



Takeo Kuwabara

Eine Kunst zweiten Ranges

Über die Haiku-Dichtung in unserer Zeit*

(»Sekai«, November 1946)

Vorbemerkung von **Karl Friedrich Zahl:**

Ein Japaner, der es wagt, Zweifel an der künstlerischen Qualität der Haiku-Dichtung zu äußern und damit zugleich an ein Tabu der überlieferten Ästhetik zu rühren, muß über mehr als nur intellektuellen Schneid verfügen: Er muß sich die Kriterien einer neuen - bis dahin in Japan nicht akzeptierten - literarischen Geschmacksbildung zu eigen gemacht haben und mit ihnen souverän umgehen können. Als Kuwahara Takeo sich erkühnte, den Manierismus der 17-Silben-Schmiederei in der modernen japanischen Lyrik bloßzustellen, war er 42 Jahre alt und hatte sich als Übersetzer Stendhals, hervorragender Kenner der französischen Literatur und Kritiker bereits einen Namen gemacht. Der begeisterte Bergsteiger hatte schon in jungen Jahren gelernt, daß es Situationen gibt, in denen man vor sich selbst nur bestehen kann, wenn man ein ungewöhnliches Wagnis eingeht. Dieser Mut zur Überwindung schwieriger Phasen befähigte ihn, die geistigen Traditionen seines Landes in einer Periode nationalistischer Selbstverherrlichung an den Wertvorstellungen einer ‚fremden‘ Literatur zu messen und zu erproben, ob sie den Existenzfragen der Gegenwart gewachsen wären. Von dieser Warte aus sah er den schwersten Verstoß aller Haiku-Jünger gegen die Autonomie des künstlerischen Schaffens in der Neigung, ihr großes Vorbild Matsuo Bashô (1644/94) zu mystifizieren, obwohl er selbst, Kuwahara, an Bashôs Originalität als Lyriker nicht den geringsten Zweifel hegte. Verwerflich erschien ihm, daß auch die berühmtesten Vertreter des Haiku-Genre drei Jahrhunderte lang von der Interpretation des großmeisterlichen Vokabulars - wie der schlichten Eleganz; dem zarten Nachklang‘ seines dichterischen Erlebnisses, dem ‚Nachempfinden des

Vergänglichlichen' u.a.m. - lebten, ohne sich von ihm lossagen und in eine neue Dimension des Fühlens und Denkens vordringen zu können. Ein untrügliches Merkmal für die Erstarrung im Formelhaften erblickte er ferner in ihrem Ideal, sich vom Alltag zu lösen und in das Überweltliche zu flüchten. Auch ihre Versenkung in die Natur, das Aufgehen in den vier Jahreszeiten, ließ sie über ‚emotionale Momentaufnahmen‘ nicht hinauskommen und - so wohl das bitterste Wort Kuwaharas - in eine »vegetabilische Existenz« abgleiten. Selbst unter den zeitgenössischen Haiku-Jüngern gebe man sich noch dem leichtfertigen Gedanken hin, kreative Erfahrungen könnten auch spielerisch erworben werden, obwohl am Beispiel der neueren Literatur zu erkennen sei, daß der Künstler beim Kampf um sein Werk als ganzer Mensch herausgefordert werde und bis an den Rand der Selbstzerstörung getrieben werden könne.

In allen unseren Zeitschriften erscheinen nach dem Zusammenbruch wieder Haikus¹ von Meistern dieser Gattung - wie schon vor dem Kriege.

Ich habe solche literarischen Einblendungen in Magazinen früher nie besonders beachtet und diese Art von Füllseln bis vor kurzem kaum gelesen.

Andererseits habe ich mündlich und schriftlich die Meinung vertreten, daß die Mängel des japanischen Romans seit der Meiji-Zeit unter anderem in der Unempfindlichkeit ihrer Verfasser gegenüber geistigen und sozialen Zeitströmungen begründet seien, und daß die Haikai-Gattung ein typisches Beispiel für diese lässige Art zu schreiben sei. (Vgl. meine Beiträge in den Zeitschriften »Ningen« vom Februar und »Shinchô« vom September d.J.) Wenn ich mich bei kulturellen Vorträgen und ähnlichen Veranstaltungen, zu denen ich eingeladen war, in diesem Sinne äußerte, wurden mir von den Teilnehmern - besonders wegen meiner kritischen Auffassungen zur Haiku-Dichtung - stets verärgerte Fragen gestellt, an denen mir schmerzlich klar wurde, wie tief die Haiku-Mentalität noch immer in unserem geistigen Leben verwurzelt ist.

* Erschienen in: „Japan ohne Mythos. Zehn kritische Essays aus japanischer Feder.

1946-1963.“ Herausgegeben und übersetzt von Karl Friedrich Zahl. iudicium Verlag,

München 1988. <http://www.iudicium.de/katalog/423-9.htm>

Je intensiver wir über den künftigen Weg der japanischen Kultur nachdenken, desto unerläßlicher wird die Auseinandersetzung mit dieser seit Bashô überlieferten Sinnesart. Das ist zwar meine Überzeugung, aber ich habe bislang noch nicht die Zeit gefunden, mich mit diesem Problem eingehend zu beschäftigen. Ehrlich gesagt: ich habe dafür nicht das nötige Interesse aufgebracht.

Das änderte sich, als vor einiger Zeit eines meiner Kinder aus der Volksschule zwei Haikus (6. Band, Spracherziehung) heimbrachte und mich bat, sie zu erklären:

»*Yuki nokoru / itadaki hitotsu / kuni-zakai*«

(Schnee liegt noch / auf dem Gipfel / Landesgrenze)

»Letzter Schnee auf dem Gipfel - Grenze zum Nachbarland«

Konori (Name des Verfassers)

und:

»*Akai tsubaki / shiroi tsubaki to / ochinikeri*«

(Rote Kamelien / und weiße Kamelien / sind abgefallen)

»Kamelien - rote und weiße - fallen und welken dahin«

Hekigotô

Als Hausaufgabe waren einige Übungssätze - wie der folgende - in Haikus zu wandeln:

»*Suna-bokori torakku tôru natsu no michi, yoku mireba,*

(Staub aufwirbelnder Lastwagen fährt über Sommerweg, schaut man gut hin,
sora ni wa tsuki ga ukanderu«
sieht man am Himmel den Mond auftauchen)

Als mein Sohn mich bat, aus dieser Vorlage gemeinsam mit ihm ein Haiku zu machen, brachte mich das auf den Gedanken, in den Zeitschriften, die gerade auf dem Tisch lagen, die Haiku-Beiträge zu lesen.

Meistens liegt gesunden Kindern wenig an den Traditionsthemen der Haiku-Dichtung: An Blumen und Vögeln, Wind und Mond! Aber weil angeblich (wie die Passage »schaut man gut hin...« in Erinnerung bringen soll) der Mond erst von demjenigen wahrgenommen wird, der ein Haiku fabriziert, so finden sich schließlich auch Kinder, die beim Puzzle-Spiel mit den 17 Silben - nach geduldiger Übung und mit dem lobenden Zuspruch des Lehrers versehen - zwar nicht gleich Glanzleistungen, aber doch Gedichte mit der Note »sehr gut« zustandebringen; Haikus, die vielleicht sogar für Werke heute lebender Meister dieser Gattung gehalten werden.

Als ich in den Zeitschriften nach Haikus suchte, fielen mir wieder die spitzen Fragen ein, die man mir nach meinen Vorträgen gestellt hatte, und das veranlaßte mich zu folgendem Experiment.

