

Hiraizumi

So ziehen die Wandergefährten dem nächsten großen Etappenziel entgegen: Hiraizumi, dem nördlichsten Punkt an der Pazifikseite Japans. Die poetischen Beschreibungen der Spuren der für nur ein Jahrhundert blühenden Hiraizumi-Kultur und der berühmten Tempelanlagen, die Bashō bereits in dem Abschnitt „Sue no Matsuyama und der Shiogama-Bucht“ literarisch vorbereitete,¹⁰⁵ gleichen in ihrer Ausführlichkeit den Beschreibungen von Matsushima und Kisagata. Zuvor jedoch geht er auf die Beschaffenheit der Gegend ein:

先高館にのぼれば、
 上川南部よ
 り流るゝ大
 河也。衣川
 は和泉が城
 をめぐりて、
 高館の下に
 て大河に落
 入。

Wir stiegen zuerst auf den Takadachi-Hügel, wo wir den Kitakami-Fluß betrachten konnten, der aus der nördlich gelegenen Nambu-Gegend kommt [und ein breiter Strom ist]. Der Koromo-Fluß hingegen umfließt die Izumi-Burg und mündet unterhalb des Takadachi-Hügels in den großen Fluß. (ebd. 165)

Den Realitätsgehalt dieses Passus offenbart ein späterer Eintrag im *Saga Nikki* 嵯峨日記 („Saga-Tagebuch“), das den Zeitraum vom achtzehnten Tag im vierten Monat 1691 bis zum vierten Tag des folgenden Monats umfasst. Ob Bashō in jener Zeit am *Oku no Hosomichi* arbeitete, ist nicht bekannt, aber der Eintrag belegt zumindest, dass er sich mit seiner großen Wanderung auseinandersetzte. Im Tagebuch heißt es wie folgt:

廿九日 『一人一首』
 奥州高館ノ
 詩ヲ見ル。
 晦日 高館聳天星
 似冑。衣川
 通海月如弓。
 其地風景聊
 以不叶。古
 人といへ共、
 不至其地時
 は不叶景。

105 Bei der Vorwegnahme, Andeutung oder Einleitung bestimmter Themen wie dem „Weiß“ am Wasserfall Uramitaki bei Nikkō spricht die Literaturwissenschaft von *fukusen* 伏線; zu den konkreten „Vorwegnahmen“ zu Hiraizumi vgl. Ebara und Ogata 1994: 96, 103.

29. Tag.

Ich habe im *Ichinin Isshu*¹⁰⁶ das Ōshū Takadachi-Gedicht gelesen.

30. Tag.

„Hoch ragt der Takadachi in den Himmel, die Sterne am Himmel sind wie der Schmuck am Helm. Der Koromo fließt ins Meer, der Mond ist wie ein Bogen“ – [heißt es dort, aber] die Landschaft (*fūkei*) in jener Gegend ist ja doch ein wenig anders. Auch wenn es bei den Menschen von früher (*kojin*) so heißt, solange man nicht [selbst] vor Ort geht, lässt sich die dortige Landschaft (*kei*) nicht bedichten.¹⁰⁷

Ueno Yōzō zufolge führten Bashōs Erfahrungen nun zu der Feststellung, dass die überlieferte Dichtung zu jener historischen Stätte nicht der Realität entsprach. Die Beschreibung des „Hügels“ und der Flüsse hält er für einen der „wenigen Passus im *Oku no Hosomichi*, die auf topographische Korrektheit abzielen“ (2008: 86). Ogata Tsutomu zufolge kann man allerdings vom Takadachi-Hügel aus gar nicht *sehen*, dass der Koromo-Fluss die Izumi-Burg umfließt und unterhalb des Hügels in den großen Fluss mündet.¹⁰⁸ Aber genau genommen behauptet Bashō das auch nicht.¹⁰⁹ Kudō Hiromasa, der die Beschreibungen im *Oku no Hosomichi* wie auch in Soras Reiseaufzeichnungen mit dem heutigen Aussehen vergleicht, geht darauf nicht ein, aber vom Tempel Chūsonji aus – bei Dombrady ebd. 169 – könne man die „prächtige Landschaft, wo der Koromo- in den Kitagami-Fluss mündet,“ sehen.¹¹⁰

106 Die Sammlung *Honchō Ichinin issbu* 本朝一人一首, 1685 herausgegeben von Rinjo Hayashi Gahō 林恕林鷲峰, enthält von einhundert berühmten Dichtern jeweils ein Gedicht im chinesischen Stil (*kanshi*) mit Kommentar.

