

Martina SCHÖNBEIN: *Jahreszeitenmotive in der japanischen Lyrik. Zur Kanonisierung der kidai in der formativen Phase des haikai im 17. Jahrhundert* (Bunken, 6). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2001, 214 S. ISBN 3447044241, 47,- €

*Mach was aus mir,
sagt das Haiku –
oder auch: Spiel mit mir!*¹

Ein kurzer Blick alleine in den OPAC der Deutschen Bibliothek Frankfurt a. M. verdeutlicht schon, daß die obige Aufforderung des Autors Dietrich Krusche in Deutschland auf überaus fruchtbaren Boden gefallen zu sein scheint. Denn während von den rund dreihundertsiebzig verzeichneten Titeln zum Thema Haiku nur etwa dreißig aus den ersten drei Nachkriegsjahrzehnten stammen, brachte der in den achtziger Jahren einsetzende „Haiku-Boom“ immerhin mehr als dreihundert neue Titel auf den Markt.

Doch – wie so oft – klaffen auch hier Quantität und Qualität der Veröffentlichungen beträchtlich auseinander. Die Beschäftigung mit dem Haiku hat sich vor allem in den letzten Jahren zu einer Art Spielwiese der Sucher, Träumer und Schwärmer entwickelt, deren „literarische“ Produkte häufig in den Rubriken Esoterik und Selbsterfahrung anzusiedeln sind. Die Bandbreite der einzelnen Titel reicht dabei von bewußt irrational (oder vielleicht eher ungrammatikalisch?) formulierten Beiträgen wie *Nichtwindsucher* (Hans C. ARTMANN, 1986), *Vogelnarben auf der Stirn* (Walter FLEMMER, 2000) oder *Das Bild anfängt stehen* (Peter KÖCK, 1989) bis hin zu meditativ-tiefsinnig klingenden wie *Wind auf der Wasserhaut* (Conrad MIESEN, 1999), *Am Rand der Wörter* (Jens HAGEN, 2000) oder *Im stillen Strom des goldenen Schweigens* (Brigitta von SEEBACH, 1999). Und Titelzusätze wie „Haiku und Batik“ (z. B. Ursula HOWARD: *Fata Morgana*, 1987) oder „Aquarelle und Haiku“ (z. B. Martha HOFMANN: *Besinnungslandschaften*, 1992) bestärken hierbei zumeist noch den „Hobby- und Freizeitcharakter“ derartiger Publikationen.²

Aber auch Veröffentlichungen „seriöserer“ Aufmachung sind nicht minder problematisch, denn häufig verbergen sich hinter zurückhaltenden Titeln wie *Deutsche Essays zur Haiku-Poetik* (Claus-Peter BÖHNER (Hrsg.), 1993) oder *Tanka-Haiku-Senryū* (Walter HAMM (Hrsg.), 1988) nur weitere, zumeist für die eingefleischte Haiku-Fangemeinde produzierte Beiträge, die – in Anbetracht der Masse – nur in den seltensten Fällen von fundierten Kenntnissen der Materie zeugen und ein teilweise stark verzerrtes Bild von Japans literarischem Exportschlager liefern.³ Inmitten dieser Fülle an praktischen Lebensratgebern, literarischen Kleinodien und verkannten Lehrbüchern sticht der vorliegende Band von Martina Schönbein mit dem vergleichsweise schlichten Titel *Jahreszeitenmotive in der japanischen Lyrik* zweifelsohne aus der Masse der Haiku-relevanten Veröffentlichungen heraus. Was war verbirgt sich dahinter?

1 Dietrich KRUSCHE: *Haiku. Bedingungen einer lyrischen Gattung*. Tübingen/Basel: Horst Erdmann Verlag 1970, S. 7.

2 Zur „beliebten“ Kombination Haiku und Zen siehe die äußerst gelungene Rezension von Wolfgang SCHAMONI: „Wiederkäuende HaiKühe in der Schwebebahn oder: Über die schrecklichen Folgen von BSE in der Reclam-Biliothek“, in: *HOL*, Nr. 23 (Nov. 1997), S. 146–150.