Ich wählte aus meiner Bibliothek zehn Gedichte von Haiku-Meistern aus, die heute zu den Berühmtheiten gehören. Darunter mischte ich fünf Haikus unbekannter oder nur wenig bekannter Autoren. Bei allen 15 Gedichten strich ich die Namen der Verfasser.

Dieses Material legte ich dann versuchsweise einigen literarisch gebildeten Kollegen und Studenten zur Begutachtung vor - in der Erwartung, mit Hilfe dieses Experiments zu ähnlich aufschlußreichen Ergebnissen zu gelangen wie der Engländer Richards (Vgl. Richards' 'Practical criticism, a study of literary judgement', London 1930).

An dieser Stelle möchte ich nun meine Leser bitten, eine Weile innezuhalten und nach der Lektüre der folgenden 15 Haikus darüber nachzudenken, erstens, in welcher Reihenfolge sie die Gedichte ihrer Qualität nach anordnen würden; zweitens, welche dieser Gedichte - ohne Rücksicht auf etwaige Qualitätsunterschiede - aus berühmter Feder stammen und welchen Verfasser-Namen sie zugeordnet werden könnten; drittens, anhand welcher Merkmale die zehn Meister- und fünf Laien-Haikus voneinander unterschieden werden können.

(Die Namen der Autoren stehen am Schluß dieses Aufsatzes.)

- (1) »*Megumu ka to / ôki-na miki wo / nade-nagara*«
(Wird er blühen / der große Stamm / während ich ihn streichle)
»Wird er blühen?« (frage ich mich) während ich den großen Stamm streichle.

- (2) »*Hatsu-chô no / ware wo mawarite / izuko ni ka*«
(Erster Schmetterling / mich umfliegend / wohin?)
»Wohin des Wegs, der du mich umfliegst, erster Schmetterling?«

- (3) »*Seku to poku- / ritto Bêtoben / hibiku asa*«
(Als ich huste / plötzlich Beethoven / widerhallender Morgen)
»Morgens, als ich huste, klingt mir in den Ohren plötzlich Beethovens Musik.«

- (4) »*Kayu-hara no / obotsukanashi ya / hana no yama*«
(Mit Reiskleie im Magen / geistesabwesend / Blütenberg)
»Hungrig döse ich dahin: vor mir der blühende Berg.«

- (5) »*Yûnami no / kizami-sometaru / yû-suzumi-shi*«
(Abendwolken / in feinen Mustern gefärbt / Kühle der Nacht)
»Der Abendhimmel in feinen Mustern gefärbt: Ich genieße die Kühle.«
- (6) »*Tai-shiki ya / uneri no ue no / Awajishima*«
(Wie eine Seebrasse in der Schüssel / Über der Dünung / die Insel Awaji)
»Wie ein Tai in der Schale - über der Dünung: die Insel Awaji«
- (7) »*Koko ni nete / imashita to iu yamabuki ikete iru / ni tomari*«²
(Hier, wo die Goldrose lag / ruhe ich atmend aus)
»Wo die Goldrose lag, verweile ich: ein Lebender«
- (8) »*Mugi fumu ya / tstunetaki kaze no / hi no tsuzuku*«
(Tritt er den Weizen nieder? / der kalte Wind / den ganzen Tag lang)
»Eisiger Wind den ganzen Tag! Wirft er den Weizen zu Boden?«
- (9) »*Shûsen / no yoru akeshiramu / ama no kawa*«
(Kriegsende / -Nacht erhellt / die Milchstraße)
»Die Nacht nach Kriegsende, erhellt von der Milchstraße«
- (10) »*Isu ni ari / fuyubi wa moete / chikazuki-ki*«
(Im Stuhl sitzend: / die Wintersonne wärmend / nähert sich)
»Hier sitze ich, und die Wintersonne rückt wärmend näher«
- (11) »*Koshi tateshi / shôdo no mugi ni / nanpû araki*«
(Aufrecht steht / der Weizen auf verbrannter Erde / im rauhen Südwind)

»Im verwüsteten Land / steht der Weizen: ungebeugt vom rauhen
Südwind«

- (12) »*Saezuri ya / kaze sukoshi ari / tôge-michi*«
(Flüsternd? / weht ein leichter Wind / auf der Paßstraße)
»Leiser Wind auf der Paßhöhe: Was flüstert er mir zu?«

- (13) »*Bôfû no / koko made suna ni / umoreshi to*«
(Bis zum Windschutz / sind wir vom Flugsand / zugedeckt)
»Bis hier, an den schützenden Waldsaum, bedeckt der Sturm uns mit
Flugsand«

- (14) »*Dai-ibi no / kawazura wo uchite / hyô-u kana*«
(Die Dai-ibi / -Fluß-Oberfläche schlagend / Hagelregen)
»Auch dem großen Ibi-Fluß peitscht der Hagel ins Gesicht«

- (15) »*Kaki-boshite / kyô no hitori i / -kumo mo nashi*«
(Dattelpflaumen trocknend / heute ganz allein / ohne Wolke)
»Heute allein, häng' ich die Kaki zum Trocknen auf: Keine Wolke am
Himmel«

Welchen Eindruck haben Sie nun nach der Lektüre dieser Haiku-Auswahl
gewonnen, liebe Leser?

Wenn ich selber - einer, der an den landläufigen Haikus wenig Gefallen findet
und noch nie solche Gedichte gemacht hat - diese Auslese vor mir sehe, werde ich
an die Zeit erinnert, als ich mit meinen Kameraden von der Mittelschule Ausflüge
machte, um wilde Chrysanthemen zu bewundern. Vielleicht haben Sie sich einst
genau wie ich mit dem Basteln von Papierlaternen, mit dem Vorbereiten von
Topfpflanzen und ähnlichen Beschäftigungen abgequält. Ich kann von mir nur
sagen, daß mich alle diese Künste langweilten und nicht im geringsten das

Bedürfnis in mir weckten, zwischen »gut und schön« und »schlecht und häßlich« zu unterscheiden.

Und wenn ich diese Haikus lese, fühle ich mich kaum musisch betroffen; ja, ich kann nicht einmal ein Gefühl des Ärgernisses unterdrücken.

Die Beschäftigung mit Topfpflanzen oder dergleichen hat mir zwar keinen besonderen Spaß gemacht, aber ich hatte wenigstens eine Chrysantheme vor Augen - ein krummes Ding zwar, aber immerhin etwas Greifbares, das irgendwie beruhigend auf mich wirkte. Einige von den 15 Haikus verstehe ich so wenig, daß ich mir nicht einmal eine Vorstellung von ihrem Inhalt machen kann.

Die Haikus Nr. 3, 7, 10, 11 und 13 sind mir allein in ihrer Wortbedeutung schon unverständlich. Auch meine intelligenten Gewährsleute meinten, sie hätten sie nicht genau verstanden. Oder sollte es den Befragten etwa nur an der gehörigen Geduld gemangelt haben, als sie nicht erkannten, daß diese Haikus Werke großer Meister (wie Kusadao, Iizumi-mizu, Takashi, Arö und Uroko) sind?

Der Wert eines Kunstwerkes ist sicherlich nicht daran zu messen, ob es leichtverständlich ist oder nicht; aber wenn die Erfahrungen des Autors bei dem, der sein Werk in sich aufnehmen will, nicht wieder zum Leben erweckt werden, kann man wohl kaum noch von ‚Kunst‘ sprechen.