107 Vgl. Imoto et al. 1997: 158-159, Ueno 2008: 85-86 oder Toyama 1990: 197-198. Den Ausdruck *kanau* 叶う, der wörtlich „passend sein“ und „in Erfüllung gehen“, bei der Landschaft übertragen „bedichten können“ etc. bedeutet, benutzte Bashō in diesem Zusammenhang wiederholt.

108 Vgl. Ogata 2001: 249-250, der diese Textstelle im Zusammenhang mit der wenigen Zeit diskutiert, die Bashō für Matsushima und Hiraizumi aufbrachte (siehe unten).

109 Wie auch Dombrady in der Übersetzung mit „betrachten“ ergänzt, paraphrasieren japanische Bearbeiter mit „sehen“ etc. Die Verbform *noboreba* („als wir hinaufstiegen“) ist eine Ellipse, zu der das Prädikat im Hauptsatz ergänzt werden muss. Diese bezieht sich allerdings auf den ersten Satz bis *taiga nari* („und ist ein breiter Strom“), denn im folgenden Satz sind Subjekt und Prädikat (Haupt- und Nebensatz) selbstständig ausnotiert.

110 Vgl. Kudō 2011: 360. Bashōs Aufenthalt in Hiraizumi war extrem kurz, und bei der Ausarbeitung Jahre später konnte er auch nicht auf Soras

Nebenbei bemerkt sei, dass das *Saga Nikki*, welches Bashōs Aufenthalt in der Klausurakushisha bei Kyōto schildert, damit beginnt, dass der Meister die mitgebrachten Bücher auflistet. Unter anderem nennt er das *Matsunobashū*, eine vermutlich 1667 gedruckte, alphabetisch geordnete Waka-Sammlung zu berühmten Orten (*meisho*, *nadokoro* 名所), deren vollständiger Name *Matsuyō* (*Matsu no ha*) *meisho wakashū* 松葉名所和歌集 lautet. Das zeigt, dass für Bashō bis kurz vor seinem Tod die Beschäftigung mit *utamakura* und *meisho* elementar wichtig war. Hierbei gibt freilich auch der Name der Sammlung weitere Hinweise, denn *matsuyō* respektive *matsu no ha* bedeutet Kiefernnadeln.¹¹¹

Die Ausführungen zu Hiraizumi scheinen sich ganz auf die für die vorliegende Untersuchung relevanten Aspekte zu konzentrieren. Die Reflexion über den Verlauf der Zeit und die Vergänglichkeit der Dinge mündet über das Gedicht „Chun Wang“ 春望 von Tu Fu (Du Fu) und die Ausformulierung *toki no utsuru made* 時のうつるまで¹¹² schließlich in eines von Bashōs berühmtesten Haiku:

Sommergras ...!		夏
Von all den Ruhmesträumen		兵
die letzte Spur ...	夢	共
	の	や
	跡	

*natsukusa ya · tsuwamonodomo ga · yume no ato*¹¹³

Notizen zurückgreifen, da dieser zwar die besuchten Orte verzeichnete, nicht aber die Aussicht vom Takadachi-Hügel. Selbst wenn sich Bashō „Sehen“ auch auf den zweiten Satz beziehen sollte, wie es Ogata (2011: 250) behauptet, kann es sich um eine Verwechslung mit der Aussicht vom Chūsonji handeln; am Realitätsgehalt ändert das allerdings nichts. Ogata liest den Passus als Anlehnung an verschiedene Prätexte und das Zusammenfließen der beiden Flüsse symbolisch als emotionale Vereinigung des Yoshitsune mit dem treuen Vasallen von der Izumi-Burg.

111 Eintrag vierter Monat (*uzuki*), achtzehnter Tag im Jahr Genroku 7; vgl. Imoto et al. 1997: 147.

112 Dombrady übersetzt mit „und vergaß die Zeit“, erläutert jedoch wie folgt: „Wörtl.: [...] bis die Zeit sich ‚gewendet‘ hatte, d. h. bis eine geraume Zeit verging“ (1985: 167, 166); zu dem Gedicht von Tu Fu siehe ebd. 166. Das eingangs genannte Gedicht von Hitomaro angesichts der Ruinen der alten Hauptstadt Ōmi, wo jetzt Frühlingspflanzen wuchern (*Man'yōshū* Nr. 29), wurde übrigens „sechzig bis siebzig Jahre“ vor dem Gedicht „Chun Wang“ verfasst; vgl. Omodaka 1957: 264.

