

Zur Westküste

Die anschließenden Beschreibungen der Strecke hinüber zur Westküste Japans fallen verhältnismäßig knapp aus. Das mittelalterliche Paradigma der Leidensreise (*tabi no urei* 旅の憂い, 旅愁) macht aus eindrucksvollen Landschaften „hohe Berge und dichte Waldungen, durch die keine Vogelstimme drang“, ein „Waldesdunkel und wucherndes Gestrüpp“. Es war, „als schritten wir durch die Nacht“. Dass aus den „Wolkenrändern Nebelstaub wirbelte“, verdankt sich einem weiteren Gedicht von Du Fu (ebd. 175). Auch hier kommt *ato* 跡 vor, aber als Homonym mit der Bedeutung „danach, später“ (後).

Die Muße einer erholsamen Wanderpause in Obanazawa spiegelt sich auf textueller Ebene in vier „hellen“, je nach Lesung *haikai*-

humorigen Haiku wider, drei vom Meister und eines von Sora. Sie weisen Bezüge zur Gegend und vermutlich Ehrerbietungen an den Gastgeber auf.¹²² Von der bisherigen Forschung weitestgehend unbeachtet, aber nichtsdestotrotz interessant sind dagegen die Erinnerungsbezüge. Scheint das erste Gedicht noch ganz vom Hier und Jetzt der Erholungspause zu zeugen, spannt der Meister mit dem zweiten Haiku poetische Reminiszenzen zum *Man'yōshū*, wovon das Gedicht Nr. 3818 mit *shinobitsutsu* („während ich zurückdenke“) eine Terminologie des Erinnerns vorweist.¹²³ Bashōs Haiku

122 Das Arrangement aus drei Haiku von Bashō und einem abschließenden Stück von Sora kommt später wieder bei den „heiligen Bergen von Gassan und Yudono“ (Dombrady 1985: 201-207) vor. Gewiss ist es kein Zufall, dass auch dort das erste Haiku mit *suzushisa*, der „erquickenden Frische“, beginnt. Eine Sequenz aus fünf Haiku findet sich schließlich in Kisagata; Sora steuert zwei, ein gewisser Teiji ein Haiku bei (ebd. 211-217). Diese Gedichtsequenzen sind somit ein Merkmal der „zweiten Hälfte“ der Aufzeichnungen nach Hiraizumi. Zur „Anordnung und Struktur“ der vier Haiku in Obanazawa vgl. Suzuki 2003c: 133; Gedächtnis und Erinnern tauchen dort freilich nicht auf. Die Forschung weist stets auf die Unterschiede bezüglich Bashōs Beschreibungen der Pazifikküste und denen der Küste zum Japanischen Meer hin. Shirane (1998: 241) fasst das als „*Expanding the Canon*“: „A critical contrast occurs between those *utamakura* in Michinoku, in the northeast of Japan, in the first half of *Narrow Road to the Interior*, which tend to be *utamakura* – Shirakawa Barrier, Matsushima, Sue no matsuyama, Shinobu – and bear the weight of the classical tradition, and those found along the Hokuriku or Japan Sea side, in the second half of the narrative (such as Kisagata), which tend to be lesser *utamakura* or unknown in the classical tradition.“ Diese bisher relativ unbekanntenen Toponyme machte Bashō somit zu *haimakura* 俳枕, „Gedichtkopfkissen“ der *haikai*-Dichtung, beziehungsweise zu „new carriers of cultural memory“ (ebd. 242).

123 Zu den Bezügen vgl. Imoto et al. 1997: 102, zum *Man'yōshū*-Gedicht Nr. 3818 Kojima, Kinoshita und Tōno 1996: 109 und zu *shinofū* (die Grundform von *shinobitsutsu*) als mnemo-noetisches Verb Wittkamp 2009: 227-238. Die beiden hier angeführten *Man'yōshū*-Gedichte finden sich jedoch auch in verschiedenen Waka-Lehrwerken, so dass zu vermuten ist, dass Bashō sie von dort kannte. Kanata Fusako (2011: 85) ist sogar der Meinung, dass er selbst „so gut wie keine Gelegenheit hatte, ins *Man'yōshū* einzusehen“, obwohl sein Lehrer Kitamura Kigin 北村季吟 (1624–1705) eine annotierte Ausgabe besaß; auch Mitsuta Kazunobu (1994a: 101) meldet Zweifel an einem direkten Kontakt an. In seinem Reisejournal *Oi no Kobumi* wie auch in dem *haibun*-Stück „Aufzeichnungen aus der Klausur des Wahns“ (*Genjūan no Ki*) geht Bashō allerdings explizit auf das *Man'yōshū* ein; vgl. Imoto et al. 1997: 49 respektive ebd. 301. Auch im

