

Kisagata

Wie Kawana Hajime (1985: 99-100) in seiner Ausgabe für den Schulunterricht verdeutlicht, folgen auch dort die Beschreibungen der Landschaft einem dreistufigen Aufbau und korrespondieren darin mit den Ausführungen in Matsushima:

江山水陸の風光数を尽
 して、今象瀉に方寸を
 責ム。酒田の湊より東
 北の方、山を越、磯を
 つたひ、いさごを踏で、
 其際十里、日影やゝか
 たぶく比、夕風真砂を
 吹上、雨朦朧として、
 鳥海の山かくる。闇中
 に莫作して、雨も又奇
 なりとせば、雨後の晴
 色又頼母敷と、蜚の筈
 屋に膝をいれて、雨の
 晴るゝを待。

Viele Landschaften [*fūkō* 風光] – Flüsse und Berge, Wasser und Land – sind von hinreißender Schönheit: jetzt ist es die von Kisagata, die mich in ihren Bann schlägt. Vom Hafen Sakata aus legten wir etwa 10 Meilen in

nordöstlicher Richtung zurück: klotzen über Berge, wanderten längs der Küste, stapften über Sand. Die Strahlen der Sonne fielen bereits schräg aufs Land ein, als eine Brise von der See den Sand aufwirbelte. Dann ließ ein fein sprühender Regen die Umriss des Vogelsee-Berges verschwimmen. In der Finsternis mußten wir uns auf unserem Weg vorantasten. Ich redete mir zwar ein, daß ein Regen schließlich auch seine Reize habe, da später, bei aufgeklartem Wetter, die Farben viel schöner herauskommen würden! Wir verzogen uns aber doch lieber in eine schilfgedeckte Fischerhütte und warteten ab, bis der Regen aufhörte.

其朝、天能霽て、朝日
花やかに指出る程に、
象潟に船をうかぶ。先
能因嶋に舟をよせて、
三年幽居の跡をとぶら
ひ、むかふの岸に船を
あがれば、「花の上こ
ぐ」と読れし桜の老木、
西行法師の記念をのこ
す。江上に御陵あり、
神功后宮の御墓と云。
寺を干満珠寺と云。こ
の処に行幸ありし事い
まだきかず。いかなる
「故ある」事にや。

Anderen Morgens sah der Himmel wie saubergefegt aus [sic] und als die aufgehende Sonne emporstieg und alle Farben zum Erglänzen brachte, schaukelten wir schon in unserem Boot mitten in der Bucht von Kisagata. Zunächst ruderten wir zur Insel des Nōin, wo dieser Dichter-Mönch drei Jahre seines Lebens als Eremit verbracht hatte, und wandelten auf seinen Spuren [ato]. Hernach fuhren wir ans gegenüberliegende Ufer. Da standen die alten Kirschbäume, die zu dem Gedicht angeregt hatten, wo es heißt: „[...] über einen Blütenteppich rudern die Boote [...]“ – sie halten die Erinnerung [katami 記念] an Saigyō, den anderen Mönchsdichter, wach. In der Nähe des Ufers befindet sich ein kaiserliches Hügelgrab, angeblich das der Kaiserin [Kōgū] Jingū, gleich am Tempel Kammanjūji. Soll etwa die Kaiserin hier in dieser Gegend zu Besuch geweilt haben? Das entzieht sich meiner Kenntnis. Ob das wohl der Wahrheit entspricht?

此寺の方丈に坐して簾を捲
ば、風景一眼の中に尽て、
南に、鳥海天をさへ、其
影うつりて江に有。西ハむ
やむやの閑路をかぎり、東
に、堤を築て、秋田にかよ
ふ道遙に、海北にかまへて、
浪打入るゝ所を汐こしと云。
江の縦横一里ばかり、俤松
鳴にかよひて、又異なり。
松しまはわらふがごとく、
象潟はうらむがごとし。さ
びしさにかなしびをくはへ
て、地勢魂をなやますに似
たり。

Von einer der Klausen der Tempelanlage hatte man bei hochgezogenen Bambusvorhängen eine einzigartige Aussicht: die ganze Bucht war mit einem Blick zu übersehen [*fūkei ichigan* 風景一眼]: Im Süden ragte der „Vogelsee-Berg“ zum Himmel, in seiner ganzen Schönheit sich im Wasser der Bucht spiegelnd; im Westen wurde die Sicht von der Paßstraße der Muyamuya-Barriere begrenzt; auf einem Deich östlich verlor sich die Straße nach Akita in die Weite; im Norden schließlich sah man zur Engstelle hinüber, wo das Meer mit seinen Wogen hereinströmte; Shiogoshi („Wo die Brandung herübersteigt“) genannt. Die Bucht mißt in ihrer Länge und Breite je eine „Meile“. Außerlich der von Matsushima ähnlich; eigentlich aber grundverschieden von ihr: Matsushima lacht – Kisagata trauert; zu ihrer Einsamkeit gesellt sich noch die Schwermut hinzu. Als laste etwas auf der Seele dieser Landschaft [*chisei* 地勢][...] (ebd. 211, 213, 215)

