

Dietrich Krusche und Dietmar Tauchner

Spuren zum Modernen Haiku

Ein Dialog

Lieber Hr. Krusche,

Ich freue mich darüber, dass Sie sich bereit erklärt haben, eine Einleitung zu meinem neuen Buch: „Unsichtbare Spuren“ zu verfassen.

Was das Haiku betrifft, ist es mir wichtig festzuhalten, dass es kein „orthodoxes Haiku“ gibt, wie von manchen vermeintlichen Gralshütern propangiert, sondern allein ein vitales Genre, das vor allem durch seine epochale Ästhetik, die Poetik von Individuen und deren Schulen geprägt worden ist und wird und offen für neue Themen und Formen und Reformen ist. Das Haiku ist kein hermetisch abgeriegeltes shintoistisches Naturgedicht, sondern ein kurzes Gedicht, das die Welt immer wieder mit neuen Augen betrachtet und dabei moderne, natur- und geisteswissenschaftliche Perspektiven nicht außer Acht lässt. Das Haiku ist wie ein Baum, der viele Zweige hat. Manche mögen sich sehr von anderen unterscheiden, letztlich sind sie aber alle Teile des einen Baums.

Lieber Herr Tauchner,

Als ich meine Haiku-Übersetzungen machte, war mir klar, dass das Haiku außerhalb Japans nicht dasselbe sein kann wie innerhalb seiner Ursprungskultur. Dort spielt es, zusammen mit den anderen Zen-Künsten wie Bogenschießen, Stockfechten, Ikebana usf. eine – wenn auch sich abschwächende – Rolle im Alltag. Aus dieser Tradition, die auf das 17. Jahrhundert zurückgeht, ergeben sich seine „japanischen Regeln“. Aber wir haben keine Silbenschrift, das Silbenzählen macht bei uns keinen Sinn, und das in Japan geforderte „Jahreszeitenwort“ wirkt nicht in vergleichbarer Weise - uns fehlt die entsprechende ‚Jahreszeitenkultur‘.

Ich stimme Ihnen also völlig zu, dass es keinen „Gral“ gibt, den es zu bewahren gilt. Umso wichtiger ist es für mich, das, was das Haiku für Sie ist, zu verstehen.

Da mich am Haiku immer das Spontane, Nicht-Reflexive, jedenfalls das sinnlich Konkrete fasziniert hat, will ich auch in meiner Neugier nicht abstrakt bleiben, sondern zwei Fragen stellen:

Sie verstehen das Haiku als ein ‚universales‘ poetisches Format. Was ist Ihre Motivation dafür, an der japanischen Gattungsbezeichnung „Haiku“ festzuhalten?

In Ihrer letzten Sammlung, die mir vorliegt, verwenden Sie Mittel der Konkreten Poesie, z. B. bei dem Gartenstuhl-Gedicht.

Wie kommt es zu dieser Synthese, Mischung, Kreuzung – was auch immer?

	D
	u
	n
	k
	e
	l
l	h
a u f d e n G a r t e n s t ü h l e n	
n	i
g	t
e	
	d
n	e
a	s

c		
h	W	
	e	
d	l	
e	t	
n	r	
	a	
G	u	
ä	m	
sten	s	*

Lieber Hr. Krusche,

tatsächlich verstehe ich das Haiku als „universales“ Format, zumal das Haiku spätestens mit Bashô's Shômon-Schule so „offen“ war, dass neue Ansätze fast schon programmatisch wurden. Wie Kyorai an Kikaku schrieb: „Das Haikai lebt von Neuem.“ Bashô und seine Schüler machten davon reichlich Gebrauch und schrieben über Frösche und pissende Pferde. Auch wenn das für moderne Menschen des 21. Jahrhunderts keine bahnbrechenden Neuerungen zu sein scheinen, für die höfische Renga-Dichtung waren das unerhörte Themen. Mit dem „atarashimi“ wurden die bestehenden Etiketten nachhaltig aufgerissen, und das schon im „dentô“-Haiku. Das „gendai“-Haiku öffnet sich zusehends für westliche Ideen und Anschauungen. Beispielsweise weiß ich aus einem persönlichen Gespräch mit Tôhta Kaneko, dass er Paul Celans Dichtung sehr schätzt und auch von ihr beeinflusst wurde. Einerlei, ob man das traditionelle oder das moderne Haiku hernimmt, sie unterteilen sich in viele unterschiedliche Strömungen und Poetiken, weshalb ich glaube, dass seit einiger Zeit von einer dritten großen Strömung gesprochen werden kann, nämlich dem „internationalen“ oder „globalen“ Haiku. Kulturspezifische und globale Themen bilden Hand in Hand eine neue Facette dessen, was Haiku ist oder sein kann. Das Haiku ist nicht nur Bild der Tatsachen (was es genau genommen nie war) es ist auch zu einem Bild des Möglichen und der Vorstellung geworden. Was Haiku ist, mag mit Bashô mehr dazu geworden sein, was Haiku sein kann.

