

Beate Conrad

## Ebenen der Darstellung

Literarische Gestaltungsmittel im Haiku

### Einleitung

Zentraler und wesentlicher Charakter des Haikus ist sein im präzisen Sprachausdruck enthaltenes, prägnantes Bild. Es ermöglicht dem Leser ein direktes Eintreten und unmittelbares, anschauliches Verständnis. Inwieweit oder wie tief der Assoziationsraum und Gehalt eines Haikus vom Leser erschlossen werden kann, hängt vom kulturellen, ästhetischen, literarischen und vom sonstigen Vorwissen (Kenntnisse, Lebens- und Leseerfahrung) des Lesers ab.

Ebenso steht die verfeinerte Haiku-Gestaltung in direktem Zusammenhang mit der »lyrischen Vernunft« eines Autors. Ganz generell drückt sich diese in seiner Weltwahrnehmung, in seiner Fähigkeit zur Selektion, in seinem Sprachgefühl und in seiner Sprachbeherrschung, in seinem intellektuellen und literarischen Wissen sowie in seinem kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund aus (18).

Innerhalb der Literatur stellt die Lyrik die am höchsten konzentrierte Form des sprachlichen Ausdrucks dar (14). Ein Aspekt von Sprache besteht in der Abbildung von Wirklichkeit aus der direkten anschaulichen Erfahrung. Ihre Wörter basieren auf dieser direkten Anschauung als Erfahrungswissen aller innerhalb eines Sprachraumes. Für Haikuschreiben heißt das, es ist ein direkter genetischer Fließprozeß, der aus dem direkt Geschauten (der Welt- und Existenzenerfahrung) und aus den sie begleitenden emotionalen und ästhetischen Erfahrungen gespeist wird. Sie drücken sich als authentisches »Haiku-Empfinden« in Form, Inhalt und Sprache unmittelbar aus. In Folgeschritten werden diese Elemente im überlegten Gestaltungsprozeß präzisiert. Im Haiku als eine der konzentriertesten bzw. kondensiertesten Formen sind Verdichtung und Auslassung nicht nur unverzichtbar, – sie machen sein Wesen, seine Reichhaltigkeit (das über das Wort Hinausgehende) und seinen Reiz gerade bei gleichzeitig zurückhaltender Schlichtheit aus, sodaß die Kürze zur Tiefe werden kann.

Doch wie wird nun ein Text verdichtet? Wie wird Sprache, wie werden Worte mit Sinn geladen, sodaß sie als kleinstes Gefüge authentischer, vibrierender Dichtung nicht konstruiert wirken? Wie erschließt sich dann dem Leser diese Vielfalt an Bedeutungen, die ein Autor in ein Haiku lädt?

Anhand eines Beispielhaikus von Gerold Effert, das mir bei der Lektüre der Vierteljahresschrift SOMMERGRAS (1) der Deutschen Haiku-Gesellschaft aufgefallen ist, sollen Ebenen des Dargestellten hinsichtlich ihrer literarischen Gestaltung im Wahrnehmungsprozeß analysiert werden.

*Hoch überm Nebel  
Krähengeschrei. Ich höre  
die schwarze Nachricht.*

Autor: Gerold Effert (1932-2007)

Dargestellt ist eine spätherbstliche Naturszene, die in besonderer Wechselwirkung des äußeren und des inneren Erlebens des Betrachters steht. Das Haiku ist in zwei Bildern aufgebaut, die sich im Verlauf des Verständnisprozesses zu einem verdichten.

## 1. Imaginative Anregung durch direkte sinnliche Erfahrung

Das erste Bild beschreibt eine Naturwahrnehmung der Krähenlaute hoch über dem Nebel. Durch das Wort Nebel in Segment a (= 1. Zeile) wird eine farblich und räumlich eingeschränkte Sicht und die mit dem Nebel verbundene Luftfeuchtigkeit vermittelt. Der Farbeindruck ist eine Grautönung. Mit »hoch« als adverbialer Bestimmung wird die Ausbreitung und die Intensität des Nebels deutlich. Durch die präpositionale Erweiterung »hoch über« kann der Leser den Raum oberhalb des Nebels als klaren hellen Tageshimmel ergänzen und bekommt eine Vorstellung der Entfernung.

Bei der getroffenen Wortwahl zeigt sich, daß das Wort Nebel als direktes Erfahrungsbild sofort die visuellen und taktilen Sinne und damit die mit Nebel gemachten, grundlegenden Erfahrungen<sup>1</sup> anspricht. Durch die Relation der Worte zueinander in Segment a wird die Qualität des Nebels konkretisiert, und der Leser kann das Bild mit einer vertikalen Raumorientierung (ganz oben: hell, das Darunter in Grau) vervollständigen.

---

<sup>1</sup> Diese grundlegenden Erfahrungen gehen über die bloße subjektive Vorstellung hinaus und sind als direkte, gemeinsame Welt- bzw. Naturerfahrung von vielen sinnstiftend, ohne im sprachlichen Ausdruck in eine Abstraktion, Interpretation oder Klassifikation münden zu müssen.

Das Wort Krähen für sich genommen, bildet die Laute, die Krähen von sich geben, onomatopoetisch<sup>2</sup> ab. In Verbindung mit dem »Geschrei« ergibt sich eine verstärkende Vielfalt der Gesamtlautabfolge selbst, die die Lautungsfähigkeiten der Krähen natürlich abbildet und einen lebhaften, lautmalerisch nachvollziehbaren Klangeindruck der ausgestoßenen Rufe in ihrer Varianz bspw. als Warnung oder als Meldung einer Futterquelle hervorbringt.

