

Haikai und Mikrogramm bei Flavio Herrera und Jorge Carrera Andrade

Strosetzki, Christoph

First published in:

Neumeister, Sebastian (Hrsg.): Für Gisela Beutler zum 75. Geburtstag am 20.12.1994.
Neue Romania, 16 (Sonderh.). Berlin : Inst. für Roman. Philologie der Freien Univ., 1995,
S. 53-65

ISSN: 0177-7750

HAIKAI UND MIKROGRAMM BEI FLAVIO HERRERA UND JORGE CARRERA ANDRADE

Daß die lateinamerikanische Lyrik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht selten an europäischen, insbesondere französischen Vorbildern orientiert war, ist ebenso bekannt wie die sich in dieser Zeit verstärkende indigenistische Suche nach den indianischen Ursprüngen. Wenn nun des weiteren auf die japanische Gedichtform des Haikai zurückgegriffen wird, dann kann die fernöstliche Literatur als zum europäischen Paradigma alternative Option oder aber als Entsprechung zu eigenen Anliegen gesehen werden. Als fernöstliche Gattung entsprach das Haikai einem im französischen Symbolismus und im *modernismo* verbreitetem Interesse am Exotischen. Als Gedichtform, die – im Sinne des *conceptismo* – mit einem Minimum an Worten ein Maximum an Aussage erzielt, die konkreten Bildern und singulären Dingen ebenso gerecht wird wie universalen, konnte sie zugleich beim postmodernistischen Protest gegen modernistisches Ornat Verwendung finden. Auf der anderen Seite aber konnte die Aufwertung der Gegenstände, verbunden mit einer über sie hinausweisenden animistischen Bedeutung, als Charakteristikum des lateinamerikanischen Indios gedeutet werden.

Letztere Zuordnung nahm die chilenische Lyrikerin Gabriela Mistral vor, als sie den ecuadorianischen Haikaiautor Jorge Carrera Andrade (1903-1978) als "indofuturista" bezeichnete und seine ursprüngliche und besonders intensive Beziehung zu den ihn umgebenden Gegenständen auf die Lebens- und Denkform des Indios zurückführte¹. Er erschien ihr nicht zuletzt deshalb wegweisend und "futuristisch", da er mit seinem Verzicht auf rhetorisches Ornat antimodernistisch wirkte. Carrera Andrade bestätigt dieses Urteil über sich selbst mit Blick auf seine Zeitgenossen: "Los poetas de mi época representan la reacción postmodernista. La sencillez en esos días resultaba triunfante sobre el importado fasto versallesco" (Carrera Andrade 1967:106f). Das Gedicht sei für ihn nicht mehr Träger einer Belehrung oder einer bloßen Spielerei, sondern "el fruto de una experiencia vital, biológica, terrestre" (Carrera Andrade 1967:266). Carrera Andrade beruft sich in diesem Zusammenhang allerdings nicht auf die Vorstellungswelt des Indios, son-

dern auf den vitalistischen deutschen Philosophen Hans Driesch, mit dem er die Reduktion vitaler Phänomene auf chemische und physikalische Vorgänge ablehnt.

Daß Carrera Andrade zudem für die "derechos de las cosas" (Carrera Andrade 1967:62) eintritt, erlaubt es, ihn als "Objektivisten" zu bezeichnen. Zwar steht er den Entwicklungen moderner Technik und Wissenschaft nicht unkritisch gegenüber, wenn er hervorhebt, daß das Denken seiner Zeit stärker als im Mittelalter oder in der Romantik an der Objektwelt orientiert sei. Daß der Dichter dieser Tatsache dennoch Rechnung zu tragen habe, unterstreicht er, indem er Braques Ausspruch zitiert ("L'objet c'est la poétique") und Pierre Reverdy als herausragendes Beispiel einer "objektiven" Dichtung anführt. Diese sei "poesía de un asceta que se rodea únicamente de las cosas esenciales" (Carrera Andrade 1967:267).

Wie Gaston Bachelard sieht er die Dinge mit psychologischen Konnotationen verbunden. So sei ein Haus nicht nur ein Haus, sondern zugleich "intimidad protegida", "espacio habitado" oder eine "gran cuna", die das Gefühl von Sicherheit zu verleihen vermag (Carrera Andrade 1961:113). Wenn Carrera Andrade nun noch mit Rückgriff auf Bachelard zwischen formaler und materialer Vorstellungskraft unterscheidet und allein letztere für die Erfassung von Bildern postuliert, dann sieht er die Zeit einer neuen Klassik der Einfachheit gekommen, "que interpreta los mensajes de las cosas y establece un pacto de alianza con el universo" (Carrera Andrade 1967:271). Eben dies aber war schon das Anliegen des japanischen Haikai, das sich somit als poetologisches Paradigma erweist.

Eine solche Zweidimensionalität von äußerer objektiver Sache und innerer subjektiver Stimmung war es auch, die der von Carrera Andrade zitierte Gaston Bachelard meinte, als er in seiner Poetik des Raums dort ansetzte, wo das äußere Bild im Raum psychologisch und psychoanalytisch erklärbare Dimensionen des Subjekts berührt. "Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une ontologie directe" (Bachelard 1957:2). Die Betrachtung

"du départ de l'image dans une conscience individuelle peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image." (Bachelard 1957:3)

So ist das bereits erwähnte Bild des Hauses auf einer zweiten Ebene für das subjektive Erleben zugleich Kosmos, Schutz und Zuflucht oder aber Abbild und Gegenstück zum Universum.

