

Anmerkungen zur Onomatopoesie und Klangverarbeitung in der Dichtung Santôkas

Robert F. WITTKAMP (Köln)

*Tage, die ich nicht mag:
Jeder Tag, an dem ich nicht wandere
Jeder Tag, an dem ich keinen Sake trinke
Jeder Tag, an dem ich keine Haiku-Verse dichte
(Santôka)*

Jahrzehnte nach seinem Tod hat der Wanderdichter Taneda Santôka 種田山頭火 (1882–1940) in Japan eine außergewöhnliche Popularität erlangt. Sein Leben wurde in Film, Roman, Bild und sogar im Comic festgehalten. Im ganzen Land sind Gedenksteine ihm zu Ehren errichtet worden, zahlreich sind auch die Publikationen zu Leben und Werk. Man kann mit Recht von einem „Santôka-Boom“ sprechen.

Santôka ist und war ein moderner Dichter – nicht nur, weil er ein populärer Dichter unseres Jahrhunderts ist, sondern auch deshalb, weil er Pionier einer neuen Stilrichtung, nämlich Ogiwara Seisensuis (1884–1976) „Freien-Haiku-Bewegung“ (*jiyûritsu haiku*) war. Das Ideal der 17-Silbenform und der Gebrauch eines bis dahin obligaten Jahreszeitenwortes (*kigo*) wurden verworfen und die Wichtigkeit der Elemente „Glanz“ (*hikari*) und „Kraft“ (*chikara*) betont. Modern war Santôka, weil er in dieser Form dichtete. Modern ist Santôka, weil er in einem Stil dichtete, dem sich die heutigen „traditionellen“ Haiku-Dichter unwissentlich sehr genähert haben. Denn „viele von ihnen verzichteten bereits auf die Regel des Jahreszeitenwortes, aber auch auf die begrenzte Silbenzahl und die damit zusammenhängende innere Struktur“.¹

Das obige Zitat von Santôka zeigt deutlich seine bis zu seinem Tode bemerkenswert konsequent verfolgte Lebensphilosophie: Wandern, Sake und Haiku. Er lebte „wie der Wind“ weht (eine Metapher, die er in seinen Tagebüchern oft benutzte), frei von gesellschaftlichen Verpflichtungen. Santôkas ungebundene Lebensart, die sich in seiner Dichtung widerspiegelt, muß auf den modernen, zivilisationsgestreßten Menschen eine gewisse Faszination ausüben – die allein aber noch keinen „Boom“ begründet.

Weitere wichtige Gründe für seine Beliebtheit mögen in der Einfachheit und Klarheit seiner Sprache sowie in seiner subtilen Wahrnehmungsart liegen.

1 HAMMITZSCH, S.1038

Santôkas Fähigkeit, den Leser mit einfachen Worten an seinem Leben und an seiner Wahrnehmung der Welt teilnehmen zu lassen soll am Beispiel seiner Lautmalereien verdeutlicht werden, der Kunst, durch den Gebrauch bestimmter Silben und Wörter Geräusche, Laute, Klänge und Töne hervorzurufen und noch viel mehr: über das Akustische hinaus auch andere Sinnesbereiche zu erfassen.

„Welt der Klänge“

In seinen „Skizzen aus der Gochûan-Klause“ (*Gochûan manpitsu*) heißt es:

(...)

Schreib kein Haiku ohne Ergriffenheit.

Ein wirklicher Vers ist auch dann schön, wenn er ungeschickt geschrieben wurde, aber ein verlogenes Gedicht ist auch dann vergebens, wenn es gut gelungen ist.

Ob jemand viel oder wenig dichtet, hängt von der Begabung, von Ort, Zeit, Gefühl und von der Gewohnheit ab. Bevor man einen Vers dichtet, ist es wichtig, ein Gespür für Lyrik zu entwickeln.

Gute Verse kommen von guten Menschen – „gute Menschen“ heißt nicht „moralische Menschen“.

Immer wieder muß man herumfeilen und üben.

Dichten und genießen – Herstellung und Genuß sind wie zwei Flügel.

Haiku müssen immer wieder verbessert werden – es ist eine Sünde, an einem Vers zu hängen.

*furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto
kawazu tobikomu mizu no oto
mizu no oto
oto*

Der alte Bashô, ein Dichter des Gehörs, lebte in der Welt der Klänge.²

Für Santôka war diese „Welt der Klänge“ ein integraler Bestandteil seines Lebens und seiner Dichtung. Sie äußert sich in vielen Haiku-Versen durch Verwendung des Wörtchens *oto*, Klang, Laut, Geräusch, Ton.

Dieses *oto* findet sich schon in der „traditionellen“ Haiku-Dichtung, wie es der von Santôka zitierte, berühmteste Vers von Bashô zeigt:

<i>furu ike ya</i>	Alter Weiher!
<i>kawazu tobikomu</i>	Ein Frosch sprang hinein –
<i>mizu no oto</i> ³	ein einziger Laut ...!

(Nachgedichtet von G.S. Dombrády⁴)

Santôka benutzte *oto* sehr häufig: *mizu no oto* „das Plätschern des Wassers“, *nami no oto* „das Rauschen der Wellen“ oder *kaze no oto* „das Geräusch des Windes“ – manchmal aber auch einfach nur *oto*! Hierzu ein Haiku-Vers, der

² *Santôka shosakushû*, 3, S. 202

³ NHKT, S. 37

⁴ BASHÔ 1985: 277

sowohl wegen seiner Kürze (neun Silben!) als auch wegen der Umstände seiner Entstehung bemerkenswert ist:

<i>oto wa</i>	Dieser Klang –
<i>shigure ka</i>	Ob das der Herbstregen ist?

Am 21. Oktober 1932 schrieb Santôka in sein Tagebuch:

Bewölkung mit Aufheiterungen, endlich ist es tiefer Herbst geworden.