3 Hier sei verwiesen auf den Rezensionenartikel von Ekkehard MAY: „Tiefer Sinn – nicht bewegt. Zu zwei haiku-Bändchen in der Reclam-Universal-Bibliothek“, in: *HOL*, Nr. 26 (Mai 1999), S. 110–120 sowie ders.: „Übersetzen als Interpretation. Am Beispiel einiger haiku von drei Meisterschülern Bashōs“, in: *Japonica Humboldtiana*, Nr. 4 (2000), S. 5–20.

Das vorliegende Buch besteht aus vier großen Abschnitten, die ihrerseits in drei bzw. vier Unterabschnitte unterteilt sind. In Teil 1 („Einführung“) werden – nach einer kurzen Einstimmung auf die verschiedenen Bezugspunkte zwischen Mensch und Natur in Japan – zunächst der Begriff des Jahreszeitenmotivs und seine Rolle in der Lyrik näher beleuchtet. Das Fixieren der Jahreszeiten durch eigens dafür ausgewiesene Begriffe, den sog. *kidai* („Jahreszeithemen“) bzw. *kigo* („Jahreszeitenwort“), hatte sich, so die Autorin, trotz der großen Bedeutung, die den Jahreszeiten bereits bei der Kapitelgestaltung der ersten japanischen Gedichtanthologien zugekommen war, erst in der „ernstseriösen“ *renga*-Kettendichtung des ausgehenden 13. Jhs. etabliert und war, vor allem in der späteren „humoristisch-volkstümlichen“ Variante, dem *haikai-renga*, für bestimmte Strophen (z.B. der Eingangsstrophe) ein unbedingtes Muß. Im Haiku-Kurzgedicht, das eine Verselbständigung der Eingangsstrophe (*hokku*) eines Kettengedichts darstellt, wurden diese obligatorischen Jahreszeitenbezüge dann zwar beibehalten, doch dienten sie hier nicht der Abwechslung von Motiven oder der Verständigung unter den einzelnen Dichtenden, sondern vielmehr als Auslöser gesteuerter Assoziationen zur Erweiterung des offenen und unvollständigen Charakters des Haiku (vgl. S.6–12). Die verwendeten Jahreszeitenmotive, deren Zahl mit der Konsolidierung und Popularisierung des *haikai*-Dichtens drastisch zugenommen hatte, standen dabei häufig nicht in direktem Zusammenhang zur realen Jahreszeit, sondern waren vielmehr das Produkt einer Zuordnung „künstlerisch-ästhetischer“ Prinzipien, was zur Formulierung der eigentlichen Intention der Arbeit führt:

Ziel dieser Studie ist es deshalb die für dieses Genre der Versdichtung als typisch zu erachtenden Tendenzen und Auswahlkriterien herauszuarbeiten und den Gang der Kanonisierung der Jahreszeitenmotive mit dem in der älteren *waka*- und *renga*-Lyrik zu kontrastieren, wobei das Naturbild im Mittelpunkt stehen soll (S.20).

Für die eigentliche Untersuchung stützt sich die Autorin, im Gegensatz zur japanischen Forschung, bei der „die akribische Herleitung und Ausdeutung der Motive“ bedeutender Dichter wie Matsuo Bashō im Vordergrund steht (S.21), auf drei zeitgenössische Verzeichnisse aus der formativen Phase der *haikai*-Dichtung, die Aufschluß über die grundlegenden Auswahlprinzipien und Tendenzen der Normierung von Jahreszeitenmotiven geben sollen: 1) *Hanahigusa* はなひ草 (1636) von NONOGUCHI Ryūho 野々口立圃, 2) *Kefukigusa* 毛吹草 (1645) von MATSUE Shigeyori 松江重頼 und 3) *Zō Yamanoi* 増山井 (1663) von KITAMURA Kigin 北村季吟.

Teil 2 („Kategorisierung der Jahreszeitenmotive“) versucht zunächst über einen Blick in moderne Jahreszeitenführer (*Zusetsu: Haiku daisaijiki* 図説俳句大歳時記, *Daisaijiki* 大歳時記 und *Saishin: Haiku saijiki* 最新俳句歳時記), die größtenteils Kompilationen früherer Verzeichnisse von Jahreszeitenmotiven darstellen, mögliche Anhaltspunkte für die generellen Kategorisierungskriterien zu erlangen. Die eingehendere Untersuchung der Haupt- und Subkategorien zeigt jedoch, daß bedingt durch die „subjektive, manchmal willkürliche Vorgehensweise“ und das „Durcheinander bei der Festlegung“ (S.43) von einem Rekurreren auf diese Verzeichnisse zunächst Abstand genommen werden sollte.