Diese Schwäche der modernen Haiku-Dichtung äußert sich vor allem darin, daß ihre Werke in zahlreichen Aufsätzen und Büchern kommentiert und interpretiert werden - einschließlich der Erläuterungen, die den Gedichten von den Verfassern selber beigegeben werden.

Bei Werken früherer Epochen, in denen Sitte und Sprachgebrauch anders waren als heute, mag es nötig sein, dem Leser solche Hilfen an die Hand zu geben, aber wenn man meint, eigenen Landsleuten und Zeitgenossen derlei Handreichungen anbieten zu müssen, und zu dem wirklich unkünstlerischen Mittel greift, ein Gedicht durch Umschreibung zu deuten, muß dieses Verfahren wohl als höchst merkwürdig bezeichnet werden.

Dafür gibt es keine andere Erklärung, als daß dem Kunstwerk selbst innere Mängel anhaften, die folglich auch äußerlich erkennbar werden.

(Bitte, erwidern Sie mir nicht, auch Alain habe die Gedichte von Valéry kommentiert. Da Valérys Gedichte in höchstem Grade vollkommen sind und - in dieser Bedeutung - den Charakter eines »Dings an sich« angenommen haben, genießt Alain die Freiheit, seine Gedanken über sie ungeniert auszusprechen. Es wäre völlig abwegig, wollte man sagen, die Gedichte Valérys hätten erst durch Alains Kommentare ihren letzten Schliff erhalten. Es gibt in Frankreich tatsächlich keine Bücher, die etwa Beaudelaires oder Verlaines Gedichte kommentieren und interpretieren.)

Sicherlich wird es Leute geben, die mir entgegenhalten: »So kann sich nur ein Mensch äußern, der selbst noch nie Haikus gemacht hat.«

Mizuhara Shû-shi³ sagt dazu (in der Februar-Ausgabe der Zeitschrift »Kôhô«): »Nur wer sich selber in der Haiku-Dichtung geübt hat, versteht, was ein Haiku ist.« Dieses von einem auf dem Haiku-Gebiet höchst angesehenen Manne stammende Wort macht deutlich, welche Impulse unsere heutige Haiku-Dichtung bewegen.

Selbst unter japanischen Romanciers, die noch nicht zur Moderne im eigentlichen Sinne zu rechnen sind, gibt es niemanden, der behauptete: »Was ein Roman ist, versteht nur, wer versucht hat, einen zu schreiben.« Und auch Rodin hat nicht gesagt, über Skulpturen dürfe nur mitreden, wer über eigene Erfahrungen in der Bildhauerei verfügt.

Es wäre auch töricht, wollte man eine Kritik über den Film »Casablanca« nur dem zugestehen, der selber schon Filme gedreht hat.

Aber einer wie Shûôshi, der glaubt, daß, »wer selbst nicht leidet, mit seinem leidenden Mitmenschen nicht so sprechen darf, als hätte er etwas für ihn Wesentliches auszusagen«, ja, ein Mann der solche Worte schreibt, legt Zeugnis davon ab, daß die Haiku-Dichtung eine Gattung ist, in der sich Gleichgesinnte ihre eigene Welt schaffen, um in ihr künstlerische Empfindungen auszutauschen.

Mit meinen Freunden habe ich am Beispiel der 15 Haikus erlebt, daß es bei jedem dieser Gedichte äußerst schwierig ist, die lyrische Begabung seines Verfassers auszuloten, und daß es so gut wie unmöglich ist, Qualitätsunterschiede zwischen den Produkten berühmter Meister und Laien-Poeten festzustellen.

Wir haben wahrhaftig nicht herausfinden können, warum zwischen Urokos
Meister-Haiku

»*Bôfû no I koko made suna ni / umoreshi to*«

»Bis hier, an den schützenden Waldsaum, bedeckt der Sturm uns mit Flugsand«
und den beiden folgenden in einer Eisenbahner-Zeitschrift veröffentlichten 17-
Silben-Gedichten

»*Saezuri ya / kaze sukoshi aru / tôge-michi*«

»Leiser Wind auf der Paßhöhe: Was flüstert er mir zu?«

und

»*Mugi fumu ya / tsumetaki kaze no I hi no tsuzuku*«

»Eisiger Wind den ganzen Tag: Wirft er den Weizen zu Boden?«

ein Qualitätsunterschied bestehen sollte.

Ich jedenfalls finde in den beiden Haikus aus der Eisenbahner-Zeitschrift mehr
Poesie als in dem Meister-Gedicht Kusashiros:

»*Kayu-hara no / obotsukanashi ya / hana no yama*«

»Hungrig döse ich dahin: Vor mir der blühende Berg«

In einer Kunstgattung, die den Namen »modern« verdient, wird man derartige
Ungereimtheiten kaum finden.

Wenn man die Werke Tolstois und Kikuchi Kans⁴ miteinander vergleicht, hat
man keine Mühe, Unterschiede in der eigentümlichen Begabung der beiden
Schriftsteller zu erkennen; erst recht dann nicht, wenn man ihre Novellen einzeln
einander gegenüberstellt.

Shiga Naoya⁵ wäre wohl eher empört, wollte man ausdrücklich erwähnen, daß
jedes einzelne seiner Gedichte denen solcher Autoren überlegen ist, die sich eine
Zeit lang redlich abgeplagt haben, ihre Erzeugnisse in einem der Haiku-
Vereinsblättchen erscheinen zu lassen.

Ich habe in Paris viele der kleinen Plastiken Rodins und Bourdelles gesehen.
Jede dieser noch so bescheidenen Arbeiten unterschied sich deutlich von den
ausgewählten Stücken, die auf unseren renommierten Kunstausstellungen gezeigt
werden.

Haikus - das ist ihr besonderes Kennzeichen - wären jedoch nicht voneinander zu unterscheiden, versähe man sie nicht einzeln mit dem Namen ihres Verfassers.

Sicherlich ist ein eigenwilliges, die vorgeschriebene 17-Silben-Form durchbrechendes Haiku wie

»Koko ni nete / imashita to iu yamabuki ikete iru / ni tomari«

»Hier, wo die Goldrose lag, verweile ich: ein Lebender«

als Werk von Iizumi-mizu zu erkennen, und das einen gewollt modernen Ton anschlagende

»Seku to poku- / ritto Bêtoben / hibiku asa«

»Morgens, als ich huste, klingt mir plötzlich Beethovens Musik in den Ohren«

könnte vielleicht kein anderer als Kusadao geschrieben haben.

Aber diese Unterscheidung dürfte kaum auf künstlerischen Qualitätsunterschieden beruhen.

Bei einem heute geschriebenen Haiku scheint man darauf angewiesen zu sein, zuerst nach dem Namen des Verfassers zu schauen und erst danach das Gedicht selbst zu würdigen. Indessen stellt Kanehara Shôgo in seinem Aufsatz über »Die Formenstrenge des Haiku« (September-Ausgabe der Zeitschrift »Haiku kenkyû«) an den Anfang seiner Ausführungen als Motto jenen nur allzu berühmten Ausspruch Shiga Naoyas: »Wenn man die welterlösende Kannon⁶ des ‚Tempels der Träume‘ anschaut, kommt einem der Gedanke, wer der Schöpfer dieser Statue gewesen sein mag, überhaupt nicht in den Sinn. Die Ursache liegt darin, daß dieses Werk eine von seinem Schöpfer losgelöste Existenz angenommen hat und ein für sich bestehendes, gesondertes Wesen geworden ist.«

An diese Sentenz Shigas (die nur allzusehr geeignet ist, mißverstanden zu werden und den Zweifel weckt, als sei Shiga hier als moderner Schriftsteller selber einem Irrtum erlegen) knüpft Kanehara an, wenn er die abstrakte Behauptung aufstellt: »Was an der Außenseite des Kunstwerkes in Erscheinung tritt, nachdem es von Zeit und Raum entrückt, sich von seinem Schöpfer getrennt hat, ist nichts anderes als die Gestalt des schöpferischen Menschen selbst.« Ich kann nur sagen,

daß dieses feierliche Gerede von der ‚Formenstrenge‘ des Haiku wie ein schlechter Scherz auf mich wirkt.