113 Dombrady 1985: 167. Anstelle des letzten Haiku in diesem Abschnitt mit dem „großen Regen“ (*samidare no* ...) stehen in Bashōs Handschrift zwei andere Haiku; vgl. Ueno und Sakurai 1997: 40, 92.

Das Kurzgedicht bildet mit den voranstehenden Schilderungen, besonders mit der Phrase *toki no utsuru*, ein enges Netz aus sich gegenseitig widerspiegelnden semantischen Beziehungen und inszeniert den Wandel der Zeit und der Dinge dramatisch wie wohl kein anderes.¹¹⁴ Ogata (2001: 248) nennt die konkreten Entsprechungen *natsukusa* („Sommergras“) mit *ichiji no kusamura* 一時の叢 („dichtes Gestrüpp für eine [kurze Jahres-]Zeit“) und *kusa aomitari* 草青みたり („grünt [...] nur noch Gras“), *tsuwamonodomo* (die „tapferen Krieger“) mit *gishin* 義臣 (die „Getreuen“) und *yume* mit *issui* 一睡 („ein kurzer Traum“ [wörtlich: „ein Schläfchen“]) und *kōmei ichiji* 功名一時 („[der Ruf ihrer Ruhmestaten war] von kurzer Dauer“; ebd. 165, 167). Allerdings sollten auch die Bezüge zu Soras Haiku nicht unerwähnt bleiben, da *natsukusa* mit *u no hana* („Deutzien“, „Trauerblüten“) sowie *tsuwamonodomo*, die tapferen Krieger, mit Kanefusa konkretisiert werden, und zudem *yume* und *miyuru* gemeinsam „träumen“ (*yume o miru*) ergeben.¹¹⁵

Bashōs Haiku führt auch unter poetologischen Aspekten das Thema der vorliegenden Untersuchung zur Landschaft und Erinnerung eindrucksvoll vor. Ogata weist auf das Schneidewort (*keireji*) *ya* や nach *natsukusa* hin, da so ein „typisches Haiku der Zwei-Verse-ein-Gedicht-Form“ entsteht.¹¹⁶ Denn durch das *keireji* wird *yume*, der Traum, zum *kakekotoba*, das sich zum einen als *tsuwamonodomo ga yume* (der Traum der Krieger) auf den mittleren und zum anderen als *yume no ato* (die Reste / Spuren des Traumes) auf den unteren Vers bezieht:

Kurz – der konkrete Gegenstand, das heißt das zwischen / auf den Überresten wuchernde Sommergestrüpp (*kusa*), das sich vor den Augen befindet, und die Vorstellung (*imeji*) aus der historischen Welt werden übereinanderlagernd zum Ausdruck gebracht. Es ist der Ausruf einer tiefen historischen, menschlichen Ergriffenheit, in der die Gegenüberstellungen von Gegenwart und Vergangenheit, Natur und Mensch innerhalb eines Gedichtes in komplexer Art und Weise gegenseitig widerklingen. (2001: 247-248)

114 Es wäre gewiss interessant zu untersuchen, wie das Haiku – und die anderen – auch unter materiellen Aspekten mit dem umgebenden Text korrespondiert. Zumindest die Wiederholungen von *a-* und *u-*Lauten wird in *kasa uchite* [...] *utsuru made* vorweggenommen und im folgenden Haiku von Sora mit *u no hana* und *Kanefusa* bestätigt.

115 Sakurai (2006: 83-84) vermutet, dass Soras Haiku von Bashō stammt. Wie schon erwähnt, führt Bashō mit den weißen Deutzienblüten auch das „Weiß-Thema“ fort, das sich über das gesamte Reisetagebuch erstreckt.

116 Unter *niku-issbō* 二句一章 versteht man ein Haiku, in dem zwei verschiedene Szenen, Handlungen beziehungsweise Orte vorkommen; die andere Form lautet *ikeku issbō* 一句一章.

Ogatas Beobachtung korrespondiert mit der einleitend vorgestellten Bemerkung von Toya Takaaki, der die Landschaft (*kei*) in der Waka-Dichtung als Berührungspunkt der historischen Zeit und des klimatischen Raumes sieht. Diese Beschreibung dürfte in struktursemantischer Hinsicht für viele Haiku im *Oku no Hosomichi* gelten, wobei hier jedoch die *kireji*-Technik für einen poetologischen Unterschied sorgt. Bashōs Haiku, so könnte man sagen, ist die perfekt umgesetzte poetische Kurz-Inszenierung des Diskurses zu Landschaft und Erinnerung.

