

Drei Höhepunkte der Erinnerung

Dass der folgende Abschnitt mit einem Besuch der „Kiefer von Takekuma“ (ebd. 121) beginnt, sensibilisiert das Auge für Hinweise auf Gedächtnis und Erinnerung. Nicht nur wird die Kiefer viermal erwähnt, auch *ato*, die „Spur“, kommt erneut vor. Hier nun offenbart sich die wahre Gestalt der Kiefer als Träger und Auslöser für Erinnerungen, denn bei ihrem Anblick „fiel mir gleich seine Ehrwürden Nōin ein!“ (ebd.). Was dem Meister „einfiel“, sind der zweite und dritte Vers aus einem Waka von Nōin: „[...] von der Kiefer ist diesmal nicht eine Spur geblieben [...]“ (ebd.). Weder Kiefer noch Spur – beide sind nicht mehr und dennoch da. Dombrady (ebd. 120) merkt an, auf welches Waka sich Bashō bezieht, aber es gibt noch weitere Verweise auf das literarische Terzett aus Nōin, Saigyō und Bashō. Den beiden oben genannten Gedichten an der Grenzstation von Shirakawa aus der Privatsammlung *Sankashū* folgt ein weiteres Waka, in dessen Vorwort Saigyō auf das jetzt von Bashō erneut angesprochene Gedicht Nōins anspielt. Der direkte Bezug beziehungsweise das Zitat, das über ein *kakekotoba*-Wortspiel mit *miki* („gesehen“ + „Baumstamm“ + „drei Bäume“) erfolgt, stammt allerdings aus einem Waka von Tachibana no Suemichi 橘季通, das in der Sammlung *Goshūi Wakashū* 後拾遺和歌集 (Ende elftes Jahrhundert) Nōins Gedicht unmittelbar voransteht; in Suemichis Waka jedoch scheint die Kiefer

tatsächlich auch dort gestanden zu haben. So wird Saigyōs Vorwort verständlich, wo er sein Wissen bekundet, dass die Kiefer von Takekuma schon „Vergangenheit (*mukashi*) geworden ist“, er aber „wenigstens ihre Spuren (*ato*) zu sehen hierher kam und [ein Waka] dichtete“. ⁷⁶ Bashō wiederholt somit Saigyōs Besuch und dessen Formulierungen, belegt aber dessen Enttäuschung mit anderen Inhalten. Denn im Gegensatz zu ihm ging er davon aus, dass es auch die Spuren der Kiefer nicht mehr gab, und genau das ist es, was er sehen wollte! Nur, jetzt wächst dort wieder eine Kiefer, und das meint er wohl mit dem „Gefühl, aus einem Traum zu erwachen“ (ebd. 121). ⁷⁷ Durch die unmittelbare Aufeinanderfolge der drei Waka von Saigyō mit jeweiligem Bezug auf Nōin und andere Dichter werden die Komplexität des oben angesprochenen „Türpfosten-Erinnerungsgeflechtes“ wie auch die Textkohärenz im *Oku no Hosomichi* noch gesteigert. Diese dichte Intertextualität ist allerdings ein Merkmal, das keineswegs ausschließlich in Bashōs Lyrik vorkommt. Die gegebene Kürze der japanischen Waka- und Haiku-Dichtung muss prinzipiell als Komposition einer eng gewebten Intertextualität gelesen werden.

Im Unterschied zum eingangs angeführten Zitat ergänzt Dombrady hier nicht, sondern übersetzt, was im Original *omobi-izu* おもひ出 heißt: „einfallen, sich erinnern“. ⁷⁸ Ein wenig abgewandelt

76 Zu den Gedichten von Nōin (Nr. 1042) und Suemichi (Nr. 1041) im *Goshūi Wakashū* vgl. Kubota und Hirata 2001: 336; zum *Sankashū*-Gedicht Nr. 1128 vgl. Gotō 2002: 319. Dass sich Saigyō auf beide Gedichte bezieht, wird aus der jeweiligen Anordnung ersichtlich.