Als ich am Morgen auf dem Abort hockte, gab es ein tropfendes Geräusch. Es war der Herbstregen (*shigure*), der Klang von Regentropfen auf das Rieddach.

oto wa shigure ka

– plötzlich schoß mir dieser Vers durch den Kopf.

Santôkas Freund und Biograph Ôyama Sumita bemerkte dazu, daß er den Abort in Santôkas Klausur gut kannte, da er selbst oft genug dort gehockt habe. Es sei ein dunkler Ort ohne Fenster gewesen, in dem der Wind durch die Ritzen pfiff.⁵

Da Santôka an Hämorrhoiden litt, mußte er dort oft lange sitzen – dunkles langes Schweigen, in welches sich der Klang von Regentropfen mischte ...

Oto bedeutet aber nicht nur Klang oder Ton: *oto* (wie auch die Klangmalereien) ist „synästhetisch“, d.h., neben seiner Eigenschaft, die klangliche Welt zu vertreten, ruft *oto* auch ein Bild der sichtbaren Welt hervor. Übersetzungstechnisch bereitet gerade *oto* große Schwierigkeiten. Bei Übertragungen in westlichen Sprachen muß man die Qualität bestimmen. Die „Schönheit“ von *oto* liegt aber darin, daß es für alles stehen kann – ganz dem Hörer überlassen.

<i>nami no oto</i>	Rauschen der Wellen –
<i>shigurete kurashi</i>	herbstregennasse
	Dunkelheit ...
<i>ki no ha ni kasa ni</i>	Auf die Blätter, auf meinen Strohhut
<i>oto tatete arare</i>	prasselt Hagel – laut vernehmbar
<i>(anchû dokuza)</i>	(in der Klausur alleine)
<i>kokoro ochitsukeba</i>	Kommt das Herz zur Ruhe
<i>mizu no oto</i>	bleibt der Klang des Wassers
<i>amadare no</i>	Selbst der Klang der
<i>oto mo</i>	Regentropfen
<i>toshitotta</i>	ist gealtert
<i>wakeireba</i>	Schreite ich hindurch –
<i>mizu oto</i>	Wasserklänge
<i>mizu oto no</i>	Im nie verklingenden
<i>taezushite</i>	Wasser –
<i>gobutsu to ari</i>	ist Buddha

5 ÔYAMA 1983b: 12

<i>nete mo samete mo</i>	Ob ich schlafe oder wache
<i>yo ga nagai</i>	lang ist die Nacht
<i>se no oto</i>	beim Rauschen der Stromschnellen
<i>nami oto</i>	Wellenrauschen
<i>shigurete</i>	ob Herbstregen
<i>harete</i>	oder klarer Himmel

Die Welt der Klänge und Laute lebt andererseits aber nur durch die Stille, ein wichtiger Umstand, der Santôka bewußt war, wie seine Dichtung bezeugt:

<i>arashi no ato no</i>	Nach dem Sturm:
<i>shizukesa no</i>	nur die Stille
<i>hae de</i>	summender Fliegen!
<i>yuki he</i>	Schnee fällt auf Schnee –
<i>yuki furu</i>	und alles in tiefer Stille
<i>shizukesa ni oru</i>	
<i>shi no shizukesa wa</i>	Stille des Todes:
<i>harete</i>	Bäume ohne Blätter
<i>ha no nai ki</i>	bei strahlend schönem Wetter
<i>shizukesa</i>	Ganz leise
<i>take no ko mina</i>	wurden alle Sprößlinge
<i>take ni natta</i>	zu Bambus
<i>yama no shizukesa wa</i>	Stille der Berge
<i>shiroi hana</i>	in dieser weißen Blume
<i>shimijimi</i>	Staub auf dem Tisch:
<i>shizukana</i>	in eindringlicher Stille
<i>tsukue no chiri</i>	
<i>yama shizukanareba</i>	Wenn es still wird
<i>kasa wo nugu</i>	in den Bergen
	nehme ich meinen Hut ab

Santôka bringt die Verwobenheit von *oto* und Stille – hier durch das Schweigen vertreten – auf den Punkt:

<i>ichinichi mono iwazu</i>	Den ganzen Tag kein einziges Wort
<i>nami no oto</i>	Wellenrauschen

Santôkas Zeitgenosse und Vorbild (und wie er selbst einer der Hauptvertreter des Haiku der „Freien Form“) Ozaki Hôsai 尾崎放哉 (1885–1926) dichtete:

<i>ichinichi mono iwazu</i>	Den ganzen Tag kein einziges Wort
<i>chô no kage sasu</i>	Schmetterlinge werfen Schatten

Diesen Vers dichtete Hôsai in seiner kleinen Hütte auf einer Insel in der Inlandsee. Hier verbrachte er die letzten Monate seines Lebens. Obwohl sie viel miteinander gemeinsam hatten – und oft zusammen genannt werden –, zeigt

sich hier der vielleicht wesentlichste Unterschied beider Dichter: Während der eine still und ruhig sitzend seine Einsamkeit bei der lautlosen Betrachtung von Schmetterlingsschatten auf Schiebetüren erfährt, findet der andere diese in der Bewegung auf seinen Wanderungen (wie hier an der Küste von Shikoku).