Wie aber ist es zu erklären, daß Carrera Andrades indianistischer Ansatz es erlaubt, die japanische Gattung des Haikai zu imitieren und eine lateinamerikanische Variante dieser Gattung zu schaffen? Immerhin hatten ihn die Eindrücke während seines Aufenthaltes als Diplomat in Japan zur Relativierung der "soberbia del hombre de Occidente" und der eigenen "formación deductiva" sowie des "legado occidental" (Carrera Andrade 1967:80) geführt: "Las tierras y las costumbres del Japón se confabularon para destruir en mi interior la armazón lógica" (Carrera Andrade 1967:80). So wirkte für ihn Japan dem europäischen Rationalismus als Alternative in gleicher Weise entgegen wie das Indianische bei den späteren Vertretern des "magischen Realismus".

Mit seiner Bewunderung für das japanische Haikai stand Carrera Andrade nicht allein. Es diente auch Ezra Pound² und der imaginistischen Poetik als Vorbild, die ihrerseits die Dinge direkt und ohne Umschweife präsentieren wollte und im Bild "an intellectual and emotional complex in an instant of time"³. Dies hat für das imaginistische Gedicht die Konsequenz, daß es durch den Moment charakterisiert ist, in dem wie in einem Vorgang der Überlagerung eine äußere objektive Sache in eine innere subjektive umspringt.

Nicht die angelsächsische, sondern die französische Lyrik hielt Carrera Andrade für führend, als er z. B. Valéry, Cocteau, Claudel, Aragón und Eluard als "gran sinfonía poética" (Carrera Andrade 1961:40) Frankreichs in der ersten Jahrhunderthälfte bezeichnete, oder als er Eliots frühe Lyrik durch den Franzosen Jules Laforgue und die französischen Symbolisten beeinflusst sah⁴. Eine gewisse Affinität zwischen der Poetik des Symbolismus und der Poetik des japanischen Haikai glaubte man tatsächlich konstatieren zu können, da auch Baudelaire von den Dingen ausgehe, in ihnen aber Symbole universaler zugrundeliegender Korrespondenzen sehe und damit wie das Haikai Endlichkeit in Unendlichkeit umschlagen lasse⁵. Dennoch ist ein direkter Einfluß des Haikai auf den Symbolismus auszuschließen.

Als sich allerdings in Spanien die 98er Generation auf die konkrete spanische Landschaft Kastiliens oder Andalusiens bezog, um in ihr überzeitliche Werte der *intrahistoria* zu entdecken, gab es einen vergleichbaren Übergang vom Konkreten zum Universalen. Davon, daß auch hier das Haikai eine Rolle spielte, zeugt Antonio Machado, der seinen Ortega y Gasset gewidmeten "Proverbios y Cantares" zumeist die Form des Haikai gab. Zwei Beispiele seien zitiert:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

und:

Autores, la escena acaba
con un dogma de teatro:
En el principio era la máscara.
(Machado 1955:278,288)

Da japanische Haikai in Anthologien japanischer Lyrik um 1910 in englischer und französischer⁶ Übersetzung verfügbar waren, liegt die Vermutung nahe, daß Valle-Inclán auch Haikai grotesk und esperpentistisch verformt haben könnte⁷. Daß die *greguería* japanisch beeinflusst ist, gibt Ramón Gómez de la Serna selbst zu verstehen, wenn er sie als Haikai in Prosa eingeordnet wissen will: "Si la Greguería puede tener algo de algo es de 'haikai', pero es 'kaikai' [sic] en prosa [...] El Oriente y el Occidente se abrazan en la greguería" (Gómez de la Serna 1955:XXXV). Formal ununterscheidbar sind jedenfalls einzeilige lateinamerikanische Haikai und einzeilige *greguerías*. Die humoristische Grundhaltung, die beide Autoren vom japanischen und auch lateinamerikanischen Haikai unterscheidet, zeigt sich deutlich bei Gómez de la Serna, dessen folgende Prosazeilen man auch, wie durch Querstriche angedeutet, in drei Verse aufteilen könnte: "La timidez/

es como un traje/ mal hecho", oder: "La nieve/ dota de papel de escribir/ a todo el paisaje", oder: "Ningún espacio/ mejor aprovechado arquitectónicamente/ que una lata de sardinas" (Gómez de la Serna 1985:85,90,174). Humoristisch erscheinen in den zitierten Fällen unerwartete Definitionen oder Charakterisierungen des vorangestellten Ausdrucks, die neue Dimensionen skurriler Einblicke und Erkenntnisse erschließen.

Einsichten intendiert auch Carrera Andrade und definiert seine Lyrik daher als "uno de los dos instrumentos mayores de aproximación a la verdad del universo; el otro es la ciencia" (Carrera Andrade 1967:18f). Wissenschaft und Lyrik seien auf der Suche nach Erkenntnissen: erstere durch den Beweis, letztere auf dem Wege der Intuition. Seine derartige Intuitionen vermittelnden Kurzgedichte nennt er "microgramas" und zählt zu ihren Vorläufern spanische Epigramme, andalusische *saetas*, die Sprichwörter und *cantares* Manuel und Antonio Machados, die als Haikai bezeichneten dreizeiligen Gedichte aus Juan José Domenchinas *La corporeidad de lo abstracto* (1929), Jorge Guilléns *Cancionero* (1934), Angel Lázarus *El molino que no muele* (1931), Rafael Albertis *Nanas* (1925) und García Lorcas Romanzen.

