

Kōji Kawamoto

Die konkrete Bildhaftigkeit des Haiku *

Nehmen wir die Position des Dichters ein und stellen uns die Frage, wie sich innerhalb des Rahmens der Restriktionen der *haiku*-Dichtung poetische Bedeutung übermitteln lässt. Dem Dichter stehen dafür im Grunde nur zwei grundlegende Strategien zur Verfügung. Zum einen kann er darauf verzichten, außerhalb stehende Gedanken und Gefühle auszudrücken und versuchen, so weit wie möglich durch das Bild zu sprechen. Zum anderen kann er eine Sprache verwenden, die reich an Implikationen und Ausdruckskraft ist. Welche der beiden Strategien er auch einschlagen mag, im Großen und Ganzen vertraut er dabei auf die so genannten »Obertöne«, d.h. auf außersprachliche Emotionen, die ein wichtiges Kennzeichen kurzformatiger Dichtung sind. Besondere Verfahren der poetischen Sprache, wie die Jahreszeitenwörter, möchte ich erst zu einem späteren Zeitpunkt ansprechen und mich in diesem Abschnitt zunächst auf die konkrete Natur des *haiku* und seine Eigenart, sich eher mit Dingen statt mit Ideen zu befassen, konzentrieren.

Welchen Grund könnte es geben, sich auf Bilder zu verlassen, wenn es doch viel zweckdienlicher ist, direkt zu sagen, was man zu sagen beabsichtigt? Wie schon an anderer Stelle erwähnt, liegt das Problem naturgemäß darin begründet, dass ein Gedicht als Gedicht missraten würde, wenn dessen Bedeutung ausschließlich direkt ausgesprochen würde. Es scheint zwar so zu sein, als wollten Gedichte eine bestimmte Botschaft übermitteln und als spüre der Leser dieser nach, in der Annahme, dass der Zweck seiner Lektüre letztendlich in der Anstrengung bestehe, diese Bedeutung oder das Thema zu erfassen. Doch wie wir alle aus eigener Erfahrung wissen, liegt die wahre Bedeutung eines Gedichtes weder in dessen Neuartigkeit noch in der Wahrhaftigkeit des Motivs an sich. Vielmehr ist der Ablauf wichtig, wie uns die Botschaft erreicht – der Prozess,

* Auszug aus *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter* von Kōji Kawamoto. University of Tōkyō Press 1999. S. 51-59., englische Übersetzung des Buches *Nihon shiika no dentō* im Verlag Iwanami Shoten.

Übersetzung aus dem Englischen von Udo Wenzel mit freundlicher Genehmigung von Verlag und Autor.

unterschiedliche Bedeutungen auszuloten, während man sich an den Bildern und den sie umschreibenden Aussagen erfreut. Das unterscheidet Gedichte von Sprichwörtern und Redensarten. (Es existieren viele Redensarten, wie z.B. »des Färbers weiße *hakama*¹¹«, die ihre Bedeutung ebenfalls nicht geradlinig ausdrücken und dadurch das Vergnügen des Hörers an der Dechiffrierung der indirekten Redewendung vorwegnehmen. Nur hierin überschneiden sich die Eigenschaften von Gedicht und Redensart).

Auch wenn man das einunddreißigsilbige *waka* als eine Form der Kurzdichtung betrachten muss, gewährt es doch ein erheblich größeres Maß an dichterischer Freiheit als das *haiku*. Man denkt vielleicht, vierzehn Silben mehr seien unbedeutend. Aber sie genügen dem Dichter, um ein subjektives Gefühl oder eine Idee auszudrücken und gleichzeitig ein oder zwei Bilder darzustellen. Die Dichter der orthodoxen *waka*-Tradition waren der Ansicht, dass es viel wichtiger ist, ein tiefes lyrisches Gefühl auszudrücken, als Bilder heraufzubeschwören. Als in der Zeit zwischen dem späten Mittelalter und der Frühmoderne die Dichtung damit begann, der szenischen Beschreibung mehr Aufmerksamkeit zu widmen, wurde dieser Trend vom traditionellen Standpunkt aus zunächst als vulgär, kindisch und ketzerisch verurteilt. Man glaubte, eine Konzentration auf Bildhaftigkeit bringe einen Mangel an spiritueller Tiefe und Individualität mit sich. Selbst die kaiserlichen *waka*-Sammlungen, wie das *Gyokuyōshū* und das *Fūgashū* (beide aus dem frühen vierzehnten Jahrhundert), waren Zielscheibe dieser Kritik, darunter auch die Gedichte von Shōtetsu (1381-1459) und Kinoshita Chōshōshi (1569-1649).¹² Doch die Kürze der Form erlaubte dem *haiku*, bei allen Vor- und Nachteilen, nicht den Luxus, subjektiven Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Es musste größeres Gewicht auf die Bildhaftigkeit legen.