Häufig ließ Santôka die Welt der Klänge durch Tierlaute vertreten, die einen starken Kontrast zur Stille ringsherum bilden. So hatte er eine besondere Vorliebe für alle Arten von Zikaden:

<i>semishigure</i>	Zikaden-Sinfonie:
<i>shi basho wo</i>	suchen wohl einen Ort
<i>sagashite iru no ka</i>	zum Sterben?
<i>ura ni ki ga</i>	Am Strand
<i>shi go hon areba</i>	zwei, drei Bäume –
<i>tsukutsukubôshi</i>	schon sirren die Zikaden
<i>tôku</i>	In der Ferne
<i>higurashi ga</i>	das Zirpen der
<i>naku</i>	Abendzikaden

Die *higurashi* (Abendzikade) beeindruckt mit besonders klaren Zirptönen:

<i>kuzureru ie no</i>	Beim Sirren der Zikaden
<i>hisoka ni kuzureru</i>	verbröckelt heimlich
<i>higurashi</i>	mein eh' schon verbröckeltes Haus

Dieses Gedicht lebt durch den Kontrast der dunklen *u*- und der hellen *i*-Laute, die den Eindruck einer Klangwelt voll zur Geltung bringen. Als es entstand, lebte Santôka bereits seit sechs Jahren in seiner „Gochûan-Klaue“ in der Nähe von Hôfu. Diese Hütte – bei seinem Einzug nur notdürftig ausgebessert – wurde (auch durch seine häufige Abwesenheit) immer unbewohnbarer – selbst für Santôka!

Das Haiku gibt sein trauriges, einsames Gefühl wieder – an irgend einem Abend, alleine in seiner zerfallenen Hütte. Und in diese einsame Melancholie mischte sich das helle, klare Zirpen der Abendzikaden ...

Daß die getrübbten *u*-Laute tatsächlich traurige Konnotationen haben, verdeutlichte Ôyama Sumita an dem wahrscheinlich bekanntesten Haiku-Vers Santôkas:

<i>ushiro sugata no</i>	Diese Gestalt,
<i>shigurete yuku ka</i> ⁶	von hinten gesehen –
	verliert sie sich im Herbstregen?

Er zerteilte diesen Vers in seine vier Bestandteile – *ushiro* (Rücken, hinten), *sugata no* (Gestalt), *shigurete* (beregnet [vom Herbstregen]), *yuku ka* (geht sie wohl?) – und wies darauf hin, daß bis auf das dritte Wort alle mit einem *u*-Laut beginnen, den er als *sabishii* (einsam, verlassen, öde) beschrieb.

6 ÔYAMA 1983b: 40

R. H. Blyth verglich diesen Vers übrigens mit einem Haiku Issas,

<i>ushiro kara</i>	Even seen
<i>mite mo samuge na</i>	from behind,
<i>atama kana</i>	his head looks cold.

(nachgedichtet von R.H. Blyth)

hielt aber Santôkas Haiku mit folgendem Argument für besser: „I think, because it gives us a picture of himself as viewed by the friends who are seeing him off.“⁷

Sehr viel mehr Gemeinsamkeiten bestehen jedoch mit folgendem Haiku von Bashô:

<i>miokuri no</i>	Mein Blick begleitet traurig
<i>ushiro ya sabishi</i>	dein Fortgehen –
<i>aki no kaze</i> ⁸	im öden Herbstwind ...

Beiden Gedichten gemeinsam ist die Situation, die Perspektive (*ushiro*), die Traurigkeit und die Jahreszeit. Anders als Santôka nannte Bashô allerdings den Vorgang des Verabschiedens mit *miokuri*, dem jap. Ausdruck für Abschiedsgeleit, Abschiedsblicke, explizit bei Namen. Wörtlich genannt wurde auch das Gefühl der Traurigkeit (*sabishii*, einsam, öde), das bei Santôka aus den getrübeten *u*-Lauten herausgelesen werden kann. Die herbstliche Jahreszeit wiederum zeigt sich einmal durch den Herbstregen, *shigure*, und im anderen Gedicht durch den Herbstwind, *aki no kaze*.

In der Welt der Klänge gehörten auch Vögel zu Santôkas ständigen Begleitern:

<i>karasu naite</i>	Schreiende Krähen –
<i>watashi mo hitori</i>	auch ich bin alleine

Kraftvoll und für jedermann nachvollziehbar verstärkt das Krähengekrächze die Einsamkeit (Santôkas). Hier tritt besonders deutlich die oben beschriebene synästhetische Qualität zutage. Diesen „Krähen“-Vers dichtete Santôka, als er das Grab Ozaki Hôsai besuchte. Santôka empfand tiefe Bewunderung für Hôsai, dessen Verse der Einsamkeit ihn besonders beeindruckten. Der Haiku-Spezialist Kaneko erkennt in diesem Vers einen „Hauch“ oder „Anflug von Wildheit“ (*yaseimi*) und Santôkas Ruf an den Freund, den er nie treffen konnte.⁹

In seiner Haiku-Geschichte gibt R.H. Blyth die Auffassung Ogihara Seisen-suis (Santôkas und Hôsais Mentor) wieder, daß sich dieser Vers auf folgendes Haiku Hôsais bezieht:

<i>karasu ga damatte</i>	A crow flew by,
<i>tonde ita</i>	In silence.

7 BLYTH 1973: 176

8 NHKT, S. 136

9 KANEKO 1992: 81

(nachgedichtet von R.H. Blyth)¹⁰

Hier zeigt sich wieder die unterschiedliche Wahrnehmung beider Dichter: Santôkas Krähe krächzt – Hôsais Krähe fliegt nicht nur „in silence“ dahin, Hôsai betont das „Schweigen der Krähe“ mit „*damatte*“.

