

## Grundkomponenten des Haiku – Tradition und Rezeption

Jeder Haiku-Liebhaber dürfte bei seinen Bemühungen um diese kürzeste Gedichtform der Weltliteratur gleich zu Anfang als Anleitung mit auf den Weg bekommen haben, dass hier insbesondere drei Hauptkriterien zu beachten sind: der dreiteilige Aufbau im 5-7-5-Silbenschema (*teikei*), die Einbindung eines Jahreszeitenworts (*keigo*) und der Einschub eines Schneideworts (*keireji*). Abgeleitet von der Struktur des traditionellen japanischen Haiku (*dentô haiku*) galten diese Charakteristika lange als feste Orientierungspunkte, bis sie im Verlauf der Rezeption des Genres in der westlichen Hemisphäre immer mehr in Frage gestellt wurden, ausgehend vor allem von den Vereinigten Staaten von Amerika. In der folgenden Analyse möchte ich zunächst diese vorgefundenen Voraussetzungen selbst genauer darstellen, um sodann ihre Übertragbarkeit auf die Gegebenheiten im außerjapanischen Kulturbereich zu überprüfen. Als Ergebnis wird sozusagen eine neue Bestandsaufnahme der unabdingbaren Grundkriterien angestrebt, die das Wünschenswerte mit dem Machbaren verbindet.

### 1. Das 5-7-5-Silbenschema

Hier lag eine wohl einmalige Sprachbesonderheit vor, da sich im Japanischen der allgemeine strukturelle Rhythmus fast jeder Aussage schon rein naturgemäß in eben diesen Fünfer- oder Siebenerinheiten vollzieht. Dies trifft bereits für ganz normale Formulierungen im Alltagsgespräch zu, umso mehr für die Poesie. Schon die älteste überlieferte und umfangreichste Anthologie, das *Man'yôshû* aus dem 8. Jhd., enthält 4175 *Tanka*, die aus fünf Verszeilen mit der silbenähnlichen<sup>1</sup> Aufteilung 5-7-5-7-7 bestehen, ferner 262 *Chôka*, ein Langgedicht, bei dem sich fünf- und siebensilbige Verse in beliebiger Zahl abwechseln, um dann mit einem siebensilbigen Verspaar abzuschließen. Außerdem finden sich in dieser Sammlung noch 61 *Sedôka* mit dem Schema 5-7-7-5-7-7. Das *Katanta* (5-7-7), ein Liebesgedicht, wird oft nur als „Halbgedicht“ eines *Sedôka* angesehen. Das *Bussho-keuseki-ka* (Buddhafußspurgedicht) wiederum weist die Reihung 5-7-5-7-7-7 auf. Schließlich fordert man als Meister mit dem Titeldoppelvers eines *Maeku* (7-7) die Teilnehmer einer Dichtrunde zur Fortsetzung auf. Zwischenbilanz: Diese sprachrhythmische Grundstruktur des Japanischen zeigt sich in ihrer Eigenart so ausgeprägt, dass sie wohl kaum ihresgleichen findet. Was hier von Natur aus mitgegeben erscheint, muss anderswo fast immer erst angepasst werden, und das ohne Garantie für ein Gelingen. Die Einteilung nach Silben ging auf die ersten europäischen Entdecker und Übersetzer des Haiku<sup>2</sup> zurück, die verständlicherweise nach vertrauten Bezugspunkten Ausschau hielten, welche es ihnen ermöglichten, geeignete Zuordnungen im Hinblick auf ihre eigene Sprache und Literatur vorzunehmen. Dies geschah zur Zeit des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert. Als Folge davon wurde das Haiku inhaltlich zunächst auch an das Epigramm<sup>3</sup> oder den Aphorismus<sup>4</sup> herangerückt. Weiterhin fügte man gelegentlich sogar eine Überschrift<sup>5</sup> hinzu oder wählte die Reimform<sup>4</sup> für die erste und dritte Zeile. Interessanterweise kannten japanische Dichter überhaupt keinen Reim. Nicht weil es für sie zu schwer gewesen wäre, einen einzurichten, sondern ganz im Gegenteil, weil es viel zu leicht ist, was erneut direkt mit ihrer Sprache zu tun hat. Zu viele Wörter haben nämlich eine unterschiedliche Bedeutung, sind gleichlautend und fast alle enden auf einen Vokal<sup>5</sup>. Im zweiten Anlauf hinsichtlich einer adäquaten formalen Übertragung des Haiku stellte man später fest,

<sup>1</sup>Der exakte Sachverhalt kommt weiter unten zur Sprache.