Aus der syntaktischen Relation der Worte Nebel und Krähen zueinander liegt die Vermutung zur Nebelkrähe nahe. Ihr Aussehen läßt sich als glänzend schwarz bis auf die aschgrauen Bauch- und Brustpartien ergänzen. Da sich diese Krähen weit über dem Betrachter befinden, bleibt vorerst der Blick im Nebel und in der präzisen Vorstellung an der aschgrauen Brust und Bauchpartie aus der Ansicht von unten hängen. Zudem werden Gegenstände bei mäßiger Helligkeit in der Entfernung als mittlerer Grauwert wahrgenommen. Eine derartige Vorstellung anstelle der ersten generellen Typisierung von Krähen hängt neben der Wortwahl im Haiku auch vom Wissen und von der Genauigkeit eigener Beobachtungserfahrungen eines Lesers ab.

Das beschriebene Bild wird in der Folge des »Ich höre« wieder aufgenommen. Einerseits intensiviert sich dadurch das Hören des Lesers zum genauen Hinhören. Er wird durch eine erste Identifikation mit dem »Ich« aktiv in das Bild hineingezogen. Andererseits ergibt sich an dieser Stelle nun eine Unterscheidung eines literarischen und eines Leser-Ichs. Beide erleben im gemeinsamen Hinhören ein Anspannen der Sinne. Das »ich höre« mit Akzent auf »höre« – aber sehe nicht – unterstreicht die schlechte Sicht im Nebel, damit seine Dichte und seine Undurchdringlichkeit. Zugleich verweist es auf das Oben, auf die Himmelsnähe der Lautquelle (Richtungshören) und auf den eigenen relativen Standpunkt, ein Unten dazu. Die ungewöhnliche Intensität der Krähenlaute, die sich im Geschrei ausdrückt, erfährt durch die eingeschränkte Sinnesfunktion eine Steigerung. Diese Anspannung und Steigerung durch die Bildaktualisierung in der Rückschau und im Voraus der Erwartung des Hörinhaltes regt eine »dramatisch« imaginative Entwicklung an, ohne aufgesetzt zu wirken.

---

2 Der Schall, das Schallwort, die sprachliche »Musik« findet sich schon fertig in der Natur. Der Naturlaut wird durch lautmalerische Nachahmung zum sprachlichen Ausdruck der direkten Erfahrung. Neben der ihm eigenen Bedeutung unterstützt bzw. vertieft er die bildhafte Vorstellung.

Das »ich höre« mit Akzent auf »ich« – also andere vielleicht nicht – betont die Subjektivität der Wahrnehmung des literarischen Ichs und verleiht ihr in ihrer »Einseitigkeit« Glaubhaftigkeit. Diese Formulierung verweist auf andere Wahrnehmungsmöglichkeiten und regt sie implizit an. Diese anderen, ergänzenden Vorstellungen im Leser – bspw. als bloße animalische Naturlaute – relativieren und balancieren die Subjektivität. Somit ist hier nicht nur aus grammatischen Gründen ein Subjekt gefordert, sondern es hat eine bild- und bedeutungserweiternde Funktion.

Unter dem Aspekt des Spannungsaufbaus erscheint der Zeilenumbruch nach der kürzesten Satz-Sinneinheit mit den Elementen Subjekt und Prädikat inhaltlich und formal stimmig die Bilddynamik unterstützend. Dieser Teil des Segments b stellt in seiner verstärkenden Eigenschaft eine Verbindung zum bisherigen Naturbild dar. Zugleich leitet er in den »subjektiven« Hörinhalt über und ist Bestandteil des zweiten Bildes, das sich in Segment c (= 3. Zeile) als »die schwarze Nachricht« fortsetzt.

Diese drei Wörter des Segments c für sich genommen, regen im ersten Moment weniger die visuelle Imagination an. Die schwarze Nachricht mag sich der Leser als in schwarz geschriebenen oder gedruckten Text vorstellen. Obgleich im Zusammenhang mit Hören das Schwarz vorerst ungewöhnlich wirkt, da Farben nicht auditiv wahrgenommen werden, ist jedoch Faktum, daß Klänge und Laute beim Menschen auch Farbsehen neben Emotionen auslösen können. Somit läßt sich auf die Klangfärbung des Krähengeschreis rückschließen. Außerdem ist hier ein Verweis auf ein assoziatives, übertragenes Verständnis sowie ein Verweis auf ein inneres Zustandsbild des literarischen Ichs angelegt. Zum anderen scheint der Begriff der Nachricht im Sinn einer bisher unbekanntes, neuen Information zwar bedeutsam, bleibt jedoch vage in der Aussage. Sein Inhalt erschließt sich erst durch seine Verbindung zum restlichen Text und durch die direkte Nachbarschaft zum vorhergehenden Adjektiv. Die schwarze Farbe verleiht den Krähenlauten eine erahnbare klangliche und emotionale Qualität, bleibt jedoch auf der inhaltslogischen Ebene als kommunizierte Nachricht ohne Kontext ähnlich vage. Diese partielle Unbestimmtheit der Worte kontrastiert die bisher unmittelbare Naturanschauung und bringt gezielt die weitere Bewegung des Bildes als seine nähere Betrachtung voran. Zugleich läßt sich das »Ich höre / die schwarze Nachricht« als wörtliche Rede, als ein inneres Sprechen des literarischen Ichs auffassen. Damit konkretisiert sich das zweite Bild zu einer inneren, menschlichen Zustandsanschauung, die mit der äußeren sinnhaften,

herbstlichen Naturanschauung konfrontiert ist. Man könnte hier von einer semi-metaphorischen Funktion<sup>3</sup> des zweiten Bildes sprechen. Analog verstärkend dazu steht der farbliche Kontrast der Schwärze des zweiten Bildes zum Grau des Nebels sowie der impliziten Helligkeit darüber.

## 2. Assoziation und Emotion durch Farbe und Sprachklang

Die größte emotionsevozierende, konzentrierte Kraft im vorliegenden Haiku verbindet sich mit den Worten Nebel und Krähengeschrei. Sie sind das anschauliche Objekt, das mit dem tief innerlich Gefühlten der Erfahrung korreliert, und geben dem Text zugleich die herbstlich gestimmte Färbung als Naturbezug.