Diese Freiheit der thematischen und formalen Gestaltung ermöglicht es, wie ich glaube, an diesem Begriff, an dieser „trademark“, Haiku festzuhalten, weil es keinen anderen braucht. Im deutschsprachigen Raum ist vor allem das „dentô“-Haiku bekannt, weshalb moderne, westliche Haikuansätze als falsch oder verwirrend angesehen werden. Zu Unrecht, wie ich oben auszuführen versuchte.

Warum ich ganz persönlich am Begriff Haiku festhalte: weil ich die Faszination in den eigenen Texten verankern möchte, die ich empfand, als ich die ersten klassischen Haiku - übrigens in Ihrer Übersetzung! - las. Andeutung, Offenheit, Geheimnis, Wahrnehmung der Welt, wie sie sich darstellt, Elemente einer elementaren Dichtung, die somit eine grundlegende ist, ja sogar eine Art „Untergrunddichtung“, weil sie dem Elementaren Raum gibt und damit auf den Grund geht und Wurzeln freilegt. Auch wenn mir die Rituale einer Teezeremonie oder eines Kukai nicht vertraut sein mögen, so kann es doch die existentielle, evokative und für das Mögliche offene Ästhetik des Haiku sein. Und damit wäre ich wieder beim Anfang.

Um auf Ihre zweite Frage zu kommen: „der Gartenstuhl“ ist genau genommen nur formal ein „konkretes Gedicht“. Würde er konventionell umgesetzt, wäre er ein lupenreines Haiku, sogar mit Jahreszeitenbezug: „lange nach den Gästen / auf den Gartenstühlen / Dunkelheit des Weltraums“. Weshalb ich aber zur Zeit gerne auf die Stilmittel der konkreten Poesie zurückgreife: weil ich das Gefühl habe, dass visuelle Reize die inhaltliche Komponenten des Textes formal unterstützen. Ich versuche die freie Übersetzung von Haiku, „spielerischer Vers“, wortwörtlich aufzufassen.

Lieber Herr Tauchner,

ich musste mir bei der Lektüre Ihrer Haiku und noch danach Zeit lassen. Eigentlich sollte man nicht mehr als eins dieser Kurzgedichte auf einmal lesen. Gerade weil sie so kurz sind, muss man ihnen einen großen Hallraum bieten, in dem sie sich entfalten können – wobei dieser jeweils individuelle Hallraum bereits eine Reaktion auf die Worte ist.

Wir sind uns einig, dass es um keinen „Gral“ des wahren Haiku geht, den es zu bewahren gilt. Das „japanische“ Haiku, so wie es entstanden ist und sich binnen-japanisch entwickelt hat, gibt es nur dort. Aber es ist in den letzten Jahrzehnten – die Faszination dieser komprimierten Form! - wie bei einem Schlag mit der Hand ins Wasser überall hin gespritzt. Das Haiku ist unter seinem Herkunftsnamen ein ‚globales Format‘ geworden. Was es zu beobachten gilt, ist, wie sich mit der Globalisierung des Formats auch globale Kontexte herstellen. Denn bei einem so momentanen und akthaften Gedicht-Ereignis (die Japaner haben es bekanntlich mit einem Bogenschuss, einem Schwerthieb oder einfach einem Atemzug verglichen) wird der mitaufgerufene Kontext für das Verhältnis zwischen dem Autor und seinen Lesern zum Schlüsselfaktor.

Was für globale Kontexte stellen sich her? Was haben heute in einer vernetzten, zugleich aber auch diffusen Um-Welt der Autor und seine Leser an gemeinsamen Vorerfahrungen parat, die im Haiku-Ereignis angespielt und aufgerufen werden können?

