

Das Haiku als Einzeiler

Teil 1

Das Haiku als Einzeiler ist von Anfang an und insbesondere in neuerer Zeit im englischsprachigen Raum ein Gegenstand der Diskussion geblieben.

Zunächst stellte sich die vorgefundene Situation überwiegend anders dar. Einmal schreibt man im Japanischen generell in senkrechter Zeilenanordnung von rechts nach links. Entsprechend stehen also auch die Schriftzeichen eines Haiku – allerdings nicht generell – in einer Reihe untereinanderⁱ, gelegentlich indes ebenfalls in Dreiteilung vertikal nebeneinanderⁱⁱ. Ähnlich befremdlich war es damals festzustellen, dass sich die Wörter nicht aus Silben, sondern vielmehr aus Moren zusammensetzten.ⁱⁱⁱ

Damit sahen sich die ersten Übersetzer vor der doppelten Aufgabe, sowohl dem außergewöhnlichen Charakter der Quellsprachenvorlagen, als auch den Erfordernissen der jeweiligen westlichen Zielsprache gerecht zu werden, um ihren Lesern das allzu Fremdartige so vertraut wie möglich zu machen. Deshalb war es sicherlich kein Zufall, dass Basil Hall Chamberlain, ein zu seiner Zeit führender, britischer Japanologe, Bashô's berühmtes „Sommergras“-Haiku 1880 in zwei Zeilen wiedergab, höchstwahrscheinlich in Anlehnung an das im Allgemeinen schon lange vertraute Epigramm:

*Haply the summer grasses are
A relic of the warriors' dream.*

Vielleicht ist das Sommergras
Ein Rest vom Traum der Krieger.

Und auch der französische Arzt, Gelehrte und Dichter Paul-Louis Couchoud, der mit seinen Freunden, dem Bildhauer Albert Poncin und dem Maler André Faure, 1905 auf einer Bootsfahrt die nachweislich ersten eigenständigen, westlichen Haiku verfasste^{iv} – diese sogar schon als Dreizeiler! – betitelte noch 1906 seine Übersetzungen japanischer Haijin, insbesondere Texte von Yosa Buson, mit *Les Épigrammes lyriques du Japon*. Doch schon bald wurde man sich dessen bewusst, dass das neu entdeckte Genre des Haiku letztlich auch inhaltlich nichts mit dem Epigramm gemein hatte, alldieweil dieses sich primär an den Verstand richtet, gerne belehren will, den Leser zur Stellungnahme auffordert. Michael Fessler, ein seit 1986 in Japan lehrender Amerikaner, stellte weiterhin grundsätzlich zum Unterschied zwischen einem Zweizeiler und einem Dreizeiler fest: „Im Allgemeinen ist die Streuung der Distichen weit weniger dicht als die der Tristichen“^v, womit er die Breite der Ausdrucks- und Auslegungsmöglichkeiten angesprochen hatte.

Zum Glück setzte sich bei der fortan immer intensiveren Auseinandersetzung mit der Form und dem Wesen des Haiku generell die Überzeugung durch, dass es schließlich eben die besagte Dreiteilung ist, die seinem wahren Charakter am ehesten gerecht wird. Nach eingehender Analyse betrachtet stellt sich nämlich weiter heraus, dass speziell beim Haiku Form und Inhalt in einem ganz besonderen Verhältnis zueinander stehen: seine Form ist dreigeteilt, sein Inhalt fast ausschließlich zweigeteilt^{vi}, und das letztlich im fundamentalen Dienst einer essentiellen Asymmetrie!^{vii} Freilich ist dieses besondere, immanente Strukturmerkmal nicht immer auf den ersten Blick zu erkennen., kommt doch das japanische Schriftbild allzu geschlossen und fremdartig daher. Dies allein schon hat auch nachher so manche westlichen Autorinnen und Autoren zu der Fehlannahme geführt, dass der bloße Rückgriff auf die einzeilige Form bereits eine gewisse Garantie für die Authentizität ihrer Werke darstelle. Der rumänische Dichter Ion Pillat (1891-1945) ging sogar noch einen Schritt weiter. Im Anklang an das japanische Haiku versuchte er, ein neues, einzeiliges, poetisches Genre in der europäischen Literatur zu etablieren, bestehend aus 13 bzw. 14 Silben, allerdings noch mit einer kurzen Überschrift, dazu mit einer implizierten Zäsur!^{viii}

Poemul într-un vers
Un singur nai, dar câte ecouri în păduri ...

Einzeiler-Gedicht
Nur eine Panflöte, doch wieviele Echos im Wald

Ähnlich wurde der französische Dichter ukrainischer Herkunft Émmanuel Lochac (1886-1956) so weit vom japanischen Haiku inspiriert, dass auch er Einzeiler propagierte, die er seinerseits als Monostiches bezeichnete.^{ix}

Vers unique: poème en son intégrité.

Einzelner Vers: Gedicht in seiner Integrität.