<sup>2</sup>Etwa die Übersetzungen des britischen Diplomaten und Gelehrten William George Aston 1877 oder die Publikation „A Classical Poetry of the Japanese“ des britischen Japanologen Basil Hall Chamberlain 1880.

<sup>3</sup>Vgl. etwa Basil Hall Chamberlain: „Bashô and the Japanese Poetical Epigram“, 1902 oder Paul-Louis Couchoud: „Les épigrammes lyriques du Japon“, 1906.

<sup>4</sup>Noch Bart Mesotten, der Pionier des flämischen Haiku, dessen erstes Haikubuch „Dag, Haikoe“ 1972 erschien, brachte diesen Begriff in die Diskussion. Der exakte Sachverhalt wird weiter unten dargelegt.

<sup>5</sup>Vgl. etwa das wegweisende Werk von Harold G. Henderson: „An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashô to Shiki“, 1958.

<sup>4</sup>Derselbe Autor im selben Einführungswerk!

<sup>5</sup>Carlos Rubio: „La estética del haiku“ in „Hojas en la acera – Gaceta trimestral de haiku“, N° 4, 2013, S. 75.

dass die Einteilung nach Silben letztlich gar nicht der japanischen Gepflogenheit entspricht, da man sich hier nach Moren<sup>6</sup> richtet. Silben sind morphologische Lauteinheiten, Wortformelemente mit einem Vokal oder Diphthong als Träger, der meist von einem oder mehreren Konsonanten begleitet und durch Artikulationspausen begrenzt wird. Das deutsche Wort „Angstschweiß“ etwa besteht aus zwei Silben, für Japaner eine kaum nachvollziehbare Vorstellung! Eine More oder Mora ist dagegen eine temporale, subsilbische Maßeinheit, die die Silbendauer oder ihr zeitliches Gewicht bezeichnet. Im Japanischen stellt sich diese Sachlage noch relativ einfach dar. Hier entspricht einer More (*onji* → *on* = Laut, *ji* = Zeichen) eine kurze Lautkomponente, das heißt fast ausschließlich nur aus einem Konsonanten und einem Kurzvokal bestehend. Typus: *Sa-yo-na-ra*, also = 4 Moren (*on*). Ist der Vokal jedoch lang, ergeben sich 2 Moren. Typus: *Ba-shō*<sup>7</sup>, also = 3 Moren. Schließt eine Silbe mit N ab, gilt dies als eigenständige More, ebenso der erste Konsonant im Falle einer seltenen Doppelkonsonanz im Wortinneren. Demnach besteht *kekkon* (Hochzeit) aus 4 Moren, nämlich aus der Abfolge ke-k-ko-n. Digraphe, wie *kya*, *myo*, *ryu* werden ebenfalls nur als eine More gewertet, da sie beim Sprechen wenig Zeit in Anspruch nehmen. Kommen wir noch einmal auf die frühe *man'yōshū*-Anthologie zurück, um den erheblichen Unterschied zwischen Silben- und Morenzählung zu verdeutlichen. Es dürfte Einigkeit bestehen, *man'yōshū* als dreisilbiges Wort anzusehen, doch es hat nicht weniger als 6 Moren: *ma-n-yo-o-shu-u*. Hinzu kommt, dass die Vokalquantität, wie übrigens im Deutschen<sup>8</sup>, bedeutungsdifferenzierend ist: *shōjo*, 3 Moren, heißt „Mädchen“; *shojo*, 2 Moren, „Jungfrau“. Dazu im Vergleich deutsche Beispiele, wie „Fall“ : „fahl“, „Mitte“ : „Miete“, „weg“ : „Weg“. Dagegen spielt etwa im Französischen und Spanischen die Vokalquantität überhaupt keine Rolle, weshalb hier auch eine Einteilung nach Moren völlig sinnlos wäre. Weiter ist zu berücksichtigen, dass die Regeln, die in anderen Sprachen festlegen, welche Lauteinheit als kurz oder lang anzusehen ist, meistens viel komplizierter und von unterschiedlicher Art als die japanischen sind, insofern noch sperriger für den allgemeinen Gebrauch und weniger empfehlenswert als das Aufteilungsverfahren nach Silben.