Noch einmal ein Blick zurück: Der japanische Autor teilte mit seinem Publikum den japanischen Alltag, der ein ungewöhnlich stark kulturell fermentierter Alltag war. Dazu gehörte ein kommunikativ eingespieltes ‚Naturgefühl‘. All die Naturdinge, die Naturmaterialien der Dinge, vom Stein, bis zum Bambus! Auch in Japan schwächt die Selbstverständlichkeit des geteilten Naturgefühls sich ab.

Für einen deutschen/europäischen/„abendländischen“ Autor von Haiku – in seinem Verhältnis zu seinem ‚globalen‘ Publikum gibt es eine solche Selbstverständlichkeit nicht. Man kann so tun, als ob. Manche Autoren deutschsprachiger Haiku haben versucht, dieses Defizit dadurch zu kompensieren, dass sie sich auf ein „allgemeinmenschliches“ Naturgefühl zurückfallen ließen. Jeder fallende Tautropfen, jeder auffliegende Schmetterling, jede sich öffnende Blüte reichte aus, das Pulsieren des Universums darin wiederzufinden - die Gefahr, einem „Jargon der Eigentlichkeit“ zu verfallen.

In Ihren Gedichten meine ich andere Kontexte aufgerufen zu sehen. Welche? Geblieben ist offenbar der Bezug auf sinnlich anschauliches Detail, Dingbenennungen, die nicht unbedingt vertraut (oder gar heimelig) sind, eher überraschend bis fremd – aber in ihrer Prägnanz doch hinreichend verlässlich: die Verknüpfung des nächtlichen, ziellosen, unentrinnbaren Gedankengeschwirrs, deren sinnliche Qualität etwas von „Grillenliedern“ hat – darin eingefangen die Lautmalerei von „Grillenzirpen“

irgendwann nachts
werden meine Gedanken
zu Grillenliedern *

Auch die Verknüpfung von „Flieder“ und „Liebesleben“ gehört hierher, wobei „Liebesleben“ die Konvention des „Fliederstraußes“ als Liebeserklärung ins Handfeste – Leib und Leben - überschießt.

letzter Flieder
das Liebesleben
meiner Gedanken *

Noch reizvoller, da unerwartbarer, finde ich freilich das Aufrufen anderer ‚globaler‘ Kontexte. Zwei sind in dem Eingangsteil „Schleife der Identität“ (in „Schleife“ die Bildlichkeit des lateinischen Wortes „Reflexion“) am deutlichsten ausmachbar: Naturwissenschaft und existentielle (Selbst-)Reflexion.

Badezimmerspiegel
ich betrachte meine
Amphibien-DANN

Beim Blick in den „Badezimmerspiegel“ kann die Kontinuität der Evolution bewusst werden: der Teil meiner „DNA“, die ich mit den „Amphibien“ teile (I, 4, ebenso in I,5, I, 6). Anthropologisch reflexiv das Anvisieren der Wolkenbewegung, in der die Abhängigkeit meiner Existenz von „Wind und Wetter“ begriffen wird. „Kommen und Gehen.“, die Beliebigkeit („Kontingenz“) der Faktoren, die mein Schicksal bestimmen.

So begreife ich – mit einem Gefühl der Zustimmung – auch die Tatsache, dass jedes Gedicht zuerst in Deutsch, dann in der ‚globalen‘, der Welt-Sprache Englisch gegeben ist. Ich kann bei jedem einzelnen die Globalität des vorausgesetzten Kontextes überprüfen.

Soviel zum ‚globalen Format‘ Ihrer Haiku. Soviel für heute.

Lieber Hr. Krusche,

Sie haben Recht, das Haiku als „globales Format“ verfügt nicht mehr über den Kontextkanon wie im alten Japan. Allerdings scheint mir, dass die urbane Welt mitsamt ihren Inhalten zusehends einen Assoziationsraum für moderne Menschen bietet, unabhängig davon, ob sie in Japan leben oder anderswo. Kurz: Was traditionell die Natur für das Haiku bedeutete wird zunehmend durch städtische Kulturräume ersetzt oder um diese erweitert. U-Bahnen zum Beispiel sind ein so allgemein assoziierter Raum, den Leser weltweit leichtens betreten können. Natur und Kultur verschmelzen. Und natürlich bleibt der schlichte Sachverhalt, dass ein Haiku über Kirschblüten zwar weltweit andere Interpretation erweckt, aber eben interpretabel ist.