wird dadurch gewissermaßen zu einer Erinnerungserinnerung, da es an ein Gedicht „erinnert“ (Intertextualität), in dem sich das lyrische Ich erinnert. Ebara und Ogata schenken allerdings diesen Aspekten kaum Beachtung:

Das Einfügen von Phrasen aus alten Gedichten hat keine besondere Funktion, aber Bashō dürfte es wohl glücklich gemacht haben, in der Atmosphäre eines alten Hauses alte Wörter so wie sie sind zu verwenden. (1994: 179)

Mit dem dritten Haiku macht Bashō das Erinnern explizit: „Die Augenbrauen-Bürste / erscheint mir als Erinnerungsblitz – / beim Anblick der Safran-Blüte!“ (ebd. 181). Was Dombrady treffend mit „Erinnerungsblitz“ übersetzt, ist die bereits bekannte Erinnerungsterminologie *omokage*. Sora nun setzt mit *kodai* 古代 („Altertum“) die reflexiven Bezüge zur alten Zeit fort: „Der Seidenraupenzüchter / hat seit jeher die gleiche Gestalt – / wie in uralten Zeiten ...“ (ebd.). So zeigen sich unter den Gesichtspunkten Gedächtnis, Erinnern und Erinnerung die Haiku in neuem Licht: Ist hier eine eigene textuelle Kohärenz, ein spezifischer Bezug zwischen den Gedichten auszumachen? Zumindest fällt auf, dass die Sequenz mit der Gegenwart beginnt und im Altertum endet, einander also auf „narrativer Ebene“ Story und Plot zuwiderlaufen. Eine solche Markierung (Inszenierung) passt einerseits zum Motiv „Wandel und Verlauf der Zeit“ beziehungsweise zur Alt-Neu-Topik und führt andererseits zu der Vermutung, dass sich Bashō und Sora über diese Themen auseinandergesetzt haben.

Nach Obanazawa besichtigen die beiden den berühmten Bergtempel Ryūshakuji (Risshakuji, Yamadera) in Yamagata. Zur Beschreibung des Alters der Anlage bedient sich Bashō wieder einer Bildersprache aus dem botanischen und geologischen Bereich:

め	石	柏	て	岩
ら	老	年	山	に
か	て	ふ	と	巖
に	、	り	し	を
、	苔	、	、	を
	な	土	松	重

Fels auf Fels liegt da übereinandergeschichtet und bildet diesen Berg. Die Kiefern und Eichen sind hochbejahrt, die Erde und das Gestein uralte, das Moos ist von schlüpfriger Glätte. (ebd. 183)

Oku no Hosomichi finden sich noch weitere Verweise auf das *Man'yōshū*, wie in dem Passus zu Ishinomaki mit einem Zitat aus einem Waka von Ōtomo no Yakamochi 大伴家持; vgl. Ebara und Ogata 1994: 35.

Auf dieses Naturbild, das mit Zitaten des Tang-Dichters Han Shan 寒山 (jap.: Kanzan) angereichert ist, folgt die Beschreibung der „vorzüglichen Landschaft“ als „einzigartig verschwiegen“ (*kakei jakumaku* 佳景寂莫), die ebenfalls mit Verweisen auf die chinesische Dichtung versehen ist.¹²⁴ Die Landschaftsbeschreibung selbst scheint wieder auf Han Shan zurückzugehen, und das Adjektiv „vorzüglich“ wurde ergänzt, um hervorzuheben, dass Bashō an dieser Stelle mit *kakei* einen weiteren Landschaftsbegriff einführt. Es ist interessant, wie er in den wenigen Worten dieses Abschnittes dreimal auf die Stille der Landschaft hinweist, ohne sich dabei zu wiederholen; denn dieser Kniff bereitet eines der bekanntesten Haiku vor:

Stille ...!		閑
Tief bohrt sich in den Fels		岩 さ
das Sirren der Zikaden ...	蟬 に や	
	の し	
	声 み	
	入	