In einem nächsten Schritt wird dann der Prozeß der Kanonisierung innerhalb der betreffenden Lyrikgattungen, *waka*- und *haikai*-Dichtung, näher beleuchtet. Eine Fokussierung auf das *Man'yōshū*, *Kokinshū* und *Shin Kokinshū* ergibt hierbei, daß „mit Ausnahme der Religion alle hauptsächlichen Motivkategorien [moderner Jahreszeitenführer bereits vertreten sind], wobei Flora, Naturphänomene und Vogelwelt dominieren“

(S.45). Ein Ergebnis, das auch der anschließende Blick auf die *renga*-Dichtung, die einem komplizierten Regelwerk für die Serienbildung, Unterbrechung und Wiederholung bestimmter Jahreszeitenmotive unterliegt, weitgehend bestätigt. Lediglich Umgekehrungen und Auffächerungen bestimmter Haupt- und Subkategorien sind im Laufe der Jahrhunderte konstatierbar – die Unterschiede zwischen *renga*- und *haikai*-Dichten zeigen sich demnach vornehmlich in genrespezifischen Begriffen, dem speziellen Vokabular und der Art und Weise der Beschreibung des Gegenstands (S.51).

Die abschließende Analyse der verwendeten Verzeichnisse stützt dabei noch einmal das vorangegangene Ergebnis: Prinzipiell sind alle Kategorien durchgängig vertreten, lediglich in den Subkategorien sind Abweichungen konstatierbar. Ein kontinuierliches Wachstum stellt die Autorin jedoch bei Kategorien fest, die das Volksleben widerspiegeln, die alltägliche Umgebung und gewohnte Tätigkeiten sowie eine Hinwendung zu eher „unscheinbaren“ Vertretern der Flora und Fauna beschreiben. Traditionelle Motive werden also weitgehend beibehalten, so daß lediglich spezielle Bezeichnungen oder Unterarten als *haikai*-spezifisch ausgewiesen werden können (S.58).

Teil 3 („Jahreszeitenmotive ausgewählter Kategorien“) beschränkt sich aus Gründen der Übersichtlichkeit (vgl. S.24) bei der Untersuchung der drei Quellentexte auf die „Phänomene der unbelebten Natur“ (entsprechend den Kategorien *jikô*, *temmon* und *chiri* moderner Jahreszeitenführer), die „fünf grundlegenden Jahreszeitenmotive“ (nämlich *sakura* bzw. *hana*, *hototogisu*, *tsuki*, *momiji* und *yuki*) sowie die „Subkategorie der Säugetiere“. In tabellarischer Form werden, unterteilt nach Jahreszeit, Haupt- und Subkategorien, die einzelnen Motive der drei Verzeichnisse angeführt und gegebenenfalls durch Notationen als *haikai*-spezifisch gekennzeichnet. In den jeweiligen Auswertungen versucht die Autorin, das untersuchte Material auszuwerten und sich abzeichnende Tendenzen aufzuzeigen. Bei den „Naturphänomenen“ (d.h. Windsorten, Niederschläge, sonstige atmosphärische Erscheinungen, topographische Erscheinungen, Temperaturen und Gestirne) wird festgestellt, daß sich die als *haikai*-spezifisch ausgewiesenen Motive meist durch eine Loslösung vom traditionellen Bedeutungsrahmen, eine starke Affinität zur Menschenwelt oder eine noch nicht dagewesene Differenzierung (z.B. verschiedene Schneesorten) auszeichnen – ein Ergebnis, das auch durch die Untersuchung der fünf grundlegenden Jahreszeitenmotive bzw. der Säugetiere gestützt wird. Als *haikai*-spezifisch gelten hier ebenfalls starke Ausdifferenzierungen (z.B. Züchtungen oder volkstümliche Bezeichnungen des Kirschbaums), das Loslösen vom herkömmlichen Assoziationsrahmen bzw. Idealisierung (*hana* als Ausdruck der Blütenpracht, statt der Vergänglichkeit oder *momiji* als genereller Ausdruck der Herbstverfärbung auch bei anderen Baumarten) oder die Anbindung an das Volksleben (der Schrei des Kuckucks als Mahnung zur Felderbestellung), was – so die Autorin – als „Abbildung der Realität, weg von der ästhetisierenden Sichtweise der Natur“ (S.102) interpretiert werden kann.