Mit Nebel verbinden sich neben der unbehaglichen Naßkälte, die Trübheit, die eingetrübten Konturen, die eingetrübte Sicht, das Diffuse, die Unklarheit, das Unsichere, die Ungewißheit. Nichts ist faßbar. Im Grau vermittelt sich wiederum das Trübe, also das Triste, das Eintönige und das Trostlose, die Melancholie, auch ein Verlorensein.

Aus der Vokalabfolge in Tondauer und -höhe [o, ü:, e:] ergibt sich rhythmisch<sup>4</sup> für Segment a »Hoch überm Nebel« analog zur impliziten Helligkeit

---

3 Die Metapher bezeichnet einen Vergleich zwischen dem Gesagten und dem Übertragenen als ähnlich. Die Schwierigkeit westlicher Metaphorik ist ihr Dualismus (als Abgetrenntes, eher Abstraktes oder Metaphysisches vom Realen). Der Gebrauch der Metapher in der Haikudichtung ist nicht abzulehnen, jedoch als metaphorische oder semi-metaphorische Funktion wesentlich subtiler, also mehr implizit denn explizit und bspw. durch eine Mehrfachbedeutung eines Wortes ausgedrückt. Hier wird das weniger Anschauliche inhaltlich durch die Gegenüberstellung der konkreten Naturbilder des Nebels und der Krähen balanciert und verweist auf eine innere Sphäre bzw. inneren Zustand.

4 Hier liegt ein differenziertes Rhythmusverständnis zugrunde wie es Kenneth Yasuda (19) im Kapitel »Haiku Rhythm« beschreibt. Demnach ist Rhythmus durch Klang- und Gedankenelemente als Natur der Sprache geprägt. Jeder Text besitzt einen Rhythmus. Er wirkt auf den Tonfall, die Stimmung, setzt den Akzent im Haiku und unterstützt den übertragenen Sinn. Rhythmus, der Gedanken unterstützt, entsteht durch die temporale Verbindung der Worte zueinander und durch die Wortanordnung als Einheit von Ton und Bedeutung. Rhythmus, der das Gefühl unterstreicht, drückt sich im Pulsieren der ästhetischen Erfahrung, des Naturtons mittels der Anordnung und Verbindung der Worte und

über dem Nebel eine natürlich steigende, aufstrebende Bewegung, die etwas Hoffnungsvolles im klaren Himmel und im Licht oberhalb des diffusen Graus durchscheinen und spürbar werden läßt. Zugleich ist darin die räumliche Plazierung des Krähengeschreis vorbereitet, das aus dieser hellen Klarheit am Himmel kommt. Durch die betonte Alliteration von »hoch« und »höre« geht es um das Verbinden als ein Hervorheben und um das lebhaftere Intensivieren des Sinninhaltes der Himmelsnähe als Höhe und als Überblick, aber auch als Himmelsnähe im übertragenen Sinn. Hier ist also vom Tonfall her eine positive Erwartung angelegt.

Das Wort »Krähengeschrei« ist in sich ein lautmalerischer Naturklang. Mit ihm wird im Bild ein neuer Aspekt eingeleitet. Durch den der Vokalfolge ä-Zeichen, Schwa-Zeichen, Schwa-Zeichen und ai-Zeichen als Klang- und Tondauer innewohnenden, natürlichen Rhythmus wirkt das Geschrei suggestiv. Es durchdringt aus der Helligkeit kommend die Ungewißheit mit einer Deutlichkeit und Schärfe, die durch Mark und Bein geht.

In der betonten Alliteration des »sch« werden Krähengeschrei und Schwarz entgegen der Herkunft der Laute erlebnisintensiv und sinninhaltlich zusammengebunden. Damit erfährt das Suggestive von der Hoffnung zum Niederschmetternden hin in Ton und Gedanke eine Verstärkung.

Die vertikale Bewegung der Laute von oben nach unten unterstützt ebenfalls das Niederdrückende und das Schneidende, das dem Hoffnungsvollen entgegensteht. Zugleich ist eine Bewegung von außen nach innen, wie der Nebel, die unangenehme Naßkälte und wie die Schreie eindringen, spürbar. In diesem Zustand ist das Hören, das Eindringen dieser im Ohr gellenden Naturlaute als Gänsehaut erzeugend und nichts Gutes verheißend, nicht mehr so ungewöhnlich.

Jetzt verweist die Schwärze genauso wie die Schärfe der Laute auf ihre schmerzende, schreckende, unheimliche und traurige Qualität, – das wird

---

durch die zeitliche Abfolge betonter und unbetonter Silben aus. Er bringt Lebendigkeit und Leidenschaft und bestimmt die Stimmung und den Tonfall. Generell hat Rhythmus eine verbindende und damit sinnerweiternde Funktion von Idee, ästhetischem Gefühl und dem Bild. Durch die sprachliche Gestaltung der Tonart, der relativen Tondauer im Silbengefüge wird zugleich die Beweglichkeit, das Fortschreiten und die Veränderung des Bildes dynamisch bewirkt.

ebenfalls durch die dunkle Vokalfolge [a] von »schwarz« und »Nachricht« in Segment c gestützt – die unvermeidlich das Innerste trifft.

Durch den »n«-Stabreim von Nebel und Nachricht wird die Deutlichkeit des Schallens der Nachricht, ihre Unüberhörbarkeit und damit ihre alarmierende Bedeutsamkeit betont. In diesem klanglichen Kontext setzen Nebel, Krähen- geschrei und Nachricht den Tonfall im Haiku und schweißen das emotionale Erleben mit der gedanklichen Bedeutungsebene zusammen.

Dieses Stimmungsbild korrespondiert mit der fortgeschrittenen Vergänglichkeit des Lebens im Spätherbst und mit seinen Farben des Schwarz und Graus. Der Farbkontrast vom Hellen zum Grau und zum Schwarz von oben nach unten im Bildaufbau pointiert dabei diese Schärfe in der Anschauung und in der Emotion als eine die Hoffnung in der Ungewißheit niederdrückende, unvermeidliche Nachricht.