Das Epigramm ist wohl diejenige von den genannten Kurzgattungen in der europäischen Literatur, die die bedeutendste Tradition hat. Es läßt sich definieren als "composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal, por lo común, festivo o satírico" (Sáinz de Robles 1946:11). Lessing unterschied beim Epigramm zwei notwendig aufeinander bezogene Teile und nannte den ersten Teil, der die Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand lenkt, "Erwartung" und den zweiten, der die geweckte Neugier befriedigt, "Aufschluß"⁸. Ursprünglich war das Epigramm bei den Griechen eine Aufschrift auf einem Denkmal oder Weihgeschenk. Später wurden Epigramme aus diesem Zusammenhang gelöst und gesammelt in Buchform veröffentlicht. Sie dienten dem Ausdruck von Stimmungen, flüchtigen Einfällen, pointierten Gedanken, politischer Satire und erotischer Lyrik. In der römischen Antike waren Ennius, Catull und Martial die Hauptvertreter. In Spanien fand die Gattung vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, von Hurtado de Mendoza und Góngora bis Iriarte, Moratín, Cadalso und Villarroel besondere Beachtung⁹. In Lateinamerika war es Ernesto Cardenal, der zwischen 1952 und 1956, also lange Zeit nach den Mikrogrammen Carrera Andrades, Epigramme¹⁰ über Liebe und Politik verfaßte und lateinische Epigramme Catulls und Martials ins Spanische übersetzte. In einem Interview erklärt Cardenal, daß er zwar auch die Kurzgedichte Pounds gelesen habe, vor allem aber von den griechischen und lateinischen Epigrammen beeinflusst worden sei¹¹.

Bevorzugtes Modell der Mikrogramme Carrera Andrades ist jedoch nicht das Epigramm, sondern die Gattung des japanischen Haikai, das auch Haiku genannt wird. Gemäß japanischer Tradition ist es im allgemeinen aus drei Zeilen zusammengesetzt. Seine siebzehn Silben sollen in der Reihenfolge fünf, sieben, fünf angeordnet sein. Die magische Kunst des Dichters besteht nun darin, das Unendliche in diesem winzigen Korsett einzufangen. Traditionell festgelegt ist die Thematik, die sich auf die Natur, die amouröse Gefühlswelt und die Darstellung meist melancholischer Seelenzustände bezieht¹². Die lateinamerikanischen und europäischen Imitationen des Haikai halten sich

jedoch nicht an diese Festlegungen, sondern gehen über die vorgegebene Thematik und Form hinaus.

Zu den japanischen Meistern der Gattung zählt Carrera Andrade Basho, der vor dreihundert Jahren lebte, seinen Schüler Issa und im 20. Jahrhundert Kyoshi Takahama, dessen Haikai in der französischen Übersetzung von Paul Valéry eingeleitet und wegen ihrer Einfachheit und Geistesgröße gelobt wurden. Auf buddhistische Grundlage führt Carrera Andrade jene dem Haikai zugrundeliegende Haltung des *kidai* zurück, die der Natur, ihren Veränderungen und jahreszeitlichen Wechseln eine vollkommene Ruhe der sie betrachtenden Seele entgegenhält¹³. In der Tat ist für den Zen-Buddhismus die Welt der Dinge vergänglich und daher von geringem Wert angesichts der Ewigkeit. Deutlich wird dies in dem folgenden japanischen, ins Spanische übersetzten Haikai von Basho, in dem der Teich die Ewigkeit ausdrückt, in die mit dem Sprung des Froschs die Zeitlichkeit einbricht:

El estanque quieto.
Salta una rana:
El ruido del agua.
(Putzeys Alvarez 1967:37)

Die Eigentümlichkeit des japanischen Haikai erklärt sich zudem aus der japanischen Sprache, in der die Worte aus der Zusammenfügung zweier oder mehrerer Lexeme entstehen, ohne daß interne Veränderungen vorgenommen werden müßten. Daraus, daß nun ein bestimmtes Wort eine Bedeutung haben, zugleich aber andere unterschiedliche Ideen assoziativ evozieren kann, ergibt sich eine Vagheit, die sich das Haikai zunutze macht, wenn es in seine Mitte die *kakekotoba*, bewußt vieldeutige Schlüsselwörter, stellt¹⁴. Da die japanische Lyrik durch subtiles Raffinement und Aufrichtigkeit in wenigen Worten den flüchtigen Augenblick und seinen Widerschein beim Betrachter darstellen will, vermittelt das Schlüsselwort eine erste Idee, die dann im weiteren Verlauf mittels lexematischer Assoziationen vom Leser durch weitere Bedeutungen bereichert wird. Veranschaulichen läßt sich dies mit den zusammengesetzten Worten im Deutschen, wie z.B. "Fingerhut", der zwar die Pflanze meint, aber auch assoziativ mit den Vorstellungen von Finger und Hut in Zusammenhang gebracht werden kann. Wiedergeben läßt sich die Technik der Schlüsselwörter in Haikaiübersetzungen und -imitationen europäischer Sprachen jedoch nicht.

