

Die ästhetischen Abschnitte aus Masaoka Shiki's Haijin Buson

Von Manfred Hubricht
(Hamburg)

Unter den zahlreichen theoretischen Schriften des Dichters Masaoka SHIKI kommt dem *Haijin Buson* eine besondere Bedeutung zu. Diese Schrift ist nicht nur eine historische Betrachtung, sondern eine Idealisierung des Dichters Buson, mit der zugleich die wesentlichsten Züge der poetischen Anschauungen Shiki's konkretisiert werden. Den theoretischen Hauptteil bilden die ästhetischen Abschnitte. Sie enthüllen manchen psychologischen Aspekt in die Wesensart des Haiku-Gedichtes und in das Wesen der Lyrik überhaupt, daneben aber auch Gedanken, die echt und stark genug waren, Shiki's Reform durchzusetzen. Es finden sich keine technischen oder praktischen Hinweise auf die Handhabung des Sprachmaterials, auch keine exakten Definitionen, doch genügend logisch ausdeutbare Elemente, die ein Verstehen des theoretischen Anliegens ermöglichen, jedenfalls in einem größeren Maße als andere Sentenzen in seinen Hauptwerken. Dadurch ist es nicht schwer, alle Gedanken, die als „poetische Theorie“ in der literarischen Welt der Meiji-Zeit ein reformierendes Gewicht erhielten, alle später fixierten Kunstbegriffe in der Wurzel aufzuspüren. Denn es ist wichtig zu wissen, woher diese schwer abgrenzbaren Begriffe kommen, welchen Sinnbereich sie eigentlich ausfüllen. Shiki hat nämlich seine eigene Art, solche Begriffe zu prägen. Er greift sie einfach aus der Empfindung des Richtigseins. Er empfindet das Richtige, das Wesenhafte, aber er vermag nicht seine Gedanken konstruktiv darzustellen. Aus diesem Grunde sind wir gezwungen, uns mehr auf die Findigkeit zu verlassen als auf das kritisch-sondierende Sinnen.

Es ist bei unserer Untersuchung ratsam, die Reihenfolge der ästhetischen Abschnitte zu ändern und die Abschnitte des positiven Schönen (mit der Entsprechung des negativen), des Schönen im Leben und an den Dingen, des in der Vorstellung erlebten Schönen, des im Komplizierten begriffenen Schönen (mit der Entsprechung des Einfachen), des im Ausführlichen enthaltenen Schönen vor den Hauptabschnitt über das Schöne im Nicht-auf-sich-bezogenen (mit der Entsprechung des Auf-sich-bezogenen) zu stellen, weil wir auf diese Weise wichtige Hinweise erhalten, die uns bei der Behandlung des letzten Abschnittes das Verstehen erleichtern.

DAS POSITIVE SCHÖNE (*sekkyoku-teki bi*): Mit der Differenzierung „positiv“ erfaßt Shiki den Bereich der Natur mit seinen dem Wachsen, dem Ausbruch der Naturgewalten und der unbeeinflussbaren Gesetzmäßigkeit entsprechenden Erscheinungen und verleiht ihm die Prädikate „groß“, „gewaltig“, „stark“, „lieblich“, „lebendig“ und „originell“. Er meint die

erhabene Weite und Größe der Natur, das Kraftvolle und Dynamische, das Gesunde, die launische Verspieltheit, das Pulsieren der Entwicklung im Wachsen und im Vorbeigehen, das Grotteske, Zufällige und Einmalige eines Phänomens, also jenen Bereich, der ein Leben hat ohne Bezug zum Menschen, in welchem alles „fremd“ ist und Staunen, Bewunderung und Preisung abnötigt.

Anderes und direkt oder indirekt bezogene Erscheinung umfaßt der Bereich des negativen Schönen: das Antik-Ehrwürdige, das Mystisch-Verborgene, das Traurig-Leidende, das Still-Versunkene und das Schlichte, Erscheinungen, zu denen wir eine innere Beziehung haben, die wir deuten, die bezugnehmen zu einer weltanschaulichen Haltung, die wir nicht ohne innere Entsprechung unseres Empfindens erleben. Buson ist der Entdecker des positiven Schönen. „Hundert Jahre nach Bashō begann Buson sein Wirken. Mit einem göttlichen Auftrag betrat er die Bühne der Haiku-Dichtung“¹. Damit ist eine besondere Eigenart Buson's angedeutet, deren Gewicht wir im letzten Abschnitt verstehen werden. Bashō ist der Entdecker des negativen Schönen, das in seinen Haiku-Gedichten auflebt in der Stimmung des Mystischen, erfahren in Versunkenheit und Abkehrung, in der Trauer, erfahren in all der Not und Schwere der schicksalhaften Fügung, in der Stille, erlebt im Entzogensein vom Alltäglichen.