Schließlich wollte der Amerikaner Allen Ginsberg (1926-1997), führendes Mitglied der berühmten „Beat Generation“, seine sogenannten *American Sentences* sogar als die alleinige, englischsprachige Antwort auf das japanische Haiku verstanden wissen. „Ein Satz (Vers), 17 Silben, Ende der Geschichte“, das war sein Credo. Hier ein Beispiel:

Crescent moon, girls chatter at twilight on the bus ride to Ankara.

Sichelmond, Mädchen plaudern in der Dämmerung auf der Busfahrt nach Ankara.

Es ist aber schon rein begrifflich nicht korrekt, Allen Ginsberg als den Erfinder der einzeiligen Haiku-Form in den USA anzusehen. Die eigentlichen frühen Ansätze kamen erst mit Michael Segers in den 1960er Jahren auf, etwa mit:

in the eggshell after the chick has hatched

in der Eierschale, nachdem das Küken geschlüpft ist

Sie wurden jedoch erst zehn Jahre später durch Marlene Mountain, Chris Gordon und Lorin Ford ins öffentliche Bewusstsein gerückt. Dazu wieder je ein Beispiel:

snow slides the old tin roof

Schnee rutscht das alte Blechdach
Marlene Mountain (US) Schnee rutscht auf dem alten Blechdach

the grease stain on my pants larger after a few days

der Fettfleck auf meiner Hose größer nach ein paar Tagen
Chris Gordon (US)

deck class sparrows claim my ferry seat

Spatzen der Decksklasse beanspruchen meinen Fährplatz
Lorin Ford (AU)

Im ersten Fall sorgt allein eine grammatische Bruchstelle für ein kurzes Innehalten bzw. Nachdenken. Im zweiten bleibt es dagegen bei einer platten, unpoetischen Satzaussage. Im dritten kommt es immerhin noch zu einer Gegenüberstellung von Mensch bzw. Technik und Natur in Verbindung mit einer humorigen Komponente. Man fragt sich allerdings – abgesehen von den schwachen Inhalten – inwieweit die einzeilige Gestaltung hier überhaupt vorteilhaft gegenüber einer etwa zwei- oder dreiteiligen sein sollte.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass William J. Higginson, amerikanischer Autor, Übersetzer und Gründungsmitglied der „Haiku Society of America“, als „wahre Einzeiler“ nur solche gelten lassen wollte, „die keine erzwungenen Pausen enthalten, die durch Leerzeichen, Grammatik, Syntax oder Interpunktion angezeigt werden“^x. Dabei unterschied er zwischen drei Typen:

1. Haiku in einem Zug (One-Stroke Haiku)

„Das sind solche, die den Leser augenblicklich von einem Ende zum anderen voranzutreiben scheinen:“

crow can shatters the silence between composers

Krähenkrächzen zersplittert die Stille (bzw. das
Janice M. Bostok (AU) Schweigen) zwischen Komponisten

„Man könnte hier sicherlich mit Leichtigkeit drei Zeilen ausfindig machen, aber sowohl das Thema als auch der Klang des Gedichts treiben auf ein Ende zu, bevor man zu einer Überlegung kommt, wo es unterbrochen werden könnte. Macht man das, findet man keine Unterbrechungen, die eine bessere Lektüre ermöglichen, und so kehrt man zu der durchgehenden Lektüre zurück, mit der man begonnen hat. Zu beachten ist ferner, dass eine Aussage wie „die Stille zwischen den Komponisten“ selbst zum Nachdenken anregen kann.“

2. Einzeilige Haiku im klassischen Stil (Classical Style One-Line Haiku)

„Das sind solche, die einen klassischen Haiku-Rhythmus haben, der sich leicht in drei Phasen aufteilen lässt, wobei die mittlere oft länger ist – wie im traditionellen Japan und in dreizeiligen Haiku in anderen Sprachen –, die aber davon profitieren können, wenn man sie quasi durchgehend liest, was auch die Autoren offensichtlich beabsichtigen. Es handelt sich meistens um Grenzfälle zwischen dem Haiku in einem Zug und der folgenden Gruppe. Sie lassen aber ein größeres Spiel mit dem inneren Rhythmus eines Haiku zu als dies normalerweise in einem Drei-Zeilen-Gedicht der Fall ist.“

i open the door darkness letting in a strange moth

ich öffne die Tür Dunkelheit lässt eine
R. Clarence Matsuo-Allard (US) fremdartige Motte herein

„Eine schnelle erste Lektüre legt nahe, „Dunkelheit“ als das Objekt zu isolieren, dem man begegnet, wenn die Tür geöffnet wird, und das zwischen den Aktionen des Öffnens der Tür und des Einlassens der Motte steht. Aber eine Haiku-Lektüre, die für den normalen Kurz-Lang-Kurz-Rhythmus eines klassischen Haiku empfänglich ist, reformiert das Zentrum des Gedichts als "Dunkelheit [ist] das Hereinlassen" - eine Handlung, die sicherlich die Seltsamkeit dieser Motte und die Kälte des Gedichts verstärkt.“