Ein weiterer Versuch, die Problematik in den Griff zu bekommen, wurde von dem wohl bedeutendsten Promoter des westlichen Haiku, Reginald Horace Blith, unternommen, indem er eine grundsätzliche Dreiteilung mit zwei, drei und zwei Hebungen, sprich betonten Silben, für die einzelnen Zeilen vorschlug, dabei die Zahl der Senkungen offenließ. Einerseits ist das ein einfaches und brauchbares Verfahren, andererseits widersprechen akzentuierende Verse wiederum dem Charakter der japanischen Sprache, in der alle Silben gleichmäßig betont werden. Folglich kann auch dieser Zugang nicht ganz zufriedenstellen. Immerhin trägt er klar und deutlich der traditionell größeren Länge der Mittelzeile Rechnung.

Was nun bleibt in diesem Punkt nach allen Erwägungen als gemeinsamer Nenner? Erstens die klare formale Dreiteilung und zweitens ein gut strukturierter Rhythmus. Der Text sollte nicht dahinplätschern, versickern, ruckeln oder stolpern. Er muss geprägt wie die Münze des Mondes am Himmel stehen, dennoch weiterziehen und die Nacht erhellen. Bei aller gebotenen Kürze, ja elliptischen Verwendung der Sprache sollten indes weder grammatische Unkorrektheiten noch unmotivierte Zeilensprünge vorkommen, denen man leider viel zu oft begegnet, wenn die Einhaltung des strikten 5-7-5- Silbenschemas angestrebt wird. Andererseits hat dieser Bauplan nach wie vor seine Bedeutung, um Anfängern einen sicheren Anhalt zu geben, um ihr Rhythmusgefühl zu stärken und Sprachdisziplin zu üben. Außerdem enthüllt sich hier ein viel wichtigeres, fundamentales Strukturkriterium, die Asymmetrie (*bitaishō*), und zwar in den ungeraden Zahlen und – noch ausschlaggebender – im Verhältnis zur Zweiteilung des Inhalts, bei dem entweder die ersten beiden oder die letzten beiden Zeilen nach dem Muster 5+7 bzw. 7+5 eine aussagemäßige Einheit bilden. Auf diese Weise ergibt sich eine spannungsvolle Inkongruenz zwischen formaler und inhaltlicher Struktur, eben Asymmetrie als ein außerordentlich wichtiges Merkmal der japanischen Kunst und Literatur überhaupt neben dem leeren Raum (*yohaku* bzw. *ma*), wie er schon mit Bezug auf den elliptischen Stil angesprochen wurde.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch beim japanischen Haiku hin und wieder Ausnahmen von der

<sup>6</sup>Lateinisch *mora* = Zeitraum.

<sup>7</sup>In Romaji, der Umschrift in unser westliches Alphabet, zeigt man die Dehnung meistens durch einen Zirkumflex über dem Vokal an, seltener durch Verdoppelung des Vokals.

<sup>8</sup>Vgl. Manuela Korth: „Die Struktur der deutschen Silbe im Morenmodell“, 2011.

Regel nachzuweisen sind. Hier ein Beispiel sogar vom Urklassiker Matsuo Bashô: *botan-shibe fukaku wake-izuru hachi no nagori kana*

Frei übersetzt: „Eine Biene zögert, sich von den Staubgefäßen einer Pfingstrose zu lösen.“ – ein gebrochenes Metrum, das die Japaner *bachô* nennen. Überlänge durch zu viele Zeichen, also mehr als 17 Moren, bezeichnet man als *ji-amari*, eine Minderzahl als *ji-tarazu*. Später entstand, bewusst aufsässig, neben der traditionellen Form das sogenannte „Freie Haiku“ (*jiyûritsu haiku*) mit Nakatsuka Ippekirô (1887-1946) als einem seiner Begründer.