77 In Soras Reisetagebuch heißt es: „Hinter dem Tempel steht die Kiefer von Takekuma. Sie ist von einem Bambuszaun umgeben“; vgl. Sakurai 2006: 57-58 mit Foto der Doppelkiefer „der siebten Generation“, die 1862 hierhin umgepflanzt wurde. Ebara und Ogata schreiben, dass die Kiefer von Takekuma in der Welt der Waka-Dichtung allerlei Erinnerungen in sich trage, und paraphrasieren den Beginn dieses Abschnittes wie folgt: „Bei der Pracht der Kiefer von Takekuma kam es zu Gedanken/Gefühlen (*omoi*), die einem die Augen öffnen“ (1994: 89-90). In Bashōs Umgang mit dem „das Alte kopierenden Wortschatz“ (*gikoteki kuchō*) lesen sie eine Parodie der Gedichte im *Goshūi Wakashū* und mit dem Haiku dieses Abschnittes einen „*haikai*-esken Witz“ (*haikaiteki uitto* [witto]).

78 Sora ergänzt in seiner Abschrift mit einem kleineren Schriftzeichen das 𠬪 für *omobi-izu*. Zu einem Überblick zu Bashōs Gebrauch der Verb- und Nominalformen von *omoi-ide* vgl. Uda und Higashiura 2007: 282. Die Forschung schenkt dieser Erinnerungsterminologie gewöhnlich keine Beachtung, obwohl in diesem Abschnitt erneut Erinnerung und Landschaft (*keshiki*) auf reflexiver Ebene zusammengeführt werden.

lauten auch heutzutage die allgemeinsten Bezeichnungen für die Tätigkeit des Erinnerns *omoide* beziehungsweise *omoidasu*. Weiterhin wird in diesem Eintrag mit den Worten *medetaki matsu no keshiki* めでたき松の気しき die Kiefer zur „glücksverheißenden Kiefernlandschaft“ erhoben, was auf den prospektiven Bereich der Memoria verweist und das Zitat semantisch anreichert. Bashō setzt hier zum zweiten Mal den Landschaftsbegriff *keshiki* ein, dessen volle Bedeutung sich im folgenden Abschnitt offenbart.

Neben den Erinnerungsmetaphern Kiefer und Spur sowie dem expliziten Begriff *omohi-izu* gibt es noch andere direkte Verweise, welche die Erinnerungsbezüge deutlich machen, nämlich das bereits bekannte *sono kami* 往昔 („früher, in alter Zeit“) für den Bezug auf die Vergangenheit, das unmittelbar nach *omohi-izu* folgt, sowie *ima hata chitose* 今将千歳, „von jetzt [ab erneut] tausende von Jahren“. Die Kiefer (*matsu*) und „tausend(e von) Jahre(n)“ (*chitose*) sind *engo*-Beziehungswörter. Nōin expliziert diesen Bezug im Vorwort sowie im Waka, und Bashōs Formulierung ist als direkter Verweis darauf zu lesen.

Mit dieser hohen Dichte an Erinnerungsterminologie gibt sich Abschnitt Neunzehn („XXI“ bei Dombrady) als ein Höhepunkt der Reiseaufzeichnungen zu erkennen. Das ist kaum verwunderlich, da es hier einmal mehr um Nōin und Saigyō geht, deren Spuren aufzusuchen eines der vornehmlichen Ziele der Reise ist. Wie inszeniert allerdings Bashōs Erinnerungen tatsächlich sind, belegt die *haibun*-Miszelle *Takekuma no Matsu* 武隈の松, die vermutlich beim Besuch der Kiefer von Takekuma entstand. Denn dort ist das Objekt der Erinnerung nicht Nōin, sondern ein die Kiefer thematisierendes Haiku, das nun als ein kurz vor der Abreise dargebrachtes Abschiedsgeschenk eines gewissen Kyohaku den Meister zum Verfassen eines Haiku inspiriert.⁷⁹ Zwar finden sich Kyohakus Haiku und ein Antwortgedicht von Bashō

Beispielsweise Ogata beschreibt zwar eigens Bashōs „Haltung“ als *shōko kaikyū* 尚古懐旧 („Verehrung der alten Zeiten mit nostalgischen Reminiscenzen zum Früher“) und führt dafür Bashōs „klassizistischen Tenor“ (*gikoteki kuchō* 擬古的口調) sowie seinen „*utamakura*-Gebrauch etc.“ an. Auch weist er auf die Kiefer von Takekuma hin, die „verschiedene Erinnerungen (*omoide*) aus der Welt der Waka-Dichtung in sich birgt“, geht aber nicht darauf ein, welche Rolle *omohi-izu* dabei spielen könnte; vgl. Ogata 2001: 169-176.