Man wird der Haiku-Dichtung zugutehalten müssen, daß sie von allem Anfang an kaum den Charakter der literarischen Gemeinschaftsunterhaltung abstreifen und eine selbständige Gattung werden konnte; um so schwieriger muß es sein, aus der individuellen Form eines einzelnen Haikus Schlußfolgerungen auf den Rang des Verfassers zu ziehen.

Weil dem so ist, bleibt nichts anderes übrig, als die Stellung des Künstlers außerhalb der Kunst, nämlich nach dem Rang zu bestimmen, den er in seinem gewöhnlichen Alltag einnimmt.

Da sich die literarische Beurteilung eines Haiku - im Unterschied zu anderen Kunstgattungen - nicht auf künstlerische Kriterien stützt, werden die Urteilsnormen danach festgelegt, wieviel Schüler ein Meister hat, wie hoch die Auflage der von ihm redigierten Zeitschrift ist, oder welches Ansehen er in der Öffentlichkeit genießt.

Daher stellt sich auf der Haiku-Szene zwangsweise das Bedürfnis nach Gruppen-Organisation ein.

Zweck der Gründung von Haiku-Schulen ist es, literarischen Einfluß zu gewinnen, und außerdem erscheint es jedem, der sich in einer Gruppe ausgezeichnet hat, nur natürlich, daß er sich von ihr trennt, um eine eigene neue Schule zu gründen. So kommt es, daß sich in jeder Provinz eine Reihe selbstgefälliger Poeten der mittleren und unteren Ränge ein Stelldichein gibt.

In der Zeitschrift »Haiku-Kenkyû« vom Juni d.J. ist zu lesen, daß es heute schon über 30 Haiku-Zeitschriften gibt.

Bashô⁷ selber hat eine Schule gegründet, aber da er hervorragende Gedichte machte, betrachten ihn nur wenige als Angehörigen einer Schule.

(Man sollte jedoch beachten, daß Kikaku⁸, Bonchô⁸, Etsujin⁸ und andere sich von dem alternden Bashô trennten.) Aus diesem Bedürfnis erklärt sich die literarische Mode, daß man später von der so oder so genannten »Einsiedlerhütte« (Schule) der soundsovielten Generation sprach.

Es gab also keine selbständigen Künstler mit Namen Uroko, Arô oder dergleichen, sondern man sprach von dem Gründer der »Hototogisu-Schule« oder dem Großmeister der »Sekinan-Schule«.

Auch unter den Romanciers gab es früher derartige Gruppierungen wie die »Gesellschaft der Freunde des Schreibsteins«, dem Fähnlein »Rotes Tor« und der »Mita-Schule«, aber diese Sitte ist unversehens außer Gebrauch gekommen. Anerkannte Schriftsteller wie Ishikawa Jun⁹ und Sakaguchi Ango haben heute zwar ihren Freundeskreis, sind aber selbständige Romanciers. Dagegen gehört die Mehrzahl der Haiku-Dichter bis heute Haiku-Schulen an. Man redet zwar heute nicht mehr von einer »Einsiedlerhütte« der soundsovielten Generation, aber der Geist ist der gleiche geblieben. In der »Yomiuri-Zeitung« vom 23. August d.J. war in der Anzeige einer Haiku-Veranstaltung zu lesen, sie stände »unter dem Patronat des Meisters Ikeuchi Yûjirô (des Sohnes von Meister Uroko)«. Bei der Erwähnung von Meister Hirotsu Kazuo¹⁰ oder eines anderen anerkannten modernen Schriftstellers wird man heute nicht mehr in Klammern setzen, er sei der Sohn von Ryûrô.

Da unter solchen »Parteien« keine politischen Zusammenschlüsse moderner Art zu verstehen sind, sondern eher soziale Gebilde, wie die der mittelalterlichen Handwerkerzünfte, bildet sich in ihnen Geheimniskrämerei aus. Infolge dieser mystischen Strömungen sucht man - trotz Unterordnung unter einen Großmeister der Zunft - den Anschluß an eine überlieferte Autorität, ähnlich wie sich die Handwerkerzünfte des europäischen Mittelalters einem Schutzheiligen anvertrauten. Ein solcher Schutzheiliger ist für die Haiku-Dichter Bashô. Bashôs Leitgedanken, wie die »schlichte Eleganz« (sabi), der zarte »Nachklang« (shiori) des dichterischen Erlebnisses im Haiku und das »Nachempfinden« (kuromi) der Vergänglichkeit im Fluß der Geschehnisse - das alles sind für sie Worte der heiligen Sutras. Es war ein Glück, daß Bashô selber die Bedeutung dieser Worte nicht genau beschrieben hat. In Arôs Bekenntnis »Die drei erhabenen Geister -mein Ich, das Haiku und die Natur - sind in mir zu einer Einheit verschmolzen« lebt diese Tradition jedoch bis heute fort.

In jeder Gemeinde eines Mysterien-Kultes müssen die Eingeweihten der höheren Grade die geheimen Lehren ständig an die Novizen weitergeben. Durch diese Praxis kann die mythische Autorität bewahrt werden. Mir ist, in der Tat, keine Gruppe bekannt, die sich so bereitwillig wie die Haiku-Gemeinde einer geistigen Führung unterordnet. Beispielhaft dafür sind die drei Wesenheiten der Haiku-Gesinnung: Strebe nach Wahrhaftigkeit, von der Kiefer lerne, was sie dir zu sagen hat, suche nach menschlicher Vollkommenheit ... Die Verwirklichung dieser Tugenden in allen Phasen der Existenz - im »gyô-jû-za-ga«: im Gehen, Verharren, Sitzen und Liegen - war erst recht während der Feudalzeit außer den berühmten Haiku-Autoritäten niemandem möglich.

Bei allen, die sich zu diesen Tugenden bekennen, sie aber nie verwirklichen können, stellt sich - im Reflex - das Gefühl der Verehrung für die großen Meister ein, die sie das Unmögliche lehren. Waren aber die Propheten dieser Lehre wirklich selbst in der Lage, sie in ihrer Lebenspraxis zu befolgen?

Die Haiku-Dichtung verkündet das Ideal der Losgelöstheit vom gewöhnlichen Alltag: »Ich belle den Mond an, bewundere die Blumen und erfreue mein Herz an den Dingen fern von der Welt des Staubes.« Zugleich ist sie jedoch die Kunst der breiten Volksschichten, die das einfache Gespräch über das Alltägliche im Sinne haben. Es ist also eine Gattung, die von ihren Anfängen an zwei unvereinbare Tendenzen in sich getragen hat.

