

ZUR RHETORIK DEUTSCHSPRACHIGER HAIKUS

Von Christoph Leitgeb (Wien)

Mythos und Anti-Mythos in der Poetik des Haiku

In europäischer Philosophie und Literatur wird Japan oft als der Ort des „ganz Fremden“ beschrieben: Dieser Mythos des „ganz Fremden“ lässt sich dann ironisch brechen wie die vertrauten Alltagsmythen eigener Kultur auch. Was bedeutet das für eine traditionell japanische Literaturgattung wie das Haiku und ihre Rezeption im deutschsprachigen Raum? Der Zusammenhang von Roland Barthes' ›Das Reich der Zeichen‹ und seinen ›Mythen des Alltags‹ ist für diese Frage aufschlussreich: Er beleuchtet nicht nur eine Theorie der Ironie, sondern auch Tendenzen deutschsprachiger Haikus.

Das Haiku spielt eine Schlüsselrolle in Barthes' Japan-Buch.¹⁾ Wahrscheinlich schien Barthes die Gattung dem eigenen Schreiben verwandt zu sein: durch ihre Kürze, die sich dem Fragment nähert und durch ihre Assoziation mit der Kalligraphie, auf die sich wiederum Barthes' eigene Malerei bezog.²⁾ Noch zwischen Jänner und März 1979, also neun Jahre nach Erscheinen von ›L'empire des signes‹, hat sich Barthes in einer Lehrveranstaltung am Collège de France mit einer Gattungstheorie des Haiku beschäftigt. Er wollte diesen Text, der Ideen aus seinem Japan-Buch wiederholte und vertiefte, allerdings nicht publizieren.³⁾

Das Haiku war für Barthes jedoch auch ganz grundsätzlich Vorbild für das eigene Schreiben: Es galt ihm als anti-mythische Gattung. Diese Auffassung überrascht, widerspricht sie doch vielem, was deutschsprachige Forschung derzeit an Theorie zum Haiku formuliert. Wenn z. B. der Haiku-Übersetzer und -Forscher Dietrich Krusche die Gesellschaft schildert, welche historisch die Entwicklung der Gattung geprägt hat⁴⁾, beschreibt er ein Japan, das sich in einem ganz herkömmlichen Sinn

¹⁾ Vgl. ANTJE LANDMANN, *Zeichenleere*, München 2003, S. 81; – ROLAND BARTHES, *Das Reich der Zeichen* (= edition suhrkamp, Neue Folge 77), Frankfurt/M. 1981, S. 94–115.

²⁾ Vgl. LOUIS-JEAN CALVET, *Roland Barthes*, Frankfurt/M. 1993, S. 301; – OTTMAR ETTÉ, *Roland Barthes*, Frankfurt/M. 1998, S. 283, 446.

³⁾ ANNIE CECCHI, *Roland Barthes et le mirage du haiku*, in: *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association* (1985), S. 595–601, hier: S. 597.

⁴⁾ DIETRICH KRUSCHE, *Haiku: Bedingungen einer lyrischen Gattung*, Stuttgart 1984, S. 119–128.

an Mythen orientiert. Die Pflege japanischer Gründungsmythen im engeren Sinn ist dafür nur ein Beispiel.

Auch die gesellschaftliche Praxis des Haiku selbst zementiert die ideologische Übereinstimmung der Teilnehmer an der Gesellschaft durch die Art, wie sie das Natürliche darstellt. So gesehen, erfüllt das Haiku durchaus eine „mythische“ Funktion im Sinne der spezifischen Definition von Barthes ›Mythen des Alltags‹. – Ein Bergbauer, der von Hand die steile Wiese mäht: Dieses Titelbild wählte Hachirō Sakanishi für seine in Japan publizierte und bis heute maßgebliche ›Anthologie der deutschen Haiku‹⁵⁾. Er hat damit wahrscheinlich unwillentlich bei dem deutschsprachigen Leser das mythische Klischee der „Blut-und-Boden“-Tradition zitiert.

Häufig betont die Forschung den spezifischen Zusammenhang des Haiku mit der Philosophie des Zen-Buddhismus. Hier steht gleichfalls oft so unreflektiert wie offensichtlich eine Theorie des Mythischen im Hintergrund:

Das Haiku legte Zeugnis ab vom unmittelbaren Naturerleben im Zen. Diesem ist ein Auseinanderfallen der erlebbaren Dinge und ihrer Bedeutung fremd. Der Mensch steht in einem nicht auflösbaren Zusammenhang mit allem Seienden, er realisiert seine Stellung aber nicht auf dem Wege der Erkenntnis, sondern über die konkrete, anschauliche Erfahrung.⁶⁾

Barthes seinerseits streicht nun zwar denselben Zusammenhang des Haiku mit dem Zen-Buddhismus heraus: Er vermeidet dabei aber peinlich genau, in die Terminologie einer klassischen, westlichen Ästhetik zu verfallen, gegen die er die Gattung gerade in Stellung bringen möchte. Er spricht also nicht von „unmittelbarem Naturerleben“ und „Anschauung“, sondern von der Gegnerschaft des Haiku gegen den „Sinn“: Er benennt bewusst keinen Inhalt, auf den sich die Gattung durchsichtig machen möchte, sondern versucht die Form dieser „Durchsichtigkeit“ zu charakterisieren: Was genau bedeutet es für die Sprache des Haiku, „durchsichtig“ zu sein?

Und vielleicht ist das, was im Zen Satori genannt wird und das sich im Westen nur durch Ausdrücke mit vager christlicher Konnotation übersetzen läßt (Erleuchtung, Offenbarung, Schau), nur ein panischer Schwebezustand der Sprache, die Leerstelle, die in uns die Herrschaft des Codes auslöscht, der Bruch in unserem inneren Monolog, der für unsere Person konstitutiv ist. Und wenn dieser sprachfreie Zustand eine Befreiung ist, so weil das Wuchern des sekundären Denkens (das Denken über das Denken) oder, wenn man es vorzieht, die endlose Ergänzung der überzähligen Signifikate – ein Kreis, dessen Träger und Modell die Sprache selbst ist – dem buddhistischen Denken als Blockierung erscheint.⁷⁾

Wie in ›Das Reich der Zeichen‹ japanische Phänomene allgemein will Barthes also das Haiku nicht lesen, um japanische Ideologie zu analysieren: Eine solche

⁵⁾ H. SAKANISHI, H. FUSSY, K. KUBOTA UND H. YAMAKAGE, *Anthologie der deutschen Haiku*, Sapporo 1978.