79 Vgl. Imoto et al. 1997: 262-263, Sakurai 2006: 59. Bei diesem Stück aus der von Kyohaku herausgegebenen Sammlung *Shiki Senku* 四季千句 („Tausend Verse zu vier Jahreszeiten“) handelt es sich um ein *kotobagaki*, ein Haiku-Vorwort, das in modernen Anthologien unter *haibun* eingeordnet ist; auf diese Kurzprosa komme ich unten zurück.

auch im *Oku no Hosomichi*, und auch dort ist klar, dass es mit Bashō Haiku um Erinnerungen geht. Aber die Formulierungen der Erinnerung mit *omohi-izu* im Tagebuch respektive *omohi-idete* in der *haibun*-Miszelle beziehen sich auf unterschiedliche Objekte, nämlich im einen Fall auf das Gedicht von Nōin, im anderen Fall auf das Haiku von Kyohaku.⁸⁰ Bashō experimentierte offensichtlich mit dem Einsatz der Erinnerungsterminologie, und das Ergebnis ist eine stärkere Gewichtung auf Nōin, einem der „Menschen aus alter Zeit“ (*kojin*).

Die nächste Station ist Sendai, wo die Wanderer ein paar Tage Rast machen und einige Sehenswürdigkeiten der näheren Umgebung aufsuchen:

宮城野の萩
茂りあひて、
秋の気しき
おもひやらる。

Üppig gedieh der Buschklee auf dem Miyagifeld – und wenn man sich nun vorstellte, wie diese Landschaft im Herbst aussehen würde ...! (ebd. 125)

Was Dombrady hier mit „Landschaft im Herbst“ übersetzt, lautet original *aki no keshiki* und spielt auf die wiederholt im Waka dargestellte Herbstlandschaft von Miyagino an.⁸¹ Dieser Passus ist im hier gegebenen Zusammenhang in doppelter Hinsicht interessant. Zunächst ist die reflektierte Vorstellung einer Landschaft beim Anblick einer Landschaft zu beachten. Handelt es sich hier „nur“ um eine „Vorstellung“ (*omohi-yaruru*), ist eine ähnliche Form bereits aus dem ältesten Kern des *Man'yōshū* bekannt: Während einer Reise der Jitō Tennō nach Kii no Kuni im Jahr 701 erinnert sich der Hofdichter Sakato no Hitotari 坂門人足 beim Anblick einer Landschaft mit Kamelien (*tsubaki* 椿) am Berg Koseyama an dieselbe Landschaft im Frühling (Gedicht Nr. 54). Diese erinnerte Landschaft beim Anblick einer Landschaft, auf die, wie im zweiten Abschnitt und bei der ausgelöschten Erinnerung gesehen, auch Bashō zurückgreift, ist im *Man'yōshū* gut belegt, und mit dieser ersten großen Waka-Sammlung tragen gewissermaßen alle folgenden Waka-Landschaften die Erinnerungen an vorangegangene Landschaften in sich. So wie Bashō seinen

80 Die Miszelle, die Bashō offenbar von unterwegs an Kyohaku schickte, enthält vermutlich die „Originalfassung“ von Bashōs Haiku; vgl. Imoto und Hori 1995: 267-268, dort auch zu einer weiteren Version, die allem Anschein nach später beim Besuch in Tsurugaoka entstand.