An dieser Stelle noch ein Wort zur einzeiligen Wiedergabe des Haiku: Man knüpfte dabei – gewiss, um originärer zu erscheinen – an die übliche Schreibweise im Japanischen an, nämlich in einer einzigen Zeile von oben nach unten (*ichigyôshi*), und zwar grundsätzlich, wenn dies auf einem Langpapier oder Papierstreifen (*tanzaku*) geschieht; bei quadratischem Papier (*shikishi*) allerdings ebenfalls in drei Zeilen mit der Signatur des Autors in der linken unteren Ecke. Im Westen förderten bereits der Kanadier Eric W. Amann<sup>1</sup> und Hiroaki Sato mit seinen Übersetzungen japanischer Haiku diese einzeilige Schreibweise<sup>2</sup>. Zuerst deutete man hierbei die rhythmischen Unterbrechungen noch durch Leerstellen an, später ließ man aber auch sie weg. Was als authentischere Nachahmung angedacht war, verselbstständigte sich dann bald mit den Pionierinnen Marlene Mountain in den USA und Janice Bostok in Australien. Das meiste spricht jedoch gegen diesen Trend: die an sich schon unpoetische Form, die stark eingeschränkte, direkte Wiedererkennbarkeit als Haiku, die Tatsachen, dass das Auge viel zu schnell über die eine Zeile hinwegwischt, dass man den Leser – vom Hörer ganz zu schweigen – geradezu zwingt, die Bildlichkeiten im Nachhinein zu entschachteln, dass die besagte überaus wichtige Asymmetrie verlorengeht, indem fast immer nur noch eine Zweiteiligkeit vorliegt und schließlich dass hier sozusagen eine solipsistische Grundhaltung zum Ausdruck kommt, die nicht mit dem Haiku-Geist konform geht, demzufolge das Ich diskret zurücktreten, sich nur als einen Teil der gesamten Natur verstehen sollte, während es hier eher seine eigenen Bewusstseinsinhalte als das einzig Wirkliche hinstellt. Oft entpuppen sich Einzeiler – vielleicht nur aus Marotte so geschrieben – auch als waschechte Dreizeiler. Ganz positiv betrachtet, unterstützen sie allerdings – gut komponiert – den Aspekt der Doppelsinnigkeit, welcher sich so mit der großen Bedeutung der Polysemie vieler Wörter im Japanischen im Einklang befindet. Jim Kacian, einer der aktivsten, zeitgenössischen amerikanischen Haiku-Autoren, hat bei seinen Experimenten mit dieser Form sogar schon eine gewisse Kategorisierung ausgemacht. Er spricht vom „eine Zeile – ein Gedanke“ („one line – one thought“)-Typus, vom „Eiltempo“ („speedrush“)-Typus und vom „Mehrfach-Halt“ („multi-stops“)-Typus. Selbstverständlich sind auch das alles legitime Ausdrucksformen. Nur wäre es dem Haiku höchstwahrscheinlich dienlicher, wenn man sie zu einem eigenen Genre machte oder allgemein der Bezeichnung „Kurzgedicht“ zuordnete.

## 2. Das Jahreszeitenwort

Wenden wir uns nun dem zweiten Hauptkriterium zu, dem Jahreszeitenwort (*keigo*). Der Terminus selbst ist relativ jung. Er wurde erst 1908 von Otsuji Osuga geprägt (*ki* = Jahreszeit, *go* = Wort). Der Bezug auf Jahreszeiten war jedoch in der japanischen Kultur und Poesie seit eh und je sehr wichtig. Bereits das *Man'yôshû* (s. o.) legt beredtes Zeugnis davon ab. Früher sprach man allerdings von *kidai* (*ki* = Jahreszeit, *dai* = Thema). *Kiyose* sind Auflistungen von Kigo. *Saijiki*, Kigo-Almanache erschienen schon in der Nara-Periode (710-794). Sie enthalten die einzelnen Wörter (ungefähr 2300), ihre Varianten und Erklärungen. Manche Zuordnungen sind allerdings unmittelbar kaum nachvollziehbar, da sie sich rein konventionell entwickelt haben. Selbst der direkte Jahreszeitenbezug ist bei der großen Nord-Süd-Ausdehnung Japans von Hokkaido bis Okinawa wegen der differierenden Klimazonen nicht gegeben. Deshalb sind alle *saijiki* nach Übereinkunft der Mitte des Landes, der alten Kaiserstadt Kyoto zugeordnet. *Tsûki-keigo* sind solche, die eigentlich keinen eindeutigen Jahreszeitenbezug aufweisen, wie zum Beispiel *sushi* oder *sumo*.

Umso deutlicher wird die Problematik der Übertragung eines so sehr festgelegten Kanons auf andere

<sup>1</sup>Vgl. die Beispiele in seiner Haiku-Zeitschrift „Cicada“, Toronto 1977-81.

<sup>2</sup>Der frühe modernistische französische Dichter Emmanuel Lochac (1886-1956) gab seinen durch das japanische Haiku inspirierten Einzeilern den Namen Monostich(on).

