

Hubertus Thum

Traumlieder – Vom Haiku und seinen vergessenen Wurzeln

Vortrag beim Frankfurter Haiku-Kreis, 27. Oktober 2007

Liebe Haikufreundinnen, liebe Haikufreunde,

in der Nacht zum 7. Juli vergangenen Jahres hatte ich einen Traum:

Da war ein wundervoller Papagei mit farbenprächtigem Gefieder, der sich vor meinen Augen in einen Zwerg verwandelte, einen Zwerg, der merkwürdigerweise Chinese war. Jemand, den ich nicht sehen konnte, reichte mir einen Zettel, und der Zwerg begann mir Wörter in chinesischer Sprache zu diktieren, die offenbar Poetisches zum Gegenstand hatten. »Huā«, sagte er, mit gleichbleibend hohem Ton gesprochen, und dann ein anderes Wort, das wie »hue« klang. Zur Kontrolle wiederholte ich »huā.« Er sagte erneut »huā«, und ich ergänzte noch: »Toll, was Sie da erzählen!«

»Huā« bedeutet im Chinesischen »Blume«, und wenige Stunden später las ich beim Frühstück nicht nur, dass der deutsche Journalist Georg Blume in China festgenommen worden war, weil er über ein umstrittenes Staudamm-Projekt recherchiert hatte, sondern ich fand auch eine eMail mit Foto im Anhang auf meinem Rechner, einem Ikebana, das Krisztina Kern und eine Freundin zur Erinnerung an die verstorbene Erika Schwalm gesteckt hatten.

Ja, meine Damen und Herren, die Vermutung derjenigen unter Ihnen, die Erika Schwalm kannten, ist wohl richtig: Wahrscheinlich hatte sie auch bei meinem Traum wieder einmal die Finger im Spiel und ließ die Figuren auf dem Schachbrett tanzen.

Hier stehe ich also, weit über ein Jahr später, danke für Ihre Einladung und kann nicht anders als anzuknüpfen an diesen Traum. Wovon ich Ihnen sprechen will, wird schon in seinen poetischen Bildern deutlich. Poesie heißt auch das Zauberwort, um das es mir geht, nicht um Wissenschaft, die ja ihre kleinere Schwester ist, wie Goethe meinte, und so lade ich Sie denn ein, mir als eine etwas größere Teegesellschaft in die Hütte zu folgen und Zwiesprache zu halten mit einer poetischen Welt, in der Ost und West nicht nur einander begegnen, sondern von ihren gemeinsamen Wurzeln plaudern werden.

Verzeihen Sie, wenn ich Sie gleich mit Gedichten überfalle, vorgesprochenen zudem, und die weitaus meisten davon sind nicht einmal Haiku:

*Nie
werde ich
die Drossel erreichen

nie mit drei Lauten
umzugehn wissen
als wären sie
alles*

(Rose Ausländer, 20. Jahrhundert)

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.*

(Joseph von Eichendorff, 19. Jahrhundert)

*Über allen Gipfeln
Ist Ruh
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest Du auch.*

(Goethe, Wanderers Nachtlied, 18. Jahrhundert)

*Der alte Teich –
ein Frosch springt hinein
Geräusch des Wassers*

(Matsuo Bashō, Japan, 17. Jahrhundert)

*Leere Berge, kein Mensch zu sehn,
Zuweilen hört man Menschenstimmen bloß.
Das Abendlicht fällt in den tiefen Wald,
Da liegt es leuchtend auf dem grünen Moos.*

(Wang Wei, China, 9. Jahrhundert, Am Hirschpark,
aus dem Zyklus »Das Wang-Tal«)

*The morning star is up.
I cross the mountains
Into the light of the sea.*

*Der Morgenstern ist aufgegangen.
Ich gehe über die Berge
ins Licht des Meeres hinein.*

(Lied der Papago-Indianer, Alter unbekannt,
aufgezeichnet im 20. Jahrhundert)

Genug des einstimmenden Rezitierens, ehe mir jemand von Ihnen bescheinigt, dass heute offenbar einer spricht, der sein Thema verfehlt hat, jedoch nicht ohne den diskreten Hinweis, dass diese kleine Sammlung sehr kurzer Gedichte von demjenigen, der sich damit – vielleicht viele Jahre lang – beschäftigt hat, leicht zu einem vielbändigen Werk erweitert werden könnte.

Knappe Gedichte, kurze Lieder – mit einem Wort: die lyrische Kurzform – finden wir nämlich nicht nur in Japan, sondern in den geschriebenen und in den mündlich überlieferten Literaturen vieler Völker. Sie sind, wie wir vielleicht nach der allzu einseitigen Beschäftigung mit dem Haiku vermuten könnten, durchaus kein Einzel- oder ein Sonderfall.

Die dreizeilige spanische *Copla* oder die vierzeilige *Seguidilla*, die dreizeiligen *Stornelli* oder *Strambotti* der Toskana, die *Maggi* oder Mailieder Italiens, die *Ciuri* oder *Fiori* Siziliens und Kalabriens, das griechische, aus siebzehn Silben bestehende *Distichon*, mit einer Zäsur nach der achten Silbe, das türkische *Mani*, ein siebensilbiger rhythmischer Vierzeiler – bis hin nach China und seinem alten zwanzigsilbigen *Vierzeiler*, von dem ich gerade ein Beispiel aus dem 9. Jahrhundert rezitierte, und letztlich bis hin nach Annam und Malaysia können wir lebende oder erloschene lyrische Kurzformen entdecken, wenn wir aufmerksam danach suchen. Ein Wurzelwerk unterirdischer Verbindungen und wechselseitiger Einflüsse zudem, wenn wir etwa an die *Vierzeiler* der Chinesen und an das *Rubâ'î*, das vierzeilige Gedicht der arabisch-islamischen Welt und seine epigrammatische Kürze denken, von dem uns besonders die

Rubâ'îjât Omar Khajjams aus Persien, Omar des Zeltmachers, der im 11. und 12. Jahrhundert lebte, durch die frühen Übersetzungen Edward Fitzgeralds bekannt geworden sind:

*Dem Töpfer sah einst im Basar ich zu,
Wie er den Lehm zerstampfte ohne Ruh.
Da hört ich, wie der Lehm ihn leise bat
»Nur sachte, Bruder, einst war ich wie du.«*

Was die europäischen Formen kurzer und sogar haikuesker Lyrik angeht, habe ich mich besonders lange und ausführlich mit der spanischen *Copla*, der *Seguidilla* und überhaupt mit dem beschäftigt, was als »*Cante jondo*«, als »*tiefinnerer Gesang*«, in das farbenfrohe und höchst interessante Liedgut Andalusiens eingegangen ist.