Während Julien Vocance und Paul-Louis Couchaud eine Variante des Haikai in Frankreich einführten und Philippe Soupault¹⁵ ebenso wie Yvan Goll¹⁶, Blaise Cendrars¹⁷ oder Paul Eluard¹⁸ in formaler Hinsicht vergleichbare Kurzgedichte schrieben, sieht Carrera Andrade auch in Lateinamerika Adaptationen und Imitationen des Haikai. Er hebt den Mexikaner José Juan Tablada (1871-1945)¹⁹ und den Guatemalteken Flavio Herrera, auf den später noch ausführlicher eingegangen wird, hervor. Tablada, der zunächst Angehöriger der Schule des Parnas war, wurde Symbolist, Modernist und schließlich Avantgardist. Sein Exotismus führte ihn 1900 im konsularischen Dienst nach Japan und brachte ihn auf die Spur des japanischen Haikai. Seine zunächst als "synthetische Verse" betitelte Lyrik bezeichnete er später als "Haikai"²⁰. Dabei paßte er

die Gattung an die lateinamerikanischen Verhältnisse an, indem er auf die Einhaltung der Silbenlänge verzichtete, unterschiedliche Zeilenzahlen zuließ, die Naturbilder aus den lateinamerikanischen Gegebenheiten schöpfte, Gedichttitel zur leichteren Rätsellösung einführte und auf den Gebrauch der im Spanischen fehlenden Schlüsselwörter verzichtete. Vielleicht hat Tablada einen lateinamerikanischen Vorläufer in dem modernistisch ausgerichteten Chilenen Eduardo de la Barra (1839-1900), dessen *micropoemas* an die Form der Haikai erinnern²¹.

Die genannten Autoren bilden für Carrera Andrade die Tradition, in die er seine eigenen, vor 1927 entstandenen und 1930 veröffentlichten *Microgramas* einordnet. Auch für die Zukunft sieht er die Gattung des Mikrogramms charakterisiert durch "la síntesis, la novedad de imágenes, el internacionalismo y el infantilismo" (Carrera Andrade 1961:79). Eine neue, urbane und einem technisierten Zeitalter entsprechende Form des Mikrogramms sieht er voraus, wenn die Betrachtung der Natur durch die Betrachtung künstlicher Umwelten ersetzt worden ist. "El colibrí, el caracol, el guacamayo, los grillos cesan gradualmente su fiesta de colores y de sonidos ante el avance del motor, corazón apresurado del siglo veinte" (Carrera Andrade 1961:79f). Seine eigenen frühen Mikrogramme allerdings berücksichtigen – anders als spätere Gedichte²² – dies nicht, wie folgende Beispiele belegen:

Lo que es el caracol

Caracol:
mínima cinta métrica
con que mide el campo Dios.
(Carrera Andrade 1985:9)

Golondrina

Ancla de plumas
por los mares del cielo
la tierra busca.

Chopo

Moja el chopo su pincel
en la dulzura del cielo
y hace un paisaje de miel.

Palmera

Más que árbol, arquitectura
a pulso de sol y viento,
la palmera es la columna
del ajimez del cielo.
(Carrera Andrade 1980: 11-17)

In diesen haikaförmigen Mikrogrammen Carrera Andrades wird epigrammatisch der in der Überschrift genannte Gegenstand im darauf folgenden Text ingenios definiert. Dabei wird wie im japanischen Haikai Singuläres mit Universalem bzw. Unendlichem vermittelt. Dies kann eine unerwartet humoristische Wendung nehmen, wenn gerade die langsame Schnecke als das winzige Meterband vorgestellt wird, mit dem Gott die Unendlichkeit des Landes ausmißt. Überraschend ist auch die Charakterisierung der Schwalbe, die im Flug die Gestalt eines Ankers annimmt, der ausgeworfen nicht etwa die Erde unter dem Meer, sondern die Erde unter dem Himmel sucht, und so in der Unendlichkeit von Meer, Himmel und Erde für die Suche nach Verankerung und Halt steht. Ähnlich wie die Schwalbe erhält auch die Pappel eine Art Schlüsselfunktion. Das Wort weist über den von ihm gemeinten Gegenstand hinaus, da dessen Form die Gestalt des Pinsels evoziert, der in der Süße des Himmels eine Honiglandschaft malt. Wenn die Palme mit ihren herabhängenden Blättern nicht als Gegenstand der Natur, sondern als Produkt menschlicher Architektur zum Bogenfenster des Himmels wird, erscheint als Haus der Kosmos, für den sie außen und innen voneinander trennt.

Schnecke, Schwalbe, Pappel und Palme sind also gewöhnliche, in der Alltagswelt vorkommende, nicht überdimensionierte Gegenstände, die aber, betrachtet man sie als Bild, von ihrer Gestalt her auf unendliche Gegebenheiten bezogen werden und Verbindungen zwischen dem unendlich Kleinen und dem unendlich Großen ebenso wie zwischen dem Zeitlichen und Ewigen herstellen können. Zugleich wird immer wieder die Verbindung zwischen Natur und menschlicher Tätigkeit hergestellt, etwa wenn die Landschaft vermessen, ein Anker geworfen, ein Pinsel betätigt oder eine Architektur mit Säulen und Fenstern evoziert wird. Durch den Unendlichkeit andeutenden Bezugsrahmen wird dabei dem menschlichen Artefakt bzw. der menschlichen Tätigkeit größere Bedeutung verliehen.