Als ein Mensch, der in Bashôs Ästhetik nicht eingeweiht ist, durchschaue ich nicht, auf welche Weise ein genialer Künstler wie er diesen Widerspruch auflöste, aber ich vermute, daß er, der von allen Seiten mit den eisernen Wänden der feudalen Gesellschaft umgeben war, bei seiner Suche nach innerer Befreiung keinen anderen Ausweg fand, als sich in die Einsamkeit der poetischen Kultur und Geschmacksbildung zurückzuziehen. Er begriff, daß in dieser Welt wandelbar nur sein eigenes Herz war, und schmückte es aus dem brennenden Verlangen nach Einsamkeit mit der Poesie Saigyôs und Tohos.¹¹ Das scheint sich in dem

doppeldeutigen Titel seines Werkes »Karô tôsen« (Im Sommer am Ofen und im Winter mit dem Fächer in der Hand) widerzuspiegeln.¹²

Schaute er zum Himmel auf, um seine verborgenen Hoffnungen in Erfüllung gehen zu lassen, so starrten ihn auch dort die eisernen Wände an, die ihn von allen Seiten einschlossen. Es blieb ihm also nichts anderes übrig, als weiterhin auf dieser Erde herumzukriechen.

In der Phrase »Über Alltägliches mit gewöhnlichen Worten reden« kommt seine ganze Abhängigkeit von dem populären Stil der Haiku-Dichter seiner Zeit zum Ausdruck.

Auch der ganz seiner Kunst hingeebene Einsiedler war auf die Hilfe der kunstbeflissenen Städter angewiesen, selbst der aus wohlhabender Familie stammende Sanpû.¹³

Bemerkenswert ist, daß selbst Bashô, der sich gern als »strenger Kunstrichter« ausgab, mit der großen Menge der professionellen Haiku-Gutachter verhältnismäßig milde umgeht, wenn er in seinem Werk »Santôbun« (Literatur dritten Grades) sagt: »Auch wenn ein Mann des guten Geschmacks in Geldschwierigkeiten gerät, sollte er selbst dann über eine ungerechte Beurteilung erhaben sein, wenn die Wohlhabenden mit ihrem Gelde klingeln, um ihren Frauen und Kindern das Ansehen zu verschaffen, sie hätten es in der Silbenschmiederei schon zu etwas gebracht.«

Zu Bashôs Lebzeiten interpretierte jeder führende Kopf die vier chinesischen Klassiker¹⁴ nach seinem eigenen Ermessen. Es war eine Blütezeit der klassischen Wissenschaften und Künste, obwohl in ihrer Substanz etwas ganz anderes als die Bewegung der Renaissance.

Die Städter brachten zwar diesen Prozeß nicht in Gang, standen ihm jedoch nicht teilnahmslos gegenüber.

Auch Bashô ließ sich von dieser Woge tragen und konnte - nachdem er die Welt mit den Augen Saigyôs und Tohos sehen gelernt hatte - selber Einblick in die Natur der Dinge gewinnen und sich so über den Alltagsgeschmack erheben.

(Er hat die Natur nicht so gesehen, wie wir sie heute erleben, und umgekehrt ist es uns, die wir vom naturwissenschaftlichen Denken beeinflusst sind, unmöglich, die Natur so zu erleben, wie er sie empfunden hat.)

Dadurch, daß er sich auf seinen Reisen gewissen Gefahren aussetzte, verschaffte er sich ein Instrument, die oben erwähnten Widersprüche - zwischen seinen hohen Ansprüchen als Lyriker und der Mittelmäßigkeit der Haiku-Gemeinde - wenn nicht vollends aufzuheben, so doch abzumildern. In diesem Zusammenhang erscheint es mir bedeutungsvoll, daß der Meister Shiki eine grundlegende Erneuerung der Haiku-Dichtung plante, als er unheilbar erkrankte.

Die zunehmende Popularisierung der Haiku-Kunst war eine Folge des - in der Welt wohl einzigartigen - sozialen Stillstands der Tokugawa-Zeit, in der das Feudalsystem derart vervollkommnet wurde, daß die Haiku-Dichter keine Entfaltungsmöglichkeiten mehr hatten und degenerierten. Dies bedeutet nicht, daß die Haiku-Poeten nach Bashô den Geist des großen Meisters nicht mehr gekannt oder seinen hohen Zielen nicht mehr nachgeeifert hätten.

Man wird eher annehmen können, daß sie geistig unfruchtbar wurden, weil sie nicht aufhörten, Bashô als unerreichbares Vorbild zu verehren. Das lag auch nicht allein daran, daß alle seine Jünger und Nachfolger ihn - durch ständige Auslegungen seiner Sprache - mystifizierten. Nein, der eigentliche Grund, weshalb sie stagnierten, lag darin, daß sie sich von ihm nicht lossagen konnten. In der Kunst ist es überhaupt unzulässig, Geist und Form eines genialen Vorbildes in einem Zuge erlernen zu wollen. Geschieht dies dennoch, so wird der Geist als ein der Form aufgepfropfttes Wesen aufgefaßt, und dann ist es unausbleiblich, daß er zur Form erstarrt. Bashô hat von Saigyô und Toho gelernt, aber da ihre Gedichte im 31-Silben-Stil (waka) und in chinesischer Wortfolge (kanshi) geschrieben waren, mußte er den ihnen innewohnenden Geist allein aus der Form extrahieren und in sich verarbeiten, und er entging so der Gefahr, durch Übernahme tradierter Geisteshaltungen in Manierismus zu verfallen. Da die späteren Haiku-Dichter jedoch gerade die Tradition pflegten und die ‚Rückkehr zu Bashô‘

predigten, war es unvermeidlich, daß aus ihrer Kunst nicht mehr als ein Klischee von Bashô hervorging.

Die Tatsache, daß ein bestimmtes Genre der Dichtung 300 Jahre lang unverändert gepflegt wurde, muß wohl in der Statik oder Stagnation der japanischen Gesellschaft begründet sein, aber ebenso wie die japanische Armee seit Meiji sich mit modernen Waffen rüstete, ihr Geist jedoch der gleiche blieb wie der des feudalen Samurai, so blieb auch der in zehntausenden von Zeitschriften kolportierte und in modernen Büros verwaltete Geist der Haiku-Dichtung unverändert. Aber die in ihr verborgenen Widersprüche mußten im Zuge des sozialen Wandels schließlich mit zunehmender Deutlichkeit zutage treten.

So ungewöhnliche Wendungen wie die »schlichte Eleganz« (sabi) oder der »zarte Nachklang des dichterischen Erlebnisses« (shiori) wurden gewohnheitsmäßig nachgeplappert; zum anderen sah man sich gezwungen, ganz gewöhnliche Techniken aus dem Alltagsleben zu praktizieren, um in der neuen Gesellschaft überleben zu können. Man verwendet Sentenzen wie »Die höchste Erfahrung, die ein Mensch machen kann, ist der Geschmack an der Einsamkeit«. Begegnet man jedoch Menschen mit einem starken Lebenswillen, so paßt man sich ihnen geschickt an.

Und wenn der Sturm vorübergezogen ist, flüchtet man sich wieder in die Überweltlichkeit, in die Transzendenz. Denn »ein Weidenzweig wird von der Last des Schnees nicht gebrochen.« (Die Tugend der Elastizität wird als Zeichen ästhetischer Verfeinerung und als Gipfel der japanischen Kunst angesehen. Man denke nur an die Tee-Zeremonien während des Krieges.) Als die »Literarische Gesellschaft zum Dienst am Vaterland« ins Leben gerufen worden war, kamen aus Haiku-Vereinen ungewöhnlich viele Aufnahmegesuche, und ich erinnere mich, daß die Mehrzahl dieser Anträge vom Hauptbüro der Gesellschaft abschlägig beschieden wurde.