Leider können alle Übersetzungsversuche nur einen derart bescheidenen Eindruck von der poetischen Qualität dieser winzigen, zudem gereimten Lieder vermitteln, dass ich den Versuch, hierüber im Rahmen dieses Vortrags zu berichten, schnell aufgegeben habe.

Wichtig zu erwähnen ist jedoch, dass sich offenbar überall auf der Welt die gesprochene Lyrik, das Gedicht, aus der Liedform, aus dem Gesang, entwickelt hat.

Wie dieser Gesang sich zum Beispiel im *Cante jondo* ursprünglich darstellte, hat der Engländer Gerald Brenan, der Anfang bis Mitte des letzten Jahrhunderts in einem Dorf der spanischen Sierra Nevada lebte, wunderbar treffend beschrieben:

»Kaum ein Moment im Laufe des Tages, an dem man nicht, auf dem Dache sitzend, eine Copla singen hörte. Jenseits des weiten Raumes [der Landschaft] erhob sich eine Stimme, fiel wieder ab, erstarb, und der Luftzug, der sie unterbrach, verlieh ihr eine unpersönliche, kaum noch menschliche Qualität. Es schien ein körperloser Schrei zu sein, ebenso Teil der Natur wie der Klang fallenden Wassers oder der Gesang eines unsichtbaren Vogels in einer Pinie, ohne jede Verbindung zu einem lebenden Wesen. Wer den Cante jondo nur in Sälen oder im Radio gehört hat, hat keine Vorstellung, wie er aus der Ferne, unter freiem Himmel klingt.«

Kein Zweifel also, es gab und gibt eine sehr alte poetische Strömung, ein poetisches Weltkulturerbe sozusagen, in dem die Völker der Erde ihre Natureindrücke, Gefühle, Träume und Gedanken in prägnante sprachliche Bilder fassen, ein verborgenes, kompliziertes und miteinander verbundenes Geflecht, in dem wir letztlich auch die vergessenen Wurzeln des Haiku zu suchen haben.

Ein Phänomen von derart kosmopolitischer Verbreitung kann aber nicht allein mit wechselseitigen Einflüssen erklärt und begründet werden. Es muss also etwas angelegt sein in der Struktur des menschlichen Bewusstseins, eine geistige Tendenz, die dafür maßgebend ist, dass die Menschen seit der fernsten Vergangenheit bis zum heutigen Tag von sprachlicher Prägnanz, ja vom Bruchstück, vom Fragment, angezogen werden.

Dazu, wie diese subtilen Mechanismen funktionieren, wie Fantasie, Imagination und Assoziationsvermögen ineinandergreifen, wenn sie durch fragmentarische Kürze angeregt werden, einige Erläuterungen:

Der Philosoph Herakleitos von Ephesos lebte im 5. vorchristlichen Jahrhundert. Dem ewigen Wechsel der Erscheinungen in der sichtbaren Welt zugewandt, den Jahreszeiten und den Stufen des Lebens, fand er fesselnde Bilder, um der Dynamik des Seins und Werdens Ausdruck zu geben, die erst spätere Zeiten auf die berühmte Formel *»pánta rhei«*, *»Alles fließt«*, gebracht haben.

»Pánta rhei«, *»Alles fließt«*, im Griechischen wie im Deutschen nur zwei Wörter, drei Silben. Eine knappe Sentenz, ein kühner Satz, der allerlei auszulösen vermag an Gedanken, an Fantasien und Tagträumen. Denn nicht allein der Fluss, der vielleicht Ausgangspunkt dieser Beobachtung war, fließt ja, sondern ALLES, heißt es.

Also auch Sonne und Mond, Steine und Bäume, Tiere, Berge, Meer und Himmel? Vom Menschen einmal ganz zu schweigen? Sind die Dinge also gar nicht so fest, wie wir glauben, sondern so, wie sie sich auf den Bildern der großen Maler darstellen, etwa den Gemälden van Goghs? Sind sie – kaum wagt man es auszusprechen – ein niemals endendes Strömen und Pulsieren, etwa von der Art, wie wir die Welt in der frühesten, noch weitgehend sprachlosen Kindheit erlebten, die flirrenden Blätter des Kirschbaums, den ersten Schnee, den Fall roter Blätter, das Blühen und Verblühen der Magnolien, der Apfel- und Birnbäume im Garten?

»Das Wort ist ein innerer Klang«, sagte Wassily Kandinsky, denn er war nicht nur ein begnadeter Maler, sondern ebenso ein Mensch, der den Weg des poetisch Schönen ging. Und weiter schrieb er:

»Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im ›Herzen‹ eine Vibration sofort hervorruft.«

Ja, wer wollte den Wörtern, besonders den alten, echten, in Jahrtausenden gewachsenen, ihre Magie absprechen? Wörtern, die mit Bildern und Bedeutungen aufgeladen sind und die Klangfülle einer beschwörenden Formel, eines indischen Mantra besitzen, mit kraftvollen Vokalen, kraftvollen Silben oder Folgen von Silben: *Baum, Berg, Himmel, Tal, Vogel, Wald, Wolke, Meer, Geruch, Lied, Brot, Mutter, Erde*. Sie reden, mehr als zu unserem Verstand, zu dem sinnlichen Lebewesen, das wir vor allem sind. Jedes lässt eine Wolke von Erlebnissen, konkreten oder flüchtigen Bildern, Vorstellungen und Anklängen in uns aufziehen, jedes ist eine Perle im Schatzhaus der Welt, meint etwas Unschätzbares und letztlich nicht Wegzudenkendes, Unzerstörbares.