Zwischen den Versen – entstanden im Jahr 1926 – liegen neun Monate. Es ist daher unwahrscheinlich, daß Santôka Hôsais Vers kannte. Wahrscheinlicher ist dagegen, daß Santôkas Haiku mit folgendem Vers von Hôsai korrespondierte:¹¹

<i>seki wo shite mo</i>	Selbst wenn ich huste
<i>hitori</i>	bin ich allein

Weitere „Krähen-Verse“:

<i>naite karasu no</i>	Schreiende Krähen
<i>tonde karasu no</i>	fliegende Krähen
<i>ochitsuku</i>	finden keinen
<i>tokoro ga nai</i>	ruhigen Ort
<i>kareki ni karasu ga</i>	Auf diesem kahlen Baum –
<i>oshôgatsu mo</i>	hat eine Krähe
<i>sumimashita</i>	Neujahr verbracht

Mit diesem letzten „Krähen-Gedicht“, dessen in der ostasiatischen Malerei und Dichtkunst häufig zitiertes Motiv (Krähe auf kahlem Baum) eher ein Bild der Stille ist, scheint Santôka ein bekanntes Haiku Bashôs parodiert zu haben:

<i>kare eda ni</i>	Auf einem kahlen Ast
<i>karasu no tomarikeri</i>	ließ eine Krähe sich nieder –
<i>aki no kure</i>	Abenddämmerung im Herbst

Neben dem inhaltlichen Bezug deutet auf die Parodie auch die Anzahl der Silben hin. Beide Verse bestehen aus 19 Silben.

Außer der Krähe war der *mozudori*, der Würger (*laneus bucephalus*) oft Gegenstand Santôkas Dichtung. Wegen seines häßlichen Kreischens wurde dieser Vogel schon in China seit ältester Zeit zur Bezeichnung aller unverständlichen Sprachen („der südlichen Barbaren“) benutzt.

<i>kurete mo yado ga nai</i>	Schon wird es dunkel,
<i>mozudori ga naku</i>	aber eine Unterkunft habe ich nicht –
	laut kreischen die Würger

Onomatopoesie

Neben dem „Klang-Inhalt“ seiner Dichtung empfand Santôka außerdem noch großen Reiz im Spiel mit klangnachahmenden Worten und Silben:

10 BLYTH 1973: 178

11 Vgl. KANEKO: 1992: 80

<i>karete karekitte</i>	Stocktrocken kleine Brocken
<i>ishikoro gorogoro</i>	Kiesel rieseln den Abhang hinab ...
<i>karekitta kawa wo</i> <i>wataru</i>	Diesen knochentrockenen Bach überschreite ich ...
<i>haru no yama kara</i> <i>korokoro ishikoro</i>	Aus den Bergen im Frühling – der Laut kullernder Steine
<i>chôchô hirahira</i> <i>iraka wo koeta</i>	Schmetterling – flatter flatter über Dachziegel hinweg
<i>kasa he pottori</i> <i>tsubaki datta</i>	Fiel „plumps“ auf meinen Hut – war eine Kamelien-Blüte ...

Gorogoro als lautmalerisches Wort umschreibt (u.a.) das Grollen von Donner, das rollende Geräusch von großen und schweren Gegenständen, von Äpfeln, die auf einem Holztisch ausgeschüttet werden sowie von kullernden Steinen und massenhaft Ausgeschüttetes.

Korokoro bedeutet ebenfalls rollen (im Gegensatz zu *gorogoro* aber das Rollen kleinerer, „härterer“ Gegenstände), aber auch Glockengong-Klänge, ausdauerndes Zirpen der Zikaden. Weiterhin ist es eine Umschreibung für mollig, dicklich.

Hirahira ist eine klanghafte Umschreibung von flatternden Flügeln und Blättern („flutter flutter“).

Zum Haiku-Vers mit dem Wort *pottori* bemerkte R.H. Blyth: „This vers is very good in its onomatopoeia, not merely the *pottori*, but the *datta* at the end.“¹²

Er übersetzte:

Plop on my kasa
the flower of the camelia

Das Haiku *karekitta kawa wo wataru* gab er wie folgt wieder:

Crossing over
A dried up river.

Hierzu bemerkte er:

This „verse“ asks much from the reader, even more than the orthodox haiku. Though it is so short, 11 syllables instead of 17, its onomatopoeia is good, k r k t k w w w t r, the k and t sounds expressing the dryness, the w and r sounds the water that is not there.¹³

Für den Kontrast absoluter Trockenheit und Wasser (und genau wie für *oto* hatte Santôka eine besondere Vorliebe für alle Formen des Wassers) verhält es sich in Santôkas Dichtung wie bei der Verbundenheit von Klang und Stille: das eine ist ohne das andere nicht denkbar.

12 BLYTH 1973: 177

13 BLYTH 1973: 182

Santôkas lautmalerische Sprache kann zuweilen wesentlich treffender als „abstrakte“ Wortbildungen die geschilderte Situation beschreiben. In sein Tagebuch schrieb er:¹⁴

<i>suichû mangan</i>	Gedankenspäne im Sakerausch:
<i>ippai tôzai nashi</i>	Ein Glas, und es gibt keinen Raum mehr.
<i>nihai kôkin nashi</i>	Zwei Glas, und es gibt keine Zeit mehr.
<i>sanpai jita nashi ...</i>	Drei Glas, und das Ich und Ihr lösen sich auf.

(...) (Es gab Sake, ich hatte Freund Jûmyô

<i>sore kara</i>	eingeladen:)
<i>horohoro, torotoro,</i>	leicht berauscht schläfrig werden
<i>dorodoro, boroboro,</i>	versumpft, verschlammt, zerlumpt
<i>gorogoro</i>	den Tag vertrödelt ...

Zu dem Wörtchen *horohoro* schien Santôka eine ganz besondere Zuneigung gehabt zu haben:

<i>horohoro</i>	So tröpfelt er langsam
<i>horobi yuki</i>	seinem Ende zu:
<i>watakushi no aki</i>	mein Herbst ...

