

Features

Dietrich Krusche* und Dietmar Tauchner

Spuren zum modernen Haiku – Ein Dialog¹

ein Auszug von Beate Conrad

In der Vorbereitung von Krusches Einleitung zu Tauchners neuem Haikubuch „Unsichtbare Spuren“² fand ein E-Mail-Austausch statt. Der vorliegende Text stellt einen Auszug daraus vor³.

D. Krusche: 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 Konkrete⁴ fasziniert hat, möchte ich Ihnen 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-Gedicht⁵. Wie kommt es zu dieser Synthese, Mischung, Kreuzung – was auch immer?

1. Krusche begreift den Dialog als ein wesentliches methodisches Mittel im kulturellen und linguistischen Verstehensprozeß anstelle entfremdender Dispute zwischen konkurrierenden Positionen.

2. Unsichtbare Spuren, Haiku und Quantengedichte, Wiesenberg Verlag 2015

3. Der gefertigte Auszug ist eine komprimierte Wiedergabe, herausgeberisch bearbeitet und teilweise leicht orthographisch redigiert worden von Beate Conrad. Der deutsche Originaltext ist abrufbar bei der Online-Präsenz **Haiku heute** unter: <http://www.haiku-heute.de/Archiv/Krusche-Tauchner-Spuren/krusche-tauchner-spuren.html> und in der Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft erschienen: **Sommergras**, Nr. 109, Juni 2015S.8-16, online abrufbar unter: <http://deutschehaikugesellschaft.de/wp-content/uploads/2015/09/web-Sommergras-109.pdf>

4. In seiner Einleitung führt Krusche diese Art der konkreten und höchst physikalischen Sinnlichkeit innerhalb des Haiku aus; wobei die räumliche Wahrnehmung eine nach innen und außen gerichtete Leiberfahrung mit seinen Gegenrichtungen darstellt. Es kann sich dabei auch um Dimensionen des Sozialen handeln mit erhebenden und niederdrückenden Gefühlsrichtungen.

5. Unsichtbare Spuren, Von einem dieser Sterne, Gedicht 18.

D. Tauchner: Tatsächlich verstehe ich das Haiku als „universales“ Format. Spätestens mit Bashô's Shômon-Schule wurde das Haiku „offen“ gegenüber neuen Ansätzen. Bashô und seine Schüler schrieben über Frösche und pissende Pferde. Solche Themen waren zu seiner Zeit unerhört. Doch schon die Haikai-Dichtung lebte vom Neuen, was Bashô *atarashimi* nannte. Und das geschah schon während der *dentô*-Ära. Das moderne oder *gendai*-Haiku öffnet sich zusehends für westliche Ideen und Anschauungen. Beispielsweise erwähnte Kaneko Tôta⁶ mir gegenüber, daß er durch Paul Celans Werke beeinflusst wurde.

Einerlei, ob man das traditionelle oder das moderne Haiku hernimmt, sie unterteilen sich in viele unterschiedliche Strömungen und Poetiken wie ein Baum mit vielen Zweigen. Deshalb glaube ich, daß wir seit einiger Zeit von einer dritten großen Strömung sprechen können, nämlich dem „internationalen“ oder „globalen“ Haiku. Kulturspezifische und globale Themen bilden Hand in Hand eine neue Facette dessen, was Haiku ist oder sein kann, einschließlich dem Bild des Möglichen und der Vorstellung. Das Haiku ist nicht nur Bild der Tatsachen, was es, genau genommen, auch nie war.

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

Außerdem gibt es für mich einen persönlichen Grund, am Begriff Haiku festzuhalten: Ich möchte jene Faszination in den eigenen Texten verankern, die ich empfand, als ich die ersten klassischen Haiku las; übrigens in Ihrer Übersetzung. Die Elemente einer elementaren Poetik sind Andeutung, Offenheit, Geheimnis, Wahrnehmung der Welt, wie sie sich darstellt. In ihrer Grundsätzlichkeit eröffnen sie dem Elementaren den Raum. Als solche Art der „Untergrunddichtung“ geht sie buchstäblich auf den Grund und legt ihre Wurzeln frei. Auch wenn mir die japanischen Rituale wie die Teezeremonie oder das Kukai nicht vertraut sein mögen, so kann es doch die existentielle, evokative und für das Mögliche offene Ästhetik des Haiku sein. Und damit wären wir wieder beim Anfang.