*Noch warm das Brot –
unter dem Messer bricht
die braune Kruste*

Hören Sie es? Die Welt ist Klang! Claudia Brefeld hat dieses Haiku geschrieben, das ich vor kurzem in meiner E-Zeitschrift veröffentlichte.

Meine Damen und Herren, wenn wir beim Haiku oder beim Gedicht von Nachhall sprechen, dann ist es eben diese Welt der Bilder, unsere innere Galerie, das imaginäre Museum verschütteter Erinnerungen, Gefühle und Gedanken, die – von Eichendorffs Zauberwort, vom »Schlüsselwort« getroffen – in uns wach- und wieder ins Leben gerufen wird, in uns aufklingt.

»Alles fließt!«

Es darf aber nicht verschwiegen werden, dass gerade in diesem Schweben, dieser Schwerelosigkeit des Sichbewegens im offenen Raum, für sehr viele Menschen eine Schwierigkeit liegt. Oder ist das Haiku bei uns im Abendland nicht umgeben von der Aura des Hermetischen und Unverständlichen?

»Sie zeigen nur einen Fühler der Schnecke«, sagte mir achselzuckend jemand, dessen fachlichen Rat in literarischen Dingen ich sehr schätze, ein Germanist, Professor zudem und ein sehr belesener Mann, nach der Lektüre der Haiku-Anthologie *Gepiercte Zungen*. »Ich möchte und muss aber mehr darüber wissen.«

Ja, weiß er es denn nicht?

Sein Kommentar zeigt das Dilemma, mit dem sich bei uns selbst erfahrene Leser konfrontiert sehen: Bei aller Vertrautheit im Umgang mit lyrischen Texten gelingt es ihnen nicht, die karge Skizze aus Vokalen und Konsonanten, als die sich das Haiku begreifen lässt, zum inneren Bild, zum inneren Klang zu ergänzen. Sie erwarten Fertiges, wo das Haiku mit dem Kunstgriff des Nichtsagens ganz bewusst Fragment bleiben und zur Teilhabe am schöpferischen Prozess ermuntern will. Auffassungen wie die des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges, der den Leser als Mitautor idealisiert, sind weit entfernt von unserer literarischen Wirklichkeit, die eher auf Entspannung und Freizeitgestaltung als auf Kooperation setzt.

Und wer wollte bestreiten, dass Nachhall, Klang, Echo auch in enger Beziehung zu sehen sind mit dem Raum, in dem sie sich entfalten können, in unserem Fall mit der seelischen und intellektuellen Architektur des Lesers, des Hörers, des Rezipienten. Sein Erfahrungsschatz, der von ihm bewusst und unbewusst erworbene, und der allgemein menschliche, ererbte, den er mitgebracht hat, wird seine Assoziationen und das bildhaft-konkrete Erleben des Gedichts bestimmen.

Im Haiku finden wir also das aller Dichtung anhaftende Paradoxon besonders eindringlich bestätigt: Nämlich dass das Wort dazu befähigt ist, die Tür zum großen und geheimnisvollen Reich des Nichtgesagten und vielleicht gar nicht Sagbaren – mit einem Wort: des Nonverbalen – aufzustoßen, einer Welt voller Wunder, wie uns jeder Künstler bescheinigen wird, denn es ist die Welt, aus der er unermüdlich schöpft.

Insofern können wir sagen, dass jeder Leser und Hörer weitgehend individuelle Bilder finden wird, um Lyrik, in unserem Fall das Haiku, in sich aufzunehmen und zu genießen oder eben als unzugänglich und unverständlich zu verwerfen, was, wie wir gesehen haben, nicht gerade selten geschieht.

Es ist eben ein gravierender Unterschied, ob eine Flöte im engen Zimmer oder im Konzertsaal ertönt. Der Flötist Paul Horn hat es einmal in der riesigen Kuppel des indischen Tadj Mahal ausprobiert: Sechszwanzig Sekunden lang schwebte dort jeder einzelne Ton im leeren Raum!

»Leerer Raum«, »Auslassung« (jap. *yohaku*) und »Nachklang« oder »Nachhall« (jap. *yoin*) sind wesentliche Begriffe der japanischen Haiku-Ästhetik und sozusagen Brennpunkte, in denen sich die von uns angeschnittene Problematik sammelt. Sie müssen als zusammenwirkende, voneinander abhängige und einander bedingende Elemente gesehen werden, auf die das Haiku nicht verzichten kann. Zwischen beiden besteht eine untrennbare Beziehung.

Obwohl er über seine Prosa spricht, hat Ernest Hemingway in seinem Roman *Tod am Nachmittag* in Worte gefasst, wovon die lyrische Kurzform und somit das Haiku lebt:

»If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water.«

»Wenn ein Prosaschriftsteller genug über den Gegenstand seines Schreibens weiß, kann er Dinge, die er kennt, weglassen. Und wenn der Schriftsteller wahrhaftig genug schreibt, wird der Leser diese Dinge so stark empfinden, als hätte der Schriftsteller sie benannt. Die majestätische Bewegung eines Eisbergs ist darauf zurückzuführen, dass er nur zu einem Achtel aus dem Wasser ragt.«

Auf den Punkt gebracht hat das, worum es bei der lyrischen Kurzform geht, aber eine einfache Frau. Sie konnte weder lesen noch schreiben, doch sie besaß einen inneren Schatz alter Wörter und Erfahrungen, aus dem sie schöpfen konnte. Und sie hatte etwas Unschätzbare, sie besaß Lieder, selbstgedichtete Lieder :

»The song is very short because we understand so much.«

»Unser Lied ist so kurz, weil wir so viel verstehen.«

Eine Aussage, die von einem Klassiker wie Matsuo Bashō oder Masaoka Shiki, von Onitsura oder Kikaku herrühren könnte.