*shizukasa ya · iwa ni shimiuru · semi no koe*¹²⁵

Wie bereits in Matsushima tritt auch hier die poetische Inszenierung der Landschaft deutlich hervor, jedoch mit anderen Verfahrensweisen. „Fels auf Fels“, „wir umstreiften die Felsen (‘Klippen‘ bei Dombrady)“ – Felsen, Felsen, Felsen [...] und dazu die Stille. Die für nur kurze Zeit im Sommer lärmenden *semi*-Zikaden sind in der Dichtung oft mit der Abendstimmung verbunden, die auch hier eine Rolle spielt. In einer ersten Fassung, die vermutlich vor Ort entstand, lautet

124 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 40, Ogata 2001: 281-282.

125 Dombrady 1985: 183. Horikiri (1998: 73) macht in diesem Haiku auffällige Parallelen zu dem berühmten *furuike ya*-Haiku aus, wo im ersten Vers ein „Vorhandensein“ (*sonzai*: der alte Weiher), im zweiten Vers ein „Ereignis“ (*dekigoto/ibento* [event]: das Hereinspringen des Frosches) und im dritten Vers der Klang (*onkyō*: das Wasserplatschen) geschildert wird. Diese „Präsentation des Nicht-Fortgesetzten ist irgendwie die Botschaft von etwas wie dem Absolut-Empfinden (*zettai kankaku*)“. In dem *shizukasa ya*-Haiku wiederum folge einem/r „subjektiven Interesse/Lust“ (*shukanteki kankyō*) eine „subjektive Bewegung“ (*shukanteki mūbumento* [dekigoto]) und darauf schließlich als „Klang“ (*oto*) das Zikadensirren. Das beschreibt er als einen „Klang, den man als absolute Objektivität (*zettaiteki kyakkan*) bezeichnen muss“. Verweist er im Folgenden auch auf *Zhuangzi* (*Chuang-tsi*), bleiben diese Wahrnehmungen für „westliche Ohren“ – inklusive „Asiaten und Koreaner“! – wohl doch verschlossen, da Horikiri mit Bezug auf Kakuda Tadanobu dem japanischen Gehirn eine ganz spezifische Wahrnehmungsverarbeitung zuspricht; vgl. ebd. 31-32.

der erste Vers *yamadera ya* („Bergtempel!“), aber vermutlich trug die Lektüre von Han Shans Gedichten zur vorliegenden Fassung bei. Dass Bashō hier für *shizukasa*, die „Stille“, das Zeichen 閑 wählte, das auch „Muße, freie Zeit, plötzliches Nicht-mehr-Gebrauchtsein“ bedeutet, ist ebenfalls als Hommage an Han Shan zu werten, der es in seiner Dichtung oft benutzte:

Das, was [Bashō] aus dem *Kanzan-shi* 寒山詩 [*Han Shan shi*, „Gedichte vom Kalten Berg“], wo es um die Hinwendung von menschlichem Staub und Gewöhnlichkeit zur puren Reinheit (*rijin datsuzoku no seikyō* 離塵脱俗の清境) geht, in seinem Herzen trug, bündelt sich in diesem einen Zeichen 閑.¹²⁶

Bei der Ausbesserung von *yamadera ya ishi ni shimitsuku*, der ersten Fassung, zu *shizukasa ya iwa ni shimiuru*, wo nun dem *i*-Laut der Dominanzanspruch bereits auf die erste Silbe übertragen wird,¹²⁷ spielt neben semantischen Aspekten ganz offensichtlich der Klang eine wichtige Rolle. Wie gesehen, betonte Bashō mit *iwa* Han Shans Felsenlandschaft, die durch diese Ausbesserung in doppelter Weise im ersten Vers wiederholt wird (als Verweis auf Han Shan und als *i*-Laut). Das helle, nahezu schrill anmutende „*i*“ beherrscht das gesamte Gedicht, womit Bashō freilich auf die lautmalerische Qualität, die Nachahmung der Zikadensinfonie und die dahinter liegende Stille, abzielte. Ob das Sirren in *einen* Felsen eindringt, was mit gewissen – *kōan*-haften – Verständnishürden verbunden ist, oder angesichts der vielen Felsen im Text zwischen diese, mag der eigenen poetischen Phantasie überlassen bleiben. Insgesamt erweist sich das Haiku in doppelter Hinsicht als das genaue Gegenteil des Sommergras-Haiku von Hiraizumi: Zum einen steht der Dominanz von dunklen *u*- und *o*-Lauten die Dominanz von hellen und klaren *a*- und *i*-Lauten gegenüber, zum anderen scheint im Gegensatz zum Sommergras-Haiku im Yamadera-Haiku ein konkreter historischer Hintergrund keine Rolle zu spielen.