3. Einzeilige Haiku mit mehreren Bedeutungen (Multiple-Meaning One-Line Haiku)

„Das sind solche, die zwar einen klassischen Haiku-Rhythmus haben, dem Leser aber auch eine Reihe von syntaktischen Elementen bieten, die unterschiedliche Interpretationen des Gedichts zulassen, je nachdem, wie der Leser die Bewegung des Gedichts verfolgt. In diesen Fällen kann der aufmerksame Leser feststellen, dass mehrere unterschiedliche und sich überschneidende Bedeutungen gleichzeitig vorhanden sind.“

shadows darkening three-seventh of her face in sunlight

Schatten, die drei Siebtel ihres Gesichts im
Elizabeth Searle Lamb(US) Sonnenlicht verdunkeln

„Der Verlauf dieses Haiku ist der Weg der Schatten durch das Lichtfeld, das die Sonne auf der monumentalen Statue, Picassos "Büste der Sylvette", erzeugt, welche das Viertel in New York City schmückt, in dem Lamb lebte, als das Gedicht geschrieben wurde. Zunächst verdunkeln die Schatten drei Siebtel des kantigen Gesichts, das die Statue zeigt. Dann, in einem fast unbemerkten Herzschlag, sind nur noch drei Siebtel ihres Gesichts „im Sonnenlicht“; am Anfang und in der Mitte des Gedichts bleibt etwas mehr als die Hälfte des Gesichts im Sonnenlicht, aber wenn wir uns durch die Mitte zum Ende bewegen, wird subtil, aber schnell, etwas weniger als die Hälfte des Gesichts erhellt. Welch ein schönes Gedicht, aufgebaut nach kubistischen Prinzipien.“

Es bleibt anzumerken, dass sich inzwischen fast alle Monoku über eine deutliche Zäsur definieren, damit also formal letztlich sozusagen mit einem Zweizeiler identisch sind. Dazu zwei Beispiele, kommentiert von Jim Kacian^{xi}

<i>express train the beverage cart taking forever</i>	Expresszug, der Getränkewagen braucht ewig
Aaron Barry (CA)	

„In diesem Gedicht spürt man die Ungeduld, mit der der Betrachter darauf wartet, sein Getränk zu bestellen. Das einzeilige Format vermittelt die Vorwärtsbewegung des Zuges im Gegensatz zu der langsameren Bewegung des Wägelchens. Hinzu kommt die Ironie, dass der Zug ein Expresszug ist, doch sein Service so langsam. Auch wird hier der Gang als geradlinig empfunden, da er sich über die gesamte Länge der Sitze erstreckt.“

<i>autumn</i>	<i>my car has a moonroof</i>	Herbst	mein Auto hat ein Schiebedach
Alan Peat (GB)			

„Die Lücke zwischen "autumn" und "my" gibt die Öffnung des Wagendaches an. ... Als konkretes Gedicht hat der Autor das Gedicht buchstäblich in eine visuelle Darstellung eines Autos verwandelt. Es gibt hier aber auch ein zeitliches Innehalten. Der Zwischenraum zwingt den Leser zur Verlangsamung, indem er die Zeit nachahmt, die es braucht, bis sich das Dach öffnet. Da es sich um ein ‚Mond‘ - Dach handelt, liegt zugleich die Vermutung nahe, dass der Dichter auch die stille Schönheit des Mondes in einer Nacht im Herbst zu schätzen weiß.“

Es ist kaum zu leugnen, dass in diesen Fällen – gestützt auf entsprechende Überlegungen – die einzeilige Form durchaus zusätzliche Deutungsansätze freisetzt. Doch reichen die zugrundeliegenden, rein inhaltlichen Feststellungen für eine poetisch überzeugende Aussage?

Zwischenbilanz: Die einzeilige Schreibweise an sich trägt sozusagen noch nichts zu einer besseren Identifikation des betreffenden Verses mit einem Haiku bei. Dazu entsteht aus abendländischer Sicht prinzipiell eine nicht unerhebliche Irritation; ist doch hier die Vers- bzw. Strophenstruktur ein wesentliches Merkmal, das es dem Haiku erlaubt, sich von den anderen Gedichtformen zu unterscheiden.^{xii} Dies wird sogar von dem Japaner Susumu Takiguchi, der schon seit 1971 in England gelebt, gelehrt und 1998 den „World Haiku Club“ gegründet hat, bestätigt, wenn er betont: „... Zeilenumbrüche und die Folgen daraus gehörten schon immer zu den grundlegenden Eigenschaften und Erfordernissen der westlichen Dichtkunst.“^{xiii} Und so lassen sich unter dem Einfluss der modernen, westlichen Poesie sogar auch schon japanische Haiku finden, die systematisch auf mehrere Zeilen verteilt werden. Nachfolgend ein Beispiel des Avantgardisten Shigenobu Takayanagi (1923-1983):

<i>Mi o sorasu niji no</i>	Die Krümmung eines Regenbogens
<i>Zetten</i>	Auf dem Berggipfel
<i>Shokeidai</i>	Ein Galgen

Dazu eine weitere, inhaltliche Erläuterung des japanischen Psychiaters Kan'ichi Abe: „Der Begriff Regenbogen, im klassischen Haiku ein Sommer-Jahreszeitenwort, verliert hier jede *keigo*-Funktion, wird zum Bild, Symbol. Somit beschreibt dieses Haiku eine fremde Landschaft tiefenpsychologisch.“

Zur Erinnerung: Die geläufige Unterteilung in drei Glieder besorgte im traditionellen Haiku allein der Rhythmus, bestehend aus 5-7-5 Moren.