Aber nein: Chona, abgeleitet aus dem spanischen Vornamen Encarnación, denn aus ihrem Mund stammt dieser bemerkenswerte Satz, hieß eine Indianerin vom Stamm der heute noch im Südwesten Arizonas lebenden Papago, die sich selbst O'odham (Menschen) nennen und als direkte Nachkommen der in dieser Region nachweisbaren Ureinwohner gelten. Archäologische Grabungen, die

längst nicht abgeschlossen sind, belegen erstaunliche kulturelle Errungenschaften in vorkolumbischer Zeit, wie zum Beispiel ausgeklügelte Bewässerungssysteme und eine heutzutage von vielen Sammlern auf der ganzen Welt geschätzte, künstlerisch hochwertige Keramik.

In den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde die damals neunzigjährige Chona von der amerikanischen Anthropologin Ruth Murray Underhill interviewt. Der aus den Gesprächen entstandene Bericht vermittelt nicht nur faszinierende Einblicke in die Lebensgeschichte dieser Frau und eine uns völlig fremde, von magischen Vorstellungen bestimmte Welt, sondern führt auch in die Tradition der Stammeslieder ein, zumeist sehr kurze lyrische Gesänge, deren Entstehung oft auf Träume, Tagträume und Visionen zurückgeht. Wegen ihrer konzisen Bildhaftigkeit werden sie in der ethnologischen Fachliteratur häufig mit dem japanischen Haiku, dem Tanka oder modernen imagistischen Gedichten verglichen.

Sie sind, wie wir schon eingangs gesehen haben, bei weitem keine isolierte Erscheinung; besonders in Nord- und Mittelamerika galt der Besitz kleiner selbstgedichteter Lieder bei vielen Urvölkern als unerlässliche Voraussetzung für ein lebenswertes und erfülltes Dasein.

Chonas in der amerikanischen Anthropologie berühmt gewordenes Diktum spielt sowohl auf objektives als auch auf subjektives Wissen und Verstehen an, inneres Gehör und Einfühlungsvermögen, also all das, was wir in der Theorie des Haiku soeben unter dem Begriff des Nachhalls und des Assoziierens zusammengefasst haben.

Auch das Liedgut der Papago ist somit eines der Indizien für die sehr alte Strömung mündlich überlieferter Poesie, mit der die Völker der Erde Natureindrücke, Gefühle und Gedanken in prägnante sprachliche Bilder und Lieder kleiden, die ich zu Beginn meines Referats erwähnte.

Zugleich ist es aber ein über die Jahrhunderte hinauswirkendes Zeugnis dafür, was – über allen materiellen Besitz hinaus – »Kultur« wirklich ausmacht, nämlich die Poesie der Wirklichkeit, für immer festgehalten im Lied. Mit einem Wort: Dichtung.

Bevor ich Beispiele aus den Liedern der Papago und anderer Urvölker des amerikanischen Kontinents zitiere, noch ein Wort zu ihrer Entstehung: In vielen ursprünglichen Kulturen war und ist es immer noch Brauch, den Eintritt der geschlechtlichen Reife mit einem Initiationsritus zu begehen, die rituelle Einweihung und Aufnahme der Kinder in die Welt der Erwachsenen. Als Besonderheit

war die Initiation bei den meisten Ureinwohnern der Neuen Welt mit der Suche nach einer richtungsweisenden und das spätere Leben bestimmenden Vision verbunden, die sich naturgemäß auch im Traum erschließen kann. Hierzu wurden die Dreizehn- oder Vierzehnjährigen in die Einsamkeit der Wüsten, der Prärien, der Berggipfel und unberührten Wälder geführt und dort, ohne jeden Beistand und ohne Nahrung oder Trinkwasser, drei, fünf oder noch mehr Tage und Nächte sich selbst überlassen, bis der vom Fasten geschwächte Körper, der von Furcht erfüllte Geist, sich in Träume, Tagträume oder Halluzinationen flüchtete. In diesem trance- oder traumartigen Zustand erschien ihnen dann ein Tier, eine Pflanze, irgendein anderes Objekt oder eine als überirdische Macht empfundene Gestalt und schenkte ihnen ihr ganz persönliches Lied, das sie Zeit ihres Lebens als kostbarsten Besitz und über ihre Zukunft entscheidendes Schlüsselerlebnis betrachteten.

Die Beschreibung macht deutlich, dass das Geschehen im Kern viel mit dem gemeinsam hat, was wir im letzten Jahrhundert als fernöstliche Meditations-technik oder Yoga kennengelernt haben. Nebenbei sei bemerkt, dass Fasten und Kasteiung im europäischen Mittelalter als probate Mittel zur Erlangung ungewöhnlicher spiritueller Erfahrungen galten.

Darüber hinaus gab es in Amerika noch in geschichtlicher Zeit regelrechte Traumgesellschaften, wie etwa die *Midé-wiwin* der das nördliche Waldland besiedelnden Chippewa oder Ojibwa, die Traum und Träumen und die daraus entstandenen Lieder regelrecht kultivierten und mündlich überlieferten.

Auch bei den Papago, die die Halbwüsten und Wüsten Arizonas bewohnen, gehörten Träume, Visionen und die in ihnen empfangenen Lieder zu den Unabdingbarkeiten eines erfüllten Lebens. Sie verliehen Kraft, Macht und Ansehen. Wer viele Lieder besaß, konnte auf geistige Fähigkeiten und spirituelle Energien verweisen, die ihn von anderen unterschieden.