Nach dieser Charakterisierung fügen sich die Bilder von Buson und Bashō zu einem Ganzen. Sie repräsentieren mit ihrer Eigenart das Ganze des lyrisch erfassbaren Erlebens so, wie das positive und negative Schöne das Ganze des Schönen zusammenschließen. Hierbei geschieht keine Wertung, ob Buson oder Bashō vollkommener waren, sondern nur eine Demonstration: Buson neigt zur positiven Schönheit, weil er zugleich ein großer Maler war, und Bashō wird von seiner mystischen und pessimistischen Haltung zur negativen Schönheit geführt. Verworfen werden nur die Schüler Bashō's, die im echten negativen Empfinden ihres Meisters nur eine Methode sahen und einer flachen, manierierten Nachahmung verfielen.

DAS SCHÖNE IM LEBEN UND AN DEN DINGEN (*jinji-teki bi*):

„Die Natur ist einfach, das Leben im Kreise des Menschen ist kompliziert. Die Natur schweigt, das Leben ist voll von Bewegtheit. Leicht ist es, im Einfachen das Schöne zu suchen, schwer es im Komplizierten zu finden. Schweigendes auszusagen ist leicht, Bewegtheit auszusagen schwer. In alten Zeiten, als die Gedanken und die Gefühle der Menschen noch einfach waren, war es ein Leichtes, in richtiger Weise von der Natur auszusagen. Und es war kein Zufall, daß mit dem Beginnen der Haiku-Dichtung das Schöne in der Natur besungen wurde. Das Komplizierte und das Bewegte hinlänglich zu studieren und es dann zu malen, ist nicht eigentlich schwer, aber keiner hat es vermocht, im kleinen Raum des Haiku-Gedichtes ohne Mühe einen Berg, ein Gewässer, eine Pflanze oder einen Baum zu bedichten. Das Schwerste

¹ *Shiki zenshū*, Bd. 4, pg. 628.

vom Schweren aber ist, auch nur einen Teil des sich immer verändernden und bewegenden Lebens in diesem Raum, verkleinert auszusagen. Aus diesem Grunde finden wir so wenige Haiku-Gedichte, die von dem Schönen im Leben und an den Dingen sagen"².

In anderer Weise als im vorstehenden Abschnitt wird hier das Schöne bemessen nach der Schwere des Aussagens und der Richtung des Gesichtspunktes. Während schon im vorstehenden Abschnitt die Zuneigung eines Dichters zur Natur und das Wie des Erlebens angedeutet ist, nämlich ob der Dichter, fast wie ein bildender Künstler, gleichsam als Fremder in der Natur das Schöne erlebt, oder ob er in die Stimmung der Natur taucht und diese empfangene Stimmung vor die Natur stellt, so ist hier von der Schwierigkeit die Rede, von der Art des komplizierten Geschehens, dessen Schönheit sich wider die Raumeinheit und wider die lyrische Stimmung sträubt. Besonders das Dynamische, das Fließende, das Dauernde, von einem bestimmten Zeitmaß begrenzt, will sich nicht mit einem Gedicht fangen lassen. Die Unmöglichkeit, ein Geschehen, etwas Dauerndes im Haiku-Gedicht wiederzugeben, eröffnet uns einen wichtigen Aspekt: das im Augenblick Erlebte bleibt als Kern in der Gedichtform des Haiku erhalten. Alles, was zurückliegt oder nach vorn in die kommende Zeit deutet, kann nicht umgesetzt werden. Das Erlebnis eines Haiku-Dichters ist lyrisch im ursprünglichen Sinn. Und nur wenigen Dichtern gelang es, die Dauer, die zeitliche Verlängerung des gegenwärtig Aufblitzenden über das Jetzt hinaus, den zeitlich ausschwingenden Reiz zu formen. Denn das Tempus der lyrischen Aussage ist Gegenwart.

„Das Haiku ist kurz. Man kann nicht Zeit hineintun, und man faßt nicht die Dauer, die das Besondere des Lebens im Kreise des Menschen ausmacht, sondern nur den Raum, wenn man solches Leben bedichten will. Wenige Haiku-Gedichte gibt es, die eine Dauer aussagen. Doch dann ist die Vergangenheit oder die Zukunft auch nur eine mit der Gegenwart identische Situation“³.

Ein Beispiel Buson's zeigt, wie die Erinnerung, erregt durch eine anklingende Situation der Vergangenheit, das lyrische Tempus ausdehnen kann:

| | |
|-----------------|------------------------------|
| o-te-uchi no | Hingerichtet |
| fūfu narishi wo | sollten wir werden, |
| koromogae | doch nun ist |
| | Kleiderwechsel! ⁴ |

² ebenda, Bd. 4, pg. 640.

³ ebenda, Bd. 4, pg. 642.

⁴ In der Feudalzeit war den Bediensteten eines Daimyōhofes die private, besonders die Liebesbeziehung verboten. Der Verstoß gegen das Verbot wurde mit dem Tode bestraft. — Zwei junge Leute verkehrten heimlich miteinander und fielen den Wächtern in die Hände. Mitleidige Menschen baten um die Freisprechung der Liebenden. Nach Jahren, nachdem sich beide ein Haus gebaut hatten, zur Zeit des Kleiderwechsels, fällt dem Dichter dieser Zeilen die Gefahr, die ihnen damals drohte, ein.