Der Sprachklang im Haiku und sein jambisch-daktylisch wechselnder, metrischer Rhythmus, welches Merkmale der traditionellen, klassischen Gedichtform des Liedes darstellen, erinnern entfernt an ein Klagelied.

### 3. Sinninhalte durch Assoziation, Metonymie und Symbolik

Bild, Klang und Emotion erzeugen im Lese- und Verständnisprozeß eine unmittelbare und eine mittelbare, innere Reaktion in Form einer assoziativen und sprachlogisch-sinnkonstruktiven Resonanz.

In der gedanklichen Übertragung geht es somit im ersten Betrachtungsschritt um eine direkte Entsprechung (Metonymie<sup>5</sup>) der äußeren Anschauung des dichten Nebels mit einem inneren, tristen Zustand der Unklarheit und Ungewißheit.

Durch das »hoch überm« ergibt sich nun die höhere Sicht, die Übersicht, ein Blick über den visuellen und geistigen Horizont des Betrachters hinaus. Innerhalb dieser himmelsnahen Anschauung ist die Krähe als Vertreter der

---

5 Die Metonymie bezeichnet die reale Zusammengehörigkeit der direkten Anschauung und des Übertragenen, ohne Referenz zu etwas anderem als sich selbst. Dennoch kann eine metaphorische Funktion in solch konkretem sprachlichen Ausdruck implizit verschlüsselt sein. Das hier betrachtete Haikubild funktioniert sowohl metonymisch als Teil einer größeren Szene, als auch semi-metaphorisch als Ausdruck einer Sphäre innerhalb des Sprechers und des Betrachters.

Rabenvögel ein Himmelsvogel. Aufgrund ihrer enormen Flugfähigkeiten verbunden mit ihrer Intelligenz, Lern- und Sprechfähigkeit ist sie ein Kundschafter und ein Botschafter sowie ein Symbol für die Weisheit (4, 5). Somit soll sie Einsicht und Klärung bringen. Sie soll im mehrfachen Sinne erhellend wirken. Diese Aspekte balancieren das subjektive Empfinden als schwarze Nachricht im zweiten Bild.

In diesen äußeren und inneren Zustand des »Nebels« dringt das unüberhörbare Krähengeschrei als Nachricht. Die lautmalerische Eindringlichkeit wird durch die Assoziation zur Nebelkrähe im Sprachgebrauch als häßliche, aber durchschlagende Stimmqualität gestärkt. Die Schärfe der Laute durchdringen den Nebel und bringen gedankliche Klarheit. Der Begriff des Geschreis verweist auf eine kommentierende Bedeutsamkeit, die es zur Botschaft eines Ereignisses oder Zustandes werden läßt, von dem das literarische und das Leser-Ich im dichten Nebel abgeschnitten waren. Es wandelt sich als gellende Nachricht zu einer unvermeidlichen Einsicht, die sich dem literarischen Ich in ihrer ganzen inhaltlichen Finsternis aufdrängt. Jetzt bringt die Schwärze in der kontextuellen und anschaulichen Rückführung die Farbe der Krähenvögel zur vollen Entfaltung, und der Himmel selbst, aus dem diese düstere Botschaft kommt, wird zum unheilvollen Krähenhimmel – ein tatsächliches Wetterphänomen, der tiefschwarzen nach unten hängenden, sich entladenden Wolkenfetzen, eine implizite Metonymie. »Schwarz« erweist sich als besonders bedeutungsgeladen, indem es zur Vertiefung, zur Dynamik der Bildbewegung und damit sowohl zum dramatischen als auch zum zeitlichen Fortgang beiträgt. Hier geht es im assoziativen Sprachgebrauch auch um das sprichwörtliche Schwarzsehen. Die Rabenschwärze der Krähen steht nun für ihr Verhalten, sich in der Nähe von organisch Totem, Verwesendem und Abfällen aufzuhalten, um sich als Aasfresser zu betätigen. Die Rabenkrähen als Art sind ein Symbol für Unheil, für Krankheiten, für Krieg, für Verderben und für den Tod (4, 5). Hier beginnt sich im Gesamtbild die ambivalente Symbolik der Rabenkrähen als Himmelsvogel und als Unglücksbringer authentisch abzuzeichnen. Die in der negativen Form als Volksglaube verbreitete Symbolik trägt zum objektiven Wahrheitsgehalt und zur Allgemeingültigkeit der subjektiven Anschauung und Empfindung des literarischen Ichs bei.

Diese Kunde, durch die Krähen als Botschafter überbracht, erhält als vom Himmel geschickt etwas schicksalhaft Bedeutsames und etwas unumstößlich Niederschmetterndes, das sich über dem ahnungslosen Betrachter zu entladen droht.



Hier mag der Abschied, die Ahnung des Todes und des Verderbens, zugleich eine Metapher des (Spät-)Herbstes, zur Gewißheit des literarischen Ichs als kritische Zeitwahrnehmung und zur beklommenen Zukunftsperspektive werden, die es in Form des vorliegenden Haikus an alle im Nebel Stehenden und für die Zeichen der Zeit weniger Sensiblen mitsamt ihren impliziten Konsequenzen weitergibt. Darin ist eine unterschwellige Andeutung des Selbstverständnisses als Autor mittels des literarischen Ichs spürbar, ohne das Bilderleben des Lesers zu verstellen.

Es bleibt offen, was den genaueren Inhalt des Unheils ausmacht. Das regt zum einen die weitere Betrachtung an, zum anderen bleibt hier für jeden Leser neben dem literarischen Ich ausreichend Raum für eigene Gedanken. Es bleibt dem Leser überlassen, ob er in einem weiteren Betrachtungsschritt das Geschrei der Krähen als Warnung, als Klagegeschrei oder als einen intensiven Verweis auf Leben bei aller Beklommenheit vernimmt.