So behauptete die neunzigjährige Chona von ihnen, sie hätten ihr die Kraft zu heilen verliehen. In ihren Visionen und den daraus entstandenen Liedern fand sie aber zweifellos ebenso ein Gegengewicht und damit die Kompensation für ein Leben, das zum größten Teil aus dem Gebären und Aufziehen von Kindern und schwerer körperlicher Arbeit bestand.

»Unsere Erzählungen über die Welt sind voller Lieder«, erklärte sie der Ethnologin Ruth Underhill. »Alle unsere Lieder kommen aus Träumen ... Du verstehst nun, dass unser Weg, alles zu heilen und für alles zu sorgen, darin liegt, zu singen ...«

An dieser Stelle nun beispielhaft einige Übersetzungen aus dem Liedgut der Papago und anderer Urvölker Nordamerikas:

*Kojote, mein Gefährte,
rannte hierher.
An das Ende des Schwanzes
war eine Wolke gebunden.*

(Chona)

Das folgende Lied der Papago zitierte ich schon eingangs:

*Der Morgenstern ist aufgegangen.
Ich gehe über die Berge
ins Licht des Meeres hinein.*

*Manchmal geh ich umher,
trauernd über mich selbst,
während der Wind mich verweht
über den Himmel.*

(Chippewa)

*Der Busch
sitzt unter
einem Baum
und singt.*

(Yuma und Yaqui, nördliches Mexiko)

*Der Wasserläufer
zeichnet die Abendschatten
vor ihm auf das Wasser.*

(Yuma und Yaqui, nördliches Mexiko)

*Der Hirsch –
Ausschau hält er nach einer Blume.*

(Yuma und Yaqui, nördliches Mexiko)

*Ein Seetaucher
war es, dachte ich.
Doch es war meines Liebsten
eintauchendes Ruder.*

(Chippewa)

*Wenn meine Augen
die Prärie überschauen,
spür ich den Sommer im Frühling.
Wann immer ich raste:
Die Geräusche
des Dorfes.*

(Chippewa)

*Am Himmel
zieh ich dahin,
einen Vogel
begleite ich.*

(Chippewa)

*Eine kleine gelbe Grille
an den Wurzeln der Maispflanzen
hüpft sie herum und singt.*

(Papago)

*Frühling wird es.
Ich kann die verschiedenen Düfte
der weißen Gräser riechen für den Tanz.*

(Pawnee)

*In den Himmeln
ein Lärm
wie vom Rascheln der Bäume.*

(Menominee)

*Weiße Daunenfedern
regen sich unter
der sinkenden Sonne,
am Rand der Welt entlang.*

(Papago)

*Ein weißer Berg ist fern im Westen.
In Schönheit steht er da.
Weiß glänzen seine Bögen aus Licht,
die sich hinab zur Erde neigen.*

(Papago)

*Der Abend sinkt
wohltönend
und will widerhallen
von unseren Liedern.*

(Papago)

*Kommt alle! Steht auf!
Dort drüben dämmt eben der Morgen.
Jetzt höre ich
sanftes Lachen.*

(Papago)

*Der klare Himmel
liebt es
mich singen zu hören.*

(Anishinabe)

*Dort oben stehen unsre Herzen
am unendlichen Himmel.*

(Pawnee)

*Die Tage des Frühlingsregens wecken die Erde
wie man einen Träumer wecken würde
oder ein junges Mädchen lieben,
behutsam zum ersten Mal.*

(Anishinabe)

Dass all diese bereits historischen Texte einer Tradition angehören, die nicht erloschen ist, finden wir unter anderem in der Person des guatemaltekeschen Lyrikers Humberto Ak'abal bestätigt, einem Maya-Indianer vom Stamm der Quiché.

Er wurde 1952 in dem Bergdorf Momostenango in der Provinz Totonicapán geboren und arbeitete nach seiner Schulzeit als Schäfer und Teppichweber. Später, inzwischen nach Guatemala-Stadt umgesiedelt, hielt er sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser und begann in seiner wohlklingenden Muttersprache, dem Quiché, das auf äußerste Kürze des Ausdrucks Wert legt, Gedichte zu schreiben, die er auch ins Spanische übersetzte.

Eines von ihnen lautet:

*Soy pájaro:
mis vuelos son
dentro de mí.*

*Vogel bin ich:
meine Flüge sind
in mir selbst.*

Und ein anderes:

*Las arañas
en las casas viejas
tejen neblinas.*

*Die Spinnen
in den alten Häusern
verweben Nebel.*

Lassen wir es mit diesen Beispielen genügen. Die poetische Dichte und prägnante, geradezu haikueske Kürze, ist wohl selbst in der Übersetzung in jedem von ihnen zu spüren. Mehr als einmal musste ich bei ihrer Lektüre auch an Bashō und den von ihm überlieferten Ausspruch denken, mit dem er seine zahlreichen Schüler unterrichtet haben soll:

»Um Haiku zu schreiben, werde ein drei Fuß großes Kind.«

Was meinte er damit? Wohl nicht mehr und nicht weniger, als das Sichtbare und sinnlich Wahrgenommene mit den unbefangenen, den unverbrauchten, unvoreingenommenen und unschuldigen Augen des Kindes zu sehen, wenn es darum geht, die poetische Erfahrung von Welt und Wirklichkeit in Worte zu fassen.

Zur Verdeutlichung ziehe ich gern die Aussagen der Maler heran, die, an und für sich eher wortkarg, immer sehr lebhaft und gesprächig werden, wenn es um die Unschuld des Auges und das unverbildete Sehen der Welt geht.