Den Landschaftsbegriff *kakei* trug Bashō schon seit geraumer Zeit in seinem Gepäck. In seiner oben angesprochenen *haibun*-

126 Vgl. Ogata 2001: 282 und zur „Welt der Dichtung des Han Shan“ ebd. 283-284; Zitat ebd. 284. Der Titel der Gedichtsammlung von Han Shan ist der deutschen Ausgabe *150 Gedichte vom Kalten Berg* (Diederich 1974) entliehen.

127 Ogata (2001: 283) vermutet, dass Bashō bereits bei seinem Besuch im Yamadera die Dichtung des Han Shan vorschwebte, wofür er als weiteres Indiz die Verbindung von *yamadera* („Bergtempel“), *ishi* („Stein“) und *semi* („Zikade“) – eine Verbindung von Han Shan – wertet.

Kurzprosa finden sich zahlreiche Stücke, die er entweder später aus den Aufzeichnungen auslagerte oder parallel dazu geführt hatte. Nur wenige Tage nach Reiseantritt statteten die beiden Wanderer dem „Gutsverwalter Jōbōji“ und dessen Schüler Tōsui (Suitō) einen zweiwöchigen Besuch ab, aber die Schilderungen im Abschnitt „X. Kurobane und der Kōmyōji“ (ebd. 73, 75) beschränken sich auf Exkursionen zu einem „Hügelgrab“ (*kofun*) und anderen historischen Stätten „außerhalb der Ortschaft“. In einer der *haibun*-Miszellen dagegen beschreibt Bashō die Wohnstätte seines Freundes nach der Einleitung über ein Haiku wie folgt:

ら	の	か	鳥	か	た	南	地	山	秋
ず	功	に	の	き	ち	の	は	も	鴉
や	の	、	声	た	を	む	山	庭	主
。	お	美	、	る	あ	か	の	に	人
	ほ	景	松	や	ら	ひ	頂	ご	の
	ひ	た	杉	う	そ	て	に	き	佳
	な	く	の	に	ひ	立	さ	い	景
	る	み	み	な	、	り	ゝ	る	に
	事	を	ど	ん	一	。	へ	ゝ	対
	、	を	。	髪	奇	て	や	す	
	また	を	も	水	寸	峰	、	夏	
	た	を	こ	の	碧	乱	亭	ざ	
	の	造	ま	音	絵	山	は	し	
	し	化	や	。	に	か	東	き	
	か								

Vis-à-vis mit der Prachtlandschaft bei Meister Herbstkrähe
(*Shua shujin no kakei ni tai su*)

Auch die Berge
kommen in den Garten gerückt
Sommervilla

yama mo niwa ni · ugoki-iruru ya · natsu-zashiki

[...] Das Grundstück erstreckt sich bis auf den Hügel hinauf, das Haus steht dem Südosten gegenüber. Die Berge dort sind von merkwürdiger Gestalt, groß und klein, wild durcheinander. Ein einzelnes Haar, sanftes Grün – wie auf einem Bild gemalt. Der Klang des Wassers, das Zwitschern der Vögel, das Grün der Zedern und Kiefern so fein und vielfältig, eine schöne Landschaft (*bikei*) in höchster Vollkommenheit. Die große Leistung der Schöpfung [zu betrachten], ist doch wohl wahrhaft erfreulich, oder?!