Im abschließenden Teil 4 („Kanonisierung der Jahreszeitenmotive“) erfolgt die eigentliche Auswertung und Interpretation. Hinsichtlich der „Motivbildung und jahreszeitlichen Zuordnung“ werden aus der Untersuchung in Teil 3 zunächst fünf grundlegende Vorgehensweisen abgeleitet: 1) Diversifikation im Bereich Flora und Menschenwelt bzw. Spezifikation „zeitloser“ Begriffe, 2) Modifikation durch Präfixe, welche die Jahreszeit oder die Erstmaligkeit einer Handlung/Aktion ausdrücken, 3) Kombination von jahreszeitlichen Begriffen, 4) metaphorischer Gebrauch und 5) die Handhabung von Begriffen, die explizit nicht als Jahreszeitenmotive angesehen werden.

In einem nächsten Schritt geht die Autorin der Frage nach der praktischen Anwendung der theoretischen Vorgaben in der *haikai*-Dichtung nach, wobei die „fünf grundle-

genden Jahreszeitenmotive“ wieder im Vordergrund stehen. Eine Untersuchung der frühen *haikai*-Sammlungen der Teimon-Schule, *Enokoshū* (1633) und *Kefukigusa tsuika* (1645), der späteren Danrin-Schule, *Yumemigusa* (1656) und *Zoku Sakaigusa* (1672), sowie verschiedener Schriften der späteren Bashō-Schule führt dabei zu folgenden Ergebnissen: Neue Motive (*yokodai*) werden zurückhaltend angewendet; häufig treten sie zu zweit oder gar in Kombination mit einem traditionellen Motiv (*tatedai*) auf. Der wortspielerische Charakter der frühen *haikai*-Dichtung weicht der Strenge der Bashō-Schule, die bis auf die Bereiche Flora und Menschenwelt weitgehend zu einer Renaissance traditioneller Motive führt. Obwohl mit der Verselbständigung der Eingangstrophe im Haiku die Reglementierungen der Kettendichtung wegfielen, wurden, so die Autorin, die *saijiki* weiterhin publiziert und erlebten einen Wechsel vom Regelwerk zum Ratgeber für Laiendichter, indem sie die Illusion schufen, „daß jeder dichten könne, solange er ein solches Lexikon besaß“ (S.171). Mit der zunehmenden Popularität der *haikai*-Dichtung verstärkte sich die Diskrepanz zwischen reglementierten Vorgaben und aktivem Gebrauch. Jahreszeitenmotive mußten sich trotz ihrer Fixierung in den *saijiki* durch ihren tatsächlichen Gebrauch erst etablieren, „die Kanonisierung der Jahreszeitenmotive ist [daher] vielmehr als ein permanenter Prozeß aufzufassen, der nicht zum Stillstand kommt und auch gegenwärtig in Bewegung bleibt“ (S.174).

Mit der Konsolidierung der *haikai*-Dichtung macht sich dabei auch ein Wandel im Verhältnis „Mensch-Natur“ bemerkbar. Während die emotionale Vielfalt der Natureindrücke im *Man'yōshū* einer stilisierten Wahrnehmung *heian*-zeitlicher Lyrik weicht, kommt mit der Verselbständigung des Haiku unter Bashō eine realistischere Naturwahrnehmung wieder zum Tragen, die zum ersten Mal die Züge einer ausgeprägten Naturlyrik trägt. Die Jahreszeitenmotive fungieren dabei als „obligatorische“ Mittler dieser Naturwahrnehmung und werden von der Autorin in der abschließenden Topologisierung wie folgt charakterisiert: 1) *kidai* umfassen alle Bereiche der Natur, 2) sie sprechen alle Sinne an, 3) erfreuen sich allgemeiner Verständlichkeit, 4) bieten Raum zur gesteuerten Assoziation und 5) verfügen über eine große Anpassungs- und Erneuerungsfähigkeit.