#### **4. Kulturhistorische und literarische Anspielungen als Erweiterung und zur Einprägung des Sinngehaltes**

Der im vorliegenden Haiku gezeichnete Kontrast und die Ambivalenz in der Symbolik der Krähen wird auf dem mythologischen Hintergrund besonders deutlich.

In der indianischen Mythologie des amerikanischen Nordwestens gelten Raben als Götter, als Schöpfer und als Betrüger ähnlich der Coyote-Figur des amerikanischen Südwestens. Die Erde und die Menschen wurden von Raben geschaffen. Ihnen schreibt man Weisheit und Gewitztheit zu, die sie für sich, öfter auch zum Nachteil von Menschen, nutzen. Sie besitzen magische Kräfte (3, 4).

In der europäischen Kultur ist die Krähe der kleinere Bruder des Raben. Sie gelten beide als Tiere der Weisheit, sind ständige Begleiter, Kundschafter und Berichterstatter. Schon zu biblischen Zeiten sandte Noah von der Arche zunächst einen Raben aus, um Überblick zu bekommen und nach festem Land suchen zu lassen. Später sandte Noah dann eine Taube aus, die einen Oelzweig zurückbrachte (2). Eine derartige Hilfe bei der Suche nach Land und Leben ist ein häufigeres Thema in den Mythologien der verschiedenen Völker (3).

Zwei Raben, Hugin (Gedanke) und Munin (Erinnerung) sind in der germanischen Mythologie die Begleiter und Kundschafter des Gottkönigs Odin. Mit

ihnen reitet er jeden Morgen auf seinem achtbeinigen Pferd über den Morgenhimmel und erkundet die Welt. Odins viele Beinamen sind ein Verweis auf seine Bedeutung und komplexe Gestalt in der germanischen Mythologie. Er gilt als Gott der Poesie, als Gott der Fruchtbarkeit, aber auch als Gott der Magie und als Gott der Toten und des Krieges. Wenn die Herbststürme beginnen, zieht Odin als Wodan, auch als Herjann, das Heer der Verstorbenen anführend, den Herbst und den Winter über durch die Nacht. Weisheit, und das ständige Streben danach, selbst unter großen eigenen Opfern, ist jedoch Odins wichtigstes Merkmal. In der eddischen Dichtung<sup>6</sup> wird beschrieben, wie Odin täglich seine Raben aussendet.<sup>(9)</sup> Unter seinem westgermanischen Namen Wodan/Wotan erinnert er an Richard Wagners musikdramatisches Werk »Der Ring der Nibelungen«<sup>7</sup>, in dem wichtigste Elemente der germanischen Mythologie verarbeitet wurden.

Irische und keltische Götter bzw. Göttinnen sind mit Krähen oder Raben verbunden. Sie stellen eine alternative Form der Götter und Geister dar. Als Aasfresser und aufgrund ihrer allgemeinen Gefräßigkeit wurden Raben und Krähen verstärkt mit Krieg und Tod, mit dem Jenseits, aber auch mit Heilkräften assoziiert (4, 5).

Durch die auf den germanischen Gottkönig Odin verweisenden Krähen im Haiku wird die Dualität und ihre Auflösung durch ihre komplexe Zusammengehörigkeit als Einheit von Tag und Nacht, von Leben und Tod, von Himmel und Verderben, von höchster Weisheit und magischer Aberglaube vertieft. Zugleich

6 Die Edda beinhaltet zwei altisländische literarische Werke; bestehend aus einem älteren und einem jüngeren. Die Edda überliefert wesentliche Götter- und Heldenlieder. Sie stellt eine wichtige Quelle altnordischer Mythologie dar, darunter auch »Hrafnagaldur Óðins« – Odins Rabenzauber und »Grímnismál« – das Lied von Grimnir (Odin).

7 Hier erinnert es besonders an die Stelle der vierten Szene aus der Oper »Das Rheingold« mit der Mahnung der Göttin Erda: »Weiche, Wotan! Weiche! Flieh des Ringes Fluch ...«, der die Unsterblichkeit der Götter in Gefahr bringt und somit auf einen weiteren Aspekt des Magischen, des Todes und der Vergänglichkeit im Haiku verweist. Hintergrund seines Werkes ist das mittelalterliche Heldenepos »Nibelungenlied«, das zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstand. Die Nibelungensage war das ganze Mittelalter hindurch im nordischen, deutschen und englischen Sprachraum bekannt und reicht in die Zeit der germanischen Völkerwanderung zurück.

bekräftigen die gesamtmythologischen Aspekte das im Haiku-Bild gezeichnete Verständnis des Krähengeschreis als Nachricht, als Information und als weisende Botschaft, die nicht nur von einem Einzelnen gehört wird, sondern als eine über Jahrtausende bewährte Tradition gepflegt wurde. Bezüglich der germanischen und biblischen Aspekte fragt sich, an welche Sintflut, an welche Gefahr sich der Mensch durch das eindringliche Krähengeschrei vielleicht erinnern und daraus lernen sollte? Eine eventuell einschneidende und erschreckende Information, die Menschen jedoch zu ihrem Nutzen und Überleben erwägen könnten? Das vertieft die Mehrdeutigkeit des Nachrichteninhaltes und seine Bedeutsamkeit in unübersichtlichen Situationen. Es unterstreicht die existentielle Ernsthaftigkeit, daß es um Leben oder Tod im Rahmen von Kriegshandlungen oder auch ökologischer Veränderungen sowohl für das Individuum, für größere Menschengruppen als auch für die Gattung gehen könnte und stellt somit in der Haikubetrachtung eine zeitkritische sinninhaltliche Erweiterung dar.