Ebenfalls als Gast bei Jōbōji und Suitō verfasste Bashō am siebten Tag des vierten Monats eine weitere *haibun*-Miszelle, in der er über das

erste große Ziel seiner Wanderung nachsinnt. Wie gewohnt sind die Ausführungen so kompakt und reich an Anspielungen, dass sie sich ohne Beifügungen nicht übersetzen lassen:

元禄二孟夏七日 芭蕉桃青	田や麦や中にも夏時鳥	らし。 のみて、筆を捨るのみなりか に見ことあたはず、たゞ声を になん侍れば、百景一ツをだ り、この時はやゝ卯月のはじめ 秋のあはれ、月雪のながめよ がしわざもめにちかく、すべて春	夏の時鳥（「田や麦や」詞書） しら川の閑やいづことおもふ にも、先、秋風の心にうごき て、苗みどりにむぎあからみ て、粒々にからきめをする賤 がしわざもめにちかく、すべて春
-----------------	------------	--	---

Der Kuckuck im Sommer (*Natsu no hototogisu*) [Vorwort zu *ta ya mugiyā*]

Sinne ich darüber nach, wo wohl die Grenzbarriere von Shirakawa liegt, bewegt mein Herz zuerst der Herbstwind, aber das saftige Grün der jungen Reispflanzen und die rötlichbraune Reife des Getreides, Korn für Korn von Mühen geplagt [die Bauern], das alles direkt vor Augen [dann ist die höchstästhetische Vorstellung vom wehenden Herbstwind in Shirakawa weit entfernt]. Alle jene [Landschaften], angefangen bei der mitgefühlsvollen Schönheit (*aware*) von Frühling und Herbst, vom Anblick von Schnee und Mond, jetzt aber, wo es nun langsam Deutzienblütenmonat [der vierte Lunisolarmonat] geworden ist, nicht eine der hundert Landschaften (*hyakkei hitotsu* 百景一ツ) werde ich wohl sehen können. Nur zu schweigen und das Schreibzeug niederzulegen blieb mir noch.

Reisfelder! All das
 Getreide und mitten drin
 ein Sommerkuckuck

ta ya mugiyā · naka ni mo natsu no · hototogisu

Genroku 2 [1689] Sommeranfang [4. Mondmonat] siebter Tag
 Bashō Tōsei¹²⁸

128 Es dürfte naheliegen, dass es sich bei dem Künstlernamen 桃青 Tōsei („Pfirsichgrün“) um eine Anspielung an 李白 Li Bo (Li Bai, „Pflaumenweiß“, jap. Rihaku) handelt.

Die Reihenfolge der beiden Stücke ist unklar,¹²⁹ aber einerseits zieht die Schönheit der Landschaft Bashō ganz in ihren Bann, andererseits verhindert sie ein Verweilen im Hic et Nunc. Denn sie ruft „Erinnerungen“ an eine andere Landschaft hervor,¹³⁰ die allerdings in der „richtigen“ Jahreszeit zu sehen dem Meister nicht gegönnt sein soll. Wie sehr es in diesen Miszellen um das Dilemma mit der Landschaft geht, machen bereits die verschiedenen Landschaftsbegriffe – *kakei*, *bikei*, *hyakkei* – deutlich, aber im Gegensatz zu Matsushima verstellt die Prachtlandschaft keiner Haiku-Dichtung den Weg – obwohl Bashō auch hier ausdrücklich betont, nur noch schweigen und das Schreibzeug niederlegen zu können. Die beiden Miszellen demonstrieren, dass selbst in den Abschnitten des *Oku no Hosomichi*, in denen Landschaft nicht sonderlich expliziert wird, diese dennoch ein großes Thema der Pilgerreise durchs Hinterland war. Die Landschaft war da, ist es nun aber nicht mehr! Dass sie sich nicht im Reisetagebuch befindet, verdeutlicht zudem, wie sehr es Bashō an Kürzung, Straffung und Verdichtung seines Textes gelegen war.¹³¹ Und dass in den beiden Haiku jeweils der Sommer expliziert wird, dürfte aus genannten Gründen ebenfalls eine Rolle für das Ausgelagertsein beider Texte in die *haibun*-Miszellen spielen. Nach diesem Exkurs kehre ich zur eigentlichen Pilgerroute zurück.

Am „Mogami-Strom“ erfahren die Wanderer, dass man dort „schon vor langer Zeit [*furuki* 古き] den Samen der alten Haikai-Dichtung ausgesät“ hatte, und die „sehnsüchtige Erinnerung [*wasurenu* 忘れぬ] an ihre alte, unvergessene Blüte noch lebendig“ ist.¹³² Die