81 Vgl. Ogata 2001: 180-181.

Text mit Techniken wie *kakekotoba* etc. verdichtet, scheint hier eine weitere Topik der Waka-Poetik auf. Es soll freilich nicht behauptet werden, dass Bashō das Gedicht von Hitotari kannte, zumal er ja auch den „Buschklee auf dem Miyagifeld“ (*Miyagi-no no hagi*) zum ersten Male mit eigenen Augen sah. Dass Bashō dagegen das Gedicht aus dem *Genji Monogatari* 源氏物語 kannte, in dem es um den *hagi* 萩 aus der Flur von Miyagino geht, ist sehr wahrscheinlich,⁸² und dass gerade dieser *hagi*-Buschklees für Bashō erinnerungsauslösende Funktion besaß, macht ein Eintrag in einem früheren Reisetagebuch deutlich. Dort heißt es, dass ein gewisser (Tachibana no) Tamenaka einige der *hagi*-Sträucher von Miyagino samt Wurzeln in die Hauptstadt mitbrachte. Es ist einer der Passus in Bashōs *Ōvre*, deren Paraphrasierung kaum ohne Ergänzungen mit *mukashi* 昔 („früher“) und *omoidasu* 思い出す („sich erinnern“) auskommt.⁸³ Umgekehrt wird dadurch freilich klar, wie wichtig Bashō diese Begriffe waren, wenn er sie einsetzte. Der *hagi*-Strauch wiederum ist als „original japanische Pflanze“ dermaßen tief im japanischen kulturellen Gedächtnis verankert, dass eine Diskussion um die Unterschiede von Vorstellung und Erinnerung an die Grenzen der Argumentation stieß. Der andere Aspekt betrifft *kesbiki*, ein Begriff für „Landschaft“, der bisher bereits dreimal vorkam. Als 氣色 stammt er wie viele andere Landschaftsbegriffe aus der chinesischen Literatur, ist jedoch das einzige Abstraktum, das Eingang in die Waka-Dichtung fand. Unter anderem kommt es in *hiragana*-Notation in einigen Gedichten von Saigyō vor.⁸⁴ Ob hier eine bewusste Bezugnahme vorliegt, bleibt freilich offen. Ebara und Ogata lesen übrigens auch die „in Blüte stehenden Andromeda“ (*asebi saku koro nari* あせび咲くころなり) als „Harmonisierung mit alten Gedichten“, also erinnerte beziehungsweise vorgestellte Landschaft. „In der tatsächlichen Jahreszeit“, schreiben sie, „war die Zeit der Blüte bereits vorbei.“⁸⁵ Für die erinnerte Landschaft beim Anblick einer Landschaft

82 Vgl. Dombrady 1985: 124, Anmerkung 145. Von Saigyō gibt es ebenfalls ein Waka mit der Verbindung von *hagi* und Miyagino no Hara; vgl. Gedicht Nr. 430 bei Gotō 2002: 118.

83 Bei dem Tagebuch handelt es sich um das *Kashima Kikō* 鹿島紀行 (*Kashima Mōde* 鹿島詣); zu dem betreffenden Passus vgl. Imoto et al. 1997: 38.

84 Der erste Beleg findet sich direkt im zweiten Gedicht der Sammlung *Sankashū*; vgl. Gotō: 2002: 9.

85 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 29, 92 sowie Ogata 2001: 182. Die Übersetzungen mit Andromeda (Rosmarinheide) oder Lavendelheide (Wadoku.de) sind vermutlich falsch; die *asebi*-Pflanze (*ashibi*) ist ein immer-

spricht schließlich auch „jener Kiefernhai, durch den kein Sonnenstrahl dringt“ (ebd. 125) und von dem „es heißt, dass dieser Ort ‚Unter den Bäumen‘ genannt wird“. Sodann erläutert der Erzähler wie folgt: „Gerade weil auch in alter Zeit (*mukashi*) der Tau so dicht lag [fiel], dichtete [man wie folgt]: ‚Ihr edlen Vasallen, Eure edlen Hüte“.⁸⁶ Zumindest die Funktion der Landschaft als Auslöser von Erinnerungen tritt deutlich hervor.

Nach der Besichtigung der „Oku no Hosomichi“ genannten Straße nördlich von Sendai kommt es in Abschnitt Einundzwanzig bei einem Besuch einer alten „Urnen-Stele“ (ebd. 136) zu einem weiteren Klimax der diskursiven Erinnerung, der als *haikai*-Abhandlung über den Zusammenhang von Schrift und Erinnerung gelesen werden kann. Es geht um einen beschrifteten Stein aus dem achten Jahrhundert, um einen Gedenkstein (*ishibumi*, *hi* 碑). Das Schriftzeichen, das bereits oben in *sekibi*, der „steinernen Steininschrift“, auftaucht, gehört zu jener Terminologie der Erinnerung, die wie *ato*, „Spur, Überreste, Ruinen“, und *katami*, „Andenken, Erinnerungsstück“, auf einen materiellen Träger von Erinnerungen verweist, das heißt auf einen zum Erinnerungsträger bestimmten, erkorenen oder gemachten Gegenstand. Der beschriftete Stein, der im Zusammenhang mit dem oben diskutierten „Farnmuster-Stein“ gesehen werden muss, ist von Moos überwachsen. Er ist also tatsächlich alt, denn das Moos steht natürlich metaphorisch für alte oder lange Zeit. Das vollständige Abschreiben der Inschrift – die schriftlich erinnerte Inschrift – regt den Meister zu einer erneuten Unterweisung über den Verlauf der Zeit an:

閱	眼	き	至	ら	じ	れ	ハ	て	り	山	り	る	む
ス	前	千	り	ぬ	て	ば	老	土	、	崩	伝	哥	か
。	に	歳	て	事	、	、	て	に	石	川	ふ	枕	し
	古	の	う	の	其	時	若	か	は	流	と	、	よ
	人	記	た	み	跡	移	木	く	ら	て	い	多	り
	の	念	が	を	た	り	に	れ	た	、	へ	く	よ
	心	、	ひ	、	し	代	か	、	ま	道	ど	か	み
	を	今	な	爰	か	変	は	木	埋	あ	も	た	置

An Orten, die als „Gedicht-Kissen“ [*utamakura*] dienten, da man von alters her [*mukashi*] nicht aufgehört hat, sie zu bedichten, sind uns viele überliefert worden. Berge stürzen ein, neue Flüsse quellen hervor, Wege vergrasen, in die Erde versunkene Steine werden unsichtbar, die Bäume altern und entstehen als junge Triebe verwandelt wieder – so ändern sich die Zeiten und wechseln Menschengenerationen [*toki utsuri yo hen-*

grüner, circa drei Meter hoher Rhododendron-Baum aus der Familie der Azaleen (*tsutsuji-ka*), der im Frühling blüht.

86 Vgl. Imoto et al. 1997: 91.

jite]: die verbleibenden Spuren sind meist fraglicher Natur. Hier aber handelt es sich ohne Zweifel um ein tausendjähriges Erinnerungsstück [*katami*], das mir hier und jetzt – vor meinen eigenen Augen – die geistige Haltung derer aus jenen alten Zeiten enthüllt. (ebd. 133)

Für die hiesige Perspektive enthält der kurze Passus weiterführende Wendungen. Das Zitat beginnt mit *mukashi*, geschrieben in *hiragana*, dem bereits bekannten Hinweis auf die alte Zeit.⁸⁷ Der zweite explizite Verweis auf Erinnerung ist *katami*, das Andenken oder Erinnerungsstück, das hier ebenfalls das zweite Mal auftaucht, diesmal notiert allerdings mit den *kanji* 記念. Prospektiv angereichert wird *katami* mit *senzai* 千載, wörtlich: „ein Andenken (*katami*) für tausend Jahre“, also für immer. Weiterhin wichtig ist zunächst freilich die aus dem ersten Abschnitt bekannte Wiederaufnahme des Gedankens über den Verlauf und Wandel der Zeit (*toki utsuri yo henjite* 時移り代変じて). Damit stärkt Bashō die textuelle Kohärenz (Intratextualität, Isotopie) und untermauert zudem die Vermutung, dass eine derartige Reflexion tatsächlich ein Merkmal der Erinnerungsliteratur ist. Neben dem großen Thema „das Unbeständige / Wandelbare (Berge, Flüsse etc.) versus das Beständige / Ewige (Andenken für tausend Jahre, das ‚Herz‘ der Menschen von früher [*kojin no kokoro*]“ weiterhin auffällig ist die Gegenüberstellung von *ko* 古 in *kojin* 古人, die „Menschen von früher“ beziehungsweise „[...] derer aus jenen alten Zeiten“, mit *ima* (sinojap.: *kin*) 今, „jetzt“. Denn diese bestätigt die oben angesprochene *kokin*-Topik („Alt-Neu“), die – wie sollte es anders sein – ebenfalls aus dem *Man'yōshū* bekannt ist. Sie tritt in der späteren Waka-Dichtung und -Poetologie wiederholt in Erscheinung, beispielsweise im Namen der ersten Hof-Anthologie *Kokin Wakashū* 古今和歌集 oder in der achten Sammlung *Shin-Kokin Wakashū* 新古今和歌集. Intratextuelle Untermauerung erhält die Topik durch die oppositionelle Inszenierung der alten Bäume versus den jungen Trieben (*ki ha oite wakagi ni kabareba* 木は老て若木にかはれば). In den Ausführungen zeichnet sich damit das ab, was später als *fueki ryūkō*