DAS IN DER VORSTELLUNG ERLEBTE SCHÖNE (*risô-teki bi*):

„Das Schöne im Haiku-Gedicht läßt sich wiederum teilen in das, was ich wirklich erfahre, und in das, was ich mir vorstelle. Die Differenzierung „wirklich erfahren“ (*jikken-teki*) und „vorgestellt“ (*risô-teki*) ist dem Charakter des Haiku-Gedichtes gemäß: die Vorstellung dieser Art bedichtet das, was nie von einem Menschen erfahren, was nie Wirklichkeit werden kann. Ferner liegt die Differenzierung „wirklich erfahren“ und „vorgestellt“ nicht im Charakter des Haiku-Gedichtes; sie ist diesem ungemäß: die Vorstellung solcher Art bedichtet alte Begebenheiten, von einem in der Gegenwart Lebenden gesehen, beschreibt Landschaften und Sitten einer noch nie gesehenen Gegend und zeigt frühere, nie erlebte Zustände der Gesellschaft. Was hier „Vorgestelltes“ heißt, meint den Gegensatz zum „Wirklich-Erfahrenen“ und umfaßt beide Arten (Anm. des Vorgestellten). Die Literatur muß sich auf die Erfahrung stützen, die Malerei auf die Wiedergabe des Wirklichen. Aber wie die Malerei sich nicht nur auf die Wiedergabe des Wirklichen stützen soll, so auch nicht die Literatur nur auf die Erfahrung sonst wird es der Malerei unmöglich, einen feinen Sinn auszudrücken sonst muß die Literatur eines Dichters mit alltäglichem Lebensverlauf notwendigerweise in gänzlichen Verfall geraten. Literatur ist nicht Biographie (*denki*), nicht Bericht (*kijitsu*). Während der Kopf des Dichters über den viereinhalb *jô* messenden Tisch gebeugt ist, wandert seine Phantasie nach allen Richtungen der Welt und sucht frei und ungehemmt das Schöne. Ohne Flügel wird sie zum Himmel fliegen, ohne Flossen wird sie ins Meer tauchen. Wo kein Laut ist, wird sie Laute hören. Wo keine Farben sind, wird sie Farben sehen. Das in dieser Weise entstehende Gedicht ist neu und originell. Es setzt die Anderen in Erstaunen. Suchen wir in der Geschichte des Haiku-Gedichtes einen Dichter, der solches vermochte, dann finden wir allein Buson“⁵.

Shiki erweitert den Bereich des Gegenständlichen mit dem Bereich des in der Vorstellung Erlebten. Er scheidet das Vorgestellte als etwas dem Haiku-Gedicht Gemäßes, sofern es sich auf Inhalte des Unwirklichen, des Sich-nie-ereignenden richtet, und als etwas dem Haiku-Gedicht Ungemäßes, sofern die nicht-eigene Erinnerung, das Berichtete und im Studium Erworbene als Wirklich-gewesenes ein poetischer Inhalt wird. Aufschlußreich ist die Wertung: gemäß — ungemäß, mit welcher ein ungemein scharfer psychologischer Aspekt eröffnet ist. Die durch das Bild des Gegenständlichen erregte Empfindung der dichterischen Seele kann im Zustande des Erlebens, was doch immer eine Verschmelzung bedeutet, die ein Drittes, Geschöpftes erzeugt, als unmittelbarer Akt im Zusammenfließen des Ich mit dem Phänomen das Wirkliche aussagen, als mittelbarer Akt aber in der Weite der inneren Bilder und im Variationstrieb, der an keine Ursache und an kein Gesetz gebunden ist, vermittelt eines sekundären Zusammenwirkens das Unwirkliche aussagen. Sowohl als unmittelbarer als auch als

⁵ Shiki zenshû, Bd. 4, pg. 643, 644.

mittelbarer Akt ist das Erleben durchaus lyrisch, punktuell aufzündend und somit echt dichterisch. Bei weitem aber steht die ungemäße Weise des Vorstellens der gemäßen Weise an dichterischem Werte nach. Aus zweiter Hand und mit dem Nachteil des Hören-Sagens, das nur Bruchstücke vermittelt, wird das Wirklich-gewesene vorgestellt. Und wie es oft geschieht, daß die Vorstellung aus solcher Mitteilung bei der Gelegenheit des wirklichen Erlebens zunichte wird, so bleibt auch im lyrischen Gedicht der Inhalt solcher Vorstellung zweifelhaft, enttäuschend und unbelebt. Im Haiku-Gedicht, das nur den Kern des Erlebten auszusagen vermag, ohne Variation, nur weniger Töne bedürftig, bleibt entsprechenderweise das lyrische Aussagen bewahrt. Denn dieses ist durch das Blut gegangen und kommt aus der Gegenwart einer Situation, gleichviel vermöge eines unmittelbaren oder eines mittelbaren Aktes. Die zweite Art des Vorstellens eignet sich dagegen besser oder ausschließlich nur für die epische Darstellung.