*

Als weiterer wichtiger lateinamerikanischer Autor von Haikai wurde bereits Flavio Herrera erwähnt. Er war Jurist, Plantagenbesitzer, Universitätslehrer und Botschafter. Seit 1923 schrieb er an seinen Haikai, die er aber erst später veröffentlichte. Eine Europareise führte ihn nach Paris und Madrid, wo er Valle-Inclán und Ramón Gómez de la Serna kennenlernte²³. Bekannt ist er durch seine an eindringlichen Naturdarstellungen und mythologischen Elementen reichen Romane *El tigre* (1934) und *Caos* (1949)²⁴. Besonders in ersterem stellt er die Tropen ähnlich eindringlich dar wie in seinen Haikai, in denen die gewaltige tropische Natur eine zentrale Thematik bildet. Die ersten Haikai, die später in *Cosmos indio* wiederaufgenommen wurden, erschienen in der Zeitschrift *España*.

Wie schon Tablada läßt auch Herrera ein-, zwei- und mehrzeilige Haikai zu. Die mehr als dreizeiligen entsprechen den japanischen *tankas*. Herrera verwendet bei seinen dreizeiligen Haikai Reimformen unterschiedlichster Art. Ihnen voraus stellt er wie Carrera Andrade häufig einen Begriff als Titel. Dennoch erscheint der folgende Text weniger als Definition, sondern eher als ingenioser und sehr subjektiver Kommentar, der auch Frage-

oder Imperativform annehmen kann. Er greift hiermit auf die Tradition des Epigramms zurück, das ja in seinen antiken Ursprüngen Kommentar eines Standbildes war. Bekanntlich ließ man in späteren Epigrammsammlungen das Standbild weg und ersetzte es durch den Namen oder die Bezeichnung dessen, was es darstellte. Herreras Haikai läßt sich auch mit einem Rätsel²⁵ vergleichen, in dem die Überschrift das Stichwort gibt, zu dem es eine unerwartete Charakterisierung zu finden gilt. Diese Charakterisierung würde wieder als Frage gelesen werden können, auf die man mit der Überschrift als Lösung zu antworten hat. Eine derart spielerische Variante wäre in der ursprünglichen japanischen Gattungstradition unmöglich gewesen.

Herreras "La pasionaria" betitelt Haikai, in dem die Passionsblume zum Himmel aufsteigt und die weiße Watte der Wolken blau färben möchte, ist den vorgestellten Mikrogrammen von Carrera Andrade vergleichbar:

La pasionaria

Mira al cielo y sube, sube
con ganas de hacer azul
el algodón de la nube.
(Putzeys Alvarez 1967:365)

Auch der Delphin, der – vom Appetit auf Himmel getrieben – seine Schuppen in Federn verwandeln möchte, um zu fliegen, ist durch die Synthese von geläufigem Bild und Unendlichkeit, Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit charakterisiert, die auch für Carrera Andrade wichtig war.

El delfín

Con apetencia de cielo
– su escama quiere ser pluma –
no da un salto sino un vuelo.
(Putzeys Alvarez 1967:351)

Folgender Haikai zeigt deutlich, wie die Gegenüberstellung von Wurzel und Blüte nicht nur mit dem Universum der Sterne in Verbindung gebracht wird, sondern auch Gedanken von Fatalität und Anerkennung von Opferbereitschaft andeutet:

Destino

¿Sabe la flor que por ella
se resigna la raíz
a no conocer la estrella?
(Putzeys Alvarez 1967:348)

Eine andere Ausrichtung haben aber folgende aus der Überschrift und nur einer Zeile bestehenden Haikai von Herrera. Sie sind stärker humoristisch geprägt, erinnern an die *Greguerías* von Gómez de la Serna, wenn man einmal davon absieht, daß letztere die Überschriften vorzugsweise in den Text integrieren. Es sind nicht Definitionen, sondern ingeniose Assoziationen, die keine Beziehungen von Endlichkeit und Unendlichkeit auf-

bauen, wohl aber modellhafte, strukturelle oder konzeptionelle Parallelitäten von Phänomenen aufweisen, die man normalerweise nicht miteinander in Verbindung bringen würde. Dies gilt für den Kaktus, wenn er als pflanzliches Stachelschwein charakterisiert wird. Es gilt auch für die Grille, die wie eine übernachtigte Geige klingt, wenngleich es auf der anderen Seite vorstellbar ist, daß die Geige eines übernachtigten Geigenspielers wie eine Grille klingt. Auf den Gedanken, daß die mit ihrem Kopf hoch in der Luft schwebende Giraffe einmal offensichtlich ohne Erfolg eine am Boden herumkriechende Schlange werden wollte, würde man nicht ohne weiteres kommen. Wie er aber in Herreras Haikai evokiert wird, bringt er Denkgewohnheiten durcheinander und läßt den Hals der Giraffe schlangenförmig erscheinen. Wenn die Spinne als Narbe des Schweigens kommentiert wird, dann ist dies sicherlich sehr originell, da eine Spinne weder mit einer Narbe, noch mit dem Schweigen direkt in Verbindung zu bringen ist. Dennoch ist die Stille, mit der eine Wunde vernarbt, mit der unermüdlichen Schweigsamkeit vergleichbar, mit der die Spinne an ihrem Spinnengewebe arbeitet.