So werden von Claude Monet folgende Statements berichtet:

»Wenn du dich zum Malen nach draußen begibst, musst du versuchen zu vergessen, welche Gegenstände du vor dir hast, sei es ein Baum, ein Haus, ein Feld oder was auch immer. Stell dir nur vor, hier ist ein kleines blaues Quadrat, hier ein rosenfarbenes Rechteck, hier ein gelber Streifen, und male das Ganze genau so, wie es sich darbietet, in genau der richtigen Farbe und Form, bis das Dargestellte deinen eigenen unverbildeten Eindruck der sich vor dir entfaltenden Szenerie wiedergibt.«

»Weiterhin sagte er, er wünschte, er wäre blind geboren worden und hätte dann mit einem Mal seine Sehkraft erlangt: Dann hätte er gleich anfangen können, auf diese Weise zu malen, ohne zu wissen, was die Gegenstände vor seinen Augen überhaupt darstellten«

Sie werden mir darin beipflichten, meine Damen und Herren, dass auch beim Schreiben von Lyrik und insbesondere von Haiku eine der größten Schwierigkeiten überhaupt darin besteht, nicht auf das poetisch Abgegriffene, ins Klischee Gepresste, Gesuchte oder längst als langweilig Empfundene hereinzufallen, sondern stets jenes unverbrauchte, magische Wort und das darin aufklingende Bild zu treffen, durch das die Frische der ersten Kindheit und eines Maimorgens weht, eben Eichendorffs Zauberwort.

Wer wollte bestreiten, dass die kleinen Lieder der – in Anführungszeichen – »primitiven Völker«, die wir soeben hörten, nicht durchdrungen sind von diesem Geist unberührter Kindheit, den Bashō meinte!

Und an ein Weiteres wurde ich beim Finden, Lesen und Übersetzen der Traumlieder erinnert:

Als Bashō auf seiner fünfmonatigen Wanderung durch die nördlichen Provinzen Japans, die er in seinem berühmten Reisetagebuch *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* beschrieb und damit unsterblich machte, seinen Freund Tōkyū auf der Poststation von Sukagawa besuchte, fragte ihn dieser nach seinen poetischen Eindrücken beim Überschreiten der Grenzbarriere. In diesem Augenblick erinnerte sich Bashō an die Lieder der Reisbauern, die er dort gehört und denen er bisher noch keine Verse gewidmet hatte. Tōkyū zuliebe dichtete er aber in diesem Augenblick folgendes Haiku, das ich in der Übersetzung von Geza Dombrady zitiere:

*Der wahren Poesie
Uranfänge – das sind Pflanzlieder
Eurer Hinterlande!*

Und er fügt hinzu:

»Sie nämlich einfach so – unbedichtet – links liegen zu lassen, wäre unverzeihlich gewesen, das versteht sich von selbst!«

Es ist ein feiner Zug Bashōs und eine im Zusammenhang mit unserem Thema wesentliche Aussage, dass hier die Kunst des Haiku auf eine Urzelle zurückgeführt wird, nämlich auf das kleine Lied des einfachen Volkes, dem es entwachsen ist und noch heute entwächst.

Diesen von vorgeschichtlicher Zeit bis heute wirkenden historischen Ursprung dürfen wir nicht übersehen, wenn wir vom Haiku sprechen und ein wenig tiefer darin eindringen wollen als in seine Allgemeinplätze, die mit den auf den ersten Blick so plausiblen und populären Schlagworten »drei Zeilen«, »siebzehn Silben«, »Naturbezug«, »Jahreszeitenwort«, »Zäsur« und »Haikumoment« für viele Leser und Autoren bereits hinreichend umschrieben zu sein scheinen.

Und doch hoffe ich, liebe Haikufreundinnen und Haikufreunde, dass der eine oder andere von Ihnen meinen Ausführungen nicht allein mit leisem Unbehagen, sondern sogar mit einiger Skepsis gefolgt ist.

Warum?

»Shasei«, eine Skizze nach dem Leben, soll das Haiku sein, war eine der wesentlichen Forderungen, die der moderne Klassiker des japanischen Haiku, Masoka Shiki, in seinen theoretischen Schriften immer wieder erhob, und heute noch wirkt dieses Diktum in den Kriterien nach, auf deren Grundlage Haiku bei Selektionen und literarischen Wettbewerben weltweit beurteilt werden. Dass Shiki in späteren Schriften diese Meinung zumindest weniger rigide vertrat und in seinem eigenen Schaffen der letzten Jahre häufig davon abgewichen ist, steht auf einem anderen Blatt. Nachweislich hat er zudem auf dem Krankenbett Haiku geschrieben, deren Szenerie, etwa ein Moorgebiet, weit außerhalb dessen lag, was er zu diesem Zeitpunkt visuell, taktile oder auf andere Weise sinnlich wahrnehmen konnte. Und selbstverständlich wissen wir nicht, zu welchen Prinzipien des Haikuschreibens Shiki noch gefunden hätte, wenn er älter als jene 35 Jahre geworden wäre, die ihm zugemessen waren.

Ich muss ausdrücklich betonen, dass ich Shikis Auffassung vom *Shasei* teile, soweit sie die Grundlagen betrifft, nach denen nahezu jeder die modeste, offenbar so genügsame Kunst des Haikuschreibens erlernen kann, und ich könnte Ihr Befremden nachvollziehen, meine Damen und Herren, wenn einer wie ich, für den das Haiku seit über vierzig Jahren Thema ist, vor Sie hintritt

und den Ausgangspunkt des schöpferischen Prozesses, in dem es entsteht – statt des sorgfältigen Beobachtens der Naturerscheinungen – mit Traumbildern, mit Fantasie und Imagination in Verbindung zu bringen versucht, wie ich es unter Hinweis auf die haikuesken Traumlieder der Papago und anderer Naturvölker getan habe.

Aber seien wir ehrlich und, vor allem, seien wir objektiv gegenüber den Realitäten, nach denen Dichtung auch in Japan seit Jahrhunderten entstand und immer noch entsteht. Zur Kettendichtung versammeln sich z.B. die Teilnehmer seit jeher an einem bestimmten und begrenzten Ort im Freien oder – was noch häufiger sein dürfte – in einem geschlossenen Raum, und dennoch entsteht Vers auf Vers, jedoch nicht im Anschauen der Natur und der Jahreszeiten, sondern im ungebundenen Spiel der Imagination aller Teilnehmer, nach der Art eines launigen Leporello oder einer Videosequenz.