⁶⁾ REINHARD F. SPIESS, *Einige Anmerkungen zum Sammeln und Herausgeben von Haiku und Senryu in deutscher Sprache*, in: *Faszination der Miniaturen. Haiku, Senryu. Neue Texte aus Österreich, aus der Schweiz und aus Deutschland. Mit Zeichnungen von K. P. M. WULFF*, hrsg. von REINHARD F. SPIESS, Selm 1995, S. 7–12, hier: S. 8.

⁷⁾ BARTHES, *Das Reich der Zeichen* (zit. Anm. 1), S. 102.

Analyse würde das japanische Zeichen wieder auf „abendländische“ Verstehensmuster beziehen. Stattdessen hält er einen zweifachen Widerspruch der Gattung zur „abendländischen“ Rhetorik fest, um sie von einer „westlichen Auffassung“ des Sinns abzugrenzen: Das Haiku sei erstens gegen die „westliche“ Vorherrschaft des Symbols und zweitens gegen eine ebenso westliche Tradition des Erzählens gerichtet.

Damit spezifiziert Barthes zugleich eine doppelte Gegnerschaft des Haiku zum „Mythos“: im Sinne der antiken griechischen Poetik einerseits, die unter „Mythos“ nichts weiter verstand als „Erzählung“; im spezifischen Sinne von Barthes „Alltagsmythen“ andererseits, denn das Symbol ist die traditionelle rhetorische Form, in der ein sprachlich konstruierter Gegenstand als „natürlich“ erscheint.

Das Haiku und seine Stellung zum Symbol

„Letztlich ist das Symbol als semantische Operation das Ziel des Angriffs“⁸⁾, so bestimmt Barthes ausdrücklich die Stoßrichtung des Haiku. Entsprechend ironisiert er westliche Interpretationen, die Haikus wie zwanghaft mit symbolischem Sinn befrachten. Die Ironie entsteht dabei aus der offenkundigen Distanz des begrifflichen Kommentars, der eine Symbolik ihrem „eigentlichen“ Sinn nach fassbar machen möchte, zum kommentierten, angeblich „symbolischen“ Text.

Wenn der eine (Jōco) schreibt:

Wie viele Menschen
Sind schon im Herbstregen
Über die Setabrücke gegangen!

so erblickt man darin ein Bild für die Vergänglichkeit der Zeit. Wenn der andere (Bashō) schreibt

Ich komme über den Gebirgspfad
Ah! Wie wunderbar!
Ein Veilchen!

so, weil er einem buddhistischen Eremiten mit Namen „Blume der Tugend“ begegnet ist – und so weiter. Kein Zug, den der westliche Kommentar nicht mit Symbolen befrachtete.⁹⁾

Barthes verschweigt, dass vor allem die zweite, allegorisierende Variante des Kommentars ihren Ursprung weniger in der westlichen, als in der japanischen Haiku-Interpretation hat.¹⁰⁾

Die Frage, ob die offenkundige Willkür einer allegorischen Bedeutungszuschreibung im Haiku Ironie erzeugen darf, hat sich schon innerhalb der japanischen Tra-

⁸⁾ Ebenda, S. 103.

⁹⁾ Ebenda, S. 97.

¹⁰⁾ Vgl. DIETRICH KRUSCHE, Kultur in Gegenrichtung fließend: Auf uns zu, in: Literatur und Fremde. Zur Hermeneutik kulturräumlicher Distanz, hrsg. von DIETRICH KRUSCHE, München 1993, S. 118–126, hier: S. 120: „Es gibt in Japan eine feste Tradition der Haiku-Dichtung, die wird mit den Haiku zugleich tradiert, und alle Kinder, in der Volksschule schon, lernen alle dieselben Erklärungen für dieselben Gedichte.“

dition gestellt. Auch dort hängt sie eng mit der Entscheidung zusammen, welchen symbolischen Status das vom Haiku vermittelte Naturbild haben soll: Hierin grenzt sich etwa Bashō von der Schule Teitokus ab¹¹). Ulenbrook zitiert im Nachwort seiner Anthologie ein Haiku Teitokus, das ironisch den Beginn des Jahres des Ochsen im chinesischen Kalender kommentiert:

Es troff heute früh
Vom Eiszapfen, ach, der Speichel
Vom Jahr des Ochsen¹²)

Ulenbrook hält dieses Haiku im Vergleich mit denen Bashōs für minderwertig. Seiner Ansicht nach „muten uns“ die Verse Teitokus

[...] zu, einen tropfenden Eiszapfen als speicheltriefendes Maul eines Ochsen zu sehen, wobei das die Verbindung stiftende Zwischenglied einzig und allein der Name des gerade beginnenden Jahres ist. Daß bei einer solchen Strapazierung der Einbildungskraft jede lyrische Stimmung ausbleibt, bedarf keiner Erwähnung.¹³)

Die Ironie in den Versen Teitokus spielt mit einer allegorischen Lektüre der Natur und der Willkür in dieser Allegorisierung. Dem stellt Ulenbrook die „echte Unio mystica“ Bashōs entgegen, der das Haiku gerade von solchen „Spielereien“ befreit habe. Ulenbrook formuliert die Gegenposition durch den Symbolbegriff Goethes, wie es sich implizit schon daraus ergibt, dass er die Allegorie am Konzept der „Einbildungskraft“ misst: „Das Besondere repräsentiert das Allgemeine, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“ „Jeder Zustand, ja jeder Augenblick“ ist „von unendlichem Wert, denn er ist der Repräsentant einer ganzen Ewigkeit.“ „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.“¹⁴) Die wohl bekannteste österreichische Haiku-Dichterin, Imma von Bodmershof, hat in einem Brief ganz entsprechend formuliert: „Man kann Haiku überhaupt nicht „machen“, sie können einem nur begegnen, es kann nur ein Bild auf einmal durchsichtig werden für das Symbol, und um das allein geht es in meinen Augen.“¹⁵)

Im Gegensatz dazu entwickelt Roland Barthes also die Poetik des Haiku gerade als Negation eines so verstandenen Symbols. In der unveröffentlichten Lehrveranstaltung am Collège de France hat er formuliert, dass sich das Haiku aus dem „Hervortreten zweier Wirklichkeiten“ bilde, „von denen keine die andere zu überlagern suche“¹⁶). Barthes beobachtet damit an der Gattung zwar eine antithetische

¹¹) Vgl. dazu auch HORST HAMMITZSCH, Matsuo Bashō – ein Wanderer unterm Mond, in: Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten, hrsg. von TADAO ARAKI, München 1992, S. 34–41, hier: S. 35.

