DER EINFLUSS DES HAIKU
AUF IMAGISMUS UND JÜNGERE MODERNE

Studien zur englischen

und amerikanischen Lyrik

Dissertation

zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Sabine Sommerkamp

aus Hamburg

Hamburg 1984

Referent:	Professor Dr. Rudolf Haas
Korreferent:	Professor Dr. Heinz Nicolai
Tag der mündlichen Prüfung:	16. April 1984

M E I N E N E L T E R N

- In Dankbarkeit
und Verehrung -

Im Ungesagten
das Unsagbare
sagen.

Toyotama Tsuno

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 (Napanee, 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 von seiten 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 (Bolinas, 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 (Iver, 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

		Seite
VORWORT		1
INHALTSVERZEICHNIS		4
1.	Einleitung	9
2.	Das japanische Haiku	15
2.1.	Entstehungsgeschichte und Begriffsdefinition	15
2.2.	Struktur und Inhalt	18
2.3.	Die Perspektive des Autors	27
3.	Der Weg des Haiku in den Westen	30
3.1.	Die philosophischen Voraussetzungen	30
3.2.	Der Beginn der lyrischen Moderne in Frankreich	34
4.	Der Einfluß des Haiku auf den Imagismus	40
4.1.	Der Imagismus - Eine Skizze	40
4.2.	T.E. Hulme: Haiku-Rezeption und imagistische Grundsätze	43
4.3.	Ezra Pound: Die Systematisierung der Bildstruktur des Haiku	57
4.3.1.	Theoretische und praktische Haiku-Erfahrungen	59
4.3.2.	Die Technik der "Super-Position"	64
4.3.3.	Die "Image"-Theorie	70
4.4.	F.S. Flint: Der Schritt vom Impressionismus zum Imagismus	77
4.5.	Hilda Doolittle: Die Orientierung am Haiku über den japanischen Farbholzschnitt	81

4.6. Richard Aldington: Die Grenzen des imagistischen Haiku-Bildes 86

4.7. Amy Lowell: Frühe Beispiele englischsprachiger Haiku 93

4.8. John Gould Fletcher: Die inhaltliche Auswertung des Haiku 103

5. Imagistische Haiku-Strömungen nach dem Ersten Weltkrieg 116

5.1. William Butler Yeats: Haiku-Strukturen im Drama .. 117

5.2. Ernest Hemingway: Haiku-Strukturen in der Prosaepik 122

5.3. Adelaide Crapsey: Tanka, Haiku und Cinquain 130

5.4. Carl Sandburg: Stilistische Schulung am Haiku 136

5.5. T.S. Eliot: "Objective Correlative" und Haiku 142

5.6. William Carlos Williams' "No ideas but in things": Haiku und Dinglichkeit 146

5.7. e.e. cummings' "Ideograms": Haiku und Anfänge der Konkreten Poesie 152

5.8. Wallace Stevens: Die lyrische Verbindung imagistischer und zen-buddhistischer Haiku-Interpretation 158

6. Das Haiku als zen-buddhistischer Lebensausdruck in der Dichtung der "Beat Generation" 172

6.1. Das Haiku-Verständnis der "Beat Poets" 172

6.2. Allen Ginsberg 178

6.2.1. Der stilistische Werdegang im Zeichen der elliptischen Haiku-Struktur 181

6.2.2. Die Funktion des Haiku im Entstehungsprozeß von "Howl" 188

6.2.2.1. Der strukturelle Aspekt: Die Ellipse 189

6.2.2.2. Die inhaltliche Seite: Der Zen-Gehalt 192

6.2.2.3. Haiku in "Howl": Eine Analyse 194

6.2.3. Ginsbergs Haiku-Dichtung: 1955-1982 204

6.3. Jack Kerouac 217

6.3.1. Kerouacs Haiku-Poetik 219

6.3.2. Der "weltliche" Ton unrevidierter Haiku: TRIP TRAP 222

6.3.3. Der Zen-Gehalt revidierter Haiku: DESOLATION ANGELS und THE DHARMA BUMS 225

6.4. Gary Snyder 240

6.4.1. Die Haiku-Konzeption: Imagismus cum Zen-Buddhismus 240

6.4.2. Das Haiku in der Dichtung Snyders 245

6.4.2.1. Der theoretische Hintergrund 245

6.4.2.2. Der zen-buddhistische Ausdruck 249

6.4.2.3. Form und Inhalt 257

6.4.2.4. Bereichsübergreifende Haiku-Bezüge 264

6.5. Philip Whalen: Die Zen-Komponente als Träger des Haiku 274

6.6. Gregory Corso: Der Dichter des "Natural Haiku" ... 281

6.7. Lawrence Ferlinghetti: Das Haiku als literarische Modeerscheinung 287

7. Schwerpunktmäßige Haiku-Strömungen nach dem Zweiten Weltkrieg 293

7.1. Haiku-Neuerscheinungen bis Anfang der sechziger Jahre 295

7.2. Die Verbreitung des Haiku im Zeichen des Zen-Buddhismus 298

7.3. Haiku und "Zen Poetry": Ideographische Bezüge 306

7.4. Konkrete Poesie: Ideogramm und "Concrete Haiku" .. 315

7.5. Haiku-Passagen im Werk einzelner Autoren 332

7.5.1. Aldous Huxley und Wystan Hugh Auden 333

7.5.2. Jerome David Salinger 336

7.5.3. "Black Poets" 342

7.5.4. "Black Mountain Poets" 345

7.5.5. Die Übersetzung als "Haiku-Brücke" 350

7.5.5.1. William Stanley Merwin 352

7.5.5.2. Robert Bly 356

7.5.5.3. Cid Corman 360

7.5.5.4. Kenneth Rexroth 367

8. Das englischsprachige Haiku 377

8.1. Haiku-Neuerscheinungen seit Anfang der sechziger Jahre 379

8.2. Haiku-Dichtung in England 385

8.2.1. Die literarische Haiku-Situation: Ein Überblick .. 385

8.2.2. James Kirkup: Die Entwicklung des "Monostich" aus dem japanischen Haiku 389

8.3. Haiku-Dichtung in Nordamerika 399

8.3.1. Haiku-Zeitschriften und -Gesellschaften 399

8.3.2. Das Spektrum nordamerikanischer Haiku 408

8.3.2.1. Der traditionell-orientierte Stil 408

8.3.2.2. "Liberated Haiku" 412

8.3.2.3. Experimentelle Formen 420

8.4. Haiku-Dichtung in Kanada 429

8.4.1. Der imagistische Haiku-Einfluß 431

8.4.2. Kanadas Beitrag zum englischsprachigen Haiku 435

9. Der Beginn der außerliterarischen "Haiku-Kultur" . 443

9.1. Das Haiku verfilmt, vertont, vertanzt 445

9.2. Das Haiku im Schulunterricht 463

9.3. Das Haiku in der Poesietherapie 474

10. Wertung und Ausblick 484

LITERATURVERZEICHNIS 491

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 poeto-

---

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

logisch nahestehenden Wallace Stevens zeigt und in ausgeprägtester 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 Popularität 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 Renaissance[2)] 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

---

2) Siehe ibid, S. 76.

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 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 Briefzitaten 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 poetolo-

gisch 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 gelehrte 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]

---

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 Sprechdialcgen 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.

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 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.B. 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 Tuschmalerei 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)

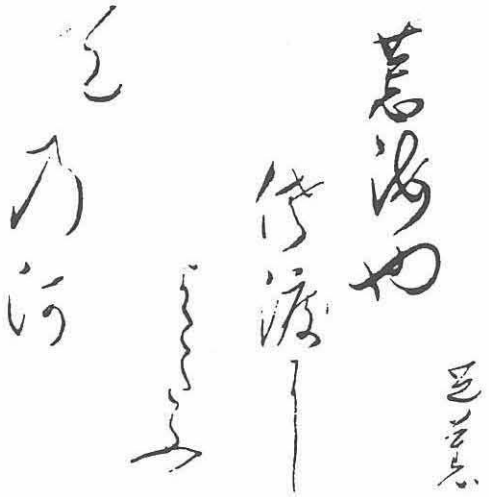
Der haijin sagt wenig, bleibt konkret und verbindet scheinbar Gegensätzliches. Er ist objektiv, um allgemeingültig zu sein, und deutet im Bild jahreszeitlicher Stimmung die Einheit des Menschen mit der Natur an. Die abendländische Haltung "Sprich, damit ich dich höre", gestaltet er als "Schweig, damit 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 Kom-

---

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 Es-

position 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.



"The Milky Way"—Bashō
Penned by the poet

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 Onomatopoese machen einen Endreim überflüssig, der ohnehin monoton wäre, da alle Wörter auf einen der fünf Vokale auslauten. Statt einförmigen Alternierens

---

say", 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.

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.

von Hebung und Senkung mißt man "organisch" mit der klassischen Siebzehnsilbeneinheit,[5] die sich in der Gruppierung 5-7-5 auf die drei Verse verteilt[6] 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.
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 Tuschmalerei entsprechend, lediglich mit anderen Mitteln als das Gedicht einen haiku-gleichen 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.

---

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.



A Crow In The Twilight Of An Autumn Evening
By Hanabusa Itchō, an ancient painter

Kare-eda ni
Karasu no tomari keri
Aki no kure.[8)]

(Bashō)

On a withered branch
a crow has settled -
autumn nightfall.[9)]

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 ta-

---

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 Basho to Shiki, Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., Inc., 1958, S. 18.

ges- 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 Wahr-

nehmbare 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.
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.

---

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; 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.

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 solches 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 Bashō's 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.

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

---

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

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.

---

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.

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 religionsphilosophischen 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 "vernatürlichen", 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]

---

1) Matsuo Bashō, zit. in: Haikai and Haiku, publ. The Nippon Gakujutsu Shinkokai, Tokyo: Kenkyusha Co., 1958, S. XVII. Dieses bekannte Zitat Bashos stammt aus dem Sanzoshi, den "Drei Notizbüchern", zusammengestellt von Toho (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."

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 Pendants 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 in 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 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]

---

5) Rudolf Haas, Theorie und Praxis der Interpretation. Modellanalysen englischer und amerikanischer Texte, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1977, S. 24.
Zum Begriff der Hopkinsschen "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: 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.

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 Idiogramm 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]

---

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

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 Gottheit[1] 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

---

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.

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:

> "... we ourselves in comparison with them are most barbarous ... in the whole universe there is no people so well gifted by nature."5)

Die Kirche erhob einen bis dahin für heidnisch erklärten Teil der Welt zum Vorbild und betonte die hohe Sensibilität der Japaner in der künstlerischen Gestaltung des Lebensbereiches, über die man bald darauf in England schrieb:

> "Let not the Europeans any longer flatter themselves with the empty notions of having surpassed all the world .... The glory of one Country, Japan alone, has exceeded in beauty and magnificence all the pride of the Vatican at this time, and the Pantheon heretofore ..."6)

Die mit der Japanbegegnung verbundene Relativierung des westlichen Kunst- und Philosophieverständnisses leitete in der Folge eine Differenzierung des ästhetischen Empfindens ein. Die Bedeutung des plötzlichen, inneren Erlebens der Einheit zwischen Mensch und Natur, die im Pantheismus der Romantik am deutlichsten ausgeprägt ist, rückte in den Vordergrund, mit ihr gleichermaßen jedoch auch das Hauptmerkmal der kulturellen Divergenz: der durch das rationalistisch-dualistische Weltbild gekennzeichnete Subjektivitätsgedanke, der das Ich zum Maßstab aller Dinge macht und die grundsätzliche Erfahrbarkeit und Begründbarkeit der Welt

---

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).

5) Bericht eines Jesuiten aus dem Jahre 1577, zit. in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 7.

6) John Stalker and George Parker, A Treatise of Japanning and Varnishing 1688, London: Alec Tiranti Ltd., 1960, S. XV.

lehrt:

> "Among the sources of Japanese civilization there was nothing comparable to the influence of Greek rationalism upon the West. Instantaneous insight, not discursive reason, was believed to be the way to an understanding of ultimate reality. The poet's task was not to persuade by logic; it was to evoke such insight by means of images ... in a short imagistic verse-form."7)

Die Polarität von Natur und Kultur, von Diesseits und Jenseits, von Alltagswelt und der Welt des Künstlers, von Wissenschaft und Kunst, die die Romantiker zu überbrücken versuchten, zeichnete sich mit dem Bruch zwischen Naturwissenschaft und Philosophie noch deutlicher ab, zwei Gebiete, deren Normendenken im Positivismus gipfelte. Im Zuge einer "Verwissenschaftlichung" der Natur wurde diese zu einem Objektbereich, der dem ihr kulturell entfremdeten Menschen keine metaphysische Korrespondenz vermitteln konnte. Damit trat die Frage nach der Erklärbarkeit des Menschen und seiner Identität verstärkt in den Vordergrund, so daß sich in Reaktion auf die positivistischen Tendenzen bestimmte irrationalistische Strömungen bildeten, die der wenig später einsetzenden Haiku-Rezeption den Weg ebneten.

In den Vereinigten Staaten waren es vor allem die Transzendentalisten, die bereits Elemente des Zen-Buddhismus vorwegnahmen. Ihre Überzeugung von einer Korrespondenz zwischen Mensch und Natur, meditative Übungen und die zentrale Rolle, die sie der Intuition zuschrieben, schufen das Fundament für den Zen-Boom nach dem Zweiten Weltkrieg, in dessen Einflußbereich das Haiku über die "beat poetry" in weite Kreise der Bevölkerung gelangte.[8)]

---

7) Makoto Ueda, "The Nature of Poetry: Japanese and Western Views", Yearbook of Comparative and General Literature, No. 11 (1962), S. 147.

8) Siehe hierzu den Aufsatz von Donald D. Eulert, "Matter and Method: Emerson and the Way of Zen", The East-West Review, Vol. III, No. 1 (Winter 1966-67), S. 48-65, in dem der Zen-Gehalt und die Haiku-Verwandtschaft der Dichtung Emersons in einem vergleichenden Überblick analysiert werden. Auskunft über Bezugspunkte der Philosophie Thoreaus zu der der Japaner gibt der Aufsatz Masayoshi Higashiyamas, "A Japanese View of Henry David Thoreau", Thoreau Journal Quarterly, Vol. VII,(1975) S. 25-29. Eine ausführliche Erörterung der Bezüge Emersons,

Im Mittelpunkt der Naturphilosophie Henri Bergsons, die durch T.E. Hulme zu einer wichtigen ästhetischen Basis des Imagismus wurde, steht gleichfalls die Intuition. Als "Organ des homo sapiens, des anschauenden, erkennenden Menschen"[9] erfaßt sie die reine Dauer (durée) des psychologischen Moments, in welchem wie im Haiku ein Bild ins Bewußtsein gelangt. Dieser speziell im Gedicht mitteilbare Moment ist in seiner Einmaligkeit ein Tropfen im ständigen Fluß des Lebens, welches die direkte Konfrontation des Menschen mit den Dingen fordert (élan vital), denn Wirklichkeit ist, nach Bergsons Lehre, ein dynamischer Prozeß.
Die vom Dichter geforderte Verbildlichung dieser Augenblicke und Bergsons hierauf abgestimmte Philosophie schufen für die Haiku-Rezeption im Imagisten-Kreis eine der theoretischen Voraussetzungen.[10]

Thoreaus und Whitmans zum Zen-Buddhismus enthält die Studie von Shoei Ando, Zen and American Transcendentalism, Tokyo: Hokuseido Press, 1970.

9) Hans Joachim Störig, Kleine Weltgeschichte der Philosophie, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1976, Bd. 2, S. 233.

10) Vgl. hierzu die im weiteren näher erläuterte Bilddefinition Bergsons, die sich mit der aus dem Haiku abgeleiteten "Image"-Theorie Pounds deckt. Bergson betont an dieser Stelle, daß das Bild in der von ihm dargestellten Art weniger in Form einer logischen Erklärung vermittelt werden könne als durch ein Gedicht. In: A Catalogue of The Imagist Poets. With Essays by Wallace Martin and Ian Fletcher, New York, N.Y.: J. Howard Woolmer, 1966, S. 30f.

3.2. Der Beginn der lyrischen Moderne in Frankreich

Die Tendenzen im Bereich der Philosophie und der Psychologie, das Innere des Menschen wahrzunehmen, die Bilder des Unterbewußtseins zu erforschen und auf diese Weise eine Verständigungsebene zu schaffen, welche die beiden gegensätzlichen Weltbilder von Ost und West überbrückt, zeichneten sich analog dazu in der Dichtung ab. Der Name "Imagism" (von "Image") deutet auf diese Entwicklung hin, die in Frankreich um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ihren Ausgang nahm. Die Suche nach Bildern, nach neuen Symbolen, begann mit den französischen Symbolisten und mit ihnen ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Lyrik:

> "Nur in Frankreich, in keinem sonstigen Land Europas, kam der lyrische Stil, der bis heute das zwanzigste Jahrhundert beherrscht, in der zweiten Hälfte des neunzehnten zur Welt."1)

Mit dem Symbolismus als dem "principal forerunner of imagism"[2] erhielten die wenig später in England und den USA beginnenden literarischen Reformbestrebungen einen festen Rahmen. In Reaktion auf die positivistischen Tendenzen strebten die Symbolisten ab etwa 1860 eine Dichtung an, die über das Gegenständliche hinaus den verborgenen Sinn aufzeigen sollte. Wie Baudelaire in seinen Correspondences darlegt, wollte man die Einheit alles Seienden vermitteln, Gedichte von "starker seelischer Leuchtkraft"[3] schaffen. In Zusammenarbeit mit gleichgesinnten Künstlern, vor allem mit jungen impressionistischen Malern, erprobte man neue Gestaltungs- und Sehweisen, die der führende Kunstsammler und -theoretiker Edmond de Goncourt folgendermaßen kennzeichnete:

---

1) Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1956, S. 107.

2) Glenn Hughes, Imagism and the Imagists. A Study in Modern Poetry, New York, N.Y.: Biblo and Tannen, 1972, S. 4.

3) Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, 5., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969, S. 755.

> "A l'heure qu'il est, en littérature ...
> le tout est d'inventer une lorgnette
> nouvelle, avec laquelle vous faites voir
> les choses et les êtres à travers des
> verres qui n'ont point encore servi,
> vous montrez des tableaux sous un angle
> de jour inconnu jusqu'alors, vous créez
> une optique nouvelle ..."4)

Der Ruf nach dieser neuen Optik begann, als Félix Bracquemont 1856 die ersten nach Paris gelangten Farbholzschnitte "entdeckte" und die Kunstwelt unmittelbar darauf aufmerksam machte. Man reagierte sofort begeistert auf diese Bilder, die weder Schatten noch perspektivische Darstellung zeigen, gleichmäßig von Licht erfüllt zu sein scheinen und ähnlich den japanischen Tuschmalereien - wenn auch plakativer - das verbildlichen, was das Haiku textlich vermittelt: das Wesen des Darzustellenden, ohne das Dargestellte subjektiv zu verfremden.[5)]

Die namhaftesten Impressionisten, unter ihnen auch das Vorbild Pounds, James Abbott McNeill Whistler, bezeichneten den Farbholzschnitt mit van Goghs Worten als "true religion",[6)] als ihre Ausgangsbasis und künstlerische Rechtfertigung. Duret sprach von den Japanern als den "first and finest Impressionists",[7)] da man entdeckte, daß der japanische Künstler aus der von ihnen gesuchten, neuen Perspektive vieles sah, "that for thousands of years has remained invisible". Man bekannte sich daher ganz zu seinem Stil: "... we are now learning from him aspects of life and beauties of form to which we were utterly blind before."[8)]

---

4) Edmond et Jules de Goncourt, Journal. Mémoires de la vie littéraire 1871-1875, t. X, 1903; repr. Paris: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956, S. 172f.

5) Vgl. hierzu J. Hillier, Hg., Japanische Farbholzschnitte, Herrsching, Ammersee: Pawlak Verlag, o.J., S. 7ff.
Zur weiteren Information über die Technik des Farbholzschnittes siehe Rose Hempel, Holzschnittkunst Japans. Landschaft, Mimen, Kurtisanen, Stuttgart: Chr. Belser Verlag, 1963, S. 9-27.

6) Zit. in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 69.

7) Zit. loc. cit.

8) Lafcadio Hearn, "Out of the East". Reveries and Studies in New Japan, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., /1895?/, S. 116.

Zola umgab sich als einer der ersten in Paris mit einer Fülle dieser Werke, da er im japanischen Farbholzschnitt die bildliche Bestätigung seiner Theorie vom "une tranche de vie" fand. Allgemein diente der Farbholzschnitt als Quelle neuer Farben, Perspektiven, Kompositionstechniken und Themen zur Gestaltung des Leitsatzes: "Faire du premier coup ce qu'on voit." Gleich den Malern, die, sich vom akademischen Formalismus befreiend, Konturen und Flächen auflösten, um differenzierte Stimmungsbilder zu schaffen, brachen die Dichter das traditionelle Satzgefüge auf. Verkürzte Sätze, Aussparung der Adjektive sowie der Gebrauch sinnträchtiger Substantive setzten die Momentaufnahmen verbal um und vermittelten suggestiv den den Dingen immanenten Sinn. Wie die Pointillisten reihten sie Nuance an Nuance und integrierten mit dieser Orientierung am Farbholzschnitt das Haiku in den stimmungsmäßigen Ausdruck einer Dichtung, die den Beginn der lyrischen Moderne bildet.

Die ersten französischen Haiku-Übersetzungen von Paul-Louis Couchoud, die 1906 zusammen mit seiner Haiku-Studie "Les Épigrammes lyriques du Japon" in der Zeitschrift Les Lettres[9] erschienen, fanden im Zuge dieser Reformbestrebungen eine starke Resonanz und lösten eine Welle der Beschäftigung mit dem Haiku aus:

> "... the French discovery of the haiku had the appearance of the excitement and significance of the Renaissance English discovery of the sonnet ..."10)

Neben einer Reihe von Übersetzungen, wie Couchous Sages et poètes d'Asie[11] und Michel Revons authoritativer Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^{e} siècle,[12] entstand in der Folge eine Vielzahl von Haiku-Sammlungen und Schriften zum Haiku, das von einigen Literaturwissenschaftlern als Ausgangspunkt der konzentrierten französischen Kurzlyrik überhaupt betrachtet

---

9) Siehe William Leonard Schwartz, The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature 1800-1925, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927, S. 161.

10) Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 76.

11) Paris: Calmann-Lévy, 1916. Couchouds Studie wurde in überarbeiteter und erweiterter Form hierin aufgenommen (S. 51-137).

12) Paris: C. Delagrave, 1910.

wird.[13)]

Von den Autoren, die zum damaligen Zeitpunkt Haiku französischer Sprache schrieben - unter ihnen der von den Imagisten besonders geschätzte Paul Fort[14)] sowie Jean Breton, Paul Éluard und Paul-Louis Couchoud, der mit Au fil de l'eau 1905 die erste Sammlung französischer Haiku herausgegeben hatte,[15)] - sei vor allem Paul Claudel genannt, der in seinen Cent phrases pour éventails[16)] dem Zen-Gehalt des japanischen Vorbildes vielfach so nahe kommt wie Rainer Maria Rilke mit dem folgenden Haiku, das wenige Wochen vor seinem Tode entstand:

---

13) So beispielsweise von William Leonard Schwartz: "...[haiku] started the present tendency toward condensation in French poetry ..." Zit. in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 76.

Einen Überblick über französische Haiku-Anthologien, -Abhandlungen und weitere -Übersetzungen bieten Gary L. Brower, Haiku in Western Languages. An Annotated Bibliography, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, Inc., 1972, S. 107-113, und René Étiemble, "Sur une bibliographie du haiku dans les langues européennes", Comparative Literature Studies, Vol. XI (1974), S. 9ff.

Zur weiteren Information über den Einfluß des Haiku auf die französische Dichtung sowie über die Entstehungsgeschichte des französischen Haiku siehe ebenso W.L. Schwartz, The Imaginative Interpretation ..., op. cit., S. 159-171 u. S. 204-220, und René Maublanc, "Un mouvement japonisant de la littérature contemporaine: Le Haï-Kaï français. I. Les Origines et les Principes", La Grande Revue, t. CX (Février 1923), S. 604-625.

14) Die 50 "Haï-Kaïs en trente-six [sic] syllables" der Sammlung Les Prétintailles - entstanden nach Forts Lektüre von Revons Anthologie - wurden in Les Nocturnes aufgenommen, die 1914 als Band XVI seiner Ballades françaises erschienen. Siehe W. L. Schwartz, The Imaginative Interpretation ..., op. cit., S. 170f.

15) Die 72 von Couchoud und zwei Mitautoren verfaßten Haiku, die 1903 entstanden, erschienen im Juli 1905 anonym als Privatdruck. Siehe ibid, S. 160f.

In der Ausgabe der einflußreichen Nouvelle Revue française, t. XV, S. 329-345, vom 1. September 1920 publizierten Breton, Éluard, Couchoud und neun weitere Autoren gemeinsam insgesamt 82 "Haï-Kaïs", ergänzt von einer kurzen, auf Couchouds Sages et poètes d'Asie rekurrierenden Abhandlung Jean Paulhans über das Haiku, um den japanischen Dreizeiler hierdurch stärker publik zu machen.

16) Paris: Librarie Gallimard, 1942.

Entre ses vingt fards
elle cherche un pot plein:
devenue pierre.[17)]

---

17) 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. 745.

Rilke, der durch die in der Nouvelle Revue française publizierten "Haï-Kaïs" auf den japanischen Dreizeiler aufmerksam wurde (siehe Brief vom 4. September 1920 in: Rainer Maria Rilke, Die Briefe an Frau Gudi Nölke, hg. Paul Obermüller, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953, S. 63) schrieb außer obigem Haiku zwei weitere, die im September und Dezember 1920 entstanden:

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.

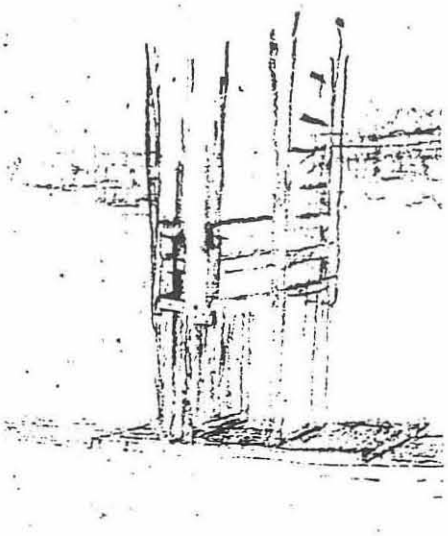
Kleine Motten taumeln schaudernd quer aus dem Buchs;
sie sterben heute Abend und werden nie wissen,
daß es nicht Frühling war.

Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, op. cit., Bd. 2, S. 638 u. 245.

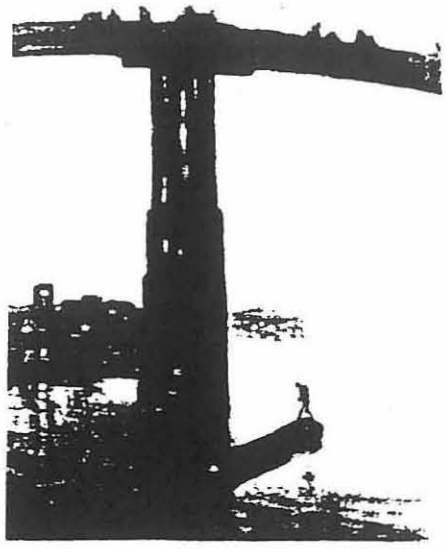
Haiku-Informationen bezog Rilke u.a. aus Couchouds Sages et poètes d'Asie, das er im Herbst 1920 erwarb, sowie aus Gesprächen mit der japankundigen Gudi Nölke und deren Gesellschafterin Asoka Matsumoto, wie im folgenden unter dem Aspekt "Haiku und Dinglichkeit" näher angegeben.
Ausführlich äußert Rilke sich im "Lettre à Mademoiselle Sophy Giauque" vom 26. November 1925 zum Haiku, in: Rilke en Valais. Numéro special de la Revue Suisse Romande, 3me sér., No. 4 (1939), S. 192-199.



Andô Hiroshige
Die Kyo-Brücke (Kyobashi, Takegashi)



James McNeill Whistler
Studie für den Wandschirm (Battersea-Brücke mit Mond)



James McNeill Whistler (Lowell, Mass. 1834–1903 London)
Nocturne in Blau und Gold: Old Battersea Bridge

Abbildungen aus: Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indoamerika, red. Monika Goedl-Roth, München: Verlag F. Bruckmann KG, 1972, S. 210. Der Katalog erschien zur gleichnamigen Ausstellung, die anläßlich der XX. Olympiade im Münchner Haus der Kunst vom 16. Juni bis 30. September 1972 gezeigt wurde. - Hiroshiges "Kyo-Brücke" befindet sich im Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Whistlers "Studie für den Wandschirm"in der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y., sein "Nocturne" in der Tate Gallery, London.

4. Der Einfluß des Haiku auf den Imagismus

4.1. Der Imagismus - Eine Skizze

Der Imagismus ist eine Bewegung, die aus der Zusammenarbeit einiger junger Engländer und Amerikaner in London zwischen 1909 und 1917 hervorging und bis in die Gegenwart so bestimmend ist, daß sie allgemein als der Beginn der modernen englischen und amerikanischen Dichtung gilt.[1] Die Schaffensperiode des Imagismus, den Glenn Hughes als "the best-organized and most influential 'movement' in English poetry since the activity of the pre-Raphaelites"[2] bezeichnet, gliedert sich in drei ineinander übergehende Phasen: in die Zeit von 1909 bis 1911, in die von 1912 bis 1914 und in die von 1914 bis 1917. Durch T.E. Hulme wurden in der ersten Phase die dichtungstheoretischen Grundlagen geschaffen, auf denen Ezra Pound, der die Führung des Kreises von 1912 bis 1914 übernahm und der Bewegung den offiziellen Namen "Imagisme" gab, versuchte, eine technisch ausgereifte Form von Dichtung zu schaffen.
Die in dieser Zeit entstandene Gedichtsammlung Des Imagistes: An Anthology wurde von Amy Lowell, die Pound 1914 ablöste, durch drei weitere Zeugnisse produktiver Gemeinschaftsarbeit ergänzt, die zwischen 1915 und 1917 jährlich erscheinenden Anthologien Some Imagist Poets. Indem sie Pounds Arbeit fortsetzte, im Gegensatz zu ihm aber das individuelle künstlerische Experiment förderte, bemühte sie sich darum, die neue Lyrik einem breiten Leserpublikum zugänglich zu machen, was durch das Entstehen zahlreicher neuer literarischer Zeitschriften wie Poetry begünstigt wurde.
Dem engeren Kreis der Imagisten, zu dem die Engländer T.E. Hulme, F.S. Flint, Richard Aldington und der nur unwesentlich vom Haiku

---

1) Siehe T.S. Eliot, To Criticize the Critic and other writings, New York, N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1965, S. 58:
"The point de repère usually and conveniently taken, as the starting-point of modern poetry, is the group denominated 'imagists' in London about 1910."

2) Glenn Hughes, op. cit., S. VII.

beeinflußte D.H. Lawrence sowie die Amerikaner Ezra Pound, Hilda Doolittle (H.D.), Amy Lowell und John Gould Fletcher gehören, war eine Reihe weiterer Autoren angeschlossen, die jedoch nur lose mit ihnen zusammenarbeiteten.[3)]

Ausgangspunkt der Imagisten war wie bei den Symbolisten die Reformbedürftigkeit der damaligen Lyrik. Die Kritik richtete sich bei den amerikanischen Mitgliedern speziell gegen die "genteel tradition" und bei den englischen gegen die Viktorianer, stellvertretend gegen Tennyson. Man strebte nach einer Neubelebung der entkräfteten Tradition, nach mehr Freiheit des individuellen, künstlerischen Ausdrucks, der vor allem durch den puritanischen Moralismus der Viktorianer und deren Überzeugung von der Gültigkeit bestehender Normen eingeschränkt war. Formal äußerte sich die Absage an diese Werte in der Suche nach neuen Formen, freieren Rhythmen, neuen Topoi, im Gebrauch des vers libre und im Mißtrauen gegen Klischees. Statt beschreibender Dauer suchte man die Präsentation eines einzigen Augenblicks indem man alles Redundante strich und die Wirkung des Gedichtes durch ein zentrales Bild auslöste. Die mit emotionaler Projektion erzeugte Verfremdung der Wirklichkeit sollte durch ein Höchstmaß an Objektivität neutralisiert werden; man wollte dem Leser ein Stück Wirklichkeit enthüllen, statt ihm etwas Subjektives vorzustellen. Im Rückgriff auf traditionelle Dichtungen ließ man sich neben griechischen, lateinischen, hebräischen und chinesischen Gedichten vor allem von französischer und japanischer Lyrik inspirieren und demonstrierte mit dieser Haltung bereits die zunehmende Internationalisierung der Literatur.[4)]

---

3) Lawrence, dessen Stil William Pratt in The Imagist Poem, New York, N.Y.: E.P. Dutton & Co., Inc., 1963, S. 21, als "repetitious and verbose, and frequently moralizing" kritisiert, zeigt - sieht man von einigen wenigen haiku-ähnlichen Gedichten wie "The White Horse" und "Nothing to Save", die das Schweigen thematisieren, ab - vielfach eine stark subjektive, gefühlsbetonte Haltung, die den von ihm gewählten Naturbildern ihre Allgemeingültigkeit nimmt und sie zu einer bedeutungsgebundenen "illustration of some aspect of his confused passionate thought" degradiert. Babette Deutsch, Poetry in Our Time. A Critical Survey of Poetry in the English-Speaking World, 1900 to 1960, 2nd ed., rev. and enl., Garden City, N.Y.: Doubleday, 1963, S. 96.

4) Zur weiteren Information siehe Glenn Hughes, op. cit., S. 3-42,

Die Grundsätze der imagistischen Poetik veröffentlichte Ezra Pound 1913 in der März-Ausgabe von Poetry, und Amy Lowell ordnete sie im Vorwort der zweiten Anthologie zu insgesamt sechs Programmpunkten, die zusammengefaßt lauten:

> "1. To use the language of common speech, but to employ always the exact word, not the nearly-exact, nor the merely decorative word.
>
> 2. To create new rhythms - as the expression of new moods ... a new cadence means a new idea.
>
> 3. To allow absolute freedom in the choice of subject ....
>
> 4. To present an image (hence the name: 'Imagist') ... we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities .... It is for this reason that we oppose the cosmic poet, who seems to us to shirk the real difficulties of his art.
>
> 5. To produce poetry that is hard and clear, never blurred nor indefinite.
>
> 6. Finally, most of us believe that concentration is of the very essence of poetry."5)

---

und Stanley K. Coffman, Jr., Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry, Oklahoma, Okla.: University of Oklahoma Press, 1951, S. 3-47.

5) Zit. in: Some Imagist Poets. An Anthology, 1915; repr. New York, N.Y.: Kraus Reprint Co., 1969, S. VIf.

4.2. T.E. Hulme: Haiku-Rezeption und imagistische Grundsätze

Die Basis für dieses Programm wurde im Grunde bereits von T.E. Hulme zwischen 1909 und 1910 im damaligen Poets' Club geschaffen, zu dem von den späteren Imagisten außer ihm F.S. Flint und Ezra Pound gehörten. Dieser Zeitraum fiel zusammen mit dem Höhepunkt der allgemeinen Japanbegeisterung. Hatten schon die Weltausstellungen 1867, 1878 und 1900 in Paris und 1862 in London die japanische Kunst, insbesondere den Farbholzschnitt, weit verbreitet, so trug vor allem der Sieg Japans über Rußland 1905 zur Popularität des Haiku in England bei. Da Europa fast die gesamte nicht-westliche Welt "kolonisiert" hatte, bedeutete der Sieg einer asiatischen Macht über eine der europäischen Großmächte einen der entscheidendsten historischen Einschnitte.[1)] Verbunden mit dieser politischen Umorientierung war die literarische Neuorientierung an Japan. Ein bis dahin oberflächliches Bild machte einer ernsthaften Beschäftigung Platz, und das steigende Kunstinteresse sowie die in der breiten Öffentlichkeit entfachte Begeisterung für den japanischen Kampfgeist ließ die Zahl der Übersetzungen und Abhandlungen über das Haiku sprunghaft in die Höhe schnellen.
Neben teils schon vor den Haiku-Werken aus Frankreich und den kunst- und kulturgeschichtlichen Schriften Lafcadio Hearns,[2)]

---

1) Vgl. hierzu den Brief Richard Dehmels an seine Frau vom 30. Mai 1905, in dem es heißt:

"Was sagst Du zu dem japanischen Sieg?! Ich war heute Morgen ganz berauscht, daß ich dies weltgeschichtliche Riesenereignis als Zeitgenosse mit erlebe ... Mit Japans Triumph beginnt eine völlig neue Epoche der ganzen internationalen Kultur. Die Amerikaner sind natürlich die Ersten, die den instinktiven Blick dafür haben und sich beeilen, dem japanischen Phönix Weihrauch zu streuen. England war wenigstens praktisch wie immer ..."

Richard Dehmel, Ausgewählte Briefe, Berlin: S. Fischer Verlag, 1923, Bd. 2, S. 73.

2) In Hearns Büchern sind Haiku lediglich eingestreut, wie beispielsweise in A Japanese Miscellany, Boston, Mass.: Little, Brown and Co., 1901, S. 97f. Er versucht jedoch, in seinen Schilderungen über die japanische Kultur eine Verbindung von Buddhismus, Evolutionismus und Impressionismus zu veranschaulichen und die Möglichkeit einer kulturellen Synthese zu zeigen, in der das Haiku als literarische Gemeinform in einen

Kakuzo Okakuras[3] und Ernest Fenollosas[4] erschienen in rascher Folge die Arbeiten William George Astons, der 1877 erstmals im englischen Schrifttum Haiku präsentierte,[5] die Arthur Waleys,[6] William N. Porters[7] und Basil Hall Chamberlains, dessen 1902 publizierte Studie "Bashō and the Japanese Poetical Epigram"[8] zu den litera-

---

größeren kulturgeschichtlichen Rahmen gestellt wird. Vgl. dazu auch die Haiku seiner posthum erschienenen gesammelten Übersetzungen Japanese Lyrics, London: Constable & Co., Ltd., Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1915 /Folkroft Library Editions, 1971/, S. 2-9.

3) Kakuzo Okakura, dessen The Book of Tea, London and New York: G.P. Putnam's Sons, 1906, zur damaligen Standardliteratur gehörte, zeigt hier, wie auch in anderen Werken, den zen-buddhistischen Hintergrund der japanischen Denk- und Empfindungsweise auf. Verbreitet war u.a. ferner The Ideals of the East. With Special Reference to the Art of Japan, London: John Murray, 1903, das die Popularität der japanischen Kunst in Europa beschreibt, und sein Awakening of Japan, London: John Murray, 1903, in dem Okakura die Prinzipien der japanischen Staatsphilosophie rechtfertigt.

4) Bedeutung erlangten speziell seine noch heute als kunstgeschichtliches Standardwerk geltenden Epochs of Chinese & Japanese Art. An Outline History of East Asiatic Design, 2 vols., New York, N.Y.: F.A. Stokes Co., 1911.

5) Aston, der mit der Haiku enthaltenden, 1902 ins Französische übertragenen History of Japanese Literature, London: W. Heinemann, 1899, eines der grundlegenden Werke dieser Zeit schuf, stellte in seiner Grammar of the Japanese Written Language, 2nd ed., London: Trübner & Co. and Yokohama: Lane, Crawford & Co., 1877, drei Haiku vor. Soweit der Verfasserin bekannt ist, handelt es sich hierbei um die ersten Haiku-Übersetzungen ins Englische.

6) Zu den wichtigsten Schriften Waleys gehört das noch heute populäre Japanese Poetry: The "Uta", Oxford: Clarendon Press, 1919.

7) 1909 erschien Porters A Hundred Verses from Old Japan being a translation of the Hyaku-nin-isshiu, London: Clarendon Press, das u.a. die Cinquain-Dichtung Adelaide Crapseys beeinflußte, 1911 das Haiku-Büchlein A Year of Japanese Epigrams, London, New York /etc./: H. Frowde.

8) Die auch Paul-Louis Couchoud bekannte Studie erschien zunächst in: Transactions of the Asiatic Society of Japan, Vol. XXX, No. 2 (1902), S. 241-362, und wurde in überarbeiteter und erweiterter Form in Chamberlains Japanese Poetry, London: John Murray, 1911, S. 145-209, aufgenommen.

risch einflußreichsten Haiku-Dokumenten gehört.[9] Genannt sei von den wichtigsten Haiku-Mittlern der damaligen Zeit ferner der u.a. mit Pound, Aldington, Fletcher und Yeats bekannte Yone Noguchi, der mit über 50 in Japan und England publizierten Werken in Sachen Haiku als "one of the key figures in the Imagism Movement" gilt.[10] Das Echo, das die japanische Lyrik in England fand, war so groß, daß selbst die Presse im Ausland darauf aufmerksam machte und vom Haiku als der neuesten literarischen Modeerscheinung schrieb.[11]

Als T.E. Hulme Anfang 1909 F.S. Flint begegnete, galt dessen Interesse gleichfalls dem Haiku. Als belesenstes Mitglied des Imagisten-Kreises und Experte für französische und japanische Lyrik war er derjenige, der den Kreis mit dem Haiku vertraut machte. Zwischen 1908 und 1910 übertrug er einige Dreizeiler ins Englische, von

---

9) Chamberlain zählte neben William George Aston, Arthur Waley und Frederick Victor Dickins, dessen frühe Übersetzungen Primitive and Mediaeval Japanese Texts, Oxford: Clarendon Press, 1906, in England erschienen, zu den führenden Experten der japanischen Literatur. Das tanka, das von französischer Seite aus u.a. durch Judith Gautiers Poèmes de la libellule, Paris: Gillot, 1885, literarische Beachtung fand, erlangte durch Chamberlains Classical Poetry of the Japanese, London: Trübner & Co., 1880, wie auch durch seine Studie "Japanese Miniature Odes", The Cornhill Magazine, Vol. XXXVI (July-December 1877), S. 72-79, einen gewissen Bekanntheitsgrad. Ferner trug er durch seine Things Japanese, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., Tokyo: Hakubunsha, Ginza /etc./, 1890, die schon 1905 in der fünften Auflage erschienen, zur Popularität des japanischen Dreizeilers in England bei.

10) Ikuko Atsumi in ihrer Einleitung zu Yone Noguchi, Collected English Letters, Tokyo: The Yone Noguchi Society, 1975, S. 8. Die erste seiner stark romantisierten Haiku-Sammlungen erschien 1897 unter dem Titel Seen and Unseen. Or, Monologues of a Homeless Snail, San Francisco, Cal.: G. Burgess & P. Garnett. Einflußreich waren insbesondere seine als authentische Darstellungen geschätzten Werke The Spirit of Japanese Poetry, London: John Murray, 1914, und The Spirit of Japanese Art, London: John Murray, 1915.

11) Siehe A.W. Schüddekopfs Kommentar im "Englischen Brief", Das literarische Echo, Bd. XII, Nr. 18 (15. Juni 1910), Sp. 1330.

denen zwei im Juli 1908 in The New Age erschienen.[12] Als Vorlage dienten ihm die Haiku-Übersetzungen Paul-Louis Couchouds, deren Einfluß sich auch in einigen Gedichten T.E. Hulmes kompositorisch äußert, wie J.B. Harmer in einem Vergleich des frühen "In the City Square" mit einem Dreizeiler Bashōs deutlich macht:

> "A few of Hulme's poems ... do suggest, in rhythm or phrase, possible affinities with some of Couchoud's versions. For example, this haiku by Basho:
>
> Les herbes de l'été!
> De tous ces guerriers morts,
> Voilà ce qui reste de leurs rêves!
>
> can be compared with these lines from Hulme's 'In the City Square':
>
> On the cold hill
> The cheers of the warrior dead
> (For the first time re-seen) ....
>
> ... it would seem that the atmosphere of Couchoud's work enters some of Hulme's poems.
> Couchoud's discussion of the properties of the haiku matches well with the theory of poetry that Hulme and Flint were working towards."13)

---

12) Siehe F.S. Flint, "The Book of the Week. Recent Verse", The New Age, N.S. Vol. III, No. 722 (July 11, 1908), S. 212f. Von den beiden Haiku Yosa Busons und Arakida Moritakes ist im Hinblick auf Ezra Pound und seine "Image"-Theorie speziell letzteres von Bedeutung, dem J.B. Harmer, op. cit., S. 129f., die französische Version Paul-Louis Couchouds gegenüberstellt:

"Flint's versions ... are literal renderings from two of Couchoud's translations ....

A fallen petal	Un pétale tombé
Flies back to its branch:	Remonte à sa branche:
Ah! a butterfly!	Ah! c'est un papillon!

In the second example, even Flint's punctuation is identical with that of the French version."

13) Ibid, S. 130.

"A City Sunset" und "Autumn", zuerst erschienen in dem vom Poets' Club im Januar 1909 publizierten Pamphlet For Christmas MDCCCCVIII, sind die beiden ersten von Hulme veröffentlichten Gedichte.

Durch die vornehmliche Lektüre französischer Übersetzungen, die den damaligen englischen gegenüber inhaltlich vielfach ansprechender und zudem überwiegend in freie Verse gefaßt sind, erklärte Flint das Haiku in doppelter Hinsicht für verbindlich, da der von ihm favorisierte vers libre und die Suggestion französischer Gedichte im Dreizeiler ebenfalls manifest sind. So vergleicht Flint beispielsweise Mallarmés Gedichte mit dem Haiku und unterstreicht die Möglichkeiten, die es der künftigen Dichtung würde bieten können:

> "To the poet who can catch and render, like these Japanese, the brief fragments of his soul's music, the future lies open."14)

Auf diese Weise wurde das Haiku zum Lyrikmodell des Kreises, an dem man unter Hulmes Anleitung durch stilistische Übungen auf die Verbesserung der reformbedürftigen englischen Dichtung hinarbeitete, wie Flint in seiner "History of Imagism" berichtet:

> "We proposed at various times to replace it /i.e. die reformbedürftige Lyrik/ by pure vers libre; by the Japanese tānka and haikai /i.e. Haiku/; we all wrote dozens of the latter as an amusement ... by rhymeless poems like Hulme's 'Autumn,' and so on. In all this Hulme was ringleader .... We were very much influenced by modern French symbolist poetry."15)

Von den zahlreichen poetischen Übungen aus der frühen Phase des Imagismus sind außer den damaligen Veröffentlichungen der anderen Mitglieder - unter ihnen Edward Storer, Joseph Campbell, Francis Willoughby Tancred und Florence Farr - lediglich die wenigen Gedichte Hulmes erhalten, die im Unterschied zu denen Flints und Pounds bereits deutliche Kennzeichen des Imagismus tragen. Er schrieb seine nur fünf Gedichte umfassende Sammlung The Complete

---

14) F.S. Flint, "The Book of the Week. Recent Verse", op. cit., S. 212.

15) Ders., "The History of Imagism", The Egoist, Vol. II (May 1, 1915), S. 71.

Poetical Works of T.E. Hulme[16] als instruktive "blackboard exercises" und zur praktischen Erläuterung seiner Dichtungstheorie, die, von Pound erweitert und systematisiert, die Grundlage des Imagisten-Programms bildet.[17]

Aus den dichtungspraktischen und -theoretischen Aufzeichnungen Hulmes, den 1906 - während eines achtmonatigen Kanadaaufenthaltes - die unendlichen Flächen der westkanadischen Prärie lyrisch inspirierten,[18] lassen sich drei schwerpunktmäßige und ineinander übergehende Orientierungsbereiche ablesen: Bergsons Philosophie, die französischen Symbolisten und Impressionisten, das japanische Haiku.
Im Zuge einer Sprachreform wandte Hulme sich gegen die sinnentleerte "counter language" der Viktorianer. Ziel wäre eine "accurate, precise and definite description",[19] durch welche man jedes Wort wieder als Sinnträger einer individuellen Botschaft einsetzen könne: "Always seek the hard, definite, personal word."[20] Es

---

16) Pound veröffentlichte die 1911 und 1912 in The New Age erschienenen Gedichte im Anhang seiner Ripostes, London: S. Swift and Co., Ltd., 1912. Diese sowie alle übrigen der 24 Gedichte Hulmes, von denen zu seinen Lebzeiten wie auch posthum nur einige wenige erschienen, wurden insgesamt erstmals 1960 von Alun R. Jones in The Life and Opinions of T.E. Hulme, London: Gollancz, vorgestellt.

17) Vgl. dazu Sam Hynes' "Introduction" zu Further Speculations by T.E. Hulme, op. cit., S. XIX:

"... through Pound particularly ... Hulme's theories became current, and changed the face of English poetry ... the originator of Imagism was clearly Hulme."

Siehe ebenso Alun R. Jones, op. cit., S. 35, und Glenn Hughes, op. cit., S. 9, der Hulme als "father of imagism" bezeichnet.

18) Über dieses Wahrnehmungserlebnis berichtet Hulme in seiner "Lecture on Modern Poetry", Further Speculations ..., op. cit., S. 72:

"... the first time I ever felt the necessity or inevitableness of verse, was in the desire to reproduce the peculiar quality of feeling which is induced by the flat spaces and wide horizons of the virgin prairie of western Canada."

19) Ders., zit. in: Glenn Hughes, op. cit., S. 17.

20) Ders., "Cinders - A Sketch of a New Weltanschauung", Speculations ..., op. cit., S. 231.

sollte nicht wie bis dahin repräsentieren, sondern inkarnieren, die Verbildlichung einer Idee sein: "Each word must be an image seen .... It is this image which precedes the writing and makes it firm."[21] Hulme unterstreicht damit Bergsons Forderung an den Dichter, die als "almost matter and almost mind" definierten "images" in Form von Gedichten zu übermitteln,[22] denn der Dichter ist - mit Bergson gesprochen - derjenige,

> "... with whom feelings develop into images, and the images themselves into words which translate them .... In seeing these images pass before our eyes we in our turn experience the feeling which was, so to speak, their emotional equivalent ..."23)

Mit dieser Prämisse entspricht Hulme gleichermaßen der Haltung des haijin, welcher in seinem Gedicht innere Vorstellung und äußere Erscheinung zur Deckungsgleichheit bringt: "Thought is prior to language and consists in the simultaneous presentation to the mind of two different images."[24] Der intensivste Moment bildhafter Mitteilung, auf den die ganze Wirkung des Gedichtes zielt, sei die Überlagerung zweier Vorstellungen, die bei maximaler Wortraffung den Funken des Erkennens entfachten: "Style short, being forced by the coming together of many different thoughts, and generated by their contact. Fire struck between stones."[25] Der inhaltlichen Aufhebung von Wortzwischenräumen entspräche das Autor-Leser-Verhältnis: "The new art of the Reader ... reader as brother, as unexpressed author",[26] womit Hulme die gedankliche

---

21) Ders., "Notes on Language and Style", Further Speculations ..., op. cit., S. 79.

22) Bergson beschreibt das als "mediating image" verstandene Bild in seiner Abhandlung "Philosophical Intuition" als "image which is almost matter in that it still allows itself to be seen, and almost mind in that it no longer allows itself to be touched ..." Zit. in: A Catalogue of The Imagist Poets, op. cit., S. 30.
Siehe auch S. 33 dieser Arbeit.

23) Henri Bergson, Time and Free Will, 3rd ed., London: G. Allen, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1913, S. 15. Hulme las das zuerst 1889 in Französisch erschienene, für ihn zentrale Werk 1907.

24) T.E. Hulme, "Notes on Language and Style", op. cit., S. 84.

25) Ibid, S. 80.

26) Ibid, S. 93.

Kongruenz von Dichter und Rezipient betont, den im Haiku angelegten Partnerbezug, durch welchen die "Leerzone" zwischen Text und Gelesenem konnotativ überbrückt wird.

Elliptische Wendungen wie "fire struck between stones" und ganze, in sich geschlossene Einheiten wie "the world lives in order to develop the lines on its face"[27] spiegeln die inhaltliche und stilistische Nähe des Haiku:

> "... from the mass of his notes one may pick dozens of the most astonishing poetic statements, as concentrated as the finest hokku from Japan, as penetrating as the epigrams of Wilde, as fresh and startling in their imagery as the best efforts of his associates and followers, the professional imagists."28)

Glenn Hughes weist mit seinem Kommentar gleichermaßen auf Hulmes Nähe zu Oscar Wilde hin, dessen impressionistische Kurzlyrik teilweise große Ähnlichkeit mit den Gedichten der Imagisten hat. Ein Grund liegt in Wildes enger Anlehnung an Whistler, der die in Paris studierte Farbholzschnittechnik 1863 in England einführte. Whistlers Bilder entsprechen diesen Vorlagen so sehr, daß die ausdrucksmäßige Verwandtschaft selbst von japanischen Künstlern mit Überraschung konstatiert wird:

> "Never have the elements of Eastern and Western art been so originally united as in these poems of night and space."29)

Die Bedeutung Whistlers als eines kulturellen Mittlers japanischen Kunstausdrucks für die Lyrik, die sich nicht zuletzt in Ezra Pounds poetologischer Zielsetzung äußert, macht Sadakichi Hartmanns Wendung "these poems of night and space" deutlich, da sie auf die Übergänge von Malerei und Dichtung hinweist. Diese Ähnlichkeit tritt speziell im Werk Wildes zutage und kommt dadurch zu-

---

27) Ders., "Cinders - A Sketch of a New Weltanschauung", op. cit., S. 229.

28) Glenn Hughes, op. cit., S. 18.

29) Sadakichi Hartmann, zit. in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 79.
Vgl. auch Ando Hiroshiges "Kyo-Brücke" mit Whistlers "Battersea"-Bildern auf S. 39 dieser Arbeit.

stande, daß er unter Anleitung Whistlers arbeitete, um so die Techniken des Farbholzschnittes, der, wie erläutert, ein bildliches Pendant zum Haiku ist, auf seine Dichtung zu übertragen.[30] Hieraus erklärt sich die ausdrucksmäßige Übereinstimmung vieler seiner Gedichte mit dem Haiku, das er jedoch nicht kannte. Diese Übereinstimmung rückt ihn in die Nähe Hulmes, der auch die entsprechenden kunst- und stiltheoretischen Schriften gelesen hatte.

Hierzu gehören u.a. Rémy de Gourmonts Le Problème du style[31] und Jules de Gaultiers Le Bovarysme,[32] die gleichfalls im Einflußbereich des Farbholzschnittes entstanden waren. Wie die Gebrüder de Goncourt betonte Hulme daher die Notwendigkeit einer neuen Sehweise, "an other-world through-the-glass effect, which is what I want",[33] sowie die Technik des flüchtigen Pinselstrichs:

> "... the accidental stroke of the brush which creates a new beauty not previously consciously thought of by the artist."[34]

Beides suchte Hulme, wie der haijin, in der Schönheit natürlicher Details; "It is essential to prove that beauty may be in small, dry things",[35] und in den charismatischen Momenten des Lebensalltags: "Life composed of exquisite moments and the rest shadows of them."[36] Was ihn jedoch vom haijin unterscheidet und den grundsätzlichen Unterschied zwischen seinen Gedichten und dem Haiku ausmacht, ist die Abkehr vom Kosmischen.[37]

---

30) Siehe Earl Miner, "Whistler's Influence on English Poetry", The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 80-87.

31) Paris: Société du Mercure de France, 1902.

32) 3me ed., Paris: Société du Mercure de France, 1902.

33) T.E. Hulme, "Notes on Language and Style", op. cit., S. 87.

34) Ibid, S. 95.

35) Ders., "Romanticism and Classicism", op. cit., S. 131.

36) Ders., "Notes on Language and Style", op. cit., S. 99.

37) Vgl. hierzu Stanley K. Coffman, Jr., op. cit., S. 213: "... the Imagist sought to avoid the cosmic."

Ähnliches gilt für Bergson. Seiner Theorie vom élan vital zufolge muß der Dichter das Expressive, physisch Erfahrbare, die Konfrontation des Menschen mit den Objekten vermitteln. Statt ihren Sinngehalt wie der Haiku-Dichter meditativ zu erfassen, wodurch er sie von der Natur abzeichnet und objektiviert, entwarf Hulme diese Gedichte unter dem Gesichtspunkt potentieller Wirkung. Der "Bildschock" stand für ihn im Vordergrund, nicht aber das erkennende Schauen. Mit allem Nachdruck betonte Hulme daher seine Distanzierung von den Romantikern, die durch gefühlsmäßige Projektion die Objektivität ihrer Gedichte preisgeben, und vermied jegliche Übertragung auf ein Göttliches in seiner Dichtung:

> "We introduce into human beings the Perfection that properly belongs only to the divine, and thus confuse both human and divine things by not clearly separating them."38)

Dieser Erklärung liegt der eingangs skizzierte westliche Subjektivitätsgedanke eines rationalistisch-dualistischen Weltbildes zugrunde, das ausgeht von einer Polarität ("separating") zwischen Gott und Mensch, Geist und Materie. Da Hulme nicht versuchte, die Zone zum Metaphysischen durch geistige Projektion zu überbrücken und statt dessen die Konfrontation mit der Materie anstrebte, leben seine Gedichte nicht aus der verhaltenen Andeutung, sondern wirken "physisch", sollen als ein "Fechthieb" treffen: "All poetry is an affair of the body - that is, to be real it must affect body."[39] Ihre größte Schwungkraft liegt in der Begegnung von Leser und Satzgefüge als "a lump, a piece of clay ... rather, a wall touched with soft fingers."[40] Aus diesem Grund lehnte sich Hulme eng an die bildende Kunst an. Das steingewordene Bild suchte er im Lapidarstil zu verbalisieren, "this new verse resembles sculpture .... It builds up a plastic image".[41]

---

38) T.E. Hulme, "Humanism and the Religious Attitude", Speculations ..., op. cit., S. 32f.

39) Ders., "Cinders - A Sketch of a New Weltanschauung", op. cit. S. 242.

40) Ders., "Notes on Language and Style", op. cit., S. 79.

41) Ders., "A Lecture on Modern Poetry", op. cit., S. 75.

Unter Preisgabe des verborgenen Sinns, der den "Nachhall" des Haiku vermittelt, konzentrierte Hulme sich vornehmlich auf die optische Komponente des Bildes, arbeitete nicht auf eine transzendierende Wirkung hin, sondern auf eine "Materialisierung" der lyrischen Effekte. Die Vereinbarkeit des Haiku mit diesen theoretischen Grundsätzen veranschaulicht sein bekanntestes Gedicht "Autumn":

A U T U M N

A touch of cold in the Autumn night -
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I did not stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children.[42)]

In sieben freien, offenen und reimlosen Zeilen verdichten sich fünf Eindrücke zu einem Zentralbild, das das Titelwort "Herbst" benennt. Kürze, Prägnanz, umgangssprachliches Vokabular, das kireji nach dem ersten Vers und das kigo "Mond" entsprechen ganz den Regeln des Haiku. Die Motivation des Dichters, beim nächtlichen Spaziergang die unmittelbare Nähe der Natur zu spüren, und der Verlaß auf die bildliche Präsentation, die auf Abstraktion und emotionale Projektion verzichtet, unterstreichen diese Verwandtschaft. Die Konzentration auf einen wesentlichen Augenblick wird durch das stille Einverständnis des Wanderers in der regungslosen, schweigenden und dunklen Landschaft im "touch of cold" kristallisiert. Die flüchtige, dem Pinselstrich nachempfundene Berührung mit der Natur verstärkt Hulme durch impressionistischen Farbauftrag und dem Mittel der "verfremdenden Distanzraffung":[43)] der Mond wird aus dem kosmischen in den menschlichen Bereich geholt und Nachbar des Menschen.

---

42) Ders., "Autumn", Speculations ..., op. cit., S. 265.

43) Rudolf Haas, "T.E. Hulme und die Imagisten", in: Englische Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk, hg. Rudolf Sühnel und Dieter Riesner, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971, S. 222.

Trotz der Verschmelzung zweier getrennter Gegenstandsbereiche zeigt sich in diesem gewagtesten und auffälligsten Zug des Gedichtes hier der Unterschied zum Haiku: die Metaphorik spiegelt zwar nicht die Travestie expressionistischer Kontrafakturen, sondern eher die verhaltene Ironie französischer Symbolistik, kommt jedoch nicht der japanischen Bildtreue gleich, wie sie etwa van Gogh mit "Der Sämann" erzielt, der sich hier zum Vergleich anbietet. Vielmehr verdeutlicht sich in diesem "Bildschock" der typisch abendländische Subjektivitätsgedanke; indem der Mond einem sonnenverbrannten Bauernschädel gleicht und die Sterne zu sehnsüchtigen Großstadtkindern werden, nimmt Hulme statt einer "Vernatürlichung" des Menschen eine "Vermenschlichung" der Natur vor. Der Verzicht auf eine Transzendenz zugunsten einer potenziellen optischen Wirkung hebt den für das Haiku wesentlichen, verborgenen Sinn fast ganz auf. Die verweilende, meditative Betrachtungsweise, wie sie zum Beispiel in Robert Frosts stimmungsmäßig verwandtem "Stopping by Woods on a Snowy Evening" als Sekunde des Schauens transzendiert wird, übergeht Hulme buchstäblich: "I did not stop".

T.E. Hulme bedient sich des Haiku also kompositorisch zur Ausbildung eines kurzen, präzisen Stils, um größtmögliche Unmittelbarkeit und Objektivität in seinen Gedichten zu gewinnen. Die bildliche Wirkung nutzt er technisch durch die Überblendung zweier getrennter Gegenstandsbereiche, hebt jedoch die inhaltliche Wirkung auf, indem er sich zu stark optisch fixiert. Bedingt durch die Orientierung an den Impressionisten, die in erster Linie am optischen Effekt der Darstellungsmöglichkeiten des Farbholzschnittes interessiert waren, und durch seine Anlehnung an Bergsons élan vital zielt Hulme, statt auf den verborgenen Sinn des Haiku, auf eine physische Erfahrbarkeit hin. Eine Wendung von der Immanenz in die Transzendenz findet daher nicht statt, das Haiku bleibt technisches Modell, das noch der Systematisierung bedarf.[44]

---

44) Dementsprechend folgert Rudolf Haas in seinem Aufsatz "T.E. Hulme: The Embankment", in: Die moderne englische Lyrik, hg. Horst Oppel, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1967, S. 57:

"Mit der Tradition des haiku ... kann er sich nicht messen; seinen wenigen Versuchen fehlt die aus der japanischen Landschaft und ihren Jahreszeiten geborene selbstverständliche

Die stilistische und inhaltliche Definition, die es in dieser frühen Phase des Imagismus erfuhr, sei im Hinblick auf die beiden folgenden in einer abschließenden Gegenüberstellung von Hulmes "Autumn" mit vier traditionellen Haiku veranschaulicht:[45]

A touch of cold in the Autumn night -
I walked abroad, ...

Along this road
Goes no one,
This autumn eve.[46]

(Bashō)

... And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer. ...

Companionless,
Thrown away on the moor,
The winter moon.[47]

(Roseki)

Schlichtheit der in langer Entwicklung gereiften haikai."

45) Siehe hierzu auch den Aufsatz von Kaken Narusawa, "Some Problems on Modern Haiku Poetry", Hiroshima Daigaku Bungaku-bu Kiyo, Vol. VIII (1956), S. 1-3, in dem "Autumn" und "Above the Dock" mit japanischen Haiku verglichen werden. Eine Skizzierung des Haiku-Einflusses auf obige Gedichte sowie auf "Mana Aboda", "The Embankment" und "Conversion" von T.E. Hulme bietet die Dissertation Earl Roy Miners, The Japanese Influence on English and American Literature 1850-1950, Phil. Diss. University of Minnesota, 1955, S. 155-157.

46) Zit. in: R.H. Blyth, Haiku, Vol. III, Tokyo: Hokuseido Press, 1952, S. 342.

47) Zit. ibid, Vol. IV, 1952, S. 204.

... I did not stop to speak, but nodded, ...

Tranquility:
Walking alone;
Happy alone.[48)]

(Shiki)

... And round about were the wistful stars
With white faces like town children.

Poor little stars,
Driven into hiding
By the autumn moon![49)]

(Deikin)

---

48) Zit. ibid, Vol. II, 1950, S. 43.

49) Zit. in: Asataro Miyamori, op. cit., S. 375.

Tendenzen, die meditative Komponente des Haiku gegenüber der rein optischen Bildqualität in den Vordergrund zu stellen, zeichnen sich bei einigen Autoren des Kreises um Hulme ab, setzen sich seiner Theorie gegenüber jedoch nicht durch.

Edward Storer betont zum Beispiel den verborgenen Sinn, den der Haiku-Augenblick vermittelt, und verzichtet daher auf eine "verfremdende Distanzraffung". Vgl. hierzu den "Essay" seiner Sammlung Mirrors of Illusion, London: Sisley's, 1909, deren Gedichte Flint in seiner "History of Imagism", op. cit., S. 70, in der Nähe des Haiku ansiedelt.

Entsprechendes gilt für Walter Solomon und Joseph Campbell. Empfindungsreichtum durch mikroskopische Beobachtung banaler Alltagssituationen, die Campbell in einigen Gedichten aus The Mountainy Singer, Dublin: Maunsel and Co., 1909, zu Assoziationsketten einzelner Momentaufnahmen wie Korrelate aneinanderreiht, sind mit dem Ausdruck traditioneller Haiku vergleichbar und ähneln teilweise dem "one-line haiku".

4.3. Ezra Pound: Die Systematisierung der Bildstruktur des Haiku

Zum Zeitpunkt seines Eintritts in den Hulme-Kreis im April 1909 verhielt Pound sich japanischer Lyrik gegenüber sehr zurückhaltend, da sein Hauptinteresse der Troubadour-Dichtung galt. Seine langfristige Orientierung stand jedoch bereits 1908 fest, wie aus einem Brief an William Carlos Williams vom 21. Oktober hervorgeht: Dichtung bildlich mitzuteilen, "To paint the thing as I see it."[1] Eines seiner künstlerischen Vorbilder war Whistler, dem er mit dem Gedicht "To Whistler, American" ein lyrisches Denkmal setzt:

.... You /Whistler/ and Abe Lincoln from that mass of dolts
Show us there's chance at least of winning through.[2]

Daß er in ihm nicht nur den Wegbereiter neuer Maltechniken sah, sondern in seinen Bildern ebenso die zukünftige Richtung der Dichtung, geht aus dem Begleitschreiben des zur Veröffentlichung an Poetry gesandten Gedichtes hervor:

> "I count him our only great artist, and even this informal salute, drastic as it is, may not be out of place at the threshold of what I hope is an endeavour to carry into our American poetry the same sort of life and intensity which he infused into modern painting."3)

Pound, für den "Whistler and the Japanese" zum Motto wurde,[4] und

---

1) The Letters of Ezra Pound 1907-1941, ed. D.D. Paige, London: Faber & Faber, 1951, S. 39.

2) Ezra Pound, "To Whistler, American", Poetry, Vol. I /repr./ (October-March 1912-13), S. 7, V. 18f.

3) Pound in einem an Harriet Monroe gerichteten Brief vom 18. August 1912, in: The Letters of Ezra Pound 1907-1941, op. cit., S. 44.

4) Siehe Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 108-112, und Ezra Pounds Artikel "Edward Wadsworth, Vorticist", The Egoist, Vol. I (August 15, 1914), S. 306, in dem er schreibt:

"I trust the gentle reader is accustomed to take pleasure in 'Whistler and the Japanese.' Otherwise he had better stop reading my article until he has treated himself to some further draughts of education.
From Whistler and the Japanese ... the 'world,' that is to say, the fragment of the English-speaking world that spreads itself

den Wyndham Lewis als "Pound's nearest American analogue"[5] beschrieb, definiert sein poetologisches Ziel so: Whistlers dem Farbholzschnitt entlehnte Techniken auf den Bereich der Dichtung zu übertragen, das zu verbalisieren, was dieser in seiner Gentle Art als die wesentliche neue Perspektive betont, das Bild als ein "arrangement in colour."[6]

---

into print, learned to enjoy 'arrangements' of colours and masses."

5) Wyndham Lewis, zit. in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 108.

6) Vgl. Ezra Pound, "Vorticism", The Fortnightly Review, Vol. XCVI (July-December 1914), S. 464.

4.3.1. Theoretische und praktische Haiku-Erfahrungen

Bei seinem Bemühen um dieses Ziel muß Pound die Wahlverwandtschaft von Farbholzschnitt und Haiku schon während seiner Zeit im Hulme-Kreis erkannt haben, denn er ging diesen ersten Anregungen während seines mehrmonatigen Amerikaaufenthaltes 1910 gezielt nach. Japanische Lyrik stand hier bereits im Blickpunkt öffentlichen Interesses und wurde vor allem von dem Halbjapaner Sadakichi Hartmann, einem Schüler Ernest Fenollosas, verbreitet:

> "He was ... introducing Japanese art and literature to the women's clubs of Boston, Philadelphia, and the hinterland, and probably was the first person to write English haiku".1)

Hartmann galt zu diesem Zeitpunkt als eine der bekanntesten Künstlerpersönlichkeiten in Greenwich Village und Pound brachte ihm die größte Bewunderung entgegen:

> "... if one hadn't been oneself it wd. have been worth while to have been Sadakichi. This is a tribute I can pay to few men ..."2)

In ihm fand Pound einen denkbar geeigneten Haiku-Experten - Hartmann arbeitete damals an seinem 1915 erscheinenden Tanka and Hai-

---

1) Kenneth Rexroth in seinem Vorwort zu Sadakichi Hartmann, White Chrysanthemums. Literary Fragments and Pronouncements, ed. George Knox and Harry Lawton, New York, N.Y.: Herder and Herder, Inc., 1971, S. IX.

2) Ezra Pound, Guide to Kulchur, 19 , S. 310.

Eine entsprechende Würdigung äußert Pound im "Pisan Canto LXXX", V. 74-79:

> ... and as for the vagaries of our friend
> Mr Hartmann,
> Sadakichi a few more of him,
> were that conceivable, would have enriched
> the life of Manhattan
> or any other town or metropolis ...

Ezra Pound, The Pisan Cantos, London: Faber & Faber, 1949, S. 84.

kai[3] -, der überdies sein Interesse an Whistler teilte, von dem er im Vorjahr die Studie The Whistler Book[4] herausgegeben hatte. Pound ließ sich daher von vielen seiner Ideen inspirieren:

> "Ezra Pound always spoke of him with the greatest fondness, and well he might, for a good case could be made that he modeled his life on Sadakichi and derived much of his taste and many of his ideas from him. There are rumors that Sadakichi discovered Ezra Pound."5)

Dieses theoretische Rüstzeug kam Pound zugute, als er kurz darauf in Paris eine "Whistler-Vision" erfuhr, über die er in der September-Ausgabe des Fortnightly Review 1914 berichtet:

> "Three years ago in Paris I got out of a 'metro' train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another ... and I tried all that day to find words for what this had meant to me .... And that evening ... I found, suddenly, the expression ... not in speech, but in little splotches of colour. It was just that - a 'pattern,' or hardly a pattern, if by 'pattern' you mean something with a 'repeat' in it. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour."6)

Pound sah hier erstmals ein lebendes "arrangement in colour" vor sich und versuchte sich an einer verbalen Umsetzung auf der neu erworbenen theoretischen Grundlage des Haiku:

> "I wrote a thirty-line poem, and destroyed it because it was what we call work 'of second intensity.' Six months later I made a poem half that length; a year later I made the following hokku-like sentence: -

---

3) Tanka and Haikai. 14 Japanese Rhythms, New York, N.Y.: G. Bruno, 1915.

4) The Whistler Book. A Monograph of the Life and Position in Art of James McNeill Whistler, Together with a Careful Study of His More Important Works, Boston, Mass.: L.C. Page & Co., 1910.

5) Kenneth Rexroth, in: Sadakichi Hartmann, White Chrysanthemums, op. cit., S. IX.

6) Ezra Pound, "Vorticism", op. cit., S. 465.

'The apparition of these faces in the crowd:
Petals, on a wet, black bough.'"[7]

Das Gedicht, das Pound u.a. an Yone Noguchi sandte, mit dem er seit 1911 in brieflicher Verbindung stand,[8] wird, wie er weiter schreibt, nicht allein durch seine Kürze ein "hokku-like sentence", denn er unterstreicht in seinem Artikel speziell die Fähigkeit der Japaner, optische Eindrücke impressionistisch wiederzugeben:

> "The Japanese have had the sense of exploration. They have understood the beauty of this sort of knowing .... The Japanese have evolved ... the hokku.
>
> 'The fallen blossom flies back to its branch:
> A butterfly.'
>
> That is the substance of a very well-known hokku."9)

Zur Veranschaulichung seines und des dem Dichter Moritake zugeschriebenen Gedichtes zitiert er ein weiteres Haiku:

> "The footsteps of the cat upon the snow:
> (are like) plum blossoms."[10]

Allen drei Gedichten gemeinsam ist das inhaltliche Vergleichskriterium der Blüte, und auch formal richtete Pound sich bei seinem Versuch nach den gegebenen Mustern. Offenbar an Chamberlain orientiert, verfaßte er, statt eines traditionellen Dreizeilers, einen Zweizeiler, der auf die von jenem fälschlicherweise betonte Nähe

---

7) Ibid, S. 467.

8) Siehe Yone Noguchi, Collected English Letters, op. cit., S. 15 u. S. 210f.

Auskunft über weitere Japaner, die Pound künstlerisch inspirierten, gibt der Aufsatz von Rikutaro Fukuda, "Ezra Pound and the Orient - Some Oriental Figures Behind E. Pound -", Tamkang Review, Vol. II, No. 2 & Vol. III, No. 1 (October 1971 - April 1972), S. 61-69.

9) Ezra Pound, "Vorticism", op. cit., S. 466f.

10) Ibid, S. 467. Den Zusatz "(are like)" ergänzte Pound zur Erläuterung.

zum Epigramm weist.[11] Als Vorlage haben ihm möglicherweise das u.a. von Flint übersetzte obige Moritake-Haiku ("blossom", "branch") und Bashōs "Autumn Crow" ("bough") gedient,[12] unter Umständen eines von Hartmanns Gedichten ("petals")[13] sowie die Bildentlehnung einer später von ihm verworfenen, 1909 entstandenen "Laudantes"-Passage.[14]

---

11) Vgl. hierzu Basil Hall Chamberlains Aufsatz "Bashō and the Japanese Poetical Epigram", op. cit., S. 243ff.
Auf eine Orientierung an Chamberlain deutet ferner die von Pound gebrauchte Haiku-Bezeichnung "hokku" sowie Pounds Aufsatz "How I Began", erschienen in der T.P. Weekly, Vol. XXI, No. 522, vom 6. Juni 1913; siehe Noel Stock, The Life of Ezra Pound, London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1970, S. 136. Bezeichnenderweise spricht Pound hierin vom Haiku als einem sechzehnsilbigen Gedicht. Genau dieser Länge entspricht die Übersetzung, die Chamberlain in "Bashō and the Japanese Poetical Epigram", op. cit., S. 312, von obigem Moritake-Haiku anbietet:
Fall'n flow'r returning to the branch, - / Behold! it is a butterfly.

12) Vgl. Richard Eugene Smith, "Ezra Pound and the Haiku", College English, Vol. XXVI, No. 7 (April 1965), S. 522-527.
Smith weist auf die Verwandtschaft von Pounds Metro-Gedicht und Bashōs "Autumn Crow" hin und schlägt eine Umstellung der beiden Verse vor, um so dem stimmungsmäßigen Ausdruck des Haiku näher zu kommen, d.h. durch das vorangestellte mikroskopische Bild den makroskopischen Bezug zu vermitteln.

13) In Betracht käme beispielsweise das folgende bekannte Haiku Hartmanns:

White petals afloat
On a winding woodland stream -
What else is life's dream?

White Crysanthemums, op. cit., S. 163.

14) Vgl. Teil VIII des zehnteiligen "Laudantes"-Gedichtes und den Kommentar Jürgen Pepers hierzu in seinem Aufsatz "Das imagistische 'Ein-Bild-Gedicht'. Zwei Bildauffassungen", Germanisch-romanische Monatsschrift, N.F. Bd. XXII (1972), S. 403.

Zu den Quellen, durch die Pound erstmals mit dem Haiku in Berührung kam, gehören nach Meinung von Eva Hesse möglicherweise:

"... William N. Porter's A Hundred Verses of Old Japan ... 1909, das auf die angloamerikanische Lyrik von damals einigen Einfluß hatte. Noch wichtiger könnten Frederick V. Dickins, Primitive and Mediaeval Japanese Texts, New York 1876/Oxford 1906, und Basil H. Chamberlain's Classical Poetry of the Japanese, 1880, Things Japanese, London 1902, und Japanese Poetry, London 1910, gewesen sein ..."

Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Eva Hesses vom 9. März 1981.

Trotz der für das Haiku untypischen Atmosphäre eines Bahnsteigs wirkt das Bild durchaus japanisch. Die formalen Bedingungen des Jahreszeitenwortes ("petals") und des fakultativen kireji (":") sind erfüllt, der Überschuß von zwei Silben (5-7-7) nicht unbedingt regelwidrig. Die Konzentration auf einen unmittelbaren Augenblick in der Gegenwart, der durch das momentane Erscheinen der Gesichter erhöht wird, sowie die Eliminierung des lyrischen Ich und die Gleichschaltung zweier semantischer Einheiten unterstreichen die Nähe zum Haiku.[15)]

Was den Zweizeiler jedoch letztlich vom traditionellen japanischen Dreizeiler unterscheidet, ist die von Hulme eingeleitete optische Fixierung.[16)] Indem Pound auf die Bildgestaltung Whistlers hinarbeitete, wählte er, analog zu dessen "splotches of colour", die Gesichter in der Masse als Farbtupfen, die sich vor dem Hintergrund des schwarzen Bahnsteigs zu einem "arrangement of colour" zusammensetzen. Verglichen mit dem Moritake-Haiku, das mit der wiederkehrenden Blüte die Assoziation von frühlingshaftem Lebensneubeginn vermittelt, wirkt Pounds Zweizeiler oberflächlich. Der verborgene Sinn des Haiku, der durch die Wendung von der Immanenz in die Transzendenz in der Vorstellung des Lesers den Eindruck von plastischer Tiefe und Bewegung erzeugt, fehlt an dieser Stelle und läßt das Gedicht statisch erscheinen.

Trotz dieses "Fehlers", den Pound später zu korrigieren suchte, leitete er aus dieser für ihn neu gewonnenen Lyrikform das für den Imagismus wichtigste Stilmittel der Bildüberblendung, die "super-pository technique", ab.

---

15) Siehe hierzu Ralph Bevilaqua, "Pound's 'In a Station of the Metro': A Textual Note", English Language Notes, Vol. VIII, No. 4 (June 1971), S. 293-296. Bevilaqua skizziert den Grad an Suggestion, der in dem Wort "apparition" liegt und die Wirkung des Gedichtes bedingt.
Vgl. auch die semantische Analyse von Hans-Joachim Kann, "Translation Problems in Pound's 'In a Station of the Metro'", Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Bd. VI (1973), S. 234-240, sowie Akira Kawano, "Ezra Pound and Haiku", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXV, Part I (1975), S. 51f.

16) Deutlich wird die bildtechnische Übereinstimmung beider Autoren in einem Vergleich des Metro-Gedichtes mit folgendem Zweizeiler Hulmes aus Further Speculations ..., op. cit., S. 218:

The lark crawls on the cloud
Like a flea on a white body.

4.3.2. Die Technik der "Super-Position"

Aufbauend auf seinen theoretischen Haiku-Kenntnissen geht Pound vom Haiku als einem "Ein-Bild-Gedicht" aus:

> "The 'one image poem' is a form of super-position, that is to say it is one idea set on top of another."1)

Er erkannte also, daß es sich aus zwei deutlich voneinander getrennten Teilen zusammensetzt, aus einer direkten, faktischen Aussage ("The apparition of these faces in the crowd") und einer scharf umrissenen bildintensiven Anschauung ("Petals, on a wet, black bough"), die durch den Doppelpunkt in Beziehung zueinander gesetzt werden.
Dieser funktioniert quasi als Gleichheitszeichen, das in der Vorstellung des Lesers die beiden Hälften in Analogie zueinander setzt und so ein Bild entfacht. Es markiert dem kireji gemäß das Umschlagsmoment maximaler Spannung, in welcher äußere Erscheinung ("faces") und innere Vorstellung ("petals") kongruent werden.
Der von Pound formulierte "precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective"[2] entspricht damit genau Seki Osugas Definition des Haiku-Augenblicks:

> "... the instant when our mental activity almost merges into an unconscious state - i.e., when the relationship between the subject and object is forgotten ..."3)

Voraussetzung für diese Kongruenz ist die Objektivierung des Bezugsgegenstandes, so daß unter Pounds Kopplung zweier Ideen daher keine Abstraktion zu verstehen ist, sondern nach Armin Paul Franks Formulierung, Idee "als 'Vorstellung', als ein im Geist vorhandenes oder auch dort entstandenes 'Bild'", als "Überlagerung zweier Vorstellungsbilder".[4]

---

1) Ezra Pound, "Vorticism", op. cit., S. 467.
2) Loc. cit.
3) Seki Osuga, zit. in: Kenneth Yasuda, The Japanese Haiku, op. cit., S. 31.
4) Armin Paul Frank, "Das Bild in imagistischer Theorie und Praxis", Jahrbuch für Amerikastudien, Bd. XIII (1963), S. 181f.

Mit der klaren Trennung in konkrete Wahrnehmung und subjektive Empfindung, in Rezeption und Projektion, sytematisierte Pound in Weiterentwicklung Hulmes die Bildstruktur des Haiku zwar genau, erzielt jedoch nicht dessen starke Wirkung, da die Deckungsgleichheit von "faces" und "petals" nicht ohne weiteres vom Leser erkannt wird, wie John Gould Fletcher nach Jahren eingehender Haiku-Studien feststellte:

> "... the relation of certain beautiful faces seen in a Paris Metro station to petals on a wet tree branch is not absolutely clear."5)

Ursache dafür ist, daß das Unterbewußtsein nicht unmittelbar angesprochen wird, Pounds "faces - petals" kein "Ur-Bild" im Sinne C.G. Jungs darstellt, sondern eher einer bildlichen Anschauung entspricht, so daß im Vergleich zum japanischen Haiku der Eindruck von Oberflächlichkeit, Statik entsteht. Trotz dieses Mangels zählt die "super-position" zu den großen Leistungen Pounds und läßt sein poetisches Einfühlungsvermögen erkennen, denn die Trennung dieser Haiku-Segmente wurde offiziell erst über 40 Jahre später wissenschaftlich aufgeschlüsselt.[6)]

Die praktische Anwendung der "super-pository technique" zeigt sich erstmals in den 1916 veröffentlichten Lustra-Gedichten, wo sie auch in Passagen eingesetzt ist, die wie "April" länger als zwei Verse sind:

A P R I L

Three spirits came to me
And drew me apart
To where the olive boughs
Lay stripped upon the ground:
Pale carnage beneath bright mist.[7)]

---

5) John G. Fletcher, "The Orient and Contemporary Poetry", in: The Asian Legacy and American Life, Essays arranged and ed. by Arthur E. Christy, New York, N.Y.: Greenwood Press, 1968, S. 159. Siehe dazu Yasuo Iwahara, "Ezra Pound's Short Imagist Poems and the Japanese Haiku", Hikaku Bungaku Nenshi, No. 9 (March 1973), S. 24. Iwahara führt Pounds mangelhaftes Haiku-Verständnis, au-

Dem objektiven Bezugsgegenstand "the olive boughs", der den "faces in the crowd" entspricht, sind das lyrische Ich und eine Reflektion vorangestellt. Gegenstand und Empfindung werden, wie in "Petals, on a wet, black bough", mit einem sie überlagernden Bild gekoppelt ("Pale carnage beneath bright mist"), so daß Pound in der Lage ist, zwei disparate Elemente auf konzentrierteste und anschaulichste Weise miteinander zu verbinden: ein gefühlsmäßiges Erlebnis ("spirits drew me apart") und ein objektives Naturbild ("olive boughs / Lay stripped upon the ground").

Eine mindestens ebenso intensive Bildüberlagerung erzielt Pound in folgendem Gedicht:

G E N T I L D O N N A

She passed and left no quiver in the veins, who now
Moving among the trees, and clinging
in the air she severed,
Fanning the grass she walked on then, endures:
Grey olive leaves beneath a rain-cold sky.[8)]

In den ersten drei Versen wird der gefühlsmäßige Ausdruck des Abschiedsschmerzes mit dem Bild fallender Blätter bereits vor der Pause des Doppelpunktes verknüpft, um dann eine abschließende Bildsynthese zu bilden. Hier, wie in "April", werden neben den strukturellen auch inhaltliche Einflüsse des Haiku erkennbar. Analog zum Moritake- bzw. Metro-Gedicht wählt Pound in ersterem das Bild des Astes, in "Gentildonna" die nicht an den Ast zurückkehrenden Blätter. In beiden Fällen klingt Bashōs "Summer grass" an,

---

ßer auf zu geringe Japanischkenntnisse, im wesentlichen auf seine form- und bildtechnische Fixierung zurück.

6) Siehe Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 115.

7) Ezra Pound, Personae. Collected Shorter Poems, London: Faber & Faber, 1952, S. 101.

8) Loc. cit.

das auch in Hulmes "In the City Square" transparent ist.[9] Was von den Heldentaten des Krieges bleibt, wird im "Gemetzel" der Olivenbaumzweige und den grauen, auf dem Gras ruhenden Blättern reflektiert. Das gleiche Motiv kehrt ebenso in "Liu Ch'e" wieder:

L I U C H ' E

The rustling of the silk is discontinued,
Dust drifts over the court-yard,
There is no sound of foot-fall, and the leaves
Scurry into heaps and lie still,
And she the rejoicer of the heart is beneath them:

A wet leaf that clings to the threshold.[10]

Den eigentlichen lyrischen Wert vieler der von ihm neugefaßten chinesischen Gedichte gewann er gleichfalls erst durch die Technik der "super-position", wie ein Vergleich mit Pounds Gedicht-Quelle, den Übersetzungen Herbert Giles' aus dem Chinesischen, veranschaulicht, denn sie ermöglicht ihm, chinesische Gedichte in eine japanische Form zu transponieren und das entscheidende inhaltliche Moment in ein intensives Schlußbild zu kleiden.[11]

Mit "Alba" demonstriert Pound eine weitere Variationsmöglichkeit, indem er das Bild der Aussage voranstellt:

A L B A

As cool as the pale wet leaves
of lily-of-the-valley
She lay beside me in the dawn.[12]

---

9) Vgl. S. 46 dieser Arbeit sowie die Bashō-Übersetzung Inazō Nitobes, in: Asataro Miyamori, op. cit., S. 126:

The summer grass!
'Tis all that's left
Of ancient warriors' dreams.

10) Ezra Pound, Personae, op. cit., S. 118.

11) Vgl. hierzu die Version von Herbert A. Giles in seiner History of Chinese Literature, New York, N.Y.: D. Appleton and Co.,

Experiment und unterschiedlicher Gebrauch werden ferner in Gedichten deutlich, in welchen Pound diese Technik auf andere Gegenstandsbereiche überträgt, wie in "Women Before a Shop", "L'Art, 1910" oder auch in folgendem parodistisch anmutenden Bild:

T H E B A T H - T U B

As a bathtub lined with white porcelain,
When the hot water gives out or goes trepid,
So is the slow cooling of our chivalrous passion,
O my much praised but-not-altogether-satisfactory
lady.[13]

Die größtmögliche Nähe zum Haiku erreicht Pound mit "Fan-Piece, for Her Imperial Lord", einem Siebzehn-Worte-Gedicht, in dem er das Bild in die Gedichtmitte stellt:

O fan of white silk,
clear as frost on the grass blade,
You also are laid aside.[14]

Dreizeiligkeit, Jahreszeitenwort ("frost"), Kürze, Prägnanz und Objektivität entsprechen in dieser Variation von Giles' zehnzeiliger pentametrischer Übersetzung aus dem Chinesischen genau den Ansprüchen des Haiku.[15] Das Überblendungsmoment von Rezeption und Projektion konzentriert Pound aufs äußerste: es liegt in dem kleinen Wort "also". Der weiße Fächer, Spielzeug des Adels, wird in Analogie zur verblassenden Schönheit einer Kurtisane gesetzt, die vergeblich auf ihren Geliebten wartet. Das Fächer und Schönheit gemeinsame Element der Vergänglichkeit ist in der Mittelachse des zweiten Verses formal wie auch inhaltlich im Bild

---

1923, S. 100, zuerst erschienen 1901 bei W. Heinemann, London.

12) Ezra Pound, Personae, op. cit., S. 119.

13) Ibid, S. 109.

14) Ibid, S. 118.

15) Vgl. hierzu Herbert A. Giles, op. cit., S. 101.

des jahreszeitlichen Ausklangs gekoppelt. Wenn Pound durch Silbenüberschuß und thematische Regelwidrigkeit den Anforderungen des Haiku nicht vollständig Genüge leistet - das Thema "Liebe" ist nicht haiku-gemäß -, kompensiert er diesen Mangel dennoch so gekonnt, daß man den Dreizeiler als einen seiner gelungensten Haiku-Versuche betrachten kann: "this poem comes closer than perhaps any other attempt to meriting the title, 'a haiku in English.'"[16)]

Neben den vielen kürzeren Gedichten, wie "A Song of the Degrees", "Ts'ai Chi'h", "Coitus", "The Encounter", "Shop Girl", "Fish and the Shadow" und "Cantus Planus", wird die "form of super-position" auch in langen Gedichten eingesetzt; so zum Beispiel in "Near Perigord", "Hugh Selwyn Mauberley" und in seinem Hauptwerk, den Cantos, womit die textliche Anschaulichkeit sich wesentlich erhöht, da hier jeweils mehrere Erzählsegmente um zentrale Bilder, sogenannte "unifying images", gelagert sind.[17)]

Damit erwies sich für Pound das, was als zweizeiliger "hokku-like sentence" begann, als so vielseitig, daß die "form of super-position" fester Baustein seiner Dichtung wurde und das entscheidende stilistische Gestaltungsmittel der Imagisten bildet. Im Zuge dieser bildtechnischen Systematisierung des Haiku entwickelte er sich zu ihrem Wortführer und bezeichnete die Mitglieder des Kreises im Herbst 1912 als "Les Imagistes". Die poetologische Autonomie dokumentierte er mit der Veröffentlichung von "A Few Don'ts by an Imagiste", einer Weiterentwicklung der Grundsätze Hulmes, in der März-Ausgabe von Poetry 1913 als offizielles Imagisten-Programm.

---

16) Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 119.

17) Siehe ders., "Pound, Haiku and the Image", The Hudson Review, Vol. IX, No. 4 (Winter 1956-57), S. 581-583.

4.3.3. Die "Image"-Theorie

Die zentrale Position, die das Haiku durch die "form of superposition" in Pounds praktischer Arbeit einnimmt, legte er mit seiner "Image"-Konzeption als Kern des Imagisten-Programms auch theoretisch zugrunde.
Die Funktion des Bildes, wie er in "A Few Don'ts by an Imagiste" schreibt, sei die, eine Analogie von äußerer Erscheinung und innerer Vorstellung zu vermitteln. Voraussetzung dafür, im Leser ein solches Erkennen zu zünden, ist für Pound bei der Wahl der Bilder daher ein Höchstmaß an Objektivität, Allgemeingültigkeit und -verständlichkeit und der geeignete Bereich, dem sie entlehnt werden, der der Natur:

> "Don't use such an expression as 'dim lands of peace.' It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the adequate symbol."1)

Im Unterschied zu Hulme vermeidet Pound die Neigung zu einer Verfremdung des natürlichen Bezugsobjektes und vermittelt die differenzierte Wahrnehmung statt dessen ausschließlich durch die Präsentation des Objektes. Hierdurch grenzt er sich ebenso von den Symbolisten ab, welche in stärkerem Maße als die impressionistischen Maler die objektivierten Details des Farbholzschnittes in ihren Werken emotional verfremden und damit ihren Abbildungswert individuell festlegen. In dieser graduellen Differenz zwischen objektiver Präsentation und subjektiver Repräsentation besteht daher Pounds Abgrenzung zum Symbolismus:

> "Imagisme is not symbolism. The symbolists dealt in 'association,' that is, in a sort of allusion, almost of allegory. They degraded the symbol to the status of a word .... The symbolist's symbols have a fixed value, like numbers in arithmetic, like 1,2, and

---

1) Ezra Pound, "A Few Don'ts by an Imagiste", op. cit., S. 201.

> 7. The imagiste's images have a variable significance, like the signs a, b, and x in algebra."2)

Die algebraischen Zeichen, wie Pound dazu ausführt, sind gegenüber den arithmetischen Ziffern reine Platzhalter, die eine größtmögliche Variabilität bieten und, übertragen auf den literarischen Bereich, an keinen bestimmten Zeitgeschmack gebunden. Um dieses zu veranschaulichen, stellt Pound den Symbolisten die großen Dichter der Vergangenheit gegenüber, die diese Variablen gebrauchten und somit zeitlose Bilder schufen:

> "The other sort of poetry is as old as the lyric and as honourable, but, until recently, no one had named it. Ibycus and Liu Ch'e presented the 'Image.' Dante is a great poet by reason of this faculty ..."3)

Weiterhin betont er, daß die ihrer Dichtung gemeinsame Qualität, die "images", nicht neu seien, sondern lediglich erst jetzt benannt würden, und stellt, um diesen Unterschied am konkreten Textbeispiel zu erhellen, der "arithmetischen Beschreibung" "dim lands of peace" eine "algebraische Präsentation" Shakespeares gegenüber:

> "When Shakespeare talks of the 'Dawn /sic/ in russet mantle clad' he presents something which the painter does not present. There is in this line of his nothing that one can call description; he presents."4)

Indem Pound sich unter dem Blickwinkel der Bildintensität des Haiku auf Shakespeare bezieht, demonstriert er, daß eine Verwandtschaft zwischen der Dichtung Shakespeares und der der Japaner besteht. Daß diese von letzteren gleichfalls erkannt wurde, bestätigt der Umstand, daß Natsume Sōseki, der sich während seines England-Aufenthaltes zwischen 1900 und 1903 um eine kulturelle Ost-West-Synthese bemühte, einige Shakespeare-Passagen in die Form des Haiku

---

2) Ders., "Vorticism", op. cit., S. 463.

3) Ibid, S. 462.

4) Ders., "A Few Don'ts by an Imagiste", op. cit., S. 203.

transponierte.[5)]

Der Vergleich Pounds läßt ebenso vermuten, daß er bei seiner "Image"-Konzeption kein sprachliches Hindernis zwischen westlichem Dichter und haijin sah, sondern instinktiv fühlte, daß die Bildintensität einer "Gemeinsprache" entstammt: dem kollektiven Unbewußten. Unter diesem Gesichtspunkt sucht er seine "images" auf den psychologischen Moment abzustimmen, auf jenen "archetypal impact", in dem, wie sich an späterer Stelle zeigen wird, gleichermaßen die psychotherapeutische Funktion des "one image poem" liegt:

> "An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. I use the term 'complex' rather in the technical sense employed by the newer psychologists, such as Hart, though we might not agree absolutely in our application.
> It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.
> It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works."6)

Pound belegt hier theoretisch, was er 1911 in der Metro-Station spürte: die transzendierende Wirkung des Augenblicks, in welchem seine Vorstellung von Whistlers "arrangement of colour" mit dem äußeren Erscheinen der Gesichter deckungsgleich wurde, Idee ("intellectual complex") und Empfindung ("emotional complex") einander entsprachen. Dieses Erlebnis, für das er, wie er in seinem Bericht schreibt, keine konkreteren Worte finden konnte als "sudden emotion", verankert er als Merkmal imagistischer Gedichte, die so bildintensiv sein müssen, daß sie dem Leser "sudden growth", das Gefühl jähen Wachsens, vermitteln.[7)]

---

5) Diesen Hinweis verdankt die Verfasserin Herrn Werner Schaumann, Universität Bonn. Vgl. hierzu seinen Aufsatz, "Natsume Sōseki's Haiku", Bonner Zeitschrift für Japanologie, Bd. I (1979), S. 125-134.

6) Ezra Pound, "A Few Don'ts by an Imagiste", op. cit., S. 200f.

7) Vgl. Wolfgang Iser, "Das Bild als entautomatisierte Wahrnehmung.

Der Bericht über das Entstehen seines "hokku-like sentence" als einem "one image poem" ist seine einzige praktische Erläuterung der "Image"-Theorie und veranschaulicht die wechselseitige Ergänzung von Dichtungstheorie und -praxis, wie auch die Suche nach einer lyrischen Synthese von Kunst und Leben, nach einem einzigen absoluten Gedicht: "It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works." Pound legt damit einen gleich hohen ästhetischen Wertmaßstab an wie Bashō:

> "He who creates three to five haiku
> poems during a lifetime is a haiku
> poet.
> He who attains to ten is a master."8)

Diesen Grundsätzen beider Künstler liegt ein gemeinsamen Ziel zugrunde: die lyrische Form als Lebensausdruck, das Gedicht als ein Idiogramm des Dichters zu schaffen. Aus diesem Grunde kündigte Pound 1913 in seinem Bericht dem Imagismus seine indirekte Abkehr an:

> "Imagisme ... has been known chiefly
> as a stylistic movement, as a movement
> of criticism rather than of creation
> .... 'Imagisme' as a department of
> poetry ..."9)

Da er erkannte, daß die im Rahmen seines Kreises entstandenen lyrischen Versuche die Wirkung des jähen Wachsens, eine Bewegungssteigerung, nicht in dem dem Haiku eigenen Maße erreichten, versuchte er, den statischen Charakter des imagistischen Gedichtes auf andere Weise zu dynamisieren und es damit zu einem "Lebensausdruck" zu machen. Aus diesem Grunde wandte er sich dem Vortizismus zu, einer die Dichtung, Plastik, Malerei und Musik in sich vereinigenden Kunstrichtung, in der das vitalistische Element im Vordergrund steht.

Images bei T.E. Hulme und Ezra Pound", repr. in: Die amerikanische Lyrik von Edgar Allen Poe bis Wallace Stevens, hg. Martin Christadler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S. 261ff.

8) Bashō, zit. in: Kenneth Yasuda, The Japanese Haiku, op. cit., S. 25.

9) Ezra Pound, "Vorticism", op. cit., S. 461.

Dieser Schritt vollzog sich zu dem Zeitpunkt, zu dem Pound sich am eingehendsten mit japanischer Kunst befaßte[10] und den Nachlaß des Ostasienforschers und Kunsthistorikers Ernest Fenollosa bearbeitete, dessen Aufzeichnungen vom japanischen Nō-Spiel, einem "enlarged equivalent of the tiny haiku",[11] Pound veranschaulichten, daß die "Image"-Theorie auf das Drama übertragbar ist. Unter den Schriften, die die Witwe Fenollosas ihm Anfang 1914 übergab, befanden sich ferner die chinesischen Gedichte der "Cathay"-Sequenz[12] sowie jener epochemachende Aufsatz, den Pound in überarbeiteter Form in seinem 1920 erschienenen Essayband Instigations veröffentlichte:[13] "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry". Dieser bis zur Publikation sorgfältig gehütete Aufsatz, der Pound die theoretische Grundlage bot, den "Image"-Begriff der Imagisten graduell zu erweitern, wies ihm die Möglichkeit, mit der für das Haiku typischen Schreibweise der chinesischen Schriftzeichen Gedichte ideographisch zu übermitteln, die Wirkung des "Image" also auch im Schriftbild selber zu erzielen und damit eine vollständige Übereinstimmung von Inhalt und Form zu gewinnen:

> "... /the/ Chinese ideogram does not
> try to be the picture of a sound, or
> to be a written sign recalling a sound,

---

10) Vgl. hierzu Pounds Erläuterung "planes in relation", Gaudier-Brzeska. A Memoir, Hessle: The Marvell Press, 1960, S. 120f. Es handelt sich dabei um eine Kombination von Elementen des Kubismus und des Farbholzschnittes, mit der er graphisch und inhaltlich die "form of super-position" demonstriert. Siehe auch den Aufsatz von William C. Wees, "Ezra Pound as a Vorticist", Wisconsin Studies in Contemporary Literature, Vol. VI (Winter-Spring 1965), S. 56-72, sowie den Vergleich der "planes in relation" mit dem Metro-Gedicht, in: Wai-lim Yip, Ezra Pound's Cathay, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969, S. 23f.

11) Donald Keene, Japanese Literature. An Introduction for Western Readers, New York, N.Y.: Grove Press, Inc., 1955, S. 52f.

12) Die im April 1915 von Pound publizierte Sequenz ist Teil der Gedichtsammlung Personae, op. cit., S. 135-153.

13) Instigations of Ezra Pound, Together with an Essay on the Chinese Written Character, by Ernest Fenollosa, New York, N.Y.: Boni and Liveright, S. 357-388.
Der Aufsatz erschien zuerst in: The Little Review, Vol. VI, Nos. 5-8 (September, October, November, December 1919), S. 62-64, 57-64, 55-60 u. S. 68-72.

> but it is still the picture of a thing .... It means the thing or the action or situation, or quality germane to the several things that it pictures."14)

Pound ging wie Fenollosa irrtümlicherweise davon aus, daß im chinesischen Schriftzeichen, das im Laufe der Jahrhunderte seine graphische Identität überwiegend verlor und abstrakt wurde, Zeichen und Begriff nach wie vor kongruent seien. Infolgedessen glaubte er, mit dem Ideogramm als einer die Natur offenbarenden Metapher der eigentlichen Dichtungssubstanz die Phase zwischen konkretem Bild und abstraktem Begriff kristallisieren zu können, mit diesen Bildsigeln somit kompositorisch in der Lage zu sein, das Erlebnis von "sudden growth" auch graphisch zu erzeugen.[15)]

Indem Pound der seiner Meinung nach ideographischen Schriftbildgestaltung nachging, die mit der Bildstruktur des Haiku identisch ist, legte er die Basis für neue graphische Gestaltungstechniken, die zunächst ansatzweise von e.e. cummings und ab Anfang der fünfziger Jahre als eine der Grundlagen der Konkreten Poesie weiterentwickelt wurde, deren jüngste Versuche, wie sich im Zusammenhang mit dem englischsprachigen Haiku zeigen wird, die sogenannten "concrete haiku" bilden.

---

14) Ezra Pound, ABC of Reading, London: Faber & Faber, 1973, S. 21.
Über "Ezra Pounds chinesische Denkstrukturen" und seinen Schritt "Vom Image zum Ideogramm" informieren die beiden gleichnamigen Aufsätze von Walther L. Fischer und Earl Miner, in: 22 Versuche über einen Dichter, hg. und eingeleitet von Eva Hesse, Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag, 1967, S. 167-181 u. S. 104-124.

15) Zum Ideogramm-Verständnis Fenollosas und Pounds siehe George Kennedy, "Fenollosa, Pound and the Chinese Character", in: Selected Works of George A. Kennedy, ed. Tien-yi Li, New Haven, Ct.: Far Eastern Publications, Yale University, 1964, S. 443-462, sowie Hugh Gordon Porteus, "Ezra Pound and His Chinese Written Character: A Radical Examination", in: An Examination of Ezra Pound. A Collection of Essays, ed. Peter Russell, Norfolk, Ct.: New Directions, 1950, S. 203-217.

Pounds Ziel, Dichtung als ein "arrangement of colour" im Sinne Whistlers zu schaffen, begann sich also auch graphisch mit den Anfängen der "concrete poetry" als einer ideographischen Form von Lyrik zu erfüllen, eine Entwicklung, in der sich stärker noch als bei Hulme die Fixierung auf die optische Komponente des Haiku zeigt. Pound gelang es zwar, den statischen Charakter des "Image" zu dynamisieren und durch diese Bewegungssteigerung den Sinn der Haiku-Bilder teilweise zu kompensieren, den Eindruck einer analogie universelle gewann er jedoch nicht für seine Dichtung.
Trotz Nichtberücksichtigung des verborgenen Sinns entwickelte Pound einige wesentliche Bausteine seiner Dichtung aus dem japanischen Dreizeiler: die Technik der "super-position", die Theorie des "Image", die Möglichkeiten einer ideographischen Bilderschrift. Er gewann damit die Grundlage für einen der drei Bereiche seiner Rezeptionsästhetik, die "phanopoeia".[16)]

---

16) Vgl. hierzu Pounds Definition der Begriffe "melopoeia", "phanopoeia" und "logopoeia" in seinem Aufsatz "How to Read", Literary Essays of Ezra Pound, op. cit., S. 25.

4.4. F.S. Flint. Der Schritt vom Impressionismus zum Imagismus

Die Autorität, die Pound durch die Systematisierung der Haiku-Technik im Imagisten-Kreis gewann, spiegelt sich u.a. in der Dichtung von Frank Stewart Flint, seinem vormaligen "Haiku-Lehrer", in der sich durch den Gebrauch der "super-pository technique" der Wandel vom impressionistischen zum imagistischen Stil vollzog.

Diese Beobachtung, die sich aus einem Vergleich von In the Net of the Stars (1909)[1] mit Otherworld (1920)[2] ergibt, wird in noch konzentrierterer Form in seinen Cadences (1915) deutlich. Eines der ersten Gedichte dieses Bandes, "The Swan", läßt die Orientierung an Frankreich noch klar erkennen:

T H E S W A N

Under the lily shadow
and the gold
and the blue and mauve
that the whin and the lilac
pour down on the water
the fishes quiver.

Over the green cold leaves
and the rippled silver
and the tarnished copper
on its neck and beak,
toward the deep black water
beneath the arches,
the swan floats slowly.

Into the dark of the arch the swan floats;
and the black depth of my sorrow
bears a white rose of flame.[3]

---

1) London: Elkin Mathews.
2) Otherworld: Cadences, London: The Poetry Bookshop.
3) Ders., Cadences, London: The Poetry Bookshop, 1915, S. 10.

Die Wirkung dieser Verse liegt im verschwenderischen Gebrauch der Farben, die als einzelne Akzente zu einer Studie zusammengesetzt sind. Mit den Augen des Betrachters verfolgt der Leser seine Blickrichtung und läßt die kontrastive Wirkung von Licht und Schatten, Ruhe und Bewegung des harmonischen Naturbildes auf sich wirken, dessen Mittelpunkt ein weißer Schwan auf schwarzem Grund bildet. Die Neutralität und Genauigkeit des Beobachtungsvorganges in den ersten beiden Strophen deuten auf die Nähe zu einem "arrangement of colour" im Stil Whistlers, die der dritte Teil des Gedichtes jedoch sofort wieder aufhebt: indem sich das "deep black water" zum "black depth of my sorrow" verwandelt und der Schwan zu einer "white rose of flame", werden die Farbakzente emotional verfremdet, nach Pounds Definition zu "fixed values". Sie können sich nicht wie Whistlers neutrale Farbwerte in der Vorstellung des Lesers zu einem Bild zusammensetzen, das mit dem seiner Vorstellung korreliert, sondern füllen den Assoziationsfreiraum durch ihre Ausgesprochenheit aus: das Überraschungsmoment plötzlichen Erkennens weicht der Dauer einer subjektiven Beschreibung.

Diesen haiku-widrigen Grad an Subjektivität beginnt Flint bereits im Schlußteil eines der folgenden Gedichte, "The Beggar", zu beheben, indem er das impressionistische Farbmoment der letzten Zeile den vorangegangenen Versen überordnet und so einen "Bildsprung" erzeugt:

> Hark! the strange quality
> of his sorrowful music,
> wind from an empty belly
> wrought magically
> into the wind, -
>
> pattern of silver on bronze -[4)]

---

4) Ibid, S. 26.

Im Unterschied zu Pound, dessen Whistler-Orientierung im "pattern" nachklingt, gingen Flint und die anderen Imagisten vereinzelt dazu über, neben der rein visuellen Gestaltung der Bildüberlagerung auch andere Sinneseindrücke einzubeziehen, und erweiterten damit die Skala der Variationsmöglichkeiten beträchtlich, wie das Gedicht "Malady" zeigt:

> Stillness, and then,
> something moves:
> green, oh green, dazzling lightning!
> And joy! this is my room;
> there are my books, there the piano,
> there the last bar I wrote,
> there the last line,
> and oh the sunlight!
>
> A parrot screeches.[5)]

Durch den klanglichen Einbruch des krächzenden Papageis wird die gesteigerte Emotion in den Vorversen neutralisiert: es findet eine Konfrontation zwischen innerer Vorstellung und äußerer Erscheinung, von Subjektivität und Realität statt. Die "form of super-position" erweist sich in ihrer klanglichen Ausprägung hier als "emotionaler Schalldämpfer".
Die ersten sieben Verse von "The Star" wirken noch emotionsgeladener:

> O my love,
> like a cornfield in summer
> is your body to me,
> golden and bending with the wind;
> and on the tallest ear a bird is piping
> its lonely song;
> and scarlet poppies thread the golden ways.
>
> The jackals howl; the vultures gorge dead flesh.[6)]

---

5) Ibid, S. 14, V. 13-18.

Das Thema Liebe wird im ersten Teil des Gedichtes in gefühlsbetonter Anschaulichkeit behandelt, indem Flint die Ähnlichkeit der Geliebten mit der Natur bildlich betont, deren Geschehen allein auf sie bezogen zu sein scheint: das wogende Kornfeld gleicht ihrem Körper, der Vogel singt sein sehnsüchtiges Lied, das die Zweisamkeit der beiden Liebenden untermalt, und der glühend rote Klatschmohn verziert den Frauenleib ornamental. Das Bild, dessen Charakter die typischen Züge des Impressionismus trägt und stimmungsmäßig einer Passage des von Flint kritisierten Tennyson gleicht, involviert den Leser optisch, akustisch und gefühlsmäßig, so daß der Punkt maximaler Rezeptionsbereitschaft für den letzten Vers eingeleitet wird.
An dieser Stelle setzt das sensuelle Umschlagmoment, die emotionale Desillusionierung ein: das Vogelgezwitscher wird zum Geheul der Schakale, der blumengeschmückte Körper blutiges Opfer gieriger Geier, die Liebe zum grausamen Tod. Die durch das Schlußbild ausgelöste Konfrontation aller drei Sinnesbereiche leitet eine Neutralisation des subjektiven Empfindungsbereiches ein und dokumentiert bildtechnisch das stilistische Ziel der Imagisten: die Eliminierung einer durch Gefühlsbetonung bewirkten Objektverfremdung.

Flint, dessen Gedichte nunmehr die von Hulme geforderten Qualitäten einer konzisen und unsentimentalen "hard, dry poetry" aufweisen, gelingt durch die "form of super-position" der praktische Vollzug des theoretischen Fundaments, das er durch gezielte Haiku-Übungen im Kreis mit gelegt hatte. Die Überblendungstechnik des Haiku, die seinen Schritt vom Impressionismus zum Imagismus exemplarisch dokumentiert, erweist sich in diesen Beispielen als Schlüssel der imagistischen Poetik.[7)]

Siehe hierzu sowie zu den anderen zitierten Gedichten Earl Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 246f.

6) F.S. Flint, Cadences, op. cit., S. 31. Die ersten sieben Verse sind im Original kursiv gedruckt.

7) Siehe hierzu auch Richard Aldingtons Kommentar über Flints stilistischen Wandel, "The Poetry of F.S. Flint", The Egoist, Vol. II (May 1, 1915), S. 80f., und Earl Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 248.

4.5. Hilda Doolittle: Die Orientierung am Haiku über den japanischen Farbholzschnitt

Die Amerikanerin Hilda Doolittle (H.D.) ist Pound ebenso verpflichtet wie der Engländer Flint, da Pound sie Anfang 1913 in der Zeitschrift Poetry als erste offizielle Imagistin protegierte.[1] H.D. unterscheidet sich von Flint jedoch dadurch, daß sie nicht die Nähe zu den französischen Impressionisten suchte, sondern die der griechisch-lateinischen Dichtungstradition, und Pounds Neigung zum Vortizismus ansatzweise teilte.
Kennzeichen ihrer Gedichte ist neben der freirhythmischen Form der Verse eine beispielhafte Bildbrillanz, die ihrem Charakter nach vielfach auf die unmittelbare Nähe von Haiku und japanischem Farbholzschnitt hinweist, welchen H.D. ebenso schätzte wie ihr Mann, Richard Aldington. Während oftmals tagelanger Aufenthalte im British Museum studierte er die Beschaffenheit des Farbholzschnittes so eingehend wie Pound, dessen Interesse zu diesem Zeitpunkt der dynamischen Ausdrucksform des Haiku galt, die er im Zusammenhang mit den Ideen des Vortizismus in eben dieser Richtung suchte.

Das Haiku lernte sie - soweit sie damit nicht bereits in Amerika in Berührung gekommen war - aus Gesprächen mit Pound und Aldington kennen,[2] der sich gleichfalls mit der für ihn neuen Lyrikform beschäftigte. Da ihr literarisches Hauptinteresse jedoch der griechischen Klassik galt, zeigte sie sich japanischer Dichtung gegenüber weniger enthusiastisch als die anderen Mitglieder des Imagisten-Kreises und nahm an stilistischen "Haiku-Übungen" nicht teil.[3] Ähnlichkeiten einzelner Gedichte mit dem Dreizeiler, auf die auch von japanischer Seite aus wiederholt hingewiesen wurde,[4]

---

1) Siehe Peter Jones' "Introduction" zu Imagist Poetry, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1972, S. 17f.

2) Vgl. Earl Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 249.

3) Siehe loc. cit.

4) So beispielsweise in den beiden Arbeiten von Kaken Narusawa, op, cit., S. 11, und Torao Takemoto, "American Imitations of Japanese Poetry", The Nation, Vol. CX, No. 2846 (January 17, 1920), S. 71, in denen der Einfluß des Haiku auf die Gedichte "Oread", "Garden II" und "Hermes of the Ways II" skizziert ist.

sind demnach weniger auf eine direkte Orientierung am Haiku zurückzuführen, als auf eine indirekte, über den Farbholzschnitt vollzogene.
Naheliegend ist ferner, daß H.D. sich dabei nicht an die verfremdete Wiedergabe französischer Farbholzschnittstudien hielt, sondern an original japanische, so daß der wesensgetreue Ausdruck des Haiku auf diesem Wege Eingang in ihre Dichtung finden konnte. Wenn Flint sie in seinem Artikel "The Poetry of H.D." daher als "a kind of 'accurate mystery'"[5] bezeichnet, dürfte sich das "dunkel Verborgene" auf ihre Fähigkeit beziehen, griechisch-mythologische Stoffe in ein zeitgenössisches Lyrikgewand zu kleiden, während die Präzision, mit der sie diese verbildlicht, zum Teil auf die dem japanischen Farbholzschnitt entlehnte Bildbrillanz des Haiku zurückzuführen ist.

Dieser Einfluß zeigt sich insbesondere in ihrem bekanntesten Gedicht "Oread", das sich wie ein "transcript of a Japanese colour-engraving"[6] liest und in Pounds Augen die höchste Form vortizistischer Dichtung repräsentiert:[7]

O R E A D

Whirl up, sea -
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir.[8]

---

5) F.S. Flint, "The Poetry of H.D.", The Egoist, Vol. II (May 1, 1915), S. 72.

6) J.B. Harmer, op. cit., S. 131.

7) Siehe Ezra Pound, "Vorticism", op. cit., S. 467, Anm. 1.

8) Collected Poems of H.D., New York, N.Y.: Horace Liveright, 1929, S. 81.

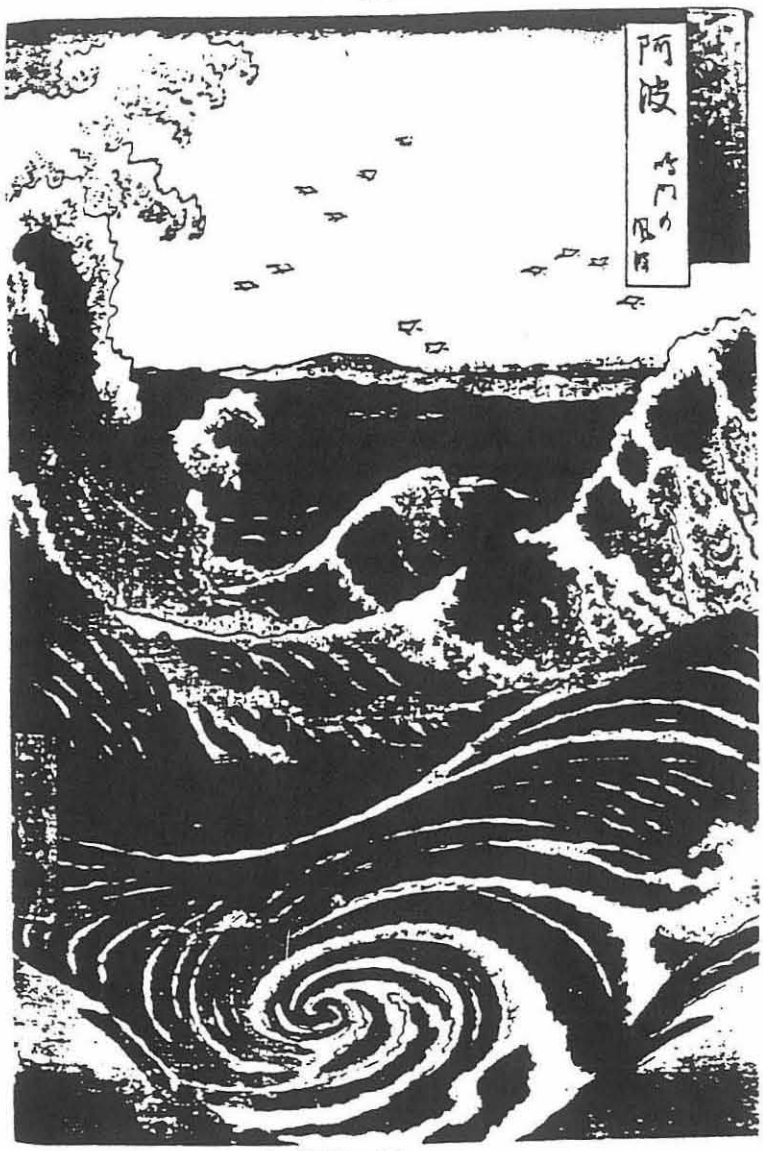
In sechs offenen, freirhythmischen Versen objektiviert H.D. eine momentane Gefühlsaufwallung im Bild dynamischer Verschmelzung von Natur und Mensch, die sie assoziativ vermittelt: die sich grün auftürmende See gleicht hohen Föhren, ihre Gischt den Nadeln, die die felsengleichen Körper zweier Menschen übersprühen. Indem sie mittels Anaphern ("Whirl" - "whirl"), Alliterationen ("pointed pines"), Wiederholungen ("your" - "your", "pines" - "pines", "your" - "your", "us" - "us"), gesteigerter Emphase sowie durch die für das japanische Haiku typischen Assonanzen ("Whirl" - "fir")[9] die vier Objektbezüge Meer, Pinie, Felsen, Mensch übergangslos miteinander verknüpft, entsteht in der Vorstellung des Lesers die gleiche assoziative Bewegungslinie der jäh ansteigenden Welle. Damit verbildlicht sie das von Pound als "sudden growth" beschriebene Haiku-Moment so ausdrucksstark, daß, gleich seiner "vortex"-Idee, der Dynamisierungsprozeß des Wirbels ("whirl") die ganze Vorstellungskraft des Lesers in Bewegung setzt.
Statt Pounds optischer Überlagerung in Form einer kantigen Schichtung, wie er sie in seinen vergleichbaren "planes in relation" demonstriert,[10] wählt H.D. hier wie auch in anderen Gedichten - man denke an "The Pool" und "Hermes of the Ways" - die weiche Spiralbewegung der Welle als einem der Hauptmotive des japanischen Farbholzschnittes, auf dessen thematischen Bezug sie im letztgenannten Gedicht anspielt: "and the great waves / break over it" -[11] ein indirekter Hinweis auf den bekanntesten Farbholzschnitt, Katsushika Hokusais "Die Woge":

---

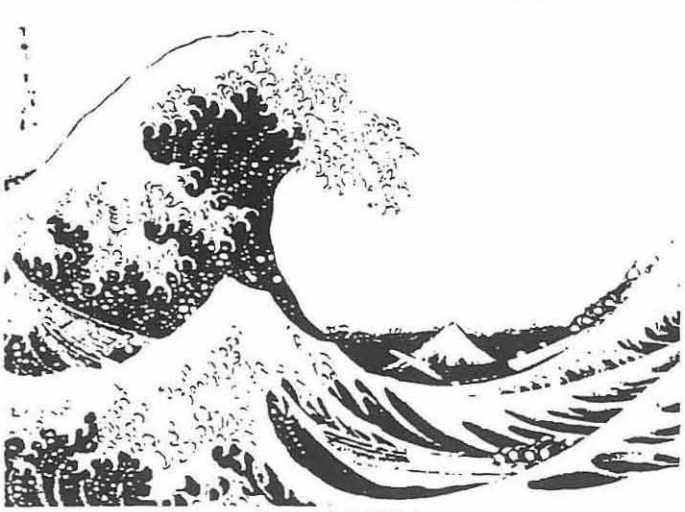
9) Siehe dazu den Aufsatz von Miroslaw Novák, "Euphonie im Haiku", Archiv orientálni, Vol. XXX (1962), S. 192-210.

10) Vgl. S. 74, Anm. 10) dieser Arbeit.

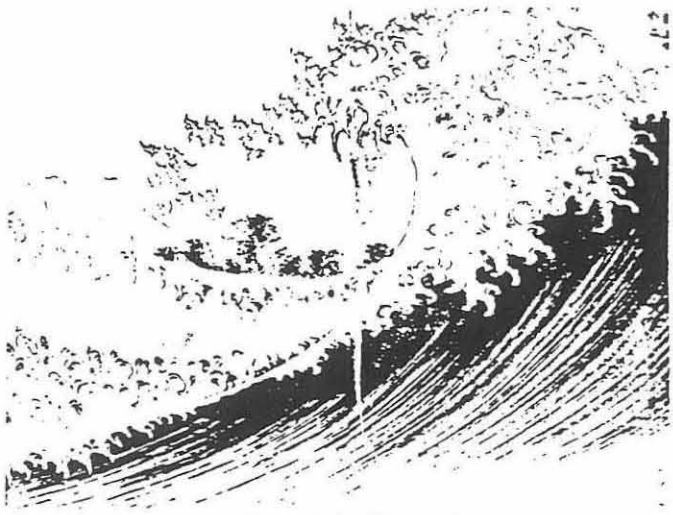
11) H.D., "Hermes of the Ways", Collected Poems of H.D., op. cit., S. 55, Str. 2, V. 5f.



Andô Hiroshige
Der Wirbel von Naruto in der Provinz Awa



Katsushika Hokusai
»Die Woge«



Katsushika Hokusai
Die große Woge 12)

---

12) Abbildungen aus: Weltkulturen und Moderne Kunst, op. cit., S. 303 u. 264. "Der Wirbel von Naruta in der Provinz Awa" und "Die Woge" befinden sich im Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Wien, Widmung Exner, "Die große Woge" ist Teil der Slg. Franz Winzinger, Regensburg.

Dieser Farbholzschnitt wie auch die vielen anderen gleicher Thematik enthalten alle den "Oread" zugrunde liegenden Bildkern: eine sich auftürmende Welle, deren zerberstende Krone in einen anderen Objektbereich übergeht. Hinsichtlich des Bildinhalts wird H.D. sich unter Umständen nach einem zweiten, Hokusais nachempfundenen Bild gerichtet haben: "Der Wirbel von Naruta in der Provinz Awa" von Andō Hiroshige, der zu jenem Zeitpunkt in England ebenso bekannt war. Den Vordergrund des Wellenkamms, der sich optisch in einer Vogelformation fortsetzt, bildet ein Wellenwirbel, der die Einheit des dynamischen Naturgeschehens vermittelt und bildtechnisch mit dem Bewegungsablauf von "Oread" übereinstimmt. Die Kombination "Welle - Pinie" könnte auch durch Hokusais "Der Dichter Li Tai-po bewundert den Wasserfall" angeregt worden sein, da sich dieses Bild ebenfalls unter den Holzschnitten im British Museum befand, durch die sich H.D.s Mann inspirieren ließ.[13)]
An thematischen Anregungen wird es ihr also nicht gefehlt haben, zumal dieses Motiv auch im traditionellen Haiku wiederkehrt:

A clear waterfall;
Into the ripples
Fall green pine-needles.[14)]

H.D. veranschaulicht mit ihrem Gedicht "Oread" die Identität von imagistischem Bildkern und Haiku-Augenblick, den sie u.a. dem Farbholzschnitt entlehnte. Die Bildbrillanz, die sie dadurch für ihre Dichtung gewann, läßt sie die von Pound im Vortizismus gesuchte Bewegungssteigerung bildtechnisch und stilistisch innerhalb des Imagismus verwirklichen, da sie im Rahmen der getreuen Wiedergabe dem Bildgehalt folgend auch den verborgenen Sinn des Haiku streift.

---

13) Siehe Richard Jilling, Hg., Japanische Farbholzschnitte. Von 1700 bis 1900, Wiesbaden: Ebeling Verlag, 1977, S. 62.

14) Matsuo Bashō, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. III, S. 90.

4.6. Richard Aldington: Die Grenzen des imagistischen Haiku-Bildes.

Aldingtons Interesse am Haiku wurde in Verbindung mit dem Farbholzschnitt geweckt, den er wie H.D. lyrisch zu verbildlichen suchte. Er übertrug daher Farbarrangement und Aufbau auf Gedichte wie "Images 1", "October"[1] und den zweiten Teil von "The River", über dessen Entstehungsgeschichte er schreibt:

> "The early poem of mine called 'The River' was written in the B/ritish/ M/useum/ Print Room on a couple of Japanese colour prints. The landscape was certainly Hokusai's. The second one I don't remember, obviously a girl, perhaps an Outamaro, perhaps a Toyokuni."2)

Im Gegensatz zu seiner Frau gelangte er jedoch nicht über eine reine Bildbeschreibung hinaus, so daß die inhaltliche Seite und mit ihr der verborgene Sinn, der in H.D.s Bewegungssteigerung mitschwingt, fehlt und diese Gedichte statisch wirken.

Bei seiner Beschäftigung mit dem Farbholzschnitt kam Aldington auch erstmals mit japanischer Kurzlyrik direkt in Verbindung, da vielen der die Holzschnitte ornamental verzierenden Gedichte englische Übertragungen am Bildrand beigefügt waren, die er kopierte und lange Zeit aufbewahrte.[3] Theoretische Kenntnisse vermittelten ihm Flint und vor allem Pound, was daraus hervorgeht, daß er wie jener die Bezeichnung hokku gebrauchte, während Flint, in Anlehnung an das französische Haiku, meist vom haikai sprach. Dieser Umstand zeigt gleichermaßen die zentrale Stellung Pounds als Wortführer der Imagisten, der zum Zeitpunkt von Aldingtons

---

1) Siehe Royall Snow, "Poetry in Borrowed Plumage", The New Republic, Vol. XXV (February 9, 1921), S. 313.
Snow spricht im Zusammenhang mit Aldingtons Orientierung am japanischen Farbholzschnitt und dem Gedicht "October" von einer deutlichen "reliance upon colorism".

2) Richard Aldington, zit. in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 159.

3) Siehe loc. cit.

Beitritt in den Kreis die auf der Basis seines Zweizeilers entstandene Poetik verkündete. Dem Nachdruck und der Ernsthaftigkeit, mit der Pound die Haiku-Technik vertrat, begegnete Aldington zunächst mit verhaltener Ironie, indem er das Metro-Gedicht parodierte:

> The apparition of these poems in a crowd:
> White faces in a black dead faint.[4)]

Die Verse, die er in dieser Zeit schrieb, zeigen trotz dieses ironischen Untertons indes, daß er von dem Wert der neuen Technik überzeugt war, denn viele der 1915 in England unter dem Titel Images[5)] und 1916 in den USA als Images Old and New[6)] veröffentlichten Gedichte sind ganz auf die "form of super-position" abgestimmt.
So setzt Aldington sie zum Beispiel in dem Gedicht "Lesbia" ein und gewinnt mit dem abschließenden Bild der Frauenbeschreibung eine überraschende Schlußwendung.[7)] Im Unterschied zu H.D., mit der er seine Vorliebe für griechische Literatur teilte, versuchte er jedoch nicht, die Stoffe durch einen dem Haiku gemäßen Ausdruck neu zu gestalten, sondern nutzte lediglich die von Pound systematisierten Erkenntnisse. Daher erfuhr das Haiku durch ihn keine individuelle Weiterentwicklung und wurde lediglich in Form der "super-pository technique" stilistisch integriert.
In derartig beschaffenen Gedichten macht sich generell die Nähe Pounds bemerkbar; so kehrt zum Beispiel das Metro-Gedicht im "Like scattered petals" und "Like petals" des längeren "Amalfi" inhaltlich wieder und im kürzeren "R.V. and Another" strukturell:

---

4) Das Gedicht erschien zuerst als Teil IX der neungliedrigen "Penultimate Poetry" in: The Egoist, Vol. I (January 15, 1914), S. 36.

5) Images (1910-1915), London: The Poetry Bookshop.

6) Boston, Mass.: The Four Seas Co.

7) Vgl. Earl Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 252f.

You are delicate strangers
In a gloomy town,
Stared at and hated -
Gold crocus blossoms in a drab lane.[8)]

Vergleicht man dieses Gedicht mit dem inhaltlich verwandten, wesentlich längeren "Childhood", so hebt sich der mit dieser Technik erzeugte Grad an Anschaulichkeit, Objektivität, Suggestion und Verdichtung deutlich davon ab. Entsprechende Qualitäten zeigen sich in "New Love" und dem Pounds "Gentildonna" verwandten "St Mary's, Kensington":

The orange plane-leaves
Rest gently on the cracked grey slabs
In the city churchyard.[9)]

Analog zu Pounds "Alba" stellt Aldington hier das Bild der Aussage voran und geht in längeren Gedichten wie "London" dazu über, mehrere Bilder einzusetzen, wie Pound es in den Cantos exemplifiziert.

Als besonders vorteilhaft erwies sich das Haiku für Aldington aufgrund seiner Kürze während des Ersten Weltkrieges an der Front. Angesteckt von Pounds Haiku-Interesse trug er dort ein Notizbuch bei sich, in das er eine Reihe haiku-artiger Gedichte schrieb, ähnlich Julien Vocance, der zur selben Zeit an der französischen Kampflinie seine Haiku-Folge "Cent Visions de Guerre" verfaßte.[10)]
In einem seiner Kurzgedichte, "Living Sepulchres", beschreibt Aldington die Atmophäre, in der diese Haiku-Versuche entstanden:

---

8) The Complete Poems of Richard Aldington, London: Allan Wingate, 1948, S. 66, Str. 2.