Die Zurückhaltung der *haiku*-Dichtung gegenüber subjektiven Emotionen und ihre Neigung, Gefühle in erster Linie durch die Verwendung spezifischer Bilder

11 *Hakama* ist eine Art japanische Hose/Rock. Die Redewendung entspricht ungefähr dem englischen Sprichwort: »The cobbler's wife goes worst shod« [Die Frau des Schuhmachers trägt die schlechtesten Schuhe] oder »Physician, heal thyself« [Arzt, hilf dir selber!].

12 Siehe Nakamura Yukihiro, *Nakamura Yukihiro chojutsushū*, Bd. 2, *Kinseiteki hyōgen* (Chōkōron-sha, 1982), S. 260. Auch wenn wir von der »Darlegung eines dichten lyrischen Stils« sprechen, weisen solche »subjektiven« Ausdrücke keinen unmittelbaren Zusammenhang mit der Bedeutung des Gedichts insgesamt auf und sind in der Tat nicht mehr als eine Art poetischer Umweg.

hervorzurufen, wird oft mit Masaoka Shikis (1867-1902) Konzept des *shasei*, oder »Skizze aus dem Leben«, in Verbindung gebracht. Über die Bedeutung dieses Begriffes gibt es recht unterschiedliche Auffassungen. Behelfsweise folgen wir hier Shikis eigener Definition von *shasei* als einer »Beschreibung der Dinge, wie sie sind« oder auch als »genaue Darstellung einer realen Szene«, im Gegensatz zu Wunschbildern oder Vorstellungen. Doch mutet eine solche Definition der dichterischen Kurzformen des *haiku* und *waka* geradezu kurios an, es sei denn, wir nehmen an, dass es sich dabei um eine wohlüberlegte paradoxe Wirkung handelt oder um einen Verweis auf eine spirituelle Sphäre, die konkrete sprachliche Ausdrücke transzendiert (wie Shimagi Akahiko und Saitō Mokichi, die das *sei* in *shasei* als »Leben« verstanden).

Betrachtet man die Geschichte der Literatur, entdeckt man, dass die frühen Perioden weitgehend durch subjektive Schönheit charakterisiert sind. Begibt man sich auf eine Reise durch die Zeitalter, von einer Generation zur nächsten, wird man eine zunehmende Tendenz zu objektiver Schönheit entdecken. ... Dichter beschrieben nur noch die objektiven Erscheinungen, die bestimmte Gefühle hervorriefen, ohne die hervorgerufenen Gefühle selbst auszudrücken. Dies hatte zur Folge, dass der Leser genauso ergriffen war, wie er es angesichts der wirklichen, objektiven Erfahrung gewesen wäre. Dadurch kam es zu einem Wandel in der Literatur der späteren Perioden.¹³

Dieser Beobachtung von Shiki über den Wandel der *waka*- und *haiku*-Dichtung über die Zeitalter hinweg können wir großteils zustimmen. Problematisch dagegen ist sein Hang, zwei verschiedene Sachverhalte in eins zu setzen: Den Tatbestand, dass die schriftliche Schilderung eines konkreten Objektes die Herzen der Menschen berührt und dass dieses Gefühl durch das Objekt selbst hervorgerufen wird.

