

Exkurs: Sommer als Struktur

Yasuhara macht auf einen Aspekt aufmerksam, der bei der Deutung von Bashōs Schweigen in Matsushima zu erwägen ist. Wie gesehen, weist er auf die in der Tat ungewöhnliche Betonung des Sommers hin. Mit dem „Wasserfall Uraminotaki“ (ebd. 67) bei Nikkō – und mit Ausnahme von Soras Beiträgen sowie dem Haiku in Abschnitt „IX. Nasu no Krobane“ (ebd. 69-71)⁹⁹ – leitet Bashō eine Sequenz von drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Haiku ein, die alle den Sommer beim Namen nennen: *ge no hajime* 夏の初 („Sommeranfang“), *natsuyama* 夏山 („Berge, sommergrün“) und *natsukodachi* 夏木立 („sommerlichten Baumschatten“; ebd. 76, 75, 83). Dieser Sommerbogen kulminiert schließlich einige Reisestationen später in dem Sommergras-Haiku (*natsukusa ya*) von Hiraizumi. Yasuhara (2007: 88) sieht zwar ganz richtig den Sommer bereits mit dem ersten Haiku der eigentlichen Reise eingeleitet: *yuku haru ya*, „Der Frühling scheidet“ (ebd. 51). Er berücksichtigt dabei aber nicht den sich mit einer solchen Phrase auftuenden „Raum“, nämlich das kulturelle Gedächtnis. Denn im *Hyakunin Isshu* 百人一首, einer Sammlung von einhundert Gedichten, die bis heute nahezu jedermann in Japan ein Begriff sein dürften, findet sich an zweiter Stelle das bereits angesprochene Waka der jungen Jitō Tennō, das, ursprünglich aus dem *Man'yōshū* stammend, wie folgt lautet:

99 Vgl. hierzu sowie im Folgenden Yasuhara 2007: 86-90. Das Haiku aus dem Abschnitt „Nasu no Kurobane“ klammert er aus, da es die „Zeit und den Raum überschreitet“ (ebd. 90).

Frühling geht vorbei	衣 春
Und Sommer scheint gekommen	乾 過
Strahlend weiße	有 而
Kleidung zum Trocknen gelegt	天 夏
Kaguyama-Himmelsberg (MYS 28)	之 来
	香 良
	来 之
<i>haru sugite · natsu kitaru nashi · shirotabe no</i>	山 白
<i>koromo hoshitari · Ame no Kaguyama</i>	妙 能

Die Phrasen *yuku haru* („der gehende Frühling“) und *haru sugite* („der Frühling geht vorbei“) stehen sich in ihrer Bedeutung sehr nahe, nur dass Bashō das Aussprechen des kommenden Sommers in die folgenden Haiku auslagert. Es soll freilich nicht behauptet werden, dass er intentional auf dieses Gedicht anspielte; dass ihm das in der japanischen Literatur in vielen Variationen weitergespinnene Waka bekannt war, dürfte hingegen außer Zweifel stehen.¹⁰⁰

Bashō leitet den expliziten Sommerbogen mit einem Sommermotiv in Nikkō (ebd. 61) ein und lässt ihn in Hiraizumi mit *natsukusa* in das Sommergras-Haiku münden. Ohne die heiße Jahreszeit danach nochmals wörtlich zu erwähnen, thematisiert er sie bis Kisagata, dem nach Hiraizumi dritten Höhepunkt der Landschaft: *nebu no hana* ねぶの花 („mit schlummernden Mimosen [...]“) und *umi suzushi* 海涼し („umspült von kühlen Wellen [...]“; ebd. 215) sind die letzten Sommerbezüge. Die nächsten Haiku von Bashō auf dem „Weg nach Echigo“ (ebd. 219-221) sind bereits dem Herbst gewidmet. In dieser Perspektive zeigt sich das letzte Haiku des Reisetagebuches als Hinführung zum Winter; auf diese „Kreisbewegung“ komme ich abschließend zurück. Zu beachten ist weiterhin, dass Bashō den Sommerbegriff nur im Haiku, nicht aber im Prosateil verwendet, wohingegen der Herbst den gesamten Text hindurch wiederholt vorkommt. Mit dem Sommerbegriff verhält es sich genau umgekehrt zum Landschaftsbegriff, der im Erzähltext, nicht aber im Haiku vorkommt. Besitzen die Angabe der Jahreszeit und die Landschaft auch starke semantische Berührungspunkte, weisen sie doch einen unterschiedlichen Stellenwert auf. Gemeinsam ist ihnen aber, dass ihr gezielter Einsatz einen bestimmten Umstand hervorhebt: in dem einen Fall die abstrahierte