9) Ibid, S. 47, Str. 1.

10) Siehe William Leonard Schwartz, The Imaginative Interpretation ..., op. cit., S. 204f.

L I V I N G S E P U L C H R E S

One frosty night when the guns were still
I leaned against the trench
Making for myself hokku
Of the moon and flowers and of the snow.

But the ghostly scurrying of huge rats
Swollen with feeding upon men's flesh
Filled me with shrinking dread.[11)]

Ähnlich Flints "The Star" setzt er die beiden Gedichtsegmente kontrastiv gegeneinander. Während die erste Strophe, in deren "frosty night", "leaned" und "moon" das von ihm favorisierte "Autumn" Hulmes anklingt,[12)] einen harmonisch beschaulichen Charakter trägt, hebt die zweite diesen Einklang von Mensch und Natur auf und nähert sich in ihrer Bildhaftigkeit expressionistischen Untergangsvisionen im Stil Georg Heyms. Die atmosphärische Antithetik von erster und zweiter Strophe ist bildtechnisch zwar weniger auf eine momentane Wirkung angelegt wie in "The Star", löst jedoch in der Vorstellung des Lesers denselben "Empfindungsschock" aus, da der direkte Realitätsbezug die Diskrepanz zwischen Idylle und dämonischem Kriegsgeschehen noch bedrohlicher erscheinen läßt.

Eines der anderen Gedichte aus dem Notizbuch, "Insouciance", zu dem er erläutert, "the war poem 'Insouciance' has something of the hokku idea",[13)] zeigt, daß Aldington die Überblendungstechnik des Haiku analog zu Pound auch in komprimierterer Form einsetzte:

---

11) The Complete Poems of Richard Aldington, op. cit., S. 86.

12) In Aldingtons Autobiographie Life for Life's Sake. A Book of Reminiscenses. New York, N.Y.: The Viking Press, 1941, heißt es dazu:

"... the five or six poems Hulme wrote to illustrate his theories ... are pretty good, especially the one about the moon like a red-faced farmer looking over a gate /sic/." (S. 135)

Eine ähnliche Perspektive entwirft Aldington in dem Gedicht "Evening", das gleichfalls von Hulmes "Autumn" inspiriert zu sein scheint.

13) Zit. in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 160.

I N S O U C I A N C E

In and out of the dreary trenches
Trudging cheerily under the stars
I make for myself little poems
Delicate as a flock of doves.

They fly away like white-winged doves.[14)]

Dieser Fünfzeiler, der die Haiku-Stimmung der ersten Strophe von "Living Sepulchres" reflektiert, zeigt gleichermaßen den bildtechnischen Einfluß Pounds und, verbunden damit, den inhaltlichen Mangel, den es gegenüber dem traditionellen japanischen Haiku aufweist.[15)] Das Gedicht verdeutlicht ferner, daß Pound diese Lyrikform als ein Kurzgedicht mit natürlicher Symbolik definierte, dessen Wirkung allein von der "super-pository technique" ausgeht.[16)] Die zen-buddhistische Komponente, und mit ihr der verborgene Sinn, ist in diesen Gedichten jedoch nicht berücksichtigt, wenngleich Aldington sich in der Einleitung zu seinen Complete Poems für eine dem Zen-Buddhismus verwandte mystische Schau des Dichters ausspricht:

> "This brings me to ... other elements of poetry about which I feel great diffidence in speaking - I mean ... the

---

14) The Complete Poems of Richard Aldington, op. cit., S. 80.

15) Richard Eugene Smith führt diesen inhaltlichen Mangel, abgesehen von der Vernachlässigung der Haiku-Form, im wesentlichen auf thematische Regelwidrigkeiten und den nicht vorhandenen Jahreszeitenbezug zurück:

"Like the other imagists, including Pound and Amy Lowell, Aldington probably had an imperfect understanding of the principles of Japanese poetry, for he does not consistently meet the conditions insisted upon by the masters of the verse which he more or less consciously imitates. He does not observe the five-seven-five syllable pattern .... The Japanese haiku, moreover, must always suggest one of the four seasons ..."

Richard Eugene Smith, Richard Aldington, Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1977, S. 55f.

16) Siehe Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 160.

> sense of mystery .... By the sense of mystery I understand the experience of certain places and times when one's whole nature seems to be in touch with a presence, a genius loci, a potency."17)

Diese Stellungnahme entspricht Pounds Auffassung von der Kongruenz äußerer und innerer Bilder, die er in seiner "Image"-Definition psychologisch begründet. Die durch Orientierung an der Malerei eingeleitete visuelle Betonung des "Bildsprungs" führte jedoch zu einer Vernachlässigung der dem zen-buddhistischen und psychologischen Effekt gemeinsamen "Tiefenwirkung"; die meisten der imagistischen "hokku-like sentences" bleiben daher dem optischen Bereich verhaftet.

Aldington, der nach dem Hervortreten Amy Lowells in deren Kreis Pounds Technik federführend vertrat, spürte möglicherweise diese inhaltliche Schwäche, denn in "A Ruined House", dem wohl gelungensten seiner Kriegsgedichte, ging er dazu über, das überblendende Bild typographisch und strukturell nicht vom Kontext abzusetzen:

A R U I N E D H O U S E

Those who had lived here are gone
Or dead or desolate with grief;
Of all their life here nothing remains
Except their trampled, dirtied clothes
Among the dusty bricks,
Their marriage bed, rusty and bent,
Thrown down aside as useless;
And a broken toy left by their child ....[18)]

---

17) The Complete Poems of Richard Aldington, op. cit., S. 16.

18) Ibid, S. 94.

Indem er diese Szene in einzelne, ineinander übergehende, visuelle Momente gliedert, entsteht ein kinetischer Effekt, eine organische Bildfolge, die mit dem Schlußbild "And a broken toy left by their child" ausgeblendet wird. Damit faßt Aldington das ganze Ausmaß des Krieges, das er ausschnitthaft in dieser Passage festhält, brennpunktartig in einer Bildsynthese zusammen, die durch eine kontextuale Überleitung nicht mehr inhaltlos erscheint. Man kann in diesem Zusammenhang daher vom letzten Bild als einem "objective correlative" im Sinne Eliots sprechen, das durch das Adjektiv "broken" nebenbei auch einen Bezug zu dessen "Waste Land" hat.[19)]

In den frühen Kurzgedichten Aldingtons, in denen nach Ansicht von Richard Eugene Smith außer dem Einfluß des Haiku auch die Nähe zum tanka und haikai deutlich wird,[20)] spiegelt sich die von Hulme eingeleitete und von Pound systematisierte Tendenz einer optischen Überbetonung der Haiku-Bilder. Die unter Preisgabe des verborgenen Sinns auf eine "physische" Wirkung abgestimmten "images" schließen auf diese Weise nicht nur Unwesentliches aus, sondern auch Wesentliches ab.

---

19) Vgl. T.S. Eliot, "The Waste Land", The Complete Poems and Plays, New York, N.Y.: Harcourt, Brace and Co., 1952, S. 38, 42, 46 u. 49, V. 22, 173, 303, 408 u. 416.

20) So entsprechen für Smith, Richard Aldington, op. cit., S. 57-60, Aldingtons "Images" und das mit einem klassischen tanka verglichene "October" qualitativ "some of the finest Japanese tanka". Als englischsprachige Pendants japanischer haikai führt Smith das Gedicht "Evening" und die ersten fünf Strophen von "London: May 1915" an.

4.7. Amy Lowell: Frühe Beispiele englischsprachiger Haiku

Kurz nach Erscheinen der Anthologie Des Imagistes im März 1914 traf Amy Lowell in London ein und übernahm mit Pounds Anschluß an die Vortizisten die Leitung des Imagisten-Kreises, nachdem sie während eines Englandaufenthaltes im Vorjahr bereits die Bedeutung dieser Lyrikbewegung erkannt hatte. Im Hinblick auf japanische Kunst und Kultur brachte sie ein reiches Wissen mit, denn ihr wesentlich älterer Bruder Percival, der während der achtziger Jahre als Diplomat lange Zeit in Fernost lebte und mehrere Bücher über Japan schrieb, sandte ganze Schiffsladungen japanischer Kunstgegenstände ins Bostoner Elternhaus, so daß sie von klein auf an mit dem japanischen Kunststil vertraut war:

> "... every mail brought letters, and a constant stream of pictures, prints, and kakemonos flowed in upon me, and I suppose affected my imagination, for in childhood the imagination is plastic .... Japan ... seems entwined with my earliest memory ... /these books and pictures .../ all through my childhood made Japan so vivid to my imagination that I cannot realize that I have never been there."1)

Frühe Zeugnisse ihrer Neigung, japanische Sujets lyrisch zu verarbeiten, sind die beiden Gedichte "A Japanese Wood-Carving" und "A Coloured Print by Shokei" ihres ersten, 1912 erschienenen Gedichtbandes A Dome of Many-Coloured Glass. Die eigentliche literarische Beschäftigung mit Japan vollzog sich jedoch erst im Zeichen des Imagismus von 1916 bis 1919 und führte wie bei Pound zu einem verstärkten Interesse an chinesischer Dichtung, das in den mit Florence Ayscough gemeinsam erarbeiteten Übersetzungen Fir-Flower Tablets[2] seinen deutlichsten Niederschlag fand.[3]

---

1) Amy Lowell in einem an Paul K. Hisada gerichteten Brief vom 13. August 1917, zit. in: S. Foster Damon, Amy Lowell. A Chronicle, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1935, S. 55.

2) Fir-Flower Tablets. Poems Translated from the Chinese by Florence Ayscough, English Versions by Amy Lowell, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1921.

3) Siehe dazu den Bericht von Florence Ayscough, "Amy Lowell and the Far East", in: Florence Ayscough & Amy Lowell: Correspondence of a Friendship, ed. with a Preface by Harley Farnsworth MacNair, Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1945, S. 30-32.

Wie für die chinesische Dichtung und den japanischen Farbholzschnitt, mit dem sie "in daily communion"[4] lebte, teilte sie auch Pounds Wertschätzung für Whistler und das Haiku, setzte sich ihm gegenüber jedoch stärker dafür ein, den Dreizeiler als autonome englischsprachige Lyrikform zu gewinnen.
Indem sie zunächst unter Flints und Pounds Anleitung arbeitete und seine "super-pository technique" in einigen ihrer Gedichte wirkungsvoll einsetzte,[5] ging sie sehr bald dazu über, die gewünschte Form in eigenen Versuchen zu erproben, wie sie auch generell unter ihrer Leitung des Kreises das individuelle Lyrikexperiment stärker in den Vordergrund stellte als Pound. Aufgrund ihres profunden Ostasien-Wissens erkannte sie in der von ihm vertretenen Poetik die Gefahr einer inhaltlichen Vernachlässigung des Haiku, und sie war sich mit John Gould Fletcher, den sie neben D.H. Lawrence als neues Mitglied für den Kreis gewinnen konnte, darin einig, daß das Wesentliche der Adaption die Übermittlung des verborgenen Sinns sein mußte.[6]

---

4) Amy Lowell in ihrer Einleitung zu Diaries of Court Ladies of Old Japan, trans. Annie S. Omori and Kochi Doi (1920); hier zit. nach William Leonard Schwartz, "A Study of Amy Lowell's Far Eastern Verse", Modern Language Notes, Vol. XLIII, No. 3 (March 1928), S. 148, Anm. 6.

Über den Einfluß des japanischen Farbholzschnittes auf die Dichtung Amy Lowells informiert u.a. Earl Roy Miner in seiner Dissertation The Japanese Influence on English and American Literature 1850-1950, op. cit., S. 224-228, sowie Akira Kawano in seinem Aufsatz "Amy Lowell and Carl Sandburg - Especially in Relation to Japanese Prints, Tanka, and Haiku", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXIV, Part I (1974), S. 57f.

5) Zu diesen Gedichten gehören "Gargoyles" und "Middle Age" ihrer Sammlung Pictures of the Floating World, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1919, S. 192 u. 153, "Afterglow" und "Morning Song, with Drums" der Sammlung What's O'Clock, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1925, S. 62 u. 199, sowie einige weitere ihrer posthum erschienenen Ballads for Sale, Boston and New York: Houghton Mifflin Co, 1927.

Siehe Earl Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 228f., und Akira Kawano, "Amy Lowell and Haiku", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXII, Part I (1973), S. 40.

6) Siehe Amy Lowell, Tendencies in Modern American Poetry, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1917, S. 338:

"The thing we have to follow is not a form, but a spirit."

In ihren 1917 erschienenen Tendencies in Modern American Poetry weist sie daher zwar genau wie Pound auf die psychologische Wirkung des Haiku hin - "/the/ chief quality of all Japanese verse - psychological suggestion"[7] - betont jedoch gleichermaßen die hierfür notwendige Klarheit und Symbolfunktion des Bildes, die dem "Image" des Metro-Gedichtes fehlt:

> "The poem must be of the most limpid clarity to gain the full effect of the underlying suggestion."8)

Außer einer rein formalen Adaption des Haiku, die sie im vierundzwanzigteiligen "The Anniversary" exemplifiziert,[9] unternahm sie eine Reihe von Versuchen, die sich ihrem Charakter nach in zwei Kategorien zusammenfassen lassen: in die rein inhaltliche Wiedergabe in Form der bildlichen Entlehnung und in die formal und inhaltlich dem traditionellen japanischen Haiku angeglichenen, bildlich jedoch nicht an ihm modellierten Dreizeiler.

Bei den ersten von ihr veröffentlichten Haiku, den "Lacquer Prints", handelt es sich um 59 Kurzgedichte, die ihren Beitrag zur dritten, im März 1917 herausgegebenen Anthologie Some Imagist Poets bilden und in die 1919 erschienenen Pictures of the Floating World aufgenommen wurden. Im Vorwort zu diesem Gedichtband, dessen Titel eine direkte Übersetzung der japanischen Bezeichnung für den Farbholzschnitt uki-yo-e, "floating-world-pictures", ist und auf die bildliche Orientierung Amy Lowells deutet, äußert sie sich zum Wert des Haiku für die westliche Lyrik und umreißt die poetologisch für sie wichtigen Merkmale des Dreizeilers:

> "In the Japanese 'Lacquer Prints,' the hokku pattern has been ... closely followed ... but ... I have made no attempt to observe the syllabic rules which are an integral part of all Japanese poetry. I have endeavored only to keep the brevity and suggestion of the hokku, and preserve it

---

7) Ibid, S. 337.

8) Ibid, S. 340.

9) Außer der durchgängig gewahrten Siebzehnsilbenform (5-7-5) weist die Sequenz weder metaphorisch, noch inhaltlich Bezüge zu Japan auf.

> within its natural sphere. Some of the subjects are purely imaginary, some are taken from legends or historical events, others owe their inception to the vivid, realistic colour-prints of the Japanese masters."10)

Bei diesen Gedichten ging es ihr also weder um die formale Seite des Haiku, noch um wörtliche Übersetzungen, sondern um Kürze, Andeutung und natürliche Bildlichkeit, die sie zum Teil auch dem Farbholzschnitt entlehnte. Da sie sich kompositorisch häufig eng an die japanische Vorlage hielt, unterscheiden sich viele dieser Gedichte nur graduell von den Muster-Haiku.
So zum Beispiel das Gedicht "Sunshine", dessen Fünfzeiligkeit auf Amy Lowells formale Orientierung am tanka deutet[11] und das dem bekanntesten japanischen Haiku nachempfunden ist - Bashōs "Der alte Teich":

S U N S H I N E

The pool is edged with the blade-like leaves of irises.
If I throw a stone into the placid water,
It suddenly stiffens
Into rings and rings
Of sharp gold wire.[12]

The old pond:
A frog jumps in, -
The sound of the water.[13]

Bashōs Angaben zufolge verbildlicht dieses Haiku das für ihn als Buddhisten zentrale Erleuchtungsmoment, das satori: indem der Frosch in den Teich springt, macht das Geräusch des Wassers die Stille, die Bashō umgibt, plötzlich hörbar und schlägt in seinem Bewußtsein "Kreise". Der Ton, der Bewegung in die Stille trägt

---

10) Amy Lowell, Pictures of the Floating World, op. cit., S. VIIf.

11) Zur näheren Information über Amy Lowells Beschäftigung mit dem tanka siehe Earl Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 231-233, und Akira Kawano, "Amy Lowell and Carl Sandburg - Especially in Relation to Japanese Prints, Tanka, and Haiku", op. cit., S. 60f.

12) Amy Lowell, Pictures of the Floating World, op. cit., S. 6f.

13) Bashō, zit in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 253.

und in seinem Verklingen das mikrokosmische Einschwingen in die makrokosmische Harmonie markiert, bringt äußeres Geschehen und inneres Empfinden in Einklang miteinander. Die flüchtige Störung der Ruhe verstärkt paradoxerweise die Sehnsucht nach dem Unergründlichen, Ewigen.
Laut Entstehungsgeschichte, die von den Schülern Bashōs aufgezeichnet wurde, macht die Vollkommenheit dieses Gedichtes der erste Vers aus, nach dem Bashō lange suchte. In Betracht kam u.a. das Bild der den Teich umgebenden Ranunkelblüten, das Amy Lowells "blade-like leaves of irises" entspricht. Bashō entschied sich letztlich jedoch für "Der alte Teich", da der Begriff "Teich" schlichter und gedanklich tiefer wirkt als die ornamentalen Blumen, und das Wort "alte" den Eindruck von zeitloser Gültigkeit weckt.[14] Während Bashō die Wirkung des Dreizeilers ganz auf den tonalen Stimulus des "sound of the water" abstimmt, verlagert Amy Lowell die Wirkung auf die visuelle Wahrnehmung. Sie bezieht zwar das Geräusch des Wassers ein, wird durch die bildliche Orientierung an den Farbholzschnitten jedoch davon abgelenkt, in das Haiku "hineinzuhorchen", so daß mit der Beschreibung der bewegten Wasseroberfläche der von Bashō intendierte "Nachhall", der im Leser ein Erkennen auslösen soll, bereits ausgesprochen ist. Trotz inhaltlicher Annäherung an das symbolstarke Haiku-Bild gelangt sie hier, wie auch in dem verwandten "The Pool", kaum über eine Beschreibung hinaus. Das im Titel "Sunshine" angedeutete Erleuchtungsmoment bleibt so aus.[15]

Eines der nächsten Gedichte, "Nuance", in dem die gleiche Blumenart wiederkehrt, wirkt weniger ausgesprochen, da es bildlich klarer ist. Offenbar an Bashōs "The First Snow" orientiert geht sie nicht über eine bloße Andeutung hinaus:

---

14) Vgl. dazu die Ausführungen Cana Maedas in: Monkey's Raincoat by Matsuo Basho, New York, N.Y.: Grossman-Publishers, Inc., 1973, S. XXIX.

15) Unterschiede im Haiku-Verständnis Bashōs und Amy Lowells am Beispiel von "Der alte Teich" und "The Pool" veranschaulicht Shoichi Watanabe in seinem Aufsatz "Imagist and Haiku - With Special Reference to Amy Lowell", English Literature and Language, Vol. VI (1969), S. 121f.

N U A N C E

Even the iris bends
When a butterfly lights upon it.[16)]

The first snow:
The leaves of the daffodils
Are just bending.[17)]

Das Gedicht, dessen Gesamtwirkung größer ist als die von "Sunshine", erfüllt mit seiner auf die Andeutung beschränkten Bildvorgabe eines der poetologischen Ziele Mallarmés: die Nähe zum Schweigen, die im Titel angekündigte "Nuance" der gewohnten Wahrnehmungs- und Darstellungsweise.[18)]
Auf der Basis der hier demonstrierten Klarheit und Symbolfunktion des Bildes gelingt es Amy Lowell, Themen lyrisch so zu gestalten, daß deren Appellcharakter zwar deutlich, nicht aber ausgesprochen wird. In Anlehnung an Busons "The Butterfly", möglicherweise auch an Chiyo-nis "O Butterfly", wählt sie dementsprechend den Schmetterling als Symbol für den Frieden:

P E A C E

Perched upon the muzzle of a cannon
A yellow butterfly is slowly opening and shutting its wings.[19)]

The butterfly
Resting upon the temple bell,
Asleep.[20)]
(Buson)

O butterfly,
What are you dreaming there,
Fanning your wings?[21)]
(Chiyo-ni)

---

16) Amy Lowell, Pictures of the Floating World, op. cit., S. 16.
17) Bashō, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. IV, S. 235.
18) Vgl. Hugo Friedrich, op. cit., S. 89f.
19) Amy Lowell, Pictures of the Floating World, op. cit., S. 16.
20) Zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 258.
21) Zit. ibid, S. 257.

Den Effekt, den Buson mit dem Gegensatzpaar "zarter Schmetterling - schwermetallne Glocke" und der ihnen gemeinsamen bewegungslosen Stille erzielt, gewinnt Amy Lowell ebenfalls durch das Mittel der Kontrastierung. Ein leuchtender Schmetterling, Symbol frühlingshafter Unbeschwertheit, hat sich auf einem dunklen, Untergang verheißenden Kanonenrohr niedergelassen. Gleichnishaft verkündet seine Landung Hoffnung auf das Kriegsende, unterstrichen von der verhaltenen Bewegung des Flügelschlags, die den Gedanken an Frieden und zögernden Neubeginn weckt.
In "Autumn Haze", dem dritten Gedicht auf dieser Seite der Lyriksammlung, variiert sie das Moritake-Haiku, das Pound bereits als Modell für sein Metro-Gedicht diente. Die Interpretation Amy Lowells verdeutlicht das unterschiedliche Haiku-Verständnis beider Autoren:

A U T U M N H A Z E

Is it a dragon fly or maple leaf
That settles softly down upon the water?[22)]

Statt des Begriffspaars "Schmetterling - Blüte" verwendet Amy Lowell die Verbindung "Libelle - Ahornblatt", zwei Jahreszeitenwörter, die auch im Japanischen den Herbst bezeichnen, und anstelle des Astes einen See, möglicherweise noch unter dem Eindruck von Bashōs "Der alte Teich". Im Unterschied zu Pound wählt sie als szenischen Hintergrund statt der Großstadt die Natur und gewinnt mit der Kombination "Libelle - Ahornblatt" ein eindeutigeres, symbolstärkeres Bild als Pound durch die Assoziation "Gesichter - Blüten". Die hierdurch als innere Bewegung empfundene Wirkung erübrigt eine Bewegungssteigerung im Sinne Pounds bzw. einen "physisch" wirkenden "Bildschock" wie Hulme ihn anstrebte: der Leser erkennt in der Andeutung die Einheit der Natur, spürt den verborgenen Sinn.[23)]

---

22) Amy Lowell, Pictures of the Floating World, op. cit., S. 16.

23) Zu "Autumn Haze" sowie zu den Gedichten "Sunshine", "Nuance" und "Peace" siehe die Bemerkungen Earl Miners in: The Japanese Influence ..., op. cit., S. 233-235, die obigen Ausführungen zugrunde liegen.

Nach diesen ersten, an japanischen Mustern orientierten Kurzgedichten unternahm sie den Versuch, den Ansprüchen des Dreizeilers auch formal und unter weitestgehendem Verzicht auf eine bestimmte Vorlage gerecht zu werden. Möglicherweise angeregt von Gilbert de Voisins "Vingt-cinq Quatrains sur un même motif", einer den japanischen Holzschnittmeistern nachempfundenen Gedichtfolge, die am 1. September 1912 im Mercure de France erschienen war,[24] verfaßte sie 24 Variationen zum Thema der unerwiderten Liebe: "Twenty-Four Hokku on a Modern Theme". Die gelungensten Passagen dieser Sequenz sind die Strophen VI, XVI und XXI:

VI

This then is morning.
Have you no comfort for me
Cold-coloured flowers?

XVI

Last night it rained.
Now, in the desolate dawn,
Crying of bluejays.

XXI

Turning from the page,
Blind with a night of labour,
I hear morning crows.[25]

Die drei Passagen, die wie "The Anniversary" dokumentieren, daß Amy Lowell auch das strenge siebzehnsilbige Versmaß des Haiku meistert, beziehen ihre Wirkung aus der erprobten Klarheit und Sym-

---

24) Siehe William Leonard Schwartz, The Imaginative Interpretation ..., op. cit., S. 165f. Vgl. hierzu auch Gilbert de Voisins "Cinquante Quatrains dans le goût japonais", ibid, S. 166f. Da Amy Lowell sich eingehend mit französischer Lyrik beschäftigte, wird sie diese beiden bekannten Folgen mit großer Wahrscheinlichkeit gelesen haben.

25) Amy Lowell, What's O'Clock op cit., S. 38 u. 41f. Das Gedicht erschien zuerst 1921 in der Juni-Ausgabe von Poetry.

bolfunktion des Bildes. Dieser Aspekt fällt hier besonders ins Gewicht, da das dem tanka zugehörige Thema "Liebe" naturmetaphorisch so objektiviert ist, daß es dem Haiku traditionellen Stils nicht regelrecht zuwiderläuft.
Der Morgen, der mit der Zunahme von Licht und Wärme Hoffnung weckt, vermag es nicht, die innere Kälte des von der Liebe enttäuschten Menschen zu mindern. Was von den "Blütenträumen" der Verliebtheit geblieben ist, schlägt sich als erstarrte, farblose Eisblumen an den Fenstern nieder. Die Tränen der Enttäuschung, verbildlicht im nächtlichen Regen, lassen die Dämmerung trostlos erscheinen und die Stimmen der Blauhäher wie ein einziges Weinen. Für den Menschen, der sich durch das nächtliche Lesen von seinem Schmerz abzulenken versuchte, werden Frost und Einsamkeit des bevorstehenden Tages im Krächzen der schwarzen Vögel hörbar.
Verglichen mit ihren "Lacquer Prints" und den Haiku-Versuchen, die vordem die anderen Imagisten unternahmen, wirken diese drei Haiku formal und inhaltlich gereift und bestätigen ihr erfolgreiches Bemühen um ein dem japanischen Vorbild äquivalentes englischsprachiges Haiku:

> "Now at least she made a supreme and final effort to ... write original verse like a Japanese poet, and this with a fair measure of success."26)

Hier, wie auch bei John Gould Fletcher, zeigt sich, daß die Arbeit innerhalb des Imagisten-Kreises zwar noch keine großen "Haiku-Früchte" trug, zumal die Sequenz erst nach dessen Auflösung entstand, daß jedoch die Anfänge der in den sechziger Jahren aufblühenden englischsprachigen Haiku-Dichtung hier bereits geschaffen wurden.
Neben den beiden Qualitäten einer klareren und symbolstärkeren Bildlichkeit, die Amy Lowell außer Pounds "form of super-position" durch das Haiku-Experiment gewann, sah sie, hauptsächlich unterstützt

---

26) William Leonard Schwartz, "A Study of Amy Lowell's Far Eastern Verse", op. cit., S. 149.
Siehe auch Glenn Richard Ruihley, The Thorn of a Rose. Amy Lowell Reconsidered, Hamden, Conn.: Archon Books, 1975, S. 91f., der Amy Lowells "Twenty-Four Hokku on a Modern Theme" unter zen-buddhistischem Vorzeichen deutet.

von F.S. Flint, im Haiku ferner eine Bestätigung und Verwirklichung des fortschrittlichen vers libre. In Anlehnung an Paul Fort, der dieses neue Versmaß am französischen Haiku erprobte, trug es zu ihrem wichtigsten Beitrag für die moderne Dichtung bei: zur "polyphonic prose", einer gesteigerten Form des vers libre als einer Verbindung von Poesie und Prosa.

4.8. John Gould Fletcher: Die inhaltliche Auswertung des Haiku

John Gould Fletcher war wie die anderen Imagisten sehr am Haiku interessiert; es ging ihm jedoch weder um eine bildtechnische Nutzung im Sinne Pounds, noch um die Gewinnung des Haiku als neue Lyrikform im Englischen wie Amy Lowell sie erprobte, sondern um den stimmungsmäßigen Ausdruck des Dreizeilers, den zen-buddhistischen Gehalt.
Da er schon früh die mit der "form of super-position" verbundene Vernachlässigung des verborgenen Sinns erkannte und sich gleichermaßen vor einer rein formalen Angleichung an das Haiku hütete, die dieselbe Gefahr in sich birgt, vertrat er bewußt eine provokatorische These:

> "Good hokkus cannot be written in English. The thing we have to follow is not a form, but a spirit."1)

Noch bevor Fletcher den Imagisten-Kreis kennenlernte, dem er sich erst nach dem Hervortreten Amy Lowells anschloß, war er zu dieser Überzeugung gekommen, teils durch seine Beschäftigung mit japanischer Kultur und fernöstlicher Malerei während seiner Studienzeit in Harvard zwischen 1902 und 1907,[2] teils durch die Lektüre chinesischer Lyrik ab 1910[3] und die wenig später beginnende, eingehende Auseinandersetzung mit dem Haiku auf der Basis von Yone Noguchis Gedichten sowie anhand der Übersetzungen Hearns, Chamberlains, Revons und anderer Autoren.[4]

---

1) John Gould Fletcher, Japanese Prints, Boston, Mass.: The Four Seas Co., 1918, S. 16.

2) Siehe ders., "The Orient and Contemporary Poetry", op. cit., S. 148f.

3) Siehe ibid, S. 149f.

4) Vgl. Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 91 u. 174. Miner bezieht sich auf Auskünfte Fletchers, der außer den Gedichten bzw. Übersetzungen Noguchis, Hearns und Chamberlains zwei deutsche und eine französische Quelle nennt. Bei letzterer handelt es sich laut J.B. Harmer, op. cit., S. 134, um Marcel Revons Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^{e} siècle.

Bestimmend für sein Haiku-Verständnis ist ferner der Umstand, daß er den japanischen Dreizeiler in Verbindung mit dem Buddhismus und moderner französischer Dichtung rezipierte, ein Zusammenhang, der ihm u.a. durch die Werke Ernest Fenollosas bewußt wurde[5] wie auch durch die Schriften Lafcadio Hearns, der als Amerikaner in Japan lebte, zum Buddhismus übergetreten war, mehrere französische Autoren ins Englische übertragen hatte und daran arbeitete, das japanische Haiku im englischsprachigen Raum populär zu machen. Indem Hearn in seinen Schriften über Japan die Verbindung von Buddhismus, Evolutionismus und Impressionismus veranschaulicht und die Möglichkeit einer kulturellen Synthese von Ost und West zeigt,[6] stellt er das Haiku als eine literarische Gemeinform in einen größeren kulturgeschichtlichen Rahmen.
Dementsprechend sah auch Fletcher, der mit seinem literarischen Anliegen, die fernöstliche Religion mit dem Christentum zu verbinden, ein ähnliches Ziel verfolgte,[7] im japanischen Dreizeiler mehr als nur ein bildtechnisches Stilmittel, zumal er die Ideen Hearns in der Haiku-Dichtung Yone Nuguchis praktisch bestätigt sah. Noguchis Beliebtheit in England und Amerika gründet sich auf eben diesen Ansatz, denn er verband in seinen Abhandlungen und Gedichten, deren Einfluß sich ab 1912 in Fletchers eigener Dichtung geltend macht, Elemente des japanischen Haiku mit denen der modernen westlichen Lyrik und bestätigte als Japaner im Westen die kulturelle Verwandtschaft von Ost und West: "he assured the age that their own work was truly inspired by Japan."[8]

Die ersten fünf Gedichtsammlungen, die Fletcher 1913 in London unter Schwierigkeiten veröffentlichte - darunter auch sechs frühe, in Visions of the Evening enthaltene Haiku-Versuche[9] - fanden

---

5) Von grundlegender Bedeutung waren für Fletcher Fenollosas Epochs of Chinese & Japanese Art, op. cit., mit der dort gebotenen Einführung in den Zen-Buddhismus.

6) Siehe Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 92-96.

7) Zu diesem Ziel äußert sich Fletcher in seiner Autobiographie Life Is My Song, New York & Toronto: Farrar and Rinehart, 1937, S. 184f.

8) Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 187.

ein sehr unterschiedliches Echo,[10] doch ermutigt von Ezra Pound setzte er seine lyrischen Experimente fort und schrieb zwischen März und Oktober 1913 seine Irradiations: Sand and Spray. In dieser Zeit begegnete er auch erstmals Amy Lowell, die sein Interesse an fernöstlicher Dichtung und dem vers libre teilte und, beeindruckt von seinen poetologischen Grundsätzen, das Erscheinen dieses Buches protegierte. Eines der meistzitierten Gedichte hieraus ist "Irradiations VII", dessen erste Verse lauten:

> Flickering of incessant rain
> On flashing pavements:
> Sudden scurry of umbrellas:
> Bending, recurved blossoms of the storm.[11]

Die Eingangsstrophe dieses Gedichtes enthält drei für seine Dichtung typische Merkmale: die Anlehnung an den Impressionismus, die im Titel zum Ausdruck kommt, der Gebrauch des vers libre, wie er ihn in der französischen Lyrik schätzte, und eine dem Haiku ge-

---

9) Der Charakter dieser sechs mit dem Titel "From the Japanese" überschriebenen Gedichte deutet auf einen kompositorischen Nachvollzug des Haiku hin. Edna B. Stephens, John Gould Fletcher, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1967, bezeichnet diese Gedichte daher als "consciously modeled upon the Japanese haiku". (S. 27)
Zu einem entsprechenden Ergebnis kommt Gisela Hergt in ihrer Untersuchung Das lyrische Werk John Gould Fletchers, Phil. Diss. Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz, 1978; Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Peter Lang, 1978, S. 77.

Aufschlußreich ist ein Vergleich des folgenden Beispiels aus "From the Japanese" mit Richard Aldingtons Gedicht "Insouciance":

> Snowflakes rise and fall on the wind:
> Even Winter has her white flocks of silent birds.

John Gould Fletcher, Visions of the Evening, London: Erskine, MacDonald, 1913, S. 26.
Bereits dieses frühe Zeugnis zeigt, daß Fletchers Haiku-Verständnis tiefer war als das der anderen Imagisten.

10) Siehe Glenn Hughes, op. cit., S. 127-129.

11) John Gould Fletcher, Irradiations: Sand and Spray, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1915, S. 9.

mäße "form of super-position". Die Kombination und praktische Verwirklichung dieser drei Elemente gelang ihm nicht zuletzt dadurch, daß er das Gedicht an einem Dreizeiler von Yosa Buson modellierte:

Spring rain:
An umbrella and a straw-coat
Go chatting together.[12)]

Fletcher, der später bestätigte, daß er den Dreizeiler kannte,[13)] betrachtete das Haiku als eine organische Einheit dieser drei Komponenten. Einerseits wußte er, daß das Haiku nur in anderer Form den Gehalt des die Impressionisten inspirierenden Farbholzschnittes repräsentiert;[14)] zweitens sah er im Dreizeiler den von den Franzosen entwickelten vers libre als eine über Jahrhunderte gereifte Versform der Japaner, und drittens gebrauchte er die Überblendungstechnik in der dem Haiku angemessenen Weise, denn er hatte den Fehler, den Pound bei der Systematisierung der Technik beging, erkannt: den durch Unkenntnis des zen-buddhistischen Hintergrundes entstandenen Analogiemangel bei der Bildkopplung.

---

12) Buson, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 117.

13) Siehe Fletchers Kommentar in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 175.

14) Diese Kenntnis äußert sich u.a. in "Spring Love" seiner Japanese Prints, op. cit., S. 56, das wie ein lyrisches Pendant zu Suzuki Haruobis populärem Farbholzschnitt "Liebespaar unter einem Regenschirm" anmutet. Die ersten drei Verse von "Spring Love", die eine in sich geschlossene Einheit bilden, korrespondieren mit einem bekannten Haiku Yahas:

Through the weak spring rains
Two lovers walk together,
Holding together the parasol.
(Fletcher)

An umbrella - one alone -
Passes by:
An evening of snow.
(Yaha)

Yaha, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. IV, S. 257.

Besonders deutlich äußert sich der Einfluß des Farbholzschnittes in der dem Haiku gemäßen rein naturmetaphorischen Form in Fletchers "White Symphony", Goblins and Pagodas, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1916, S. 53-61. Teil III, wie Fletcher in Life Is My Song, op. cit., S. 142, erläutert, ist einigen Schneelandschaften Ando Hiroshiges nachempfunden.

Indem er versuchte, mit einem solchen "Gegenbeispiel" den dem Bild innewohnenden Sinn transparent zu machen, wählte er statt Pounds Kombination "momentanes Auftauchen der Gesichter - die am Ast haftenden Blütenblätter" die Verbindung "plötzliche Bewegung der Schirme - vom Sturm zurückgebogene Blüten" und schafft auf zweifache Weise ein wirkungsvolleres Bild. Einerseits ist die Analogie von Schirm und Blüte eindeutiger als die von Gesicht und Blüte, und andererseits gibt Fletcher das momentane Geschehen nicht aus der Perspektive des Autors wieder wie Pound es tut, der im "apparition of these faces" eine subjektive Wertung impliziert, sondern er gestaltet die Bewegung als einen von der Natur geleiteten Vorgang: der Sturm lenkt die Schritte der Menschen, selbst mitten in der Großstadt. Fletchers Bild wirkt durch größere Eindeutigkeit, Objektivität und Naturnähe direkter als das von Pound und erzeugt die vom Leser als innere Bewegung empfundene Kongruenz von äußerer Erscheinung und innerer Vorstellung.
Aus diesem Grunde wehrte Fletcher sich gegen die von Hulme durch Anlehnung an Bergson eingeleitete Suche nach einer Bewegungssteigerung, die Pound im Vortizismus weiter verfolgte, und erklärte, daß das Haiku kein vortizistischer Dreizeiler sei; der mangelnde Sinn des Metro-Gedichtes könne auf diese Weise nicht ausgeglichen werden:

> "My feeling at the time was that the direction taken by this poem - which was put forth by Pound himself as a pure example of what he meant by Vorticism, was largely wrong."15)

Gleichermaßen betonte er jedoch, daß beide, er und Pound, die gleiche Absicht verfolgten:

> "All I was interested in was all that Pound had been interested in, in his Metro poem: to produce an objective equivalent in words, to the object I saw."16)

---

15) John Gould Fletcher, "The Orient and Contemporary Poetry", op. cit., S. 158.

16) Ibid, S. 161.

An dieser Stelle zeichnet sich der grundlegende Unterschied im Haiku-Verständnis der beiden Autoren ab: während Pounds Blick dem äußeren, optischen Aspekt des Dreizeilers gilt, zielt Fletcher auf das Innere, Inhaltliche, auf den Sinn und wählt statt einer auf das rein Optische abgestimmten Überblendungstechnik eine meditative Form der Gedichtübermittlung. Ausgangspunkt dieser Gestaltungsweise ist Fletchers Grundsatz: "The real perspective is the mental perspective, not the ocular."[17] Beide Wege, der bildtechnisch-fixierte Pounds und der meditativ-intuitive Fletchers, laufen jedoch auf ein und dasselbe Ziel hinaus: dem Leser die Analogie von Subjekt und Objekt zu vermitteln.
Die Art und Weise, in der Fletcher meditativ an die Dinge herangeht, beschreibt er im Vorwort seiner 1916 erschienenen Goblins and Pagodas:

> "... I should link up my personality and the personality of the book, and make each a part of the other. In this way I should strive to evoke a soul out of this inanimate piece of matter, a something characteristic and structurally inherent in this inorganic form which is friendly to me and responds to my mood."18)

Fletcher versucht in dieser Passage die Möglichkeit zu erhellen, sich geistig in ein Stück Materie zu versenken, in diesem Falle in das vor ihm liegende Buch. Ziel dieser geistigen Verschmelzung von Subjekt und Objekt ist ein Transzendieren der äußeren Form, um mit dem dinglichen Innen eine Wesensverwandtschaft, einen Sinn-

---

17) Fletcher in seinem Aufsatz "The Secret of Far Eastern Painting", The Dial, Vol. LXII, No. 733 (January 11, 1917), S. 5.
Der Artikel enthält mit Edmund de Chasca gesprochen die "gist of Fletcher's thinking about the Oriental approach to subject matter."
Edmund S. de Chasca, John Gould Fletcher and Imagism, Columbia and London: University of Missouri Press, 1978, S. 170.
Weitere grundlegende Gedanken zum Begriff der Dinglichkeit äußert Fletcher in einem zweiten Aufsatz: "On Subject-Matter and War. Poetry", The Egoist, Vol. III (December 1916), S. 188f.

18) Ders., Goblins and Pagodas, op. cit., S. XVII.

zusammenhang zu erkennen: die Analogie von Mensch und Materie. Diese Grundhaltung, wie er weiter schreibt, sei keine neue, sondern eine altbewährte, für den Westen lediglich noch weitgehend unbekannte Weltsicht:

> "This method is not new, although it has not often been used in Occidental countries. Professor Fenollosa in his book on Chinese and Japanese art ... calls this doctrine of the interdependence of man and inanimate nature the cardinal doctrine of Zen-Buddhism."19)

Die aus dieser Perspektive entstandenen Gedichte des Buches tragen jedoch nicht den im Vorwort angekündigten Ausdruck, sondern lassen lediglich den Ansatz zu einer differenzierten Wahrnehmungsweise erkennen. Zu sehr steht das subjektive Empfinden im Vordergrund, das aufgrund der damals noch zu geringen zen-buddhistischen Kenntnisse von Fletcher, wie von anderen zeitgenössischen Autoren, nur selten lyrisch objektiviert werden konnte.
So nimmt sich beispielsweise folgender Dreizeiler gegenüber Bashōs verwandtem Haiku "Der alte Teich" als subjektiv verfremdet aus:

> Lotus pools:
> Petals in the water.
> These are my dreams.[20)]

Das Qualifizieren der "Petals" durch "my dreams" macht die Blätter nach Pounds Definition zu "fixed values", da für den Leser kein interpretatorischer Freiraum mehr bleibt. Fletcher stellt mit dem ersten Vers "Lotus pools" zwar einen fernöstlichen Bezug her, erzielt aber nicht das mit der Lotosblüte angedeutete buddhistische Erleuchtungsmoment.
Auch der neutrale Charakter eines der folgenden Gedichte, "Green Symphony", weckt nicht die intendierte Wirkung, wie ein Ausschnitt zeigt:

---

19) Loc. cit.

20) Ibid, S. 29. Der Dreizeiler bildet die fünfte, in sich geschlossene Strophe von Teil IV der "Blue Symphony".

The trees are like a sea;
Tossing;
Trembling,
Roaring,
Wallowing,
Darting their long green flickering fronds up at the sky,
Spotted with the white blossom spray -[21)]

In der Bildlichkeit verwandt mit H.D.s "Oread", ihm an Brillanz und innerer Dynamik jedoch nicht ebenbürtig, geht diese offenbar von Ogata Kōrins Malerei "Waves at Matsushima" inspirierte Passage der "Green Symphony"[22)] nur wenig über eine reine Bildbeschreibung hinaus. Auch hier fehlt der von Fletcher gesuchte Sinnzusammenhang von Subjekt und Objekt.

Mit den zwei Jahre später erschienenen Japanese Prints kommt Fletcher seinem Ziel ein gutes Stück näher, denn zahlreiche dieser Gedichte, die entstanden, als er sich den Imagisten am engsten zugehörig fühlte, entsprechen dem Haiku inhaltlich wesentlich mehr. Angeregt wurde diese Lyriksammlung, die den Höhepunkt seines Japaninteresses markiert, von einer Anfang 1915 im Chicago Art Institute gezeigten, wiederholt von ihm besuchten Ausstellung japanischer Farbholzschnitte. Beeindruckt vom Charakter dieser Bilder wählte er sie, wie er in seiner Autobiographie Life Is My Song berichtet, als Rahmen dafür, seine spezifische Lebenssicht in rund 50 ausdrucksäquivalenten Kurzgedichten lyrisch zu verbildlichen.[23)]
Im Vorwort der Japanese Prints, die Amy Lowell in ihren Tendencies in Modern American Poetry sehr positiv ankündigte,[24)] und die von

---

21) Ibid, S. 41. Die Verse bilden die dritte Strophe von Teil II.

22) Siehe Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 176.

23) Siehe John Gould Fletcher, Life Is My Song, op. cit., S. 199f.

24) Siehe Amy Lowell, Tendencies in Modern American Poetry, op. cit., S. 336-341.

Yone Noguchi ins Japanische übersetzt wurden,[25] umreißt Fletcher in großen Zügen die Geschichte des japanischen Haiku und erläutert am Beispiel von Bashōs "Der alte Teich" die dem Gedicht zugrundeliegende zen-buddhistische Perspektive des Autors sowie die wichtigsten stilistischen Merkmale des Dreizeilers und seine Bedeutung für die englischsprachige Dichtung:

> "The poem has three meanings. First it is a statement of fact. Second, it is an emotion deduced from that. Third, it is a sort of spiritual allegory. And all this Basho has given us in his seventeen syllables .... It is therefore necessary, if poetry in the English tongue is ever to attain again to the vitality and strength of its beginnings, that we sit once more at the feet of the Orient .... Let us universalize our emotions as much as possible, let us become impersonal as Shakespeare or Basho was."[26]

Fletcher, der wie Pound eine qualitative Übereinstimmung von Shakespeares Dichtung und dem Haiku spürte, sah im Dreizeiler also drei wichtige Kriterien: erstens die Vorgabe eines Tatbestandes bzw. eines Objektes, der zweitens im Leser eine Emotion weckt, sein Unterbewußtsein anspricht, und drittens Träger einer geistigen Aussage, des verborgenen Sinns, ist.
Repräsentativ für die zum Teil sehr unterschiedlichen Gedichte, von denen sich viele durch ihren Jahreszeitenbezug sowie durch konzentrierte Kürze und Bildlichkeit als haiku-gemäß auszeichnen, sind die zwei Beispiele "Evening Bell from a Distant Temple" und "Dead Thoughts".[27]

---

25) Vgl. dazu Fletchers an Noguchi gerichteten Brief vom 25. Januar 1921 in: Yone Noguchi, Collected English Letters, op. cit., S. 219f.

26) John Gould Fletcher, Japanese Prints, op. cit., S. 15f.

27) Edna B. Stephens, op. cit., S. 59-64, belegt die genannten Merkmale mit Beispielen. Die Stellung des Haiku in Fletchers Gesamtwerk bewertet sie folgendermaßen:

"In summary, Fletcher has succeeded in writing poems that closely approach the Japanese haiku, both in form and in spirit. To dismiss these poems, as some critics have done, as merely expressing the charm of Japan is to miss their essential significance. Through his use of the haiku and its underlying philosophy of the basic unity of man and nature, Fletcher has taken one more step toward his goal of fusing Western and Eastern culture and religion." (S. 65)

Ersteres ist nach Ansicht von Earl Miner zwei klassischen Haiku nachempfunden:[28)]

EVENING BELL FROM A DISTANT TEMPLE

A bell in the fog
Creeps out echoing faintly
The pale broad flashes
Of vibrating twilight,
Faded gold.[29)]
(Fletcher)

A cloud of cherry-blossoms;
The temple bell, -
Is it Ueno, is it Asakusa?[30)]
(Bashō)

How cool the reverberations
As they out-circle in the evening
From the temple bell.[31)]
(Buson)

Im Bild verblassenden Goldes verbindet Fletcher das ferne Läuten einer Glocke und die Reflexe des Abendlichtes miteinander. Er hat den tonalen und visuellen Stimulus so aufeinander abgestimmt, daß

---

28) Während Miner in The Japanese Tradition in British and American Literature, op. cit., S. 178, als Quelle von "Evening Bell from a Distant Temple" lediglich das obige Haiku Busons nennt, geht er in seiner Dissertation The Japanese Influence on English and American Literature 1850-1950, op. cit., S. 265f., davon aus, daß dem Fletcher-Gedicht außerdem auch Bashos "Hana no kumo" zugrunde liegt.

29) John Gould Fletcher, Japanese Prints, op. cit., S. 90.

30) Zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 334.

31) Zit. in: Earl Roy Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 266.

eine Klang-Bild-Einheit entsteht, die für den Leser nur vernehmbar ist, wenn er in das Gedicht "hineinhorcht" bzw. "hineinsieht", eine meditative Lesehaltung einnimmt. Obgleich es formal dem tanka ähnelt und dem japanischen Dreizeiler auch inhaltlich nicht gleichkommt, da das dritte Haiku-Element, die "spiritual allegory", fehlt, liegt in einer derartigen Kopplung zweier Sinneseindrücke, der Synästhesie, ein essentieller Haiku-Bezug.[32] Unterstrichen vom "echoing" und "vibrating" spürt der Leser den von Fletcher gesuchten Ausdruck einer dynamischen Einheit von Mensch und Natur, wie er in folgendem Haiku Bashōs vollends transparent wird:

The temple bell stops,
but the sound keeps coming
out of the flowers.[33]

Während im ersten Gedichtbeispiel aus Japanese Prints das Audio-Visuelle im Vordergrund steht und die Nähe zum Impressionismus anklingt, ist im zweiten, den "Dead Thoughts", die inhaltliche Komponente, der zen-buddhistische Gehalt, wesentlich stärker berücksichtigt:

D E A D T H O U G H T S

My thoughts are an autumn breeze
Lifting and hurrying
Dry rubbish about in a corner.

My thoughts are willow branches
Already broken
Motionless at twilight.[34]

---

32) Der Einfluß des tanka, der sich neben dem des Haiku wiederholt in den Japanese Prints zeigt, liegt nach Aussage Fletchers auch den Gedichten der Reihe "The Ghosts of an Old House" seiner Goblins and Pagodas zugrunde. Siehe Fletcher, "The Orient and Contemporary Poetry", op. cit., S. 160.

33) Bashō, zit. in: Towards a New American Poetics: Essays and Interviews, ed. Ekbert Faas, Santa Barbara, Cal.: Black Sparrow Press, 1978, S. 230.

Der tages- und jahreszeitlichen Übergangsstimmung von Bashōs "Autumn Crow" verwandt, kleidet Fletcher seine "Dead Thoughts" in zwei sich ergänzende Naturbilder. Während die Todesgedanken zunächst gleich dem vedischen Atman als Windhauch einen dynamischen Reinigungsprozeß vollziehen und den geistigen "Unrat" weltlicher Verfehlung zusammenkehren, ruhen sie in der folgenden Strophe als vom Wind zerbrochenes Astwerk regungslos in der Dämmerung. - Stille, Bewegungslosigkeit und atmosphärisches Übergangsmoment vermitteln das Schweigen, das Fletcher in zweifacher Weise ins Zentrum des Gedichtes stellt. Er will einerseits den Andeutungscharakter des Haiku vermitteln, schweigen, um die Bilder durch sich selbst sprechen zu lassen, und andererseits die damit verbundene Haltung des Buddhisten veranschaulichen, der das Schweigen, die Nähe zum Nichts, das Nirwana, anstrebt. Im Bild der zerbrochenen Äste reflektiert Fletcher das Erlöschen allen Strebens und des Willens zum "Da-Sein", das Ende der Tatenkette, des Karman, denn die Gedanken durchschauen den Wahn der Bindung des Menschen an die Welt und geben ihr Selbst, das Subjektive, preis.
Indem Fletcher sich bei diesem Gedicht ganz auf den buddhistischen Inhalt konzentriert, erfüllt er die drei von ihm als Grundregeln der Haiku-Dichtung definierten Merkmale: die "autumn breeze" und "willow branches" (= "statement of fact") vermitteln dem Leser die herbstliche Stimmung des Lebensniederganges, das Schweigen ("an emotion deduced from that"), und versinnbildlichen den ewigen Kreislauf der Natur, in den der Mensch eingeht ("a spiritual allegory").
Die Bildlichkeit, die Pound in seinem verwandten "April" durch die "form of super-position" im "Bildsprung" technisch erzeugt, vermittelt Fletcher meditativ durch die symbolstarke inhaltliche Seite und kommt so einem der gehaltvollsten Haiku sehr nahe, Bashōs Todesvers:

Taken ill on my travels,
my dreams roam over withered moors.[35]

---

34) John Gould Fletcher, Japanese Prints, op. cit., S. 71.

35) Bashō, zit. in: Asataro Miyamori, op. cit., S. 218.
Naheliegend ist, daß Fletcher das Basho-Gedicht aus Yone Nogu-

Im Zuge dieser stilistischen Entwicklung entfernte Fletcher sich immer weiter von der oftmals oberflächlichen Bildlichkeit seiner frühen Haiku-Versuche und übertrug den nunmehr gewonnenen Haiku-Gehalt auf seine in der Folge entstehende Dichtung. Zwar zeigt sich der Einfluß des Haiku in seinen späteren Werken weniger stark, doch bleibt die Bedeutung, die es poetologisch insgesamt für ihn hatte, beträchtlich, zumal es als eine fernöstliche Form von Dichtung "die Funktion eines Katalysators für Fletchers Beitritt zum Imagistenkreis annahm."[36] Daher pflegte er seinen literarischen Stil auch nach dessen Auflösung weiterhin in der Haiku-Übung und sprach im Vorwort zur 1947 erschienenen Anthologie traditioneller Haiku, A Pepper-Pod von Kenneth Yasuda, seine Hoffnung aus, daß es anderen Dichtern ebenfalls in dieser Weise dienen möge:

> "/īt/ may help to lead poetry back to first principles ... and should lead some of the more intelligent moderns to cast off the burden of too-conscious intellectualism that they carry. For the merit of these haiku poems is not only that they suggest much by saying little; they also, if understood in connection with the Zen doctrine they illuminate, make of poetry an act of life."37)

---

chis Übersetzungen kannte, da er sich sehr eingehend mit dessen Werken befaßte. Noguchis Version lautet folgendermaßen:

> Lying ill on journey,
> Ah, my dreams
> Run about the ruin of fields.

Yone Noguchi, The Spirit of Japanese Poetry, op. cit., S. 38.

Zu den wenigen haiku-ähnlichen Passagen in der Dichtung von D. H. Lawrence gehört das folgende, Bashōs und Fletchers Gedicht verwandte Bild aus Sons and Lovers, London: Martin Secker, 1927, S. 189:

"But, there, it's autumn ... and everybody feels like a disembodied spirit then."

36) Gisela Hergt, op. cit., S. 335.

37) John Gould Fletcher in: Kenneth Yasuda, A Pepper-Pod. Classic Japanese Poems together with Original Haiku, by Shōson (Kenneth Yasuda), New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1947.

5. Imagistische Haiku-Strömungen nach dem Ersten Weltkrieg

Als der Kreis der Imagisten sich nach dem Erscheinen der vierten Anthologie Some Imagist Poets 1917 auflöste, war das Haiku so fest in der imagistischen Poetik verankert, daß es die weitere Lyrikentwicklung in England und Amerika wesentlich mitbestimmte, für die der Imagismus die zentrale Ausgangsbasis bildet. Wenn John Gould Fletcher kurz vor seinem Tode 1950 feststellte: "I should say that the influence of haiku on the Imagists was much more considerable than almost anyone has suspected",[1] so bezieht sich diese Äußerung nicht nur auf die im Kreis vorgenommenen Versuche und die daraus erwachsene Dichtung der festen Mitglieder, sondern spricht gleichermaßen die jüngere lyrische Moderne allgemein an.
Dabei zeigt sich der Einfluß, den das Haiku weiterhin nahm, in den beiden Hauptströmungen, die sich bereits bei den Imagisten abzeichneten und die sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem dem japanischen Dreizeiler entsprechenden englischsprachigen Haiku verbanden, wie es Amy Lowell bereits ansatzweise schuf: in der bildtechnischen und der inhaltlichen Strömung.

In technischer Hinsicht war es vor allem Ezra Pound, der das Haiku in der von ihm systematisierten "form of super-position" in die weitere Dichtung trug und mit der damit verbundenen "Image"-Theorie über den Bereich der Lyrik hinaus auch den des Dramas und der Prosaepik prägte. Stellvertretend für diese beiden Gattungen seien William Butler Yeats und Ernest Hemingway genannt, da sie ihren Stil unter der direkten Anleitung Pounds entwikkelten.

---

1) Zit. in: Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 156.

5.1. William Butler Yeats: Haiku-Strukturen im Drama

Pound, der während der Wintermonate 1913/14 und 1914/15 mit Yeats als dessen Sekretär in Sussex lebte, konzentrierte sich bei der in diesem Zeitraum vorgenommenen Bearbeitung des Fenollosa-Nachlasses auf eine erweiterte Darstellungsform des Haiku-Bildes, die das japanische Nō-Drama in einer durch Musik und Bewegung intensivierten Weise bietet, wie er in seinem 1914 veröffentlichten Vortizismus-Artikel erklärt:

> "The Japanese, who evolved the hokku, evolved also the Noh plays. In the best 'Noh' the whole play may consist of one image. I mean it is gathered about one image. Its unity consists in one image, enforced by movement and music."1)

Seine Begeisterung über diese im zwei Jahre später erschienenen Nachtrag zu Suma Genji weiter ausgeführte und mit dem Begriff des "Unity of Image" präziser umrissene Beschaffenheit des Nō[2] als eines Bühnensingspiels, in welchem sich gleich dem imagistischen Gedicht das Geschehen um ein zentrales "Image" lagert, übertrug sich auf den nach stilistischen Neuerungen zur Wiederbelebung des irischen Dramas suchenden William Butler Yeats, so daß Fenollosas Aufzeichnungen vom Nō ihm - wie auch unabhängig davon Paul Claudel, Berthold Brecht, Thornton Wilder, Samuel Beckett und Paul Goodman - als Grundlage einer neuen Dramentheorie dienten:

> "In fact, with the help of Japanese plays 'translated by Ernest Fenollosa and finished by Ezra Pound,' I have invented a form of drama, distinguished, indirect, and symbolic, and having no need of mob or Press to pay its way - an aristocratic form."3)

---

1) Ezra Pound, "Vorticism", op. cit., S. 471, Anm. 1.

2) Siehe Ernest Fenollosa and Ezra Pound, 'Noh,' or, Accomplishment. A Study of the Classical Stage of Japan, London: Macmillan & Co., Ltd., 1916, S. 45f.

3) William Butler Yeats, Essays and Introductions, London: Macmillan & Co., Ltd., 1961, S. 221.

Daß Yeats bei seiner ab 1914 beginnenden Nō-orientierten Dramengestaltung keineswegs imitierend, sondern "anverwandelnd" vorging zeigt sich vor allem in den letzten der insgesamt dreizehn bis 1926 veröffentlichten Stücken. Doch schon in seiner Einleitung zu den 1916 unter dem Titel Certain Noble Plays of Japan erschienenen Nō-Übersetzungen Fenollosas und Pounds veranschaulicht Yeats, daß er diese älteste japanische Form des Bühnensingspiels, die maßgeblich durch Zeami im fünfzehnten Jahrhundert ihr heutiges Gesicht erhielt, lediglich als Brücke zur eigenen Dramentheorie betrachtete.[4] Zu den für ihn relevanten Elementen des Nō zählt daher der in der griechischen Tragödie gleichfalls übliche Gebrauch von Masken sowie die Einbeziehung eines Chors, der gleich dem antiken Chor die Handlung in Gang setzt, dann jedoch weiterhin nicht aktiv am Geschehen teilhat.
Wie die Maske des shite, des Hauptdarstellers, und seines Dialogpartners, des waki, die "in ihrer stets gleichbleibend ausdrucksvollen Ausdruckslosigkeit"[5] die Anonymität des jeweiligen Spielers wahrt und damit einen dem Haiku eigenen Grad von Objektivität erzeugt, bilden die übrigen von Yeats adaptierten Faktoren des Nō, das Donald Keene als "an enlarged equivalent of the tiny haiku"[6] bezeichnet, dramatische Pendants zu denen des lyrischen Dreizeilers.
So entspricht die von jeglichen Requisiten und Dekorationen befreite, nach drei Seiten offene Bühne, in deren Schlichtheit Yeats nahezu unbegrenzte, weil orts- und ausstattungsmäßig unabhängige Aufführungsmöglichkeiten erkannte, den drei offenen Versen des Gedichtes, weisen die aufs äußerste reduzierte, andeutende Bewegung und der hierauf abgestimmte, bildstarke, im Wechsel von fünf und sieben Silben alternierende, teils gesungene Text, die zusammen eine im tanka kulminierende Spracheinheit bilden, dieselbe Ökonomie und Präzision auf wie die Wortgebung des Haiku. Diese Spracheinheit, die durch eine dem kireji ent-

---

4) Siehe ibid, S. 224ff.

5) Horst Hammitzsch, "Die japanische Literatur", in: Kindlers Literatur Lexikon im dtv, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1974, Bd. II, S. 608.

6) Donald Keene, Japanese Literature, op. cit., S. 52f.

sprechende Zäsur zwischen dem ersten und zweiten Auftritt des Protagonisten auch formal der des Haiku gleicht[7] und von ebenderselben Unausgesprochenheit zeugt, zielt bei Yeats auf die für ihn zentrale "imagination" des Zuschauers, der nicht nur hören und sehen, sondern satori-gleich erkennen soll.[8] Denn was Yeats erstrebte und im Nō verwirklicht sah, war ein die Zone des Unbewußten berührendes, symbolisches Theater, war der Versuch, "to pass for a few moments into a deep of the mind that had hitherto been too subtle for our habitation."[9] Daher trägt der zeitlose, mythologisch gebundene Inhalt des japanischen Nō auch in Yeats' Stücken Gleichnischarakter, bildet beispielsweise die mit Motiven der irischen Sagenwelt durchwobene Parzival-Legende den Inhalt seines dem japanischen Nō verwandtesten monoszenischen Dramas At the Hawk's Well, das mit folgenden Versen beginnt:

> I call to the eye of the mind
> A well long choked up and dry
> And boughs long stripped by the wind,
> And I call to the mind's eye
> Pallor of an ivory face,
> Its lofty dissolute air,
> A man climbing up to a place
> The salt sea wind has swept bare.[10]

Die überwiegend siebensilbigen, vom Chor vorgetragenen Verse, in deren Objektivität, Direktheit, Präzision und Bildlichkeit sich der auch in den später entstandenen Gedichten transparente Imagismus erstmals deutlich niederschlägt,[11] suggerieren

---

7) Siehe ibid, S. 53: "Like the haiku also, the Nō has two elements, the interval between the first and second appearance of the principal dancer serving the function of the break in the haiku, and the audience having to supply the link between the two."

8) Am eingehendsten äußert sich Yeats zum Begriff der "imagination" in seinem Aufsatz "Magic", Essays and Introductions, op. cit., S. 28ff., in dem er gleichermaßen den Bereich des kollektiven Unbewußten anspricht.
Siehe hierzu auch Makoto Ueda, Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics, London, The Hague, Paris: Mouton & Co., 1965, S. 69f.

mit dem Bild der ausgetrockneten Quelle, der blattlosen Äste und des verdorrten Landes die Atmosphäre eines "Waste Land", das der blaßgesichtige Gralskönig betritt. Die Szene wirkt um so eindringlicher, als der Chor, der wie eine innere Stimme anmutet, mit der zweimaligen Aufforderung "I call to the eye of the mind" direkt auf die "imagination" zielt, um auf diese Weise die äußere Vorstellung auf der Bühne der inneren Vorstellung des Zuschauers gleichzusetzen, Bühnenraum und Gedankenraum in Einklang zu bringen. Denn Ziel des Nō ist, wie das des Haiku, die Identität von objektiv Wahrnehmbarem und subjektiv Empfundenem zu vermitteln, die in einer satori-gleichen, kathartischen Auflösung des als Alptraum gestalteten Spiels gipfelt.
Analog zu Pound bezeichnet Yeats das Nō als "a playing upon a single metaphor",[12] als ein Spiel, das um eine leitmotivische Metapher oder ein Symbol kreist, wie es im vorliegenden Fall die ausgetrocknete Quelle bildet. Derartige, von Yeats in Stücken wie At the Hawk's Well, The Words upon the Window-Pane und The Cat and the Moon auch titelmäßig vorgegebene Symbole, die im traditionellen Nō etwa in Form von roten Ahornblättern und Schneetreiben (Nishikigi), von blaugrauen Wellen und Wellenmotiven (Suma Genji) und in der eines Federkleides (Hagoromo) auftreten,[13] haben als konzeptioneller Kern des Nō dieselbe Funktion wie die des kigo im Haiku, denn aufgrund ihrer Naturbezogenheit sind auch

---

9) W.B. Yeats, Essays and Introductions, op. cit., S. 225.

10) Ders., The Collected Plays of W.B. Yeats, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1935, S. 208.

11) Ansatzweise treten diese stilistischen Eigenschaften bereits in einigen zuvor verfaßten Gedichten auf. Siehe hierzu den Aufsatz von Thomas Rees, "Ezra Pound and the Modernization of William Butler Yeats", Journal of Modern Literature, Vol. IV, No. 3 (1975), S. 580ff.

12) William Butler Yeats, Essays and Introductions, op. cit., S. 234.

13) Siehe Ernest Fenollosa and Ezra Pound, 'Noh,' or, Accomplishment, op. cit., S. 45f.

sie im weitesten Sinne sogenannte "archaische Ur-Bilder",[14] die das von Yeats als "Anima Mundi" bezeichnete kollektive Unbewußte des Zuschauers ansprechen.[15]

Yeats' Dramenrevision, die in vielerlei Hinsicht den lyrischen Neuerungen der haiku-orientierten Imagisten ähnelt, steht in enger Beziehung zu seiner Beschäftigung mit dem japanischen Dreizeiler. Denn war Yeats, dessen Dichtung von japanischer Seite aus vereinzelt mit dem Haiku verglichen wird,[16] zunächst nur beiläufig an dieser Lyrikform interessiert, setzte unter Anleitung Pounds, der ihm die bildtechnischen Ähnlichkeiten von Haiku und Nō vor Augen führte, mit seinen Nō-Studien ein ernsthaftes Haiku-Interesse ein, das sich in Gedichten wie "Veronica's Napkin", "The Nineteenth Century and After", "Byzantium" und dem späten "Imitated from the Japanese" auch praktisch niederschlägt.[17] Geweckt wurde dieses Interesse gleichermaßen durch Yone Noguchi, der Yeats seine 1920 erschienenen Japanese Hokku widmete. Denn dadurch, daß Noguchi ihm wie auch Pound während seines Sussex-Besuches im Januar 1914, der zwischen den von ihm in London und Oxford gehaltenen Haiku-Vorlesungen lag, weitere Auskünfte erteilte, erhellte er aus japanischer Sicht die strukturellen Entsprechungen von Haiku und Nō.[18]

---

14) Siehe hierzu den Abschnitt "At the Hawk's Well. Verwendung archetypischer Thematik zur Gestaltung universeller Probleme sowie zur Erziehung der geforderten 'Wirklichkeits'-ferne", in: Isolde von Bülow, Der Tanz im Drama: Untersuchungen zu William Butler Yeats' dramatischer Theorie und Praxis, Phil. Diss. Universität Hamburg, 1969, S. 117-121.

15) Vgl. hierzu das Kapitel "Yeats and the Zen Philosophy", in: Shotaro Oshima, W.B. Yeats and Japan, Tokyo: Hokuseido Press, 1965, S. 61-68, in dem der Begriff der "Anima Mundi" mit dem des zen-buddhistischen bodhi-citta, dem erleuchteten Geist, verglichen wird.

16) Siehe ibid, S. 143f.

17) Siehe hierzu die entsprechenden Ausführungen von Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 248-251.

18) Siehe Yone Noguchi, Collected English Letters, op. cit., S. 15.

5.2. Ernest Hemingway: Haiku-Strukturen in der Prosaepik

Die stilistische Schulung Hemingways steht ähnlich der von Yeats im Zeichen seiner Begegnung mit Pound Anfang 1922 in Paris.[1] Unter Pounds Einfluß entstanden erste imagistische Versuche in Form von Vignetten, die Hemingway 1924 zunächst als Broschüre In Our Time veröffentlichte, um sie ähnlich den "unifying images" der Cantos zwischen die Kurzgeschichten seines ersten, 1925 in Amerika erschienenen Buches gleichen Titels zu schalten.[2] Diese aus dem Haiku-Effekt lebenden "images" bilden die Erzählkerne der Kurzgeschichten, die hier als Momentaufnahmen im Kleinen jene als "Eisberg-Theorie" definierte Erzählstruktur repräsentieren, auf die Hemingway im Prozeß "stilistischer Askese" in seinem erzählenden Werk hinarbeitete:

> "If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water."3)

---

1) Hemingway lernte Pound Ende Januar/Anfang Februar 1922 in Paris kennen. Der engste Kontakt zwischen ihnen bestand während der Jahre 1922-25.
Siehe Harold M. Hurwitz, "Hemingsway's Tutor, Ezra Pound", Modern Fiction Studies, Vol. XVII, No. 4 (Winter 1971-72), S. 469.

2) Vgl. hierzu die den Kapiteln I-XV und "L'Envoi" vorangestellten Vignetten in: Ernest Hemingway, The Short Stories, New York, N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1953, S. 89-233.

In seinem an Edmund Wilson gerichteten Brief vom 18. Oktober 1924 erläutert Hemingway die Funktion der Vignetten wie folgt:

"Finished the book of 14 stories with a chapter on In Our Time between each story - that is the way they were meant to go - to give the picture of the whole between examining it in detail. Like looking with your eyes at something, say a passing coast line, and then looking at it with 15X binoculars. Or rather, maybe, looking at it and then going in and living in it - and then coming out and looking at it again."

Zit. in: Edmund Wilson, The Shores of Light. A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties, London: W.H. Allen & Co., Ltd., 1952, S. 122f.

3) Ernest Hemingway, Death in the Afternoon, London: Jonathan Cape Ltd., 1932, S. 183.

Der psychologisch-emotionale Stimulus, der sich hinter der Transparenz der Sätze verbirgt, welche gleich einem "clear, cold mountain stream" kinetisch das real Wahrgenommene kurz, präzise und meist in Relation zur Natur aneinanderreihen, ruft erst in der Vorstellung des Lesers die ganze Konnotationsbreite dieser Bilder wach und läßt Hemingway, wie Hiag Akmakjian in seiner Studie "Hemingway and Haiku" feststellt, damit im Bereich westlicher Prosaepik in die größtmögliche Haiku-Nähe rücken:

> "... like the haiku writer, Hemingway focuses on one image at a time so that we see each distinctly and eventually form the impression that the writing is 'simple' and 'clear' - and even 'easy.'"4)

Ausgangspunkt der journalistisch vorgeprägten,[5] von Gertrude Stein theoretisch und Ezra Pound vornehmlich praktisch angeleiteten Stilentwicklung Hemingways[6] - Pound korrigierte das Gros seiner frühen Manuskripte und gab sie ihm ausführlich kommentiert zur Überarbeitung zurück - ist sein in den Vignetten erstmals verifiziertes Diktum: "All you have to do is write one true sentence",[7] hinter dem sich nach Auskunft von Carlos Baker mit Sicherheit eine ungefähre Kenntnis des vermutlich durch Pound an Hemingway herangetragenen japanischen Dreizeilers verbirgt:

> "... Hemingway's experiments with the writing of 'one true sentence' do suggest at least a distant acquaintance with the formal Japanese haiku. It may be that he had heard of this genre from his friend Ezra Pound, some of whose own early verses resemble the haiku form."8)

---

4) Hiag Akmakjian, "Hemingway and Haiku", Columbia University Forum, Vol. IX (Spring 1966), S. 48.

5) Stilistisch geprägt wurde er während seiner 1917 beginnenden journalistischen Tätigkeit insbesondere durch das "style sheet" des Kansas City Star. Siehe Charles A. Fenton, The Apprenticeship of Ernest Hemingway. The Early Years, New York, N.Y.: Farrar, Straus & Young, 1954, S. 34-37.

6) Siehe Linda Welshimer Wagner, "The Sun Also Rises: One Debt to Imagism", Journal of Narrative Technique, Vol. II (1972), S. 88, sowie K.L. Goodwin, The Influence of Ezra Pound, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1966, S. 43.

7) Ernest Hemingway, A Moveable Feast, New York, N.Y.: Bantam Books, Inc., 1965, S. 12.

Zeugnisse darüber, inwieweit Hemingway nach seiner ersten Begegnung mit Pound stilistisch mit dem Haiku experimentierte, sind rar, da nahezu alle bis Dezember 1922 entstandenen Manuskripte durch einen Kofferdiebstahl am Gare de Lyon abhanden kamen.[9] Doch die unmittelbar hiernach verfaßten Vignetten und die teilweise stark imagistisch ausgerichteten Gedichte desselben Zeitraums, wie "Along with Youth", "Oklahoma", "Ultimately", "Mitrailliatrice" und das "Oread" verwandte "Bird of Night",[10] geben hinreichend Auskunft über eine diesbezügliche Orientierung, die in seinem, dem Vignettenbau makrostrukturell angepaßten Meisterwerk The Old Man and the Sea ihren reifsten praktischen Niederschlag findet.

Hemingway, der die 1952 erschienene "novelette" als Ziel seines literarischen Schaffens bezeichnet,[11] hält sie für das "prime example of ... his iceberg theory of writing",[12] denn stärker noch als in Romanen wie The Sun Also Rises, den Linda Welshimer Wagner "the most sustained example of the Imagist method transferred to prose" nennt,[13] fügt sich das Werk zu einem gestalthaften "single organic whole",[14] dessen tiefe Wirkung mit der des japanischen Dreizeilers vergleichbar ist.

---

8) Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Professor Bakers vom 29. August 1981.

9) Hemingway schildert diese Begebenheit in A Moveable Feast, op. cit., S. 73f.

10) Ernest Hemingway, 88 Poems, ed. with an Introduction and Notes by Nicholas Gerogiannis, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1979, S. 51, 25, 39, 37 u. 36.

11) Siehe hierzu den an die Herausgeber von Life gerichteten Brief Hemingways, in dem er schreibt: "It's as though I had gotten finally what I had been working for all my life." Life, Vol. XXXIII (August 25, 1952), S. 124.

12) Robert O. Stephens, "Hemingway's Old Man and the Iceberg", Modern Fiction Studies, Vol. VII, No. 1, (Spring 1961), S. 295.

13) Linda W. Wagner, "The Sun Also Rises ...", op. cit., S. 89.

14) Dies., "The Poem of Santiago and Manolin", Modern Fiction Studies, Vol. XIX, No. 4 (Winter 1973-74), S. 518.

Was die hierin besonders offenkundige Verwandtschaft ausmacht, sind in erster Linie die an den imagistischen Kriterien höchster Ökonomie, Präzision und Objektivität geschulte, auf die Nähe des Schweigens zielende Sprache und der parataktische Bau der kurzen, transparent und fließend wirkenden Sätze, die, vorgetragen aus der neutralen Erzählperspektive einer dritten Person, statt der Dauer die Intensität des Geschilderten vermitteln; ferner der starke Naturbezug, der sich über die Bildlichkeit hinaus noch im atemgleichen Rhythmus von Systole und Diastole des gesamten Gedanken- und Geschehensablaufs äußert, und der außerordentliche Symbolreichtum, der den Kurzroman nicht nur zum subjektiven Spiegel eines um "stilistische Bergung" bemühten Autors macht, sondern sie zum zeitlosen Gleichnis des Erkenntnis suchenden Menschen erhebt.

In seiner Untersuchung über Hemingsways "Eisberg-Theorie" spricht Romeo Giger von der Strahlungskraft der im Meer des Unbewußten angesiedelten Bilder und Symbole, die in ihrer Gesamtwirkung einer Erkenntnis auslösenden Brandungswelle gleichen.[15] Eines der wesentlichen Stilmittel für einen solchen satori-Effekt ist Hemingways Anlehnung an Pounds "form of super-position", die meist über den bloßen Vergleich hinausgeht. Auf diese Weise werden beispielsweise die Augen des alten Fischers mit dem Meer verglichen ("... his eyes ... were the same colour as the sea ...")[16] und umgekehrt das Auge des Fischers in Analogie zum technischen bzw. menschlich-religiösen Bereich gesetzt ("... the fish's eye looked as detached as the mirrors in a periscope or as a saint in a procession"),[17] so daß sich die Be-

---

15) Siehe Romeo Giger, The Creative Void. Hemingway's Iceberg Theory, Bern: Francke Verlag, 1977, S. 28:

"... what really happens when we read Hemingway, is to think of his images and symbols as missiles directed at the very centre of the vast ocean of our subconscious; there they produce a myriad of (perhaps) weak yet persistent shock waves. And these, spreading out in ever-widening circles from the disruptive source which first created them are continually strengthened by the impact of other, equally well-directed images and symbols. Thus, constantly gaining momentum, they finally break with the force of a giant tidal wave upon our consciousness."

deutung der Augen um drei Kategorien erweitert. Dementsprechend paart Hemingway die Narben an den Händen des Fischers bedeutungsmäßig mit den Erosionen einer fischlosen Wüste ("... these scars ... were as old as erosions in a fishless desert")[18] und schafft - ähnlich wie Yeats in At the Hawk's Well - damit den Eindruck einer "Waste Land"-Atmosphäre, gleichzeitig jedoch auch den von Überzeitlichkeit und der Verwurzelung des menschlichen Bereiches in dem der Natur.
Diese nahtlose Verknüpfung von Mensch und Natur, die in der Identität des Fischers mit dem Fisch gipfelt ("... brother ... I do not care who kills who"),[19] entspricht einer unio mystica, denn die von Hemingway in diesem späten Werk vollendet gelungene Überblendungstechnik stellt ein Zeit und Raum transzendierendes "mingling of different dimensions" dar,[20] dessen Bilder sich im Unterschied zu denen der Imagisten nicht in der Oberfläche erschöpfen, sondern durch den unter der Eisbergspitze ruhenden Symbolgehalt haiku-gleich wirken.

Vergleicht man diesen, in Form der Vignetten erstmals erprobten, in den Kurzgeschichten und Romanen graduell zur Vollendung geführten "Eisberg-Stil" Hemingways mit dem japanischer Romanciers

---

16) Ernest Hemingway, The Old Man and the Sea, Frogmore, St Albans: Triad/Panther Books, 1976, S. 5.

17) Ibid, S. 83.

18) Ibid, S. 5.

19) Ibid, S. 79.

20) Sam S. Baskett, "Toward a 'Fifth Dimension' in The Old Man and the Sea", The Centennial Review, Vol. XIX (Autumn 1975), S. 273.

Hemingway selbst äußert sich in der autobiographischen Erzählung Green Hills of Africa, Frogmore, St Albans: Triad/Panther Books, 1977, S. 29f., über die Möglichkeit einer vierten und fünften Dimension im Bereich der Prosaepik.

wird, wie etwa eine Gegenüberstellung von The Snows of Kilimanjaro mit dem Kurzroman Schneeland des gleichaltrigen, gleichfalls Nobelpreis-gekrönten, haiku-orientierten Yasunari Kawabata veranschaulicht,[21] der Grad des Haiku-Einflusses im Werk Hemingways vollends deutlich. Gleichermaßen zeichnet sich hierin das Ausmaß der durch ihn in die syntaktisch starrere englischsprachige Prosaepik gelangenden Haiku-Strukturen insgesamt ab und stellt ihn als westlichen Autor in eine Reihe mit den traditionellen Haiku-Vertretern:

> "Hemingway comes close to doing for us in the West what Basho, Buson, and other haiku writers do in the East, within the severe handicaps imposed by the more rigid English syntax .... /He/ goes as far in this same direction as the current state of Western literature will permit. The tendency of Basho and Hemingway is identical."22)

Der durch Pound im Bereich des Dramas und der Prosaepik geförderte Einfluß des Haiku nahm in und nach dem Ersten Weltkrieg auch in der Lyrik so stark zu, daß er sich heute kaum mehr im einzelnen rekonstruieren läßt, da die "form of super-position" sehr schnell zu einem grundlegenden Stilmittel wurde. Entsprechend hoch ist die Zahl der in Anthologien, Zeitungen und Zeitschriften wie Poetry, The Poetry Journal, The Dial, The Athenaeum, The Fortnightly Review und Others publizierten Haiku bzw. haiku-ähnlichen

---

21) Auskunft über Stellenwert und Funktion des Haiku im 1947 erschienenen Yukiguni (Schneeland) gibt der Aufsatz von Yasuo Iwahara, "The Japanese Literary Tradition as Evidenced in Snow Country: a Study Concerning the Identity of Yasunari Kawabata with the Haiku", Kogakuin-daigaku kenkyuronso, Nr. 16 (1978), S. 51-64.

22) Hiag Akmakjian, "Hemingway and Haiku", op. cit., S. 46f.

Gedichte[23] von Autoren - unter ihnen Conrad Aiken, Archibald MacLeish, Maxwell Bodenheim, Robert Frost[24] und Charles Reznikoff[25] -, die sich dem Imagisten-Programm zumeist poetologisch verbunden fühlten, so daß der bildtechnische Aspekt des japanischen Dreizeilers weiterhin eine Fixierung erfuhr.

Dieses zeigt sich, in graduell unterschiedlicher Ausprägung, auch bei den nachfolgend aufgeführten Autoren, deren haiku-beeinflußte Lyrikneuerungen einer eingehenderen Betrachtung bedürfen: bei Carl Sandburg, der sich vor allem zu Beginn seines literarischen Schaffens stilistisch am Haiku schulte, sowie bei T.S. Eliot, der die Bildtheorie Pounds in Form seines "objective correlative" weiterentwickelte und dabei nicht nur den optischen, sondern den Wahrnehmungsbereich im weitesten Sinne berücksichtigte. Ferner in den sogenannten "objectivist poems" von William Carlos Williams, der unter der Prämisse "no ideas but in things" eine am kigo orientierte Verdinglichung des zum Bildgedicht verselbständigten "Image" durchsetzte, hierbei, im Unterschied zu e.e. cummings und seinen als "ideograms" bezeichneten Gedichten, jedoch nicht das dingliche Innen berührt, sondern dem bildlichen Außen verhaftet bleibt.

---

23) Siehe Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 184f.

24) Siehe ibid, S. 182-185 u. S. 189f.
Vgl. hierzu ferner den Aufsatz von Akira Kawano "The Impact of Haiku on American Poetry", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXIX, Part I (February 1979), S. 39-45. Kawano veranschaulicht anhand der letzten Strophe von "A Boundless Moment" Frosts Gebrauch der Poundschen "form of superposition", die er während seines Englandaufenthaltes zwischen 1912 und 1915 kennenlernte. Eine direkte Orientierung Frosts am japanischen Haiku zeigt sich u.a. in dem Gedicht "Dust of Snow", dessen letzte Strophe an Bashos "Autumn Crow" erinnert.

25) Siehe Geoffrey O'Brien, "Charles Reznikoff: A Difficult Simplicity", Frogpond, Vol. V, No. 2 (1982), S. 20-22.
Die Ähnlichkeiten von Reznikoffs Dichtung mit dem Haiku, die sich speziell in den Kurzgedichten und den zu Sequenzen verbundenen Einzelpassagen wie "Autobiography: New York" und "Autobiography: Hollywood" äußern, bestehen nach Ansicht von O'Brien hauptsächlich in der Objektivität und Dinglichkeit seiner Gedichte.

Ein weiteres stilistisches Merkmal von Williams ist das seinen Gedichten eigene Längenmaß des Haiku, die Gruppierung einzelner Verse zu einer Atemeinheit, die Charles Olson mit der Theorie vom "projective verse" systematisierte. Dieses organische Versmaß spielt besonders in den Kurzgedichten von Robert Creeley eine nicht unwesentliche Rolle und auch in der jazz-rhythmisch getragenen Dichtung der "beat poets", die sich im Gegensatz zu den Imagisten hauptsächlich inhaltlich am Haiku orientierten. Gefördert durch die Zen-Bewegung, die im Zuge des Zweiten Weltkrieges in den Vereinigten Staaten einsetzte, versuchten sie, wie ansatzweise schon John Gould Fletcher, den zen-buddhistischen Gehalt des japanischen Dreizeilers zu adaptieren, und repräsentieren mit dieser Form von Rezeption den Gegenpol imagistischer Haiku-Definition.
Eine Stellung zwischen diesen beiden diametralen Positionen nehmen Wallace Stevens und Adelaide Crapsey ein, deren formal am tanka modellierter Cinquain den gleichen stimmungsmäßigen Ausdruck trägt wie das zen-durchdrungene Haiku.

5.3. Adelaide Crapsey: Tanka, Haiku und Cinquain

Die von Louis Untermeyer als "unconscious Imagist"[1] bezeichnete, 1878 in Brooklyn Heights, New York, geborene Adelaide Crapsey experimentierte unabhängig und bereits vor der Gründung des Imagisten-Kreises mit japanischer Kurzlyrik, rückte jedoch erst nach dem Ersten Weltkrieg literarisch in den Vordergrund.[2] Dennoch gilt sie heute als eine der Wegbereiterinnen des Imagismus in den Vereinigten Staaten, denn nach Meinung zahlreicher Kritiker erreichte sie mit dem von ihr entwickelten Cinquain die imagistische Zielsetzung in effektiverer Weise als die Imagisten,[3] mit denen sie weder persönlich, noch literarisch jemals näher in Berührung kam:[4]

> "Historically and aesthetically, it seems evident that Crapsey was at the forefront of the American branch of the movement towards Imagism, a pioneer in utilizing the example of Oriental techniques - which she apparently discovered on her own .... In fact, she anticipated Pound in many ways, and had already composed her series of memorable cinquains by the time he was writing in The Fortnightly Review

---

1) Modern American Poetry. A Critical Anthology, ed. Louis Untermeyer, 6th rev. ed., New York, N.Y.: Harcourt, Brace and Co., Inc., 1942, S. 255.

2) Zwar machte schon Carl Sandburg mit dem ihr gewidmeten, in seine 1918 erschienene Anthologie Cornhuskers aufgenommenen Gedicht "Adelaide Crapsey" auf sie aufmerksam, einem breiteren Publikum wurde sie jedoch erst durch Beiträge bekannt, die in der von Louis Untermeyer 1919 und in den darauffolgenden Jahren herausgegebenen Lyriksammlung Modern American Poetry, op. cit., erschienen.

3) So bezeichnet beispielsweise Yvor Winters sie in seinen Forms of Discovery. Critical & Historical Essays on the Forms of the Short Poem in English, Chicago, Ill.: Alan Swallow, 1967, als "a single lady, of delicate sensibility ... /who/ achieves more effectively than did almost any of the ... Imagists the aims of Imagism." (S. 329)

4) Siehe The Complete Poems and Collected Letters of Adelaide Crapsey, ed. with an Introduction and Notes by Susan Sutton Smith, Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1977, S. 30f.:

> "Crapsey was receptive to, if amused by, the experiments of her contemporaries . . /but/ her knowledge of the Imagists and their movement was limited and indirect ..."

> about 'Vorticism' and the compelling need for modern poets to assay - like the Japanese haiku masters - to capture 'an intellectual and emotional complex in an instant of time.' ... Thus, she prepared the ground for Imagism, at least in America..."5)

Ausgangspunkt ihrer poetologischen Zielsetzung war, analog zu Amy Lowell, eine vom vers libre angeregte Art von "prose poetry" und die damit verbundene Suche nach einer einfachen, kürzestmöglichen englischsprachigen Lyrikform, die sie mit dem ab 1909 im Mittelpunkt ihrer Stilexperimente stehenden Cinquain gefunden zu haben glaubte und mit den zwischen 1911 und 1914 im Endstadium ihrer Tuberkuloseerkrankung verfaßten Fünfzeilern kompositorisch realisierte.[6)]

Wie stark der Einfluß des Haiku auf die erstmals 1915 in Verse[7)] posthum veröffentlichten Cinquains tatsächlich ist, läßt sich jedoch erst anhand der Untersuchungen Hideo Kawanamis präzise nachweisen.[8)] Denn galten die reimlosen zweiundzwanzigsilbigen Fünfzeiler noch in den Augen Earl Roy Miners als maßgeblich vom fünfzeiligen tanka und William N. Porters Übersetzungsband

---

5) Edward Butscher, Adelaide Crapsey, Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1979, S. 108f.

6) Siehe Mary Elizabeth Osborn, Adelaide Crapsey, Boston, Mass.: Bruce Humphries, Inc., 1933, S. 109:

"She actually developed the cinquain late in the summer of 1909 ... although most of her cinquains were written between 1911 and 1914."

M.E. Osborn definiert den Cinquain im Sinne Adelaide Crapseys:

"... she believed this form to be the shortest and simplest possible in English verse .... It must be a working up to and falling away from a climax; with the syllables always two, four, six, eight, two." (S. 89f.)

7) Rochester, N.Y.: The Manas Press, 1915. Der Gedichtband erschien 1922 und 1938 in einer zweiten und dritten Auflage bei Alfred A. Knopf, New York.

8) Hideo Kawanami, "Adelaide Crapsey and Michel Revon: Their Connection with Japanese Literature", trans. Yoshioki Arai, unveröffentl. MS, o.J. Die Studie, die sich unter den an der University of Rochester Library verwahrten Aufzeichnungen Adelaide Crapseys befindet (Box 4, Folder 2), erschien unter dem Titel "Adereido Kurapushii to Mishieru Rubon: Nihon bungaku to kanren shite" in: University of Osaka College of Commerce Anniversary Festschrift, o.O., o. Verl., o.J., S. 210-237.

A Hundred Verses from Old Japan bestimmt,[9] weist Kawanami mittels des neu gesichteten Materials nach, daß Adelaide Crapsey Porters Werk wie auch Yone Noguchis From the Eastern Sea[10] zwar kannte und sich vom tanka inspirieren ließ, maßgeblich jedoch aus den zuverlässigeren Übersetzungen der Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^{e} siècle von Marcel Revon schöpfte, dessen sachkundige Kommentierungen die japanische Bildsymbolik in einer für damalige Verhältnisse denkbar anschaulichen Weise darlegen und das Haiku hierdurch so einsichtig und literarisch nutzbar machen wie es das längere, leichter verständliche tanka per se ist.

Die Praxis zeigt, daß Adelaide Crapsey dem Symbolgehalt der rezipierten, teilweise in ihr Notizbuch übertragenen Haiku[11] trotz individueller Einarbeitung auf diese Weise Rechnung tragen konnte, so daß sie, wie der folgende Cinquain exemplarisch dokumentiert, einer bildtechnischen Fixierung im Gegensatz zu den Imagisten nicht unterlag, sondern wie Amy Lowell und John Gould Fletcher die Zen-Komponente bereits berücksichtigte:

---

9) Siehe Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 188:

"... her biographer, Mary Elizabeth Osborn, is no doubt right when she relates the cinquains to the tanka which Adelaide Crapsey read in her copy of A Hundred Verses from Old Japan (1909), William N. Porter's translation of the Hyakunin Isshu anthology."

10) New York, N.Y.: Mitchell Kennerly, Kamakura, Japan: The Valley Press, 1910.

11) Adelaide Crapsey notierte sich von den Übersetzungen Revons insgesamt elf tanka und acht Haiku.

THE GUARDED WOUND

If it
Were lighter touch
Than petal of flower resting
On grass oh still too heavy it were,
Too heavy![12)]

Une fleur tombée, à sa branche
Comme je la vois revenir:
C'est un papillon![13)]

Angeregt von Moritakes bekanntem Dreizeiler, dem Marcel Revon den erklärenden Zusatz anfügt: "Un proverbe japonais dit que 'la fleur tombée ne revient pas à sa branche'..."[14)], setzt Adelaide Crapsey das abgefallene Blütenblatt in Analogie zur tödlichen Wunde ihrer Krankheit. Indem das Jahreszeitenwort für den schwindenden Frühling zum kigo ihrer Schwindsucht wird, nutzt sie den konnotativen Bildgehalt der japanischen Vorlage als Ausdruck unwiderruflicher Todesgewißheit: selbst wenn die ärztlich betreute Wunde ("Guarded Wound") leichter wäre als das im Gras ruhende Blütenblatt, wäre sie noch zu schwer, um aufgehoben, geheilt zu werden.
Dieser durch die "form of super-position" eingeleitete indirekte Vergleich steht mit seiner naturbezogenen, objektiven und eindeutigen Bildlichkeit den Moritake-Variationen Amy Lowells ("Autumn Haze") und John Gould Fletchers ("Irradiations VII") näher als Pounds Metro-Gedicht, da die als innere Bewegung empfundene Wirkung nicht durch einen bildtechnisch fixierten "Bildschock" provoziert, sondern meditativ-intuitiv suggeriert wird: auch der mit der Biographie Adelaide Crapseys nicht ver-

---

12) Adelaide Crapsey, The Complete Poems ..., op. cit., S. 73.
13) Moritake, zit. in: Michel Revon, op. cit., S. 383.
14) Loc. cit.

traute Leser ahnt, daß der Fall des Blütenblattes den Verfall eines in der Lebensblüte stehenden Menschen symbolisiert.

Die zen-buddhistisch anmutende Sicht Adelaide Crapseys, aus der heraus die "form of super-position" und die Korrelatfunktion des kigo auf haiku-gerechte Weise genutzt werden,[15] erklärt Hideo Kawanami mit ihrem, dem japanischen Empfinden entsprechenden, angesichts der Todesnähe verstärkten Vergänglichkeitsbewußtsein,[16] wie es in dem Issa und Buson nachempfundenen "Trapped" explizit zum Ausdruck kommt.[17] Zu berücksichtigen sind hierbei jedoch gleichermaßen die literarische Nähe der französischen Symbolisten, James Abbot McNeill Whistlers, Oscar Wildes und Walter Savage Landors sowie der starke Einfluß des ihr durch gleiche Todesursache schicksalhaft verbundenen John

---

15) Eingehend zur "form of super-position" und dem kigo-Korrelat im Cinquain äußert sich Susan Sutton Smith in: Adelaide Crapsey, The Complete Poems ..., op. cit., S. 32ff.

16) Siehe Hideo Kawanami, op. cit., S. 12: "Crapsey sympathized with the Oriental ideas that life is like a morning dew ... feeling that she would not live long because of illness."

17) Adelaide Crapseys Cinquain "Trapped" (Well and / If day on day / Follows, and weary year / On year .. and ever days and years .. / Well?, The Complete Poems ..., op. cit., S. 71) basiert nach Meinung Earl Miners auf Issas bekanntem Dreizeiler "A Dew Drop World" (Granted this dewdrop world is but / a dewdrop world - this granted, yet ....); siehe Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 188f.

Susan Sutton Smith hält diese Annahme unter Berufung auf Kawanami für nicht wahrscheinlich, da sich das Haiku nicht unter den Übersetzungen Revons befindet. Siehe Adelaide Crapsey, The Complete Poems ..., op. cit., S. 28:

"This haiku, however, is not among Revon's translations from Issa, and Crapsey's 'Trapped' seems to owe more to Revon's translation of a haiku by Bouçon /sic/ she copies into her notes: Ah, le passé! / Le temps où se sont accumulés / Les jours lents!"

Einen dritten Standpunkt, dem aufgrund der bereits damals bestehenden Popularität des Issa-Haiku zuzustimmen ist, vertritt Edward Butscher, op. cit., der von dem Einfluß beider Haiku ausgeht:

"... Crapsey was probably influenced by both haikus." (S. 85)

Keats und ihre Orientierung an den haiku-ähnlichen Vignetten der transzendentalistisch geprägten Emily Dickinson.[18)]
Diese literarischen Orientierungspunkte verbinden sich vor dem biographischen Hintergrund im formal am tanka ausgerichteten Cinquain, der technisch und ausdrucksmäßig im Zeichen eines durch Revons Kommentierungen für sie einsichtigen Haiku steht. Der Cinquain Adelaide Crapseys bildet somit eine dem japanischen Vorbild angemessene englischsprachige Zwischenform von tanka und Haiku, die, im Gegensatz zu den bildtechnisch fixierten Haiku-Experimenten der Imagisten, bis zum Ersten Weltkrieg einem kleinen Leserkreis vorbehalten blieb, danach haiku-orientierten Autoren wie Allen Ginsberg und Philip Whalen beispielsweise in Form ihres Todesgedichtes "Triad" jedoch entscheidende Impulse gab:

T R I A D

These be
Three silent things:
The falling snow..the hour
Before the dawn..the mouth of one
Just dead.[19)]

---

18) Siehe ibid, S. 26: "Finally, it is necessary to mention Crapsey's probable and significant debt to the poetry of Emily Dickinson ...: the whimsical tone, at times in conjunction with deathly serious topics, the intellectual playfulness, the obsession with death, the persistent need for brevity and directness, and even a taste for odd punctuation." Dieser Einfluß, der sich in gleicher Weise in der Liebe zum Detail und zur mikroskopischen Perspektive niederschlägt, äußert sich insbesondere in den Cinquains "Triad", "The Warning", "November Night", "Winter" und "Amaze".

Emily Dickinson wird wie Adelaide Crapsey im allgemeinen mit den Worten Harriet Monroes als "unconscious and uncatalogued Imagiste" bezeichnet. Harriet Monroe in ihrer Rezension "The Single Hound, by Emily Dickinson", Poetry, Vol. V /repr./ (December 1914), S. 138.
Siehe hierzu auch Gay Wilson Allen, "The Link Between Emerson and 'Imagism'", American Prosody, New York, N.Y.: Octagon Books, Inc., 1966, S. 318-320.

19) Adelaide Crapsey, The Complete Poems ..., op. cit., S. 70.

5.4. Carl Sandburg: Stilistische Schulung am Haiku

Carl Sandburg, führendes Mitglied der "Chicago School", gehört zu den wenigen Autoren, die sich bereits zur Zeit des Ersten Weltkrieges von der Cinquain-Dichtung Adelaide Crapseys inspirieren ließen. Am deutlichsten tritt dieser literarische Einfluß, den Sandburg in Form des ihr gewidmeten Gedichtes "Adelaide Crapsey"[1] indirekt dokumentiert, im Abschnitt 51 von "The People, Yes" in Erscheinung, dessen achte Strophe den Cinquain "Triad" gleich zehnmal reflektiert:

... Three things you can't nurse: an old woman, a hen,
and a sheep.
Three who have their own way: a mule, a pig, and a
miser.
Three to stay away from: a snake, a man with an oily
tongue, and a loose woman.
Three things dear to have: fresh eggs, hickory smoked
ham, and old women's praise.
Three things always pleasing: a cat's kittens, a goat's
kid, and a young woman.
The three prettiest dead: a little child, a salmon,
a black cock.
Three of the coldest things: a man's knee, a cow's
horn, and a dog's nose.
Three who come unbidden: love, jealousy, fear.
Three soon passing away: the beauty of a woman, the
rainbow, the echo of the woods.
Three worth wishing: knowledge, grain, and friendship. ...[2]

---

1) Siehe S. 130, Anm. 2) dieser Arbeit.

2) The Complete Poems of Carl Sandburg, rev. and expanded ed., New York, N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1970, S. 511.
Über den Einfluß von "Triad" auf obige Gedichtpassage informiert die Studie von Akira Kawano, "Carl Sandburg and Haiku", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXIII, Part I (1973), S. 37f.

Im Unterschied zu "Triad", dessen drei naturbezogene Bilder sich im Überblendungsprozeß zu einer zentralen Todesmetapher verbinden, erzielt Sandburg mit der parataktischen Anordnung seiner zehn teils humoristischen Einzeiler den gesuchten Haiku-Effekt jedoch nur bedingt, da die jeweiligen "three things" statt der hierfür notwendigen Konkretheit und Symbolentsprechung einen abstrakten bzw. heterogenen Charakter aufweisen, der sie nicht in Analogie zueinander treten läßt.
Der Grund für diese bildtechnische Fixierung, durch den die Zen-Komponente von "Triad" unberücksichtigt bleibt, liegt einerseits an Sandburgs aufs Optische beschränkter Orientierung am japanischen Farbholzschnitt, den er in Gedichten wie "Sketch" und "Moonset" umzusetzen versucht, da er in der lyrischen Bildäquivalenz eines seiner vordringlichsten Ziele sieht,[3] und andererseits an den Experimenten der Imagisten und Pounds, dessen "form of super-position" ihm durch die Zeitschrift Poetry hinreichend bekannt war, und die er beispielsweise in "The Year" (Strophe IV) und "Thin Strips" (Strophe 2) wirkungsvoll zur Anwendung bringt.

Sandburg übernahm die dem japanischen Dreizeiler entlehnte Technik jedoch nicht unreflektiert, denn, wie Akira Kawano in seiner Studie "Carl Sandburg and Haiku" aufzeigt, stand er zwar im stilistischen Einflußbereich der Imagisten, sah im Haiku selbst jedoch sein eigentliches Lyrikmodell:

---

3) Sandburg selbst äußert sich in den Anmerkungen zur Einleitung seiner Complete Poems, op. cit., S. XXIII u. S. XXXI über sein Verhältnis zu Hokusei und dessen Bilder.
Eine ausführliche Darstellung von Sandburgs lyrischem Verhältnis zum japanischen Farbholzschnitt bietet die Studie von Akira Kawano, "Amy Lowell and Carl Sandburg - Especially in Relation to Japanese Prints, Tanka, and Haiku", op. cit., S. 58-60.
Siehe zu diesem Aspekt ebenso den Aufsatz von Henry W. Wells, "Carl Sandburg and Asian Culture", Literary Half-Yearly, Vol. XIV, No. 1 (1973), S. 38-43.

> "Sandburg was of course under the influence of the Imagists. But he studied haiku harder than the Imagist poems .... Sandburg was under the greater influence of Japanese haiku than of the Imagist poems."4)

Ein frühes Zeugnis seiner Beschäftigung mit dem Haiku ist sein im Dezember 1915 verfaßter Brief an die Mitherausgeberin von Poetry, Alice Corbin Henderson, in dem er sich ebenso über den stilistischen Nutzen, den er aus seinen Haiku-Studien zu gewinnen hoffte, äußert:

> "Thanks for the Jap book. I feel like writing hokkus whenever I peep into a few pages of it. Perhaps, God help us, it will soften my style and render it more flexible ..."5)

Seiner Aussage zufolge geht es Sandburg bei seinen Haiku-Übungen also hauptsächlich um eine größere stilistische Ausgewogenheit und Ausdruckskraft, die sich vor allem in bildlicher Hinsicht äußern, wie beispielsweise im 1916 erschienenen "Fog":

F O G

The fog comes
on little cat feet.

It sits looking
over harbor and city
on silent haunches
and then moves on.[6)]

Im Zentrum des Gedichtes steht das Bild des animistisch gestalteten Nebels, der den dynamischen Lebensrhythmus Chicagos, wie Sandburg ihn im gleichnamigen Titelgedicht der Chicago Poems

---

4) Akira Kawano, "Carl Sandburg and Haiku", op. cit., S. 43.

5) The Letters of Carl Sandburg, ed. Herbert Mitgang, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968, S. 105.

6) The Complete Poems of Carl Sandburg, op. cit., S. 33.

lyrisch heraufbeschwört, kurze Zeit verklingen läßt. Nicht die Stadt und ihr geschäftiges Lärmen stehen im Vordergrund, sondern die Natur, die sie in Gestalt des Nebels wie ein meditativer Moment des Schweigens streift.
Richard Crowder bezeichnet "Fog" als "an experiment more in the spirit than in the letter of the Japanese haiku",[7] da die Nähe des Dreizeilers zwar atmosphärisch und metaphorisch, nicht aber formal erkennbar ist.[8] Dieses bekannteste Gedicht Sandburgs gilt im allgemeinen als ein typisches Zeugnis des Imagismus, scheint jedoch, wie der Sandburg-Biograph Gay Wilson Allen zu bedenken gibt, weder von Pound, noch von der eng mit Sandburg befreundeten Amy Lowell beeinflußt zu sein.[9] Geprägt, wie Sandburg selbst zur Entstehungsgeschichte von "Fog" ausführt, ist der Bildgehalt direkt und allein vom Haiku:

> "... 'I had been sousing myself, soaking myself, in the Japanese poetry of Haikus. One day when I had done my piece for the Chicago Day Book, I rambled down to the lake and went over to the courthouse for an interview with a juvenile court judge, I had to wait a half-hour. While waiting, I wrote this "masterpiece" "Fog." ...'"10)

---

7) Richard Crowder, Carl Sandburg, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1964, S. 46.

8) Bei der formalen Gestaltung von "Fog", wie auch bei der anderer Kurzgedichte Sandburgs, ist ebenso seine Beschäftigung mit dem tanka in Betracht zu ziehen, über die der Aufsatz Akira Kawanos "Amy Lowell and Carl Sandburg - Especially in Relation to Japanese Prints, Tanka, and Haiku", op. cit., S. 61f., Auskunft gibt.

9) "Sandburg had already become aware of images because of the Imagistic movement discussed and practised by Ezra Pound and Amy Lowell in Harriet Monroe's Poetry. However, though his 'Fog' in Chicago Poems has often been cited as an Imagistic poem, it seems to have been written without any influence from Pound or Lowell. But the haiku taught him to insinuate cryptic wisdom in an image."

Gay Wilson Allen, Carl Sandburg, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1972, S. 26.

10) Carl Sandburg, zit. in: Harry Golden, Carl Sandburg, Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1961, S. 149.

Daß Sandburg sich auch formal am Haiku orientierte, zeigen Gedichte wie "Whitelight" und "Window", die, aus demselben Zeitraum wie "Fog" stammend, die Siebzehnsilbigkeit des traditionellen japanischen Dreizeilers zwar übersteigen, vom Versaufbau her jedoch durchaus mit ihm vergleichbar sind:[11)]

W I N D O W

Night from a railroad car window
Is a great, dark, soft thing
Broken across with slashes of light.[12)]

Wie in "Fog" stellt Sandburg ein einzelnes naturbezogenes Bild ins Zentrum des Gedichtes. Indem er es jedoch gleichfalls mit animistischen Zügen ausstattet, ähnlich T.E. Hulme und Ezra Pound eine "Materialisierung" bzw. Dynamisierung der als "großes, dunkles, weiches Ding" beschriebenen Nacht vornimmt, mindert er die intendierte Wirkung auch hier.

Weder die vom Cinquain Adelaide Crapseys inspirierten, noch die meisten seiner am Haiku modellierten Gedichte machen dessen verborgenen Sinn transparent, sondern sind geprägt von dem auf eine physische Erfahrbarkeit angelegten, vitalistischen Charakter der längeren Großstadtgedichte. Dennoch hat die Schulung am Haiku, die sich bereits in seiner ersten Lyriksammlung zeigt und in dem 1920 erschienenen Smoke and Steel besonders deutlich

---

11) Siehe Akira Kawano, "Carl Sandburg and Haiku", op. cit., S. 35:
"It is certainly believed that in writing 'Fog' Sandburg learned how to use an image rather than how to employ a form from haiku. But ... in composing 'Window' he learned how to use both an image and a form from haiku for the poem consists of three lines in spite of its twenty-three syllables."
Kawano äußert sich ferner in seinem Aufsatz "Sandburg's Lyricism in Chicago Poems", Fukuoka Kyōiku-daigaku kiyō, Vol. XXI, Part I (February 1972), S. 82f., zum Einfluß des Haiku auf "Window" und "Fog".

12) The Complete Poems of Carl Sandburg, op. cit., S. 57.

wird,[13] in Form einer verbesserten Bildqualität und eines gezielteren Gebrauchs von Adjektiven und Substantiven, die nicht selten als kigo fungieren,[14] seine stilistische Ausgewogenheit und Ausdruckskraft stark gefördert, wie Sandburg es sich zu Beginn seines literarischen Schaffens durch das Haiku erhoffte.

---

13) Siehe Gay Wilson Allen, Carl Sandburg, op. cit., S. 26f.

"An important influence ... which became obvious in Smoke and Steel was the Japanese haiku .... In the folksy 'Put Off the Wedding Five Times and Nobody Comes to It' he throws off the remark, 'It will always come back to me in the blur of that hokku: The heart of a woman of thirty is like the red ball of the sun seen through a mist.' ... A final section of short poems in Smoke and Steel contains several excellent adaptations of the Japanese haiku. For example, 'Thin Strips' .... Or 'Wistful' ..."

14) Kawano, "Carl Sandburg and Haiku", op. cit., vergleicht den Adjektivgebrauch Sandburgs mit dem Bashos and Hemingways:

"Basho and Sandburg eliminate unnecessary adjectives as far as possible .... The method of deleting adjectives is characteristic of Hemingway's hardboiled style in his novels."

(S. 39f.)

Die kigo-Funktion bestimmter Substantive tritt in Gedichten wie "Nocturne in a Deserted Brickyard" (Strophe 1), "The Year" (Strophe I, II, III u. IV), "Thin Strips" (Strophe 2), "Splinter", "Summer Grass" und der haiku-ähnlichen Folge "Understandings in Blue" in Kraft.

5.5. T.S. Eliot: "Objective Correlative" und Haiku

Eine lyrische Neuerung, die über den eigenen Stil hinaus die moderne Literatur generell beeinflußte, stellt die Weiterentwicklung der "Image"-Theorie Pounds durch T.S. Eliot dar, der den Imagisten zwar nahestand, ihre Grundsätze jedoch nicht streng befolgte, sondern individuell nutzte und gestaltete.

Diese lyrische Individualtät stellt Eliot bereits in Gedichten unter Beweis, die vor seiner durch Conrad Aiken in London arrangierten Begegnung mit Pound am 22. September 1914 entstanden. So zeichnet er beispielsweise in "Rhapsody on a Windy Night", ähnlich wie Hulme in "Autumn", den Mond als ein pockennarbiges Gesicht ("A washed-out smallpox cracks her face"), gestaltet in "The Love Song of J. Alfred Prufrock" die Abenddämmerung als einen narkotisierten Patienten ("... the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table"), vergleichbar mit Georg Heyms klinischer Beschreibung des Toten in seiner zum selben Zeitpunkt entstandenen Novelle "Die Sektion", antizipiert im selben Gedicht mit dem lyrischen Animismus des katzenhaft wirkenden Nebels ("The yellow fog that rubs its back upon the window-panes") Carl Sandburgs haiku-modelliertes "Fog"-Image und läßt in den "Preludes" die kreisenden Welten zu Greisinnen werden, die im leeren Gelände Brennholz sammeln ("The worlds revolve like ancient women / Gathering fuel in vacants lots").
Derartige, zwischen 1910 und 1911 entstandene Passagen deuten unmißverständlich auf die Nähe des für Eliot zentralen Jules Laforgue, reflektieren vom Bildbau her jedoch gleichermaßen die Nähe des Haiku, das Eliot den Worten seines Studiengefährten Conrad Aiken zufolge als zeitweiliger Herausgeber des Harvard Advocate während seiner Studienzeit in Harvard zwischen 1906 und 1914 kennenlernte:

> "Of course /Japanese poetry/ was all in the air - at Harvard, such as 1909 and 1910, the gang around the Harvard Advocate was already aware of Hearn's hokku, and we all had shots at them."1)

---

1) Zit. in: Earl Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 270.

K.L. Goodwin sieht in einer derartigen, die "form of super-position" exemplifizierenden Bildbeschaffenheit den Grund für Pounds enthusiastische Reaktion auf Eliots lyrisches Frühwerk und kommt in seiner Studie The Influence of Ezra Pound zu dem Ergebnis, daß Pound den bildtechnisch bereits versierten Eliot lediglich insofern beeinflußte, als daß dieser seine 1912 unterbrochenen Lyrikversuche wieder aufnahm.[2] Die in der Folge entstandenen kürzeren, knapperen und diktionsmäßig einfacheren Gedichte,[3] wie "The Boston Evening Transcript", in dem ähnlich Pounds "Gesichter - Blütenblätter"-Analogie die Menschen mit einem reifen Kornfeld verglichen werden ("The readers of the Boston Evening Transcript / Sway in the wind like a field of ripe corn"), oder "Gerontion", dessen Bild vom alten Mann an die Schlußverse von "Liu Ch'e" erinnert ("I an old man,/ A dull head among windy spaces"), dokumentieren hingegen einen unter dem Poundschen Vorbild noch gezielter werdenden "Image"-Gebrauch,[4] der insbesondere in den längeren Gedichten zum Tragen kommt, da Eliot derartige imagistische Bildkerne wie "haiku-Effekte als Inseln der Anschaulichkeit"[5] einsetzt.
So bezieht beispielsweise das als einflußreichstes Lyrikdokument unserer Zeit geltende Gedicht "The Waste Land", in dem die Welt als ein "heap of broken images" beschworen wird, seinen metaphorischen Zusammenhalt aus symbolbefrachteten Bildern wie "The broken fingernails of dirty hands"[6] und entsprechend abgestimmten, in sich geschlossenen Vignetten: "The river's tent is broken: the last fingers of leaf / Clutch and sink into the wet bank."[7]

---

2) Siehe K.L. Goodwin, op. cit., S. 107-109 u. 113.

3) Siehe Rudolf Germer, T.S. Eliots Anfänge als Lyriker (1905-1915), Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1966, S. 115f.

4) Eliots zu diesem Zeitpunkt erfolgte Beschäftigung mit dem Poundschen "Image" zeigt sich u.a. in "The Noh and the Image", The Egoist, Vol. IV (August 1917), S. 102f., seiner Rezension der Fenollosa-/Pound-Übersetzungen 'Noh,' or, Accomplishment. A Study of the Classical Stage of Japan.

5) Rudolf Haas, Amerikanische Literaturgeschichte, op. cit., Bd. 2, S. 287.

6) T.S. Eliot, "The Waste Land", The Complete Poems and Plays, op. cit., S. 46, V. 303.

7) Ibid, S. 42, V. 173f.
Zu dieser Vignette, die Aufschluß über Eliots Verhältnis zum Ima-

Derartige Passagen des im Winter 1921/22 entstandenen Werkes[8] veranschaulichen praktisch jene Weiterentwicklung des imagistischen "Image", die Eliot 1919 mit dem Begriff des "objective correlative" beschrieb.[9] Denn indem er zwei seiner Hauptansprüche - die Suche nach neuen Symbolen im Bereich der traditionellen Literatur und die völlige Objektivität des als Katalysator fungierenden Autors - in seiner Theorie vom objektiven Korrelat miteinander verbindet und sich dabei nicht an dem "Bildschock" im Sinne Hulmes bzw. Pounds orientiert, sondern die "images" ähnlich Fletcher "organisch" aufbaut, erweitert er die Anzahl neutral gestimmter Bilder zu einem umfassenden Potential:

> "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked."10)

Mit dieser graduellen Erweiterung der "Image"-Theorie baut Eliot nicht nur auf dem ihr zugrunde liegenden Haiku auf, sondern kommt ihm auch näher als Pound, da er die Korrelate statt schwerpunktmäßig dem optischen, dem Wahrnehmungsbereich im weitesten Sinne entlehnt.[11]

Bezeichnenderweise wird in Japan das "objective correlative" von Haiku-Experten wie Motohiro Fukase und Soho Kumashiro als eine dem traditionellen Haiku entsprechende stilistische Komponente

---

gismus und die Nähe des Haiku gibt, siehe Rudolf Haas, "Der frühe T.S. Eliot", Die neueren Sprachen, Bd. IX, Nr. 12 (1960), S. 568f.

8) Siehe Alfred Weber, "Ein Beitrag zur Chronologie und Genesis der Dichtung T.S. Eliots", Jahrbuch für Amerikastudien, Bd. III (1958), S. 173-176.

9) Eliot bedient sich dieses Begriffs erstmals in dem Aufsatz "Hamlet and His Problems", The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism, London: Methuen & Co. Ltd., 1920, S. 95-103.

10) Ibid, S. 100.

11) Vgl. die Erläuterungen zum kigo auf S. 23f. dieser Arbeit.

definiert, die auch im Mutterland des Dreizeilers von wesentlicher Bedeutung ist, da sie den Symbolgehalt japanischer Dichtungswerke, der im Zuge einer internationalen Orientierung zeitgenössischer Autoren zu verblassen droht, wieder verstärkt in den Vordergrund rückt.[12)]

---

12) Siehe Takamichi Ninomiya, "Some Japanese Responses", in: T.S. Eliot. A Tribute from Japan, ed. Masao Hirai and Eric Walter Frederick Tomlin, Tokyo: Kenkyusha Co., 1966, S. 1-19.

5.6. William Carlos Williams' "No ideas but in things": Haiku und Dinglichkeit

Als eine "spätere Formel" des "objective correlative" bezeichnet Armin Paul Frank den Leitsatz "no ideas but in things" von William Carlos Williams,[1] der den Imagisten anfangs lose zugehörte, sich später jedoch der "objectivist poetry" zuwandte, da er ihre "Image"-Gestaltung, die das Bild strukturell nicht zum selbständigen Bildgedicht werden läßt, für unzureichend hielt.[2]

Technisch an den Werken Cézannes und anderer auf der epochemachenden "Armory Show" vertretenen Künstler orientiert, die 1913 in Chicago gezeigt wurde, ging Williams daher ab 1915 dazu über, Gedichte als ein "way of seeing as well as writing"[3] zu komponieren,[4] "in denen die Gegenständlichkeit nicht in der Stellungnahme e/ines/ aufnehmenden Ich gespiegelt, sondern ge-

---

1) Armin Paul Frank, Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Motive und Motivation in der Literaturkritik T.S. Eliots, München: Wilhelm Fink Verlag, 1973, S. 167.

2) "Note: Imagism, which had a use in focussing the attention upon the importance of concrete imagery in the poem, lost its place finally because as a form it completely lacked structural necessity. The image served for everything so that the structure, a weaker and weaker free verse, degenerated finally into a condition very nearly resembling that of the sonnet. The objectivists attempted to remedy this fault by fusing with each image a form in its own right. ..."

William Carlos Williams, "The Basis of Form in Art", zit. in: Joseph N. Riddel, The Inverted Bell. Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams, Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1974, S. 129.

Siehe hierzu auch die Ausführungen von James Kidder Guimond, William Carlos Williams: A Developmental Study, Phil. Diss. University of Illinois, 1965, S. 141f.

3) Webster Schott in seiner Einleitung zu "Spring and All" in: William Carlos Williams, Imaginations, New York, N.Y.: New Directions, 1971, S. 86.

4) Siehe Bram Dijkstra, The Hieroglyphics of a New Speech. Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969, S. 51f.

wissermaßen selbst Stimme wird."[5)]

Ausgangspunkt seines in "Paterson I" lyrisch integrierten Leitsatzes: "Say it, no ideas but in things",[6)] durch den der dem kigo funktionell nachempfundene Bezugsgegenstand ins Zentrum des Gedichtes rückt, ist wie bei T.S. Eliot der japanische Dreizeiler. Kennengelernt hatte der unweit von Greenwich Village lebende Williams diesen u.a. durch Zeitschriften wie Others und Poetry, in denen auch von ihm selber verfaßte Haiku erschienen,[7)] sowie durch Ezra Pound, der ihn seit der gemeinsamen Studienzeit an der University of Pennsylvania stilistisch stark beeinflußte,[8)] und durch die anderen Imagisten, mit denen er 1910 in London persönlich in Verbindung getreten war.

Daß Williams bei seinen Haiku-Experimenten stärker am dinglichen kigo interessiert war als sie, zeigt beispielsweise folgender mit dem Titel "To Be Closely Written On A Small Piece Of Paper Which Folded Into A Tight Lozenge Will Fit Any Girl's Locket" überschriebene Dreizeiler, in dem das bekannte Moritake-Haiku wiederum transparent wird:

---

5) Gero von Wilpert, op. cit., S. 529.

6) William Carlos Williams, "Paterson I", The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams, New York, N.Y.: New Directions, 1966, S. 233, V. 5 passim.

7) Beispielsweise "Marriage", Poetry, Vol. IX /repr./ (October-March 1916-17), S. 84, "The Soughing Wind" und "Spring", Poetry, Vol. XIII /repr./ (October-March 1918-19), S. 302f. Zur weiteren Information siehe Earl Miner, The Japanese Influence ..., op. cit., S. 272f.

8) Siehe William Carlos Williams, I Wanted to Write a Poem. The Autobiography of the Works of a Poet, reported and ed. by Edith Heal, New York, N.Y.: New Directions, 1978, S. 5:

"Before meeting Ezra Pound is like B.C. and A.D."

So schlägt sich der Einfluß von Pounds Metro-Gedicht nach Ansicht von Mike Weaver, William Carlos Williams. The American Background, Cambridge: Cambridge University Press, 1971, S. 86, noch in der qualitativen Versgliederung der ganz späten Gedichte von Williams nieder. Ein frühes Beispiel des Einflusses repräsentiert das auf die "form of super-position" aufgebaute, Pounds "Liu Ch'e" nachempfundene "The Young Housewife".

Lo the leaves
Upon the new autumn grass -
Look at them well.![9)]

Während Ezra Pound, Amy Lowell und John Gould Fletcher in ihren dem Moritake-Gedicht nachempfundenen Versen die Wirkung auf das optische Überraschungsmoment der Bildüberblendung abstimmen, macht Williams sie, gemäß seiner Prämisse "no ideas but in things", einzig und allein vom kigo der im Herbstgras ruhenden Blätter abhängig. Und indem er den Betrachter mit dem Hinweis "Look at them well.!" auffordert, die Botschaft des Gedichtes in den Blättern des Herbstes, im Ding-Symbol selbst zu lesen, spricht er im Gegensatz zu oben genannten Autoren nicht nur den optischen, sondern gleichermaßen den verstandesmäßigen Bereich an, wodurch das "Image" die von ihm geforderte Eigenständigkeit erfährt, Auge und Vorstellung das Gedicht "betreten", wie er es im wenig später entwickelten "objectivist poem" strukturell realisiert.

Sein bekanntestes unter diesem Eindruck entstandene Gedicht, "The Red Wheelbarrow", in dem ein Dreizeiler Matsuo Bashō anklingt, gilt im allgemeinen als "Versuch in der Form des japanischen Haiku, der von einer Reihe von Dichtern und Kritikern zum Paradebeispiel einer neuen Ästhetik erhoben wurde":[10)]

---

9) The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams, op. cit., S. 203.

10) Franz Link, Hg., Amerikanische Lyrik: Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, zweisprachig, übers. von Annemarie und Franz Link, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1974, S. 441.

Vgl. ebenso die entsprechenden Kommentare von Kenneth Yasuda, The Japanese Haiku, op. cit., S. 5, von A.R. Jones in: Irvin Ehrenpreis, associate ed., American Poetry, London: Edward Arnold Ltd., 1965, S. 128, von Hans Magnus Enzensberger in seinem Nachwort zu William Carlos Williams, Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973, S. 186, von William J. Higginson, "Bunkum out of Haiku: I - Dr. Williams Minus Haiku", Haiku Magazine, Vol. V, No. 2 (Summer 1971), S. 7, und von Allen Ginsberg, "An Exposition of William Carlos Williams' Poetic Practice", Loka, Vol. II (1976), S. 132f.

THE RED WHEELBARROW

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.[11)]

How many, many things
They call to mind,
These cherry-blossoms![12)]

Indem Williams die Versgruppierung des zweiundzwanzigsilbigen Gedichtes dem eigenen Atemrhythmus anpaßt, statt einer regiden Gedichtform, mißt er analog zu Bashō organisch und stellt wie jener einen einzigen Bezugsgegenstand ins Zentrum des Gedichtes, auf dessen Bedeutung er gleichfalls mit den ersten Versen anspielt: "so much depends / upon / a red wheel / barrow". Williams beschränkt sich jedoch nicht wie Bashō auf die bloße Präsentation des Dinges, sondern führt dessen Beschaffenheit in vier weiteren Versen aus: der rote Schubkarren ist mit einer Regenwasserglasur überzogen und steht neben weißen Hühnern. Der Grund für diese deskriptive Ergänzung ergibt sich aus einem Vergleich beider Gedichte: während Bashōs Kirschblüten im Leser eine Fülle von Assoziationen wecken, als "natural object" im Sinne Pounds gleichermaßen "adequate symbol" sind, bedarf Williams' dem Naturbereich nicht entlehntes Objekt der stützenden Erklärung seiner Beschaffenheit, um als solches überhaupt wirken zu können.

---

11) The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams, op. cit., S. 277.

12) Bashō, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 347.

An dieser Stelle äußert sich auch bei Williams die von T.E. Hulme proklamierte, auf eine physische Erfahrbarkeit zielende Materialisierung lyrischer Effekte[13] und der damit verbundene Mangel an zen-buddhistischem Haiku-Gehalt; denn, wie Gary Snyder vom Standpunkt des zen-beeinflußten "beat poet" feststellt, geht Williams analog zu den anderen Imagisten rein verstandesmäßig und nicht wie der haijin meditativ-intuitiv vor, so daß er lediglich von außen auf die Dinge deutet, nicht aber von innen heraus deren Bedeutung verdinglicht:

> "I don't think that Williams got much past the Imagistic sense of what haiku is .... The great poem 'The Red Wheelbarrow' somehow does not come alive; it's too intellectual. The wheelbarrow is presented as an artefact, but it does not have the life of a wheelbarrow in it. Williams is just pointing at it, he's not making the whole universe into a wheelbarrow."[14]

Wie Williams in seiner Werk-Autobiographie darlegt, übte er sich zwar in der meditativen Innenschau der Dinge,[15] und auch eine Vielzahl seiner Gedichte, wie "Spring", "The Soughing Wind", "Quietness", "Complete Destruction", "Sparrow Among Dry Leaves" sowie die große Gruppe der Baumgedichte, in denen er natürliche Objekte in einer dem kigo nachempfundenen Weise als Ausdrucksträger einsetzt, dokumentieren sein Bemühen um den Sinngehalt des japanischen Dreizeilers. Dennoch kann die Tatsache, daß das Gros seiner "objectivist poems" ihre Wirkung durch die an Cézanne und den Kubisten geschulte Objektpräsentation erzielt, nicht darüber hinwegtäuschen, daß Williams dem bildlichen Außen verhaftet blieb. Auf diese Weise wird, wie insbesondere die spä-

---

13) Siehe Nancy Margaret Willard, An Experiment in Objectivity: The Poetic Theory and Practice of William Carlos Williams and Rainer Maria Rilke, Phil. Diss. University of Michigan, 1963, S. 66f.

Diese Übereinstimmung ästhetischer Grundprinzipien veranschaulicht z.B. ein Vergleich von Hulmes "Autumn" mit Williams' "Metric Figure".

14) Gary Snyder in einem Interview, das die Verfasserin am 4. Mai 1981 in Kitkitdizze, Nevada County, mit ihm führte.

15) Siehe William Carlos Williams, I Wanted to Write a Poem, op. cit., S. 21. Diese Haltung von Williams kommt u.a. in dem Gedicht "Thursday" zum Ausdruck.

teren "Pictures from Brueghel" zeigen, das "Imagist poem" durch Williams zwar zum Bildgedicht, nicht aber zu einem Dinggedicht im Stil Rainer Maria Rilkes, dessen haiku-beeinflußtem "Sagen der Dinge" die Perspektive eines "Weltinnenraums" zugrunde liegt.[16)]

---

16) Siehe dazu die auf S. 38 dieser Arbeit zitierten Haiku Rilkes sowie den Aufsatz "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", Euphorion, Bd. LXXIV (1980), S. 134-168, von Herman Meyer, der davon ausgeht, daß "beim Nennen der einfachen Dinge ... die ungeheure Konkretheit der Haiku ... dem europäischen Dichter Gewähr und Hilfe bedeutet /hat/." (S. 145)

Meyer erbringt mit seiner wesentlichen Studie erstmals den Beweis dafür, daß Rilke nicht wie bislang angenommen im August 1925 mit dem Haiku in Berührung kam, sondern bereits im September 1920, so daß u.a. auch die "Duineser Elegien" und das dort thematisierte "Sagen der Dinge" (siehe speziell die zweite Hälfte der neunten Elegie) entsprechend beeinflußt sind. Rilkes von Meyer als muga ("Ich-Losigkeit") bezeichnete Perspektive eines "Weltinnenraums" wird auch von japanischer Seite aus als eine dem haijin entsprechende Haltung empfunden. Siehe Kuniyo Takayasu, "Rilke und die Japaner", Doitsu Bungaku, Nr. 32 (März 1964), S. 5-13. Diese Perspektive, die sich schon im Werk der frühen und mittleren Schaffensperiode abzeichnet, begründet Nancy Margaret Willard, op. cit., mit Rilkes "concern for the spiritual reality of things" gegenüber der für Williams zentralen, in die Richtung von T.E. Hulme weisenden "sensual reality" (S. 127). Im weiteren heißt es bei Willard dazu:

"While Williams maintains that to include transcendental values is to step beyond human experience and destroy the true perception of the sensual world, Rilke believes that without them understanding of the sensual world is incomplete." (S. 143f.)

Einen anschaulichen Vergleich beider Autoren unter dem Aspekt des Dinggedichtes bietet ferner der Aufsatz von Wolfgang D. Müller, "Der Weg vom Symbolismus zum deutschen und anglo-amerikanischen Dinggedicht des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts", Neophilologus, Bd. LVIII (1974), S. 157-179.

5.7. e.e. cummings' "Ideograms": Haiku und Anfänge der Konkreten Poesie

Wie William Carlos Williams' "objectivist poetry" steht auch die Dichtung des 1894 in Cambridge, Mass., geborenen e.e. cummings im Zeichen der Poundschen Zielsetzung "to paint the thing as I see it", weist im Unterschied zu ihr jedoch bereits stärker in die Richtung der Konkreten Poesie.

In Anlehnung an Pound, mit dessen Dichtung er durch seinen Freund, den Amy Lowell-Biographen S. Foster Damon, während der gemeinsamen Studienzeit in Harvard zwischen 1911 und 1916 in Berührung kam, arbeitete cummings auf die Zeichengesetze des "Chinese Written Character", des Ideogramms, hin, denn sein Atlantis war, wie er 1945 im Vorwort des Werkkataloges zu einer seiner Ausstellungen schreibt, der Ferne Osten, "Where a painter is a poet."[1] Marksteine auf seinem Weg zum ideographischen Gedicht sind wie bei Williams, neben den Malereien van Goghs, Whistlers, Cézannes, der Kubisten, Futuristen und der Dichtung John Keats', Gedichte Pounds und der Imagisten, deren literarische Bedeutung er in seinem 1916 entstandenen, 47 Seiten umfassenden Essay "The Poetry of a New Era" würdigt. Sein Augenmerk gilt u.a. Eliots lyrischem Gebrauch des Details und der gewöhnlichen Objekte, vor allem jedoch der zum Beispiel in "Liu Ch'e" und "Fan-Piece for Her Imperial Lord" exemplifizierten "oriental condensation" Pounds und entsprechender Gedichte Amy Lowells, Richard Aldingtons, F.S. Flints und H.D.s,[2] an denen cummings die Bildlichkeit, Wortökonomie und die für ihn zentrale, weil bewegungsauslösende "precision" seiner Gedichte schulte.

---

1) Zit. in: Barry A. Marks, E.E. Cummings, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1964, S. 92.

Zur weiteren Information über den Einfluß Pounds auf die Dichtung cummings' siehe K.L. Goodwin, op. cit., S. 171-175.