¹²) JAN ULENBROOK, Nachwort, in: Haiku. Japanische Dreizeiler, hrsg. von JAN ULENBROOK, Stuttgart 1995, S. 237–279, hier: S. 242.

¹³) Ebenda, S. 242.

¹⁴) Die Goethe-Zitate ebenda, S. 248, S. 251 und S. 255f.

¹⁵) SABINE SOMMERKAMP, Die deutschsprachige Haiku-Dichtung, in: Deutsch-japanische Begegnung in Kurzgedichten, hrsg. von TADAO ARAKI, München 1992, S. 79–91, hier: S. 85.

¹⁶) Vgl. CECCHI, Roland Barthes (zit. Anm. 3), S. 597: „Le haiku se constitue [...] comme la «co-émergence de deux réalités» dont aucune ne cherche à supplanter l'autre.“ Das Folgende

Spannung, aus der auch das Symbol entsteht, sieht diese Spannung aber nicht in einem wie immer gearteten „Allgemeinen“ aufgehoben. Das Haiku stellt für ihn die Vorform oder Zerfallsform eines Symbols dar, es prägt eine unfertige Metapher (oder eine zerfallende). Das *tertium comparationis* in den Bestandteilen des sprachlichen Bildes fehlt im Haiku bzw. wird ihm ausgetrieben.

Das „Hervortreten zweier Wirklichkeiten“ im Haiku ist nicht auf das gleichzeitige Hervortreten des Allgemeinen, sondern gegen die Kategorisierung des Speziellen gerichtet: „[...] der buddhistische Weg ist die Verhinderung des Sinns: die Arkana der Bedeutung, d. h. das Paradigma, wird unmöglich gemacht.“¹⁷⁾ „Eigentlich“ wirkt das Haiku laut Barthes nicht, weil es mittels Sprache auf ein inneres, „wahres Wesen“ der Dinge zielt, sondern weil es die phänomenologische Erscheinung der Dinge gegen ihre sprachliche Kategorisierung ausspielt.¹⁸⁾

Im Freundeskreis mit René Altmann, Andreas Okopenko und Hans Weissenborn interessierte sich H. C. Artmann seit 1946 für das Haiku¹⁹⁾. Vor Barthes' theoretischen Äußerungen entstanden, illustrieren einige der Gedichte ihre Analyse bis ins Detail:

Nr. LX

sind es grillen
sind es ferne laubfrösche
oder quirpt eine grille.²⁰⁾

In diesem Haiku wird durch das „Besondere“ kein „Allgemeines“ vermittelt. Grille und Laubfrosch treffen sich nicht in einer „tiefen“ Gemeinsamkeit ihres „Wesens“, sondern in der oberflächlichen Amalgamierung von „quaken“ und „zirpen“. Die resultierende Wortneubildung „quirpen“ ist allerdings zugleich onomatopoesisch motiviert: Sie benennt ein Geräusch, das in der vom Haiku präsentierten Situation phänomenologisch allein wahrgenommen wird. Die Ironie des Haiku resultiert daraus, dass die Konzentration auf die phänomenologische Erscheinung bis zum sprachlichen Paradigma, auf die Klassifikation von Grille und Frosch zurückschlägt: Die Grillen werden den Fröschen nicht ähnlicher im Wesen, aber ihre Unterscheidung erscheint trotzdem für einen Moment als künstlich.

Ob die Perspektive Barthes' oder die Ulenbrooks dem japanischen Haiku angemessener ist, wird hier nicht entschieden.²¹⁾ Zweifellos benennt Barthes aber sehr genau eine Tendenz moderner deutschsprachiger Haikus: Die Dreizeiler zum

wiederholt im Bereich der Symboltheorie die Skepsis der Dekonstruktion gegenüber der Hegel'schen Dialektik.

¹⁷⁾ BARTHES, Das Reich der Zeichen (zit. Anm. 1), S. 100.

¹⁸⁾ Nicht zufällig sind die Anfänge einer deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte des Haiku eng mit dem zunächst französischen Impressionismus verknüpft. „Man übernahm nicht Japanisches, sondern französischen Japonismus.“ DIETRICH KRUSCHE, Das japanische Haiku in Deutschland, in: KRUSCHE (Hrsg.), Literatur und Fremde (zit. Anm. 10), S. 104–117, hier: S. 105.

¹⁹⁾ Vgl. SOMMERKAMP, Haiku-Dichtung (zit. Anm. 15), S. 84.

²⁰⁾ H. C. ARTMANN, nachtwindsucher, in: Zimt und Zauber, hrsg. von H. C. ARTMANN und KLAUS REICHERT, Berlin 1994, S. 27–44, hier: S. 43.

²¹⁾ Um methodisch zu werten, müsste hier weit vorsichtiger „kontextualisiert“ werden, etwa durch eine Analyse japanischer Haiku-Kommentare.

Beispiel, zu denen Peter Waterhouse in ›Prosperos Land‹ Reiseimpressionen versammelt, erfüllen Barthes Kriterien für die Bildsprache des Haiku, ohne sich um sein traditionelles 5–7–5 Silbenschema zu kümmern:

Zwetschge
die mich anschaut
und aus dem Haarwirbel steigt Stengel²²⁾

Auch dort, wo Barthes' Ausführungen ausdrücklich Bashō gelten, dem „Klassiker“ der Gattung, könnten sie ganz unvermittelt Haikus von Artmann kommentieren: Dieser Kommentar spart nun allerdings meistens die Ironie gerade aus, die aus der anti-symbolischen Tendenz des modernen Haiku hervorgeht: Denn das „Hervortreten zweier Wirklichkeiten [...], von denen keine die andere zu überlagern“ sucht,²³⁾ erzeugt in den Haikus von Artmann Ironie, immer wieder:

Nr. XXX
schwimmende rosen
auf dem schloßweiher
ein frosch ruft kuckuck.²⁴⁾

[...] worauf hier abgezielt wird, ist die Grundlage des Zeichens, d. h. die Klassifikation (maya). An die Klassifikation par excellence, die der Sprache, gebunden, operiert der [sic!] Haiku zumindest im Blick auf eine flache Sprache, in der es keine übereinander gelagerten Sinnschichten gibt (wie es in der westlichen Poesie ganz unvermeidlich ist), etwas, das man als „Blätterteig“ aus Symbolen bezeichnen könnte. Wenn man uns sagt, das Geräusch eines Frosches habe in Bashō die Wahrheit des Zen geweckt, so kann man verstehen [...] daß Bashō in diesem Geräusch zwar gewiß nicht das Motiv einer „Erleuchtung“, einer symbolischen Hyperästhesie entdeckt hat, wohl aber ein Ende von Sprache: Es gibt einen Augenblick, da die Sprache endet (ein Augenblick, der mit größten Übungsanstrengungen erreicht wird), und dieser Schnitt ohne Echo liegt sowohl der Wahrheit des Zen als auch der knappen und leeren Form des Haiku zugrunde.²⁵⁾

Gerade die Tendenz zur Ironie im modernen deutschsprachigen Haiku scheint also auch Argumente zu liefern, einer einfachen Anwendung von Barthes' Theorie auf diese Gedichte zu widersprechen: Die Ironie im zweiten Haiku Artmanns entsteht schließlich aus einem Wissen um die Mehrdeutigkeiten der „Klassifikation“ jener Zeichen, die das Gedicht verwendet. Darunter sind neben solchen, die von der deutsch-romantischen Tradition als Symbole geprägt wurden (›schwimmende Rosen‹, ›Schloßweiher‹) mit ›Frosch‹ und ›Kuckuck‹ zwei, die innerhalb der Tradition des Haiku gleichsam „kanonischen“ Status haben.

Matsuo Bashō
In Kyoto bin ich,
doch beim Schrei des Kuckucks
sehn ich mich nach Kyoto²⁶⁾

²²⁾ PETER WATERHOUSE, Prosperos Land, Salzburg, Wien 2001, S. 11.

²³⁾ Vgl. CECCHI, Roland Barthes (zit. Anm. 3), S. 597.

²⁴⁾ ARTMANN, nachwindsucher (zit. Anm. 20), S. 36.

²⁵⁾ BARTHES, Das Reich der Zeichen (zit. Anm. 1), S. 100f.

²⁶⁾ KRUSCHE, Haiku (zit. Anm. 4), S. 50.

Shiki, der späteste unter den „großen“ Haiku Dichtern Japans, konnte seine Haiku-Zeitschrift „Hototogisu“²⁷⁾ nennen. Wie der „Kuckuck“ ist auch der Frosch ein besonders häufiges Motiv japanischer Haiku-Literatur: Er ist unter anderem Gegenstand jenes Haiku Bashōs, das zu so etwas wie dem Prototyp der Gattung wurde und auf das sich Barthes explizit und Artmann implizit bezieht:

Der alte Teich.
Ein Frosch springt hinein –
das Geräusch des Wassers.²⁸⁾

Barthes These von der „antisymbolischen“ Tendenz des Haiku übergeht, dass die Tradition der Gattung eine nur sehr eingeschränkte Anzahl von Naturmotiven kanonisiert²⁹⁾: Neben der Silbenzählung als Kriterium wurde erwogen, das Haiku durch den motivischen Bezug auf die (japanischen) Jahreszeiten zu definieren. Ein zentrales, von Japanern vorgebrachtes Argument gegen die Existenz eines „europäischen Haiku“³⁰⁾ ist denn auch, dass in der europäischen Haiku-Literatur ein eigenständiger Kanon an solchen Motiven fehlt. Barthes „dekontextualisiert“ also in seinen rhetorischen Analysen die Bildlichkeit des Haiku, wo man Ulenbrook tendenziell vereinfachende Kontextualisierungen vorwerfen könnte: Wenn die gleichen Motive nämlich immer wieder und von einer großen Anzahl von Haikus tradiert werden, so stellt sich die Frage, inwieweit diese Motive nicht zwangsläufig mit einer symbolisch-allgemeinen Bedeutung befrachtet werden.

Artmanns Haiku jedenfalls gewinnt sicherlich durch eine Lektüre, die für die Ironie in ihm offen ist: Eine solche Lektüre entdeckt die Antinomie von deutsch-romantischen und japanischen Haiku-Zeichen im Gedicht. Sie realisiert im Zeichen „Kuckuck“ durchaus übereinander gelagerte Sinnschichten, indem sie als sein Bezeichnetes zugleich einen Vogel, ein traditionelles Haiku-Jahreszeitenmotiv und ein kindliches „Hallo, da bin ich!“ realisiert: Auch das Japanische spielt übrigens im Haiku oft mit der (in dieser Sprache sehr häufigen) Homophonie von Wörtern, eine Eigenart, die in „Übersetzungen“ zwangsläufig verloren geht.³¹⁾ Nur eine solche Auffächerung der Kategorien „flacher Sprache“ ermöglicht die ironische Lektüre, nur sie macht es möglich, aus den Zeichen eine Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Sprechrollen zu erschließen.

²⁷⁾ ULENBROOK, Nachwort (zit. Anm. 12), S. 262. Die Übersetzung von „Hototogisu“ (in Japan vorkommender Vogel und Jahreszeitenmotiv im Haiku) mit „Kuckuck“ ist in der deutschen Haiku-Übersetzung häufig, aber streng zoologisch genommen falsch.

²⁸⁾ KRUSCHE, Haiku (zit. Anm. 4), S. 48.

²⁹⁾ Vgl. auch CECCHI, Roland Barthes (zit. Anm. 3), S. 598f.

³⁰⁾ Vgl. KARLHEINZ WALZOCK, Die Dinge und das schauende Ich, in: ARAKI (Hrsg.), Deutsch-japanische Begegnung in Kurzgedichten (zit. Anm. 15), S. 92–101, hier: S. 91, 94.