Santôka benutzte dieses *horohoro* aber besonders gerne (wie oben), um einen gewissen berauschten Zustand wiederzugeben. Ein bekanntes Haiku-Gedicht lautet:

<i>horohoro yotte</i>	Angeheitert wie ich
<i>ko no ha chiru</i>	Blätter tänzeln zu Boden

Eigentlich versprachlicht diese Lautmalerei aber das Fallen einzelner Blätter, das Tropfen von Tränen und bezeichnet übertragen auch zerstreut oder vereinzelt Liegendes. Bekannt ist folgender Vers Bashô's aus seinem Reisetagebuch *Oi no kobumi*:

<i>horohoro to</i>	Sanft tänzeln die Blätter
<i>yamabuki chiru ka</i>	der Goldröschen
<i>taki no oto</i>	in das Rauschen der Strömung ...

Torotoro umschreibt einen schläfrigen Zustand. *Dorodoro*, die Verdoppelung des Wortes *doro* (Schlamm, Matsch, Dreck), bedeutet schlammig, breiig, matschig. *Boroboro* (*boro*: Lumpen, Fetzen) bedeutet lumpig, zerfetzt, abfallend, abbröckelnd. *Gorogoro* hat neben den oben genannten Bedeutungen noch die Konnotation von faulenzten, den Tag vertrödeln.

Abschließend noch einige Beispiele, die Santôkas Kunst und Freude belegen, durch das sprachliche Spiel mit Lauten die klangliche Welt in seiner Dichtung festzuhalten:

14 ÔYAMA 1984: 126

<i>wakeitte mo</i>	Tiefer und tiefer
<i>wakeitte mo</i>	schreite ich voran,
<i>aoiyama</i>	in das Grün der Berge.

Wandern, Bewegung, die Reise zum ständigen Aufenthalt gemacht, war für Santôka zusammen mit dem Dichten das Wichtigste in seinem Leben. Santôkas Wortkombinationen symbolisieren nicht nur Bewegung, sondern manchmal sind sie die Bewegung selbst: Man kann durch die Verdoppelung der Worte *wakeru* (durchdringen) und *iru* (hineingehen) förmlich spüren, wie die Landschaft an Santôka vorbeigeleitet, während dieser dem Weg immer tiefer in die Berge folgt. Ôyama beschrieb die Wirkung der Verdopplung von *wakeitte mo* als das Geräusch von Santôkas Schritten, die tief in den Bergen widerhallen.¹⁵ Dieser Vers entstand, unmittelbar nachdem Santôka den einsamen Mitori-Tempel in den Bergen Kyûshûs verlassen hatte. Kann man nicht spüren, wie Santôkas kraftvolle Schritte ihn fort von der Einsamkeit, die er nicht mehr ertragen konnte, in ein neues Leben leiten?

<i>ame furu</i>	Barfuß laufe ich
<i>furusato wa</i>	durch den Regen
<i>hadashi de aruku</i>	meiner Heimat

Santôka kam nach 14 Jahren wieder in seine alte Heimat zurück – in der Kleidung eines wandernden Bettelmönches. Seine Strohsandalen waren durchgelaufen, er mußte barfuß durch den warmen Sommerregen. Dies war aber für die Füße kein unangenehmes Gefühl, da der Boden in der Gegend von Hôfu und Midajiri sehr sandig ist. Für Ôyama wird durch diesen *a*-Laut, den er als „hell“ (*akarui*) empfindet, das Aufsetzen Santôkas Füße auf den warmen nassen Boden der geliebten Heimat hörbar.¹⁶ Auch in der deutschen Sprache kann der Klang von nackten Füßen auf nassen (a!) Sandboden oder die Berührung mit Wasser (a!) mit „patsch“ oder „platsch“ lautmalerisch wiedergegeben werden.

<i>harukaze no</i>	Im Frühlingwind
<i>hachi no ko hitotsu</i>	eine einzelne Bettelschale ...
<i>teppatsu no</i>	Selbst in meinen Bettelnapf
<i>naka he mo</i>	prasselt Hagel
<i>arare</i>	

Vergleicht man diese Haiku-Verse gleichen Motivs, erkennt man „Santôkas Reife in der Dichtkunst“.¹⁷ Durch das harte *teppatsu* kann man sich eine Klangvorstellung der auf die Bettelschale prasselnden Hagelkörner machen. Als Kontrast wählte Santôka hier, um das Bild des sanften Frühlingwindes hervorzurufen, die weichere Bezeichnung *hachi no ko*.

Das bekannte *teppatsu*-Gedicht entstand Anfang Januar 1932, kurz nach Santôkas Aufbruch zu seiner vierten Reise, an der Küste Nord-Kyûshûs, zwi-

15 ÔYAMA 1983b: 32

16 ÔYAMA 1983b: 47

17 ÔYAMA 1983b: 152

schen den Hafentödtchen Kônominato und Ashiya. In sein Tagebuch schrieb Santôka:

Wahrhaftig, die Kiefernwäldchen in dieser Gegend sind wunderschön, eine wirklich japanische Landschaft. Heute war es recht kalt. Vorgestern, am Sechsten, fing die „Zeit der kleinen Kälte“ (*shôkan*) an. Alles geht schief, wenn es kalt ist. Das Gehen, während einem der Schnee oder Gischt der Wellen ins Gesicht klatschen, sprengt die Grenzen des Pilgerns (*angya*).