Selbst in einem »realistischen« Medium wie der Fotografie verbleibt eine große Diskrepanz zwischen der Szene, die sich unseren Augen präsentiert und der tatsächlich von der Person erfahrenen. Sicherlich existiert eine noch größere Differenz zwischen der äußeren »Realität« und dem, was in der literarischen Arbeit bildlich dargestellt wurde und dabei einzig auf die Verfahren verbaler Konstruktion und auf die imaginative Kraft des Lesers baut. Nach Einsichten in die *haiku*-Dichtung und speziell der Prinzipien des *shasei* befragt, antwortete Shiki:

*Beginnt man mit dem Skizzieren aus dem Leben, muss man darauf vorbereitet sein, in den Versen alles zu verwenden – ob groß oder klein, entfernt oder nahe. Ein Dichter wird nichts zustande bringen, wenn er zu einer ergreifenden Szene lediglich drei oder vier Gedichte ausspinnst ... Es ist durchaus möglich, sich zu zehn oder zwanzig Versen inspirieren zu lassen, einfach indem man über jede Pflanze oder jede Blume, die einem vor die Füße kommt, schreibt. Sieht man eine Pustebume, dichte man über Pustebumen. Sieht man Gänseblümchen, dichte man über Gänseblümchen.*¹⁴

Shikis Vorstellungen spiegeln seine kritische Sicht des *waka* und des *haiku* vom Ende der Edo-Zeit (1600-1688) bis zur frühen Meiji-Periode (1868-1912). Sie sind in seiner Strategie für eine literarische Reform begründet. Man muss daran erinnern, dass Shiki kein engstirniger Anhänger eines systematischen Realismus war. Auch nicht als die Debatte Realismus versus Idealismus aufkam und sich die Frage der Objektivität stellte¹⁵. Nichtsdestotrotz führten seine Bemerkungen über das *shasei* zu beträchtlichen Missverständnissen hinsichtlich der Funktion der dichterischen Sprache und der Literatur im Allgemeinen.

Das Missverständnis beruht insbesondere auf seiner Aussage, ein Dichter solle die äußeren Objekte darstellen »wie sie sind«, ganz unvermittelt. Mit anderen Worten, Shiki irrt, wenn er annimmt, dass diese Objekte einfach dadurch in ein Gedicht integriert werden können, indem man sie beim Namen nennt. Die Annahme basiert auf der Vorstellung, dass jedes Objekt mit einem festen Ausdruck bezeichnet werden kann und dass alleine durch die Anrufung dieses Ausdrucks Dichter in der Lage sind, einen Ausschnitt der Realität direkt in ihren Gedichten abzubilden. Auf diese Weise könne die Szene das Herz des Betrachters spontan berühren. Aber schon Mallarmé formulierte spöttisch: »Der Wald, in dem die wirklichen Bäume gedeihen, kann nicht zu Papier gebracht werden.«¹⁶ Das Wort »Löwenzahn« auszusprechen, beschwört nicht unmittelbar

13 [siehe S. 9] Masaoka Shiki, »Haijin Buson«, in *Shiki zenshū*, Bd. 4 (Arusu, 1925), S. 635 f.

14 Masaoka Shiki, »Zuimon zuitō«, in *Shiki zenshū*, Bd. 13 (Arusu, 1925), S. 407.

15 Siehe Takahashi Nobuyuki, *Hikaku haiku-ron josetsu* (Aoba Tosho, 1980), S. 97 ff.

16 Stéphane Mallarmé, »Crise du vers«, *Œuvres complètes*, Hrsg. Henri Mondor und G. Jean-Aubry (Bibliothèque de la Pléiade, 1945), S. 365 f.

eine gelbe Blume vor Augen. Was uns glauben macht, dass ein Löwenzahn tatsächlich in Blüte steht, ist der Kunstfertigkeit des Dichters zuzuschreiben oder, genauer gesagt, seines Geschicks, die richtigen Wörter auszuwählen und zu arrangieren.