Indem aber selbst Taneda Santôka (1882-1940) seine Freistil-Haiku traditionsgemäß weiter in nur einer Zeile niederschrieb, überließ er es wiederum ganz dem Leser zu entscheiden, wo etwaige Zäsuren einzurichten seien. Das gleiche Problem ergibt sich dann umso unvermeidbarer für einen Übersetzer, stellen doch seine Entscheidungen beim Zeilenumbruch zugleich immer schon eine bestimmte Interpretation dar. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass der amerikanische Santôka-Übersetzer William Scott Wilson trotzdem durchgehend die dreizeilige Versform gewählt hat, obwohl oder gerade weil Santôkas Haiku eine sehr unterschiedliche Länge von 8 bis 28 Silben aufweisen! Hier nun seine Begründung im Vorwort seiner Veröffentlichung^{xiv}:

„Diese Entscheidung ist nicht völlig willkürlich. Ich habe eine Reihe von Übersetzungen gesehen, die diese Gedichte wie Epigramme behandelt haben, indem sie sie in einer einzigen Zeile wiedergeben. So präsentiert erscheinen sie visuell als das, was wir Westler gewohnt sind, sie entweder als philosophische Pensées oder als kluge Sprüche zu betrachten. Sie sind keins von beiden. Gleichzeitig scheint bei einer einzeiligen Darstellung der Ein- und Ausatemrhythmus zu fehlen, der das Muster selbst der kürzesten dieser Verse ausmacht.“

Dazu führt er noch als Beispiel an und kommentiert:

My rainhat's	Mein Regenhut
leaking,	undicht
too?	er auch?

„Das ‚auch‘ in dieser Strophe ist der eigentliche Fokus, ein Gefühl, das verloren ginge, wenn das Gedicht als possierlicher Einzeiler vorgetragen würde.“

Noch deutlicher tritt diese vertane Akzentuierung wohl in dem folgenden Beispiel der Amerikanerin Helen J. Sherry zutage:

<i>cow chewing its warm breath</i>	Kuh kauend ihren warmen Atem
------------------------------------	------------------------------

Als Dreizeiler verfasst käme sogar noch eine Scharnierfunktion zum Tragen, was sich leider im Deutschen nicht adäquat komprimiert umsetzen lässt:

cow	Kuh	Kuh
chewing	kauend	kauend
its warm breath	ihr warmer Atem	ihren warmen Atem

Nur noch zwei Beispiele von zahlreichen anderen, wie sie einem gerade im anglophonen Bereich begegnen, welche offensichtlich grundsätzlich von der Annahme ausgehen, dass die üblichere, japanische Schreibweise in nur einer Zeile auf jeden Fall einen Mehrgewinn darstellt:

<i>river bend the curve of a raven's cry</i>	<i>abbey gardens the cabbage white closes her wings</i>
Gregory Peck (US)	Sheila Windsor (GB)

Doch steht wohl außer Frage, dass sich in diesen Fällen eine dreizeilige Ausformung viel wirkungsvoller ausgemacht hätte:

Flussbiegung	Abteigärten
die Kurve	der Kohlweißling schließt
eines Rabenrufs	seine Flügel

Auffällig ist ohnehin, dass man in allen anderen, westlichen Literaturen – wie schon angemerkt – der einzeiligen Wiedergabe eines Haiku kaum Beachtung schenkt! Demgegenüber hat sich diesbezüglich eben in den USA geradezu ein ausgesprochenes Experimentierfeld entwickelt. Als Beweis mag eine Veröffentlichung^{xv} dienen, die sich ausdrücklich als Bestandsaufnahme des englischsprachigen Haiku verstand und vor Ort viel positive Resonanz erfuhr. Nichtsdestotrotz meldeten sich insbesondere gerade mit Bezug auf die Vielzahl der darin enthaltenen Einzeiler bedeutende, interne Stimmen kritisch zu Wort, wie etwa die von Jane Reichhold^{xvi}: „Ich war erstaunt über die große Anzahl von Haiku, die in einer Zeile geschrieben wurden. Als ich sie las, wurde mir klar, dass – dass derjenige, der die Gedichte für das Buch ausgewählt hatte, nicht sehr sorgfältig vorgegangen war. Einzeiler können genauso gut sein wie ein dreizeiliges Haiku in den Händen eines Erfahrenen. Der größte Schwachpunkt dieser Form ist, dass sie leicht zu einem einfachen, aneinander gereihten Satz werden kann. Es ist absolut wichtig, dass der Autor das Konzept versteht und anwendet, dass sich ein Haiku aus zwei Teilen zusammensetzt – dem Fragment und der Phrase, vor allem, wenn es keine Zeilenumbrüche gibt, die dieses Merkmal des Haiku anzeigen. Erfahrene Haiku-Autoren können den Schnitt mit Hilfe der Grammatik erstellen; weniger Versierte benötigen die Interpunktion. Wenn sie das nicht beachten und einen Einzeiler daraus machen, wird das sogenannte Haiku einfach zu einem Satz. So kann man schließlich einen jeden Satz, dem man begegnet, zu einem Einzeiler-Haiku erklären. Außerdem ist es für das Auge zu einfach, mit nur einer einzigen Bewegung über die eine Zeile zu schweifen. Die Zeilenumbrüche halten indes das Auge des Lesers an und geben dem Gehirn die Zeit, sich ein rechtes Bild zu machen, bevor es ein weiteres Bild einfängt, um es wiederum zu ergänzen, und erst dann entsteht das Bild, das das Gedicht letztlich zusammenhält.“