87 Die letzten Zeilen im vorangehenden Abschnitt bis inklusive *mukashi* gehören zu den von Bashō großflächig ausgebesserten Passus; vgl. Ueno und Sakurai 1997: 31, 87. Shirane (1998: 218) erläutert an diesem Abschnitt die Komposition mit Parallelversen: „Parallel syntax is combined with contrastive or corresponding words – mountain and river, rocks and trees, old age and youth, travel and life – to generate a folk-song type of rhythm and a Chinese poetic pattern.“ Ogata (2001: 195) liest die Parallelverse mit „Berge“ und „Flüsse“ als Indiz, dass Bashō hier auf ein weiteres Gedicht von Li Bo anspielt.

Lehre (不易流行, „das ewiglich Unwandelbare und das derzeit Moderne / Aktuelle“) in die Literaturgeschichte einging. Im *Kyoraishō* 去来抄 ist belegt, dass Bashō diese Lehre an seine Schüler erst nach der großen Wanderung weitergab.⁸⁸

Damit aber nicht genug, endet der kurze Abschnitt mit einem weiteren wichtigen Hinweis auf das Thema des Gedächtnisses in der Literatur: „Vergessen waren die Beschwerden der Reise“ (*kiryo no rō wo wasurete* 羈旅の勞をわすれて; ebd. 135), heißt es im letzten Satz, der zeigt, dass die Beschwerden eben nicht vergessen waren! Hier gibt es allerdings einen essenziellen Unterschied zum *Man'yōshū*, wo das Vergessen (*wasuru* 忘る) meist in Form des Eides oder Versprechens des Nicht-Vergessens vorkommt. Insofern ist Bashō in dieser Beziehung „eher chinesisch“, wo das Vergessen in der alten Dichtung gewöhnlich als Affirmativ verbalisiert wird – z.B. weil eine bestimmte Beschäftigung so schön ist, dass man die Zeit und Rückkehr nach Hause vergisst.⁸⁹ Schließlich muss noch auf einen weiteren Aspekt aufmerksam gemacht werden: Weist Bashō einerseits auf die Unbeständigkeit und den Wandel der Natur hin, hebt er andererseits mit dem beschrifteten Gedenkstein die Beständigkeit, das Nicht-Vergessen der „geistigen Haltung derer aus jenen alten Zeiten“ (*kojin no kokoro*), hervor. Die unbeständige, sich wandelnde Natur dient damit als Kontrastfolie für das Alte der Kultur, die nicht nur so alt ist, dass Moos darüber wächst, sondern selbst den

88 Vgl. Ogata 2001: 198 und Imoto 1970: 316. Zur Abhandlung dieses Themas im *Kyoraishō*, einer weiteren Poetikschrift der Bashō-Schule, vgl. Okuda et al. ebd. 513. Dohō und Kyorai betonen, dass beide Momente – *fueki* und *ryūkō* – im Endeffekt eins sind. Zu diesem Thema im *Kyoraishō* vgl. weiterhin Ebara und Ogata 1994: 94, Sakurai 2006: 67 sowie Satō 2011: 25-26. Die Zeichen 古今 werden auch *kokon* gelesen. Es bleibt noch genauer zu prüfen, inwiefern Bashō die *kokin*-Topik durch das *fueki ryūkō*-Konzept re-aktualisierte. Wichtige Hinweise hierzu finden sich in den Poetikschriften seiner Schüler, wie im ersten Abschnitt des „Roten Heftes“ aus dem *Sanzōshi*; vgl. Okuda et al. 2009: 575-576.

89 Berque (Beruku) zufolge ist in der klassischen chinesischen Dichtung das „Vergessen der dahinstreichenden Zeit ein Symbol für die Unsterblichkeit“ (2011: 32); zum Vergessen im *Man'yōshū* vgl. Wittkamp 2009: 202, 211, 217-222. Da Ogata nicht auf die Erinnerungsterminologie *omohi-ide* etc. eingeht, ist es kaum überraschend, wenn auch *wasurete* („vergessen“) keine weitere Beachtung findet; vgl. Ogata 2001: 188-198 (zum Abschnitt *tsubo no ishibumi*).

Zerfall der Berge überdauert. Ist hier Bashō Wunsch herauszulesen,
später als *kojin* in Erinnerung zu bleiben?