Die Basis-Kontexte, die in meinen Texten abgerufen werden: der konkret-elementare der Existenz, all das, was der Wahrnehmung entspringt, und der Raum des Virtuellen, des Verborgenen, auch des Wissenschaftlichen, der zunehmend der Wahrnehmung entzogenen Wirklichkeit. Frei nach Friedrich Hölderlin: „Die Aufgabe des Haiku ist es, das Unsichtbare sichtbar zu machen“. Was meint Wirklichkeit hier?

Ich möchte das veranschaulichen mit einem Rückblick auf die Kontroverse zwischen den beiden wichtigsten Nachfolgern Shikis: Takahama Kyoshi und Kawahigashi Hekigotô. Ersterer galt vor und während des 2. Weltkriegs als die konservative Persönlichkeit des Haiku und vertrat die Ansicht, dass das Haiku sich nur um „Blumen und Vögel“ poetisch kümmern solle: „kachô fûyei“. Alle anderen Themen, wie soziale, psychologische außen vor lassen solle. Der Mensch soll die Natur nicht nur objektiv wiedergeben, sondern bewundern und verehren. Kawahigashi Hekigotô, dem es mehr um die Wirklichkeit, die vertiefte Wahrnehmung und um die suggestive Kraft des Haiku ging, strebte „eine tiefe Verbindung mit dem Universum“ an. Hier trennen sich meines Erachtens Wahrnehmung und Wirklichkeit stark spürbar voneinander. Die Atombombenabwürfe ließen die restriktiven, konservativen Ansichten von Kyoshi für viele Autoren buchstäblich zu Schutt und Asche zerfallen, die Wirklichkeit hatte die Wahrnehmung bei weitem übertroffen.

Nach dem zweiten Weltkrieg traten viele neue Richtungen und Schulen auf, die sich vor allem der starken Implikation des Menschlichen und dessen soziale Interaktionen verschrieben, also nicht nur der Observation der Natur. Kurz gesagt, das Haiku spaltete sich in zwei Lager, die Kyoshi-Linie, in der die Schönheit der objektiven Natur beschrieben wurde, in der der Mensch als Wahrnehmender, „das fünf Fuß große Kind“ geblieben ist, wie Bashô meinte; und die Hekigotô-Linie, die auch den Menschen und all seine Schöpfungen und politischen Wirrungen und Dynamiken mit in das Dichten einbezog, also die Naivität aus der Haiku-Dichtung nahm. Überspitzt formuliert: Die Hekigotô-Linie fügte der Wahrnehmung auch das Wissen hinzu. Ein einfaches Beispiel: „Die Sonne geht auf“ ist Wahrnehmungsdichtung, weil wir alle wissen, dass die Sonne nicht aufgeht. Beispiele für

„Wissensdichtung“ sind alle jene, die über die sinnliche Wahrnehmung hinausgehen, Erfahrungen thematisieren, die nicht unbedingt sinnfällig sind, sich von der Abfolge der Momente löst, und die historische Zeit wie die physikalische Raumzeit impliziert.

Das „Hekigotô-Linienhaiku“ ist nicht mehr unschuldig, es ist in den Tümpel der menschlichen Transaktionen getreten, es kennt das Hässliche wie das Schöne. Es kennt die Geschichte und weiß, dass diese mehr bedeutet als nur eine Gutenachtgeschichte. Es impliziert das Konkrete wie das Abstrakte, das laut Hegel auch das „Einfache“, Wesentliche ist. Das Sinnliche ist in den Sinn kulminiert.

Was verbindet nun Wahrnehmung und Wissen? Die Wirklichkeit, und die ist laut Thomas Mann: das, was wirkt. Wirklichkeit und Wirkung sind die Schlüsselbegriffe der modernen Haikudichtung.

* Dietmar Tauchner: Invisible Tracks/Unsichtbare Spuren. Red Moon Press, Winchester/ Wiesenburg Verlag, Schweinfurt. 2015. ISBN 978-3-95632-279-2. 134 Seiten.