Oder die Kommentierung von Jim Wilson^{xvii}: „Jemand, der keinen großen Überblick über die aktuellen Haiku-Stilrichtungen hat, dürfte einen falschen Eindruck von dem bekommen, was nun tatsächlich geschrieben wird. ... Die Anthologie enthält eine große Anzahl Einzeiler, von englischsprachigen Dichtern oft auch als „Monostich“ oder „Moniku“ bezeichnet. Ich halte sie für unglaublich langweilig. Ich gebe es zu, ich habe eine Abneigung gegen Einzeiler. Nun ja, ich habe auch Ausnahmen mit einigem poetischen Anspruch gesehen. Aber nicht wenige der in dieser Anthologie enthaltenen Einzeiler sind völlig intransparent; keine noch so eingehende Analyse oder Betrachtung wird ihre Bedeutung aufhellen. Sie rechtfertigen sich allein durch ihre bloße Existenz. ... Und meiner Meinung nach spiegelt die große Anzahl von Einzeilern hier keineswegs den Platz wider, der ihnen innerhalb des englischsprachigen Haiku gebührt. Der Einzeiler ist nämlich nur am Rande von Interesse, doch sein häufiges Auftreten in dieser Anthologie führt zu der Annahme, dass er einen größeren Stellenwert hat.“

Doch trotz aller Einwände selbst aus prominentem Munde hat der Einzeiler in den USA kaum an Beliebtheit eingebüßt; ganz im Gegenteil, er entwickelt mehr und mehr ein Eigenleben, das letztlich sogar zu seiner Abspaltung bzw. Verselbstständigung führen mag, was umso bedauerlicher ist, als es auch in dieser Form durchaus Beispiele gibt, die dem Anspruch eines wahren Haiku ohne weiteres genügen.

Der hier nun mit so viel Verve neu eingeschlagene Weg bringt allerdings überwiegend Ergebnisse hervor, die einfach nicht mehr mit den Erwartungen, die dem Haiku nach herkömmlichem Verständnis entsprechen, zu vereinbaren sind. So bemüht sich auch der bereits erwähnte Jim Kacian in Anlehnung an die von William J. Higginson herausgestellten Kategorien erneut um eine Untermauerung der Daseinsberechtigung des Monoku^{xviii} in seinem Sinne, indem er sich prinzipiell auf jene drei Techniken bezieht:

1. „One-line-one-thought“ (Eine Zeile ein Gedanke). „Hierbei handelt es sich nicht um eine Anhäufung von Bildern in der Phantasie, sondern um nur ein einzelnes Bild, das in einem zweiten, angedeuteten oder erklärten Kontext erweitert oder ausgearbeitet wird.“
2. „Sheer speed“ (Schiere Geschwindigkeit). „Das Vorbeirauschen des Bildes an der Vorstellungskraft führt zu einem atemlosen Aufnehmen des Ganzen ...“

3. "Multiple kire": (Mehrere Einschnitte). „Der Vorteil von einzeiligen Gedichten ist, dass der Leser mehrere Stopps machen kann, und zwar jedes Mal einen anderen."

An anderer Stelle^{xix} präzisiert er diese Kriterien in veränderter Reihenfolge folgendermaßen:

Das Monoku bietet neue Möglichkeiten für

1. eine höhere Wahrnehmungsgeschwindigkeit,
2. eine verstärkte Eingabe der Fantasie des Lesers,
3. eine größere Vielfalt an Bedeutungen.