Es versteht sich von selbst, dass es im *shasei* darum geht, die Illusion zu erzeugen, dass die Wirklichkeit genau so erkannt werden könnte, wie sie sich im tatsächlichen Leben darstellt. Der Realismus beabsichtigt, einen Abschnitt der äußeren Welt so getreu wie möglich abzubilden und diese Abbildung so plausibel wie möglich zu gestalten. Erwähnt man den Begriff Realismus, denkt man vermutlich an die Werke der Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts, wie Flaubert und Maupassant in Frankreich oder Gogol und Tolstoi in Russland. Aber wie Roman Jakobson geistesgegenwärtig zu bedenken gab, war der Realismus in nahezu jeder Epoche existent. »Die Klassiker, die Sentimentalisten, zum Teil die Romantiker, sogar die ›Realisten‹ des 19. Jahrhunderts, in bedeutendem Maße die Modernisten und schließlich die Futuristen, die Expressionisten und andere haben immer wieder Wirklichkeitstreue, ein Maximum an Wahrscheinlichkeit, kurz, Realismus nachdrücklich als Hauptlösung ihres künstlerischen Programms verkündet.«¹⁷ Dies gilt natürlich ebenso für die japanische Literatur. Auch wenn wir zunächst an den Realismus eines Ihara Saikaku (1642-1693) oder Bashō denken, können wir doch eigentlich zurückgehen bis zu den Anfängen des *Kojiki* und *Man'yōshū* (beide aus dem achten Jahrhundert) und erkennen dabei, dass es in unterschiedlichen Abstufungen immer eine Tendenz zum Realismus gab. Aus dieser Tatsache ergibt sich, dass wir Leitbild und Paradigma des realistischen Porträts nicht in den Charakteristiken einer bestimmten Schule einer bestimmten Epoche suchen dürfen.

Roman Jakobson zufolge war eine der Techniken der russischen Realisten des neunzehnten Jahrhunderts die Detailschilderung mittels »unwesentlicher Merkmale«¹⁸. Damit ist gemeint, dass eine Realitätsempfindung erzeugt wird, indem der Fokus der Aufmerksamkeit auf winzige Details, die letztlich belanglos für den Hauptstrang der Erzählung sind, gerichtet wird. Als Beispiel führt er die charakteristische Konzentration auf Anna Kareninas Handtäschchen in Tolstois

17 Roman Jakobson, »On Realism in Art«, übersetzt von Karol Magassy in *Language and Literature*, Hrsg. Krystyna Pomorska und Stephen Rudy (Harvard University Press, 1987), S. 20.

18 Ebd., S. 25.

Darstellung ihres Selbstmordes an. In den Romanen von Gogol und Dostojewski treffen und sprechen Hauptcharaktere schon zu Beginn der Handlung mit Passanten, die letztendlich keine Rolle für die Fortsetzung der Handlung spielen. In früheren Romanen wurde im Allgemeinen vorausgesetzt, dass eine Person, mit der der Hauptcharakter zusammentrifft, letztendlich etwas mit dem Handlungsstrang zu tun haben muss bzw. dass bei der Beschreibung eines Selbstmordes auch der Selbstmord direkt beschrieben wird. Doch entstanden mit der Zeit aus den vorhandenen Regeln der Erzähltechnik und aus den alten Parametern der Darstellung neue Techniken, die die Schaffung realistischer Wirkungen mit Hilfe der Beschreibung zufälliger und unbedeutender Details (wie die eines Handtäschchens oder eines Passanten) ermöglichte.

Kein Ausdruck ist dagegen immun, allzu geläufig zu werden und dadurch seine Kraft zu verlieren, Aufmerksamkeit zu erregen, wenn man ihn nur oft genug wiederholt. Verbindet sich ein Ausdruck zu sehr mit dem Objekt, das er auf vertraute Weise beschreibt, wird er zum reinen Zeichen dieses Objekts. Er ist zwar an sich eng an sein Bezugsobjekt gebunden, entgeht aber der Aufmerksamkeit des Lesers. Um die Erkennbarkeit der Objekte, die reine Schatten geworden sind, zu erneuern, muss der Schriftsteller die Aufmerksamkeit des Lesers erregen, indem er mit den etablierten Gewohnheiten und Konventionen bricht und seine Darstellung ganz bewusst verzerrt oder umformt. Jakobson konnte diesen Prozess besonders gut in der Geschichte des unanständigen Wortschatzes beobachten. Je mehr sich ein Wort verbraucht und je weniger Macht es besitzt, eine starke emotionale Regung zu erzeugen, umso schneller entsteht eine Variante, die die Sache unverblümter ausdrückt. Doch wird dieser neue Ausdruck vertrauter, verliert auch er unvermeidlich an Kraft, und unter Umständen tritt an dessen Stelle dann eine Metapher, eine Andeutung oder eine Allegorie. In diesem Stadium wird eine provokantere und kraftvollere Wirkung durch die Verwendung indirekter Ausdrücke erreicht. (Dinge, wie das Handtäschchen bei Tolstoi oder die Nebenfiguren bei Dostojewski, kann man in gewissem Sinne auffassen als metonymische Relation gegenüber den geschilderten Handlungen der Hauptcharaktere: Der Signifikant zeigt nicht auf das Objekt selbst, sondern vermittelt über ein Objekt, das sich in unmittelbarer Nähe befindet.)