Etwas hintergründiger eröffnet sich eine Spannung zwischen der vom Himmel geschickten Botschaft als Weisheit, als Prophezeiung oder als Inspiration des Verstandes einerseits und dem verbreiteten Volks- und Aberglauben an Unglück, an schwarze Magie und an Okkultes andererseits. Hier wird die Botschaft als ernsthaft, rational und wahrhaftig oder als eine abergläubische Kaffeesatzleserei des im Haiku Gezeichneten implizit hinterfragt. Das balanciert den kultur- und zeitkritischen Aspekt im Haiku.

In der mythologischen Perspektive waren Raben und Krähen aller Kulturen ursprünglich weiß (3, 4). In der Antike verwandelte Apollo seinen kundschafenden weißen Raben in einen schwarzen, da er ihn über die Heirat seiner Geliebten mit einem anderen berichtete. Athene verfluchte ihre Rabenvögel, als sie schlechte Nachrichten brachten. Die Rabenschwärze steht symbolisch für die Verfluchung der Tiere als Überbringer schlechter Nachrichten.

Damit stellt sich die Himmelsnähe und Helligkeit in Segment a des Haikus als eine Analogie dar, die ursprünglichen Eigenschaften der Vögel, ihre hilfreichen Funktionen als Begleiter, als Boten der Götter, als geistige Inspiration und als Hoffnung unterstreichend. Ebenso zeichnet sich mit dem Farbwandel und dem einseitigen Verständnis der Nachricht im Haiku analog der Wandel in der Anschauung der Krähen und ihrer Eigenschaften ab. Die typisch menschliche Ambivalenz hinsichtlich der Tiere und mehr noch, der ambivalente Umgang mit unliebsamer, unbequemer Information kommen zum Ausdruck: Man kann die Information akzeptieren und tätig werden; man kann den Überbringer der

Nachricht zur Verantwortung ziehen; man kann sein Unglück als besiegelt betrachten; man kann die Nachricht als nicht zutreffend betrachten; man kann die Nachricht einfach überhören und den Kopf weiterhin in den Sand bzw. in den Nebel stecken und sich in Ahnungslosigkeit wiegen. Auf welche Situationen das im kleinen und im großen mitsamt impliziter Konsequenzen zutreffen könnte, mag sich der Leser selbst ausmalen. Das Stilmittel der Farbe und des Farbwandels erweist sich als ein potentes, dramatisches und anspielungsreiches Gestaltungsmittel sowohl damals als auch heute.

Zudem enthält die mythologische Bezugnahme aus der Antike einen expliziten Aspekt des individuellen Verlustes einer Geliebten oder eines Geliebten durch Untreue oder Tod sowie der damit verbundenen schmerzhaften Einsicht und Trauer als eine wahrhaftige Facette des Menschseins.

Innerhalb der Liebes- und Beziehungstragik mag der Nebel als literarische Anspielung auf die Kurz- und Fehlsichtigkeit des in seinen Liebesabsichten erfolglosen Yūgiri (Abendnebel) und der damit verbundenen Melancholie im Nebel als Seitenthema an die »Geschichte von Genji«, den ersten japanischen Roman, erinnern: Der Nebel, der die beiden an jenem Abend umhüllt, schneidet Yūgiri buchstäblich und symbolisch von der seinem Verlangen widerstrebenden Frau ab (16, 6).

Nicht zuletzt besteht natürlich auch eine literarische Anspielung auf Edgar Allan Poes Gedicht »The Raven«, das 1845 erschien und zu einem der bekanntesten Gedichte der Menschheit wurde. Es geht dabei um einen ungewöhnlichen Besuch eines Rabens beim Erzähler, der verzweifelt liebt. Dieser Liebende befragt den auf der weißen Büste Pallas Athene platznehmenden Raben – auch dies eine Anspielung auf die Antike mitsamt der farblichen und inhaltlichen Rabensymbolik! – nach dem Verbleiben seiner Geliebten und nach seinem tristen geistig-seelischen Zustand und erhält immer die gleiche Antwort des sprechenden Rabens. Das Krähengeschrei im Haiku kann entsprechend leicht mit den Worten »Nimmermehr«, sprach der Rabe« (13) in seiner Unheimlichkeit und Verzweiflung assoziiert werden. Die schwarze Nachricht bekommt somit einen höchst einprägsamen, klagenden Nachhall des tragischen Verlustes einer Liebe und den damit einhergehenden Verlust der seelisch-geistigen Stabilität bis hin zur Selbstauflösung als eine Rückschau ins schicksalhaft Endgültige des Nebels und des Krähengeschreis.

Diese literarische und kulturhistorisch-interkulturelle Kommunikation mit den Überlieferungen aus der biblischen Zeit, mit der Antike und den Germanen,

über den ersten japanischen Roman im 11. Jahrhundert, über die indianischen Stämme Nordamerikas bis zu Poes symbolreichem Gedicht der Neuzeit bekräftigt das im Haiku Gezeichnete als glaubhaft und wahrhaftig. Zugleich wird sein Sinngehalt bis hin zum tragischen Liebesverlust erweitert und vertieft. Dabei folgt das Haiku in seiner Gestaltung einer literarisch poetischen Tradition in Farbwechsel und Inhalt. Poe selbst nannte als wahrhaft poetisches Thema aller Dichtung das Erzählen des Verlustes der Geliebten.

Die Nachrichten, die sich dem Leser eröffnen, beleben Literatur und Dichtung über die Epochen und verbinden sie einprägsam mit dem persönlich menschlichen Schicksal als auch mit kultur- und zeitkritischen Aspekten der Moderne, ohne dem Leser den anschaulich konkreten Zugang zum Haiku zu verstellen. Das verleiht dem Haiku Prägnanz und Dauerhaftigkeit.