Um auf Ihre zweite Frage zu kommen: „der Gartenstuhl“⁵ präsentiert sich, genau genommen, nur formal als ein konkretes Gedicht. „lange nach den Gästen / auf den Gartenstühlen / Dunkelheit des Weltraums“, wie hier konventionell umgesetzt, ist es ein lupenreines Haiku, sogar mit Jahreszeitenbezug.

6. Kaneko Tôta ist ein bekannter japanischer Gegenwartsdichter, der neu-avantgardistische Haiku schreibt.

Zur Zeit greife ich gerne auf die Stilmittel der konkreten Poesie zurück. Denn ich habe das Gefühl, daß visuelle Reize die inhaltlichen Komponenten des Textes formal unterstützen. Ich versuche nämlich die freie Übersetzung von Haiku als „spielerischer Vers“ wortwörtlich aufzufassen.

D. Krusche: Wir sind uns einig, Herr Tauchner, 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 – Faszination dieser komprimierten Form! – wie bei einem Schlag mit der Hand ins Wasser überall hingespitzt. 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“ Haikuautor – 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, indem 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 anschauliche Details; Dingbenennungen, die nicht unbedingt vertraut oder gar heimelig sind, sondern 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 „Gril-

lenzirpen“: „irgendwann nachts / werden meine Gedanken zu Grillenliedern“⁷.

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-DNA“⁸.

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“⁹ 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.

D. Tauchner: 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. Beispielsweise sind U-Bahnen so ein 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.

Während und nach dem zweiten Weltkrieg suchten Shikis anerkannteste Nachfolger, Takahama Kyoshi und Kawahigashi Hekigotô, höchst kontrovers nach eigenen Haikuwegen. Gemäß des konservativen Takahama Kyoshi war das Haiku ausschließlich ein Naturgedicht: „kachô fûyei“. Kawahigashi Hekigotô hingegen sah das Haiku eher als tieferreichende Wahrnehmung der Wirklichkeit und Wahrheit, die es mit dem Universum verband, darin das Soziale, das Psychologische und das Suggestive auch ihren Platz hatten. Dieser Sachverhalt markiert den Punkt, an dem sich meines Erachtens Wahrnehmung und Wirklichkeit trennen. Die Wirklichkeit überholt dabei unsere Wahrnehmung, so wie sie es während der unvorstellbaren Ereignisse

7. Unsichtbare Spuren, Schleife der Identität, Gedicht 2.

8. Unsichtbare Spuren, Schleife der Identität, Gedicht 4.

9. Unsichtbare Spuren, Schleife der Identität, Gedicht 1.

des zweiten Weltkrieges und der Atombombenabwürfe tat. Die Hekigotô-Schule verband das Wissen mit der Wahrnehmungsdichtung. Danach entstanden viele neue Stile und Richtungen in der Haikudichtung.

Die reale elementare Existenz; all das, was der Wahrnehmung entspringt; aber auch der Raum des Virtuellen, des Verborgenen und des Wissenschaftlichen – mit ihren neu implizierten Relativitäten von Zeit, Raum, Materie und Ordnung – der zunehmend der Wahrnehmung entzogenen Wirklichkeit, das sind die Basiskontexte, die von meinen Haiku abgerufen werden. Entsprechend müssen wir fragen: Was verbindet nun Wahrnehmung und Wissen? Das Sinnliche der realen Welt ist in den Sinn kulminiert, ins Wesentliche und ins Wissen. Die Wirklichkeit ist das Verbindende dieser Dimensionen. Und gemäß Thomas Mann ist Realität das, was wirkt. Wirklichkeit und Wirkung sind die Schlüsselbegriffe der modernen Haikudichtung. Oder frei nach dem deutschen Dichter und Denker Friedrich Hölderlin formuliert: „Die Aufgabe des Haiku ist, das Unsichtbare sichtbar zu machen.“