El cactus

El puerco espín vegetal.
(Putzeys Alvarez 1967:144)

El grillo

Un violín trasnochado.
(Putzeys Alvarez 1967:346)

La jirafa

No pudo ser culebra.
(Putzeys Alvarez 1967: 294)

La araña

La cicatriz del silencio.
(Putzeys Alvarez 1967:346)

So synthetisiert Herreras Haikai und bringt Gegenstände aus Bereichen zusammen, die gewöhnlich wenig miteinander zu tun haben. Während in der japanischen Tradition, und auch häufig bei Carrera Andrade, die Intention besteht, Endliches und Unendliches bzw. Zeit und Ewigkeit zusammenzubringen, und den Blick vom Endlichen bzw. Zeitlichen umschlagen zu lassen auf das Unendliche bzw. Zeitlose, gehen die zuletzt zitierten Haikai Herreras nicht so weit und beschränken sich darauf, in einem ingeniosen Rätsel- und Antwortspiel durch die Zusammenführung heterogener endlicher Gegenstandsbereiche Analogien transparent zu machen. Auch geht Herrera in der Auswahl der Themen seiner Haikai über die japanische Tradition hinaus. Gleichermaßen thematisiert er die Welt der Tropen mit Hitze, Gewalttätigkeit, Wasser, Fischen, wie mit den unterschiedlichen Sinneseindrücken. Daneben wird die Liebe thematisiert²⁶ und werden Aspekte der

oder Imperativform annehmen kann. Er greift hiermit auf die Tradition des Epigramms zurück, das ja in seinen antiken Ursprüngen Kommentar eines Standbildes war. Bekanntlich ließ man in späteren Epigrammsammlungen das Standbild weg und ersetzte es durch den Namen oder die Bezeichnung dessen, was es darstellte. Herreras Haikai läßt sich auch mit einem Rätsel²⁵ vergleichen, in dem die Überschrift das Stichwort gibt, zu dem es eine unerwartete Charakterisierung zu finden gilt. Diese Charakterisierung würde wieder als Frage gelesen werden können, auf die man mit der Überschrift als Lösung zu antworten hat. Eine derart spielerische Variante wäre in der ursprünglichen japanischen Gattungstradition unmöglich gewesen.

Herreras "La pasionaria" betitelt Haikai, in dem die Passionsblume zum Himmel aufsteigt und die weiße Watte der Wolken blau färben möchte, ist den vorgestellten Mikrogrammen von Carrera Andrade vergleichbar:

La pasionaria

Mira al cielo y sube, sube
con ganas de hacer azul
el algodón de la nube.
(Putzeys Alvarez 1967:365)

Auch der Delphin, der – vom Appetit auf Himmel getrieben – seine Schuppen in Federn verwandeln möchte, um zu fliegen, ist durch die Synthese von geläufigem Bild und Unendlichkeit, Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit charakterisiert, die auch für Carrera Andrade wichtig war.

El delfín

Con apetencia de cielo
– su escama quiere ser pluma –
no da un salto sino un vuelo.
(Putzeys Alvarez 1967:351)

Folgender Haikai zeigt deutlich, wie die Gegenüberstellung von Wurzel und Blüte nicht nur mit dem Universum der Sterne in Verbindung gebracht wird, sondern auch Gedanken von Fatalität und Anerkennung von Opferbereitschaft andeutet:

Destino

¿Sabe la flor que por ella
se resigna la raíz
a no conocer la estrella?
(Putzeys Alvarez 1967:348)

Eine andere Ausrichtung haben aber folgende aus der Überschrift und nur einer Zeile bestehenden Haikai von Herrera. Sie sind stärker humoristisch geprägt, erinnern an die *Greguerías* von Gómez de la Serna, wenn man einmal davon absieht, daß letztere die Überschriften vorzugsweise in den Text integrieren. Es sind nicht Definitionen, sondern ingeniose Assoziationen, die keine Beziehungen von Endlichkeit und Unendlichkeit auf-

bauen, wohl aber modellhafte, strukturelle oder konzeptionelle Parallelitäten von Phänomenen aufweisen, die man normalerweise nicht miteinander in Verbindung bringen würde. Dies gilt für den Kaktus, wenn er als pflanzliches Stachelschwein charakterisiert wird. Es gilt auch für die Grille, die wie eine übernachtigte Geige klingt, wenngleich es auf der anderen Seite vorstellbar ist, daß die Geige eines übernachtigten Geigenspielers wie eine Grille klingt. Auf den Gedanken, daß die mit ihrem Kopf hoch in der Luft schwebende Giraffe einmal offensichtlich ohne Erfolg eine am Boden herumkriechende Schlange werden wollte, würde man nicht ohne weiteres kommen. Wie er aber in Herreras Haikai evokiert wird, bringt er Denkgewohnheiten durcheinander und läßt den Hals der Giraffe schlangenförmig erscheinen. Wenn die Spinne als Narbe des Schweigens kommentiert wird, dann ist dies sicherlich sehr originell, da eine Spinne weder mit einer Narbe, noch mit dem Schweigen direkt in Verbindung zu bringen ist. Dennoch ist die Stille, mit der eine Wunde vernarbt, mit der unermüdlichen Schweigsamkeit vergleichbar, mit der die Spinne an ihrem Spinnengewebe arbeitet.