³¹⁾ KRUSCHE, Kultur (zit. Anm. 10), S. 124 weist darauf hin, dass diese Vieldeutigkeit in der Gattung durch das Aussparen von (chinesischen) „Sinnzeichen“ bewusst vergrößert wird: „Interessanterweise verzichtet das Haiku freiwillig auf diese Eindeutigkeit, indem die Sinnzeichen auch noch wegbleiben und stattdessen phonetische Zeichen geschrieben werden. Das geschieht, um die Uneindeutigkeit des Haiku noch zu erhöhen.“

Der Vorbehalt des Haiku gegenüber der Rhetorik

Barthes These von der „flachen Sprache“ bündelt seine Argumente, die das Haiku einer mythischen Sprache entgegensetzen: das Argument, das Haiku sei gegen die westliche Vorherrschaft des Symbols und das, es sei gegen das Erzählen gerichtet.

Im Haiku ist die Beschränkung der Sprache Gegenstand einer Anstrengung, die uns unbegreiflich ist, denn es geht nicht um konzisen Ausdruck (d. h. darum, den Signifikanten möglichst knapp zu fassen, ohne die Dichte des Signifikats zu verringern), sondern im Gegenteil darum, auf die Wurzel des Sinns einzuwirken, um zu erreichen, daß der Sinn sich nicht erhebt, sich nicht verinnerlicht, sich nicht einschließt, nicht ablöst, sich nicht ins Unendliche der Metaphern, in die Sphären des Symbols verliert. Die Kürze des Haiku ist nicht formaler Natur; der [sic!] Haiku ist kein reicher Gedanke, der auf eine kurze Form gebracht wäre, sondern ein kurzes Ereignis, das in einem Zuge seine richtige Form findet.³²⁾

Im Hinblick auf diese Argumentation ist es sicher kein Zufall, dass Barthes seine Poetik des Haiku nicht mit einem Modell von Ironie verknüpft. Akzeptiert man allerdings versuchsweise Barthes' Poetik des „klassischen“, japanischen Haiku, so ließe sich in der Umkehr sagen: Es ist gerade die Ironie, die dem „westlichen“ Diskurs ermöglicht, trotz seiner Vorlieben für das Erzählen und das Symbol den Erfordernissen der Gattung gerecht zu werden.

Das zeigt sich unter anderem an Vertretern des deutschsprachigen Haiku, die weniger profiliert sind als Artmann. Rudolf Kraus etwa zitiert in einem seiner Gedichte mit dem „Licht der Erkenntnis“ ein Symbol der Aufklärung. Obwohl dieses Haiku ganz offensichtlich gegen Barthes' Poetik verstößt, wird es durch eine nahe liegende ironische Lesart interessant.

die sonne schien hell
ist ein beliebter beginn
geistreicher sätze³³⁾

Wenn sich aber eine ironische Lesart verbietet und derselbe Autor in einem anderen Haiku Ideologie „naturalisiert“, verstößt er offensichtlich gegen ästhetische Grundgesetze der Gattung³⁴⁾: Die Verwandtschaft von Haiku und Spruchdichtung, welche auch für die deutsche Tradition immer wieder festgestellt wurde, erscheint von daher als durchaus problematisch:

oberwart³⁵⁾ blutrot
lange schon lodert die glut
der vergangenheit³⁶⁾

³²⁾ BARTHES, Das Reich der Zeichen (zit. Anm. 1), S. 103.

³³⁾ SPIESS, Anmerkungen (zit. Anm. 6), S. 80ff.

³⁴⁾ Vgl. dazu auch den Kommentar von Irmela Hijiya-Kirschner zu entsprechenden Gedichten einer deutschen Sammlung von Haikus: IRMELA HIJIYA-KIRSCHNER, Haiku – eine deutsche Gattung, in: ARAKI (Hrsg.), Deutsch-japanische Begegnung in Kurzgedichten (zit. Anm. 15), S. 45–48.

³⁵⁾ Der österreichische Ort Oberwart war Schauplatz des ersten Attentats des rassistischen „Briefbombers“ Franz Fuchs.

³⁶⁾ SPIESS, Anmerkungen (zit. Anm. 6), S. 80.

An diesem Haiku stört nicht nur die konventionelle Wiederholung einer alltagsmythischen Symbolik (Feuer für Hass), sondern auch der rhetorische Ornat von Metrum und Assonanzen („lange schon lodert die glut“). Diese Poetizität soll „irgendwie“ den Sinn der Symbolik betonen und läuft doch ihrer konkreten Bedeutung hinterrücks zuwider (Glut „lodert“ nicht). Für Barthes misslingen solche Haikus nicht erst durch die Qualität ihrer Rhetorik, sondern weil Rhetorik an sich der Gattung widerspricht:

Im Haiku, möchte man sagen, kosten Symbol, Metapher und Lehre beinahe nichts: ein paar Worte, ein Bild, ein Gefühl – wo unsere Literatur gewöhnlich ein Gedicht, eine Entwicklung oder (im kurzen Genre) einen gestochenen Gedanken, kurz: eine lange rhetorische Arbeit verlangt.³⁷⁾

Tatsächlich reagieren Haikus auf offenkundige Kunstgriffe der Rhetorik äußerst sensibel: Das zeigt sich auch an dem weiter oben in der Übersetzung Krusches zitierten „Klassiker“ Bashō. Spieß stellt ihr im Vorwort zu seinem Sammelband andere Übersetzungen gegenüber³⁸⁾:

Der alte Teich.
Ein Frosch springt hinein –
das Geräusch des Wassers.
(Übersetzung D. Krusche, 1970)

Ein stiller, öder Teich –
Da plötzlich rauscht's im Wasser:
Es sprang ein Frosch hinein.
(Übersetzung: K. Florenz, 1905, 1906)

Uralter Weiher:
Von dem Sprung eines Frosches
Im Wasser ein Ton.
(Übersetzung: W. Gundert, 1929)

Da, der alte Teich –
es hüpfte ein Frosch hinein,
das Wasser raunte.
(Übersetzung: W. Gundert, 1952)

Der alte Weiher:
Ein Frosch, der grad hineinspringt –
Des Wassers Platschen.
(Übersetzung: J. Ulenbrook, 1995)

Ein erster Überblick könnte feststellen, dass die Übersetzung von Haikus im Allgemeinen schlecht altert. Die Sprachentwicklung zerstört eine „Neutralität“ des Stils, auf die das Haiku angewiesen zu sein scheint. Dem Haiku ist jede Zurschau-stellung seiner Rhetorik fremd. Das gilt übrigens vordergründig auch vom Alltags-

³⁷⁾ BARTHES, Das Reich der Zeichen (zit. Anm. 1), S. 95.