2) Siehe Richard S. Kennedy, Dreams in the Mirror: A Biography of E.E. Cummings, New York, N.Y.: Liveright Pub. Corp., 1980, S. 94f.

Daß ihm hierbei das Haiku auch auf direktem Wege zu Hilfe kam, ergibt sich aus den im Zusammenhang mit T.S. Eliot zitierten Worten des gemeinsamen Harvard-Gefährten Conrad Aiken.[3] Gefördert wurde diese Beschäftigung auch von seiten des Lehrkörpers, denn cummings lieferte einerseits im Rahmen eines "English Composition"-Kurses praktische Haiku-Beiträge[4] und setzte sich andererseits in Form eines größeren Essays über japanische und chinesische Dichtung mit dem Titel "The Poetry of Silence", in dem sich die hierin vordergründige Wortökonomie schon im eigenen Stil niederschlägt,[5] theoretisch mit dem Thema auseinander.

Die aus dieser literarischen Frühphase datierenden Haiku, von denen cummings einige in die Sammlung "D.S.N." des "Index 1916"[6] aufnahm, tragen freilich noch nicht den Ideogramm-Charakter seiner späteren typographischen Experimente, enthalten jedoch zwei darauf hinführende Kennzeichen: Ökonomie und Präzision im Wortgebrauch sowie die Projektion seiner Gefühle auf den Bildbereich der Natur:

> There is a moon
> Sole in the blue night,
> Amorous of waters tremulous ...[7]

---

3) Vgl. hierzu das auf S. 142 dieser Arbeit vermerkte Zitat Aikens'.

4) Siehe Richard S. Kennedy, op. cit., S. 82f.

5) Siehe ibid, S. 71.

6) Siehe ibid, S. 97.
Der "Index 1916", wie auch die erwähnten Aufsätze "The Poetry of a New Era" und "The Poetry of Silence" befinden sich unter den im Humanities Research Center der Universität von Texas verwahrten cummings-Papieren.

7) Aus einem 1915 verfaßten Brief cummings' an eine Freundin, der insgesamt vier, später zu dem Gedicht "Amores II" umgearbeitete "near-haiku stanzas" enthält. Zit. in: Richard S. Kennedy, op. cit., S. 88.

Das entscheidende Merkmal bei diesem seiner Liebesthematik wegen an sich haiku-widrigen Dreizeiler im Stil Yone Noguchis ist[8] - abgesehen von der sprachlichen Seite - die Korrespondenz von subjektiv Gefühltem, der Liebe zur Freundin, an die das Gedicht gerichtet ist, und objektiv Sichtbarem. Diese Korrelation von Innen und Außen, die das Einheitsgefühl von Mensch und Natur reflektiert, bildet die Grundlage eines ideographischen Ausdrucks. Im Unterschied zu Williams und seinem "Roten Schubkarren" deutet cummings daher nicht von außen auf den Mond, sondern der Mond bedeutet das verdinglichte Innen von cummings, gemäß der Ding-Definition aus seinem autobiographischen Roman The Enormous Room:

> "There are certain things ... which are always inside of us and in fact are us ... they, and the us which they are, equals A Verb; an IS."[9]

Diese Überzeugung von der Mensch-Ding-Einheit und der im Tätigkeitswort manifestierten Seinsdynamik liegt der gesamten Dichtung cummings' zugrunde. Infolgedessen betrachtet er das Dichten als einen Prozeß des aktiven "making", gegenüber einem passiven "pointing", und bezeichnet als die für ihn maßgebende "theory of technique" eine "precision which creates movement".[10] Orientiert an kinetisch wirkenden Malereien, der "oriental condensation" imagistischer Gedichte und dem Haiku selbst schafft cummings daher einen die Konkrete Poesie antizipierenden "eye-dialect",[11] dessen reifste Form er nach Ansicht von Norman Friedman mit seinen 95 Poems, dem letzten zu seinen Lebzeiten publizierten Lyrikband, erzielt,[12] den folgendes Gedicht eröffnet:

---

8) Vgl. dazu Noguchis "Hokku III" und "Hokku IV", Collected Poems, 1909; repr. Tokyo: The Yone Noguchi Society, 1965, S. 139f.

9) Zit. in: e.e. cummings, Six Nonlectures, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972, S. 63.

10) cummings in seiner "Nonlecture Four", in der er den Dichter und sein Schaffen folgendermaßen definiert:

" If a poet is anybody, he is somebody to whom things made matter very little - somebody who is obsessed by Making ..."

Ibid, S. 64.

11) Bethany K. Dumas, E.E. Cummings: A Remembrance of Miracles, London: Vision Press, 1974, S. 65.

12) Norman Friedman, e.e. cummings. the art of his poetry, Balti-

```
l(a

le
af
fa

ll

s)
one
l

iness
```
[13)]

Analog zum Bildbau von Pounds Metro-Gedicht setzt cummings ein konkretes Bild, das parenthetisch gefaßte "a leaf falls", in Analogie zu einer abstrakten Aussage "loneliness", die sich im Geiste des Lesers zu einem synonymen Ausdruck für den Lebensniedergang verbinden: das fallende Blatt, das den jahreszeitlichen Herbst bezeichnet, wird zum Symbol des im Lebensherbst stehenden Menschen, äußeres und inneres "Ding", wie cummings in einem Brief aus dem Jahre 1919 in Anlehnung an Shelley schreibt, entsprechen einander:

> "Autumn, you know, is the most beautiful part of the year .... 'What if its leaves are falling like my own (leaves)?'"14)

---

more, Md.: Johns Hopkins Press, 1967, S. 168f., schreibt hierzu:

"What impresses me most about Cummings' latest book of poems ... is its vibrant and complex intensity .... I think that this impression of developing intensity has its source in the fact that Cummings has not only deepened and extended his vision but has also perfected several of his devices for expressing that vision. He treats familiar subjects in a continually fresh way and reaffirms anew an even more transcendental faith in his characteristic acceptance of life and love ..."

13) E.E. Cummings, Complete Poems. Vol. II 1936-1962, London: MacGibbon & Kee, 1968, S. 673.

14) e.e. cummings in einem an R. Stewart Mitchell gerichteten Brief vom 25. August 1919, in: Selected Letters of E.E. Cummings, ed.

Der amerikanische Haiku-Dichter Raymond Roseliep stellt das Gedicht, nachdem er sich mit cummings darüber unterhalten hatte, in die Reihe klassischer Haiku,[15] denn er wie auch der cummings-Biograph Richard S. Kennedy schließen sich dem Kommentar von Mitchell Morse an, der es "in spirit a perfect haiku" nennt.[16]

Betrachtet man das Gedicht eingehend, kommt man zu dem nämlichen Ergebnis; denn obgleich das Denotat des fallenden Blattes mit dem konnotativen "loneliness" bereits gedeutet ist, bietet das Gedicht aufgrund seiner dem japanischen Schriftbild verwandten Typographie, die auch den Klang und die Bewegung des Blattfalls abbildet, dem Leser noch genügend eigenen interpretatorischen Freiraum. Dementsprechend wird dieser beispielsweise die zeichenmäßige Übereinstimmung des Buchstaben "l" mit der Zahl "one" erkennen, den Ausdruck der "loneliness" ebenfalls der Anapher "l - one - l - iness" entnehmen und so neben der semantischen auch eine phonetische und graphische Bedeutung des Begriffs "Einsamkeit" erfahren: Ich-Sein ("l") heißt einsam sein ("loneliness"), gleichermaßen jedoch auch eins sein ("l" - "oneliness")

F.W. Dupee and George Stade, London: André Deutsch Ltd., 1972, S. 61.

Vgl. hierzu ebenso cummings' Brief an Francis Steegmuller vom 5. März 1959, in dem er darauf hinweist, daß alle seine nach Tulips and Chimneys (1923) veröffentlichten Lyriksammlungen mit der herbstlichen Jahreszeit beginnen. Gleichermaßen geht er in diesem Brief auf die Metaphorik seiner 95 Poems wie folgt ein:

"95 Poems is, of course, an obvious example of the seasonal metaphor - 1, a falling leaf; 41, snow; 73, nature (wholeness innocence eachness beauty the transcending of time & space) awakened. 'Metaphor' of what? Perhaps of whatever one frequently meets via my old friend S. Foster Damon's William Blake/His Philosophy and Symbols; e.g. (p 225) 'They' the angles 'descend on the material side...and ascend on the spiritual; this is...a representation of the greatest Christian mystery, a statement of the secret which every mystic tries to tell'."

Selected Letters of E.E. Cummings, op. cit., S. 261.

15) Raymond Roseliep, "'Spots of Time': Five Classic Haiku", in: Haiku Review '82, ed. Randy and Shirley Brooks, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1982, S. 18f.

16) Mitchell Morse, zit. in: Richard S. Kennedy, op. cit., S. 463.

mit sich und der Welt. Das Gedicht verbildlicht somit eine haiku-mäßige unio mystica oder, mit Kennedy gesprochen, eine "Emersonian transcendental experience"[17] des transzendentalistisch geprägten und mit dem Taoismus entsprechend vertrauten cummings.

Aufgrund seiner Wort-, Klang- und Bildbeschaffenheit, die es plastisch wirken lassen und ihm einen Gestaltcharakter verleihen,[18] gehört "loneliness" mit Gedichten wie "this man's heart", "Beautiful" und "one" zur Reihe der von Friedman auch als "typographs" bezeichneten "ideograms", die gegenüber den anderen, weniger komplexen typographischen Experimenten cummings' zwar in der Minderzahl sind, dennoch aber seine reifste Lyrikform darstellen.[19] Mit ihnen gab er nicht nur der Konkreten Poesie wesentliche Impulse,[20] sondern ebenso den Autoren des "concrete haiku" ein Modell, das dem japanischen Dreizeiler auch typographisch verwandt ist.

---

17) Ibid, S. 334.

18) Siehe dazu die unter diesem Gesichtspunkt verfaßte, ausführliche Gedichtinterpretation Barry A. Marks', op. cit., S. 21-26.

19) Siehe Robert E. Wegner, The Poetry and Prose of E.E. Cummings, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1965, S. 143 u. 148:

"The ideogram is probably Cummings' most difficult form. These most terse of poems combine visual and auditory elements, and must be viewed in much the same way as an intaglio .... The ideogram compresses perception, feeling, and realization until they are no longer distinguishable, until, as Keats observed, beauty is truth and truth is beauty .... His purpose in striving for compression in these poems was to realize more fully the truth about ... being alive that he felt resided in something as simple as seeing a flake of snow ..."

20) Einen Eindruck davon vermittelt ein Vergleich von cummings' in Concrete Poetry: A World View, ed. with an Introduction by Mary Ellen Solt, London and Bloomington: Indiana University Press, 1968, aufgenommenem Gedicht "brIght" mit den anderen hierin aufgeführten, internationalen Beispielen überwiegend jungen Datums. Siehe hierzu außerdem den Aufsatz von Douglas Thompson, "Pound and Brazilian Concretism", Paideuma, Vol. VI, No. 3 (Winter 1977), S. 279-294, der u.a. die Fortschritte, die cummings im Vergleich zu Guillaume Apollinaire für die Konkrete Poesie erzielte, anspricht (S. 281).

5.8. Wallace Stevens: Die lyrische Verbindung imagistischer und zen-buddhistischer Haiku-Interpretation

Der 1879 in Reading, Pennsylvania, geborene Wallace Stevens, der wie e.e. cummings die Harvard University besuchte und mit Autoren wie Ezra Pound und T.S. Eliot in die Reihe der bedeutendsten Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts gehört, stand den Imagisten programmatisch zwar sehr nahe, unterscheidet sich jedoch dahingehend von ihnen, daß er in Erweiterung von Fletchers Theorien wie Adelaide Crapsey auf einen zen-buddhistischen Bildinhalt seiner Gedichte hinarbeitete. Sie sind für ihn "revelation of nature"[1] und setzen sich kollageartig aus korrespondierenden Haiku-Momenten zu einem Gesamtausdruck harmonischen Miteinanders von Mensch und Natur zusammen, wie auch zwei seiner bekanntesten Titel andeuten, Parts of a World und Harmonium:[2]

> "... these images are not the language of reality, they are the symbolic language of metamorphosis, or resemblance .... These images have a special interest, as a group of images in harmony with each other."3)

Stevens, für den Bild und Gedicht ausdrucksäquivalent sind,[4] lernte das Haiku in Verbindung mit seinem um 1900 beginnenden

---

1) Wallace Stevens, Opus Posthumus, ed. with an Introduction by Samuel French Morse, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1972, S. 164.

2) Ders., Parts of a World (1942) und Harmonium (1923), beide erschienen bei Alfred A. Knopf, New York.

3) Ders., "Three Academic Pieces I", The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination, New York, N.Y.: Vintage Books, 1951, S. 78.

4) Siehe hierzu seinen am 15. Januar 1951 gehaltenen Vortrag The Relations Between Poetry and Painting, New York, N.Y.: Museum of Modern Art, 1951, in dem es heißt:

"It might be better to say that it is the identity of poetry revealed as between poetry in words and poetry in paint. Poetry ... is not limited to Virgilian landscape, nor painting to Claude .... There is a universal poetry that is reflected in everything."

Interesse am japanischen Farbholzschnitt kennen.[5] Wie er in einem am 30. November 1950 verfaßten Brief an Earl Roy Miner darlegt, in dem er seine 1935 geäußerte Feststellung: "I have been influenced by Chinese and Japanese lyrics"[6] mit dem Hinweis auf seine Haiku-Kenntnis konkretisiert, orientierte er sich hierbei vornehmlich am japanischen Farbholzschnitt.[7] Daß dies nicht, wie bei den Imagisten, stilistisch zu einer bildtechnischen Fixierung führte, sondern er schon in den frühen Gedichten jenen von Ronald Th. Swigger als "inwardness" bezeichneten Ausdruck schuf, der der Rilkeschen Perspektive eines "Weltinnenraums" entspricht,[8] verdankt Stevens einerseits seiner rezeptiven Di-

---

5) Siehe Robert Buttel, Wallace Stevens. The Making of HARMONIUM, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967, S. 64f.

Vgl. hierzu ebenso seine stichwortartigen Tagebucheintragungen zum japanischen Farbholzschnitt in: Holly Stevens, Souvenirs and Prophecies. The Young Wallace Stevens, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1977, S. 221f.

6) Stevens in einem Brief an Ronald Lane Latimer vom 5. November 1935, Letters, selected and ed. by Holly Stevens, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1966, S. 291.

7) Siehe loc. cit. In einem Brief an E. Miner gibt Stevens gleichermaßen Auskunft darüber, daß er etwa ein halbes Dutzend Bände japanischer und chinesischer Lyrik besaß.

8) Siehe hierzu das Untersuchungsergebnis der Studie von Ronald Th. Swigger, The Life of the World: A Comparison of Stevens and Rilke, Phil. Diss. Indiana University, 1967, das die im Zusammenhang mit William Carlos Williams und Rainer Maria Rilke oben genannten Beobachtungen erhärtet:

"Both Rilke and Stevens can be considered poets of 'inwardness.' Stevens' imagination has many points of similarity with the interior spaces of Rilke, the realm where the world is transformed and becomes 'invisible.' Stevens never set the imagination up as a power independent of reality, and Rilke's 'Innenraum' was not merely a space of the mind, but a 'Weltinnenraum,' a union of mar's interior world and the world that so often seems to be only in opposition to that world within."

(S. 9)

stanz von den Imagisten,[9] deren Anlehnung an Bergsons Wahrnehmungslehre er teilte,[10] vor allem jedoch seinem Glauben an eine "pure vision" im Sinne Emersons[11] und dem damit verbundenen anti-imagistischen "metaphysical approach"[12] als der Grundlage einer zen-buddhistischen Orientierung, die das Haiku zum stimmungsmäßigen Ausdruck zahlreicher Gedichte werden läßt.

Im Rahmen dieser religionsphilosophischen Blickrichtung wurde das Dichten für ihn zu dem von Fletcher postulierten "act of life". Die Welt des Gedichtes entspricht daher der Wirklichkeit, in der er selber lebt, Fiktion und Realität gehen ineinander über, die Welt gleicht einer "world of meditation".[13] Die Mitte des Zen, das "Nichts", als Umschlagspunkt allen Werdens und Vergehens, eine "metaphysical reality of nothingness",[14] wie sie in "The Snow Man" besonders gelungen verbildlicht ist,[15] beinhaltet den Sinn seiner Gedichte, die daher nicht "physisch", sondern "metaphysisch" wirken, den Moment des Schweigens vermitteln sollen. Hulme und Pound

---

9) Siehe dazu Wallace Stevens' an Richard Eberhart gerichteten Brief vom 15. Januar 1954 in: Letters, op. cit., S. 813. Vgl. dazu ebenso K.L. Goodwin, op. cit., S. 188f., der darauf hinweist, daß Stevens um seine poetologische Autonomie bemüht war und daher verschiedene, zuerst in Poetry veröffentlichte Gedichte imagistischer Provenienz erst im Opus Posthumus wiedererschienen.

10) Siehe Doris L. Eder, "Wallace Stevens: Heritage and Influences", Mosaic, Vol. IV, No. 1, S. 59.

11) Vgl. loc. cit.

12) Siehe dazu K.L. Goodwin, op. cit., S. 189.

13) Vgl. Wallace Stevens, "The World as Meditation", The Collected Poems of Wallace Stevens, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1961, S. 520f.

14) Masaru V. Otake, "The Haiku Touch in Wallace Stevens and Some Imagists", East-West-Review, Vol. II, No. 2 (Winter 1965-66), S. 153.

15) Vgl. hierzu vor allem die letzte Strophe:

> For the listener, who listens in the snow,
> And, nothing himself, beholds
> Nothing that is not there and the nothing that is.

The Collected Poems of Wallace Stevens, op. cit., S. 10.

gegenüber bleibt Stevens nicht dem Bereich des Materiellen verhaftet, sondern vollzieht eine Wendung von der Immanenz in die Transzendenz, denn er suchte nicht wie sie eine Bewegungssteigerung, sondern den ruhenden Pol des "vortex": "The center that he sought was a state of mind."[16)]

Da er sich, gemäß dem Zen-Gedanken, nicht als vom Objekt distanziert betrachtete, vielmehr in der von Fletcher beschriebenen "interdependence" mit ihm lebte, entspricht dessen Perspektive der seinen, und die Landschaft der Gedichte bildet den Projektionsraum geistigen Erkennens, des satori des Zen. Diese Einheit von Dichten und Leben, von Autor und Werk, spiegelt sich am deutlichsten in seinem bekannten, wiederholt mit dem Haiku verglichenen Gedicht "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" und soll als repräsentatives Beispiel die Verbindung von imagistischer Poetik und Zen-Buddhismus veranschaulichen.[17)] Es enthält nicht, wie Amy Lowells "Twenty-Four Hokku on a Modern Theme", dreizehn Variationen zum Thema Liebe, sondern beschreibt die Entstehungsgeschichte und Poetik des Gedichtes unter dem Eindruck der Meditation.

---

16) Ronald Sukenick, Wallace Stevens: Musing the Obscure. Readings, an Interpretation, and a Guide to the Collected Poetry, New York, N.Y.: New York University Press, 1967, S. 28.

17) Über Bezüge des Haiku zu "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" und zu anderen Gedichten Stevens' äußern sich außer Masaru V. Otake, op. cit., u.a. Frank Doggett, "Wallace Stevens and the World We Know", English Journal, Vol. XLVIII (1959), S. 368, John Jacob Enck, Wallace Stevens: Images and Judgements, Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1964, S. 9, Henry W. Wells, Introduction to Wallace Stevens, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1964, S. 43f., Earl Roy Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 190-197, Robert Buttel, op. cit., S. 67 u. 165, und James Baird, The Dome and the Rock. Structure in the Poetry of Wallace Stevens, Baltimore, Md.: Johns Hopkins Press, 1968, S. 56.

Den Objektbezug Stevens' bildet das kigo "Drossel", welche als schwarzer Punkt die einzelnen Bilder zu einem "Haiku-Satz" aneinanderreiht und mit dem Autor identisch ist. Die so entstehende Korrelation veranschaulicht den Perspektivenreichtum der Natur, deren Fülle der Mensch nur völlig erfassen kann, wenn er ganz in ihr aufgeht, durch Objektivierung Teil von ihr wird und als solcher den "act of life" vollbringt. Diese Handlung wird von der ersten und letzten Strophe umschlossen, die Ort und Zeit des Geschehens andeuten und die Kette der Momentaufnahmen zu einem organischen Kreislauf schließen:

I

Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.[18)]

XIII

It was evening all afternoon.
It was snowing
And it was going to snow.
The blackbird sat
In the cedar-limbs.[19)]

Im ersten Bild begibt sich der Dichter in die Landschaft der Imagination, um ein Gedicht zu schreiben. Sein nach Gedanken und Intuition ausschauendes Auge bildet in der weiten regungslosen Umgebung den einen Punkt des polaren Spannungsverhältnisses,

---

18) Wallace Stevens, "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird", The Collected Poems of Wallace Stevens, op. cit., S. 92.

19) Ibid, S. 95.

das sich von der ersten zur dreizehnten Strophe umkehrt: die auf Farbe (schwarzer Vogel - weiße Landschaft), Größenverhältnis (das Auge als Detail vor einer riesigen Gebirgskette) und Bewegung (suchendes Auge - statische Umgebung) aufgebauten Kontraste des ersten Bildes werden durch "Umpolung" im letzten aufgehoben: das Schwarz des Vogels geht über in die Dunkelheit, seine Form ist dem Baum angeglichen, die Dynamik wird von der Natur aufgenommen, es schneit. Um die Dauer dieses Zustandes, die Beständigkeit im Wechsel, zu betonen, hebt Stevens in der letzten Strophe, die an Bashōs "Autumn Crow" angelehnt ist, die zeitliche Schranke auf: es herrscht eine Tag- und Nachtgleiche, ein Zustand des Schweigens, in dem Farbe, Zeit und Raum ineinander übergehen. In diesem "Nichts" ist einzig und allein der ewige Lebensstrom als Schneefall zu spüren. Das forschende Auge des Dichters hat gefunden, wonach es Ausschau hielt, sein Gedicht, die Handlung, ist beendet. Die Kraft der geistigen Vorstellung geht über in die des Naturgeschehens.
Daß es sich bei diesem Schaffensprozess um einen meditativ eingestimmten Vorgang handelt, zeigt die zweite Strophe:

II

I was of three minds,
Like a tree
In which there are three blackbirds.[20)]

Indem der Dichter versucht, mit dem Auge des Vogels zu sehen, verschmilzt er meditativ mit der Natur, wächst, wie Rilke es in einem seiner späten Gedichte verbildlicht, selber zum Baum.[21)] Denn in diesem Zustand erhöhter geistiger Wahrnehmung, der mit der

---

20) Ibid, S. 92.

21) Siehe hierzu den Abschnitt "Letzte Gedichte und Fragmentarisches" in: Rainer Maria Rilke, Gesammelte Werke, Leipzig: Insel-Verlag, 1927, Bd. III, S. 452, in dem es heißt:

Durch alle Wesen reicht der e i n e Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und i n mir wächst der Baum.

Zahl "drei" ("three minds") unterstrichen ist, welche sich möglicherweise auf die buddhistische tri-kaya-Lehre bezieht,[22] wird der Dichter, wie einst Gautama Buddha unter dem Bodhi-Baum, zum Erleuchteten und als ein solcher "geistig aus sich selbst Herausgetretener" vom Wind in das Naturgeschehen integriert:

III

The blackbird whirled in the autumn winds.
It was a small part of the pantomime.[23]

Dieses stumme Schauspiel entfaltet sich auf der "Naturbühne" der Welt als das Leben selbst:

IV

A man and a woman
Are one.
A man and a woman and a blackbird
Are one.[24]

---

22) Das tri-kaya, die Lehre von den drei Körpern Buddhas, setzt sich aus den Begriffen dharma-kaya, sambhoga-kaya und nirmana-kaya zusammen, von denen ersterer das Absolute, wirkliche Sein, die Leere bezeichnet.

"Diese höchste Buddha-Realität manifestiert sich in der Vielheitswelt in zweifacher Form: einerseits als Herr eines himmlischen Paradieses, in dem er durch den 'Leib des Genusses' (sambhoga-kaya) seine Seligkeit genießt. Die andere Manifestationsform des absoluten Buddha ist die menschliche Erscheinung, der 'Leib der Umwandlung' (nirmana-kaya)."

Gunstav Mensching, Die Weltreligionen, Darmstadt: Carl Habel Verlagsbuchhandlung, o.J., S. 87.

23) Wallace Stevens, "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird", op. cit., S. 93.

24) Loc. cit.

Nach den Gesetzen des Lebens sind Mann und Frau eins. Darüberhinaus besteht die Aussage dieses "Bühnenstücks" darin, daß beide fest verbunden sind mit der Natur und der Kunst, mit den beiden Bereichen, die die Drossel hier versinnbildlicht. Als Tier, in das der Dichter sich geistig versenkt hat, stellt sie die Verbindung von Mensch und Natur her, und als "blackbird" verkörpert sie in Korrelation dazu den schwarzen "Barden" ("black bard").[25]

Mit diesem Stichwort stellt Stevens die Überleitung vom Leben zur Kunst her, denn in der nächsten Strophe geht es um Aspekte der Dichtungstheorie:

V

I do not know which to prefer,
The beauty of inflections
Or the beauty of innuendoes,
The blackbird whistling
Or just after.[26]

Der Autor steht vor der Frage, ob er sich an die denotative Form der Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts halten soll ("inflections") oder an die konnotative des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts ("innuendoes"), ob er sein "Lied" ganz, d.h. vollständig ausgeführt, vortragen soll wie die von den Imagisten als unzeitgemäß kritisierten Dichter oder lediglich den von ihnen bevorzugten "Nachhall", die Andeutung.[27]

---

25) Vgl. Masaru V. Otake, op. cit., S. 155: "Blackbird seems to be almost a bard, the poet."

26) Wallace Stevens, "Thirteen Ways ...", op. cit., S. 93.

27) Siehe Masaru V. Otake, op. cit., S. 156 u. 159. Otake weist in dem Aufsatz darauf hin, daß Stevens diese Unterscheidung zwischen denotativer und konnotativer Dichtung selber vornahm und veranschaulicht den Konnotationswert von Bashos "Der alte Teich", um Stevens' stilistische Überlegungen zu erhellen.

Mit der nächsten Strophe entscheidet er sich für letzteres:

VI

Icicles filled the long window
With barbaric glass.
The shadow of the blackbird
Crossed it, to and fro.
The mood
Traced in the shadow
An indecipherable cause.[28)]

Der Text eines Gedichtes dürfe nur vom stimmungsmäßigen Ausdruck ("mood") bestimmt sein, der dem Leser genügend interpretatorischen Freiraum ließe, ihn zum Nachdenken veranlasse ("indecipherable cause"), und nicht im Sinne von Pounds "fixed values" bereits festgelegt sein. Verpflichtend für den Dichter sei die thematische Nähe zum realen Leben, das den Tod mit einschließt: Leben und Tod stünden wie die Einheit von Mann und Frau auch im Gedicht als untrennbare Pole nebeneinander, zwischen denen der Dichter Verbindungslinien zöge ("The shadow of the blackbird / Crossed it, to and fro").
Entsprechend gilt seine Kritik den Künstlern, die sich der Illusion verschreiben, den "goldenen Vögeln", statt den schlichten, realen Drosseln:

VII

O thin men of Haddam,
Why do you imagine golden birds?
Do you not see how the blackbird
Walks around the feet
Of the women about you?[29)]

---

28) Wallace Stevens, "Thirteen Ways ...", op. cit., S. 93.
29) Loc. cit.

Er wendet sich dabei konkret an die Männer von Haddam, Connecticut, die in ihrer künstlerischen Perfektion künstlich wirken, ähnlich wie die "hollow men" Eliots. Ihrem zu den Sternen gerichteten Blick entginge das Wahre, was sich auf dem Boden der Realität bewege: der Mensch und die Natur, das Leben rings um sie her.
Indem er mit der nächsten Strophe vor dem Ornamentalen, Redundanten warnt, konkretisiert er seine Kritik:

VIII

I know noble accents
And lucid, inescapable rhythms;
But I know, too,
That the blackbird is involved
In what I know.[30]

Er wisse, daß sie klangreiche Verse schaffen könnten, es ginge aber darum, die Akzente des Lebens zu treffen, sich nicht in Euphorie zu verlieren. Im Schlichten, Alltäglichen manifestiere sich der Geist des Ewigen. Der Dichter, der mit einem Federzug das Wesen zeitlos gültiger Wahrheit träfe, skizziere mit dieser Art Kurzgedicht einen Sinnzusammenhang, der sich in seiner ganzen Bedeutungsbreite erst in der Vorstellung des Lesers entfalte:

IX

When the blackbird flew out of sight,
It marked the edge
Of one of many circles.[31]

---

30) Ibid, S. 94.
31) Loc. cit.

Autoren, deren Gedichte auf der klanglichen Wirkung inhaltloser Worte aufgebaut seien, würden die ursprüngliche Ausdruckskraft wiedergewinnen, wenn sie es verstünden, das konkrete Wort, das mot juste, zu treffen und es in den ihm entsprechenden kontextualen Bezug zu setzen, es wieder in das richtige Licht zu rücken. Ihr Gedicht würde dann wie ein Erleuchtungsmoment differenzierter Wahrnehmung wirken, im Leser einen Erkenntnisprozeß auslösen:

X

At the sight of blackbirds
Flying in a green light,
Even the bawds of euphony
Would cry out sharply.[32)]

Mit der elften Strophe seines Gedichtes deutet der Autor seine allmähliche Rückkehr in die Realität an. Er läßt den nunmehr von ihm gewarnten, auf sein zerbrechliches, kurzlebiges Kunstwerk bedachten, wirklichkeitsfremden Lyriker hinter sich zurück:

XI

He rode over Connecticut
In a glass coach.
Once, a fear pierced him,
In that he mistook
The shadow of his equipage
For blackbirds.[33)]

---

32) Loc. cit.
33) Loc. cit.

Stevens spielt mit diesem Bild nicht nur auf andere Autoren an, sondern auch auf sich selber, auf das künstlerisch Überholte, das er hinter sich zurückläßt, da er durch den stilistischen Reifeprozeß, der sich unter dem Eindruck der Meditation vollzogen hat, eine weitere Sprosse der Leiter seines dichterischen Schaffens erklommen hat. Von dieser Höhe aus sieht er hinab auf das Strömen des Flusses, das als solches erst durch die eigene Bewegung erkennbar ist:

XII

The river is moving.
The blackbird must be flying.[34)]

Mit diesem Bild veranschaulicht er, daß er die Welt mit den Augen eines "objektivierten" Menschen sieht, aus der Perspektive des Buddhisten, denn die Verse sind ein Gleichnis des Zen-Weges.[35)] Er erkennt, daß Lebensstrom und Gedankenfluß eins sind, daß das Leben der Natur und das künstlerische Schaffen einander entsprechen und bedingen. Aufgabe des Dichters sei es, diese Einheit in seinem Werk zu veranschaulichen, Gedichte zu schreiben, die diese Korrelation reflektieren. Mit der dreizehnten Strophe, die als einzige einem traditionellen Haiku nachempfunden ist, gibt er ein Beispiel dafür und schließt gleichermaßen an die ersten Verse des Gedichtes an.[36)] Auf diese Weise gestaltet er den Strophenzyklus als einen der Kreise, die er in der neunten Passage beschreibt: "the edge / Of one of many circles."

---

34) Loc. cit.

35) Vgl. hierzu die Schlußverse der berühmten Gāthā von Jenye, die die typische Perspektive des Zen-Buddhisten veranschaulichen, zit. in: Daisetz Teitaro Suzuki, Die große Befreiung, op. cit., S. 57:

"... Wenn ich über die Brücke schreite,
Siehe, so fließt nicht das Wasser, sondern die Brücke."

36) Zwar ordnet Otake, op. cit., S. 158-161, jeder der dreizehn Einzelstrophen mindestens ein korrespondierendes japanisches Haiku zu, doch ist, wie Earl Miner, The Japanese Tradition ..., op. cit., S. 196, darlegt, lediglich die dreizehnte an einem traditionellen Dreizeiler modelliert.

Stevens gibt damit ein Beispiel für weitere Schaffensprozesse und setzt die dreizehn "images" kollageartig zu einem Gesamtausdruck zusammen, der von drei Hauptaspekten getragen wird: vom Schreiben des Gedichtes als einem "act of life", von der Verbildlichung der Entstehungsgeschichte und von der Verbindung imagistischer Programmatik und zen-buddhistisch getöntem Haiku-Ausdruck.
Diese neue Poetik illustriert er, indem er Strophe für Strophe die einzelnen Aspekte aufzeigt. Mit dem Titel nennt er das kigo, das die Segmente zu einer thematischen Einheit fügt, deren Sinn zwischen dem Polpaar des ersten und dreizehnten Bildes in der Vorstellung des Lesers erkennbar wird. Mit der Orientierung an der Natur (Strophe I) deutet er das Verhältnis des Autors bzw. des Lesers zum Gedicht an, in das dieser sich geistig versenken muß, um den verborgenen Sinn zu erkennen. Die Haltung entspricht einem meditativ eingestimmten Vorgang (Strophe II), in dessen Objektivierungsprozeß der Leser Teil des Gedichtes bzw. des Naturgeschehens wird, die dynamische Einheit von Subjekt und Objekt erfährt (Strophe III und IV). Diese zen-buddhistische Perspektive verlangt vom Autor die Einhaltung bestimmter stilistischer Regeln. Ein gutes Gedicht lebe von der Andeutung, der Konnotation (Strophe V) und verzichte auf Rhetorik (Strophe VII) und Redundanzen (Strophe VIII). Die "images" seien ein Stück "Gemeinsprache", schlicht, direkt, eindeutig, zeitlos (Strophe IX). Stilistisch sei daher vom Autor zu beachten, daß er stets konkret bleibe, nur das exakte Wort gebrauche, das mot juste (Strophe X).
Zu vermeiden sei alles Künstliche, eine "l'art pour l'art" als lebensfremde Größe (Strophe XI), wie Pound sie in seiner Distanzierung von den Symbolisten dokumentiert. Es gelte, den Eigenausdruck der Natur zum Eigenausdruck des Gedichtes zu machen (Strophe XII), die Kunst der Natur zur Natur der Kunst zu erheben. Diese wechselseitige Ergänzung sei im Haiku verbildlicht (Strophe XIII).

Indem Stevens die stilistischen Grundsätze des Imagismus mit dem zen-buddhistischen Haiku-Gehalt verbindet, reflektiert er die Einheit von Dichtung und Leben, von Autor und Gedicht, und veranschaulicht eine Synthese, nach der insbesondere die um Identität und neuen Lebensausdruck bemühten Dichter der "beat generation" suchten.

6. Das Haiku als zen-buddhistischer Lebensausdruck in der Dichtung der "Beat Generation"

6.1. Das Haiku-Verständnis der "Beat Poets"

Die Dichtung der "beat generation", die ab Ende 1955 von San Francisco ihren Ausgang nahm, gründet sich nicht auf eine einheitliche stilistische Programmatik wie die der Imagisten, sondern entspringt einer gemeinsamen Grundhaltung. Durch ein gesteigertes Erleben unter dem Einfluß von Alkohol, Sex und Drogen suchte man im intensiven Empfinden wieder zu sich selbst und der Einheit mit der Welt zu gelangen und sich vom Pseudo-Fortschritt der Leistungsgesellschaft provokativ zu lösen, um so die psychische Vereinsamung des Einzelnen in der Masse aufzufangen. "Beat", eine Anspielung auf den ekstatischen Trommelschlag der Jazzmusik, bedeutet Konventionsmüdigkeit, Rastlosigkeit im Sinne von "beaten down", gleichermaßen jedoch auch Erlebnishunger, die Suche nach einer neuen Glückseligkeit, einer "beatitudo", nach dem "beatific man".[1)]
In dieser "Sucht nach einem Glauben-um-jeden-Preis"[2)] bekannten sich viele von ihnen zum Zen-Buddhismus, der in der pragmatischen Form, in der ihn federführend Daisetz Teitaro Suzuki und Alan W. Watts in den USA verbreiteten, den modernen Lebensbedürfnissen und -gewohnheiten gänzlich entspricht und daher auch für die religionsphilosophisch zum Teil nur wenig vorgebildeten "beats" vollends praktizierbar war.

Seine Popularität und Universalität verdankt der von Indien über China im zwölften Jahrhundert nach Japan gelangte Zen-Buddhismus der Tatsache, daß ihm im Unterschied zum Mahayana-Buddhismus, aus dem er sich entwickelte, nicht die Vorstellung vom endlosen

---

1) Siehe Beat. Eine Anthologie, hg. und eingeleitet von Karl Otto Paetel, dt. von Willi Anders, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1962, S. 8ff.

2) Ibid, S. 234.

Geburtenkreislauf, dem samsara, zugrunde liegt, den der Mensch durchleiden muß, um das endgültige Heil des Nirwana zu erlangen; im Zen ist das samsara das Nirwana. Zen kennt daher kein lebenslanges Streben nach diesem Ziel, denn es setzt voraus, daß jeder Mensch im Grunde bereits Buddha, ein Erleuchteter, ist und sich lediglich darum bemüht, diesen Seinszusammenhang von Kreislauf und Stillstand, von Mensch und Welt, von Sein und Nichts, im satori zu erkennen.
Der Weg dorthin liegt, wie der Name "Zen", von Sanskrit dhyana über Chinesisch ch'an (dt. "Meditation") sagt, in der Meditation. Grundlage hierfür ist nicht die Beschäftigung mit dem buddhistischen Schrifttum, denn Zen ist an kein Dogma gebunden, hinreichend ist eine meditative Betrachtung, in deren Zentrum bestimmte, die dualistische Sicht nivellierende Komponenten stehen: Schweigen, Ich-Losigkeit, Dinglichkeit, Augenblicklichkeit, Alltäglichkeit, das Gewöhnliche, Zeitlose und Natürliche.

Die Beschäftigung mit japanischem Kulturgut und seine literarische Verbreitung hatte insbesondere durch die Besetzung Japans während des Zweiten Weltkrieges allgemein stark zugenommen. Im Bereich der Haiku-Dichtung erschien von 1949 bis 1952 R.H. Blyths bis heute unübertroffene vierbändige Monumentalausgabe mit Übersetzungen klassischer japanischer Haiku, welche zur Standardliteratur der "beat generation" gehörte. Blyth, neben Harold G. Henderson Hauptvertreter japanischer Haiku-Bearbeitung im Westen, veranschaulicht in seinem Werk neben der Verwandtschaft des Haiku zur englischsprachigen Dichtung die enge Verbindung zum Zen-Buddhismus und definiert das Haiku als einen zenbuddhistischen Ausdruck der Einheit des Menschen mit sich und der Welt:

> "A haiku is not a poem, it is not literature; it is a hand beckoning, a door half-opened, a mirror wiped clean. It is a way of returning to nature, to our moon nature, our cherry blossom nature, our falling leaf nature, in short, to our Buddha nature."3)

---

3) R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. I, 1949, S. 272.

Diese Darstellung entspricht genau dem Ziel der "beat generation", und ihre Mentoren, unter ihnen Kenneth Rexroth, die die literarische Auseinandersetzung mit dem Haiku förderten, unterstrichen gleichfalls den zen-buddhistischen Hintergrund, Alan W. Watts vom religionsphilosophischen, D.T. Suzuki vom religionspsychologischen Standpunkt aus, der sich mit dem C.G. Jungs deckt. Für das Haiku-Verständnis der "beat poets" bedeutete dies eine vorrangige Betonung der inhaltlichen Seite, und was für die Imagisten zum stilistischen Mittel der "Image"-Gestaltung wurde, stellte für sie eine Form geistiger Bewußtseinserweiterung im Lichte einer neuen Konfession dar. Das Haiku nahm den Worten Jack Kerouacs zufolge daher in der auf diesen Lebensausdruck gerichteten "beat poetry" eine Schlüsselstellung ein:

> "The new American poetry as typified by the SF Renaissance ... is a kind of new-old Zen Lunacy poetry, writing whatever comes into your head as it comes, poetry returned to its origin ... /it/ has that mental discipline typified by the haiku (Basho, Buson), that is, the discipline of pointing out things directly, purely, concretely, no abstractions or explanations, wham wham the true blue song of man."4)

In Anlehnung an die Imagisten wollten die "beat poets" eine konkrete, abstraktionsfreie Dichtung, die sich direkt auf das lyrische Objekt bezieht, welches sie nach der Bildtheorie Pounds meist in einem "Image" präsentieren. Im Unterschied zu ihnen spielt jedoch das Unbewußte, Intuitive eine größere Rolle. Als "pure poets", die sich vom momentanen Erleben nicht durch Reflexion distanzieren, schreiben sie frei assoziierend, spontan und im damit verbundenen organischen Redefluß, statt im herkömmlichen syntaktischen Satzbau.[5] Analog zum Zen-Buddhismus spiegelt Dichtung für sie einen neuen Lebensausdruck, "Die große Befreiung", wie einer der verbreitetsten Titel Suzukis heißt, eine

---

4) Jack Kerouac, "The Origins of Joy in Poetry", Scattered Poems, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1977, S. III.

Kenneth Rexroth stellte die "beat poets" 1957 als "SF Renaissance" in der Zeitschrift Evergreen Review vor.

5) Vgl. hierzu Jack Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", Evergreen Review, Vol. II, No. 5 (Summer 1958); repr. in: A Casebook on the Beat, ed. Thomas Parkinson, New York, N.Y.: Thomas Y. Crowell Co., 1970, S. 65-67.

Befreiung vom konventionellen Denken, das auf einer Verwechslung des konkreten Universums der Natur mit den Dingbegriffen beruht. Der westliche Subjektivitätsgedanke, der die unmittelbare Nähe zu den Objekten und das geistige Verschmelzen mit ihnen durch eine abstrahierende Bewußtwerdung, einen "state of mind", unterbindet, sollte ersetzt werden durch eine gleichmütige Haltung, einen "state of no mind". Dieses "play it cool", wie es in der "beat"-Terminologie heißt, entspricht dem Zustand des mushin im Zen-Buddhismus, mit dem Alan Watts die typische Haiku-Haltung veranschaulicht:

> "The state of mushin is ... an extremely clear kind of unselfconsciousness where the poet is not divided from his subject, the knower from the known .... This is when we are simply aware of what is without distorting it by the complexities of self-consciousness as when, in efforts to get the very most out of life, we not only feel that we feel, but feel that we feel that we feel."6)

Der innere Durchbruch zu dieser differenzierten Wahrnehmung, wie sie die "beat generation" im rauschhaft gesteigerten Erlebnis des Alkohol-, Sex- und Drogenkonsums suchte, offenbart sich im satori, wo äußere Wahrnehmung und innere Empfindung ineinander übergehen. Suzuki definiert dieses erkennende Schauen des Zen-Erlebnisses nicht als eine neue Bewußtwerdung, sondern im Sinne Jungs als die Wiederentdeckung in uns ruhender "Ur-Bilder":

> "... 'the awakening of a new consciousness' ... in the Zen experience is not a 'new' consciousness, but an 'old' one which has been dormant .... The awakening is really the re-discovery or the excavation of a long-lost treasure."7)

---

6) Alan W. Watts, "Haiku", in: The World of Zen. An East-West Anthology, comp., ed., and with an Introduction by Nancy Wilson Ross, New York, N.Y.: Vintage Books, 1960, S. 125.

7) Daisetz Teitaro Suzuki, "The Awakening of a New Consciousness in Zen", ibid., S. 224.

Diese "Ur-Bilder" treten nach seiner Lehre als verbildlichte "Ewigkeitswerte" am deutlichsten im Haiku auf. Wenn die "beat poets" daher von einer "mental discipline" sprechen, die ihre Dichtung wieder zu deren Ursprünglichkeit zurückführen sollte, bezogen sie sich nicht allein auf die technische Bildqualität, die die Imagisten aus ihm gewannen, sondern auf die durch das satori freigesetzten Bilder als höchste Form persönlichen und literarischen Wiedererkennens.

Obgleich die Dichter der von 1955 bis etwa 1962 dauernden literarischen "beat"-Ära das Haiku aus dieser für alle homogenen, zen-spezifischen Perspektive rezipierten, ist das Spektrum möglicher Ausprägungen aufgrund ihrer stilistischen Heterogenität sehr breit. Quantitativ reicht es von gelegentlich verfaßten Gedichten Lew Welchs[8] und Peter Orlovskys[9] bis zu umfangreicheren Sammlungen im Stil Allen Ginsbergs und Jack Kerouacs. Qualitativ richtet es sich nach dem Haiku- und Zen-Verständnis des jeweiligen Autors, das entweder einen dem japanischen Muster äquivalenten Ausdruck möglich macht, wie vor allem bei dem umfassend bewanderten Gary Snyder, oder, wie im Falle Lawrence Ferlinghettis, lediglich der Schaffung modemäßiger, epigonalkarikierender Haiku-Versionen dient. Entscheidend ist ferner die Intention des Autors, das Haiku überwiegend als autonomes Gedicht zu handhaben bzw. es textlich zu integrieren, sich seiner mehr inhaltlich oder eher strukturell zu bedienen.
Die Vielfalt bereichsübergreifender Haiku-Bezüge, die sich unter dem zen-buddhistischen Aspekt ergibt, ist so groß, daß die Grenze zwischen dem Einfluß des japanischen Dreizeilers und dem anderer, zen-geprägter Dichtungselemente und -formen teilweise kaum mehr erkennbar ist, wie etwa bei Philip Whalen. Sie hört dort ganz auf, wo das Haiku mit Gregory Corsos Worten zum "natural haiku" wird und damit als ein vom japanischen Vorbild unabhängiges literarisches Grundmuster gilt.

---

8) Siehe Lew Welch, Ring of Bone. Collected Poems 1950-1971, ed. Donald Allen, Bolinas, Cal.: Grey Fox Press, 1973, S. 129.

9) Siehe Peter Orlovsky, Clean Asshole Poems & Smiling Vegetable Songs. Poems, 1957-1977, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1978, S. 71f.

Ziel der folgenden Kapitel ist es, dieses Spektrum analytisch zu erhellen und darüber hinaus die Position, die das Haiku heute, also mehr als 25 Jahre seit Beginn der "beat"-Bewegung, im Werk ihrer literarischen Hauptvertreter einnimmt, zu skizzieren: in dem von Allen Ginsberg, Gary Snyder, Philip Whalen, Gregory Corso und Lawrence Ferlinghetti sowie in dem des 1969 verstorbenen Jack Kerouac.

6.2. Allen Ginsberg

In seinen Anmerkungen zu "Howl", das er bei einer ersten Zusammenkunft der "beat poets" im San Franciscoer Session Club im Herbst 1955 vortrug,[1] und das als bekanntestes Gedicht der "beat generation" den Auftakt der "beat poetry" markiert, gibt Allen Ginsberg Auskunft über die Entstehung dieses Werkes und nennt dabei drei für den Einfluß des Haiku relevante Bezüge. Er berichtet erstens, daß seine stilistische Vorübung darin bestanden hätte, Prosakerne, Notizen etc. in Satz- oder Atemeinheiten zu kleinen "short line patterns" zusammenzusetzen. Zweitens sei es ihm bei der Komposition von "Howl" darauf angekommen, sogenannte "Ewigkeitsmomente", wie er sie zuvor in einer "Blake-Vision" erfahren hätte, lyrisch zu katalysieren. Und drittens hätten derartige disparate, dem Unterbewußtsein entsprungene Bilder, die er als Bausteine in die Langzeilen seines Gedichtes einsetzen wollte, so intensiv sein müssen, daß diese statt eines Prosa- einen Lyrikcharakter erhielten. Sie hätten, wie er fortfährt, die für das Haiku kennzeichnende Ausdrucksstärke aufweisen müssen, die den Langzeilen einen festen inneren Zusammenhang verleihe:

> "... disparate thinks /sic/ put down together, shorthand notations of visual imagery, juxtapositions of hydrogen jukebox - abstract haikus sustain the mystery & put iron poetry back into the line ..."[2]

Trotz dieses 1959 veröffentlichten Hinweises auf die drei Haiku-Bezüge ist die Frage des Haiku-Einflusses auf "Howl" und die übrige Dichtung in der Ginsberg-Forschung bislang fast völlig unbeantwortet geblieben.[3] Denn mit Ausnahme einiger Ausführun-

---

1) Vgl. den Bericht hierüber von Gregory Corso, "Dichter und Gesellschaft in Amerika", Akzente, Bd. V (1958), S. 101-112.

2) Allen Ginsberg, "Notes Written on Finally Recording 'Howl'", in: A Casebook on the Beat, op. cit., S. 28.

3) Von den bis Mitte der siebziger Jahre erschienenen Untersuchungen, die diese Thematik behandeln, erwähnt daher nur eine einzige, die von Vimala Chemagiri Rao, Oriental Influence on the Writings of Jack Kerouac, Allen Ginsberg, and Gary Snyder, Phil. Diss. University of Wisconsin, Milwaukee, 1974, die haiku-

gen über den japanischen Dreizeiler im 1967 erschienenen Paris Review-Interview[4] fehlen bis Mitte der siebziger Jahre dezidierte Angaben Ginsbergs über eine diesbezügliche Orientierung, die Aufschluß über den Zusammenhang des Haiku mit den "short line patterns", der "Blake-Vision" und der Langzeilenstruktur gibt. Erst sein 1976 veröffentlichter, an Richard Eberhart gerichteter Letter About HOWL 1956 liefert mit der die Bildlichkeit erläuternden Klausel "Knowledge of Haiku and ellipse is crucial"[5] einen ersten weiterführenden Anhaltspunkt. Vor allem sind es jedoch die 1977 von Gordon Ball herausgegebenen Journals: Early Fifties Early Sixties, die den Einfluß des japanischen Dreizeilers erstmals eindeutig und umfassend erhellen, denn auch hierin verweist Ginsberg nachdrücklich auf seine "crucial discovery of haiku and ellipsis in the haiku, which really serves as the base in Howl."[6]

---

geprägte Struktur der Ginsbergschen Langzeilen:

"Although his long, rambling poems can hardly be compared to the exquisite, jewel-like haiku, they share the haiku's quality of breaks and gaps in syntax, wherein the reader is left to think of the suggested meaning or reality".

(S. 132)

Weder Catherine Elmes Kalbachers breit angelegte Studie Zen in America, Phil. Diss. University of Michigan, 1972, die u.a. die Haiku-Thematik in der Dichtung Gary Snyders und Philip Whalens behandelt, noch Richard A. Betting, der in seiner Arbeit The Reconciliation of Spirit and Flesh in Allen Ginsberg's Poetry, Ed. Diss. University of Northern Colorado, 1973, den bisherigen Untersuchungsstand zur Ginsbergschen Langzeile als unzureichend kritisiert, noch Marilyn Merritt Schwartz' religionsphilosophische Dissertation From Beat to Beatific: Religious Ideas in the Writings of Kerouac, Ginsberg, and Corso, Phil. Diss. University of California, Davis, 1976, tragen diesem Aspekt Rechnung.

4) Thomas Clark, "Allen Ginsberg", in: Writers at Work. The PARIS REVIEW Interviews, 3rd ser., introduced by Alfred Kazin, New York, N.Y.: The Viking Press, 1967, S. 281-320.

5) To Eberhart From Ginsberg: A Letter About HOWL 1956. An Explanation by Allen Ginsberg of His Publication HOWL and Richard Eberhart's NEW YORK TIMES Article "West Coast Rhythms" together with Comments by Both Poets and Relief Etchings by Jerome Kaplan, Lincoln, Mass.: The Penmaen Press, 1976, S. 36. Nachfolgend zit. als "A Letter About HOWL 1956".

6) Allen Ginsberg, Journals. Early Fifties Early Sixties, ed. Gordon Ball, New York, N.Y.: Grove Press, Inc., 1977, S. XX.

Darüber hinaus befindet sich in diesen Tagebüchern das mit dem Titel "Haiku composed in the backyard cottage at 1624 Milvia Street, Berkeley 1955, while reading R.H. Blyth's 4 volumes Haiku" überschriebene Kapitel, bestehend aus 21 Haiku und Haiku-Kommentaren, die, wie eine Analyse veranschaulichen wird, zum Teil als Bildkerne in "Howl" wiederkehren, also identisch mit den genannten "short line pattern" sind.

6.2.1. Der stilistische Werdegang im Zeichen der elliptischen Haiku-Struktur

Den Angaben Ginsbergs zufolge münden vier Hauptstationen seines stilistischen Werdeganges in die Beschäftigung mit dem Haiku: die sogenannte "Blake-Vision", Paul Cézannes "petite sensation", die Begegnung mit William Carlos Williams und imagistischer Lyrik sowie ein Traum von Joan Burroughs.[1)]

Ginsberg betrachtet die Jahre zwischen 1942 und 1948 als "Phase der poetischen Einfühlung", da die aus diesem Zeitraum datierenden Lyrikexperimente noch ganz vom Charakter konventioneller Dichtung bestimmt sind. Dieser Abschnitt endet mit einem als "Blake-Vision" bezeichneten satori, das in einer damaligen persönlichen und literarischen Krise den Durchbruch zu einer differenzierten Wahrnehmung bewirkte. Er habe, wie er wiederholt berichtet, unter dem Eindruck von Blakes Gedichten plötzlich das von Pound als jähes Wachsen beschriebene Gefühl gespürt, die Sprache des Unbewußten vernommen:

> "... there was a sensation of awe, spaciousness and ancientness as in some eternity .... It's a realization that there is one common consciousness ... some universal cosmic consciousness ... it seemed to me like a complete break in nature, or a break in the normal continuum of my consciousness."[2)]

Unter Hinweis auf Blakes "Auguries of Innocence" beschreibt er die Wirkung, die diese Gedichte auslösten, als "fast jumps of thought that make possible connections"[3)] und nennt als die für ihn auch heute noch wichtigste Stilkomponente des Maler-Dichters:

---

1) Bei dieser Einteilung bezieht sich die Verfasserin auf Informationen aus einem Interview, das sie am 27. März 1981 in Boulder, Colorado, mit Ginsberg führte.
Nachfolgend zit. als "Ginsberg-Interview".

2) Allen Ginsberg, "Visions of Ordinary Mind: (1948-1955): Discourse w / Questions & Answers", in: Talking Poetics from Naropa Institute. Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, ed. Anne Waldman and Marilyn Webb, Vol. II, Boulder and London: Shambhala Publications, Inc., 1979, S. 384f.

3) Ginsberg-Interview.

> "Blake's haiku-like appreciation of relations between things that are very direct and don't have an abstract explanation ... like 'Each outcry of the hunted Hare / A fibre from the Brain does tear' ... or, 'To see a World in a Grain of Sand'."4)

Entsprechende "Ewigkeitsmomente" erlebt Ginsberg unmittelbar danach bei seiner Beschäftigung mit Bildern von Paul Cézanne, deren Einfluß mit dem vergleichbar ist, den Whistlers "arrangement in colour" auf Pound ausübte. Denn deutlicher noch als bei Blake erkennt Ginsberg im Bestreben Cézannes, "die Natur oder ... einen Ausschnitt ... des Schauspiels, das der Pater Omnipotens Aeterne Deus vor unseren Augen ausbreitet ... zu repräsentieren",[5] daß seinem Wahrnehmungsergebnis der Eindruck von räumlicher Tiefe zugrunde liegt.
Was das Ungewöhnliche dieser Bilder ausmacht und Cézanne von anderen Malern unterscheidet, ist der Umstand, daß dieser Eindruck nicht mit Hilfe der traditionellen Perspektivendarstellung geweckt wird, sondern durch die von ihm entwickelte dynamische Kompositionsweise, bei der das räumlich gestaltete Bild u.a. aus paarweise gesetzten heißen und kalten Farben besteht. Diese kontrastive Farbkombination schafft, wie Ginsberg am Beispiel von Cézannes "Die Badenden" erläutert, in ihrem antipodischen Nebeneinander im Bewußtsein des Betrachters eine räumliche Lücke und damit jene von Cézanne intendierte Tiefenwirkung, die er mit dem Begriff der "petite sensation" umreißt:

> "The general idea seems to be the general idea common in Cézanne's painting that a gap in space is created by the optical ellipsis given when hot colors advance and cold colors recede .... Cézanne used the phrase 'ma petite sensation,' 'my little sensation,' which is none other than 'Pater Omnipotens Aeterna [sic] Deus,' 'my little sensation of space,' the gap of space, like in 'The Bathers' canvas ....

---

4) Loc. cit.

5) Aus einem Brief Cézannes an Émile Bernard, dt. zit. in: Kurt Leonhard, Paul Cézanne. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1966, S. 88.

> There's a pool in front, blue, there's
> a tiny village way in the back, there's
> a long meadow and several people walking
> down the meadow, and it looks like miles
> of space, but it's actually just an inch
> on the canvas."6)

Vergleichbar, wie Ginsberg rückblickend feststellt, ist die von einer solchen räumlichen Lücke ausgelöste Wirkung mit der des Haiku, bei dem, analog zu Cézannes Kombination komplementärer Farben, eine Paarung disparater Bilder vorliegt, die durch den Überblendungprozeß im Bewußtsein des Lesers ein Cézannes "petite sensation" entsprechendes satori auslöst:

---

6) Ginsberg-Interview.

Ginsberg, der Cézannes Bilder durch einen seiner Lehrer an der Columbia University kennenlernte, stieß auf diese unterstrichene, in "Howl" (Vers 227) wörtlich zitierte Kernpassage in Erle Lorans Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1943, S. 14.

Loran weist in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf den Schwerpunkt der räumlichen Tiefe hin:

"There are other vague but suggestive ideas in the famous cylinder-and-cone letter to Emile Bernard, dated April 15, 1904, which deserve more attention than the statement about cylinders and cones: 'Lines parallel to the horizon give extension /l'étendue/, whether it be a section of nature or, if you prefer, of the spectacle that the Pater Omnipotens aeterne Deus spreads before our eyes.'"

Loran, zit. in: Émile Bernard, Souvenirs sur Paul Cézanne, Paris: Chez Michel, 1912, S. 67.

Der Begriff der "petite sensation", von Leonhard als "der Fötus des Werkes" bezeichnet, ist nach seinem Dafürhalten "nicht zu übersetzen, am ehesten mit unserem 'Erlebnis' - aber bezogen auf das Sensuelle, die sinnliche Wahrnehmung .... Malen definiert Cézanne als 'réaliser ma sensation' ('mein Sinnenerlebnis verwirklichen'...)"

Kurt Leonhard, op. cit., S. 39.

> "... in the haiku, you have two distinct images, set side by side without drawing ... a logical connection between them: the mind fills in this ... space. Like
>
> O ant
> crawl up Mount Fujiyama,+)
> but slowly, slowly.
>
> Now you have the small ant and you have Mount Fujiyama and you have the slowly, slowly, and what happens is that you ... feel this enormous space-universe, it's almost a tactile thing ... it's a phenomenon-sensation, phenomenon hyphen sensation, that's created by this little haiku of Issa ... now ... the idea that I had was that gaps in space and time through images juxtaposed, just as in the haiku you get two images which the mind connects in a flash, and so that flash is the petite sensation; or the satori ..."7)

Ginsberg beschäftigte von da an die Frage nach einem möglichen lyrischen Pendant, denn obgleich die Bilder Cézannes ihm maltechnisch einen Anhaltspunkt für die Wirkung der Blake-Gedichte boten, lieferten sie ihm nicht die entsprechende dichtungstechnische Formel, nach der er zwischen 1948 und 1949 suchte:

> "The problem is to learn to speak Cézanne's language of color and space, to see what be in creating, what relationships he is drawing between the planes and how."8)

+) /Sic/.

7) Zit. in dem von Thomas Clark geführten Paris Review-Interview, "Allen Ginsberg", op. cit., S. 295-297.

8) Aus einem z. Zt. bei Ginsberg in Boulder, Col., befindlichen Tagebuch von 1955, ohne Titel, unpag. und zumeist ohne genauere Datierung. Diese Eintragung wurde etwa am 20. Juli 1955 gemacht.
Nachfolgend zit. als "/Notebook 1/".

Seine Begegnung mit William Carlos Williams 1949 und die Beschäftigung mit imagistischer Lyrik brachten ihn diesem Ziel wiederum einen Schritt näher, denn sie leiteten den bis zur Komposition von "Howl" andauernden Wandel zu einem konkreteren, abstraktionsfreien Stil ein. Waren Ginsbergs Gedichte bis dahin noch auf eine subjektive, romantisierende "reference to the vision" angelegt, ging unter den poetologischen Gesetzmäßigkeiten des Imagismus die kosmisch-übermenschliche Fixierung über in ein alltagsverbundenes Realitätsbewußtsein. Dennoch stieß Ginsberg bei Williams und Pound nicht auf die geeignete Ellipsenstruktur, die ihre Gedichte denen von Blake wirkungsmäßig gleichgestellt hätte. Zwar registrierte Ginsberg in den an Cézanne und dem Haiku geschulten Gedichten von Williams gewisse Anklänge, vermißte jedoch, wie er im Mai 1956 an Richard Eberhart schreibt, bei ihm wie bei den anderen Imagisten generell die eine solche räumliche Lücke konstituierenden, aufs Wesentliche beschränkten Bildpaare:

> "A haiku as the 1910-20's imagists did not know, consists of 2 visual (or otherwise) images stripped down and juxtaposed ... 2 opposite poles reconciled in a flash of recognition."9)

Weder Williams' "Red Wheelbarrow", noch Pounds Metro-Gedicht besteht, Ginsbergs Tagebucheintragungen aus dem Vorjahr zufolge, aus einem derartigen, Cézannes komplementären Farbpaaren entsprechenden Bildpaar. Den Grund hierfür sieht er im mangelnden Sinngehalt der beiden disparaten Bilder, der sie nicht in Analogie zueinander treten läßt:

" The red Wheelbarrow
So much depends on
gap
a red wheelbarrow

> No significant relationship (but mysterious tho) is produced here between 2 points or images: just one image presents glistening. inanimate barrow gap / beside the white chickens ....

Pound's The station at the Metro

Faces : petals

> These are not 2 images showing some great gap of change, merely ... 'vegetable coincidence,' a metaphor."10)

Wichtiger hinsichtlich der gesuchten Ellipsenstruktur als die Lyrikexperimente der Imagisten war daher ein Traum von Joan Burroughs, der ihm die räumliche Lücke in einer dichtungstechnisch nachvollziehbaren Weise vor Augen führte. In diesem Traum vom Juni 1955, den Ginsberg im Gedicht "Dream Record: June 8, 1955" beschreibt, begegnete ihm die kurz zuvor gestorbene Frau von William Burroughs und löste sich, als er sie nach dem Wissen der Toten fragte, plötzlich in Nichts auf. Statt ihres Bildes sah er, quasi als Antwort auf seine Frage, einen regennassen Grabstein vor sich. Dieser plötzliche Bildwechsel vom Gesicht zum Grabstein, in dem der zen-buddhistische Einheitsgedanke von Sein und Nichts punktuell aufleuchtete, löste im Unterschied zu Williams' und Pounds Gedichten das mit Cézannes Worten als "petite sensation" bezeichnete satori der Blake-Vision aus und visualisierte so die gesuchte Ellipsenstruktur, der Ginsberg zu diesem Zeitpunkt auch erstmals im Haiku begegnete:

> "At that time I had a dream which is registered as a poem in Reality Sandwiches called 'Dream Record: June 8, 1955' which describes a dream of Burrough's wife who was dead .... And in the dream I didn't remember that she was dead and we talked about Kerouac and Burroughs and everybody, and suddenly I realized she was dead. So I leaned forward and said to her: 'What kind of knowledge have the dead?' And immediately she faded in front of me. In her place I saw a rain-stained tombstone under the wild branch of an old

---

9) Allen Ginsberg, A Letter About HOWL 1956, op. cit., S. 28.

10) Ders., "[Notebook 17", op. cit.

> tree in the overgrown grass of an abandoned cemetery garden in Mexico; and that was her answer, that was the answer. So there was this sudden ellipsis, or jump cut, or gap, or juxtaposition from one image to another, without any comment, in answer to my question ... a sudden shift of mind, like the poetic experience, or like an experience of eternity, or of the ultimate nature of things, or the experience of the ultimate nature of the mind that gave me the idea that perhaps what the function of art or poetry was, to create that gap of mind, what the mind fills in, by presenting two images juxtaposed without any comment and with space in between them, and the mind fills the space .... It's like presenting two electric poles and a lightning goes between them, or electricity, the electricity of non-verbal understanding ... and I was thinking of that as haiku then."11)

Wie Ginsberg im Jahr darauf an Richard Eberhart schreibt, erkannte er, teils auch unter dem Eindruck der zen-buddhistischen Schriften D.T. Suzukis, mit denen er sich seit dem Mai 1953 beschäftigte,[12] daß sich unser gesamtes Denken in dieser "haiku-like form"[13] vollzieht, denn der "Raum zwischen den Gedanken ist der Ausgangspunkt für Haiku. Bewußtsein ist eigentlich die Lücke zwischen Räumen."[14] Mit dieser Einsicht war die Suche nach einer dichtungstechnisch realisierbaren Ellipsenstruktur abgeschlossen und der kompositorische Auftakt für "Howl" gegeben: "This discovery turned me on, and the next poem I wrote was 'Howl.'"[15]

---

11) Ginsberg-Interview.

12) Siehe hierzu den ausführlichen Brief Ginsbergs an Neal Cassady vom 14. Mai 1953 in Ginsbergs As Ever: The Collected Correspondence of Allen Ginsberg & Neal Cassady, ed. with an Introduction by Barry Gifford, Berkeley, Cal.: Creative Arts Books Co., 1977, S. 139-144.

13) Ders., A Letter About HOWL 1956, op. cit., S. 28.

14) Ginsberg in dem von Jürgen Ploog geführten Interview "Der Poet als Sekretär des Gehirns", tip, Nr. 2 (1980), S. 64.

15) Ginsberg-Interview.

6.2.2. Die Funktion des Haiku im Entstehungsprozeß von "Howl"

Ginsberg nennt als Entstehungsdatum des Langgedichtes die Zeit zwischen Ende Juli und Mitte September 1955.[1] Während dieser Monate schrieb er im Zuge seiner Haiku-Studien eine ganze Reihe von Dreizeilern nebst Kommentaren, von denen 21 in seinen von Gordon Ball herausgegebenen Journals: Early Fifties Early Sixties unter folgender Kapitelüberschrift erschienen: "Haiku composed in the backyard cottage at 1624 Milvia Street, Berkeley 1955, while reading R.H. Blyth's 4 volumes Haiku". Dieser nachträglich gewählte Titel ist jedoch ungenau, da nach Auskunft von Ginsberg ein Teil von ihnen bereits entstand noch bevor er im Herbst 1955 in die Milvia Street zog, so daß die Zusammenhänge, die zwischen diesen Haiku und "Howl" bestehen, nicht ohne weiteres erkennbar sind.
Ein Blick auf das in der Butler Library der Columbia University verwahrte Tagebuch "HOWL + other drafts" aus dem genannten Zeitraum bestätigt Ginsbergs Angaben. Überdies gibt der hierin vermerkte ursprüngliche Titel "Shorts" der Haiku-Serie einen Hinweis auf die eingangs erwähnten "short line patterns", die Ginsberg in seinen Anmerkungen zu "Howl" als stilistische Vorübung bezeichnet.[2]

---

1) Im Ginsberg-Interview, op. cit.

2) Im unpaginierten Tagebuch, das sich unter den dortigen "Ginsberg Papers" befindet, umfaßt die Reihe 29 Haiku (Blatt 96f.). Die 21 veröffentlichten Haiku sind markiert, bei den restlichen acht handelt es sich lediglich um geringfügig abweichende Variationen.

6.2.2.1. Der strukturelle Aspekt: Die Ellipse

Sinn dieser "Stilübung" ist, den Anmerkungen der Haiku-Serie zufolge, eine "study of primary forms of ellipse, naked haiku", ein durch die Blyth-Übersetzungen ermöglichtes Erforschen der haiku-spezifischen Ellipsenstruktur, wobei es Ginsberg nicht um eine "superior form", sondern um die "essentials & bones" geht, also um den inneren Zusammenhalt gegenüber der äußeren Form.[1] Denn, wie er heute berichtet, hielt er den Gebrauch des Siebzehnsilbenschemas im Englischen für weniger sinnvoll als im Japanischen, da er seinen reinen Funktionswert genauso niedrig einstufte wie den des Reims. Mit dem Jahreszeitenbezug verhielt es sich entsprechend, so daß weder er, noch die anderen "beat poets" ihm größere Bedeutung beigemessen hätten:

> "At that time I assumed that the seventeen syllable formality was something appropriate for Japanese ... but might not have an organic or functional use in English anymore than rhyming would have. And I think none of us paid much attention to the seasonal element in our own haiku either."2)

Weitaus wichtiger als diese Regeln, die, wie auch R.H. Blyth anmerkt, den für die "beat poets" typischen spontanen, unreflektierten Schreibprozeß eher blockieren als fördern,[3] ist für ihn die elliptische Tiefenstruktur, da in ihr die tatsächliche Gemeinsamkeit von japanischem und amerikanischem Haiku zu sehen sei:

> "What I really looked for was a deep structure as the common understanding between American and Japanese haiku. At that time I thought, theorized, what a deep structure was: two separate images, not necessarily

---

1) Siehe Allen Ginsberg, "Haiku composed in the backyard cottage at 1624 Milvia Street, Berkeley 1955, while reading R.H. Blyth's 4 volumes Haiku", Journals. Early Fifties Early Sixties, op. cit., S. 95. Nachfolgend zit. als "Berkeley Haiku".

2) Ginsberg-Interview, op. cit.

3) Siehe R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. IV:

"In the Kokinshu, completed in 922, we find the seasonal classification clearly made for the first time, but it must be noted that with this very virtue comes the lack of spontaneity, the beginning of the artificiality that is ultimately to be the death of all poetry. The art which alone gives meaning to life yet smothers and strangles it."

> united logically or in an actually common sense way, sounding like it was some kind of a jump. Two separate images that the mind would put together."4)

Ein weiterer Grund für die Vernachlässigung der Form gegenüber der Struktur ist der, daß Ginsberg zum damaligen Zeitpunkt nicht nach einer neuen Lyrikform suchte, sondern, wie er in seinen Anmerkungen zu "Howl" schreibt, lediglich nach einem Baustein, der die Langzeilen so hätte stabilisieren sollen, daß diese nicht zu Prosa wurden. Mit Hilfe des Haiku sei ihm dieses gelungen, denn aufgrund seiner Haiku-Kenntnisse hätte er in verschiedenen Kombinationen von Wörtern mit gegensätzlicher Bedeutung das Prinzip der räumlichen Lücke registriert; so zum Beispiel in Yeats' Gedicht "A Prayer for My Daughter" die mit seinem Wortpaar "hydrogen jukebox" ("Wasserstoff-Musikbox") vergleichbare Wendung "murderous innocence" ("mörderische Unschuld"). Die Vorstellung vom Haiku als einem antipodischen Bildpaar hätte ihm also die Möglichkeit eröffnet, dementsprechend auch antipodische Wortpaare zu schaffen:

> "And then I began seeing in various phrasings by other people the basic principle of a gap or space created by opposite meaning words put together like in Yeats' 'A Prayer for My Daughter' the phrase 'murderous innocence of the sea;' 'murderous innocence' like 'hydrogen jukebox,' just the idea of juxtaposing separate words. So the notion of haiku as juxtaposition of disparate pictorial imagery led then to the notion of just juxtaposition of disparate words."5)

---

4) Ginsberg-Interview.

5) Loc. cit.

Betrachtet man "Howl", das nicht nur den Auftakt der "beat poetry" markiert, sondern gleichermaßen Ginsbergs eigene Stilfindung, unter diesem Aspekt, erkennt man, daß er die Langzeilen des Gedichtes häufig aus ganzen, dem expressionistischen Reihungsstil ähnlichen assoziativen Bildballungen, wie "teahead joyride neon blinking traffic light"[6] oder "winter midnight streetlight smalltown rain",[7] zusammensetzt bzw. auf einzelnen antipodischen Wortpaaren wie dem zitierten "hydrogen jukebox" aufbaut.
Ginsberg bezeichnet derartige disparate Wortpaare bzw. -reihen, die isoliert betrachtet zusammenhanglos erscheinen, im fließend gelesenen Gedichtkontext jedoch einen spezifischen Sinn ergeben, als "key phrase of method in Howl",[8] da sie sowohl die gesuchte Blakesche Wirkung der "fast jumps of thought that make possible connections" auslösen, als auch den komplementären Farbpaaren der Bilder Cézannes vergleichbar sind, denn sie durchsetzen das Langgedicht in entsprechender Weise und verleihen ihm hierdurch ein kubistisches Gepräge.

---

6) Allen Ginsberg, "Howl", HOWL and Other Poems, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1976, S. 10, V. 30.

7) Ibid, S. 11, V. 69.

8) Ders., A Letter About HOWL 1956, op. cit., S. 28.
Siehe hierzu auch Ginsbergs "Berkeley Haiku", op. cit., S. 95.

6.2.2.2. Die inhaltliche Seite: Der Zen-Gehalt

Ginsberg unterscheidet deutlich zwischen der imagistischen Bildtechnik und seiner Ellipsenstruktur, die, neben Techniken wie der des Katalogisierens ("... who ... purgatoried their torsos ... with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and endless balls ..."),[1] der Litanei ("... eli eli lamma lamma sabacthani ...")[2] und der Wiederholung ("... who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars..."),[3] das eigentliche poetologische Novum des in "Howl" erstmals erprobten Ginsberg-Stils repräsentiert.
Der Grund dafür ist, daß Ginsberg im Gegensatz zu den Imagisten nicht allein vom technischen Aspekt ausgeht, sondern wie die anderen "beat poets" in erster Linie von der zen-geprägten inhaltlichen Seite. Denn was das Haiku für ihn zur "crucial discovery" machte, war nicht allein die Feststellung, daß es aus einer Kombination disparater Bilder besteht, wie er ihr u.a. in den Gedichten von Williams bzw. in Form der "super-pository technique" Pounds bereits begegnet war, noch bevor er das Haiku kannte, sondern die Beobachtung, daß eine Blakes und Cézannes Werken vergleichbare Wirkung vom Inhalt eines solchen Bildpaares wesentlich mitbestimmt wird. Erst der Sinngehalt, wie Ginsberg im Traum von Joan Burroughs und in umfassenderem Maße in den Haiku-Übersetzungen von Blyth erkannte, erzeugt letztlich die gewünschte "petite sensation", da er es ist, der die antipodischen Bilder in Analogie zueinander setzt.

Um mit den elliptisch strukturierten Wortpaaren und -reihen derartige Effekte zu erzielen, begann Ginsberg mit dem Schreiben eigener Haiku, deren zen-buddhistische Inhaltskomponente er den

---

1) Allen Ginsberg, "Howl", op. cit., S. 9, V. 21-24.
2) Ibid, S. 16, V. 237.
3) Ibid, S. 11, V. 59.

Dreizeilern der Blyth-Vorlage nachempfand, wobei das Haiku ihm, wie auch den anderen "beat poets", im Gegensatz zu den Imagisten nicht nur als stilistisches Modell diente, sondern im Zeichen des für sie zentralen Zen-Buddhismus auch als Ausdruck jener "Ewigkeitsmomente" des satori, die in "Howl" heraufbeschworen werden. Aus diesem Grunde sind im Zuge des spontanen, unreflektierten Kompositionsprozesses einige Haiku der Berkeley-Reihe als Bildkerne eingeflossen, die Einblicke in die strukturelle und inhaltliche Werkstattarbeit des Dichters bieten.

6.2.2.3. Haiku in "Howl": Eine Analyse

Bezeichnenderweise treten diese Bildkerne ausschließlich im ersten und dritten Teil des dreigliedrigen "Howl" auf, da in ihnen die verzweifelte Suche der "beat generation" nach den "Ewigkeitsmomenten" beschrieben wird, während der Mittelpart, eine Anklage gegen den bewußtseinszerstörenden Stadtgott Moloch, sie nicht anspricht.

Im Vordergrund stehen für Ginsberg zum Zeitpunkt der "Howl"-Komposition zwei zentrale Aspekte: die Frage nach der für ihn kompositorisch wichtigen Ellipsenstruktur, über die er in seinem Tagebuch notiert:

> "Haiku
>
> Thinking about the ellipse:
> I look in the mirror."[1)]

Der zweite Aspekt betrifft die inhaltliche Seite, die Ginsberg mit einer weiteren Eintragung anspricht:

> "Unsatisfied longing for the nameless
> follows me around ....
> Endless hope for Satori. Endless hope
> for Divine you ..."[2)]

Die Suche nach dem Namenlosen, den "Ewigkeitsmomenten", nach Identität im weitesten Sinne, bildet das zentrale Thema des Langgedichtes und kreist um vier Grundfragen, die im ersten und dritten Teil von "Howl" durch entsprechende Bildkerne der Berkeley-Reihe akzentuiert werden: die Frage nach Gott bzw. einer religiösen Instanz, nach der Einheit von Körper und Geist, nach der Ewigkeit und nach der Einheit von Autor und Werk.

---

1) Allen Ginsberg, "/Notebook 1/", op. cit., Eintragung vom 13. September 1955.

2) Ibid, V. 29f. u. 40f. eines undatierten Gedichtes ohne Titel.

Die Eingangsverse des Gedichtes geben mit dem Stichwort "madness" ("Identitätsverlust") den thematischen Auftakt:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness,
starving hysterical naked ...[3)]

Der gesellschaftspolitische, soziale und leistungsmäßige Druck von außen, die psychische Vereinsamung des Einzelnen in der Masse, beraubt die jungen Menschen ihres Verstandes, macht sie zu lebenden Toten und die Stadt, in der sie leben, zu einer Totenstadt, wie es im antipodischen Bildpaar "graves - town" des entsprechenden "Übungs-Haiku" heißt:

Cities of boys
are in their graves
and in this town ...[4)]

Mit den folgenden Versen spricht Ginsberg die erste der vier Grundfragen an: die Sehnsucht nach Licht, nach einem göttlichen Zeichen der Verbindung zwischen Mensch und Himmel:

... angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection
to the starry dynamo in the machinery of night ...[5)]

Das elliptisch verdichtete Bild der Nacht, die dem Suchenden ihr Sternenlicht entgegenschickt, zeichnet sich in einem Dreizeiler ab, der folgendem bei Blyth zitierten Zweizeiler aus dem Zen-rinkushū nachempfunden ist:

---

3) Ders., "Howl", op. cit., S. 9, V. 1f.
4) Ders., "Berkeley Haiku", op. cit., S. 94.
5) "Howl", op. cit., S. 9, V. 5f.

On the porch
in my shorts;
auto lights in the rain.[6)]

Perceiving the sun in the midst of the rain;
Ladling out clear water from the depths of the fire.[7)]

Der zweite Komplex, die persönliche Selbstfindung in körperlichen und geistigen Höhepunkten, wird in "Howl" wiederholt heraufbeschworen:

... who bared their brains to Heaven ...
who ... purgatoried their torsos night after night
with ... cock and endless balls ...[8)]

Ginsberg spricht sie in einem Dreizeiler an, der, modelliert an zwei von ihm favorisierten Haiku, auch das Sexuelle berührt und auf die durch Drogengenuß verzerrte Wirklichkeit deutet:[9)]

The sparrow shits
upside down
- ah! my brain & eggs![10)]

Its first note;
The uguisu
Is upside-down.[11)]

Ah! the uguisu
Pooped on the rice-cakes
On the verandah.[12)]

---

6) "Berkeley Haiku", op. cit., S. 93.

7) Zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. I, S. 16.

8) "Howl", op. cit., S. 9, V. 10 u. 21-24.

9) Auf die Einnahme von Drogen weist möglicherweise das erste der "Berkeley Haiku", op. cit., S. 92, hin:

Drinking my tea
Without sugar -
No difference.

"Tea" bedeutet in der "beat"-Terminologie Marihuana.

10) Loc. cit.

11) Kikaku, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 178

Für den, der das satori erfährt, gibt es keine zeitlichen und räumlichen Grenzen. Diesen Funken des Erkennens, den der Leser des Haiku als "leap" zwischen den beiden Polen der Ellipse spürt - Ginsberg spielt hier auch metaphorisch auf ihre Struktur an - repräsentiert bei ihm der Erleuchtete selber. Über den geographischen Polen Kanada und Paterson stehend, erhellt er die Dauer im Strom der Zeit, die Ewigkeit, und mit ihr den dritten Komplex:

> ... the
> mind leaping toward poles of Canada & Paterson,
> illuminating all the motionless world of Time between ...[13)]

Diesen Zustand der Beständigkeit im Wechsel sucht der zen-orientierte "beat" in der Haltung des mushin, der "indifference", die Ginsberg im Sinne eines traditionellen Neujahrs-Haiku festhält:

> Another year
> has past - the world
> is no different.[14)]
>
> New Year's Day:
> Nothing different
> About this hovel![15)]

Vor der Passage, die sich auf die Einheit von Autor und Werk bezieht, soll der Anschaulichkeit wegen die Gestaltung der analysierten Bereiche - die Frage nach Gott, nach der Körper-Geist-Einheit und die nach der Ewigkeit - mit den drei korrespondierenden Bereichen des dritten Gedichtparts verglichen werden. Beschreibt Ginsberg im ersten Teil das "Geheul" der vom bewußtseinszerstörenden Stadtgott Moloch bedrohten "beat generation" ("Moloch whose name is the Mind!")[16)] inmitten der Stadt, verlegt er den Schauplatz im dritten Teil nach "Rockland", der geschlossenen Abteilung des Pilgrim State Hospital, wo Ginsbergs

---

12) Bashō, zit. ibid, S. 183.
13) "Howl", op. cit., S. 9f., V. 25-27.
14) "Berkeley Haiku", op. cit., S. 93.
15) Issa, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 13.
16) "Howl", op. cit., S. 17, V. 263.

Freund Carl Solomon damals untergebracht war. Als Repräsentant der "beat generation" befindet auch er sich auf der Suche nach einem neuen Glauben, in deren Beschreibung Ginsberg christliche und zen-buddhistische Elemente miteinander verbindet. Die geistige Pilgerschaft zum Kreuz Christi, das stellvertretend für Gott steht, führt hinaus aus der Nervenklinik und ist auf die Leere des Zen gerichtet:

... I'm with you in Rockland
where fifty more shocks will never return your soul to its
body again from its pilgrimage to a cross in the void ...[17)]

Das befreiende Gefühl des Nichts, der Leere, stilistisch vergleichbar mit der räumlichen Lücke der Ellipse, antizipiert Ginsberg in einem Dreizeiler, der ihn als Meditierenden zeigt:

Lying on my side
in the void:
The breath in my nose.[18)]

Die Frage nach einer Körper-Geist-Einheit erübrigt sich in "Rockland", wo die Kranken nicht mehr im Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte und damit identitätslos sind. Der "Seelen-Schatten" Solomons entspricht daher dem von Ginsbergs Mutter, die sich gleichfalls dort in Behandlung befand:

... I'm with you in Rockland
where you imitate the shade of my mother ...[19)]

---

17) Ibid, S. 20, V. 321-323.
18) "Berkeley Haiku", op. cit., S. 94.
19) "Howl", op. cit., S. 19, V. 294f.

Das voraufgegangene "Übungs-Haiku", das Ginsberg an den Dreizeilern des Blyth-Kapitels "Gods and Buddhas" modellierte[20] und das entfernt an das von ihm geschätzte "Triad" Adelaide Crapseys erinnert, entspricht sinngemäß dem Inhalt des Traums von Joan Burroughs, denn das antipodische Bildpaar "ghost - thing" macht wie im dortigen Bildwechsel "Gesicht der Toten - Grabstein" den zen-buddhistischen Einheitsgedanken von Sein und Nichts transparent:

> My mother's ghost:
> the first thing I found
> in the living room.[21]

Die Unmöglichkeit, in "Rockland", das mit zum Herrschaftsbereich Molochs gehört, eine geistige Erleuchtung und so Momente lang das Gefühl von Ewigkeit zu spüren, deutet Ginsberg mit folgenden Versen an:

> ... I'm with you in Rockland
> where the faculties of the skull no longer admit
> the worms
> of the senses ...[22]

Die Moloch repräsentierenden "faculties of the scull" treiben auch hier ihr Unwesen, indem sie das menschliche Bewußtsein, die "worms of the senses" zerstören, eine Metapher, mit der Ginsberg auf Blakes Gedicht "The Sick Rose" und seine Vision anspielt.[23] Demgegenüber heißt es im entsprechenden "Übungs-Haiku" der Berkeley-Reihe:

---

20) Siehe R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. IV, S. 10-15.
21) "Berkeley Haiku", op. cit., S. 94.
22) "Howl", op. cit., S. 19, V. 305-307.
23) Siehe Thomas Clark, op. cit., S. 304f.

The moon over the roof,
worms in the garden.
I rent this house.[24)]

Nicht Moloch, sondern Ginsberg waltet über Haus und Gärten, Sinnbild von Geist und Körper, die "worms", sein Bewußtsein, wird nicht von außen beeinträchtigt, so daß er das satori erfahren kann, das hier auf zen-buddhistische Weise durch den Mond symbolisiert ist.[25)]
Dieser Dreizeiler, der die Reihe der Berkeley-Haiku beschließt, klingt gleichermaßen in den Schlußversen von "Howl" an und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß auch Solomon, der sich zusammen mit Ginsberg 1949 und 1950 in psychiatrischer Behandlung befand,[26)] dann jedoch nicht wie er als geheilt entlassen werden konnte, sondern zur weiteren Behandlung ins Pilgrim State Hospital kam,[27)] diese "Ewigkeitsmomente" erleben wird:

... I'm with you in Rockland
in my dreams you walk ... to the door of my cottage
in the Western night[28)]

Wie Ginsberg im 1975 verfaßten Vorwort zu seinem Letter About HOWL 1956 schreibt, bezieht sich das Gedicht im Grunde auf die

---

24) "Berkeley Haiku", op. cit., S. 95.

25) Die unveröffentlichte Variation zu obigem Dreizeiler aus dem Tagebuch "HOWL + other drafts", op. cit., Blatt 96, verdeutlicht diese Bildsymbolik:

Moon on the roof,
worms in the garden,
me.

26) Siehe "Howl", op. cit., S. 19, V. 290f., der darauf anspielt:

... Carl Solomon! I'm with you in Rockland
where you're madder than I am ...

27) Siehe hierzu John Tytell, "An Interview with Carl Solomon", in: The Beat Book, ed. Arthur Winfield and Glee Knight, California, Pa.: A.W. Knight and G. Knight, 1974, S. 166ff.

28) "Howl", op. cit., S. 20, V. 345-348.

letzten Lebensmonate seiner Mutter im Pilgrim State Hospital.[29] Um dem Gedicht jedoch Allgemeingültigkeit zu verleihen, widmete er es Carl Solomon als einem Vertreter der "beat generation", in dessen "madness" sich, wie Ginsberg im ersten Teil von "Howl" andeutet, auch die eigene psychische Verfassung spiegelt:

> ... ah, Carl, while you are not safe I am not safe, and now you're
> really in the total animal soup of time - ...[30]

Beide drohen, im Meer der damaligen Zeit unterzugehen, deren charismatische Lebensaugenblicke sie aufgrund ihrer beeinträchtigten Identität nicht wirklich fassen können. In den Haiku-Kommentaren seiner Berkeley-Reihe zeigt Ginsberg jedoch die Möglichkeit eines Ausschöpfens der "animal soup of time" auf:

> "All conversation - 'I need a spoon to eat soup' - is bridging Ellipse, all my talk is haiku."31)

Mit dieser Bemerkung kennzeichnet er das Haiku als einen Löffel, mit dem man das Leben fassen, kosten, es sich zuführen kann. Daß es für ihn zu einem Überlebensprinzip im weitesten Sinne wurde, zeigen die an "animal soup of time" anschließenden Verse, die gleichermaßen den vierten Komplex, die Frage nach der Identität von Autor und Werk betreffen:

---

29) Siehe A Letter About HOWL 1956, op. cit., S. 11.
Siehe hierzu auch den Aufsatz von James Breslin, "Allen Ginsberg: The Origins of 'Howl' and 'Kaddish'", Iowa Review, Vol. VIII, No. 2 (1977), S. 82-108, in dem der Krankheitszustand von Naomi Ginsberg beschrieben ist.

30) "Howl", op. cit., S. 16, V. 218f.

31) "Berkeley Haiku", op. cit., S. 95.

... and who therefore ran through the icy streets obsessed
with a
sudden flash of the alchemy of the use of the
ellipse ...
who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through
images juxtaposed, and trapped the archangel of the
soul
between 2 visual images and joined the elemental verbs
and set the noun and dash of consciousness together
jumping
with sensation of Pater Omnipotens Aeterna /s̄ic̄/ Deus
to recreate the syntax and measure of poor human prose
and stand
before you speechless and intelligent and shaking with
shame, rejected yet confessing out of the soul to
conform to
the rhythm of thought ... putting
down here what might be left to say in time come after
death,
... and blew the suffering of America's
naked mind for love into an eli eli lamma lamma
sabacthani ...
with the absolute heart of the poem of life butchered out
of their
own bodies good to eat a thousand years.[32)]

Ginsberg verbildlicht in dieser Passage ausschnitthaft den gesamten, im Zeichen des Haiku stehenden Kompositionsprozeß von "Howl", einschließlich der vier Hauptstationen seines stilistischen Werdeganges.
Die in der persönlichen und stilistischen Krise ("who therefore ran through the icy streets") erfahrene Blake-Vision wies ihm

---

32) "Howl", op. cit., S. 16, V. 220-240.

als Dichter und Mensch einen neuen Weg. Die Bilder Cézannes, die den Ausdruck des "Pater Omnipotens Aeterne Deus" tragen und hierdurch das als "petite sensation" bezeichnete Wahrnehmungserlebnis ("sensation") katalysierten, veranschaulichen maltechnisch das Prinzip der räumlichen Lücke, deren dichtungstechnische Umsetzbarkeit ihm der Traum von Joan Burroughs vor Augen führte ("who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through / images juxtaposed"). Stilistisch geschult an imagistischer Lyrik und dem Haiku ("... 2 visual images ... elemental verbs ... the noun and dash of consciousness ...") und bewußtseinsmäßig gestärkt durch die identitätsverleihende Kraft des "Bildsprungs" ("the alchemy of the use of the ellipse"), die die "Ablösung des Ich durch das Selbst" bewirkt, wie D.T. Suzuki und C.G. Jung das satori bezeichnen,[33] begann er mit dem Ausschöpfen der "soup of time", der Kristallisation einzelner Lebensaugenblicke durch das Haiku. Die Einarbeitung in die westliche, reformbedürftige Dichtung legt wie im menschlichen Bewußtsein die Fülle der ihr immanenten "Ur-Bilder" wieder frei und führt damit zum poetologischen Ziel der "beat poets", zu einer "poetry returned to its origin". Ginsberg belegt diese Entwicklung am Beispiel der eigenen Dichtung, denn indem er die Langzeilen seines Gedichtes mit antipodischen Wortpaaren und -reihen ausstattet, verleiht er ihnen einen lyrischen Charakter, der sie vom Bau herkömmlicher Prosa unterscheidet ("the syntax and measure of poor human prose").
Das Haiku fungiert damit als ein struktureller und inhaltlicher Baustein, der "Howl" zu einem zeitlosen Lebensausdruck macht, zum "absolute heart of the poem of life ... good to eat a thousand years."

---

33) Siehe Daisetz Teitaro Suzuki, Die große Befreiung, op. cit., S. 12.

6.2.3. Ginsbergs Haiku-Dichtung: 1955-1982

Parallel zum bausteinmäßigen Gebrauch des japanischen Dreizeilers, der heute nach wie vor das kompositorische Muster seiner Gedichte bildet,[1] begann Ginsberg, ihn auch als autonome Lyrikform zu nutzen. Die Vielzahl der zwischen 1955 und 1981 entstandenen, größtenteils in seinen Tagebüchern notierten Dreizeiler gliedert sich ihrem Charakter nach in drei große zeitliche Abschnitte: in die von 1955 bis etwa 1972 dauernde Übungsphase, in der er überwiegend Nachschöpfungen im Stil der "Berkeley Haiku" schrieb, in den Zeitraum zwischen 1972 und 1978, in dem sein erster, stark buddhistisch bestimmter Haiku-Band Mostly Sitting Haiku entstand, und in die 1978 einsetzende Phase, in der Ginsberg die bis dahin für ihn verbindliche zweipolige Struktur des Haiku zugunsten einer dreiteiligen revidierte.

Die meisten Dreizeiler der Übungsphase schrieb Ginsberg in seinem kleinen Haus in der Milvia Street, San Francisco, wo sich außer seinem Lebensgefährten Peter Orlovsky häufig auch Jack Kerouac, Gary Snyder und Philip Whalen aufhielten, Haiku verfaßten und auf der Textgrundlage von Blyth dichtungstechnische Aspekte des Dreizeilers erörterten:

> "I had a little cottage in Berkeley which was very appropriate to writing haikus. So Kerouac came visiting and Gary was there and Philip Whalen, sometimes Peter ... and we all lived in this cottage at one time or another, sometimes all together, composing haikus. We've had all four Blyth volumes between us and the important thing is, Kerouac, Phil Whalen, Gary Snyder and myself, we were all very carefully interested in the Blyth books."2)

---

1) Siehe Towards a New American Poetics ..., op. cit., S. 287f., sowie Allen Ginsberg, Composed on the Tongue, ed. Donald Allen, Bolinas, Cal.: Grey Fox Press, 1980, S. 24f.

2) Ginsberg-Interview, op. cit.

Für ihn wie für die anderen "beat poets" blieben die Bücher von Blyth auch verbindlich, als andere Übersetzungen, beispielsweise die von Harold G. Henderson, erschienen, da bei Blyth formale Kriterien, wie Siebzehnsilbigkeit und Reim, nicht im Vordergrund stehen:

> "I looked at other translations, looked at the Henderson book at that time and whatever else there was around. I thought they were pretty bad. Some people were trying to rhyme them, some were taking a good deal of vain pedantical pride putting them into seventeen syllables, but they sounded phony."3)

Denn wie bei der bausteinmäßigen Nutzung waren für Ginsberg auch im autonomen Gebrauch des Haiku die in den Blyth-Übersetzungen besonders deutliche Tiefenstruktur und Zen-Komponente entscheidend. Im Rahmen seiner Haiku-Versuche konzentrierte Ginsberg sich der Berkeley-Reihe entsprechend daher auf das Prinzip der räumlichen Lücke, deren transzendierende Wirkung er formelhaft zusammenfaßte und mit zwei wiederholt in seinen Tagebüchern notierten Modell-Haiku veranschaulicht:

Space is vast
Eternal Time is vast space.[4)]

The space on which
the building stood is now
a black parking lot.

Sitting on a bench,
waiting for the 10:37.
It is now 10:22.[5)]

Der gedanklich zu überbrückende Raum zwischen den Bildpolen "building - parking lot" und "10:22 - 10:37" vermittelt für Ginsberg dasselbe Gefühl der "Ewigkeitsmomente", wie der im Traum geschaute Bildsprung zwischen Joan Burroughs' Gesicht und dem Grabstein.

---

3) Loc. cit.

4) Allen Ginsberg, "[Notebook 17]", op. cit.; die Eintragung erfolgte zwischen dem 20. und 22. Juli 1955.

5) Ders., "HOWL + other drafts", op. cit., Blatt 19.

Gleichermaßen bemüht Ginsberg sich anhand der Textvorlage von Blyth um die Adaption des Zen-Gehalts, den dieser in seinen Werken auch historisch zeigt, indem er u.a. zweizeilige, dem Haiku ähnliche Sprüche aus dem Zenrinkushū zitiert, einer im sechzehnten Jahrhundert von Eichō aus rund 200 Zen-Schriften zusammengestellten Anthologie. Zu folgendem Zweizeiler, den Ginsberg seinen Poems All Over the Place, Mostly 'Seventies voranstellt, schrieb er beispielsweise die anschließende Haiku-Variante:

Meeting, the two old friends laugh aloud;
In the grove, fallen leaves are many.[6)]

Meeting the two friends
I laughed aloud
- their bycicles[+)]
are stacked up by my door
as high as heaven.[7)]

Redundanzen, wie sie in diesem Vierzeiler auftreten, versuchte Ginsberg analog zu den aufs Wesentlichste beschränkten "naked haiku" seiner Langzeilen auch im autonom gebrauchten Haiku aufzuheben. Konstruktive Kritik übten bei den damaligen Haiku-Diskussionen vor allem Gary Snyder, der in Fragen der Haiku-Poetik bewandertste der "beat poets", und der wortkonzise Jack Kerouac. Auf Instruktionen wie

If Haiku Is - two
images which make
a Dash - you
must distil a Basho[8)]

---

6) Ders., Poems All Over the Place, Mostly 'Seventies, Cherry Valley, N.Y.: Cherry Valley Editions, 1978, Titelseite.
Das Adjektiv "old" wurde von Ginsberg ergänzt. Vgl. R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. I, S. 13.

+) /sic/

7) Ders., "HOWL + other drafts", op. cit., Blatt 18.

8) Kerouac, zit. in Ginsbergs Tagebuch "Last Paris and New York",

schrieb Ginsberg daher häufig eine zweite reduzierte Version, die, wie nachfolgendes Beispiel zeigt, nicht nur kürzer, sondern in bildlicher Hinsicht auch anschaulicher ist als die vorhergehende:

Autumn midnight in
the country kitchen
- waving my hands in the air.

Autumn midnight in
the country
- hands waving in the kitchen.[9)]

Die Bildlichkeit der meisten seiner Haiku aus der Übungsphase ist auf die visuelle Wahrnehmung des Lesers abgestimmt. Als Vorlage hierfür dienten Ginsberg wiederholt Gedichte des Maler-Dichters Buson:

Flowers of rape;
The sun in the west,
The moon in the east.[10)]

O yellow taxi
shining
in the yellow sunshine[11)]

Der Wahrnehmungsbereich, den er am zweitstärksten berücksichtigt, ist der des Hörens, wie etwa folgende, an Bashō bekanntem Zikaden-Haiku orientierte Folge zeigt:

Bird chirp,
had hammer,
The cottage is empty.

The silence!
The voice of the cicada
Penetrates the rocks.[12)]

Bird chirp
another May
The cottage is empty.

Last haiku in
The cottage:
Bird chirp.[13)]

1958, Blatt 15. Das unpaginierte Tagebuch befindet sich unter den in der Butler Library der Columbia Universität verwahrten "Ginsberg Papers".

9) Loc. cit.

Was die Wahl des Objektbereiches betrifft, so ist das Gros seiner Dreizeiler der Blyth-Vorlage entsprechend auf die Natur bezogen. Die Haiku, die die für die "beats" zentralen Bereiche des Sex, des Alkohols und der Droge ansprechen, sind dagegen deutlich in der Minderzahl. Zu den von Ginsberg bevorzugten Objekten des Naturbereiches gehören u.a. Tiere, insbesondere Hunde, Vögel und Fliegen, wobei Wahl und Präsentation sich vielfach nach den Dreizeilern Kobayashi Issas richten, dessen Weltanschauung er wiederholt mit der von Blake vergleicht.[14)]
Folgendes, Ende 1959 entstandene Tauben-Haiku macht deutlich, daß Ginsberg sich im Zuge seiner kontinuierlichen Haiku-Praxis außer mit den umrissenen stilistischen Schwerpunkten - dem strukturellen und inhaltlichen Aspekt, der Streichung haiku-widriger Redundanzen, der Gestaltung der Bildlichkeit und der Wahl des Objektbereiches - in der Übungsphase gleichfalls mit jener relativierten Wahrnehmungsperspektive befaßte, wie sie im Zusammenhang mit Wallace Stevens und der Gāthā von Jenje erwähnt wurde;[15)] nicht die Tauben werden von den Drähten, auf denen sie hocken, getragen, sondern sie tragen die Drähte:

> The flat sky over the blocks,
> pigeons carry wires
> between the roofs[16)]

---

10) Buson, zit. in.: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. I, S. 119.

11) Zit. aus Ginsbergs "Late 1959", Blatt 24. Das unpaginierte Tagebuch wird ebenfalls in der New Yorker Butler Library verwahrt.

12) Bashō, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. I, S. VIII.

13) Zit. aus dem Ginsberg-Tagebuch "San Francisco Trip 1959 June", unpag., Blatt 8; Butler Library.

14) Siehe hierzu Allen Ginsberg, "A Collage of Haiku, Kerouac's Spontaneous Writ, Zengakuren Couplets, Tibetan Mind-Training Slogans, and Blake's Augeries /sic/", Zero, Vol. III (Autumn 1979), S. 158-170.

15) Siehe S. 169, Anm. 35) dieser Arbeit.

16) Allen Ginsberg, "Late 1959", op. cit., Blatt 25 Rückseite.

Ginsbergs zunächst wenig fundiertem Interesse am Buddhismus folgen mit Beginn der sechziger Jahre eine intensive Auseinandersetzung und der konfessionelle Übertritt. Ausgedehnte Reisen führen ihn 1962 und 1963 nach Indien und Japan, 1971 läßt er sich von Swami Muhtananda unterweisen und schließt sich im Jahr darauf seinem heutigen Meditationslehrer Chögyam Trungpa Rinpoche an, der eine tibetanische Form des Buddhismus vertritt. Zentraler Gedanke hierin ist, wie in der Zen-Lehre, der von R.H. Blyth mehrfach zitierte Grundsatz des Mahayana-Buddhismus, auf den sich beide Schulen gründen: "Form is emptiness."[17)]
Mit Ginsbergs Bekenntnis zum Buddhismus nimmt seine Haiku-Dichtung ihren eigentlichen Anfang. Denn wirken die bis dahin entstandenen Dreizeiler überwiegend epigonal, so tragen die in der Folge entstehenden einen individuelleren, seine verinnerlichte konfessionelle Beziehung spiegelnden Charakter. Stärker als zuvor treten daher inhaltliche gegenüber strukturellen Kriterien in den Vordergrund und mit ihnen die von R.H. Blyth als "state of mind for haiku" bezeichneten Schlüsselbegriffe des Zen, die in der von Chögyam Trungpa vertretenen Richtung des Buddhismus gleichrangige Bedeutung haben.
Ein anschauliches Beispiel für die in dieser zweiten Phase seiner Haiku-Dichtung entstandenen Gedichte ist die am 16. September 1975 kurz nach einer längeren Meditationsübung in den Bergen geschriebenen Reihe "Cabin in the Rockies":

Sitting on a stump with a half cup of tea,
sun down behind mountains -
Nothing to do.

Not a word! Not a word!
Flies do all my talking for me -
and the wind says something else.

---

17) R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. I, S. 92.

Fly on my nose
I'm not the Buddha,
There's no enlightenment here.

Against red bark trunk
A fly's shadow
lights on the shadow of a pine bough.

White sun up behind pines.
a moth flutteres past
the brown wood pile.

An hour after dawn
I haven't thought of Buddha once yet!
- walking back into the retreat house.[18)]

Das allererste Wort der Folge "Sitting", gleich "Meditation", gibt den situativen Auftakt, unter dem sie geschrieben wurde. Statt in der Hütte, wo er tagsüber meditiert, befindet er sich nun am Abend im Freien und überläßt sich seinen auf die Natur gerichteten Gedanken. Voraussetzung für beides, für die Meditation wie für die Kontemplation, ist die in Vers drei genannte "Tatenlosigkeit" als dem ersten Schritt zur Ich-Losigkeit und dem gefühlsmäßigen Eins-Sein mit der Natur.
Die zweite Voraussetzung hierfür ist die im zweiten Haiku genannte "Wortlosigkeit", die Alan Watts in seinem bekannten, 1959 über den Berkeley-Sender KPFA-FM ausgestrahlten Haiku-Vortrag mit einem sehr ähnlichen, klassischen Dreizeiler veranschaulicht.[19)] Bezogen

---

18) Allen Ginsberg, Mostly Sitting Haiku, Paterson, N.J.: From Here Press, 1978, S. 12-14.

19) Siehe The World of Zen, op. cit., S. 128.
Watts Vortrag, der in diese Anthologie aufgenommen wurde, ist als Tonbandkassette unter demselben Titel erhältlich bei Musical Engineering Associates, Sausalito, Cal.

ist sie auf das meditative Schweigen und damit gleichermaßen auf das Haiku als dem "wortlosen Gedicht", wie Alan Watts den japanischen Dreizeiler bezeichnet, der das Unsagbare im Ungesagten sagbar macht.

Mit dem dritten, einem bekannten Issa-Haiku nachempfundenen Dreizeiler,[20] wird der auf die Erleuchtung ("enlightenment") gerichteten Meditation ihre konfessionelle Strenge genommen, denn er ist im Ton des heiter-satirischen senryū gehalten.[21]

Ein weiterer Schlüsselbegriff des Zen, die Relativität materiellen Seins, die "Non-Existenz", wird mit dem folgenden Fliegen-Haiku vorgegeben, dessen Licht-Schattenspiel an Platons Höhlengleichnis erinnert.

In entsprechender Weise klingt im anschließenden Dreizeiler einer der von Ginsberg geschätzten Cinquains Adelaide Crapseys an, in welchem die Motte das hier thematisierte Moment der Vergänglichkeit gleichermaßen symbolisiert.[22]

Mit dem sechsten Haiku schließt sich der Kreis; Ginsberg begibt sich aus dem Freien zurück in die Hütte, um zu meditieren. Auf dem Weg dorthin wird ihm bewußt, daß er an diesem frühherbstlichen Morgen noch nicht ein einziges Mal an Buddha gedacht hat. Der Grund dafür ist offenbar: die aufgehende Sonne überstrahlt den Gedanken an eine im Innern des Hauses, in der Meditation gesuchte Erleuchtung, denn im Freien, in der "erleuchteten" Natur, mit der Ginsberg sich eins fühlt, ist Buddha allgegenwärtig.

---

20) Vgl. Issa in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 216:

A swallow
Flew out of the nose
Of the great Buddha.

21) Das senryū stimmt formal mit dem Haiku überein, ist jedoch ein kigo-loser, nicht auf die Natur bezogener Dreizeiler, der die kleinen Begebenheiten des mitmenschlichen Alltags karikiert.

22) Siehe Adelaide Crapsey, The Complete Poems ..., op. cit., S. 76:

THE WARNING

Just now,
Out of the strange
Still dusk..as strange, as still..
A white moth flew. Why am I grown
So cold?

Die in den voraufgegangenen fünf Haiku verbildlichten Begriffe - "Tatenlosigkeit", "Wortlosigkeit", "Erleuchtung", "Non-Existenz" und "Vergänglichkeit" -, die Alan Watts in Analogie zu R.H. Blyth als Ausdruck der "Zen Weltanschauung" bezeichnet,[23] münden in den sechsten Dreizeiler, in dem die Suche nach Buddha, nach Glauben, nach dem satori im Gefühl des Eins-Seins mit der Natur aufgehoben ist, wie Alan Watts es am Ende seines Haiku-Vortrags mit einem Zitat aus dem Zenrinkushū in entsprechender Weise illustriert:

> If you do not believe,
> Look at September,
> Look at October,
> The yellow leaves falling, falling,
> To fill both mountain and river.[24]

Die zuerst in Loka veröffentlichte Haiku-Reihe[25] bildet einen von insgesamt acht Abschnitten des 1978 erschienenen Mostly Sitting Haiku, der ersten selbständigen Haiku-Publikation Ginsbergs. Wie der Titel des Bandes, der aus Haiku, senryū und einigen haikuähnlichen Kurzgedichten besteht, andeutet, entstand er überwiegend unter dem Eindruck der Meditation. Es ist daher bezeichnend, daß Ginsberg den umfangreichsten Abschnitt, "Chögyam Trungpa's Crazy Wisdom Lectures", seinem heutigen Meditationslehrer und Guru widmet, dessen Einfluß sich ab August 1978 auch in Ginsbergs struktureller Haiku-Konzeption niederschlägt und so die dritte Phase seiner Haiku-Dichtung einleitet.

Begonnen hatte seine Haiku-Revision damit, daß er den tibetanischen Lama zu dem Seminar "Discussion of Japanese Haiku and Haiku in Kerouac's Desolation Angels; and Blake's 'Auguries of Innocence'" eingeladen hatte, das er am Naropa Institute veranstaltete, einer kleinen, 1974 von ihm und Anne Waldman gegründeten Univer-

---

23) Alan Watts, zit. in: The World of Zen, op. cit., S. 119.
24) Zit. ibid, S. 128.
25) Loka, Vol. II (1976), unpag.

sität in Boulder, Colorado. Trungpa, Schirmherr des buddhistisch ausgerichteten Instituts, sprach sich jedoch gegen die von Ginsberg vertretene elliptische Haiku-Konzeption aus, indem er der zweiteiligen eine dreiteilige gegenüberstellte.[26] Was Ginsberg in erster Linie vom Wert der "three fold logic" überzeugte und zu einer strukturellen Revision bewog, war die Tatsache, daß dieser Dreischritt, bestehend aus einer plötzlichen Wahrnehmung, dem "flash", der Benennung dieser Wahrnehmung und dessen Kommentierung, den im Bewußtsein ablaufenden Prozeß adäquater beschreibt als die im Traum geschaute polare Ellipsenstruktur. Nach buddhistischer Auffassung, wie Ginsberg ausführt, ist das Bewußtsein diskontinuierlich, jede 64tel Sekunde vollzieht sich ein Gedankensprung. Der menschliche Geist setze sich vermutlich aus einer langen Reihe derartiger dreiteiliger Einheiten zusammen, von denen das Haiku eine einzelne sei, die man im Vorüberziehen erhasche:

> "I have a slightly different idea of the structure of haiku now, which is an idea I got from Trungpa. I derived my idea of a polar structure, of two separate things, from the phenomenal experiences of my mind: there is Joan and me in the garden. Trungpa put a slightly more acute attention to the operations of the mind, and he pointed out that the mind operates in three stages rather than in two. The first stage is a blank, waking up in space and becoming conscious of things around you. So before you have a name for it, you get the impression, or sensation. Then you recognize what it is, and you give it a name. And then the mind will supply a ripple of afterthought, or further reflection, a comment. According to Buddhist idea consciousness is discontinuous; there is a series of jump cuts, one every 64th of a second. So the mind presumably is a series of picture flashes, a series of flash, recognition and comment, and a haiku might be one of those that you notice or catch as it passes by."27)

---

26) Die Diskussion über den strukturellen Aspekt des Haiku ist nachlesbar im zweiten Teil des 37 Seiten umfassenden Seminarprotokolls, "Part One: Allen Ginsberg - Discussion of Japanese Haiku and Haiku in Jack Kerouac's Desolation Angels; and Blake's 'Auguries of Innocence;' Part Two: Discussion Between Allen Ginsberg and Rinpoche", unveröffentl. MS (August 11, 1978); befindlich in der Seminarbibliothek des Naropa Institute, Boulder, Col.

Was ihn vollends davon überzeugt hätte, daß die Struktur des Haiku auf der bewußtseinsmäßigen Abfolge von Wahrnehmung, Benennung und Kommentierung beruhe, sei

> "... der Umstand, daß er ein haikuähnliches Gedicht mit zwei Bildern geschrieben, es aber die ganze Zeit als nicht ganz stimmig empfunden habe, ohne aber den Fehler entdecken zu können. Durch Trungpas Hinweis sei er schließlich darauf gekommen, daß es unvollständig gewesen sei. Daß das dritte Element gefehlt habe."28)

Er hätte daraufhin seine Haiku überdacht und das jeweils fehlende Element, "flash", "recognition" oder "comment", die den Dreizeiler in beliebiger Reihenfolge bildeten, ergänzt, wie etwa in folgendem, Mostly Sitting Haiku eröffnenden Gedicht:

> Mountain wind slow as breath,
> mist drifts over pines.[29)]

> Mountain wind slow as breath,
> mist drifts over pines.
> I've been sitting here 30 days.[30)]

Das Gedicht sei, so empfindet er, ein Fragment gewesen, bevor er den dritten, kommentierenden Vers hinzugesetzt habe, der es erst zu einem Haiku mache, das als solches in seinem Geiste wohl präsent gewesen wäre, aufgrund seiner damaligen ungenügenden Kenntnisse jedoch nur unvollständig aufgezeichnet worden sei:

> "The third element, that's what I left out, the human comment that would make it into a haiku. Because at that time I was too dumb to fill it up. It was a fragment, it

---

27) Ginsberg-Interview, op. cit.

28) Michael Köhler, "Poesie & Meditation: Das Naropa-Experiment", Die Horen, Nr. 115 (Herbst 1979), S. 164.

29) Allen Ginsberg, Mostly Sitting Haiku, op. cit., S. 3.

30) Die Ergänzung dieses Haiku sowie die von vier weiteren erfolgte während des Ginsberg-Interviews.

> seemed to be a haiku and it was a haiku in my mind, but it was only after Trungpa pointed out the possibility of a third element, that I made a real haiku out of it."31)

Unter Berufung auf Chögyam Trungpa und die von ihm vertretene tibetanische Richtung des Buddhismus vergleicht Ginsberg die dreigliedrige Struktur mit dem tri-kaya, der Lehre von den drei Körpern Buddhas, wie sie u.a. in Wallace Stevens' "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird" anklingt.[32] Das tri-kaya - dharma-kaya, sambhoga-kaya und nirmana-kaya -, das Ginsberg der christlichen Dreieinigkeit Gott Vater-Sohn-Heiliger Geist bzw. der Hegelschen Dialektik von These, Antithese und Synthese gleichsetzt,[33] ist mit den drei Bedeutungsebenen des Haiku vergleichbar, die John Gould Fletcher im Vorwort seiner Japanese Prints anhand von Bashō's "Old Pond" skizziert. Demnach entspräche die von Ginsberg angenommene Gliederung, "flash", "recognition" und "comment" der von Fletcher gewählten: "statement of fact", "an emotion deduced from that" und "a spiritual allegory".[34]

Mit dieser strukturellen Revision und dem in der zweiten Phase seiner Haiku-Dichtung substantieller gewordenen Haiku-Gehalt setzt Ginsberg endgültig eine individuell geprägte, autonome Haiku-Form

---

31) Loc. cit.

Ein anschauliches Beispiel für die dreiteilige Haiku-Konzeption Ginsbergs bildet "/Ā knock .../", ein Dreizeiler, den er anhand eines Gedichtes der Verfasserin schrieb. Ginsbergs Haiku und das Gedicht "On the Assault on Ronald Reagan, While Being at Allen Ginsberg's" erschienen in: Shearsman, No. 7 (1982), S. 31.

32) Siehe S. 164, Anm. 22) dieser Arbeit.

33) Im Ginsberg-Interview äußerte er sich hierzu wie folgt:

"Trungpa was saying that the art derived from experience in meditation as haiku poetry shares that structure of three parts, known in Buddhism as dharma-kaya, the body of law, the void, the flash, nirmana-kaya, the world of names and forms, and sambhoga-kaya, the world of bliss that connects the void with the conceptual reaction. The mind operates on that principle which would be like body, speech and mind, or, more theoretically speaking, the Buddhist tri-kaya would mean the Christian Trinity of Father, Son and Holy Ghost, or Hegelian dialectic of thesis, antithesis and synthesis."

34) Vgl. S. 111 dieser Arbeit.

durch, die wie der bausteinmäßige Gebrauch des Dreizeilers sein literarisches Schaffen maßgebend bestimmt.

Die universelle Bedeutung des Haiku für Ginsberg, das er neuerdings auch mit spezifisch amerikanischen Liedformen koppelt,[35] äußert sich u.a. darin, daß es im Literaturprogramm des Naropa Institute, das sich als Stätte west-östlicher Begegnung versteht, an oberster Stelle rangiert:[36]

> "The haiku-idea is something universal .... It is basic as a literary form, and common in all human understanding."[37]

---

35) So zum Beispiel in "Old Pond", Zero, Vol. II (1979), S. 42f., einem "Blue Grass Song", in dessen vierzehn mantra-gefärbten Strophen Bashōs "Old Pond" als Refrain jeweils am Schluß wiederkehrt. Im Ginsberg-Interview heißt es dazu:

"In '78 ... I adapted the Bashō-haiku and made it into a 'Blue Grass Song.' It is carefully hidden under the bones, everything I kept is 'Th' old pond,' which is sort of a country provincial setting, 'old pond': outside the city, and I used it as a refrain. I just finished making the recording two weeks ago."

Die Aufnahme soll demnächst als Schallplatte im Handel erscheinen.

36) Siehe §1 der poetologischen Leitlinien des Naropa Institute, "General Practice of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics at Naropa Institute", in: Talking Poetics from Naropa Institute, op. cit., Vol. II, S. 416:

"To link Western traditions of spontaneous composition with oriental practice of the same-historically represented by the lineages of Milarepa the poet, Japanese zen haiku and the poetic sayings and writings of Indian, Chinese and other spiritual poets."

Von den dort lehrenden Mitarbeitern Ginsbergs, wie Anne Waldman - sie schrieb u.a. die R.H. Blyth gewidmete Haiku-Reihe "The Change of Clothes Haiku", The End of the Year. Western Haiku Issue (1975), unpag. - und Barbara Dilley, die sich u.a. mit der tänzerischen Umsetzung von Haiku beschäftigt, widmet sich speziell Patricia Donegan der Haiku-Pflege am Naropa Institute. Im Rahmen eines ihrer Haiku-Seminare entstand die von ihr und Jim Cohn herausgegebene Haiku-Anthologie Never Mind, Boulder, Col.: Kokoro Press, 1980.

37) Ginsberg-Interview.

6.3. Jack Kerouac

Nach Ansicht von Ginsberg gibt es nur einen einzigen nordamerikanischen Dichter, der den poetologischen Ansprüchen des Haiku ganz gerecht wird. Es ist der 1969 verstorbene Jack Kerouac:

> "... I think the best poet in the United States is Kerouac still ... he has the one sign of being a great poet, which is he's the only one in the United States who knows how to write haikus. The only one who's written any good haikus. And everybody's been writing haikus. There are all these dreary haikus written by people who think for weeks trying to write a haiku, and finally come up with some dull little thing or something. Whereas Kerouac thinks in haikus, every time he writes anything - talks that way and thinks that way ... the haiku is the most difficult test. He's the only master of the haiku."1)

Die Meinungen darüber, ob der japanische Dreizeiler lediglich als Fußnote im Werk Kerouacs zu betrachten ist oder ob er einen wesentlichen Bestandteil ausmacht, divergieren. Fest steht, daß auch heute, also über vierzehn Jahre nach dem Tode Kerouacs, dieser Aspekt noch abseits der zentralen Werk-Diskussion steht, was u.a. damit zusammenhängt, daß viele seiner Dreizeiler - Ginsberg spricht in seinem Vorwort zu Kerouacs Visions of Cody von "1000 pages of haiku" - noch unveröffentlicht sind.[2)]

Der Korpus bislang erschienener Haiku gliedert sich ihrem Charakter nach in sechs große Kategorien:

1. in autonome, einzeln veröffentlichte Haiku;[3)]
2. in solche, die wie "Some Western Haikus" als Gruppe einen größeren Abschnitt eines Lyrikbandes bilden;[4)]

---

1) Ginsberg in dem von Thomas Clark geführten Paris Review-Interview, op. cit., S. 318f.

2) Allen Ginsberg, "The Great Rememberer", in: Jack Kerouac, Visions of Cody, London: André Deutsch, 1973, S. XI.

3) Siehe beispielsweise Jack Kerouacs Heaven & Other Poems, Bolinas, Cal.: Grey Fox Press, 1977, S. 17.

4) Siehe ders., Scattered Poems, op. cit., S. 69-74. Es handelt sich um eine mit einem Vorwort versehene Gruppe von 26 Haiku.

3. in Haiku-Sequenzen, wie die von Albert Saijo, Lew Welch und Jack Kerouac verfaßte Sammlung Trip Trap;[5)]
4. in die als haibun bezeichnete Verbindung von Prosa und Haiku, wie sie in Desolation Angels und den separat veröffentlichten Auszügen daraus auftritt;[6)]
5. und in die sogenannten "Prosa-Haiku" seiner Dharma Bums.
6. Eine weitere Kategorie bilden die mit den Jazz-Musikern Zoot Sims und Al Cohn als Schallplatte produzierten Blues & Haikus,[7)] laut Ginsberg die bisher einzige Aufzeichnung eines Dialoges von Jazz und Lyrik, bei dem die Rhythmen der insgesamt 34 zum Teil in Scattered Poems wiederkehrenden Haiku im Sinne eines Isomorphismus spontan im Studio improvisiert und aufgenommen wurden:

> "That was the only recording of jazz and poetry that was original and recorded in the studio spontaneously. See, all the rest was sort of background music, or prepared music or music that had nothing to do rely with the poetry. Kerouac would pronounce a little haiku like 'The bottom of my shoes are wet, from walking in the rain' and Al Cohn or Zoot Sims would take the rhythmic thing /sings/ 'ta ba da ba ta ta, ta ta, ta da da ta ta ta,' a little haiku of music, then Kerouac would go, 'In my medicine cabinet the winter fly has died of old age,' then Al Cohn would go 'Ta Ra ta ta da ta ta, ta ra ta ta, ta ra da da da.' So they would make rhythmic structures mirroring each other."8)

---

5) Jack Kerouac, Albert Saijo, Lew Welch, Trip Trap. Haiku along the Road from San Francisco to New York, 1959, Bolinas, Cal.: Grey Fox Press, 1973.

6) Siehe hierzu die Haiku der Abschnitte "Slobs of the Kitchen Sea", "Alone on a Mountain Top" und "Big Trip to Europe", in: Jack Kerouac, Lonesome Traveller, London: Panther Books Ltd., 1972, S. 100, 126 u. 144.

7) N.p.: Hanover Records HM 5006, 1959.

8) Allen Ginsberg, Composed on the Tongue, op. cit., S. 66f.

6.3.1. Kerouacs Haiku-Poetik

Wie in "The Origins of Joy in Poetry" angedeutet[1] und im Vorwort zu "Some Western Haikus" weiter ausgeführt, distanziert Kerouac sich, analog zu Ginsberg, von den formalen Gesetzmäßigkeiten der traditionellen Haiku-Poetik zugunsten eines den Gegebenheiten des eigenen Sprachraumes angemessenen Dreizeilers:

> "A 'Western Haiku' need not concern itself with the seventeen syllables since Western languages cannot adapt themselves to the fluid syllabillic Japanese. I propose that the 'Western Haiku' simply say a lot in three short lines in any Western language. Above all, a Haiku must be very simple and free of all poetic trickery and make a little picture and yet be as airy and graceful as a Vivaldi Pastorella."[2]

Kerouac demonstriert diese unkonventionelle Vorgehensweise, die ihn in den Augen vieler Haiku-Experten als "one of the first major innovators of Haiku in the West" auszeichnet,[3] in dem zwei Jahre vor seinem Tode mit Ted Berrigan geführten Paris Review-Interview", in welchem er am konkreten Beispiel die für ihn verbindlichen Kompositionskriterien umreißt: das sich momentan offenbarende Bild gegenüber einem konstruierten als der ausgangsmäßigen "haiku situation", die Streichung jeglicher Redundanzen zum Zwekke einer auf Dreizeiligkeit und maximale Konzentration angelegten Kürze sowie eine größtmögliche Unmittelbarkeit des Erlebens, die er durch die Wiedergabe der logischen Wahrnehmungsabfolge[4] und unter Einsatz des kireji lyrisch umzusetzen sucht, um so das Ge-

---

1) Siehe S. 174 dieser Arbeit.

2) Jack Kerouac, Scattered Poems, op. cit., S. 69.

3) Williams Garrett, "Jack Kerouac's Western Haiku", Leanfrog Newsletter (March/April/May 1979), S. 10.

4) In seinem am 20. Dezember 1979 im Hamburger Amerika Haus gehaltenen Gastvortrag unterstrich Ginsberg dieses auch für die übrige Dichtung stiltypische Kompositionskriterium der Kerouacschen Haiku:

"Kerouac is a great practitioner of this mode, of recollecting in their precise order the first flashes of the mind. And many Buddhist practitioners and Zen masters admire Kerouac's writing precisely for that as a great manifestation of original mind."

Zitat aus einer privaten Aufzeichnung dieses Vortrags.

fühl einer das Naturgeschehen leitenden "unity" zu vermitteln.[5] Das Haiku, das auf diese Weise entsteht, und die drei voraufgegangenen Versionen lauten dementsprechend folgendermaßen:

Sparrow
with big leaf on its back -
Windstorm

A little sparrow
when an autumn leaf suddenly sticks to its back
from the wind.

A sparrow
an autumn leaf suddenly sticks to its back -
From the wind!

A sparrow
an autumn leaf sticks to its back -
From the wind![6]

Eine derartige, genauestens kalkulierende und gegebenenfalls revidierende lyrische Vorgehensweise zwingt Kerouac dazu, eine klare Unterscheidung vorzunehmen zwischen seiner Haiku-Poetik und der seinem übrigen literarischen Werk zugrunde liegenden, in den "Essentials of Spontaneous Prose"[7] verankerten unmittelbaren und unreflektierten Kompositionsmethode:

> "... haiku is best reworked and revised. I know, I tried. It has to be completely economical, no foliage and flowers and language rhythm, it has to be a simple little picture in three little lines. At least that's the way the old masters did it, spending months on three little lines and coming up, say,

---

5) Siehe Ted Berrigan, "Jack Kerouac", in: Writers at Work. The PARIS REVIEW Interviews, 4th ser., ed. George Plimpton, introduced by Wilfrid Sheed, New York, N.Y.: The Viking Press, 1976, S. 368.

6) Loc. cit.

7) Jack Kerouac, "Essentials of Spontaneous Prose", in: A Casebook on the Beat, op. cit., S. 65-67.

with:

In the abandoned boat,
The hail
Bounces about.

That's Shiki.
But as for my regular English verse, I
knocked it off fast like the prose ....
It's hard to write haiku."8)

In diesem graduellen Unterschied zwischen Kerouacs Dichtung und seinen Haiku schlägt sich nach Meinung von Barbara Ungar, die mit ihrer Studie "Jack Kerouac as Haiku Poet" einen ersten umfassenden und weiterführenden Beitrag zur Haiku-Thematik des "beat"-Autors liefert, eine antipodische Lebenshaltung nieder. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß erstere den Zeitgeist der Kerouac umgebenden, schnellebigen Welt spiegelt, während in letzteren sein Wunsch nach einer Flucht aus ihr zum Ausdruck kommt, die Sehnsucht nach Momenten eines inneren Friedens, nach einem buddhistischen Ruhepol:

"His prose and verse were meant to express his age, with its 'speed and tension and ecstatic tomfoolery,' and so were written in a rush as he lived in a rush. His haiku were meant to express that part of him which wanted to escape that age, which wanted to find release from the eternal coming and going in some kind of Buddhist repose. His haiku describe the rare moments when Kerouac found inner peace, when he stopped running along enough to look and feel deeply the nature of this tragic, fleeting world."9)

Dieser zen-buddhistische Aspekt bildet den Grundzug der meisten seiner Haiku. Zwar tritt in den Kurzgedichten der von Barbara Ungar zu Recht als "not very polished" bezeichneten Sammlung Trip Trap jene "curiosity" in den Vordergrund, auf die Albert Saijo in seinem Vorwort dazu hinweist, doch bildet diese Art von Dreizeilern die Minderzahl der Kerouacschen Haiku, wie auch ein Blick auf die im selben Jahr erschienenen Blues & Haikus bestätigt, die teilweise in der gleichgearteten Sammlung "Some Western Haikus" aufgenommen sind.

---

8) Zit. im Berrigan-Interview, "Jack Kerouac", op. cit., S. 367 u.

6.3.2. Der "weltliche" Ton unrevidierter Haiku: TRIP TRAP

Trip Trap, dessen Passagen vereinzelt in dem gleichfalls von Jack Kerouac, Albert Saijo und Lew Welch verfaßten Gedicht "This is what it's called"[1] eingearbeitet wurden, reflektieren die extravertierte, verspielte Seite Kerouacs. Dem Ton nach ähneln sie den in Ginsbergs Tagebüchern verzeichneten Dreizeilern,[2] wie auch den nur wenig bekannten Versen aus The Street,[3] und bilden, titelmäßig angelehnt an Gary Snyders erstes Buch Riprap, eine Mischung von Elementen aus Kerouacs On the Road und Bashōs Reisetagebuch Oku no Hosomichi, "The Narrow Road to the Far North", dem auch der Untertitel nachempfunden ist: "Haiku along the Road from San Francisco to New York, 1959".

Wie folgendes Beispiel illustriert, sind die Haiku "offhand" geschrieben, entsprechen sie den unrevidierten Fassungen "beat"-mäßiger Spontankompositionen, die Kerouac von seiner eigentlichen Haiku-Poetik strikt trennt:

"Hey look, a
red road"

"The road's been
red a long time"[4]

Der häufig verwandte Titel "Haik", eine Anspielung auf "hiking" ("wandern") deutet darauf hin, daß das Ganze eher als "roadside game" aufgefaßt wurde, das bei aller kompositorischen Freiheit jedoch auch konstruktive Seiten aufweist, wie Kerouacs auf die Haiku der beiden Ko-Autoren bezogenen Versionen deutlich machen:

369.

9) Barbara Ungar, Haiku in English, Stanford Honors Essay in Humanities No. XXI, Stanford, Cal., 1978, S. 32.

1) Zit. in: The Beat Scene, ed. with an Introduction by Elias Wilentz, New York, N.Y.: Corinth Books, 1960, S. 163ff.

2) Siehe S. 206 dieser Arbeit.

3) Bei diesen Versen handelt es sich um eine 25 Haiku umfassende Gruppe von Dreizeilern, von denen siebzehn in der Zeitschrift The Street /1964?/, unpag., erschienen.

4) Jack Kerouac, Trip Trap, op. cit., S. 29.

ALBERT

Grain elevators on
Saturday lonely as
Abandoned toys

LEW'S ALTERNATE

Lonely grain elevators
on Saturday
- Abandoned toys

JACK'S ALTERNATE

Grain elevators on
Saturday waiting for
The farmers to come home[5)]

Im Gegensatz zu Saijo und Welch vermeidet Kerouac mögliche Redundanzen; das adjektivische "lonely" sowie den in der zweiten Fassung zur "juxtaposition" verfeinerten Vergleich wendet er mit dem dritten Vers von der Denotation zur Konnotation und erhöht damit die Aussagekraft des Dreizeilers. Hier, wie in folgendem Gedicht, arbeitet Kerouac mit einem lyrischen Animismus, der es den expressionistischen Landschaftsgestaltungen im Stile Georg Heyms vergleichbar macht, es damit jedoch gleichermaßen vom traditionellen japanischen Haiku unterscheidet:

The windmills of
Oklahoma look
In every direction[6)]

Die namentliche Nennung von Städten, wie in diesem Falle "Oklahoma", von Tieren, Pflanzen etc., die vielfach nicht nur als kigo-Adäquate, sondern als "American touches" fungieren, unterstreichen sein Bemühen um ein "Western Haiku". Diese Zielsetzung zeichnet sich gleichfalls im senryū ab, das als kigo-lose satirische Variante des Haiku den spielerischen Charakter dieser Sammlung vernehmlich macht:

---

5) Ibid, S. 32.
6) Ibid, S. 33.