Sobald dieses Gedicht in der Zeitschrift *Sôun* veröffentlicht wurde, entstand eine heftige Diskussion, die ebenfalls veröffentlicht wurde. Für Ogiwara Seisensui, Santôkas Freund und Förderer, hatte dieser Haiku-Vers zu wenig Vitalität. Er war der Meinung, daß ein Talent wie Santôka mit solch einem hervorragenden Material etwas machen müßte, was viel mehr ans Herz gehe. Ein gewisser Hakurô bemängelte, daß dieser Vers schwer verständlich sei. Nur der Kritiker Hasuirô äußerte sich positiv. Der Santôka-Biograph Murakami schrieb: „Hasuirô erkannte sehr gut das Gefühl der Selbstvorwürfe, welches in diesem Vers zum Ausdruck kommt“.¹⁸ Santôka selbst waren die Kritiken nicht gleichgültig. Er schrieb zwei Verteidigungsschriften für sein Haiku-Gedicht.¹⁹

In seinen Tagebüchern erwähnte Santôka des öfteren, daß er ganz plötzlich, ohne weiteres, d.h. ohne jemandem Mühe zu bereiten sterben wolle. Er benutzte hierfür das lautmalerische Wort *korori to* (unvermittelt, umfallen und ein klein wenig weiterkullern), in dem er allerdings mehr sah, nämlich die unverbindlichste Art des Sterbens. Sein Wunsch wurde erfüllt: Er ist aus dem Leben gekippt – ein schlichter Akt im Sinne seiner Quasi-Klangmalerei. Mit einem seltsamen „Klang des Nicht-Klanges“ ...

Bio-Bibliographisches

Jahr Lebensalter in runden Klammern ()

1882 (1) Am 3. März wird Taneda Shôichi (Santôka ist ein späterer Dichtername) in dem Dorf Nishi-Sabaryô, Kreis Saba (heute Hôfu) Präfektur Yamaguchi, als zweites Kind von insgesamt fünf geboren. Seine Mutter Fusa ist 23, sein Vater Takejirô 27 Jahre alt. Als Shôichi elf Jahre alt ist, stürzt sich seine Mutter Fusa in einen Brunnen. Der Selbstmord ist ein großer Schock für den Sohn, in seiner späteren Dichtung setzt sich Santôka immer wieder damit auseinander. Der jüngste Bruder Shôichis, Nobuichi, stirbt im Alter von fünf Jahren. Der Vater, unfähig zu wirtschaften und zu sehr in Liebschaften und politische Lokalgeplänkel vertieft, kann das große Anwesen der Familie Taneda nicht mehr lange erhalten.

¹⁸ MURAKAMI 1988: 171

¹⁹ Vgl. MURAKAMI 1988: 171

- 1901 (19) Santôka verläßt die Schule in Yamaguchi und nimmt in Tôkyô an einem Vorbereitungskurs für die Hochschule teil. Im folgenden Jahr schreibt er sich für das Studium der Literatur an der Waseda-Universität ein. Hier wird er während der nächsten zwei Jahren als Haiku-Dichter bekannt und legt er sich den Dichternamen „Santôka“ („Gipfelfeuer“) zu. Santôka entdeckt seine Leidenschaft zum Trinken.
- 1904 (22) Nach einem Nervenzusammenbruch kehrt Santôka in seine Heimat zurück; allerdings dürften auch finanzielle Schwierigkeiten hierfür verantwortlich sein. In dem Nachbardorf Daidô erwerben Vater und Sohn eine Sakebrauerei, die sie auch ab dem Frühjahr 1907 betreiben. Da der Vater aber nicht von seinen kostspieligen Abenteuern mit Frauen ablassen kann und Santôka sich immer mehr dem Sake hingibt, ist dieses Unternehmen von vornherein zum Scheitern verurteilt.
- 1909 (28) Gegen den Willen Santôkas arrangiert der Vater eine Heirat mit einem Mädchen aus dem Nachbardorf, der sieben Jahre jüngeren Shimizu Sakino. Ein Jahr später wird das einzige Kind, der Sohn Ken, geboren. Aber Santôka kann im Familienleben keine Erfüllung finden. Er ist oft betrunken, vernachlässigt die häuslichen Pflichten und reist häufig nach Tôkyô, dichtet aber auch mehr und mehr Haiku. Aus diesen Jahren stammen auch die ersten literarischen Dokumente.
- 1916 (35) Nachdem im Sommer der Sake bereits zwei Jahre lang in seinen Fässern faulte, macht die Sakebrauerei der Familie Taneda endgültig bankrott. Der Vater flieht bei Nacht und Nebel mit einer Lebensgefährtin in die Fremde. Santôka flüchtet mit Frau und Kind nach Kumamoto (Kyûshû). Hier eröffnen sie im Stadtviertel Shimodori ein Antiquariat, das sich aber nicht lange halten kann; aus der Buchhandlung wird ein Bilderrahmengeschäft.
- 1918 (37) Im Juli erhängt sich der jüngere Bruder Jirô – ein weiterer schwerer Schlag für Santôka. Auch die Kluft zwischen ihm und seiner Frau Sakino wird immer tiefer. Schließlich bricht Santôka im Oktober nach Tôkyô auf, wo er einen Job in einer Zementfabrik annimmt. Im folgenden Jahr kehrt er nach Kumamoto zurück, um sich von Sakino scheiden zu lassen. Wieder in Tôkyô tritt er eine Stelle als Bibliothekar an der renommierten Hitotsubashi-Universität an. Zwei Jahre später erleidet Santôka erneut einen Nervenzusammenbruch und quittiert seine Stellung.