129 Zitiert nach Imoto et al. 1997: 248-249, 252-253; zum poetologischen *aware*-Begriff vgl. Dombrady 1985: 90, 92.

130 Imoto et al. paraphrasieren daher wie folgt: „Wenn ich daran denke, wo wohl Shirakawa no Seki liegt, erinnere (*omoidasu*) ich mich zuerst an das Gedicht ‚hier, vom Herbstwind durchweht‘ von Nōin Hōshi [...]“ (1997: 252). Der Vergleich der *haibun*-Kurzprosa, die auf der Wanderschaft durchs Hinterland entstand und von der noch andere Stücke existieren, mit dem *Oku no Hosomichi* erscheint vielversprechend, kann hier jedoch nicht geleistet werden. Auffällig ist jedenfalls, dass in Kommentaren zwar gewöhnlich auf die Abweichungen von Soras Aufzeichnungen etc., kaum jedoch auf die *haibun*-Miszellen hingewiesen wird; zu Kurobane vgl. Kaneko 2003b sowie Ebara und Ogata 1994: 75-76.

131 Zu bedenken ist, dass Bashō mit diesem Passus erneut auf das Waka von Nōin verwiesen hätte, was vielleicht zu viel Bezug auf ein einziges Waka gewesen wäre oder zu viel Gewicht auf Nōin und Shirakawa gelegt hätte.

132 Dombrady 1985: 187; „Same“ (*tane* たね・種) und „Blüte“ (*hana* 花) sind Beziehungswörter (*engo*); *ochikoborete* 落こぼれて bezieht sich damit

Erwähnung der „beiden Wege, dem alten und dem neuen“ (*shin-ko futamichi* 新古ふた道) bezieht sich zwar konkret auf die Haikai-Dichtung, ist aber zugleich eine Wiederaufnahme der Alt-Neu-Topik. Wenn auch offensichtlich nicht ganz korrekt, setzen die folgenden Beschreibungen zum Fluss Mogamigawa wieder mit geographischen Angaben ein, die freilich rasch in poetischen Duktus mit intertextuellen Bezügen übergehen:

う し 。	水 み な ぎ つ つ て 、 舟 あ や	て 、 仙 人 堂 岸 に 臨 て 立 。	滝 は 青 葉 の 隙 ／＼ に 落	ハ 滝 云 な ら し 。	白 糸 の	た る を や 、 い な ぶ ね と	船 を 下 ス 。	是 に 稻 つ ミ	山 お ほ ひ 、 茂 ミ の 中 に	は 酒 田 の 海 に 入 。	左 右	果 板 敷 山 の 北 を 流 て 、	云 、 お そ ろ し き 難 所 有 。	ご て ん 。	は や ぶ さ な ど	出 て 、 山 形 を 水 上 と ス 。	最 上 川 は み ち の く よ り
-------------	---	---	--	---------------------------------	-------------	--	-----------------------	-----------------------	--	--------------------------------------	--------	--	---	------------------	----------------------------	---	--

Der Mogami-Fluß entspringt im Michinoku-Gebiet, sein Oberlauf durchfließt die Provinz Yamagata. Nach gefährlichen Stellen – etwa bei Goten („Go-Steinchen“) und der Stromschnelle von Hayabusa – wendet er sich nach Norden um den Berg Itajiki herum und mündet schließlich bei Sataka ins Meer.

Rechts und links von Bergen eingezwängt – man hatte fast das Gefühl, ein Dach über dem Kopf zu haben – trieb unser Boot flußabwärts mitten durch die grün wuchernde Vegetation. Boote dieser Art transportierten früher Reis, man nannte sie daher „Reisboote“. Wir bestaunten unterwegs einen Wasserfall, der wie ein weißer Faden – stellenweise von frischgrünem Laub verdeckt – in die Tiefe stürzte. Dann erspähten wir am Ufer die Gedenkhalle der Himmelsgenien.

Das Wasser des Flusses hatte sich angestaut – für unser Boot war es eine wagemutige Fahrt!

Den Fünfmonatsregen
sammelt der Mogami sich ein
wird zum reißenden Fluß (ebd. 191, 193)

さ
み
あ
み
だ
れ
を
早
し
。

最
上
川

Samidare wo · atsumete hayashi · Mogami-gawa

Dombrady vermutet ganz richtig, dass Bashō an der Stromschnelle von Hayabusa „in Wirklichkeit gar nicht durchgekommen ist“, und ihm „seine Phantasie da einen lebenswürdigen Streich gespielt“, oder

zum einen auf *tane* („den Samen aussäen“) und zum anderen auf *hana* („abfallen, zurückbleiben“): vgl. Imoto et al. 1999: 103, Ogata 2001: 286.