³⁸⁾ Vgl. SPIESS, Anmerkungen (zit. Anm. 6), S. 11f.

mythos, der gemäß Barthes die Rhetorik seiner metasprachlichen Konstruktion, seine „Künstlichkeit“ versteckt: Er will überzeugen, indem er seine Überzeugungsarbeit verbirgt.

„Schreibt einfach und natürlich“, mit dieser Formel glaubt Ulenbrook die Forderungen Shikis und seiner Schule zusammenzufassen.³⁹⁾ Vor allem die offensichtliche „Überzeugungskunst“ westlicher Rhetorik steht dieser „Natürlichkeit“ entgegen. Deshalb zum Beispiel ist der Dialekt mit der Forderung nach einem „neutralen“ Stil des Haiku zu vereinen, wenn seine Verwendung als Negation eines rhetorischen Sprachgebrauchs empfunden werden kann. Die Anthologie Sakanishis führt das in einer Gegenüberstellung vor:

Anna von Rottauscher
 Viel Pläne hatt' ich gesponnen,
 doch das Jahr ist zu Ende,
 und wieder hab' ich nichts als die löchrige Matte!

Trude Marzik
 Wieder Silvester!
 Immer no lieg i in der
 Zlecksenten Bettstatt⁴⁰⁾

Der Alltagsmythos hat nach Barthes eine für den Mythologen les- und begründbare, für seine Konsumenten aber jedenfalls wirksame appellative Funktion, er richtet seine Aussage an einem Publikum aus. Diese Funktion des Mythos, so Barthes, fehle dem Haiku vollkommen, es widersetze sich damit auch einer westlichen Tradition des Erzählens: „Was im Haiku verschwindet, sind die zwei fundamentalen Funktionen unserer klassischen (jahrtausendalten) Schrift: einerseits die Beschreibung [...] andererseits die Definition [...]“⁴¹⁾ Das Haiku beschreibt nicht, denn „seine Kunst ist anti-deskriptiv in dem Maße, wie jeder Zustand des Dings unmittelbar, hartnäckig und siegreich in eine fragile Essenz der Erscheinung verwandelt wird.“⁴²⁾

Das Haiku im Sinne von Barthes definiert auch nicht: In ihm wird keine „Idee“ konstruiert, die das Sprechen um einen eingrenzbaeren Sinn schließt. Seine dreiteilige (Vers-)Form, die es mit dem logischen Syllogismus teilt, verleitet zwar dazu, das Haiku z. B. durch die Abfolge von „Aufstieg, Schwebezustand, Schluss“ zu interpretieren⁴³⁾. Aber weder schließt es von einem Besonderen auf ein Allgemeines, noch möchte es durch die Form seiner Darstellung zu einer Sichtweise „überreden“. Es „kommt nicht spontan auf den Geschmack der fragmentarischen Form, sondern dadurch, dass es das Prinzip westlichen Erzählens und seine logische

³⁹⁾ ULENBROOK, Nachwort (zit. Anm. 12), S. 263.

⁴⁰⁾ SAKANISHI, Anthologie (zit. Anm. 5), S. 72f.

⁴¹⁾ BARTHES, Das Reich der Zeichen (zit. Anm. 1), S. 114.

⁴²⁾ Ebenda, S. 105.

⁴³⁾ Vgl. ebenda, S. 98.

Form ablehnt.⁴⁴⁾ Liest man ein Haiku trotzdem durch die Folie der Schlussform, so bricht es diese Form oft wiederum in der Ironie:

Andreas Okopenko: Juliabend
Es riecht nach Fröschen.
Leuchtend schnappt ein Feuerzeug.
Lang ist der Sommer.⁴⁵⁾

Da das Haiku Ereignisse weder beschreibt noch definiert, schließt Barthes, „schrumpft er [sic!] bis zur reinen und bloßen Designation. Es ist dies, es ist so, sagt der [sic!] Haiku, es ist solches. Oder besser noch: Solches!“ In der Terminologie von Jakobsons Aufsatz über ›Linguistik und Poetik‹ gesprochen, prägt das Haiku also möglichst rein eine referentielle Funktion von Sprache aus und ordnet ihr vor allem jene Funktionen unter, welche die Rollen von Sprecher und Hörer voraussetzen⁴⁶⁾: also nicht nur die appellative, sondern auch die emotiv/expressive Funktion. Die „Subjektlosigkeit“ der „phänomenalistischen“ Ausdrucksweise des Haiku ist dabei nicht nur für Barthes, sondern auch für Krusche ein wesentliches Merkmal seiner „Fremdheit“. Es ist „geradezu ein Merkmal der Gattung Haiku, ja der fernöstlichen Lyrik überhaupt, die Sprecherrolle als Handlungsrolle „Subjekt“ abzuschatten.“⁴⁷⁾

Günther Eich hat unter dem Titel ›Vorsicht‹ in einem Haiku diese Abschattung nachvollzogen, wieder nicht ohne Ironie. Das Gedicht notiert die Haltung eines „lyrischen Ichs“, das sich gegen den eigenen Status als Subjekt einer „Äußerung“ wendet.

Günther Eich: Vorsicht
Die Kastanien blühen.
Ich nehme es zur Kenntnis,
äußere mich aber nicht dazu.⁴⁸⁾

⁴⁴⁾ „[...] bref pour tout ce qui choisit la parataxe contre la syntaxe, l’instant contre la durée, l’incident contre l’organisation logico-temporelle de la réalité ou du langage. Ce goût pour la forme fragmentaire n’est pas purement spontane mais s’accorde au rejet du récit occidental et de son organisation logique.“ CECCHI, Roland Barthes (zit. Anm. 3), S. 597.

⁴⁵⁾ SAKANISHI, Anthologie (zit. Anm. 5), S. 213.

⁴⁶⁾ Vgl. zu einem anderen Versuch, die Gattung durch eine Theorie sprachlicher Funktionen zu beschreiben, auch KRUSCHE, Kultur (zit. Anm. 10), S. 122f.: „Das Haiku hat ganz sicherlich, aufgrund dieser verschiedenen Neigungen, Redeakt-Funktionen zu vermengen, keine Chance, heil zu uns herüberzukommen. Es sieht so aus, als sei bei uns – ich beziehe mich jetzt auf das Bühler’sche Sprachmodell – der „referentielle Bezug“ und der „appellative“ irgendwie anders gemischt. Ich könnte gar nicht sagen, wie, aber jedenfalls so, als ob Äußerungen von uns als Subjekten, also Ich-Äußerungen, eher und zugleich stärker in Verbindung gesetzt würden mit Objekt-Relationen. Und ich glaube, in diesem Unterschied, in so einer je verschiedenen Mischung von Sprachfunktionen, liegt viel charakteristischer Unterschied zwischen ‚Sprach-Kulturen!‘“ In einem anderen Aufsatz spricht Krusche von „Aufhebung der Kommunikativ-Funktion“: KRUSCHE, Das japanische Haiku (zit. Anm. 18), S. 111.