100 Das Waka aus dem *Man'yōshū* findet sich in modernen Ausgaben als Nr. 28. Das originale Vorwort wurde – wie im *Hyakunin Isshu* – ausgelassen; die Notation orientiert sich hier am Original, aber seit dem zehnten Jahrhundert erfolgt sie im *hiragana*-Stil (*kaki-kudashi*). Kanata (2011: 85) zufolge zitierte Bashō häufig aus dem *Hyakunin Isshu*.

Landschaft, die Landschaft als beobachtete Beobachtung (im Sinne Luhmanns), in dem anderen Fall den Sommer, die Verfremdung gegenüber dem klassischen Kanon. Somit zeigt sich auch im Hinblick auf die Jahreszeit die Stringenz der literarischen Inszenierung.

Ein für den Sommer eminentes Indiz ist *kusa* 草, das in der japanischen Mythologie und Dichtung eine lange Geschichte besitzt und nur schwer mit „Gras“ zu übersetzen ist, da es von dort zu Rasen, Wiesen und Weiden westlicher Kulturen nicht mehr weit ist. Der Begriff bedeutet zunächst wild und üppig wuchernde Pflanzen wie Gräser und anderes Gestrüpp, das „kaum Baum-“ oder „Holzqualität“ (*Kōjien*) besitzt. Ab dem Herbst verdorren diese Pflanzen; *karekusa*, „verdorrte Gräser“, lautet das betreffende Jahreszeitenwort für den Winter. Im *Oku no Hosomichi* taucht *kusa* schon im ersten Haiku auf, nämlich als *kusa no to*, „mein Grashüttlein“. Das bedeutet, dass der Begriff dort noch mit Wohnen und – wenn auch vorübergehender – Sesshaftigkeit verbunden ist. Die „Grashütte“ (*sōan* beziehungsweise *kusa no iori*) hebt die Einfachheit und Vergänglichkeit, das Provisorium, hervor, was auch für das „Graskopfkissen“ (*kusa no makura*, ebd. 59), das Kopfkissen für die Reise in Nikkō, zutrifft. Danach kommt die „Grashütte“ (*kusa no i[b]ori* oder *io*) noch in dem zitierten Waka von Butchō aus der Klausel beim „Ungan-Tempel“, auf der „Insel Ojima“ sowie als *sōan*, als „Einsiedlerhütte“ in Kanazawa, vor.¹⁰¹ Sie verdichtet damit die Textkohärenz (Isotopie, Intratextualität, Lesegedächtnis) und greift zugleich auf eine lange Tradition zurück (Intertextualität, Topik, Lesergedächtnis).¹⁰² In dieser Hinsicht

101 Vgl. Dombrady 1985: 79, 153, 233. Eine weitere Erwähnung der Grashütte im Zusammenhang mit der Poststation von Sukagawa, wo von dem „Einsiedlermönch im Baumschatten einer Riesenkastanie“ (ebd. 99) die Rede ist, löschte Bashō später. Unter der Korrektur auf aufgeklebtem Papier wurden die Zeichen Xの庵 sichtbar gemacht, und es ist zu vermuten, dass es sich bei dem unlesbaren Zeichen „X“ um *kusa* handelt; zum Text vgl. Ueno und Sakurai 1997: 82. Auch gibt es Hütten, bei denen zwar explizit kein „Gras“ steht, die aber dennoch darauf Bezug nehmen, wie die Klausel am Ungan-Tempel. Auf das „Gras“ deutet zum einen Bashōs Formulierung *musubu* („binden“, „gebaut“ bei Dombrady 1985: 81) sowie zum anderen das dortige Haiku, das auf das zitierte Waka von Butchō verweist und damit den Abschnitt nicht dem eigentlichen Tempel, sondern der Grashütte widmet. In dem Waka heißt es *kusa no io musubu* (die „Grashütte binden“).