er einfach nur den Textpassus „falsch eingeschoben“ hat (ebd. 189-190). Die Namen Mogamigawa und Michinoku sind als „*utamakura* der Sehnsucht (*koi*)“ fest im kulturellen Gedächtnis verankert, und auch der Berg Itajiki ist, wie Dombrady ebenfalls registriert, intertextuell vorbelastet. Die folgenden Schilderungen enthalten weitere Anspielungen auf die private Waka-Sammlung *Fuboku Wakashō* 夫木和歌抄 (1310) sowie auf das mittelalterliche Reisetagebuch *Tōkan Kikō* 東関紀行 (1242). Ogawa weist darauf hin, dass die „Reisboote“ sowie der Wasserfall Shiraito im *Gikeiki* 義経記 vorkommen, in der das Leben von Minamoto no Yoshitsune erzählt wird; auch die „Gedenkhalle der Himmelsgenien“ (*sennindō*) ist ein Verweis auf Yoshitsune.¹³³ Ogata beendet seine Ausführungen zu diesem Abschnitt mit der Feststellung, dass „sich die Landschaftsbeschreibung vom Mogamigawa aus Verbeugungen (*aisatsu*) gegenüber der alten Waka-Dichtung (*koka*) zusammensetzt“. An verschiedenen Phrasen und Wörtern erkennt er jedoch die „sich deutlich von der Waka-Literatur unterscheidenden Besonderheiten der Reiseliteratur im *haibun*-Stil (*haibun kikō*; 2001: 291)“.

Mit dem „Wasserfall, der wie ein weißer Faden – stellenweise von frischgrünem Laub verdeckt – in die Tiefe stürzte“, liegt ein weiteres literarisch inszeniertes Farbbarrangement vor. Da es sich um die zweite Julihälfte handelt, sollte es allerdings nicht „frischgrün“ heißen, zumal Dombrady bereits vorher mit „grün [wuchernde Vegetation]“ „ergänzend“ übersetzt. Damit bekommt das Grün zu viel Gewicht, denn es ist denkbar, dass Bashō durch den Kontrast mit dieser Farbe eher das Weiß aus dem Namen des Wasserfalls befreien möchte.¹³⁴ Mit Shiraito („Weißfaden“) nennt der Meister gewiss nicht lediglich den bekanntesten der „48 Wasserfälle der Mogami-Enge“ (ebd. 192), sondern aktualisiert das „Weiß-Thema“; der Name der Grenzbarriere von Shirakawa ist ebenfalls in diesem Sinne zu lesen.

Zu dem Haiku ist zu erwähnen, dass es in einer früheren, vermutlich während einer Kettendichtung entstandenen Fassung anstatt *hayashi* („schnell“) *suzushi* („kühl“) heißt. Ogata (2001: 290), der auch auf die Bezüge zu einem Waka aus Yoshida Kenkōs Privatsammlung *Kenkō Kashū* 兼好歌集 hinweist, vermutet unterschiedliche „Entstehungsumstände der Dichtung“ (*kuikyō*). Das

133 Zu den Stromschnellen, dem Itajikiyama und den Bezügen zu den genannten Prätexten vgl. Ogawa 2001: 286-290. Die Bezeichnung *koi no utamakura* 恋の歌枕 – fast schon eine Tautologie – für den Mogamigawa stammt aus Nagata 2003b: 140.

134 Durch das im *Man'yōshū* und in der späteren Waka-Dichtung häufig belegte Thema der Kiefern am Strand ist der Kontrast von Weiß und Grün fester Bestandteil im japanischen kulturellen Gedächtnis.

heißt, dass Bashō das Adjektiv *suzushi*, das als Ehrerbietung an den Gastgeber einer Kettendichtung geeignet ist, nun auf dem Mogamigawa gegen *hayashi* austauscht; beide Haiku (*ku*) seien im Sinne unterschiedlicher Inhalte zu lesen.¹³⁵ Ob man allerdings, wie Sakurai, so weit gehen sollte, anzunehmen, dass das Haiku „auf dem Boot“ entstand, ist angesichts der „wagemutigen Fahrt“ (2006: 100) zu bezweifeln. Insgesamt rückt bei der Erörterung möglicher Gründe der klangliche Aspekt (*u-u* → *a-a*) nicht in den Blick. Es ist jedoch evident, dass in der jetzigen Fassung eine klare *a*-Komposition vorliegt, die das nasse Element in *samidare* und *kawa* über das gesamte Haiku verteilt und umgekehrt über die Semantik von *hayashi* („schnell“) das Tempo für das ganze Haiku geltend macht.