Das Beispiel aus einem Kasen, an dem im Jahr 1777 die Haikudichter Buson, Kitō und Jiryū teilnahmen, möge dies verdeutlichen. Ich zitiere es nach Geza Dombradys umfassender Buson-Anthologie.

So dichtete Buson:

*Eine Wassermühle
lässt ihren Mörser stampfen
mitten im Kornfeld ...*

Und Kitō vollendete:

*Bergdorf im fernen Hinterland:
Wo die neuen Teeblätter trocknen.*

Etwas gewagt, nicht wahr, diese mit Siebenmeilenstiefeln durchmessenen Räume mit Shikis *Shasei* in Einklang zu bringen!

Und um das Maß des Widerspruches mit einer persönlichen Erfahrung vollzumachen: Ende des Jahres 2005 fasste ich den Entschluss, all die amerikanischen Girls und Boys, die sich, glaubt man ihren Beteuerungen, *Shasei* seit vielen Jahren auf die Fahnen ihrer Haiku geschrieben haben, mit einer Haikuserie aus meiner Feder zu erfreuen, natürlich dort, wo sie auch gelesen werden würde, also in englischer Sprache auf der monatlichen Haikuseite einer großen japanischen Tageszeitung. Sechs Haiku veranschlagte ich zunächst für mein Experiment, und als diese Zahl erreicht war, erweiterte ich sie vorsichtig auf zehn.

Nun, bis ich meine Versuchsreihe im letzten Monat abbrach, weil sie mich allmählich langweilte, erschienen dort zwanzig meiner Haiku in ununterbrochener Folge, und ich lege vor Ihnen allen hiermit das Geständnis ab, dass nicht eines von ihnen als Skizze nach dem Leben und in unmittelbarer Anschauung der Natur, also »vor dem Motiv«, wie die Maler sagen, konzipiert wurde oder entstanden ist. Nicht ein einziges!

Ich notierte die Entwürfe nämlich morgens, noch im Halbschlaf und kurz vor dem völligen Erwachen, wo ich sie als flüchtige Bilder oder akustisch wahrgenommen hatte. Ich schrieb sie während des Frühstücks mit einem Bleistiftstummel auf den Rand der Tageszeitung oder auf ein aufgerissenes Briefkuvert, das gerade auf dem Tisch lag, weil irgendein Wort, ein Satz, ein Foto, eine Stimmung Besitz von mir ergriffen hatten. Ich fand sie, wenn ich das Wörterbuch nach dem Zufallsprinzip durchblätterte oder als in der eMail eines Freundes das schöne Wort »Walgesänge« auftauchte. Und ich brachte sie von langen Wanderungen mit, wo sie immer dann vor dem inneren Auge auftauchten, wenn das äußere Auge, ermüdet von all den unablässigen Seherlebnissen und dem stundenlangen Marsch, längst keine Einzelheiten mehr wahrnahm, sondern nur noch die einförmig graue Masse, zu der die Landschaft in meiner physischen und visuellen Erschöpfung geronnen war.

Von fallendem Laub schrieb ich im Frühling, über die Neujahrsnacht im August und vom Schmetterling mitten im Winter.

Jedes dieser Haiku, ohne Ausnahme, verdankt also seine Entstehung dem Traum, der Fantasie, der Imagination oder der Erinnerung. Jedes greift auf inneres Erleben zurück, auf poetische Vision, ist subjektiv – und zugleich objektiv fassbar als ein Stück sinnlich erfahrener Welt, gesehen im Geist der Poesie.

An diesem Punkt angelangt, glaube ich, dass wir nicht allein guten Mutes zu den haikuesken Traumliedern der Papago und zu den kurzen Liedern der Völker der Welt, sondern auch zu uns selbst zurückkehren dürfen.

Kleine Lieder gelten bei Naturvölkern als kostbarer Besitz, haben wir genommen. Ihre Poesie wird als Bereicherung empfunden. Ja, sie sind Ausdruck tiefen Wissens, wie wir an Chonas Diktum gesehen haben. Sie haben, und das nicht nur in primitiven Gesellschaften, die Fähigkeit zu heilen. Und nicht selten sind sie geradezu heilsam für den, der sie schreibt. Sie schaffen geistigen Ausgleich in dem von Arbeit und allerlei Sorgen geprägten alltäglichen Leben und beleuchten eine Seite in uns, die sonst vielleicht für immer unsichtbar bleiben würde, ein vergessenes Zimmer im eigenen Haus.

Sie sind Ausdruck des »Künstlers in uns«. Mit einem Wort, sie sind »Lebenskunst«, eine Art der Weltanschauung, die die alten Inder wahrscheinlich als Yoga bezeichnen würden, wie ja in Anbetracht der Fakten und historischen Belege offenkundig ist, dass fernöstliche Errungenschaften wie Daoismus und Zen in der indischen Philosophie, im Buddhismus, Hinduismus und in dem ganz auf das Diesseits bezogenen Tantrismus wurzeln. »Lebenskunst« auch deswegen, weil sie, weit über jeden literarischen Anspruch hinaus, ein Weg ständiger geistiger und künstlerischer Schulung sind und die Fähigkeit besitzen, uns und die auf den ersten Blick so graue alltägliche Wirklichkeit, von der wir ein Teil sind, ins Schöne und Bedeutungsvolle zu heben und zu verwandeln.

Und wenn ich von der »Weltanschauung« des Haiku spreche, dann fällt mir dazu immer ein Haiku von Masaoka Shiki ein, dessen Jahreszeitenwort auf den Herbst verweist:

*Grillen –
im Winkel des Gartens
wo wir den Hund begruben*

Liebe Haikufreundinnen, liebe Haikufreunde: Was kleine Lieder, was winzige Gedichte vermögen, haben wohl die meisten unter uns am eigenen Leib, im eigenen Herzen erfahren, als wir uns ihnen zuwandten. Wir verbrachten einige Wochen im Rausch, denn wir sahen, dass die Welt ihre Gedichte vergessen hatte: Sie lagen als Kiesel am Wegrand, wuchsen dort als Gras. Stumm, aber nicht sprachlos.