Romanautoren kam man besonders entgegen, aber diejenigen, die sich zum Beitritt bereitklärten, haben bis auf den heutigen Tag keine Werke von literarischem Rang schreiben können. Das moderne Genre des Romans erlaubt derlei

Zugeständnisse an politische Bewegungen nicht. Das ist seine Stärke. Aber die großen Haiku-Meister, die damals schnell bei der Hand waren, wohltonende Propaganda-Verse für die ‚Patriotische Gesellschaft‘ zu schreiben, sind auch heute noch die großen Vorbilder.

Es ist kennzeichnend für das Haiku-Genre, daß in ihm nicht die geringsten Spuren von sozialem Engagement zurückbleiben - gleichviel, was ihre Autoren im gesellschaftlichen Leben auch tun mögen. (Junge Leute mit einer Vorliebe für die Literatur, die in Behörden oder Unternehmen arbeiten, fallen mit Haiku-Versuchen bei ihren Vorgesetzten meistens angenehm auf, während jeder, der einen Roman schreibt, sich damit einen schlechten Ruf einhandelt. Das scheint ganz bestimmte Gründe zu haben.)

Wer sich zum Kreis der Haiku-Dichter rechnen will, muß vor allem von der Welt des Alltags Abstand halten. Bashô befaßte sich in der gleichen Absicht mit der klassischen Kunst Saigyôs und Tohos. Aber die breite Masse hat heute die Klassiker vergessen oder keine besondere Neigung, sich mit ihnen zu beschäftigen. Die Menschen unserer Zeit bewundern die moderne Kunst des Westens - auch wenn dahingestellt bleibt, ob sie das rechte Verständnis für sie aufbringen. Es hat den Anschein, als halte man den Versuch für besonders scharfsinnig, den Geist der modernen Literatur in die traditionelle Sprache unserer Dichtung zu verpflanzen. Aber damit hat man keinen Erfolg gehabt. Während Saigyô und Toho mehrere Jahrhunderte vor Bashô lebten und ihre Dichtungen - im Unterschied zu Bashô - keine in den Himmel strebenden Gewächse waren, sondern, fest in der Erde verwurzelt, blühten, ist die moderne Kunst des Westens einem tief mit der Mutter Erde verwachsenen, riesigen Baum vergleichbar, dessen Blüten hoch in einen Himmel menschlicher Ideale reichen. Es sind zwar Blüten von erlesener Schönheit, aber sie lassen sich kaum von anderen Sträuchern und Gräsern unterscheiden. Wollte man sie - so wie sie sind - in die Haiku-Dichtung verpflanzen, so würde der Topf, in den man sie umsetzt, unweigerlich bersten. Wenn er heute noch nicht zerbrochen ist, so deshalb, weil die Setzlinge gerade erst zu keimen begonnen haben.

Wenn die Haiku-Dichtung von der Literatur des Westens hätte lernen wollen, wäre es nötig gewesen, sich intensiv - zum Guten oder zum Bösen - mit dem Nihilismus zu befassen; aber gerade diese Problematik ist den Haiku-Meistern überhaupt nicht bewußt geworden.

Das Haiku tendiert zwar dazu, sich in das menschliche Leben zu vertiefen und ihm neue Einsichten abzugewinnen, aber solange unsere Existenz nicht von dem Wesen unserer eigenen Epoche durchdrungen ist, läßt sie sich auch nicht in voller Realität auf die Haiku-Dichtung übertragen. Auch wenn man behauptet, die Haiku-Dichtung gebe dem Menschen erst die letzte Reife und »bringe Glanz in sein Leben«: Von den in unserer Zeit mit der Poesie Bashôs spielenden Haiku-Dichtern kann ein solcher Glanz nicht ausgehen. Über welche Art von Weltkenntnis verfügen denn die großen Haiku-Meister unserer Tage?

Hören wir einmal auf die Interpretation der ‚Freiheit‘, die Ogiwara Seisensui¹⁵ in seiner Abhandlung »Shin fukyô« (Herz ohne Wettstreit) uns vorstellt:

»Die ursprüngliche Bedeutung, die der Freiheit zugrundeliegt, ist die Spontaneität. Der Pfirsichbaum bringt aus sich selbst die Pfirsichblüte hervor, und das Weizenkorn läßt aus sich heraus die volle Ähre wachsen. Jede einzelne Pflanze keimt aus sich selbst, ohne eine andere zu stören, ohne sie unterdrücken zu wollen oder in Wettstreit mit ihr zu treten. Alle wachsen und entfalten ihr Leben auf natürliche Weise. Da sich in dieser Gestalt die Wahrheit und die Freiheit offenbaren, wird Freiheit von dem Geist getragen, der auf Wettkampf mit anderen verzichtet. ... Auf das Weltganze bezogen, äußert sich in ihm das höchste Ideal der Menschheit. Und in der Welt des Kleinen bildet es die Grundlage der Haiku-Dichtung.«

Diese Worte sprechen für sich und erübrigen weitere Ausführungen über die Schwierigkeiten, die moderne Haiku-Dichter haben, das heutige Leben aus ihrer Kunstgesinnung heraus mit Sinn zu erfüllen.

Wenn Shûôshi in seiner Abhandlung über das moderne Haiku sagt, »der Raum, aus dem das Haiku seine Motive nimmt, ist das Leben mit der Natur und den Jahreszeiten, die sie entfaltet«, so sagt er etwas wahrhaft Zutreffendes aus. In

dieser Äußerung ist die Aufrichtigkeit zu erkennen, auf die ich schon hingewiesen habe: Er sieht auch in Bashô keine absolute Größe und vertritt die Auffassung, das moderne Haiku müsse sich von der »schlichten Eleganz« (sabi) und der »Einsamkeit« (wabishisa) trennen und eine hellere Lebensatmosphäre um sich verbreiten. Ich glaube, daß er mit dieser Gesinnung auf einem neuen Wege ist. Meine Frage geht aber darauf hinaus, ob die moderne Haiku-Dichtung als Kunst überhaupt noch am Leben bleiben kann. Wichtig ist allein das Gedicht selbst.

Wie entsteht es?

Hier möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Bemerkung Shûôshis lenken, der Haiku-Dichter müsse von der Malerei lernen. »Wer Haiku dichten will, sollte sich in die Lage eines Malers versetzen, der ein kleines Kunstwerk schaffen will. Beim Malen mit Ölfarbe sollte man ein bescheidenes Format wählen, bei japanischer Malerei eine quadratische Fläche, die etwas größer ist als das normale Shikishi-Format¹⁶.« (Zitiert aus der Haiku-Zeitschrift »Kôhô«, Nr. 2).

Man braucht nicht erst Alain als Zeugen aufzurufen, wenn man daran erinnert, daß eine Kunstgattung, die sich von einer anderen faszinieren läßt und deren Methoden übernimmt, ihren eigenen Verfall zu erkennen gibt.

Wenn ich die Empfehlung, sich an der Malerei zu orientieren, aus dem Munde eines Meisters höre, spüre ich, wie schwach der Puls der heutigen Haiku-Dichtung schlägt.

Was soll denn eigentlich gemalt werden?

»Das Leben mit den Phänomenen der Natur und ihren Jahreszeiten« heißt mit einfachen und klaren Worten: vegetabilisches Leben.