- 1923 (41) Das große Kantô-Erdbeben im September zerstört auch Santôkas Unterkunft. In den anschließenden Wirren wird er irrtümlicherweise von der Polizei als Sozialist verhaftet, nach einem strengen Verhör aber wieder entlassen. Abermals verzichtet Santôka auf das Leben in der Hauptstadt und fährt im Oktober zurück nach Kumamoto. In einem ländlichen Vorort findet er eine vorläufige Bleibe. Sein Dasein fristet er durch den Straßenverkauf von Bilderrahmen. Dieses isolierte Leben kann Santôka allerdings nicht lange ertragen. Wieder reist er nach Tôkyô, um durch die Trümmer der Stadt zu laufen. Jetzt gibt er endgültig die Hoffnung auf ein Leben in der Hauptstadt auf und fährt zurück nach Kumamoto. Aber auch hier wird sein Leben immer konfuser: Santôka entwickelt sich zu einem stadtbekanntem Trinker.
- 1924 (42) An einem Dezembertag kommt es zu einem Vorfall, der Santôkas Leben von Grund auf ändern soll: Vor der Stadthalle von Kumamoto stellt er sich völlig betrunken auf den Schienen der Straßenbahn einem Zug entgegen. Dieser schafft es gerade noch rechtzeitig zu bremsen. In dem nun entstehenden Tumult wird Santôka plötzlich am Arm ergriffen und von einem Zeitungsreporter, der den Vorfall beobachtete, zu einem kleinen Zen-Tempel gebracht. Hier wird er von Mochizuki Gian, dem Abt, ohne weitere Fragen aufgenommen. Santôka scheint wieder Sinn im Leben zu finden, macht große Fortschritte in seinen Zen-Studien und erhält im Februar des folgenden Jahres die Priesterweihe und den Mönchs-namen Kôho.
- 1925 (43) Im März wird Santôka in die Berge nördlich von Kumamoto geschickt, um über den kleinen Tempel Mitori-Kannondô zu wachen. Seine Hauptaufgabe – neben der gelegentlichen Tätigkeit als Lehrer – ist es, jeweils morgens und abends eine kleine Glocke zu läuten. Er liest viel, schreibt viele Haiku und wandert durch die nähere Umgebung, um zu betteln. Aber die Einsamkeit und der Zweifel an der Berechtigung, als Priester zu wirken, veranlassen Santôka, nach nur einem Jahr den Mitori-Kannondô-Tempel aufzugeben.
- 1926 (44) Wieder beginnt ein neuer Lebensabschnitt: Santôkas Wanderleben. Santôkas Pläne, das Grab von Ozaki Hôsei, einem weiteren Dichter der „Freien-Haiku-Bewegung“, den er sehr bewunderte, zu besuchen und anschließend eine Wallfahrt durch Shikoku zu Hôseis und zum Wohle seiner Mutter Fusa zu machen, gibt er zunächst auf. Vorerst durchwandert er Kyûshû und seine alte Heimat. Erst 1928, nach der Beendigung der traditionellen 88-Tempel-Wallfahrt in Shikoku, besucht er Hôseis Grab.

- 1929 (47) Im März pilgert er den Weg der 33 Kannon-Pilgerstationen in Westjapan entlang und kehrt wieder nach Kumamoto zurück. Eine Bleibe findet er vorerst bei Sakino. Aber wieder muß Santôka feststellen, daß er für ein normales bürgerliches Leben in der Stadt nicht geschaffen ist. Er kommt innerlich nicht zur Ruhe. Er bricht zu seiner zweiten Kyûshû-Wanderung auf. Santôka wandert als Mönch und erbettelt sich seinen Lebensunterhalt. Während seiner Wanderungen besucht er häufig seine zahlreichen Dichterefreunde und -bekanntschaften, die ihn stets gut bewirten. Im Dezember ist er wieder in Kumamoto.
- 1930 (48) Im Frühling und Sommer finden viele Haiku-Treffen mit Santôka als Mittelpunkt statt, die oft als Trinkgelage enden. Im September zieht es Santôka wieder in die Ferne, zu seiner dritten Kyûshû-Wanderung. Im November erreicht er Kumamoto und scheint zunächst genug vom Wanderleben zu haben. Schon lange ist es Santôkas Wunsch, eine Hütte zu finden, in der er vielleicht zur Ruhe kommen könnte. In einem Vorort von Kumamoto findet er eine geeignete Bleibe, die „Sanpaku“-Klause, keine Hütte, aber als Kompromiß akzeptabel. Santôka gründet die Sanpaku-Gesellschaft (d.h., den Santôka-Förderverein) und gibt das Sanpaku-Pamphlet, so wie er es selbst nannte, heraus (Januar 1931). Bis zum März erscheinen noch Nummer Zwei und Drei der Sanpaku-Zeitschrift. Aber schließlich scheitern doch wieder seine Bemühungen, sesshaft zu werden. Wieder zieht er zu Sakino.
- 1931 (48) Im Dezember bricht Santôka zu seiner vierten Kyûshû-Reise auf. Ziel ist, eine geeignete Hütte zu finden. Im Mai des folgenden Jahres kommt er in seine alte Heimat Yamaguchi. Zwar scheitern auch hier zunächst seine Versuche, eine Hütte zu finden, aber im Sommer erscheint dafür seine erste Haiku-Sammlung *Hachi no ko* (Bettelschale). Die Anzahl der Haiku-Verse in dieser und in den folgenden Sammlungen ist relativ gering. Der Haiku-Spezialist Ôhoshi Mitsufumi nimmt an, daß dagegen die Zahl von Santôkas Haiku-Versen insgesamt mehrere zehntausend ausgemacht haben muß. In das Nachwort seiner dritten Haiku-Sammlung schrieb Santôka:
- Seit letztem Jahr im Juli bis Oktober dieses Jahr pinselte ich wohl an die 2000 Haiku-Verse auf Papier. Daraus wählte ich an die 300 Verse aus, die ich nochmals überarbeitete und sondierte. Es entstand die vorliegende Auswahl von 141 Haiku-Versen.
- 1932 (49) Im September gelingt es einem Freund eine geeignete Klause für Santôka zu finden: die „Gochûan-Klause“. Santôka ist begeistert. Viele Dichtertreffen finden in der Gochûan-Hütte statt, viele Besucher kommen. Aber auch er selbst durchwandert oft die nähere Umgebung. Nummer Vier, Fünf und Sechs des Sanpaku-Pamphletes, sowie seine zweite Haiku-Sammlung erscheinen (1933, *Sômokutô*, „Gras- und Baumstupa“).
- 1934 (51) Im März bricht Santôka erneut zu einer Reise – diesmal in den Norden – auf. Er muß aber bald wegen Krankheit aufgeben.