## 5. Die Beziehung von Sprachausdruck und Bedeutung

Die Lyrik, und als besondere Form da das Haiku, stellt als die am höchsten konzentrierte Form des sprachlichen Ausdrucks besondere Ansprüche an die Sprachbeherrschung eines Autors. Seine Sprache zeichnet sich durch Effizienz aus, indem sie präzise, akkurat, authentisch, lebhaft und klar ist. Für das sachgerechte und wirkungsvolle Schreiben muß der ganze Inhalt eines jeden Wortes bekannt sein, das Verwendung findet. D. h., Wörter sind hinsichtlich ihrer Bedeutungen und ihrer Konvention, hinsichtlich ihrer etymologischen Wurzeln und Assoziationen, hinsichtlich ihres sozialen Gebrauchs und Kontextes auszuwählen. Dabei darf die Aussageklarheit nicht beeinträchtigt oder verfremdet werden. Durch die Mehrdeutigkeit und Anspielungen eines Wortes kann der ausgedrückte Gedanke variieren und sich verändern, der in sich bestehende Wahrheitsgehalt ändert sich jedoch nicht.

Durch Verwendung weniger flektierter, offener Worte ergeben sich vielfältigere Relationen zueinander und damit mehr Deutungsebenen und mehr Möglichkeiten der sprachklanglichen Gestaltung. Wörter werden zum noch wirkungsvolleren Instrument, wenn sie nicht nur Intellektuelles erfassen, sondern eine direkte Verbindung mit den Sinnen und dem Gefühl aufweisen. Dieses wird durch die direkte, präzise Erfahrungsbeschreibung, insbesondere als visuelles Bild, das mit Klang als melodischer Empfindung angereichert wird, erreicht.

Die Sprache im vorliegenden Haiku beschränkt sich auf einen schlicht beschreibenden Stil. Trotz der relativ starken Flexion des Deutschen ergeben

sich durch eine überlegte Wortwahl hinsichtlich ihrer Mehrfachbedeutungen, ihres Symbolgehalts, der verweisenden Qualitäten, ihrer Herkunft und ihrer offenen Verwendung sowie hinsichtlich ihrer klanglichen Qualität vielfältige Bezugsebenen und Relationen der Worte zueinander. Dabei führt nichts vom Wesentlichen weg. Die Darstellung der Beobachtung wirkt natürlich akkurat. Sie sieht von jeglicher lyrischer Formgebung ab. Die Lebhaftigkeit und das Poetische dieses Haikus speist sich zu einem nicht unerheblichen Teil aus der Verwendung von Worten, die sich unmittelbar sinnlich als Bild selbst und als direkte Klangerfahrung dem Leser eröffnen. Das wahrhaftig Poetische findet sich in der Literatur und besonders im Haiku, wenn das Wort das Bild, der Naturlaut, das Ding selbst ist (15, 19).

## 6. Sprache und Satzzeichen zur Präzisierung des Bildes

Es gibt einen großen Unterschied zwischen der japanischen und den indogermanischen Sprachen, der zugleich ein unterschiedliches ästhetisches Empfinden offenbart (17). Im Japanischen haben Nomina keine Flexion, Verben zeigen eine Zeitstufe, weisen aber keine Person und Singular oder Plural auf. D. h., ein Subjekt wird im Japanischen nicht vom Verb getrennt; es kann ein Sprecher oder eine andere Person sein. Somit erscheint das Japanische als mehr situationsbezogen, während indogermanische Sprachen eher ichbezogen wirken. Es gibt im japanischen Denken kein Subjekt, das die Welt transzendiert, sondern es steht in direktem Kontakt mit ihr (17). In der abendländischen lyrischen Tradition transzendiert das literarische Ich die Erfahrung, interpretiert, reflektiert und spricht über die Gefühle, die Gedanken und seine Bedeutungen.

Die Funktion des Ichs im Haiku ist eine andere. Es markiert sich selbst nur als Position und macht die sich für den Leser erst bildende Erfahrung sichtbar (8). Mit anderen Worten, ein »Ich« kann im Haiku gebraucht werden (10).

Anhand der Darstellungsebenen wurde gezeigt, daß das literarische Ich in Efferts Haiku diese Funktionen erfüllt: Intensivierung des Hörens als Erlebnisvertiefung. Das Ich führt als ein inneres, indirektes Sprechen, ohne zu interpretieren, zur allmählich sich im Leser aufbauenden emotionalen Erfahrung des Bildes, und es veranschaulicht die menschliche Ambivalenz der Beziehungen zu Krähen und zu schlechten Nachrichten. Es eröffnet durch seine Existenz in der Zeit eine unterschwellige und so weder verstellende noch aufdringliche kultur- und zeitkritische Perspektive.

»Der gute Stil kann in westlichen Sprachen das grammatische Subjekt erforderlich machen; es einfach auszulassen, könnte eine unbeabsichtigte Schroffheit bedeuten ...« (10). Eine solche Auslassung des »Ichs« im vorliegenden Haiku ergäbe nicht nur eine Erfahrungsverkürzung, sondern würde dem Leser auch eine einseitige, keineswegs akkurate oder authentische Sichtweise als Imperativ überstülpen, die eventuell sogar gegen seine eigenen Erfahrungen anliefe. Das grammatisch geforderte Ich ist hier kein verzichtbarer sprachlicher Formalismus, sondern hat eine wesentliche Funktion als Voranschreiten des Bildinhaltes in seiner dramatischen Entwicklung und in seiner Ausdrucksstärke als Gegensatz inne. Hier ist der Autor Teil des Bildes, ohne sich einzumischen.

Das vorliegende Haiku ist nach Regeln der deutschen Sprach- und Zeichensetzung geschrieben. »Satzzeichen gehören zur Verschriftung der Sprache wie die richtige Buchstabenfolge bei den Wörtern. [...] Sie helfen dem Leser beim Verständnis, wie der Satz gesprochen gemeint ist« (12). Auch im Japanischen wird die Zeichensetzung nicht ignoriert. Sie drückt das, was die rein graphischen Satzzeichen in unseren modernen westlichen Sprachen beinhalten, mit lautlichen Partikeln aus (11).