El cactus

El puerco espín vegetal.
(Putzeys Alvarez 1967:144)

El grillo

Un violín trasnochado.
(Putzeys Alvarez 1967:346)

La jirafa

No pudo ser culebra.
(Putzeys Alvarez 1967: 294)

La araña

La cicatriz del silencio.
(Putzeys Alvarez 1967:346)

So synthetisiert Herreras Haikai und bringt Gegenstände aus Bereichen zusammen, die gewöhnlich wenig miteinander zu tun haben. Während in der japanischen Tradition, und auch häufig bei Carrera Andrade, die Intention besteht, Endliches und Unendliches bzw. Zeit und Ewigkeit zusammenzubringen, und den Blick vom Endlichen bzw. Zeitlichen umschlagen zu lassen auf das Unendliche bzw. Zeitlose, gehen die zuletzt zitierten Haikai Herreras nicht so weit und beschränken sich darauf, in einem ingeniosen Rätsel- und Antwortspiel durch die Zusammenführung heterogener endlicher Gegenstandsbereiche Analogien transparent zu machen. Auch geht Herrera in der Auswahl der Themen seiner Haikai über die japanische Tradition hinaus. Gleichermaßen thematisiert er die Welt der Tropen mit Hitze, Gewalttätigkeit, Wasser, Fischen, wie mit den unterschiedlichen Sinneseindrücken. Daneben wird die Liebe thematisiert²⁶ und werden Aspekte der

Alltagswelt vorgestellt. Daß Herrera aber dennoch die japanische Tradition der Gattung bewußt bleibt, zeigt seine eigene Definition der Gattung des Haikai in einem Haikai, das sich in der Anthologie *Cosmos indio* findet. Er formuliert hier das traditionelle japanische Postulat, eine universale Totalität, "Todo el milagro del mar", nebelhaft auf minimalem Raum, "en una gota de espuma", zusammenzufassen:

El Haikai

Emoción. Síntesis. Bruma.
 Todo el milagro del mar
 En una gota de espuma.
 (Putzeys Alvarez 1967:309)

Anmerkungen

- 1 Vgl. Bellini 1963:7; Carrera Andrade 1980: 299, 206.
- 2 Vgl. Hansen 1979:76, 187, 190.
- 3 Pratt 1963:18; vgl. auch 30.
- 4 Vgl. Carrera Andrade 1967:7-16, hier 12.
- 5 Vgl. Putzeys Alvarez 1967:51. Putzeys Alvarez beruft sich auf Enrique Gómez Carrillo 1959.
- 6 Vgl. z.B. Poncin/Bocace 1910.
- 7 Vgl. Speratti Piñero 1958:60f.
- 8 Vgl. Lessing 1839:425-528.
- 9 Vgl. Sáinz de Robles 1946:25-27.
- 10 Vgl. Cardenal 1980, z.B.: "Si tú estás en Nueva York/ en Nueva York no hay nadie más/ y si no estás en Nueva York/ en Nueva York no hay nadie" (33); oder: "La persona más próxima a mí/ eres tú, a la que sin embargo/ no veo desde hace tanto tiempo/ más que en sueños" (61).
- 11 Vgl. Pailler 1981:119. Allerdings übernimmt Cardenal den *exteriorismo*, die Betonung der unmittelbaren äußeren Realität, von Ezra Pound: vgl. Gonzalez-Balado 1978:57-59.
- 12 Die Regeln des Haikai sind von Matsunaga Teitoku (1571-1653) in dem 1651 erschienenen Werk *Haikai-Gosan* zusammengefaßt worden. Hier wird auch der Bezug zum Kettengedicht *renga* deutlich. Zehn grundsätzliche Abhandlungen zur Gattung, in denen auch ihre buddhistischen, taoistischen und konfuzianischen Elemente deutlich werden, sind in *Haikai-Jūron* (verfaßt 1691, veröffentlicht 1719) von Kagami Shikō erschienen.
- 13 Vgl. Carrera Andrade 1961:72f.
- 14 Vgl. Putzeys Alvarez 1967:23-46.