- 1935 (52) Im Februar erscheint Santôkas dritte Haiku-Sammlung (*Sangyô sui-gyô*, „Über Berge, über Seen“). Dennoch scheint es für Santôka eine depressive Zeit zu sein: im August begeht er erneut einen Selbstmordversuch. Davon erholt, begibt er sich wieder auf eine Reise in den Norden. Diese Reise, auf der er viele berühmte Stationen von Bashôs *Oku no hosomichi*-Reise besucht, dauert sieben Monate. Seine vierte Haiku-Sammlung (*Zassô fûkei*, „Wildkrautlandschaften“) erscheint 1936.
- 1937 (54) Im Sommer beginnt Japan seinen Krieg gegen China. Das Volk ist aufgerufen, das Reich mit allen Kräften zu unterstützen. Auch Santôka möchte dieser Aufforderung nachkommen. Er tauscht Mönchs- und Wandergewand gegen Overall und Gummistiefel und nimmt einen Job in einer Holzhandlung an. Aber schon nach fünf Tagen muß er aufgeben. Wieder geht er öfters auf kleine Reisen, nimmt an Dichtertreffen teil und besucht seine Freunde. Die fünfte Haiku-Sammlung (*Kaki no ha*, „Persimmonenblätter“) erscheint. Im November des folgenden Jahres (1938) gibt er die Gochûan-Klause endgültig auf und mietet sich in einem Vorort von Yamaguchi ein kleines Häuschen.
- 1939 (56) Im Januar erscheint Santôkas sechste Haiku-Sammlung (*Kokan*, „Einsame Kälte“). Im März geht er auf seine dritte Honshû-Reise, die bis Mai dauert. Santôka gibt seine Klause in Yamaguchi auf und reist nach Shikoku. Diese zweite Wallfahrt der 88 Pilgerstationen Shikokus muß er vorzeitig abbrechen. Zu groß sind die Schwierigkeiten und Strapazen für den 56jährigen Wanderer.
- 1940 (57) Santôkas letzte große Wanderung endet in Matsushima, wo Freunde für ihn eine geeignete Klause in einem Tempelbezirk finden. Hier finden mehrere Haiku-Treffen statt – von Santôka „Kaki no ha“-Treffen genannt. Im Juli kommt seine siebte Gedichtsammlung (*Karasu*, „Krähen“) heraus. Am elften Oktober kommt es wieder zu einem „Kaki no ha“-Treffen. Nachdem alle Gäste das Haus verlassen haben, stirbt Santôka noch in derselben Nacht alleine in seinem Bett. So erfüllte sich sein Wunsch, zu sterben, ohne anderen zur Last zu fallen.

Weitere Haiku sind in großer Anzahl in Santôkas Reisetagebüchern enthalten, die Santôka von unterwegs an seinen Freund Kimura Ryokuhei schickte. Diese, sowie seine Tagebücher, sind alle erst nach seinem Tod von Ôyama Sumita veröffentlicht worden. Insgesamt sind vier Reisetagebücher (*kikô*) und drei Tagebücher (*nikki*) in diversen Ausgaben veröffentlicht.

Eine Sammelausgabe, die ebenfalls den Titel *Sômokutô* trägt, erschien 1940 mit einer Auflage von 70 Exemplaren. Nach Santôkas Tod wurden dieser Sammlung noch zwei weitere kleine Haiku-Sammlungen mit zusammen 170 Versen beigelegt. Als weitere Quellen gelten die vielen Postkarten und Briefe, die Santôka unterwegs häufig an seine Freunde verschickte, sowie verschiedene Ausgaben der Zeitschrift *Sôun*, dem Publikationsorgan der „Freien-Haiku-

Bewegung“, in der Santôka schon früh Haiku-Gedichte veröffentlichte, sowie das von Santôka herausgegebene Sanpaku-Pamphlet.

Literatur

- ABRAMS, James: „Hail in the begging bowl“. In: *Monumenta Nipponica*. 32, 3, 269–302 (1977).
- BLYTH, Reginald H.: *A History of Haiku 2*. Tôkyô ⁵1973.
- BASHÔ: *Auf Schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Übers. u. annot. von Gesa S. DOMBRÁDY. Mainz 1985. [Oku no hosomichi]
- HAMMITZSCH, Horst (Hg.): *Japan-Handbuch*. Stuttgart ²1984.
- KANEKO Tôta: *Taneda Santôka – hyôhaku no haijin*. Tôkyô 1992 (1. Auflage 1974).
- MURAKAMI Mamoru: *Hôrô no haijin Santôka*. Tôkyô ¹⁰1990.
- NHKT: ÔTANI Tokuzô und NAKAMURA Shunjô (Hg.): *Bashô kushû*. Tôkyô ⁵1965 (Nihon koten bungaku taikai, 45.)
- OGIHARA Seisensui, Itô Masao: *Santôka wo kataru*. Tôkyô 1971.
- ÔYAMA Sumita: *Haijin Santôka no shôgai*. Tôkyô, 1983a (8. Auflage 1989).
- : *Santôka no michi*. Tôkyô, 1983b (5. Auflage 1989).
- : *Santôka no yado*. Tôkyô 1984 (3. Auflage 1989).
- (Hg.): *Santôka shosakushû*, I–IV. Tôkyô 1969–1971.
- ÔYAMA Sumita, KANEKO Tôta, MURAKAMI Mamoru et al.: *Santôka*. 12 Bände und 1 Sonderband. Tôkyô 1990. [Taschenbuchausgabe des Gesamtwerkes mit Kommentaren und Essays]
- STEVENS, John: *Mountain tasting*. New York, Tôkyô 1980.
- TANEDA Santôka: *Teihon Santôka zenshû*. Herausgegeben von ÔYAMA Sumita, Tôkyô 1972 (Bd. 1–4) und 1973 (Bd. 5–7).