***Dietrich Krusche**

ist ein deutscher Schriftsteller und Prof. em. für Literaturwissenschaften und interkulturelle Hermeneutik, also die Theorie und Methode zu Text und Kommunikationsdeutung und -interpretation. Von 1961 bis 1963 war er als Lektor für Deutsch an der Universität in Peradeniya in Sri Lanka tätig, von 1966 bis 1969 an der Universität in Okayama in Japan. Als Professor für Literaturwissenschaft baute er am Institut für Deutsch als Fremdsprache der Ludwig-Maximilians-Universität München das Gebiet Interkulturelle Hermeneutik auf. Krusche war viele Jahre Mitherausgeber des Jahrbuchs Deutsch als Fremdsprache/**Intercultural German Studies**. Er ist Mitglied der Bayrischen Akademie der Schönen Künste. Seine Publikationen sind umfassend. Unter Haikuschreibern ist er hauptsächlich durch seine Haikuübersetzungen, Essays zur japanischen Kultur und seine herausgeberische Arbeit seit den sechziger Jahren bekannt.

Foto-Haiku

Caroline Skanne



a lonely poppy speaks to the wind

eine einsame Mohnblume spricht mit dem Wind

Features

Dietrich Krusche* and Dietmar Tauchner

Traces Towards Modern Haiku – A Dialog¹

translated into English by Beate Conrad

In preparation of Krusche's introduction to Tauchner's new haiku book "invisible tracks"², an email-exchange in German language took place. The following translation is an excerpt³.

D. Krusche: When I translated haiku [from Japanese into German], I was aware that haiku outside of Japan cannot be the same as within its original culture. Japanese culture, together with the other Zen arts archery, stick fencing, ikebana, and the like, play an important role in Japanese everyday life, – even though some of it is fading. From these traditions, rooted in the 17th century, derive their "Japanese rules". Since we have no syllabic writing, counting syllables makes no sense to us, and the in Japan required "season word" doesn't work in comparable ways, since we have no associated "seasonal culture" either.

Thus I agree with you: There is no "grail" to preserve or to maintain. To me, the most fascinating about haiku is the spontaneous, the non-reflexive, – well, in any case, its sensory concreteness⁴. Thus, here are my two questions to get closer to your understanding of haiku: You see the haiku as an "universal" poetic format. What is your motivation to hold on to the Japanese literary genre term "haiku"? In your last selection, you even use the means of concrete poetry, such as the garden chair poem⁵ (5). What led to this synthesis, this blend, or crossover?

D. Tauchner: Indeed, I see the haiku as an "universal" format. By no later than the Bashô-Shômon School, haiku had become "open" to new approaches. Bashô and his

1. Krusche sees the dialog as an important methodical means in the process of cultural and linguistic understanding instead of estranging disputes between competing positions.
2. Invisible Tracks, Quanta Poems, Red Moon Press. Winchester 2015.
3. The excerpt was partly edited, with some slight orthographic adjustments, and translated by Beate Conrad. She also added footnotes. The full text in German is available at **Haiku heute**: <http://www.haiku-heute.de/Archiv/Krusche-Tauchner-Spuren/krusche-tauchner-spuren.html> and appeared in the quarterly Journal of the German Haiku Society: **Sommergras** No. 109, June 2015, pp. 8-16, online available at: <http://deutschehaikugesellschaft.de/wp-content/uploads/2015/09/web-Sommergras-109.pdf>
4. In his introduction Krusche elaborates this concrete and most physical sensation within the single haiku as a perception of space with its outer and inner body directions and counter-directions, also as a social dimension with uplifting and down-pressing feelings.
5. Invisible Tracks, From One of These Stars, poem 18

disciples wrote about frogs and pissing horses. Such topics were outrageous at that time. But since then haikai lived by something new, which Bashô called *atarashimi*. This happened as early as the *dentô* haiku period.