102 Der Ausdruck *kusa no iho(ri)* ist in der üblichen Assoziation mit dem Tau (*tsuyu* 露 = Tränen) aus dem Abschnitt 56 im *Ise Monogatari* 伊勢物語 bekannt. In einem berühmten Gedicht verbindet sie Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114–1204) mit Erinnerungsterminologie: „Ich erinnere mich an früher/ die Grashütte/ im nächtlichen Regen/ füg mir nicht noch mehr

handelt es sich somit gewissermaßen ebenfalls um eine Art von *kakekotoba*, allerdings mit dem Unterschied, dass die semantischen Bezüge intra- und intertextuell ablaufen¹⁰³ und das Wort in der Wiederholung auf sich selbst verweist.

Aber auch diese ephemere Konstellation kann radikal gekappt werden, wie eben mit dem „Mann, der Gras mähte“ (ebd. 69) in Nasu no Kurobane; auf diesen Passus komme ich in der dritten Untersuchung zurück. Die meisten der folgenden *kusa*-Einsätze beziehen sich auf Pflanzen und erreichen ihren Höhepunkt in dem besagten Sommergras-Haiku (*natsukusa ya*). Weder *kusa* noch *matsu* („Kiefer“) sind Jahreszeitenwörter, aber im Gegensatz zur Kiefer, die – wie der Herbst und der Wind – als wichtiges Motiv im Reisetagebuch einigt und die Gesamtkohärenz steigert, unterteilt und strukturiert der *kusa*-Begriff, denn er kommt als Pflanze nach Hiraizumi nicht mehr vor. Die Verwendungen danach sind, abgesehen von den Grashütten, die *waraji* 草鞋 („Wanderstrohsandalen“), die jedoch nur das Zeichen und nicht die Aussprache transportieren. Das *kusa* im „Helm vom Tada-Tempel [dem] eine arabeskenartige Chrysanthemen-Girlande [*kiku-karakusa*] eingeritzt und in Gold ausgelegt worden“ (ebd. 235) war, ist in der Soryō-Reinschrift mit 草 notiert. In Bashōs Handschrift sowie der vermutlich älteren Sora-Abschrift, die Imoto et al. am „nächsten an Bashōs ursprünglichen Intentionen“ (1999: 74) sehen, steht jedoch das Schriftzeichen 艸; ein Unterschied ist damit markiert.¹⁰⁴

Tränen zu/ Berg-Kuckuck“ (*mukashi (o)mofu/ kusa no ibori no/ yoru no ame ni/ namida na sohe-so/ yama-bototogisu*). Shunzeis Waka aus dem *Shin-Kokin Wakashū* (Nr. 221) wiederum weist starke Bezüge zu einem Gedicht von Bo Juyi 白居易 (772–846, jap.: Haku Kyoï, bekannter aber als Haku Rakuten 白樂天) aus der um 1012 fertiggestellten Sammlung *Wakan Rōeishū* 和漢朗詠集 auf; zum dortigen Gedicht Nr. 555 vgl. Satō und Yanagizawa 2011: 182. Bashōs wiederholte Verwendung dürften diese Reminiszenzen besitzen, die sich zugleich auf andere Grashütten einer *hyōhaku*-Mentalität wie die von Kamo no Chōmei (*Hōjōki*) etc. bezieht; zur Hütte (und zur Herberge) in der mittelalterlichen japanischen Literatur und bei Bashō siehe LaFleur 1983: 60-79.

103 Prinzipiell ist das bei jedem *kakekotoba* der Fall, da diese meist auf Prätexte zurückgreifen und oftmals damit spielen – intentional oder als semantisierende Leistung des Rezipienten.

104 Vgl. Kawana 1985: 112 zur Soryō-Reinschrift und Imoto et al. 1999: 114 zur Sora-Abschrift. Bashōs wählte das Zeichen 艸 ebenfalls für das Sommergras-Haiku (*natsukusa ya* 夏艸や) von Hiraizumi (vgl. Ueno und Sakurai 1997: 40, 59); ansonsten benutzte er für *kusa* gewöhnlich das Zeichen 草. Mit *kusa* im *Oku no Hosomichi* setzt sich auch Yasuha-

ra (2007: 90-94) auseinander, aber er berücksichtigt weder die Aspekte der Erinnerung noch die verschiedenen Originaltexte.