Shiki verfügt in seinen Definitionen nicht über die theoretische Präzision. Seine Wahrheiten sammeln sich nicht in Begriffe, die sich ableiten lassen und ein System zusammenfügen. Sie sind nicht philosophischer, nicht konstruktiver Natur. Und doch sind sie in ihrer Anwendung tiefdringend, wie Pfeile oft und das Wesentliche treffend. Es fehlt ihnen aber die Möglichkeit der Verbindung zu anderen, die von einem anderen Sichtpunkt nach gleichem Ziele streben. Alle praktischen Hinweise, die eine reine Theorie ersetzen müssen, haben keine scharfen Linien. Sie verschwimmen, wenn wir uns nicht an die Andeutungen klammern. Aber wir finden uns zurecht, wenn wir in den obenstehenden Sätzen die Forderung nach Verbindung von Erfahrung und Vorstellung ernst nehmen und feststellen, daß das Ganze der äußeren und inneren Erscheinungen, Gegenständliches und Vorgestelltes umschließend, von der lyrischen Haltung ergriffen werden kann. Dennoch müssen wir uns hüten, Shiki's Unterscheidungen systematisch zu ordnen und nach einer Methode zu suchen, die Shiki's Poetik mit einem Worte ausspricht. Nichts lag seinem Wirken und Streben ferner als ein derartiges Vorhaben, das bei dem empfindlichen und ungreifbaren Objekt der Dichtung als Beute nur totes Wild erjagen könnte. Seine Art, die verfallene, in Nachahmung und Effekthascherei sich bemühende Schuldichtung der Vorzeit seines Wirkens zu vernichten und sofort mit der Reform der Dichtung neue Werte einzusetzen, war die Demonstration am eigenen Beispiel, nur interpretierend und korrigierend. Bei der Gelegenheit der Interpretation kann es ihm dann unterlaufen, daß er seinen eigenen Ort verläßt und sich in der Begeisterung für oder in der Ablehnung gegen einen Dichter schwerverständlich macht. In unserem Falle macht seine Begeisterung für Buson seine Darstellung ungenau. Nachdem er nämlich nur von Lyrik gesprochen hat, wird er plötzlich allgemein und spricht von Literatur und Malerei, obwohl er weiß, daß diese Kunstgattungen eine andere, kompliziertere Weise haben sich darzustellen. Denn sein zeitlich späteres Beispiel zeigt, daß er Einschränkungen macht, daß er nur den unmittelbaren Akt des Erlebens gelten läßt, ja sogar zum Kernpunkt seiner Poetik macht. Shiki hat nie ein Haiku gedichtet, das einen vorgestellten Inhalt hat. Solche Weise zu dichten gesteht er nur Buson als

einmaliges Privileg zu, und mit einer Einschränkung auch anderen, die so künstlerisch sind wie dieser.

DAS IM KOMPLIZIERTEN BEGRIFFENE SCHÖNE (*ikuzatsu-teki bi*):

Die Entwicklung der Haiku-Dichtung war durch Schul-Richtungen bestimmt und wegen der Überlieferung von festen Lehrmeinungen gehemmt. In Bashō fand diese Entwicklung den ersten, großen Erwecker, der mit seiner tief-künstlerischen Persönlichkeit neue Gesetze und neue Gedanken zu sagen hatte. Aber auch noch zur Zeit seines Wirkens und dann besonders in seinen Schülerkreisen war das Einfache maßgebendes Gesetz. Der Griff in die Fülle der Erscheinung war verpönt. Bashō lehrte seinem Schüler Shadō: „Ein Haiku-Gedicht ist gut, wenn es vom Anfang bis zum Ende flüssig herunter geschrieben ist“⁶ und er wies die vorgelegten Proben des Schülers zurück mit der Warnung: „Das Haiku-Gedicht darf nicht, wie in Deinen Beispielen, zwei oder drei Dinge zusammenfassen. Das ist, als ob Gold dünn gehämmert würde“⁷. Nach seinem Tode beachteten die Schüler nicht mehr die Weisung des Lehrers und versuchten sich in komplizierten Themen. Die Resultate waren schlecht. Steifer Ausdruck und ungelenke Formulierung verdarben jeglichen poetischen Reiz. Später, als Buson dichtete und malte, vollzog sich die Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten bei der Wahl des Inhalts. Buson verstand sich als genialer Maler auf die Natur. „Er beachtete nicht die alte Regel: ‚Schönheit ist einfach‘. Es gereicht ihm zu unvergänglicher Ruhme, daß er die Schönheit im Komplizierten gestaltet hat“⁸. Dieses Vermögen hat seinen Grund. Buson malte mit großer Liebe, und seine Augen, an die Stimmungen der Natur gewöhnt, vermochten die großen Striche zu erspähen, aus denen sich die Stimmung einer Landschaft zusammensetzt. Er scheint in seinem Haiku:

| | |
|------------------|-----------------------------|
| Kusa kasumi | Auf dem Grase Nebel, |
| mizu ni koe naki | über dem Wasser kein Laut — |
| higure kana | Zeit der Dämmerung! |