Ich besaß die Kühnheit, diesen Satz einmal aufzuschreiben. Und ich tat es weiß Gott nicht für all diejenigen, die mit ihren Gedichten im Web, in Zeitungen oder bei Wettbewerben als »Dichter« brillieren wollen, sondern für jene, die still ihre kleinen Gedichte schreiben und mit ihnen wachsen, wie ich es selbst beinahe dreißig Jahre lang getan habe, staunend über die wunderbare Wirklichkeit der äußeren und der inneren Welt, so wie das Kind sie bestaunt, wenn es zum ersten Mal eine blühende Wiese betritt und danach alles, was es in den nächsten Wochen sieht, als Schmetterling oder als Gras anrufen wird.

Nein, Poesie ist nichts Entrücktes, sondern das stets Gegenwärtige, uns so ungeheuer Nahe, so nah, dass es schon wieder Ferne ist und wir es kaum noch wahrnehmen.

Und spätestens an dieser Stelle sollten wir solcher Schriftsteller wie Fernando Pessoa oder Hugo von Hofmannsthal gedenken, die über den poetischen Zauber dieser wirklichen Wirklichkeit Wunderbares gesagt haben.

In einer biografischen Notiz schrieb zum Beispiel der Portugiese Fernando Pessoa:

»Mein innerer Sinn herrscht in solcher Weise über meine fünf Sinne vor, dass ich in diesem Leben, glaube ich, die Dinge anders als andere Menschen sehe. Es liegt für mich – und es lag – eine Fülle von Bedeutung in einem so lächerlichen Ding wie einem Türschlüssel, einem Nagel an der Wand, den Barthaaren einer Katze. Es liegt für mich eine Fülle von geistiger Anregung in einer Henne mit ihren Küken, die die Straße überquert. Es liegt für mich ein tieferer Sinn als menschliche Tränen im Duft von Sandelholz, in alten Büchsen auf einem Abfallhaufen, in einer Streichholzschachtel, die im Rinnstein liegt, in zwei schmutzigen Papieren, die an einem windigen Tag durch die Straße treiben und einander jagen. Denn Dichtung ist Erstaunen, Bewunderung, wie die eines Wesens, das vom Himmel gefallen ist in vollem Bewusstsein seines Sturzes und sich verwundert über die Dinge. Wie bei jemandem, der die Seelen der Dinge kannte und sich bemühte, sich an diese Kenntnis zu erinnern, sich entsinnend, dass er sie nicht auf diese Weise gekannt hat, nicht unter diesen Formen und diesen Bedingungen, doch sich an Weiteres nicht entsinnen kann.«

Meine Damen und Herren, Sie spüren es selbst: Wir sind in diesen sehr bemerkenswerten Worten ganz nah am Geheimnis des Haiku und dicht am Sinn all der kurzen Lieder, von denen wir in diesem Vortrag gehört haben. Und dicht auf den Fersen zudem der Stimmung und geistigen Offenheit, in dem das Haiku seine Heimat hat.

Gelegentlich finden sich in der Literatur, und besonders in den Büchern solcher Schriftsteller, die das kontemplative Leben lieben, ein paar Sätze, die weiteres Licht auf diesen besonderen Bewusstseinszustand werfen, in dem die poetische Wirklichkeit der einfachen Dinge sich plötzlich dem Auge enthüllt und in dem das Haiku nahezu »wie von selbst« entstehen kann.

Henry David Thoreau, der zwei Jahre lang allein in einer selbstgebauten Hütte am Waldensee in Concord (Massachusetts) lebte, sagte darüber:

»Ich kann nicht bis Eins zählen. Ich weiß nicht den ersten Buchstaben des Alphabets. Ich habe stets bedauert, dass ich nicht so weise war wie am Tag meiner Geburt.«

Was also ist letzten Endes Poesie? Wes Geistes Kind ist das, was Wort in uns werden will und Magie?

William Blake, der englische Dichter und Maler, hat es folgendermaßen ausgedrückt:

»Dass der Poetische Genius der wahre Mensch ist und dass der Körper oder die äußere Gestalt des Menschen sich vom Poetischen Geist herleiten. Dass gleichermaßen die Gestalt aller Dinge von ihrem Genius herrührt, der von den Alten Engel & Geist & Dämon genannt wurde.«

Poesie als Ausdruck des »wahren Menschens« in uns, des der Schwerkraft enthobenen »Künstlers und Träumers«, der in jedem Menschen wohnt.

Treffender lässt es sich wohl nicht beschreiben.

Und treffender als Blake in den *Auguries of Innocence*, den Weissagungen kindlicher Unschuld – Sie erinnern sich an Bashō – kann man wohl auch nicht sagen, zu welchen Erfahrungen und Einsichten uns die Entfesselung des Poetischen Genius, der wir in Wahrheit sind, führen kann. Die vier Zeilen, die er darüber schrieb, sind letzten Endes unübersetzbar. Ich zitiere sie daher in der Sprache des Originals:

*To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.*

Im Sandkorn eine Welt sehen, einen Himmel in der wilden Blume. Zu wissen, dass die Hand Unendliches umschließt und dass eine Stunde die ganze Ewigkeit ist: Eine gelungenere Definition für die Kunst des Haiku gibt es wohl nicht.

Solcherart ist also die Haltung, die Art der »Weltanschauung«, in der wir ein Gedicht, ein Haiku schreiben sollten. In aller Demut. Und vielleicht ist es ja sogar ein und dasselbe große Haiku, an dem die ganze Welt arbeitet.

Wir alle sind dazu eingeladen.