Die Folgerungen, die er daraus zieht, lassen klar erkennen, dass diese Entwicklung für ihn nicht länger mit den Gegebenheiten übereinstimmt, die das Haiku traditionell charakterisieren. Und so kommt er zu dem Schluss, dass „das Monoku nicht einfach aus dem Bedürfnis entstanden ist, anders zu sein. Es bietet in der Tat eine Reihe von technischen und stilistischen Möglichkeiten, die dem dreizeiligen Haiku nicht zur Verfügung stehen, auch nicht der japanischen, vertikalen Einzeilerform. Es bietet Ressourcen, die man anderswo im Haiku nicht finden kann, und wo es Neuland gibt, werden Dichter es besiedeln.“

Schauen wir uns diese Kriterien des Näheren an:

1. Prinzipiell widerspricht zunächst die erhöhte Durchlauflesegeschwindigkeit geradezu der Grundstruktur des Haiku, welche mit ihrem dreigeteilten Morenrhythmus ausdrücklich zum Innehalten auffordert. Wenn wir noch einmal analysemäßig auf das Vorreiterbeispiel mit der leeren Eierschale von Michael Segers (s. o.) zurückgreifen, so stellt sich – abgesehen von der wohl kaum überzeugenden Aussage – die Frage, ob nicht ein Aufbau in dreiteiliger Form sogar noch eher bzw. mehr zum Nachdenken führen würde:

in the eggshell
after the chick
has hatched

in der Eierschale
nachdem das Küken
geschlüpft ist

Bei der Betrachtung eines weiteren Beispiels inklusive seiner Kommentierung durch Jim Kacian^{xx} selbst wird klar, dass es von dem vorweggenommenen Interpretationsansatz und nicht von dem zugrundeliegenden, beobachteten Phänomen abhängt, welche Richtung hier letztlich eingeschlagen wird.

in and out of a seashell autumn light

Ramesh Anand (IN)

rein und raus aus einer Muschel Herbstlicht

„Das eigentliche Thema dieses Gedichts, das Meer, wird nie erwähnt, und das ist das Schöne an diesem kompakten Monoku. Die einzeilige Form ist hier besonders effektiv, denn sie nutzt die Technik, die ich als ‚Bildeiltempo‘ bezeichne, um so den gesamten Inhalt zu vermitteln, bevor ihn der Redakteur im Kopf sortieren kann. Nur wenn wir ihn ein zweites Mal lesen, sehen wir das Bild in seiner Gesamtheit, aber die Art und Weise, wie das Gedicht aufgebaut ist, macht uns Lust – ja, schafft das Bedürfnis – es noch einmal zu lesen. Die besondere Qualität des Herbstlichts, das an sich schon flüchtig ist, wird durch seine vorübergehende Verfügbarkeit noch verstärkt. Auch erinnert der Rhythmus der Worte an diesen Inhalt mit dem ankommenden Rauschen der ersten sieben Silben, das mit dem sanften ‚sch‘ beim Brechen der Welle endet, gefolgt von dem Abebben mit den letzten drei und gipfelnd in der Endgültigkeit der letzten betonten, aber absteigenden Silbe. Ein in jeder Hinsicht gekonnt gestaltetes und einprägsames Gedicht.“

Auch hier ist es fraglich, ob nicht eine Dreiteilung das regelmäßige Wogen der Wellen sogar umso mehr zur Geltung gebracht hätte wie auch ein spezielles Ins-Blickfeld-Rücken des Herbstlichts.

2. Was sodann die angeblich verstärkte Eingabe der Phantasie des Lesers anbetrifft, so bleibt der erkennbare Zugewinn ähnlich in der Schwebe. Hier eins von Jim Kacians eigenen Beispielen:

reading the time-travel novel into the next day

den Zeitreiserooman in den nächsten Tag hinein
lesen

Wo dahinter noch andere Bildvorstellungen aufscheinen könnten, bleibt an sich schon ein Rätsel und im Übrigen gehörte dieses Monoku wohl noch eher zur ersten Kategorie des eingeleisigen Hochgeschwindigkeitsgedankens. Ein anderes Beispiel von Bob Redmond (US) überzeugt schon eher, allerdings nur bezüglich der mit dieser Methode in eins anvisierten „Aufhebung bzw. Aufweichung des ‚fragment and phrase‘ Layouts“^{xxi}:

ducks coming in for a landing november just maybe

Enten zur Landung einschwebend im November
vielleicht

Und wieder mutet Jim Kacians Kommentar ziemlich zurechtgebogen im Hinblick auf die angesetzten Erwartungen an: „Die verlängerte Zeile dieses Gedichts lässt uns das langsame Gleiten der Enten miterleben, wahrscheinlich während sie sich einem See nähern. Wir erhalten ein schönes Bild ihrer ‚endgültigen Annäherung‘, das in einem dreizeiligen Haiku nicht so effektiv vermittelt werden könnte. Ebenso drückt die nur eine Zeile den Lauf der Zeit aus. Dem Autor ist nicht klar, um welchen Monat es sich handelt. Die Zeit fließt in diesem Fall unabhängig vom Bewusstsein des Dichters weiter.“

Allenfalls die erste Wahrnehmung ist stimmig. Die anderen Beobachtungen interpretieren eher von den augenfälligen Tatsachen weg, zumal weg von einer Momentaufnahme! Viel zu wenig für eine echte Anreicherung der Phantasie!