ein Tuschbild zu beschreiben. Die Zeilen stehen ohne feste grammatische Fügung nebeneinander. Die Impression ist äußerst klar. Die Aussage ist bis zum Letztmöglichen erschöpft. Doch die Dichte des Bildes läßt genügend Raum für das Nachklingen (*yoin*) und für die Nachstimmung (*yojō*), weil in der losen Fügung des Gedichtes die Stimmung der Natur sich verschwiegen öffnen kann, weil sie aus den Zeilen quillt. Das einheitliche Bild der Landschaft ist zerbrochen. Die Erscheinungen, die der Landschaft das Typische geben und die Stimmung prägen, sind allein Dämmerung, der Nebel über dem Grase und die Stille über dem Wasser. Sie lassen sich wie Angaben der Dimension anwenden und bestimmen mit diesem Werte den Raum. An den Stellen aber, die als Leere zwischen den angegebenen Erscheinungen stehen, quillt das Unsagbare hervor. Das Gefühl des Dichters ist zurückgedrängt und macht Raum dem Inhalt.

⁶ ebenda, Bd. 4, pg. 648.

⁷ ebenda, Bd. 4, pg. 648.

⁸ ebenda, Bd. 4, pg. 650.

DAS IM AUSFÜHRLICHEN ENTHALTENE SCHÖNE (*seisai-teki bi*):

„Das nach außen Weite heißt kompliziert, das Genaue im eng Begrenzten ausführlich. Der Reiz dieses Ausführlichen liegt in der Verdeutlichung der Impression“⁹.

Das Schöne im Komplizierten erscheint in der klaren Impression vermittelt des Nicht-auf-sich-beziehens, das Schöne im Ausführlichen vermittelt desselben Bezuges, aber in der Sicht auf den engen Raum. Da jeder Stimmungsträger ausscheidet, ist die Möglichkeit des Nachklingens (*yoin*) und der Nachstimmung (*yojō*) zerstört. Zwar ist der Inhalt dann unverrückbar und plastisch, ganz greifbar, doch nimmt er meistens den Geschmack des Gewöhnlichen an. Denn das Haiku-Gedicht hat seinen engen Raum und verfügt nicht über präzise Farben, die für ein erschöpfendes Bild nötig wären. Buson's Haiku:

Uguiso no
naku ya chiisaki
kuchi akete

Eine Nachtigall
schlägt, den zierlichen
Schnabel öffnend.

bezeugt diese Gefahr. Das Gewöhnliche und Triviale, das Verfallen an das Niedliche und Liebliche (vor allem die Schüler Bashō's erprobten sich daran) führt auf ein totes Gleis, weil der Versuch allzu sehr vom Nüchternen abzieht. Wohl vermag das Auge des Malers die Schönheit eines ausführlichen Inhaltes mit poetischem Gefühl in die Form des Gedichtes zu bringen, doch auch das nur mit Einschränkungen. Für Shiki besitzt diese Schönheit geringen Wert. Er erwähnt sie, um die ästhetischen Abschnitte zu vervollständigen. Natürlich findet er bei Buson in dieser Hinsicht viel Lobenswertes, doch versteht er sich selbst nicht auf diese Neigung und beläßt es bei der Erwähnung.

DAS SCHÖNE IM NICHT-AUF-SICH-BEZOGENEN (*kakkan-teki bi*):

„Gleichwie positive und negative Schönheit sich gegenüberstehen, so auch (subjektive) und (objektive) Schönheit. Sie bilden die Elemente der Schönheit. Die Literatur der späteren Zeit unterscheidet sich von der Literatur der früheren Zeit zwar nicht im Aussagen des Gefühls, das durch das Objekt (Gegenständliche) erregt ist, doch das erregte Gefühl wird nicht direkt beschrieben. Das dieses Gefühl verursachende Objekt wird ausgesagt und dadurch das Gefühl des Lesenden erregt, gleichsam als erregte ihn das wirkliche Objekt. Diese (Dichtweise) gab der Literatur der späteren Zeit ein neues Gesicht. In einem Wort: im Falle des (subjektiven) Schönen wird das Objekt nicht aussagend erschöpft, sondern der (ergänzenden) Vorstellung des Lesenden überlassen“¹⁰.

Zunächst einige Worte zur Übertragung der Begriffe „objektiv“ (*kakkan-teki*) und „subjektiv“ (*shukan-teki*). Nur in seltenen Fällen trifft diese Übertragung zu, niemals aber dann, wenn beide Begriffe im theoretischen Sinne gebraucht werden, weder bei der Darstellung geistiger Probleme noch bei der Untersuchung, die sich mit Kunst und deren Psychologie befaßt.

⁹ ebenda, Bd. 4, pg. 652.

¹⁰ ebenda, Bd. 4, pg. 636.