⁴⁷⁾ DIETRICH KRUSCHE, Erinnern, Verstehen und die Rezeption kulturell distanter Texte, in: Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung, hrsg. von ALOIS WIERLACHER, München 1993, S. 433–449, hier: S. 444.

⁴⁸⁾ SAKANISHI, Anthologie (zit. Anm. 5), S. 186 (= GÜNTHER EICH, Gesammelte Werke, Bd. I, Frankfurt/M. 1973).

Die Ausnahme „leicht übersetzbarer“ Haikus bildet nach Krusche meist ergänzend zur Sprecherrolle markante Handlungsrollen und eine „episodische Struktur“ aus: Die Rollenvielfalt ermöglicht auch in ihnen oft die Konstruktion einer interkulturell leicht verständlichen Ironie. Gerade das „klassische“ japanische Haiku aber stelle den westlichen Leser vor das Problem, Rollen in einer Textsorte rekonstruieren zu müssen, in der „Innen und Außen, Erlebnissubjekt und kulturelles Umfeld [...] eben nicht getrennt sein“ wollen.⁴⁹⁾

In der japanischen Poetologie formulierte Shiki diese Forderung nach unverbrüchlicher Referenz in einem Konzept, das aus der chinesischen Malerei stammt: Mit „shasei“ meint man ein Bild, „auf dem die Außenwelt, so wie sie ist, ohne weitere Zusätze und Ausschmückungen, abgebildet wurde.“⁵⁰⁾ Der Haiku-Dichter Minayoshi Sō verdeutlicht die entsprechende Haltung in einer Anekdote: Ein Schüler legt seinem Meister ein Haiku über drei Wildgänse vor, die über den See fliegen. Ohne mit ihm am See gewesen zu sein, rügt ihn der Meister: „Was schreiben Sie denn da von drei Wildgänsen, es waren ja nur zwei.“⁵¹⁾ Die „Durchsichtigkeit“ des Haiku auf das phänomenologisch aufgefasste Ereignis ist dabei, den Einwand könnte zumindest der „westliche“ Interpret versuchen, nicht unabhängig vom Wissen um die kommunikative Funktion der Zeichen des Haiku: Der Meister würde bei Sou die Fälschung aus der Rhetorik des Schülers, nicht aus seinem Wissen um die Tatsachen erkennen. Er würde also selbst ausschließlich auf der Basis seines Wissens um die Konventionalität der Zahl „drei“ und seines Wissens um die Gattungskonventionen des Haiku kritisieren.

H. C. Artmann hat dieser poetologischen Grundeinstellung des Haiku auf das Primat der Referenz eine Wendung gegeben, in der diesem Einwand der Anhaltspunkt fehlt: wiederum durch die Ironisierung in einem Haiku:

Artmann: Nr. XVII
 der mond ist tabu
 wenn ich ein haiku schreibe
 es scheint ja keiner.⁵²⁾

Ein „dreizeiler“ Ernst Jandls aus ›Peter und die Kuh‹ hat eine ähnlich abgründige und einschlägige Ironie vor allem dann, wenn man versuchsweise das Haiku-Motiv „Frosch“ als Titel einsetzt:

dass herausspringt
 was nie darin war
 darauf warten.⁵³⁾

⁴⁹⁾ KRUSCHE, *Erinnern* (zit. Anm. 47), S. 447.

⁵⁰⁾ WALZOCK, *Dinge* (zit. Anm. 30), S. 95.

⁵¹⁾ Ebenda, S. 96.

⁵²⁾ ARTMANN, *nachtwindsucher* (zit. Anm. 20), S. 33.

⁵³⁾ ERNST JANDL, *Peter und die Kuh*, in: *Poetische Werke 10*, hrsg. von ERNST JANDL, München 1997, S. 5–158, hier: S. 89.

Das Problem referentieller „Durchsichtigkeit“ stellt sich in der deutschsprachigen Tradition des Haiku aus zumindest zwei Gründen anders als in der japanischen: Erstens ist das Haiku außerhalb Japans durch seinen Exotismus stilistisch besetzt, seine Verwendung an sich schon erscheint als außergewöhnliches rhetorisches Mittel. „Fremde hat das ganz ausgeprägt, was man Appell-Struktur nennen könnte, d. h. eine Oberflächenstruktur, die sehr stark mit Leerstellen durchsetzt ist; und diese Leerstellen laden ein, uns einmal probeweise damit zu identifizieren.“⁵⁴⁾ Zweitens aber und wichtiger: Das Haiku stößt im deutschsprachigen Raum auf eine Tradition ästhetischer Rezeption, die seit dem Idealismus in der epistemologischen Unterscheidung von Sprache und Gegenstand eingeübt ist. Diese Rezeption möchte entsprechend jeden Effekt referentieller „Durchsichtigkeit“ als Ergebnis einer rhetorischen Strategie begreifen.

Aus beiden Gründen tendiert das deutschsprachige Haiku dazu, sich selbst zu reflektieren⁵⁵⁾: Einerseits kann es sich für viele Leser dadurch erst als Form kenntlich machen. Andererseits kann es sich so auch in seiner Fremdheit selbst als jenes phänomenologische Ereignis auffassen, in Hinblick auf das eine Unterscheidung von Sprache und Gegenstand hinfällig wird. Referentielle Funktion von Sprache und die im Sinne Jakobsons auf den Code selbst gerichtete, metasprachliche Funktion werden also in deutschsprachigen Haikus oft aufeinander bezogen. In Kombination mit den anderen poetischen Prinzipien des Haiku legt die metasprachliche Tendenz das Stilmittel der Ironie zwar nahe, macht es aber nicht unausweichlich.