Dabei wird der Leser sich der von mir zitierten Aussage des Haiku-Dichters Seisensui erinnern, der das für den Menschen unserer Zeit so wichtige Freiheitsproblem mit pflanzlichen Symbolen - mit Pfirsich und Weizen - zu erklären versucht. Wenn die gegenwärtige Haiku-Dichtung zum Pinsel greift, um auf einem Kleinformat getreulich festzuhalten, was wir vom Pfirsich über Pfirsich, vom Weizen über den Weizen lernen können, wird sie letzten Endes bei der Schilderung vegetabilischen Lebens enden müssen. Diese Art, Gedichte zu machen, mag

für alte und kranke Menschen geeignet sein, die sich einer Liebhaberei oder einem Zeitvertreib hingeben, weil sie sonst nichts anderes zu tun haben.

Wird man wirklich annehmen dürfen, daß diese Art von Beschäftigungstherapie vom modernen Menschen als Kunst akzeptiert wird - als Kunst, die ihn innerlich bewegen und erschüttern soll? Wird man es nicht eher als gewissenlosen Sprachgebrauch ansehen müssen, wenn dieses Genre - ebenso wie der Roman oder das moderne Schauspiel - als »Kunst« bezeichnet wird? (Bemerkenswert ist, daß Shûôshi in dem von mir zitierten Aufsatz nicht von »Kunst« (geijutsu), sondern von »Virtuosität« (gei) spricht.)

Wahr ist, daß der Mensch zu allen Zeiten Trost gebraucht hat. Niemand wird einen Alten tadeln wollen, der sich in seiner Muße mit Chrysanthemen-Zucht oder Zierpflanzen beschäftigt und gelegentlich Ausstellungen veranstaltet, bei denen die schönsten Exemplare preisgekrönt werden, oder ein-zwei Zeitschriften (nicht mehr: 30 wären sicherlich zu viel!) herausgibt. Wer nicht gerade nach dem Sinn unseres heutigen Lebens fragt, wird auch bei der Chrysanthemen-Zucht sein gerüttelt Maß an Kummer und Freude erleben können. Das alles wird niemand leugnen.

Als Beispiel dieser Art vermeintlicher Dichtkunst nenne ich ein Haiku Urokos:

»Verse machen - wie man eine Perlenkette über dem Kotatsu¹⁷ anwärmt«

Wer Chrysanthemen-Zucht als »Kunst« bezeichnet, geht leichtfertig mit unserer Sprache um. Man sollte sich wirklich mit der Bezeichnung »Kunstfertigkeit« (gei) zufrieden geben. Will man der Haiku-Dichtung unbedingt den Titel »Kunst« verleihen, so bezeichne man sie - im Interesse einer eindeutigen Begriffsbestimmung dieses Genres - als »Kunst zweiten Ranges«.

Akzeptiert man diese Bezeichnung, so erübrigt sich der Versuch, dieses Genre spitzfindig als etwas Außergewöhnliches darzustellen. Dann könnte man auch auf die Empfehlung verzichten, »zu Bashô zurückzukehren«, dessen Dichtungen wahrhaftig Kunstwerke ersten Ranges sind, und man könnte getrost zum eigentlichen Charakter der Haiku-Dichtung zurückfinden, indem man sich ehrlich zu ihrer Trost- und Unterhaltungsfunktion bekennt. Das wäre ein rechtschaffener,

vom Leben in unserer Zeit ausgehender Weg. »Dichtung ist ein Spiel mit Träumen und Visionen: Wir sollten uns daher nicht um Stil und Ausdrucksformen vergangener Epochen kümmern, sondern gute Arbeit loben, Schlechtes beiseite legen und nicht alles und jedes als vorbildlich betrachten. Wichtig ist, daß wir uns an dem erfreuen, was wir schätzen gelernt haben.«

Damit habe ich eigentlich alles gesagt, was mir auf dem Herzen lag, aber es scheint mir nötig zu sein, doch noch ein paar ergänzende Worte über den sog. »Kulturstaat« hinzuzufügen.

Wenn man es nämlich mit dem so laut verkündeten Kulturstaat ernst nähme, müßte man sich auch ernsthaftere Gedanken über seine Inhalte machen und mehr Zurückhaltung gegenüber Kunstformen zweiten Ranges fordern. Es versteht sich von selbst, daß ein Kulturstaat die Kunst hochhalten und fördern muß. Von vordringlicher Bedeutung für die neue Kultur ist jedoch weniger ihre zentrale Ausrichtung auf die Kunst als die Entwicklung des rechten Verständnisses für die Künste, die gefördert und verbreitet zu werden verdienen.

Ideal wäre es, wenn gute Kunst vom ganzen Volk verstanden und gewürdigt werden könnte, aber das ist nur möglich, wenn die von unseren Traditionen übernommene Neigung zur Pedanterie (so Hasegawa Nyozeikan¹⁸ in seinem Werk »Über den japanischen Charakter«) nicht mehr die Kunstvorstellungen unseres ganzen Volkes beherrscht.

Ist es wirklich vertretbar, die Haikus der Friseure oder die Senryû¹⁹ als Kunst zu werten - auch wenn man die Einschränkung macht, es handle sich bei diesen Gattungen um volkstümliche Kunst von »derbem Geschmack«? Nyozeikan sagt nun aber, Haikus und Gedichte im Senryû-Stil »sollte man nicht einfach als Gattungen von niederer Geschmacksbildung abtun, sondern eher die Dörfer und Städte des ‚Westens‘ mit Verachtung strafen, in denen nicht einmal diese Art primitiver Volkskunst zu finden ist.«

Ich selber habe während meines Aufenthaltes in Frankreich erfahren, daß sogar bei Gesprächen mit intelligenten Menschen, erst recht aber bei Tischgesprächen in

Privatpensionen, über Kunst mit ungeschickten, ja dem Gegenstand völlig unangemessenen Wendungen gesprochen wurde.

Die Franzosen haben zwar Freude an spritziger Konversation, aber es würde ihnen nicht im Traume einfallen, diese Art der Unterhaltung als Kunst aufzufassen. Sie halten Kunst für etwas Höheres und bringen ihr daher Verehrung entgegen. Wer in Frankreich gelebt hat, wird bemerkt haben, mit welcher Hochachtung vom Volk das Wort »écrivain« benutzt wird. Das französische Volk hat einen Geschmack an der Kunst. Aber niemand glaubt, sie könne mit leichter Hand zustandegebracht werden.

Wie steht es damit in Japan?

Die leichtfertige Art, wie man bei uns über Kunst urteilt, ist vor allem darin begründet, daß es in Japan nur wenige wirklich überragende Künstler gegeben hat, dennoch hat sicherlich die weite Verbreitung der Haiku-Dichtung, von der jeder annimmt, er könne sie ohne große Schwierigkeiten produzieren, zu dieser Haltung beigetragen. Wir alle sind fähig, Kunst zu genießen. Und da einige unserer Zeitgenossen, durch ihre Lebensumstände begünstigt, sich ganz der Verskunst hingeben können und sich den Ruf großer Meisterschaft erwerben, unterliegen wir dem Eindruck, es müßte auch uns möglich sein, Künstler dieses Genre zu werden. Kunst, so meint man, sei nur eine Frage der Muße und der Geschicklichkeit.

Wo derartige Auffassungen über Kunst vorherrschen, kann sich kein Respekt vor echten Kunstwerken entwickeln; also kann auch keine große Kunst entstehen. Ich habe zwar keine statistischen Belege zur Hand, möchte aber vermuten, daß es kaum ein anderes Land auf der Welt gibt, in dem so viele Kunst-Dilettanten leben wie in Japan. Wenn sich bei uns junge Leute verlieben, kommen sie leicht auf den Gedanken, einen Roman schreiben zu müssen (mir selber sind nicht wenige solcher Erzeugnisse zugetragen worden), und daraus wird dann gefolgert, darin sei ein »wesentlicher Charakterzug unseres Volkes« zu erkennen.