Kurz gesagt, es scheint, als gäbe es keine spezifischen deskriptiven Bausteine oder Rezepte für den sprachlichen Ausdruck, die einer realistischen Darstellung über alle Epochen und Kontexte hinweg dienen würden. Die einfache Tatsache,

dass eine Sache unverblümt beschrieben wird, »wie sie ist«, wie Shiki empfiehlt, macht sie nicht real; umgekehrt entsteht aber auch eine Wirkung von Wahrhaftigkeit nicht immer durch eine metaphorische Umschreibung, die die Dinge nicht direkt beim Namen nennt. Letztendlich resultiert das lebensnahe Aufscheinen eines Gegenstandes vor dem Auge des Betrachters aus »dem weit hergeholtten Wort, das zumindest in seiner gegebenen Verwendung ungewöhnlich erscheint« – anders gesagt, aus »dem unerwarteten Wort«, das dem Erfindungsreichtum des Dichters entsprungen ist. Auf welche Weise Sprache verwendet wird, hängt von der jeweiligen Zeit und den Umständen ab.¹⁹ Was für Bilder und Fotografien gilt, gilt insbesondere auch für literarische Porträts: Die Qualität des erzeugten Realismus anhand des Maßstabes »Objektivität« zu beurteilen bzw. danach zu fragen, wie getreu eine Darstellung dem wirklichen Leben folgt, ist irrelevant.

*keitō no
jūshi go hon mo
arinubeshi*

*Hahnenkammlüten –
vierzehn oder fünfzehn gar
dürften es wohl sein.*

(Übers. Ekkehard May)

Dieser Vers wird häufig als Beispiel für Shikis Technik der »Skizze aus dem Leben« zitiert. Aber die realistischen Anklänge des Gedichts resultieren nicht daraus, dass der Dichter universelle oder unveränderliche Prinzipien des Realismus beachtet hat, die ein direktes und »lebensechtes« Porträt verlangen. Der realistische Eindruck resultiert vielmehr daraus, dass der Dichter auf die Verwendung von Charakterisierungen verzichtet, die bei Darstellungen von Blumen gewöhnlich erwartet werden. Shiki dichtete hier zwar ein Gedicht über den Hahnenkamm, aber er achtete weder auf die Besonderheit der Farbe, der Form noch auf die Art und Weise, wie die Blumen mit ihrem Hintergrund harmonisieren. Indem er sich auf die Anzahl der Blüten und nicht auf deren spezifische Charakteristiken konzentrierte, missachtete sein *haiku* ganz beiläufig die traditionellen Konventionen von Blumengedichten. Es ist diese neuartige und unerwartete Ausdrucksweise, die den Leser überrascht und ganz spontan ein Bild von mehreren hochgewachsenen Hahnenkämmen erzeugt, die ungekünstelt und ohne Koketterie nebeneinander stehen und auf vollkommene Weise der Natur des Hahnenkammes selbst entsprechen.

Einige Schüler von Bashō betonten die Wichtigkeit einer *haiku*-Dichtung auf der Grundlage von tatsächlicher Erfahrung. Beispielsweise verteidigte Mukai Kyorai (1651-1704) das folgende Gedicht von Bashō durch seine Beobachtung, dass es aus »einem wirklichen Gefühl heraus entstand, das vom Dichter empfunden wurde.«

yuku haru o
Ōmi no hito to
oshimikeru

Frühlingsende –
mit den Menschen von Ōmi
teile ich mein Bedauern.