Länder, wenn diese weder auf derartige soziokulturellen Konventionen zurückblicken können noch entsprechende geographisch-klimatische Bedingungen aufweisen. In den tropischen Zonen zum Beispiel kennt man nur zwei Jahreszeiten, die Trocken- und die Regenzeit. In Bergregionen herrscht auf derselben geographischen Breite ein anderes Mikroklima als an den Küsten. Der Benzoe(harz)baum auf der Insel La Réunion im Indischen Ozean etwa kann Anzeichen aller vier Jahreszeiten auf einmal aufweisen: rosafarbene Frühlingsblattnospen, grüne Sommerblätter, gelbe Herbstblätter und auch kahle Winteräste.

Entscheidend trotz all dieser Einschränkungen ist jedoch letztlich wiederum der Funktionswert eines Kigo. Selbst da, wo der gemeinsame kulturelle Fundus, der sich über Generationen gebildet hat, deutlicher in den Hintergrund tritt, bleibt immer noch ein Rest an kollektivem Gedächtnis, der von der Einbindung menschlicher Aktivitäten in den Naturkreislauf über die Zeiten hinweg Zeugnis ablegt. Für Japaner steht das Kigo sogar für die Dauerhaftigkeit des Universums im Gegensatz zur flüchtigen Emotion, die das Haiku vermittelt. Kenneth Yasuda<sup>1</sup> wertet es sogar als ästhetisches Symbol für das Einssein von Mensch und Natur. Auch wegen dieses hohen Stellenwerts ist es für den klassischen Haiku-Autor unangebracht, mehr als ein Kigo (*kigasanari*) oder gar zwei für verschiedene Jahreszeiten (*kichigai*), geschweige denn gar keins (*muki*) zu verwenden. Genau letzteres propagierte dennoch Ogiwara Sensensui schon 1912, indem er das Kigo zu einer künstlichen Einschränkung, die nur noch für Anfänger sinnvoll sei, erklärte.

Was ist festzuhalten? Mit seinem Fächer von Assoziationen ist das Kigo zunächst unzweifelhaft ein äußerst probates Mittel, um die Aussage rein formal kurz zu halten; eine Grundvoraussetzung, von der ja besonders das Haiku lebt. Noch gewichtiger ist das ihm innewohnende Anspielungspotential, mit dem es eine ganze Skala von Bezügen und damit Interpretationen freizusetzen vermag: universale, umweltbezogene und emotionale. Mit dem Ziel, einen modernisierten, allgemeineren Standpunkt einzunehmen, hat man japanischerseits in der „Deklaration von Matsuyama“ vom 12.9.1999 bekannt gegeben, dass der Begriff „Jahreszeitenwort“ auf den neutraleren Begriff „Schlüsselwort“ zu erweitern sei, womit ein auf die jeweilige Landeskultur abgestimmter Begriff mit symbolischem Wert gemeint ist. Ja, jedes besonders bedeutungsträchtige Wort einer Sprachgemeinschaft („commonly shared word“) kann in diesem Sinne die Funktion eines Kigo übernehmen.<sup>2</sup>

### 3. Das Schneidewort

Kommen wir zum dritten Grundkriterium, dem Schneidewort (*kireji*), dem wohl spracheigentümlichsten Phänomen, das kaum woanders existiert. Eine umso seltsamere Erscheinung, als das Kireji sogar mehrere Funktionen in sich vereinen kann und damit letztlich unübersetzbar ist. Als Schneidewort trennt es hauptsächlich zunächst zwei Redeteile, hierin unseren Satzzeichen verwandt. Dann aber – auch als „Seufzerwort“ bezeichnet – besitzt es eine eher psychologische Wertigkeit. Insgesamt gibt es 18 Kireji. Als besondere rhetorische Mittel spielten sie vor allem in der älteren Poesie eine große Rolle, kaum noch im modernen Japanisch. Deshalb wird ihre Bedeutung für das heutige Haiku etwas überbewertet. *ya* und *keri* haben eine starke, *kana* und *nari* eine schwächere Trennfunktion bewahrt; *kana* am Ende zeigt Mitleid oder Freude an, jedoch diskret, ohne den Leser zu stark zu belasten, oder es betont allgemein den freien Raum, öffnet Weite und Tiefe, unterstreicht die Erstaunlichkeit der genannten Erfahrung. Es ist ein Ausatmen, ein Ausklingenlassen, das eine Beziehung des Gesagten zu einem Ungesagten andeutet. Das Kireji, etwa *ya*, nach der ersten Zeile eingesetzt, ermöglicht als entstandener leerer Raum dem Leser Mehrfachassoziationen und ruft eine bestimmte Stimmung hervor.