Ogata schenkt allerdings den Resten beziehungsweise Spuren (*ato*) im Haiku, die im voranstehenden Text zweimal vorkommen, einmal davon in der betonten Form als „alte Spuren“ (*kyūseki*), keine Beachtung. Hier liegen also nicht lediglich semantische Äquivalenzen, sondern direkte Wiederholungen vor. Zudem werden Bashōs Ausführungen auf reflexiver Ebene im Nachhinein – das heißt nach dem Haiku – durch die Opposition der landschaftlich metaphorisierten Phrase *sōsetsu ni kuchite* 霜雪に朽ちて („durch Frost und Schnee angefault“, ebd. 169) sowie *taibai* 頹廢 („Verfall“) versus *shin* („neu“) untermauert (hier als *arata ni* 新に), die zwar oberflächlich gesehen keinen Bezug zu haben scheinen, sich im Gesamtkontext jedoch als Variation der Alt-Neu-Topik erweisen. Mit *kūkyō no kusamura* 空虚の叢 („leeres Gestrüpp“, „Überwucherung“ bei Dombrady ebd. 169) knüpft Bashō eine weitere Verbindung zu *natsukusa*. Damit kommt *kusa* in diesem Abschnitt das vierte Mal vor, und die beiden Begriffe *kusa* und *ato* erweisen sich als die zentralen Aussagen: Landschaft und Erinnerung. Ogata weist zwar darauf hin, dass „*kū* 空 (Himmel / Leere) und *kusa* 草 [in *kusa-mura*] Idiome sind, die das Muster der Erinnerungsdichtung (*kaiko no patān*) strukturieren“, und gibt dafür einige Beispiele aus der chinesischen Dichtung.¹¹⁷ Die Übergewichtung von Verweisen zu kontinentalen Prätexten überschattet allerdings jene Sommergras-Isotopie mit Klimax in Hiraizumi, die im obigen Exkurs angesprochen wurde. Auch die anderen, impliziten Bausteine betonen das große Thema dieses Abschnittes; Ebara und Ogata fassen wie folgt zusammen:

Weiterhin werden in diesem ersten Teil des Abschnittes [bis zum *natsukusa*-Haiku] inklusive des Zitates aus dem „Chun Wang“ des Du Fu Phrasen benutzt, die dem Stil chinesischer Gedichte folgen und in denen auf die Vergangenheit zurückgeblickt wird, wie *den'ya to narite* 田野となりて („sind jetzt Felder und Wiesen“), *Kinkeizan nomi katachi o nokosu* 金鷄山

117 Vgl. Ogata 2001: 255 (Zitat), 258. Auch den auffälligen Zahlengebrauch in diesem Abschnitt liest er als Verweise zur chinesischen Dichtung, besonders zu Li Bo; vgl. ebd. 257.

のみ形を残す („nur der Berg des Goldenen Hahnes hat seine alte Form bewahrt“) oder *kusa aomitari*. Und es ist beachtenswert, dass sich die Aufzeichnungen zugleich auf die Gegenüberstellung des Unveränderlichen (*kōkyū* 恒久) und des Wandelbaren (*ruten* 流転) konzentrieren wie „Kinkeizan“ und *Hidehira ga ato* 秀衡が跡 („wo sich ehemals die Residenz des Hidehira befand“), „Takadachi-Hügel“ und „Kitagami-Fluß“, *natsukusa* und *tsuwamonodomo ga yume no ato* oder *issui no uchi* 一睡の中 („was war das doch für ein kurzer Traum“) [und] *ichiji no kusamura*.¹¹⁸

Da Bashō allerdings bei der „Urnen-Stele“ feststellte, dass auch die „Berge einstürzen und neue Flüsse hervorquellen“ (ebd. 131), dürfte deutlich sein, dass er mit dem Wandelbaren, Vergänglichen und dem ewig Beständigen nicht der Kultur die Natur gegenüberstellt. Es ist, wie Ogata resümiert (2001: 251), wohl eher so, dass beide Bereiche dem Wandel unterliegen – deswegen ja „Sommergras“! – und dieser Wandel selbst das Beständige ist. Vermutlich ist es auch dieser Aspekt, der später Bashōs Schüler Dohō und Kyorai zu der Feststellung brachte, dass *fueki* (das „Unwandelbare, Beständige“) und *ryūko* (das „Wandelbare, Ephemere“) letztendlich identisch sind.