Kyorai unterstrich auch, dass die Vorzüglichkeit des nächsten Gedichtes darauf beruhe, dass Bashō »seinem spontanen und unmittelbaren Gefühl« Ausdruck verliehen habe.

Karasaki no
matsu wa hana yori
oboro nite

Karasaki Pinie –
dunstiger und verlockender
als die Kirschblüte

Ein anderer Schüler Bashōs hinterfragte kritisch die Eignung dieses Gedichtes und äußerte die Ansicht, dass es sich hierbei eher um einen dritten Vers (*dai-san* (d. Übers.)) als um ein *hokku* handele. Kyorai entgegnet, es sei gerade die Zurschaustellung spontanen Gefühls und nicht so sehr die »überbordende Fantasie«, was den Vers zu einem guten Eröffnungsvers mache. Wäre er in gekünstelter Manier geschrieben, wie es vom dritten Vers einer *haikai*-Sequenz erwartet wird, würde er »auf das Niveau eines zweitklassigen Verses« fallen. Als Bashō später von dieser Diskussion erfuhr, wick er auf geschickte Weise einer direkten Antwort aus. Er bemängelte, das sei »alles theoretisch« und fügte hinzu, er habe »einfach der Szene, wie sie vor meinen Augen erschienen ist, Ausdruck verliehen«, ohne etwas hinzuzudichten.²⁰ Interessanterweise erhärtet Bashōs Erklärung letztlich die Beobachtung von Kyorai, und seitdem wird das *haiku* immer wieder als das repräsentativste Stück der »spontanen« Dichtungen

19 [siehe S. 13] Ebd., S. 22.

20 *Kyorai-shō* (1704), *Nihon koten bungaku zenshū* Bd. 51, S. 421 f.; siehe auch *Zōtanshū* (1691) in *Shōmon hairon haibun shū*, Hrsg.: Ōiso Yoshio und Ōuchi Hatsuo, S. 28-55 in *Koten haibungaku taikai*, Bd. 10 (Shūeisha, 1970), S. 28.

Bashō angeführt. Doch, wie ich später erläutern werde, besteht das hervorstechende Charakteristikum dieses Verses in der neuartigen und unerwarteten Weise, wie mit den Konventionen gebrochen wird, nämlich in der Formulierung, die Pinien seien »dunstiger (verschleierter)« und deshalb faszinierender als Kirschblüten. Ob die Szene vom Dichter selbst so gesehen wurde, ist dabei nicht so bedeutsam wie der einfallsreiche Gebrauch der Sprache, wodurch letztendlich Gefühle auf den Leser übertragen werden. Dass Bashō in Gegenwart seiner Schüler nachdrücklich betonte, wie wichtig es gewesen sei, dass die Szene »vor meinen Augen erschienen ist«, könnte man auch einfach für eine gewisse Fürsorge halten um eine Geisteshaltung, die ihren Akzent auf tief empfundenes Erleben legt. Das folgende Gedicht ist ein weiteres Beispiel für die Art und Weise, wie der Dichter die Mittel der ihm zu Verfügung stehenden Sprache ausschöpft:

*yamaji kite
naniyara yukashi
sumiregusa*

*Den Gebirgspfad entlangkommend,
bin irgendwie gebannt vom Liebreiz
der wilden Veilchen.*

Seit der Edo-Periode bis in die jüngste Zeit wurde auch dieser Vers im Allgemeinen für seinen zeitlosen und unmanierierten realistischen Stil gepriesen. Er beschreibe die Szene und Gefühle genau so, wie sie der Dichter unmittelbar erlebt habe.