Insbesondere diese Funktion, der Schnitt (*kire*), bleibt in der Analyse als fundamentale Komponente zu beachten, eine eher philosophisch-ästhetische Kategorie, die auch als Geheimnis der japanischen Kunst in Malerei, Architektur, Skulptur usw. gilt. *Kire* bezeichnet einen technisch-künstlerischen Eingriff in die Natur eines Gegenstands, durch den dessen Natürlichkeit scheinbar „abgeschnitten“ wird. Doch tatsächlich bringt der „Schnitt“ die innere Natürlichkeit als solche zum Vorschein. *Kire* bildet zusammen mit einem anderen Wort „tsuzuki“ (Kontinuum) den in der japanischen Dichtung als Schlüsselbegriff

<sup>1</sup>Kenneth Yasuda: „Japanese Haiku: Its Essential Nature, History and Possibilities in English“, 1957

<sup>2</sup>Vgl. Kapitel 4. „The Problems of Teikei (fixed form) and Kigo (season words)“, Absätze 22 und 23.

verwendeten Ausdruck „kire-tsuzuki“ (Schnitt-Kontinuum). Seine Darstellung ist zugleich ein Beitrag zur Auseinandersetzung zweier philosophischer Welten, der ostasiatischen und der europäischen. *Kire* erzeugt *ma*, einen subtilen, leeren Raum, einen psychologischen Raum von Zeit, Raum und Geist zwischen den Wörtern und Bedeutungen, erkennbar als Disjunktion oder Juxtaposition: Verfahren, bei dem sprachlich verbundene Elemente sich inhaltlich gegenseitig ausschließen bzw. nebeneinander gestellt werden. *Ma* ist „enthaltene Leere“, der Raum zwischen den Dingen: der, der zwischen den Ästen den Baum definiert. *Ma*, bezogen auf die Zeit, ist der Zwischenraum zwischen den Handlungen und Ereignissen, den Lauten und der Stille. Dem Leser diesen „leeren“ Raum für seine interpretatorische Imagination einzurichten, ist eine wesentliche Komponente eines jeden gelungenen Haiku. Mittel dazu sind sowohl der elliptische Ausdruck (*katokoto*) als auch die kraftvolle poetische Sprache (*kotodama*). Die technische Seite der Kunst des Haiku besteht allgemein aus dem erreichten Zusammenspiel von Regeln und Konventionen, angepasst an die zeitbezogenen Erfordernisse auf der Grundlage einer aussparenden und anspielenden Ausdrucksweise (*yakusoku-goto*).

Ausgangspunkt ist immer der sogenannte Haiku-Moment, das überraschende Erlebnis im Alltagsgeschehen, ungesucht und möglichst naturgetreu weitergereicht, das heißt ohne dass sich bei der Umsetzung ein lyrisches, selbstisches Ich einbringt. Feilen und polieren (*suikô*) sind erlaubt, ja geboten, da ein Haiku kaum je ganz spontan entstehen wird. Kindliche Neugier als Triebfeder, dazu vorurteilslose Ehrfurcht vor allem gelten als unabdingbare Voraussetzungen. Ungeduld, mangelnde Redlichkeit und Disziplin, Spieltrieb, Profilersucht untergraben das Ansehen des Haiku. Die rechte Inspirationsquelle in diesem Sinne ist der sogenannte Haiku-Geist (*hai-i*), das, was ein Haiku über seine formale Struktur hinaus wirklich zum Haiku macht. „Der Geist des Haiku ist immer gleich geblieben, aber seine Gestalt hat sich zwangsläufig mit der Welt verändert. Doch der Mensch ist und bleibt immer noch Teil der Natur. Eine Chance, sich umso mehr seiner selbst bewusst zu werden? Jede Niederschrift ist letztlich autobiographisch. Es ist unmöglich, abgesehen von sich selbst, von seinen eigenen Erfahrungen zu schreiben, ob man nun ausdrücklich ein Ich verwendet oder nicht. Unser Ich, unser Bewusstsein ist keine Falle, in die man einen anderen einschließt. Es bietet vielmehr, wohl eingesetzt, dem anderen eine Öffnung an, auf die Welt zu. Die große Erfahrung der Menschheit.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Hélène Boissé, eine der bedeutendsten, zeitgenössischen frankokanadischen Haikuautorinnen in einer E-Mail vom 19.08.2014.