The modern or *gendai* haiku is increasingly open to Western ideas and opinions. For instance, Kaneko Tōta⁶ mentioned to me that he was influenced by Paul Celan's work.

Regardless whether you look at *dentô* (traditional) haiku or at *gendai* (modern) haiku, they all subdivide into different schools and poetics, like a tree with many branches. This is why I believe that we can talk about a third large trend for some time now, which is the “international” or “global” haiku. Cultural specifics as well as global themes build together a new facet of what haiku is or what haiku can become, including the image of the possible and the imaginary. The haiku is not just a factual image that – in a strict sense – it never really was either.

This freedom in content and formal imagery, I believe, enables us to hold on to the “trademark” term haiku. Because it doesn't need any other. The traditional *dentô* haiku, however, is the only widespread and quite familiar haiku understanding to the German-language areas. As a consequence, this seems to be the main reason for these haiku writers to mistrust or to feel confused by modern Western approaches to haiku. Unjustly, as I tried to point out earlier.

I also hold on to the term of haiku for a personal reason: I want to embed this fascination I felt when reading “classical” haiku for the very first time; viz. in your translation. The elements of an elementary poetry are implication, open-endedness, mystery, and perception of the world, how it presents itself. As essential as it is, this poetry opens space for the elementary and basic. As such “underground poetry”, it literally goes to the bottom and reveals its roots. Even though I may not be familiar with Japanese rituals like the tea ceremony or with the *kukai*, I can still be familiar with the aesthetics of haiku as it is open to the existential, the evocative, and the possible. Herewith we are back at the very beginning.

To answer your second question: Looking closely, the “garden chair” presents itself as a concrete poem only in its formal aspect. “lange nach den Gästen / auf den Gartenstühlen / Dunkelheit des Weltraums” – “long after the guests / on the garden chairs / the darkness of space”, in conventional writing here, it is a flawless haiku, and it provides even a seasonal context. Currently, I like to draw on the means of concrete poetry because as, a poetic format, its visual stimuli, I feel, support the poem's content formally. Altogether, I try to take haiku literally, which freely translates into “playful verse”.

6. Kaneko Tōta is a prominent Japanese Poet who writes contemporary avant-garde haiku.

D. Krusche: We agree, Mr. Tauchner, there is no “grail” of a true haiku that needs to be preserved. Furthermore, the Japanese haiku, as it originated inside Japan and has been developed there ever since, only exists in Japan. But during the last decades – fascination of this compact form! – like a handbeat on water, it has spread everywhere. Under its original name, the haiku has become a “global” format.

Now we also need to observe, how, within this globalized poetic format, its global context emerges. With such a momentary and act-oriented poetic event – as we know, the Japanese compare it to the release of an archer’s arrow, to the blow of a sword, or simply one breath – the context that is called [with the event] becomes key for the relation between author and reader.

As a consequence, we need to ask: What globally shared context comes up? Today, in our interconnected, networked world, but with a diffuse “surround”-world at the same time, what kind of common ground experience brings the author and the reader into haiku as a poetic event that can be accessed?

Let us look back for one more time: The Japanese writer shares with his audience the Japanese everyday life, which had been an unusually strong cultural fermented everyday life with a well-communicated and well-practiced feel of, and for, nature with all its natural things, the natural material of things from stone to bamboo! Of course, in Japan too, this self-evidence of shared feeling of nature is weakening.

As for the German, the European, the “occidental” haiku writer – in his relation to his “global” audience – there is no such self-evidence. One could pretend though. Actually, some writers of German haiku did attempt to compensate this deficit by falling back on a feeling of nature that all human beings have in common. Each dew drop, each flight taking butterfly, each opening blossom was enough to find the pulse of the universe within, – risking to fall for a “jargon of authenticity”.