Aber es gibt weder eine Möglichkeit noch die Notwendigkeit, festzustellen, ob der Vers die wirkliche Szene beschreibt oder ob sich der Autor beim Dichten eines gezielten Kunstgriffs bedient hat. Die Bedeutsamkeit des Verses liegt in den sieben Silben in der Mitte: *naniyara yukashi* (»Ich bin) *irgendwie gebannt vom Liebreiz der wilden Veilchen*«). Indem der Dichter feststellt, dass er nicht wisse, weshalb ihn die am Wegesrand blühenden Veilchen in ihren Bann ziehen, stellt er seine eigene Einfachheit auf geschickte Weise zur Schau. Paradoxerweise enthält diese Darstellung von Naivität und Unpräzision ein prahlerisches Element. Es ist aufschlussreich, sich den ersten Entwurf des Gedichtes anzusehen, in dem die Ahnungslosigkeit des Dichters noch deutlicher zutage tritt:

*nan to wa nashi ni
naniyara yukashi
sumiregusa*

*Weiß nicht weshalb,
bin irgendwie gebannt vom Liebreiz
der wilden Veilchen.*

Leser, die den »unverfälschten Ausdruck des echten Gefühls« bewundern, werden lediglich durch die auf der Hand liegenden Anzeichen von reiner Improvisation dazu verleitet, zu glauben, der Vers sei spontan gedichtet worden. Indem das Gedicht diese Wirkung von Transparenz und Unmittelbarkeit erreicht, realisiert es auf meisterhafte Weise seine Absicht.

Anhand der Beispiele wird evident, dass der Realismus des *haiku* gegenüber den Techniken des Romans in weit größerem Maße von der Neuartigkeit des Ausdrucks abhängig ist. Selbst wenn das *haiku* hauptsächlich durch Bilder spricht, lässt die Beschränkung auf einige Silben zu wenig Spielraum, um die verschiedenen Gegenstände (z.B. eine Handtasche) detailgetreu zu beschreiben, wie das im Roman möglich ist. Wenn wir dies auf unser Beispiel anwenden, können wir feststellen, dass Bashō den »Gebirgspfad« und die »wilden Veilchen« im vorangegangenen Gedicht weder verändert noch ausgeschmückt dargestellt hat. Alles hängt von der Anordnung dieser Bilder bei der Übertragung auf die sieben mittleren Silben ab.

Shiki bezeichnete die folgenden vier Gedichte als exzellente Beispiele für seine Methode der »Skizze aus dem Leben«.

*Kiyomizu no
ue kara detari
haru no tsuki*

(Kyoriku, 1656-1715)

*Über dem Kiyomizu Tempel
erscheint der aufgehende
Frühlingsmond.*

*ichinaki wa
mono no nioi ya
natsu no tsuki*

(Bonchō, gest. 1714)

*Überall in der Stadt
eine Vielzahl von Gerüchen – !
Sommermond.*

*naganaga to
kawa hitosuji ya
yuki no hara*

(Bonchō)

*Weithin erstreckt sich
die Linie des Flusses!
Felder voll Schnee.*

*tabibito no
miteyuku kado no
yanagi kana*

(Chora, 1729-1780)

*Reisende rasten,
nur um sie einmal zu sehn –
die Weide am Tor.*

Auch wenn Shiki in *Haikai taiyō* (Die Haikufibel) diese Verse als hervorragende Beispiele der realistischen Abbildung²¹ gefeiert hat, müssen wir verstehen, dass die Weide im Vers nur die Weide ist, und dass der Mond einfach der Mond ist, ohne auch nur eine Spur dessen, was wir üblicherweise »realistische« Beschreibung nennen. Insbesondere der zweite Vers besitzt absichtlich einen unklaren Bezug zu *mono no nioi* (wörtlich »die Gerüche der Dinge«) – ganz wie die zuvor angeführte Verszeile *naniyara yukashi* (»irgendwie gebannt vom Liebreiz«).

Diese mangelnde Eindeutigkeit ist charakteristisch für eine Art der Darstellung, die in jeder Hinsicht im Gegensatz zu dem steht, was man gewöhnlich »objektives« Porträt nennt. Betrachten wir beispielsweise den dritten Vers, so entdecken wir keine einzige Andeutung, ob der geradeaus fließende Fluss breit ist oder schmal, klar oder trübe. Und wenn wir auch jedes einzelne Wort noch so genau hinterfragen, vergeblich sucht man nach einem Fingerzeig, der das Bild konkret oder eindeutig machen und uns etwa mitteilen würde, was es für ein Marktstädtchen ist oder ob die im vierten Gedicht angesprochenen Reisenden Angehörige der Krieger- oder der Bürgerklasse sind. Das bedeutet nicht, dass es den Versen an Realitätssinn gebricht. Im Gegenteil, jeder der Verse stellt eine reizvolle Szene dar, die tatsächlich vor »unseren Augen aufzutauchen« scheint.