I have dissolved
the bean
under my tongue
(and then say
no more)[7)]

Der Trip Trap kennzeichnende Humor, der Zug zum Unlogischen, zur Diesseitigkeit sowie ein gewisses Maß an kindlicher Einfachheit sind nach Meinung von Barbara Ungar für die auf Gefühlsintensität und Lebensdynamik gestimmten "beats" die attraktivsten Merkmale des Haiku,[8)] zumal sich hierin jene Geste der Befreiung vom gesellschaftlichen und intellektuellen Zwang manifestiert, auf die auch Seymour Krim in seiner Einleitung zu Desolation Angels hinweist:

> "One should therefore first regard the insane playfulness, deliberate infantilism, nutty haikus, naked stripteases, free-form chants and literary war dances of the Beats as a tremendous lift of conscience, a much-needed release against an authoritarian inhibiting-and-punishing intellectual climate ..."9)

---

7) Ibid, S. 26.

8) Siehe Barbara Ungar, op. cit., S. 30.

9) Seymour Krim, "Introduction" zu Jack Kerouac, Desolation Angels, London: Panther Books Ltd., 1972, S. 9.

6.3.3. Der Zen-Gehalt revidierter Haiku: DESOLATION ANGELS und THE DHARMA BUMS

Dieser Aufbruch bedeutet für die meisten "Engel der Einöde" und besonders für den religiös erzogenen Kerouac eine konfessionelle Suche, auf der sich ihnen der Zen-Buddhismus als neue Heilsreligion offenbart. Als "Dharma Bums"[1] pilgern sie rastlos im Lande umher, führen ein Leben "On the Road", die für sie zum "Eight-Fold Path" des Buddhismus, zu einem Weg geistiger Erleuchtung und möglicher Selbstfindung wird.

Kerouac, der als erster der "beats" sein durch Thoreau und die Transzendentalisten geweckte Interesse an östlicher Religionsphilosophie literarisch bekundete, widmete sich ab Ende 1954 intensiv dem Studium des Zen-Buddhismus, der ihm zunächst an der Columbia University durch die Schriften des dort lehrenden Daisetz Teitaro Suzuki[2] wie auch durch Ginsberg und deren gemeinsamen Lehrer Raymond Weaver nahegebracht wurde, bevor er während seines Aufenthaltes an der dem Fernen Osten nicht nur regional näheren Westküste ab Mitte der fünfziger Jahre ganz in den Bannkreis des dort beginnenden Zen-Booms geriet. Daneben setzte er sich jedoch auch mit dem Schrifttum der Mutterreligion des Zen, dem Mahayana-Buddhismus, auseinander, der zusammen mit dem Katholizismus den religiösen Hintergrund seiner Dichtung bildet.[3] Kerouac bezeichnet sich selber daher als "serious Buddhist" und beantwortet die Frage, inwieweit der Zen-Buddhismus sich literarisch bei ihm äußert, mit dem Hinweis auf das Haiku:

---

1) "Dharma Bums" ist ein von Gary Snyder geprägter Begriff für diejenigen, die auf ständiger Wanderfahrt nach dem Dharma, auf Wahrheitssuche sind.

2) Am 15. Oktober 1958 kam es im Hause Suzukis zu einer persönlichen Begegnung zwischen ihm, Kerouac, Ginsberg und Peter Orlovski, während der sie u.a. Haiku schrieben.
Siehe Dennis McNally, Desolate Angel. Jack Kerouac, the Beat Generation, and America, New York, N.Y.: Random House, 1979, S. 254f.

3) Siehe Ted Berrigan, op. cit., S. 378f.

> "What's really influenced my work is the Mahayana Buddhism, the original Buddhism of Gotama Sakyamuni .... Zen is what's left of his Buddhism ... after its passing into China and then into Japan. The part of Zen that's influenced my writing is the Zen contained in the haiku ..."4)

Während der Haiku-Zusammenkünfte bei Ginsberg, vor allem jedoch durch Gary Snyder, der den von der "beat generation" verfolgten Stil eines "life in Zen" vorbildlich praktiziert und von Kerouac in The Dharma Bums als "the number one Dharma Bum"[5] zum "great new hero of American culture"[6] erhoben wird, erfuhr Kerouac die eigentliche Einführung in die Haiku-Dichtung, wie sich Snyder heute erinnert:

> "I talked with Jack about haiku a lot. In his case, I think that I really did teach him something about it, or expose him to it, reading things to him, reading things aloud to him."7)

Entsprechend der für die "beats" maßgeblichen geistigen Größen wie Alan W. Watts und D.T. Suzuki, die den japanischen Dreizeiler analog zu Blyth aus der Perspektive des Zen-Buddhismus erhellen, unterstrich auch Snyder die enge Verknüpfung von Zen und Haiku, so daß es, wie dieser weiter ausführt, in den Augen Kerouacs und der anderen "beats" als lyrischer Träger und Indikator des Zen im weitesten Sinne fungiert:

> "As I recall, when haiku was being discussed it was often part of a discussion about Far Eastern aesthetics in general which inevitably focused on Zen.

---

4) Zit. ibid, S. 378.

5) Jack Kerouac, The Dharma Bums, London: André Deutsch Ltd., 1973, S. 9.

6) Ibid, S. 32.

7) Aus einem Interview, das die Verfasserin am 4. Mai 1981 mit Gary Snyder in Kitkitdizze, Nevada County, führte.

> We were ranging widely, probably prodded a little by Blyth too, who was always pointing at a line here and a line there in English or European poetries, saying 'that has a little Zen in it.' So we were looking for lines that had Zen in the same way that Blyth would present lines that had Zen. - Haiku is probably the ultimate point of reference for that which has Zen. If it came, haiku had it and other things might approach it."8)

Kerouacs sich erstmals in dem 1955 verfaßten Mexico City Blues abzeichnende zen-spezifische Rezeption und Nutzung des Haiku,[9] auf die seine im zwischen 1949 und 1951 entstandenen On the Road zutage tretende, wahlverwandte Aufgeschlossenheit für den Buddhismus bereits vorausdeutet, äußert sich am klarsten und repräsentativsten im ersten Teil von Desolation Angels.[10]

Dieser im Herbst 1956 geschriebene Abschnitt, "Desolation in Solitude", an den sich der fünf Jahre später gleichfalls in Mexico City verfaßte zweite Teil "Desolation in the World" anschließt, beschreibt seinen über zweimonatigen Sommeraufenthalt als "fire-lookout" auf dem Desolation Mountain. Durch Vermittlung Snyders und auf seinen Rat hin hatte Kerouac diese vorübergehende Tätigkeit 1956 angenommen, um fernab des Großstadttrubels in jenem hoch über den Wolken gelegenen "Walden" seine buddhistischen Studien zu verarbeiten und Antwort auf die Frage nach dem Sinn von Leben und Leiden zu finden.
Die Schilderung der von einer permanenten Ich-Konfrontation bestimmten Eremitage ist die titelgerechte Geschichte eines auf geistiger Pilgerschaft befindlichen "desolate angel", dessen Harren auf das satori in die Erkenntnis mündet, das Leben sei "an aching mystery"; sie schließt mit dem Glaubensbekenntnis: "I dont know, I dont care, and it doesnt matter".[11]

---

8) Loc. cit.

9) Vgl. die Anmerkungen von Vimala Chemagiri Rao, op. cit., S. 96, über den Einfluß des Haiku auf Mexico City Blues:

"Further, Kerouac had experimented with haiku and koan verses ... during the previous year. His style in Mexico City Blues apparently incorporated some of those experimentations."

10) Siehe auch Gerry Loose, "Brief Notes towards a History of Haiku

Stilistisch auf dem Höhepunkt seines literarischen Könnens verbildlicht er die einzelnen Stationen seiner "mental journey" in elf Haiku, die Desolation Angels den Charakter eines haibun verleihen.

Ausgangspunkt seiner geistigen Pilgerschaft ist eine mit King Lears Lage verglichene Grenzsituation, die in der hamletischen Frage vom Sein oder Nicht-Sein kulminiert und im buddhistischen tathatā, dem So-Sein, ihre umfassende Antwort findet. Indem Kerouac versucht, meditativ eins zu werden mit dem hoch über ihm ragenden Mount Hozomeen spürt er erstmals inmitten der Natur dieses Gefühl des tatsächlichen Seins:

Aurora Borealis
over Hozomeen -
The void is stiller[12)]

Angesichts des Polarlichtes ("Aurora Borealis"), das den Berg - im Buddhismus Sinnbild des menschlichen Geistes - erkenntnisgleich erhellt, wirkt die ihn umgebende Leere noch stiller. Beide, Berg und Leere, scheinen einander zu durchdringen und verbildlichen in ihrem Verhältnis zueinander den auch für Ginsberg zentralen Kernsatz des Mahayana-Buddhismus: "form is emptiness".
Die Einsicht in das Wesen der Leere, der Kerouac zuvor bereits in den Schriften der Transzendentalisten, vor allem jedoch in der von ihm bevorzugt gelesenen Diamond Sutra, einer der Hauptschriften des Mahayana-Buddhismus, als dem Grund aller Existenz begegnet war, erhellt gleichermaßen den buddhistischen Begriff der "Ich-Losigkeit" des Individuums, welches durch das unreflektierte, bloße So-Sein Teil der Leere, des Nichts, und damit des Alles ist.

---

in English. No. 1: Jack Kerouac", Haiku Byways, Nos. 3&4 (n.d.), unpag.:

"These haiku ... taken from 'Desolation Angels' ... are representative of all his haiku ... and also in some ways of his whole work."

11) Jack Kerouac, Desolation Angels, op. cit., S. 91.

12) Ibid, S. 31.

Kerouacs horror vacui, seine Angst vor der Leere, wandelt sich demzufolge in ein Identitätsgefühl mit ihr:

> "... I had to wait and get to see the face of reality - and it finally comes that afternoon of August 8 ... in these words: 'The void is not disturbed by any kind of ups and downs .... Why cant I be like Hozomeen .... why not I be like the Void .... Hold still, man ... and simply be - be - be ... just flow, flow, be you all .... And you have been forever, and will be forever ... it was only the Void pretending to be a man pretending not to know the Void - I come back into the house a new man."13)

Die folgenden Wochen bis zur Rückkehr ins "weltliche" Leben werden für ihn zur qualvollen Wartezeit, während der er den tieferen Sinn der "Four Noble Truths of Gautama Buddha" erfährt. Die erste, für ihn bedeutsamste der vier Wahrheiten, "All Existence is suffering",[14] kleidet er daher in folgendes Naturbild:

> On Starvation Ridge
> little sticks
> Are trying to grow.[15]

Immer wieder flüchtet er sich in Tagträume und versucht sich vorzustellen, was er nach dieser freiwillig auferlegten Eremitage tun würde, wobei der Leitgedanke, Zen stelle das Gewöhnliche in den Rahmen des Außergewöhnlichen, wiederholt anklingt:

> "Just ... roam down that road ... to Sacramento, Berkeley, go up to Ben Fagan's cottage and say first off this Haiku:

---

13) Ibid, S. 30f.

14) Die übrigen drei Wahrheiten lauten: "The cause of suffering is desire and ignorance", "There is a possible end of suffering" und "This end may be achieved by the eight-fold path." Zit. in: Dennis McNally, op. cit., S. 179.

15) Jack Kerouac, Desolation Angels, op. cit., S. 34.

Hitch hiked a thousand
miles and brought
You wine[16)]

Zermürbt von bohrenden Zweifeln an der Richtigkeit seiner sich erst in der menschlichen Gesellschaft, der "weltlichen" Welt, bewahrheitenden Erkenntnisse, versucht Kerouac, sich selber Mut zu machen, indem er den Sternen die Entscheidung über Sieg oder Niederlage überträgt. Wohl wird hierin die zen-buddhistische "wordlessness" vernehmlich, im Entweder-Oder jedoch auch Kerouacs rationalistisch-dualistisch geprägtes Weltbild, das mit dem Zen-Buddhismus schwerlich in Einklang zu bringen ist:

Words ...
The stars are words ...
Who succeeded? Who failed?[17)]

Ein plötzlich hereinbrechendes Gewitter lenkt ihn von seinen Zweifeln ab. Taghelle Blitze, die ihm die Worte der Diamond Sutra in Erinnerung rufen, erhellen die Flüchtigkeit des wie eine Blase zerplatzenden, schattengleich vorüberziehenden Lebens, der "non-existence":

A bubble, a shadow -
woop -
The lightning flash[18)]

Die Verbildlichung des anschließenden Donners zählt zu den eindrucksvollsten Haiku Kerouacs, zumal hierin auch die von D.T. Suzuki betonte psychoanalytische Funktion des Dreizeilers zum Tragen kommt:

---

16) Ibid, S. 43.
17) Ibid, S. 45.
18) Ibid, S. 62.

Thunder in the mountains -
the iron
Of my mother's love[19)]

Das Umschlagmoment des kireji leitet den in den Bergen hallenden Donnerschlag über in eine innere Resonanz: die Gewalt des Donners und die mit Eisen verglichene, für Kerouac zeitlebens zentrale Kraft empfangener Mutterliebe verschmelzen zu einer "natural unity". Es findet das von Suzuki als satori beschriebene Erlebnis statt, in dem äußere Erscheinung und innere Empfindung ineinander übergehen, das sich offenbarende Bild ein im Unterbewußtsein ruhendes aktualisiert:

> "And in the dense electrical air I sense
> the remembrance of Lake-view Avenue near
> Lupine Road where I was born, some thunder-
> storm night in the summer of 1922 ..."20)

Mit dem Gewitter setzt eine Wetterwende ein, Kerouac spürt die Ankunft des Herbstes, ist sich der Flüchtigkeit der Zeit jedoch nicht bewußt, da sie ihm wie eine Ewigkeit vorkommt:

The days go -
they cant stay -
I dont realize[21)]

Ein kalter, Regen bringender, das Ende der "fire season" und damit der Pilgerschaft markierender Wind weckt den von schweren Regenfällen träumenden Kerouac. Dementsprechend verbildlicht er die im Buddhismus als Traum gedeutete Realität in einem Dreizeiler. Angelehnt an dasselbe, von ihm besonders bevorzugte Bashō-Haiku, bringt er in einem zweiten Bild zum Ausdruck, daß das Gebirge und damit sein Geist vom Nebel nun reingewaschen, geläutert ist:

---

19) Loc. cit.
20) Ibid, S. 63.
21) Loc. cit.

Mist boiling from the
ridge - the mountains
Are clean

Mist before the peak
- the dream
Goes on[22)]

A day of quiet gladness, -
Mount Fuji is veiled
In misty rain.[23)]

An Gary Snyder denkend, der zu diesem Zeitpunkt seinen mehrjährigen Aufenthalt in einem japanischen Zen-Kloster begann, wird ihm bewußt, daß dieser Nebel überall der gleiche ist, ob in Japan oder im nordwestlichen Washington. Aus diesem Gefühl der "oneness" heraus ruft er im Nebel nach Han Shan, nach jenem Zen-Mönch und -Dichter aus der Zeit der Tang-Dynastie, dessen Gedichte Snyder damals zu übersetzen begonnen hatte und dem Kerouac seine Dharma Bums widmet. Wie zu Beginn seiner Pilgerschaft hört er nichts als die Stille, weiß nun jedoch, daß hierin die Unterweisung, der Fingerzeig zum satori liegt:

The sound of silence
is all the instruction
You'll get[24)]

Am Ende von "Desolation in Solitude", an das sich der zweite Teil von Desolation Angels, "Desolation in the World", mit dreizehn weiteren Haiku anschließt, deren Ton mit dem stufenweisen Abstieg in die "weltliche" Welt graduell "weltlicher" wird, ähnlich dem von Trip Trap, fragt Kerouac:

---

22) Ibid, S. 80.

23) Kerouac, der dieses Gedicht "Some Western Haiku" als Beispiel voranstellt, bezeichnet den Dreizeiler als "a great Japanese Haiku that is simpler and prettier than any Haiku I could ever write in any language"; in: Scattered Poems, op. cit., S. 69.

24) Ders., Desolation Angels, op. cit., S. 81.

Desolation, Desolation,
wherefore have you
Earned your name?[25)]

In den zeitlich unmittelbar hiernach geschriebenen Dharma Bums greift Kerouac diese Frage nach dem Sinn seiner Eremitage auf und konstatiert:

> "... Desolation, Desolation, I owe so much to Desolation ... the place where I learned all."26)

So wie diese Schlußpassage der "zen novel" textlich an das letzte Haiku von "Desolation in Solitude" anknüpft, kehren nahezu alle anderen Dreizeiler hieraus im 33., vor allem jedoch im 34. und letzten Kapitel in Prosaform wieder. Die textliche Umgestaltung, die sie dabei im einzelnen erfuhren, verdeutlicht folgende tabellarische Gegenüberstellung:

Desolation Angels	The Dharma Bums
Aurora Borealis over Hozomeen - The void is stiller	"... Aurora Borealis over Mount Hozomeen ('Look at the void and it is even stiller,' Han Shan had said in Japhy's translation) ..."[27]
On Starvation Ridge little sticks Are trying to grow.	"Here ... I had always seen the little twisted gnarly trees that seemed to grow right out of the midair rock."28)
Words ... the stars are words ... Who succeeded? Who failed?	"The innumerable worlds in the Milky Way, words."29)

---

25) Ibid, S. 82.
26) Ders., The Dharma Bums, op. cit., S. 244.
27) Ibid, S. 238.
28) Ibid, S. 243.
29) Ibid, S. 239.

A bubble, a shadow -
woop -
The lightning flash

"... the mountains looked like little bubbles hanging in the void ..."30)

Thunder in the mountains -
the iron
Of my mother's love

"Whenever I heard thunder in the mountains it was like the iron of my mother's love."31)

Mist boiling from the
ridge - the mountains
Are clean

"Suddenly came the drenching fall rains, all-night rain, millions of acres of Bo-trees being washed and washed ..."32)

Mist before the peak
- the dream
Goes on

"Mists blew by, I closed my eyes, the stove did the talking."33)

The sound of silence
is all the instruction
You'll get

"I called Han Shan in the morning fog: silence, it said."34)

Was im Vergleich der Dreizeiler mit den Haiku-Passagen der Dharma Bums zunächst ins Auge fällt, ist der für Kerouac ungewöhnliche Satzbau des Romans, über den Angelica Uerling-Folle in ihrer Dissertation Zeugnisse östlicher Philosophie und Mystik im amerikanischen Denken schreibt:

---

30) Ibid, S. 235.
31) Ibid, S. 242.
32) Loc. cit.
33) Loc. cit.
34) Loc. cit.

> "Die Sätze sind hier kürzer als in den vorhergehenden Büchern. Sie gleichen einmal haikus, einmal den gestammelten Notizen eines Visionärs .... Dieser Ton ist sehr verschieden von Kerouacs früheren aggressiven und lauten Prosaschriften, wie z.B. On the Road."35)

Nach Ansicht von Ginsberg liegt in dieser Art "wundervoll miteinander verknüpfter Assoziationen von Haiku-Bildern" der Höhepunkt Kerouacscher Prosa.[36] Die vom Längenmaß, der Wortgenauigkeit und dem kontemplativen Ton des Dreizeilers bestimmte Qualität der Sätze und nicht zuletzt sein im Haiku-Experiment gereifter Entschluß, "ultimate events" in "images" zu kleiden,[37] lassen daher stellenweise einen Vergleich mit dem Hemingwayschen Prosastil zu.[38]

---

35) Angelica Uerling-Folle, Zeugnisse östlicher Philosophie und Mystik im amerikanischen Denken, Phil. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 1972, S. 69.

36) Das vollständige Zitat Ginsbergs zu Kerouacs Haiku-Stil lautet:

"Kapitel 34, 'Dharma Bums' schließt mit einer großartigen Reihe wundervoll miteinander verknüpfter Assoziationen von Haiku-Bildern (kleine Sprünge der 'Freiheit der Ewigkeit'). Zwei nebeneinandergestellte Bilder, die ein blitzhaftes Erkennen im Geiste bewirken .... Danach halte ich Ausschau in Kerouacs Prosa. Er ist weit gegangen in der Entdeckung (oder der Erinnerung oder der Umsetzung) der vollkommenen Formen und Bilder .... Er hat ihre Wichtigkeit für Rhythmus und bildliche Gestaltung, für die Struktur des 'Romans' erkannt."

Zit. in: Beat, op. cit., S. 240f.

Vgl. hierzu auch die Anmerkungen von Robert A. Hipkiss in seinem Buch Jack Kerouac: Prophet of the New Romanticism. A Critical Study of the Published Works of Kerouac and a Comparison of Them to Those of J.D. Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kesey, Lawrence, Kan.: The Regents Press of Kansas, 1976, S. 92.

37) Siehe Dennis McNally, op. cit., S. 145:

"... he had shed the nervous Hammett-Burroughs staccato of On the Road ... and was 'not so much concerned with events,' ... as 'with consciousness, in which the ultimate events are images.'

38) Auf stilistische Bezüge zwischen Kerouac und Hemingway, dessen nada-Konzeption dem Begriff der "voidness" verwandt ist, weist u.a. McNally, ibid, S. 23, hin:

"Beyond charm or even tragedy lay Hemingway. Clinging above the abyss of nada, saved only by the pure and terrible act of writing one real sentence, and then yet another, Hemingway was a worthy master for a young pilgrim like Jack."

Bei der Umarbeitung der Dreizeiler zu "Prosa-Haiku" geht es Kerouac, wie man weiterhin feststellen kann, weniger um eine wortgetreue Übernahme der Haiku als vielmehr um eine dem Prosastil angepaßte Wirkungsäquivalenz. Aus diesem Grunde wählt er beispielsweise statt des die Flüchtigkeit der Zeit illustrierenden Haiku dessen textliche Umrahmung und fügt ein den Gedankensprung auslösendes Polpaar hinzu:

Desolation Angels	The Dharma Bums
"Fog seeps, rain falls....	
The days go - they cant stay - I dont realize	"Wild cold fogs with awesome holes. On my calendar I ringed off the fifty-fifth day." 39)
I think this as I draw a ring around August 15 on the calendar..."	

Der andeutende Charakter des Haiku wird in seiner Prosa-Variante mit Hilfe des Polpaars "holes - ringed off day" zum Teil aufgehoben, der Eindruck von Ewigkeit im Bild der mit dem Datumskreis korrelierenden Nebellöcher zugunsten eines stärkeren Textzusammenhalts zum Teil bereits ausgesprochen. Nämliches gilt für verschiedene andere "Prosa-Haiku", die mit bestimmten, im Dreizeiler redundanten Wortstützen wie "even"[40], "seemed"[41] und "like"[42] ausgestattet sind bzw. mit Begriffen wie "Bo-trees",[43] welcher gegenüber "clean mountain" die Konnotation "satori" stärker weckt. Umgekehrt beschränkt Kerouac sich im einzigen, auch typographisch als Haiku gekennzeichneten Dreizeiler der Dharma Bums[44] wiederum auf die bloße Andeutung:

---

39) Jack Kerouac, The Dharma Bums, op. cit., S. 242.

40) Vgl. das erste Haiku und die erste Passage auf S. 233 dieser Arbeit: "Look at the void and it is even stiller".

41) Vgl. das zweite Haiku und "Prosa-Haiku", loc. cit.

42) Vgl. das vierte und fünfte "Prosa-Haiku", loc. cit.

43) "Bo-tree", dt. "Bodhi-Baum".

44) Während ihrer Kletterpartie führen Kerouac (Ray Smith) und

What is a rainbow, Lord?
A hoop
For the lowly.[45)]

Der als "Ring für die Demütigen" bezeichnete Regenbogen deutet auf die durch "Lord" ("Gott") betonte Regenbogensymbolik christlicher Provenienz, auf Gottes, mit Noah und seinen Nachkommen nach der Sintflut geschlossenen Bund, in den Kerouac sich, wie die anschließende Passage veranschaulicht, einbezogen fühlt:

> "... suddenly my shadow was ringed by the rainbow as I walked on the hilltop, a lovely haloed mystery making me want to pray."46)

Gleichermaßen kommt in diesem Dreizeiler Kerouacs Bemühen um eine Verbindung von Katholizismus und Buddhismus zum Ausdruck, deren gemeinsamer Grundgedanke vom Leben als einem stetigen Leidensweg vor allem in den Dreizeilern transparent wird, die den Haiku des häufig mit Franz von Assisi verglichenen Kobayashi Issa im Tonfall stark ähneln. Vernehmlich wird dieser Ton gleichfalls in zahlreichen Passagen der Dharma Bums, wie etwa in folgender:

> "At noon the only sound in the world was the symphonic hum of a million insects, my friends."47)

Die Einsicht in das Wesen des als "weird vain beetle" bezeichneten Menschen[48)] verbindet Kerouac mit der in Desolation Angels geäußerten Erkenntnis von der Unbeständigkeit alles Bestehenden, indem er in The Dharma Bums die Frage nach dem Nichts aufgreift:

> "Are we fallen angels who didn't want to believe that nothing is nothing and so were born ... to see it proved?"49)

Snyder (Japhy Ryder) einen Haiku-Dialog, bei dem die Dreizeiler typographisch jedoch nicht vom übrigen Schriftbild abgesetzt sind. Siehe The Dharma Bums, op. cit., S. 59.

45) Ibid, S. 241.

46) Loc. cit.

47) Ibid, S. 237.

48) Ibid, S. 238.

49) Ibid, S. 239.

Die Antwort hierauf liegt für Kerouac in dem nämlichen Glaubensbekenntnis von Desolation Angels: "I dont know, I dont care, and it doesnt matter". Nach Ansicht von Alan W. Watts tritt in einer derartigen Äußerung jene der Lebensauffassung der "beat generation" angepaßte, von ihm als "Beat Zen" bezeichnete Variante des traditionellen Zen-Buddhismus zutage:

> "Beat Zen is a complex phenomenon ... it is always a shade too self-conscious, too subjective, and too strident to have the flavor of Zen .... When Kerouac gives his philosophical final statement, 'I don't know. I don't care. And it doesn't make any difference' - the cat is out of the bag, for there is a hostility in these words which clangs with self-defense. But just because Zen truly surpasses convention and its values, it has no need ... to underline with violence the fact that anything goes."50)

Die Gefahr eines durch "Beat Zen" subjektiv und rational gefärbten, haiku-widrigen Tonfalls, wie er beispielsweise in Trip Trap vernehmlich ist, hält sich im Rahmen der stark emotional und persönlich interpretierten Buddhismus-Konzeption Kerouacs dennoch in Grenzen, denn er ist mit Angelica Uerling-Folle gesprochen zwar "ein Beat-Zen, aber seine Bemühungen um den Zen-Geist sind ehrlich."[51)]

Zusammenfassend läßt sich daher sagen, daß der sechsteilige Korpus bislang erschienener Haiku trotz qualitativer Unterschiede den Zen-Geist adäquat abbildet. Lediglich dort, wo Kerouac zu spontan und unreflektiert vorgeht, das Haiku wie in Trip Trap zum "roadside game" abwertet, ergeben sich erhebliche Niveauunterschiede. Die übrigen auf ein "Western Haiku" zugeschnittenen Dreizeiler halten gemäß Kerouacs Haiku-Poetik einem Vergleich mit dem traditionellen japanischen Vorbild jedoch durchaus stand.

---

50) Alan W. Watts, "Beat Zen, Square Zen, and Zen", Chicago Review, Vol. XII, No. 2 (Summer 1958), S. 8.

51) Angelica Uerling-Folle, op. cit., S. 64.

Die zentrale Bedeutung des aus sich selbst sprechenden Bildes, die Eliminierung von Redundanzen zugunsten einer maximalen Kürze und Konzentration, die Schaffung von kigo-Adäquaten und die Übernahme des kireji erzeugen zusammen mit dem Zen-Gehalt im Leser das Gefühl jener "unity", nach der sich Kerouac zeitlebens auf der Suche befand. Aus dieser Art Haiku, die in Desolation Angels die einzelnen Stationen seiner geistigen Pilgerschaft markieren und dem Roman den Charakter eines haibun verleihen, spricht die beschauliche, introvertierte Seite Kerouacs gegenüber der extravertierten, wie sie sich in den vom "weltlichen" Ton bestimmten Dreizeilern der Sammlung Trip Trap äußert. Durch die mittels Wortstützen und begrifflichen Erweiterungen auf eine Wirkungsäquivalenz abgestimmten, größtenteils als "Prosa-Haiku" in The Dharma Bums wiederkehrenden Dreizeiler aus "Desolation in Solitude" gewinnt Kerouac ein Höchstmaß an Ausdrucksqualität, welche stellenweise sogar einen Vergleich mit dem Prosastil Hemingways zuläßt.
Damit erweist sich bei Jack Kerouac, was sich schon im Zusammenhang mit Allen Ginsberg zeigte: die Bedeutung des autonomen wie auch des textlich integrierten Haiku als eines wesentlichen Werkbestandteils.

6.4. Gary Snyder

6.4.1. Die Haiku-Konzeption: Imagismus cum Zen-Buddhismus

Gary Snyder, dessen Mittlerfunktion und Autorität in Fragen des Zen-Buddhismus und der Haiku-Dichtung innerhalb der "beat generation" Kerouac in seinen Dharma Bums beschreibt,[1] lernte den japanischen Dreizeiler als erster von ihnen bereits 1949 im Alter von neunzehn Jahren kennen und war ab 1954 sprachlich in der Lage, japanische Haiku im Original zu lesen:

> "I first read haiku in translation around 1949. in /sic/ 1951 or 2 I ran onto R.H. Blyth's 4-vol. set of translations - excellent! very inspiring. After 1954 I was reading haiku in Japanese."2)

Die poetologischen Möglichkeiten, die der japanische Dreizeiler für Snyders stilistische Entwicklung in sich barg, erkannte er zum selben Zeitpunkt in der Programmatik und Dichtung Pounds und der Imagisten, so daß er das Haiku auf direktem Wege und indirekt über den Imagismus rezipierte und adaptierte:

> "I also read 'imagism'. E. Pound - Williams - from about 1949; and was aware of its haiku connexions. So I got it from both sides."3)

Der haiku-bestimmte Einfluß Pounds, der, neben anderen literarischen Vorbildern wie William Carlos Williams, William Butler Yeats, T.S. Eliot, Wallace Stevens und Kenneth Rexroth, Snyders Stil am nachhaltigsten prägte, äußert sich ab 1959 mit dem Erscheinen seines ersten Lyrikbandes Riprap. Gleichermaßen verdeutlicht diese Sammlung jedoch Snyders Wissen um den mangelnden Zen-Gehalt imagistischer Haiku-Kompositionen, den er durch die enge Orientierung am japanischen Original kompensiert.

---

1) Siehe Jack Kerouac, The Dharma Bums, op. cit., S. 18 u. 59.

2) Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Snyders vom 13. Oktober 1980. Nachfolgend zit. als "Snyder-Brief".

3) Loc. cit.

Beispielhaft sind die Ausdauer und Konsequenz, mit der Snyder den "Zen-Weg" verfolgt. Die Affinitäten mit dem Fernen Osten, die er bereits als Elfjähriger spürte,[4] veranlaßten ihn, 1953 in Berkeley das Studium des Chinesischen und Japanischen aufzunehmen und im Mai 1956 für mehrere Jahre in ein zen-buddhistisches Kloster nach Japan zu gehen, um neben der japanischen Sprache und Dichtung den Zen-Buddhismus von Grund auf an seiner Quelle zu studieren. Diese Einstellung vergleicht Snyder mit der Lernhaltung Bashōs, indem er darauf hinweist, daß ohne ein solches Lernen aus erster Hand eine wesensgerechte Anverwandlung fremder Lyrikformen zum Scheitern verurteilt sei:

> "I quote to you one of Bashō's disciples who took down something Basho once said to a group of students. He said, 'To learn about the pine, go to the pine. To learn about bamboo, go to the bamboo. But this learn is not just what you think learn is. You only learn by becoming totally absorbed in that which you wish to learn. There are many people who think that they have learned something and willfully construct a poem which is artifice and does not flow from their delicate entrance into the life of another object.'"5)

Ein solches Artefakt repräsentiert nach Ansicht von Snyder beispielsweise das am Haiku modellierte, nicht aber als solches wirkende Gedicht "The Red Wheelbarrow". Dadurch, daß Williams, wie erläutert, rein vom Intellekt ausgeht, lediglich von außen auf die Schubkarre deutet, nicht aber meditativ mit ihr verschmilzt, um sie von innen heraus zu präsentieren, bleibt das Gedicht praktisch wirkungslos.[6]

In einer solchen Haltung, die Dinge lediglich zu be-deuten, nicht aber ihre Bedeutung zu verdinglichen, sieht Snyder die generelle Gefahr für den westlichen Autor, den Haiku-Moment nicht mitteilbar machen zu können. Dieser sei nur dann erfahrbar, wenn eine Korrelation von Innen und Außen einträte, der Leser des Gedichtes das Empfinden hätte, das Innere des äußeren Gegenstandes gefühls-

---

4) Siehe Gary Snyder, The Real Work. Interviews & Talks 1964-1979, ed. with an Introduction by Wm. Scott McLean, New York, N.Y.: New Directions, 1980, S. 93f.

5) Ibid, S. 67.

6) Vgl. Snyders Kommentar dazu auf S. 150 dieser Arbeit.

mäßig zu betreten:

> "That's, of course, the danger, that's where Western writers and thinkers always end up by just pointing at things. If somebody manifests for a moment that he has felt himself right inside of things, then he will read that in a poem as a haiku moment."7)

Entscheidend ist daher für Snyder, wie für die anderen von ihm beeinflußten "beat poets", die dieses Wechselverhältnis konditionierende Zen-Komponente des Haiku, denn erst der durch Zen eingeleitete "Durchbruch eines in der Ichform beschränkten Bewußtseins in die Form des nicht-ichhaften Selbst"[8] legt die unbewußte Ebene des menschlichen Geistes frei, auf der wir ursprünglich eins sind mit den Dingen und mit ihnen uns selber erfahren:

> "The seeing is not enough. The artist must get into the thing and feel it inwardly and live its life himself .... The Zen approach is to enter right into the object itself and see it, as it were, from the inside. To know the flower is to become the flower, to be the flower, to bloom as the flower ... which includes all the secrets of my own Self, which has been eluding my pursuit all my life so far, because I divided myself into a duality, the pursuer and the pursued, the object and the shadow ... however, by knowing the flower I know my Self."9)

Stilistisch wird eine derartige Wirkung für Snyder im wesentlichen durch vier Haiku-Kriterien bestimmt: durch Kürze und Unmittelbarkeit, durch einen intuitiven oder sensuellen Charakter gegenüber einem intellektuellen oder rationalistischen, und durch den "leap", die Ellipse, die die Subjekt-Cbjekt-Verschmelzung einleitet:

---

7) Aus einem Interview, das die Verfasserin am 4. Mai 1981 in Kitkitdizze, Nevada County, mit Gary Snyder führte. Nachfolgend zit. als "Snyder-Interview".

8) D.T. Suzuki, Die große Befreiung, op. cit., S. 12.

9) Ders., in: D.T. Suzuki, Erich Fromm, and Richard De Martino, Zen Buddhism & Psychoanalysis, New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row, Publishers, 1970, S. 11-13.

> "Shortness, first. Secondly, it cannot be intellectual or rationalistic. It has to have an immediacy and an intuitive or at least sensual quality. And it has some kind of a leap within it that surprises you. The Japanese have further and more subtle definitions of what they think constitutes a haiku. Those are like narrowing it down."10)

Wie Snyder weiter ausführt sind er, Ginsberg und Kerouac bei ihren damaligen Diskussionen übereingekommen, die für sie relevanten Haiku-Kriterien mit der ästhetischen Terminologie Pounds zu verbinden, indem sie das zentrale Element des "leap", das die von Pound bereits gesuchte, Energie freisetzende Bewegungssteigerung erzeugt, mit dem Begriff der Ellipse benannten:

> "So we connected the way that haiku works with the aesthetic terminology of Pound, using the term 'ellipse' or 'elliptical,' borrowing that vocabulary and that principle from haiku as a mode of generating poetical energy. And then we went back and looked at haiku specifically for that particular use of the ellipse."11)

Snyder unterstreicht damit die im Zusammenhang mit Ginsbergs Dichtung analysierte Schlüsselfunktion der Ellipse, weist jedoch darauf hin, daß er, Ginsberg und Kerouac deren Gebrauch ausschließlich der Haiku-Vorlage entnahmen. Nur über die originalgetreue Orientierung ist, wie er weiter ausführt, das energetische Moment des satori zu entfachen, was dadurch geschehe, daß man den Eindruck des buddhistischen tathatā, das So-Sein, die Dinglichkeit, mitteilbar mache. Die Dinglichkeit bilde das Herz des Haiku, erzeuge seine Energie. Seine Verbildlichung ermögliche den Vorstoß in die Zone des Unbewußten und damit das von den Imagisten nicht erzielte Präsentieren der Dinge von innen heraus:

---

10) Snyder-Interview, op. cit.

11) Loc. cit.

"As you say, the Imagists could not, except by accident, have occasionally hit on the key term, the Zen-term of haiku which is an exposition of 'suchness,' or tathata as we call it in Buddhism. The presentation of the inherent 'suchness' goes beyond imagery or intuition or immediacy or the senses. It's where the energy of the haiku lies. The 'suchness' or 'thingness' is the very heart of haiku, it's what haiku really is."12)

---

12) Loc. cit.

6.4.2. Das Haiku in der Dichtung Snyders

6.4.2.1. Der theoretische Hintergrund

Snyder hat bekanntermaßen seit seiner Studienzeit umfassend mit dem Haiku gearbeitet, indem er es sowohl als eigenständige Form gebrauchte als auch in kurze poetische Essays und längere Gedichte integrierte, so daß Bob Steuding den Stellenwert des japanischen Dreizeilers in der Dichtung Snyders demjenigen, den er im Werk Bashōs einnimmt, gleichsetzt,[1] Vimala Chemagiri Rao den beiderseitigen, Lyrik und Prosa prägenden Haiku-Einfluß unterstreicht[2] und Thomas Lyon das Haiku sogar als "the guiding principle of Snyder's poetics, whatever the length of the application" bezeichnet.[3]

Vergleicht man jedoch die Anzahl der direkt als Haiku ausgewiesenen Gedichte Snyders mit der Ginsbergs und Kerouacs, stellt man fest, daß diese verhältnismäßig gering ist. Denn obwohl er damals viele Dreizeiler als "roadside game" verfaßte wie Kerouac es in The Dharma Bums schildert, hat er diese größtenteils nicht schriftlich fixiert:

---

1) Siehe Bob Steuding, Gary Snyder, Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1976, S. 57:

"Undoubtedly, Snyder's study of Buddhism introduced him to the Zen-influenced poetic form, the haiku. After college, obviously fascinated with the form - its freedom, vividness, spontaneity, and close attention to nature - Snyder wrote many haiku poems .... Like Matsuo Basho, the classic Zen poet of seventeenth-century Japan, Snyder has used the haiku extensively. The haiku is found in his short poetic essays, in larger poems as interludes, and in the travel journals, such as those found in Earth House Hold."

2) Siehe Vimala Chemagiri Rao, op. cit., S. 166:

"He handles prose much as he does poetry - leaves a great deal to the imagination of the reader. Perhaps it is better so, for in true haiku style, what is left unsaid is more important than what is said."

3) Thomas Lyon, "Gary Snyder, a Western Poet", Western American Literature, Vol. III, No. 3 (1968), S. 210.

> "We had a way of running around and making up haiku on the street. We all did that all the time. We were throwing haiku back and forth at each other, composed on the tongue, but I didn't bother to write them down most of the time."4)

Der Grund dafür ist seine Einstellung, gewöhnlich keine Haiku zu schreiben, um sie zu Sammlungen zusammenzufassen, da Dichtung in seinen Augen einem vorüberziehenden Strom gleicht, in den Haiku wie Blätter eingestreut sind, die man als solche nicht getrennt sammeln sollte:

> "I don't write haiku as a rule and collect them in one place because I don't believe in writing tiny little poems all the time. I like the idea of poetry moving in a flow, haiku being like leaves in the stream that floats by, but you don't just collect the leaves."5)

Dementsprechend teilt Snyder sein Werk in zwei große Kategorien: in leicht verständliche Kurzgedichte, wie die in Riprap und The Back Country aufgenommenen, und in mythologisch gefärbte, symbolträchtige Langgedichte, wie die in Myths & Texts und Mountains and Rivers Without End enthaltenen, und folgt mit dieser Aufteilung seiner Vorstellung von Dichtung als einer Ganzheit und dem daraus erwachsenden Verhältnis von Prosa, Lang- und Kurzgedicht zueinander.[6] Eingestreut in das erzählende Langgedicht, das gegenüber reiner Prosa musikalischer und intensiver ist, sind bestimmte, aus der Geschichte herausragende Augenblicke, die das lyrische Kurzgedicht zu Ewigkeitsmomenten kristallisiert. Und in eben dieser Funktion sieht Snyder das Haiku, als Blatt oder Wirbel im Erzählstrom des längeren Gedichtes:

---

4) Snyder-Interview, op. cit.

5) Loc. cit.

6) Siehe Gary Snyder, The Real Work, op. cit., S. 19f.:

> "I see my poetry as falling into two classes. I write lyrical poems which are shorter and which are pretty easy to understand on one level ... such as those in Riprap and The Back Country. The other type is that which I did in Myths and Texts and which I am doing in Mountains and Rivers Without End which is more on the order of working with myths and symbols and ideas. Working with old traditions and insights."

> "Actually, my whole sense of the relationship between prose, longer poems and shorter poems is based on a sense of a kind of continuum like that. There are two kinds of poems: there are long chanted epics that tell stories and bear with them much information, historical, anthropological, ritualistic story telling - that flow of language which is in a sense more prosaic, but is none the less musical and measured to a degree that prose is not, and intensified, contains within it little moments that step out of history and sing a song. That's where the lyric poem steps out. And the lyric poem freezes a moment in eternity, out of the flow of the history that is told in the epic, and then you go on again till you come to the next little lyric moment, then you go on again. It's like the flow that has whirlpools in it here and there, and that's where I like to see haiku, as parts of it."7)

Richtungsweisend für den Gebrauch des Haiku ist laut Snyder daher Matsuo Bashō, der mit dem aus Prosa und Haiku bestehenden haibun seiner Reisetagebücher den Dreizeiler in den ihn ursprünglich umschließenden Kontext reintegrierte, aus dem er sich mit dem Schwinden der mündlichen Dichtungstradition zum isolierten Einzelgedicht entwickelte.[8] Das haibun repräsentiert in den Augen Snyders das genaue Äquivalent zum lyrisch durchsetzten Epos:

---

7) Snyder-Interview.

8) Die Beziehung zwischen Haiku und Epos zeigte Snyder im einzelnen wie folgt auf:

> "To look at the actual evolution of the haiku, you have to go back to the tanka and then, if you push it back a little further, you'll find that the tanka comes from a period when there were some longer forms, the renga and the Buddhist footprint form, earlier Japanese longer poem forms, Manyoshu poems. Ultimately, in the dawn of Japanese history, we'll find that there are epic traditions and, closing within them, lyric traditions that the haiku evolved out of. There are, of course, oral epics sung in Japan even today called nagauta or, like the Kamakura period, more epics, like the Heike Monogatari is, that can actually be sung, chanted and are chanted by professional performers sometimes. So, there is the relationship."
>
> Snyder-Interview.

> "I think that the danger with haiku that you see in Japan is that they've been plucked a little bit too much out of context. Haiku exists somewhat in isolation today, because of the loss of the oral literacy. Basho puts them back in context, and the context, when he does it, is the traveller's journal, the haibun. The haibun is the precise equivalent of the epic poem with lyric poems stuck in it from time to time."9)

Dem Haiku, das nach seiner Schätzung sein Werk vom Konzept her zu 25% bestimmt,[10] kommt daher, außer als autonome Kurzform, vor allem als integrierter Bestandteil längerer Gedichte besondere Bedeutung zu. Daneben übersetzt er die Ellipsenstruktur auch in Prosa, so daß sich insgesamt fünf verschiedene Erscheinungsformen in seinem Werk umreißen lassen:

1. einzelne, autonome Haiku, wie etwa in Earth House Hold;
2. zu Gruppen gefügte Haiku-Folgen, wie die in The Back Country aufgenommenen "Hitch Haiku";
3. vereinzelte, beispielsweise in Earth House Hold enthaltene "Prosa-Haiku";
4. haiku-ähnliche Kurzgedichte, wie die in Riprap bzw. im Schlußteil von Regarding Wave;
5. Haiku-Momente, die wie in Myths & Texts, in Mountains and Rivers Without End sowie in Earth House Hold, The Back Country und Riprap in längere Gedichte eingeschmolzen sind bzw. deren Gesamtausdruck bestimmen.

---

9) Loc. cit.

10) "The haiku makes out about 25% of my writings - in concept, not in actual practice."

Loc. cit.

6.4.2.2. Der zen-buddhistische Ausdruck

Bereits die ganz frühen, teilweise in Earth House Hold und The Back Country aufgenommenen Haiku zeigen, daß die von Snyder genannte Kürze, Unmittelbarkeit, der intuitive bzw. sensuelle Charakter und die Ellipse des Dreizeilers von Anfang an verbindlich für ihn waren. Gleichermaßen wird deutlich, daß es ihm bei seinen Versuchen nicht um eine größtmögliche Formentsprechung geht, sondern darum, inhaltliche Pendants zu schaffen, die den zen-buddhistisch geprägten Ausdruck adäquat vermitteln.[1)]
Vorbild hierfür ist in erster Linie wiederum Matsuo Bashō, dessen Dichtung von den für Snyder maßgeblichen Zen-Autoritäten wie D.T. Suzuki, Alan Watts, R.H. Blyth und dessen Schüler Robert Aitken - dem gegenwärtigen Zen-Lehrer Snyders - aus der Perspektive des Zen-Buddhismus gedeutet wird.[2)]

---

1) Vgl. Vimala Chemagiri Rao, op. cit., S. 168:
"Although Snyder had imbibed the spirit of Japanese and Chinese poetry quite early and assimilated it into his own poems, direct examples of formal imitation are rare in his work."

2) Die vollständige Stellungnahme Snyders zu diesem Aspekt lautet:
"What I introduced people to was the works of R.H. Blyth. Nobody read anything but Blyth, his works on haiku are like a dictionary. They are the best translations in English, without question. And his commentaries, although sometimes a little gitty, are always illuminating. In fact, I've been rereading some Blyth lately, just quite recently, both on haiku and Zen. Zen is where his real interest lies. Everything comes back to Zen for him and his interpretation of haiku is right in that line. But I don't think he's wrong, I think, he's quite right - he's very good, really, he's very, very good. But Blyth was never understood or accepted that much by the academic literary world, not because of his translations, but because of his commentaries. He simply does not write or think in the mode of the standard occidental literary intellectual. But he had a profound influence and he still does, and it's high time somebody gives Blyth credit for what he did: being the leading energy of post World War II influence of Japanese culture and Zen literary culture in the United States." (Snyder-Interview)
Robert Aitken, der Zen-Lehrer Snyders wie auch W.S. Merwins, befand sich im selben Internierungslager in Kobe (Japan) wie Blyth. Als Neunzehnjähriger wurde er sein Assistent, arbeitete mit an den Haiku-Übersetzungen und wurde, da sein Hauptinteresse gleichfalls dem Zen-Buddhismus galt, von Blyth dahingehend beeinflußt, Bashō als den vorrangigen Zen-Dichter im Bereich

Die Nähe zu Bashō, die Snyder u.a. mit den The Back Country vorangestellten Anfangszeilen aus dessen Reisetagebuch Oku no Hosomichi dokumentiert, läßt sich in den vier wichtigsten Stimmungsträgern des Zen, den furyu,[3] umreißen, die alle auf das Einheitsgefühl des Menschen mit der Natur zielen und Begriffe wie "Schweigen", "Ich-Losigkeit", "So-Sein" und "Leere" beinhalten: sabi, wabi, aware und yugen.

Der Stimmungswert des zen-buddhistischen sabi als dem Wesenszug der Dichtung Bashōs

> "... bedeutet Einsamkeit, Stille und Ruhe und ist der Ausdruck des erlebten Ewigen, das jenseits der Alltäglichkeit und aller weltlichen Erscheinung, allem Seienden, Lebenden und Strebenden begegnet. Das Einsamsein berührt die schöpferische Möglichkeit im Sein selbst."4)

---

der Haiku-Dichtung zu betrachten. Snyder dazu im Interview:

"I'm sure that he /i.e. Aitken/ was deeply influenced by Blyth in the direction of regarding Bashō as the primary Zen poet. Aitken's interest from very early on was also essentially in Zen .... Since Blyth took Basho to be the prime haiku poet and the most Zen of them all, Aitken regards him that way too."

Die Verbindlichkeit dieser Perspektive unterstreicht Snyder im Snyder-Brief, op. cit., wie folgt:

"I haven't written on haiku. the /sic/ best book on haiku in the world is Robert Aitken, A Zen Wave (Tokyo: Weatherhill) it's about Basho."
I.e. Robert Aitken, A Zen Wave. Bashōs Haiku and Zen. New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1978.

3) Dt. Gefühl der Natur gegenüber, "Naturgefühl".

4) Toshimitsu Hasumi, Zen in der japanischen Dichtung, Weilheim: Otto Wilhelm Barth Verlag GmbH, 1961, S. 102.

Sabi, am deutlichsten spürbar in Bashōs zeitlosem Gleichnis vom alten Teich, klingt bei Snyder beispielsweise in folgendem Dreizeiler der Reihe "Hitch Haiku" an:

A truck went by
three hours ago:
Smoke Creek desert[5)]

So wie bei Bashō die Stille durch den ins Wasser springenden Frosch erst hörbar wird und das Bild vom alten Teich die Vorstellung von Patina, von Alter und Ewigkeit weckt, läßt der vorbeifahrende Lastwagen die Einsamkeit und Stille noch nachhaltiger wirken, wie auch das Landschaftsbild in Snyders Dreizeiler den korrespondierenden Eindruck von Zeitlosigkeit vermittelt.[6)]

Wabi bezeichnet nach der Definition Toshimitsu Hasumis "letztlich die Sehnsucht nach dem Urgrund des Ewigen, den wir in dem Ton des Nachklangs fühlen können",[7)] und ist in den Augen Snyders "very close to silence, loneliness, poverty";[8)] es vermittelt den Eindruck von Schweigen, Schmucklosigkeit, von Beschränkung auf das Allerwesentlichste:

---

5) Gary Snyder, The Back Country, New York, N.Y.: New Directions, 1968, S. 24.

6) Im Tagebuch vom August 1953 notiert Snyder hierzu:

"Sabi: One does not have a great deal to give. That which one does give has been polished and perfected into a spontaneous emptiness; sterility made creative, it has no pretensions, and encompasses everything.

Zen view, o.k.?"

Gary Snyder, Earth House Hold. Technical Notes & Queries to Fellow Dharma Revolutionaries, New York, N.Y.: New Directions, 1969, S. 11.

Snyder geht in seiner Interpretation von der wörtlichen Übersetzung des Begriffs aus, der in der Ableitung von sabiru "rostig", "verwittert" bedeutet.

Einen interessanten, auf die westliche Haiku-Dichtung bezogenen Beitrag liefert Stanley Morner mit dem Aufsatz "Sabi and the English-Language Haiku Poet", Dragonfly, Vol. VII, No. 2 (April 1979), S. 5f., in dem sabi als möglicher Lebensausdruck des nach neuen bzw. verschütteten Kulturwerten suchenden westlichen Menschen um-

"... the moral imperative is to COMMUNICATE.
Making tea.

fewer the artifacts, less the words,
slowly the life of it
a knack for non-attachment."[9)]

Den moralischen Aufruf zu kommunizieren vergleicht Snyder implizit mit der Teezeremonie: Gedankenaustausch durch Schweigen, im Gelöstsein vom Selbst und dem künstlich Geschaffenen langsam das Leben spüren, im nachklingenden Ton der Worte deren Sinn erfahren.
Da diese Ewigkeitswerte durch die von einer permanenten Bedeutungsinflation bedrohten Sprache nur teilweise überbracht werden ("my language fades. Images of erosion"),[10)] sucht er die Nähe des Schweigens, das wortlose Gedicht, das die absolute Wirkung auslöst, wie es das Haiku im Stil Bashōs tut:

> "The true poem is walking that edge between what can be said and that which cannot be said. That's the real razor's edge ... the farther it is from the razor's edge the less it has of the real magic .... Haiku has something of this quality. The haiku of Bashō and his immediate disciples have the quality of the poem pushed as far as one can push it. 'The words stop but the meaning goes on.'"11)

---

rissen ist.

7) Toshimitsu Hasumi, op. cit., S. 102.

8) Snyder-Interview.
Siehe hierzu auch die komplexe Studie von Toshihiko und Toyo Izutsu, "Far Eastern Existentialism: Haiku and the Man of Wabi", in: The Personality of the Critic, ed. Joseph P. Strelkar, University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1973, S. 40-69.

9) Gary Snyder, Earth House Hold, op. cit., S. 9.

10) Ibid, S. 10.

11) Ders., The Real Work, op. cit., S. 21f.

Vordergründiger als der Begriff des aware, der "eine tiefe Bewegtheit, die durch irgendeine Naturerscheinung oder menschliche Kommunikation veranlaßt wird",[12] bezeichnet und aus Gedichten wie "Four Poems for Robin" spricht,[13] ist der des yugen, der mysteriösen Wesensschau, die gleichfalls eng mit dem satori verbunden ist:

> "Yugen ... meaning 'obscurity,' 'unknowability,' 'mystery,' 'beyond intellectual calculability' ... whereby we attain a glimpse of things eternal in the world of constant changes: that is, we look into the secrets of Reality. Where satori flashes, there is the tapping of creative energy; where creative energy is felt, art ... breathes ... yugen."[14]

Im Zusammenhang mit dem yugen, das an das biblische "Videmus nunc per speculum in aenigmate"[15] erinnert, stehen die Begriffe "suchness" und "emptiness", das So-Sein und die Leere, die einander bedingen, denn "NICHTS und Sein stehen einander als Begriffe und Vorstellungen /zwar/ entgegen. Doch das Sein ist das Erscheinende des NICHTS",[16] beide, wie Snyder betont, bedingen einander wie Musik und Schweigen:

> "On the one side is 'suchness' and on the other side is 'emptiness,' or on the one side is fullness and on the other side is silence, music and silence. - What's the use of music if you don't have silence?"[17]

---

12) Toyoji Akada, "Norinaga und Klages - Bemerkungen zu 'Mono-no-aware'", in: Ubusuna. Festschrift zum 60. Geburtstage von Shichiro Chidani, hg. Toyoji Akada, Shigeki Minamizawa und Shuichi Shibata, Tokio: Keiso-Shobo-Verlag, 1972, S. 115.

13) Gary Snyder, "Four Poems for Robin", The Back Country, op. cit., S. 47-49.

14) D.T. Suzuki, Zen and Japanese Culture, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973, S. 220.

15) Korintherbrief I, 13, V. 12.

16) Toshimitsu Hasumi, op. cit., S. 119.

Eine anschauliche Gegenüberstellung des Begriffspaares gibt Lydia Brüll in ihrem Aufsatz "'Sein' und 'Nichts' - Zwei kunsttheoretische Begriffe aus der Welt des japanischen Kurzgedichtes", Poetica, Bd. II (1968), S. 79-87.

17) Snyder-Interview.

"Suchness", von Catherine Elmes Kalbacher in ihrer Dissertation als "a continuing quality of Snyder's poetry" bezeichnet,[18] liegt beispielsweise folgendem Haiku inhaltlich zugrunde:

31 July

This morning:
floating face down in the water bucket
a drowned mouse.[19]

Ausgeklammert bleibt die Frage nach dem Wie und Warum des Ertrinkens der Maus, entscheidend ist einzig, daß es so ist.[20] Und dieses konkrete So-Sein reflektiert das dharma, das Gesetz des Lebens, als eines stetigen Wandels von Werden und Vergehen, von Sein und Nichts. Nicht die Maus wird entsprechend William Carlos Williams' "The Red Wheelbarrow" als bloßes Ding be-deutet, sondern die Bedeutung des Nicht-Sein in seinem Sein verdinglicht. Die Maus, die ihr Gesicht der für sie bodenlosen Tiefe, dem Nichts, zugewandt hat, erscheint hier als Wesen des Seins, das im Nichts ruht.
So wie dieses Begriffspaar den inhaltlichen Ausdruck des Gedichtes bestimmt, prägt es auch den formalen, denn "FORM" ist, nach der Definition von Robert Creeley, "NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT",[21] ist nichts weiter als die Ausdehnung des Inhalts.

---

18) Catherine Elmes Kalbacher, op. cit., S. 91.

19) Gary Snyder, Earth House Hold, op. cit., S. 4.

20) Siehe hierzu auch D.T. Suzuki, Zen and Japanese Culture, op. cit., S. 230f.:

"... the Buddhist teaching of suchness (tathatā)... is the ultimate reality itself; we humans, however fiercely or desperately we may strive or struggle, can never go beyond this. All that we can do then is to write a haiku appreciating the fact, without asking why or how."

21) Charles Olson in §2 seines Essays "Projective Verse", in: The Autobiography of William Carlos Williams, New York, N.Y.: Random House, 1951, S. 330.

Der äußere Rahmen des Gedichtes ist daher zu verstehen als ein formaler Ausdruck der inhaltlich be-deuteten Leere:

> "... form - leaving things out at the right spot
> ellipse, is emptiness ..."22)

Die vier Stimmungswerte sabi, wabi, aware und yugen reflektieren die Einheit des vom vordergründigen Ich befreiten Menschen mit den Dingen der Natur und sind den meisten Haiku von Snyder eigen, da sie diese erst zu ausdrucksmäßigen Äquivalenten des japanischen Vorbildes machen.[23] Dort, wie Steuding feststellt, wo Snyder lediglich die Form nutzt bzw. literarische Bezüge herstellt, ist die Wirkung des Dreizeilers in gleicher Weise minimiert wie dies laut Roy Kazuaki Okada der Fall ist, wenn Snyder seine Sexualität der Natur gegenüber in den Vordergrund stellt.[24]

---

22) Gary Snyder, Earth House Hold, op. cit., S. 5.

23) Vgl. Vimala Chemagiri Rao, op. cit., S. 169.

24) Siehe Bob Steuding, op. cit., S. 61f.:

"At times, however, Snyder's use of the haiku form is conscious and seems somewhat contrived. This effect very often occurs when Snyder uses the form to describe subjects other than nature .... Some of his haiku ... are less effective than they might be because an inherent literary quality ... seems to remove the poem from experience."

Roy Kazuaki Okada nimmt bei der Haiku-Analyse der "Kali"-Gedichte aus The Back Country einen Vergleich zwischen dem Naturlyriker Bashō und dem seiner Ansicht nach sexuell fixierten Snyder vor und kommt in seiner Untersuchung zu dem Ergebnis, daß diese thematische Verlagerung Snyder emotional binde und ihm das Erleuchtungsmoment des satori nicht zuteil werden lasse:

"Basho confronted truth by grasping the reality of rocks and frogs; Snyder, by attempting the same through his own being, perhaps becomes trapped by the means; i.e. his sexuality. In a sense, he is again writing quest poetry, for the attempt involves becoming one with the Tantric Mother Goddess. Basho's confrontation with the sound of the frog made him aware of the reality beyond both himself and the sound; Snyder's confrontation with Kali makes him aware that he is one with her. In this sense, Basho is free and enlightened. Snyder, on the other hand, is trapped by his growing concern for defining his sexuality. For enlightenment to be a potentiality, the poet must move away from thinking about his sexuality; he must merely describe it."

Roy Kazuaki Okada, Zen and the Poetry of Gary Snyder, Phil. Diss. University of Wisconsin at Madison, 1973, S. 177.

Der Ausdruck einer solchen Mensch-Natur-Einheit ermöglicht es Snyder, das geforderte Präsentieren der Dinge von innen heraus, gegenüber dem imagistischen Be-deuten des dinglichen Außen, lyrisch zu realisieren, das in Pounds Haiku-Konzeption strukturell wohl berücksichtigt, inhaltlich jedoch nicht erzielt wurde.[25)]

Fraglich in Bezug auf Okadas Hypothese ist jedoch, ob Snyder auf der bloßen Basis einer "oneness", in diesem Fall auf der einer sexuellen Vereinigung gegenüber einem meditativen Eins-Sein, überhaupt intendierte, mit dem Haiku zu arbeiten. Eine nähere Betrachtung der "Kali"-Gedichte scheint diese Annahme nicht zu bestätigen, zumal Snyder als Fachmann der japanischen Dichtung nur allzu gut weiß, daß das Haiku ein dem naturlyrischen Bereich verhaftetes Gedicht ist.

25) Umfassend diskutiert wird dieser Aspekt in der das Werk Gary Snyders, Robert Blys und David Ignatows beleuchtenden Dissertation The Way into the Self: Contemporary American Poets and the Re-Discovery of a Tradition, Washington State University, 1978, von Robert Taylor Wilkinson, in der das Einheitsgefühl von Mensch und Natur bzw. Kosmos thematisch im Mittelpunkt steht.

6.4.2.3. Form und Inhalt

Ziel Snyders ist die Verbildlichung dieser Mensch-Natur-Einheit, wobei er sich des Haiku einerseits als eines autonomen Gedichtes bedient und es andererseits als einen solchen Stimmungsträger in längere Passagen integriert. Diese Doppelfunktion zeichnet sich im Zuge der inhaltlichen Schwerpunktbildung ebenfalls in den frühen "Hitch Haiku" ab, in denen er sich vom dreizeiligen Siebzehnsilbenmuster löst und vereinzelt dazu übergeht, Gedichte um einen Vers zu verkürzen oder um zwei Zeilen zu verlängern:

Sunday dinner in Ithaka -
the twang of a bowstring

Spray drips from the cargo-booms
a fresh-chipped winch
spotted with red lead
young fir -
soaking in summer rain[1)]

In Form des ersten Beispiels dient es als integrierter "haiku moment" längerer Textpassagen, in der des zweiten als autonomes Haiku bzw. haiku-ähnliches Kurzgedicht,[2)] wobei die Wirkung beider

---

1) Gary Snyder, The Back Country, op. cit., S. 25.

2) Hingewiesen sei speziell auf "Eight Sandbars on the Takano River", ibid, S. 44f., sowie auf den unter dem Titel "Target Practice" zusammengefaßten Schlußteil von Regarding Wave, New York, N.Y.: New Directions, 1970, S. 67-84, zu denen Vimala Chemagiri Rao, op. cit., S. 169, bemerkt:

"A few last poems in Regarding Wave are Anglicized haikus. They are unpretentious and individualistic ... even his free rendering of the form afforded him certain poetic possibilities and Snyder makes full use of them. He could be expressive in a non-egocentered, detached, and economical way. His comments on life could be offered objectively .... In haiku-style poems ... he once again celebrates the sense of harmony that arises out of the rapport between man and nature."

Siehe hierzu auch R.K. Okada, op. cit., S. 192, 205ff. u. S. 212-215.

Typen in dem mittels der Ellipse entfachten, Pounds "Image" strukturell entsprechendem Bild liegt, das im ersten Fall den Bezug zur Odyssee konnotativ weckt und im zweiten den baumartig wirkenden Kran mit der tropfnassen Tanne zu einer natürlichen Einheit verschmilzt. Wie breit die Palette der Erscheinungsformen bei Snyder ist, illustriert das 1969 erschienene Earth House Hold, in dem der Dreizeiler u.a. als textumrahmte Tagebucheintragung, als "Prosa-Haiku" und als eine Einheit aus Wort, Bild und Klang auftritt.

Im ersten Beispiel, einer Tagebucheintragung vom 6. August 1953 aus Snyders Zeit als "Sourdough Mountain Lookout", dient das Haiku dazu, das textlich angedeutete, zen-buddhistisch gefärbte Einheitsgefühl von Mensch und Natur bildlich zu unterstützen:

> "... and the photograph of a young female
> torso hung in the lookout window, in the
> foreground. Natural against natural, beauty.
>
> two butterflies
> a chilly clumb of mountain
> flowers.
>
> zazen non-life. An art: mountain-watching.
>
> leaning in the doorway whistling
> a chipmunk popped out
> listening"[3)]

Im Fenster vor dem Hintergrund der Berglandschaft hängt das Foto einer jungen Frau. Beides, Natur und Frauenkörper, werden unter dem Oberbegriff "beauty" eins. Diese Wesensverwandtschaft zweier verschiedener Erscheinungsformen der Natur verbildlicht das an-

---

3) Gary Snyder, Earth House Hold, op. cit., S. 7.

schließende Haiku, in dem Schmetterlinge und fröstelnde Gebirgsblumen optisch ineinander übergehen.
Ein entsprechender Ausdruck liegt dem zweiten Haiku zugrunde: nicht Snyder lauscht dem Zwitschern der Vögel, sondern ein Tier hört dem pfeifenden Snyder zu. Das Gefühl dieser "unity" entspringt der mit der Mittelzeile gekennzeichneten Perspektive des Zen-Buddhisten, um die sich Snyder zu diesem Zeitpunkt durch intensives zazen- ("Meditations"-) Training bemühte:[4] von sich selbst absehend ("non life") übt er sich wie Kerouac in der Kunst der Bergbetrachtung ("An art: mountain-watching"), um meditativ mit ihm zu verschmelzen, die Dualität von Ich und Natur zu durchbrechen, denn, wie es in einem bekannten Zen-Gleichnis heißt, das im Titel von Snyders Buch Mountains and Rivers Without End anklingt:

> "Bevor einer Zen studiert, sind ihm Berge Berge und Gewässer sind Gewässer. Wenn er aber eine Einsicht in die Wahrheit des Zen bekommt ... dann sind ihm Berge nicht mehr Berge und Gewässer keine Gewässer; aber nachmals, wenn er wirklich zum Orte der Ruhe gelangt ist (d.h. Satori erlangt hat), so sind ihm Berge wieder Berge und Gewässer Gewässer."5)

Diese "non-identity" kommt im folgenden, dreieinhalb Jahre später in Kyoto verfaßten "Prosa-Haiku" zwar weniger zum Ausdruck, die Harmonie von Mensch und Natur ist jedoch auch hierin vordergründig.

---

4) Den Begriff des zazen definiert D.T. Suzuki wie folgt:

"Zazen, or its Sanskrit equivalent dhyana, means sitting cross-legged in quietude and in deep contemplation. The practice originated in India and spread all over the East. It has been going on through centuries now, and the modern followers of Zen still strictly observe it. In this respect zazen is the prevailing practical method of spiritual discipline in the East ..."

D.T. Suzuki, "The Koan", in: The World of Zen, op. cit., S. 48.

In einer Tagebucheintragung vom 15. August 1953 notiert Snyder zum Begriff der "no identity", die er durch zazen zu erreichen sucht:

"Almost had it last night: no identity. One thinks, 'I emerged from some general, non-differentiated thing, I return to it.' One has in reality never left it; there is no return."

Gary Snyder, Earth House Hold, op. cit., S. 10.

5) D.T. Suzuki, Die große Befreiung, op. cit., S. 11.

Analog zu der von Kerouac in The Dharma Bums prosaisch genutzten Ellipsenstruktur werden die weißen "Schwärme" dahineilender Krankenschwestern mit dem anschließenden Bild einer die Berge überfliegenden Kriekente verschmolzen:

"21.III

Kyoto City Hospital: Nurse girls in
starch white scud through the halls
in flocks - teal over the mountains - ..."[6)]

Mit einem weiteren Gedicht aus Earth House Hold kommt er Pounds Ziel, den Dreizeiler als Gestalt darzustellen dadurch näher, daß er das Haiku bildlich durch ein haiga und klanglich durch Zusatz einer vierten Zeile zu der ihm ursprünglich eigenen Einheit aus Wort, Bild und Klang fügt:

"10 August

First wrote a haiku and painted a hai-
ga for it ... then studied the lesson.

a butterfly
scared up from its flower
caught by the wind and swept over the cliffs
S C R E E"[7)]

Dem Moritake-Haiku nachempfunden, es aber im eigenen Stil weiterentwickelnd, impliziert Snyder metaphorisch das Verschmelzen von "butterfly" und "SCREE" ("Geröll") zum steingleichen Fall des Schmetterlings und macht dessen "Schrei" durch die phonetische Qualität des Wortes gleichzeitig vernehmlich.[8)] Das Erlebnis des Autors wird dadurch für den Leser plastisch nachvollziehbar.

---

6) Gary Snyder, Earth House Hold, op. cit., S. 42.

7) Ibid, S. 8.

8) Siehe Bob Steuding, op. cit., S. 59:

"Although this poem is very much like the traditional haiku, the reader notices Snyder's variation on the form: he has added a fourth line, and he has utilized a geological term in an interestingly new sense. 'Scree' is rock which slides off mountains. In the poem Snyder has employed its meaning metaphorically by suggesting that the butterfly is like a falling rock. He has

Die Nähe Snyders zu Pound zeigt sich vor allem auch dort, wo der Dreizeiler als Haiku-Moment in längere Gedichte integriert ist, wie etwa im dritten Teil des sechsgliedrigen "The Public Bath", in dem er im Stil der "super-pository technique" fungiert:

the daughters

gripping and scrubbing his two little daughters
    they squirm, shriek at
        soap-in-the-eye,
wring out their own hair
    with grave wifely hands,
peek at me, point, while he
soaps up and washes their
    plump little tight-lip pussies
peers in their ears,
    & dunks them in hot tile tub.
    with a brown-burnt farmboy
    a shrivelled old man
    and a student who sings "silent night."

- we waver and float like seaweed
pink flesh in the steamy light.[9)]

Snyder folgt in der Bildgestaltung strukturell dem am Haiku modellierten "Image" Pounds, indem er den längeren Passagen von Lustra entsprechend die Aussage des Gedichtes in ein intensives Schlußmoment blendet: die sich bewegenden Körper der Badenden werden treibendem Seetang gleichgesetzt.

---

also utilized the sense of the sound of the term, for to say 'scree' is to sound like one is screaming."

9) Gary Snyder, The Back Country, op. cit., S. 41.

Im Unterschied zu Pound baut Snyder die Wirkung des Gedichtes jedoch nicht allein auf einem optischen "Bildschock" auf, sondern läßt das Überraschungsmoment aus dem gesamten Kontext erwachsen. Was das Gedicht beschreibt, ist nicht irgendeine Szene in einem öffentlichen Bad, sondern ein Gleichnis harmonischen Miteinanders von Jung ("two little daughters") und Alt ("a shrivelled old man"), von einfachen ("farmboy") und gebildeten Menschen ("student"), vom sorgenden Vater und unbekümmert singenden Studenten. Gezeichnet ist nicht das Bild vom Äußeren des Menschen, präsentiert wird der nackte Mensch und dessen innere Würde ("his two little daughters ... wring out their own hair / with grave wifely hands"). Der Eindruck von Nacktheit, Schmucklosigkeit, von Armut im ästhetischen Sinne macht den Begriff des wabi transparent, der dem Schlußbild erst einen tieferen Sinn gibt.

Ähnlich Pound setzt Snyder den Dreizeiler als Haiku-Moment auch mitten im Gedicht ein, wie beispielsweise in folgender Passage des Langgedichtes "Night Highway Ninety-nine" aus Mountains and Rivers Without End:

Mt. Vernon

Fifty drunk Indians
Sleep in the bus station
Strawberry pickers speaking Kwakiutl
turn at Burlington for Skagit
& Ross Dam

under appletrees by the river
banks of junkd cars

B.C. drivers give hitch-hikers rides[10)]

---

10) Ders., Six Sections from Mountains and Rivers without End, Plus One, Bolinas, Cal.: Four Seasons Foundation, 1977, S. 12.

Eingeblendet in die Szene einer reisemäßigen Durchgangsstation, die schlafende Indianer, Kwakiutl sprechende Erdbeerpflücker und nach British Columbia reisende Fahrer zeigt, ist das Bild am Fluß stehender Apfelbäume, unter denen sich statt Blüten, Früchten oder Blättern verrostete Autos türmen. Dieser Haiku-Moment, der Technik und Natur miteinander koppelt, trägt mit dem Adjektiv "junkd" den Anflug von sabi, Einsamkeit, in das Gedicht, denn sabi in der Ableitung von sabiru bedeutet wörtlich "rostig". Dieser Begriff ist jedoch nicht wörtlich zu verstehen, sondern im übertragenen Sinn als ein äußeres Zeichen von Einsamkeit, das die Zeit den Autos aufgeprägt hat: sie sind nicht räumlich, sondern zeitlich einsam.[11)]
Als "objective correlative" deuten sie somit die Einsamkeit der Menschen an: wie der Wanderer Bashō ist jeder Reisende für sich einsam. Daß diese Einsamkeit jedoch nicht gleichbedeutend ist mit einem Verlassensein, wird gleichermaßen impliziert, denn der Haiku-Moment ist eine Variation des folgenden bekannten Dreizeilers:

Under the cherry-blossoms,
None are
Utter strangers.[12)]

Die Menschen sind zwar einsam, doch einander nicht völlig fremd: sie reisen gemeinsam ("B.C. drivers give hitch-hikers rides"). Wie Pound bleibt Snyder kurz, präzise, anschaulich und präsentiert nur das konkret Wahrnehmbare. Wie sein "Image" wird auch Snyders zentrales Bild mittels der den Bildsprung bewirkenden Ellipse erzeugt, unterscheidet sich jedoch dahingehend, daß es Ausdrucksträger des ganzen Gedichtes ist: es beleuchtet Mensch und Natur nicht von außen, sondern von innen und macht so die sie verbindende Einheit transparent.

---

11) Zur weiteren Information über die Termini sabi und sabiru siehe R.H. Blyth, A History of Haiku, op. cit., Vol. II, S. VIIf.

12) Kobayashi Issa, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 340.

6.4.2.4. Bereichsübergreifende Haiku-Bezüge

Im strukturellen Aufbau des Bildes folgt Snyder zwar Pound, doch inhaltlich und funktionell reflektiert auch diese Passage exemplarisch die Orientierung am haibun Bashōs, in das derartig beschaffene Haiku-Momente wie Wirbel eingesetzt sind. Snyder bezeichnet diese den Gedichtstrom lenkenden Wirbel daher mit dem japanischen bushi oder fushi auch als "whorls in the grain", als Ringe in der Holzmaserung, und setzt sie dem von Pound gebrauchten Begriff des "vortex" gleich, denn wie er arbeitet auch Snyder auf eine lyrische Dynamisierung hin:

> "That reminds me of the Japanese term for song, bushi or fushi, which means a whorl in the grain. It means in English what we call a knot, like a knot in a board .... It's an intensification of the flow at a certain point that creates a turbulence of its own which then as now sends out an energy of its own, but then the flow continues again ... the knot of the turbulence, whorl or a term that Pound was fond of from his friend Wyndham Lewis, 'vortex.'"1)

Ziel der lyrischen Dynamisierung ist das Erzeugen des als Gefühl jähen Wachsens empfundenen satori, das im Leser die von William Blake mit "delight" gleichgesetzte Energie entfacht. Hierin, wie der ökologisch engagierte Snyder in Turtle Island ausführt, für das er 1975 den "Pulitzer Price for Poetry" erhielt, liegt die größte Wirkung, die Dichtung überhaupt erzielen kann; daher mißt er ihr die Funktion eines Sonnenkollektors zu, der dem Menschen jederzeit die zum Überleben notwendige Wärme innerlich zuführen kann.[2)]

---

1) Gary Snyder, The Real Work, op. cit., S. 44.

2) Vgl. hierzu den Aufsatz Snyders "On 'As For Poets'", in dem er schreibt:

> "'Energy Is Eternal Delight' - William Blake, in The Marriage of Heaven and Hell. What are we to make of this? ... there is /a/ kind of energy, in every living being, close to the sun-source but in a different way . The power within. Whence? 'Delight.' The delight of being alive while knowing of impermanence and death, the acceptance and mastery of this."
>
> In: ders., Turtle Island, New York, N.Y.: New Directions, 1974, S. 113.

Dem Haiku kommt unter diesem Aspekt die thermodynamische Funktion eines "switch factor" zu, der durch ein Minimum an Energieaufwand ein Maximum an Energiezuwachs erzeugt, indem er den Gedankenstrom des Lesers punktuell umlenkt und so die von Pound als "sudden growth" bezeichnete Dynamisierung erzeugt:

> "Poetry is like a switch whereas prose is like a pipe full of water. What a switch is able to do is to move a vast flow from here to there but the amount of energy that it takes to turn the switch is very tiny. And it's that function I'm interested in, in shortness, in the switch factor, and I use haiku as switches."3)

Siehe ebenso Snyders Essay "Energy is Eternal Delight", ibid, S. 103-105, sowie das hierauf bezogene Gedicht "Without", ibid, S. 6, und die Interpretation von Bob Steuding, op. cit., S. 133-135.

In seinen Ausführungen über den Zusammenhang von Zen-Buddhismus und Energie zitiert Erich Fromm D.T. Suzuki:

"Zen is the art of seeing into the nature of one's being; it is a way from bondage to freedom; it liberates our natural energies ...".

Erich Fromm, "Psychoanalysis and Zen Buddhism", in: Zen Buddhism and Psychoanalysis, op. cit., S. 115.

3) Snyder-Interview, op. cit.
Zu diesem Themenschwerpunkt machte Snyder im Interview weiterhin folgende Ausführungen:

"I'm interested in the maximum power of language, and you have to use 'power' in the way that people who talk about thermodynamics do, which means its ability to do work as against energy, which is a potentiality to do work. The amount of power that can be liberated by an utterance is not in ratio to its size. A long speech may not have any more power than a short speech. So you get down to a maximum possibility of compression which is described by thermodynamics people as a 'switching function.'"

Die Menge an Energie, die dieser "switch" freisetzt, ist abhängig vom Grad der Identität des Lesers mit dem Gelesenen. Sie ist dort am größten, wo ein zeitloser Ausdruck der Einheit des Menschen mit der Natur verbildlicht ist, wo eine Korrelation von Innen und Außen eintritt, die Landschaft der Natur zur Landschaft des Herzens wird:

January

the pine tree is perfect

Walking in the snowhills the trail goes just right
Eat snow off pine needles
the city's not so big, the
hills surround it.
Hieizan wrapped in his own cloud -
Back there no big houses, only a little farm shack
crows cawing back and forth
over the valley of grass-bamboo
and small pine.

If I had a peaceful heart it would look like this.
the train down in the city

was once a snowy hill[4)]

Erzeugt wird der Eindruck einer Mensch-Natur-Einheit durch drei sabi durchdrungene Haiku-Momente, von denen der erste in Vers vier und fünf das Verhältnis von menschlichem und natürlichem Bereich zueinander verbildlicht. Der größenmäßige Umfang der Stadt ist nicht durch Zahlen, sondern durch die sie umfangenden Berge bestimmt, die sie relativieren und landschaftlich inte-

---

4) Ders., The Back Country, op. cit., S. 54.

grieren. Daß auch der technische Bereich Teil der Naturlandschaft ist, deutet der dritte Haiku-Moment der beiden Schlußverse an: der Zug unten in der Stadt war einst ein solcher Hügel wie die, durch die Snyder jetzt wandert. Den direkten Bezug der Landschaft zum Menschen stellt der zentrale zweite Haiku-Moment her: das Bild harmonischen Miteinanders von Naturszenerie, menschlicher Behausung, Flora und Fauna korrespondiert mit der Gefühlswelt des einsamen Wanderers. Indem er auszieht in die Natur, kehrt er in sich selbst zurück, denn Äußeres und Inneres entsprechen einander: wie in Rainer Maria Rilkes bekanntem Gedicht "Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens" wird die Berglandschaft zur Landschaft seines Herzens.

Diese "äußerliche Innerlichkeit", die, von Snyder als "Tiefseeniveau" bezeichnet, nur wenig über der "absoluten Tiefe" chinesischer Gedichte liegt, entspricht dem gewünschten perspektivischen Grundzug seiner Gedichte:

> "... I would like to work at deep sea levels,
> a little bit up from that absolute bottom
> transparency of the Chinese type poetry ..."5)

In manchen Gedichten wird ein solcher Eindruck nicht durch derartige, elliptisch konzipierte Haiku-Momente erzeugt, sondern vom Gesamtausdruck evoziert, wobei das Haiku wie im folgenden, chinesischer Lyrik nachempfundenen "Mid-August at Sourdough Mountain Lookout" die Bildgestaltung bestimmt und die Gleichschaltung von Autor und Leser, von Mensch und Natur, von Innen und Außen, einleitet:

---

5) Ders., zit. in: Towards a New American Poetics ..., op. cit., S. 108.

MID-AUGUST AT SOURDOUGH MOUNTAIN LOOKOUT

Down valley a smoke haze
Three days heat, after five days rain
Pitch glows on the fir-cones
Across rocks and meadows
Swarms of new flies.

I cannot remember things I once read
A few friends, but they are in cities.
Drinking cold snow-water from a tin cup
Looking down for miles
Through high still air.[6)]

Das Gedicht Snyders, das im Unterschied zu den von Kerouac während dessen Zeit als "fire lookout" verfaßten Haiku die mysteriöse Wesensschau des yugen spiegelt, spricht den Leser direkt an. Kürze und Unmittelbarkeit, die das Geschehen zu einem knapp gefaßten, momentanen Erlebnis in der Gegenwart machen, und die in genauer Wahrnehmungsabfolge präsentierten objektiven, sensuell wirkenden, naturmetaphorischen Bilder, die fern jeglichen Kommentierens oder Moralisierens den Leser "treffen", machen das Erlebnis des Autors zu seinem eigenen:

> "What is important in this context ... is the impact upon the reader of this poem of great immediacy which artistically captures, or re-creates, a moment in time as if it is just occurring. There is no forcing of the imagination. The images arrange themselves in lines in the order of apprehension - the poet's and the reader's - thus, the sense of spontaneity. The imagery is sensuous: the reader sees the haze, feels the heat, and watches the pit glow and the flies swarm. The reader drinks cold water from a tin cup; and he muses, as does the poet, while looking down through high, still

---

6) Gary Snyder, Riprap, & Cold Mountain Poems, San Francisco, Cal.: Four Seasons Foundation, 1977, S. 1.

> air. As each image is presented, the reader is hit by it and is transformed. The experience then becomes his own."7)

Wie für Snyder verblaßt im Geiste des Lesers alles Menschlich-Zivilisatorische und Gelesene; er sucht nicht die menschliche Nähe, sondern die der Natur und, statt in Büchern zu lesen, liest er meditativ in ihr. Indem sein Blick in die Tiefe unter ihm fällt, blickt er in die eigene, bewußtseinsmäßige Tiefe. Äußere und innere Leere entsprechen einander und umfangen die Dinge in jenem vertieften So-Sein, das Snyder gegen die oberflächliche "suchness" der Imagisten abgrenzt und als das Herz des Haiku bezeichnet.[8)]

Mit "Mid-August at Sourdough Mountain Lookout" setzt Snyder das Bestreben Wallace Stevens' fort, das Gedicht als "image of the mind" zu gestalten,[9)] wobei er sich, außer am Haiku, maßgeblich an der für ihn zentralen chinesischen Dichtung orientiert.[10)] Diese beiden Orientierungslinien sind in den Augen Snyders jedoch nicht divergent, sondern konvergent, denn die Hauptkriterien des Haiku, wie "Schweigen", wabi und sabi, stellen gleichermaßen Wesenszüge des chinesischen Gedichtes dar:

---

7) Bob Steuding, op. cit., S. 46.

8) Im weiteren heißt es dazu bei Steuding, loc. cit.:

> "... the reverberations - the associations and suggestiveness which the poem creates - are profound. The reader continues the journey where the poem leaves off; and, completing the experience, he gains a direct and deep perception of things."

In gleicher Weise weiterführend ist die Interpretation William Joseph Jungels, der u.a. den "sense of bottomlessness", den der Schluß vermittelt, in seiner Dissertation The Use of Native-American Mythologies in the Poetry of Gary Snyder, State University of New York at Buffalo, 1973, S. 51f., näher erörtert.

9) Robert Alan Kern weist in seiner Dissertation The Work of Gary Snyder, Harvard University, 1972, S. 36 u. 51, darauf hin, daß zwei Gedichte, Robert Frosts "Come In" und Wallace Stevens' "The Snow Man", welches nach Auskunft Snyders zu seinen favorisierten Gedichten gehört, die ausdrucksmäßige Vorstufe zu obigem Gedicht bilden:

> "Two poems, 'Come In' by Robert Frost and Wallace Stevens's 'The Snow Man,' seem to prepare the way for the particular meanings and attitudes that it conveys ... in 'Mid-August at

> "What Chinese really admire in a poem is that it has silence in it, which is true of haiku, too, the very best haiku have an inner heart of silence. Other Japanese terms like wabi, which is very close to silence, loneliness, poverty, or sabi, meaning ripe, not raw, mature, worked over, all those terms apply to Chinese poetry also."11)

Snyder hat die Vorstellung, daß diese Wesensverwandtschaft möglicherweise einem gemeinsamen zen-buddhistischen Hintergrund entspringt, lange Zeit von sich gewiesen, sie seit kurzem jedoch mehr und mehr für wahrscheinlich befunden:

> "For many years I resisted saying that those connections had anything to do with Zen, but I'm coming to see that they do have something to do with Zen, and that the shared ground that haiku and Chinese poetry at best have, has something to do with Zen. It is of the same mould, which on the one side is 'suchness' and on the other side is 'emptiness.'"12)

Diese jüngste Einsicht in die Affinität von Haiku und chinesischer Dichtung belegt gleichermaßen die Beziehungen zwischen japanischem Dreizeiler und den Han Shan-Übersetzungen Snyders aus dem Chinesischen, die teilweise wie reine Haiku anmuten, bisher aber nur hypothetisch als solche gedeutet werden konnten.[13)]

Sourdough Mountain Lookout' Snyder gives us a free and unconditioned image of the mind ..."

10) Siehe hierzu Bob Steuding, op. cit., S. 45-47.

11) Snyder-Interview.

12) Loc. cit.

13) Siehe Bob Steuding, op. cit., S. 60.

Vgl. hierzu ebenso die Dissertation von Angelica Uerling-Folle, op. cit., S. 57, die Bezüge zwischen Haiku, Han Shans Gedichten und Snyders "Chion-In" aufzeigt.

Die bislang umfassendste Stellungnahme über seine Beziehung zur chinesischen Dichtung gab Snyder während des von der Academy of American Poets vom 21.-23. April 1977 in New York veranstalteten Symposiums "Chinese Poetry & the American Imagination". Die Beiträge der Referenten, zu denen u.a. Kenneth Rexroth, Robert Bly und W.S. Merwin gehören, sind veröffentlicht in Ironwood, No. 17 (1981). Zu Snyder siehe insbesondere S. 12-14, 16, 20, 40-42 u. S. 49-51.

Was die beiden Lyrikarten jedoch voneinander unterscheidet, ist der Umfang, denn das chinesische Gedicht ermöglicht dem Autor, stofflich weiter auszuholen:

> "What I find about Chinese poetry that I like is that they are able to work inside a larger frame. They can pull in a little history, a little oral fair, quite a spectrum of things. So it's bigger-hearted in a certain way than haiku is."14)

Dieser Gesichtspunkt erklärt ebenfalls Snyders Orientierung am Haiku-Stil Bashōs, der ihm in Form des haibun einen dem chinesischen Gedicht entsprechenden Rahmen für eine komplexere Textgestaltung bietet.

Querverbindungen, außer zur chinesischen Literatur, bestehen nach Ansicht Snyders in gleicher Weise zu archaischen Dichtungsformen der Indianer, dem dritten großen Bereich seiner lyrischen Orientierung. Snyder nennt in diesem Zusammenhang in erster Linie die durch mündliche Überlieferung bedingte, haiku-mäßige Unmittelbarkeit dieser Dichtungsform, der insofern eine besondere Bedeutung zukommt, als sie der westlichen Dichtung gänzlich fehle:

> "Archaic Indian poetry has a lot in common with haiku. Namely the immediacy, arising from the oral tradition, which is a quality of haiku, and which is in particular lacking in occidental poetry."15)

---

14) Snyder-Interview.

15) Loc. cit.

Ein weiterer Grund für diese Ähnlichkeit besteht nach Meinung Snyders in der naturorientierten Lernhaltung der Indianer, die er mit der von Bashō zitierten gleichsetzt:

"There's something where, say, the American Indians and the Japanese are right on the same spot. They both know that that's possible, and that it is a major mode of knowledge - to learn about the pine from the pine rather than from a botany textbook."

Gary Snyder, The Real Work, op. cit., S. 67.

Snyder wies während des Interviews auch darauf hin, daß aufgrund dieser Ähnlichkeit gegenwärtig eine Einflußnahme amerindischer und primitiver Dichtung auf die japanische zu verzeichnen sei:

Die Universalität des zahlreiche Grundelemente vieler, gänzlich unterschiedlicher Kulturen in sich vereinigenden Haiku zeigt sich, laut Snyder, nicht zuletzt darin, daß es im Begriff ist, sich in den Vereinigten Staaten als die in den Primary Schools am meisten gelehrte Dichtungsart zur bekanntesten lyrischen Form zu entwickeln:

> "It's a wonderful irony, somehow, that haiku is on the verge of becoming the most widely known poetic form because it is the most commonly taught one in the Primary Schools."16)

Das Haiku, wie Snyder ausführt, repräsentiert das lyrische Grundmuster schlechthin, mit dem sowohl Kinder als auch wirkliche Meister optimal umgehen können:

> "Haiku is the case of poetry itself. It's very easy for kids because it's short and immediate and they feel they can write it. You can identify an experience and you can say it, and that's quite something to learn. Haiku is easy for a kid, and yet a master is still working at it many decades later."17)

Im Hinblick auf die künftige Entwicklung der amerikanischen Literatur, die sich nach Ansicht Snyders weiter von ihrem rhetorischen und rationalistischen englischen Hintergrund lösen wird,[18] so daß genaue Beschreibung, Evokation, Ellipse und Bild dichtungstechnisch noch vorrangiger werden, stuft er den künftigen Stellenwert des Haiku entsprechend hoch ein:

"There is also an influence of American Indian and primitive poetry on Japanese poetry now. Ainu poems are being translated both into Japanese and into English and are put right along the side of translations of American Indian poetry."

Snyder-Interview.

16) Loc. cit.

17) Loc. cit.

18) Siehe Towards a New American Poetics ..., op. cit., S. 107:

"I feel that American poetry probably will or should move further away from its rhetorical and rationalistic Anglo background ... and swing deeper into the mind."

> "Haiku is important in future literature as a way of understanding precise description, evocation, ellipse/image."19)

Im Vergleich zu älteren und zeitgenössischen Autoren ist Snyders Haiku-Verständnis ein denkbar tiefes. Sein an Bashōs Haltung orientierter Lern- und Lebensstil hat bewirkt, daß das Haiku speziell durch ihn eine für die "beat poets" verbindliche zen-spezifische Deutung erfahren hat, die der der Imagisten diametral gegenübersteht und sie relativiert.[20] Daß er dabei außer der rein literarischen Funktion ebenso der ethnologischen, psychologischen und pädagogischen Dimension des japanischen Dreizeilers Rechnung trägt, zeichnet ihn nicht nur als Haiku-Dichter, sondern auch als haijin, als Haiku-Menschen, aus.

---

19) Snyder-Brief, op. cit.

20) Wie Snyders Zen-Verständnis von den für die "beat poets" maßgebenden Zen-Autoritäten beurteilt wird, zeigt beispielsweise folgender Kommentar von Alan Watts:

"I am not Gary's teacher ... but when I am dead I would like to be able to say that he is carrying on everything I hold most dearly, though with a different style. To put it in another way, my only regret is that I cannot formally claim him as my spiritual successor. He did it all on his own, but nevertheless he is just exactly what I have been trying to say ... and I can only say that a universe which has manifested Gary Snyder could never be called a failure."

Alan Watts, In My Own Way. An Autobiography 1915-1965, New York, N.Y.: Vintage Books, 1973, S. 309.

6.5. Philip Whalen: Die Zen-Komponente als Träger des Haiku

Eine beachtenswerte, wenngleich weniger zentrale Rolle als bei Ginsberg, Kerouac und Snyder, spielt das Haiku in der Dichtung von drei weiteren Autoren der "beat generation": Philip Whalen, Gregory Corso und Lawrence Ferlinghetti.

Philip Whalen lernte das Haiku gleichfalls durch die Übersetzungen von R.H. Blyth kennen und schreiben, die Gary Snyder, mit dem er 1952 und 1953 auf dem Telegraph Hill in San Francisco zusammenlebte, ihm damals lieh:

> "I first read translations of haiku by R.H. Blyth in 1952 or 1953 in San Francisco. Gary Snyder loaned me his copies. I (like most of my friends) wrote a few things in imitation of these translations ..."1)

Wie für Snyder, mit dem der 1923 in Portland, Oregon, geborene Whalen gemeinsam am Reed College studierte, ist der Ausgangspunkt seiner Haiku-Beschäftigung der Zen-Buddhismus, mit dem er sich ab ca. 1940 auseinandersetzte. Später ging er zu weiteren Studien für drei Jahre nach Kyoto und wurde nach seiner Rückkehr Mitglied des San Francisco Zen Center, wo er seit 1972 als unsui ("Zen-Mönch") lebt und lehrt.
Geweckt wurde sein Interesse an japanischer und chinesischer Poesie u.a. auch durch die Übersetzungen von Arthur Waley, Soames Jenyns, James Legge, Amy Lowell und Ezra Pound sowie durch die Cinquain-Dichtung Adelaide Crapseys, von der er und seine Studienfreunde sich stilistisch inspirieren ließen:

---

1) Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Whalens vom 7. November 1980. Nachfolgend zit. als "Whalen-Brief".

2) Vgl. die Informationen, die Whalen hierzu in "Zen Poet: Interview with Ives Le Pellec" gibt, in: Off the Wall. Interviews with Philip Whalen, ed. Donald Allen, Bolinas, Cal.: Four Seasons Foundation, 1978, S. 50-67.

Vgl. ebenso die Ausführungen von Kenneth Rexroth, "The Authentic Joy of Philip Whalen", With Eye and Ear, New York, N.Y.: Herder and Herder, 1970, S. 210, sowie die von Mark E. Reames, Jr., "Scenes of Life at the Capital - Philip Whalen and Kyoto", Ei-Bei bungaku, Vol. XXI, No. 2 (5. März 1977), S. 69 u. 72.

> "My interest in Chinese and japanese /sic/ poetry came from reading translations by Arthur Waley, Soames Jenyns, James Legge, Amy Lowell, and Ezra Pound .... It is true that when I was a student at Reed College, some friends of mine and I invented a game of making poems on words chosen at random from any handy book of prose writing. The rules of the game required that five words be chosen and that each poem must consist of at least five lines and must use all five words. The poem might be longer than five lines, but five was the minimum number, & that number reminded me of Adelaide Crapsey's 'cinquaine' /sic/ form, so we called ourselves The Adelaide Crapsey-Oswald Spengler Poetry Society .... Of course the main interest I had in all this was derived from my interest in Zen Buddhism."3)

Im Gegensatz zu Ginsberg, Kerouac und Snyder steht Whalen dem englischsprachigen Haiku äußerst kritisch gegenüber, denn er schließt die Möglichkeit einer wesensgerechten Anverwandlung so gut wie ganz aus. Die Gründe hierfür sieht er im Hinblick auf die eigenen Versuche in seinen begrenzten Japanischkenntnissen, allgemein - und vor allem - jedoch in der weltanschaulichen und sprachstrukturellen Andersartigkeit der Japaner:

> "As I studied only a little Japanese language, I came to realize that haiku as a form is not translatable: Japanese language and thought work in a completely different way from any European language, and sees the world, experiences life in a completely unique way."4)

Wie er weiter ausführt, sei all das, was bislang im Westen geschrieben worden sei, kaum mit dem traditionellen Haiku vergleichbar, nicht einmal die formal und klanglich an den Blyth-Übersetzungen orientierten Gedichte Kerouacs:

---

3) Whalen-Brief.

Siehe auch die diesbezüglichen Ausführungen Whalens in: Off the Wall, op. cit., S. 33f.

4) Whalen-Brief.

> "What we have written has nothing to do with traditional Japanese haiku .... Kerouac wrote some very beautiful poems based on the shape and sound of Blyth's haiku translations, but they aren't haiku in the Japanese understanding of the word."5)

Whalen sieht den Charakter des japanischen Haiku im wesentlichen durch drei Merkmale bestimmt: durch den Klang und die eine Atemlänge betragende Kürze; zweitens durch die Vielzahl von Homonymen und den daraus erwachsenden Doppeldeutigkeiten, die sich drittens auch in den ideographischen Zeichen des Schriftbildes äußerten. Diese Bedingungen erfüllten seiner Ansicht nach nur sehr wenige Haiku. Zu den von ihm bevorzugten gehört Issas Oraga Haru:

> "In the first place, a haiku is read (or better) exlaimed /sic/, as it might be a sneeze or a cough, all in one breath. Because of the vast number of homonyms and inescapable puns and because of the peculiar nature of the Chinese written characters which allow for visual punning as well, that one breath/sneeze can convey a vast amount of information, and that is what makes a haiku interesting. But there are only a few really satisfactory haiku among the millions which have been written. Issa's A YEAR OF MY LIFE is my favorite collection."6)

In seinen eigenen Haiku, die in Whalens Lyriksammlungen eingestreut sind, hat er versucht, diesen Kriterien zumindest ansatzweise gerecht zu werden. So äußert sich beispielsweise der betont kurze, exklamatorische Charakter des Dreizeilers in drei Haiku des Gedichtbandes On Bear's Head:

---

5) Loc. cit.

6) Loc. cit.

The Year of My Life. A Translation of Issa's ORAGA HARU by Nobuyuki Yuasa, Berkeley, Cal.: University of California Press, 1972.

E A R L Y S P R I N G

The dog writes on the window
with his nose

30:iii:64

G I N K A K U J I M I C H I

Morning haunted by black dragonfly
landlady pestering the garden moss

10:v:66

S Y N E S T H E S I A

A few pine trees in sunshine
The complete works of Maurice Ravel.

4:vi:66[7)]

Trotz Berücksichtigung der Klangkomponente und der durch die Zweizeiligkeit betonten Kürze, den Naturbezug und die Ellipsenstruktur ist die Ähnlichkeit der drei Gedichte mit dem japanischen Vorbild jedoch nur eine entfernte, denn gebräuchlich sind u.a. weder eine Datierung noch eine Überschrift.

---

7) Philip Whalen, On Bear's Head, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc. and Coyote, 1969, S. 273 u. S. 362f.

Zu den Haiku dieser Sammlung siehe auch Catherine Elmes Kalbacher, op. cit., S. 95f.

Eine größere Entsprechung erzielt Whalen mit einem an seinen Freund, den "beat poet" Michael McClure, gerichteten Dreizeiler, in welchem mit dem besonders für Issa typischen Thema der menschlichen Bedürftigkeit der zen-buddhistische Aspekt transparent wird:

H A I K U F O R M I K E

Bouquet of H U G E
nasturtium leaves
"HOW can I support myself?"

13:v:59[8)]

Anliegen Whalens ist es, das Adjektiv "HUGE", das in seiner Doppelfunktion einerseits die Blätter der Brunnenkresse qualifiziert und andererseits impliziert, daß diese trotz ihrer Größe als ausschließliches Nahrungsmittel nicht ausreichend sind, in einer dem chinesischen Schriftzeichen entsprechenden ideographischen Form abzubilden. Orientiert hat Whalen sich hierbei u.a. an den typographischen Experimenten von e.e. cummings, der poetologisch für ihn ebenso verbindlich ist wie William Carlos Williams, dessen "Red Wheelbarrow" im Gedicht "The Winter" anklingt:

T H E W I N T E R

Wheelbarrow's tire is flat, muddy ground now sets
A plaster mould around the folded rubber the first
Cold morning of the year.

15:xi:66[9)]

---

8) Philip Whalen, On Bear's Head, op. cit., S. 72.
9) Ibid, S. 392.

Obgleich Whalen in diesem Dreizeiler auf die drei für ihn besonders wichtigen Kriterien verzichtet, ist die Wirkung eine haiku-ähnlichere als die von Williams' Gedicht. Denn entgegen der von Snyder kritisierten Haltung Williams', lediglich auf die Schubkarre zu deuten, arbeitet Whalen darauf hin, deren Bedeutung zu verdinglichen, indem er sie als "Ding" mit dem kigo "the first / Cold morning of the year" metaphorisch im Naturbereich verankert. Auf diese Weise wird das Bild vom platten Reifen der Schubkarre zum Symbol für die Kraftlosigkeit der Natur, um die der beginnende Winter, analog zur erdigen Ummantelung des Reifens, seinen ersten Kältemantel legt.

Obwohl das vielfach auch in längere Gedichte integrierte Haiku zahlenmäßig keinen großen Anteil von Whalens Dichtung ausmacht, hat es diese, nach Meinung von Ginsberg und anderen "beat"-Autoren, von Anfang an stark geprägt:

> "Kerouac was writing haiku himself quite a bit, and Gary was and so was Phil. The very nature of Phil's poetry is that, if he knows poetry at all."10)

Whalen hingegen betrachtet den Haiku-Einfluß eher als peripher und führt die starke Ähnlichkeit auf seine wesentlich eingehendere Beschäftigung mit der klassischen japanischen Prosaliteratur und dem fünfzeiligen, auch als waka bezeichneten tanka zurück:

> "I rate the influence of haiku poetry rather low; I have a greater appreciation for the older, classical poetry of the Heian and earlier periods (the waka). I also feel a great influence from the Heian period prose writers - Murasaki and Sei Shonagon and their contemporary diarists. The ISE MONOGATARI, attributed to Ariwara Narihira is one of my favorite books."11)

---

10) Ginsberg-Interview, op. cit.

11) Whalen-Brief.

Damit bestätigt sich, was Gary Snyder über die bereichsübergreifenden Haiku-Bezüge sagt: daß der Haiku-Gehalt von Whalens Dichtung, außer durch das Haiku, den Einfluß der Imagisten, e.e. cummings, William Carlos Williams' und die tanka-ähnlichen Cinquain-Gedichte Adelaide Crapseys, auch durch andere Literatureinflüsse entsteht, deren Berührungspunkt mit dem Haiku in einer gemeinsamen Zen-Komponente liegt.[12)]

---

12) In einem Gespräch, das die Verfasserin am 30. April 1981 im San Franciscoer Zen Center mit Philip Whalen führte, unterstrich er dieses Untersuchungsergebnis.

6.6. Gregory Corso: Der Dichter des "Natural Haiku"

Im Unterschied zu Ginsberg, Kerouac, Snyder und Whalen hat Gregory Corso, der sich ihrer Bewegung 1956 in San Francisco anschloß, nur ein geringes Interesse am Zen-Buddhismus, denn wesentlich ist für ihn als "pure poet" nicht ein zen-bestimmter Ausdruck seiner Dichtung, sondern einzig und allein der seiner eigenen Vorstellungskraft.[1)]

Stilistisch wurde er in erster Linie von den Werken Percy Bysshe Shelleys beeinflußt, die Mitinhaftierte 1947 dem damals siebzehnjährigen Waisen während seines dreijährigen Aufenthaltes im Clinton State Prison zusteckten. Diesen "Weggefährten" widmet Corso seinen zweiten, 1958 erschienenen Lyrikband Gasoline, in dessen Vorwort Ginsberg den Haiku-Charakter der Gedichte anspricht. Indem er Verse zitiert, die bestimmten Passagen von "Howl" ähneln, weist er darauf hin, daß ihre elliptische Haiku-Struktur nicht amerikanischen Literaturquellen entstammt. Vorbild Corsos, wie Ginsberg erläutert, ist die klassische Tradition, sind Shelley und die aristotelische Metaphernkonzeption:

> "These combinations are imaginary and pure .... All his own originality! What's his connection, but his own beauty? Such weird haiku-like juxtapositions aren't in the American book. Ah! but the real classic tradition - from Aristotle's description of metaphor to the wildness of his Shelley ..."2)

Der Gedanke, Corsos Gedichte in einen solchen Haiku-Rahmen zu stellen, kommt nicht von ungefähr. Bereits in den Kommentaren seiner "Berkeley Haiku" zeigt Ginsberg, daß er von einer Übereinstimmung des aristotelischen Metaphernbegriffs mit der des japanischen Dreizeilers ausgeht,[3)] und auch die kühne Meta-

---

1) Vgl. Gregory Corso, "Dichter und Gesellschaft in Amerika", op. cit., S. 101f.

2) Ginsberg in seiner Einleitung zu: Gregory Corsos Gasoline, The Vestal Lady on Brattle, San Fransisco, Cal.: City Lights Books, 1979, S. 7.

3) Siehe Allen Ginsberg, "Berkeley Haiku", op. cit., S. 95, §2: "The Western image (metaphor the apt relation of dissimilars - Aristotle) is compressed haiku."

phorik Shelleys, die bereits vereinzelt imagistische Stilzüge zu antizipieren scheint, weist in eben diese Richtung.[4] Vor allem sind es jedoch Corsos eigene Versuche auf diesem Gebiet, die Ginsberg zu einem Haiku-Vergleich bewegen, denn seine Tagebücher belegen, daß auch Corso bei den damaligen Zusammenkünften der "beat poets" Beiträge wie folgenden lieferte:

"The bubble pops!
It was real
and it lasted forever"[5]

Dieser Dreizeiler, der eher einer ausdeutenden Beschreibung gleicht, als einem traditionellen japanischen Haiku, zeigt, daß es Corso, im Gegensatz zu den anderen "beat poets", nicht um die zen-geprägte inhaltliche Seite geht, sondern um die Imagination, um seine eigene Vorstellung vom Bild der zerplatzenden Blase, das er als etwas Wahres, Dauerhaftes deutet.
Aus diesem Grunde berücksichtigt Corso in seiner Haiku-Definition den Zen-Aspekt nicht. Für ihn ist das Haiku, dessen Verse er mit den wenigen kühnen Strichen japanischer Malerein vergleicht, eine schlichte, bündige, elliptisch strukturierte und sehr schwierige Form, die eine Idee durch ein Bild zum Ausdruck bringt:

> "It's a simplistic form to express an idea through an image. It's very compact, it doesn't ramble on, and you elongate it by having a juxtaposition put in between two different things, you know, 'cause it's such a small space. It's very nice, but tough if you put everything that you really feel you want to express in the form of the haiku. It's not an easy one. Most of the Japanese painters, they do it the same way with one stroke if they work out to get the bamboo, or a stalk, with two or three lines

---

4) Siehe Rudolf Haas, "T.E. Hulme: The Embankment", op. cit., S. 56.

5) Gregory Corso, zit. in: Allen Ginsberg, "Late 1959", op. cit., Blatt 18.

they get the stalk."6)

Kennengelernt hatte Corso das Haiku zu Beginn seines literarischen Schaffens Anfang der fünfziger Jahre in New York, noch bevor er sich den "beat poets" anschloß. Der genaue Zeitpunkt liegt, da er lediglich von zwei der insgesamt vier Blyth-Bände spricht - Band I und II erschienen 1949 bzw. 1950, Band III und IV 1952 - vermutlich zwischen seiner ersten Begegnung mit Ginsberg 1950 und der mit Kerouac 1952:

> "In the early fifties I read Bashō. It was getting around, you know, people I was hanging around with in Greenwich Village showed me Japanese poetry and haikus. They were having books that came out in that time, two volumes of haiku by Blyth."7)

Seine Beschäftigung mit dem japanischen Dreizeiler und den Büchern von Blyth ist, seinen Angaben zufolge, jedoch keine eingehende gewesen, da er niemals versucht hat, regelgetreue Haiku zu schreiben. Wichtig, wie er sich weiter erinnert, waren hingegen entsprechende Gespräche mit Kerouac, dessen Haiku er über die der anderen "beat poets" stellt, da sie aufgrund ihrer Bild- und Klangqualität für ihn die einzigen, dem japanischen Dreizeiler ebenbürtigen sind:

> "These books were always around in all those people's houses that I knew in those days. I didn't read them through because I never delved into haiku, but I looked at them all the time wherever I stayed .... Kerouac would talk to me a lot about haiku, he liked it, and he wrote lots of haikus. Its funny with these guys and their haikus. All of them tried their hand at it like Allen Ginsberg, but I never saw that they got much command over it because there is none that is memorable to me, except those Kerouac did. He got a lot in the Japanese sense, using images that very often occur in Japanese haiku and the sounding of them is that of Japanese haiku translated into English."8)

---

6) Gregory Corso in einem Interview, das die Verfasserin am 30. April 1981 mit ihm in San Francisco führte. Nachfolgend zit. als "Corso-Interview".

7) Loc. cit.

8) Loc. cit.

Kerouac war es auch, der Corso erstmals darauf aufmerksam machte, daß zahlreiche seiner spontan komponierten Gedichte, wie etwa das fünfte der 1956 entstandenen Reihe "Mexican Impressions", haiku-gerecht und damit sogenannte "natural haiku" seien:

In the Mexican Zoo
they have ordinary
American cows.[9)]

Erst Kerouacs Hinweis, daß die Spontankomposition aufgrund ihrer Siebzehnsilbigkeit und der elliptischen Anordnung von "Mexican" und "American" ein "natural haiku" wäre, hat Corso dieses klar gemacht:

> "I was not aware that it was called that until Kerouac pointed it out. He laid down to me that it's a natural haiku because there's a juxtaposition between 'Mexican' and 'American' and that it's got seventeen syllables."10)

Es ist fraglich, ob ein elliptisch konzipiertes Begriffspaar und Siebzehnsilbigkeit ein Kurzgedicht bereits zu einem Haiku machen. Näher kommt Corso ihm auf jeden Fall mit einem jüngeren Versuch dieser Art, in welchem er auch dem traditionsgemäß unerläßlichen Jahreszeitenbezug Rechnung trägt:

A L C H E M Y

A bluebird
alights upon a yellow chair
- Spring is here[11)]

---

9) Gregory Corso, Gasoline, The Vestal Lady on Brattle, op. cit., S. 24.

10) Corso-Interview.

11) Gregory Corso, Herald of the Autochthonic Spirit, New York, N.Y.: New Directions, 1981, S. 50.

Wie die übrigen Gedichte Corsos ist dieser Dreizeiler eine Spontankomposition, die nicht bewußt als Haiku geplant, sondern unbewußt als ein solches entstanden ist. Was sie dazu macht, ist nach Aussage Corsos das elliptische Bildpaar "blue - yellow", durch dessen Überblendung die den Frühling kennzeichnende Farbe "Grün" entsteht. Lediglich die Ergänzung des Titels sei ein bewußter Eingriff gewesen, den er vorgenommen habe, um das Gedicht auch silbenmäßig dem Charakter des Haiku anzugleichen:

> "The poem was not written as a haiku consciously, but it was just there. Here you got again the juxtaposition between 'blue' and 'yellow' which makes 'green' as an image of spring. What I did consciously, though, was to put in the poem 'Alchemy' as the title to get to the seventeen syllables of the haiku."12)

Corso, der gern mit solchen Farbkombinationen arbeitet, hält sie für besonders wirkungsvoll, wenn wie in diesem Falle die beiden Töne auf der Farbskala möglichst weit auseinander liegen. Weniger eindrucksvoll ist nach seinem Empfinden beispielsweise eine Kombination von Rot und Gelb zum "Image" Orange. Derartige Farbkombinationen bestätigen Ginsberg in seiner Aussage über den haiku-ähnlichen Charakter von Corsos Dichtung, denn sie entsprechen in ihrem antipodischen Nebeneinander den komplementären Farbpaaren Cézannes, die im Leser das Gefühl der "petite sensation" wecken.

Sieht man von den übrigen Kriterien des traditionellen japanischen Dreizeilers ab und betrachtet Corsos Werk lediglich unter dem Aspekt der Ellipse, die Corso auch als "natural cut up" bezeichnet, lassen sich freilich viele Gedichte als Haiku oder, mit Ginsberg gesprochen, als "reverse-" bzw. "double-haikus" qualifizieren, wie etwa das oben zitierte Gedicht aus "Mexican Impressions", sein "Italian Extravaganza" oder "The streetsinger":

---

12) Corso-Interview.

> "The very nature of his poetry is haiku-like. Corso always spoke of the natural cut up, the mind's jumps, and that's his whole method, jumping. In his book Gasoline he did quite a few of those poems, they are like reverse-haikus, or double-haikus, such as 'Mexican Impressions,' 'Italian Extravaganza,' or 'The street-singer.'"13)

Die Frage, inwieweit Corsos Gedichte als haiku-ähnlich gelten können, sei dahingestellt. Tatsache ist, daß er, trotz geringer Haiku-Kenntnisse und ohne sich mit dem Zen-Buddhismus befaßt zu haben, kraft seiner Imagination jene poetischen Einheiten schafft, die Gary Snyder als "lyrische Grundmuster schlechthin" bezeichnet. Corso gibt daher zu bedenken, daß das Haiku kein spezifisch japanisches Gedicht sei, das als eine besondere Lyrikart erst hätte geschaffen werden müssen, sondern eine Ausdrucksform, die auch der für ihn zentralen englischen Dichtung von Anfang an immanent gewesen sei. Nicht der Begriff "Haiku" kennzeichne es als das, was es ist, sondern das Gefühl, das durch die Kopplung der beiden Antipoden geweckt wird. Als ein solches hätte es das "natural haiku" von je her gegeben:

> "If I did not know that haiku ever existed, or never did exist, I would have done it anyway. - I noticed this by that poem that Kerouac pointed out to me as a haiku .... It's been in all English poetry from the beginning. It is not what the Japanese do, that they call three lines a haiku, that a haiku is a big ball-game; it isn't. The Japanese so took the three lines as that way, but a haiku needs not the word 'haiku' but the feeling that the three lines have. So, you can use it in foreign poetry, the two things opposite each other coming to a conclusion, and that's something which has always existed."14)

---

13) Ginsberg-Interview, op. cit.

Bei "The streetsinger" handelt es sich um das erste der drei Gedichte "Three".

14) Corso-Interview.

6.7. Lawrence Ferlinghetti: Das Haiku als literarische Modeerscheinung

Der 1919 in New York geborene Lawrence Ferlinghetti, der die "beat"-Bewegung in erster Linie durch seine Verlagstätigkeit förderte,[1] fühlt sich den "beat poets" eher ideologisch als literarisch verbunden, denn in geschmacklicher, poetologischer, ästhetischer und ontologischer Hinsicht geht er weder mit Ginsberg, noch mit Kerouac, Corso und den übrigen "beats" konform. Den auf sexuelle und geistige Freiheit gerichteten Kampf gegen den Staat, gegen das "mechanisch getriebene Weltmuseum" betrachtet er hingegen als ein gemeinsames Anliegen:

> "My own poetry was never considered by Ginsberg, Kerouac, Corso, Orlovsky, and other Beats to be their kind of poetry .... We have always differed somewhat in matters of taste, poetics, esthetics, and ontology. However, we have never differed ideologically, and that is where our true solidarity lies, together as brother poets, as bearers of Eros, as the perpetrators of the free spirit against the State, against the musée méchanique du monde."2)

---

1) Gregory Corso bezeichnet Ferlinghetti als den modernsten Verleger der Vereinigten Staaten, denn als Teilhaber des San Franciscoer City Lights Bookstore, dem ersten Paperback-Buchladen des Landes, richtete er mit Beginn der "beat poetry" die "Pocket Poets Series" ein und spezialisierte sich auf die Publikation von Literatur, die andere Verlagshäuser aufgrund "ihrer wilden revolutionären Silbenmessung und wegen des übersteigerten Aufschreis der Seele" meist zurückwiesen. (Gregory Corso, "Dichter und Gesellschaft in Amerika", op. cit., S. 112.) Ferlinghetti zögerte nicht, Werke wie "Howl", dessen Premiere in der Six Gallery er miterlebte, zu drucken, obgleich er sich damit vor den amerikanischen Gerichtshöfen zu verantworten hatte, vor denen er sein publizistisches Engagement mit der Begründung rechtfertigte, das Gedicht sei "the most significant single long poem to be published in this country since World War II, perhaps since T.S. Eliot's Four Quartets."

   Lawrence Ferlinghetti, "Horn on Howl", Evergreen Review, Vol. I, No. 4 (1957); repr. in: A Casebook on the Beat, op. cit., S. 126.

2) Ferlinghetti im "Interview with Jean-Jacque Lebel", The Populist Manifestos. Plus an Interview with Jean-Jacque Lebel, San Francisco, Cal.: Grey Fox Press, 1981, S. 36 u. 39.

Diese Dichotomie schlägt sich dementsprechend auch in der literarischen Handhabung des Haiku nieder. Repräsentiert es für die genannten Autoren einen neuentdeckten Ausdruck der Identität von Mensch und Welt mit religionsphilosophischer Dimension, so betrachtet Ferlinghetti es rein kommerziell mit den Augen des "urban writer", als der er langjährig tätig war.

Das Haiku ist für ihn nicht mehr als eine literarische Modeerscheinung, und so wie seine 1955 erschienene erste Gedichtsammlung Pictures of the Gone World mit Ausnahme einiger impressionistischer Anklänge kaum etwas mit dem ukiyo-e, den "pictures of the floating world" des japanischen Farbholzschnittes, gemeinsam hat, läßt sich in dem fünfzehn Jahre später erschienenen Back Roads to Far Places nur schwerlich etwas von Bashōs titelgleicher Haiku-Sammlung ahnen.
Ferlinghettis Hinweis "I stole the title from Bashō"[3] gilt zwar in gleicher Weise für einige andere Gedichte des Bandes, doch entspricht ihre Übernahme nicht dem Versuch, sie wesensgetreu im englischsprachigen Literaturboden anzusiedeln, um zu einer Art amerikanischen mantras zu gelangen, wie es der Klappentext des Buches ausweist, sondern eher einer Karikierung. So klingen beispielsweise im Eingangsgedicht die der Blyth-Vorlage entnommenen Haiku Kyorokus und Bashōs an, die augenscheinlichste Besonderheit, Bashōs Gebrauch der Synästhesie, bleibt jedoch unberücksichtigt:

The sun the sun the houses
of dawn the waterbirds
full of silence[4]

Day is dawning;
The voices of wild ducks
Are surrounding the castle.[5]

The sea darkens;
The voices of the wild ducks
Are faintly white.[6]

---

3) Aus einem Gespräch, das die Verfasserin am 1. Mai 1981 mit Ferlinghetti in San Francisco führte. Nachfolgend zit. als "Ferlinghetti-Gespräch".

4) Lawrence Ferlinghetti, Back Roads to Far Places, New York, N.Y.: New Directions, 1971, unpag.

5) Kyoroku, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. IV, S. 339.

Ferlinghetti verzichtet darauf, die auditive und visuelle Sinneskopplung der beiden japanischen Dreizeiler zu adaptieren, beschränkt sich statt dessen auf einen durch "silence" betonten optischen Eindruck und verfremdet den Charakter seines Gedichtes durch die haiku-unübliche Wiederholung und das Enjambement des ersten Verses. Ferlinghetti, der im Vergleich zu den "beat poets" der akademisch gebildetste ist,[7] sich jedoch betont unakademisch gibt, verfügt trotz vielfältigen Haiku-Gebrauchs nur über oberflächliche Kenntnisse japanischer Lyrik. Daß er sich dieser Dichtungsart lediglich bedient, um ihr seinen stilistischen Stempel aufzuprägen, sie nicht anverwandelt, sondern abwandelt, veranschaulichen beispielsweise die beiden Titelgedichte der Sammlung:

Bashō would have liked
a lake like this
back roads
to far towns
reflected in it

Ah how my life runs on
into the Real
back roads
to far places
lost in the traces[8]

Entsprechendes gilt für die meisten anderen "Haiku", in denen er mit Japonismen arbeitet, die Natur mit menschlichen Zügen belegt, sexuelle Anspielungen einflicht bzw. sie ins Abstrakte wendet. Gedichte wie das folgende, in dessen windbewegtem Schattenspiel Ferlinghetti den haiku-gemäßen Ausdruck einer Korrelation von Innen und Außen trifft, sind deutlich in der Minderzahl:

Sunlight
casts its leaves
upon the wall
Wind stirs them
even
in the closed
room[9]

---

6) Bashō, zit. loc. cit.

7) Ferlinghetti erwarb den Titel des B.A. an der University of Caro-

Die zen-buddhistische Inhaltskomponente, die diesem Gedicht immanent ist, findet zumeist keine Berücksichtigung, denn Ferlinghetti gestaltet nicht als ein auf konfessioneller Suche befindlicher "beat poet" meditativ, von innen heraus, sondern bleibt dem dinglichen Außen, der Oberfläche verhaftet. Dieser Oberflächlichkeit liegt einerseits das kommerzielle Denken des Journalisten Ferlinghetti zugrunde, der diese Art von Literatur für absatzträchtiger hält, und andererseits das des Kritikers Ferlinghetti, der sich vom meditativen Trend der gegenwärtigen Dichtung unmißverständlich distanziert.
Wie er in dem im Mai 1980 mit seinem Freund Jean-Jacques Lebel geführten Interview betont, ist er dem beispielsweise in "Howl" praktizierten, ursprünglichen Stil der "beat poets" - im Gegensatz zu ihnen - bis heute unverändert treu geblieben. Denn die Form von meditativer "beat"-Dichtung, wie sie allgemein unter dem Banner des Zen-Buddhismus und speziell seit dem Übertritt Ginsbergs zum Buddhismus zunehmend produziert wird, richtet sich in den Augen Ferlinghettis nicht mehr wie früher auf die äußere Welt, sondern kreist nur noch um die innere, geistige Welt des Autors, der sich hierdurch in eine literarische Sackgasse begibt, an deren Ende, statt einer revolutionären, die Außenwelt aufrüttelnden Literatur, eine auf sich selbst bezogene "poetry about poetry" steht, die Ferlinghetti mit Beginn der "beat"-Dichtung für überwunden hielt.[10)]

---

lina, den des M.A. an der Columbia University und schloß sein Studium an der Pariser Sorbonne mit einer Phil. Diss. ab.

8) Lawrence Ferlinghetti, Back Roads to Far Places, op. cit.

9) Ibid.

10) Siehe ders., "An Interview with Jean-Jacques Lebel", op. cit., S. 35-38:

"I should also point out that the poetry first published by the original Beat writers ... was very definitely focused on the outside world .... Ginsberg's Howl, Corso's Gasoline ... for instance. It was only with Allen's ... conversion to Buddhism - that the poetry turned 'inward' in the sense Allen is now advocating .... I should also point out that my own poetry of the 1950s was much closer to the original poetry of the Beats. My poetry has remained centered on what I perceive as a profound and hilarious outer world, constantly astounded by fresh objective revelations and observations. Whereas poetry of the Ginsberg Buddhist school has become more and more

Diese poetologische Grundhaltung karikiert Ferlinghetti dementsprechend mit folgendem Gedicht der Sammlung Back Roads to Far Places:

O leaf
with Rama writ upon it!
On that 'continent of the spirit'
just beyond
the tip of my nose
I see
the dark door[11)]

Seine oberflächlichen Haiku-Kenntnisse und die haiku-widrige Intention, den japanischen Dreizeiler als lyrisches Medium für eine aktuelle kritische Stellungnahme zu gebrauchen, lassen Ferlinghetti soweit gehen, Bashōs zeitloses Gleichnis vom alten Teich in einen ökologischen Appell zu verwandeln:

---

centered on one's own breath, one's own meditations, eyes turned inward or focused on a spot just beyond the nose, sitting in the lotus position .... The trouble is meditation seems to have come to dominate the Ginsberg school of American poetry in the past decade or more - to the detriment of fresh observation of the outside world ... so that in a sense the poet ends up writing poetry about poetry ... instead of creating new revolutionary work based on new, fresh observation of the outside world! .... It is assumed that the inner world is the 'real' world, while the outside world is assumed to be just a surface reality, a superficial reality .... and this too is bad for poetry which should be revolutionary!"

Siehe hierzu auch Ferlinghettis "Note on Poetry in San Francisco", Chicago Review, Vol. XXII, No. 1 (Spring 1958), S. 4.

11) Ders., Back Roads to Far Places, op. cit.

SUICIDE HAIKU

MAN FISHING
in shrinking gene pool
hooks last gene -
Jumps in[12)]

Ferlinghetti kritisiert dieses unlängst verfaßte "Selbstmord-Haiku" zwar selber mit den Worten "It should better not have been written at all"[13)] und bedauert im Zusammenhang damit, daß die meisten der in den Vereingten Staaten produzierten Formen keine wesensgetreuen seien,[14)] folgt mit seinen eigenen Beiträgen jedoch einem kommerziellen, modemäßigen Haiku-Trend, der sich von dem der "beat poets" grundsätzlich unterscheidet und ein allgemeines Licht auf die heutige Dichotomie der beiden poetologischen Positionen wirft.

---

12) Ders., Northwest Ecolog, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1978, S. 43.

13) Ferlinghetti-Gespräch, op. cit.

14) "Forms of haiku in the United States are very much like American chewing gum - everybody chews it for himself."
Loc. cit.

7. Schwerpunktmäßige Haiku-Strömungen nach dem Zweiten Weltkrieg

Die Popularisierung, die das Haiku durch die "beat generation" erfuhr, hat maßgeblich dazu beigetragen, daß sein Einfluß auf die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Dichtung noch stärker wurde als der, den es durch die Imagisten bereits gewonnen hatte. Diese Einflußlinien im einzelnen zu verfolgen ist vorerst kaum möglich, da die Entwicklung noch längst nicht abgeschlossen ist und der Zen-Buddhismus, unter dessen Vorzeichen die "beats" Haiku rezipierten und produzierten, in kurzer Zeit fester Bestandteil der nordamerikanischen Kunstwelt, ja des nordamerikanischen Denkens überhaupt geworden ist.
Im Rahmen des folgenden Überblicks über Haiku-Strömungen in der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Dichtung sollen daher einige Schwerpunktbereiche beleuchtet werden, die einen Gesamteindruck des bestehenden Bildes bieten und gleichermaßen erkennen lassen, daß in der im Vergleich zu England unverhältnismäßig viel stärkeren Haiku-Rezeption der USA möglicherweise einer der Gründe für den unterschiedlichen Charakter zwischen amerikanischer und englischer Dichtung liegt.

Die Schwerpunkte sind so gewählt, daß nach einem Überblick über die bis Anfang der sechziger Jahre erschienene Haiku-Literatur das Gebiet des Zen-Buddhismus aus bereichsübergreifender Sicht skiziiert ist, um u.a. die Ausdrucksäquivalenz, die zwischen dem Haiku und zen-geprägter Musik und Malerei besteht, zu veranschaulichen. Hieran schließt sich der Bereich der "Zen poetry" an, in dem das Haiku einerseits im Sinne der "beats" als erkenntnismäßiger Ausdrucksträger fungiert und andererseits in seiner Ideogrammfunktion auch graphisch in Erscheinung tritt. In dieser strukturellen Beschaffenheit liegt, wie schon bei e.e. cummings ersichtlich, gleichermaßen sein Bezug zur Konkreten Poesie, die maßgeblich durch den von Pound bearbeiteten und edierten Fenollosa-Aufsatz über das chinesische Schriftzeichen initiiert wurde. Ein Gleiches gilt für Charles Olson und die Dichtung der "Black Mountain School", denn als führendes Mitglied dieser Bewegung

baute auch er mit seiner Theorie vom "projective verse" auf den Zeichengesetzen des Ideogramms auf. Haiku-Passagen aus diesem Lyrikbereich und aus dem Werk J.D. Salingers, der das Haiku sowohl inhaltlich als auch in einer dem Hemingway-Stil ähnlichen Weise strukturell in seinen Erzählungen und Kurzgeschichten verankerte, sowie das nicht unerhebliche Potential an Haiku, das bis heute im Rahmen der "black poetry" als der Dichtung einer ethnischen Minoritätengruppe Amerikas entstand, machen gleichfalls deutlich, daß der japanische Dreizeiler inzwischen zum festen Bestandteil der nordamerikanischen Dichtung geworden ist, im Unterschied zu der Englands, wo die Haiku-Rezeption auch nach dem Zweiten Weltkrieg wesentlich geringer ist.
Autoren, die sich vereinzelt mit dem Haiku beschäftigen, wie Aldous Huxley und W.H. Auden es taten, sind deutlich in der Minderzahl, wobei überdies zu berücksichtigen ist, daß ihre Beschäftigung mit der Haiku-Poesie nicht auf englischem, sondern auf amerikanischem Boden stattfand. Auch zeigt sich im Falle Audens, der die Haiku des Schweden Dag Hammarskjöld ins Englische übertrug, daß die Übersetzung nicht, wie bei den gebürtigen Amerikanern W.S. Merwin, Rober Bly, Cid Corman und Kenneth Rexroth, für ihn stilistisch zur "Haiku-Brücke" wurde, sondern einen isolierten Bereich seines literarischen Gesamtwerkes darstellt.

7.1. Haiku-Neuerscheinungen bis Anfang der sechziger Jahre

Das Anfangsjahr der "beat"-Dichtung, 1955, gilt als "pivotal point in the post-war history of the introduction of Japanese literature to the Western world",[1] denn erst zu diesem Zeitpunkt, nach dem direkten Kontakt mit Japan während des Zweiten Weltkrieges, fanden bedeutende Werke japanischer Literatur aufgrund der steigenden Nachfrage eine weite Verbreitung. Bis zum Ende der "beat"-Ära Anfang der sechziger Jahre wurden daher bestimmte, bereits für die Imagisten wichtige Werke, wie die von William George Aston,[2] Arthur Waley[3] und Lafcadio Hearn[4] neu aufgelegt, im Bereich der Folklore[5] und der Kinderliteratur,[6] vor allem je-

---

1) Richard Edward Jorgensen, The Honorable Bridge: An Historical Study of Japan's Cultural Reputation in America, Phil. Diss. Georgetown University, 1973, S. 505.

2) Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697, trans. from the Original Chinese and Japanese by W.G. Aston, London: Allen & Unwin, 1956 (zuerst übersetzt 1896).