Wenn schon die Trennung objektiv-subjektiv in der Philosophie des Abendlandes nicht mehr zurecht besteht, so doch erst recht nicht in der Denkstruktur der Japaner. Dort hat sie nicht den geringsten Anhaltspunkt. Wir sprechen korrekterweise nicht mehr von subjektiv oder objektiv, weil wir die philosophischen Gründe kennen, die diese Trennung hinfällig gemacht haben, und weil wir, was in unserem Falle wichtiger ist, um das Geheimnis des künstlerischen Erlebens wissen. Wir verstehen, daß das Ich mit dem Phänomen zusammenfließt, mit diesem ein Drittes zeugt, das Schöpfung ist. Diesem Erlebnis eignet aber ein lethargisches Moment, das bei der Berührung des Ich mit dem Phänomen aufflammt und noch nachschwingt bis zum Vollenden des Schöpfungsprozesses. Eine subjektive oder objektive Sicht auf das Phänomen ist unsinnig und unmöglich. Der Künstler müßte dann im vollen Bewußtsein des Schöpfungsaktes sein. Das Kunstwerk wäre also nichts anderes als Beschreibung. Es müßte also unseren Sinnen möglich sein, sich von dem Ich abzuwenden. In diesem Falle hätten wir gar keinen Bezug mehr zum Erlebnis. Ein anderer hätte es dann in der gleichen Form und mit derselben Besonderheit empfinden können. Jedemfalls behindert die Trennung subjektiv-objektiv unsere Untersuchung. Dennoch läßt es sich feststellen, welchen Sinn Shiki dem *kakkan-teki* und dem *shukan-teki* gibt. Dazu kann uns als Beispiel eine Tagebuchstelle aus *Jūnen mae no natsu* (Der Sommer vor zehn Jahren) und eine Äußerung Buson's behilflich sein. In beiden Äußerungen zeigt sich die Tatsache, daß auch die japanische Anschauung vom Wesen der Dichtung und der Kunst den Gedanken des Zusammenfließens kennt.

Das an die Meditation erinnernde Versinken in das Erlebnis vollzieht sich bei Shiki in drei Stufen. Er sagt:

„Die Landschaft am See von Chūsenji bleibt mir unvergeßlich, seit ich sie zum ersten Male gesehen. Das bis ins Schwarz gedunkelte Grün der dichten Berge, die ins Mark dringende Farbe des stillen Wassers, die herabhängende, unbewegliche Luft, die einsam strahlende Abendsonne, die Kühle, die an die Stirn eines Toten erinnert, die wie der Mund einer Statue schweigenden Blätter der Bäume, das von keinem Menschenfuß betretene, uralte Moos und die den Botanikern unbekanntem, seltsamen Pflanzen — von diesen Reizen bewegt, wurde auch ich versunken und schweigsam wie meine Umwelt. Nach einer Weile des Hierseins verließ das Gefühl „Sommer“ meinen Herzensgrund, dann allmählich das Gefühl „Welt“ und zuletzt das Bewußtsein meines Selbst. Und als ich mich an nichts hielt, empfand ich mitten in diesen ins Schweigen gesunkenen Erscheinungen der Natur eine neue Belebung. Es war, als hätte ich hier zum ersten Male die göttlich-verborgene Schönheit erlebt . . .“. Von einem ähnlichen Versinken spricht Buson zu Shōha: „ . . . eines Tages traf ich die vier Alten“ . . . ich schloß die Augen und ersann einen schwermütigen Vers. Ich öffnete die Augen und plötzlich war die Gegenwart der vier Alten

¹¹ Kikaku, Ransetsu, Sodō und Onitsura.

verloschen. Sie waren zu Ehrwürdigen geworden, an einem fernen, unbekanntem Ort. Verzaubert und verlassen verweilte ich, und der Duft der Blüten war im Wind, und im Wasser schwamm das Licht des Mondes. Das ist die Heimat meiner Dichtung“¹².

In der Tagebuchstelle ist es das Verlassen des Bewußtseins und bei Buson das verzauberte Verweilen, das eine Situation schafft, aus welcher ein lyrisches Gedicht entstehen kann. Ohne Frage scheint die Empfindung, die den Dichter in das Erleben trägt, gerade das Aufheben des Gegensatzes Ich-Phänomen herbeizuführen. Wir müssen uns also um eine treffendere Übertragung des *kakkan-teki* und des *shukan-teki* bemühen.

Nach Shiki's Beobachtung existiert ein Kriterium, das die Literatur der späteren Zeit von der Literatur der früheren Zeit unterscheidet. Dieser Unterschied liegt nicht im Aussagen des Gefühls, sondern vielmehr in der Darstellungsweise des Inhalts. Während die Literatur der früheren Zeit sowohl das Gefühl als auch den Gegenstand der Erregung als Mischung ausspricht, bemüht sich die Literatur der späteren Zeit fast nur um die Aussage des Gegenstandes der Erregung und gewährt dem Lesenden die Freiheit, sich im Nacherleben zu erregen, als befände er sich selbst vor diesem Gegenstand. Die Aussage der Mischung von Gefühl und Gegenstand vermag das Erlebte nicht zu erschöpfen, weil der Raum der literarischen Form schon zu sehr vom Gefühl eingenommen ist. Die fast ausschließliche Aussage des Gegenstandes dagegen verhindert jegliche Ergänzung. *Shukan-teki* ist also die Weise des Erlebens, die im Zusammenfließen des Ich mit dem Phänomen immer noch einen Bezug auf das Selbst zuläßt, immer noch eine Stimmung, die etwas vom Unsagbaren wegnimmt und verwischt. *Kakkan-teki* ist die Weise des Erlebens, die im Zusammenfließen des Ich mit dem Phänomen den Bezug auf das Selbst aufhebt und die Stimmung ganz der Tiefe des Unsagbaren überläßt. Nach dieser Deutung haben wir die eigentliche Handhabe zur Übertragung:

shukan-teki = auf-sich-bezogen

kakkan-teki = nicht-auf-sich-bezogen,

womit nicht eine bewußte Methode, sondern eine im Wesen des Dichters begründete Intention ausgesprochen ist.

Das Ganze des Schönen wird durch die beiden Erlebnisweisen umfaßt. Und doch wendet sich Shiki mehr dem Schönen im Nicht-auf-sich-bezogenen zu. Er gibt damit einen Bezug zur Malerei: „Äußerste nicht-auf-sich-bezogene Schönheit ist mit der Malerei identisch. Buson's Haiku können sofort zu einem Bilde werden“¹³. Der Hinweis zur Tuschmalerei ist charakteristisch, denn diese Bildgewebe sind ein Symbol für die Weltanschauung der ostasiatischen Kultur überhaupt. In diesem Symbol fallen die wichtigsten Charakteristika zusammen: Behutsamkeit im Umgang mit dem Unsagbaren, das Vermögen, das Unsagbare nicht anzutasten, sich mit einem leeren Ort, der letztmöglich gefüllt ist, zu begnügen, das Verständnis der

¹² Shiki zenshū, Bd. 4, pg. 645, 646.

¹³ ebenda, Bd. 4, pg. 636.

die Leere umschließenden Andeutung. Auch in der Poesie, vornehmlich in der Haiku-Dichtung, trifft dieses Symbol das Wesentliche. Es scheint, als sei die Fähigkeit und die Form dieser 17-silbigen Gedichte recht eigentlich für die bildhafte Aussage gemacht. Shiki hat diesen Wesenszug erkannt und verteidigt. Die Bewertung eines Haiku-Gedichtes mißt er allein nach diesem Kriterium. Und alles, was sonst über das Wesen der Lyrik auszusagen ist, alles Verständnis für die Arten des Schönen, vom positiven bis zum ausführlichen, alles das verblaßt vor dieser Erkenntnis.

Bleibt nur noch zu untersuchen, welche Bedeutung das *Bild des Erlebten* hat, und welche Möglichkeiten dem Gefühl gegeben sind. Das von Shiki gern zitierte Gedicht:

| | |
|-----------------|-----------------------------|
| Tsurigane ni | Auf der Tempelglocke |
| tomarite nemuru | verweilend, ein schlafender |
| kochō kana | Schmetterling! |

soll dieser Untersuchung dienen. Das Bild steht im Vordergrund. Das Gefühl ist nicht offenbar. Es hat sich mit dem Bilde vereint und ist scheinbar verdrängt. In Wirklichkeit ist es aber nur ent-individualisiert. Wenn wir das Erleben eines Dichters zurückführen auf die Zeitspanne des lyrischen Momentes, entdecken wir dann nicht, daß der Ausruf die ursprünglichste Form des lyrischen Aussagens ist? War nicht am Anfange aller Kulturen den Menschen in ihrer Unerfahrenheit und Unkenntnis wohlgesetzter und eleganter Worte nur die Fähigkeit des Ausrufens gegeben, wenn sie ein Erlebnis mitteilen wollten? Und ist nicht im Laufe der Entwicklung von Kunst, religiöser Dichtung und Literatur dieses Ausrufen als ursprünglichster Beginn jeder Aussage erhalten geblieben? Können wir aber dann in einer Gedichtform wie das Haiku, das selbst bei großer Bemühung um Variation des erlebten Inhalts fast nur dem Ausruf einen Rahmen geben kann, noch vom Fehlen des Gefühles sprechen? Gerade die Aussage und der kleine Akzent des Ausrufes verbirgt mehr Gefühl, als das offenbare Auf-sich-selbst-beziehen auszusagen imstande ist. Der Dichter des obengenannten Beispiels entdeckt auf der Tempelglocke einen Schmetterling. Der Reiz des Bildes macht ihn betroffen. Er gewahrt, verweilt — und ruft den Inhalt dieses Bildes aus. Die Wahl des Bildes ist das Persönliche! Müssen wir aber unbedingt wissen, woran der Dichter und seine besondere Gemütsiefe erkennbar ist? Wichtiger ist doch das Beständige und Endgültige des Bildes, und befriedigender ist die Tatsache, daß in diesem Gedicht vom Schmetterling eine Stimmung eingefangen ist, die immer offensteht, die auch die Stimmung des Dichters preisgibt, klarer und reiner als ein Prädikat es vermöchte, das das Verhältnis des Dichters zu diesem Bilde kommentierte. Reines Bild und reine, aber entindividualisierte Stimmung verbinden sich im lyrischen Ausruf. In dieser Tatsache liegt die ganze Erkenntnis vom Wesen der Haiku-Dichtung. Um diese Tatsache bemüht sich Shiki in erster Linie mit seinen Bemühungen um die Reform dieser Dichtung.