3. Und wieso Jim Kacians folgendes Musterbeispiel ein Mehr an Stopps und damit an Bedeutungen freisetzen soll, bleibt wohl für immer sein Geheimnis:

where the smoke from the chimney ends infinity

wo der Rauch aus dem Schornstein endet
Unendlichkeit

So oder so ein komplexes Konstrukt, mit dem sich der Autor allerdings in gewisser Weise selbst widerspricht, wenn er woanders prägnant bemerkt, dass sich ein Monoku durch mehr Klarheit als ein Haiku in drei Zeilen auszeichnet: „Es sagt, was es ist!“ Eine zweifelhafte Feststellung, denn gerade Einzeiler zeigen eine erhöhte Tendenz, sich immanent kompakt und überkompliziert zu geben.

Überzeugender für mehrere potenzielle Bruchstellen ist gegebenenfalls das folgende, von Kat Lehmann und Robin Smith angeführte Beispiel laut ihren entsprechenden Erklärungen^{xxii}:

frog inside the bamboo so tiny the moon

Frosch im Bambus so winzig der Mond

Unter Ausnutzung aller möglichen Zäsuren mag es zu folgenden Akzentuierungen kommen:

frog inside the bamboo so tiny / the moon

Nachdruck auf den Mond

→

frog inside the bamboo / so tiny the moon

~ auf die Kleinheit des Mondes

→

frog / inside the bamboo / so tiny the moon

~ auf die Beziehung zwischen Frosch und Mond

→

frog inside / the bamboo so tiny / the moon ~ auf den Standort des Mondes

→

frog / inside the bamboo / so tiny / the moon → abgehackter Sinn mit gebrochenem Rhythmus

Zwar werden bei einer Aufgliederung in drei Verse nicht unmittelbar all diese denkbaren Lesarten erfasst, doch geht dabei letztlich wirklich so viel Entscheidendes an der Kernaussage verloren?

Unabdingbarer erscheint dagegen ein anderes Beispiel der Autoren:

how the wind sighs every september song

wie der Wind seufzt jedes Septemberlied
wie der Wind / jedes Septemberlied / seufzt

Allerdings bliebe auch hier zu überlegen, ob nicht das retardierende Element einer Zäsur der inhaltlichen Wahrnehmung eher gerecht würde als die „höhere Wahrnehmungsgeschwindigkeit“ bei einem Einzeiler.

Wahrscheinlich spricht das folgende Beispiel wegen seines fortlaufenden Vorgangs noch eher für die Wahl eines Einzeilers. Generell spielen natürlich immer auch der Rhythmus und die Musikalität eine Rolle:

curling into the bowl the shadow then the peel

sich kringelnd in die Schale hinein der Schatten,
dann die Schale

Auch wortspielartige Verdichtungen mögen hier den Ausschlag geben:

the blue swallows the blue swallows

das Blau verschluckt die blauen Schwalben

Bei ausgeklügelter Interpretation lassen sich weitere Varianten ausmachen, so wie die Autoren es eben sehen: „Die trügerische Einfachheit von drei sich wiederholenden Wörtern lässt dieses Gedicht singen. Hätte man zusätzliche Wörter verwendet, würde man den einlullenden Reichtum der möglichen Lesarten verfehlen. Als Substantiv ist eine Schwalbe eine Vogelart. Als Verb gelesen, kann *swallows* auch schluckt‘ oder ‚hüllt ein‘, ‚faltet sich ein‘ bedeuten. *Blue* kann die Farbe meinen oder ein Synonym für ‚Himmel‘ sein. Der Klarheit halber werden die verschiedenen Auslegungen nachfolgend im Einzelnen vorgestellt:“

the blue sky envelops the blue birds

der blaue Himmel hüllt die blauen Vögel ein

the blue sky folds into itself – look at the birds

der blaue Himmel verhüllt sich – sieh die Vögel

the blue birds ... the blue birds

die blauen Vögel ... die blauen Vögel

the blue sky folds into itself ... the blue sky folds
into itself

der blaue Himmel verhüllt sich ... der blaue
Himmel verhüllt sich

Die vorletzte Variante liest sich wie eine Meditation, die letzte wie ein Verwirbeln.“

Bei nüchterner Annäherung kommt man jedoch wohl nicht umhin, das Ganze in erster Linie als ein Wortspiel zu betrachten, bei dem allenfalls die erste und dritte Variante nicht zu weit hergeholt erscheinen. Darüber hinaus muss man sich fragen, ob eine inhaltlich derart simple Aussage überhaupt ausreicht, um als ein gelungenes Haiku Anerkennung zu finden.

Doch selbst wenn sich noch bei all den dargelegten Argumenten ein brachliegendes Terrain auftäte, bleibt ein nicht wegzudiskutierender Einwand im Raum, denn der Zugewinn weiterer Bedeutungen kommt letzten Endes weniger dadurch zustande, dass vermehrt Pausen eingerichtet werden, um zu solch neuen Lesarten zu gelangen. Diese ergeben sich vielmehr im Mutterland des Haiku durch die besonders ausgeprägte Polysemie der japanischen Wörter selbst, woraus sich eine völlig andere Ausgangsposition bei der Erkennung anderer verborgener Gedankengänge ergibt!