3) Dies gilt insbesondere für Waleys Japanese Poetry: The "Uta", op. cit., die u.a. 1958 im Tuttle-Verlag erschien, sowie für The Noh Plays of Japan, with Letters by Oswald Sickert, New York, N.Y.: Grove Press, 1957, und für The Tale of Genji, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1955 (Paperback).

4) Allein bei Charles E. Tuttle erschienen zwischen 1945 und 1960 zehn der meistgelesenen Hearn-Titel als Paperback-Ausgaben. Einen Überblick über die nach dem Zweiten Weltkrieg publizierte Hearn-Literatur bietet Jorgensen in seiner Dissertation, op. cit., S. 503, Anm. 37.
Erwähnt seien ferner zwei Anfang der sechziger Jahre erschienene umfassende Hearn-Biographien: Elizabeth Stevenson, Lafcadio Hearn, New York, N.Y.: Macmillan, 1961, und Beongchan Yu, An Ape of Gods. The Art and Thought of Lafcadio Hearn, Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1964.

5) Stellvertretend genannt seien hierfür: Yoshiko Uchida, The Magic Listening Cap. More Folk Tales from Japan, New York, N.Y.: Harcourt, Brace, 1955, und Richard M. Dorson, Folk Legends of Japan, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1962.
Zur weiteren Information siehe Richard E. Jorgensen, op. cit., S. 504.

6) Siehe ibid, S. 505, Anm. 42. Wie groß die Nachfrage innerhalb dieses Literaturbereiches war, zeigt sich beispielsweise darin, daß das 1958 bei Charles E. Tuttle erschienene Buch Japanese Children's Favorite Stories, ed. Florence Sakade, bis Ende der sechziger Jahre zehnmal aufgelegt wurde.

doch in dem der klassischen japanischen Dichtung viele neue Titel herausgegeben.[7)]

Insgesamt gesehen kommt dem zum Teil auch dort aufgenommenen Haiku eine besondere Bedeutung zu, denn nach dem frühen, von Yaichiro Isobe herausgegebenen und übersetzten Werk Bashōs, Oku no Hosomichi; or, the Poetical Journey in Old Japan (1933),[8)] nach Kenneth Yasudas A Pepper-Pod (1947) und den von den "beats" favorisierten Blyth-Werken (1949-1952) erschien in diesem Zeitraum ein ganzes Spektrum neuer Werke: Peter Beilensons vierbändige Übersetzung Japanese Haiku (1955), The Four Seasons (1958), Cherry Blossoms (1960) und Haiku Harvest (1962),[9)] Asataro Miyamoris 1932 erstmals publizierte Anthology of Haiku Ancient and Modern (1956),[10)] die reizvolle, von Reiko Chiba herausgegebene Zusam-

---

7) Zu den wichtigsten, Haiku enthaltenden Werken gehören: die bei Grove Press, New York, N.Y., erschienenen Titel von Donald Keene, Anthology of Japanese Literature. From the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century, 1955, Japanese Literature. An Introduction for Western Readers, 1955, op. cit., und Modern Japanese Literature. An Anthology, 1956. Ferner Sources of the Japanese Tradition, comp. Ryusaku Tsunoda, Wm. Theodore de Bary /and/ Donald Keene, New York, N.Y.: Columbia University Press, 1958, Introduction to Classic Japanese Literature, Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai, 1948, Masterpieces of the Orient, ed. George L. Anderson, New York, N.Y.: Norton, 1961, B.K. Bowes, A Japanese Garland, London: Mitre Press, 1955, An Anthology of Modern Japanese Poetry, ed. and trans. Ichiro Kono /and/ Rikutaro Fukuda, Tokyo: Kenkyusha Co., 1957, und Kenneth Rexroth, One Hundred Poems from the Japanese, New York, N.Y.: New Directions, 1955. Erwähnt sei ebenfalls die frühe, 1928 von Eunice Tietjens herausgegebene Poetry of the Orient. An Anthology of the Classic Secular Poetry of the Major Eastern Nations, New York, London: Alfred A. Knopf, mit den darin enthaltenen "Hokku" und "Folk Songs in Hokku Form" (S. 159-167).

8) Tokyo: Sankakusha.

9) Mt. Vernon, N.Y.: Peter Pauper Press. Ser. 4 wurde von Harry Behn zu Ende geführt, da Beilenson vorzeitig starb.

10) Tokyo: Maruzen Co., Ltd.

menstellung von Farbholzschnitten, tanka, Haiku und senryū, Hiroshige's Tokaido in Prints and Poetry (1957),[11] Harold G. Hendersons An Introduction to Haiku (1958), eine überarbeitete Ausgabe des 1934 veröffentlichten, damals noch wenig beachteten The Bamboo Broom,[12] Harry Behns Cricket Songs (1964),[13] S. Suzukis Poet-Painter Buson (1958),[14] William Watsons Yosa no Buson (1960),[15] der von Lewis MacKenzie übersetzte und eingeleitete Issa-Band The Autumn Wind (1957) und die Übertragung Kobayashi Issa, Orphan Sparrow (1958)[16] sowie Nobuyuki Yuasas vielfach kritisierte vierzeilige Übersetzungen von Haiku Kobayashi Issas, The Year of My Life (1960). Einen interessanten Beitrag bildet ferner Harold Stewarts A Net of Fireflies: Japanese Haiku and Haiku Paintings (1960) mit der bis dahin einzigen größeren Studie über das haiga.

Besondere Beachtung verdienen die auch in theoretischer Hinsicht wesentlichen Werke Haikai and Haiku (1958), publiziert von der Nippon Gakujutsu Shinkokai, und Kenneth Yasudas populäres, im Stil des "New Criticism" verfaßtes The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English (1957). Mit der 1960 von Nancy Wilson Ross herausgegebenen Anthologie The World of Zen (1960) wurde der darin enthaltene, bis dahin nur als Schallplatte erhältliche, literarisch einflußreiche Vortrag "Haiku" von Alan Watts einem breiten Publikum zugänglich, in dem analog zu R.H. Blyth und Watts' Lehrer, Daisetz Teitaro Suzuki, der japanische Dreizeiler aus zen-buddhistischer Perspektive gedeutet wird.

---

11) Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc.

12) The Bamboo Broom. An Introduction to Japanese Haiku, Boston and New York: Houghton Mifflin Co.

13) Cricket Songs. Japanese Haiku, with Pictures Selected from Sesshu and other Japanese Masters, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World.

14) Tokyo: Nihon Keizai Shimbun.

15) Yosa no Buson, with an Introduction and Notes, London: Faber & Faber.

16) Beide erschienen bei John Murray, London.

7.2. Die Verbreitung des Haiku im Zeichen des Zen-Buddhismus

Suzuki, der sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg von 1897 bis 1909 und später, von 1950 bis 1958, in den Vereinigten Staaten aufgehalten hatte, um u.a. an der Columbia University seine auch von den "beats" frequentierten Vorlesungen zu halten, verfaßte seine Hauptwerke in den zwanziger und dreißiger Jahren, wurde jedoch erst mit Beginn des wachsenden Japaninteresses in den vierziger Jahren zum "key link between East and West on the matter of Zen Buddhism".[1] Als führende Autorität in Fragen des Zen-Buddhismus geht die mit der "beat"-Ära beginnende zen-spezifische Haiku-Interpretation und -Überinterpretation im wesentlichen auf sein Wirken zurück. Mit Gary Snyders Worten ist der japanische Dreizeiler für ihn "the ultimate point of reference for that which has Zen",[2] wie beispielsweise das Kapitel "Zen and Haiku" aus einem seiner verbreitetsten Werke, Zen and Japanese Culture,[3] illustriert.

---

1) Richard Edward Jorgensen, op. cit., S. 531.
Zu den wenigen Werken Suzukis, die vor dem Zweiten Weltkrieg im Westen erschienen, gehören insbesondere seine Essays in Zen Buddhism, First Series, London: Luzac and Co., 1927, und Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture, Kyoto: The Eastern Buddhist Society, 1938.
Sein erstes in den USA publiziertes Buch, An Introduction to Zen Buddhism, with a Foreword by C.G. Jung, New York, N.Y.: Philosophical Library, erschien 1949. In rascher Folge wurden sodann folgende Titel herausgebracht: Studies in Zen, ed. Christmas Humphreys, New York, N.Y.: Philosophical Library, 1955, Zen Buddhism. Selected Writings, ed. William Barrett, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1956, Zen and Japanese Buddhism, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1958, The Training of the Zen Buddhist Monk, New York, N.Y.: University Books, 1959, Manual of Zen Buddhism, New York, N.Y.: Grove Press, 1960, The Essentials of Zen Buddhism, selected from the Writings of Daisetz T. Suzuki, ed. with an Introduction by Bernard Phillips, New York, N.Y.: Dutton, 1962, und zahlreiche weitere Werke, die gleichfalls in viele Sprachen übersetzt wurden.

2) Siehe S. 227 dieser Arbeit.

3) Zen and Japanese Culture, op. cit., S. 215-267. Das Werk erschien zuerst 1959 bei Pantheon Books, New York, N.Y.

Unter dieser Deutung erfuhr das Haiku nicht nur durch ihn, sondern gleichermaßen durch seine große Gefolgschaft eine weite Verbreitung; zu seinen Anhängern gehören außer Alan Watts,[4] u.a. folgende einflußreiche "Zen popularizer": Christmas Humphreys,[5] der Gründer der Buddhist Society in London, Ruth Fuller Sasaki,[6] die Frau Sokei-an Sasakis, der 1930 in New York das First Zen Institute schuf, Nyogen Senzaki,[7] dem zu Ehren die Zeitschrift American Haiku den "Nyogen Senzaki Memorial Haiku Award" aus-.

---

4) Zu den verbreitetsten Titeln des gebürtigen Engländers, der schon früh in die USA übersiedelte und sich dort vor allem mit dem Mahayana-Buddhismus und Taoismus befaßte, zählen: The Spirit of Zen. A Way of Life, Work and Art in the Far East, London: John Murray, 1936, Behold the Spirit. A Study in the Necessity of Mystical Religion, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1955, The Way of Zen, op. cit., Nature, Man and Woman, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1958, Beat Zen, Square Zen, and Zen, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1959, Psychotherapy East and West, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1961, This Is It. And Other Essays on Zen and Spiritual Experience, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1961, The Joyous Cosmology. Adventures in the Chemistry of Consciousness, Foreword by Timothy Leary and Richard Alpert, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1962, Beyond Theology. The Art of Godmanship, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1964, und In My Own Way, op. cit.

5) Drei seiner verbreitetsten Titel, Zen Buddhism, London: W. Heinemann, Buddhism, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., und The Way of Action. A Working Philosophy for Western Life, London: Allen & Unwin, erschienen 1949, 1951 und 1960.

6) Ruth Fuller Sasaki verfaßte u.a. Zen: A Method for Religious Awakening, Kyoto: First Zen Institute of America in Japan, 1959, und das in Zusammenarbeit mit Isshū Miura entstandene The Zen Koan. Its History and Use in Rinzai Zen, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1965. Außerdem leistete sie entscheidende Mitarbeit beim Zustandekommen der Anthologie The World of Zen, op. cit.

7) Wichtige Werke Senzakis sind: Buddhism and Zen, comp., ed. and trans. Nyogen Senzaki and Ruth Strout McCandless, New York, N.Y.: Philosophical Library, 1953, The Iron Flute. 100 Zen Koan, with Commentary by Genrō, Fugai, and Nyogen, trans. and ed. Nyogen Senzaki and Ruth Strout McCandless, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1961, Like a Dream, Like a Fantasy. The Zen Writings and Translations of Nyogen Senzaki, ed. with an Introduction by Eido Shimano Roshi, Tokyo: Japan Publications, Inc., 1978, und das mit Soen Nakagawa und Eido Shimano verfaßte Namu Dai Bosa. A Transmission of Zen Buddhism to America, ed. with an Introduction by Louis Nordstrom, New York, N.Y.: Theatre Arts Books, 1976.

schrieb,[8] Philip Kapleau,[9] Sōhaku Ogata,[10] und Van Meter Ames, der Suzuki entsprechend in seinen Werken die Affinitäten zwischen zen-buddhistischem und amerikanischem Denken veranschaulicht.[11]

Aufgrund seiner profunden Amerika-Kenntnisse - Suzuki war zudem mit einer Amerikanerin verheiratet -, seines Verständnisses für das westliche Denken und die aktuellen Fragen des modernen westlichen Lebensalltags, auf die er seine zen-buddhistischen Werke zuschnitt, schlägt sich sein Einfluß über die Grenzen der USA hinaus u.a. auch in der Lehre Sören Kierkegaards, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartres, Werner Heisenbergs, Martin Bubers, Paul Tillichs und Martin Heideggers nieder, zu dessen bevorzugter Lektüre die Haiku-Dichtung gehörte.[12] Das bereichsübergreifende Wirken Suzukis äußert sich gleichermaßen in interdisziplinärer Hinsicht. So zum Beispiel in der Pädagogik[13] und in besonderem Maße in der Psycho-

---

8) Zur näheren Information siehe American Haiku, Vol. II, No. 2 (1964), S. 4.

9) Zu den Primär-Werken der Zen-Literatur gehört Philip Kapleaus The Three Pillars of Zen: Teaching, Practice, and Enlightenment, comp. & ed., with Translations, Introductions & Notes, by P. Kapleau, Foreword by H. Smith, New York, N.Y.: Harper & Row, 1966.

10) Sōhaku Ogata, Zen for the West, New York, N.Y.: Dial Press, 1959.

11) Van Meter Ames, Zen and American Thought, Honolulu, HI: University of Hawaii Press, 1962. Nicht minder interessant ist das gemeinsam mit Betty Ames verfaßte Japan and Zen, Cincinatti, O.: University of Cincinatti Press, 1961.
Die Bezugspunkte von westlichem und fernöstlichem Denken erhellen aus religionsphilosophischer Sicht u.a. Dom Aelred Graham, Conversations: Christian and Buddhist. Encounters in Japan, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1968, Zen Catholicism: A Suggestion, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World 1963, und Th. Merton, Mystics and Zen Masters, New York, N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1967, Zen and the Birds of Appetite, New York, N.Y.: New Directions, 1968, beide Anhänger Suzukis.

12) Nach Auskunft der mit Heidegger befreundeten österreichischen Schriftstellerin und Haiku-Altmeisterin Imma von Bodmershof.

13) Ausführlich erörtert wird dieser Aspekt in der Untersuchung von Linda Gross Carson, Zen Meditation in the Elderly, Phil. Diss. University of Nevada at Reno, 1974, von Robert Joseph Hoftiezer, Zen as Educational Praxis: A Study of the Educational Characteristics of the Practice of Zen Buddhism, Phil. Diss. State University of New York at Buffalo, 1972, und von Frances Lillian O'Neil, A Theoretical Analysis of Zen Buddhist Principles in Education and Two Case Studies of Their Implementation in America, Phil. Diss. University of Connecticut, 1980.

logie und Psychotherapie,[14] deren prominenteste Vertreter - unter ihnen Carl Gustav Jung, Erich Fromm und Richard De Martino - er mit dem Haiku auf die für sie gemäße Weise vertraut machte.[15]

Wie weit der Einfluß des Zen inzwischen auch in die Bereiche des täglichen Lebens eingedrungen ist, deutet der Titel des populären US-Romans Zen and the Art of Motorcycle Maintenance[16] an. Die Kunst, ja die Ästhetik überhaupt, ist ohne den Zen-Buddhismus, den Yasunari Kawabata in seiner Nobelpreisrede 1968 als die geistige Quelle der gesamten japanischen Kultur bezeichnete, kaum mehr vorstellbar, gleich ob es sich dabei um sportliche Disziplinen wie Judo oder Bogenschießen handelt, um Fotografie, Architektur, Floristik, Landschafts- und Gartengestaltung oder um die Bereiche von Musik und Malerei, in denen sich jeweils eine dem betreffenden Medium entsprechende Ausdrucksäquivalenz mit dem Haiku äußert.[17]

---

14) Zur näheren Information sei verwiesen auf die Untersuchungen von Gail Frances Hicks, Creativity and Body Awareness, Phil. Diss. Washington State University, 1974, und Deane H. Shapiro, Jr., The Effects of "Zen Meditation-Behavioral Self-Management" Training Package in Treating Methadone Addiction: A Formative Study, Phil. Diss. Stanford University, 1973, sowie auf das Kapitel "Zen: Meditation Therapy", in: David K. Reynolds, The Quiet Therapies. Japanese Pathways to Personal Growth, Honolulu, HI: University Press of Hawaii, 1980, S. 91-101.
Erwähnt seien ferner die beiden populären Werke von Alan Watts, Psychotherapy East and West, op. cit., und Tomio Hirai, Zen and the Mind. Scientific Approach to Zen Practice, Tokyo: Japan Publications, Inc., 1978, der Abschnitt "Zen and American Psychology", in: Catherine Elmes Kalbacher, op. cit., S. 169-182, sowie Erich Fromms Psychoanalysis and Religion, New Haven, Ct.: Yale University Press, 1959, und sein mit Daisetz Teitaro Suzuki und Richard De Martino gemeinsam verfaßtes Zen Buddhism and Psychoanalysis, op. cit., das nach wie vor als Standardwerk gilt.

15) Ibid, S. 1ff.

16) Robert M. Pirsig, Zen and the Art of Motorcycle Maintenance. An Inquiry Into Values, New York, N.Y.: William Morrow, 1974.

17) Siehe hierzu die Kapitel "American Artists and Zen" und "Zen in American Music and Dance", in: Catherine Elmes Kalbacher, op. cit., S. 104-164. Zu den Werken, die die Zen-Adaption in Bezug auf die genannten Bereiche maßgeblich fördern, gehören außer den genannten Titeln Arthur Waley, Zen Buddhism and Its Relation to Art, London: Luzac, 1922, Toshimitsu Hasumi,

So schreibt beispielsweise der Haiku-Liebhaber John Cage, daß er ohne seine Zen-Studien kaum jene revolutionären Neuerungen in der Musik hätte schaffen können, die ihn zu einem der einflußreichsten Avantgardisten unseres Jahrhunderts machten.[18] Denn ging er vor seiner Begegnung mit D.T. Suzuki davon aus, daß die Musik, solle sie den Zuhörer ansprechen, subjektiv vom Künstler zu gestalten sei, so erkannte er nun, daß eine bewußtseinserweiternde Wirkung vom einzelnen, objektiv vorgegebenen Ton selbst ausgelöst wird. Ein satori-gleiches Erkennen von Komponist und Zuhörer wird, wie er erklärt, erst durch das Selbst, die Dinglichkeit des im Schweigen erklingenden Einzeltones vernehmlich.[19] Daher fordert Cage vom Musiker, er müsse wie der haijin:

Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience, New York, N.Y.: Philosophical Library, 1962, Hugo Munsterberg, Zen & Oriental Art, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1965, Eugen Herrigel, Zen in the Art of Archery, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1953, Robert Leverant, Zen in the Art of Photography, San Francisco, Cal.: Images Press, 1969, Gustie L. Herrigel, Zen in the Art of Flower Arrangement. An Introduction to the Spirit of the Japanese Art of Flower Arrangement, Newton Centre, Mass.: C.T. Branford Co., 1958, Toyo Okamoto, The Zen Gardens, Tokyo: Mitsumura Suiko Shoin Co., Ltd., 1962, und Koichi Awakawa, Zen Painting, Tokyo and Palo Alto: Kodansha International, 1970.

Vgl. dazu die entsprechenden Aufsätze "Zen and the Arts", in: The World of Zen, op. cit., S. 87-166, sowie den Abschnitt "Oriental Art and Haiku", in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. I, S. 86-104.

18) Siehe John Cage, Silence. Lectures and Writings, Middletown, Ct.: Wesleyan University Press, 1961, S. XI:

"... without my engagement with Zen (attendance at lectures by Alan Watts and D.T. Suzuki, reading of the literature) I doubt whether I would have done what I have done."

19) Vgl. hierzu das von Bill Womack geführte Interview "John Cage: The Music of Contingency", Zero, Vol. III (1979), S. 69:

"Since the forties and through study with D.T. Suzuki of the philosophy of Zen Buddhism, I've thought of music as a means of changing the mind .... It was through the study of Buddhism that ... I saw art not as something that consisted of a communication from the artist to an audience but rather as an activity of sounds in which the artist found a way to let the sounds be themselves. And in their being themselves to open the minds of the people who made them or listened to them to other possibilities than they had previously considered. To widen their experience ...".

> "... der Leere, dem Schweigen anhängen. Dann würden die Dinge, will sagen die Schallereignisse, von selber in ihr Dasein treten. Warum ist dies so notwendig: daß Töne just Töne seien? Es gibt viele Weisen, zu sagen, warum. Eine ist diese: damit jeder Ton der Buddha werde."20)

Die mit den fünfziger Jahren beginnende Auflösung des kompositorischen Zusammenhanges zugunsten einer Eigenständigkeit der einzelnen Töne, wie dies in Karlheinz Stockhausens "Kontakten" und "Carré" bzw. in Mauricio Kagels "Transicións" besonders anschaulich realisiert ist, tritt im Bereich der Malerei in entsprechender Weise in Erscheinung.

Werner Haftmann bezeichnet eine derartige, die kontextualen Bezüge eliminierende Kompositionsweise als eine "active creation of 'nothingness'",[21] die in Nordamerika neben der Tuschmalerei, dem sumi-e, in erster Linie durch die Kalligraphie initiiert wurde. Vergleichbar ist die Wirkung dieser zen-durchdrungenen Quelle künstlerischer Inspiration mit der, die der japanische Farbholzschnitt auf die Imagisten ausübte, im Unterschied zu ihm eine haiku-widrige optische Fixierung jedoch nicht begünstigte, sondern unterband. Denn aufgrund ihrer maximalen Reduktion auf das Allerwesentlichste, auf die Dinglichkeit des Darzustellenden, führt die Kalligraphie den westlichen Künstler in tiefere Schichten der ostasiatischen Geisteswelt, als es der Farbholzschnitt je vermochte. Die Kalligraphie macht ihn zu einem dem Haiku-Dichter vergleichbaren Schaffenden, der, auf die künstlerische Selbstverwirklichung verzichtend, als ein medialer Registrator agiert.
Neben Robert Rauschenberg, einem Freund von John Cage, in dessen "black paintings" die zen-buddhistische Leere ausdrucksmäßig im Mittelpunkt steht, Franz Kline und seinen kalligraphischen

---

20) John Cage, "Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten", in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, hg. Wolfgang Steinecke, übers. aus dem Amerikanischen von Heinz-Klaus Metzger, Mainz: B. Schott's Söhne, 1959, S. 49.

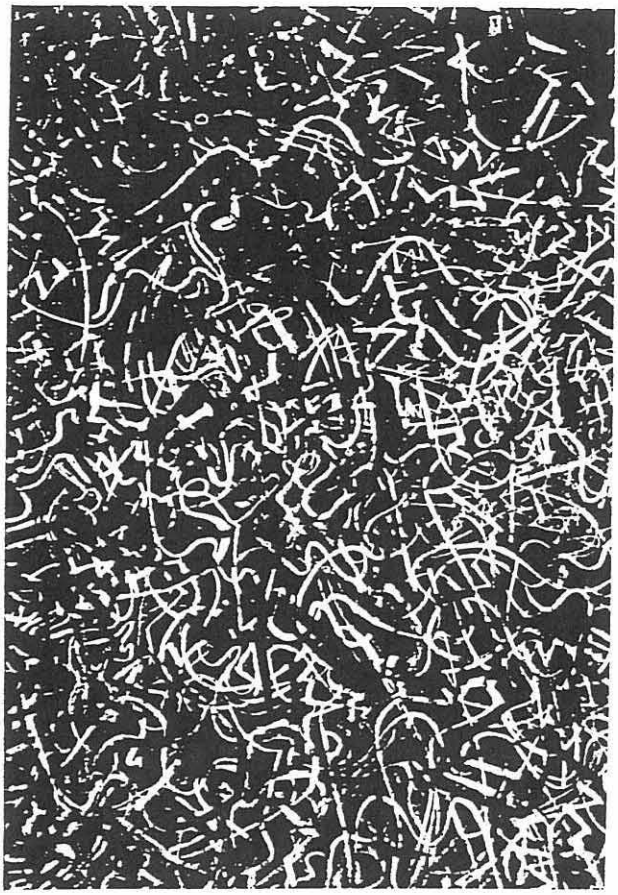
21) Werner Haftmann, Painting in the Twentieth Century, trans. Ralph Manheim, London: Lund Humphries, 1965, Vol. I, S. 202.

Schwarzweißmalereien, Robert Motherwell, der, wie Kline zu den Vertretern des "action painting" gehörig, die breitflächigen Balken seiner Bilder zu monumentalen, kalligraphisch wirkenden Zeichen fügt, und der "écriture automatique" des Franzosen André Masson, der, wie sein bekannter "Wirbel" zeigt, die von Pound gesuchte Vortex-Bewegung statt konstruiert, spontan, von innen heraus, abbildet,[22] sind der unter dem direkten Einfluß D.T. Suzukis stehende Mark Tobey und der an ihm orientierte Morris Graves zu nennen, da sie in ihren als meditatives Verfahren verstandenen Malereien die dem Haiku eigene Überwindung der Subjekt-Objekt-Beziehung von Künstler und Werk anstreben.
Eines der wesentlichen Mittel zu einem solchen "loss of identity" war für Tobey während seines einmonatigen Klosteraufenthaltes 1934 in Kyoto das Schreiben von Haiku,[23] das zu jener bedeutenden Synthese von westlicher Malerei und ostasiatischer Kalligraphie beitrug, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg über den Bereich der Malerei hinaus auch in dem der amerikanischen "Zen poetry" niederschlägt.

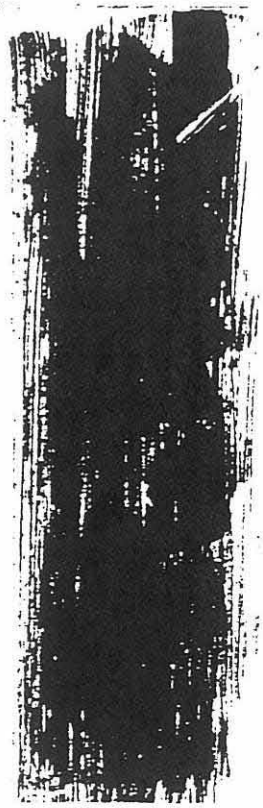
---

22) Siehe Abb. auf S. 305 dieser Arbeit.

23) Siehe Catherine Elmes Kalbacher, op. cit., S. 119.



Tobey, Attuned to Genesis ▶





Masson, Wirbel



Sengai, Zeichen für »Leere«

Abbildungen aus: Weltkulturen und moderne Kunst, op. cit., S. 392f. u. 397. "Attuned to Genesis" befindet sich in der Galerie Beyeler, Basel, Massons "Wirbel" in der Galerie Louise Leiris, Paris, das "Zeichen für 'Leere'" im Idemitsu-Museum of Arts, Tokyo.

7.3. Haiku und "Zen Poetry": Ideographische Bezüge

Zu den Dichtern, die das Haiku auf diese Weise graphisch übersetzen bzw. ergänzen, gehört Paul Reps, neben Lucien Stryk einer der prominentesten Vertreter der nordamerikanischen "Zen poetry", die sich im Zuge des Zen-Booms als ein der Haiku-Dichtung übergeordneter Literaturzweig entwickelte.
Traditionsgemäß ist dieses Gebiet ein sehr großes, denn es umfaßt im Grunde die gesamte, den Zen-Buddhismus berührende Dichtung. So in der Prosa die von Reps in seinen Unwrinkling Plays nachempfundenen pointierten, oftmals heiter-satirischen Zen-Parabeln und -Anekdoten von Zen-Meistern und ihren Schülern, die das Erleuchtungsmoment thematisieren,[1] ähnlich den "Oxherding Pictures", die im Westen u.a. von Eugen Gomringer, dem Mitbegründer der Konkreten Poesie, und dem englischen Haiku-Dichter James Kirkup ihrem Stil entsprechend übersetzt wurden.[2] Ferner koans und die noch komprimierteren mondos, gänzlich irrationale Dialoge, die - logische Bezüge und damit die Ich-Befangenheit des Schülers durchbrechend - im satori einen größeren Seinszusammenhang aufleuchten lassen.[3]

In der Lyrik sind es neben dem Haiku und dem formal freieren Zen-Haiku im Stil Santōka Tanedas[4] und des Amerikaners Bob

---

1) Paul Reps, Unwrinkling Plays, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1971.
Hier und in sit in. What It Is Like, Words and Brushwork by Paul Reps, San Francisco, Cal.: Zen Center Press, 1975, sowie in seinen 10 Ways to Meditate: No Need to Kill, New York, N.Y.: John Weatherhill, Inc., 1969, und in BE! New Uses for the Human Instrument, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1971, zeigt sich neben dem Dichter Reps auch der Therapeut Reps.

2) Zur Transkription Gomringers siehe S. 330, Anm. 48) dieser Arbeit. Vgl. dazu auch Kirkups Version "Ten Oxherding Pictures", Zen Contemplations, Osaka: Union Services Co., 1978, S. 27-37.

3) Vgl. hierzu die Ausführungen und zitierten Beispiele von Ernest Woods Zen Dictionary, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1977, S. 55-57 u. 71.

4) Mountain Tasting. Zen Haiku by Santōka Taneda, trans. and introduced by John Stevens, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1980.

Boldman[5] die dem Haiku verwandten und entwicklungsgeschichtlich voraufgegangenen Dichtungsarten, wie beispielsweise der chinesische Vierzeiler, Gedichte bzw. Sprüche des Manyōshū sowie das tanka nach Art Ryōkans[6] und des von Bashō besonders geschätzten Dichter-Mönchs Saigyō.[7] Bestimmend für die Zugehörigkeit zur Zen-Literatur ist also nicht eine spezifische Form der Dichtung, sondern ihr Ausdruck, ein das satori bewirkender oder kennzeichnender Zen-Gehalt, denn Zen und satori sind, nach der Definition Suzukis, synonym.[8]

Dem Haiku als dem "ultimate point of reference for that which has Zen"[9] kommt unter dieser Prämisse in der "Zen poetry" eine zentrale Position zu. Während Paul Reps, der als Schüler Nyogen Senzakis wie Lucien Stryk unter dem direkten Einfluß Suzukis steht, diese zen-spezifische Rolle vornehmlich in Form eigener Gedichte unterstreicht, stellt Stryk sie vor allem im Rahmen seines umfangreichen Übersetzungswerkes chinesischer und japanischer Lyrik in den Vordergrund, wie auch in seinen Arbeiten zum Haiku und zur modernen amerikanischen Dichtung.[10]

---

5) Bob Boldman, Eating a Melon. 88 Zen Haiku, Glen Burnie, Md.: Wind Chimes Press, 1981.

6) One Robe, One Bowl. The Zen Poetry of Ryōkan, trans. and introduced by John Stevens, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1977.

7) Eine übersetzungstechnisch hochwertige, repräsentative Auswahl bietet William R. LaFleur mit dem von ihm übertragenen und eingeleiteten Mirror for the Moon. A Selection of Poems by Saigyō (1118-1190), Foreword by Gary Snyder, New York, N.Y.: New Directions, 1978.

8) Siehe Daisetz T. Suzuki, Zen and Japanese Culture, op. cit., S. 218.

9) Vgl. dazu das ganze Zitat Gary Snyders auf S. 227 dieser Arbeit.

10) Neben dem Schreiben eigener Haiku - siehe Lucien Stryk, "Haiku", Volume 63, No. 2 (October 1964), S. 38, - und dem Übersetzen klassischer Haiku wie The Duckweed Way: Haiku of Issa, trans. Lucien Stryk & Takashi Ikemoto, Derry, Pa.: The Rook Press, 1977, befaßt Stryk sich mit Entwicklungen in der gegenwärtigen japanischen Haiku-Dichtung, wobei der zen-buddhistische Aspekt stets im Vordergrund steht. Siehe hierzu das von ihm geführte Interview "Noburo Fujiwara, Haiku Poet", The Georgia Review, Vol. XXXIII, No. 3 (1979), S. 583-591, das er mit den Worten beschließt:

"... in the Zen sense haiku is the way to truth ..."

So weist er u.a. in dem mit Takashi Ikemoto übersetzten und edierten Penguin Book of Zen Poetry,[11] der bislang umfangreichsten Sammlung dieser Art im Englischen, wie auch in den beiden gemeinsam bearbeiteten Werken Zen: Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews[12] und den Zen Poems of China and Japan. The Crane's Bill[13] darauf hin, daß das Haiku geprägt ist von einer der "four traditionally recognized dominant moods of Zen-related art", wie sie im Zusammenhang mit der Dichtung Gary Snyders erörtert wurden: sabi, wabi, aware und yugen.[14]
Ein solcher, von Stryk gleichfalls im Werk John Tagliabues,[15] James Wrights, Louis Simpsons, Donald Halls, William Stanley Merwins und Robert Blys nachgewiesener Zen-Ausdruck spielt seiner Ansicht nach insofern eine wichtige Rolle, als er dem Zug der amerikanischen Dichtung zu formaler Perfektion und zum "dinglichen Außen" entgegenwirken würde:

> "... American poetry has wasted its life in its pursuit of formal perfection and 'outwardness.' Their interest /i.e. das Interesse dieser Autoren/ in Chinese and Japanese poetry of the Zen type is a fact, and the things such poetry is teaching them and their many admirers add up to an important fact in modern American poetry."16)

---

11) The Penguin Book of Zen Poetry, with an Introduction by Lucien Stryk, London: Allen Lane, 1977.

12) Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1965.

13) Zen Poems of China and Japan. The Crane's Bill, trans. Lucien Stryk and Takashi Ikemoto, with the assistance of Taigan Takayama, Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1973.

14) Siehe ibid, S. XXXVIII.

15) Vgl. hierzu auch die in American Haiku, Vol. II, No. 1 (1964), S. 9 u. 62, und in Vol. II, No. 2 (1964), S. 50, veröffentlichten Haiku Tagliabues.

16) Lucien Stryk, "Zen Buddhism and Modern American Poetry", Yearbook of Comparative and General Literature, No. 15 (1966), S. 191.

Paul Reps, der mit seinem in den USA inzwischen zur primären Zen-Dichtung zählenden Übersetzungswerk Zen Flesh, Zen Bones: A Collection of Zen & Pre-Zen Writings[17] bereits vor dem Zweiten Weltkrieg auf sich aufmerksam machte,[18] hat mit seinen bisherigen Beiträgen zur englischsprachigen "Zen poetry" eine sehr eigenständige Linie gefunden. Im Unterschied zu den "Zen poets", die, wie etwa Ken Noyle,[19] den Zen-Terminus für ihre Dichtung beanspruchen, ohne ihm jedoch wirklich gerecht zu werden, oder sich, wie beispielsweise Elsa Gidlow,[20] in Form meditativer Gedichte eng an das traditionelle Muster halten, hat Paul Reps mit seinen "picture poems" Kompositionen geschaffen, die das fernöstliche Vorbild zwar wahren, gleichzeitig aber auch seinen ganz individuellen Stempel tragen.
Die ab 1952 entstandenen, 1959 erstmals als Sammlung unter dem Titel Zen Telegrams veröffentlichten Kombinationen aus kalligraphischen Malereien und haiku-ähnlichen Gedichten sind das Ergebnis eines längeren Japanaufenthaltes, bei dem Reps sich mit Zen-Buddhismus, Haiku-Dichtung, Kalligraphie und deren kombinierter Darstellungstechnik befaßte:

> "As some early Zen painters used a painting to express a haiku, written on the same sheet in exquisite calligraphy, so Reps has combined the brief statement with what is more than illustration. It is rather, the pictorial completion of the word-idea: a bringing of the idea into experience which goes beyond the concept, in the sense of Zen Alusiveness."21)

---

17) Garden City, N.Y.: Anchor Books/Doubleday & Co., Inc., 1961.

18) Drei der vier Teile, aus denen das Buch besteht, erschienen noch vor dem Kriege: 1934 The Gateless Gate by Ekai, Los Angeles, Cal.: John Murray, 1935 10 Bulls by Kakuan, Los Angeles, Cal.: DeVorss & Co., und 1939 die ebenfalls gemeinsam mit Nyogen Senzaki erarbeiteten Übertragungen 101 Zen Stories, London: Rider and Co. Der vierte Teil, Centering, wurde 1955 in der Frühjahrsausgabe der Zeitschrift Gentry (New York) veröffentlicht.

19) Ken Noyle, Here Today. Zen Inspired Poetry, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1973.

20) Elsa Gidlow, Makings for Meditation. A Collection of Parapoems, Reverant & Irreverant, Mill Valley, Cal.: Druid Heights Books, 1973.

21) Catherine Elmes Kalbacher, op, cit., S. 109.

Kompositorische Basis der auf das satori angelegten "poems before words", wie Reps seine Gedichte auch nennt,[22] ist das kalligraphisch gesetzte Ideogramm, denn analog zu Pound geht es Reps darum, die Phase zwischen konkretem Bild und abstraktem Begriff, "das Wort noch jenseits des Formulierten",[23] zu kristallisieren:

> "... calligraphy is picture writing. The character for man 人 pictures a man, field 田 looks like a field, and river 川 shows as well as says river. 人田川 becomes a three-picture poem, with each individual supplying his own detail and interpretation."[24]

Da sich, wie Reps ausführt, unsere sinnliche Wahrnehmung zu 85% über das Sehen vollzieht, das Bild also vor dem Wort in unser Bewußtsein gelangt, würden bildlich konzipierte Gedichte gegenüber alphabetisch geschriebenen entsprechend rezipiert und so an den "energetischen Quell" rühren:

> "Since eighty-five percent of our sensing comes through our seeing, picturing is primal poeming. With an alphabet language we are left straining to see, but not seeing, one step removed from the delight of a picturing way of thinking. Pictures are before words, in them, inclusive of them. Poems before words would see-say in this same care-less way and thus dip into primal vitality."[25]

Aus diesem Grunde ist Reps dazu übergegangen, seine "Zennish haiku" oder "haikuesque verses", wie James Kirkup Reps' Gedichte bezeichnet,[26] kalligraphisch zu ergänzen, indem er die sinntragenden Worte auf ihren konkreten Abbildwert zu Denotaten reduziert und sie, wie e.e. cummings, in einer dem Ideogramm nachempfundenen Weise paart:

---

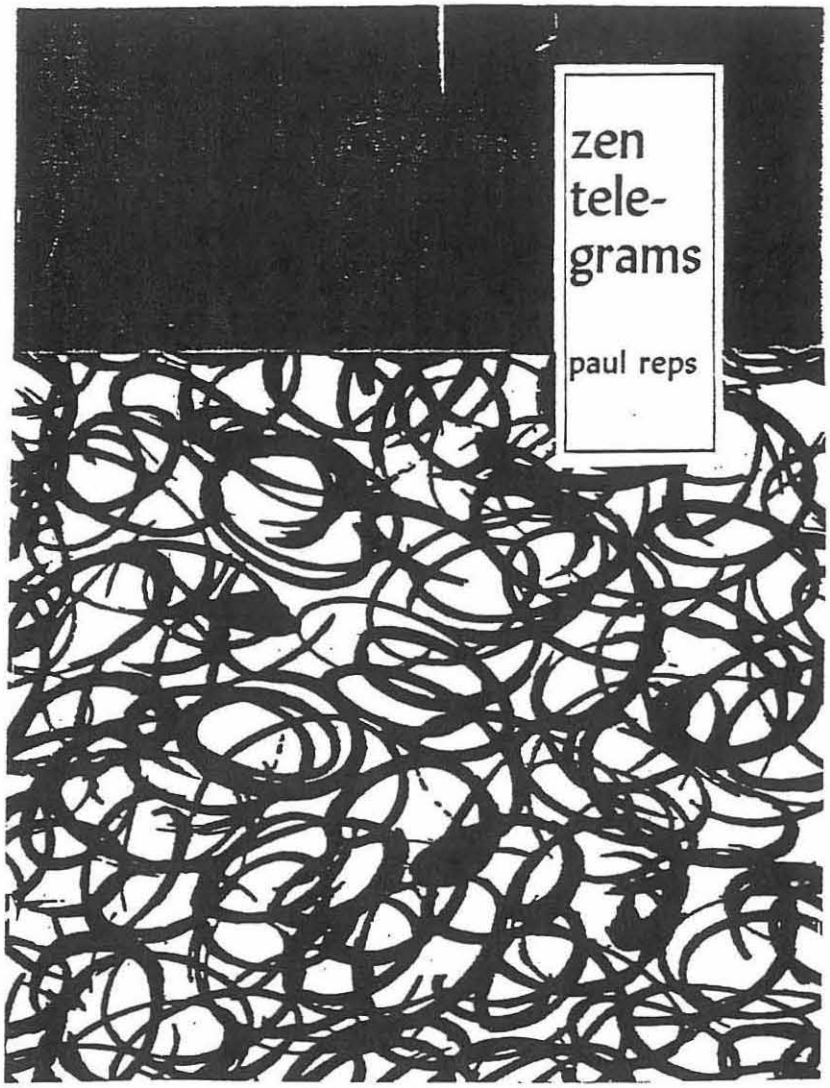
22) Paul Reps, Zen Telegrams. 79 Picture Poems, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E.Tuttle Co., Inc., 1973, S. 9.

23) Ezra Pound, zit. in: 22 Versuche über einen Dichter, op. cit., S. 101.

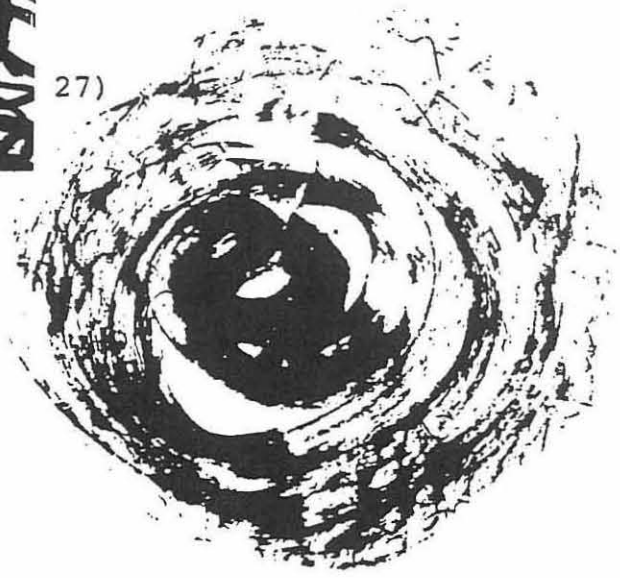
24) Paul Reps, Zen Telegrams, op. cit., S. 10.

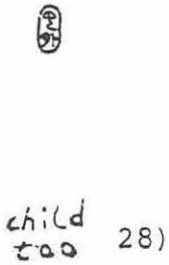
25) Ibid, S. 10f. Vgl. dazu auch Reps' Picture-Poem Primer. 11 Buddings, New York, N.Y.: American Fabrics Publications, n.d.

26) James Kirkup, "Unwrinkling Plays by Paul Reps", Japan Quarterly, Vol. XII, No. 1 (January-March 1965), S. 260.



27)



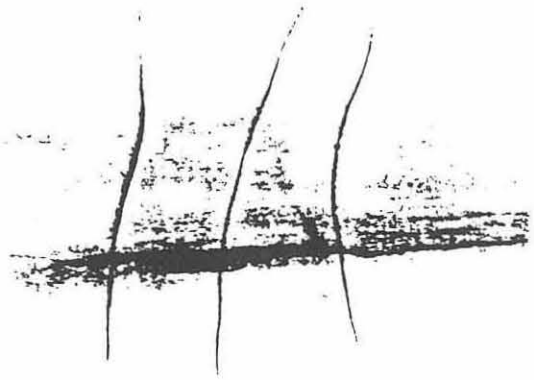


28)

---

27) M. Kuwata, Titelbild zu Paul Reps' Zen Telegrams, op. cit.

28) Ibid, S. 55.



Since men
still make war
Let me lie down and sing
with the grasses 29)



the rain
yes
the rain

30)

---

29) Ibid, S. 82.

30) Ders., Gold and Fish Signatures. Poems, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1973, S. 25.

Vergegenwärtigt man sich den Bau des Ideogramms, dessen Hieroglyphenpaar wie die beiden mit dem kireji getrennten Haiku-Hälften durch Überblendung im Geiste des Lesers ein Bild zünden, erkennt man, daß diesen beiden Hieroglyphen im ersten Beispiel die Worte "grain of sand - child" entsprechen, im zweiten "me - grasses" und im dritten das Wort "rain" mit dem durch das chinesische Schriftzeichen für "Mensch" 人 gleichgesetzten "yes".[31)]

Um die Susbstantive, die, wie später näher ausgeführt, im Chinesischen begrifflich nicht vom Verb getrennt sind, ideogrammgerecht zusammenzuführen, wie cummings es in seinem Gedicht "lonelineness" mit dem Verb "falling" bewirkt, setzt Reps sie kalligraphisch in Bewegung. Auf diese Weise werden das herumwirbelnde Sandkorn und das von oben betrachtete, sich drehende Kind optisch deckungsgleich, so daß im Blakeschen Sinne die Welt, das Kind im Sandkorn transparent ist.
Diese Mensch-Ding-Einheit, in der der Zen-Gehalt und damit der Bezug zum Haiku liegt, wird in den beiden anderen Kompositionen erkenntnismäßig auf die nämliche Weise erzeugt. Die Bashōs "Summer grass" verwandten Verse sind bildlich so ergänzt, daß das als liegender Balken dargestellte "I" (= "me") von den singenden Gräsern durchdrungen wird, die Statik des Menschen durchströmt ist von der Dynamik der Natur, wie dies auch im letzten Beispiel versinnbildlicht ist: der Mensch registriert den Regen ("yes"), der ihn gleichsam als Lebensstrom zu durchfließen scheint.

---

31) Der Anschaulichkeit halber seien drei im Sinne der Definition Pounds und Fenollosas gewählte Beispiele für den Bau des Ideogramms genannt:



Träne
Wasser + Auge



fragen
Türe + Mund



singen
Mund + Vogel

Zit. aus: Ezra Pound, Ernest Fenollosa, Serge Eisenstein, Nō - Vom Genius Japans, hg. und eingeleitet von Eva Hesse, Übertragung von Wieland Schmied, W.L. Fischer und Elisabeth Kottmeier, Zürich: Verlag der Arche, 1963, S. 261.

Wie Mark Tobey, dessen kalligraphisch inspiriertes "Attuned to Genesis" in ähnlicher Weise auf der Titelseite der Zen Telegrams wiederkehrt, agiert Paul Reps beim Schaffen seiner auch in Japan weit verbreiteten kalligraphischen Haiku-Kompositionen[32] als ein medialer Registrator, so daß er vielfach als ein moderner westlicher Bashō betrachtet wird. Diese Bezeichnung ist jedoch deswegen unzutreffend, weil er zu individuell arbeitet, um im traditionellen Sinne als ein solcher gelten zu können:

> "It is tempting to call him a 20th century Basho, but that would be wrong. Basho is Basho; Reps is Reps. Nevertheless in the poems most 'haiku-like' there is an absolute sense of centering into the moment, of oneness with object."33)

Als Exponent der nordamerikanischen "Zen poetry", dessen "picture poems" in denen von Charles Valle,[34] John und Marlene Wills,[35] wie auch in den jüngst erschienenen Cinnabar Classics des Engländers Bill Wyatt[36] vergleichbare, wenn auch traditionsorientiertere Pendants finden, hat Reps besonders dort Beachtenswertes geleistet, wo er den Ideogrammcharakter des Haiku, der im Zentrum der Konkreten Poesie steht, analog zu cummings' typographischer Visualisierung kalligraphisch nachempfindet.

---

32) Seine Gedichte wurden u.a. auf Ausstellungen in Kyoto, Osaka und Tokio gezeigt und in Japan wiederholt durch Presse und Fernsehen vorgestellt.

33) Elizabeth Searle Lamb, "Paul Reps: Peripheral But Important", Modern Haiku, Vol. XIII, No. 2 (Summer 1982), S. 29.

34) A Handful of Sparrows. The Haiku Poetry of Charles Valle ("Takeboki"), Original Verse in English, Sumi-e Illustrations, Hawthorne, Cal.: Bookshelf Publications, 1980.

35) River, Haiku by John Wills, Drawings by Marlene Wills, Introduction by Eric Amann, Statesboro, Ga.: Herald Commercial Press, 1970.
Vgl. hierzu auch Marlene Wills' "Five Zen Telegrams", Haiku, Vol. III, No. 4 (1970), S. 29-33.

36) Cinnabar Classics, Croydon, Surrey: priv. print., 1982.

7.4. Konkrete Poesie: Ideogramm und "Concrete Haiku"

Wirft man einen Blick auf die Konkrete Poesie, die in dem 1908 von Ernest Fenollosa verfaßten Aufsatz "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry" als "flash of concrete poetry" erstmals begrifflich genannt wird,[1] sieht man auch hier den Einfluß des Haiku, der sich zunächst indirekt über das Ideogramm äußert und später in Form des "concrete haiku" auch direkt in Erscheinung tritt.

Ausgangspunkt der Konkreten Poesie, die 1952 in Brasilien von der aus Décio Pignatari, Augusto und Haroldo de Campos bestehenden "Noigandres"-Gruppe und, unabhängig davon, zum selben Zeitpunkt von dem in Bolivien geborenen Schweizer Eugen Gomringer aus der Taufe gehoben wurde, sind die überholungsbedürftigen semantischen, syntaktischen und formalen Sprachgegebenheiten sowie der damit verbundene mangelnde Funktionswert des Gedichtes.[2]
In Anbetracht der Tatsache, "daß das alte Grundmodell der Sprache von Subjekt-Objekt-Prädikat nicht mehr standhält",[3] arbeitete man darauf hin, den linear-temporal konzipierten Vers durch den

---

1) Ernest Fenollosa, The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, ed. Ezra Pound, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1936, S. 15.

Dieter Kessler merkt in seinen Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen - Theorien - Texte, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1976, S. 90, dazu an:
"In eben diesem 1908 geschriebenen Aufsatz Fenollosas steht der Begriff 'konkrete poesie' erstmalig ..."

2) In ihrer Anthologie Concrete Poetry: A World View, op. cit., nennt die Herausgeberin, Mary Ellen Solt, auch den Italiener Carlo Belloli, der bereits 1944 eigene konkrete Text-Gedichte publizierte und ausstellte, sowie den Schweden Öyvind Fahlström, seine 1952 verfaßten Gedichte und sein 1953 erschienenes "Manifest för konkret poesie". Von Bedeutung für die Konkrete Poesie als internationale Bewegung sind jedoch in erster Linie die "Noigandres"-Gruppe und Eugen Gomringer mit ihren Gedichten und Manifesten, dem "Plano-Piloto para Poesia Concreta" (1958) und "Vom Vers zur Konstellation" (1955), an denen sich die englischen und nordamerikanischen Vertreter maßgeblich orientieren.

3) Helmut Heißenbüttel, zit. in: Reinhold Grimm, Strukturen. Essays zur deutschen Literatur, Göttingen: Sachse & Pohl Verlag, 1963, S. 179.

Raum als "raum-zeit-struktur"[4] zu ersetzen und als Material das "auf sich selbst gestellte Wort"[5] in seinen drei Erscheinungsformen - Laut, Form, Bedeutung - zu verwenden, um durch eine derartige Reduktion des Wortes auf seine Struktur eine Gleichsetzung von Form und Inhalt zu gewährleisten, das Gedicht funktional zu verselbständigen, es zu "verdinglichen".
In Anlehnung an Augusto de Campos, der die Konkrete Poesie formelhaft kennzeichnet als "TENSION OF WORD-THINGS IN SPACE-TIME",[6] definiert Emmett Williams das Konkrete Gedicht daher als einen strukturellen Bedeutungsträger in Gestalt des Ideogramms:

> "The pure concrete poem extracts from language an essential meaning structure and arranges it in space as an ideogram ..."[7]

Die Vertreter der Konkreten Poesie, die durch den Zusammenschluß Gomringers mit der "Noigandres"-Gruppe 1955 zu einer internationalen Bewegung wuchs, betrachten das Ideogramm als die klassische Form des konkreten Gedichtes, wie es in den Vereinigten Staaten beispielsweise durch die Blumengedichte Mary Ellen Solts, Robert Indianas "Love" und eine Reihe weiterer Texte von Donald Johnson, Emmett Williams und Richard Kostelanetz vertreten ist.[8]

Der praktische Anteil, den die USA zu Beginn der Konkreten Poesie in den fünfziger Jahren beitrugen, ist verhältnismäßig gering, da sie mit keinem eigenen Manifest vertreten sind und sich die genannten Autoren, mit Ausnahme von Emmett Williams, der Bewegung

---

4) Décio Pignatari spricht von der "transition from verse to ideogram, from linear rhythm to spacial-temporal rhythm." Zit. nach Douglas Thompson, op. cit., S. 286.

5) Fritz Usinger, zit. in: Dieter Kessler, op. cit., S. 10.

6) Zit. nach Douglas Thompson, op. cit., S. 288. Im Original, der Teoria da Poesia Concreta, São Paulo: Ediçoes Invençao, 1965, von Augusto de Campos, Décio Pignatari und Haroldo de Campos heißt es:

"POESIA CONCRETA: TENSÂO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO." (S. 43)

7) Emmett Williams, comp., An Anthology of Concrete Poetry, New York, N.Y.: Something Else Press, Inc., 1967, S. 59.

8) Siehe Claus Clüver, "From Imagism to Concrete Poetry: Breakthrough or Blind Alley?", S. 6. Das unveröffentlichte Manuskript, das demnächst in Druck gehen soll, liegt der Verfasserin vor.

erst anschlossen, als diese programmatisch bereits konsolidiert war. Entsprechendes gilt für England, dessen erster größerer Beitrag zur Konkreten Poesie in der Organisation der "First International Exhibition of Concrete and Kinetic Poetry" durch Mike Weaver 1964 in Cambridge besteht, sieht man von den graphischen Experimenten Dom. Sylvester Houédards und John Furnivals ab.[9)]

Geht man hingegen von den theoretischen Gegebenheiten der Konkreten Poesie aus, die, außer durch Stéphane Mallarmé und Guillaume Apollinaire,[10)] im wesentlichen von Ezra Pound, den Imagisten, William Carlos Williams und e.e. cummings geschaffen wurde,[11)] wird man gewahr, daß der Anteil der USA aus dieser Sicht ein erheblicher ist und das Haiku durch sie auf indirektem Wege zum strukturellen Baustein der Konkreten Poesie wurde.
So wird e.e. cummings, dessen haiku-gerechtes "loneliness" Dieter Kessler in seinen Untersuchungen zur Konkreten Poesie als Musterbeispiel des Konkreten Gedichtes analysiert,[12)] von der "Noigandres"-Gruppe als der erste wirkliche Reformer zitiert, der das bereits bei Apollinaire angelegte Ideogramm statt illustrativ

---

9) Siehe Concrete Poetry: A World View, op. cit., S. 45f. Solt erwähnt außerdem Peter Greenhams Versuche mit dem "phonetic poem".
Als frühe Beiträge Englands seien die Figurengedichte der "metaphysical poets" im Stil von George Herberts "Easter Wings" genannt, die, wie die während des Ersten Weltkrieges entstandenen Calligrammes Guillaume Apollinaires, als illustrative Texte jedoch lediglich Vorformen der Konkreten Poesie bilden.
Einen umfassenden Überblick über "Historische Vorformen" des Konkreten Gedichtes gibt Dieter Kessler, op. cit., S. 23-91.

10) Bei Mallarmé ("Un Coup de Dès", 1897) zeigen sich bereits die strukturelle Nutzung der Typographie und der Leerstellen im Text, bei Apollinaire, op. cit., Anklänge an das Ideogramm.

11) Eine übersichtliche Darstellung des imagistischen Einflusses bietet der Aufsatz von Claus Clüver, op. cit., S. 1ff.
Nordamerikanische Dichter, die die Konkrete Poesie ebenfalls prägend beeinflußten, sind Gertrude Stein, Wallace Stevens und Marianne Moore, ferner Louis Zukofsky, Charles Olson und die "Black Mountain poets", deren Dichtung im Abschnitt 7.5.4. dieser Arbeit eingehend erörtert wird. Aus dem englischen Raum sei in diesem Zusammenhang James Joyce genannt.

12) Dieter Kessler, op. cit., S. 19-21.

in der für sie verbindlichen strukturellen Funktion gebraucht.[13] William Carlos Williams, von Eugen Gomringer als "ein ziemlich früher und von mir besonders geliebter einfluß"[14] beschrieben, findet eine entsprechende Würdigung, da er mit der am kigo geschulten Dinglichkeit seiner Gedichte auf eine strukturelle Verselbständigung des "Image" hinarbeitete. Den entscheidenden Beitrag lieferte jedoch Ezra Pound in Form der "ideogrammic method" seiner Cantos und, in theoretischer Hinsicht, mit dem von ihm bearbeiteten und edierten Fenollosa-Aufsatz über das chinesische Schriftzeichen, der seine "super-pository technique" und "Image"-Theorie zeichengesetzlich verifiziert.
Hugh Kenner weist in seinem Werk The Pound Era darauf hin, daß sich in der Typographie des Metro-Gedichtes, wie Pound sie ursprünglich für den Abdruck in der April-Ausgabe von Poetry 1913 vorgesehen hatte, seine Aufnahmebereitschaft für den im selben Jahr empfangenen Fenollosa-Aufsatz äußert. Denn der Versuch, das auf dem Bahnsteig gesehene "pattern" auch typographisch zu visualisieren, zeigt, daß er unbewußt nach einer ideogrammgerechten Schreibweise des "hokku-like sentence" suchte:

"The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.

---

13) Siehe Augusto de Campos, op. cit., S. 61:

"Cummings ... comprendeu o erro: escapou ao caligrama e conseguio realizar, já, verdadeiros ideogramas."

Bei Douglas Thompson, op. cit., S. 281, heißt es dementsprechend:

"Cummings is the first poet cited by the 'Noigandres' theorists as a real innovator. Mallarmé and Apollinaire are seen essentially as explorers and forerunners ...".

14) Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Professor Gomringers vom 31. Juli 1981. Nachfolgend zit. als "Gomringer-Brief". Einschränkend sei jedoch bemerkt, daß dieser Einfluß, wie auch der der chinesischen und japanischen Dichtung, mit der er damals bereits vertraut war, erst die Zeit nach 1954 betrifft, als sein erstes Buch konstellationen. constellations, constelaciones, Bern: spiral press, 1953, schon publiziert war. Über die bis zu diesem Zeitpunkt wesentlichen Impulse heißt es weiter in dem Brief:

"die wurzeln derjenigen konkreten poesie, die von mir ausging (stichtag: publikation der ersten konstellationen bern 1953)

> ... There is no indication that he was thinking of Chinese characters when he grouped sensations that way, but he was clearly ready for the gift Mary Fenollosa made him during that year, prompted, it appears, by the command of idiom displayed in that poem ... in the April 1913 Poetry."15)

Die strukturellen Bezüge zwischen dem Haiku und dem chinesischen Schriftzeichen sind im Westen vornehmlich für den visuellen Bereich der Konkreten Poesie von Bedeutung und lassen sich in vier Aspekten umreißen: in der Dinglichkeit, dem Stellenwert des Verbs, in der der "form of super-position" gemäßen Kopplung disparater Elemente und dem daraus entstehenden "Image".
Die Suche des "concrete poet" gilt der Identität von Zeichen und Inhalt, der bedeutungsmäßigen Reduktion des Wortes auf seinen konkreten Abbildwert, auf seine Dinglichkeit, die Gary Snyder mit Blick auf den japanischen Dreizeiler als "das Herz des Haiku" bezeichnet.[16] Im Fenollosa-Aufsatz heißt es dementsprechend, daß wir beim Lesen chinesischer Schriftzeichen die "geistigen Marken" nicht zu verfälschen scheinen, sondern Dinge sehen, die durch sich selbst sprechen:

> "In reading Chinese we do not seem to be juggling mental counters, but to be watching things work out their own fate."17)

Eines der bekanntesten, von Mary Ellen Solt als "true poem" bezeichneten Beispiele hierfür ist Eugen Gomringers Ideogramm "schweigen":[18]

---

liegen im geflecht:
konkrete kunst - schweizer typografie - französische symbolisten - arno holz - stefan george."

15) Hugh Kenner, The Pound Era, London: Faber & Faber, 1971, S. 197.

16) Siehe S. 244 dieser Arbeit.

17) Ernest Fenollosa, The Chinese Written Character ..., op. cit., S. 9.

18) Zu dem auch ins Spanische übersetzten Gedicht schreibt Mary Ellen Solt in Concrete Poetry: A World View, op. cit., S. 60:

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen[19)]

Vierzehnmal bricht Gomringer sein Schweigen, um das zu sagen, was im Zentrum des Gedichtes steht. Er bedient sich des Zeichens, um es dort zu verschweigen, wo sein Inhalt zum Leser spricht. Dadurch, daß auf diese Weise "die semantische und die visuelle Aussage in einem gegenseitigen Interpretationsverhältnis /stehen/",[20)] ist das Gedicht ein Stück "verdinglichte Sprache".[21)]

Wie im Zusammenhang mit Paul Reps' "picture poems" erwähnt, sind im Chinesischen Substantiv und Verb begrifflich nicht voneinander getrennt, so daß, den Aufzeichnungen Fenollosas zufolge, eine Vielzahl der chinesischen Schriftzeichen bewegungsgeladen ist, der Leser die Dinge wie die Natur lebendig und plastisch vor sich sieht:

"All true poems are said to aspire to silence, the silence of the spirit at their center, which is what Gomringer is saying with the white space at the center of his ideogram 'silencio'."

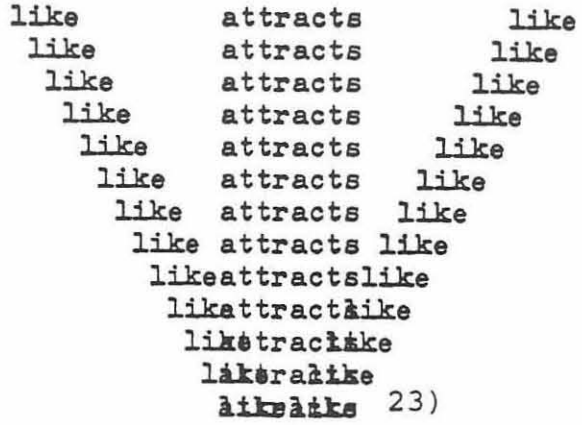
19) Eugen Gomringer, worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968, hg. und eingeleitet von Helmut Heißenbüttel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1969, S. 27.
Die von Gomringer gewählte Bezeichnung "konstellation" entspricht - nach Kessler, op. cit., S. 157 - dem Begriff des Ideogramms, zumal es die für ihn verbindliche Form ist, wie Professor Gomringer der Verfasserin in einem Gespräch am 3. August 1982 in Hamburg bestätigte.

20) Renate Beyer, zit. in: Claus Clüver, op. cit., S. 6.

21) Helmut Heißenbüttel in seiner Einleitung zu Eugen Gomringer, worte sind schatten, op. cit., S. 17.
Vgl. hierzu auch Gomringers Gedanken zum Thema "der dichter und das schweigen - expo 64", ibid, S. 293.

> "The eye sees noun and verb as one: things in motion, motion in things, and so the Chinese conception tends to represent them ... the great number of these ideographic roots carry in them a verbal idea of action .... Like nature, the Chinese words are alive and plastic, because thing and action are not formally separated."22)

Dieser im Tätigkeitswort manifestierten Seinsdynamik, wie Reps sie kalligraphisch impliziert und e.e. cummings sie typographisch visualisiert, um im Leser das von Pound gesuchte "jähe Wachsen" zu erzeugen, gilt auch das Interesse des "concrete poet". Und indem er seinen Text dynamisch lädt schafft er die technische Voraussetzung für die "form of super-position" und das hierdurch entstehende "Image", wie folgende drei Beispiele von Emmett Williams, Richard Kostelanetz und Mary Ellen Solt illustrieren:



23)

---

22) Ernest Fenollosa, The Chinese Written Character ..., op. cit., S. 10, 9 u. 17.

25)

WOMB

GRAVE

FAMILY

MANKIND

24)

Das erste Beispiel zeigt im "gleich und gleich gesellt sich gern" einen Kopplungsvorgang: das Verb "attracts" führt die beiden disparaten Teile im Sinne der "super-pository technique" einander zu und verschmilzt sie zu einer Einheit, zu einem "Image", dessen Hälften als solche nicht mehr erkennbar sind. Im Wort "attracts" ist also die Bewegung visualisiert, die der Leser des Haiku vollzieht, wenn er die vom kireji getrennten Haiku-Hälften assoziativ überbrückt.
In der Kopplung disparater Elemente, in der der "super-position" entsprechenden "juxtaposition", wie es in der Teoria da Poesia Concreta heißt, liegt der technische Schlüssel zum Ideogramm,[26] der es dem "concrete poet" ermöglicht, das "Image", das der Imagist geistig erstehen läßt, konkret auf dem Papier zu "zünden".

Das zweite Beispiel zeigt, will der "concrete poet" das "Image" aus Substantiven bilden, wie Allen Ginsberg es bei seiner Paarung disparater Worte unter Orientierung am Zen-Gehalt der Haiku-Vorlage von Blyth tat, er sie dem Fenollosa-Aufsatz zufolge auf ihre "Obertöne" abstimmen muß, um Bewegung zu implizieren:

> "We should seek ... the verbal undertone of each noun ... the poet selects for juxtaposition those words whose overtones blend into a delicate and lucid harmony .... The overtones vibrate against the eye ... the whole possibility and theory of harmony are based on the overtones."27)

---

23) Emmett Williams, Selected Shorter Poems, 1950-1970, ed. Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, Reykjavik, New York: New Directions, 1974, S. 66.

24) Richard Kostelanetz, Turfs, etc., Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1980, unpag.

25) Mary Ellen Solt, in: Concrete Poetry: A World View, op. cit., S. 243.

26) Augusto de Campos et al., op. cit., S. 43:
"O núcleo poético e pôsto em evidência não mais pelo encadeamento secesivo e linear de versos, mas por um sistema de relaçoes e equilibrios entre quaisquer partes do poema."

27) Ernest Fenollosa, The Chinese Written Character ..., op. cit., S. 28 u. 32.

Wie Kostelanetz in den Anmerkungen zu seinen Vier-Worte-Gedichten schreibt, deren Form er für mindestens ebenso streng hält wie die des japanischen Haiku, geht ihre Wirkung von den "Obertönen" der Worte aus, die sich zu einem gestalthaften Ganzen fügen sollen, gleich, ob sie ergänzender oder gegensätzlicher Art sind. Im Idealfall sei die eigentliche Dichtung unausgesprochen, erklinge sie zwischen den Worten:

> "The form of these poems is highly restrictive, perhaps even more rigorous than the Japanese haiku .... I wanted to explore the various ways in which four spatially distant words might become more than the sum of their parts. Sometimes ... they reinforce each other through complementary relationships; other times, one word stands out from the others precisely because it is not a complement - perhaps an antonym or perhaps a word that comments critically upon the other three .... Ideally, the poetry occurs between the words."28)

Mary Ellen Solt folgt mit ihrer Komposition "Forsythia" dem Typus des barocken Figurengedichtes im Stil von George Herberts "Easter Wings", das seinen Inhalt illustriert, statt ihn nach Art der Konkreten Poesie strukturell zu übermitteln: aus der unteren Gedichthälfte, dem Akrostichon "FORSYTHIA OUTRACE SPRING'S YELLOW TELEGRAM HOPE INSISTS ACTION" wachsen Zweige, bestehend aus den Anfangsbuchstaben des Wortes "FORSYTHIA" und den entsprechenden Zeichen im Morsealphabet, so daß die Bezüge zwischen visueller und semantischer Information im Grunde tautologisch sind.[29)] Was das Gedicht dennoch als ein Konkretes ausweist, ist nach Ansicht von Claus Clüver die Kopplung verschiedener Kodes, die die Zeichen des Wortes ebenso in den Vordergrund stellt wie das, was

---

28) Richard Kostelanetz, op. cit.

29) Siehe Renate Beyer, in: Claus Clüver, op. cit., S. 6.

sie bezeichnen.[30]

Die Bewegung, die die disparaten "Zweig-Zeichen" zum "Image" "FORSYTHIA" koppelt, geht vom siebzehnsilbigen Akrostichon, dem "Stamm" des Gedichtes aus, dessen Wortdynamik ("OUTRACE", "ACTION") expressionistisch anmutet. In seiner Rezension über die von Mary Ellen Solt herausgegebene Anthologie Concrete Poetry: A World View, in der ihr Gedicht enthalten ist, weist Robert Novak darauf hin, daß es sich bei diesem siebzehnsilbigen "Stamm" um ein Haiku handelt.[31] Ferner betont Novak, daß Solt auch Carl Fernbach-Flarsheims Haiku "Saturday, August 27" als ein Konkretes Gedicht in ihre Sammlung aufgenommen hat.[32] Eine Orientierung am Haiku als dem strukturellen "Stamm" des Konkreten Gedichtes ist daher in ihrem Fall ebenso wahrscheinlich, wie es in dem von Richard Kostelanetz Tatsache ist.[33] Offen bleibt hingegen die Frage, ob sie den indirekten Einfluß des japanischen Dreizeilers bewußt mit seinem direkten verbinden wollte, wie es in den USA seit den sechziger Jahren im Zuge der starken Haiku-Rezeption zunehmend geschieht.

Das breit gestreute Spektrum der u.a. von Marlene Wills,[34] Bill Pauly[35] und Michael Joseph Phillips[36] unter dem Begriff "concrete haiku", "eyeku" oder "visual haiku" publizierten Gedichte

---

30) "... what makes 'Forsythia' a Concrete text is less its visual emphasis than its fusion of various codes which directs our attention to the signifiers as much as to the signified." Loc. cit.

31) Robert Novak, "Concrete Poetry and Two Haiku", The Windless Orchard, No. 3 (November 1970), S. 33:

"Its form looks like a forsythia bush, whose branches spell out both in English and Morse Code 'Forsythia,' and whose base gives the terse epigram: 'Forsythia outrace spring's yellow telegram Hope Insists Action,' which is a haiku."

32) Ibid, S. 34.

33) In einem an die Verfasserin gerichteten Schreiben vom 15. September 1981 bezeichnet Kostelanetz diese Gedichte daher auch als "related to Haiku".

34) Marlene Morelock Wills, the old tin roof. haiku, senryu, dadaku, n.p.: priv. print., 1976, und moment/moment moments, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1978.

35) Bill Pauly, Wind the Clock by Bittersweet, W. Lafayette, Ind.: High/Coo Press, 1977.

läßt kaum mehr eine Grenze zwischen dem japanischen Dreizeiler und Konkreter Poesie erkennen.[37] Was das Konkrete Haiku jedoch von den meisten der im Westen entstandenen Konkreten Gedichte unterscheidet, ist die Tatsache, daß sein "Image", analog zum herkömmlichen Haiku, über den rein denotativen Inhalt hinaus auch einen verborgenen Sinn transparent macht, wie LeRoy Gorman, neben Eric Amann vielversprechendster Vertreter dieses Haiku-Bereiches in Kanada, in seinem Aufsatz "Toward a Visual Haiku Beyond Words" betont:

> "Visual haiku must insure maximum suggestion so that the reader is given the freedom to participate beyond the initial visual hook .... This is no different from writing haiku with words ..."38)

Ein Vergleich von Mary Ellen Solts "Forsythia" mit dem Blumengedicht "Morning Glory" von Marlene Wills, die sich u.a. durch ihre "Zen Telegrams" im Stil von Paul Reps einen Namen als Haiku-Autorin machte, veranschaulicht diesen graduellen Unterschied:[39]

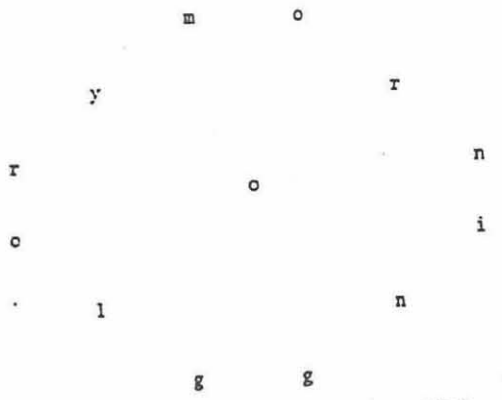
---

36) Michael Joseph Phillips, Concrete Haiku, Milwaukee, Wis.: Peacock Press, 1974, und Haiku II, Boulder Creek, Cal.: Triton Press, 1976.

37) Viele nordamerikanische und kanadische Haiku-Autoren experimentieren, wie später näher ausgeführt, mit dem "concrete haiku". Entsprechende Texte werden zumeist in Haiku-Zeitschriften publiziert.

38) LeRoy Gorman, "Toward a Visual Haiku Beyond Words", Cicada, Vol. III, No. 3 (1979), S. 27. Der erste Teil des Zitats ist bei Gorman kursiv gedruckt.

39) Vgl. zu den "Five Zen Telegrams", op. cit., die Kompositionen der Sammlung River. Haiku by John Wills, Drawings by Marlene Wills, op. cit., die Eric Amann in seiner Einleitung dazu als "picture poems" qualifiziert.



40)

Während der Leser bei Mary Ellen Solt die Forsythie als ganzen Strauch von außen betrachtet, fällt sein Blick bei Marlene Wills nach Innen, mitten in das "Herz" einer einzelnen Blüte. Die in der Form der Trichterwinde gesetzten Buchstaben ihres Namens übermitteln nach Art der Konkreten Poesie den Inhalt des Gedichtes rein strukturell, deuten darüberhinaus jedoch auch einen verborgenen Sinn an. Dem Einzelton von John Cage vergleichbar, macht die Trichterwinde gleichsam als Trichter jenes Schweigen vernehmlich, das beide, Pflanze und Mensch, in ihrem Innern verbindet:

> "In the fulness of its giving, the flower
> draws us into its centre of being ....
> In the silence of beholding ... one can
> catch ... the Voice of the voiceless thundering from flower pistil to man soul."41)

Ein weiteres Beispiel bestätigt diese Beobachtung, denn auch das Vier-Worte-Gedicht von Nick Avis macht, im Gegensatz zu dem von Richard Kostelanetz, einen verborgenen Sinn transparent:

---

40) Marlene Wills, moment/moment moments, op. cit., unpag.

41) Raymond Roseliep, "moment/moment moments by Marlene Wills", Modern Haiku, Vol. IX, No. 3 (Autumn 1978), S. 34.

a u t u m n n
i
g
h
t
f
a
l
l
c
r
o
w b r a n c h

42)

Gewiß, der haiku-kundige Leser wird in diesen vier Worten Bashōs "Autumn Crow" wiedererkennen und in dem typographisch visualisierten Simultanvorgang vom Fallen der Nacht im Herbst und dem Landen der Krähe auf einem Ast erneut das Moment der Einsicht in die Harmonie von Mikrokosmos und Makrokosmos, von Mensch und Welt spüren. Doch auch derjenige, der das Bashō-Haiku nicht kennt, für den die Typographie mithin weniger präskriptiv ist, wird in der beliebigen Paarung der Worte lautere "Obertöne" hören als im Gedicht von Kostelanetz, so daß das Zentrum, die Leere, die die vier Worte umrahmen, nicht leer bleibt, sondern von dem Schweigen erfüllt ist, das auch im Ideogramm Gomringers und im "concrete haiku" von Marlene Wills vernehmlich ist.
Der Grund für diese wirkungsmäßigen Unterschiede liegt im wesentlichen darin, daß Kostelanetz' Gedicht, obleich es am Haiku orientiert ist, den Leser nicht emotional, also über die Sinne anspricht, sondern über den Intellekt. Aus diesem Grunde werden seine Vier-Worte-Gedichte in Haiku-Kreisen zwar als interessante Experimente beachtet, nicht aber als Haiku anerkannt:

---

42) Nick Avis, "/āutumn nightfall/", Inkstone, Vol. I, No. 1 (Summer 1982), S. 35.

> "Richard Kostelanetz is an experimenter. In Turfs, Etc. he presents a series of four-word experimental poems .... Although they are interesting, these poems are not haiku ... they fail as haiku because the response they demand of the reader for appreciation is far too intellectual."43)

In seiner Studie über "Konkrete Poesie in Japan" kennzeichnet Ekkehard May eine derartige "Tendenz zur Überintellektualisierung rung"[44] als einen der Hauptunterschiede zwischen der westlichen und der japanischen Konkreten Poesie. Dies sei insofern bemerkenswert, als die Japaner sich wie die westlichen Vertreter an das an Pound anknüpfende Programm der "Noigandres"-Gruppe anlehnten. Dennoch aber, wie May zu bedenken gibt,

> "... ist in Japan wichtiger und bedeutender als ein intensiver, logisch-diskursiver Reflexions- und Erkenntnisvorgang, ein spontaner, 'blitzartiger' und a-logischer Erkenntnisvorgang, wie er beispielsweise auch im satori, der 'Erleuchtung' des Zen, seine Tradition hat ... dieses blitzartige Erkennen ... beim Rezeptionsvorgang der japanischen konkreten Poesie /spielt/ eine wichtige, wenn nicht gar die zentrale Rolle ..."45).

Demzufolge heißt es in der Definition der ASA-Gruppe[46] vom Konkreten Gedicht, daß es - wie das Haiku - die Qualität augenblicklichen Verstehens haben müsse, um im Leser das von Pound gesuchte "jähe Wachsen" auszulösen, seine Zeichen somit nicht nur einen Inhalt übermitteln, sondern gleichermaßen einen tieferen Sinn:

---

43) Charles Rossiter, "This Morning's Mockingbird by George Swede, Turfs, Etc. by Richard Kostelanetz, Fair Are Fowl by Sister Mary Thomas Eulberg, Cutout Moons by LeRoy Gorman", Modern Haiku, Vol. XI, No. 3 (Autumn 1980), S. 34f.

44) Ekkehard May, "Konkrete Poesie in Japan: Experimente mit einer Sinnschrift", Poetica, Bd. VII, Nr. 3-4 (1975), S. 312.

45) Ibid, S. 311.

46) Die 1964 von Seiichi Niikuni gegründete Künstlervereinigung ASA (The Association for Study of Arts, jap. "Geijutsu kenkyū kyōkai") orientierte sich besonders am Anfang stark an der "Noigandres"-Gruppe und ist für die Konkreten Dichter Japans richtungsweisend.

> "Unser Gedicht muß die Kommunikationsweise augenblicklichen Verstehens (shun-kan-ryōkai) besitzen ....
> Unser Gedicht muß den Charakter von Sinnschriftzeichen (hyoi-moji) besitzen."47)

Zu den westlichen Vertretern der Konkreten Poesie, deren Gedichte einen solchen Charakter tragen, gehört der zen-bewanderte Eugen Gomringer, der u.a. Chinesisch lernte und den Fenollosa-Aufsatz ins Deutsche übertrug.[48] Doch Gomringer, der sich "später auch

---

47) Satz zehn und elf des sechzehnteiligen, 1973 verfaßten Manifestes "Definition unseres Gedichtes" ("Sono shi no teigi", in: Konkurito poetori '73 / Spatialisme / Concrete Poetry /"Prospekt zur ASA-Ausstellung"/, Tokyo, 1973), zit. in: Ekkehard May, op. cit., S. 312 u. 310.

48) Ernest Fenollosa, Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium, hg. Ezra Pound, Vorwort und Übertragung von Eugen Gomringer, Starnberg: Josef Keller-Verlag, 1972.

Gomringers Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus zeigt sich u.a. in dem Gedichttitel "der einfache weg ist einfach der weg", worte sind schatten, op. cit., S. 88, und in "beweglich", ibid, S. 84 (entstanden 1958). Bei letzterem handelt es sich um eine Transkription der "Oxherding Pictures", "ein manuale", wie Gomringer schreibt, "das mich nie mehr losgelassen hat." (Gomringer-Brief, op. cit.)
Ein Gleiches gilt für das stundenbuch, München: Max Hueber Verlag, 1965, dessen Texte Wilhelm Gössmann in seiner Einführung mit Blick auf den Zen-Buddhismus als "meditativ" kennzeichnet (S. 5). - Gomringer schließt nicht aus, daß sich Affinitäten mit dem Fernen Osten bereits in seinen frühen Dichtungsexperimenten äußern:

"... ich kannte japanische dichtung .... natürlich war ich relativ früh, als hermann-hesse-fan der vierzigerjahre, vertraut mit lao tse und dem tao te king. es gibt da sicherlich unewußte /sic/ zusammenhänge mit meiner auffassung konkreter poesie."

Gomringer-Brief.

Vgl. hierzu Gomringers "I-GING transkriptionen", in: Das Und Buch, hg. Wolf Wezel, München: Studio Und, 1971, unpag. Zu den "unbewußten zusammenhängen", die Gomringers Interesse am Haiku möglicherweise lenkten, gehören u.U. die Dichtung der französischen Symbolisten, die, wie in Abschnitt 3.2. dieser Arbeit skizziert, den japanischen Dreizeiler ausdrucksmäßig antizipieren, sowie die von Arno Holz, der der Untersuchung Herbert Fussys zufolge besonders in formaler Hinsicht mit dem Haiku operierte. Siehe Herbert Fussy, Die neuere deutsche Lyrik und Ostasien, Phil. Diss. Karl-Franzens-Universität Graz, 1974, S.63. Siehe dazu auch den Aufsatz von Mark J. Nearman, "Arno Holz's 'Draußen die Düne': A German haiku?", Modern Language Notes, Vol. LXXXVIII, No. 3 (April 1973), S. 602-606.

immer im haiku ... versuchte" und sich heute als "Haiku-Fan" bezeichnet,[49] bildet eine Ausnahme. Denn jene bildtechnische Fixierung und Betonung des dinglichen Außen, wie sie Ezra Pound und William Carlos Williams in Ermangelung profunder Haiku- und Zen-Kenntnisse in die Anfangsgründe der Konkreten Poesie trugen, äußert sich nach wie vor im fehlenden Sinngehalt der meisten der im Westen entstehenden Konkreten Gedichte. Dem "concrete haiku", wie es in den USA und Kanada bereits eine große Anhängerschaft gefunden hat, kommt daher insofern eine wesentliche Bedeutung zu, als es das Fehlen des Sinngehalts, das dem Prinzip des chinesichen Schriftzeichens zuwiderläuft, kompensiert und zu dem "flash of concrete poetry" macht, der der Konkreten Poesie 1908 durch Fenollosa den entscheidenden Anstoß gab.[50]

---

49) Aus dem Gomringer-Brief, op. cit., und einem weiteren Schreiben Professor Gomringers vom 23. August 1981.

50) May veranschaulicht in seiner Studie, daß das Prinzip des chinesischen Schriftzeichens, wie Fenollosa und Pound es im Zuge ihrer Überschätzung der heute nur noch teilweise bestehenden Kongruenz von Zeichen und Inhalt in die Dichtungstheorie einführten, in der japanischen Konkreten Poesie eine neue Gültigkeit erfährt.
"Im Japanischen geht", laut Ekkehard May, op. cit., S. 309, "erstmals die konkrete Poesie auf die Wurzeln der Ideographie zurück", denn der japanische Dichter hat die Möglichkeit, wie May ausführt, daß er "die Etymologien, und das heißt im Japanischen zugleich die Bauprinzipien der Schrift wieder aufhellt und damit die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache und Schrift wieder reaktiviert ..."

Dem westlichen Dichter stehen aufgrund der unterschiedlichen Gegebenheiten unseres Zeichensystems derartige Möglichkeiten hingegen nicht zu Gebote, so daß dem sinnträchtigen "concrete haiku", das eine Wirkungsäquivalenz gewährleistet, eine primäre Bedeutung zukommt.

7.5. Haiku-Passagen im Werk einzelner Autoren

Ein Überblick über Haiku-Passagen im Werk einzelner Autoren zeigt, daß das Haiku im Gefolge von Imagismus, "beat"-Bewegung und Zen-Buddhismus inzwischen zum festen Bestandteil der amerikanischen Dichtung geworden ist, im Gegensatz zur englischen, in der sein Stellenwert unverhältnismäßig viel geringer ist.

Die Aussage des Dramatikers Tom Stoppard, der nebenbei auch Gedichte schreibt, er habe sich wiederholt im Schreiben von Haiku versucht, halte seine Kenntnisse jedoch nicht für ausreichend, einer so anspruchsvollen Dichtungsart wirklich gerecht zu werden,[1] oder des Lyrikers Philip Larkin, um eine zweite repräsentative Stimme aus dem heutigen angelsächsischen Raum zu zitieren, er wisse nicht einmal, was ein Haiku sei, geschweige denn, daß es ihn stilistisch beeinflußt habe,[2] sind sprechende Zeugnisse für eine wesentlich geringere Rezeptionsfreudigkeit in England, wie sie sich schon zu Zeiten des Imagismus abzeichnete.

---

1) Diese Ansicht äußerte Tom Stoppard der Verfasserin gegenüber in einem Gespräch am 11. April 1980 während der Hamburger Shakespeare-Tage. Stoppard wies in diesem Zusammenhang auch auf die Schwierigkeit hin, in England aktuelles Haiku-Material zu finden.

2) Dr. Larkin in einem an die Verfasserin gerichteten Schreiben vom 10. November 1980.

7.5.1. Aldous Huxley and Wystan Hugh Auden

Anders hingegen englische Autoren, die in die Vereinigten Staaten übersiedelten, wie etwa Aldous Huxley. Dort auf das Haiku aufmerksam geworden, fand er in den Werken von R.H. Blyth das geeignete Bild für das in seinen Doors of Perception beschriebene Drogenerlebnis:

> "A moment later a clump of Red Hot Pokers, in full bloom, had exploded into my field of vision. So passionately alive that they seemed to be standing on the very brink of utterance, the flowers strained upwards into the blue .... I looked down at the leaves and discovered a cavernous intricacy of the most delicate green lights and shadows, pulsing with undecipherable mystery.
>
> Roses:
> The flowers are easy to paint,
> The leaves difficult.
>
> Shiki's haiku (which I quote in R.H. Blyth's translation) expresses, by indirection, exactly what I then felt - the excessive, the too obvious glory of the flowers, as contrasted with the subtler miracle of their foliage."1)

Auch für Huxleys Landsmann Wystan Hugh Auden wurde Amerika zur Haiku-Brücke, so daß er sich dazu entschloß, die Haiku-Dichtung des Schweden Dag Hammerskjöld ins Englische zu übertragen. Wichtig war für ihn hierbei in erster Linie die Wahrung der traditionsgemäß vorgegebenen Siebzehnsilbigkeit:

> "In a haiku, the number of syllables in any one line is optional, but the sum total of the three must always be seventeen.

---

1) Aldous Huxley, The Doors of Perception, and Heaven and Hell New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row, Publishers, Inc., 1963, S. 59.

> In my English versions, the number of syllables in any given line may not be the same as in the Swedish, but the total for the three is the same."2)

Auden äußert sich zwar nicht zum Inhalt der Hammarskjöldschen Haiku, doch wie Ted-Larry Pebworth sehr treffend in seiner Rezension zu den in der Sammlung Markings enthaltenen Dreizeilern bemerkt, sind einige der überwiegend gelungenen, weil naturbezogenen Bilder Reflexionen, die ausschließlich die Person des Autors betreffen und daher den Leser wirkungsmäßig nur bedingt "treffen":[3]

> My home drove me
> Into the wilderness.
> Few look for me. Few hear me.[4]

Obgleich Auden die englischsprachige Haiku-Dichtung in Form seiner Übersetzungen bereicherte und sich in Gedichten wie "Marginalia" des Siebzehnsilbenschemas bediente, ist er ebensowenig mit einer Sammlung eigener Haiku hervorgetreten wie Aldous Huxley.[5]

---

2) Dag Hammarskjöld, Markings, trans. Leif Sjöberg & W.H. Auden, with a Foreword by W.H. Auden, London: Faber & Faber, 1964, S. 185.

3) Siehe Ted-Larry Pebworth, "Markings. Dag Hammarskjold. Translated by Leif Sjoberg and W.H. Auden ..." American Haiku, Vol. III, No. 1 (1965), S. 40:

"Twenty-three pages of MARKINGS are devoted to haiku .... At his worst, Hammarskjold is guilty of ... reflecting a subjectivity hopelessly obscure to the reader."

4) Dag Hammarskjöld, op. cit., S. 152.

5) In einem Gespräch, das Auden 1967 in Dubuque mit Raymond Roseliep führte, erklärte er, daß er die unter dem Titel "Marginalia" in City Without Walls, and Other Poems, London: Faber & Faber, 1969, S. 55-71, veröffentlichten Kurzgedichte als Haiku betrachte. Da diese jedoch lediglich formal mit dem japanischen Vorbild vergleichbar sind, ist die Gültigkeit einer solchen Bezeichnung fraglich.
Siehe A Roseliep Retrospective. Poems and Other Words by and about Raymond Roseliep, ed. David Dayton, Ithaca, N.Y.: Alembic Press, 1980, S. 21:

Wohl aber setzte er sich für eine möglichst schon im Schulalter beginnende literarische Orientierung am japanischen Dreizeiler ein, wobei er, um die Schwierigkeiten einer wesensgerechten Anverwandlung wissend, dafür plädierte, den Schülern ein breites Spektrum von Übersetzungen japanischer Haiku zu offerieren:

> "All one can do, it seems to me, is to give students as wide a variety of translated Japanese haiku as possible till they acquire an understanding of how the mind of a Japanese haiku-poet works. Then ... the form can be adapted to one's own kind of sensibility. In the history of literature it is extraordinary how profitable misunderstanding of poems in foreign languages has been."6)

"Back in 1967 I had the joy of meeting W.H. Auden ... at a cocktail reception we managed to exchange views on haiku ... he said he admired my ability to stick tenaciously ... to the 5-7-5 syllable plan. For his own excursions he said he liked the disciplinary 17 syllables but preferred to manipulate them variously in the three lines he also followed as standard. We were talking about his "Marginalia," which had appeared in the February 3, 1966, issue of The New York Review of Books. I'm sure many readers do not regard these poems as haiku ... because they often sound more like a new and revised edition of Poor Richard's Almanack. Two examples: 'A dead man / Who never caused others to die / Seldom rates a statue.' 'He walked like someone / Who's never had to / Open a door for himself.' Though Auden republished these in City Without Walls under the title 'Marginalia,' and in two other books included similar groups under the heading 'Shorts,' he did regard them as haiku. 'We should write our own,' he said to me."

6) W.H. Auden, zit. in: Harold G. Henderson, Haiku in English, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1977, S. 68.

7.5.2. Jerome David Salinger

Was sich bei Huxley und Auden im Kleinen zeigt, äußert sich bei dem Amerikaner J.D. Salinger im Großen, da das Haiku sich einerseits strukturell in einer dem Hemingway-Stil ähnlichen Wortökonomie seiner Kurzgeschichten niederschlägt, die sie nach Ansicht von James Lundquist zu "near-perfect examples of Zen art" macht,[1] und ihm andererseits zur Kennzeichnung der geistigen Reife seiner jungen Protagonisten dient. Denn wie Auden geht es auch Salinger darum, das Haiku-Interesse insbesondere des jungen Menschen zu wecken, wobei er sich im Unterschied zu Auden jedoch nicht außerhalb seines literarischen Werkes dafür engagiert, sondern den Leser in seinen Texten direkt anspricht:

> "If, in the line of duty, I should incidentally titillate a few young people's interest in ... Japanese poetry, it would be very good news to me .... The best short Japanese poems - particularly haiku ... - can be read with special satisfaction when R.H. Blyth has been at them."2)

---

1) James Lundquist, J.D. Salinger, New York, N.Y.: Frederick Ungar Pub. Co., 1979, S. 110.

Weiterhin heißt es bei Lundquist über den Haiku-Charakter von Salingers Kurzgeschichten, der zum Teil auf seine Orientierung an Hemingway, in erster Linie jedoch auf die Anfang bis Mitte der vierziger Jahre begonnenen Zen-Studien zurückzuführen ist:

"The most obvious relationship between Zen art and Salinger's writing is, of course, between the 'wordless' poetry of the haiku and the careful use of language in the stories. The haiku ... tries, through a single image, to convey the same effect as Zen painting does through its use of empty space .... The same effect is achieved by many of Salinger's stories." (S. 111)

Zur ausführlicheren Information über die Bedeutung des Zen-Buddhismus im Werk Salingers sei hingewiesen auf die 40 Seiten umfassende Untersuchung von Gerald Rosen, Zen in the Art of J.D. Salinger, Berkeley, Cal.: Creative Arts Book Co., 1977.

2) J.D. Salinger, Raise High the Roof Beam, Carpenters, and Seymour - An Introduction, London, Melbourne, Toronto: W. Heinemann Ltd., 1963, S. 137, Anm.

Quelle des Zitats ist die zuerst im New Yorker vom 6. Juni 1959 erschienene Erzählung "Seymour - An Introduction", die den gleichnamigen, in der Kurzgeschichte "A Perfect Day for Bananafish" freiwillig aus dem Leben geschiedenen Dichter als einen "Erleuchteten" porträtiert. Als geistiges Leitbild führt Seymour seine Geschwister Franny, Zooey and Buddy Glass in "Raise High the Roof Beam, Carpenters" und in Franny and Zooey aus ihrer abstrakten, betont intellektuellen und dadurch "entselbsteten" Denkweise zu jener Identitätsfindung, wie sie dem sechzehnjährigen Holden Caulfield am Ende seiner geistigen "Pilgerschaft" in The Catcher in the Rye zuteil wird.[3)]

In diesem graduellen Perspektivenwechsel von einer rein subjektiven, rationalen zu einer objektivierten, intuitiven Weltsicht, von einem Denken in "supposed dualities" zu einem "wisdom of merging opposites",[4)] ist nach Meinung von Bernice and Sanford Goldstein das thematische Ziel Salingers zu sehen:

> "We feel Salinger's main aim is to have his Glass children achieve the liberated moment, that is, experiences fully lived in which there is no separation between self and other. The major conflict in Franny, Zooey, and Buddy concerns the way to achieve this liberated state. Their Zen master is the dead Seymour."5)

Im Porträt des allgegenwärtigen Seymour, auf dessen Zimmertür Issas Dreizeiler

> O snail
> Climb Mount Fuji,
> But slowly, slowly![6)]

für Franny, Zooey und Buddy gleichnishaft prangt, bezieht

---

3) Vgl. hierzu die Interpretation von James Lundquist, op. cit., S. 70-74, der in Holdens Identitätssuche eine Aktualisierung der peregrinatio Gautama Buddhas sieht.

4) Bernice and Sanford Goldstein, "Zen and Salinger", Modern Fiction Studies, Vol. XII, No. 3 (Autumn 1966), S. 316.

5) Ibid, S. 314f.

6) Zit. in: J.D. Salinger, Franny and Zooey, London, Melbourne, Toronto: W. Heinemann Ltd., 1962, S. 176.

Salinger sich stark auf Seymours kompositorischen Umgang mit dem Haiku, da es nicht nur dessen Bildungshintergrund deutlich macht, sondern vor allem als Gradmesser geistigen Erkennens dient:

> "It may help, to start with, to say that Seymour probably loved the classical Japanese three-line, seventeen-syllable haiku as he loved no other form of poetry, and that he himself wrote - bled - haiku (almost always in English, but sometimes, I hope I'm duly reluctant to bring in, in Japanese, German, or Italian)."7)

Haiku, von Salinger als "intelligible utterances" bezeichnet, "that please or enlighten or enlarge the invited eavesdropper to within an inch of his life",[8] sind bereits für den elfjährigen Seymour von Interesse. Vornehmlich an Issa orientiert, entwickelt er im Laufe seines poetischen Werdeganges ein die traditionelle Form auf 34 Silben erweitertes, sogenanntes "double haiku", dessen Wirkung man nach Ansicht von Salinger mit der eines "double Martini" vergleichen kann, denn er spricht von "Seymour's being to the haiku what a double Martini is to the usual Martini."[9]

Außer diesem "double haiku", das Seymour "partly out of affection for dead Japanese masters and partly from his own natural bent, as a poet"[10] verfaßte, entsprechen auch alle anderen seiner insgesamt 184 Gedichte dem Wesen des japanischen Dreizeilers, denn sie zeichnen sich durch die ihm eigene Schlichtheit, "Stille" und Sinntiefe aus, die sie für alle überall verständlich machen:

> "As suits most poetry, and emphatically befits any poetry with a marked Chinese or Japanese 'influence,' Seymour's verses are all as bare as possible, and invariably ungarnished ... as unsonorous, as quiet, as he believed a poem should be ...

---

7) Ders., Raise High the Roof Beam, Carpenters ..., op. cit., S. 147.

8) Ibid, S. 138.

9) Ibid, S. 148.

10) Loc. cit.

> the majority of the hundred and eighty-four poems are immeasurably not light- but high-hearted, and can be read by anybody, anywhere ..."11)

Salinger verzichtet in seinem Seymour-Porträt darauf, Proben dieser Gedichte zu geben, weil, wie er in einer Randbemerkung notiert, er von seiten der Witwe Seymours, die über das Copyright verfügt, nicht dazu autorisiert sei.[12] So die offizielle Erklärung; inoffiziell scheint er jedoch bewußt darauf zu verzichten, um so die Aufmerksamkeit des Lesers nicht von dem Todesvers abzulenken, den Seymour unmittelbar vor seinem Selbstmord verfaßte:

> "... on the afternoon of his suicide Seymour wrote a straight, classical-style haiku on the desk blotter in his hotel room. I don't much like my literal translation of it - he wrote it in Japanese - but in it he briefly tells of a little girl on an airplane who has a doll in the seat with her and turns its head around to look at the poet .... 'The little girl on the plane / Who turned her doll's head around / To look at me.'"13)

Dieses Haiku, das als sinntragender Baustein die Kurzgeschichte "A Perfect Day for Bananafish" mit den beiden Erzählungen "Seymour - An Introduction" und "Zooey" verbindet, gehört zu den Schlüsselpassagen im Werk Salingers, denn es dokumentiert nicht nur den Grad an Erkenntnis, den der Protagonist Seymour Glass im Laufe seines jungen Lebens erreichte, sondern ist auch seine Hinterlassenschaft an seine Geschwister Buddy, Zooey und Franny: das gleichnishafte Bild des Mädchens, das sich ganz mit seiner Puppe identifiziert und folglich mit deren Augen sieht, bewirkt in Buddy ein satori-gleiches "blending of supposed dualities", das ihn mit dazu veranlaßt, einen längst fälligen Brief

---

11) Ibid, S. 151 u. S. 148f.

12) Siehe ibid, S. 147, Anm.

13) Ibid, S. 155f. u. ders., Franny and Zooey, op. cit., S. 64.

an Zooey zu schreiben,[14] in dem er außer dem Todes-Haiku Ratschläge Seymours übermittelt, die seine, Buddys und Frannys Aufgabe in dieser Welt, ihren "Weg", und damit ihre Identität, erhellen, die sie angesichts ihrer intellektuellen Denkweise nicht selber erfahren konnten.

Eine entsprechende Funktion erfüllt der japanische Dreizeiler in der Kurzgeschichte "Teddy", denn der gleichnamige Protagonist zeichnet sich durch seinen Umgang mit dem Haiku, das er für die einzig akzeptable Form von Dichtung hält, weil sie im Gegensatz zur herkömmlichen emotionsfrei ist, wie Seymour als ein "Erleuchteter" aus. Obwohl erst zehnjährig, erweist Teddy sich im Gespräch mit dem rund zwanzig Jahre älteren, betont intellektuellen Nicholson als der überlegene Dialogpartner, denn er stellt dessen subjektive Weltsicht, wie sie sich u.a. in seinem Dichtungsanspruch äußert, mit zwei klassischen japanischen Haiku in Frage:

> "'Poets are ... always sticking their emotions in things that have no emotions.' ...
>
> 'I rather thought that was their stock in trade,' /Nicholson/ said. 'Aren't emotions what poets are primarily concerned with?'
>
> Teddy apparently didn't hear him, or wasn't listening ....
>
> '"Nothing in the voice of the cicada intimates how soon it will die,"' Teddy said suddenly. '"Along this road goes no one, this autumn eve."'
>
> 'What was that?' Nicholson asked, smiling. 'Say that again.'
>
> 'Those are two Japanese poems. They're not full of a lot of emotional stuff,' Teddy said."15)

---

14) Siehe hierzu Bernice and Sanford Goldstein, op. cit., S. 316f.:

> "In Zooey, to cite one example of the blending of supposed dualities, Buddy's impetus for finally writing a crucial letter to his brother Zooey comes from ... a haiku Seymour composed on a desk blotter of the hotel where he committed suicide .... Once again the dualities of the so-called real and unreal are resolved. The girl and doll are blended, and both the action of the turning and looking become one and the same in time."

Wie Seymour stirbt auch Teddy unmittelbar nachdem er die Haiku zitierte, ein Tod, der möglicherweise symbolisch zu verstehen ist, da Salinger seine jungen Protagonisten auf diese Weise zu Zen- bzw. Haiku-Meistern stilisiert, die ihre "Hinterbliebenen", die Leser, und insbesondere die jungen unter ihnen, die die Welt eher noch als die Erwachsenen mit den Augen von Bashō "drei Fuß großem Kind" sehen, leitbildhaft zum satori führen sollen.

---

15) J.D. Salinger, Nine Stories, Boston, Mass.: Little, Brown and Co., 1953, S. 282f.

7.5.3. "Black Poets"

Eines der eindrucksvollsten "Kinder-Haiku", wie sie vor allem Kobayashi Issa schuf, ist folgendes Gedicht vom lachenden Jungen, der seine Hände dem fallenden Schnee entgegenstreckt:

> In the falling snow
> A laughing boy holds out his palms
> Until they are white[1)]

Autor des Gedichtes ist Richard Wright, ein Name, der den Leser nachdenklich stimmen mag, läßt er doch das scheinbar unbeschwerte Zusammenspiel von menschlicher Gestik und naturhafter Bewegung zum Spiegel für die Rassenproblematik des schwarzen Amerikaners werden.
Die Wahrscheinlichkeit, daß es sich bei dem Jungen um einen Schwarzen handelt, der mit seiner Gestik den Wunsch äußert, am ganzen Körper so hell zu sein wie seine Handflächen, wie der alle und alles bleichende Schnee, sieht der Wright-Biograph Michel Fabre als gegeben an, denn er deutet den Schnee als ein "symbol of fundamental human equality":[2)]

> "If the boy is black, his joy in touching the immaculately white flakes is perhaps accompanied by a desire to be like them, like his palms which are lighter than the rest of his body. Hence the somewhat pathetic quality of the poem read as an attempt by the boy to forget his blackness."3)

In gleicher Weise wie Wright setzt sich auch der Bürgerrechtler und Pastorensohn Julius Lester für die Belange der Schwarzen ein und gibt mit Bildern wie dem folgenden entsprechende Denkanstöße:

---

1) Richard Wright, zit. in: American Negro Poetry, ed. with an Introduction by Arna Bontemps, Clinton, Mass.: The Colonial Press, Inc., 1963, S. 104f.

2) Michel Fabre, The Unfinished Quest of Richard Wright, trans. from the French by Isabel Barzun, New York, N.Y.: William Morrow, 1973, S. 506.

3) Loc. cit.

Around the church -
A barbed-wire fence.[4)]

Der Einfluß des Haiku auf die "black poetry" ist, wie der kürzlich erschienene Aufsatz von William J. Higginson "Afro-American Haiku" veranschaulicht,[5)] kein unerheblicher, denn es ist festzustellen, daß sich im Laufe der siebziger Jahre ein spezielles "Afro-American haiku" kristallisierte. Die gesamte Palette dieser Haiku zu präsentieren, ist im Rahmen dieses Kapitels freilich nicht möglich, da allein Richard Wright während seiner letzten Lebensmonate rund 4000 Dreizeiler schrieb.[6)] Um zumindest einen repräsentativen Ausschnitt vorzustellen, der ein weiterer Beweis für die starke Haiku-Rezeption in den USA ist, seien folgende zwei, mit obigen Gedichten korrespondierende Beispiele genannt, die zeigen, daß der "black poet" neben dem Problem des Rassismus auch andere Themen in Haiku-Bilder kleidet.
So wird bei Etheridge Knight, der sich als ehemaliger Heroinsüchtiger gegen die "twin oppressions of drugs and jail"[7)] einsetzte und während seines achtjährigen Gefängnisaufenthaltes auf Anregung von Gwendolyn Brooks mit dem Schreiben von Haiku begann,[8)]

---

4) Julius Lester in: Kaleidoscope. Poems by American Negro Poets, ed. with an Introduction by Robert Hayden, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967; hier zit. nach William J. Higginson, "Afro-American Haiku", Frogpond, Vol. V, No. 2 (1982), S. 9.

5) William Higginsons Untersuchung, der bislang einzigen größeren zu diesem Thema, verdankt die Verfasserin wesentliche Anregungen.

6) Kurz vor seinem Tod wählte er von diesen 4000 Versuchen 800 Haiku aus und übergab seinem Verleger das zur Veröffentlichung bestimmte Manuskript, das bis heute jedoch nicht gedruckt wurde.
Siehe dazu Michel Fabre, op. cit., S. 505-509.

Higginson sichtete insgesamt 25 qualitativ überdurchschnittliche, in Artikeln und Biographien erschienene Haiku von Wright. Siehe William J. Higginson, "Afro-American Haiku", op. cit., S. 5.

7) Ibid, S. 9.

8) Ausführlich Auskunft über seine Beschäftigung mit dem Haiku, über das, was er stilistisch daraus lernte und für literarisch übertragbar hält, gibt Knight in: "A Statement from Etheridge Knight", Frogpond, Vol. V, No. 2 (1982), S. 23, das er am 9. Januar 1982 verfaßte:

der Drahtzaun zum Symbol der inneren und äußeren Gefangenschaft des Drogenabhängigen, wird bei Robert Hayden der fallende Schnee zum überzeitlichen Ausdruck der Trauer über den Verlust eines geliebten Menschen:

The wire fence is tall.
The lights in the prison barracks
Flick off, one by one.[9)]

In the dead of winter
wept beside your open grave.
Falling snow.[10)]

"I first/got/familiar with haiku thru Gwen Brooks who/used/ to visit me when I/was/in/prison (this/was/way/before 'poets-in-the-Prisons' and/other/such programs. Anyways - she's one of my 'Teachers' - my 'womentor.' She brought/me/a coupla/books by some/old/Japanese haiku poets. She later/on/told me why - (And, I have/since/come to see for myself): that my poems/ were/too 'prosy' - too filled with 'abstractions' rather/than/ images and concepts, the old/new concepts had to remain the old wine but put/into/new jugs. I really got into haiku when I learned (read/or/'heard' somewhere) that the 'original' haiku poets/were in to haiku primarily as/an/oral/being and the 'written' poem as secondary - as simply an/extension of the spoken word, more or less - certainly more.
From Haiku I also learned the syllabic importance of poetry: the ability to evoke (= spoken) a major metaphor containing (1) something living, a sense of motion (= verb) and a sense of time (= season, night, day, noon, etc.) - all this - juxtaposed or interwoven an old/concept poured from a new jug. Or better yet, (when one is lucky) if the major concept is juxtaposed with a minor one, and a new concept is born. I see the traditional haiku in American poetry as much the same way as I see, say, Scotish /sic/ bagpipes in american music. Unless the instrument and the communications coming through it within the prison of our american consciousness/historical experience, and it is rooted/grounded within the NOW, within OUR BEING, it is neither valid nor valuable. So. To me, to sing the haiku the american way is a beautiful thing."

9) Ders., zit. in: W.J. Higginson, "Afro-American Haiku", op. cit., S. 10. Das Haiku trägt den Titel "The Penal Farm". Zur weiteren Information siehe auch die Sammlung New American and Canadian Poetry, ed. with an Introduction by John Gill, Boston, Mass.: Beacon Press, 1971, in der neun Haiku Knights aufgenommen sind.

10) Robert Hayden, Angle of Ascent: New and Selected Poems, New York, N.Y.: Liveright, 1975, S. 83.

7.5.4. "Black Mountain Poets"

Zu den Bereichen der amerikanischen Lyrik, in denen das Haiku auf indirektem Wege wirkt, gehört die Dichtung der "Black Mountain School", denn analog zur Konkreten Poesie baut Charles Olson, der im Mittelpunkt ihrer Anfang der fünfziger Jahre beginnenden Bewegung stand, mit dem von ihm entwickelten "projective verse" auf den Gesetzmäßigkeiten des chinesischen Schriftzeichens auf.

Kern von Olsons kinetischer Feldtheorie, die den Dichter, das Gedicht und den Adressaten als Energiequellen und -empfänger definiert ("A poem is energy transferred from where the poet got it ... by way of the poem itself to ... the reader"),[1] von einer inhaltsgetriebenen Formgebung der Gedichtes ausgeht ("FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT")[2] und eine energieentfachende Dynamik vorschreibt, die diese Formgebung konstituiert ("ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION"),[3] ist das Diktum Ernest Fenollosas "all truth is the transference of power".[4]
Obgleich Olson, der sich u.a. an der Sprache und Schrift der Mayas orientierte, an deren Entzifferung er maßgeblich beteiligt war, mit seiner Dichtungstheorie an den von Louis Zukofsky und William Carlos Williams vertretenen "objectivism" anknüpft, führt dieser bei ihm nicht zu einer Betonung des dinglichen Außen, sondern verbindet sich mit seinen profunden Kenntnissen fernöstlicher Religionsphilosophie zu einer Sicht, die das zen-spezifische Innen der Dinge und damit einen tieferen Sinn transparent macht.

---

1) Aus Charles Olsons Aufsatz "Projective Verse", der zuerst in Poetry New York, No. 3 (1950) erschien; hier zit. aus: The Autobiography of William Carlos Williams, op. cit., S. 330, in der die wichtigsten Passagen aufgenommen sind.

2) Loc. cit.

3) Loc. cit.

4) Ernest Fenollosa, The Chinese Written Character ..., op. cit., S. 12.

Eines seiner Mittel, diesen vom Leser als innere Bewegung empfundenen Sinn zu zünden, ist das Einstreuen haiku-mäßiger Passagen in längere Gedichte:

polis is
eyes[5)]

Derartige "glyphs", wie Mark Reames sie in Anlehnung an die Zeichen der Maya-Schrift und die Hieroglyphen des Ideogramms nennt, sind mit den von Gary Snyder als "whorls in the grain" bezeichneten Wirbeln vergleichbar, die den Strom des Gedichtes dynamisierend durchsetzen, wie auch Pound es durch Einsatz chinesischer Schriftzeichen in seinen Cantos intendierte. Im Unterschied zu Pound ist Olson jedoch nicht auf das Äußere der Zeichen fixiert, die sich nur dem Chinesisch sprechenden Leser offenbaren, sondern wie Snyder auf ihr Inneres, auf den Inhalt, der den Sinn, der in den "Augen" liegt, jedem Leser vor Augen führt: die Augen ("eyes") bezeichnen das Individuelle, das Ich der Menschen ("I's"), die sich insgesamt zu einer vielfältigen Einheit, der Stadt, verbinden:

> "Before Charles Olson, Ezra Pound had placed Chinese characters throughout The Cantos as 'radiant nodes,' but few English speakers read Chinese or recognize the meanings spontaneously .... Sound these three words ... polisizaiz, it cannot be separated into words, although it divides into two poles which carry a powerful charge across the center, polisiz ..... aiz .... Every citizen can read Olson's 'glyph' and even catch the pun (eyes = I's) and understand that men's eyes signify their true individuality, that is, the possibility that their eyes (I's = selves) can create polis, or human community."6)

---

5) Charles Olson, "Letter 6", The Maximus Poems, New York, N.Y.: Jargon/Corinth Books, 1960, S. 26, V. 1f.

6) Mark E. Reames, Jr., "Montage, the Ideogram, and the Secular Poetry of Charles Olson", Kwansei Gakuin University Annual Studies, Vol. XXV (1976), S. 33.

Diese Deutung entspricht den Gedanken, die Olson zum Begriff der "polis" äußert. Siehe George F. Butterick, A Guide to The Maximus Poems of Charles Olson, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978, S. 24f.

Eine solche indirekte Wirkung des Haiku zeigt sich in der Dichtung der anderen "Black Mountain poets" in entsprechender Weise: bei Denise Levertov, deren Gedicht "A Tree Telling of Orpheus" in Haiku-Kreisen besondere Beachtung findet,[7] bei Robert Duncan, Robert Creeley, Edward Dorn und Paul Blackburn, der mit seinen "Sixteen Sloppy Haiku" auch einen direkten Bezug zum japanischen Dreizeiler dokumentiert.[8]

Wie stark das Haiku inzwischen in die amerikanische Literatur integriert ist, wird vor allem bei Robert Creeley deutlich, aus dessen Korrespondenz mit Charles Olson der größte Teil seiner Theorie vom "projective verse" hervorging:

Birds singing
measure distance,
intervals between
echo silence.[9]

Zur ausführlicheren Information über Olsons Dichtungstheorie sei auf die Untersuchung von Maxine Olian Apsel, The Poetic Development of Charles Olson, Phil. Diss. New York University, 1978, verwiesen, in der u.a. der Einfluß Pounds und Williams' sowie Olsons eigenständige theoretische und praktische Weiterführung dezidiert beschrieben sind.

7) Dieses Gedicht von Denise Levertov wurde den Lesern der Zeitschrift Haiku, Vol. V, No. 4 (1972), S. 38-42, zusammen mit Gedichten anderer US-Autoren, wie William Carlos Williams und Lawrence Ferlinghetti, vorgestellt unter dem Aspekt:

"... outstanding American poets /whose/ work ... exhibits a range that encompasses haiku and swallows it whole."

8) Paul Blackburn, Early Selected Y Mas. Poems 1949-1966, Los Angeles, Cal.: Black Sparrow Press, 1972, S. 124f.

9) Robert Creeley, Gedichte. Amerikanisch und deutsch, übertr. und mit einem Nachwort versehen von Klaus Reichert, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 150, Str. 5.

Obgleich Creeley von einer bestehenden Korrelation zwischen dem Innen des Menschen und dem Außen seiner Umgebung ausgeht[10] und die unmittelbare Nähe zur Natur, die konzentrierte Kürze, die Unausgesprochenheit und "Stille", wie sie in obiger, Bashōs Zikaden-Haiku ähnelnder Strophe aus "Intervals" und in den Gedichten "The Hole", "The Language", "Some Echos" und "Intervals" besonders klar zum Ausdruck kommen, unmißverständlich auf das Haiku deuten, wendet er ein, daß von einem direkten Einfluß nicht die Rede sein kann: "My own involvement with haiku has never been either conscientious or deliberate".[11]
Das, was sich als indirekter Einfluß in seinen Gedichten niederschlage und zum Teil auf seine Beschäftigung mit kalligraphisch orientierter Malerei zurückzuführen ist,[12] sei die "Idee", das Wesen des japanischen Dreizeilers, sei sein Interesse an einer komprimierten Reihung von Gefühlseindrücken, psychologischen Werten und Bildern zur Schaffung überraschend wirkender Bezüge.
Eine erste Vorstellung vom Haiku, wie Creeley weiter dazu ausführt, vermittelte ihm das bereits im College gelesene Metro-Gedicht Pounds:

> "... I'd think the idea of a haiku is really what's had influence ... a common interest in compressed juxtaposition of perceptions, psychological data, images, so as to demonstrate and/or make an unanticipated relation .... I suppose my initial presumption of haiku came from Pound when I was still in college, and I read his 'In a Station of the Metro' as haiku ..."13)

---

10) Creeley äußert sich zu dieser Perspektive u.a. in dem Interview "The Art of Poetry":

"... local is both a geographic term and the inner sense of being."

Robert Creeley, A Sense of Measure, London: Calder and Boyars, 1973, S. 70.

11) Ders., "A Statement from Robert Creeley", Frogpond, Vol. V, No. 2 (1982), S. 24.

12) Siehe Towards a New American Poetics ..., op. cit., S. 151ff. Faas spricht in diesem Zusammenhang von der zitierten "active creation of 'nothingness'" Werner Haftmanns. Vgl. S. 303 dieser Arbeit.

13) R. Creeley, "A Statement from Robert Creeley", op. cit., S. 24.

Die haiku-ähnliche Formgebung von Creeleys Gedichten geht seiner Ansicht nach in erster Linie auf seine Orientierung an den Kurzgedichten von William Carlos Williams zurück, den er neben Ezra Pound, Wallace Stevens und e.e. cummings als sein maßgebliches literarischen Vorbild betrachtet.[14] In Betracht zu ziehen sind ferner seine mit den fünfziger Jahren begonnene Lektüre der Haiku- und Zen-Werke von R.H. Blyth und gelegentliche Gespräche mit Gary Snyder, Philip Whalen und Allen Ginsberg über Haiku bzw. Zen. Bewußt geworden sei ihm die haiku-mäßige Qualität seiner Gedichte jedoch erst, als man ihn von japanischer Seite aus darauf aufmerksam gemacht habe:

> "As to the haiku 'form' - I suppose I was most impressed by Williams' poems as model, not as 'haiku' but just as short intensive poems of an idiom and emotion very familiar to me .... Otherwise I've had a liking - since I first knew of it in the 50s - for R.H. Blyth's collections of haiku in 4 vols., and also for his pleasantly cranky book on parallels between usual 'English literature' (e.g. Wordsworth) and Zen thought ... which much pleases me .... I ... recall talking of these things (Zen or haiku) ... occasionally with Gary Snyder, Phil Whalen, and Allen, just that they were of course much interested in each case .... However, thanks to Pound, I was in touch with Katue Kitasono ... and he generously ... included three of my poems, in his translation, in a collection of his own poems - telling me they were very 'haiku'-like, and therefore of that interest to a Japanese reader etc. So obviously my writing ... must have been 'haiku'-like whether or not I knew it or had any intention that it be so."15)

---

14) Eine ausführliche Erörterung der genannten literarischen Orientierung Creeleys bietet die Arbeit von Geraldine Mary Novik, Robert Creeley: A Writing Biography and Inventory, Phil. Diss. University of British Columbia, Kanada, 1973. Siehe speziell S. 9-15 u. S. 19f., die Aufschluß über die indirekten Einflußlinien des Haiku geben.

15) Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Creeleys vom 14. November 1980.

7.5.5. Die Übersetzung als "Haiku-Brücke"

Außer den skizzierten Möglichkeiten bewußter oder unbewußter, direkter und indirekter Haiku-Adaption, wie sie sich auch in Louis Zukofskys zwölfteiliger, aus Beobachtung und Meditation montierter Gedichtsequenz A äußert, wird der japanische Dreizeiler auf verschiedenen anderen Wegen integriert.
So zum Beispiel durch das formorientierte Haiku-Experiment, wie es nach Meinung Cor van den Heuvels u.a. der Kurzlyrik von Hayden Carruth, Robert Kelly und John Hollander zugrunde liegt,[1] durch Haiku-Parodien, wie die R.H. Blyth gewidmete Sequenz "The Change of Clothes Haiku" von Anne Waldman,[2] oder durch Haiku-Variationen im Stil von Clayton Eshlemans "32 VARIATIONS ON SHIKI'S 'furukabe no sumo ni ugokazu harami gumo'",[3] in denen

---

1) Siehe The Haiku Anthology. English Language Haiku by Contemporary American and Canadian Poets, ed. with an Introduction by Cor van den Heuvel, Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1974, S. XXIX:

"... Hayden Carruth, Robert Kelly, John Hollander, and some other recognized poets have experimented with short poems which derive from the form of haiku ..."

2) "The Change of Clothes Haiku", op. cit.
Anne Waldman, Autorin der "New York School", frühere Leiterin des "Poetry Project" der St. Mark's Church, New York, und Mitbegründerin des von Allen Ginsberg geleiteten Naropa Institute, erklärte der Verfasserin in einem Gespräch am 30. März 1981 in Boulder, Colorado, daß diese auf die "Autumn Section" des dritten Haiku-Bandes von R.H. Blyth bezogene Parodie eine formorientierte "Haiku-Übung" gewesen sei. Grundsätzlich sei für sie der Gehalt des Haiku, mit dem sie in der Grammar School erste praktische Erfahrungen machte, wichtiger und solle nach ihrem Dafürhalten generell als Maßstab für Kurzlyrik dienen. Dichtung, die aufgrund dieser Haiku-Qualität für sie stilistisch verbindlich sei, sind insbesondere Gedichte Ginsbergs und Whalens, vor allem jedoch die Haiku Jack Kerouacs, den sie für den begabtesten amerikanischen Haiku-Dichter hält.

Siehe in Ergänzung hierzu auch die Ausführungen Anne Waldmans, "My Life a List", in: Talking Poetics from Naropa Institute, op. cit., Vol. II, S. 293-322.

3) Clayton Eshleman, What She Means, Santa Barbara, Cal.: Black Sparrow Press, 1978, S. 21-23.

Als Quelle diente auch Eshleman die Haiku-Ausgabe von Blyth:

Eshleman jene geeinte Polarität von subjektiver Deutung und objektivem Text, von Innenwelt und Außenwelt, Bewußtem und Unbewußtem erprobt, auf die er seit 1975 stilistisch hinarbeitet.[4)] Das Übersetzen von Haiku, mit dem Eshleman, der zwischen 1961 und 1964 in Japan lebte, sich zuvor beschäftigte, ist eine der wichtigsten Brücken, über die der japanische Dreizeiler Eingang in das Werk eines Autors findet, denn sie fordert ihn außer zur theoretischen Auseinandersetzung bereits zu einer haiku-gebundenen Eigenäußerung auf.

"The poem may be found in the ninth printing (1965) of R.H. Blyth's HAIKU, Volume III, summer-autumn, on page 243, in the 'spider' section, in Japanese, romanji and Blyth's English. Thus, if Blyth is right, it is a Shiki poem - but he may not be. I do not know how dependable a scholar he is. No Japanese book source for the poem is given .... The romanji wording of the poem in Blyth is exactly that of mine in WHAT SHE MEANS."

Aus einem Brief Eshlemans vom 24. Juli 1979 an die Verfasserin. Die dem Original ähnlichste der "32 VARIATIONS" ist die siebente; zum Vergleich darunter die Übersetzung von Blyth:

Strung in the old wall motionless pregnant spider

In a corner of the wall,
Motionless,
The pregnant spider.

4) Siehe dazu das "Preface" zu What She Means, op. cit, S. 9f.:

"... I began, around 1975, to try to find a way to 'meander' in my poetry, but also to keep a 'core' at work within the meandering .... In the poetry of What She Means I am seeking a focused movement foreward, through material that remains open to lateral entry. As the focus proceeds, it is turned or meandered by whatever enters it from the side, thus filling and weighting the loom-like motion .... I use my poetry to think with, but want my thought to be open to its own spider alphabet, to twist, dissolve, whatever, out of my own experience, which means that background and childhood continue, as agents in composition, taking on different meanings, as opposed to disappearing, as I age."

7.5.5.1. William Stanley Merwin

Für William Stanley Merwin, der sowohl auf ein umfangreiches lyrisches Werk blicken kann, als auch auf eine Reihe so bedeutender Übersetzungen wie The Song of Roland[1] und The Poem of the Cid,[2] heißt übersetzen, "dichten".[3] Daß das Haiku seinen Angaben zufolge für ihn primäre Bedeutung hat,[4] ist an seiner Entwicklung vom formbetonten, symbolistisch orientierten Gedicht der frühen fünfziger Jahre zur formal freieren Lyrik ablesbar, in der der vormals typische Ton ironischer Distanz einer haiku-gemäßen Bildlichkeit gewichen ist, die, wie folgende Strophe aus dem Gedicht "Sheep Clouds" zeigt, im Leser eine von Hayden Carruth als "unexpected illumination of a fundamental emotional complex"[5] beschriebene Wirkung auslöst:

Just before dawn
the nightingale
starts something new[6]

Im Vorwort von Robert Aitkens 1978 erschienenem A Zen Wave: Bashō's Haiku and Zen äußert Merwin sich zum gegenwärtigen Bestand

---

1) The Song of Roland, trans. with an Introduction by William S. Merwin, New York, N.Y.: Vintage Books, 1970.

2) The Poem of the Cid, trans. with an Introduction by William S. Merwin, New York, N.Y.: Las Americas Pub. Co., 1960.

3) Siehe Merwins Vorwort zu Robert Aitken, op. cit., S. 12, in dem er schreibt:

"... the translation of poetry, the translation that is poetry ..."

4) Diese Äußerung machte Merwin der Verfasserin gegenüber in einem Gespräch am 15. November 1978 in Hamburg.

5) Hayden Carruth, zit. in: American Writers at German Universities 1978, hg. Kulturabteilung der Amerikanischen Botschaft Bonn, 1978, S. 3.

6) Zit. in: Raymond Roseliep, "'Spots of Time': Five Classic Haiku", op. cit., S. 18.
Vgl. auch den anschließenden Kommentar des mit Merwin befreundeten Haiku-Dichters Roseliep, in dem es u.a. heißt:

"And though Merwin has told me more than once that he does not write haiku, I just keep on not believing him."

englischsprachiger Übersetzungswerke von Bashōs Haiku und weist darauf hin, daß die zentrale Rolle, die der Zen-Buddhismus in Bashōs Leben und Dichtung spielt, erstmals in Aitkens Buch gebührend gewürdigt wird.[7] Denn analog zu Aitken, der R.H. Blyth während des Zweiten Weltkrieges im Internierungslager in Kobe (Japan) bei den Übersetzungen der vier Haiku-Bände assistierte und den Zen-Aspekt ebenso stark betont wie er, sieht auch Merwin als Schüler Aitkens das Haiku aus zen-spezifischer Sicht.

Entscheidend beim Übersetzen von Haiku ins Englische ist für Merwin daher nicht eine Form, die sich lediglich durch Kürze und Siebzehnsilbigkeit auszeichnet, sondern eine Form mit Zen-Gehalt, der sie dynamisch wirken läßt; primäre Bedeutung kommt folglich dem einzigartigen, unteilbaren und somit ganzheitlichen Moment, dem "flash", zu:

> "One does not have to know Japanese to become aware that the translation of haiku in English poses special problems .... One of these is simply the form itself ... and the completeness of the haiku form, as Basho perfected it, is not just a matter of brevity and the emphatic arrangement of the seventeen syllables .... I would guess ... Basho himself wanted the form ... to be. Not static .... But dynamic in the manner of a single frame of thought - an instant that is unique, indivisible, and therefore whole. The flash itself ..."8)

Solchen "flashes", die Merwins Lyrik dynamisierend durchsetzen, gilt sein Augenmerk bei der Wahl zu übersetzender Gedichte. Nicht die Form, sondern die "blood relation", wie er die Verwandschaft

---

7) Siehe Robert Aitken, op. cit., S. 11:

"There have been a number of translations of Basho's haiku into English in this century .... But there has been no presentation of Basho's work, and the experience of which it is a manifestation, in terms of the particular cast of Basho's religious insight into his world and ours. To underestimate this aspect of Basho's writing and his life is to risk missing what he himself evidently took to be the center of them both, the essence of his nature and his art, and the secret of the relation between them."

8) Ibid, S. 14.

von Haiku und Zen bezeichnet,[9] ist daher auch das gemeinsame Merkmal seiner Asian Figures, in deren Vorwort er den insbesondere bei Bashō spürbaren "einzigartigen, unteilbaren, ganzheitlichen" Haiku-Moment als eine Qualität definiert, die im Grunde genommen aller Dichtung eigen ist:

> "There is an affinity which everyone must have noticed between poetry - certain kinds and moments of it ... qualities that they obviously have in common: an urge to finality of utterance ... to be irreduceible /sic/ and unchangeable ... the urge to be self-contained, to be whole ... what I aimed for in /the Figures/ was something that seemed to me single, irreduceable /sic/ and complete in a manner plainly its own .... I have not at any point deliberately altered the main sense of the original. It was important to me ... that it should be just what it was ..."10)

Folgende drei der insgesamt 160 "Japanese Figures" seiner aus fernöstlichen Sprichwörtern, Kurzgedichten und Rätseln bestehenden Sammlung Asian Figures bestätigen im Vergleich mit nebenstehenden Haiku die Gültigkeit von Merwins Aussage:

Bell cricket	So aloud the nightingale sings
caged for singing[11]	As if it does not see its cage.[12]

---

9) Siehe ibid, S. 15:

"... the moment of the haiku could be said not to move but to be, totally, movement: that movement which, because it is not relative, is inseparable from stillness. The movement in stillness of the thing itself .... And thus again the blood relation with the insight of Zen, which one master saw as 'a jet black iron ball speeding through the dark night.' That is the stillness of Bashō's haiku."

10) Merwin im Vorwort seiner Asian Figures, New York, N.Y.: Atheneum, 1975, unpag.

11) Ibid, S. 41.

Die "Japanese Figures" erschienen unter demselben Titel 1971 in der Unicorn Press, Santa Barbara, Cal., auch als selbständige Publikation.

12) Taigi, zit. in: Asatarō Miyamori, op. cit., S. 498.

Clouds fly into the moon
wind full of blossoms[13)]

Tomorrow's wind
blows
tomorrow[15)]

The halo of the moon, -
Is it not the scent of plum-blossoms
Rising up to heaven?[14)]

The grasses of the garden, -
They fall
And lie as they fall[16)]

---

13) W.S. Merwin, Asian Figures, op. cit., S. 60.
14) Buson, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. II, S. 75.
15) W.S. Merwin, Asian Figures, op. cit., S. 43.
16) Zit. in: The World of Zen, op. cit., S. 119.

7.5.5.2. Robert Bly

Einen derartigen, durch "haiku moments" bewirkten Zen-Charakter sieht Lucien Stryk außer in Merwins Dichtung ebenso in der von Robert Elwood Bly.[1] Doch während Merwin bei der Wahl zu übersetzender Texte auch solche heranzieht, die formal keine Haiku sind, konzentriert Bly sich in erster Linie auf den klassischen japanischen Dreizeiler.
Neben Bashō, dessen Werk er mit seinen Bashō: 14 translations[2] würdigt, schenkt er vor allem Kobayashi Issa Beachtung, denn dieser ist in seinen Augen

> "... the greatest haiku poet of the 19th century, the greatest frog poet in the world, the greatest fly poet in the world, and maybe the greatest child poet in the world."3)

Blys Issa: Ten Poems und seine in The Sea and the Honeycomb aufgenommenen Haiku-Kommentare unterstreichen die Bedeutung des japanischen Dreizeilers für ihn,[4] dessen Einfluß sich zum Beispiel in "Mornings of Winter" äußert, einem Gedicht, das an Pounds haiku-modelliertes "Fan-Piece, for Her Imperial Lord" erinnert, wie auch an Bashōs "Summer grass" und Paul Reps' "picture poem" "Singing with the grasses":

M O R N I N G S O F W I N T E R

Half-awake, we hardly know what
we are!
We are the grass,
A light frost covers us ...[5]

---

1) Siehe L. Stryk, "Zen Buddhism and Modern American Poetry", op. cit., S. 190. - "In the last eight or nine, ten years", äußerte Bly sich 1972 im "Interview", The Lamp in the Spine, No. 3 (Winter 1972), S. 50, über seine Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus, "the thinking I've learned most from has been Buddhist ..."