Zur Verdeutlichung und für die Nachprüfung sollen hier noch fünf Haiku-Gedichte aus Bashō's und Buson's Pinsel stehen:

| | |
|--|---|
| Uguisu ya yanagi no ushiro yabu no mae | Eine Nachtigall! Hinter dem Weidenbaum, vor dem Gebüsch. (Bashō) |
| Furudera no momo ni kome fumu otoko kana | Beim alten Tempel, am Pfirsichbaum stampft einer Reis! (Bashō) |
| Yūkaze ya mizu aosagi no hagi wo utsu | Abendwind! Im Wasser wetzt ein Reiher den Schnabel am Bein! (Buson) |
| Teratera to ishi ni hi no teru kareno kana | Glitzernde Steine im sonnebeschienenen öden Feld! (Buson) |
| Mizutori ya fune ni na wo arau onna nari | Wasservogel Im Boot eine Frau, die Gemüse wäscht! (Buson) |

Die Einteilung des Ästhetischen in sechs Gruppen ist nicht vollständig. Shiki beschränkt sich auf diese Zahl, weil er in der Dichtung Buson's die Besonderheit der Gruppen im reinen Maße verwirklicht findet, und weil er nur diese für die Darstellung seiner Poetik benötigt. Im *Haiku no ruikai-ron* (Stillehre der Haiku), einer vor dem *Haijin Buson* entstandenen Sammlung von Haiku-Gedichten, unterscheidet Shiki 24 Gruppen des Ästhetischen, unter denen sich schon das *kakkan-teki bi*, das *shukan-teki bi*, das *jinji-teki bi*, und das *seisai-teki bi* finden.

Nachdem wir in der Untersuchung der ästhetischen Abschnitte einen Eindruck von Shiki's Poetik gewannen, soll die Beachtung der Begriffe *shajitsu* (Aussagen des Wirklichen) und *shasei* (Aussagen des Wirklichen) das Resultat ergänzen. Shiki hat im *Haikai-taiyō* (Die Elemente der Haiku-Dichtung) seinen Schülern eine Übungslehre *shūgaku-ron* hinterlassen. Wir finden dort, daß die Weise des nicht-auf-sich-bezogenen Dichtens mit dem Wort *shajitsu* bezeichnet ist. Die Begriffe *kakkan-teki* und *shajitsu-teki* decken sich vollkommen. Nur hat das *shajitsu* den Geschmack einer Methode. Shiki ließ sich von dem Beispiel der Landschaftsmaler beeinflussen und glaubte, daß der Streifzug durch die Natur auch für einen Dichter nützlich sei. Die Aussage des Wirklichen der Natur (*tennen no shajitsu*) und des Wirklichen im Kreise des Menschenlebens (*jinji no shajitsu*) erfordert Geschicklichkeit und Erfahrung, die durch die absichtliche Aussage des Wirklichen (*ko-i no shajitsu*) geschult wird. In diesem Sinne soll der Haiku-Dichter eine geeignete Vorlage suchen und im immer neuen Versuch das Geheimnis ablauschen. Im Tagebuch *Byōshō-rokushaku* (Mein Krankenzimmer, sechs *shaku* groß) finden wir Bemühungen, die sonst nur ein Maler unternimmt:

„Als ich einen Blütenzweig auf mein Kopfkissen legte und versuchte, seine Wirklichkeit aufzuzeichnen, war es mir, als verstünde ich allmählich die Geheimnisse der Schöpfung“¹⁴.

Die andere aus der Theorie der Malerei übernommene Bezeichnung für *shajitsu*, das *shasei*, steht heute als Kennzeichen der Poetik Shiki's über der Haiku-Reform der Meiji-Zeit. Es ist die Formel für das Wesen der Kunst, weshalb Shiki's Poetik eigentlich gar nicht als Reform, sondern als Wiedererweckung und als Zurückführung zum Wesen der Kunst bezeichnet werden muß. Die Analyse des Wortes *shasei* ermöglicht uns das Begreifen der Formel in einem Satz. *sha* bedeutet *utsusu* (abzeichnen, oder: herüberbringen, im Sinne des lyrischen Aussagens). *sei* bedeutet *ari no mama* (Zustand des Vorhandenen, oder: das Gegenständliche). *shasei* ist also *ari no mama wo utsusu* (Das Herüberbringen des Gegenständlichen). Wo wirkliches Leben und Erleben ein Kunstwerk schafft, geschieht es nur in dieser, in der Formel *ari no mama wo utsusu* ausgesprochenen Weise.

¹⁴ ebenda, Bd. 7, pg. 429.