Nach Segment a des Haikus macht der Leser beim Zeilenumbruch, dem visuellen Versende automatisch eine Pause. Hier fallen das Segmentende und die sinnbildliche Einheit des »Hoch über dem Nebel« zusammen. Nach der Pause setzt der Leser mit einer Silbenbetonung als beginnende Intonation und mit einem neuen Bildinhalt, der syntaktisch auch eine Erweiterung der ersten Sinnbildeinheit darstellt, in Segment b wieder ein. Das Satzendezeichen nach Krähengeschrei ist wichtig, da mitten im Segment b eine neue Wendung, eine neue sinnbildliche Einheit eingeleitet wird. Es signalisiert ein kurzes Innehalten und die Erwartung eines neuen Satzes. Dieser folgt, verteilt über Segment b und c, als ein vollwertiger grammatischer Satz inklusive des dazugehörigen Satzendezeichens. Auf die Besonderheit der bedeutungserweiternden und der verbindenden Funktion des »ich höre« als eigenständige Sinn- und grammatische Satzeinheit wurde in den vorausgehenden Ausführungen ausreichend hingewiesen. Der Punkt am Ende des Segments c markiert das Satzende als Sinneinheit; er schließt jedoch seinen Inhalt und die gedankliche Rückführung in seinem gesamtkontextuellen Bezug zur weiteren Bildbewegung, wie schon gezeigt wurde, keineswegs ab (7). In diesem Fall verweist er eher auf ein Innehalten vor dem nächsten Betrachtungsschritt.

## Haiku als literarisches Genre

Das vorliegende Haiku stellt in seiner Direktheit, in seiner anschaulichen Konkretheit und in seiner Naturbezogenheit eine prägnante Form von Welt- und Existenzenerfahrung dar, in der Autor und Betrachter ein Teil der Anschauung sind. Als hoch verdichtetes Wortgefüge stellt es Ansprüche an den Leser, das Gezeichnete in einem allmählichen Leseprozeß als ein Pendeln zwischen direkter Bild- und Klangwahrnehmung, reflexiver Quintessenz und subjektiver Deutung unter Berücksichtigung aller Bedeutungen, die ein Autor in seinen Text lädt, zu entschlüsseln (8, 14). Literatur und mit ihr die Lyrik existiert nicht in einem Vakuum. Gerold Efferts Haiku imitiert nicht einfach eine japanische Kurzgedichtform, die eine Lücke im System westlicher Lyrikformen schließt, sondern es steht mit seiner Naturerfahrung, mit seiner Ästhetik und in seinen kulturhistorisch-literarischen Bezügen in einer abendländischen lyrischen Tradition. Dieses zeigt sich nicht zuletzt in der Wahl der Worte, in ihrer Anordnung, in ihrem Klang und Rhythmus, im Einsatz von Farbe und literarischem Subjekt sowie in der Ausdrucksstärke durch Gegensätze und dynamischer Bildbewegung als literarische Mittel einer auf allen Ebenen gelungenen Gestaltung.

## Quellennachweis

1. Deutsche Haiku Gesellschaft: SOMMERGRAS, September 2007, Nr. 78, S. 25
2. Die Bibel: Das Alte Testament, Genesis, 1 Mose 6-11, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift der Katholischen Bibelanstalt, <http://www.bibleserver.com/index.php>, Stuttgart 1980
3. Richard Erdoes & Alfonso Ortiz: American Indian Myth and Legends, New York 1985, S. 344
4. Samantha Flemming: Raven in Mythology, <http://www.ravenfamily.org/nascakiyetl/obs/rav1.html>, 1998
5. Gabi Grewe u.a.: 20050318 Crow, World Kigo Database, <http://worldkigodatabase.blogspot.com/2005/03/crow-karasu.html>, Japan 2005
6. Gabi Grewe u.a.: 20050615 Fog, Mist and more hazy words, World Kigo Database, <http://worldkigodatabase.blogspot.com/2005/06/fog-mist-haze-and-more.html>, Japan 2005
7. Martina Sylvia Khamphasith: Interpunktion im Haiku, [http://www.haiku.de/haiku2/faq2/index\\_wm.php?id=1302](http://www.haiku.de/haiku2/faq2/index_wm.php?id=1302), Januar 2007



8. Dietrich Krusche: *Haiku – Japanische Gedichte*, München 1994
9. John Lindow: *Norse Mythology, A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Oxford University Press 2001, S.247-252
10. Horst Ludwig: *Notizen für Haiku-Anfänger in westlichen Ländern*, Saint Peter 1995  
[http://www.gedichteforen.de/939\\_haiku\\_werkstatt.html](http://www.gedichteforen.de/939_haiku_werkstatt.html), Januar 2005
11. Horst Ludwig: *Wirbel um Haiku-Wertung heute*, *Haiku heute*, [http://haiku-heute.de/Archiv/Wirbel\\_Horst\\_Ludwig/wirbel\\_horst\\_ludwig.html](http://haiku-heute.de/Archiv/Wirbel_Horst_Ludwig/wirbel_horst_ludwig.html), September 2005
12. Horst Ludwig: *Diskussionsbeitrag in der Haikuwerkstatt bei Haiku.de*, <http://www.haiku.de/haiku2/polly07/index.php?action=vthread&forum=34&topic=9553>, September 2007
13. Edgar Allan Poe: *Complete Tales and Poems*, New Jersey 1985
14. Ezra Pound: *ABC of Reading*, New York 1987, S. 70
15. Ezra Pound: *Literary Essays*, New York 1968, S. 25
16. Haruo Shirane: *The Bridge of Dreams, A Poetics of The Tale of Genji*, Stanford University Press 1987, S. 116-118
17. Aisaku Suzuki: *Gedanken zur japanischen Ästhetik*, in »Keramik«, Berlin 1999
18. Udo Wenzel: *Haiku und Gedankenlyrik*, *Haiku heute*, Oktober 2003
19. Kenneth Yasuda: *Japanese Haiku*, Boston/Rutland, VT/Tōkyō 1957