2) n.p.: Mudra Press, 1972.

3) Issa: Ten Poems. English Versions by Robert Bly, n.p.: priv. print., 1969. Das Zitat befindet sich auf dem Rückumschlag.

4) The Sea and the Honeycomb. A Book of Tiny Poems, Boston, Mass.: Beacon Press, 1971.
Da das Buch vergriffen ist, bezieht die Verfasserin sich auf entsprechende briefliche Auskünfte Blys vom 2. September 1981.

Die Verse machen deutlich, daß Bly im Bild der "oneness" von Mensch und Natur die Wirkung des Haiku nachzuvollziehen sucht, sich der dreigliedrigen Siebzehnsilbenform, analog zu Merwin, jedoch nicht verpflichtet fühlt. Dies bestätigt auch folgendes Übersetzungsbeispiel aus ISSA: Ten Poems, das gegenüber Asataro̅ Miyamoris redundanter siebzehnsilbiger Version sinngemäß zutreffender und dadurch wirkungsmäßig "treffender" ist:

C R Y I N G I N S E C T S

insects, why cry?
We all go
that way.[6]

Don't cry, insects; even the stars
Must be separated from their sweethearts.[7]

Die Verbildlichung solcher Momente des Zeitlosen, Ewigen, des "eternal Now", wie D.T. Suzuki das zen-buddhistische ekaksana übersetzt,[8] das im hic et nunc von Carl Jaspers terminologisch ebenso wiederkehrt wie es in der "momentariness of sumi paintings and haiku"[9] bildlich zum Ausdruck kommt, steht seit Blys Begegnung mit Rainer Maria Rilkes Dichtung im Mittelpunkt seines literarischen Schaffens.[10] Denn das Präsentieren des dinglichen Innen,

---

5) Robert Bly, zit. in: Lucien Stryk, "Zen Buddhsim and Modern American Poetry", op. cit., S. 191.

6) Robert Bly, ISSA: Ten Poems, op. cit., unpag.

7) Issa, zit. in: Asataro̅ Miyamori, op. cit., S. 529.

8) Daisetz Teitaro Suzuki, Zen Buddhism, op. cit., S. 268. Suzuki gebraucht analog dazu auch den Begriff der "absolute present".

9) Alan Watts, zit. in: Towards a New American Poetics ..., op. cit., S. 218.

10) Siehe ibid, S. 208:

"Before he began to publish his poetry, Bly spent several years in solitary self-confinement and analysis, a time he frequently remembers in his interviews and more recent poetry: 'When I was alone, for three years, alone ... in New York, in that great room / reading Rilke in the womanless loneliness' ... It was here that /Bly/ first found 'the inward path I still walk on' ..."

in dem das Zeitlose, Ewige manifest ist, jene "inwardness", wie Bly es in Anlehnung an Rilkes "Weltinnenraum" nennt, vermißt er in der von William Carlos Williams propagierten Dinglichkeit ebenso sehr wie im "Image" Pounds:

> "'The Imagists were misnamed ... they did not write in images from the unconscious' .... An image such as Pound's 'Petals on a wet, black bough' is a mere picture ..."12)

Ein haiku-gemäßes, der Zone des Unbewußten entstiegenes "Image", in dessen Gebrauch Bly die Basis der modernen Dichtung sieht,[13] ist für ihn wie

> "... the 'expression of psychic force which suddenly becomes language' ... which thinks <u>for</u> the poet ... and which is close 'to the phychological archetype of Jungian analysis' ..."14)

Den Weg zur Schaffung derartiger, den Jungschen Archetypen ähnlichen "images", die <u>für</u> den Dichter "denken", sucht Bly in der direkten Auseinandersetzung mit dem Haiku, wie sie das Übersetzen am eingehendsten bietet, denn er erprobt am konkreten Beispiel eine Bildlichkeit, die nicht primär über den Verstand, sondern über die Sinne wirkt, und mit ihr eine Qualität, die die fernöstliche Dichtung der unsrigen weit voraus hat:

---

11) Siehe ibid, S. 217:
"... even Williams, the most famous and uncompromising practitioner of such thingyness in verse, at least <u>strove</u> for the inwardness Bly finds lacking in his poetry."

12) Bly in der von ihm edierten Zeitschrift <u>The Fifties</u>, No. 3, hier zit. in einer Textpassage aus: <u>Towards a New American Poetics</u> ..., op. cit., S. 206.

13) Siehe loc. cit.

14) Loc. cit. Diese Meinung äußert Ekbert Faas, der hierzu die Stimmen Gaston Bachelards, Paul Éluards und Robert Duncans zitiert.

"Here is a little poem of Bashō's. He is listening to the temple bells in his garden.

The temple bell stops,
but the sound keeps coming
out of the flowers.

Bashō has taken a sound and changed it into an odor. That's something that an Imagist couldn't do, or at least has not, to my knowledge, done ... the union of the senses .... The ancient Chinese and Japanese poetry is far ahead of ours."15)

---

15) Robert Bly, zit. ibid, S. 230.
Siehe in Ergänzung zu diesem Thema auch den Aufsatz von Toshikazu Niikura, "A Romantic Reassertion: Bly and Haiku", in: The Traditional and the Anti-Traditional. Studies in Contemporary American Literature, general ed. Kenzaburo Ohashi, Tokyo: Tokyo Chapter of American Literature Society of Japan, 1981, S. 120-128.

7.5.5.3. Cid Corman

Mark E. Reames stellt in seiner Studie zu Gedichten von Gary Snyder und Cid Corman, einem der produktivsten und ästhetisch anspruchvollsten Dichter und Übersetzer der Gegenwart, die Frage:

> "Does /his/ use of imagery and brief non-discursive forms come from a direct study of haiku or indirectly from the Imagists?"[1)]

Corman beantwortet diese Frage mit dem Hinweis: "The Imagists meant nothing to me."[2)] Blickt man auf Gedichte wie "Ise" und seine nebenstehende Bashō-Übersetzung, werden die Distanz zur bildtechnischen Fixierung der Imagisten und seine direkte Orientierung am Haiku vollends deutlich:

I S E

A gate way
among
ancient pines

What man
goes through to
arrive[3)]

along this path
no one coming
no one going
fall night
falling[4)]

Stille, "Ich-Losigkeit" und Naturmetaphorik des zeitlos anmutenden Wegbildes bezeugen nach Meinung von Felix Stephanile hier, wie auch in zahlreichen anderen Kurzgedichten Cormans, die Einswerdung seines Stils mit dem Wesen des japanischen Dreizeilers:

---

1) Mark E. Reames, Jr., "Some Poems by Gary Snyder and Cid Corman - Made in Japan", Ei-Bei bungaku, Vol. XIV, No. 1 (November 20, 1969), S. 46.

2) Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Cormans vom 17. Januar 1981. Nachfolgend zit. als "Corman-Brief 1".

3) Cid Corman, "Ise", Haiku, Vol. V, No. 4 (1972), S. 37. Das Gedicht ist Teil seiner Sammlung plight, New York, N.Y.: The Elizabeth Press, 1969.

4) Bashō, in der Übersetzung von Cid Corman, Cool Gong, Cool Melon, Ashland, Mass.: Origin Press, 1959; hier zit. aus: Haiku, Vol. III, Nos. 1&3 (Summer/Fall 1969), S. 8.

> "These mosaics, haiku, aphorisms, whatever one wishes to call them ... Adaption from the Japanese? Adaption from Corman."5)

Will man der Rolle des Haiku bei Corman, der als Herausgeber der literarisch einflußreichen Zeitschrift Origin mit seiner konzenzentrierten Kurzlyrik nicht nur die Dichtung der "Black Mountain School" nachhaltig prägte, sondern den Trend nordamerikanischer Autoren zum symbolstarken Kurzgedicht auch generell lenkte, ganz gerecht werden, darf man jedoch Cormans literarisches Umfeld nicht außer acht lassen, wie dieser selber in einer am 22. März 1971 in New York veranstalteten Diskussionsrunde über Haiku-Dichtung hervorhob:

> "The haiku, which concerns you ... concerns me only in a very broad sense, and unless you see it, I think, in a larger sense you miss the non-point of it."6)

Die Faktoren, die dieses Umfeld konstituieren, sind nach Aussage Cormans das seit Beginn seines literarischen Schaffens für ihn zentrale Kurzgedicht, sein ebenso frühes Interesse an einer silbengebundenen Kompositionsweise, wie sie insbesondere der japanischen Dichtung eigen ist, eine mehr oder weniger starke Orientierung an französischen und amerikanischen Autoren, wie Ezra Pound William Carlos Williams, Wallace Stevens, Louis Zukofsky und den "objectivist poets", sowie an der in Origin veröffentlichten Literatur, zu der auch eine Reihe von ihm übersetzter Gedichte Rainer Maria Rilkes gehört, und darüber hinaus ein nahezu zwanzigjähriger Japanaufenthalt sowie der Umstand, mit einer Japanerin verheiratet zu sein:

---

5) Felix Stephanile, "The Life of an Art", Elizabeth, Vol. XVIII (December 1971); hier zit. nach Mark E. Reames, Jr., "The Translation Work of Cid Corman", Kwansei Gakuin University Annual Studies, Vol. XXIII (1974), S. 21.

6) Corman im "Transcript: Haiku Society of America, Meeting 22 March 1971, with Cid Corman", unpubl. MS, S. 2. Das zwanzigseitige, von William J. Higginson erstellte und eingeleitete "Transcript" ist zu beziehen von der Haiku Society of America, c/o Japan Society, Inc., 333 East 47th Street, New York, N.Y. 10017.

> "Short poems have been the mark of my work from early on .... I'm the most persistent syllabic writer in English today and have had considerable influence on others accordingly. And that naturally has made me feel 'at home' with traditional Japanese syllabics ... my syllabic turn was 'encouraged' by the Japanese connection .... The French poets of my youth - who turned me on - were Baudelaire and Rimbaud and Mallarmé. Gradually - Apollinaire - Artaud - Reverdy - Daumal, etc. ... André du Bouchet ... has meant much .... WCW was of some formative influence in my earliest years .... EP was useful in opening up form. But Stevens' imagination and intelligence of import to me /sic/. And Zukofsky's care in concision .... The Objectivists are important to me - but reached me in person after I had come into my own .... My relation to the poets I published in ORIGIN is central .... I have lived - off & on - nearly 20 years in Kyoto and my wife is Japanese .... It wd be strange for any poet to live in any country that long and not be drawn to the country's poetry."7)

Der Hauptfaktor, aus dem sich der Haiku-Charakter seiner Lyrik speist, ist jedoch sein umfangreiches Übersetzungswerk japanischer Dichtung, zu dem, außer Kusano Shimpeis Frog-Gedichten,[8] Zeamis Nō-Spiel Yashima und das Manyōshū,[9] vor allem der japanische Dreizeiler gehört, mit dem er 1958 zu Beginn seines Japanaufenthaltes erstmals in Berührung kam:

---

7) Corman im Corman-Brief 1, op. cit., und in einem zweiten an die Verfasserin gerichteten Schreiben vom 7. November 1980; nachfolgend zit. als "Corman-Brief 2".

8) Frogs & Others. Poems, trans. from the Japanese by Cid Corman and Kamaike Susumu, New York, N.Y.: Grossman Publishers, Inc., 1969.
Ders., Selected Frogs, trans. from the Japanese by Cid Corman and Kamaike Susumu, Kyoto: Origin Press, 1963.

9) Beides, das in Zusammenarbeit mit Will Petersen übersetzte Yashima und die mit Kamaike Susumu erarbeiteten Manyoshū-Übersetzungen, erschien in der Zeitschrift Origin. Siehe Mark E. Reames, Jr., "The Translation Work of Cid Corman", op. cit., S. 18 u. S. 21f.

> "(I've probably translated more poetry than any one in human history.) My versions of Kusano Shimpei ... are vital to me .... The Noh theatre also ... crucial to me /sic/ .... The MANYŌSHU was recommended to me the very first week I was in Japan .... I didn't read haiku till I was in Kyoto - in 1958."10)

Ausschlaggebend für seinen Entschluß, Haiku zu übersetzen, war seine Kritik an den seiner Ansicht nach ungenügenden Blyth-Übersetzungen und -Kommentierungen, die zu einer intensiven Beschäftigung mit der Dichtung Bashōs führte. In Zusammenarbeit mit Kamaike Susumu übersetzte er zunächst eine Auswahl der 1959 unter dem Titel Cool Gong und Cool Melon erschienenen Haiku, die auch zum Bibliotheksbestand von William Carlos Williams gehörten und die Vorstufe zu ihrer englischen Version von Bashōs bedeutendstem und umfangreichsten Reisetagebuch, dem Oku no Hosomichi, bildet:

> "Blyth's books on haiku drew my attention - in Japan - and his unsatisfactory translations AND interpretations. I became interested in Basho quickly and with my co-translator Kamaike Susumu started on his poems especially. Which led to the OKUNO-HOSOMICHI work."11)

In Fachkreisen gilt die 1968 veröffentlichte Bashō-Übersetzung Back Roads to Far Towns als "the first English translation of Bashō's Oku no Hosomichi that can be called great literature",12) denn wie Mark Reames in seiner Untersuchung "The Translation Work of Cid Corman" veranschaulicht, ist sie in der Palette bisher erschienener Bashō-Versionen diejenige, die die Wirkung des Textes im Englischen originalgleich wiedergibt, da sie weder zur Beschreibung neigt, noch im Zeichen der bildtechnischen Fixierung Pounds steht:

---

10) Corman-Brief 1 u. 2.

11) Corman-Brief 1.

12) Hian, "Selections from 'Cool Gong' and 'Cool Melon'", Haiku, Vol. II, No. 4 (1969), unpag.

> "Of the various translations of haiku by Basho at my fingertips, I find none worth standing beside the Corman-Kamaike versions from their Back Roads to Far Towns. Most tend either toward prose description which paints a picture or toward a juxtaposition of two images in the manner that Pound found momentarily fascinating. Corman and Kamaike alone consistently cut over against Imagism in their effort to bring to our perception the whole image-power in the original lines."13)

Was die Übersetzung von allen anderen unterscheidet und die "whole image-power" wahrt, ist in erster Linie die Einbeziehung von Klang und Syntax des japanischen Textes, denn sie verleihen ihm, wie folgendes Beispiel im Vergleich zu nebenstehender Blyth-Version zeigt, auch im Englischen die ihm eigene Unmittelbarkeit:

Araumi ya sado ni yokotō ama-no-gawa

wild seas (ya	A wild sea!
to Sado shoring up	And the Galaxy stretching out
the great star stream[14]	Over the Island of Sado.[15]

Das Zusammenspiel ähnlicher Konsonanten mit variierenden Vokalen ("seas", "Sado", "shoring", "star", "stream") und die Verbalisierung des kireji, das die Pause nach dem ersten Vers schärfer signalisiert als das Ausrufungszeichen, schaffen klanglich den Eindruck von innerer Geschlossenheit und Dynamik, den die Syntax unterstreicht, denn im Unterschied zum Prosaisten Blyth wahrt der Poet Corman die im Japanischen syntaktisch vorgegebene Inversion, wie sie in der englischen Schriftsprache zwar zumeist vermieden, in der direkter wirkenden Umgangssprache jedoch häufig gebraucht wird.

---

13) Mark E. Reames, Jr., "The Translation Work of Cid Corman, cit., S. 18.

14) Back Roads to Far Towns. Bashō's OKU-NO-HOSOMICHI, with a translation and notes by Cid Corman and Kamaike Susumu, New York, N.Y.: Grossman Publishers, Inc., 1971, S. 95.
Vgl. auch den Kommentar Cormans zu diesem Haiku in seinem Buch

Die Unmittelbarkeit von Cormans Fassung verstärkt sich darüberhinaus auch durch die Eliminierung des "And", die die Gleichzeitigkeit des Geschehens im Meer und am Himmel evoziert, sowie durch den Begriff "star stream" gegenüber "Galaxy", der den Himmel in die Meeresmetaphorik einbezieht und so die Einheit und Eingängigkeit des Bildes erhöht.
Corman geht es also nicht wie Blyth im Sinne der Schleiermacherschen These vom Verfremden und Verdeutschen um ein Hinüberbewegen zum Original, sondern um dessen Herüberholen ins Englische und für das Englische, darum, wie er sagt, "To give something of the feel of /Bashō's/ Japanese .... And ... to bring some of the possibility of Japanese over, as an English possibility."[16)]
Analog zu Cormans Freund Gary Snyder bezeichnet Mark Reames die hierdurch gewonnene Qualität der japanischen Haiku als "primal energy of creation",[17)] als eine Dynamik, die Corman vor allem durch seine Übersetzungstätigkeit auch für seine ab 1958 entstandene eigene Dichtung gewann:[18)]

Word for Word. Essays on the Arts of Language, Vol. I, Santa Barbara, Cal.: Black Sparrow Press, 1977, S. 155f.

15) Bashō, zit. in: R.H. Blyth, Haiku, op. cit., Vol. III, S. 367.

16) Corman in William Higginsons "Transcript", op. cit., S. 8. Siehe ebenso das "Translator's Preface" zur Corman-/Susumu-Übersetzung, Back Roads to Far Towns, op. cit., S. 10:

"If the translators have often not accepted Western approximations for particular Japanese and/or Chinese terms, it is not to create undue difficulties for readers, but rather to admit an exactitude otherwise impossible. As a result, notes may be needed in greater profusion than before.
Bashō's 'style' is a haiku-style: terse and to the point, while being allusive to the degree of T'ang poetry. We have tried to maintain the feel of his sometimes unusual syntax, the flow and economy of his language."

17) Mark E. Reames, Jr., "The Translation Work of Cid Corman", op. cit., S. 17.

18) Zu diesem Ergebnis kommt auch Reames in seiner Untersuchung, ibid, S. 21:

"I ... suggest that translation, especially from the Japanese, has strengthened Corman's push into the word and the idiom as the primary sources of his rhythms."

Rain all day
at night a
dripping moon.[19]

(Cid Corman)

all night long
storm-fraught waves
moon dripping
Shiogoshi's pines[20]

(Saigyō)

---

19) Cid Corman, nonce, New Rochelle, N.Y.: The Elizabeth Press, 1965, S. 9.

20) Saigyō, zit. in Bashōs Back Roads to Far Towns, op. cit., S. 111.

7.5.5.4. Kenneth Rexroth

Der 1905 in South Bend, Indiana, geborene, neunzehn Jahre ältere Kenneth Rexroth findet in den USA wie in Japan eine mindestens ebenso große Anerkennung wie Corman, denn der einstige Mentor der "beat poets" gilt, außer als einflußreicher US-Kritiker und -Literat, neben D.T. Suzuki und Alan Watts, mit denen er eng befreundet war, als ein bedeutender Mittelsmann religionsphilosophischen und kunstgeschichtlichen Gedankengutes des Fernen Ostens, dessen profunde Sachkenntnis sich nicht zuletzt in seinem umfangreichen Übersetzungswerk chinesischer und japanischer Dichtung niederschlägt.
Im Bereich der japanischen Lyrik hat Rexroth sich in erster Linie mit den beiden Kurzformen tanka und Haiku beschäftigt und letztere in einige seiner längeren Gedichte eingearbeitet, um ihnen dadurch eine größere Komprimiertheit und Bedeutungstiefe zu verleihen. Insgesamt hat der japanische Dreizeiler nicht unwesentlich dazu beigetragen, daß sich mit Beginn der siebziger Jahre das komprimierte Kurzgedicht gegenüber dem bis dahin dominierenden längeren Gedicht kompositorisch durchsetzte.
Dennoch ist der Einfluß des Haiku auf seine Dichtung nicht überzubewerten, denn mehr noch als dem japanischen Dreizeiler hat Rexroth sich dem entwicklungsgeschichtlich älteren tanka gewidmet, das nach seinem Dafürhalten in stärkerem Maße Ausdrucksträger jener "sensibility" ist, in der er den Wesenszug der japanischen Poesie sieht.
Diese vom esoterischen Tendai- und Shingon-Buddhismus durchdrungene "sensibility", die nach Ansicht von Rexroth, der sich selber als Shingon-Buddhisten bezeichnet,[1] die konzentrierte Kürze und

---

1) Der Shingon-Buddhismus wurzelt im Tantrismus Indiens und gelangte zu Beginn des neunten Jahrhunderts durch Kobo Daishi von China aus nach Japan.
Siehe H. Byron Earhart, Japanese Religion: Unity and Diversity, Encino and Belmont, Cal.: Dickinson Pub. Co., Inc., 1974, S. 50-53.
Ausführlichere Darstellungen bieten u.a. Christmas Humphreys' Buddhism, op. cit., S. 172ff., und Gustav Menschings Die Weltreligionen, op. cit., S. 90ff.

Intensität des japanischen Gedichtes bedingt, da sie es mit einem mystisch überzeitlichen Ausdruck ausstattet, der das konkret und objektiv beschriebene Erlebte auf die Ebene des Symbols hebt,[2] verflachte in der Genroku-Zeit (1688-1703) mit dem Aufstieg der reichen Kaufmannsschicht und dem damit verbundenen Wandel im Geschmacksempfinden zur "sentimentality", zu einem ästhetisch minderwertigen Ausdruck also, der in die zum damaligen Zeitpunkt aufblühende zen-geprägte Haiku-Dichtung getragen wurde. Entgegen der allgemeinen Meinung - auch der Japaner - vertritt Rexroth den Standpunkt, daß es nur wenige die ursprüngliche "sensibility" beinhaltende Dreizeiler gibt:[3]

> "Most tanka were written in the court period ... and the dominant religions were Tendai and Shingon which are both profoundly mystical religions ... whereas the dominant ideology of most haiku is Zen .... The change in Japanese culture was actually really tremendous, and myself a Shingon Buddhist - I am not a Zen Buddhist - I feel in the earlier poetry the all pervasiveness of Buddhist sensibility .... See, the trouble is that the sensibility of the modern world has changed .... Haiku was popular amongst the rising bourgeoisie and reached its height of popularity in the Genroku period. It's the poetry of the merchant class and I have always felt that the haiku sensibility is a bourgeois sensibility. So, there aren't many great haiku."4)

---

2) Vgl. hierzu Kenneth Rexroths Aufsatz "Japanese Poetry", Saturday Review, Vol. L (September 2, 1967), S. 44, in dem er den Begriff der "sensibility" näher erläutert.

3) Siehe ders., One Hundred Poems from the Japanese, op. cit., S. XIII:

"I am aware that most Japanese do not share my opinion of haiku. But I feel that the great period of classical art and literature ended with the Ashikagas. Thereafter something different - more secular and middle class - took its place."

4) Kenneth Rexroth in einem Interview, das die Verfasserin am 7. April 1981 in Santa Barbara, Cal., mit ihm führte. Nachfolgend zit. als "Rexroth-Interview".

Der während seines Japanaufenthaltes von 1948 bis 1949 entstandene Übersetzungsband One Hundred Poems from the Japanese macht mit den hierin enthaltenen traditionellen Dreizeilern deutlich, daß Rexroth bei der Auswahl nach dem Kriterium klassischer "sensibility" vorgeht.[5] Daß dieser Ausdruck jedoch durchaus nicht epochenspezifisch ist und die Anzahl derartiger Haiku keineswegs so gering wie beschrieben, beweisen die erweiterte Zusammenstellung ausschließlich moderner Dreizeiler im Folgeband One Hundred More Poems from the Japanese sowie die beiden großen, das siebzehnte bis zwanzigste Jahrhundert umfassenden Kapitel "Haiku Poets of the Tokugawa Period" und "Modern Haiku Poets" des 1977 erschienenen Übersetzungswerkes The Burning Heart.[6]
Formal sind die englischen Haiku-Versionen durch das vor allem seiner späteren Lyrik eigene Kriterium größtmöglicher Kürze bestimmt, wobei das Original, analog zu Bly und Corman, silbenmäßig nicht selten unterboten wird, teils jedoch, wie Emiko Sakurai in ihrer Dissertation The Oriental Tradition in the Poetry of Kenneth Rexroth feststellt, unter Einbuße der angestrebten Wirkungsäquivalenz.[7]

---

5) Eine Ausnahme bildet das folgende Haiku Kikakus, das Rexroth im Interview als "the most sentimental poem ever written" bezeichnet:

A blind child
Guided by his mother,
Admires the cherry blossoms.

Zit. in: Kenneth Rexroth, One Hundred Poems from the Japanese, op. cit., S. 115.

6) The Burning Heart. Women Poets of Japan, trans. and ed. Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi, New York, N.Y.: The Seabury Press, 1977, S. 47ff. u. S. 77ff.

7) Siehe Emiko Sakurai, The Oriental Tradition in the Poetry of Kenneth Rexroth, Phil. Diss. University of Alabama, 1973, S. 134:

"But he does not always succeed in compressing his material without the loss of some of the original ideas and images. What often results is relaxation of the original intensity."

Sakurai demonstriert diese Beobachtung anhand eines exemplarischen Vergleichs von Bashos Text ("Natsu-gusa ya / tsuwamono-domo ga / yume no ato") mit Rexroths Übersetzung ("Summer grass / Where warriors dream.") sowie mit den Versionen von Geoffrey Bownas/Anthony Thwaite ("Summer grasses - / All that remains / Of soldiers' visions.") und H.G. Henderson ("Summer grass: / of stalwart warriors splendid dreams / the aftermath."). Sie kommt dabei zu folgendem Ergebnis:

Inhaltlich ist der "sensibility" tragende Ausdruck bestimmend, der den Dreizeiler erst zu einem "great haiku" macht, was aufgrund der gebotenen Kürze schwieriger ist als im vergleichsweise längeren tanka. Strukturell definiert Rexroth diesen Ausdruck als ein sich kreuzendes Wertsystempaar in Form eines sogenannten "sensibility cross", das die beiden Begriffe "samsara", den Geburtenkreislauf, und "Nirwana", die Loslösung von diesem Kreislauf, zur Deckungsgleichheit bringt. Diese für Bashō zentrale Aussage, daß Werden und Vergehen, Sein und Nichts einander entsprechen, bewirkt, im Unterschied zur rein visuellen Bildüberblendung der Imagisten, das satori, denn ihr liegt der Hauptgedanke des Mahayana-Buddhismus zugrunde, der das an sich unüberbrückbare Gegensatzpaar samsara und Nirwana als verschiedene Aspekte einer und derselben Realität deutet:

> "What's essential is the 'sensibility cross.' Make an 'x' in the poem. They try to do this in haiku but haiku is so short. If they do it, the haiku is successful .... I had a great argument with Étiemble, I said this is the essence, the crossing of sensibility .... It's not only the merging of two images, it's the merging of two worlds of value. It's the merging of nirwana and samsara .... It was central for Basho, and I would say that must be the main thing because by haiku one should achieve enlightenment: samsara and nirwana are the same thing."8)

"While Rexroth's version has brevity, it does not convey fully the theme and mood of Basho's haiku as the other two. He has diluted the effect of the last two lines with his concision and shift of emphasis. The original theme, mood, and imagery, in fact, are better retained in some of his longer and more literal renderings ..." (Loc. cit.)

Vgl. auch Rexroths Kommentar zu diesem Haiku in: One Hundred Poems from the Japanese, op. cit., S. 131, sowie seine übersetzungstechnische Begründung dazu, ibid, S. X.
Seinen übersetzungstheoretischen Ansatz erläutert Rexroth in dem Aufsatz "The Poet as Translator", Assays, New York, N.Y.: New Directions, 1961, S. 19-40, in dem er in Anlehnung an Dryden über das Verhältnis von Dichtung und Übersetzung schreibt:

"... the translation of poetry into poetry is an act of sympathy - the identification of another person with oneself, the transference of his utterance to one's own utterance." (S. 19)

8) Rexroth-Interview.

Als ein solches "sensibility cross" integriert Rexroth zahlreiche, von ihm meist zuvor übersetzte Haiku in längere Gedichte, um auf diese Weise die Identität von samsara und Nirwana anzudeuten. So zum Beispiel in "Empty Mirror", einem Gedicht aus der 1952 erschienenen Sammlung The Dragon and the Unicorn, in das er Bashō's "Der alte Teich" einarbeitete:

E M P T Y M I R R O R

As long as we are lost
In the world of purpose
We are not free. I sit
In my ten foot square hut.
The birds sing. The bees hum.
The leaves sway. The water
Murmurs over the rocks.
The canyon shuts me in.
If I moved, Basho's frog
Would splash in the pool.
All summer long the gold
Laurel leaves fell through space.
Today I was aware
Of a maple leaf floating
On the pool. In the night
I stare into the fire.
Once I saw fire cities,
Towns, palaces, wars,
Heroic adventures,
In the campfires of youth.
Now I see only fire.
My breath moves quietly.
The stars move overhead.
In the clear darkness
Only a small red glow
Is left in the ashes.
On the table lies a cast
Snake skin and an uncut stone.[9)]

An old pond -
The sound
Of a diving frog.[10)]

Das Gedicht, das im großen beschreibt, was das Haiku im kleinen sagt,[11] beginnt mit der Aussage, daß wir solange unfrei sind, wie wir uns in einer Welt der Vorsätze verlieren. Rexroth entzieht sich dieser dem samsara entsprechenden "world of purpose", indem er meditativ einschwingt in den Lebenskreislauf der ihn umschliessenden Natur. Statt wie einst ("Once I saw fire cities ...") sucht er nicht mehr eine Welt des Handelns, Strebens und der eitlen Träume, sondern sieht jetzt nur noch das Feuer als solches ("Now I see only fire"). Er hat den Wahn der Bindung an diese "world of purpose" erkannt und, wie der Titel "Empty Mirror" andeutet, den Zustand unveränderlicher Gemütsruhe, der Leere des Nirwana erreicht. Im dem Augenblick, in dem er diese innere und äußere Ruhe mit einer Bewegung durchbräche, würde der hierdurch aufgeschreckte Frosch in den Teich springen und so die Stille, das Nichts vernehmlich machen.
Funktion des eingeflochtenen Bashō-Haiku ist es also, die Erkenntnis zu verdeutlichen, daß das Nirwana im samsara liegt, beide ineinander übergehen und im Grunde nur verschiedene Aspekte einer und derselben Realität sind.

Entsprechend setzt Rexroth Issas bekanntes Libellen-Haiku in leicht abgewandelter Form ans Ende des anschließenden Gedichtes

---

René Étièmble (geb. 1909), Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Pariser Sorbonne, ist ebenfalls Fachmann für Haiku-Dichtung. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist sein Aufsatz "On Adaptions and Imitations of Haiku in Europe", in: Studies on Japanese Culture, ed. Japan P.E.N. Club, Tokyo: n. publisher, Vol. I, 1973, S. 38-49.

9) Kenneth Rexroth, The Collected Shorter Poems, New York, N.Y.: New Directions, 1967, S. 223.

10) Bashō, zit. in: ders., One Hundred Poems from the Japanese, op. cit., S. 115.

11) Diese inhaltliche Entsprechung beider Gedichte geht aus dem, was Rexroth ibid, S. 131, zu diesem Haiku anmerkt, hervor:

"The only haiku which needs any notes is the third by Bashō which describes a monk's retreat in the forest, so still that the only sound is the splash of a frog as the visitor approaches."

"Doubled Mirrors" und bringt im sich unendlich fortsetzenden Wechselspiel von Gegenstand und Reflexion, von Sein und Nichts, die Einsicht zum Ausdruck, daß das, was wir sehen, lediglich eine von unserem Denken projizierte Welt der Vorstellung ist, von der wir wiederum reflektiert werden:[12)]

> ... Under each
> Pebble and oak leaf is a
> Spider, her eyes shining at
> Me with my reflected light
> Across immeasurable distance.[13)]

> In its eye
> are mirrored far-off mountains -
> dragonfly![14)]
>
> (Issa)

In dieser Funktion tritt das Haiku, wie drei weitere Beispiele zeigen, auch im zehnteiligen Gedicht "The Heart's Garden, The Garden's Heart" auf, das 1967 während eines längeren Aufenthaltes in Kyoto entstand.[15)] Die beiden ersten haiku-artigen Bilder des

---

12) Beschrieben ist dieses Weltbild in der Avatamsaka Sutra, der Hauptschrift des Shingon-Buddhismus. Im Rexroth-Interview gab Rexroth hierzu folgende Erläuterung:

"The ultimate vision is a universe made up of contemplators, each of whom contemplates all the others and is contemplated by all of them. Or, this is said, that each Buddha world is reflected in all the others and all the others are reflected in them, and there is no end of this, it's absolutely infinite."

13) Ders., "Doubled Mirrors", The Collected Shorter Poems, op. cit., S. 224, V. 25-29.

14) Zit. in: Harold G. Henderson, An Introduction to Haiku, op. cit., S. 153. Henderson überschrieb das Gedicht mit dem Titel "The Vision". Vgl. hierzu und zu "Empty Mirror" Emiko Sakurai, op. cit., S. 42f.

15) Siehe dazu den ausführlichen Kommentar von Morgan Gibson, Kenneth Rexroth, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1972, S. 109 u. S. 122-134.
Nach Meinung von Gibson spiegelt dieses Gedicht nicht nur die "depths of his resignation and enlightenment" wider, sondern dokumentiert wie das Gros der anderen "Longer Poems" seine endgültige Abkehr von einer abstrakten Denkungsweise.

dritten Gedichtsparts reflektieren wiederum ein Haiku Kobayashi Issas,[16] während im letzten eines von Naito Jōsō wiederkehrt, das Rexroth zunächst als Dreizeiler, später jedoch in eine noch konzentriertere zweizeilige Form faßte, wie sie ihn bereits im Alter von fünfzehn Jahren bei der Lektüre von Yvor Winters' The Magpie's Shadow angesprochen hatte:[17]

... Peach petals scatter
On the stream at the boom of
The evening bell. All past and
Future sounds can be heard in
A temple bell. ...[18]

In my life
As in the twilight,
A bell sounds.
I enjoy the freshness of evening.[19]

(Issa)

---

16) Vgl. hierzu die Ausführungen Emiko Sakurais, op. cit., S. 155.

17) Siehe Kenneth Rexroth, An Autobiographical Novel, Weybridge: Whittet Books, 1977, S. 149.
In seinem mit zahlreichen Beispielen belegten Aufsatz "The Influence of Classical Japanese Poetry on Modern American Poetry", in: Studies on Japanese Culture, op. cit., Vol. I, S. 377, verweist Rexroth gleichfalls auf den stilprägenden Einfluß von Winters' Einzeilern sowie auf deren Ähnlichkeit mit dem Haiku. Daß diese Gedichte tatsächlich vom Haiku beeinflußt sind, deutet Winters in: The Collected Poems of Yvor Winters, with an Introduction by Donald Davie, Manchester: Carcanet New Press Ltd., 1978, S. 13, an, wie auch in seinen Forms of Discovery, op. cit., S. 354-357.

18) Kenneth Rexroth, "The Heart's Garden, The Garden's Heart", The Collected Longer Poems, New York, N.Y.: New Directions, 1968, S. 289, Teil III, V. 61-65.

19) Zit. in: ders., One Hundred Poems from the Japanese, op. cit., S. 116.
Siehe auch Emiko Sakurai, op. cit., S. 172.

... but life
Is frail as a petal in
A world like an insect's shell. ...[20)]

The Autumn cicada
Dies beside its shell.[21)]

(Jōsō)

Der Trend zur konzentrierten Kurzform, der sich unter dem Einfluß von tanka, Haiku und chinesischer Kurzlyrik mit Beginn der vierziger Jahre abzuzeichnen begann,[22)] tritt in dem 1973 erschienenen, Gary Snyder gewidmeten Sky Sea Birds Trees Earth House Beasts Flowers[23)] wie auch in den 1974 veröffentlichten New Poems[24)] deutlicher hervor und setzt sich mit der 1979 herausgegebenen umfangreicheren Sammlung The Morning Star[25)] endgültig durch. Gemeinsames Kennzeichen der Gedichte ist auch hierin das für Rexroth zentrale "sensibility cross":

Only the sea mist,
Void only.
Only the rising
Full moon,
Void only.[26)]

(Kenneth Rexroth)

Fresh from the Void
The moon
On the waves of the sea.[27)]

(Shiki)

---

20) Kenneth Rexroth, "The Heart's Garden, The Garden's Heart", op. cit., S. 289, Teil III, V. 67-69.

21) Zit. in: ders., One Hundred More Poems from the Japanese, New York, N.Y.: New Directions, 1976, S. 107.
Die vorherige, in seinen One Hundred Poems from the Japanese, op. cit., S. 116, enthaltene Version lautet:

The Autumn cicada
Dies by the side
Of its empty shell.

Vgl. dazu auch die Interpretation Emiko Sakurais, op. cit., S. 172f.

22) Siehe ibid, S. 25ff.

23) Santa Barbara, Cal.: Unicorn Press.

24) New York, N.Y.: New Directions.

25) New York, N.Y.: New Directions.

Obgleich das Haiku in der Dichtung von Kenneth Rexroth eine wichtige, wenn auch nicht zentrale Rolle spielt, ist zu seinen Lebzeiten ebensowenig eine Sammlung eigener Haiku erschienen, wie bislang von William Stanley Merwin, Robert Bly und Cid Corman. Rexroths Gründe hierfür liegen in seinem Vorbehalt gegenüber einem autonomen englischsprachigen Haiku, das aufgrund seiner Erfahrungen, die er seit Beginn des Haiku-Imports in die USA machte, eher den Ausdruck von "sentimentality" tragen würde, als den des "great haiku", "sensibility":

> "You have to realize that when I was a little boy women used to give haiku parties. They would wear a kimono ... served tea and cakes, and they would write haiku. It was a favorite activity of women's clubs in the deep Middle West .... So I have this very cynical attitude toward haiku in English .... You see, the trick about haiku is that it's just put together in such a simple way that every once in a while, by accident, you could produce a poem ... but the idea that nirwana and samsara are the same thing, is not an idea easily come by by a Middle Western housewife at a tea-party."28)

---

26) Ibid, S. 15.

27) Zit. in: ders., One Hundred Poems More from the Japanese, op. cit., S. 109.

28) Rexroth-Interview.

8. Das englischsprachige Haiku

Spricht man bis Ende der fünfziger Jahre generell von einem Import des japanischen Dreizeilers in die englischsprachige Welt, so beginnt sich mit den frühen sechziger Jahren parallel dazu eine Exportbewegung abzuzeichnen. Die sprunghafte Zunahme englischsprachiger Haiku-Experimente und -Publikationen, die Gründung einer Reihe von Haiku-Zeitschriften und -Gesellschaften und nicht zuletzt seine wachsende Bedeutung für den Schulunterricht und die Psychotherapie konsolidierten das englischsprachige Haiku im Bereich der anglo-amerikanischen Lyrik zu einem autonomen Genre, das nicht nur der japanischen Haiku-Dichtung inzwischen neue Impulse zuführte, sondern im Westen bereits Modellfunktion hat.

Voraussetzung für Autonomie und Bestand der englischsprachigen Haiku-Dichtung ist die Verbindung der beiden Extrempositionen imagistischer und "beat"-mäßiger Haiku-Interpretation zu einem Spektrum, dessen Heterogenität die bildtechnische Fixierung der Imagisten und die Überbetonung des zen-buddhistischen Inhalts, die es von seiten der "beat poets" erfuhr, verbindet und relativiert.

Entscheidende Schritte zu einer Korrektur bestehender Fehldeutungen unternahmen bis Anfang der sechziger Jahre im wesentlichen Harold Gould Henderson, dessen grundlegende Introduction to Haiku als "the most widely read book on Japanese haiku in the United States"[1] in der Paperback-Ausgabe zwischen 1959 und 1975 siebzehnmal aufgelegt wurde, und Kenneth Yasuda mit seinem 1957 erschienenen The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English. Dieses Werk, in dem Yasuda die Prinzipien des "New Criticism" ans Haiku anlegt und sie mit formal und inhaltlich streng traditionellen Interpretationen verbindet, fand in England und Amerika gleichfalls eine rasche Verbreitung und

---

1) Kazuo Sato, "Haiku Poetry and Its Use in the Elementary School (A lecture delivered to faculty and students, School of Education, San Diego State University, September 15 - October 15, 1976)", Waseda Jinbun Shizen Kagaku Kenkyu, No. 14 (March, 25, 1977), S. 56.

förderte, unter Berücksichtigung imagistischer und zen-spezifischer Aspekte, durch die fachgerechte Skizzierung englischsprachiger Haiku-Möglichkeiten die Versuche vieler neuer Dichter.

8.1. Haiku-Neuerscheinungen seit Anfang der sechziger Jahre

Unterstützt wurden diese Versuche ferner durch das Potential an englischsprachiger Haiku-Primär- und -Sekundärliteratur, das sich mit Beginn der sechziger Jahre beträchtlich erweiterte.

In historischer Hinsicht lieferte R.H. Blyth mit seinem zweibändigen, zwischen 1963 und 1964 erschienenen Werk A History of Haiku[1] einen umfassenden Beitrag, denn es umspannt den Zeitraum vom Beginn der japanischen Haiku-Dichtung bis zum Entstehen des autonomen englischsprachigen "world haiku" der frühen sechziger Jahre. Mindestens ebenso bedeutend und zudem nicht zen-spezifisch getönt ist die Studie Donald Keenes, World Within Walls: Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1865 (1976),[2] die die stufenweise Entwicklung des Haiku vom haikai no renga des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts bis zur späten Tokugawa-Zeit beleuchtet. Genannt seien in diesem Zusammenhang ferner Earl Miners Japanese Linked Poetry (1979)[3] und seine Japanese Poetic Diaries (1969),[4] in denen das Haiku einerseits im Rahmen der Kettendichtung und andererseits in Form von Bashōs "Narrow Road Through the Provinces" bzw. Shikis "Peonies" im Kontext der klassischen Tagebuchliteratur entwicklungsgeschichtlich erhellt wird.

Zu den mit Beginn der sechziger Jahre erschienenen populären Übersetzungen gehören außer den bereits genannten Titeln die von Geoffrey Bownas und Anthony Thwaite übersetzte und eingeleitete Anthologie The Penguin Book of Japanese Verse (1964),[5] A Chime

---

1) A History of Haiku, op. cit., Vol. I: "From the Beginnings up to Issa", Vol. II: "From Issa up to the Present".

2) New York, N.Y.: Holt, Rinehart and Winston. Siehe insbesondere Kapitel 1-6, S. 11-148. Vgl. dazu auch das Kapitel "Matsunaga Teitoku and the Beginnings of Haikai" in Donald Keenes Landscapes and Portraits. Appreciations of Japanese Culture, Tokyo and Palo Alto: Kodansha International Ltd., 1971, S. 71-93.

3) Japanese Linked Poetry. An Account with Translations of Renga and Haikai Sequences, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

4) Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

5) Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd.

of Windbells: A Year of Japanese Haiku in English Verse (1969)[6] des Australiers Harold Stewart, der mit A Net of Fireflies bereits 1960 auf sich aufmerksam machte, sowie Daniel C. Buchanans One Hundred Famous Haiku (1973),[7] in dem auch der kalligraphischen Schreibweise des japanischen Dreizeilers Rechnung getragen wird, und Peter Beilensons A Little Treasury of Haiku (1980),[8] einer Auswahl aus seiner vierbändigen, zwischen 1955 und 1962 erschienenen Übersetzung klassischer japanischer Haiku.

Von Bedeutung für die formale Entwicklung des englischsprachigen Haiku ist die 1981 bei Anchor Press/Doubleday erschienene umfangreiche Anthologie From the Country of Eight Islands, herausgegeben und übersetzt von Burton Watson und Hiroaki Sato,[9] der als damaliger Präsident der Haiku Society of America mit der Übersetzung des Haiku in einzeiliger Form den derzeitigen Trend zum "one-line-haiku" förderte. Beachtenswert im Bereich der Bashō-Dichtung ist auch Satos 1976 erschienenes Basho's Furuike,[10] das mit über 100 "Old Pond"-Variationen zahlreicher englischsprachiger Autoren die Spanne möglicher Haiku-Interpretationen und -Übersetzungen veranschaulicht, wie sie auch James David Andrews mit den aus Bashō-Prosa entworfenen "'Lost Haiku' of Matsuo Basho" seines Full Moon is Rising (1976)[11] zur Diskussion stellt.

Zu den populären Übersetzungen der vier großen japanischen haijin gehören die Oku no Hosomichi-Fassung von Nobuyuki Yuasa, The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches (1966),[12] und die beiden 1974 erschienenen Versionen von Dorothy Britton,

---

6) Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co.

7) Tokyo: Japan Publications, Inc.

8) New York, N.Y.: Avenel Books.

9) Mit einer Einleitung von Thomas Rimer.

10) Basho's Furuike. Translations, variations, footnotes, etc., with two accounts of how it was written. Der im Herbst 1976 als Privatdruck herausgegebene Band erschien im Frühjahr 1983 in erweiterter Form unter dem Titel: One Hundred FROGS. From Renga to Haiku to English, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc.

11) Full Moon is Rising. "Lost Haiku" of Matsuo Basho (1644-1694) and Travel Haiku of Matsuo Basho: A New Rendering, Brookline, Mass.: Branden Press.

12) Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd.

A Haiku Journey: Bashō's Narrow Road to a Far Province[13] sowie der mit Fotografien von Dennis Stock illustrierte Prachtband A Haiku Journey: Bashō's "The Narrow Road to the Far North" and Selected Haiku;[14] ferner Richard Lewis', von Helen Buttfield gleichfalls fotografisch verschönte Übersetzungen The Way of Silence: The Prose and Poetry of Basho (1970),[15] Cana Maedas Monkey's Raincoat (1973) sowie die qualitativ ebenbürtige Übersetzung von Earl Miner und Hiroaki Odagiri, Monkey's Straw Raincoat and Other Poetry of the Bashō School (1981).[16]

1970 erschien als Nr. 102 der Twayne's World Authors Series die erste umfassende englischsprachige Biographie über Leben und Werk des Matsuo Bashō von Makoto Ueda, der mit seinem fünf Jahre zuvor veröffentlichten Werk Zeami, Bashō, Yeats, Pound wie Armando Martins Janeira in Japanese and Western Literature: A Comparative Study (1970)[17] die Ästhetik des Haiku-Meisters aus komparatistischer Sicht skizziert.[18]
Einen Überblick über Leben und Werk Yosa Busons geben Yūki Sawa und Edith Marcombe Shiffert mit Haiku Master Buson (1978),[19]

---

13) Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International Ltd. Das Buch erschien 1980 in einer überarbeiteten Ausgabe als Paperback im selben Verlag.

14) Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International Ltd.

15) New York, N.Y.: The Dial Press.

16) Princeton, N.J.: Princeton University Press.

17) Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co.
Siehe insbesondere den Abschnitt "Basho: His Symbolic Poetry Confronted with Western Symbolism", S. 35ff.

18) Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics, op. cit.
Einen weiteren Einblick in die Haiku-Poetik Bashōs bietet Ueda mit dem Kapitel "Impersonality in Poetry. Bashō on the Art of the Haiku" seiner Literary and Art Theories in Japan, Cleveland, O.: The Press of Western Reserve University, 1967, S. 145-172.

19) Haiku Master Buson. Translations from the Writings of Yosa Buson - Poet and Artist - with Related Materials, San Francisco, Cal.: Heian International Pub. Co.

über die Dichtung Kobayashi Issas der mit Fotos von Helen Buttfield ausgestattete Übersetzungsband Of This World: A Poet's Life in Poetry (1968) von Richard Lewis,[20] die von Jean Merrill und Ronni Solbert getroffene Auswahl von Issa-Haiku A Few Flies and I (1969)[21] und das unlängst erschienene Dusk Lingers: Haiku of Issa von Dennis Maloney,[22] während Harold J. Isaacsons Peonies Kana: Haiku by the Upasaka Shiki (1972)[23] eine breite Gedichtauswahl des jüngsten der vier Haiku-Großen vorstellt, der mit Janine Beichmanns kritischem Porträt Masaoka Shiki (1982) im Englischen biographisch erstmals umfassend gewürdigt wird.[24]

Mit den siebziger Jahren wurde durch eine Reihe neuer Übersetzungen auch die moderne japanische Haiku-Dichtung, in der sich stellenweise bereits der westliche Literatureinfluß geltend macht, für den englischsprachigen Leser zugänglich. So zum Beispiel durch Soichi Furutas Cape Jasmine and Pomegrates: The Free-Meter Haiku of Ippekiro (1974),[25] durch die Anthologie Edith Marcombe Shifferts und Yūki Sawas Modern Japanese Poetry (1972),[26] vor allem jedoch durch die von Makoto Ueda zusammengestellte, übersetzte und eingeleitete Sammlung Modern Japanese Haiku (1976),[27] die zahlreiche englischsprachige Haiku-Autoren, wie etwa den in Toronto lebenden George Swede, für den Bereich des japanischen Dreizeilers gewann.[28]

---

20) New York, N.Y.: The Dial Press.

21) New York and Toronto: Pantheon Books.
Bei den 95 englischsprachigen, von Ronni Solbert illustrierten Issa-Haiku handelt es sich um Blyth- und Yuasa-Übersetzungen.

22) Oneonta, N.Y.: Swamp Press, 1981.

23) New York, N.Y.: Theatre Arts Books.

24) Boston, Mass: Twayne Publishers.

25) New York, N.Y.: Grossman Publishers, Inc.

26) Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc.

27) Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

28) Swede beschreibt diese "Begegnung" in dem Aufsatz "A Poet Discovers Haiku" seines Buches The Modern English Haiku, with a Foreword by LeRoy Gorman, Toronto, Ont.: Columbine Editions, 1981, S. 5-7.

Eine Erweiterung erfuhr dieser Bereich ebenfalls mit Harold G. Hendersons Haiku in English, das, wie Norimoto Iinos zen-betontes Hints in Haiku: Japan's Pulse Beat[29] 1967 herausgegeben, mit seiner praktischen Anleitung zum Schreiben und Lehren von Haiku die englischsprachige Haiku-Produktion stark vorantrieb. Im Gefolge von Hendersons Werk, das bereits 1977, also in einem um sechs Jahre kürzeren Zeitraum als sein populäres An Introduction to Haiku, in der siebzehnten Auflage erschien, entstand eine Reihe weiterer verbreiteter Publikationen: William Howard Cohens To Walk in Seasons (1972),[30] The Haiku Form (1974) von Joan Giroux,[31] in der u.a. die Zen-Komponente und Dreizeiligkeit sowie das Jahreszeitenwort ausgiebig erörtert sind, Louis Cuneos Haiku Revisited (1975),[32] das japanische und englischsprachige Haiku miteinander verbindet, Studies on English Haiku (1976) des Japaners Atsuo Nakagawa,[33] der drei von insgesamt sieben Kapiteln der Dichtung des englischen Haiku-Dichters James Kirkup widmet, Hiag Akmakjians fundiertes Snow Falling from a Bamboo Leaf: The Art of Haiku (1979),[34] und The Modern English Haiku (1981) von George Swede, der auch den pädagogischen und psychotherapeutischen Aspekt des englischsprachigen Haiku diskutiert.

Die Palette der bis heute veröffentlichten englischsprachigen Haiku-Publikationen kann hier nur punktuell beleuchtet werden, denn wie die erste große, 1972 erschienene Haiku-Bibliographie von Gary Brower, Haiku in Western Languages, mit ihren über 500 aufgenommenen Titeln zeigt, ist dieses literarische Feld inzwischen schier unüberschaubar geworden.[35] Wie schnell es auch weiterhin

---

29) New York, N.Y.: Philosophical Library.

30) To Walk in Seasons. An Introduction to Haiku. An Anthology (with study guide) of Japanese haiku in English versions, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc.

31) Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc.

32) Millbrae, Cal.: Celestial Arts.

33) Tokyo: Hokuseido Press.

34) Santa Barbara, Cal.: Capra Press.

35) Außer Browers Haiku in Western Languages, op. cit., seien informationshalber folgende kleinere bibliographische Quellen zur Haiku-Dichtung erwähnt:

gewachsen ist, deutet Eric Amann in seiner zen-spezifischen Haiku-Studie The Wordless Poem an:

> "In 1972 Gary Brower published the first comprehensive haiku bibliography .... A similar book written today (1978) would have to include several thousand new entries that have appeared during the intervening years."36)

Die seit 1980 alle zwei Jahre erscheinende Haiku Review[37] erfüllt diesen Anspruch zumindest teilweise, denn wie die 82er Ausgabe mit ihren über 250 Titeln von "Haiku Books in Print", den mehr als 50 genannten "Books Available from the Author" und 288 aufgeführten "Essays on Haiku and Related Topics" belegt, verzeichnet sie die Hauptspur dieses rapiden Wachstums.

Oskar Nachod, comp., Bibliography of the Japanese Empire, 1906-26. Being a Classified List of the Literature Issued in European Languages since the Publication of Fr. von Wenckstern's "Bibliography of the Japanese Empire", up to the Year 1926, London: E. Goldston, 1928; Don Brown, Japanese Literature in European Languages, 1955-56, Tokyo: Tokyo News Service, 1957; Judith Bloomingdale, "Haiku: An Annotated Checklist", Bibliographical Society of America Papers, Vol. LVI, No. 4 (October-December 1962), S. 488-494, und René Étiembles umfangreicher Index "Sur une bibliographie du haiku dans les langues européennes", op. cit., mit dem er die Lücken der Brower-Bibliographie zu schließen sucht. Ferner Ross Figgins, "A Basic Bibliography of Haiku in English", Bulletin of Bibliography, Vol. XXXVI, No. 1 (January-March 1979), S. 45-49, und Bart Mesottens internationales Quellenverzeichnis "About Haiku", Frogpond, Vol. III, No. 2 (May 1980), S. 22-25.

36) Eric W. Amann im bibliographischen Anhang der zweiten Auflage von The Wordless Poem. A Study of Zen in Haiku, Toronto, Ont.: Haiku Society of Canada, 1978, S. 41.

37) Ed. Randy and Shirley Brooks, op. cit.

8.2. Haiku-Dichtung in England

8.2.1. Die literarische Haiku-Situation: Ein Überblick

Im Vergleich zum Umfang der in den Vereinigten Staaten publizierten Haiku-Literatur nimmt sich die Anzahl der in England zum selben Zeitpunkt veröffentlichten Titel äußerst gering aus und erreichte mit Ausnahme einiger Werke, wie den Haiku beinhaltenden Anthologien The Penguin Book of Japanese Verse (1964) und Children of Albion (1969),[1] der von John Esam, Anselm Hollo und Tom Raworth verfaßten Haiku-Sammlung (1968)[2] und John J. Mahoneys Symphony of Seasons (1971),[3] bislang keinen größeren Bekanntheitsgrad.

Diese Tendenz zeichnet sich auch im Bereich englischer Haiku-Magazine ab: von den 1969 gegründeten Monatsblättern Haikuwise erschienen lediglich fünf Ausgaben,[4] und die ab 1971 im Umlauf befindliche Vierteljahresschrift Haiku Byways, die mit der Doppelnummer 3&4 in Byways und damit in ein Lyrikjournal allgemeinerer Art umbenannt wurde, stellte ihr Erscheinen mit der sechsten, ausschließlich Cid Cormans Dichtung gewidmeten Ausgabe ein.[5]

Tony Frazer, Herausgeber der Literaturzeitschrift Shearsman, die vor allem Gedichte von Autoren vorstellt, die wie er inhaltlich, nicht aber formal die Nähe zum Haiku suchen, sieht im unreflektierten Gebrauch des Siebzehnsilbenmusters einen der Hauptgründe für die derzeitige Haiku-Situation in England:

---

1) Children of Albion. Poetry of the "Underground" in Britain, ed. Michael Horovitz, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd.

2) London: Trigram Press Ltd.

3) Symphony of Seasons. Four-Hundred and One Original Haiku, London: Mitre Press.

4) Ed. Julien Masseron, London.

5) Die von Gerry Loose herausgegebene Zeitschrift erschien zunächst in London, No. 5 und 6 in Arkesden, Essex.

> "...there's been no successful transposition of any Japanese form into English, though many have tried their hand at haiku .... One problem is the syllabics of the thing: 17 syllables isn't very convenient in English, & in fact i /sic/ used anywhere from 12 to 22 syllables, depending on requirements, believing that the mood was more important than the syllabics of the thing."6)

Neben dem gegenwärtig in Fernost lebenden Tony Frazer gehört vor allem sein Landsmann Cyril Patterson zu den wenigen englischen Autoren, die sich, teils durch Orientierung an dem zur Zeit bekanntesten englischen Haiku-Dichter, James Kirkup, teils unter dem Einfluß zen-buddhistischer Schriften von der strengen Formvorgabe lösten, ohne dabei jedoch in seiner Lyrik einen so zenspezifischen Weg zu beschreiten, wie beispielsweise William Wyatt, dessen haiku-inspirierte Gedichte eher dem Bereich der "Zen poetry" zuzurechnen sind als dem der Haiku-Dichtung.[7)]
Patterson dokumentiert seine "preference ... towards the Free style" sowohl praktisch, in Form der in Zeitschriften und seiner Sammlung Thistledown 2 veröffentlichten Haiku,[8)] als auch theore-

---

6) Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Tony Frazers vom 13. Juli 1981.
Die von ihm edierte Zeitschrift Shearsman erscheint in Kuala Lumpur, Malaysia. Einer eingehenden Betrachtung wert ist seine Lyriksammlung Stones Rocks Leaves, Hongkong: Imprint Editions, 1980.

7) Wyatt schrieb eine Reihe den Gesetzen des traditionellen japanischen Dreizeilers folgenden Haiku, von denen siebzehn der Sammlung Songs of the Four Seasons, Sutton, Surrey: Origins-Diversions, 1965, in der kanadischen Zeitschrift Haiku, Vol. II, No. 2 (1969), S. 20f., erschienen. Gedichte wie "Monk Theme", Haiku, Vol. V, No. 4 (1972), S. 12, die von ihm herausgegebene Starving Sparrow Temple Anthology, Croydon, Surrey: Sarum House Buddhist Community, 1971, die Wind Blown Cloud Poems, Sutton, Surrey: Broadsheet, 1969, und insbesondere seine Cinnabar Classics, op. cit., dokumentieren jedoch eine zunehmende Hinwendung zur "Zen poetry".

8) Die von Fred Reed in seinem Porträt "Cyril Patterson", Northumbriana, No. 20 (Summer-Autumn 1980), S. 33f., als "highly individual, and commendable" bewertete Sammlung Thistledown 2, ed. Geoff and Ellie Holland, Monkseaton, Northumberland: Elpar Poem Productions, erschien 1977.

tisch mit der Prämisse "content should determine length",[9] die sich im Zuge seiner Zen-Studien mit den imagistischen Grundsätzen Pounds und T.E. Hulmes verband.[10]

Die Qualität der meisten englischen Haiku gleicht jedoch der, die mit Einsetzen des Zen-Booms in Nordamerika mehr und mehr in ästhetischen Mißkredit geriet: sie sind entweder durch die bildtechnische Fixierung der Imagisten und dem damit verbundenen Mangel an Zen-Gehalt gekennzeichnet oder aber, wie Fernley O. Pascoe als einer der weniger bekannten Haiku-Autoren Englands feststellt, durch die von Tony Frazer kritisierte Überbetonung der formalen Seite:

> "Haiku poems appear quite frequently in the many small English poetry magazines but, with very few exceptions, what alone identifies them as haiku is their 5-7-5 structure .... The question of form in relation to haiku in English is rearly discussed in this country where 5-7-5 is considered as the norm. However, elsewhere, it has been and remains the subject of debate ..."11)

Ein autonomes englisches Haiku muß, so scheint es die gegenwärtige Situation in England zu erfordern, entsprechende Impulse aus dem Ausland beziehen, um so dem auf nationaler Gebundenheit beruhenden Orientierungsmangel englischer Autoren entgegenzuwirken, der nach Meinung von James Kirkup die Internationalität der englischen Dichtung generell gefährdet:

---

9) Cyril Patterson in seinem Aufsatz "Notes on Haiku", Tell Tale, No. 24 (Summer 1981), S. 20. Das ganze Zitat hieraus lautet:

"I suggest that 5.7.5 Haiku should be utilized, but my preference leans towards the Free style as I believe that content should determine length."

10) Nach Auskunft Pattersons waren Pound und Hulme zwei für ihn wichtige "Haiku-Mittler". In einem an die Verfasserin gerichteten Brief vom 19. August 1980 heißt es im weiteren zu seiner Beschäftigung mit dem Haiku:

"Once I'd stumbled on hokku I recognised the mode I'd searched for since reading FitzGerald in my teens - some 20 years prior to 1970. I started reading ... Buddhist Zen Masters and traditional Haijin, with gratitude to DT Suzuki, Kapleau, Blofeld, Watts, Henderson, and Blyth etc. ... and love The Penguin Book of Japanese Verse. It was/is my intention to ab-

"As far as contemporary poetry is concerned, I think haiku is rather despised in Britain ... because however avant garde they may like to sound, British poets are always conservative and insular, and will not even admit the influence .... This is a great loss for Britain, and is the main reason why so much British poetry now has no universal appeal - it is dead, dumb and blind to the poetry of other nations."12)

---

sorbe the ... haiku into the English language irregardless of syllable count."

11) Fernley O. Pascoe in einem an die Verfasserin gerichteten Brief vom 28. August 1981.

Außer in den beiden großen englischen Zeitungen, The Statesman und Times Literary Supplement, sind es vornehmlich kleinere Magazine, wie Tell Tale, Iron, Bogg, Salopeot und Northumbriana, in denen gelegentlich Haiku erscheinen.

Zu den weniger bekannten englischen Autoren, die Haiku schreiben, gehören ferner Jules Masseron, D.A. Dettmer, John C. Williams, Paul J. Green, Neil Spratling, Bella Cameron, Ellen E.H. Collins sowie Marjorie G. Harvey und Margaret Munro Gibson, die beide auch Cinquain-Gedichte verfassen.

12) Aus einem an die Verfasserin gerichteten Brief Professor Kirkups vom 18. November 1980. Nachfolgend zit. als "Kirkup-Brief".

8.2.2. James Kirkup: Die Entwicklung des "Monostich" aus dem japanischen Haiku

Aus diesem Grunde bemühte James Kirkup sich darum, im Mutterland des japanischen Dreizeilers, wo er seit 1959 als Professor für englische Literatur den größten Teil des Jahres an verschiedenen Universitäten lehrt, ein den englischen Sprachgegebenheiten angemessenes Haiku zu entwickeln. Parallel dazu vertiefte er seine in den fünfziger Jahren aufgenommenen Zen-Studien, um die Bildtechnik der Imagisten, deren Einfluß sich schon in den frühen Gedichten der Sammlung The Drowned Sailor and other poems[1] äußert, auf haiku-gerechte Weise zu ergänzen. Die Reihe der zwischen 1959 und 1969 entstandenen, u.a. in Refusal to Conform: Last and First Poems,[2] Paper Windows: Poems from Japan[3] und Japan Physical[4] erschienenen Versuche gliedert sich ihrem Charakter nach in sechs differenzierte Entwicklungsstufen.[5]

Die ersten, seine anfänglichen Japaneindrücke beinhaltenden Haiku, deren Entstehen Kirkup in seinem Reisetagebuch These Horned Islands beschreibt,[6] tragen einen empfindungsbetonten Charakter, der die einzelnen Porträts subjektiv verfremdet:

---

1) London: Grey Walls Press, 1947.

2) London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1963.

3) London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1968.

4) Ed. with Japanese Translations by Fumiko Miura, Tokyo: Kenkyusha Co., 1969.

5) Im Rahmen der folgenden Skizze bezieht die Verfasserin sich auf die von Atsuo Nakagawa im Kapitel V seiner Studies on English Haiku, op. cit., S. 77-89, verzeichnete Reihenfolge der Haiku Kirkups.

6) These Horned Islands. A Journal of Japan, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1962, S. 66.

Smile whiter than rice,
Beard thinner than first green shoots,
The wild man of spring.[7)]

In den nächsten Gedichten, die, wie fast alle bis 1969 folgenden, im traditionellen dreizeiligen Siebzehnsilbenschema verfaßt sind, arbeitet Kirkup stärker mit einer an Pounds "super-pository technique" geschulten, assoziativen Überlagerung zweier konkreter Bilder. "Morning" weist überraschende Ähnlichkeiten mit Amy Lowells "Autumn Haze" auf, das sie in Anlehnung an das bekannte Moritake-Gedicht ebenfalls im Anfangsstadium ihrer Versuche schrieb:

Are clouds or mountains
Floating in the island air
Half sea, half heaven?[8)]

Da es Kirkup jedoch nicht um einen epigonalen Nachvollzug des japanischen Dreizeilers ging, sondern um den Gewinn einer vom Vorbild unabhängigen englischsprachigen Form, suchte er nach weiteren Gestaltungsmöglichkeiten. Folgendes, am Shinko-Haiku orientierte Beispiel seiner elf "Winter Haiku" zeigt, daß er sich dabei auch mit moderner japanischer Haiku-Dichtung befaßte:

In a dark teashop
The boy hands me hot towels,
White, like steaming ghosts.[9)]

Ziel des "Shinko Haiku Undo"[10)] ist es, das kigo durch Bezugsobjekte der Alltagswelt zu ersetzen und die traditionelle Form zu er-

---

7) Ibid, S. 67.

8) Ders., Paper Windows, op. cit., S. 14. Bei diesem Gedicht handelt es sich um das erste der Sequenz "Four Haiku on the Island Sea".

9) Ders., Refusal to Conform, op. cit., S. 84.

10) "Undo", dt. "Bewegung". Diese Haiku-Schule wurde von dem 1892 geborenen Mizuhara Shuoshi gegründet.

weitern, eine Reformbewegung, die zum Teil durch den Einstrom westlichen Dichtungsgutes in Gang gesetzt wurde. Diese, dem Naturbereich nicht notwendigerweise verhaftete Art des Haiku kam Kirkup zwar insofern entgegen, als sie ihm einen größeren kompositorischen Spielraum bot, beeinflußte seine Versuche insgesamt jedoch eher negativ, da mit Auflösung des Naturbezuges gleichermaßen die dem Haiku eigene "Tiefenwirkung" aufgehoben ist.

In seinem "Song of the New Mats", einer aus dreizehn Haiku bestehenden Sequenz, die A.W. Sadler als "Kirkup's most significant achievement ... as a haiku poet" bezeichnet,[11] verfährt Kirkup kompositorisch daher zwar freier, begeht jedoch eine "Regelwidrigkeit", die sich mit dem japanischen Vorbild nur schwerlich vereinbaren läßt:

> We sleep together
> In fields of new tatami,
> Wake wet with wild dew.[12]

Trotz Wahrung der formalen Haiku-Kriterien trägt der Dreizeiler den im Titel angekündigten und durch Alliterationen verstärkten Charakter eines Liedes zum Thema Liebe. Kirkup hebt damit die Objektivierung des emotionalen Bereiches auf und nähert sich dem dodoitsu, dem japanischen Liebeslied, das mit seinen nächsten zehn Haiku "Love Poems from the Japanese" noch stärker in den Vordergrund rückt. Folgender, den Zyklus eröffnender Dreizeiler bildet eine direkte thematische Weiterentwicklung des obigen Gedichtes:

---

11) A.W. Sadler, "James Kirkup as Haiku Poet", Literature East and West, Vol. IX, No. 3 (1965), S. 243f.

12) James Kirkup, Refusal to Conform, op. cit., S. 87.
Tatami sind aus Stroh gefertigte Matten, mit denen die Fußböden japanischer Wohnhäuser ausgelegt sind.

After making love,
Lying with eyes closed, listen
To the melting snows.[13)]

Obgleich Kirkup das gefühlsmäßige Moment in ein Naturbild kleidet, bleibt er als erlebendes Subjekt vordergründig, findet eine Gleichschaltung äußeren Geschehens und inneren Erlebens nur bedingt statt. Wie die nächsten sechs in die Gedichtsequenz "Japan Marine" eingeflochtenen Dreizeiler zeigen, schien er die Notwendigkeit einer Objektivierung erkannt zu haben, die Voraussetzung für den vom Leser nachzuvollziehenden Haiku-Augenblick ist:

Cicadas chant cool
sutras in temple pinetrees:
warm stars' throbbing gong.[14)]

Stellt man indes eines der bekanntesten Gedichte Bashōs, das Kirkup vermutlich als Vorlage diente, zum Vergleich daneben, wird ein anderer Mangel deutlich:

How silent!
The cicadas' shrill
Sinks into the rocks.[15)]

Während Bashō die Wirkung des Augenblicks allein auf die Stille lenkt, die durch das Zirpen der Grillen erst hörbar wird, hebt Kirkup wie John Gould Fletcher in seinem verwandten "Evening Bell from a Distant Temple" die Verhaltenheit auf, indem er das Bild zu sehr ausgestaltet.

---

13) Ibid, S. 88.
14) Ders., Paper Windows, op. cit., S. 31.
15) Bashō, zit. in: Asatarō Miyamori, op. cit., S. 208.

Deutlicher noch äußert sich dieser Mangel in den Versuchen, in denen er den Effekt durch Vergleiche oder Metaphern unter Preisgabe der traditionellen Form zu erzielen sucht:

> His smile like a withered leaf
> Hangs in the bare
> Twigs of his hands.[16)]

In einem an Cyril Patterson gerichteten Brief berichtet Kirkup, daß er sich dieses Fehlers bewußt war und damals an einem kritischen Punkt seiner als "approximations or pale reflections of the Japanese form"[17)] bezeichneten Versuche angelangt war, da sie, trotz Wahrung der traditionellen Form, dem japanischen Vorbild nur bedingt entsprächen.[18)] Zu diesem Ergebnis kommt auch Hiroshi Hayakawa in seiner Untersuchung, in der er vor allem Kirkups zu detaillierte, das Haiku-Moment beeinträchtigende Bildgestaltung kritisiert.[19)] Kirkup selbst führt diese Schwierigkeit, im Englischen die gewünschte Wirkung durch einen bloßen Impuls, durch den von ihm als "trigger-mechanism" bezeichneten Bildauslöser zu erzielen, einerseits auf die strukturellen Sprachunterschiede zurück,[20)] andererseits und vor allem jedoch auf die Neigung englischsprachiger Dichter zu größerer Ausgesprochenheit:

---

16) James Kirkup, Paper Windows, op. cit., S. 19.
Das Gedicht bildet den ersten Teil des fünfgliedrigen "The Autumn Fool".

17) Zit. in: Atsuo Nakagawa, op. cit., S. 86.

18) Siehe ibid, S. 81f.

19) Siehe loc. cit. Hayakawas Aufsatz "Eigo Haiku Ron Sandai" ("Drei Bemerkungen zum englischen Haiku") erschien 1968 in der Zeitschrift Bungaku Geijutsu, No. 1.

20) Vgl. hierzu die in These Horned Islands, op. cit., S. 66, veröffentlichte Beschreibung seiner anfänglichen Haiku-Versuche, in der es u.a. heißt:

"I read some English translations of some of Basho's famous haiku, but they were heavy and literary. And in English we have to waste too many syllables on grammatical grit like 'him,' 'the' and so on, which don't exist in Japanese."

> "The Japanese are mainly content with leaving /the/ sharp original impulse bare and unadorned, and therefore very powerfully impressive in its stark yet oblique way. In English, we tend to elaborate the trigger-mechanism, so that we do not allow just the rifle-shot of the haiku principle, but also listen to the echoes in the mountains and across the lakes of thought, and indeed, try to bring down the great bird of poetry itself in flight."21)

Aufgrund dieser Überlegungen versuchte Kirkup, haiku-widrige Redundanzen in einer dem Ginsberg-Stil ähnlichen Weise durch elliptische Kontraktionen aufzuheben und sich formal stärker am kürzeren, konzentrierteren koan und mondo zu orientieren, deren Zen-Gehalt in zahlreichen seiner Gedichte zum Ausdruck kommt.[22] An dieser Stelle setzt der vom dreizeiligen Haiku-Modell gelöste formale Umgestaltungsprozeß ein, der, den Gesetzen der englischen Sprache folgend, nur noch auf den "trigger-mechanism" einer auf das Wesentlichste beschränkten Bildgestaltung gerichtet ist. Kirkup kürzte nun, rund zehn Jahre nach seinen ersten Versuchen, seine siebzehnsilbigen Dreizeiler um mehr als die Hälfte zu Einzeilern, die er "one-line haiku" oder "Monostich" nennt:

> cold wind, fresh tears.
>
> cherrypetals - butterflies falling in the rain
>
> it is the moon that moves, not the clouds
>
> bullet hole, spider's web of glass.[23]

---

21) Kirkup-Brief, op. cit.

22) Parallel zu seiner Beschäftigung mit dem Haiku befaßte Kirkup sich seit seinem ersten Japanaufenthalt mit dem zen-buddhistischen koan und mondo. Hierüber äußert er sich u.a. in seinem Aufsatz "The Monostich: A Tentative Study of Oneline Poems", der zuerst in Poetry Nippon, Nos. 16 u. 17 (1971), erschien und in seinen dengonban messages. oneline haiku and senryu, London: Kyoto Editions, 1981, unpag., in überarbeiteter Form neu abgedruckt wurde.
Vgl. hierzu die 1978 unter dem Titel Zen Contemplations, op. cit., erschienenen "Zen poems".

23) Ders., dengonban messages, op. cit.

Der den sechs skizzierten Entwicklungsstufen entwachsene "Monostich" - empfindungsbetonte Porträts, Gebrauch der "form of super-position", Eliminierung des kigo, inhaltliche Einbeziehung der Liebesthematik, Objektivierung gefühlsstarker Eindrücke, Verwendung von Metaphern und Vergleichen und Distanzierung von der dreizeiligen Siebzehnsilbenform - ist gekennzeichnet durch einen größtmöglichen Verzicht auf Adjektive, Verben und Satzverknüpfungen, vor allem jedoch durch den Gebrauch der Poundschen "super-pository technique", mit der Kirkup zwei Substantive bzw. Substantivgruppen koppelt. Wirkungsmäßig kommt er dem japanischen Vorbild dort am nächsten, wo er übermäßige Kürze (Beispiel 1) sowie rein optische Effekte (Beispiel 4) meidet und die Bilder, wie im zweiten und dritten Beispiel, mit einem tieferen Sinn ausstattet, um so auch der Zen-Komponente Rechnung zu tragen.

Begrifflich ist der "Monostich" sehr weit gefaßt, denn Kirkup versteht darunter ebenso zen-buddhistische koans wie "the iron trees are in full bloom",[24] sprichwörtliche Wendungen wie "innocence is an absence of mind",[25] Maximen wie den Gertrude Steins Rosen-Credo nachempfundenen Einzeiler "a oneline poem is a oneline poem is a oneline poem"[26] und Kürzestformen wie "O",[27] die dem Bereich der Konkreten Poesie zugehörig sind. Der Grund dafür, ein solches Spektrum eventueller Haiku-Formen unter dem Oberbegriff "Monostich" zu vereinen, ist seine mit Gregory Corsos

---

Siehe zum vierten "Monostich" die in dengonban messages publizierte Rezension Joan Girouxs zu Atsuo Nakagawas Studies in English Haiku. Giroux veranschaulicht in ihrem Kommentar, daß obiger "Monostich" in der japanischen Übersetzung achtzehn Silben zählt, der traditionellen Haiku-Länge im Japanischen also nahezu entspricht.

24) Siehe James Kirkup, dengonban messages, op. cit.:

"many of these very compact zen koans are astonishing oneline poems and truly produce illumination or satori in minds previously blind to poetry or to the spiritual nature of man and the universe. for example

the iron trees are in full bloom

works both as a koan and as a oneline poem with mind-expanding images."

25) Ibid.

26) Ibid.

27) Ibid.

Standpunkt korresponierende Überzeugung, daß im Grunde aller Dichtung die Qualität eines "natural haiku", einer "haiku form of vision", essentiell eigen ist:

> "/It is/ my contention that all poetry shares a universal spirit, and part of that spirit is haiku-like. I feel as if the essence of every good poem, in whatever language, depends on what I call a poetic 'trigger' - the original impulse to create a work of art, and that this trigger is in essence a haiku form of vision."28)

Aus dieser Perspektive erklärt sich die Beobachtung, daß einige seiner "Monostiches" die beiden diametralen Positionen imagistischer und zen-spezifischer Haiku-Konzeption in sich vereinen, denn die haiku-bedingte Ähnlichkeit dieser Gedichte mit denen Ginsbergs, Corsos und der anderen "beat poets" macht sich in gleicher Weise beim Vergleich dieser Gedichte mit denen der Imagisten geltend. So weist beispielsweise die Dichtung Joseph Campbells, der bereits im Hulme-Kreis Ansätze zur Ausbildung eines haiku-ähnlichen "one-line poem" schuf,[29] einen ebensolchen Verwandtschaftsgrad zum "Monostich" Kirkups auf, wie die Gedichte Pounds, in denen er sich der "super-pository technique" bedient - eine bildtechnische Übereinstimmung, die sich auch im Dichtungsanspruch beider Autoren äußert: hatte Pound den Grundsatz geäußert, "It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works", so dokumentiert Kirkup denselben literarischen Anspruch in Form einer seiner Einzeiler, "It takes a lifetime to write a one-line poem."[30]

Kirkups Ziel, dem Wesen des japanischen Vorbildes möglichst nahe zu kommen, äußert sich ferner darin, daß er versucht, seine auf konzentrierte Kürze und momentanes Erkennen abgestimmten Gedichte haiku-gemäß zu präsentieren, indem er sie auf dem Boden knieend, unter Begleitung von tsuzumi-Trommelschlägen in einem Sprechgesang vorträgt:

---

28) Kirkup-Brief, op. cit.

29) Siehe S. 56, Anm. 49) dieser Arbeit.

30) James Kirkup, zit. in: Atsuo Nakagawa, op. cit., S. 103.



James Kirkup's poems read by the poet himself to Mr. Yanagihara's tsuzumi accompaniment at Poetry Fair '71. 31)

Kirkup nimmt als der gegenwärtige Hauptvertreter der englischen Haiku-Dichtung eine betont exponierte Stellung ein. Seinen aus dem traditionellen japanischen Haiku entwickelten "Monostich", der von den Vertretern des nordamerikanischen "one-line haiku" vereinzelt als nicht haiku-gemäß kritisiert wird,[32] versteht er keineswegs als ein ausgereiftes englisches Haiku, sondern als eine wichtige Entwicklungsstufe dahin, als "one of the most promising developments in recent haiku composition."[33]

---

31) Abb. aus: Poetry Nippon, No. 17 (Winter 1971), S. 1.

32) Siehe Cor van den Heuvel, "John Wills and One-Line Haiku, II: One-Liners", Frogpond, Vol. V, No. 1 (1982), S. 41.

33) James Kirkup, "Sons of the North", The Rising Generation, No. 117 (January 1972); hier zit. nach Atsuo Nakagawa, op. cit., S. 88, Anm. 17.

Im Charakter dieser sehr eigenwilligen "one-line haiku", die, einzeln[34] oder als Sammlungen[35] in England, den USA und Kanada publiziert, auch in Japan ein großes Echo finden, wo vor allem die Zeitschriften Poetry Nippon und Shikai[36] sowie die 1981 in Osaka gegründete James Kirkup English Society ihre rasche Verbreitung fördern, wird der Schritt zu einem dem japanischen Vorbild nahen, englischsprachigen Haiku, das die beiden diametralen Haiku-Positionen von Imagismus und "beat poetry" in sich vereint, vereinzelt erkennbar.

---

34) Einzeln, in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichte "Monostiches" von Kirkup erschienen in England u.a. im New Statesman, dem Times Literary Supplement, in The Urbane Gorilla (Sheffield) und Ambit (London); in den USA beispielsweise in der von Matsuo Allard herausgegebenen Zeitschrift Amoskeag. A Magazine of Haiku (Manchester, N.H.) sowie in den meisten anderen Haiku-Magazinen Nordamerikas. In Kanada widmete sich insbesondere die Zeitschrift Reenbou. Revue Plurilingue de Poésie (Ottawa) der "Monostich"-Dichtung Kirkups.

35) Außer den dengonban-messages, op. cit., der bislang umfangreichsten Sammlung seiner "one-line haiku" und senryū, erschienen 1971 seine Transmental Vibrations, with an Introductory Essay on One-Line Poems, London: Covent Garden Press.

36) In der Zeitschrift Shikai (Nagoya), die ausschließlich dem "one-line poem" gewidmet ist, erschienen seit Beginn der "Monostich"-Experimente Kirkups monatlich Beiträge dieses Autors.

8.3. Haiku-Dichtung in Nordamerika

8.3.1. Haiku-Zeitschriften und -Gesellschaften

Auf breiter Basis begann sich eine derartige Synthese der beiden divergenten Haiku-Konzeptionen zu konsolidieren, als James Bull und Donald Eulert im Frühjahr 1963 die erste nordamerikanische Haiku-Zeitschrift, American Haiku, gründeten. Denn im Unterschied zu den beiden kurzlebigen englischen Magazinen Haikuwise und Haiku Byways bestimmte sie mit ihren insgesamt zwölf bis 1968 halbjährlich in Platteville, Wisconsin, erschienenen Ausgaben das poetologische Fundament des englischsprachigen Haiku wesentlich mit, so daß ihr Gründungsjahr im allgemeinen als der offizielle Beginn der autonomen englischsprachigen Haiku-Dichtung gilt.[1)]

Fachlich betreut wurde American Haiku u.a. von Harold G. Henderson, dem die erste Ausgabe gewidmet war und der als "Editorial Consultant for Poetry" von Anfang an die Autonomie des Haiku in Amerika betonte, um so die poetologischen Weichen für eine den englischen Sprachgegebenheiten angemessene, breitgefächerte Haiku-Dichtung zu stellen:

> "My point is that there was - and is - real validity in most of the Japanese criteria, B U T, that they do not necessarily apply to English haiku. If there is to be a real 'American Haiku' we must - by trial and error - work out our own standards."2)

Die Breite des in Amerika seither entstandenen Spektrums differenzierter Haiku-Formen, in dem sich der normierte Charakter des in England dominierenden Siebzehnsilben-Haiku verliert, zeigt sich bereits ansatzweise in der zweiten Ausgabe von American Haiku, denn die hierin veröffentlichten mehr als 130 Haiku der 57 beitragenden Autoren verschiedener Regionen Nordamerikas bieten ein vielschichtiges Bild.

---

1) Vgl. Gary L. Brower, op. cit., S. 34f.

2) Harold G. Henderson in einem Brief an James Bull und Donald Eulert, American Haiku, Vol. I, No. 1 (1963), S. 3.

Entsprechend breit ist die Spanne der in American Haiku diskutierten Möglichkeiten einer verbindlichen Haiku-Poetik im Englischen. Neben den beiden zentralen Aspekten der Bildgestaltung und des Zen-Gehalts sowie denen des Siebzehnsilbenmusters und der Dreizeiligkeit, des kigo und kireji wurden Fragen, die u.a. den Reim, die Wahl der Objekte, die Verbfunktion, die Rolle des Rhythmus und der Überschrift betreffen,[3] sachgerecht und ausführlich erörtert. Ferner wurden einzelne Haiku und Haiku-Sammlungen der sich auf diesem Forum erstmals begegnenden englischsprachigen Haiku-Autoren diskutiert bzw. rezensiert, Wettbewerbe ausgeschrieben und Preise verliehen, so daß das Gesamtniveau von American Haiku den Maßstab für die in der Folge publizierten Haiku-Journale bildete. Als das Erscheinen 1968 eingestellt wurde, war der weitere Aufbau der englischsprachigen Haiku-Dichtung daher nicht gefährdet, sondern wurde von anderen Organen in entsprechendem Stile fortgesetzt.

So gründete Kai Titus Mormino im Winter 1969/70 die seit 1978 von Robert Spiess in Madison, Wisconsin, edierte, vierteljährlich erscheinende Modern Haiku und eröffnete, um auch Schüler, Studenten und Lehrer zum Haiku-Schreiben anzuregen, im Herbst 1970 hierin eine "Students Section", eine Haiku-Rubrik, die in einigen nicht haiku-spezialisierten Zeitschriften bzw. Zeitungen, wie Orchid Isle und The Honolulu Advertiser, ebenfalls zur festen Einrichtung wurde.
Gelangte das Haiku mit der Gründung von Dion[4] und Janus SCTH (Sonnet Cinquain Tanka Haiku)[5] ab 1963 und 1964 in weitere Le-

---

3) Aus japanischer Sicht werden diese Aspekte u.a. von Masako Takahashi, Haiku in English, Matsuyama: International Haiku Center of Ehime University, 1979, S. 4ff., diskutiert.

4) Ed. Dion O'Donnol, Inglewood, Cal. Dion erschien zwischen 1963 und 1967 insgesamt achtmal.

5) Ed. Rhoda de Long Jewell. Die Zeitschrift, die zunächst in El Rito, N.M., und später in Venice, Cal., erschien, ist zu etwa einem Viertel dem Haiku gewidmet.

serkreise, so entstanden 1965 und 1967 mit Erscheinen von Haiku Highlights[6] und Haiku West[7] im Staate New York zwei weitere bedeutende Haiku-Foren. Eine Reihe grundlegender Aufsätze aus der von Jean Calkins herausgegebenen, ab 1972 von Lorraine Ellis Harr geleiteten und im Jahr darauf als Dragonfly erscheinenden Haiku Highlights fand mit der Publikation des zweibändigen Handbook on Haiku[8] und William J. Higginsons Itadakimasu[9] eine weitere Verbreitung.

1968, zwei Jahre nachdem von einer kleinen Gruppe in Springfield, Ohio, lebender Autoren das Haiku-Magazin The Blue Print gegründet worden war,[10] rief Nobuyuki Takahashi mit seinem wöchentlich als Postkartenpublikation in Matsuyama erschienenen Haiku Spotlight das erste japanische Forum ins Leben, das sich ausschließlich dem englischsprachigen Haiku widmete.[11] Dieser japanisch-amerikanischen "Haiku-Brücke" folgte mit dem 1976 von Nobuo F. Hirasawa in Tokio gegründeten Outch: International Haiku Magazine eine internationale Lyrikplattform, die zweite nach Poetry Nippon, die moderne Dichtung in Japan in englischer Sprache veröffentlicht. Der in den USA lebende Matsuo Allard förderte ebenso wie der in Japan ansässige Herausgeber des Haiku-Journals Hai Hakkosho, Yutaka Miyamoto, mit der von ihm ab 1976 edierten Zeitschrift Sun-Lotus-Haiku, die zwischen 1977 und 1982 unter den Namen Uguisu, Amoskeag und Big Sky erschien, von japanischer Seite aus das englischsprachige "one-line haiku", das sich, außer bei James Kirkup,

---

6) Die von Jean Calkins in Kanona, N.Y., herausgegebene Haiku Highlights erschien anfangs monatlich, später vierteljährlich.

7) Haiku West, ed. Leroy Kanterman, einem der Mitbegründer der Haiku Society of America, fungierte bis 1975 als deren Organ.

8) Comp. Jean Calkins, Kanona, N.Y.: J & C Transcripts, 1970-72. Die beiden Sammelbände fassen eine Reihe von Aufsätzen und Artikeln zusammen, die zuvor in Haiku Highlights oder Jean's Journal erschienen.

9) Itadakimasu. Essays on Haiku and Senryu in English, Kanona, N.Y.: J & C Transcripts, 1971.

10) Die der traditionell-orientierten Haiku-Dichtung gewidmete Zeitschrift erschien bis 1969 vierteljährlich.

11) Ihr Erscheinen wurde am 4. April 1970 mit der No. 70 eingestellt.

auch bei zahlreichen nordamerikanischen und kanadischen Haiku-Autoren wachsender Beliebtheit erfreut.
1971 übergab Eric Amann die Leitung seiner 1967 in Toronto, Kanada, gegründeten Vierteljahresschrift Haiku dem Nordamerikaner William Higginson, der durch ein neues Konzept zwar eine Verbindung zwischen englischsprachigem Haiku und moderner US-Dichtung schuf, das Erscheinen dieses einflußreichen Forums jedoch kurze Zeit später einstellte. Eine weitere Förderung erfuhr das englischsprachige Haiku durch die seit 1976 herausgegebene Zeitschrift High/Coo: A Quarterly of Short Poetry sowie durch die gleichfalls von Randy und Shirley Brooks publizierte Reihe von Haiku-Chapbooks und -Minichapbooks amerikanischer und kanadischer haijin, vor allem aber durch ihren alle zwei Jahre erscheinenden bibliographischen Haiku Review.

Obgleich das Erscheinen einiger Haiku-Zeitschriften, zu denen auch Joseph Earners New World Haiku[12] sowie Bonsai,[13] Portals[14] und Skylark[15] gehören, befristet war, nahm ihr Wachstum quantitativ und qualitativ weiterhin kontinuierlich zu. Diese Beobachtung ergibt sich u.a. aus der Vielzahl nordamerikanischer Journale, die zeitweilig oder regelmäßig englischsprachige Haiku-Dichtung publizieren,[16] insbesondere jedoch aus dem Niveau der elf Haiku-Zeitschriften, die in einer Auflagenhöhe zwischen 300 und 1000 Exemplaren gegenwärtig in Nordamerika erscheinen: Modern Haiku, Big Sky, One Page of Haiku, Brussels Sprout, Dragonfly, Leanfrog, High/Coo, Wind Chimes, Virtual Image sowie Geppo Haiku Journal und Frogpond, den beiden Organen der zwei großen nordamerikanischen Haiku-Gesellschaften.[17]

---

12) Die in San Fernando, Cal., herausgegebene, qualitativ überdurchschnittliche Zeitschrift erschien 1973 und 1974 insgesamt nur viermal.

13) Die Herausgeber der Vierteljahresschrift Bonsai, Jan und Mary Streif, publizierten ab 1976 in Prescott, Ariz., acht Ausgaben.

14) Portals, ed. Edna Purviance in Bellingham, Wash., erschien bis 1981 dreimal pro Jahr als Organ des von ihr gegründeten Haiku Appreciation Club.

15) Ed. Donald E. Harding, Elgin, Ill. Die Monatsschrift erschien von 1973 bis 1982.

16) Der Haiku Review '82, op. cit., S. 35f., führt insgeamt 24

Das Interesse amerikanischer und kanadischer Autoren, sich wie in Japan auch gemeinschaftlich mit dem Haiku zu beschäftigen, wuchs mit Beginn der englischsprachigen Haiku-Dichtung und förderte die Ausbildung einzelner Stilrichtungen, die durch die jeweilige Haiku-Poetik der Haiku-Gesellschaften mitbestimmt wurden.

In seinem Artikel über das Haiku in den Schulen Hawaiis berichtet Darold Braida 1980 von der dortigen "oldest continuous haiku society in the world",[18] doch auch in US-Bundesstaaten, in denen der japanische Bevölkerungsanteil weitaus geringer ist, begann man besonders in den späten sechziger und siebziger Jahren, sich zu organisierten Gruppen zusammenzuschließen bzw. dem Haiku im Rahmen größerer literarischer Verbände, wie der Washington Poets Association, der California Federation of Chaparral Poets und der World Poetry Society, kategorial einen festen Platz einzuräumen.
So gründete Helen Stiles Chenoweth als "dean of American women haiku writers"[19] 1956 in Kalifornien den Kreis der Los Altos Writers Roundtable, förderte das Schreiben traditionsgebundener Dreizeiler und gab mit Borrowed Water, einer im Tuttle-Verlag erschienenen Gedichtsammlung verschiedener Autorinnen, 1966 die erste Anthologie amerikanischer Haiku heraus.[20]

---

nordamerikanische Zeitschriften auf.

17) In Japan gibt es zur Zeit etwa 50 monatlich erscheinende Haiku-Zeitschriften, in denen nach vorsichtigen Schätzungen jährlich rund eine Million Dreizeiler veröffentlicht werden. Siehe Jan Ulenbrook, op. cit., S. 161.

18) Darold D. Braida, "Haiku in Hawaii's Schools", Haiku Journal, Vol. IV, No. 1 (1980), S. 43.

19) Robert Spiess in seiner Rezension "Peageant of Season. A Collection of American Haiku by Helen Stiles Chenoweth", Modern Haiku, Vol. II, No. 1 (Winter 1971), S. 43.

20) Siehe hierzu den Aufsatz von James Bull, "Los Altos Writers Roundtable", American Haiku, Vol. VI, No. 2 (1968), S. 7-9, in dem die für den Kreis verbindlichen Haiku-Kriterien aufgeführt sind.
Siehe ebenso das Porträt von Ross Figgins, "Helen Stiles Chenoweth: A Pulse-Beating!", Modern Haiku, Vol. V, No. 2 (1974), S. 7-9.

Der Pflege eines am japanischen Vorbild geschulten Haiku widmet sich auch Lorraine Ellis Harr, die 1974 in Portland, Oregon, die Western World Haiku Society ins Leben rief. Die besten Gedichte des jährlich ausgeschriebenen Wettbewerbs werden nach den Kategorien "5-7-5", "Season Word", "Zen", "Sabi" und "Dragonfly", dem Namensträger der von Harr herausgegebenen Dragonfly, prämiert und in der jährlich erscheinenden Western World Haiku Anthology publiziert.[21)]
Außer einer Reihe japanischer Gesellschaften, die das englischsprachige Haiku fördern, wie der English Haiku Society of Ehime University in Matsuyama, der Geburtsstadt Masaoka Shikis,[22)] der Tachibana-Haiku Society, zu deren Mitgliedern auch Gary Snyder und Allen Ginsberg gehören,[23)] sowie einigen kleineren nordamerikanischen Gesellschaften - dem 1976 gegründeten Haiku Appreciation Club in Bellingham, Washington, der North Carolina Haiku Society[24)] und der Cape Cod Haiku Society[25)] - sind vor allem die in San José, Kalifornien, lokalisierte Yuki Teikei Haiku Society of the United States and Canada und die Haiku Society of America, New York, zu nennen, da sie zusammen mit der Haiku Society of Canada die drei Hauptzentren englischsprachiger Haiku-Dichtung bilden.

Während die Haiku Society of Canada zunächst stark zen-orientiert war, gegen Ende der siebziger Jahre jedoch eine experimentelle Richtung einschlug und die Haiku Society of America unter Leitung ihres Ehrenpräsidenten Harold G. Henderson ein vom japanischen Vorbild weitgehend unabhängiges, formal freieres Haiku förderte, blieb die 1975 als English Language Division der japani-

---

21) Die von Lorraine Ellis Harr in Portland, Oreg., herausgegebene Anthologie erschien zwischen 1974 und 1977 alle zwei Jahre, seit 1978 jährlich.

22) Die überwiegend aus Studenten bestehende English Society of Ehime University wird von Professor Kametaro Yagi, Nobuyuki Takahashi und Katsumi Morita geleitet und trifft sich monatlich.

23) Siehe Gerald W. Haslam, "Three Exotics: Yone Noguchi, Shiesei Tsuneishi, and Sadakichi Hartmann", College Language Association Journal, Vol. XIX (1975), S. 367.

24) Gegründet von Rebecca Rust im Mai 1979. Siehe Barbara McCoy, "Haiku in North Carolina", Leanfrog Newsletter (September-December 1979), S. 15.

25) Gegründet von Richard Hansen im Sommer 1980.

schen Yuku Haru Haiku Society, Tokio, gegründete Yuki Teikei Haiku Society der traditionellen Haiku-Poetik auch treu, als sie im Januar 1979 zu einer von der Muttergesellschaft unabhängigen Haiku-Gemeinschaft wurde. Daher sind das kigo und die dreigliedrige Siebzehnsilbenform als die beiden wichtigsten Kriterien des "Yuku Haru Haiku" für das "Yuki Teikei Haiku" heute nach wie vor obligatorisch:

"'RULES' FOR YUKI TEIKEI HAIKU

1. The most important consideration when composing haiku is to include a KIGO or Season Word. ...
2. The second consideration is that haiku is /sic/ short poems of 17 syllables, consisting of the 5-7-5 syllable pattern."26)

Als Anleitung der in Wettbewerben, während der gemeinschaftlichen Haiku-Spaziergänge (ginko) und monatlichen -Treffen (reikei) geschriebenen Siebzehnsilber entstanden infolgedessen unter der Aufsicht von Kiyoshi und Kiyoko Tokutomi, den Beratern der Gesellschaft und Herausgebern ihres Haiku Journal, zwischen 1977 und 1980 das kigo-Wörterbuch (saijiki) Season Words in English Haiku,[27] das für die Mitglieder kompositorisch verbindlich ist.[28]

Den poetologischen Gegenpol der Yuki Teikei Haiku Society bildet die 1968 in New York gegründete Haiku Society of America, mit ihren knapp 250 Mitgliedern die zur Zeit größte und einflußreichste der drei maßgebenden Haiku-Gesellschaften. In stärkerem Maße noch als die beiden anderen pflegt sie, um eine möglichst breite

---

26) Hachiku Hirakawa in seiner Ansprache "'Rules' for Yuki Teikei Haiku", trans. Kiyoshi Tokutomi, Haiku Journal, Vol. III, No. 1 (1979), S. 22f., die er als Vorsitzender der Yukuharu Haiku Society of Japan anläßlich seines Besuches bei der damaligen "English Language Division" seiner Gesellschaft, der heutigen Yuki Teikei Haiku Society of the United States and Canada, am 17. September 1978 in San José, Cal., hielt.

27) San José, Cal.: Yuki Teikei Haiku Society of USA and Canada, 1980.

28) Siehe hierzu den "Editors' Overview 1975-1979" von Kiyoshi und Kiyoko Tokutomi, Haiku Journal, Vol. III, No. 1 (1979), S. 3-12.

Basis für das englischsprachige Haiku zu schaffen, den Kontakt zu Schulen, indem sie Wettbewerbe für Schüler ausschreibt,[29] und zu Wissenschaftlern, wie dem Haiku-Experten Professor Earl Roy Miner von der Princeton University, sowie zu Übersetzern und Schriftstellern, wie Hiroaki Sato und Cid Corman. Ziel der Haiku Society of America (HSA) ist es,

> "To write, read, study and savor haiku and to foster the study and dissemination of haiku everywhere."30)

Um dieses Ziel zu erreichen, veranstaltet sie mit Unterstützung der Japan Society of New York monatliche Treffen, gibt die vierteljährlich erscheinende Haiku-Zeitschrift Frogpond sowie jährliche "Information Sheets" heraus und stiftet regelmäßig den "Annual Harold G. Henderson Memorial Award for the best unpublished haiku", den "Biennial Merit Book Award for excellence in published haiku, translations, and criticism" und den vom Museum of Haiku Literature, Tokyo, gespendeten "Best-of-Issue Prize for publication in FROGPOND".

Eine der wichtigsten Aktivitäten der HSA lag in der Erarbeitung poetologischer Leitlinien für das englischsprachige Haiku und dessen sachgerechter Definition Anfang der sechziger Jahre, da zum damaligen Zeitpunkt vielfach noch Uneinigkeit über dessen Verständnis im Englischen herrschte. Das Gremium, das sich mit diesen Grundsatzfragen beschäftigte, bestand aus Harold G. Henderson, Anita Virgil, der damaligen Präsidentin der HSA, und William J. Higginson, dem Verleger von Allen Ginsbergs Mostly Sitting Haiku:

> "The Haiku Society became something of a clearing house for haiku information .... When a survey of English reference works showed inadequate and misleading definitions, a committee composed of Anita Virgil and William J. Higginson worked with Prof. Henderson to develop valid defini-

---

29) U.a. wurde 1979 in Zusammenarbeit mit dem NYC Board of Education der New York City High School Contest veranstaltet, 1980 der US/Canada School Contest.

30) Zit. in: Elizabeth Searle Lamb, "A History of Western Haiku, Part III: A Period of Expansion", Cicada, Vol. III, No. 3 (1979), S. 4.

> tions for haiku and the related terms hokku, senryu and haikai. These were adopted by the Society and sent to dictionary and encyclopedia publishers."31)

Wichtigste Merkmale der Haiku-Definition, die dem Gros nordamerikanischer wie auch kanadischer Haiku-Dichter als poetologischer Maßstab dient, sind Reimlosigkeit, konzentrierte Kürze, Augenblicksbezogenheit, die Kennzeichnung der Mensch-Natur-Einheit sowie der mögliche Verzicht auf kigo und Siebzehnsilbigkeit im Englischen, zwei Aspekte, die die Heterogenität des englischsprachigen Haiku und den derzeitigen Trend zum kürzeren Haiku bzw. "one-line haiku" lenken:

> "H A I K U
>
> (1) An unrhymed Japanese poem recording the essence of a moment keenly perceived, in which Nature is linked to human nature. It usually consists of seventeen jion (Japanese symbol sounds).
>
> (2) A foreign adaption of (1). It is usually written in three lines of five, seven, and five syllables ...
>
> Note to (2):
> ... Though 17 syllables is still the norm in English language haiku, it is more and more common for a haiku to consist of fewer syllables ... While all Japanese classical haiku, as well as most modern ones, contain a kigo ... extreme variations of climate in the U.S.A. make it impossible to put a recognizable 'season-word' into every American haiku. Therefore, American adaptions are not so concerned with season words as are most Japanese haiku."32)

---

31) Loc. cit.

32) Zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 249f.

8.3.2. Das Spektrum nordamerikanischer Haiku

Veröffentlicht wurden diese poetologischen Leitlinien zur Haiku-Dichtung im Englischen u.a. in der 1974 bei Anchor Press/Doubleday erschienenen Haiku Anthology, der ersten großen Haiku-Sammlung zeitgenössischer amerikanischer und kanadischer Autoren. Dementsprechend breit ist das Spektrum der hierin präsentierten Gedichte, die sich ihrem Charakter nach in drei große Gruppen gliedern: in traditionell-orientierte, freiere und experimentelle Haiku.

8.3.2.1. Der traditionell-orientierte Stil

Zur Gruppe der Autoren, die sich analog zu den Anhängern des "Yuki Teikei Haiku" bevorzugt der dreiversigen Siebzehnsilbenform bedienen, gehören u.a. James William Hackett, der unter dem Pseudonym "Mabelsson Norway" schreibende O.M.B. Southard und Nicholas Virgilio, drei nordamerikanische haijin, die zu den Beitragenden der ersten Ausgabe von American Haiku zählen. Ferner Marjory Bates Pratt, deren Haiku-Interesse durch J.D. Salingers "Seymour - An Introduction" geweckt wurde,[1] Gary Hotham, Leroy Kanterman, Mitbegründer der Haiku Society of America und Herausgeber der Zeitschrift Haiku West, Foster Jewell, Clement Hoyt, Robert Spiess und Kenneth Yasuda, der während des Zweiten Weltkrieges mit John Gould Fletcher im brieflichen Haiku-Dialog stand.[2]

Obgleich die Haiku der genannten Autoren formal generell übereinstimmen, äußern sich aufgrund ihrer individuellen literarisch-philosophischen Orientierung ausdrucksmäßige Unterschiede. So ist bei Clement Hoyt, einem Schüler Nyogen Senzakis, die Zen-Kom-

---

1) Siehe The Haiku Anthology, op. cit., S. 265.
2) Vgl. dazu den biographischen Kommentar Yasudas, ibid, S. 277f.

ponente der dominierende Aspekt, da er zahlreiche seiner Haiku als "exercises in his Zen studies"[3] schrieb:

> In that lightning flash -
> through the night rain - I saw
> ... whatever it was.[4]

Entsprechendes gilt für Gary Hotham und seine sabi-durchdrungenen Gedichte,[5] vor allem jedoch für James Hackett, der im Haiku nicht nur "a form of literature or a literary pursuit" sieht, sondern "a Way of living awareness, an art of Zen".[6] Aus diesem Grunde betrachtet Aldous Huxley ihn als "a real haiku poet",[7] vergleicht R.H. Blyth seine Haiku, die schon in den sechziger Jahren weite Verbreitung fanden,[8] mit den "best haiku of the Japanese poets",[9] urteilt Jack Kerouac: "... some of the haiku are among the best ever written, rank with those of Japanese masters".[10] Und Alan Watts, oberster Schiedsrichter bei einem 1964 von der Japan Airlines veranstalteten Haiku-Wettbewerb, nominierte Hacketts Dreizeiler "A bitter morning" für den ersten Preis, da auch er seine Dichtung für die dem japanischen Vorbild vergleichbarste hält:[11]

---

3) Violet Hoyt, zit. ibid, S. 258.

4) Clement Hoyt, zit. ibid, S. 55.

5) Zu Gary Hothams Haiku-Sammlungen gehört u.a. Against the Linoleum, Laurel, Md.: Yiqralo Press, 1979. Siehe dazu die unter dem Aspekt des sabi verfaßte Rezension Chuck Brickleys, "Against the Linoleum by Gary Hotham", Modern Haiku, Vol. XI, No. 1 (Winter/Spring 1980), S. 46f.

6) James W. Hackett, zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 256.

7) Zit. in: James W. Hackett, Bug Haiku. Original Poems in English, Illustrations by Earl Thollander, Tokyo: Japan Publications, Inc., 1968, Klappentext.

8) Bekannt war schon damals seine vierbändige, Mitte der sechziger Jahre veröffentlichte Haiku Poetry, die 1969 als Sammelband unter dem Titel The Way of Haiku. An Anthology of Haiku Poetry, bei Japan Publications, Inc., Tokyo, erschien.

9) R.H. Blyth, zit. im Klappentext von Hacketts Bug Haiku, op. cit.

10) Loc. cit.

11) Siehe loc. cit.

A bitter morning:
sparrows sitting together
without any necks.[12)]

Einer Reihe traditionell-orientierter Haiku-Dichter geht es weniger um die Zen-Komponente als um den zweiten zentralen Aspekt der Haiku-Konzeption anglo-amerikanischer Rezeptionsästhetik, um den bildtechnischen Aspekt, wobei sich auch in ihren Gedichten die Kenntnis zen-buddhistischer Denkungsweise geltend macht. So sucht James Tipton analog zu Pound die Möglichkeit "of discovering new energy through words put together with precision and emotion",[13)] geht es Robert Spiess um den Gebrauch von "multiple-sense imagery (juxtaposition of two or more sense perceptions)",[14)] um dadurch jene Mensch-Natur-Einheit zu verbildlichen, die die Imagisten aufgrund ihrer ungenügenden Zen-Kenntnisse und des damit verbundenen Analogiemangels ihrer Gedichte nicht erzielten:

In the pine forest
a hunter gutting a dear;
the first flakes of snow[15)]

Für eine "Amerikanisierung" des Haiku setzte sich auch Foster Jewell ein, der trotz Orientierung am traditionellen japanischen Dreizeiler mit den "hard, bare, sometimes bitter images" seiner Sand Waves[16)] eine spezifisch amerikanische Landschaftsszenerie zeichnet, die auch im Titel einer seiner anderen Haiku-Publikationen, Hiawatha's Country,[17)] anklingt:

---

12) James Hackett, zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 26.

13) James Tipton, zit. ibid, S. 270.

14) Robert Spiess, zit. ibid, S. 268.

15) Ders., zit. in: Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 6 (November-December 1971), S. 6.

16) Eric W. Amann, "Sand Waves: A Review", Haiku, Vol. III, No. 2 (1969), S. 29. Die Haiku-Sammlung erschien 1969 in der Sangre de Cristo Press, El Rito, N.M.

17) Venice, Cal.: Sangre de Cristo Press, 1976.

Where the coyote called,
rising in full cry, the moon ...
the sound of silence.[18)]

Zu den einflußreichen nordamerikanischen Haiku-Autoren traditioneller Orientierung gehört Nicholas Virgilio, der den Tod des 1967 im Vietnam-Krieg gefallenen jüngeren Bruders wiederholt in seinen Gedichten thematisiert. Folgender, zu den "classics in the field of American haiku literature"[19)] gehöriger Siebzehnsilber zeichnet Virgilio auch in den Augen japanischer Haiku-Autoritäten als "one of the most prolific haiku poets in the United States" aus,[20)] weil in ihm jener Ausdruck unvergänglicher Vergänglichkeit transparent wird, wie er Bashōs verwandtem "Summer grass" eigen ist:

Deep in rank grass,
through a bullet-riddled helmet:
an unknown flower.

- In Memory of Corporal Lawrence J. Virgilio, USMC[21)]

The summer grass!
'Tis all that's left
Of ancient warriors' dreams.[22)]

(Matsuo Bashō)

---

18) Ders., zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 61.

19) Kazuo Sato in seinem Aufsatz "Haiku in America", The Japan Foundation Newsletter, Vol. VI, No. 6 (February-March 1979), S. 2.

20) Loc. cit.

21) Nicholas Virgilio, zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 191.

22) Zit. in: Asatarō Miyamori, op. cit., S. 126.

8.3.2.2. "Liberated Haiku"

Vergleicht man dieses Gedicht mit den epigonal anmutenden Kriegshokku Richard Aldingtons oder Amy Lowells, wird man der individuelleren Gestaltungsweise Virgilios gewahr, die sich auch in formaler Hinsicht äußert. So bewies er mit einigen seiner Gedichte schon Anfang der sechziger Jahre, daß das Haiku im Englischen nicht notwendigerweise siebzehn Silben zählen muß. Folgender, in der zweiten Ausgabe von American Haiku veröffentlichter Dreizeiler, für den Virgilio 1963 den hierin ausgeschriebenen ersten Preis gewann, bildet den Auftakt zum formal freieren nordamerikanischen Haiku:

Lily:
out of the water ...
out of itself.[1)]

Dieser mit den sechziger Jahren beginnende Trend zum "liberated haiku"[2)] nahm mit Verabschiedung der von der Haiku Society of America erstellten Haiku-Leitlinien in verstärktem Maße zu, so daß Kazuo Sato in seinem chronologischen Überblick "Haiku in America" 1979 feststellt:

> "While in the sixties, English haiku were ... written in three lines of 5,7, and 5 syllables each, fewer American haiku poets are now writing in this style .... In fact, American haiku tend to become poems of fewer and fewer words."3)

---

1) Nicholas Virgilio, zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 187.

2) Den Begriff des "liberated haiku" gebraucht Michael McClintock in seiner gleichnamigen Artikelserie, erschienen in: Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 3 (May-June 1971), S. 28-31, No. 4 (July-August 1971), S. 26-29, No. 5 (September-October 1971), S. 28-30, No. 6 (November-December 1971), S. 28-31, und Vol. VIIIa, No. 3 (May-June 1972), S. 24-26.

3) Kazuo Sato, "Haiku in America", op. cit., S. 3.

So kürzt beispielsweise Virginia Brady Young, einstige Präsidentin der Haiku Society of America, mit folgendem Dreizeiler die Anzahl der von Virgilio in "Lily" gebrauchten Worte um ein weiteres auf insgesamt sechs, während Agnes Davidson mit nur vier Worten das Gefühl kosmischer Unendlichkeit kristallisiert:

The silence
in moonlight
of stones[4)]

beyond
stars beyond
star[5)]

Was Virginia Brady Young und mit ihr viele Anhänger der "New York School" zur Unterschreitung der gewohnten Haiku-Länge im Englischen bewegt, ist nicht allein die Frage der prinzipiellen Formverdichtung, sondern hängt u.a. mit dem durch die Haiku-Praxis enger gewordenen Bezug zur Natur zusammen, eine Verinnerlichung, die das Innen des Haiku, seinen Inhalt, dem Außen, seiner Form, überordnet und damit ein Verhältnis schafft, das Charles Olson in seinem "Projective Verse" mit der Formel "FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT" kennzeichnet:

> "My early interest in haiku came from reading the first haiku magazine published in the United States - American Haiku. Later, during a trip to Japan, I became deeply absorbed in the shape and texture of rocks, the nuances of water, the shapes of trees. After Japan I wrote a different kind of haiku, closer to nature because I was closer to nature."6)

---

4) Virginia Brady Young, zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 243.

5) L.A. Davidson, zit. ibid, S. 13.

6) Virginia Brady Young, zit. ibid, S. 278.

Dieselbe Entwicklung zeichnet sich auch in der Dichtung von Michael McClintock ab. Denn zeigt er sich bis zum Erscheinen seiner ersten selbständigen Publikation Light Run[7] noch ganz der traditionellen Haiku-Poetik verbunden, so setzte sich mit Beginn der siebziger Jahre das freiere Haiku immer mehr durch, eine poetologische Wende, die er in seiner fünfteiligen Artikel-Serie "The Liberated Haiku" auch theoretisch erhellt.[8] Ziel McClintocks ist daher nicht eine Angleichung des englischsprachigen Haiku an das japanische, sondern die Nutzung seiner Beschaffenheit für das Englische, ist das Erzeugen jener Kraft, die Gary Snyder mit den Worten William Blakes als "ETERNAL DELIGHT" bezeichnet:

> "My intentions are primarily to contribute to English poetry a texture not there before, to explore perception in language and advance the uses and values of efficient language, and to enjoy myself."9)

Michael McClintock ist mit 26 Beiträgen der in der Haiku Anthology am stärksten vertretene Autor, eine Position, die ihm nicht zufällig zugewiesen wurde, denn deutlicher noch als andere dokumentiert er in Form seiner Beispiele die nahtlose Verbindung von imagistischer und zen-spezifischer Haiku-Konzeption im Englischen. Dies zeigt ein Ausschnitt aus seiner thematisch weit gefaßten Skala, die außer Momenten der Erotik vor allem Naturstimmungen im Stil der klassischen haijin beinhaltet, daneben Tierbilder wie auch die "beats" sie schufen, und Kriegsszenen, die an entsprechende Kompositionen Richard Aldingtons und Amy Lowells erinnern:

---

7) Light Run. Haiku and Senryu. Introduction by Eric Amann, Los Angeles, Cal.: Shiloh, 1971.

8) Ders., "The Liberated Haiku", op. cit. Vier der fünf Teile sowie eine Reihe weiterer Aufsätze von ihm erschienen ebenfalls im Handbook on Haiku, op. cit., Vol. II, S. 1-28.

9) Ders., zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 263.

pond lilies ...
  moving with the ripples
    that never reach them

dead cat ...
open-mouthed
to the pouring rain

a drizzling rain ...
  washing their blood
   into their blood[10)]

Was McClintocks freiere Haiku zu englischsprachigen Äquivalenten des japanischen Vorbilds macht, ist in erster Linie der direkte Bezug zur Natur, deren Einheit er strukturell als ein sinnlich-intuitives Wahrnehmungserlebnis, als ein energetisches "moment of sudden liberation" mitteilt. Indem er diesen unmittelbaren Naturbezug bei der bildtechnischen Gestaltung seiner "liberated haiku" stets wahrt, die, dem Anspruch der Zen-Lehre folgend, ausschließlich auf die sinnliche statt auf die intellektuelle Wahrnehmung zielen, überbrückt er exemplarisch die beiden diametralen Haiku-Positionen von Imagismus und "beat poetry". Wie Barbara Ungar in ihrem Haiku-Vergleich Michael McClintocks mit Amy Lowell und Jack Kerouac analytisch veranschaulicht, gelingt es ihm aufgrund dieser Kompositionskriterien, über das bloße imagistische Be-deuten der Dinge hinaus deren Bedeutung zen-gerecht zu verdinglichen und umgekehrt die kompositorische Unterlegenheit Kerouacs bildtechnisch auszugleichen:

> "The main difference between Imagism and McClintockism is probably one of degree and emphasis .... In short, he /i.e. McClintock/ tries to say more by saying less: to imply more by giving as little explicit material as is necessary.

---

10) Ders., zit. ibid, S. 100, 83 u. 98.

> McClintock believes that the essence of haiku is simply the art of significant perception in which the perceiver confronts the meaning of things in themselves .... In this ability to enter into a moment ... and to transmit it directly to the reader, McClintock and Kerouac have some similarities. Their haiku have the same sort of immediate emotional appeal. But already McClintock may be seen to be more concerned with technique and stylistic experimentation, while Kerouac's poems are more blunt, using very plain colloquial speech."11)

McClintock galt bis Ende der siebziger Jahre als tonangebender US-haijin des freieren Haiku-Stils, da er auch als Kritiker und Theoretiker wesentliche Beiträge lieferte. Weitere Hauptvertreter dieser Richtung sind der den "beats" poetologisch nahestehende Alan Pizzarelli, Bob Boldman mit seinen zumeist zweizeiligen, bisweilen Konkreten "Zen haiku", der Herausgeber der Haiku Anthology, Cor van den Heuvel, der schon Anfang der sechziger Jahre drei Haiku-Sammlungen freieren Stils veröffentlichte,[12] sowie William J. Higginson, der mit seinen Gedichten vielfach einen Kompromiß von Haiku-Dichtung und moderner amerikanischer Lyrik dokumentiert[13] und als Theoretiker den Aufbau des englischsprachigen Haiku ebenso förderte wie es Elizabeth Searle Lamb u.a. mit ihrer vierteiligen "History of Western Haiku", dem ersten größeren historischen Überblick über die Entwicklung der Haiku-Dichtung im Westen, tat.[14]

---

11) Barbara Ungar, op. cit., S. 53 u. 35.

12) Cor van den Heuvel, sun in skull (1961), the window-washer's pail (1963), EO7 (1964). Die Sammlungen, wie auch das 1969 veröffentlichte water in a stone depression, erschienen in der Chant Press, New York, N.Y.

13) Deutlich wird dies u.a. in Higginsons Paterson Pieces: Poems 1969-1979, Fanwood, N.J.: Old Plate Press, 1981.

14) Elizabeth Searle Lamb, "A History of Western Haiku. Introduction, Part I: The Real Beginning", "Part II: Growth in the 1960's", "Part III: A Period of Expansion", "Part IV: On a Plateau", erschienen in: Cicada, Vol. III, No. 1 (1979) S. 3-9, No. 2 (Spring 1979), S. 3-9, No. 3 (1979), S. 3-10, u. No. 4 (1980), S. 3-11.

In seinem Porträt dieser sensiblen Lyrikerin wies Michael McClintock 1976 auf ihr poetologisches Geschick hin, Haiku mit dem Bereich der Malerei und der Bildenden Kunst zu verbinden,[15] denn ihre fotografisch von Bruce Lamb ausgestattete Sammlung Picasso's Bust of Sylvette[16] zählt zu den Besonderheiten des nordamerikanischen Haiku-Marktes. Ihre stilistische Variabilität äußert sich ferner in ihren "one-line haiku", die mit denen von John Wills zu den gelungensten gehören, die nordamerikanische haijin bislang schufen:

leaving all the morning glories closed[17]

dusk from rock to rock a waterthrush[18]

Diese einzeilige Form der Haiku-Dichtung, auf die James Kirkup Ende der sechziger Jahre seinen Ruf als englischsprachiger Haiku-Dichter zu gründen begann, erfreut sich in den USA und Kanada gegenwärtig großer Beliebtheit, denn während sie in der 1974 erschienenen Haiku Anthology mit nur einem Beispiel vertreten ist, zeigt sich in den jüngsten Ausgaben von Frogpond und Cicada, den beiden größten Haiku-Zeitschriften Nordamerikas und Kanadas, daß jedes dritte der darin publizierten Gedichte ein "one-line haiku" ist.
Seine Popularität beruht nach Aussage Cor van den Heuvels einerseits auf der Förderung, die es durch das Übersetzungswerk From the Country of Eight Islands Hiroaki Satos erfuhr, der als damaliger Präsident der Haiku Society of America (HSA) klassische und moderne japanische Haiku erstmals einzeilig ins Englische über-

---

15) Siehe Michael McClintock, "Beholding Lilies: A Comment on E.S. Lamb", Modern Haiku, Vol. VII, No. 3 (August 1976), S. 7.

16) Topeka, Kan.: Garlinghouse Printers, 1977.
Zwei weitere Sammlungen von Elizabeth Searle Lamb, in this blaze of sun, Paterson, N.J.: From Here Press, und 39 Blossoms, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, erschienen 1975 und 1982.

17) Dies., zit. in: Cor van den Heuvel, "John Wills and One-Line Haiku, III: Three in One or One in Three", Frogpond, Vol. V, No. 3 (1982), S. 38. Das Haiku wurde 1978 mit dem "Harold G. Henderson Memorial Award" ausgezeichnet.

18) John Wills, zit. ibid, S. 43.

trug, sowie durch Matsuo Allard und die von ihm herausgegebenen, ausschließlich dem "one-line haiku" gewidmeten Zeitschriften Sun-Lotus Haiku, Uguisu, Amoskeag und Big Sky, und andererseits durch die von der HSA verabschiedeten poetologischen Leitlinien, die mit der auch in Higginsons Itadakimasu verzeichneten indirekten Aufforderung zur längenmäßigen Unterschreitung der Siebzehnsilbigkeit im Englischen den generellen Trend zum Kurz-Haiku lenkten.

Beweis für die Gültigkeit des englischsprachigen "one-line haiku" sind für van den Heuvel weniger die "Monostiches" Kirkups, als die freieren Haiku McClintocks, Virginia Brady Youngs und John Wills':

> "Besides the influences ... Matsuo-Allard, Hiroaki Sato, and the general trend ... of poets writing shorter and shorter three-liners, quite likely encouraged by Bill Higginson's, as early as 1971 (in Itadakimasu), calling attention to the fact that 10-14 syllables in English, rather than 17, more closely approximated the length of the 17 onji in a Japanese haiku. Some of those who proved the viability of the shorter three-line form were Michael McClintock (with his 'free haiku') /and/ Virginia Brady Young ... and what has convinced me that the one-liner has truly arrived is that a poet of the stature of John Wills has now published some of his finest work in that form ..."19)

Entscheidend bei dieser, der vertikalen japanischen Schreibweise nachempfundenen Form sei, wie van den Heuvel weiter dazu ausführt, die dreigliedrige Struktur des Haiku, die auch im Einzeiler erkennbar sein müsse. Daher seien die dreiversige und die einzeilige Form einander im Grunde genommen gleich und die Präferenz abhängig vom "Geist" des Haiku, seinem Innen, das sein Außen, die Form, jeweils determiniere:

---

19) Cor van den Heuvel, ibid, S. 38, und ders., "John Wills and One-Line Haiku, II: One-Liners", op. cit., S. 39 u. 38.

> "The Japanese usually print, or write, their haiku in one vertical line, or column, but sometimes ... in more than one vertical line .... However ... the Japanese reader can always pick out the three-part form made by the 5-7-5-onji pattern .... We have no 5-7-5 rhythm in our language .... Our only form 'frame' for it is the three-line form .... Whether we write it in three lines, or one, should depend on which works best with the word to reveal the haiku spirit."20)

Große Anerkennung findet demzufolge die nordamerikanische Haiku-Dichterin Tao-Li, alias Evelyn Tooley Hunt, mit der von ihr entwickelten Form des "semi-vertical haiku", die beidem, der Dreigliedrigkeit und der vertikalen Schreibweise, wie sie schon e.e. cummings in seinen "ideograms" berücksichtigt, gerecht wird:

Holding the has
my cricket stopped
breath on ticking[21)]
the
sundial

---

20) Ders., "John Wills and One-Line Haiku, III: Three in One or One in Three", op. cit., S. 44-46.
Siehe hierzu auch William J. Higginsons Studie "One-Line Haiku." Misunderstandings and Possibilities. Part I: Misunderstandings, Fanwood, N.J.: From Here Press, 1982.

21) Tao Li, "/H̄aiku̲/", Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 3 (May-June 1971), S. 7.
Siehe dazu Michael McClintocks Porträt "English and American Haiku Poets: Tao-Li", ibid, S. 5f.

8.3.2.3. Experimentelle Formen

Mit der dritten großen Gruppe, dem experimentellen Haiku, äußert sich die Autonomie der englischsprachigen Haiku-Dichtung und ihre individuelle Weiterentwicklung am deutlichsten, denn ihr Spektrum reicht vom "computer haiku" übers "concrete haiku" bis zum rein graphischen "eyeku".

Als jüngste der drei Gruppen ist das experimentelle Haiku in der Haiku Anthology lediglich mit einigen wenigen "konkreten" Beispielen von Ron Seitz und Anita Virgil vertreten und die Nähe des "computer haiku" den hierin publizierten formal freieren Dreizeilern von Larry Gates ebensowenig abzulesen wie Larry Wiggins' "compressed haiku":

The killdeer
 unmoved
  as the surf passes his feet.[1)]

crickets ...
then
thunder[2)]

Geweckt wurde Larry Wiggins' Interesse für das als "compression of expression" verstandene Haiku anfänglich durch die "brevity" der Bibelsprache und der Kurzgeschichten Ernest Hemingways.[3)] Um sein Ziel, den japanischen Dreizeiler zu einem "American idiom" zu machen, "schrieb" er eine Reihe 1970 veröffentlichter "computer haiku" im Stil folgender zwei Beispiele:

---

1) Larry Gates, zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 19.
2) Larry Wiggin, zit. ibid, S. 205.
3) Siehe ibid, S. 275.

waved green -
a violet sky
of remembered sheets

violent moons
wake gentle
split oysters[4)]

Auffälligstes Merkmal der "computer haiku", mit denen ihm sein Versuch, sich vom Siebzehnsilbenmuster und dem kigo zu lösen, gelingt, ist ihre die reale Vorstellung übersteigende künstlerische Künstlichkeit, ist der Zug zum Surrealen, wie er beispielsweise der Prosa des den "beat poets" nahestehenden William Burroughs eigen ist, der seine Montagetechnik, die "cut up"-Methode, unter dem Einfluß ihrer Haiku-Experimente entwickelte.[5)] Während Burroughs seine Texte jedoch selber kollagiert, beschränkt Wiggins sich darauf, den Computer mit assoziationsträchtigem Wort- und Satzmaterial zu speisen und überläßt ihm das Arrangieren dreizeiliger Bilder, die ihrem Charakter nach der Zone des Unbewußten entstiegen zu sein scheinen:

> "Approximately 1300 words and phrases were chosen from various sources ... are fed into the 'brain' which records them on cards in digital form. The cards are then fed at random into the 'composer' which records the results on tape. The mechanism is set for short interval spacing. The digits are transferred into letters forming the words on the tape, which is then cut at the spacings and the results are arranged in the three line haiku pattern.
>
> IBM Center, Concord, New Hampshire."[6)]

---

4) Larry Wiggin, "Computer Haiku", Haiku, Vol. IV, No. 4 (1970), S. 29f.

5) Ausführlich Auskunft über seine "cut up"-Methode und den Gebrauch tonbandgespeicherten Materials gibt William S. Burroughs in "It Belongs to the Cucumbers: On the Subject of Raudive's Tape Voices". Der Vortrag, den er am 27. Juli 1976 am Naropa Institute hielt, erschien in: Talking Poetics from Naropa Institute, op. cit., Vol. I, S. 63-81.

6) Larry Wiggin, "Computer Haiku", op. cit., S. 29.

Einen dem japanischen Dreizeiler nahen "Computer-Stil" pflegt indes Larry Gates, dessen Gedichte weder "artifical-sounding" noch "surrealistic" sind.[7] Denn obgleich er sich kompositorisch mit dem experimentellen Haiku befaßt, widmet er sich weiterhin dem 1962 begonnenen Schreiben in der herkömmlichen Weise.[8] Praktisch geht er, wie er am Beispiel seiner "37 Computer-Assisted Haiku" erläutert, so vor, daß er, statt einzelner Wörter oder Wortgruppen, dem Computer ganze, in Lesereihenfolge geordnete Verseinheiten eingibt, die teils aus den Übersetzungen von R.H. Blyth, teils aus seiner eigenen Feder stammen. Aufgabe des Computers ist es, die Bilder nach Art der Poundschen "form of superposition" zu arrangieren:

> "Lines for computer haiku were in many cases 'borrowed' from R.H. Blyth's HAIKU .... Many of the lines, however, were original .... Three 'files' were set up : ... 28 first lines, 28 second, and 28 third .... I used the computer to do the same thing that all haiku poets do with their raw material: the juxtaposition of imagery .... This entire project, including the writing of the computer program, was completed in one day. It took the computer less than 5 minutes to read the instructions and write the poems."9)

Folgende vier Beispiele der in dieser minimalen Kompositionszeit entstandenen 37 Haiku veranschaulichen, wie durch bloße Versvariation die von Gates intendierte Lesewirkung jedesmal erneut eintritt:

---

7) Larry Gates, "37 Computer-Assisted Haiku", Haiku, Vol. V, No. 3 (Autumn 1971), S. 12.

8) Siehe The Haiku Anthology, op. cit., S. 255.

9) Larry Gates, "37 Computer-Assisted Haiku", op. cit., S. 12.

Evening bells
a flight of wild geese over
the old barn

Evening bells
a hawk circling over
the pine tree

Lightning flashes
a flight of wild geese
over the mountain

The autumn wind
a galaxy of stars hangs over
the old barn[10)]

Damit zeigt sich bei Gates wie bei Wiggins, daß dem Haiku auch in der Computer-Dichtung, in der der Dichter gleichzeitig Programmierer ist und das Gedicht lyrisches Objekt und Programm in einem, eine weitere, nicht unwesentliche Funktion zukommt. Denn als das "lyrische Grundmuster schlechthin" zeichnet es mit Gary Snyders Worten das Wesen von Lyrik und lyrischer Sprache, in deren genauerer struktureller Kennzeichnung das langfristige Ziel der Computer-Dichtung liegt, formelhaft auf:

> "C/ō̄mputer7 poetry is a new way of producing the poetry of our time .... The achievement of c. poetry is in the direction of providing a more accurate notion of the workings of poetry, and especially of poetic language."11)

---

10) Ibid, S. 10f.

11) Alex Preminger, ed., Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enl. ed., Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974, S. 927.

Daß die Wirkung, die von dieser Struktur ausgeht, gleichermaßen visuell "gezündet" werden kann, zeigte sich im Bereich der Konkreten Poesie u.a. an Marlene Wills' "Morning Glory", einem Beispiel des "concrete haiku", das in der Haiku Anthology mit Anita Virgils Gedicht "grass path lasts" vertreten ist:



12)

Anita Virgil, Mitglied des HSA-Komitees zur Erarbeitung der poetologischen Leitlinien des Haiku im Englischen, wies Anfang der siebziger Jahre auf Gestaltungsmöglichkeiten hin, die das "concrete haiku" bietet[13] und legte 1974 mit A 2ND Flake[14] eine größere Anzahl solcher Gedichte vor. John Wills bezeichnet das Buch in seiner Rezension als "a tour de force par excellence, 'haiku plus' with a vengeance",[15] denn den Mut, statt des traditionellen Haiku-Weges einen freieren einzuschlagen, hatte auch er mit dem 1970 erschienenen River bewiesen, einem Band eigener Dreizeiler, die sich mit den kalligraphischen Tuschzeichnungen seiner Frau, Marlene Morelock Wills, ideogrammgerecht zu "picture poems" im Stil von Paul Reps verbinden.