Günther Eich, der selbst japanische Haiku übersetzt hat, setzt zum Beispiel das japanische Ideal des Haiku emphatisch gegen idealistische „Weltlosigkeit“: eine Ideologie, welche die Wahrheit immer hinter den Phänomenen vermutet. Die metasprachliche Funktion wird durch das Motiv der „Steingärten“ mit dem „japanischen“ Hintergrund der Gattung nur angedeutet. In der Konsequenz lässt sie aber danach fragen, ob nicht auch dieser Text eines deutschsprachigen Dichters „zuviel Welt ausspart“, um ein Haiku zu sein.

Zuviel Welt ausgespart.
Keine Möglichkeit
für Steingärten.⁵⁶⁾

Die Betonung der metasprachlichen Funktion in deutschsprachigen Haikus widerspricht dem, was Barthes als „Flachheit“ der Sprache in der Gattung herausstellt, als Widerständigkeit gegenüber jedem Kommentar. Da die Interpretation als Metapher oder Syllogismus ausgeschlossen sei, meint Barthes, ließe sich ein Haiku streng

⁵⁴⁾ KRUSCHE, Kultur (zit. Anm. 10), S. 119 .

⁵⁵⁾ KRUSCHE, Das japanische Haiku (zit. Anm. 18), S. 106, nennt als Stilmerkmale des Haiku als erstes „Nicht-Reflexivität“ und unterscheidet hier nicht zwischen japanischem und deutschem. Erst in der Folge nennt er dann „Spontaneität“, „Situationsbezogenheit und Situationsbeschränktheit“, „Naturnähe (Wirklichkeitsnähe)“ und eine „Tendenz zur Direktheit der Aussage“.

⁵⁶⁾ SAKANISHI, Anthologie (zit. Anm. 5), S. 88.

genommen nicht kommentieren, oder im hermeneutischen Sinn „interpretieren“, sondern nur wiederholen.⁵⁷⁾ Selbstreflexive Haikus erfüllen diese Bedingung streng genommen nur dort, wo referentielle und metasprachliche Funktion ununterscheidbar werden wie in dem „konkreten Haiku“ von Rudolf Kraus:

eins zwei drei vier fünf
in zeile zwei steht sieben
eins zwei drei vier fünf⁵⁸⁾

Sonst werden mit der metasprachliche Wendung oft auch alle anderen Bestimmungen Barthes' für die Gattung gebrochen, wie bei Haijo Jappe, einem Haiku-Spezialisten, der mit von Bodmershof befreundet war. Der Text definiert, er symbolisiert und kommentiert:

Haiku: aus dunklem
Wasser den blitzenden Fisch
heraufzureißen⁵⁹⁾

Hier wird letztlich nicht entschieden, ob Barthes' Theorie des Haiku die Gattung angemessen definiert und einen Bewertungsmaßstab abgibt, nach dem Haikus wie das zuletzt zitierte beurteilt werden können. Barthes begründet aber mit seiner Theorie des Haiku implizit, warum sich eine Gattung, die in der deutschsprachigen wissenschaftlichen Tradition sehr oft gerade als mythisierend verstanden wurde, für die ironische Gestaltung eignet. Er beschreibt die Gattung durch das, was sie seiner Meinung nach negiert: den Mythos, das Symbol und das Erzählen. Letztlich doch oft abweichend von dem, was die Theorie von Barthes erwarten lässt⁶⁰⁾, suchen deutschsprachige Haikus die Alternative gerade nicht in einem neutralen „Nullzustand“ von Sprache: Indem sie Barthes' negative Kriterien für das Haiku in den Schichtungen einer metasprachlichen Struktur nachvollziehbar machen, tendieren sie zu ironischer Gestaltung.

⁵⁷⁾ BARTHES, Das Reich der Zeichen (zit. Anm. 1), S. 98.

⁵⁸⁾ SPIESS, Anmerkungen (zit. Anm. 6), S. 81.

⁵⁹⁾ SAKANISHI, Anthologie (zit. Anm. 5), S. 9.

⁶⁰⁾ BARTHES, Das Reich der Zeichen (zit. Anm. 1), S. 114f. – Vgl. auch CECCHI, Roland Barthes (zit. Anm. 3), S. 599, zusammenfassend über Barthes' Charakterisierung des Haiku: „Il offre alors à l'écrivain, obsédé par la «dérive du langage» et son caractère non-référentiel, l'utopie d'un langage référentiel qui signifie «absolument». – LANDMANN, Zeichenleere (zit. Anm. 1), S. 82, weist darauf hin, dass Barthes, „der doch die Konnotation als Schlüssel zur intertextuellen Lektüre propagierte, hier das Haiku als das ideale denotative Bedeutungssystem feiert. Es scheint, als sei für ihn Japan nicht einfach das Land der Pluralität, sondern auch der Natürlichkeit, wo ihm noch unverfälscht wörtliche und unmittelbare Bedeutungen in der Form der Haikus begegnen.“ Sie glaubt, den Widerspruch als einen von „Geschlossenheit“ einzelner Haikus und gleichzeitigem Fragmentcharakter einer durch eine Vielzahl von Haikus repräsentierten Realität zu lösen. – Die Problematik verweist aber dennoch auf eine tiefere Ambivalenz in Barthes' Mythentheorie: Der Terminus einer „Objektsprache“, der in Barthes' Mythentheorie einfach die Sprache bezeichnet, auf die sich eine Metasprache bezieht, wird hier doppeldeutig. Barthes dachte sich die Gegnerschaft zum Mythos wohl wirklich weniger in einer wiederum metasprachlichen Struktur wie der Ironie als in einer „unschuldigen“ Sprache, die ohne metasprachliche Struktur unverfälscht auf Objekte referiert.

Das ironische Haiku verlässt damit freilich den Versuch, ‚Tatsachen‘ rein phänomenalistisch festzuschreiben, und öffnet sich der Ideologie und ihrer Analyse. Es bleibt auch nicht auf die referentielle Funktion von Sprache festgelegt. So wurde eines der ironischen Haikus Artmanns 1980 in Österreich zum wohl erfolgreichsten Vertreter einer Textsorte, die ihm scheinbar diametral entgegengesetzt ist: Mit dem Slogan: „Passt immer“ konnte die Ironie den silbenzählenden Mythos des „japanischen Gedichts“ zum Appell umfunktionieren, Schuhe der Marke „Humanic“ zu kaufen:

Humanic Werbespot

bei de japana drongs papiarene schiefö,
des hast daun:
GEDICHT