Den Prosateil beendet schließlich ein weiterer Verweis auf die prospektive Memoria: „Nur so ist es möglich, sie als tausendjährige Gedenkstätte [*senzai no katami* 千歳の記念] zu erhalten [...]“ (ebd. 169). Wieder benutzt Bashō für den Begriff *katami* die Zeichen 記念, die heute *kinen* gelesen werden, und wie in Abschnitt Einundzwanzig formuliert er mit *senzai no katami*. Der Begriff *katami* selbst steht ja bereits für die prospektive Memoria, und die Betonung mit *senzai*, die Bashō schon im *Oi no Kobumi* erprobte, geschieht hier ebenfalls zum dritten Mal.¹¹⁹ Dass diese Erinnerungsterminologie zuerst in Nikkō und nun in Hiraizumi – beides eminente Gedächtnisorte – zum Einsatz kommt, gibt freilich dem zweiten, dazwischenliegenden Gebrauch bei der „Urnen-Stele“ eine stärkere Gewichtung. Auch Nikkō, der dem Shōgun Tokugawa Ieyasu geweihte Tōshōguschrein, und damit das Tokugawa-*bakufu*, expressis verbis auf immer und ewig gelobt, schauen letztendlich ihrem Ende entgegen – alles eine Frage der Zeit, bis Sommergras darüber wächst.

Wie schon erwähnt, verraten Soras Reisenotizen, dass Bashō für den Besuch im ersehnten Matsushima lediglich einen Nachmittag investierte. Den historischen Anlagen von Hiraizumi, dem Ort, der

118 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 103; die Zitate sind fehlerhaft, und es ist auch nicht ganz klar, worauf sich die „Gegenüberstellung“ (*taibi*) bezieht.
119 Vgl. Imoto et al. 1999: 52; ausführlich zu *senzai no katami* in Bezug auf mögliche literarische Bezüge vgl. Ogata 2001: 197-198.

als Scheitelpunkt von Pazifik- und Westküste und hinsichtlich der Reiseentfernung sowie der Seitenzahl im *Oku no Hosomichi* den Mittelpunkt bildet, war noch weniger Zeit gegönnt: Hisatomi Tetsuo schätzt sie auf ungefähr drei, Ogata aufgrund der Angaben in Soras Reisenotizen sogar nur auf zwei Stunden.¹²⁰

Sakurai (2006: 84) weist darauf hin, dass Bashō und Sora ab Fukushima verschiedene Orte aufsuchten, die mit Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159–1189) in Verbindung stehen, der in Hiraizumi den Schutz des Fujiwara no Hidehira genoss, dann jedoch dort sein tragisches Ende fand. Wie in den Beschreibungen zur „Maruyama genannten Anhöhe“ (ebd. 109, 110) wird er sogar namentlich erwähnt. Nach dem Klimax in Hiraizumi tauchen diese Verbindungen – wie das Sommergras – bis auf einen fernen Hinweis am Mogami-Fluss nicht mehr auf,¹²¹ dafür aber Orte und Namen in Verbindung mit Kiso (Minamoto) no Yoshinaka 木曾(源)義仲 (1154–1184), der 1180 dem Taira-Clan eine vernichtende Niederlage bereitete. Somit bildet Hiraizumi unter jahreszeitlichen und zugleich historischen Aspekten den Wende- und Mittelpunkt in Bashōs Reisetagebuch, was den Nexus aus Landschaft und Erinnerung erneut unterstreicht. Die Forschung spricht bezüglich der Gesamtstruktur oft von einem Dreieck mit Hiraizumi als Spitze und den Landschaften Matsushima und Kisagata an den beiden Seiten.

120 Vgl. Ogata 2001: 248-249; in einer anderen Lesung der Stundenangabe bei Sora wären es höchstens vier Stunden. „Seitenzahl“ bezieht sich auf das Faksimile „Bashōs Handschrift“ (dazu auch Ogata ebd.); Hisatomi zitiert nach Sakurai 2006: 83.

121 Es handelt sich um die „Gedenkhalle der Himmelsgenien“; vgl. Dombrady 1985: 191-192 sowie Imoto et al. 1999: 104, Ogata 2001: 288.