- 15 Dabei steht oft ein humoristischer Charakter im Vordergrund, wie z.B. bei Soupault 1984: "A boire// Si le monde était un gâteau/ La mer de l'encre noire/ Et tous les arbres des lampadaires/ Qu'est-ce qui nous resterait à boire." (144); oder: "Tout de même// Docteur Breton va à Gien/ par un temps de chien/ Il est tombé dans un trou/ on en sait où." (136)
- 16 Z.B.: "Soleil// Les boulangers ont parfumé l'aurore/ Voici à leur vitrine/ Derrière des champs de blés/ Coupés/ Qu'il monte là-bas/ Gros pain de trois kilos/ Tout chaud/ Tout doré/SOLEIL." (Goll 1968:145)
- 17 Z.B.: "Bleus// La mer est comme un ciel bleu bleu bleu/ Par au-dessus le ciel est comme le Lac Léman/ Bleu-tendre." (Cendrars 1947:29)
- 18 Vgl. z.B.: "Belle épouse// Belle épouse de mémoire/ Elle sortit de son lit/ Comme on entre dans l'histoire." (Eluard 1989:22); oder: "L'alliance// Définitivement ils sont deux petits arbres/ Seuls dans un champ léger/ Ils ne se sépareront plus jamais." (Eluard 1989:32)
- 19 Vgl. z.B. dessen Gedichtsammlung *Un día* (1919).
- 20 Vgl. *Un día* in Tablada 1971.
- 21 Vgl. Putzeys Alvarez 1967:68-80.
- 22 Vgl. z.B. "Hombre planetario" (1959) in Carrera Andrade 1968:93ff; oder "Historia contemporánea" in Carrera Andrade et. al. 1985:32f; oder "Los terrícolas" in Carrera Andrade 1963b:96f.
- 23 Vgl. Putzeys Alvarez 1967:101.
- 24 Vgl. Schrader 1993.
- 25 Vgl. zur Tradition und volkstümlichen Pflege des Rätsels in Mexiko Beutler 1979:4-28.
- 26 "Adiós/ Zarpa el tren de la estación./ Te robas dos pasajeros/ tren ladrón:/ Ella y mi corazón." (Putzeys Alvarez 1967: 188)

Bibliographie

I. Primärwerke

- Bachelard, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- Cardenal, Ernesto (1980). *Epigramas*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Carrera Andrade, Jorge (1961). *Viaje por países y libros o Paseos Literarios*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Carrera Andrade, Jorge (1963a). *Antología poética*. Hg. Giuseppe Bellini. Mailand: La Goliardica.
- Carrera Andrade, Jorge (1963b). *Hombre planetario. Poesía*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.

- Carrera Andrade, Jorge (1967). *Interpretaciones hispanoamericanas*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Carrera Andrade, Jorge (1968). *Poesía última*. New York: Las Americas Publishing Company.
- Carrera Andrade, Jorge (1980). *Poemas/Gedichte*. Übertragung und Nachwort von Fritz Vogelgsang. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Carrera Andrade, Jorge et. al. (1985). *Tres grandes poetas*. Quito: El Conejo.
- Cendrars, Blaise (1947). *Au coeur du monde. Poésies complètes: 1924-1929*. Paris: Gallimard.
- Eluard, Paul (1989). *Derniers poèmes d'amour*. Paris: Seghers.
- Goll, Yvan (1968). *Oeuvres I*. Hgg. Claire Goll und François Xavier Jaujard. Paris: Émile-Paul.
- Gómez de la Serna, Ramón (1955). *Total de greguerías. Con prólogo y más de 300 ilustraciones originales del propio autor*. Madrid: Aguilar.
- Gómez de la Serna, Ramón (1985). *Greguerías*. Hg. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra.
- Machado, Antonio (1955). *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Soupault, Philippe (1984). *Georgia – Epitaphes – Chansons et autres poèmes*. Paris: Gallimard.
- Tablada, José Juan (1971). *Poesía. Poemas dispersos <1888-1914>*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

II. Sekundärliteratur

- Bellini, Giuseppe (1963). "Prólogo". In: Jorge Carrera Andrade. *Antología poética*. Mailand: La Goliardica, 7-20.
- Beutler, Gisela (1979). *Adivinanzas españolas de la tradición popular actual de México, principalmente de las regiones de Puebla-Tlaxcala. Contribución al estado presente de la investigación de adivinanzas latinoamericanas*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- Gómez Carrillo, Enrique (1959). *Japón heroico y galante*. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública.
- Gonzalez-Balado, José Luis (1978). *Ernesto Cardenal. Poeta, revolucionario, monje*. Salamanca: Ediciones sígueme.
- Hansen, Miriam (1979). *Ezra Pounds frühe Poetik und Kulturkritik zwischen Aufklärung und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1839). "Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm". In: G. E. Lessings *sämtliche Schriften* 6. Hg. Karl Lachmann. Berlin: Voß, 425-528.
- Pailler, Claire (1981). "Ernesto Cardenal, épigrammes romaines, épigrammes nicaraguayennes: fragments d'une autobiographie poétique." *Caravelle* 36:101-120.
- Poncin, A./Bocace, Julien (1910). *Epigrammes lyriques du Japon*. Paris.
- Pratt, William (1963). *The Imagist Poem*. New York: E.P. Dutton.
- Putzeys Alvarez, Guillermo (1967). *El haikai de Flavio Herrera (con un apéndice antológico)*. Guatemala: Editorial de la Universidad de San Carlos.

- Sáinz de Robles, Frederico Carlos (Hg.) (21946). *El epigrama español (Del siglo I al XX)*. Madrid: Aguilar.
- Schrader, Ludwig (1993). "Quetzalcoatl im XX. Jahrhundert. Anmerkungen zu Flavio Herrera, *Caos*. In: *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*. Hgg. Andreas Kablitz und Ulrich Schulz-Buschhaus. Tübingen: Narr, 329-337.
- Speratti Piñero, Emma Susana (1958). "Valle-Inclán y un *Hai-Ku* de Basho". *Nueva revista de filología hispánica* XII, 1:60f.