In einem Land, in dem man sich nicht vorzustellen vermag, daß die Gestaltung eines modernen Kunstwerkes den ganzen Menschen herausfordert, und daß die

Verwirklichung einer künstlerischen Arbeit seinen Schöpfer zwar zur Entfaltung seiner Persönlichkeit verhelfen, ihn aber auch an den Rand des Ruins bringen kann, können keine Werke geschaffen werden, die den Namen »Kunst« zu Recht verdienen. Solange man der Kunst mit dem leichtfertigen Gedanken begegnet, man könne kreative Erfahrungen spielerisch - wie etwa mit Haiku-Übungen - sammeln, wird man auch kein angemessenes Verständnis für die großen Leistungen der modernen europäischen Kunst aufbringen können.

Zum Schluß möchte ich meine Erwartungen präzisieren: Keinem erwachsenen Menschen darf die Freiheit genommen werden, sein Herz an die Haiku-Dichtung zu hängen, aber es sollte dafür gesorgt werden, daß die Haiku-Dichtung ebenso wie die Samisen-Melodien der Edo-Zeit aus dem Lehrplan der Volks- und Mittelschulen getilgt werden. Es wird zwar von einigen die Auffassung vertreten, die Naturbeobachtung der Haiku-Dichter könne zum naturwissenschaftlichen Denken anleiten, aber das halte ich für eine völlige Verkennung der modernen Wissenschaftsgesinnung. Man kann sich wohl keinen größeren Gegensatz denken als den, der zwischen unserem heutigen wissenschaftlichen Forschen und der Haiku-Mentalität besteht - einer Vorstellungswelt, welche die Gesetzmäßigkeiten der Natur und der menschlichen Gesellschaft übergeht und sie mit emotionalen Momentaufnahmen einzufangen versucht.

Abschließend möchte ich die Frage stellen, wieviele Mitglieder des neu einberufenen Untersuchungsausschusses für Erziehungsprobleme von der Haiku-Mentalität unberührt sind!

Ich habe den letzten Abschnitt meinen Darlegungen beigefügt, weil ich mir ziemliche Sorgen über die Entwicklung unseres »Kulturstaates« mache.

Anm. d. japanischen Verfassers:

Unter den ohne Verfasseramen aufgeführten Haikus sind folgende bekannte Autoren zu nennen:

(1) Seiho - (3) Kusadao - (4) Sôjô - (5) Fûsei - (7) Iizumi-mizu - (9) Dakotsu - (10) Takashi - (11) Arô - (13) Uroko - (15) Shûô-shi

Die anderen, namentlich nicht genannten Autoren sind Neulinge in ihrem Fach. Bei der Auswahl bekannter Autoren habe ich Seishi ausgelassen. Das war möglicherweise eine Fehlentscheidung. Ich bitte aber um Nachsicht, weil ich mich auf das mir zugängliche Material stützen mußte. Es gibt außerdem neue Haiku-Versuche wie etwa die »Kettengedichte« von Seishi und Shûôshi. Dafür reichte leider meine Zeit nicht aus.

Postskript: Das Gedicht Nr. 3 von Kusadao wurde in einer Zeitschrift fälschlicherweise mit »Seku *hipokuritto*²⁰ Bêtôben hibiku asa« wiedergegeben. Ich kann mir nicht vorstellen, wie dieser Irrtum des Setzers zustande gekommen sein soll. Meine Interpretation wird jedoch durch diesen Setzfehler nicht umgestoßen.

Anmerkungen

1. Anm.d.Ü.: Haiku: Kurzgedicht im Versmaß von 5-7-5 Silben.
2. Anm.d.Ü.: Gegen die Regeln der Haiku-Kunst ist hier der 5-7-5-Silbenrhythmus in 5-16-4 Silben frei abgewandelt.
3. Anm.d.U.: Mizuhara Shû-shi, geb. 1892, Haiku-Dichter.
4. Anm.d.Ü.: 1888-1948. Während und nach dem Ersten Weltkrieg einer der führenden japanischen Romanciers.
5. Anm.d.Ü.: 1883-1971. Zählt zu den Meistern des japanischen Romans. Sein 1921 veröffentlichter Roman »Anya Kôro« (Der Weg durch das Dunkel der Nacht) hinterließ nachhaltigen Eindruck.
6. Anm.d.Ü.: Die buddhistische Göttin der Barmherzigkeit.
7. Anm.d.Ü.: Matsuo Bashô, 1644-1694. Japans berühmtester Haiku-Dichter.
8. Anm.d.Ü.: Waren Meisterschüler Bashôs.
9. Anm.d.Ü.: Geb.: 1899. Romancier.
10. Anm.d.U.: 1891-1968. Kritiker u. Romancier. Künstlernamen des Vaters von Hirotsu Kazuo: Ryûrô.
11. Anm.d.Ü.: Saigyô und Toho waren berühmte Lyriker des 12. Jahrhunderts.

- 12.Anm. des Vf.: Kaibara Taizô, der Verfasser von »Bashô kyorai« (Bashô in Vergangenheit und Zukunft), vertritt in seiner Studie (auf Seite 120) die Auffassung, in »Karô tôsen« trete nicht ein »l'art pour l'art-Standpunkt« in Erscheinung, sondern die Begabung eines großen Künstlers, seine Dichtung in den Dienst des einfachen Lebens zu stellen. Es ist wohl richtig, Bashô eine »l'art pour l'art-Gesinnung« abzusprechen, denn ein solches Verhältnis zur Kunst konnte sich erst in der Neuzeit entwickeln, als das Individuum seiner selbst bewußt geworden war, aber Kaibaras Behauptung, die Gedichte Bashôs seien eine »Kunst fürs Leben«, kann man nicht ohne weiteres hinnehmen. Vielleicht ist zu konzedieren, daß es sich bei Bashô um eine »Kunst für das eigene Leben« handelt. Ich werde meinen Standpunkt in dieser Frage bei anderer Gelegenheit näher erläutern.
- 13.Anm.d.Ü.: Sugiyama Sanpû, 1647-1732, zählt zu den 10 bekanntesten Schülern Bashôs.
- 14.Anm.d.Ü.: 1. Ta-hsüeh (Die große Gelehrsamkeit), ein Buch der Riten, 2. Chung-yung (Die goldene Mitte), 3. die Schriften Kung-tses und 4. die Schriften Meng-tses.
- 15.Anm.d.U.: Geb.: 1884. Bekannter Haiku-Dichter.
- 16.Anm.d.U.: Ein starker Karton quadratischer Form, gefärbt oder mit einem Muster versehen, zum Schreiben von Kalligraphien oder zum Malen zu benutzen.
- 17.Anm.d.Ü.: Ein Fußwärmer, über dem ein Holzgestell angebracht ist.
- 18.Anm.d.Ü.: 1875-1969, Kritiker.
- 19.Anm.d.Ü.: Witzgedichte in 17-Silben-Form.
- 20.Anm.d.U.: Durch die (irrtümliche oder böswillige ?) Beifügung der Vorsilbe »hi« an das Wort »pokuritto« (plötzlich) des Originaltextes wird die ursprüngliche Wortbedeutung zu »heuchlerisch, Heuchler« verändert.