Nach einem Besuch auf dem Hagurosan besteigen die Wanderer den Gassan, den zweiten der „Drei Berge von Dewa“ (*Dewa Sanzan*). In einer Schmiede erläutert Bashō die Kunst des Schwertfegens und „sehnt sich“ dabei bis ins „alte“ China „zurück“ (*mukashi o shitau* 昔をしたふ). Auf einem Felsen sitzend erblickt er einen „drei Fuß hohen Kirschbaum“ (ebd. 203), der trotz des tiefen Schnees „den Frühling nicht vergessen“ (*haru wo wasurenu* はるをわすれぬ) hat. Dass Bashō den Frühling *haru* in *hiragana* ausschrieb, gibt dem Wort insofern ein Mehr an Semantik, als nun die Bedeutung des Verbes „spannen“ einfließt (*kakekotoba*). Der Anblick erinnert (*omohi-idete* 思出て) ihn an den Ausdruck „Pflaumenblüte unter einem sengenden Himmel“, ein aus chinesischer und japanischer Literatur bekanntes Zitat, sowie an ein Gedicht des Tendai-Mönches Gyōson Sōjō 行尊僧正, der in verschiedenen offiziellen Hofsammlungen (*chokusenshū*) mit fast fünfzig Waka vertreten ist. Ogata erläutert den bei Bashō nicht zitierten Vers „Die Bananenstaude unterm Schnee [...]“ allerdings nicht wie Dombrady mit „Vimalakīrtis Antlitz“ (ebd. 200, 204), sondern mit „einem Bild von Wang Wei 王維“, dem von Bashō verehrten chinesischen Malerdichter der Tang-Zeit. Die Pflaume unter sengendem Himmel, die der Song-Dichter ins Gedicht fassen wollte, und die Bananenstaude unterm Schnee, die der Tang-Maler im Bild festzuhalten versuchte, sind „Landschaften, die nicht vorkommen können“ (2001: 307).

Was diesen Passus für den vorliegenden Zusammenhang beachtenswert macht, sind erstens eine weitere Version der erinnerten Landschaft beim Anblick einer Landschaft – hier sogar an zwei verschiedene Landschaften – sowie zweitens die Opposition von ver-

135 Ogata 2001: 290; zu einer Diskussion der verschiedenen Gründe für den Austausch vgl. Nagata 2003b.

gessen versus erinnern. Semantische Oppositionen, das hat die Analyse der strukturalen Semantik hinreichend nachgewiesen, verweisen aufeinander und erhöhen die textuelle Kohärenz. Allerdings ist zu bemerken, dass *omobi-ide* als *Gyōson Sōjō no uta koko ni omobi-ide*, *nabo aware mo* (行尊僧正の哥爰に思出て、猶哀も) in Soras, nicht aber in Bashōs Handschrift vorkommt.¹³⁶ Dabei handelt es sich um einen Umstand, der zu der Frage anregt, warum Sora überhaupt das Erinnern auf eine reflexive Ebene heben musste, wo es doch klar war, dass es um Erinnerungen geht. Aber nicht nur das; denn wenn Bashō den Ausdruck von Erinnerungen reflexiv abhandelte und auch der Schüler auf Erinnerungsterminologie zurückgriff, was liegt dann näher, als dass beide tatsächlich darüber gesprochen haben? Und – um diese Vermutungen weiterzuspinnen –, haben sie nicht bereits die ganze Zeit darüber gesprochen? Haben sie vielleicht sogar darüber diskutiert, ob der Ausdruck notwendig oder überflüssig war? So jedenfalls geht es dann weiter nach Kisagata, der zweiten großen Ziellandschaft.

136 In Bashōs Handschrift heißt es 行尊親王の歌の哀も. Imoto et al. (1997: 107) verweisen auf Soras Abschrift (Sora-bon), wo die Ergänzung zwischen die Zeilen beigelegt wurde, und auch die Soryō-Abschrift übernimmt diese Notation; vgl. den Text bei Kawana 1985: 94 sowie die Handschrift bei Ueno und Sakurai 1997: 49.