Die vorliegende Arbeit präsentiert sich als eine philologisch fundierte Analyse des Konsolidierungsprozesses von Jahreszeitenmotiven in der japanischen Lyrik.⁴ Für die *haikai*-Dichtung, die auf wissenschaftlicher Seite wohl in den meisten Fällen aufgrund ihrer starken Affinität zur Populärkultur der Edo-Zeit von eingehenderen Studien ausgeklammert blieb (im Gegensatz zur „orthodoxen“ Lyrik des *Man'yōshū* oder der *Hachidaishū*), auf „populärwissenschaftlicher“ Seite hingegen zum Objekt subjektiver Spekulationen wurde, stellt die vorliegende Arbeit zweifelsohne einen wichtigen Schritt für eine neue Phase der Rezeption dar. Entgegen den weit verbreiteten Ansichten, nach denen „das Haiku, und sei's nur in einer Andeutung, einen Naturgegenstand erwähnen [soll] außerhalb der menschlichen Natur“,⁵ konnte die Autorin eindrucksvoll nachweisen, daß neben der Natur (in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen) gerade die „Menschenwelt“ einen ganz wesentlichen Bestandteil der Jahreszeitenmotive ausmacht. Und dem häufig esoterischen Beigeschmack zahlreicher Werke zum Trotz, die sich darauf berufen, „daß die Kunst des Haiku in hohem Maße eine Kunst des leisen Verweises auf das unergründliche Geheimnis ist, in das sich alle Wesen hüllen [...]“⁶, konnte

4 Man beachte alleine die Fülle der zu Rate gezogenen vormodernen Primärquellen.

5 Dietrich KRUSCHE: *Haiku. Bedingungen einer lyrischen Gattung*, S.114.

6 Jan UHLENBROOK: *Haiku. Japanische Dreizeiler*. Bremen: Carl Schünemann Verlag 1963, S.322.

die Autorin gerade den Realitätsbezug der *haikai*-Dichtung näher herausarbeiten: weg von der höfischen Stilisierung hin zu einer authentischeren Wirklichkeitswahrnehmung des Bürgertums.

Interessant und verblüffend ist in diesem Zusammenhang auch der nicht-lineare Verlauf der Kanonisierung. Die Autorin vermochte ein „Austesten“ und „Korrigieren“ innerhalb der Verzeichnisse festzustellen: Über- und Unterrepräsentationen wurden jeweils korrigiert von Werk zu Werk, wobei der faktische Gebrauch in der Dichtung eine entscheidende Einflußgröße war.

Monita, sofern man ihnen überhaupt soviel Gewicht beimessen möge, beschränken sich bei der vorliegenden Arbeit vor allem auf die Präsentation des Stoffs. In Teil 2 („Kategorisierung der Jahreszeitenmotive“) wären mehr Tabellen erforderlich, um die sehr „dichten“ Ausführungen des Fließtextes hinsichtlich der Mengen- und Prozentangaben besser verarbeiten zu können.⁷ Teil 3 wiederum würde durch ein ausführliches Register gewinnen, da die wertvollen Erkenntnisse gleichsam in Form eines „Lexikons“ für spätere Arbeiten auf diesem Gebiet nutzbar wären. Bei Teil 4 hingegen kommt der Schluß nach einer sehr konzentrierten und informativen Zusammenfassung zu überraschend und abrupt, wohingegen der kurze Exkurs über die Verbindungen zur darstellenden Kunst eher entbehrlich erscheint.

Alles in allem stellt die Arbeit jedoch durch ihre kritische Auseinandersetzung mit tradierten Ansichten und Vorurteilen einen wichtigen Beitrag für die gegenwärtige *haikai*-Forschung dar. Gerade auch für die außerwissenschaftliche *haikai*-Rezeption in Deutschland wäre es sicherlich ein Gewinn, wenn in einer wissenschaftlich „entschlackten“ Ausgabe dieser Arbeit das „verklärte“ Bild der Jahreszeitenmotive geradegerückt sowie Möglichkeiten bzw. Grenzen ihres Gebrauchs im internationalen Haiku aufgezeigt werden könnten.

Stephan Köhn, Frankfurt a. M.

⁷ Bei den vorhandenen vier Tabellen wiederum wäre eine kurze Erläuterung, warum nicht die Entwicklung von *Hanahigusa* zu *Kefukigusa* berücksichtigt worden ist, wünschenswert; vgl. S. 52–58.