In your poems, the contexts called forth appear to be different, I believe. What type of contexts are they? Obviously they still refer to sensory descriptive details; the naming of things – which are not necessarily familiar or even homely, but the more surprising, at most strange – their conciseness suffices. For instance, the connection of the nightly, aimless, inescapable tangle of thoughts which displays the sensory quality of “cicada songs” and, captured within, the onomatopoetic sound of “cicada clitter”: “irgendwann nachts / werden meine Gedanken / zu Grillenliedern” – “some time at night / my thoughts turn into / cricket songs”⁷.

Even more appealing, because unexpected, is the pictorial of the Latin word “reflexion” in global context, especially in that of science and (self)reflection: “Ba-

7. Invisible Tracks, Loop of Identity, poem 2

dezimmerspiegel / ich betrachte meine / Amphibien-DNA ” – “bathroom mirror / facing my / amphibious DNA”⁸ (8). With the look in the bathroom mirror we can become aware of the evolutionary continuum, this part of my DNA I share with the amphibians, also in poem 4, 5, 6 of the same section. Looking at the first poem⁹, we have an anthropological reflective aim (also in the word “loop” of the first chapter's title: Loop of Identity) of the cloud's motion, in which the dependency of my own existence of “wind and weather” is understood. Its “Coming and going” incorporates the randomness (“contingency”) of factors determining my destiny.

Thus I understand – with a feeling of consent – just as the fact, that each poem is presented first in German and then in English, the “global” or world-language. For each given context I can check its “globality”, its global traits. So much for the “global format” of your haiku, so much for today.

D. Tauchner: You are right, the “global format” does not have the contextual canon at its disposal that haiku had in old Japan. However, I feel, the urban world offers noticeably associations for modern people, no matter where they live. In short, what nature meant to haiku traditionally, seems to be replaced, or at least increasingly enhanced, by urban cultural places. For instance, the underground train, the “Metro” represents such a commonly associated place, that worldwide readers are able to enter. Nature and culture appear to be blended into one. Of course, the simple fact remains, that a haiku about cherry flowers evokes worldwide different interpretation, yet it is quite interpretable.

During and after Worldwar II, Takahama Kyoshi und Kawahigashi Hekigotô, Shiki's most recognized successors, were looking for different and most controversial ways for haiku. According to conservative Takahama Kyoshi, haiku was solely a nature-poem: “kachô fûyei”. Kawahigashi Hekigotô, on the other hand, saw haiku as a deeper reaching perception of reality and truth that is connected with the universe, wherein the social, the psychological, and the suggestive had its place as well. This is the turning point in the way of haiku, I believe, where perception and reality separated. Reality surpasses our perception, as it did during the unimaginable events of WWII with its atomic bombings. The Hekigotô school connected the knowledge with the (haiku) poetry of perception. Thereafter many new haiku styles and trends came up.

Real elementary existence, all what perception reveals, but also the space of the virtual, the hidden, and the scientific with its realities – with its new implicated relativity of time, space, matter, and order – that is increasingly eluded from our perception, these are the basic contexts recalled by my haiku. So we need to ask:

8. Invisible Tracks, Loop of Identity, poem 4

9. Invisible Tracks, Loop of Identity, poem 1

What connects perception with knowledge? The sensory of the real world has culminated into sense, the essential, and into knowledge. Reality is the connector of these dimensions, and, according to Thomas Mann, reality is what appeals. Reality and effect is key to modern haiku poetry. To re-phrase a quote of the German poet and thinker Friedrich Hölderlin: “The task of haiku is to make the invisible visible.”

***Dietrich Krusche**

is a German writer and Prof. em. of literature and intercultural hermeneutics, the theory and methodology of text and verbal meaning and interpretation. From 1961 to 1963 he worked as lecturer for German at the University of Peradeniya in Sri Lanka, from 1966 to 1969 at the University of Okayama in Japan. As a Professor of literary science, he established the scientific field of intercultural hermeneutics at the Ludwig-Maximilian University in Munich. He was an editor of the **Journal of Intercultural German Studies**, and he is a member of the Academy of Bavarian Beau-Arts. He has published widely. Among haiku writers, he is mostly known for his haiku translations, essays, and editorial work beginning in the sixties.