---

12) Anita Virgil, zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 176.

13) Siehe dies., "Transition: Haiku '71", Haiku Byways, Nos. 3&4 (n.d.), unpag.

14) Montclair, N.J.: priv. print., 1974.

15) John Wills, "A 2ND Flake by Anita Virgil", Modern Haiku, Vol. V, No. 3 (1974), S. 43.

Während er diesen Weg weiter verfolgt, beschreibt Marlene Wills mit ihrem sechs Jahre später veröffentlichten the old tin roof stattdessen eine experimentelle Richtung nordamerikanischer Haiku-Dichtung. Die von ihr als "unaloud haiku" bezeichnete Sammlung besteht aus "one-line haiku", der begrifflich weitgefaßten Gruppe des "concrete haiku", aus senryū und sogenannten "dadaku" wie dem folgenden Weihnachtswunsch, in welchem sie eine sentimental-doktrinäre Zen-Haltung parodistisch ad absurdum führt:

dear zenta,

zenmas
gift:
satori

yours, student[16)]

Marlene Wills gehört neben Autoren wie Bill Pauly und Michael Joseph Phillips zu den führenden Vertretern des experimentellen Haiku nordamerikanischer Provenienz. Im Unterschied zu Phillips tendiert sie jedoch nicht dazu, sich auf eine bestimmte Form zu spezialisieren, sondern verfügt, analog zu Pauly, über ein breites Spektrum von Variationsmöglichkeiten. Die Kühnheit ihrer Experimente zeigt sich beispielsweise im folgendem Gedicht "frog", das wie die beiden anderen von Michael Joseph Phillips und Raymond Roseliep auf Basho bzw. sein "Old Pond"-Haiku anspielt:

HAIKU GIANT

Basho, Basho, Basho, Basho, Basho
Basho, Basho, Basho, Basho, Basho, Basho,
Basho, Basho, Basho, Basho, Basho.[17)]

---

16) Marlene Morelock Wills, the old tin roof, op. cit., unpag.
17) Michael Joseph Phillips, Haiku II, op. cit., S. 7.

frog, be like your cousin
at Basho's, drop the bassoon
and just p
l
o
p[18)]

o g
r
f frog[19)]

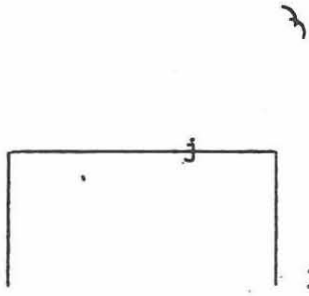
Während Phillips, wie bei all seinen "concrete haiku", einen betont formalen Bezug zum japanischen Modell wählt, indem er ein und dasselbe Zeichen oder Wort in dreizeiliger Folge zumeist siebzehnmal wiederholt, und Roseliep formal und inhaltlich die Nähe zum "Old Pond" sucht, löst Marlene Wills sich gänzlich von der Form und reduziert seinen Inhalt auf das kigo "Frosch". Die Dynamik, die diesem als "objective correlative" verstandenen Begriff innewohnt, setzt sie, ähnlich wie e.e. cummings, typographisch um und deutet im Verhältnis von Bewegung und Stillstand jenen tieferen Sinn an, den Basho im "Ur-Haiku" durch die Einheit von Geräusch und Stille kennzeichnet.

Noch einen Schritt weiter, und damit an die äußerste Grenze experimenteller Haiku-Dichtung, geht Bill Pauly mit seinem als "eyeku" bezeichneten graphischen Haiku, das wie folgendes "encounter" von Katze und Vogel ganz ohne Worte auskommt:

---

18) Raymond Roseliep, Step on the Rain. Haiku, Derry, Pa.: The Rook Press, 1977, S. 21.

19) Marlene Morelock Wills, the old tin roof, op. cit., unpag.



20)

Was diese ultimative Form nordamerikanischen Haikus, das, dem Stil der "New York School" entsprechend, auf die traditionelle Siebzehnsilbigkeit und den Jahreszeitenbezug verzichtet, terminologisch als ein solches rechtfertigt, ist mit Raymond Roseliep gesprochen der tiefere Sinn, der in diesem Bild liegt. Denn nach Meinung Roselieps zeigt es nicht nur die spannungsgeladene Begegnung von Raubtier und Beute, sondern fungiert als naturhafter Spiegel, der dem Menschen seine Gefühle in verdinglichter Weise vorhält. Diese Dinglichkeit und das Schweigen, das im Zentrum des "eyeku" steht, qualifizieren es daher als ein dem japanischen Vorbild vergleichbares "wortloses Gedicht":

> "... Bill Pauly's ... disquieting drama of a cat crouched on a fence and tantalized by a visiting bird ... also dramatizes human temptation. Talk about feeling, and the thingness of things ... this kind of presentation - the concrete haiku - is as close as anyone of us can come to a literal rendition of /the/ 'wordless poem.' It's full of words, full of sounds and sights, and yet it's absolutely wordless."21)

---

20) Bill Pauly, Wind the Clock by Bittersweet, op. cit., unpag.

21) Raymond Roseliep in seinen kommentierenden Aufsätzen "'News That Stays News': Five Classic Haiku", in: Haiku Review '80, op. cit., S. 14, und "This Haiku of Ours", Bonsai, Vol. I, No. 3 (July 19, 1976), S. 16.

Wie Raymond Roseliep, der sich mit seiner Distanzierung vom streng traditionellen Haiku seit Mitte der siebziger Jahre zu einem der meistgelesenen Haiku-Autoren Nordamerikas entwickelte, halten viele von ihnen nicht an einer bestimmten Form fest, sondern erproben immer neue individuelle Gestaltungsmöglichkeiten, so daß das Spektrum nordamerikanischer Haiku kontinuierlich wächst.

Damit bestätigt sich eine Prognose, die Harold G. Henderson 1964 zu Beginn der englischsprachigen Haiku-Dichtung über deren langfristige Entwicklung äußerte:

> "Where it comes to establishing standards for haiku written in English, it does seem likely that our poets will eventually establish norms of their own."22)

---

22) Harold G. Henderson, "Comments on Haiku", American Haiku, Vol. II, No. 2 (1964), S. 11.

8.4. Haiku-Dichtung in Kanada

Neben den beiden Zentren englischsprachiger Haiku-Dichtung, dem traditionell-orientierten an der nordamerikanischen Westküste und der freieren "New York School" im Osten der USA, darf das dritte, in Toronto lokalisierte nicht unerwähnt bleiben. Einerseits brachte Kanada, im Unterschied zu anderen englischsprachigen Ländern wie Australien, wo sich die Haiku-Aktivitäten auf das einzige Haiku-Magazin Tweed konzentrieren,[1] bereits eine Reihe namhafter Haiku-Autoren hervor, und andererseits ist seine Haiku-Dichtung eng mit der Nordamerikas verbunden.
Diese Verflechtung ist dem Namen der Yuki Teikei Haiku Society of the United States and Canada ebenso abzulesen wie dem Untertitel der ersten großen Haiku Anthology, aus der die meisten Beispiele des vorigen Kapitels zitiert wurden: "English Language Haiku by Contemporary American and Canadian Poets".
Was die thematische Einbeziehung dieses literarischen Bereiches zudem unerläßlich macht, ist die Beobachtung, daß der Einfluß Kanadas auf das englischsprachige Haiku seit jüngster Zeit erheblich ist. Dementsprechend äußert Elizabeth Searle Lamb 1980 in ihrer "History of Western Haiku" die Prognose, daß die künftige Entwicklung des englischsprachigen Haiku möglicherweise weniger von England und Nordamerika bestimmt werden wird, als primär von Kanada:

> "The third trend is the growing importance of the Canadian haiku movement. It may be that the most important developments in the near future will come from Canada."2)

Wie in England und Nordamerika datieren die ersten in Kanada entstandenen Haiku aus der Zeit um 1900. Bei diesen in Aobakai[3]

---

1) Ed. Janice M. Bostok, Murwillumbah, Australien.
2) Elizabeth Searle Lamb, "A History of Western Haiku, Part IV: On a Plateau", op. cit., S. 7.
3) Dieser Haiku Club des in British Columbia gelegenen Okanagan Centre war einer der ersten in Kanada. Siehe Audrey Kobayashi, "Landscape and the Poetic Act: The Role of Haiku Clubs for the Issei", Landscape, Vol. XXIV, No. 1 (1980), S. 42-47.

und anderen Haiku Clubs verfaßten Gedichten handelt es sich jedoch weniger um englischsprachige Fassungen, als fast ausnahmslos um japanische, denn ihre Autoren, jene als "Issei" bezeichneten, in der ersten Generation nach Kanada immigrierten Japaner, blieben ihrer Muttersprache als haijin ebenso treu wie diejenigen, die sich während des Zweiten Weltkrieges in den großen Internierungslagern dem Schreiben von Haiku widmeten.[4] Daher beeinflußten selbst große Haiku-Anthologien aus dieser Zeit, wie Tessaku no Seki ("loneliness within the barbed wire fence"),[5] das erst in den sechziger Jahren entstandene englischsprachige Haiku kanadischer Provenienz so gut wie gar nicht. Das, was den japanischen Dreizeiler zu einem spezifisch kanadischen macht, kristallisierte sich jedoch, ungeachtet der Sprache, zu diesem Zeitpunkt erstmals in Haiku-Bildern heraus: jene ungebrochene, überwältigende Schönheit kanadischer Berglandschaften, Wälder, Seen und unendlicher Flächen, deren Anblick 1906, kurz vor der Gründung des Imagisten-Kreises, für T.E. Hulme während seines damaligen Kanadaaufenthaltes zum zentralen Wahrnehmungserlebnis wurde.

Ein geschichtliches Bild der damaligen Zeit bietet Ken Adachis The Enemy That Never Was: A History of the Japanese Canadians, Toronto, Ont.: McClelland and Stewart Ltd., 1976.

4) Im Zuge der Massenevakuierung, die im Frühjahr 1942 für alle in Kanada lebenden Japaner begann, bildeten sich in den einzelnen Internierungslagern Haiku Clubs. Siehe Takeo Ujo Nakano, "The Haiku Club", Within the Barbed Wire Fence: A Japanese Man's Account of His Internment in Canada, Toronto, Ont.: University of Toronto Press, 1980, S. 69-75. Nakano war der erste kanadische Dichter, dem es gestattet war, dem japanischen Kaiser eigene Gedichte vorzutragen.
Zur weiteren Information über die Umstände der Internierung siehe Shizuye Takashima, A Child in Prison Camp, Plattsburg, N.Y.: Tundra Books, 1971.

5) Die rund 200 Seiten starke Haiku-Anthologie entstand in dem in Angler gelegenen Internierungslager. Siehe Takeo U. Nakano, op. cit., S. 71.

8.4.1. Der imagistische Haiku-Einfluß

Den Einfluß, den das Haiku über Imagismus und jüngere Moderne auch auf die regional zum Teil sehr unterschiedliche Dichtung Kanadas nahm, im einzelnen zu bestimmen, ist nach Meinung Northrop Fryes nicht ganz einfach. Von den Dichtern, bei denen sich ein solcher Einfluß vermuten ließe, nennt Frye den imagistisch-orientierten Raymond Souster und Susan Musgrave, deren mythologisch-archaisch getönte Gedichte vielfach Gemeinsamkeiten mit denen des späteren Gary Snyder aufweisen:

> "It would be difficult to pinpoint a specific influence the haiku has had on Canadian poets. There are various poets like Raymond Souster here in Toronto, however, I don't know if there is any direct influence on his work. What he looks for in poetry is one sharp image at a time; there is no attempt, though, to get it into seventeen syllables but there is something of the same sort of sharply focusing effort .... Among the younger Canadian poets ... there is a woman named Susan Musgrave; she is one of these people who is trying to reproduce the feeling of the Heida Indians for their country. There is a great deal that she writes that is very crisp and epigrammatic - of that particular imagistic quality that you are looking for."1)

Belegt wird diese Aussage bei Susan Musgrave zum einen durch die "haiku moments" längerer Lyrikpassagen, zum anderen durch haikuartige Kurzgedichte wie "Strawberries Burnt as Offerings":

> Smoke passes over the fields, strawberries die
> choking. A small girl
> in a red dress
> extinguishes her torch.[2)]

---

1) Aus einem Gespräch, das die Verfasserin am 18. März 1981 mit Professor Frye in Toronto führte. Nachfolgend zit. als "Frye-Gespräch".

2) Susan Musgrave, Selected Strawberries and Other Poems, Victoria, B.C.: Sono Nis Press, 1977, S. 142.

Entsprechende Beispiele finden sich in der Dichtung Raymond Sousters, denn Gedichte wie "Mulberry"[3] und "The First Thin Ice"[4] deuten mit ihrer Dreizeiligkeit und scharf konturierten Bildlichkeit auf einen direkten Einfluß des japanischen Dreizeilers hin. Tatsächlich aber handelt es sich nach Sousters eigenen Angaben um einen indirekten, primär durch Williams und Pound in seine Dichtung getragenen Einfluß des Haiku, mit dem er sich sowohl in Form moderner Beispiele der in Toronto erschienenen Anthologie Modern Japanese Haiku[5] beschäftigte, als auch in der Form klassischer, von seinem Freund Cid Corman übersetzter Bashō-Gedichte. Kompositorisch distanziert Souster sich hingegen von dem als "too constricting" bezeichneten Haiku, da er sich durch das Siebzehnsilbenschema formal zu stark eingeschränkt fühlt und zudem weniger daran interessiert ist, über die Natur als über Menschen zu schreiben.[6]
Entscheidend ist für ihn daher nicht die inhaltliche Seite, der Zen-Gehalt des Haiku, sondern der für die Imagisten zentrale bildtechnische Aspekt, sind gestochene Momentaufnahmen, die er einzeln in das Auge des Lesers schickt:

THE FACE OF THE PLASTERER

The face of the plasterer

as white or whiter than the mixture
he smooths on these walls.[7]

---

3) Raymond Souster, Extra Innings. New Poems, /Ōttawa, Ont./: Oberon Press, 1977, S. 107.

4) Ders., Collected Poems, Vol. II 1955-62, /Ōttawa, Ont./: Oberon Press, 1981, S. 216.

5) Ed. Makoto Ueda, op. cit.

6) Bei diesen Angaben bezieht die Verfasserin sich auf Auskünfte Raymond Sousters, die er ihr in zwei, am 20. März und 8. Mai 1981 in Toronto geführten Gesprächen gab. Nachfolgend zit. als "Souster-Gespräch".

7) Raymond Souster, Hanging In. New Poems, /Ōttawa, Ont./: Oberon Press, 1979, S. 86.

BEGGAR

Only a cupped hand
to hold out.[8)]

Wie Bernhard Beutler in seiner Untersuchung Der Einfluß des Imagismus auf die moderne kanadische Lyrik englischer Sprache[9)] nachweist, welcher sich via Nordamerika ab Ende der zwanziger Jahre in Kanada literarisch auszuwirken begann, schlägt sich das Haiku bei anderen dortigen Vertretern des Imagismus in ähnlicher Weise nieder.
Als Beispiel sei das dem Metro-Gedicht Pounds ähnliche "Aeroplane" von W.W.E. Ross genannt,[10)] dem ersten modernen, seiner "sparse imagistic technique" wegen von Souster besonders geschätzten kanadischen Dichter.[11)] Ferner F.R. Scotts Dreizeiler "Plane Landing in Tokyo"[12)] sowie eine Reihe von Gedichten der Imagistin Dorothy Livesay, für die die Haiku-Versuche bzw. -Übersetzungen Amy Lowells und Florence Ayscoughs zum poetologischen Schlüssel wurden, denn Beutler deutet darauf hin,

> "... daß die Ayscough-Quelle für Livesay das war, was die 'Entdeckung' der Fenollosa-Manuskripte für Pound gewesen war: ein Tor zum Orient, zum knappen, präzisen haiku-hokku /sic/ der Japaner."[13)]

Gefördert wurde der Einfluß, den das Haiku über den Imagismus auf die Dichtung Kanadas nahm und der das kanadische Haiku auf breiter Basis poetologisch stützt, in theoretischer Hinsicht vor allem von Louis Dudek, einem in Montreal lebenden Dichter und Freund Pounds. Denn Dudek, für den der "'flash' ... - analog zu

---

8) Ders., Extra Innings, op. cit., S. 16.
9) Phil. Diss. Universität Hamburg, 1978.
10) Siehe ibid, S. 55f.
11) Souster-Gespräch.
12) Siehe Bernhard Beutler, op. cit., S. 86.
13) Ibid, S. 22.

Pounds Definition des i m a g e - Substanz jeden imagistischen Bildes" ist,[14] und der, am nachhaltigsten vom Imagismus geprägt, in "Vorlesungen, Gesprächen, Artikeln unermüdlich /ist/, auf die Einmaligkeit hinzuweisen, die der Eindruck e i n e s i m a g e auf den Dichter macht",[15] hat insbesondere als Förderer neuer kanadischer Dichtung dem Haiku bildtechnisch hierin einen zentralen Platz zugewiesen.

---

14) Ibid, S. 96.

15) Loc. cit.

8.4.2. Kanadas Beitrag zum englischsprachigen Haiku

Ihren eigentlichen Anfang nimmt die Haiku-Dichtung in Kanada mit Erscheinen der ersten ihr gewidmeten Zeitschrift. Haiku, von 1967 bis 1971 viermal jährlich in Toronto erschienen, und die noch ausgereiftere, 1977 gegründete Cicada[1] entwickelten sich schnell zu zwei auch in Nordamerika trendbestimmenden Foren, denn ihr Herausgeber, der in Toronto lebende Arzt Dr. Eric W. Amann, gilt als "one of the most important influences in the development of haiku in English".[2]

Das Besondere dieser beiden Zeitschriften, zu denen mit Inkstone 1982 ein drittes Torontoer Haiku-Magazin kam,[3] sind speziell vier Faktoren: die thematische Breite hierin erschienener Aufsätze, die Qualität der präsentierten Gedichte, die internationale Perspektive - neben Haiku aus Japan, England, den USA und Kanada erschienen schon Ende der sechziger Jahre Beispiele aus Frankreich, Österreich, Deutschland, Jugoslawien, Indien und Puerto Rico - vor allem jedoch die Tatsache, daß außer Haiku traditionellen und freieren Stils experimentelle Formen hierin erstmals regelmäßig vorgestellt wurden. Damit erfuhr, wie es in einer unlängst erschienenen Amann-Retrospektive heißt, das Spektrum englischsprachiger Haiku begrifflich seine heutige Bandbreite:

> "Eric Amann .. was the first to regularly publish the best of experimental work. Consequently, he, more than anyone else, helped to broaden the definition of the English haiku to include not only the traditional three-liner, but also one-line, two-line, vertical, visual and sound haiku."4)

---

1) Eric W. Amann, Herausgeber beider Zeitschriften, stellte nach der zwanzigsten Ausgabe 1982 das Erscheinen von Cicada vorübergehend ein.
Zu den kanadischen Zeitschriften, in denen in größerem Umfang Haiku publiziert werden, gehören Wee Giant, ed. Margaret Saunders, Hamilton, Ont., The Alchimist, ed. Marco Fraticelli, La-Salle, Que., Sunrise, ed. Randy Stables, Red Deer, Alta., und Poetry Toronto, ed. Darina Smerek McFadyen et. al., Toronto, Ont.

2) Geraldine Clinton Little, "Eric Amann: Seminal Force in English-Language Haiku", Modern Haiku, Vol. VI, No. 3 (1975), S. 7.

Amanns konzeptionelle Aufgeschlossenheit schlug sich auch im Charakter der Haiku Society of Canada nieder, dem 1977 von ihm gegründeten dritten großen Zentrum englischsprachiger Haiku-Dichtung. Gegenüber dem freieren Stil der Haiku Society of America in New York und dem streng traditionellen der Yuki Teikei Haiku Society an der kalifornischen Westküste legten er und die damaligen Mitglieder den Schwerpunkt ihrer Haiku-Rezeption und -Produktion zunächst auf den zen-buddhistischen Aspekt, so daß sie, wie die "beat poets" gegenüber den Imagisten in den USA, gleichsam den poetologischen Gegenpol zum Haiku-Verständnis kanadischer Imagisten bildeten.

Amanns grundlegende Gedanken, aufgezeichnet in seinem 1969 veröffentlichten Buch The Wordless Poem: A Study of Zen in Haiku, stießen folglich auch in den USA auf große Resonanz, denn wie William J. Higginson, der Amanns Haiku-Magazin 1971 kurze Zeit in New Jersey weiter herausgab, im nordamerikanischen Modern Haiku urteilt, gehört diese zen-spezifische Haiku-Studie zu den einschlägigen Werken englischsprachiger Haiku-Dichtung:

> "... the book ... belongs beside Harold G. Henderson's An Introduction To Haiku on every haiku-devotee's bookshelf ... the reader experienced with haiku will find much to ponder; those less familiar with the genre will learn more in these pages than in any single volume in English ..."5)

Die Gefahr einer einseitigen Haiku-Konzeption meidend, wandte Amann sich in den siebziger Jahren jedoch neuen, auf die Konkrete Poesie zielenden Möglichkeiten der englischsprachigen Haiku-Dich-

---

3) Inkstone. A Quarterly of Haiku, ed. Keith Southward /and/ Marshall Hryciuk, Toronto, Ont.

4) George Swede, "Eric Amann: A Brief Assessment and an Interview", Inkstone, Vol. I., No. 1 (Summer 1982), S. 5.

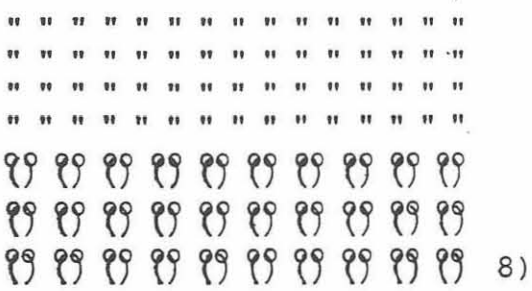
5) William J. Higginson, "The Wordless Poem: A Study of Zen in Haiku by Eric W. Amann", Modern Haiku, Vol. I, No. 1 (Winter 1969), S. 36.

tung zu und beschrieb mit seinen Gedichten jenen weitgespannten Bogen, in dem auch sein editorisches Verdienst liegt:

The names of the dead
sinking deeper and deeper
into the red leaves[6)]

shorter kisses
longer quarrels -
winter solstice[7)]

Spring rain falls on the flower-beds



8)

Die 1979 erschienene Canadian Haiku Anthology, herausgegeben von George Swede, einer weiteren Zentralfigur des "Canadian haiku movement", zeigt mit 182 Beispielen eine ähnliche Vielfalt, wenn auch das Gros der zwanzig hierin vertretenen haijin einem traditionell-orientierten Stil folgt. Von den bekannteren Namen ist in diesem Zusammenhang Betty Drevniok zu nennen, die sich mit dem instruktiven Aware - A Haiku Primer[9)] auch pädagogisch um das

---

6) Eric Amann, zit. in: Haiku Journal, Vol. II, No. 1 (1978), S. 23. Das Gedicht wurde 1978 mit dem "Yukuharu Grand Prize" ausgezeichnet.

7) Ders., zit. in: Canadian Haiku Anthology, ed. George Swede, Toronto, Ont.: Three Trees Press, 1979, S. 16.

8) Ders., "Emblems for the New Order", Cicada, Vol. I, No. 1 (1977), S. 42. Die "Emblems" erschienen unter dem Pseudonym "Nicholas Jorvic".

9) Bellingham, Wash.: Portal Publications, 1980.

Haiku verdient machte; ferner Mildred Claire Pratt, die Tochter Edwin John Pratts, des größten Vertreters erzählender Dichtkunst Kanadas, dem sie mit ihrem 1965 erschienenen Haiku die erste Sammlung kanadischer Haiku widmet:

> The fog has settled
> around us. A faint redness
> where the maple was.[10)]

So, wie hier das kigo "Ahornblatt", Wahrzeichen Kanadas, das Haiku emblematisch zu einem spezifisch kanadischen macht, finden sich ähnliche Beispiele bei Catherine M. Buckaway, die im Unterschied zu anderen bekannten Literaten Kanadas, wie John Robert Colombo[11)] und Leonard Cohen,[12)] nicht sporadisch, sondern in

---

10) Claire Pratt, Haiku, Toronto, Ont.: priv. print., 1965, S. 15. Nach Auskunft Claire Pratts, die gegenwärtig Haiku der Österreicherin Imma von Bodmershof ins Englische übersetzt, schätzte auch ihr Vater, E.J. Pratt, das von ihm stets als "hokku" bezeichnete Haiku, schrieb selber jedoch keine.

11) John Robert Colombo, für den das Haiku nicht mehr als eine Fußnote in seinem Gesamtwerk ausmacht, lernte es durch die Werke Lafcadio Hearns und Harold G. Hendersons kennen. Wie Colombo weiter in einem am 8. Mai 1981 in Toronto mit ihm geführten Gespräch erläuterte, zieht er dem Haiku das heitersatirische senryu vor, da er kompositorisch speziell am "element of surprise" interessiert ist, nicht aber am jahreszeitlichen Bezug des Dreizeilers.
An eigenen, übersetzten und "gefundenen" Haiku erschienen bislang von ihm: "Haiku", Abracadabra, Toronto, Montreal: McClelland and Stewart Ltd., 1967, S. 30, "spring", This Studied Self, Kitchener, Ont.: The Hawkshead Press, 1958, unpag., "Haiku, from the Japanese of Oshima Ryota" u. "Haiku, from the Japanese of Kobayashi Issa", Variable Cloudiness. New Poems, Toronto, Ont.: Hounslow Press, 1977, S. 16, und "Found Haiku (From Tod Browning's Dracula, 1931, starring Bela Lugosi as the Count)", ibid, S. 59.

12) Leonard Cohen, "Summer Haiku" u. "Marita", Selected Poems 1956-1968, New York, N.Y.: The Viking Press, 1968, S. 70 u. 239.

großem Umfang eigene Haiku publiziert:

Casting no shadows,
whales glide in silence across
the cold arctic sea.[13)]

Von den Autoren, die zum kürzeren Haiku freieren Stils tendieren, sind u.a. Chuck Brickley und Rod Willmot zu nennen, der mit seiner zweiteiligen Studie "The Structural Dynamics of Haiku"[14)] einen Beitrag linguistischer Art zum englischsprachigen Haiku lieferte und gegenwärtig an einem breit angelegten Roman in Haiku-Prosa arbeitet, um dem Englischen das haibun gattungsmäßig zuzuführen:[15)]

Listening ...
After a while,
I take up my axe again[16)]

Eine Förderung, wie sie das "one-line haiku" durch den Engländer James Kirkup und nordamerikanische haijin erfährt, geht in gleicher Weise von Kanada aus. In der Canadian Haiku Anthology ist es u.a. durch Michael Dudley, Anna Vakar und George Swede vertreten, der als Professor für Psychologie am Torontoer Ryerson Polytechnical Institute mit Aufsätzen wie "Haiku and the New Technology", "The Haiku and the Child" und "The Role of Haiku in

---

13) Catherine M. Buckaway, zit. in: Canadian Haiku Anthology, op. cit., S. 33.
Haiku von ihr erschienen in Zeitschriften, Anthologien und u.a. in ihrer Sammlung The Silver Cockoo. Poems in Japanese Verse Forms: Haiku /1/ Tanka, Ottawa, Ont.: The Borealis Press, 1975. 1974 erhielt sie von der Carling Community Arts Foundation of East Toronto einen "$ 1000.- grant" zur Förderung des Haiku in Kanada. Ihre "Thoughts on Haiku" äußert sie in der Canadian Haiku Anthology, op. cit., S. 30.

14) In "Part I" analysiert Willmot semantische Haiku-Strukturen, in "Part II" syntaktische. Die Studie erschien 1979 in der Zeitschrift Frogpond, Vol. II, No. 1, S. 19-21, u. No. 2, S. 13-15.

15) Auszüge aus dem Roman "The Ribs of Dragonfly" erschienen in: Cicada, Vol. III, No. 1 (1979), S. 23-30, u. Vol. IV, No. 3 (1980), S. 23-29.

16) Ders., zit. in: The Haiku Anthology, op. cit., S. 209. Willmot,

Poetry Therapy" auch aus pädagogisch-psychologischer Sicht neue Denkanstöße gibt:[17)]

drifting into cloud the skywriting[18)]

We part the moon follows us both[19)]

Night begins to gather between her breasts[20)]

Der wichtigste Beitrag Kanadas zum englischsprachigen Haiku liegt, dem gegenwärtigen Stand der Entwicklung nach zu urteilen, jedoch im experimentellen Dichtungsbereich. Aus diesem Grunde muß neben Eric Amann ein weiterer Name genannt werden: der LeRoy Gormans.

Gorman, der auch beachtenwerte Haiku freieren Stils (1) schreibt, experimentiert als Autor und als Pädagoge u.a. mit dem "Two-word haiku" (2), das sich schon bei Ginsberg und Kirkup abzeichnet, mit klanglichen und visuellen Formen, dem "sound haiku" (3) und "visual haiku" (4), sowie mit dem sogenannten "language centred approach" (5), einem auf die Sprache reduzierten Schreiben von Haiku, bei dem die Worte in einzelne Buchstaben bzw. Buchstabengruppen gegliedert bedeutungsentleert sind, um so als neu vom Leser zu deutende Zeichen gleichsam Dingcharakter zu erhalten:

(1) just before dawn
a daughter is born
the moon gone[21)]

---

der neben Eric W. Amann und Jack Cain als dritter kanadischer haijin in van den Heuvels Anthologie vertreten ist, widmet sich ferner dem kanadischen Haiku französischer Sprache.

17) Siehe George Swede, The Modern English Haiku, op. cit., S. 43-48, 33-36 u. S. 37-42.

18) Michael Dudley, zit. in: Canadian Haiku Anthology, op. cit., S. 41.

19) Anna Vakar, zit. ibid, S. 95.

20) George Swede, zit. ibid, S. 89.

21) LeRoy Gorman, Cutout Moons, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1980, unpag.

(2) ash morning

easy stone

h old[22)]

(3) drrrrrrr
tweetip
tweet[23)]

(4) o



[24)]

(5) w ate r wh eel s pray[25)]

Speziell im visuellen Haiku, in dem mit Auflösung der Syntax und Verbildlichung des Wortes semantische Ambiguitäten nivelliert werden können, und im "language-centred approach", in dem die Sprache dem Zen-Gedanken entsprechend auf ihre Dinglichkeit, ihr So-Sein, reduziert wird, liegen nach Meinung Gormans künftige Möglichkeiten der Haiku-Dichtung:

> "... words so often undo the clarity they attempt to achieve .... Visual haiku may provide an escape from these inadequacies ... eliminating word and syntax problems .... This is no dif-

---

22) Ders., "Experiments in Two-word Haiku", Cicada, Vol. V, No. 3 (1981), S. 39.

23) Ders., "/H̄aiku/", Cicada, Vol. III, No. 2 (1979), S. 22.

24) Ders., "Visual Haiku", Cicada, Vol. IV, No. 1 (1980), S. 48.

25) Ders., "Beyond and Into Words: Possibilities for Language-Centred Writing in Haiku", Cicada, Vol. V, No. 1 (1981), S. 48. Quelle des zitierten Haiku ist Gormans "Heaven: A Somewhat Irreferent Haiku Ascension", unpubl. MS.

> ferent from writing haiku with words, except typestract runes replace words .... Language-centred writing ... does provide things (signs) as they are, in the spririt of Zen .... And it is particularly because of the Zen connection ... that the future of haiku may gain new impetus through not only concrete anti-syntax/anti-word poetics, but also through the diminished and zero-reference of language-centred poetics."26)

---

26) Ders., "Toward a Visual Haiku Beyond Words", op. cit., S. 25-27, u. ders., "Beyond and Into Words: Possibilities for Language-Centred Writing in Haiku", op. cit., S. 49.

9. Der Beginn der außerliterarischen "Haiku-Kultur"

Seit Beginn der englischsprachigen Haiku-Dichtung zeigte sich, daß der Einfluß des japanischen Dreizeilers sich nicht auf den literarischen Bereich allein beschränkte, sondern auch auf angrenzende Gebiete übergriff, eine Tendenz, die weniger für England, als fast ausnahmslos für die assimilisationsfreudigeren USA gilt.

So trug die staatlich finanzierte US-Aktion "Poetry in Public Places" das Haiku auf Poster, in Busse, Bahnen und andere öffentliche Verkehrsmittel, fand es vereinzelt Eingang in Kochbücher,[1] begannen Katzenliebhaber "catku" zu schreiben,[2] während Freunde des "rock" sich im "rocku" versuchten,[3] fand der beliebte "pun" im "punned haiku" eine erweiterte Dichtungsform.[4] Im Bereich der Schreib- und Spielwaren brachten Firmen wie Hallmark Haiku-Karten,[5] -Puzzlemats und -Kalender auf den Markt,[6] und der US-Staat Hawaii machte den Begriff "Haiku" zu einem postalischen "ZIP code".[7]

---

1) Siehe "Random Notes from an Anonymous Haiku Watcher", Modern Haiku, Vol. IV, No. 1 (1973), S. 32.

2) Siehe "Random Notes from an Anonymous Haiku Watcher", Modern Haiku, Vol. IV, No. 2 (1973), S. 43, und Louise Lessin, Cats and Their People, in Haiku, illustrated by Arouni, New York, N.Y.: Paul S. Eriksson, 1968.

3) Siehe Poetry the Healer, ed. Jack J. Leedy, Philadelphia, Toronto: J.B. Lippincott Co., 1973, S. 186f.

4) John S. Crosbie, Crosbie's Book of Punned Haiku, Illustrations by Rosalyn Schwartz, New York, N.Y.: Workman Pub. Co., Inc., 1979.
Erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch John Espey, The Empty Box Haiku, Los Angeles, Cal.: The Symposium Press, 1980, und Carl Oldenburg, Frog Croaks. Haiku Tongue in the Cheek, illustrated by J.M. Nelson, New York, N.Y.: Crown Publishers, 1975.

5) Siehe Anita Virgil "Transcript of Radio Program 'Community Comment', Station WMFU, May 26, 1971", unpubl. MS, S. 20.
Zu beziehen ist das Manuskript von der Haiku Society of America, c/o Japan Society, Inc., 333 East 47th Street, New York, N.Y. 10017. Nachfolgend zit. als "Transcript".

6) "Haiku-Puzzlemats" wurden vor einigen Jahren von The Wrights Studios, Indianapolis, Ind., herausgebracht, Richard Eslers Haiku-Kalender Stopping by Woods von der Riparian Press, Natrona Heights, Pa.

Das lebhafte Interesse der Öffentlichkeit, das sich u.a. in Form der 41000 Haiku-Zuschriften aller Alters- und Berufsgruppen bei dem 1964 von der Japan Airlines in Nordamerika ausgeschriebenen National Haiku Contest äußerte, veranlaßte daher auch große nicht-literarische Zeitschriften wie Playboy und Woman's Day Haiku in großem Umfang zu publizieren bzw. entsprechende, hochdotierte Preise auszuschreiben[8] sowie mehrere Rundfunkgesellschaften, verschiedentlich Haiku-Sendungen in ihr Programm aufzunehmen.[9] Bemerkenswert ist jedoch vor allem der Stellenwert, den es inzwischen im Bereich der Kunst, der Pädagogik und der Poesietherapie einnimmt, in Gebieten, die nicht nur die praktischen Anwendungsmöglichkeiten der englischsprachigen Haiku-Dichtung dokumentieren, sondern sie produktiv bereichern und ihren Ausdruck überdies außerliterarisch manifestieren, so daß man in den USA heute bereits von einer "Haiku-Kultur" sprechen kann.

---

7) "Haiku, Hawaii 96708".

8) Siehe Anita Virgil, "Transcript", op. cit., S. 15.

9) Vgl. dazu die Kommentare Gordon Bishops, Alan Pizzarellis und William Higginsons über die Verbreitung des Haiku in Japan und den USA durch die Massenmedien, ibid, S. 2ff.

9.1. Das Haiku verfilmt, vertont, vertanzt

Voraussetzung für die strukturelle Übertragbarkeit des Haiku in außerliterarische Bereiche ist sein Gestaltcharakter, der es transponierbar macht, denn es bildet eine Einheit aus Wort, Bild und Klang und schafft so jene Ausdrucksäquivalenz, wie sie in Verbindung mit dem japanischen Farbholzschnitt, der Kalligraphie und anderen zen-inspirierten Künsten bereits angesprochen wurde. Literarisch bedeutsame Bereiche, in denen eine solche Transposition vollzogen wird, sind heute speziell das fotografische und filmische Medium, die Musik und der Tanz.

Einer der Zweige, der sich im Zuge des Haiku-Booms in Nordamerika entwickelte, ist der der Haiku-Fotografie. Ihre Vertreter, unter ihnen Ann Atwood, Dennis Stock, Helen Buttfield und Robert Novak, gehen von der Verwandtschaft des Bildes mit dem Gedicht aus und sind der Überzeugung, daß das Foto die Wirkung des Haiku erhöht:

> "Haiku and photography have much in common ... the visual dimension ... will help ... let the images propel one's thoughts to deeper meanings."1)

Das Gros illustrierter Haiku-Publikationen zeigt indes, daß bei solchen Kombinationen der Haiku-Moment zumeist nicht verstärkt, sondern vermindert wird, da die Illustration des Gedichtes die Imagination des Betrachters hemmt. Statt ein inneres Bild zu erblicken, schaut er auf ein äußeres, welches die andeutenden Worte des Haiku ausdeutet und so seine Bedeutung bereits festlegt. Mit Pound gesprochen, wird der Dreizeiler also visuell mit "fixed values" belegt, statt auf die "variable significance" individuellen Verstehens reduziert zu bleiben. Nur wenigen suggestiven, symbolstarken Haiku-Fotografien ist der Chiffrecharakter eines sumi-e

---

1) A Haiku Journey. Bashō's "The Narrow Road to the Far North" and Selected Haiku, Photographs by Dennis Stock, trans. and introduced by Dorothy Britton, op. cit., S. 13.

oder haiga eigen, der den Leser zwingt, sich geistig so in das Bild zu versenken, daß er im erkennenden Betrachten eines Sinnzusammenhangs dieselbe Dynamik spürt, die das satori des Haiku freisetzt.[2)]

In ihrem 1971 veröffentlichten Bildband Haiku: The Mood of Earth versucht die auch filmisch engagierte Haiku-Autorin und -Fotografin Ann Atwood diese Dynamik, nicht wie sonst in der Haiku-Fotografie üblich, durch ein Einzelbild zu katalysieren, sondern durch paarweise kombinierte Weitwinkel- und Nahaufnahmen:

> "A haiku may be simply a vividly presented scene suffused with poetic feeling; yet often a single idea or detail is isolated and brought into close focus .... It is by this two-picture method - this concentration of attention from the long view to the close up - that this book suggests the haiku-moment might also be pursued by a camera."3)

Die Frage nach dem Wert einer kombinierten Präsentationsform von Haiku-Text und Haiku-Foto sei dahingestellt. Wesentlich hingegen ist, daß Ann Atwood auf fotografischem Wege Dynamik erzeugt, indem sie mit der Kopplung zweier disparater Bilder analog zu Pound auf die bildtechnische Struktur des Haiku rekurriert, die das Grundmuster der filmischen Montage bildet.

Parallel zur Haiku-Fotografie entstand im englischsprachigen Raum in den siebziger Jahren eine Reihe filmischer Haiku-Projekte, wie

---

2) Vgl. dazu Garry Gay, "The Modern Haiga: Haiku-Photography", Leanfrog, Vol. III, No. 2 (Spring 1980), S. 28, sowie ders., "Haiga Photography", ibid, S. 29, u. Leanfrog Newsletter (January-April 1980), S. 34.

3) Ann Atwood, Haiku: The Mood of Earth, New York, N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1971, unpag. Diese Sammlung sowie die gleichfalls mit Fotografien ausgestatteten Bände My Own Rhythm. An Approach to Haiku, und Haiku-Vision in Poetry and Photography - 1973 und 1977 bei Charles Scribner's Sons erschienen - dienten Ann Atwood als Grundlage für folgende Haiku-Filmstrips: The Heart of Haiku, ein Streifen, der wie Haiku: A Photographic Interpretation 1971 bei Lyceum Productions entstand, für Haiku: The Hidden Glimmering, n.p.: Lyceum Productions, 1973, und für Haiku-Vision in Poetry and Photography, La Puente, Cal.: Lyceum Productions, 1978.

Jerald Balls zen-orientiertes Opus Inscape: The Realm of Haiku,[4] Seaton Findlays Dokumentation Haiku - Short Poetry of Japan[5] und verschiedene andere pädagogische Haiku-Streifen[6] - Filme, die über das Haiku berichten bzw. es bildlich umzusetzen versuchen, ohne jedoch seine Struktur in der Weise zu übermitteln, wie sie durch Sergei Eisenstein, einen der größten Filmtheoretiker und -innovatoren, ab Ende der zwanziger Jahre mit der von ihm entwickelten Montagetechnik Eingang in die internationale Filmkunst fand.

Ausgangspunkt seiner Theorie, die er in "The Cinematographic Principle and the Ideogram" darlegt, einem Essay, den Eva Hesse aufgrund seiner "bemerkenswerte/n̄/ Analogie zum Denken Pounds und Fenollosas"[7] den Schriften beider Autoren zuordnet, ist das Ideogramm, dessen Struktur Eisenstein mit der des Haiku gleichsetzt:

> "Japan possesses the most laconic form of poetry: the haikai (appearing at the beginning of the thirteenth century and known today as 'haiku' or 'hokku') and the even earlier tanka .... Both are little more than hieroglyphs transposed into phrases .... The method of their resolution is completely analogous to the structure of the ideogram."8)

---

4) Jerald T. Ball führte seinen Film bei einer Zusammenkunft der Yuki Teikei Haiku Society am 3. Februar 1979 in San José, Cal., vor.

5) Ossining, N.Y.: Wombat Productions, 1981. Einblick in das Konzept des pädagogisch ausgerichteten Farbfilms bietet Findlays Skript "The Haiku Moment - Outline for a 20-27 Minute Film" (July 31, 1979), unpubl. MS, befindlich in der Bibliothek der Haiku Society of Canada, 627 Broadview Ave, Toronto, Ont., Canada M4K 2N9.

6) Hierzu gehören die ebenso mit einem Teacher's, Study oder Learning Guide versehenen Filme bzw. Filmstrips: Haiku, Los Angeles, Cal.: Stanton Films, 1969; Ruth Kearney Carlson, educational collaborator, Haiku: An Introduction to Poetry, Chicago, Ill.: Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970; Art Evans, director, Reading Poetry: Haiku, n.p.: Oxford Films, 1972; Larry /and/ Annette Klingman, authors, Making Haiku, n.p.: Encyclopaedia Britannica Educational Corp., 1972; Marian McDonald, Understanding Haiku und Writing Haiku, BFA Educational Media, Santa Monica, Cal.: BFA, 1976; Robert Waterman, Haiku, n.p., n. publisher, 1972; und Andrew Welsh, director and writer, Haiku, Ontario Educational Communications Authority, Toronto, Ont.: Sincinkin Productions, 1973.

7) Eva Hesse in ihrem Vorwort zu Ezra Pound et al., Nō - Vom Genius Japans, op. cit., S. 21.

Die Bedeutung dieser Struktur für Eisenstein besteht darin, daß sie es ihm ermöglicht, Einfluß auf die Psyche des Zuschauers zu nehmen. Denn analog zu den Imagisten geht es ihm um die Schaffung emotional wirkender Bilder statt um beschreibende, da er filmisch auf die Ablösung des Illusionstheaters durch das "Theater der nützlichen Wirkungen" hinarbeitet.[9] Der Zuschauer, erläutert Eisenstein, ist das "Hauptmaterial des Theaters, seine Formung ... in einer gewünschten Richtung (Gestimmtheit) - die Aufgabe des utilitären Theaters ..."[10]

Aus diesem Grunde baut Eisenstein das gesamte filmische Geschehen auf sogenannten Wirkfaktoren auf, die den Zuschauer durch die Art der Kombination - die Montage - in der Weise ansprechen sollen, in der es das Haiku tut:

> "We should observe that the emotion is directed towards the reader, for, as Yone Noguchi has said, 'it is the readers who make the haiku's imperfection a perfection of art."[11]

Eisensteins Montagetechnik entspricht, theoretisch gesehen, dem dialektischen Dreischritt von These, Antithese und Synthese, deren praktische Verwirklichung in der Kombination zweier disparater Einstellungen zu einem übergeordneten Ganzen besteht, welches mehr ist als die Summe seiner Teile.
Um dieses Kompositionsprinzip anhand von Beispielen praktisch zu veranschaulichen, bezieht Eisenstein sich in seiner theoretischen Abhandlung auf das Haiku, das er als eine "imagistische Umsetzung des dialektischen Vorgangs"[12] bezeichnet:

---

8) Sergei Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideogram", in: Film Forum. Essays in Film Theory, ed. and trans. Jay Leyda, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1949, S. 30f. Der Essay erschien zuerst als Nachwort zu N. Kaufmans 1929 in Moskau veröffentlichter Broschüre Japanese Cinema.

9) Siehe Eckhard Weise, Sergej M. Eisenstein. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1975, S. 29.

10) Sergei Eisenstein, "Die Montage der Attraktionen", Ästhetik und Kommunikation, Bd. IV, Nr. 13 (1973); hier zit. nach Eckhard Weise, loc. cit.

11) Ders., "The Cinematographic Principle ...". op. cit., S. 32.

12) Zit. in: E. Pound et al., Nō - Vom Genius Japans, op. cit., S. 16.

"... let us turn to examples ...

A lonely crow
On leafless bough,
One autumn eve.

Bashō

What a resplendent moon!
It casts the shadow of pine boughs
Upon the mats.

Kikaku

An evening breeze blows.
The water ripples
Against the blue heron's legs.

Buson

It is early dawn.
The castle is surrounded
By the cries of wild ducks.

Kyoroku"[13)]

Betrachtet man das Haiku aus der filmischen Perspektive, erkennt man, daß es sich um Motivfolgen einer Montage handelt. Jedes Haiku besteht demnach aus zwei Einstellungen, die jeweils durch eine mit einem Satzzeichen am ersten oder zweiten Versende markierte Pause voneinander getrennt sind.

Erstes Beispiel: "A lonely crow / On leafless bough"
= Nahaufnahme, Fixierung des Details;
"One autumn eve"
= Totale.

Die umgekehrte Reihenfolge der Einstellungen zeigt sich in den drei anderen Beispielen.

---

13) Sergei Eisenstein, "The Cinematographic Principle ...", op. cit. S. 31.

Analog zum Ideogramm, dessen Hieroglyphen durch Paarung in der Vorstellung des Lesers einen Begriff zünden, verschmelzen die beiden disparaten Einstellungen zu einer Synthese: so, wie die Krähe auf dem Ast gelandet ist, bricht der Abend herein, hält der Herbst Einzug. Und dieses durch Überblendung entfachte Erkennen eines Simultanvorganges, einer Gleichschaltung von Mikrokosmos und Makrokosmos, läßt den Begriff kosmischer Harmonie spürbar werden.

Eisenstein sieht dementsprechend in seinen Erläuterungen zu obigen Beispielen vom Haiku als einem Gedicht eo ipso ab, denn entscheidend für ihn als Regisseur ist allein die Beobachtung, daß diese Bildsynthese die äußere, "physische " Wirklichkeit umwandelt in das, was er filmisch zu erzielen sucht, in eine innere, "psychologische" Wirklichkeit:

> "From our point of view, these are montage phrases. Shot lists. The simple combination of two or three details of a material kind yields a perfectly finished representation of another kind - psychological."14)

Um in seinen Filmen eine solche "psychologische" Wirklichkeit zu erreichen, arbeitet Eisenstein in entsprechender Weise. So kombiniert er beispielsweise in dem Film Streik, der Entstehen und Scheitern eines Streiks im zaristischen Rußland porträtiert, die Gesichter der die Arbeiterführer bespitzelnden Polizisten mit Tierköpfen, indem er mit einer der beiden Einstellungen das menschliche Gesicht fixiert und mit einer zweiten das tierische, so daß in der Vorstellung des Zuschauers Polizist und Tier eins werden, der Eindruck vom bestialisch handelnden Menschen entsteht.
Ein weiteres Beispiel ist das berühmte Montagebild von der "Odessaer Treppe" aus einem der einflußreichsten Werke Eisensteins, Panzerkreuzer Potemkin, das, 1925 uraufgeführt, auf der Brüsseler Weltausstellung 1958 zum "besten Film aller Zeiten und Völker" ernannt wurde.[15] Eingeblendet in die Massakerszene auf den Odes-

---

14) Ibid, S. 32.

15) Siehe Eckhard Weise, op. cit., S. 59.

saer Stufen sind drei Großaufnahmen von drei verschiedenen marmornen Löwen, einem ruhenden, einem sitzenden und einem brüllenden, die durch den Filmschnitt zu einem einzigen, zum Leben erwachten Löwen werden, zu einer "Verkörperung des metaphorischen Aufschreis: 'Es brüllten die Steine!'"[16)]
Auf der strukturellen Basis des Haiku gelingt es Eisenstein also, über das bloße Be-deuten der Dinge hinaus eine gewünschte Bedeutung zu verdinglichen und so die "physische" Wirklichkeit in die von ihm gesuchte "psychologische" umzuwandeln:

> "Das Ding wird nicht bloß demonstriert, sondern wird als Ding ... ein Handlungsfaktor ... Die 'aufbrüllenden Löwen' sind das deutlichste Moment des neuen Psychologismus ..."17)

Eisenstein hat, um einen maximalen Grad an Wirkung zu gewährleisten, dieses Kompositionsprinzip in seinen Filmen durchgängig angewandt. Es bestimmt daher nicht nur den Schnitt und die Einstellungen (Totale - Einzelaufnahme), sondern auch die Farbgebung (hell - dunkel), die Perspektiven (Vertikale - Horizontale), die Stimmungen (Liebe - Haß), das Tempo (schnell -langsam) und das Thema (Aktion - Reaktion, Revolution - Unterwerfung, Klassenkampf - Sieg), so daß jeder einzelne Teil des Films Repräsentant des Filmganzen ist, das Haiku sich mithin auf allen Ebenen des Films strukturell manifestiert.

Der Einfluß des Haiku, der sich nicht zuletzt über den Filmstil eines Akira Kurosawa und anderer japanischer Regisseure internationaler Größenordnung in England und den USA geltend macht, wo es seit kurzem auch auf dem Gebiet des TV-Werbespots stärker in

---

16) Sergei Eisenstein, "Dickins, Griffith und wir", Gesammelte Aufsätze, Bd. I, Zürich: Verlag der Arche, 1961; hier zit. nach Eckhard Weise, op. cit., S. 56f.

17) Ders., "Constanza. Wohin die Fahrt des 'Panzerkreuzer Potemkin' geht", Schriften, hg. Hans Joachim Schlegel, Bd. II, München: Verlag Hanser, 1973; hier zit. nach Eckhard Weise, op. cit., S. 58.

den Blickpunkt rückte,[18] ist heute nicht mehr überschaubar, da Eisenstein die moderne Filmkunst wie kaum ein anderer nach ihm prägte, gleich ob es sich dabei um die Arbeiten Alfred Hitchcocks oder D.W. Griffiths handelt, um den britischen Dokumentarfilm, die Schnittechnik und Schockeffekte von Thriller und surrealistischem Film oder um die neuen narrativen Strukturen, wie sie sich im Werk Michelangelo Antonionis zeigen.[19]
Das Schaffen Eisensteins ist daher mit dem Pounds und der Imagisten vergleichbar, denn so wie der japanische Dreizeiler durch sie in die moderne Dichtung gelangte, übertrug Eisenstein ihn strukturell auf das Massenmedium Film, das die Popularität des Haiku auf visuellem Wege fördert.

Eine weitere Förderung erfährt das englischsprachige Haiku durch eine Reihe bisher veröffentlichter Haiku-Vertonungen. Als Beispiele für die USA seien die Haiku-Kompositionen Helen Hope Col-

---

18) Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf zwei Vorträge, die die Verfasserin am 23. Februar und 4. Juni 1982 auf den vom Bund Freischaffender Foto-Designer und der Deutschen Gesellschaft für Photographie in Hamburg und Mainz veranstalteten Kongressen "Japan - Fotografie und Design" und "Photographie als Sprache" zu diesem Thema hielt: "Die Funktion des Haiku im japanischen Werbespot - Demonstriert an 40 ausgewählten Beispielen", in: BFF Publikation Nr. 8, hg. Bund Freischaffender Foto-Designer e.V., /Stuttgart/: o. Verl., 1982, S. 12-15, und "Verbildlichte Sprache: Das Haiku als visueller Mittler im japanischen TV-Werbespot", apropos, Nr. 2 (1983), S. 51-59.

Die japanische TV-Werbespotproduktion, die sich ab Anfang der siebziger Jahre von den bis dahin für sie verbindlichen Mustern amerikanischer Werbefilmgestaltung löste, um zugunsten einer größeren Werbewirksamkeit mit bestimmten, dem Filmmedium angemessenen, eigenkulturellen Werten wie dem Haiku zu operieren, gibt der US-Werbebranche mit diesem Konzept seit jüngster Zeit neue Impulse.

19) Siehe dazu im weiteren Roy Armes, Film and Reality. An Historical Survey, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1975, S. 34, 50ff., 157, 185, 199 u. S. 203f.

gans genannt,[20] für Kanada die Claire Pratts[21] und für England die von James Kirkup, der im Libretto der 1978 im Londoner Old Vic aufgeführten Oper The Actor's Revenge auch mit klassischen japanischen Dreizeilern arbeitet.[22]
Überhaupt scheint die Anzahl der Vertonungen japanischer Haiku zur Zeit noch größer zu sein als die englischer und amerikanischer, selbst unter Einbeziehung imagistischer Beispiele, wie Sandburgs "Fog"[23] oder Wallace Stevens' "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird",[24] sowie die der "beat poets", von denen Jack Kerouacs Blues & Haikus als musikalisch originellste zu nennen sind.
Wichtiger als die Frage nach der nationalen Herkunft des Haiku ist bei dessen Transposition in ein anderes Medium jedoch die der strukturellen Verifikation, denn analog zum fotografischen und filmischen Medium entscheidet auch in der Musik die Strukturgleichheit von Musik und Gedicht letztlich über deren Wirkungsäquivalenz.

---

20) Helen Hope Colgan, "Haiku and Music", Modern Haiku, Vol. II, No. 4 (Autumn 1971), S. 13, u. Vol. III, No. 1 (1972), S. 25.

21) Haiku, for Soprano and Flute, und Polar Chrysalis, for Soprano and Piano, zwei von Euphrosyne Keefer vertonte Haiku-Sequenzen Claire Pratts, wurden am 4. Mai 1975 bzw. am 24. April 1983 im Torontoer Heliconian Club aufgeführt. Jean Edwards: Flöte, Anne-Elise Keefer: Sopran, Nancy Antonacci: Klavier. Bei den beiden Sequenzen handelt es sich um insgesamt 27 Gedichte aus Claire Pratts Haiku, op. cit.

22) Im Kirkup-Brief, op. cit., heißt es dazu im einzelnen:

"In my opera libretto, AN ACTOR'S REVENGE (Faber Music, 3, Queen Square, London, WCIN 3AU), I used several original haiku. (It is an adaptation of a kabuki classic, with music by Minoru Miki, was performed 1978 at the Old Vic in London, and next year will be done by the St Louis Opera in the USA.)"

23) Siehe Harry Golden, op. cit., S. 149.

24) Boris Blacher, Thirteen Ways of Looking at a Blackbird, from "Five Poems" by Wallace Stevens, for High Voice and String Orchestra, Op. 54, Berlin, Wiesbaden: Bote & Bock, 1958.

Im Gros der bekannteren Vertonungen klassischer japanischer Dreizeiler, wie Graham Williams' Japanese Fragments,[25] Mel Powells Haiku Settings,[26] Donald M. Wilsons Haiku[27] und James Ators gleichnamigem Opus,[28] ist der Text gesanglich einbezogen. Er dient, mit Sergei Eisenstein gesprochen, als ein Wirkfaktor, muß jedoch, wie es bei Instrumentalkompositionen im Stil von Alan Scott Hovhaness' drei Haikus für Piano[29] und Michael S. Cunninghams vier Haiku für Piano und Flöten[30] per se gegeben ist, so in den Hintergrund treten, daß nicht er, sondern der Ton Sinnträger des Musikganzen ist. Denn die Aufgabe der Haiku-Vertonung liegt nicht in einer klanglichen Untermalung des Textes, in dessen Illustration, sondern in einem musikalischen Eigenausdruck, liegt in den wenigen Einzeltönen, die den Sinn des Haiku wirkungsgleich überbringen sollen.
In seinem Aufsatz "Haiku and Music" weist Rod Willmot auf die Strukturgleichheit von verbalem und vertontem Haiku hin. Wie er schreibt, leben beide aus der Andeutung, und so, wie der Haiku-

---

25) Japanese Fragments, for Soprano, Viola and Guitar, London: Chester Music, n.d.

26) Haiku Settings, for Voice and Piano, Op. 12, New York, N.Y.: G. Schirmer, Inc., 1961.
Siehe dazu den Kommentar von Mary Ruth Schneyer Rhoads, Influences of Japanese 'Hogaku' Manifest in Selected Compositions by Peter Mennin and Benjamin Britten, Phil. Diss. Michigan State University, 1969, S. 4.

27) Haiku. Five Haiku, for Tenor Voice with English Horn, Guitar and String Quartet (1962), New York, N.Y.: Galaxy Music Corp., 1967.

28) James Ator, Haiku, for Mezzo-Soprano (1971), New York, N.Y.: Seesaw Music Corp., 1973.
Genannt seien zu diesem Aspekt auch Roberto Gerhards Haiku. 7 Haiku, for Male or Female Voice with Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Piano, London: Mills Music, [1969], und Michael Smolanoffs Haiku Songs. 4 Haiku Songs, for Mezzo-Soprano & Piano, [Op. 3], [New York, N.Y.: Seesaw Music Corp.], [1973].

29) Haikus. Three Haikus for Piano, Op. 113, New York, N.Y.: C.F. Peters Corp., 1968.

30) Haiku. Four Short Japanese Sketches, for Three Flutes and Piano, Op. 3, New York, N.Y.: Seesaw Music Corp., 1976.
Instrumentalmusik, die von klassischen japanischen Haiku inspiriert wurde, schrieb ferner der Komponist Don Ellis. Siehe "Random Notes from an Anonymous Haiku Watcher", Modern Haiku, Vol. VI, No. 1 (1975), S. 32.

Dichter sich verbal auf das Allerwesentlichste beschränkt, damit das Gedicht erst in der Vorstellung des Lesers zu einem Ganzen wächst, sei es Aufgabe des Haiku-Komponisten, seinem Auditorium lediglich einen musikalischen Fingerzeig zu geben. Ein guter Musiker könne, wie Beethoven mit dem Eingangsthema seiner Fünften Symphonie, mit wenigen Noten ein ganzes Klangbild erstehen lassen:

> "The art of haiku is the art of suggestion, and there is a related art of reading haiku, which is that of developing suggestions within the context of oneself. In setting haiku to music, the composer must take great care not to deprive the listener of his 'liberty' to do this .... A good musician can create out of very few notes a motif that conveys a whole complex of emotions and associations, witness the opening theme of Beethoven's Fifth, which is based on two notes a major third apart."31)

Ein solches kompositorisches Prinzip, das die Melodie in wenigen Tönen kristallisiert und dem Einzelton seine völlige Eigenständigkeit überträgt, um so das Schweigen, das im Zentrum des japanischen Dreizeilers steht, auch klanglich vernehmlich zu machen, zeigt sich zumeist erst in den nach 1950 unter dem direkten Einfluß von Haiku und Zen-Buddhismus entstandenen Vertonungen.
Zwar beginnt sich die Entwicklung zu einer solchen klanglichen Reduktion auf das Allerwesentlichste schon um die Jahrhundertwende bei Komponisten wie Claude Debussy abzuzeichnen, der sich von dem für ihn verbindlichen Stil Richard Wagners distanzierte, als er erkannte, daß die fernöstliche Musik dem verbrauchten europäischen Musiksystem kräftigende Alternativen bot. Dennoch äußert sich ein solcher impressionistischer Einfluß in Werken wie Igor Strawinskys 1913 entstandenen Trois Poésies de la Lyrique Japonaise[32)]

---

31) Rod Willmot, "Haiku and Music: A Review", Haiku, Vol. III, No. 2 (1969), S. 16.

32) Trois Poésies de la Lyrique Japonaise, pour voix aiguë et piano, texte français de Maurice Delange, s.l.: Boosey and Hawkes, s.d.

und Robert Fairfax Birchs Haiku[33] in einer nach wie vor bestehenden Neigung zu Detailtreue und Ausgesprochenheit. Denn Debussys Ziel der Neuorganisation des musikalischen Zusammenhangs wurde in letzter Konsequenz erst durch zen- und haiku-beeinflußte Musiker wie John Cage erreicht, der unter der Prämisse, daß "jeder Ton der Buddha werde" den Einzeltönen ihre völlige Autonomie übertrug.[34]

Die Strukturgleichheit, der "Isomorphismus" - um mit den Gestalttheoretikern zu sprechen - von Haiku-Text und Haiku-Melodie, die sich in diesem Rahmen parallel zur englischsprachigen Haiku-Dichtung entwickelte, findet u.a. in den vielbeachteten Blues & Haikus von Jack Kerouac ihren praktischen Niederschlag.[35]

Die Bedeutung, die das Haiku auf diese Weise nicht nur in literarisch-musikalischer Hinsicht gewann, sondern als "Moment des klanglichen Schweigens" ebenso für die Musik im allgemeinen, äußert Leonard Bernstein in einem seiner Haiku, das er 1960 während eines Japanbesuches schrieb:

Waterfall of Seiken-ji
Has taught me to hear
The sound of silence.[36]

---

33) Haiku. Japanese Poems Set to Music, for Voice and Piano, New York, N.Y.: The Joseph Patelson Music House, 1963.
Siehe dazu den Kommentar Willmots, "Haiku and Music: A Review", op. cit., S. 15f.

34) Siehe S. 303 dieser Arbeit.

35) Siehe S. 218 dieser Arbeit.

36) Haiku Souvenirs, for Voice and Piano, Music by Jack Gottlieb, Words by Leonard Bernstein, n.p.: Boosey & Hawks, 1978, unpag.
"Seiken-ji" ist der Name eines historischen Buddhisten-Tempels in dem Dorf Okitsu.

In den Anmerkungen zu seinen Bernstein-Balletten umreißt der amerikanische Choreograph und Ballettdirektor John Neumeier die Bedeutung des Gedichtes für den Tanz, bei dem es analog zu Film und Musik nicht um dessen illustrierenden Nachvollzug ginge, sondern um eine strukturelle Übersetzung mit dem Ziel der Wirkungsäquivalenz:

> "Choreographen haben sich über Jahrhunderte immer wieder von Gedichten inspirieren lassen. Dabei geht es bei den gelungensten dieser Ballette nicht darum, das Gedicht in seiner Gesamtheit 'nach-zu-choreographieren', zu illustrieren, jede einzelne Bewegung wiederzugeben, sondern darum, sich von der starken Kraft der poetischen Vision oder von einzelnen Wortbildern inspirieren zu lassen. Wie Poesie im Wort, so spricht Tanz im Menschen Metaphern! Gedichte sind ähnlich wie Choreographie: die besten sagen das aus, was man nicht in Prosa oder Schauspiel ausdrücken kann."37)

Parallel zu den Haiku-Vertonungen, und zum Teil durch sie inspiriert, entstand ab Ende der fünfziger Jahre in den USA eine Reihe von Haiku-Balletten. Doch schon vor dieser Zeit unternahm Merce Cunningham, einer der "most innovative and influential modern dancers",[38] Versuche, den für den Zen-Budddhismus zentralen Begriff des "Schweigens", der "Leere", tänzerisch umzusetzen, indem er die individuelle Körpersprache des Tänzers in der Gruppe choreographisch zum Gesamtausdruck eines harmonischen Ganzen verdichtet, zu einem "Self Without Form", einem getanzten Hinweis auf das Nichts, die Unendlichkeit des Universums.[39] Die Tänzer, die unabhängig voneinander jeder für sich das Schweigen visuell vernehmlich machen, sind funktionell vergleichbar

---

37) "'Songfest' und 'Das Zeitalter der Angst'. John Neumeier über seine Bernstein-Ballette", in: Songfest, The Age of Anxiety. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, hg. Intendanz, Hamburg: Hans Christians Druckerei und Verlag, 1979, S. 30.

38) Catherine Elmes Kalbacher, op. cit., S. 159.

39) Siehe ibid., S. 161.

mit den Einzeltönen im Sinne von John Cage, der, ab 1943 als Musikdirektor für Cunningham arbeitend, die Musik zu diesen "New Dances" schrieb.
Diese Art der Tänze, deren Wirkung von der "faculty of kinesthetic sympathy"[40] des Zuschauers abhängig ist, fand, wenn auch in individuell abgewandelter Form, eine weite Verbreitung. So u.a. durch Barbara Dilley, die als einstige Solotänzerin Cunninghams heute an dem von Allen Ginsberg geleiteten Naropa Institute lehrt, wo sie die auf eine haiku-gleiche Wirkung zielende Verbindung von Wort und Bewegung in den Mittelpunkt ihrer Ballettkurse stellt.[41] Von vielen werden die "New Dances" jedoch als unverständlich kritisiert, denn obgleich sie sich durch die dem Haiku eigene Andeutung des flüchtigen Pinselstrichs auszeichnen, hebt das Gesamtbild der Gruppe, in der jeder Tänzer für sich die Musik in ein eigenes Solo übersetzt, diese Wirkung auf:

> "... the dancers are given a freedom to interpret the movements as they choose .... While this independence of movement can be admired and accepted in a solo performance, as the brush of a sumi painter can spontaneously create its own life, it is hard to accept the idea of a group of dancers on stage, each 'doing his own thing' apart from the others."42)

Aus diesem Grunde wird das Haiku meist als Solotanz "vertanzt", wie beispielsweise von der San Franciscoer Tänzerin und Choreographin Carolyn North, die in ihrem 1980 uraufgeführten Ballett Finger Pointing at the Moon gleichsam als lebende Kalligraphie zwölf japanische Dreizeiler in Körpersprache übersetzte.[43] Wie

---

40) John Cage, "Four Statements on the Dance", Silence, op. cit., S. 95.

41) Nach Auskunft Barbara Dilleys vom 25. März 1981 tritt hierbei das Wort ganz an die Stelle der Musik.

42) Catherine Elmes Kalbacher, op. cit., S. 159f.

43) Finger Pointing at the Moon. Scored Improvisations on Zen Themes by Carolyn North (Strauss). Das Ballett wurde am 21. März 1980 in San Francisco uraufgeführt.

Cunningham improvisierte auch sie spontan-intuitiv ohne zu wissen, in welcher Reihenfolge die von ihr ausgewählten Haiku vorgelesen wurden. Denn entscheidend beim Vertanzen des als "key-image" verstandenen Haiku ist der von Pound gesuchte "hit in the solar plexus", der die Worte emotional in Bewegung umwandelt:

> "I was like a moving pen-line .... I stood in front of a white hanging screen, dressed in black; the reader sat on a cushion facing the audience .... For me the haiku is a key-image that I pick up and translate through my body. And what I was trying to do was to transmit the experience of a haiku, to bypass the intellectual, if possible, and have it hit the solar plexus."44)

Martin Buber definiert den Tanz als "ein einziges Bild ... unerklärlich, unübersetzbar ... und trotzdem ausdrucksvoll",[45] denn im Grunde gibt es

> "... keinen Tanz ohne Poesie ... das, was Poesie und Tanz gemeinsam haben, /liegt/ in der Tiefe ihrer symbolischen Aussage, in ihrer Ausrichtung auf das Wesentliche, in der Kraft der Andeutung."46)

In dieser Kraft liegt für Carolyn North, die u.a. durch die Haiku-Vertonungen des Komponisten Barry Taxman zum Vertanzen des japanischen Dreizeilers angeregt wurde,[47] dessen ganze Bedeutung. Indem sie als Tänzerin, wie der haijin, das Allgemeingültige, Ganze in der Andeutung, dem Detail, zum Ausdruck bringen muß,

---

44) Carolyn North in einem Interview, das die Verfasserin am 28. April 1981 in Berkeley, Cal., mit ihr führte. Nachfolgend zit. als "North-Interview".

45) Martin Buber, zit. in: Sechste Hamburger Ballett-Tage 1980. Programmbuch zu den VI. Hamburger Ballett-Tagen vom 2.-13. Juli 1980, hg. Intendanz der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg: Hans Christians Druckerei und Verlag, /1980/, S. 47.

46) Walter Sorell, "Poesie und Tanz", ibid, S. 47f.

47) Nach Auskunft des in Berkeley lebenden Barry Taxman schrieb dieser zwischen 1965 und 1980 folgende Haiku-Vertonungen: "The Book of Intervals" (1965), "A Festival of Haiku" (1968), Sea and Sky (1968), String of Haiku (1973) und "Collected Haiku" (1980). Sea and Sky wurde 1968 aufgeführt, String of Haiku 1973 und 1977. Die anderen Partituren sind - soweit der Verfasserin bekannt - bislang nicht veröffentlicht worden.

wird der Haiku-Tanz für sie zu einem atemgleichen Rhythmus von Systole und Diastole, von Inspiration und Neuschöpfung:

> "It is this wonderful dichotomy: you have to perceive the universal in this utterly homely detail, and that detail has to evoke immediately the whole world in it .... What I did was listen to the words of the haiku, pulled all the energy of the world into my body, and waited for the movement to come; and then, when it came, projected it totally out. It's almost like a balancing act - in a way it is the artistic consciousness: total relaxation and total focus simultaneously."48)

Carolyn North sieht speziell im Haiku, das sie wie viele ihrer Kollegen aus zen-spezifischer Sicht rezipiert und choreographiert bzw. improvisiert, die Möglichkeit, einen zeitlos gültigen Ausdruck vernehmlich zu machen, jenes allessagende Schweigen, das sie als Autorin, als die sie arbeitete bevor sie sich zur Tänzerin ausbilden ließ, nicht mitteilen konnte. Denn als Tänzerin hört für sie das Haiku auf, nur Gedicht zu sein und wird zu einer Brücke zwischen Wort und Bewegung, zu einer Sprache, die durch Bewegung bewegt:

> "Before I was a dancer, I was a writer, a novelist, and it was very hard for me to work in words. Words were somehow too far removed, laden with too many associations to say that still moment, that pure expression coming from nowhere, and being everywhere like in haiku poetry which, as I understand it, is an attempt to get past words. - So at some point a few years ago I changed careers and became a dancer. In fact, the haiku piece was one of the first things that I choreographed. It was an attempt to bridge that gap between words and movement."49)

---

48) North-Interview.

49) Loc. cit.

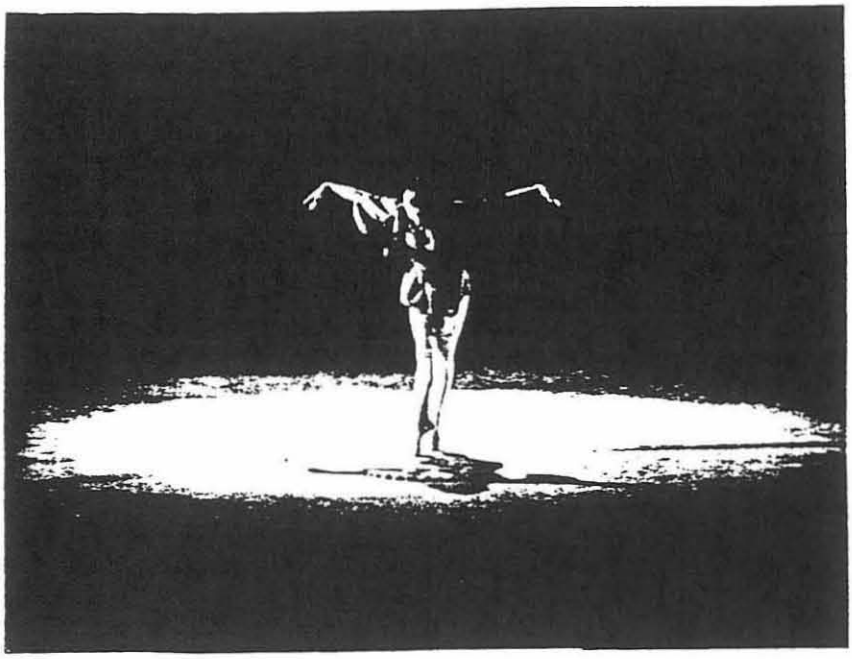
Der Einfluß, den das Haiku im Bereich des Tanzes inzwischen auch über die Grenzen Amerikas hinaus in Deutschland genommen hat, zeigt sich u.a. im Schaffen von John Neumeier, der, seit 1973 als Ballettdirektor an der Hamburgischen Staatsoper tätig, dort mit Haiku sein erstes Hamburger Ballett inszenierte. Das Echo hierauf war denkbar positiv, wie schon sieben Jahre zuvor, als er, damals noch weitgehend unbekannt als Choreograph, während einer Matinée der Noverre-Gesellschaft am Staatstheater Stuttgart mit dieser, seiner zweiten Choreographie auf sich aufmerksam machte.[50] Dementsprechend heißt es in der Stuttgarter Zeitung vom 19. Dezember 1966 am Tage nach der Aufführung:

> "Der gewichtigste, choreographisch geschlossenste und individuellste, aber auch poetischste Beitrag der ganzen Matinée war unzweifelhaft John Neumeiers 'Haiku' für Marianne Kruuse, Christine Schwerdtfeger und Truman Finney - eine getanzte Japonerie (zu Debussy-Musik) von einem zarten und fragilen, ganz und gar eigenwilligen Reiz. Hier ist ein junger Choreograph, dem Cranko seine ganz besondere Förderung angedeihen lassen sollte."51)

---

50) Bei diesen Angaben bezieht sich die Verfasserin auf Angaben John Neumeiers aus Gesprächen, die sie am 12. April 1980 und am 1. Februar 1981 mit ihm in Hamburg zum Thema "Haiku" führte.

51) Horst Koegler, zit. in: Sechste Hamburger Ballett-Tage 1980 op. cit., S. 162.



»Haiku«, Marianne Kruuse

Schmetterling ------- gemalt,
verblasst vor dem Dasein lebendiger Motte ...[52)]

---

52) Abb. und Haiku aus: Sechste Hamburger Ballett-Tage 1980, loc. cit. Das Foto erschien zuerst in der Stuttgarter Zeitung vom 19. Dezember 1966.

9.2. Das Haiku im Schulunterricht

Der Einfluß, den das Haiku auf die moderne amerikanische und englische Dichtung genommen hat, spiegelt sich in gleicher Weise im Schulunterricht wider, denn es ist mit Gary Snyder gesprochen heute "the most commonly taught poetic form in the Primary Schools."
Der schulischen Haiku-Paxis kommt daher insofern eine besondere Bedeutung zu, als hier, im Rahmen des Englischunterrichtes, der Grundstock für Bestand und Aufbau der englischsprachigen Haiku-Dichtung gelegt wird und der Dreizeiler als "pedagogic tool" über das Poetologische hinaus eine pädagogische Funktion erfüllt.

Diese die USA wie auch Kanada betreffende Rolle des Haiku hat indes für England wenig Bedeutung, denn die konservative Haiku-Haltung der Briten macht sich auch auf pädagogischem Sektor geltend. So zeigte sich bei dem 1976 vom Telegraph Sunday Magazine für acht- bis sechzehnjährige Schüler veranstaltenen Haiku-Wettbewerb in Form der "thousands of entries" zwar eine "tremendous response", gleichermaßen wurde jedoch deutlich, daß kaum ein englisches Schulkind Näheres über das Haiku weiß: "... very few know anything about haiku."[1)]
Die Gründe für die ungleich viel größere Popularität des Haiku in den Schulen Nordamerikas liegen einerseits in der Assimilisationsbereitschaft, wie sie sich im Werk der dortigen Autoren zeigt, von denen einige - man denke an W.H. Auden und J.D. Salinger - speziell das Haiku-Interesse des Schülers zu wecken suchen, wohingegen James Kirkup, dessen Kindernovelle Insect Summer[2)] 1972 unter dem Titel A Summer on Hajinoshima: An Introduction to Haiku Poetry[3)] als Textbuch für Schulen erschien, ein Einzelbeispiel pädagogischer Haiku-Förderung von englischer Seite aus ist.

---

1) Joanna Austey, "TELEGRAPH 'Writing a Haiku' Competition", Michi, Vol. I, No. 2 (Autumn 1978), S. 30.

2) Woodcuts by Naoko Matsubara, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf Inc., 1971.

3) Ed. Atsuo Nakagawa, Nagoya: The Poets' Society of Japan.

In Betracht zu ziehen ist andererseits die größere Flexibilität und Offenheit des amerikanischen Unterrichtssystems, das u.a. durch staatlich finanzierte Aktionen wie "Poets-in-the-Schools" den direkten Kontakt zwischen Haiku-Autoren und Schülern fördert, die auf diese Weise nicht nur mit japanischen, sondern auch verstärkt mit englischsprachigen Haiku in Berührung kommen. Ferner die nicht unbedeutende Zahl von Haiku-Zeitschriften und -Zeitungen, die sich im Rahmen ihrer "Students Sections" und Haiku-Kolumnen[4] ebenso an den Schüler wenden, wie es durch Haiku-Wettbewerbe von seiten der Haiku Societies oder pädagogischer Verbände wie der Hawaii Education Association geschieht, die seit 1979 Anthologien der jährlich prämierten Schüler-Haiku publiziert.[5]

Eine derartige Förderung und Koordination ist nicht nur begrüßenswert, sondern bildet eine notwendige Voraussetzung für eine effektive Haiku-Praxis, denn trotz seines hohen Stellenwertes im Schulunterricht gibt es im Unterschied zu Japan bislang weder verbindliche Richtlinien für den pädagogischen Gebrauch des Haiku, noch umfassende überregionale Erfahrungsberichte, da sich die Reihe der seit Ende der fünfziger Jahre erschienenen Aufsätze und Artikel - Gary Brower führt 1973 insgesamt siebzehn auf,[6] Anna Vakar nennt 1979 25[7] - fast ausnahmslos auf Einzelexperimente bezieht.[8]

---

4) Siehe S. 400 dieser Arbeit.

5) Darold D. Braida, comp., The Anthology of Hawaii Education Association. Haiku Award Winners 1977-1979, Honolulu, HI: The Hawaii Education Association, 1979.
1981 erschien eine zweite Sammlung; weitere Anthologien sind in Vorbereitung. Siehe dazu Braidas Aufsatz "Haiku in Hawaii's Schools", op. cit.

6) Siehe Gary L. Brower, op. cit., S. 42-44.

7) Anna Vakar, "Some Thoughts on Teaching Haiku in the Schools", Frogpond, Vol. II, Nos. 3&4 (November 1979), S. 11.

8) Laut Lehrplan für japanische Volks-, Mittel- und Oberschulen, der der Verfasserin dank der freundlichen Unterstützung von Herrn Professor Toyoji Akada und Frau Ito Shikakura (Städtische Oberschule Fussa, Tokio) auszugsweise zugängig gemacht wurde, wird der dortige Haiku-Unterricht in erster Linie auf der Basis von Lesebüchern erteilt, wobei es für jedes Schuljahr eine Auswahl von Werken verschiedener Verlage gibt, die sich nur unmaßgeblich

Entsprechend gering ist das Quantum angemessener Unterrichtswerke und -grundlagen. Mit Ausnahme einzelner, in Zeitschriften, Text- und Lehrbüchern für Elementary und Secondary Schools eingestreuter Haiku-Beispiele, -Definitionen und methodischer Anregungen standen bis zu den siebziger Jahren im wesentlichen nur die Werke Hendersons als geeignetes Material zur Verfügung.[9] Dieser Zustand sowie die damit verbundene, wenig tiefgründige Haiku-Kenntnis vieler Lehrer, die den japanischen Dreizeiler zu einer inhaltslosen siebzehnsilbigen Gedichtform degradierten und damit die Ausbildung jenes "trite, derivative, saccharin ... American Haiku"[10] förderten, wie Kenneth Rexroth es prognostizierte, bewog daher einzelne, zum Teil als "Poets-in-the-Schools" lehrende, haiku-kompetente Pädagogen entsprechende Lehrbücher zu publizieren.[11]

So erschien 1977 Robert Novaks Writing Haiku from Photographs: A Workbook Especially for High School Students,[12] das Kunsterzieher und Englischlehrer zu einem kombinierten Haiku-Unterricht anregt, 1980 das für höhere Klassen geeignete Aware - A Haiku

---

voneinander unterscheiden, da die Richtlinien des Kultusministeriums für alle obligatorisch sind.

9) Als Beispiele für die in nordamerikanischen bzw. kanadischen Schulen gebrauchten Lehrbücher, Unterrichtsmaterialien und Lehrerhandbücher seien The Macmillan English Series, 3rd rev. ed., von Thomas Clark Pollock et al., New York, N.Y.: Macmillan Co., 1967, und Charles W. Weir, comp., Steel and Summer Rain. Poems and Projects, Toronto, Montreal: McClelland and Stewart Ltd., 1969, genannt sowie die Textbücher Driftwood & Dandelions (1970) und Kites & Cartwheels (1972) von John McInnes und Emily Hearn, John McInnes' dazugehöriges Studybook to Accompany Driftwood & Dandelions (1971) und das Teacher's Guidebook for Kites & Cartwheels (1973) von John McInnes und Jean Wheatley, alle erschienen bei Thomas Nelson & Sons Ltd., Don Mills, Ont.

10) John Oliver Simon, "Haiku in the Schools", Leanfrog, Vol. III, No. 2 (Spring 1980), S. 36.

11) Gleichermaßen stellten auch Dozenten studentischer Bildungsinstitute für Teilnehmer der von ihnen geleiteten Haiku-Kurse eigene Arbeitsbücher zusammen. So zum Beispiel die am Naropa Institute (1111 Pearl Street, Boulder, Col. 80302) lehrende Patricia Donegan, "Imagists and East Asian Poetry: Sourcebook", Naropa - Summer Session II, July 1980, und der am Zen Center (300 Page Street, San Francisco, Cal. 94102) unterrichtende Kazuaki Tanahashi, "Japanese Poetry: Haiku", Mountain Gate Study Center, Winter Quarter, 1980. Ein Exemplar der beiden unveröffentlichten Manuskripte befindet sich in der Bibliothek des jeweiligen Instituts. - Daneben entstand in den siebziger Jahren

Primer von Betty Drevniok, die u.a. Beispiele und Kommentare bekannter amerikanischer und kanadischer haijin vorstellt; 1981 folgte The Modern English Haiku von George Swede, der sich speziell gegen bestimmte Fehlkonzeptionen des Haiku-Unterrichts wendet, wie sie durch das seit 1980 im Umlauf befindliche The Haiku Moment: Seeing the World in a Grain of Sand unterbunden werden. Dieses zweiteilige Unterrichtsprogramm für Elementary Schools (Klasse 4-6) und Secondary Schools (Klasse 9-12), das von der der Stanford University angeschlossenen Organisation Teaching Japan in the Schools entwickelt wurde, besteht jeweils aus einem Lehrbuch, einer Tonbandkassette mit musikalisch untermalten japanischen und englischen Haiku sowie aus einem Satz Dias, die als Bildstimuli dienen, Bildpostern und einem Hand-out für Schüler der neunten bis zwölften Klasse.

Das Datum erster Haiku-Versuche in amerikanischen Schulen wird im allgemeinen mit dem offiziellen Beginn der englischsprachigen Haiku-Dichtung in Verbindung gebracht. Als ein frühes Beispiel gilt der im Januar 1961 in Elementary English erschienene Bericht "Haiku, A New Poetry Experience for Children" von Elizabeth Scofield über ihren Unterricht in einer vierten Klasse der Las Lomitas School in Aberton, Kalifornien, der ein repräsentatives Bild vom poetologischen und pädagogischen Wert des Haiku bietet:

> "Upon finishing the presentation, I had a few moments of doubts as to whether the mood of this delicate medium would be picked up by the children. Then one of the girls handed me her first Haiku which she began as I was still talking, and from that moment, I was to experience a wonder seldom felt in teaching. Here is her poem:
>
> From the mountain
> the moon
> slowly goes to the Stars."[13]

---

eine Reihe von Haiku-Filmen für Schüler, Studenten und Lehrer. Siehe S. 447, Anm. 5) u. 6) dieser Arbeit.

12) Fort Wayne, Ind.: Acme Dublicating.

13) Zit. in: Kazuo Sato, "Haiku Poetry and Its Use in the Elementary School", op. cit., S. 63f., Anm. 6.

Der Umgang mit Haiku-Dichtung beginnt in den USA und Kanada analog zu Japan vereinzelt mit der Einschulung, im allgemeinen jedoch erst in der vierten Klasse der Elementary School.[14] Modelle wie das der musisch ausgerichteten Wilhelm Scholê in Houston, Texas, in der die Haiku-Praxis bereits im Vorschulalter einsetzt, bilden die Ausnahme, wobei das Haiku sich vereinzelt schon für das Kleinkind als ein geeignetes Ausdrucksmedium erweisen kann:

Beautiful picture .....
Wet green grass painted by rain
Shining sun returns

Ryoko Yuta 4 yrs.[15]

Generell gilt jedoch, das die erst im zehnten Lebensjahr ausreichend vorhandene Lese- und Schreibfähigkeit, das Vertrautsein mit Reim und Rhythmus, dem muttersprachlichen Grundwortschatz und den Hauptregeln der Syntax die Voraussetzung für eine didaktische Effizienz des Haiku sind.[16]

Didaktik und Methodik des Haiku-Unterrichts an den Elementary und Secondary Schools, der am College, der Universität oder anderen weiterführenden Bildungsinstituten fachspezifisch fortgesetzt werden kann,[17] richten sich jeweils nach Schultyp, Klassenstufe

---

14) Nach Auskunft von Herrn Mamoru Hyodo, Direktor der Volksschule Nomura, Matsuyama, wird Haiku-Dichtung fakultativ bereits in der ersten bis sechsten Klasse der Grundschule gelehrt, um schon frühzeitig Lyrikverständnis, Umweltbewußtsein und kommunikative Kompetenz der Schüler auszubilden und durch das Siebzehnsilbenschema ihr Gefühl für Melodik und Rhythmik zu schulen. Generell zeigen 70% von ihnen ein starkes Haiku-Interesse, die übrigen 30% ein mittleres. Große Resonanz bei allen Schülern finden die im Rahmen des Schulfernsehens vom NHK regional und überregional ausgestrahlten Haiku-Programme.

15) Haiku-Poetry: A Children's Collection, Written and Illustrated by Children of The Wilhelm Scholê, New York, N.Y.: Bantam Books, Inc., 1978, S. 6.

16) Vgl. George Swede, The Modern English Haiku, op cit., S. 34f.

17) An den meisten Universitäten, wie der Columbia University in New York, der Colgate University in Hamilton, N.Y., der University of California in Berkeley, Davis und Los Angeles,

und Lernziel, wobei ein solcher Unterricht eine ganze Lehreinheit oder einen integrierten Teilabschnitt bildet und eine zentrale ("haiku composition"), einführende ("introduction to poetry") oder weiterführende ("improving written composition") Funktion hat.[18)]

---

der California State University in Los Angeles, Cal., und der University of Colorado in Boulder, Col., wird das Haiku im Kontext der Literatur oder Literaturgeschichte, Philosophie und Kultur Japans gelehrt. Ausgesprochene Haiku-Kurse und -Seminare boten bislang u.a. Professor Makoto Ueda, Stanford University, und Professor Earl Roy Miner, Princeton University, an.
Zur Vielzahl der Colleges und Institute, an denen ein Haiku-Unterricht stattfindet, gehören u.a. das Marian College in Indianapolis, Ind., das Chabot College in Livermore, Cal., das Monterey Institute of International Studies, Monterey, Cal., sowie das Naropa Institute in Boulder, Col., und die Reihe der in den großen US-Städten lokalisierten Zen Center. Einen Eindruck vom Charakter solcher Veranstaltungen bietet der Aufsatz "A Haiku Writing Course", Cicada, Vol. V, No. 3 (1981), S. 3-6, von George Swede, der im Juni 1981 am Ryerson Polytechnical Institute in Toronto den ersten von Kanada institutionell geförderten Haiku-Kursus leitete.

18) An Literatur zu diesen drei Komplexen seien im folgenden genannt: Allaire Stuart, "Creative Writing: Japanese Haiku", Elementary English, Vol. XL (January 1963), S. 35; C.G. Gehrke, "Creative Spirits of Third-Graders Soar. Writing Japanese Haiku", New York State Education, Vol. L (March 1963), S. 26f.; Salvatore Messina, "The Role of Japanese Haiku in the Teaching of Creative Writing", Journal of Secondary Education, Vol. XXXIX (March 1964), S. 122-124; Marilyn E. Stassen, "Creative Writing in Junior High School", English Journal, Vol. LIV (January 1965), S. 17-20 u. 27; Paul Williams, "Echo of Japanese Poetry in Today's Classrooms", Kansas City (Mo.) Times (April 5, 1966), S. 30; H.J. Wamboldt, "Haiku as a Tool in Teaching Oral Interpretation", The Speech Teacher, Vol. XIII (March 1964), S. 171-175; Mildred Fredriksen, "Introduction to Poetry through Haiku", English Journal, Vol. LII, No. 4 (1963), S. 438-444; Russell Hazzard, It scares me but I like it. Creating Poetry with Children, Don Mills, Ont.: Fitzhenry & Whiteside Ltd., 1979, S. 70-86; William J. Higginson, "Japanese Poems for American School Kids? or Why and How to Not Teach Haiku", in: The Whole Word Catalogue 2, ed. Bill Zavatsky /and/ Ron Padgett, New York /etc./: McGraw-Hill, 1977, S. 46-53; J. Leeson, "Two Interesting Classroom Approaches That Improve Creativity with Words", The Grade Teacher, Vol. LXXXII (April 1965), S. 38f.; Mildred Letton Wittick, "Improving Written Composition", The National Elementary Principal, Vol. XLV, No. 2 (November 1965), S. 14-18; Garry Cleveland Myers, "Japanese Poetry Form Can Aid Children in Prose", Columbia (Mo.) Tribune, Vol. LXV, No. 118 (January 28, 1966), S. 9; Dorothy Petitt, "Questions That Have No An-

Das häufigste Anwendungsgebiet des Haiku im Schulunterricht ist das des "creative writing", in dem der etwa zehn- bis fünfzehnjährige Schüler den Dreizeiler in einem meist dreiteiligen Verfahren - Einführung, Erarbeitung der wichtigsten ästhetischen Merkmale, Schreiben eigener Gedichte - kennenlernt, wobei sich die anfänglich leichter zu meisternde Cinquain-Form Adelaide Crapseys wiederholt als geeignete Vorübung bewährte.[19)]
Erweiterte Formen der schulischen Haiku-Praxis, etwa in Verbindung mit Musik,[20)] Fotografie[21)] und Malerei,[22)] erwiesen sich insofern als vorteilhaft, als die Schüler auf diese Weise einen Blick für die Strukturgleichheit unterschiedlicher Medien entwickelten: "... the students began to see the interrelationships between the visual and verbal arts".[23)]
Diese Form des Haiku-Unterrichts, in dem das Gefühl für Zusammenhänge, Harmonie und Identität primär durch ein sinnliches Wahrnehmungserlebnis geweckt wird, eignet sich speziell für die unteren Klassen, in denen ein spontan-intuitives Erleben gegenüber einer zunehmend intellektuellen Rezeptionshaltung nach wie vor dominierend ist, denn der präpubertäre Schüler erfährt die Bedeutung des Haiku, den tieferen Sinn, über die Sinne. Eine derartige Schulung der sinnlichen Wahrnehmung bewirkt, wie die Haiku-Praxis zeigt, daß den Schülern die Dinge ihrer Umgebung differenzierter, sinn-voller erscheinen:

---

swers", English Journal, Vol. LIV (May 1965), S. 382-388, und Gary B. Swanson, "Haiku in the High School", Modern Haiku, Vol. VII, No. 3 (August 1976), S. 21.

19) Siehe Charles M. Maxson, "Hooked on Haiku", Frogpond, Vol. III, No. 1 (February 1980), S. 12f., und Gloria A. Martin, "Teaching Haiku to Elementary School Students", Modern Haiku, Vol. II, No. 3 (Summer 1971), S. 35. Beide Autoren beziehen sich auf die bei Henderson, Haiku in English, op. cit., S. 54f., zitierte Methode Frank Ankenbrands, Jr.

20) Siehe Art Berger in: Poetry the Healer, op. cit., S. 186f.

21) Siehe Robert Novak, Writing Haiku from Photographs, op. cit.

22) Siehe Penny Scribner, "Haiku Poetry", Arts and Activities. The Teacher's Arts and Crafts Guide (September 1967), S. 47-49.

23) Ibid, S. 49.

> "... the young are basically ... strongly sensual in all their perceptions .... /The haiku/ is a poem expressing very graphically just what can be perceived through the five senses. In strengthening such objective awareness, we did some daily exercises ... drawing on all the senses .... The result was an understanding of the infinite variation of the seemingly common things in the environment that many students had not thought of before."24)

Während in den unteren und mittleren Klassen Motivation und Kreativität im Vordergrund des Haiku-Unterrichts stehen, tritt in der neunten bis zwölften Klasse wie in Japan neben den kompositorischen der sprach- und literaturtheoretische Aspekt.[25] Der Dreizeiler erfüllt hier vielfach die Funktion, literarische Grundbegriffe und -themen zu illustrieren und dient dem Schüler als eine Brücke zur modernen Dichtung. Darüberhinaus wird er für ihn jedoch vor allem zu dem poetologischen Schlüssel, der schon Pound und die Imagisten, Eliot, cummings, Williams und Hemingway zu einem tieferen literarischen Verständnis führte:

> "One of the best means of showing a class how to read poetry is haiku ... /it/ can be used to illustrate the complicated nature of metaphor, traditional themes and symbols used in poetry, and ... it leads naturally into the study of modern American poetry. Ezra Pound and T.S. Eliot

---

24) Charles M. Maxson, op. cit., S. 16 u. 15.

25) In der japanischen Volksschule (Klasse 1-6) sowie in der siebten Klasse der dortigen Mittelschule stehen, nach Auskunft von Frau Shikakura und Herrn Professor Akada, neben einer kurzen Einführung in die Haiku-Dichtung zunächst die immanente Haiku-Interpretation und das kigo im Mittelpunkt des muttersprachlichen Unterrichts. In der neunten Klasse und im ersten bis zweiten Jahr der Oberschule (= Klasse 10 und 11) treten sprachliche, poetologische, literaturgeschichtliche und komparatistische Aspekte des klassischen und modernen Haiku sowie Eigenkompositionen der Schüler in den Vordergrund. Die Dauer des Haiku-Unterrichts, die in der ersten bis zehnten Klasse zwischen ca. einer und vier Stunden pro Schuljahr liegt, erhöht sich in der neunten Klasse um weitere drei, die Bashos Oku no Hosomichi gewidmet sind, beträgt also insgesamt zehn Stunden. Ähnliches trifft für die elfte Klasse zu, in der laut Lehrplan sechs der ca. sieben muttersprachlichen Unterrichtsstunden ebenfalls Haiku-Dichtung der Edo-Zeit behandeln.

> were very much influenced by the haiku, and Pound applied many of the haiku disciplines in his Imagism .... Eliot's 'objective correlative' is a description of haiku .... Linguists in the class can report on the printed language of Japan, ideographs which are almost haiku in themselves .... This can lead to a study of e.e. cummings's poems .... William Carlos Williams is easier to understand after a study of haiku; and Hemingway, a 'prose imagist,' can be read with more attention ..."26)

Die Vorteile, die das Haiku insgesamt im Schulunterricht bietet, bestehen für den Lehrer u.a. darin, daß er mit einem Minimum an Vorbereitungs-, Material- und Arbeitsaufwand ein Maximum an didaktischer Effizienz erzielt und mit dem Dreizeiler über eine Form von Dichtung verfügt, die nicht nur für alle Altersstufen geeignet ist, sondern sich auch vielfältig kombinieren läßt, sei es im Englisch-, Fremdsprachen-, Kunst- oder Musikunterricht, in der Philosophie und Biologie, wo der Zen-Aspekt bzw. das naturbezogene kigo in den Mittelpunkt des Unterrichtsgespräches rücken, oder auch im landeskundlichen Unterricht, in dem es als ein Stück "Weltliteratur" die wachsende Internationalität ausschnitthaft abbildet und den Zugang zur Erkenntnis größerer Traditions- und Kulturzusammenhänge thematisch eröffnet.[27)]
Für den Schüler liegen die Vorteile primär in all jenen Kriterien

---

26) Mildred Fredriksen, op. cit., S. 438 u. S. 443f.

27) Versuche, Haiku im Rahmen des Fremdsprachenunterrichts zu behandeln, wurden u.a. an der Woodberry Forest School, Woodberry Forest, Va., durchgeführt. Die Resonanz der Schüler hierauf wie auch das allgemeine Unterrichtsergebnis macht der Essay "Sabine's Schönheit", apropos, Nr. 2 (1982), S. 61f., deutlich, den der achtzehnjährige John Long zu zwölf deutschen Haiku schrieb, die der Klasse als Prüfungsaufgabe des Wintersemesters 1981/82 vorgelegt wurden.
Gedanken zum kigo im schulischen Haiku-Unterricht äußern u.a. Harold G. Henderson, Haiku in English, op. cit., S. 35-39, Kazuo Sato, "Haiku Poetry and Its Use in the Elementary School", op. cit., S. 61f., Darold D. Braida, "Haiku in Hawaii's Schools", op. cit., S. 44f., und Eric W. Amann, "Haiku Education in Canadian Schools", Haiku Journal, Vol. III, No. 1 (1979), S. 34-36. Siehe dazu auch Kametaro Yagi, "Kite Flying & Children's Haiku", Dragonfly, Vol. VI, No. 3 (July 1978), S. 34f.

des Haiku, die die Grundlage des Imagisten-Programms bilden:

1. in seiner Kürze, Umgangssprachlichkeit und stilistischen Schlichtheit, die es zu einer auch vom Schüler zu meisternden Dichtungsform von kreativem und motivierendem Impetus macht;
2. in seiner Rhythmik, die dem Schüler ein Gefühl für Sprachmelodik und -struktur vermittelt;
3. in der Strenge der Form, die bei geeigneter pädagogischer Anleitung über das Kompositorische hinaus sein gesamtes Denken und Handeln diszipliniert;
4. in der Dinglichkeit, die seine Wahrnehmung schult, den Schritt von der Beobachtung zur Betrachtung einleitet;
5. in der Dauer des einzelnen Augenblicks, die ihn lehrt, sich in der heutigen, schnellebigen Zeit meditative Freiräume zu schaffen;
6. im Alltagsbezug, der das Gewohnte, Gewöhnliche in den Rahmen des Ungewöhnlichen stellt, ihm erhöhte Wertvorstellungen vermittelt, seine Wertschätzung weckt;
7. im Bezug zur Natur, deren Facettenreichtum transparent wie auch begrifflich faßbar wird (kigo) und so speziell dem Großstadtschüler ermöglicht, trotz Trennung mit und in der Natur zu leben;
8. in der Kraft der Andeutung, die die Phantasie anregt und sein Denken auf das Wesentliche richtet;
9. in der Genauigkeit der Wortwahl, die seine verbale Kompetenz fördert, ihn zum "harten, klaren, genauen, schlagenden Wort und damit zum Mißtrauen gegen das Schlagwort" erzieht;[28)]
10. in seiner Bildlichkeit, die sein visuelles Vorstellungsvermögen, seinen Bildsinn schult und ihm hilft, im Bild das Sinnbild zu entdecken.

---

28) Rudolf Haas, "Imagistische Lyrik im Englischunterricht", Wege zur englischen Lyrik in Wissenschaft und Unterricht. Interpretationen, Heidelberg: Quelle & Meyer, 1962, S. 155. Professor Haas deutet mit seinem Aufsatz bereits 1962 auf die Vorteile des Haiku im Schulunterricht hin.

Die Bedeutung, die dem Haiku in der Dichtung zukommt, zeigt sich somit in gleicher Weise im Schulunterricht, denn seine spezifischen Kriterien sind für den Schüler pädagogisch von derselben Tragweite wie poetologisch für den erwachsenen haijin, dem Bashō empfahl: "Um Haiku zu schreiben, werde ein drei Fuß großes Kind."

9.3. Das Haiku in der Poesietherapie

Siegmund Freud vergleicht den dichterischen Akt des Erwachsenen mit dem schöpferischen Spiel des Kindes, denn für ihn ist das Gedicht ein Produkt der Phantasie und der Dichter ein "professioneller Tagträumer", dessen unbewußte Wünsche sich durch Sublimierung erfüllen.[1] Obgleich "images" als "'the royal road' to the unconscious"[2] für Freud in der Psychoanalyse eine ebenso zentrale Rolle spielen wie für Pound in der Dichtung, blieben Gedichte, die zu allen Zeiten und bei allen Völkern als Heilmittel pathogener Gemütszustände dienten, für ihn wie für seine direkten Nachfolger therapeutisch peripher.[3]

In den Vereinigten Staaten änderte sich dieses ab Ende der fünfziger Jahre, als mit Beginn der Poesietherapie Dichtung und mit ihr das Haiku therapeutisch in den Vordergrund rückte. Dem Haiku, das in den USA im praktischen Anwendungsbereich damit nicht nur pädagogisch, sondern ebenso medizinisch eine Rolle zu spielen begann, kommt auch in diesem bislang noch kleinen Teilbereich der Psychotherapie insofern eine wachsende Bedeutung zu, als es aufgrund seiner Kürze, relativen Einfachheit und starken Wirkung therapeutisch vielfach effektiver ist als die oftmals komplexere westliche Dichtung:

> "While western poetry is often too complex and obscure, haiku offers the advantages of shortness, simplicity, and universal appeal. It is for this reason that ... haiku will have an increasingly important place in the field of poetry therapy."4)

---

1) Siehe Poetry Therapy. The Use of Poetry in the Treatment of Emotional Disorders, ed. Jack J. Leedy, Philadelphia, Toronto: J.B. Lippincott Co., 1969, S. 192.

2) Harriet Wadeson, Art Psychotherapy, New York, Chichester, Brisbane, Toronto: John Wiley & Sons, 1980, S. 9.

3) Siehe Poetry Therapy, op. cit., S. 193, sowie im weiteren dazu Abraham Blinderman, "Shamans, Witch Doctors, Medicine Men and Poetry", in: Poetry the Healer, op. cit., S. 127-141.

4) Eric Amann, "Haiku the Healer: The Indications and Limitations of Haiku in Poetry Therapy", Modern Haiku, Vol. X, No. 3 (Autumn 1979), S. 24.

Speziell in der Kombination dieser drei Faktoren - seiner bei beeinträchtigter Konzentration notwendigen Kürze, stilistischen Anspruchslosigkeit und bildlichen "Treffsicherheit" - die den Patienten lehren, den Kern seines spezifischen Problems rational und verbal zu fassen, sieht der Psychiater Jack J. Leedy, Pionier der Poesietherapie und Direktor des Poetry Therapy Center in New York, die Möglichkeit im kleinen das zu erreichen, was Freud als das große Ziel der Psychoalanyse mit den Worten umriß, "Where there was Id - there shall be Ego":[5)]

> "It teaches them economy of expression, it teaches them to scratch their brains, to come out, look at the pit with the seed of the problem .... They put those broken dreams and unfulfilled ambitions in bubbles that burst, and in ideas that are germinating, and it comes out in miraculous, beautiful flowers: it's the soul that comes through, the soul of the individual because the seed of the soul is in the haiku."6)

Die Funktion des Haiku, das zumeist als "therapeutic tool", selten jedoch als alleiniges "cure all" appliziert wird, wie etwa Ludwig Steinfeld es zur Selbst-Therapie empfiehlt,[7)] richtet sich nach Art und Grad der psychischen Krankheit, deren Bild von leichter Verhaltensgestörtheit über Depressionen bis zur akuten Psychose und Schizophrenie reicht. Als heilend erwies es sich dabei

---

5) Siegmund Freud, zit. in: Erich Fromm et. al., Zen Buddhism and Psychoanalysis, op. cit., S. 81.

6) Dr. Leedy in einem Interview, das die Verfasserin am 13. Mai 1981 im New Yorker Poetry Therapy Center mit ihm führte. Nachfolgend zit. als "Leedy-Interview".

7) Siehe Ludwig Steinfeld, Der Weg zum Haiku. Schöpferische Freude und seelische Befreiung durch Dreizeiler-Gedichte, Düsseldorf: Patmos-Verlag, 1981, S. 29f.

In Deutschland arbeiten u.a. Dr. Wolfgang Klages, Professor für Psychiatrie an der Medizinischen Fakultät der Technischen Hochschule Aachen, und das Düsseldorfer Fritz Perls Institut für Integrative Therapie, Gestalttherapie und Kreativitätsförderung, biblio- bzw. poesietherapeutisch mit dem Haiku.

weniger bei schwerer Geistesgestörtheit als in den Fällen, in denen die Probleme des Patienten emotionalen Ursprungs waren und dessen Denk- und Sprechfähigkeit intakt blieben:

> "... in general it has been found that haiku works best with patients whose problems are primarily emotional in origin and where the ability to think and verbalize has remained intact. Conversely, haiku would be inapplicable in cases of delusions and other thought disorders such as occur, for example, in schizophrenia."8)

Während das Haiku bei leichteren Krankheitsfällen als "Heiler" fungiert, erfüllt es daher bei schweren vielfach die Funktion eines "Indikators". So wurden beispielsweise bei einer Verlaufsanalyse über den Defektzustand von Schizophrenie, bei der 114 an chronischer Schizophrenie leidende Patienten zwischen 1970 und 1980 insgesamt 10096 Haiku schrieben, die einzelnen Krankheitsbilder durch das Haiku vielseitiger beurteilbar und erstmals Symptome augenscheinlich, die klinisch vorher nicht feststellbar waren.[9] Weitere Funktionen, die das Haiku nach Auskunft Leedys in der Psychotherapie erfüllt, sind die eines "Sedativums" bei der hypnotischen Behandlung, die eines "Tranquilizers" sowie die eines "Stimulators", dem aufgrund seiner dynamischen Wirkung eine besondere Bedeutung zukommt:

> "You can use haiku as a healer, as an indicator, as a sedator for hypnotics to make a person asleep, as a tranquilizer or as a stimulator .... We have each of us twelve bil-

---

8) Eric Amann, "Haiku the Healer ...", op. cit., S. 24.

9) Über diesen Versuch referierte Dr. Nobuyoshi Ando, Professor an der Psychiatrischen Klinik der Universität Tokio, am 20. September 1980 auf der Zweiten Deutsch-Japanisch-Österreichischen Tagung für Psychopathologie in Graz.

In Japan, wo Haiku-Dichtung therapeutisch vielfältig angewandt wird, führen nach Auskunft von Dr. Toyoji Akada, Professor für Psychiatrie am Tokyo Women's Medical College, nahezu alle psychiatrischen Kliniken sowie entsprechende Abteilungen größerer Krankenhäuser interne Zeitschriften, in denen Haiku, tanka und kleinere Aufsätze von und für Patienten und Ärzte veröffentlicht werden.

> lion braincells; boredom will cause them death. Haiku tends to keep the braincells vibrant, bouncing them aloft. It's stimulating: haiku is a brain stimulator."10)

Die einzel- oder gruppentherapeutische Anwendung des Haiku, der bei der Notwendigkeit einer umfassenderen Problemaufarbeitung die Beschäftigung mit längeren Gedichten vorausgehen kann,[11] richtet sich nach dem jeweiligen Krankheitsbild sowie nach Art und Dauer der gesamten Behandlung. Gestaffelt ist die Haiku-Therapie im allgemeinen in eine Rezeptionsphase, in der Haiku gelesen oder vorgelesen werden, und in eine Schreibphase, der sich eine fakultative dritte Phase des Vortragens und Interpretierens anschließt. Während bei seiner Funktion als Indikator oder Beruhigungsmittel die Wort- bzw. Klangkomponente vielfach dominiert, tritt es speziell als "Heiler" primär bildlich in Kraft, da mit dem Durchbrechen der Ichbefangenheit des Patienten durch das Bild bereits der erste Schritt zu dessen Genesung getan ist:

> "By reading and writing haiku patiens are healing themselves because they break the egoshells and get linked to the world around them."12)

Erforderlich bei der ersten Phase der Haiku-Therapie ist daher eine geeignete Wahl der zu rezipierenden Texte, bei der der Therapeut sich nach der von Leedy als "isoprinciple" bezeichneten Stimmung der Gedichte richtet, die, wie folgendes Beispiel zeigt, stets mit der des Patienten korrespondieren muß:[13]

---

10) Leedy-Interview.

11) Vgl. George Swede, "The Role of Haiku in Poetry Therapy", The Modern English Haiku, op. cit., S. 38-41.

12) Joy Shieman, Therapeutin am El Camino Hospital in Mountain View, Cal., in einem Interview, das die Verfasserin am 24. April 1981 in Los Altos mit ihr führte. Nachfolgend zit. als "Shieman-Interview".

13) Zur näheren Information über den Begriff des "isoprinciple" in der Poesietherapie siehe Poetry Therapy, op. cit., S. 67f.

The moon
broken again and again on the sea
so easily mends[14)]

Im Falle einer derartigen Gleichgestimmtheit wird das Bild vom zerrissenen Mond zum Abbild der inneren Zerrissenheit des Patienten, wirkt das Haiku mit C.G. Jung gesprochen wie "eine Antwort der Natur, der es gelungen ist, ihre Reaktion dem Bewußtsein unmittelbar zuzuführen",[15)] denn der Patient erkennt in der "Heilung" des Mondes die Möglichkeit einer Heilung seiner eigenen, naturrhythmisch relativierten Krankheit.
Northrop Frye spricht angesichts einer solchen "Tiefenwirkung" vom "archetypal impact" des Haiku, "which as a recurring unit of experience points to the total structure in the mind."[16)] Entsprechende Bilder, in denen die Einheit von Werden und Vergehen, von Leben und Tod, punktuell aufleuchtet, erwiesen sich daher auch in der therapeutischen Arbeit mit Sterbenden, der Thanato-Therapie, als effektives therapeutisches Medium, da sie zwei Hauptansprüche erfüllen, die das hierin zentrale Konzept eines "appropriate death" vorschreibt:[17)] sie geben dem Sterbenden einerseits das Gefühl der Befreiung, da der metaphorisch relativierte Tod als etwas Sinnvolles erkannt wird, und sie nehmen ihm andererseits die Angst vor dem "Zeitverlust", da die Kürze der ihm verbliebenen Lebensspanne durch die "Ewigkeitsmomente" des Haiku scheinbar zur Dauer wächst.
Dementsprechend berichtet Joy Shieman, die seit knapp zwanzig Jahren therapeutisch mit den von ihr als "moments-of-now" bezeichneten Dreizeilern arbeitet, in ihrer Studie "What the Dying Teach the Living" u.a. von der jungen krebskranken Frau eines Arztes,

---

14) Chōshū, zit. in: Eric Amann, "Haiku the Healer ...", op. cit., S. 22.

15) D.T. Suzuki, Die große Befreiung, op. cit., S. 19. Die von Jung zitierten Worte Suzukis sind im Text kursiv gedruckt.

16) Frye-Gespräch, op. cit.

17) Das von A.D. Weisman entwickelte Konzept geht aus von einem "Tod in Übereinstimmung mit dem eigenen Selbstverständnis und Ich-Ideal. Kernkonzepte sind: 'awareness, acceptability, resolution, relief ...'." Ina Spiegel-Rösing, "Thanato-Therapie", Integrative Therapie, Nr. 2/3 (1980), S. 132.

die darum gebeten hatte, daß man ihr bis zum Schluß Haiku vorlas:

> "She told me ... to read slowly one
> after one ... 'to take part to the
> last' .... By the third Session
> /sic/, she could not open her eyes;
> she lay flat on her stomach ....
> The head nurse took me to her side
> because as she slowly was trans-
> lating to another Dimension she
> still insisted on the reading ...
>
> Last day of autumn:
> and still the sunset lingers
> in a one-way street."[18)]

Während den zu rezipierenden Haiku der "archetypal impact" notwendigerweise immanent sein muß, weil er den Erfolg der jeweiligen Therapie konditioniert, wird in der zweiten Phase, dem Schreiben von Haiku, eine solche Wirkung selten erreicht, denn im Unterschied zur Lyrik bestimmt in der Poesietherapie nicht der ästhetische, sondern der regenerierende Wert die Qualität des Dreizeilers:

> "Writing haiku in the healing-situation is not going to be classical haiku, it's going to be personal haiku because, as in poetry therapy in general, the healing is ahead of good poetry chords."19)

Das Gros der nordamerikanischen Patienten-Haiku zeigt daher eine überwiegend subjektive, gefühlsbetonte, anti-imagistische Tendenz, wie sie beispielsweise den "Survival Journey Haiku" eigen ist, einer aus 36 mit genauen Tagesdaten und -zeiten versehenen Sterbechronik, die eine Patientin während der letzten Lebensmonate ihres an Lungenkrebs erkrankten Ehemannes schrieb. Das Haiku diente hier nicht als Vorlage für Dreizeiler klassischen Stils, sondern ausschließlich als lyrische Fassung einer um ihr Gefaßtsein bemühten Trauernden:

---

18) Joy Shieman, "What the Dying Teach the Living", S. 1f. Das unveröffentlichte Manuskript (1980) - befindlich am Fritz Perls Institut für Integrative Therapie, Düsseldorf - soll in gekürzter und überarbeiteter Form demnächst in einem Sammelband zum Thema "Poesietherapie", hg. Ilse Orth und Hilarion Petzold, erscheinen. Autor des zitierten Haiku ist Eric Amann.

January 15, 1978 - 4.35 p.m.

Yes, my heart cries out!
Better to keep tight rein
so can carry on.

February 19, 1978 - 3.15 p.m.
(While driving to hospital, grieving that Garney's life on earth was ending, and concerned that I might not reach him in time.)

Do not grieve for him
enfolded in Christ's shining light,
FREE, guided by love!

February, 21, 1978 - 8.30 p.m.
(Day of commital /sic/)

One in spirit as
in life, felt his presence there
among snow and pines.[20]

Joy Shieman bezeichnet die Haiku der Patientin als "healing doorway", da sie ihr halfen, ihre temporären Depressionen zu überwinden und sich wieder in den mit neuen Aufgaben erfüllten Lebensalltag einzufinden, eine Rekonvaleszenz, die sich speziell im letzten, weniger gefühlsbetonen Dreizeiler abzeichnet.[21]

---

19) Shieman-Interview.

20) Jean Rowe, "Survival Journey Haiku", unpubl. MS (1978), Teilabdruck in: Joy Shieman, op. cit., S. 7f. Das Manuskript wurde der Verfasserin freundlicherweise von Joy Shieman zur Verfügung gestellt.

21) Siehe Joy Shieman, op. cit., S. 8.

Wie in diesem Falle dominieren in den "Haiku-Kurven" anderer Patienten Subjektivität und gefühlsmäßige Ausgesprochenheit zumeist stark, denn die Mehrzahl der amerikanischen Poesietherapeuten arbeitet darauf hin, daß der Patient beim Schreiben von Haiku nicht objekt-, sondern subjektgebunden vorgeht, sich ganz auf seine Gedanken und Gefühle konzentriert und diese im Haiku verbalisiert, um so den Kern seines Problems rational ganz erfassen zu können.

Zu Vertretern dieser Art von Haiku-Therapie gehört der psychoanalytisch orientierte Jack Leedy, der seine poetologischen Instruktionen auf ein Minimum reduziert, um den kreativen Verbalisierungsprozeß des Patienten nicht zu hemmen. Je nach Dauer der gesamten Therapie schreibt dieser nach einer kurzen Rezeptionsphase zumeist während der Gruppensitzung mindestens einmal pro Woche ein Haiku, das anschließend vorgelesen, in Körpersprache übersetzt und interpretiert wird. Dieser von Leedy zusätzlich gewählten dritten Phase der Haiku-Therapie kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als sie das textlich eingeleitete Analysieren und Rationalisieren des Problems auf klanglicher, bewegungsmäßiger und assoziativer Ebene fördert.[22)]

Während der Klang des vom Verfasser langsam vorgetragenen Haiku und seine simultane Übersetzung in Bewegung durch ein anderes Gruppenmitglied den Patienten emotional ansprechen sollen, dient das anschließende Interpretieren dem gedanklichen Vorstoß in die Zone des Unbewußten, um ihn so zur Quelle seines Problems zu führen. Auf diese Weise erschließt sich dem Patienten, wie in folgendem Fall dem Drogenabhängigen ("addict") Bob, das ins Haiku gefaßte Bild eines gefangenen Vogels, der von einem Lichtstrahl aus der dunklen Dachkammer ("attic") wieder ins Freie geleitet wird, ganz:

---

22) Vgl. dazu Jack J. Leedy, "Principles of Poetry Therapy", Poetry Therapy, op. cit., S. 67-74.

"Bob: Flutter, flutter.
The light seeketh the dark corner -
the bird at last is free.

Dr. Leedy: Could you tell us something about the poem, about the story that's behind the poem?

Bob: There's a bird in an attic, a bird caught in an attict, an ... an ... attict ... a - a - addict ..."23)

Den umgekehrten Weg der Haiku-Therapie, in der der Patient nicht subjekt-, sondern objektgebunden arbeitet, gehen in den Vereinigten Staaten zumeist die Psychotherapeuten, die eine meditative Form der Behandlung praktizieren, wie etwa die der Morita Therapy. Diese u.a. von David Reynolds in den USA vertretene japanische Form der Therapie, welche Elemente des Buddhismus und der westlichen Psychotherapie in sich vereint, ist darauf angelegt, den von gefühlsfixierter Eigenbeobachtung befangenen Patienten auf ein realitätsbezogenes Detailbewußtsein umzulenken, indem sie ihn lehrt, seine Spannungen, Ängste etc. als gegeben zu akzeptieren, statt sich in ständiger Auseinandersetzung mit ihnen von der Umwelt innerlich abzuwenden.[24)]
Für Reynolds steht daher die unmittelbare Beschäftigung des Patienten mit den Objekten seiner Umgebung im Vordergrund, in deren konkreter Beschreibung er lernt, seine Gefühle der Williamsschen Prämisse "no ideas but in things" entsprechend zu verdinglichen. Auf diese Weise wird der Grad an Subjektivität und gefühlsmäßiger Ausgesprochenheit eines Haiku zum Gradmesser der psychischen Verfassung des Patienten und dessen kompositorisches Ziel identisch mit dem der Imagisten:

---

23) Ausschnitt aus einer Tonbandaufzeichnung einer von Dr. Leedy am Poetry Therapy Center, New York, geleiteten gruppentherapeutischen Sitzung vom 13. Mai 1981.

24) Siehe dazu im weiteren das Kapitel "Morita Psychotherapy", in: David K. Reynolds, op. cit., S. 4-45.

> "What I can tell in terms of the progress of the patient in the haiku that he is writing is that the early on haiku is feeling-directed that is, he writes specifically about his feelings, and I must tell him, 'If you want to convey your feelings, you must describe reality ...: no feelings but in things.' ... Because the main idea for using haiku in Morita Therapy is to have the patient focus on the details of his everyday reality to the extend that he can concisely describe them and so evoke by his description predictable empathetic feeling-responses in a reader, but always avoiding overt description of his feelings."25)

Obgleich die beiden Formen der Therapie, die subjektgebundene Leedys und die objektgebundene Reynolds', methodisch voneinander abweichen, verfolgen beide ein und dasselbe Ziel: die Bewußtwerdung des Unbewußten. Und während Leedy darauf hinarbeitet, dem Patienten seine inneren Bilder zu entschlüsseln, ist Reynolds bestrebt, die äußeren Bilder für ihn lesbar zu machen. Das Medium dieser Therapie liegt für beide im Haiku, dessen archetypische Wirkung durch das Verschmelzen von äußerem und innerem Bild entsteht, denn "der Sitz der Seele ist da, wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren".[26)]

---

25) Dr. Reynolds in einem Interview, das die Verfasserin am 14. April 1981 im Zen Center of Los Angeles mit ihm führte.

26) Zitat aus: Wolfgang Metzger, Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments, Darmstadt: Verlag von Dr. Dietrich Steinkopff, 1963, S. 307.

10. Wertung und Ausblick

Der Einfluß des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne läßt sich anhand der Untersuchungsergebnisse der vorangegangenen Kapitel in drei Hauptaspekten umreißen: in einer bildtechnischen Adaption, einer zen-spezifischen Nutzung und in der Schaffung eines autonomen englischsprachigen Haiku auf der Basis der beiden anderen, schwerpunktmäßig von den Imagisten bzw. "beat poets" vertretenen rezeptionsästhetischen Positionen.
Den Ausgangspunkt der Einflußnahme bildet die den drei Aspekten gemeinsame, mit dem französischen Symbolismus beginnende Suche nach neuen Symbolen und Bildern als einem allgemeinen Merkmal der gesamten westlichen Moderne.

Die bildtechnische Adaption des Haiku durch die Imagisten stand im Zeichen ihrer programmatischen Zielsetzung, die reformbedürftige Dichtung ihrer Zeit durch kräftigende Impulse neu zu beleben. Imdem sie sich an der Kürze, Präzision, Objektivität und natürlichen Bildlichkeit des japanischen Dreizeilers schulten, gelang es ihnen, lyrische Zeugnisse einer differenzierten, "entautomatisierten" Wahrnehmung zu schaffen. Sie entlehnten dem Haiku vornehmlich die hierfür grundlegende "Treffsicherheit" im Bildbereich, vernachlässigten durch technische Fixierung auf das Optische und der mit dem Vitalismusgedanken verbundenen Abkehr vom Kosmischen jedoch seine inhaltliche Seite, den verborgenen Sinn, der dem Leser das als innere Bewegung empfundene Gefühl momentaner zeitlicher und räumlicher Grenzenlosigkeit vermittelt. Der hierdurch entstehende Eindruck von Oberflächlichkeit und Mangel an plastischer Tiefe läßt das Gros ihrer lyrischen Bilder daher statisch erscheinen.
Die Diskrepanz zwischen "physischer" und "metaphysischer" Wirkung, die auf einem Analogiemangel von innerem und lyrisch vorgegebenem Bild beruht, wurde zwar ansatzweise von einigen Imagisten erkannt, jedoch erst später, nach Auflösung des Kreises, graduell behoben. Während beispielsweise John Gould Fletcher darauf hinarbeitete, die von T.E. Hulme eingeleitete "Materialisierung" lyrischer Effekte durch eine transzendierende Wirkung auszugleichen, indem er

primär den Zen-Gehalt des Dreizeilers nutzte, ging Ezra Pound dazu über, die Statik der Bilder durch die im Vortizismus gesuchte Bewegungssteigerung zu dynamisieren. Damit erreichte er zwar eine gewisse Kompensation des fehlenden Bildsinns, nicht jedoch eine Wendung von der Immanenz in die Transzendenz, das vom Rezipienten empfundene Gefühl einer analogie universelle.
Die Technik der "super-position" und die "Image"-Theorie sowie die damit verbundene Einbeziehung des Ideogramms und des japanischen Nō-Spiels als strukturelle Äquivalente des Haiku in den Bereich der englischsprachigen Dichtung bilden entscheidende neue Gestaltungsmöglichkeiten für die gesamte moderne westliche Literatur. Gemessen an der japanischen Haiku-Dichtung brachte der Imagismus zwar keine wesentlichen Beiträge hervor, doch schuf er durch Orientierung an ihr theoretisch wie praktisch grundlegende Neuerungen.

Die Konzentration auf die zen-geprägte inhaltliche Seite des Haiku, die im Zuge verbesserter Übersetzungen und Abhandlungen einsetzte, sowie durch die mit dem Zweiten Weltkrieg verbundene Verbreitung zen-buddhistischen Gedankengutes in den Vereinigten Staaten und die Erkenntnis, daß die im japanischen Dreizeiler verbildlichten "Ewigkeitswerte" im weitesten Sinne sogenannte "Ur-Bilder" nach der Definition C.G. Jungs darstellen, führte zum eigentlichen Durchbruch der Haiku-Dichtung im Westen.
Eingeleitet durch die Überbetonung des Zen-Gehalts seitens der "beat poets" begann gegen Ende der fünfziger Jahre die Diskussion um Wesen und mögliche englischsprachige Formen des Haiku, die bis heute andauert und sie durch ein breites Spektrum unterschiedlichster Ausprägungen ständig weiter bereichert. Mit der Gründung verschiedener Haiku-Magazine und -Gesellschaften setzte in Amerika Mitte der sechziger Jahre eine derartige Auffächerung und Popularisierung auch in außerliterarischen Bereichen, vornehmlich in Malerei, Fotografie, Film, Musik, Tanz, Pädagogik und Psychotherapie, ein, daß das Haiku heute, rund 80 Jahre nach seiner Ankunft im englischsprachigen Raum, zu dem geworden ist, was es im herkömmlichen Sinn darstellt: eine Form des Lebensausdrucks.
Das von Pound als "condensare" verstandene, von Wallace Stevens als geistige Handlung gestaltete und von John Gould Fletcher pro-

pagierte Dichten von Dreizeilern als einem "act of life" ist damit im Begriff, dem Westen ein neues Selbstverständnis zu vermitteln; es bietet die Möglichkeit, die in Form von Bildern des "collective unconscious" in uns ruhende Tradition durch die Haiku-Praxis als einer "collective individuality" neu zu beleben und so die mit dem französischen Symbolismus begonnene Suche nach differenzierten Bildern durch Findung neuer Lebenssymbole zu erfüllen.

Die Bedeutung dieser englischsprachigen Lyrikform nimmt schon jetzt, vor allem in der amerikanischen Dichtung, einen hohen Stellenwert ein, da sie im Rahmen der weltweiten Haiku-Entwicklung, wie sie sich beispielsweise in Frankreich, Lateinamerika und Deutschland in der letzten Zeit vollzog, Verbindlichkeitscharakter hat.
Die seit der Jahrhundertwende von Frankreich ausgehende Verbreitung des japanischen Dreizeilers, dessen Aktualität sich u.a. im surrealistischen Lyrikexperiment spiegelt,[1] wurde federführend von José Juan Tabladas, Francisco Monterdes und Octavio Paz' avantgardistischen Neuerungen im lateinamerikanischen Raum populär und nicht zuletzt über den dortigen Zweig der Konkreten Poesie bis in die Lyrikexperimente jüngsten Datums getragen.[2]

---

1) Einen Überblick über die weltweite Haiku-Entwicklung, einschließlich der beiden "Wellen" der französischen Haiku-Dichtung (1905-1925 u. 1945-1972), gibt René Étiemble in seinen beiden Aufsätzen "Sur une bibliographie du haiku dans les langues européennes", op. cit., und "On Adaptions and Imitations of Haiku in Europe", op. cit. Als repräsentative Beispiele des französischen Haiku seien die frühen Gedichte Fernand Greghs, La Chaîne éternelle, Paris: E. Fasquelle, 1910, und Albert Neuvilles, Épigrammes à la japonaise, Paris: C. Bosse, 1921, genannt - unter dem Titel Haïkaï et tankas: Épigrammes à la japonaise war 1908 eine ähnliche, kleine Sammlung Neuvilles erschienen - sowie die 1972 veröffentlichten Haiku, Paris: Editions de la Pensée universelle, von Guy Bary. Siehe auch S. 36-38 dieser Arbeit.
Weitere Informationen hierzu bieten die Aufsätze von René Maublanc, "Un mouvement japonisant de la littérature contemporaine: Le Haï-kaï français. I. Les Origines et les Principes", op. cit., und Philippe Jaccottet, "L'Orient limpide", La Nouvelle Revue française, t. XCV (Novembre 1960), S. 901-908.

2) Dem Haiku-Einfluß in Lateinamerika geht Barbara Dianne Cantella Konz, From Modernism to Vanguard: The Aesthetics of Haiku

Richtungsweisend sind die Formen des englischsprachigen Haiku vor allem für Deutschland, da - möglicherweise bedingt durch die Schwierigkeiten eines internationalen Lyrikanschlusses nach dem Zweiten Weltkrieg - die deutschsprachige Haiku-Dichtung erst mit Karl Kleinschmidt, Imma von Bodmershof und Hajo Jappe zu Beginn der sechziger Jahre ihren Anfang nahm.[3] Die frühen u.a. von Rainer Maria Rilke, Paul Ernst, Alfred Mombert, Arno Holz, Franz Blei und Ivan Goll unternommenen Haiku-Experimente stellen lediglich isolierte Einzelbeispiele dar, dem japanischen Dreizeiler in diesem Sprachraum kompositorisch Bahn zu brechen.[4] Unterstützt

---

in Hispanic Poetry, Phil. Diss. University of Texas at Austin, 1975, nach, die u.a. den Einfluß der Imagisten, insbesondere den von Pounds Metro-Gedicht, skizziert (S. 104f.), sowie Gary Layne Brower, The Haiku in Spanish American Poetry, Phil. Diss. University of Missouri, Columbia, 1966. Brower erörtert in diedem Zusammenhang auch die Schwierigkeiten eines adäquaten Haiku-Verständnisses nicht-japanischer Autoren (S. 1-38) und erhellt damit gleichermaßen die Gründe für die ungenügende Haiku-Kenntnis der Imagisten.
Eine Analyse von Tabladas haiku-bezogenen Lyrikneuerungen bietet ferner Gloria Ceide-Echevarría mit ihrer Studie El haikái en la lírica mexicana, México: Ediciones de Andrea, 1967, S. 23-58.