Als Zwischenergebnis bezüglich dieser Kategorisierungskonstrukte ist demnach festzustellen, dass sie sich kaum, d. h. nur in Einzelfällen, beim Rückblick auf die Ursprünge der Gattung rechtfertigen lassen. Doch wie sehen nun die grundsätzlichen Betrachtungen abgesehen von solchen Klassifizierungsergebnissen aus? Wie kommen Einzeiler ansonsten an? Was bleibt zu akzeptieren?

Auf diese Fragen soll in einem zweiten Teil eingegangen werden.

-
- i Jap. *tanzaku*, immer niedergeschrieben auf einem länglichen Papier. Vgl. Wirth, Klaus-Dieter: *Japanisches Glossar rund um das Haiku und verwandte Formen im Rahmen der japanischen Kunst und Kultur*, Berlin (Rotkiefen-Verlag) 2022, ISBN 978-3-94902-914-1
 - ii Jap. *shikishi*, abgefasst auf quadratischem Papier mit der Unterschrift des Autors links unten. Vgl. Wirth (s.o.)
 - iii Wirth, Klaus-Dieter: *Der Ruf des Hototogisu – Grundbausteine des Haiku*, Teil I, München (Allitera Verlag), S. 15-22, ISBN 978-3-96233-155-9
 - iv Chipot, Dominique (ed.): *Au fil de l'eau avec Paul-Louis Couchoud*, 2013, ISBN 978-2903864088
 - v *Frogpond* 14:4
 - vi Haiku mit nur einer Bildlichkeit sind auch nicht gerade selten – man denke nur an Bashōs Herbstgedicht mit dem Raben auf dem kahlen Ast – ; dennoch wird dabei fast immer ebenfalls eine gewisse Zweiteilung, etwa sowohl durch einen zeitlichen als auch räumlichen Bezug hergestellt. Drei verschiedene Bilder sind jedoch grundsätzlich verpönt.
 - vii Wirth, Klaus-Dieter: *Der Ruf des Hototogisu – Grundbausteine des Haiku*, Teil I, München (Allitera Verlag), S. 33-35, ISBN 978-3-96233-155-9
 - viii Pillat, Ion: *Poeme într-un vers*, București (Editura Cartea Românească) 1936
 - ix Lochac, Émile: *Monostiches*, Marsyas (Editions Aigues-Vives) 1938
 - x <https://www.simplyhaiku.com/SHv2n5/haikuclinic/haikuclinic.html> (8.8.2022): Haiku Clinic # 3: From *One-line poems to One-line Haiku*. Auch die drei nachfolgenden Beispiele entstammen mit ihren Erläuterungen dieser Quelle!
 - xi Jim Kacian ist einer der bekanntesten, amerikanischen Haiku-Dichter, Herausgeber, Verleger und Redner. Seine 1993 gegründete „Red Moon Press“ stellt den größten Haiku-Verlag außerhalb Japans dar.
 - xii Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) 2000 / Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtsanalyse*, Stuttgart (Sammlung Metzler) 2015
 - xiii Originalaussage: „... the turning of lines and its results have been one of the most fundamental features and requirements of Western poetry“
 - xiv Scott Wilson, William: *The Life and Zen Haiku Poetry of Santōka Taneda*, Clarendon VT (Tuttle Publishing) 2021, ISBN 9784805316559
 - xv Kacian, Jim / Rowland, Philip / Burns, Alan (Eds.): *Haiku in English: The First Hundred Years*, New York (W. W. Norton & Company) 2013, 464 p., ISBN 978-0-393-34887-3
 - xvi Auszug in Übersetzung aus einer Rezension in der Internet-Zeitschrift „LYNX (Luchs) – A Journal for Linking Poets“ 28:3, Oktober 2013
 - xvii Auszug in Übersetzung aus einer Rezension in der Internet-Zeitschrift „LYNX (Luchs) – A Journal for Linking Poets“ 28:3, Oktober 2013
 - xviii Kacian, Jim: *where I leave off / waar ik ophoud – one-line haiku and haibun / éénregelige haiku en haibun*, Den Bosch Netherlands (‘t schrijverke) 2010, ISBN: 978-94-90607-02-9
 - xix Kacian, Jim: *The Shape of Things to Come* (Die Form der Dinge, die kommen werden) in „*modern Haiku*“ 43:3, 2012, p. 23-47
 - xx <http://neverendingstoryhaikutanka.blogspot.com/2016/02/>
 - xxi Jim Kacian: „Das Weglassen jeglicher ‚fragments‘ wird zu einer der am häufigsten verwendeten Techniken im Werkzeugkasten des aufstrebenden Monoku.“ Gemeint sind die bruchstückhaften, meist einleitenden Fragmente, die im traditionellen Haiku zur situativen Einordnung der nachfolgenden Hauptaussage dienen.
 - xxii Ein Essay mit dem Titel *Haiku: Walking the Fine Line* in den Mitteilungen der amerikanischen Haiku-Gesellschaft (HSA) vom 5. Dezember 2021