Haiku sind in der Tat konkret und realistisch, aber nur in dem Sinne, dass sie es vermeiden, lyrische Empfindungen direkt auszudrücken. Es ist weder die Leistung der szenischen Darstellung, noch die objektive und exakte Abbildung aufwendiger Details, die die konkrete und realistische Qualität ausmacht. In einer Abhandlung über einen Vers, den Shiki einst als »realistisch« lobte, hat Nakamura Yukihiro die bildhafte Organisation des Werkes betont. Er ergänzt, dass »das Gedicht ein Bild erschaffen« haben mag, genau wie es Shiki befürwortete. Doch täuscht der Anspruch, eine »Skizze aus dem Leben« zu sein, über die wohldurchdachte und geordnete Natur von Dichtung hinweg.«²² Ganz wesentlich für die Erzeugung einer realistischen Darstellung ist die erfindungsreiche und faszinierende Verbindung von ganz allgemeinen oder exemplarischen Bildern mit »ungewohnten« Formulierungen. In den oben aufgeführten vier Versen sind Beispiele solch neuartiger Ausdrücke zu finden: »über dem

21 Masaoka Shiki, *Haikai taiyō*, in *Shiki zenshū*, Bd. 4 (Arusu, 1925), S. 337 f.

22 Nakamura, *op. cit.*, S. 234.

Kiyomizu Tempel erscheint«, »inmitten einer Vielzahl von Gerüchen«, »weithin erstreckt sich die Linie des Flusses« oder »rasten, nur um sie einmal zu sehen« waren (im japanischen Original – d. Übers.) solche Zeilen²³.

Weil Dichter ihr Rohmaterial aus Wörtern und nicht aus der Realität entnehmen, muss unser eigentliches Interesse der Frage gelten, wie die Wörter zusammengefügt worden sind. Daraus folgt, dass es absolut falsch ist, zu sagen, Gedichte kopieren oder reproduzieren einen Ausschnitt der äußeren Realität. Stattdessen können wir feststellen, dass mit Hilfe einer besonderen rhetorischen Struktur eine neue Realität erzeugt wird. Ein Gedicht ist nicht das Ergebnis von etwas; vielmehr sollten wir vielleicht davon sprechen, dass ein Gedicht den Ausgangspunkt darstellt für einen nie endenden Austausch zwischen Dichter und Leser. Schreibweise und Interpretation, allein diese konstituieren den Akt der Dichtung. Aus diesem Grund spielt es für den Leser tatsächlich keine Rolle, ob ein Gedicht eine »Skizze aus dem Leben« ist oder nicht. Ihm bleibt keine andere Wahl, als seine Vorstellungskraft zu gebrauchen, die auf Wörtern beruht, die niedergeschrieben wurden.

23 Selbst Kyorai, der ansonsten die Wichtigkeit einer Dichtung auf Basis tatsächlicher Erfahrung betonte, erkannte, dass viele Verse, die erklärtermaßen etwas beschreiben, das »mit eigenen Augen« gesehen wurde, eigentlich sorgfältig »gestaltete« Verse sind, die Anspielungsstrategien anwenden. Umgekehrt ist Wiedergabetreue keine Garantie für dichterischen Erfolg:

*zungiri no
take ni tomarishi
tsubame [kana]*

*nōren no
shita kuguri kuru
tsubame kana*

*Lässt sich nieder
auf einem Stapel Bambus –
eine Schwalbe.*

*Taucht unter
den Vorhang des Ladens –
eine Schwalbe.*

Auch wenn die beiden Verse reale Szenen wiedergeben, empfand Kyorai deren Aufmachung und Konzeption doch als allzu gewöhnlich. Siehe *Kyorai-shō*, *Nihon koten bungaku zenshū* Bd. 51, S. 462.