3) Die erste Sammlung deutschsprachiger Haiku, Karl Kleinschmidts Der schmale Weg. 200 dreizeilige Gedichte (Haikus), hg. Kulturamt der Stadt Linz, erschien 1953. Zahlreiche der hierin enthaltenen Kurzgedichte nahm der niederösterreichische Autor, von dem insgesamt etwa 250 deutschsprachige Haiku vorliegen, in einem zweiten Band, Tau auf Gräsern. Dreizeilige Gedichte (Haiku), Wien, Innsbruck, Wiesbaden: Rohrer, 1960, auf.
Die meistgelesenen Dreizeiler deutscher Sprache schrieb die mit Rilke befreundete Haiku-Altmeisterin Imma von Bodmershof. Zu Ihren Sammlungen gehören: Haiku, München: Langen-Müller Verlag, 1962, Sonnenuhr, op. cit., Löwenzahn. Die auf 17 Silben verkürzten Haiku, hg. Fujita Shohen, Matsuyama: Verlag Itadori-Hakkosho, 1979, und Im fremden Garten. 99 Haiku, Zürich: Verlag der Arche, 1980.
Fünf der als Privatdrucke veröffentlichten Haiku-Folgen Hajo Jappes, der wie Imma von Bodmershof und Hans Kasdorff (Augenblick und Ewigkeit. Haiku, o.O.: Privatdr., 1975) zu den deutschsprachigen Vertretern des traditionell-orientierten Haiku-Stils gehört, erschienen zwischen 1970 und 1982 in Bonn, die erste Haiku-Folge 1958 in der Herbert Post Presse, München.

4) Über Anfänge und Entwicklung des deutschsprachigen Haiku informiert der Aufsatz von Herbert Fussy, "Zur Geschichte des deutschen Haiku", apropos, Nr. 1 (1983), S. 52-58, zuerst ersch. in: Podium, Bd. XXXV, Nr. 1 (1980).

durch die Verlagerung des literarischen Interesses von der chinesischen Dichtung auf die japanische in den dreißiger Jahren sowie durch die Haiku-Adaption führender Nachkriegslyriker, wie etwa Günter Eich, nahm die Zahl der Haiku-Publikationen in den sechziger Jahren sprunghaft zu.[5] Ihr heutiges Spektrum zeigt, was während der ersten bundesdeutschen Haiku-Biennale am 29. und 30. September 1979 in Bottrop ausgesprochen wurde: eine Orientierung am englischsprachigen Haiku.[6]

---

5) Der Haiku-Einfluß in der Dichtung Eichs, der sich in Gedichten wie "Vorsicht", "Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume" und "Ode an die Natur", Gesammelte Werke, hg. Suhrkamp Verlag in Verbindung mit Ilse Aichinger und unter Mitwirkung von Susanne Müller-Hanpft et al., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973, Bd. I, S. 166f., äußert, macht sich in den Werken anderer deutscher Autoren, wie etwa in denen Paul Celans und Helmut Heißenbüttels, in entsprechender Weise geltend. Die Frage, ob es sich dabei um eine 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, wie Walter Höllerer bereits 1959 in seinem Vortrag "Deutsche Lyrik in der Mitte des 20. Jahrhunderts und einige Verbindungslinien zur französischen und englischen Lyrik", in: Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, ed. Werner P. Friederich, Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1959, Vol. II, S. 707-724, zu bedenken gab.
So besteht im Falle Heißenbüttels zwar ein großes Haiku-Interesse und -Wissen, doch sind entsprechende Kennzeichen seiner Dichtung gleichermaßen auf eine Orientierung an Pound und anderen haiku-beeinflußten Autoren zurückzuführen. (Die Verfasserin bezieht sich auf Auskünfte Helmut Heißenbüttels, die er ihr in Gesprächen zu diesem Thema am 17.10. 1980 und 31.8. 1982 in Hamburg gab.)

6) Siehe Sabine Sommerkamp, "Bericht von der ersten bundesdeutschen Haiku-Biennale", apropos, Nr. 3 (1982), S. 54-59.
Ein entsprechendes Meinungsbild deutscher haijin ergab sich während des ersten Hamburger Haiku-Treffens am 20.1. 1981. Vgl. Sabine Sommerkamp, "Einheit aus Bild, Klang und Wort" /= Bericht über das erste Hamburger Haiku-Treffen, Teil 1/, apropos (Herbst 1981), S. 72-78, und dies., "Tanpopo 22-25" /= Bericht über das erste Hamburger Haiku-Treffen, Teil 1 u. 2/, ins Japanische übertr. von Masayuki Fujita, Itadori, Nr. 33 (Mai/Juni/Juli/August 1981) /= vier Einzelnummern/, S. 32-35, S. 6f., S. 7-9 u. S. 9-12.
Gemessen am englischsprachigen Haiku ist die Breite des Spektrums deutschsprachiger Haiku zwar geringer, doch zeichnet sich schon jetzt eine ähnliche Vielfalt ab. Poetologisch zeigt sich dies am Beispiel der Anthologie der Deutschen Haiku, hg. H. Sakanishi, H. Fussy, K. Kubota, H. Yamakage, Sapporo: Dairyman,

Im Zuge einer von den Imagisten geprägten, 1827 von Goethe prophezeiten "Weltliteratur" ist das Haiku für die westliche Lyrik ein "poetisches Esperanto". Es ist ein Brückenschlag zum Orient, eine neue Art der "Orient-ierung" an altbekannten, Ost und West gemeinsamen Werten: die Erfahrung von der Einheit des Menschen mit sich und der Welt.

1979, wie auch an dem des experimentellen Haikubuches Georg Jappes, Köln: Verlag Horst Nibbe, 1981, hinsichtlich seines Anschlusses an die internationale Haiku-Szene u.a. anhand der Anthologie der Welt Haiku '78, hg. Kaoru Kubota, Sapporo: o. Verl., 1979.
Die Verbindung des Haiku mit außerliterarischen Bereichen, die sich vor allem in Nordamerika wachsender Beliebtheit erfreut, wird im deutschen Sprachraum beispielsweise durch die Ikebana und Haiku-Ausgabe Erika Schwalms und Herlinde Roeder-Knorrs, St. Michael: J.G. Bläschke-Verlag, 1981, illustriert sowie durch den meisterlichen Foto-/Textband Über den Hügel hinaus. Photographien von Peter-Cornell Richter, Haiku von Yodo /i.e. Horst Hammitzsch/, Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1983, und durch eine Reihe von Haiku-Vertonungen, wie die von Friedhelm Döhl, 7 Haiku, für Sopran, Flöte und Klavier, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1963, und Mark Lothar, Acht Haiku, für Sopran, Flöte, Schlagzeug und Klavier (1976), nach Texten von Günther Klinge, Op. 85, Winterthur: Amadeus Verlag Bernh. Päuler, 1977 /= Spielpartitur/, Schallplatte: Ariola eurodisc Stereo 200 467-366 (1979).
Bezüge zwischen der englischen und deutschen Haiku-Dichtung sowie eine kompositorische Zusammenarbeit von Autoren beider Sprachbereiche, wie sie im Rahmen der Rubrik "Deutsch-englische Haiku-Begegnung" der deutschen Literaturzeitschrift apropos gepflegt wird, sind speziell in den zahlreichen Übersetzungen deutschsprachiger Haiku ins Englische manifest, wie Imma von Bodmershof, "/Haiku/", trans. Claire Pratt, Cicada, Vol. V, No. 2 (1981), S. 34, Hajo Jappe, "/Haiku/", trans. from the German by Helen Jefferson, Haiku Byways, Nos. 3&4 (n.d.), unpag., Carl Heinz Kurz, Wherever I Went. Travel Sketches in the forms of Japanese origin: Tanka, Renga, Haiku, trans. into English from the German originals by Werner Manheim, Calistoga, Cal.: Alta Napa Press, 1982, Carl Heinz Kurz et al., "The Southern Stream" (A Kasen directed by Kaoru Kubota, Haikai Master, trans. from the German by Edward Dvoretzky), Frogpond, Vol. V, No. 4 (1982), S. 3-6, Günther Klinge, Drifting with the Moon, Selected and adapted into English by Ann Atwood, und Day Into Night. A Haiku Journey, Selected & adapted into English by Ann Atwood, 1978 bzw. 1980 bei Charles E. Tuttle Co., Inc., erschienen. Die beiden letztgenannten Autoren, Ann Atwood und der auch im Ausland vielgelesene Günther Klinge, schufen mit dem ansprechenden Band Im Kreis des Jahres. Fotos von Ann Atwood, Haiku von Günther Klinge, Innsbruck: Pinguin-Verlag, Frankfurt/Main: Umschau-Verlag, 1982 ein weiteres Zeugnis deutsch-amerikanischer Haiku-Produktion.

Der Einfluß, den das Haiku weiterhin auf die englische, amerikanische und als autonome englischsprachige Form auf die weltweite Dichtung nehmen wird, ist bislang nicht überschaubar. Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Stationen seines bisherigen Weges analytisch zu erhellen.

Erwähnt sei im Hinblick auf die deutsch-englischsprachige Haiku-Rezeption nicht zuletzt die Tatsache, daß zahlreiche deutschsprachige haijin ihre Werke in deutscher, japanischer und englischer Sprache publizieren, wie beispielsweise Richard W. Heinrich, Blätter im Wind, Wenn die Schwalben ziehn ..., Klangvolle Stille - die drei, zum Teil mit Aquarellen Rudolf Gabels ausgestatteten Bände erschienen 1981, 1982 und 1983 als Privatdrucke in Heilbronn - und Michael Groißmeier, Haiku, japanische Bilder Kuniaki Nakano, Kalligraphien Kaoru Kubota, Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1982.

Die Frage, die Hans Galinsky im Kapitel "Einfluß: Indirekter Einfluß der amerikanischen Literatur als Vermittlerin fernöstlicher und westindischer Wirkungen auf die deutsche Literatur" seines Buches Amerikanisch-deutsche Sprach- und Literaturbeziehungen. Systematische Übersicht und Forschungsbericht 1945-1970, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1972, S. 84, danach stellt, ob "die amerikanische Aufnahme (einschließlich der Übersetzung) ... Nachahmung und Nachschöpfung der j a p a n i s c h e n H a i k u - /Form/ ... deren Wirkung auf die deutsche Lyrik, wenn auch nicht verursacht, so doch gefördert /hat/", findet im skizzierten Bild deutsch-englischer Haiku-Bezüge ihre faktische Antwort.

LITERATURVERZEICHNIS

		Seite
1.	BIBLIOGRAPHIEN UND NACHSCHLAGEWERKE	493
2.	EINLEITENDE LITERATUR	494
2.1.	Werke zur Sprache, Literatur, Kunst, Religion, Philosophie, Psychologie und Psychotherapie des Westens, Japans und des Fernen Ostens	494
3.	PRIMÄRLITERATUR	499
3.1.	Ausgewählte Literatur Japans und des Fernen Ostens (In Übersetzung oder Nachdichtung, teilw. Haiku enthaltend)	499
3.2.	Das Haiku	502
3.2.1.	Das japanische Haiku (In Übersetzung, teilw. eingeleitet und kommentiert)	502
3.2.1.1.	Anthologien	502
3.2.1.2.	Einzelwerke	503
3.2.2.	Das englischsprachige Haiku	505
3.2.2.1.	Anthologien	505
3.2.2.2.	Einzelwerke	506
3.2.3.	Das Haiku in anderen Sprachen (Teilw. in Übers.)..	509
3.2.3.1.	Anthologien	509
3.2.3.2.	Einzelwerke	509
3.2.4.	Das Haiku in Fotografie, Film und Musik	511
3.3.	Imagisten, "Beat Poets" und andere Autoren	514
3.3.1.	Anthologien	514
3.3.2.	Einzelwerke	515

3.3.2.1. Dichtung 515

3.3.2.2. Theorie, Kritik, Übersetzung u.a.
(Siehe auch 2.1., 3.1., 3.2.1. und 3.2.2.2.) 523

4. SEKUNDÄRLITERATUR 526

4.1. Autobiographien, Briefe, Interviews 526

4.2. Bücher, Sammlungen u.a. (Siehe auch 2.1.) 528

4.3. Dissertationen und unveröffentlichte Manuskripte 534

4.4. Aufsätze, Rezensionen u.a. (Siehe auch 3.3.2.2.) 537

5. ERGÄNZEND BERÜCKSICHTIGTE LITERATUR 548

5.1. Historische Darstellungen 548

5.2. Pädagogische Werke 548

1. BIBLIOGRAPHIEN UND NACHSCHLAGEWERKE

Bloomingdale, Judith. "Haiku: An Annotated Checklist", Bibliographical Society of America Papers, Vol. LVI, No. 4 (October-December 1962), S. 488-494.

Brooks, Randy and Shirley Brooks, eds. Haiku Review '82, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1982.

Brower, Gary L. Haiku in Western Languages. An Annotated Bibliography (with some reference to senryu), with the collaboration of David William Foster, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, Inc., 1972.

Brown, Don. Japanese Literature in European Languages, 1955-56, Tokyo: Tokyo News Service, 1957.

Calkins, Jean, comp. Handbook on Haiku, 2 vols., Kanona, N.Y.: J & T Transcripts, 1970-72.

Étièmble, René. "Sur une bibliographie du haiku dans les langues européennes", Comparative Literature Studies, Vol. XI (1974), S. 1-20.

Figgins, Ross. "A Basic Bibliography of Haiku in English", Bulletin of Bibliography, Vol. XXXVI, No. 1 (January-March 1979), S. 45-49.

Mesotten, Bart. "About Haiku", Frogpond, Vol. III, No. 2 (May 1980), S. 22-25.

Nachod, Oskar, comp. Bibliography of the Japanese Empire, 1906-26, London: E. Goldston, 1928.

Preminger, Alex, ed. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enl. ed., Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.

Störig, Hans Joachim. Kleine Weltgeschichte der Philosophie, 2 Bde., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1976.

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur, 5., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969.

Wood, Ernest. Zen Dictionary, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1977.

2. EINLEITENDE LITERATUR

2.1. Werke zur Sprache, Literatur, Kunst, Religion, Philosophie, Psychologie und Psychotherapie des Westens, Japans und des Fernen Ostens

Ames, Betty and Van Meter Ames. Japan and Zen, Cincinatti, O.: University of Cincinatti Press, 1961.

Ames, Van Meter. Zen and American Thought, Honolulu, HI: University of Hawaii Press, 1962.

Ando, Shoei. Zen and American Transcendentalism, Tokyo: Hokuseido Press, 1970.

Aston, William George. Grammar of the Japanese Written Language, 2nd ed., London: Trübner & Co. and Yokohama: Lane, Crawford & Co., 1877.

Ders. A History of Japanese Literature, London: W. Heinemann, 1899.

Awakawa, Kōichi. Zen Painting, trans. John Bester, Tokyo and Palo Alto: Kodansha International, 1970.

Bergson, Henri. Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Authorized translation by F.L. Fogson, 3rd ed., London: G. Allen, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1913.

Biblia sacra. Iuxta Vulgatam versionem ad juvantibus Bonifatio Fischer. Rec. et brevi apparatu instruxit Robertus Weber. Ed. altera emendata. 2 vols., Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1975.

Chamberlain, Basil Hall. The Classical Poetry of the Japanese, London: Trübner & Co., 1880.

Ders. Japanese Poetry, London: John Murray, 1911.

Ders. Things Japanese. Being Notes on Various Subjects Connected with Japan, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., Tokyo: Hakubunsha, Ginza [etc.], 1890.

Earhart, H. Byron. Japanese Religion: Unity and Diversity, Encino and Belmont, Cal.: Dickenson Pub. Co., Inc., 1974.

Fenollosa, Ernest Francisco. Epochs of Chinese & Japanese Art. An Outline History of East Asiatic Design, 2 vols., New York, N.Y.: F.A. Stokes Co., 1911.

Florenz, Karl. Geschichte der japanischen Litteratur, Leipzig: C.F. Amelangs Verlag, 1906.

Fromm, Erich. Psychoanalysis and Religion, New Haven, Ct.: Yale University Press, 1959.

Gaultier, Jules de. Le Bovarysme, 3me ed., Paris: Société du Mercure de France, 1902.

Giles, Herbert A. A History of Chinese Literature, New York, N.Y.: D. Appleton and Co., 1923.

Goedl-Roth, Monika, Red. Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, München: Verlag F. Bruckmann KG, 1972.

Goncourt, Edmond et Jules de. Journal. Mémoires de la vie littéraire 1871-1875, t. X, 1903; repr. Paris: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.

Gourmont, Rémy de. Le Problème du style. Questions d'art, de littérature et de grammaire, Paris: Société du Mercure de France, 1902.

Graham, Aelred. Conversations: Christian and Buddhist. Encounters in Japan, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1968.

Ders. Zen Catholicism: A Suggestion, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1963.

Haftmann, Werner. Painting in the Twentieth Century, trans. Ralph Manheim, 2 vols., London: Lund Humphries, 1965.

Hasumi, Toshimitsu. Zen in der japanischen Dichtung, Weilheim: Otto Wilhelm Barth Verlag GmbH, 1961.

Ders. Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience, trans. from the German by John Petrie, New York, N.Y.: Philosophical Library, 1962.

Hempel, Rose. Holzschnittkunst Japans. Landschaft, Mimen, Kurtisanen, Stuttgart: Chr. Belser Verlag, 1963.

Herrigel, Eugen. Zen in the Art of Archery, with an Introduction by D.T. Suzuki, trans. R.F.C. Hull, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1953.

Herrigel, Gustie L. Zen in the Art of Flower Arrangement. An Introduction to the Spirit of the Japanese Art of Flower Arrangement, with a Foreword by Daisetz T. Suzuki, trans. from the German by R.F.C. Hull, Newton Centre, Mass.: C.T. Branford Co., 1958.

Hillier, J., Hg. Japanische Farbholzschnitte, Herrsching, Ammersee: Pawlak Verlag, o.J.

Hirai, Tomio. Zen and the Mind. Scientific Approach to Zen Practice, Tokyo: Japan Publications, Inc., 1978.

Humphreys, Christmas. Buddhism, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1951.

Ders. The Way of Action. A Working Philosophy for Western Life, London: Allen & Unwin, 1960.

Ders. Zen Buddhism, London: W. Heinemann, 1949.

Introduction to Classic Japanese Literature, Tokyo: Kokusei Bunka Shinkokai, 1948.

Janeira, Armando Martins. Japanese and Western Literature. A Comparative Study, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., 1970.

Jilling, Richard, Hg. Japanische Farbholzschnitte. Von 1700 bis 1900, Wiesbaden: Ebeling Verlag, 1977.

Kapleau, Philip, ed. The Three Pillars of Zen: Teaching, Practice, and Enlightenment, comp. & ed., with Translations, Introductions & Notes, by Philip Kapleau, Foreword by Houston Smith, New York, N.Y.: Harper & Row, 1966.

Keene, Donald. Japanese Literature. An Introduction for Western Readers, New York, N.Y.: Grove Press, Inc., 1955.

Ders. Landscapes and Portraits. Appreciations of Japanese Culture, Tokyo and Palo Alto: Kodansha International Ltd., 1971.

Ders. World Within Walls. Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1865, New York, N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1976.

Leedy, Jack J., ed. Poetry the Healer, Philadelphia, Toronto: J.B. Lippincott Co., 1973.

Ders., ed. Poetry Therapy. The Use of Poetry in the Treatment of Emotional Disorders, Philadelphia, Toronto: J.B. Lippincott Co., 1969.

Leverant, Robert. Zen in the Art of Photography, San Francisco, Cal.: Images Press, 1969.

Mensching, Gustav. Die Weltreligionen, Darmstadt: Carl Habel Verlagsbuchhandlung, o.J.

Merton, Thomas. Mystics and Zen Masters, New York, N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1967.

Ders. Zen and the Birds of Appetite, New York, N.Y.: New Directions, 1968.

Metzger, Wolfgang. Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments, Darmstadt: Verlag von Dr. Dietrich Steinkopff, 1963.

Miura, Isshū and Ruth Fuller Sasaki. The Zen Koan. Its History and Use in Rinzai Zen, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1965.

Munsterberg, Hugo. Zen & Oriental Art, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1965.

Noguchi, Yone. The Spirit of Japanese Art, London: John Murray, 1915.

Ders. The Spirit of Japanese Poetry, London: John Murray, 1914.

Ogata, Sōhaku. Zen for the West, New York, N.Y.: Dial Press, 1959.

Okakura, Kakuzo. The Awakening of Japan, London: John Murray, 1903.

Ders. The Book of Tea, London and New York: G.P. Putnam's Sons, 1906.

Ders. The Ideals of the East. With Special Reference to the Art of Japan, London: John Murray, 1903.

Okamoto, Toyo. The Zen Gardens, Tokyo: Mitsumura Suiko Shoin Co., Ltd., 1962.

Pirsig, Robert M. Zen and the Art of Motorcycle Maintenance. An Inquiry Into Values, New York, N.Y.: William Morrow, 1974.

Reynolds, David K. The Quiet Therapies. Japanese Pathways to Personal Growth, Honolulu, HI: University Press of Hawaii, 1980.

Rowland, Benjamin, Jr. Art in East and West. An Introduction through Comparison, Cambridge: Harvard University Press, 1954.

Sasaki, Ruth Fuller. Zen: A Method for Religious Awakening, Kyoto: First Zen Institute of America in Japan, 1959.

Senzaki, Nyogen and Ruth Strout McCandless, comp., eds. and trans. Buddhism and Zen, New York, N.Y.: Philosophical Library, 1953.

Senzaki, Nyogen, Soen Nakagawa, Eido Shimano. Namu Dai Bosa. A Transmission of Zen Buddhism to America, ed. with an Introduction by Louis Nordstrom, New York, N.Y.: Theatre Arts Books, 1976.

Stalker, John and George Parker. A Treatise of Japanning and Varnishing 1688, London: Alec Tiranti Ltd., 1960.

Suzuki, Daisetz Teitaro. Essays in Zen Buddhism, First Series, London: Luzac and Co., 1927.

Ders. The Essentials of Zen Buddhism, selected from the Writings of Daisetz T. Suzuki, ed. with an Introduction by Bernard Phillips, New York, N.Y.: Dutton, 1962.

Ders. Die große Befreiung. Einführung in den Zen-Buddhismus, übers. von Felix Schottlaender, mit einem Geleitwort von C.G. Jung, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1978.

Ders. An Introduction to Zen Buddhism, with a Foreword by C.G. Jung, New York, N.Y.: Philosophical Library, 1949.

Ders. Manual of Zen Buddhism, New York, N.Y.: Grove Press, 1960.

Ders. Studies in Zen, ed. Christmas Humphreys, New York, N.Y.: Philosophical Library, 1955.

Ders. The Training of the Zen Buddhist Monk, New York, N.Y.: University Books, 1959.

Ders. Zen and Japanese Buddhism, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1958.

Ders. Zen and Japanese Culture, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1959, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973.

Ders. Zen Buddhism. Selected Writings, ed. William Barrett, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1956.

Ders. Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture, Kyoto: The Eastern Buddhist Society, 1938.

Suzuki, D.T., Erich Fromm, and Richard De Martino. Zen Buddhism & Psychoanalysis, New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row, Publishers, 1970.

Tsunoda, Ryūsaku, ed. Sources of the Japanese Tradition, comp. Ryusaku Tsunoda, Wm. Theodore de Bary /and/ Donald Keene, New York, N.Y.: Columbia University Press, 1958.

Ueda, Makoto. Literary and Art Theories in Japan, Cleveland, O.: The Press of Western Reserve University, 1967.

Wadeson, Harriet. Art Psychotherapy, New York, Chichester, Brisbane, Toronto: John Wiley & Sons, 1980.

Waley, Arthur. Zen Buddhism and Its Relation to Art. London: Luzac, 1922.

Watts, Alan. Beat Zen, Square Zen, and Zen, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1959.

Ders. Behold the Spirit. A Study in the Necessity of Mystical Religion, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1955.

Ders. Beyond Theology. The Art of Godmanship, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1964.

Ders. The Joyous Cosmology. Adventures in the Chemistry of Consciousness, Foreword by Timothy Leary and Richard Alpert, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1962.

Ders. Nature, Man and Woman, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1958.

Ders. Psychotherapy East and West, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1961.

Ders. The Spirit of Zen. A Way of Life, Work and Art in the Far East, London: John Murray, 1936.

Ders. This Is It. And Other Essays on Zen and Spiritual Experience, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1961.

Ders. The Way of Zen, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1976.

Zolbrod, Leon M. Haiku Painting, Tokyo: Kodansha International Ltd., 1982.

3. PRIMÄRLITERATUR

3.1. Ausgewählte Literatur Japans und des Fernen Ostens

(In Übersetzung oder Nachdichtung, teilw. Haiku enthaltend)

Anderson, George L., ed. Masterpieces of the Orient, New York, N.Y.: Norton, 1961.

Aston, William George. Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697, trans. from the Original Chinese and Japanese by W.G. Aston, London: Allen & Unwin, 1956.

Ayscough, Florence. Fir-Flower Tablets. Poems Translated from the Chinese by Florence Ayscough, English Versions by Amy Lowell, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1921.

Bowes, B.K. A Japanese Garland, London: Mitre Press, 1955.

Bownas, Geoffrey and Anthony Thwaite, trans. The Penguin Book of Japanese Verse, with an Introduction by Geoffrey Bownas, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1964.

Chiba, Reiko, ed. Hiroshige's Tokaido in Prints and Poetry, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1957.

Couchoud, Paul-Louis. Sages et poètes d'Asie, Paris: Calmann-Lévy, 1916.

Dickins, Frederick Victor. Primitive and Mediaeval Japanese Texts, trans. into English, with Introductions, Notes and Glossaries, Oxford: Clarendon Press, 1906.

Dorson, Richard M. Folk Legends of Japan, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1962.

Ekai. The Gateless Gate, transcribed from the Chinese by Nyogen Senzaki and Saladin Reps, Los Angeles, Cal.: John Murray, 1934.

Gautier, Judith. Poèmes de la libellule. Tr. du japonais d'après la version litterale de ... Saionzi, conseiller de S.M. l'empereur du Japon, par J. Gautier, Paris: Gillot, 1885.

Kakuan. 10 Bulls. A Chinese Classic, transcribed by Nyogen Senzaki and Saladin Reps, Los Angeles, Cal.: DeVorss & Co., 1935.

Keene, Donald, ed. Anthology of Japanese Literature. From the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century, New York, N.Y.: Grove Press, 1955.

Ders. Modern Japanese Literature. An Anthology, New York, N.Y.: Grove Press, 1956.

Kōno, Ichiro /ānd/ Rikutarō Fukuda, eds. and trans. An Anthology of Modern Japanese Poetry, Tokyo: Kenkyusha Co., 1957.

Miner, Earl. Japanese Linked Poetry. An Account with Translations of Renga and Haikai Sequences, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979.

Ders. Japanese Poetic Diaries, selected and trans., with an Introduction, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1969.

Porter, William N. A Hundred Verses from Old Japan being a translation of the Hyaku-nin-isshiu, London: Clarendon Press, 1909.

Reps, Paul. 101 Zen Stories, transcribed by Nyogen Senzaki and Paul Reps, London: Rider and Co., 1939.

Ders., comp. Zen Flesh, Zen Bones. A Collection of Zen & Pre-Zen Writings, Garden City, N.Y.: Anchor Books/Doubleday & Co., Inc., 1961.

Revon, Michel. Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^{e} siècle, Paris: C. Delagrave, 1910.

Rexroth, Kenneth and Ikuko Atsumi, trans. and eds. The Burning Heart. Women Poets of Japan, New York, N.Y.: The Seabury Press, 1977.

Rexroth, Kenneth. One Hundred More Poems from the Japanese, New York, N.Y.: New Directions, 1976.

Ders. One Hundred Poems from the Japanese, New York, N.Y.: New Directions, 1955.

Ryōkan. One Robe, One Bowl. The Zen Poetry of Ryōkan, trans. and introduced by John Stevens, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1977.

Saigyō. Mirror for the Moon. A Selection of Poems by Saigyō (1118-1190), trans. with an Introduction by William R. LaFleur, Foreword by Gary Snyder, New York, N.Y.: New Directions, 1978.

Sakade, Florence, ed. Japanese Children's Favorite Stories, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 2nd rev. ed., 1958.

Sato, Hiroaki and Burton Watson, eds. and trans., Robert Fagan, associate ed. From the Country of Eight Islands. An Anthology of Japanese Poetry, with an Introduction by Thomas Rimer, Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1981.

Senzaki, Nyogen and Ruth Strout McCandless, trans. and eds. The Iron Flute. 100 Zen Koan, with Commentary by Genro, Fugai, and Nyogen, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1961.

Shiffert, Edith Marcombe & Yūki Sawa, trans. & comp. Anthology of Modern Japanese Poetry, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1972.

Shimpei, Kusano. Frogs & Others. Poems, trans. from the Japanese by Cid Corman and Kamaike Susumu, New York, N.Y.: Grossman Publishers Inc., 1969.

Ders. Selected Frogs, trans. from the Japanese by Cid Corman and Kamaike Susumu, Kyoto: Origin Press, 1963.

Stryk, Lucien and Takashi Ikemoto, eds. and trans. The Penguin Book of Zen Poetry, with an Introduction by Lucien Stryk, London: Allen Lane, 1977.

Stryk, Lucien, comp. Zen Poems of China and Japan. The Crane's Bill, trans. Lucien Stryk and Takashi Ikemoto, with the assistance of Taigan Takayama, Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1973.

Stryk, Lucien and Takashi Ikemoto eds. and trans. Zen: Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews, Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1965.

Tietjens, Eunice, ed. Poetry of the Orient. An Anthology of the Classic Secular Poetry of the Major Eastern Nations, New York, London: Alfred A. Knopf, 1928.

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

Uchida, Yoshiko. The Magic Listening Cap. More Folk Tales from Japan, New York, N.Y.: Harcourt, Brace, 1955.

Waley, Arthur, trans. Japanese Poetry: The "Uta", Oxford: Clarendon Press, 1919.

Ders., trans. The Noh Plays of Japan, with Letters by Oswald Sickert, New York, N.Y.: Grove Press, 1957.

Ders. The Tale of Genji, trans. from the Japanese, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1955.

3.2. Das Haiku

3.2.1. Das japanische Haiku (In Übersetzung, teilw. eingeleitet und kommentiert)

3.2.1.1. Anthologien

Behn, Harry, comp. and trans. Cricket Songs. Japanese Haiku, with Pictures Selected from Sesshu and other Japanese Masters, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, 1964.

Beilenson, Peter, trans. Cherry Blossoms. Japanese Haiku, 3rd. ser., Mt. Vernon, N.Y.: Peter Pauper Press, 1960.

Ders., trans. The Four Seasons. Japanese Haiku, 2nd ser., Mt. Vernon, N.Y.: Peter Pauper Press, 1958.

Beilenson, Peter and Harry Behn, trans. Haiku Harvest. Japanese Haiku, 4th ser., Mt. Vernon, N.Y.: Peter Pauper Press, 1962.

Beilenson, Peter, trans. Japanese Haiku. Two Hundred Twenty Examples of Seventeen-Syllable Poems, Mt. Vernon, N.Y.: Peter Pauper Press, 1955.

Ders., trans. A Little Treasury of Haiku, New York, N.Y.: Avenel Books, 1980.

Blyth, R.H. Haiku, 4 vols., Tokyo: Hokuseido Press, 1949-52.

Buchanan, Daniel C. One Hundred Famous Haiku, selected and trans. into English, Tokyo: Japan Publications, Inc., 1973.

Henderson, Harold G. The Bamboo Broom. An Introduction to Japanese Haiku, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1934.

Ders. An Introduction to Haiku. An Anthology of Poems and Poets from Basho to Shiki, Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., Inc., 1958.

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

Miyamori, Asatarō. An Anthology of Haiku Ancient and Modern, trans. and annotated, Tokyo: Maruzen Company, Ltd., 1932; repr. Westport, Ct.: Greenwood Press, Publishers, 1970.

Porter, William N., comp. and trans. A Year of Japanese Epigrams, London, New York /etc./: H. Frowde, 1911.

Stewart, Harold, trans. A Chime of Windbells. A Year of Japanese Haiku in English Verse, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., 1969.

Ders. A Net of Fireflies. Japanese Haiku and Haiku Paintings, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1981.

Ueda, Makoto. Modern Japanese Haiku: An Anthology, comp., trans., & with an introduction by Makoto Ueda, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1976.

Ulenbrook, Jan. Haiku: Japanische Dreizeiler. Ausgewählt und aus dem Urtext übertragen, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1979.

Yasuda, Kenneth. A Pepper-Pod. Classic Japanese Poems together with Original Haiku, by Shoson (Kenneth Yasuda) with a Foreword by John Gould Fletcher, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1947.

3.2.1.2. Einzelwerke

Bashō, Matsuo. Back Roads to Far Towns. Bashō's OKU-NO-HOSOMICHI, with a translation and notes by Cid Corman and Kamaike Susumu, New York, N.Y.: Grossman Publishers, Inc., 1971.

Ders. Bashō: 14 translations, /by/ Robert Bly, n.p.: Mudra Press, 1972.

Ders. Cool Gong, trans. Cid Corman, Ashland, Mass.: Origin Press, 1959.

Ders. Cool Melon, trans. Cid Corman, Ashland, Mass.: Origin Press, 1959.

Ders. A Haiku Journey. Bashō's Narrow Road to a Far Province, trans. Dorothy Britton, Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International Ltd., 1974.

Ders. A Haiku Journey. Bashō's "The Narrow Road to the Far North" and Selected Haiku, Photographs by Dennis Stock, trans. and introduced by Dorothy Britton, Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha International Ltd., 1974.

Ders. Monkey's Raincoat, trans. Cana Maeda, New York, N.Y.: Grossman Publishers, Inc., 1973.

Ders. Monkey's Straw Raincoat and Other Poetry of the Bashō School, trans. Earl Miner and Hiroaki Odagiri, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.

Ders. The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches, trans. from the Japanese with an Introduction by Nobuyuki Yuasa, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. 1966.

Ders. Oku no Hosomichi; or, the Poetical Journey in Old Japan, ed. and trans. from the Japanese by Yaichiro Isobe, Tokyo: Sankakusha, 1933.

Buson, Yosa. Haiku Master Buson. Translations from the Writings of Yosa Buson - Poet and Artist - with Related Materials, /by/ Yuki Sawa & Edith Marcombe Shiffert, San Francisco, Cal.: Heian International Pub. Co., 1978.

Ippekiro. Cape Jasmine and Pomegrates. The Free-Meter Haiku of Ippekiro, trans. Soichi Furuta, New York, N.Y.: Grossman Publishers, Inc., 1974.

Issa, Kobayashi. The Autumn Wind. A Selection from the Poems of Issa, trans. and introduced by Lewis MacKenzie, London: John Murray, 1957.

Ders. The Duckweed Way: Haiku of Issa, trans. Lucien Stryk & Takashi Ikemoto, Derry, Pa.: The Rook Press, 1977.

Ders. Dusk Lingers. Haiku of Issa, /trans./ Dennis Maloney, Oneonta, N.Y.: Swamp Press, 1981.

Ders. A Few Flies and I. Haiku, selected by Jean Merrill and Ronni Solbert from Translations by R.H. Blyth and Nobuyuki Yuasa, Illustrated by Ronni Solbert, New York, N.Y.: Pantheon Books, 1969.

Ders. ISSA: Ten Poems. English Versions by Robert Bly, n.p.: priv. print., 1969.

Ders. Orphan Sparrow, trans. Lewis MacKenzie, London: John Murray, 1958.

Ders. The Year of My Life. A Translation of Issa's ORAGA HARU by Nobuyuki Yuasa, Berkeley, Cal.: University of California Press, 1960, 1972.

Shiki, Masaoka. Peonies Kana. Haiku by the Upasaka Shiki, trans. and ed. by Harold J. Isaacson, New York, N.Y.: Theatre Arts Books, 1972.

Taneda, Santōka. Mountain Tasting. Zen Haiku by Santōka Taneda, trans. and introduced by John Stevens, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1980.

3.2.2. Das englischsprachige Haiku

3.2.2.1. Anthologien

Braida, Darold D., comp. The Anthology of Hawaii Education Association. Haiku Award Winners 1977-1979, Honolulu, HI: The Hawaii Education Association, 1979.

Donegan, Patricia and Jim Cohn, eds. Never Mind, Boulder, Col.: Kokoro Press, 1980.

Esam, John, Anselm Hollo, Tom Raworth. Haiku, London: Trigram Press Ltd., 1968.

Haiku Poetry: A Children's Collection, Written and Illustrated by Children of The Wilhelm Scholê, New York, N.Y.: Bantam Books, Inc., 1978.

Harr, Lorraine Ellis, ed. Western World Haiku Anthology 1974/1975, Portland, Oreg.: Western World Haiku Society, 1976.

Dies. Western World Haiku Anthology 1976/1977, Portland, Oreg.: Western World Haiku Society, 1978.

Dies. Western World Haiku Anthology 1978, Portland, Oreg.: Western World Haiku Society, 1979.

Dies. Western World Haiku Anthology 1979, Portland, Oreg.: Western World Haiku Society, 1980.

Dies. Western World Haiku Anthology 1980, Portland, Oreg.: Western World Haiku Society, 1981.

Dies. Western World Haiku Anthology 1981, Portland, Oreg.: Western World Haiku Society, 1982.

Heuvel, Cor van den, ed. The Haiku Anthology. English Language Haiku by Contemporary American and Canadian Poets, Garden City, N.Y.: Anchor Press/Doubleday, 1974.

Los Altos Writers Roundtable. Borrowed Water. A Book of American Haiku, ed. Helen Stiles Chenoweth, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1966.

Swede, George, ed. Canadian Haiku Anthology, Toronto, Ont.: Three Trees Press, 1979.

3.2.2.2. Einzelwerke

Atwood, Ann. Haiku: The Mood of Earth, New York, N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1971.

Dies. Haiku-Vision in Poetry and Photography, New York, N.Y.: Charles Scriber's Sons, 1977.

Dies. My Own Rhythm. An Approach to Haiku, New York, N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1973.

Avis, Nick. "/ā̄utumn nightfall/", Inkstone, Vol. I, No. 1 (Summer 1982), S. 35.

Boldman, Bob. Eating a Melon. 88 Zen Haiku, Glen Burnie, Md.: Wind Chimes Press, 1981.

Buckaway, Catherine M. The Silver Cookoo. Poems in Japanese Verse Forms: Haiku /,/ Tanka, Ottawa, Ont.: The Borealis Press, 1975.

Crosbie, John S. Crosbie's Book of Punned Haiku, Illustrations by Rosalyn Schwartz, New York, N.Y.: Workman Pub. Co., Inc., 1979.

Espey, John. The Empty Box Haiku, Los Angeles, Cal.: The Symposium Press, 1980.

Gates, Larry. "37 Computer-Assisted Haiku", Haiku, Vol. V, No. 3 (Autumn 1971), S. 10-12.

Ginsberg, Allen. Mostly Sitting Haiku, Paterson, N.J.: From Here Press, 1978.

Ders. "/Ā knock .../" Shearsman, No. 7 (1982), S. 31.

Gorman, LeRoy. Cutout Moons, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1980.

Ders. "/H̄aiku/", Cicada, Vol. III, No. 2 (1979), S. 22.

Ders. "Visual Haiku", Cicada, Vol. IV, No. 1 (1980), S. 48-50.

Hackett, James W. Bug Haiku. Original Poems in English, Illustrations by Earl Thollander, Tokyo: Japan Publications, Inc., 1968.

Ders. The Way of Haiku. An Anthology of Haiku Poetry, Tokyo: Japan Publications, Inc., 1969.

Hartmann, Sadakichi. Tanka and Haikai. 14 Japanese Rhythms, New York, N.Y.: G. Bruno, 1915.

Heuvel, Cor van den. EO7, New York, N.Y.: Chant Press, 1964.

Ders. sun in skull, New York, N.Y.: Chant Press, 1961.

Ders. water in a stone depression, New York, N.Y.: Chant Press, 1969.

Ders. the window-washer's pail, New York, N.Y.: Chant Press, 1963.

Hotham, Gary. Against the Linoleum, Laurel, Md.: Yiqralo Press, 1979.

Jewell, Foster. Hiawatha's Country, Venice, Cal.: Sangre de Cristo Press, 1976.

Ders. Sand Waves, El Rito, N.M.: Sangre de Cristo Press, 1969.

Jorvic, Nicholas /i.e. Eric W. Amann/. "Emblems for the New Order", Cicada, Vol. I, No. 1 (1977), S. 42-44.

Kerouac, Jack. "Haikus", The Street /1964?/, unpag.

Kerouac, Jack, Albert Saijo, Lew Welch. Trip Trap. Haiku along the Road from San Francisco to New York, 1959, Bolinas, Cal.: Grey Fox Press, 1973.

Kirkup, James. dengonban messages. oneline haiku and senryu, London: Kyoto Editions, 1981.

Lamb, Elizabeth Searle. in this blaze of sun, Paterson, N.J.: From Here Press, 1975.

Lamb, Elizabeth Searle and Bruce Lamb. Picasso's Bust of Sylvette. Haiku and photographs, Topeka, Kan.: Garlinghouse Printers, 1977.

Lamb, Elizabeth Searle. 39 Blossoms, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1982.

Lessin, Louise. Cats and Their People, in Haiku, illustrated by Arouni, New York, N.Y.: Paul S. Eriksson, 1968.

Mahoney, John J. Symphony of Seasons. Four-Hundred and One Original Haiku, London: Mitre Press, 1971.

McClintock, Michael. Light Run. Haiku and Senryu, Introduction by Eric Amann, Los Angeles, Cal.: Shiloh, 1971.

Novak, Robert. Writing Haiku from Photographs. A Workbook Especially for High School Students, Fort Wayne, Ind.: Acme Dublicating, 1977.

Oldenburg, Carl. Frog Croaks. Haiku Tongue in the Cheek, illustrated by Jonathan M. Nelson, New York, N.Y.: Crown Publishers, 1975.

Patterson, Cyril. Thistledown 2, ed. Geoff and Ellie Holland, Monkseaton, Northumberland: Elpar Poem Productions, 1977.

Pauly, Bill. Wind the Clock by Bittersweet, W. Lafayette, Ind.: High/Coo Press, 1977.

Phillips, Michael Joseph. Concrete Haiku, Milwaukee, Wis.: Peacock Press, 1974.

Ders. Haiku II, Boulder Creek, Cal.: Triton Press, 1976.

Pratt, Claire. Haiku, Toronto, Ont.: priv. print., 1965.

Roseliep, Raymond. Step on the Rain. Haiku, Derry, Pa.: The Rook Press, 1977.

Stryk, Lucien. "Haiku", Volume 63, No. 2 (October 1964), S. 38.

Tagliabue, John. "/Haiku/", American Haiku, Vol. II, No. 1 (1964), S. 9 u. 62.

Ders. "/Haiku/", American Haiku, Vol. II, No. 2 (1964), S. 50.

Tao Li /i.e. Evelyn Tooley Hunt/. "/Haiku/", Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 3 (May-June 1971), S. 7.

Valle, Charles. A Handful of Sparrows. The Haiku Poetry of Charles Valle ("Takeboki"), Original Verse in English, Sumi-e Illustrations, Hawthorne, Cal.: Bookshelf Publications, 1980.

Virgil, Anita. A 2ND Flake, Montclair, N.J.: priv. print., 1974.

Waldman, Anne. "The Change of Clothes Haiku", The End of the Year. Western Haiku Issue (1975), unpag., /Los Angeles, Cal./.

Wiggin, Larry. "Computer Haiku", Haiku, Vol. IV, No. 4 (1970), S. 29f.

Williams, William Carlos. "Marriage", Poetry, Vol. IX /repr./ (October-March 1916-17), S. 84.

Ders. "The Soughing Wind", Poetry, Vol. XIII /repr./ (October-March 1918-19), S. 302.

Ders. "Spring", Poetry, Vol. XIII /repr./ (October-March 1918-19), S. 303.

Willmot, Rod. "The Ribs of Dragonfly (Excerpts)", Cicada, Vol. III, No. 1 (1979), S. 23-30.

Ders. "The Ribs of Dragonfly (Excerpts)", Cicada, Vol. IV, No. 3 (1980), S. 23-29.

Wills, John and Marlene Wills. River, Haiku by John Wills, Drawings by Marlene Wills, Introduction by Eric Amann, Statesboro, Ga.: Herald Commercial Press, 1970.

Wills, Marlene. "Five Zen Telegrams", Haiku, Vol. III, No. 4 (1970), S. 29-33.

Dies. moment/moment moments, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1978.

Dies. the old tin roof. haiku, senryu, dadaku, n.p.: priv. print., 1976.

Wyatt, Bill. Songs of the Four Seasons, Sutton, Surrey: Origins-Diversions, 1965.

3.2.3. Das Haiku in anderen Sprachen (Teilw. in Übersetzung)

3.2.3.1. Anthologien

Kubota, Kaoru, Hg. Anthologie der Welt Haiku '78, Sapporo: o. Verl., 1979.

Sakanishi, H., H. Fussy, K. Kubota, H. Yamakage, Hgg. Anthologie der Deutschen Haiku, Sapporo: Dairyman, 1979.

3.2.3.2. Einzelwerke

Bary, Guy. Haiku, Paris: Editions de la Pensée universelle, 1972.

Bodmershof, Imma von. Haiku, München: Langen-Müller Verlag, 1962.

Dies. "/H̄aiku/̄", trans. Claire Pratt, Cicada, Vol. V, No. 2 (1981), S. 34.

Dies. Im fremden Garten. 99 Haiku, Zürich: Verlag der Arche, 1980.

Dies. Löwenzahn. Die auf 17 Silben verkürzten Haiku, hg. Fujita Shohen, Matsuyama: Verlag Itadori-Hakkosho, 1979.

Dies. Sonnenuhr. Haiku, Salzburg: Stifterbibliothek, Bad Goisern: Neugebauer Press, 1970.

Gregh, Fernand. La Chaîne éternelle, Paris: E. Fasquelle, 1910.

Groißmeier, Michael. Haiku, deutsch, japanisch, englisch, japanische Bilder Kuniaki Nakano, Kalligraphien Kaoru Kubota, Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1982.

Heinrich, Richard W. Blätter im Wind. Deutsche Kurzgedichte nach japanischem Vorbild, deutsch, englisch, japanisch, Aquarelle von Rudolf Gabel, Heilbronn: Privatdr., 1981.

Ders. Klangvolle Stille. Deutsche Kurzgedichte nach japanischem Vorbild, deutsch, englisch, japanisch, Heilbronn: Privatdr., 1983.

Ders. Wenn die Schalben ziehn .... Deutsche Kurzgedichte nach japanischem Vorbild, deutsch, englisch, japanisch, Aquarelle von Rudolf Gabel, Heilbronn: Privatdr., 1982.

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

Jappe, Hajo. Haiku, München: Herbert Post Presse, 1958.

Ders. Haiku, 2. Folge, Bonn: Privatdr., 1970.

Ders. Haiku, 3. Folge, Bonn: Privatdr., 1976.

Ders. Haiku, 4. Folge, Bonn: Privatdr., 1979.

Ders. Haiku, 5. Folge, Bonn: Privatdr., 1980.

Ders. Haiku, 6. Folge, Bonn: Privatdr., 1982.

Ders. "/H̄aiku/̄", trans. from the German by Helen Jefferson, Haiku Byways, Nos. 3&4 (n.d.), unpag.

Kasdorff, Hans. Augenblick und Ewigkeit. Haiku, o.O.: Privatdr., 1975.

Kleinschmidt, Karl. Der schmale Weg. 200 dreizeilige Gedichte (Haiku), hg. Kulturamt der Stadt Linz, 1953.

Ders. Tau auf Gräsern. Dreizeilige Gedichte (Haiku), Wien, Innsbruck, Wiesbaden: Rohrer, 1960.

Klinge, Günther. Day Into Night. A Haiku Journey, Selected & adapted into English by Ann Atwood, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1980.

Ders. Drifting with the Moon, Selected and adapted into English by Ann Atwood, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1978.

Ders. Im Kreis des Jahres. Fotos von Ann Atwood, Haiku von Günther Klinge, Innsbruck: Pinguin-Verlag, Frankfurt/Main: Umschau-Verlag, 1982.

Kurz, Carl Heinz et al. "The Southern Stream" (A Kasen directed by Kaoru Kubota, Haikai Master, trans. from the German by Edward Dvoretzky), Frogpond, Vol. V, No. 4 (1982), S. 3-6.

Kurz, Carl Heinz. Wherever I Went. Travel Sketches in the forms of Japanese origin: Tanka, Renga, Haiku, trans. into English from the German originals by Werner Manheim, Calistoga, Cal.: Alta Napa Press, 1982.

Neuville, Albert. Épigrammes à la japonaise, Paris: C. Bosse, 1921.

Paulhan, Jean et al. "Haï-Kaïs", La Nouvelle Revue française, t. XV (Septembre 1, 1920), S. 329-345.

Schwalm, Erika, Herlinde Roeder-Knorr, Hgg. Ikebana und Haiku, St. Michael: J.G. Bläschke-Verlag, 1981.

Über den Hügel hinaus. Photographien von Peter-Cornell Richter, Haiku von Yodo /i.e. Horst Hammitzsch/, Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1983.

3.2.4. Das Haiku in Fotografie, Film und Musik

Ator, James. Haiku, for Mezzo-Soprano (1971), New York, N.Y.: Seesaw Music Corp., 1973.

Atwood, Ann, writer and photographer. Haiku: A Photographic Interpretation /filmstrip/, n.p.: Lyceum Productions, 1971.

Dies., writer and photographer. Haiku: The Hidden Glimmering /filmstrip/, n.p.: Lyceum Productions, 1973.

Dies., producer. Haiku-Vision in Poetry and Photography /filmstrip/, La Puente, Cal.: Lyceum Productions, 1978.

Dies., writer and photographer. The Heart of Haiku /filmstrip/, n.p.: Lyceum Productions, 1971.

Ball, Jerald T. Inscape: The Realm of Haiku /motion picture/, n.p.: priv. prod., n.d.

Birch, Robert Fairfax. Haiku. Japanese Poems Set to Music, for Voice and Piano, New York, N.Y.: The Joseph Patelson Music House, 1963.

Blacher, Boris. Thirteen Ways of Looking at a Blackbird, from "Five Poems" by Wallace Stevens, for High Voice and String Orchestra, Op. 54, Berlin, Wiesbaden: Bote & Bock, 1958.

Carlson, Ruth Kearney, educational collaborator. Haiku: An Introduction to Poetry /motion picture/, Chicago, Ill.: Institute of Design, Illinois Institute of Technology, 1970; released by Coronet Instructional Films.

Colgan, Helen Hope. "Haiku and Music", Modern Haiku, Vol. II, No. 4 (Autumn 1971), S. 13.

Dies. "Haiku and Music", Modern Haiku, Vol. III, No. 1 (1972), S. 25.

Cunningham, Michael S. Haiku. Four Short Japanese Sketches, for Three Flutes and Piano, Op. 3, New York, N.Y.: Seesaw Music Corp., 1976.

Döhl, Friedhelm. 7 Haiku, für Sopran, Flöte und Klavier, Spielpartitur, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1963.

Evans, Art, director. Reading Poetry: Haiku /motion picture/, n.p.: Oxford Films, 1972.

Findlay, Seaton, producer and director. Haiku - Short Poetry of Japan /motion picture/ / /videorecording/, Ossining, N.Y.: Wombat Productions, 1981.

Gerhard, Roberto. Haiku. 7 Haiku, for Male or Female Voice with Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Piano, London: Mills Music, /1969/.

Gottlieb, Jack. Haiku Souvenirs, for Voice and Piano, Words by Leonard Bernstein, n.p.: Boosey & Hawkes, 1978.

Haiku /motion picture/, Los Angeles, Cal.: Stanton Films, 1969.

Hovhaness, Alan Scott. Haikus. Three Haikus for Piano, Op. 113, New York, N.Y.: C.F. Peters Corp., 1968.

Keefer, Euphrosyne. Haiku, for Soprano and Flute, Words by Claire Pratt, /Performance: May 4, 1975 at the Heliconian Club, Toronto, Ont./.

Dies. Polar Chrysalis, for Soprano and Piano, Words by Claire Pratt, /Performance: April 24, 1983 at the Heliconian Club, Toronto, Ont./.

Kerouac, Jack, Al Cohn & Zoot Sims. Blues & Haikus, n.p.: Hanover Records HM 5006, 1959.

Klingman, Larry /and/ Annette Klingman, authors. Making Haiku /motion picture/, n.p.: Encyclopaedia Britannica Educational Corp., 1972.

Lothar, Mark. Acht Haiku, für Sopran, Flöte, Schlagzeug und Klavier (1976), nach Texten von Günther Klinge, Op. 85, Winterthur: Amadeus Verlag Bernh. Päuler, 1977 /= Spielpartitur/. Schallplatte: Ariola eurodisc Stereo 200 467-366 (1979).

McDonald, Marian. Understanding Haiku /filmstrip/, BFA Educational Media, Santa Monica, Cal.: BFA, 1976.

Dies. Writing Haiku /filmstrip/, BFA Educational Media, Santa Monica, Cal.: BFA, 1976.

Powell, Mel. Haiku Settings, for Voice and Piano, Op. 12, New York, N.Y.: G. Schirmer, Inc., 1961.

Smolanoff, Michael. Haiku Songs. 4 Haiku Songs, for Mezzo-Soprano & Piano, /Op. 37/, /New York, N.Y.: Seesaw Music Corp./, /1973/.

Strawinsky, Igor. Trois Poésies de la Lyrique Japonaise /1913/, pour voix aiguë et piano, texte français de Maurice Delange, s.l.: Boosey and Hawkes, s.d.

Taxman, Barry. "The Book of Intervals", /San Francisco, Cal./: unpubl. score, 1965.

Ders. "Collected Haiku", /San Francisco, Cal./: unpubl. score, 1980.

Ders. "A Festival of Haiku", /San Francisco, Cal./: unpubl. score, 1968.

Ders. Sea and Sky, /San Francisco, Cal./, 1968, /Performance: 1968/.

Ders. String of Haiku, /San Francisco, Cal./: 1973, /Performance: 1973, 1977/.

Waterman, Robert. Haiku /filmstrip/, n.p., n. publisher, 1972; released by Pied Piper Productions.

Welsh, Andrew, director and writer. Haiku /motion picture/, Ontario Educational Communications Authority, Toronto, Ont.: Sincinkin Productions, 1973; released in the U.S. by ACI Films, 1974.

Williams, Graham. Japanese Fragments, for Soprano, Viola and Guitar, London: Chester Music, n.d.

Wilson, Donald M. Haiku. Five Haiku, for Tenor Voice with English Horn, Guitar and String Quartet (1962), New York, N.Y.: Galaxy Music Corp., 1967.

3.3. Imagisten, "Beat Poets" und andere Autoren

3.3.1. Anthologien

Bontemps, Arna, ed. American Negro Poetry, Clinton, Mass.: The Colonial Press, Inc., 1963.

Gill, John, ed. New American and Canadian Poetry, Boston, Mass.: Beacon Press, 1971.

Hayden, Robert, ed. Kaleidoscope. Poems by American Negro Poets, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.

Horovitz, Michael, ed. Children of Albion. Poetry of the "Underground" in Britain, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1969.

Jones, Peter, ed. Imagist Poetry, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1972.

Knight, Arthur Winfield and Glee Knight, eds. The Beat Book, California, Pa.: A.W. Knight and G. Knight, 1974.

Link, Franz, Hg. Amerikanische Lyrik: Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, zweisprachig, übers. von Annemarie und Franz Link, Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1974.

Paetel, Karl Otto, Hg. Beat. Eine Anthologie, dt. von Willi Anders, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1962.

Parkinson, Thomas, ed. A Casebook on the Beat, New York, N.Y.: Thomas Y. Crowell Co., 1970.

Pratt, William ed. The Imagist Poem. Modern Poetry in Miniature, New York, N.Y.: E.P. Dutton & Co., Inc., 1963.

Ross, Nancy Wilson, ed. The World of Zen. An East-West Anthology, New York, N.Y.: Vintage Books, 1960.

Solt, Mary Ellen, ed. Concrete Poetry: A World View, London and Bloomington: Indiana University Press, 1968.

Some Imagist Poets. An Anthology, 1915; repr. New York, N.Y.: Kraus Reprint Co., 1969.

Untermeyer, Louis, ed. Modern American Poetry. A Critical Anthology, 6th rev. ed., New York, N.Y.: Harcourt, Brace and Co., Inc., 1942.

Wilentz, Elias, ed. The Beat Scene, New York, N.Y.: Corinth Books, 1960.

Williams, Emmett, comp. An Anthology of Concrete Poetry, New York, N.Y.: Something Else Press, Inc., 1967.

Wyatt, Bill, ed. Starving Sparrow Temple Anthology, Croydon, Surrey: Sarum House Buddhist Community, 1971.

3.3.2. Einzelwerke

3.3.2.1. Dichtung

Aldington, Richard. The Complete Poems of Richard Aldington, London: Allan Wingate, 1948.

Ders. Images (1910-1915), London: The Poetry Bookshop, 1915.

Ders. Images Old and New, Boston, Mass.: The Four Seas Co., 1916.

Ders. "Penultimate Poetry", The Egoist, Vol. I (January 15, 1914), S. 36.

Auden, Wystan Hugh. City Without Walls, and Other Poems, London: Faber & Faber, 1969.

Blackburn, Paul. Early Selected Y Mas. Poems 1949-1966, Los Angeles, Cal.: Black Sparrow Press, 1972.

Blake, William. William Blake. A Selection of Poems and Letters, ed. with an Introduction by J. Bronowski, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1975.

Bly, Robert. The Sea and the Honeycomb. A Book of Tiny Poems, Boston, Mass.: Beacon Press, 1971.

Campbell, Joseph. The Mountainy Singer, Dublin: Maunsel and Co., 1909.

Claudel, Paul. Cent phrases pour éventails, Paris: Librarie Gallimard, 1942.

Cohen, Leonard. Selected Poems 1956-1968, New York, N.Y.: The Viking Press, 1968.

Colombo, John Robert. Abracadabra, Toronto, Montreal: McClelland and Stewart Ltd., 1967.

Ders. This Studied Self, Kitchener, Ont.: The Hawkshead Press, 1958.

Ders. Variable Cloudiness. New Poems, Toronto, Ont.: Hounslow Press, 1977.

Corman, Cid. nonce, New Rochelle, N.Y.: The Elizabeth Press, 1965.

Ders. plight, New York, N.Y.: The Elizabeth Press, 1969.

Corso, Gregory. Gasoline, The Vestal Lady on Brattle, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1979.

Ders. Herald of the Autochthonic Spirit, New York, N.Y.: New Directions, 1981.

Crapsey, Adelaide. The Complete Poems and Collected Letters of Adelaide Crapsey, ed. with an Introduction and Notes by Susan Sutton Smith, Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1977.

Dies. Verse, Rochester, N.Y.: The Manas Press, 1915.

Creeley, Robert. Gedichte. Amerikanisch und deutsch, übertr. und mit einem Nachwort versehen von Klaus Reichert, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Cummings, E.E. Complete Poems, 2 vols., London: MacGibbon & Kee, 1968.

Doolittle, Hilda. Collected Poems of H.D., New York, N.Y.: Horace Liveright, 1929.

Eich, Günter. Gesammelte Werke, hg. Suhrkamp Verlag in Verbindung mit Ilse Aichinger und unter Mitwirkung von Susanne Müller-Hanpft et al., 4 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

Eliot, T.S. The Complete Poems and Plays, New York, N.Y.: Harcourt, Brace and Co., 1952.

Eshleman, Clayton. What She Means, Santa Barbara, Cal.: Black Sparrow Press, 1978.

Ferlinghetti, Lawrence. Back Roads to Far Places, New York, N.Y.: New Directions, 1971.

Ders. Northwest Ecolog, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1978.

Ders. The Populist Manifestos. Plus an Interview with Jean-Jacques Lebel, San Francisco, Cal.: Grey Fox Press, 1981.

Fletcher, John Gould. Goblins and Pagodas, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1916.

Ders. Irradiations: Sand and Spray, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1915.

Ders. Japanese Prints, Boston, Mass.: The Four Seas Co., 1918.

Ders. Visions of the Evening, London: Erskine, MacDonald, 1913.

Flint, F.S. Cadences, London: The Poetry Bookshop, 1915.

Ders. In the Net of the Stars, London: Elkin Mathews, 1909.

Ders. Otherworld: Cadences, London: The Poetry Bookshop, 1920.

Frazer, Tony. Stones Rocks Leaves, Hongkong: Imprint Editions, 1980.

Gidlow, Elsa. Makings for Meditation. A Collection of Parapoems, Reverant & Irreverant, Mill Valley, Cal.: Druid Heights Books, 1973.

Ginsberg, Allen. "HOWL + other drafts" (195-) /sic/, unveröffentl. Tagebuch, unpag., befindlich unter den "Ginsberg Papers", Butler Library, Columbia University, New York.

Ders. HOWL and Other Poems, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1976.

Ders. Journals. Early Fifties Early Sixties, ed. Gordon Ball, New York, N.Y.: Grove Press, Inc., 1977.

Ders. "Last Paris and New York" (1958), unveröffentl. Tagebuch, unpag., befindlich unter den "Ginsberg Papers", Butler Library, Columbia University, New York.

Ders. "Late 1959", unveröffentl. Tagebuch, unpag., befindlich unter den "Ginsberg Papers", Butler Library, Columbia University, New York.

Ders. "/Notebook 1/" (1955), unveröffentl. Tagebuch, unpag., ohne Titel, z. Zt. befindlich bei Ginsberg in Boulder, Col.

Ders. "Old Pond", Zero, Vol. II (1979), S. 42f.

Ders. Poems All Over the Place, Mostly 'Seventies, Cherry Valley, N.Y.: Cherry Valley Editions, 1978.

Ders. "San Francisco Trip 1959 June", unveröffentl. Tagebuch, unpag., befindlich unter den "Ginsberg Papers", Butler Library, Columbia University, New York.

Gomringer, Eugen. "I-GING transkriptionen", in: Das Und Buch, hg. Wolf Wezel, München: Studio Und, 1971, unpag.

Ders. konstellationen. constellations, constelationes, Bern: spiral press, 1953.

Ders. das stundenbuch, München: Max Hueber Verlag, 1965.

Ders. worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968, hg. und eingeleitet von Helmut Heißenbüttel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1969.

Hammarskjöld, Dag. Markings, trans. Leif Sjöberg & W.H. Auden, with a Foreword by W.H. Auden, London: Faber & Faber, 1964.

Hartmann, Sadakichi. White Chrysanthemums. Literary Fragments and Pronouncements, ed. George Knox and Harry Lawton, New York, N.Y.: Herder and Herder, Inc., 1971.

Hayden, Robert. Angle of Ascent: New and Selected Poems, New York, N.Y.: Liveright, 1975.

Hearn, Lafcadio. Japanese Lyrics, London: Constable & Co., Ltd., Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1915 /Folkroft Library Editions, 1971/.

Ders. A Japanese Miscellany, Boston, Mass.: Little, Brown and Co., 1901.

Ders. "Out of the East". Reveries and Studies in New Japan, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., /1895?/.

Hemingway, Ernest. Death in the Afternoon, London: Jonathan Cape Ltd., 1932.

Ders. 88 Poems, ed. with an Introduction and Notes by Nicholas Gerogiannis, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1979.

Ders. For Whom the Bell Tolls, rev. ed., New York, N.Y.: Bantam Books, Inc., 1976.

Ders. Green Hills of Africa, Frogmore, St Albans: Triad/Panther Books, 1977.

Ders. A Moveable Feast, New York, N.Y.: Bantam Books, Inc., 1965.

Ders. The Old Man and the Sea, Frogmore, St Albans: Triad/Panther Books, 1976.

Ders. The Short Stories, New York, N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1953.

Higginson, William J. Paterson Pieces: Poems 1969-1979, Etchings by Gilbert Riou, Fanwood, N.J.: Old Plate Press, 1981.

Huxley, Aldous. The Doors of Perception, and Heaven and Hell, New York, Hagerstown, San Francisco, London: Harper & Row, Publishers, Inc., 1963.

Kerouac, Jack. Desolation Angels, London: Panther Books Ltd., 1972.

Ders. The Dharma Bums, London: André Deutsch Ltd., 1973.

Ders. Heaven & Other Poems, Bolinas, Cal.: Grey Fox Press, 1977.

Ders. Lonesome Traveller, London: Panther Books Ltd., 1972.

Ders. Scattered Poems, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1977.

Ders. Visions of Cody, London: André Deutsch, 1973.

Kirkup, James. The Drowned Sailor and other poems, London: Grey Walls Press, 1947.

Ders. Insect Summer, Woodcuts by Naoko Matsubara, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, Inc., 1971.

Ders. Japan Physical, ed. with Japanese Translations by Fumiko Miura, Tokyo: Kenkyusha Co., 1969.

Ders. Paper Windows. Poems from Japan, London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1968.

Ders. Refusal to Conform. Last and First Poems, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1963.

Ders. A Summer on Hajinoshima. An Introduction to Haiku Poetry, ed. Atsuo Nakagawa, Nagoya: The Poets' Society of Japan, 1972.

Ders. These Horned Islands. A Journal of Japan, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1962.

Ders. Transmental Vibrations, with an Introductory Essay on One-Line Poems, London: Covent Garden Press, 1971.

Ders. Zen Contemplations, Osaka: Union Services Co., 1978.

Kostelanetz, Richard. Turfs, etc., Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1980.

Lawrence, D.H. Sons and Lovers, London: Martin Secker, 1927.

Lowell, Amy. Ballads for Sale, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1927.

Dies. Pictures of the Floating World, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1919.

Dies. What's O'Clock, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1925.

Merwin, W.S. Asian Figures, New York, N.Y.: Atheneum, 1975.

Ders. Japanese Figures, Santa Barbara, Cal.: Unicorn Press, 1971.

Ders., trans. The Poem of the Cid, New York, N.Y.: Las Americas Pub. Co., 1960.

Ders., trans. The Song of Roland. New York, N.Y.: Vintage Books, 1970.

Musgrave, Susan. Selected Strawberries and Other Poems, Victoria, B.C.: Sono Nis Press, 1977.

Noguchi, Yone. Collected Poems, 1909; repr. Tokyo: The Yone Noguchi Society, 1965.

Ders. From the Eastern Sea, New York, N.Y.: Mitchell Kennerly, Kamakura, Japan: The Valley Press, 1910.

Ders. Seen and Unseen. Or, Monologues of a Homeless Snail, San Francisco, Cal.: G. Burgess & P. Garnett, 1897.

Noyle, Ken. Here Today. Zen Inspired Poetry, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1973.

Olson, Charles. The Maximus Poems, New York, N.Y.: Jargon/Corinth Books, 1960.

Orlovsky, Peter. Clean Asshole Poems & Smiling Vegetable Songs. Poems, 1957-1977, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1978.

Pound, Ezra. Personae. Collected Shorter Poems, London: Faber & Faber, 1952.

Ders. The Pisan Cantos, London: Faber & Faber, 1949.

Ders. Ripostes of Ezra Pound. Whereto are Appended the Complete Poetical Works of T.E. Hulme, London: S. Swift and Co., Ltd., 1912.

Ders. "To Whistler, American", Poetry, Vol. I /repr./ (October-March 1912-13), S. 7.

Reps, Paul. BE! New Uses for the Human Instrument, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1971.

Ders. Gold and Fish Signatures. Poems, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle, Co., Inc., 1973.

Ders. Picture-Poem Primer. 11 Buddings, New York, N.Y.: American Fabrics Publications, n.d.

Ders. sit in. What It Is Like, Words and Brushwork by Paul Reps, San Francisco, Cal.: Zen Center Press, 1975.

Ders. 10 Ways to Meditate: No Need to Kill, New York, N.Y.: John Weatherhill, Inc., 1969.

Ders. Unwrinkling Plays, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1971.

Ders. Zen Telegrams. 79 Picture Poems, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1973.

Rexroth, Kenneth. The Collected Longer Poems, New York, N.Y.: New Directions, 1968.

Ders. The Collected Shorter Poems, New York, N.Y.: New Directions, 1967.

Ders. The Morning Star, New York, N.Y.: New Directions, 1979.

Ders. New Poems, New York, N.Y.: New Directions, 1974.

Ders. Sky Sea Birds Trees Earth House Beasts Flowers, Santa Barbara, Cal.: Unicorn Press, 1973.

Rilke, Rainer Maria. Gesammelte Werke, 6 Bde., Leipzig: Insel-Verlag, 1927.

Ders. Sämtliche Werke, hg. Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 4 Bde., Wiesbaden: Insel-Verlag, 1955-61.

Salinger, J.D. Franny and Zooey, London, Melbourne, Toronto: W. Heinemann Ltd., 1962.

Ders. Nine Stories, Boston, Mass.: Little, Brown and Co., 1953.

Ders. Raise High the Roof Beam, Carpenters, and Seymour - An Introduction, London, Melbourne, Toronto: W. Heinemann Ltd., 1963.

Sandburg, Carl. The Complete Poems of Carl Sandburg, rev. and expanded ed., New York, N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1970.

Senzaki, Nyogen. Like a Dream, Like a Fantasy. The Zen Writings and Translations of Nyogen Senzaki, ed. with an Introduction by Eido Shimano Roshi, Tokyo: Japan Publications, Inc., 1978.

Snyder, Gary. The Back Country, New York, N.Y.: New Directions, 1968.

Ders. Earth House Hold. Technical Notes & Queries to Fellow Dharma Revolutionaries, New York, N.Y.: New Directions, 1969.

Ders. Regarding Wave, New York, N.Y.: New Directions, 1970.

Ders. Riprap, & Cold Mountain Poems, San Francisco, Cal.: Four Seasons Foundation, 1977.

Ders. Six Sections from Mountains and Rivers without End, Plus One, Bolinas, Cal.: Four Seasons Foundation, 1977.

Ders. Turtle Island, New York, N.Y.: New Directions, 1974.

Sommerkamp, Sabine. "On the Assault on Ronald Reagan, While Being at Allen Ginsberg's", Shearsman, No. 7 (1982), S. 31.

Souster, Raymond. Collected Poems, 2 vols., /Ōttawa, Ont./: Oberon Press, 1980-81.

Ders. Extra Innings. New Poems, /Ōttawa, Ont./: Oberon Press, 1977.

Ders. Hanging In. New Poems, /Ōttawa, Ont./: Oberon Press, 1979.

Stevens, Wallace. The Collected Poems of Wallace Stevens, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1961.

Ders. Harmonium, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1923.

Ders. Opus Posthumous, ed. with an Introduction by Samuel French Morse, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1972.

Ders. Parts of a World, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1942.

Storer, Edward. Mirrors of Illusion, London: Sisley's, 1909.

Welch, Lew. Ring of Bone. Collected Poems 1950-1971, ed. Donald Allen, Bolinas, Cal.: Grey Fox Press, 1973.

Whalen, Philip. On Bear's Head. New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc. and Coyote, 1969.

Williams, Emmett. Selected Shorter Poems, 1950-1970, ed. Hansjörg Mayer, Stuttgart, London, Reykjavik, New York: New Directions, 1974.

Williams, William Carlos. The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams, New York, N.Y.: New Directions, 1966.

Ders. Imaginations, ed. with Introductions by Webster Schott, New York, N.Y.: New Directions, 1971.

Ders. Die Worte, die Worte, die Worte. Gedichte, übertr. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

Winters, Yvor. The Collected Poems of Yvor Winters, with an Introduction by Donald Davie, Manchester: Carcanet New Press Ltd., 1978.

Wyatt, Bill. Cinnabar Classics, Croydon, Surrey: priv. print., 1982.

Ders. Wind Blown Cloud Poems, Sutton, Surrey: Broadsheet, 1969.

Yeats, William Butler. The Collected Plays of W.B. Yeats, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1935.

3.3.2.2. Theorie, Kritik, Übersetzung u.a.
(Siehe auch 2.1., 3.1., 3.2., 3.2.1. und 3.2.2.2.)

Aldington, Richard. "The Poetry of F.S. Flint", The Egoist, Vol. II (May 1, 1915), S. 80f.

Cage, John. Silence. Lectures and Writings, Middletown, Ct.: Wesleyan University Press, 1961.

Ders. "Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten", in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, hg. Wolfgang Steinecke, übers. aus dem Amerikanischen von Heinz-Klaus Metzger, Mainz: B. Schott's Söhne, 1959, S. 46-53.

Campos, Augusto de, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960, Sao Paulo: Ediçoes Invençao, 1965.

Corman, Cid. Word for Word. Essays on the Arts of Language, 2 vols., Santa Barbara, Cal.: Black Sparrow Press, 1977-78 /Vol. II u.t.t. At Their Word/.

Corso, Gregory. "Dichter und Gesellschaft in Amerika", Akzente, Bd. V (1958), S. 101-112.

Creeley, Robert. A Sense of Measure, London: Calder and Boyars, 1973.

Ders. "A Statement from Robert Creeley", Frogpond, Vol. V, No. 2 (1982), S. 24.

cummings, e.e. Six Nonlectures, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

Eisenstein, Sergei. "The Cinematographic Principle and the Ideogram", in: Film Forum. Essays in Film Theory, ed. and trans. Jay Leyda, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1949, S. 28-44.

Eliot, T.S. "The Noh and the Image", The Egoist, Vol. IV (August 1917), S. 102f.

Ders. The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism, London: Methuen & Co. Ltd., 1920.

Ders. To Criticize the Critic and other writings, New York, N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1965.

Fenollosa, Ernest. The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, ed. Ezra Pound, San Francisco, Cal.: City Lights Books, 1936.

Ders. Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium, hg. Ezra Pound, Vorwort und Übertragung von Eugen Gomringer, Starnberg: Josef Keller-Verlag, 1972.

Fenollosa, Ernest Francisco and Ezra Pound. 'Noh,' or, Accomplishment. A Study of the Classical Stage of Japan, London: Macmillan & Co., Ltd., 1916.

Ferlinghetti, Lawrence. "Note on Poetry in San Francisco", Chicago Review, Vol. XXII, No. 1 (Spring 1958), S. 4.

Fletcher, John Gould. "On Subject-Matter and War. Poetry", The Egoist, Vol. III (December 1916), S. 188f.

Ders. "The Orient and Contemporary Poetry", in: The Asian Legacy and American Life, Essays arranged and ed. by Arthur-E. Christy, New York, N.Y.: Greenwood Press, 1968, S. 145-174.

Ders. "The Secret of Far Eastern Painting", The Dial, Vol. LXII, No. 733 (January 11, 1917), S. 3-7.

Flint, F.S. "The Book of the Week. Recent Verse", The New Age, N.S. Vol. III, No. 722 (July 11, 1908), S. 212f.

Ders. "The History of Imagism", The Egoist, Vol. II (May 1, 1915), S. 70f.

Ders. "Imagisme", Poetry, Vol. I /repr./ (October-March 1912-13), S. 198-200.

Ders. "The Poetry of H.D.", The Egoist, Vol. II (May 1, 1915), S. 72f.

Ginsberg, Allen. "A Collage of Haiku, Kerouac's Spontaneous Writ, Zengakuren Couplets, Tibetan Mind-Training Slogans, and Blake's Augeries /sic/", Zero, Vol. III (Autumn 1979), S. 158-170.

Ders. Composed on the Tongue, ed. Donald Allen, Bolinas, Cal.: Grey Fox Press, 1980.

Ders. "An Exposition of William Carlos Williams' Poetic Practice", Loka, Vol. II (1976), S. 123-140.

Hartmann, Sadakichi. The Whistler Book. A Monograph of the Life and Position in Art of James McNeill Whistler, Together with a Careful Study of His More Important Works, Boston, Mass.: L.C. Page & Co., 1910.

Hulme, T.E. Further Speculations by T. E. Hulme, ed. Sam Hynes, Minnesota, Minn.: University of Minnesota Press, 1955.

Ders. Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art by T.E. Hulme, ed. Herbert Read, 1924; repr. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1949.

Kirkup, James. "Unwrinkling Plays by Paul Reps", Japan Quarterly, Vol. XII, No. 1 (January-March 1965), S. 260f.

Knight, Etheridge. "A Statement from Etheridge Knight", Frogpond, Vol. V, No. 2 (1982), S. 23.

Lowell, Amy. Tendencies in Modern American Poetry, New York, N.Y.: Macmillan Co., 1917.

Pound, Ezra. ABC of Reading, London: Faber & Faber, 1973.

Ders. "Edward Wadsworth, Vorticist", The Egoist, Vol. I (August 15, 1914), S. 306f.

Ders. "A Few Don'ts by an Imagiste", Poetry, Vol. I /repr./ (October-March 1912-13), S. 200-206.

Ders. Gaudier-Brzeska. A Memoir, Hessle: The Marvell Press, 1960.

Ders. Guide to Kulchur, New York, N.Y.: New Directions, 1970.

Ders. Instigations of Ezra Pound, Together with an Essay on the Chinese Written Character, by Ernest Fenollosa, New York, N.Y.: Boni and Liveright, 1920.

Ders. Literary Essays of Ezra Pound, ed. with an Introduction by T.S. Eliot, Lond: Faber & Faber, 1963.

Pound, Ezra, Ernest Fenollosa, Serge Eisenstein. Nō - Vom Genius Japans, hg. und eingeleitet von Eva Hesse, Übertragung von Wieland Schmied, W.L. Fischer und Elisabeth Kottmeier, Zürich: Verlag der Arche, 1963.

Pound, Ezra. "Vorticism", The Fortnightly Review, Vol. XCVI (July-December 1914), S. 461-471.

Rexroth, Kenneth. Assays, New York, N.Y.: New Directions, 1961.

Ders. "The Influence of Classical Japanese Poetry on Modern American Poetry", in: Studies on Japanese Culture, ed. Japan P.E.N. Club, Tokyo: n. publisher, Vol. I, 1973, S. 374-392.

Ders. "Japanese Poetry, Saturday Review, Vol. L (September 2, 1967), S. 44.

Ders. With Eye and Ear, New York, N.Y.: Herder and Herder, 1970.

Snyder, Gary, Kenneth Rexroth, W.S. Merwin, Robert Bly et al. "Symposium on Chinese Poetry & the American Imagination", Ironwood, No. 17 (1981), S. 11-21 u. S. 38-51.

Stevens, Wallace. The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination, New York, N.Y.: Vintage Books, 1951.

Ders. The Relations Between Poetry and Painting, New York, N.Y.: Museum of Modern Art, 1951.

Stryk, Lucien. "Noburo Fujiwara, Haiku Poet", The Georgia Review, Vol. XXXIII, No. 3 (1979), S. 583-591.

Ders. "Zen Buddhism and Modern American Poetry", Yearbook of Comparative and General Literature, No. 15 (1966), S. 186-191.

Yeats, William Butler. Essays and Introductions, London: Macmillan & Co., Ltd., 1961.

4. SEKUNDÄRLITERATUR

4.1. Autobiographien, Briefe, Interviews

Aldington, Richard. Life for Life's Sake. A Book of Reminiscenses, New York, N.Y.: The Viking Press, 1941.

Ayscough, Florence. Florence Ayscough & Amy Lowell: Correspondence of a Friendship, ed. with a Preface by Harley Farnsworth MacNair, Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1945.

Berrigan, Ted. "Jack Kerouac", in: Writers at Work. The PARIS REVIEW Interviews, 4th ser., ed. George Plimpton, introduced by Wilfrid Sheed, New York, N.Y.: The Viking Press, 1976, S. 361-395.

Bly, Robert. "Interview", The Lamp in the Spine, No. 3 (Winter 1972), S. 50-65.

Clark, Thomas. "Allen Ginsberg", in: Writers at Work. The PARIS REVIEW Interviews, 3rd ser., introduced by Alfred Kazin, New York, N.Y.: The Viking Press, 1967, S. 281-320.

Cummings, E.E. Selected Letters of E.E. Cummings, ed. F.W. Dupee and George Stade, London: André Deutsch Ltd., 1972.

Dehmel, Richard. Ausgewählte Briefe, 2 Bde., Berlin: S. Fischer Verlag 1923.

Eckermann, Johann Peter. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832. Kommentierte Ausgabe, hg. Eduard Castle, 2 Bde., Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1916.

Fletcher, John Gould. Life Is My Song. The Autobiography of John Gould Fletcher, New York & Toronto: Farrar and Rinehart, 1937.

Ginsberg, Allen. As Ever: The Collected Correspondence of Allen Ginsberg & Neal Cassady, Foreword by Carolyn Cassady, ed. with an Introduction by Barry Gifford, Afterword by Allen Ginsberg, Berkeley, Cal.: Creative Arts Book Co., 1977.

Ders. To Eberhart From Ginsberg: A Letter About HOWL 1956. An Explanation by Allen Ginsberg of His Publication HOWL and Richard Eberhart's NEW YORK TIMES Article "West Coast Rhythms" together with Comments by Both Poets and Relief Etchings by Jerome Kaplan, Lincoln, Mass.: The Penmaen Press, 1976.

Noguchi, Yone. Collected English Letters, ed. Ikuko Atsumi, Tokyo: The Yone Noguchi Society, 1975.

Ploog, Jürgen. "Der Poet als Sekretär des Gehirns", tip, No. 2 (1980), S. 60-66.

Pound, Ezra. The Letters of Ezra Pound 1907-1941, ed. D.D. Paige, London: Faber & Faber, 1951.

Rexroth, Kenneth. An Autobiographical Novel, Weybridge: Whittet Books, 1977.

Rilke, Rainer Maria. Die Briefe an Frau Gudi Nölke, hg. Paul Obermüller, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953.

Ders. "Lettre à Mademoiselle Sophy Giauque", Rilke en Valais. Numéro spécial de la Revue Suisse Romande, 3me sér., No. 4 (1939), S. 192-199.

Sandburg, Carl. The Letters of Carl Sandburg, ed. Herbert Mitgang, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968.

Snyder, Gary. The Real Work. Interviews & Talks 1964-1979, ed. with an Introduction by Wm. Scott McLean, New York, N.Y.: New Directions, 1980.

Stevens, Wallace. Letters, selected and ed. by Holly Stevens, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1966.

Watts, Alan. In My Own Way. An Autobiography 1915-1965, New York, N.Y.: Vintage Books, 1973.

Whalen, Philip. Off the Wall. Interviews with Philip Whalen, ed. Donald Allen, Bolinas, Cal.: Four Seasons Foundation, 1978.

Williams, William Carlos. The Autobiography of William Carlos Williams, New York, N.Y.: Random House, 1951.

Ders. I Wanted to Write a Poem. The Autobiography of the Works of a Poet, reported and ed. by Edith Heal, New York, N.Y.: New Directions, 1978.

Womack, Bill. "John Cage: The Music of Contingency. An Interview", Zero, Vol. III (1979), S. 66-74.

4.2. Bücher, Sammlungen u.a. (Siehe auch 2.1.)

Aitken, Robert. A Zen Wave. Bashō's Haiku and Zen, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc. 1978.

Akmakjian, Hiag. Snow Falling from a Bamboo Leaf: The Art of Haiku, Santa Barbara, Cal.: Capra Press, 1979.

Allen, Gay Wilson. American Prosody, New York, N.Y.: Octagon Books, Inc., 1966.

Ders. Carl Sandburg, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1972.

Amann, Eric W. The Wordless Poem. A Study of Zen in Haiku, Toronto, Ont.: Haiku Society of Canada, 1978.

American Writers at German Universities, hg. Kulturabteilung der amerikanischen Botschaft Bonn, 1978.

Andrews, James David. Full Moon is Rising. "Lost Haiku" of Matsuo Basho (1644-1694) and Travel Haiku of Matsuo Basho: A New Rendering, Brookline, Mass.: Branden Press, 1976.

Armes, Roy. Film and Reality. An Historical Survey, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1975.

Baird, James. The Dome and the Rock. Structure in the Poetry of Wallace Stevens, Baltimore, Md.: Johns Hopkins Press, 1968.

Beichmann, Janine. Masaoka Shiki, Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1982.

Bernard, Émile. Souvenirs sur Paul Cézanne, Paris: Chez Michel, 1912.

Blyth, R.H. A History of Haiku, 2 vols., Tokyo: Hokuseido Press, 1963-64.

Butscher, Edward. Adelaide Crapsey, Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1979.

Buttel, Robert. Wallace Stevens. The Making of HARMONIUM, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967.

Butterick, George F. A Guide to The Maximus Poems of Charles Olson, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978.

A Catalogue of The Imagist Poets. With Essays by Wallace Martin and Ian Fletcher, New York, N.Y.: J. Howard Woolmer, 1966.

Ceide-Echevarría, Gloria. El haikái en la lírica mexicana, México: Ediciones de Andrea, 1967.

Chasca, Edmund S. de. John Gould Fletcher and Imagism, Columbia and London: University of Missouri Press, 1978.

Coffman, Stanley K., Jr. Imagism. A Chapter for the History of Modern Poetry, Oklahoma, Okla.: University of Oklahoma Press, 1951.

Cohen, William Howard. To Walk in Seasons. An Introduction to Haiku. An Anthology (with study guide) of Japanese haiku in English versions, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1972.

Crowder, Richard. Carl Sandburg, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1964.

Cuneo, Louis. Haiku Revisited, Millbrae, Cal.: Celestial Arts, 1975.

Damon, S. Foster. Amy Lowell. A Chronicle, Boston and New York: Houghton Mifflin Co., 1935.

Dayton, David, ed. A Roseliep Retrospective. Poems and Other Words by and about Raymond Roseliep, Ithaca, N.Y.: Alembic Press, 1980.

Deutsch, Babette. Poetry in Our Time. A Critical Survey of Poetry in the English-Speaking World, 1900 to 1960, 2nd ed., rev. and enl., Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., Inc., 1963.

Dijkstra, Bram. The Hieroglyphics of a New Speech. Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969.

Drevniok, Betty. Aware - A Haiku Primer, Bellingham, Wash.: Portal Publications, 1980.

Dumas, Bethany K. E.E. Cummings: A Remembrance of Miracles, London: Vision Press, 1974.

Ehrenpreis, Irvin, associate ed. American Poetry, London: Edward Arnold Ltd., 1965.

Enck, John Jacob. Wallace Stevens: Images and Judgements, Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1964.

Faas, Ekbert, ed. Towards a New American Poetics: Essays & Interviews, Santa Barbara, Cal.: Black Sparrow Press, 1978.

Fabre, Michel. The Unfinished Quest of Richard Wright, trans. from the French by Isabel Barzun, New York, N.Y.: William Morrow, 1973.

Fenton, Charles A. The Apprenticeship of Ernest Hemingway. The Early Years, New York, N.Y.: Farrar, Straus & Young, 1954.

Frank, Armin Paul. Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Motive und Motivation in der Literaturkritik T.S. Eliots, München: Wilhelm Fink Verlag, 1973.

Friedman, Norman. e.e. cummings. the art of his poetry, Baltimore, Md.: Johns Hopkins Press, 1967.

Friedrich, Hugo. Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1956.

Galinsky, Hans. Amerikanisch-deutsche Sprach- und Literaturbeziehungen. Systematische Übersicht und Forschungsbericht 1945-1970, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag GmbH, 1972.

Germer, Rudolf. T.S. Eliots Anfänge als Lyriker (1905-1915), Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1966.

Gibson, Morgan. Kenneth Rexroth, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1972.

Giger, Romeo. The Creative Void. Hemingway's Iceberg Theory, Bern: Francke Verlag, 1977.

Giroux, Joan. The Haiku Form, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1974.

Golden, Harry. Carl Sandburg, Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1961.

Goodwin, K.L. The Influence of Ezra Pound, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1966.

Grimm, Reinhold. Strukturen. Essays zur deutschen Literatur, Göttingen: Sachse & Pohl Verlag, 1963.

Grützmacher, Curt. Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre: Die Blume, das Kind, das Licht, München: Eidos Verlag, 1964.

Haas, Rudolf. Amerikanische Literaturgeschichte, 2 Bde., Heidelberg: Quelle & Meyer, 1972-74.

Ders. Theorie und Praxis der Interpretation. Modellanalysen englischer und amerikanischer Texte, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1977.

Ders. Wege zur englischen Lyrik in Wissenschaft und Unterricht. Interpretationen, Heidelberg: Quelle & Meyer, 1962.

Harmer, J.B. Victory in Limbo. Imagism 1908-1917, London: Secker & Warburg, 1975.

Henderson, Harold G. Haiku in English, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1977.

Hesse, Eva, Hg. 22 Versuche über einen Dichter, Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag, 1967.

Higginson, William J. Itadakimasu. Essays on Haiku and Senryu in English, Kanona, N.Y.: J & C Transcripts, 1971.

Ders. "One-Line Haiku." Misunderstandings and Possibilities. Part I: Misunderstandings, Fanwood, N.J.: From Here Press, 1982.

Hipkiss, Robert A. Jack Kerouac: Prophet of the New Romanticism. A Critical Study of the Published Works of Kerouac and a Comparison of Them to Those of J.D. Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kesey, Lawrence, Kan.: The Regents Press of Kansas, 1976.

Hirai, Masao and Eric Walter Frederick Tomlin, eds. T.S. Eliot. A Tribute from Japan, Tokyo: Kenkyusha Co., 1966.

Hughes, Glenn. Imagism and the Imagists. A Study in Modern Poetry, New York, N.Y.: Biblo and Tannen, 1972.

Iino, Norimoto. Hints in Haiku. Japan's Pulse Beat, New York, N.Y.: Philosophical Library, 1967.

Jankowsky, Kurt R. 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.

Jones, Alun R. The Life and Opinions of T.E. Hulme, London: Gollancz, 1960.

Kennedy, Richard S. Dreams in the Mirror: A Biography of E.E. Cummings, New York, N.Y.: Liveright Pub. Corp., 1980.

Kenner, Hugh. The Pound Era, London: Faber & Faber, 1971.

Kessler, Dieter. Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen - Theorien - Texte, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1976.

Leonhard, Kurt. Paul Cézanne. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1966.

Lewis, Richard, ed. Of This World. A Poet's Life in Poetry, Photographs by Helen Buttfield, New York, N.Y.: The Dial Press, 1968.

Ders., ed. The Way of Silence. The Prose and Poetry of Basho, Photographs by Helen Buttfield, New York, N.Y.: The Dial Press, 1970.

Loran, Erle. Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1943.

Lundquist, James. J.D. Salinger, New York, N.Y.: Frederick Ungar Pub. Co., 1979.

Marks, Barry A. E.E. Cummings, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1964.

McNally, Dennis. Desolate Angel. Jack Kerouac, the Beat Generation, and America, New York, N.Y.: Random House, 1979.

Miner, Earl. The Japanese Tradition in British and American Literature, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966.

Nakagawa, Atsuo. Studies on English Haiku. Tokyo: Hokuseido Press, 1976.

Naumann, Wolfram. Hitorigoto. Eine Haikai-Schrift des Onitsura, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1963.

The Nippon Gakujutsu Shinkōkai, publ. Haikai and Haiku, Tokyo: Kenkyusha Co., 1958.

Osborn, Mary Elizabeth. Adelaide Crapsey , Boston, Mass.: Bruce Humphries, Inc., 1933.

Oshima, Shotaro. W.B. Yeats and Japan, Tokyo: Hokuseido Press, 1965.

Riddel, Joseph N. The Inverted Bell. Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams, Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1974.

Rosen, Gerald. Zen in the Art of J.D. Salinger, Berkeley, Cal.: Creative Arts Books Co., 1977.

Ruihley, Glenn Richard. The Thorn of a Rose. Amy Lowell Reconsidered, Hamden, Conn.: Archon Books, 1975.

Russell, Peter, ed. An Examination of Ezra Pound. A Collection of Essays, Norfolk, Ct.: New Directions, 1950.

Sato, Hirokai. Basho's Furuike. Translations, variations, footnotes, etc., with two accounts of how it was written, /New York, N.Y./: priv. print., Autumn 1976.

Ders. One Hundred FROGS. From Renga to Haiku to English, New York and Tokyo: John Weatherhill, Inc., 1983.

Schwartz, William Leonard. The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature 1800-1925, Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.

Smith, Richard Eugene. Richard Aldington, Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1977.

Steinfeld, Ludwig. Der Weg zum Haiku. Schöpferische Freude und seelische Befreiung durch Dreizeiler-Gedichte, Düsseldorf: Patmos-Verlag, 1981.

Stephens, Edna B. John Gould Fletcher, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1967.

Steuding, Bob. Gary Snyder, Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1976.

Stevens, Holly Bright. Souvenirs and Prophecies. The Young Wallace Stevens, New York, N.Y.: Alfred A. Knopf, 1977.

Stevenson, Elizabeth. Lafcadio Hearn, New York, N.Y.: Macmillan, 1961.

Stock, Noel. The Life of Ezra Pound, London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1970.

Sukenick, Ronald. Wallace Stevens: Musing the Obscure. Readings, an Interpretation, and a Guide to the Collected Poetry, New York, N.Y.: New York University Press, 1967.

Suzuki, Susumu. Poet-Painter Buson, Tokyo: Nihon Keizai Shimbun, 1958.

Swede, George. The Modern English Haiku, with a Foreword by LeRoy Gorman, Toronto, Ont.: Columbine Editions, 1981.

Takahashi, Masako. Haiku in English, Matsuyama: International Haiku Center of Ehime University, 1979.

Tokutomi, Kiyoshi & Kiyoko Tokutomi, eds. Season Words in English Haiku, San José, Cal.: Yuki Teikei Haiku Society of USA and Canada, 1980.

Ueda, Makoto. Matsuo Bashō, New York, N.Y.: Twayne Publishers, 1970.

Ders. Zeami, Bashō, Yeats, Pound. A Study in Japanese and English Poetics, London, The Hague, Paris: Mouton & Co., 1965.

Ungar, Barbara. Haiku in English, Stanford Honors Essay in Humanities No. XXI, Stanford, Cal., 1978.

Waldman, Anne and Marilyn Webb, eds. Talking Poetics from Naropa Institute. Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, 2 vols., Boulder and London: Shambhala Publications, Inc., 1978-79.

Watson, William. Yosa no Buson, with an Introduction and Notes, London: Faber & Faber, 1960.

Watts, Alan. Haiku /Tape/, Sausalito, Cal.: Musical Engineering Associates, 1973.

Weaver, Mike. William Carlos Williams. The American Background, Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

Wegner, Robert E. The Poetry and Prose of E.E. Cummings, New York, N.Y.: Harcourt, Brace & World, Inc., 1965.

Weise, Eckhard. Sergej M. Eisenstein. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rohwohlt Verlag, 1975.

Wells, Henry W. Introduction to Wallace Stevens, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1964.

Wilson, Edmund. The Shores of Light. A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties, London: W.H. Allen & Co., Ltd., 1952.

Winters, Yvor. Forms of Discovery. Critical & Historical Essays on the Forms of the Short Poem in English, Chicago, Ill.: Alan Swallow, 1967.

Yasuda, Kenneth. The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples, Rutland, Vt. and Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1974.

Yip, Wai-lim. Ezra Pound's Cathay, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969.

Yu, Beongchan. An Ape of Gods. The Art and Thought of Lafcadio Hearn, Detroit, Mich.: Wayne State University Press, 1964.

4.3. Dissertationen und unveröffentlichte Manuskripte

Apsel, Maxine Olian. The Poetic Development of Charles Olson, Phil. Diss. New York University, 1978.

Betting, Richard A. The Reconciliation of Spirit and Flesh in Allen Ginsberg's Poetry, Ed. Diss. University of Northern Colorado, 1973.

Beutler, Bernhard. Der Einfluß des Imagismus auf die moderne kanadische Lyrik englischer Sprache, Phil. Diss. Universität Hamburg, 1978.

Brower, Gary Layne. The Haiku in Spanish American Poetry, Phil. Diss. University of Missouri, Columbia, 1966.

Bülow, Isolde von. Der Tanz im Drama: Untersuchungen zu William Butler Yeats' dramatischer Theorie und Praxis, Phil. Diss. Universität Hamburg, 1969.

Carson, Linda Gross. Zen Meditation in the Elderly, Phil. Diss. University of Nevada at Reno, 1974.

Clüver, Claus. "From Imagism to Concrete Poetry: Breakthrough or Blind Alley?", unpubl. MS, befindlich beim Autor.

Donegan, Patricia, comp. "Imagists and East Asian Poetry: Sourcebook", Naropa - Summer Session II, July 1980, unpubl. MS, befindlich in der Bibliothek des Naropa Institute, 1111 Pearl Street, Boulder, Col. 80302.

Findlay, Seaton. "The Haiku Moment - Outline for a 20-27 Minute Film", unpubl. MS (July 31, 1979), befindlich in der Bibliothek der Haiku Society of Canada, 627 Broadview Ave, Toronto, Ont., Canada M4K 2N9.

Fussy, Herbert. Die neuere deutsche Lyrik und Ostasien, Phil. Diss. Karl-Franzens-Universität Graz, 1974.

Gorman, LeRoy. "Heaven: A Somewhat Irreferent Haiku Ascension", unpubl. MS, befindlich beim Autor.

Guimond, James Kidder. William Carlos Williams: A Developmental Study, Phil. Diss. University of Illinois, 1965.

Hergt, Gisela. Das lyrische Werk John Gould Fletchers, Phil. Diss. Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz, 1978; Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Peter Lang, 1978.

Hicks, Gail Frances. Creativity and Body Awareness, Phil. Diss. Washington State University, 1974.

Higginson, William J. "Transcript: Haiku Society of America, Meeting 22 March 1971, with Cid Corman", unpubl. MS; zu beziehen von der Haiku Society of America, c/o Japan Society, Inc., 333 East 47th Street, New York, N.Y. 10017.

Hoftiezer, Robert Joseph. Zen as Educational Praxis: A Study of the Educational Characteristics of the Practice of Zen Buddhism, Phil. Diss. State University of New York at Buffalo, 1972.

Jorgensen, Richard Edward. The Honorable Bridge: An Historical Study of Japan's Cultural Reputation in America, Phil. Diss. Georgetown University, 1973.

Jungels, William Joseph. The Use of Native-American Mythologies in the Poetry of Gary Snyder, Phil. Diss. State University of New York at Buffalo, 1973.

Kalbacher, Catherine Elmes. Zen in America, Phil Diss. University of Michigan, 1972.

Kern, Robert Alan. The Work of Gary Snyder, Phil. Diss. Harvard University, 1972.

Konz, Barbara Dianne Cantella. From Modernism to Vanguard: The Aesthetics of Haiku in Hispanic Poetry, Phil. Diss. University of Texas at Austin, 1975.

Miner, Earl. The Japanese Influence on English and American Literature 1850 to 1950, Phil. Diss. University of Minnesota, 1955.

Novik, Geraldine Mary. Robert Creeley: A Writing Biography and Inventory, Phil. Diss. University of British Columbia, Canada, 1973.

Okada, Roy Kazuaki. Zen and the Poetry of Gary Snyder, Phil. Diss. University of Wisconsin at Madison, 1973.

O'Neil, Frances Lillian. A Theoretical Analysis of Zen Buddhist Principles in Education and Two Case Studies of Their Implementation in America, Phil. Diss. University of Connecticut, 1980.

"Part One: Allen Ginsberg - Discussion of Japanese Haiku and Haiku in Jack Kerouac's Desolation Angels; and Blake's 'Auguries of Innocence;' Part Two: Discussion Between Allen Ginsberg and Rinpoche", unpubl. MS (August 11, 1978), 37 S., befindlich in der Seminarbibliothek des Naropa Institute, Boulder, Col.

Rao, Vimala Chemagiri. Oriental Influence on the Writings of Jack Kerouac, Allen Ginsberg, and Gary Snyder, Phil. Diss. University of Wisconsin, Milwaukee, 1974.

Rhoads, Mary Ruth Schneyer. Influences of Japanese 'Hogaku' Manifest in Selected Compositions by Peter Mennin and Benjamin Britten, Phil. Diss. Michigan State University, 1969.

Rowe, Jean. "Survival Journey Haiku", unpubl. MS (1978), befindlich bei der Autorin.

Sakurai, Emiko. The Oriental Tradition in the Poetry of Kenneth Rexroth, Phil. Diss. University of Alabama, 1973.

Schwartz, Marilyn Merritt. From Beat to Beatific: Religious Ideas in the Writings of Kerouac, Ginsberg, and Corso, Phil. Diss. University of California, Davis, 1976.

Shapiro, Deane H., Jr. The Effects of "Zen Meditation-Behavioral Self-Management" Training Package in Treating Methadone Addiction: A Formative Study, Phil. Diss. Stanford University, 1973.

Shieman, Joy. "What the Dying Teach the Living", unpubl. MS (1980), befindlich am Fritz Perls Institut für Integrative Therapie, Düsseldorf.

Swigger, Ronald Thomas. The Life of the World: A Comparison of Stevens and Rilke, Phil. Diss. Indiana University, 1967.

Tanahashi, Kazuaki. "Japanese Poetry: Haiku", Mountain Gate Study Center, Winter Quarter 1980, unpubl. MS, befindlich in der Bibliothek des Zen Center, 300 Page Street, San Francisco, Cal. 94102.

Uerling-Folle, Angelica. Zeugnisse östlicher Philosophie und Mystik im amerikanischen Denken, Phil. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 1972.

Virgil, Anita. "Transcript of Radio Program 'Community Comment', Station WFMU, May 26, '71", unpubl. MS; zu beziehen von der Haiku Society of America, New York.

Wilkinson, Robert Taylor. The Way into the Self: Contemporary American Poets and the Re-Discovery of a Tradition, Phil. Diss. Washington State University, 1978.

Willard, Nancy Margaret. An Experiment in Objectivity: The Poetic Theory and Practice of William Carlos Williams and Rainer Maria Rilke, Phil. Diss. University of Michigan, 1963.

4.4. Aufsätze, Rezensionen u.a. (Siehe auch 3.3.2.2.)

Akada, Toyoji. "Norinaga und Klages - Bemerkungen zu 'Mono-no-aware'", in: Ubusuna. Festschrift zum 60. Geburtstage von Shichiro Chidani, hg. Toyoji Akada, Shigeki Minamizawa und Shuichi Shibata, Tokio: Keiso-Shobo-Verlag, 1972, S. 115f.

Akmakjian, Hiag. "Hemingway and Haiku", Columbia University Forum, Vol. IX (Spring 1966), S. 45-48.

Amann, Eric W. "Haiku Education in Canadian Schools", Haiku Journal, Vol. III, No. 1 (1979), S. 34-36.

Ders. "Haiku the Healer: The Indications and Limitations of Haiku in Poetry Therapy", Modern Haiku, Vol. X, No. 3 (Autumn 1979), S. 21-24.

Ders. "Sand Waves: A Review", Haiku, Vol. III, No. 2 (1969), S. 28f.

Austey, Joanna. "TELEGRAPH 'Writing a Haiku' Competition", Michi, Vol. I, No. 2 (Autumn 1978), S. 30-32.

Baskett, Sam S. "Toward a 'Fifth Dimension' in The Old Man and the Sea", The Centennial Review, Vol. XIX (Autumn 1975), S. 269-286.

Bevilaqua, Ralph. "Pound's 'In a Station of the Metro': A Textual Note", English Language Notes, Vol. VIII, No. 4 (June 1971), S. 293-296.

Bodmershof, Wilhelm von. "Studie über das Haiku", in: Imma von Bodmershof, Sonnenuhr. Haiku, Salzburg: Stifterbibliothek, Bad Goisern: Neugebauer Press, 1970.

Braida, Darold D. "Haiku in Hawaii's Schools", Haiku Journal, Vol. IV, No. 1 (1980), S. 43-46.

Breslin, James. "Allen Ginsberg: The Origins of 'Howl' and 'Kaddish'", Iowa Review, Vol. VIII, No. 2 (1977), S. 82-108.

Brickley, Chuck. "Against the Linoleum by Gary Hotham", Modern Haiku, Vol. IX, No. 1 (Winter/Spring 1980), S. 46f.

Brüll, Lydia. "'Sein' und 'Nichts' - Zwei kunsttheoretische Begriffe aus der Welt des japanischen Kurzgedichtes", Poetica, Bd. II (1968), S. 79-87.

Bull, James. "Los Altos Writers Roundtable", American Haiku, Vol. VI, No. 2 (1968), S. 7-9.

Chamberlain, Basil Hall. "Bashō and the Japanese Poetical Epigram", Transactions of the Asiatic Society of Japan, Vol. XXX, No. 2 (1902), S. 241-362.

Ders. "Japanese Miniature Odes", The Cornhill Magazine, Vol. XXXVI (July-December 1877), S. 72-79.

Doggett, Frank. "Wallace Stevens and the World We Know", English Journal, Vol. XLVIII (1959), S. 365-373.

Dombrady, Géza Siegfried. "Kettendichtung und Partnerbezug", Orient Extremus, Bd. XX, Nr. 1 (Juli 1973), S. 39-48.

Eder, Doris L. "Wallace Stevens: Heritage and Influences", Mosaic, Vol. IV, No. 1, S. 49-61.

Étièmble, René. "On Adaptions and Imitations of Haiku in Europe", in: Studies on Japanese Culture, ed. Japan P.E.N. Club, Tokyo: n. publisher, Vol. I, 1973, S. 38-49.

Eulert, Donald D. "Matter and Method: Emerson and the Way of Zen", The East-West Review, Vol. III, No. 1 (Winter 1966-67), S. 48-65.

Figgins, Ross. "Helen Stiles Chenoweth: A Pulse-Beating!", Modern Haiku, Vol. V, No. 2 (1974), S. 7-9.

Frank, Armin Paul. "Das Bild in imagistischer Theorie und Praxis", Jahrbuch für Amerikastudien, Bd. XIII (1968), S. 174-195.

Fredriksen, Mildred. "Introduction to Poetry through Haiku", English Journal, Vol. LII, No. 4 (1963), S. 438-444.

Fukuda, Rikutaro. "Ezra Pound and the Orient - Some Oriental Figures Behind E. Pound -", Tamkang Review, Vol. II, No. 2 & Vol. III, No. 1 (October 1971 - April 1972), S. 61-69.

Fussy, Herbert. "Zur Geschichte des deutschen Haiku", apropos, Nr. 1 (1983), S. 52-58, zuerst ersch. in: Podium, Bd. XXXV, Nr. 1 (1980).

Garrett, William. "Jack Kerouac's Western Haiku", Leanfrog Newsletter (March/April/May 1979), S. 10f.

Gay, Garry. "Haiga Photography", Leanfrog, Vol. III, No. 2 (Spring 1980), S. 29.

Ders. "Haiga Photography", Leanfrog Newsletter (January-April 1980), S. 34.

Ders. "The Modern Haiga: Haiku-Photography", Leanfrog, Vol. III, No. 2 (Spring 1980), S. 28.

Gehrke, C.G. "Creative Spirits of Third-Graders Soar. Writing Japanese Haiku", New York State Education, Vol. L (March 1963), S. 26f.

Goldstein, Bernice and Sanford Goldstein. "Zen and Salinger", Modern Fiction Studies, Vol. XII, No. 3 (Autumn 1966), S. 313-324.

Gorman, LeRoy. "Beyond and Into Words: Possibilities for Language-Centred Writing in Haiku", Cicada, Vol. V, No. 1 (1981), S. 47-49.

Ders. "Experiments in Two-word Haiku", Cicada, Vol. V, No. 3 (1981), S. 39.

Ders. "Toward a Visual Haiku Beyond Words", Cicada, Vol. III, No. 3 (1979), S. 25-28.

Haas, Rudolf. "Der frühe T.S. Eliot", Die neueren Sprachen, Bd. IX, Nr. 12 (1960), S. 561-572.

Ders. "T.E. Hulme: The Embankment", in: Die moderne englische Lyrik, hg. Horst Oppel, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1967, S. 49-58.

Ders. "T.E. Hulme und die Imagisten", in: Englische Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk, hg. Rudolf Sühnel und Dieter Riesner, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971, S. 218-229.

Hammitzsch, Horst. "Die japanische Literatur", in: Kindlers Literatur Lexikon im dtv, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1974, Bd. II, S. 600-612.

Haslam, Gerald W. "Three Exotics: Yone Noguchi, Shiesei Tsuneishi, and Sadakichi Hartmann", College Language Association Journal, Vol. XIX (1975), S. 362-373.

Henderson, Harold G. "Comments on Haiku", American Haiku, Vol. II, No. 2 (1964), S. 10-12.

Heuvel, Cor van den. "John Wills and One-Line Haiku, II: One-Liners", Frogpond, Vol. V, No. 1 (1982), S. 38-45.

Ders. "John Wills and One-Line Haiku, III: Three in One or One in Three", Frogpond, Vol. V, No. 3 (1982), S. 38-46.

Hian /i.e. William J. Higginson/. "Selections from 'Cool Gong' and 'Cool Melon'", Haiku, Vol. II, No. 4 (1969), unpag.

Higashiyama, Masayoshi. "A Japanese View of Henry David Thoreau", Thoreau Journal Quarterly, Vol. VII (1975), S. 25-29.

Higginson, William J. "Afro-American Haiku", Frogpond, Vol. V, No. 2 (1982), S. 5-11.

Ders. "Bunkum out of Haiku: I - Dr. Williams Minus Haiku", Haiku Magazine, Vol. V, No. 2 (Summer 1971), S. 7.

Ders. "Japanese Poems for American School Kids? or Why and How to Not Teach Haiku", in: The Whole Word Catalogue 2, ed. Bill Zavatsky /and/ Ron Padgett, New York /etc./: McGraw-Hill, 1977, S. 46-53.

Ders. "The Wordless Poem: A Study of Zen in Haiku by Eric W. Amann", Modern Haiku, Vol. I, No. 1 (Winter 1969), S. 36.

Hirakawa, Hachiku. "'Rules' for Yuki Teikei Haiku", trans. Kiyoshi Tokutomi, Haiku Journal, Vol. III, No. 1 (1979), S. 22-24.

Höllerer, Walter. "Deutsche Lyrik in der Mitte des 20. Jahrhunderts und einige Verbindungslinien zur französischen und englischen Lyrik", in: Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, ed. Werner P. Friedrich, Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1959, Vol. II, S. 707-724.

Hurwitz, Harold M. "Hemingway's Tutor, Ezra Pound", Modern Fiction Studies, Vol. XVII, No. 4 (Winter 1971-72), S. 469-482.

Iser, Wolfgang. "Das Bild als entautomatisierte Wahrnehmung. Images bei T.E. Hulme und Ezra Pound", repr. in: Die amerikanische Lyrik von Edgar Allen Poe bis Wallace Stevens, hg. Martin Christadler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, S. 250-272.

Iwahara, Yasuo. "Ezra Pound's Short Imagist Poems and the Japanese Haiku", Hikaku Bungaku Nenshi, No. 9 (March 1973), S. 1-30.

Ders. "The Japanese Literary Tradition as Evidenced in Snow Country: a Study Concerning the Identity of Yasunari Kawabata with the Haiku", Kogakuin-daigaku kenkyuronso, Nr. 16 (1978), S. 51-64.

Izutsu, Toshihiko and Toyo Izutsu. "Far Eastern Existentialism: Haiku and the Man of Wabi", in: The Personality of the Critic, ed. Joseph P. Strelkar, University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1973, S. 40-69.

Jaccottet, Philippe. "L'Orient limpide", La Nouvelle Revue française, t. XCV (Novembre 1960), S. 901-908.

Kann, Hans-Joachim. "Translation Problems in Pound's 'In a Station of the Metro'", Literatur in Wissenschaft und Unterricht, Bd. VI (1973), S. 234-240.

Kawanami, Hideo. "Adereido Kurapushii to Mishieru Rubon: Nihon bungaku to kanren shite", in: University of Osaka College of Commerce Anniversary Festschrift, o.O., o. Verl., o.J., S. 210-237.
Trans. Yoshioki Arai, "Adelaide Crapsey and Michel Revon: Their Connection with Japanese Literature, unveröffentl. MS, o.J., befindlich in der University of Rochester Library unter den Aufzeichnungen A. Crapseys (Box 4, Folder 2).

Kawano, Akira. "Amy Lowell and Carl Sandburg - Especially in Relation to Japanese Prints, Tanka, and Haiku", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXIV, Part I (1974), S. 57-65.

Ders. "Amy Lowell and Haiku", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXII, Part I (1973), S. 39-47.

Ders. "Carl Sandburg and Haiku", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXIII, Part I (1973), S. 35-43.

Ders. "Ezra Pound and Haiku", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXV, Part I, (1975), S. 49-53.

Ders. "The Impact of Haiku on American Poetry", Bulletin of Fukuoka University of Education, Vol. XXIX, Part I (February 1979), S. 39-45.

Ders. "Sandburg's Lyricism in Chicago Poems", Fukuoka Kyōiku-daigaku kiyo, Vol. XXI, Part I (February 1972), S. 81-89.

Kennedy, George. "Fenollosa, Pound and the Chinese Character", in: Selected Works of George A. Kennedy, ed. Tien-yi Li, New Haven, Ct.: Far Eastern Publications, Yale University, 1964, S. 443-462.

Kobayashi, Audrey. "Landscape and the Poetic Act: The Role of Haiku Clubs for the Issei", Landscape, Vol. XXIV, No. 1 (1980), S. 42-47.

Köhler, Michael. "Poesie & Meditation: Das Naropa-Experiment", Die Horen, Nr. 115 (Herbst 1979), S. 161-170.

Lamb, Elizabeth Searle. "A History of Western Haiku. Introduction, Part I: The Real Beginning", Cicada, Vol. III, No. 1 (1979), S. 3-9.

Dies. "A History of Western Haiku, Part II: Growth in the 1960's", Cicada, Vol. III, No. 2 (Spring 1979), S. 3-9.

Dies. "A History of Western Haiku, Part III: A Period of Expansion", Cicada, Vol. III, No. 3 (1979), S. 3-10.

Dies. "A History of Western Haiku, Part IV: On a Plateau", Cicada, Vol. III, No. 4 (1980), S. 3-11.

Dies. "Paul Reps: Peripheral But Important", Modern Haiku, Vol. XIII, No. 2 (Summer 1982), S. 29f.

Leeson, J. "Two Interesting Classroom Approaches That Improve Creativity with Words", The Grade Teacher, Vol. LXXXII (April 1965), S. 38f.

Little, Geraldine Clinton. "Eric Amann: Seminal Force in English-Language Haiku", Modern Haiku, Vol. VI, No. 3 (1975), S. 7-9.

Long, John. "Sabine's Schönheit", apropos, Nr. 2 (1982), S. 61f.

Loose, Gerry. "Brief Notes towards a History of Haiku in English. No. 1: Jack Kerouac", Haiku Byways, Nos. 3&4 (n.d.), unpag.

Lyon, Thomas. "Gary Snyder, a Western Poet", Western American Literature, Vol. III, No. 3 (1968), S. 207-216.

Martin, Gloria A. "Teaching Haiku to Elementary School Students", Modern Haiku, Vol. II, No. 3 (Summer 1971), S. 35-37.

Maublanc, René. "Un mouvement japonisant de la littérature contemporaine: Le Haï-kaï français. I. Les Origines et les Principes", La Grande Revue, t. CX (Février 1923), S. 604-625.

Maxson, Charles M. "Hooked on Haiku", Frogpond, Vol. III, No. 1 (February 1980), S. 12-16.

May, Ekkehard. "Konkrete Poesie in Japan: Experimente mit einer Sinnschrift", Poetica, Bd. VII, Nr. 3-4 (1975), S. 292-324.

McClintock, Michael. "Beholding Lilies: A Comment on E.S. Lamb", Modern Haiku, Vol. VII, No. 3 (August 1976), S. 7f.

Ders. "English and American Haiku Poets: Tao-Li", Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 3 (May-June 1971), S. 5f.

Ders. "The Liberated Haiku: Part I", Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 3 (May-June 1971), S. 28-31.

Ders. "The Liberated Haiku: Part II", Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 4 (July-August 1971), S. 26-29.

Ders. "The Liberated Haiku: Part III", Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 5 (September-October 1971), S. 28-30.

Ders. "The Liberated Haiku: Part IV", Haiku Highlights, Vol. VIII, No. 6 (November-December 1971), S. 28-31.

Ders. "The Liberated Haiku: Part V", Haiku Highlights, Vol. VIIIa, No. 3 (May-June 1972), S. 24-26.

McCoy, Barbara. "Haiku in North Carolina", Leanfrog Newsletter (September-December 1979), S. 15.

Messina, Salvatore. "The Role of Japanese Haiku in the Teaching of Creative Writing", Journal of Secondary Education, Vol. XXXIX (March 1964), S. 122-124.

Meyer, Herman. "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", Euphorion, Bd. LXXIV (1980), S. 134-168.

Miner, Earl. "Pound, Haiku and the Image", The Hudson Review, Vol. IX, No. 4 (Winter 1956-57), S. 570-584.

Monroe, Harriet. "The Single Hound, by Emily Dickinson", Poetry, Vol. V /repr./ (December 1914), S. 138-140.

Morner, Stanley. "Sabi and the English-Language Haiku Poet", Dragonfly, Vol. VII, No. 2 (April 1979), S. 5f.

Müller, Wolfgang D. "Der Weg vom Symbolismus zum deutschen und anglo-amerikanischen Dinggedicht des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts", Neophilologus, Bd. LVIII (1974), S. 157-179.

Myers, Garry Cleveland. "Japanese Poetry Form Can Aid Children in Prose", Columbia (Mo.) Tribune, Vol. LXV, No. 118 (January 28, 1966), S. 9.

Narusawa, Kaken. "Some Problems on Modern Haiku Poetry", Hiroshima Daigaku Bungaku-bu Kiyo, Vol. VIII (1956), S. 1-22.

Nearman, Mark J. "Arno Holz's 'Draußen die Düne': A German haiku ?", Modern Language Notes, Vol. LXXXVIII, No. 3 (April 1973), S. 602-606.

Neumeier, John. "'Songfest' und 'Das Zeitalter der Angst'. John Neumeier über seine Bernstein-Balette", in: Songfest, The Age of Anxiety. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, hg. Intendanz, Hamburg: Hans Christians Druckerei und Verlag, 1979, S. 30f.

Niikura, Toshikazu. "A Romantic Reassertion: Bly and Haiku", in: The Traditional and the Anti-Traditional. Studies in Contemporary American Literature, general ed. Kenzaburo Ohashi, Tokyo: Tokyo Chapter of American Literature Society of Japan, 1981, S. 120-128.

Novák, Miroslaw. "Euphonie im Haiku", Archiv orientálni, Vol. XXX (1962), S. 192-210.

Novak, Robert. "Concrete Poetry and Two Haiku", The Windless Orchard, No. 3 (November 1970), S. 33-38.

O'Brien, Geoffrey. "Charles Reznikoff: A Difficult Simplicity", Frogpond, Vol. V, No. 2 (1982), S. 20-22.

Otake, Masaru V. "The Haiku Touch in Wallace Stevens and Some Imagists", East-West-Review, Vol. II, No. 2 (Winter 1965-66), S. 152-164.

Patterson, Cyril. "Notes on Haiku", Tell Tale, No. 24 (Summer 1981), S. 20.

Pebworth, Ted-Larry. "Markings. Dag Hammarskjold. Translated by Leif Sjoberg and W.H. Auden ... ", American Haiku, Vol. III, No. 1 (1965), S. 40.

Peper, Jürgen. "Das imagistische 'Ein-Bild-Gedicht'. Zwei Bildauffassungen", Germanisch-romanische Monatsschrift, N.F. Bd. XXII (1972), S. 400-418.

Petitt, Dorothy. "Questions That Have No Answers", English Journal, Vol. LIV (May 1965), S. 382-388.

"Random Notes from an Anonymous Haiku Watcher", Modern Haiku, Vol. IV, No. 1 (1973), S. 32.

"Random Notes from an Anonymous Haiku Watcher", Modern Haiku, Vol. IV, No. 2 (1973), S. 28 u. 43.

"Random Notes from an Anonymous Haiku Watcher", Modern Haiku, Vol. VI, No. 1 (1975), S. 32.

Reames, Mark E., Jr. "Montage, the Ideogram, and the Secular Poetry of Charles Olson", Kwansei Gakuin University Annual Studies, Vol. XXV (1976), S. 33-43.

Ders. "Scenes of Life at the Capital - Philip Whalen and Kyoto", Ei-Bei bungaku, Vol. XXI, No. 2 (5. März 1977), S. 69-89.

Ders. "Some Poems by Gary Snyder and Cid Corman - Made in Japan", Ei-Bei bungaku, Vol. XIV, No. 1 (November 20, 1969), S. 45-61.

Ders. "The Translation Work of Cid Corman", Kwansei Gakuin University Annual Studies, Vol. XXIII (1974), S. 15-23.

Reed, Fred. "Cyril Patterson", Northumbriana, No. 20 (Summer-Autumn 1980), S. 33f.

Rees, Thomas. "Ezra Pound and the Modernization of William Butler Yeats", Journal of Modern Literature, Vol. IV, No. 3 (1975), S. 574-592.

Roseliep, Raymond. "moment/moment moments by Marlene Wills", Modern Haiku, Vol. IX, No. 3 (Autumn 1978), S. 31-34.

Ders. "'News That Stays News': Five Classic Haiku", in: Haiku Review '80, ed. Randy & Shirley Brooks, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1980, S. 14f.

Ders. "'Spots of Time': Five Classic Haiku", in: Haiku Review '82, ed. Randy & Shirley Brooks, Battle Ground, Ind.: High/Coo Press, 1982, S. 18f.

Ders. "This Haiku of Ours", Bonsai, Vol. I, No. 3 (July 19, 1976), S. 11-20.

Rossiter, Charles. "This Morning's Mockingbird by George Swede, Turfs, Etc. by Richard Kostelanetz, Fair Are Fowl by Sister Mary Thomas Eulberg, Cutout Moons by LeRoy Gorman", Modern Haiku, Vol. XI, No. 3 (Autumn 1980), S. 34f.

Sadler, A.W. "James Kirkup as Haiku Poet", Literature East and West, Vol. IX, No. 3 (1965), S. 238-245.

Sato, Kazuo. "Haiku in America", The Japan Foundation Newsletter, Vol. VI, No. 6 (February-March 1979), S. 1-5.

Ders. "Haiku Poetry and Its Use in the Elementary School (A lecture delivered to faculty and students, School of Education, San Diego State University, September 15 - October 15, 1976)", Waseda Jinbun Shizen Kagaku Kenkyu, No. 14 (March 25, 1977), S. 47-64.

Schaumann, Werner. "Natsume Sōseki's Haiku", Bonner Zeitschrift für Japanologie, Bd. I (1979), S. 125-134.

Schüddekopf, A.W. "Englischer Brief", Das literarische Echo, Bd. XII, Nr. 18 (15. Juni 1910), Sp. 1330-1334.

Schwartz, William Leonard. "A Study of Amy Lowell's Far Eastern Verse", Modern Language Notes, Vol. XLIII, No. 3 (March 1928), S. 145-152.

Scribner, Penny. "Haiku Poetry", Arts and Activities. The Teacher's Arts and Crafts Guide (September 1967), S. 47-49.

Simon, John Oliver. "Haiku in the Schools", Leanfrog, Vol. III, No. 2 (Spring 1980), S. 36f.

Smith, Richard Eugene. "Ezra Pound and the Haiku", College English, Vol. XXVI, No. 7 (April 1965), S. 522-527.

Snow, Royall. "Poetry in Borrowed Plumage", The New Republic, Vol. XXV (February 9, 1921), S. 312-315.

Sommerkamp, Sabine. "Bericht von der ersten bundesdeutschen Haiku-Biennale", apropos, Nr. 3 (1982), S. 54-59.

Dies. "Einheit aus Bild, Klang und Wort" /= Bericht über das erste Hamburger Haiku-Treffen, Teil 1/, apropos (Herbst 1981), S. 72-78.

Dies. "Die Funktion des Haiku im japanischen Werbespot - Demonstriert an 40 ausgewählten Beispielen -", in: BFF Publikation Nr. 8, hg. Bund Freischaffender Foto-Designer e.V., /Stuttgart/: o. Verl., 1982, S. 12-15.

Dies. "Tanpopo 22-25" /= Bericht über das erste Hamburger Haiku-Treffen, Teil 1 u. 2/, ins Japanische übertr. von Masayuki Fujita, Itadori, Nr. 33 (Mai/Juni/Juli/August 1981) /= vier Einzelnummern/, S. 32-35, S. 6f., S. 7-9 u. S. 9-12.

Dies. "Verbildlichte Sprache: Das Haiku als visueller Mittler im japanischen TV-Werbespot", apropos, Nr. 2 (1983), S. 51-59.

Sorell, Walter. "Poesie und Tanz", in: Sechste Hamburger Ballett-Tage 1980. Programmbuch zu den VI. Hamburger Ballett-Tagen vom 2.-13. Juli 1980, hg. Intendanz der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg: Hans Christians Druckerei und Verlag, /1980/, S. 45-61.

Spiegel-Rösing, Ina. "Thanato-Therapie", Integrative Therapie, Nr. 2/3 (1980), S. 123-140.

Spiess, Robert. "Pageant of Season. A Collection of American Haiku by Helen Stiles Chenoweth", Modern Haiku, Vol. II, No. 1 (Winter 1971), S. 43f.

Stassen, Marilyn E. "Creative Writing in Junior High School", English Journal, Vol. LIV (January 1965), S. 17-20 u. 27.

Stephens, Robert O. "Hemingway's Old Man and the Iceberg", Modern Fiction Studies, Vol. VII, No. 1 (Spring 1961), S. 295-302.

Stuart, Allaire. "Creative Writing: Japanese Haiku", Elementary English, Vol. XL (January 1963), S. 35.

Swanson, Gary B. "Haiku in the High School", Modern Haiku, Vol. VII, No. 3 (August 1976), S. 21.

Swede, George. "Eric Amann: A Brief Assessment and an Interview", Inkstone, Vol. I, No. 1 (Summer 1982), S. 5-14.

Ders. "A Haiku Writing Course", Cicada, Vol. V, No. 3 (1981), S. 3-6.

Takayasu, Kuniyo. "Rilke und die Japaner", Doitsu Bungaku, Nr. 32 (März 1964), S. 5-13.

Takemoto, Torao. "American Imitations of Japanese Poetry", The Nation, Vol. CX, No. 2846 (January 17, 1920), S. 70-72.

Thompson, Douglas. "Pound and Brazilian Concretism", Paideuma, Vol. VI, No. 3 (Winter 1977), S. 279-294.

Tokutomi, Kiyoshi and Kiyoko Tokutomi. "Editors' Overview 1975-1979", Haiku Journal, Vol. III, No. 1 (1979), S. 3-12.

Ueda, Makoto. "The Nature of Poetry: Japanese and Western Views", Yearbook of Comparative and General Literature, No. 11 (1962), S. 142-148.

Vakar, Anna. "Some Thoughts on Teaching Haiku in the Schools", Frogpond, Vol. II, No. 3&4 (November 1979), S. 11-14.

Virgil, Anita. "Transition: Haiku '71", Haiku Byways, Nos. 3&4 (n.d.), unpag.

Wagner, Linda Welshimer. "The Poem of Santiago and Manolin", Modern Fiction Studies, Vol. XIX, No. 4 (Winter 1973-74), S. 517-529.

Dies. "The Sun Also Rises: One Debt to Imagism", Journal of Narrative Technique, Vol. II (1972), S. 88-98.

Wainright, S.H. "Appreciation of Nature in Japanese Poetry", Transactions and Proceedings of the Asiatic Society, Vol. II (1925), S. 36-54.

Wamboldt, H.J. "Haiku as a Tool in Teaching Oral Interpretation", The Speech Teacher, Vol. XIII (March 1964), S. 171-175.

Watanabe, Shoichi. "Imagist and Haiku - With Special Reference to Amy Lowell", English Literature and Language, Vol. VI (1969), S. 108-130.

Watts, Alan W. "Beat Zen, Square Zen, and Zen", Chicago Review, Vol. XII, No. 2 (Summer 1958), S. 3-11.

Weber, Alfred. "Ein Beitrag zur Chronologie und Genesis der Dichtung T.S. Eliots", Jahrbuch für Amerikastudien, Bd. III (1958), S. 162-191.

Wees, William C. "Ezra Pound as a Vorticist", Wisconsin Studies in Contemporary Literature, Vol. VI (Winter-Spring 1965), S. 56-72.

Wells, Henry W. "Carl Sandburg and Asian Culture", Literary Half-Yearly, Vol. XIV, No. 1 (1973), S. 31-54.

Williams, Paul. "Echo of Japanese Poetry in Today's Classrooms", Kansas City (Mo.) Times (April 5, 1966), S. 30.

Willmot, Rod. "Haiku and Music: A Review", Haiku, Vol. III, No. 2 (1969), S. 15f.

Ders. "The Structural Dynamics of Haiku, Part I", Frogpond, Vol. II, No. 1 (February 1979), S. 19-21.

Ders. "The Structural Dynamics of Haiku, Part II", Frogpond, Vol. II, No. 2 (May 1979), S. 13-15.

Wills, John. "A 2ND Flake by Anita Virgil", Modern Haiku, Vol. V, No. 3 (1974), S. 43.

Wittick, Mildred Letton. "Improving Written Composition", The National Elementary Principal, Vol. XLV, No. 2 (November 1965), S. 14-18.

Yagi, Kametaro. "Kite Flying & Children's Haiku", Dragonfly, Vol. VI, No. 3 (July 1978), S. 34f.

5. ERGÄNZEND BERÜCKSICHTIGTE LITERATUR

5.1. Historische Darstellungen

Adachi, Ken. The Enemy That Never Was: A History of the Japanese Canadians, Toronto, Ont.: McClelland and Stewart Ltd., 1976.

Nakano, Takeo Ujo. Within the Barbed Wire Fence: A Japanese Man's Account of His Internment in Canada, Toronto, Ont.: University of Toronto Press, 1980.

Takashima, Shizuye. A Child in Prison Camp, Plattsburg, N.Y.: Tundra Books, 1971.

5.2. Pädagogische Werke

Hazzard, Russell. It scares me but I like it. Creating Poetry with Children, Don Mills, Ont.: Fitzhenry & Whiteside Ltd., 1979.

McInnes, John and Emily Hearn. Driftwood & Dandelions, Don Mills, Ont.: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1970.

McInnes, John and Emily Hearn. Kites & Cartwheels, Don Mills, Ont.: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1972.

McInnes, John. Studybook to Accompany Driftwood & Dandelions, Don Mills, Ont.: Thomas Nelson & Sons, Ltd., 1971.

McInnes, John and Jean Wheatley. Teacher's Guidebook for Kites & Cartwheels, Don Mills, Ont.: Thomas Nelson & Sons Ltd., 1973.

Pollock, Thomas Clark, et al., eds. The Macmillan English Series, 3rd rev. ed., New York, N.Y.: Macmillan Co., 1967.

Teaching Japan in the Schools. The Haiku Moment: Seeing the World in a Grain of Sand (Elementary). An introduction to the world of haiku, plus in-class writing activities. Teacher's guide; supplementary slide/cassette tape set, Stanford, Cal.: Board of Trustees, Leland Stanford Junior University, 1980.

Teaching Japan in the Schools. The Haiku Moment: Seeing the World in a Grain of Sand (Secondary). A revised introduction to the world of haiku as a poetry form, focussing on in-class writing activities. Teacher's guide; supplementary slide/cassette tape set, Stanford, Cal.: Board of Trustees, Leland Stanford Junior University, 1980.

Weir, Charles W., comp. Steel and Summer Rain. Poems and Projects, Toronto, Montreal: McClelland and Stewart Ltd., 1969.