Bashō setzte in dieser Beschreibung drei verschiedene Abstrakta für Landschaft ein: *fūkō*, *fūkei* sowie *chisei*, was soviel wie „Gegend“, „Zustand der Gegend“ oder „das Auf und Ab der Gegend“ bedeutet, aber auch *kōzan* 江山 („Flüsse und Berge“) ist ein mit *sansui* 山水 gleichbedeutender Landschaftsbegriff, *suiriku* 水陸 („Wasser und Land“) seine Variation.¹³⁷ Den Begriff *fūkō* fügte er erst später bei, was aus seiner Handschrift hervorgeht.¹³⁸ Bedenkt man, dass er jedes Wort auf die Goldwaage legte und wo immer möglich um Einsparen bemüht war, zeigt sich die Relevanz dieser Terminologie. Wie gewohnt sind die Schilderungen reich an intertextuellen Verweisen. Diese sind zwar zum Teil nur schwer zu erkennen, offenbaren sich allerdings in ihrem Arrangement: der „Sand“ (*isago*), die „10 Meilen“ (*sono sai jūri*), die „bereits schräg aufs Land einfallenden Strahlen der Sonne“ (*hikage yaya katabuku*), der „fein sprühende Regen“ (*ame mōrō*), die „verschwommenen Umrisse des Vogelsee-Berges“ (*Chōkai no yama kakuru*), das „Vorantasten in der Finsternis“ (*anchū ni masuku shite*), der „Regen, der schließlich auch seine Reize hat“ (*ame mo mata kinari to seba*), die „Farben, die später bei aufgeklartem Wetter viel schöner herauskommen“ (*ugo no seishoku mata tanomishiki to*) – das alles sind Verweise auf eine thematisch bestimmte Dichtung in chinesischer Sprache. Dombrady (ebd. 210) nennt den Song-Dichter Su Tung-p’o

137 Vgl. Ogata 2001: 321 mit einigen Belegen zu *kōzan*. Konkret für *kō* nennt er die Flüsse Nadorigawa, Kitakamigawa oder Mogamigawa, für *san* (*zan*) den Nikkō-Berg, Asukayama oder die Drei Dewa-Berge (Dewa Sanzan), für *sui* die Bucht von Shiogama und Matsushima und für *riku* die Ebene von Nasuno, Miyagino, Hiraizumi – alles Landschaften aus dem *Oku no Hosomichi*; zu den folgenden Phrasen vgl. ebd. 321-322.

138 Vgl. Ueno und Sakurai 1997: 50, 98.

蘇東坡 (1036–1101; Su Dongpo, jap.: Sotōba)¹³⁹ und übersetzt sein Gedicht über den „Westsee“ (*Xihu* 西湖, jap.: *Seiko*), in dem die Farben der Berge und der „Schönwetter-Regen-Topos“ vorkommen. Zu erwähnen ist weiterhin der Mönch Sakugen Shūryō 策彦周良 (1501–1579), der im Jahr 1538 nach China entsandt wurde, wo er unter anderem ebenfalls den aus Literatur und Malerei berühmten Westsee besuchte und Dongpos Motiv als „Reiz des Regens, die Schönheit bei klarem Wetter“ (雨寄晴好) weiterführte. Den Westsee selbst nannte Bashō bereits in Matsushima bei Namen, und auch dort weist die Forschung die Bezüge auf Dongpos Dichtung nach.¹⁴⁰ Verse wie „viele Landschaften dunkel verschwommen, die eine Landschaft gibt es nicht [mehr]“ (*takei mōrō toshite, ikkei nashi* 多景朦朧一景無) aus Sakugens Westsee-Dichtung müssen es Bashō besonders angetan haben. Bezüglich Kisagata nennt Ogata noch andere Verweise zur chinesischen Dichtung, die jedoch alle um das Westsee-Motiv kreisen.¹⁴¹

Den ersten Teilabschnitt schließt Bashō mit der „schilfgedeckten Fischerhütte“ (*ama no tomoya*) ab und spannt damit zugleich den Bogen zur Waka-Literatur. Tatsächlich übernachteten die Wanderer dort gar nicht, aber Kisagata und die ärmliche Fischerhütte bilden seit Nōin ein Stereotyp der Waka-Dichtung.¹⁴² Interessant für die vorliegende Fragestellung ist, dass die Kirschbäume, also Dinge aus der „Natur“, zum Denkmal (*katami*) erkoren werden, was bereits aus dem Altertum belegt ist; denn in dem *Man'yōshū*-Gedicht Nr. 47 inauguriert der Hofdichter Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 den *katami*-Begriff anhand der wilden Flur von Aki no No, die er damit zum Gedächtnisort an den verstorbenen Kusakabe no Miko, dem Vater des Karu no Miko (Monmu Tennō), erhebt. Weiterhin ist es gewiss kein Zufall, dass in unmittelbarer Nähe zu diesem Begriff die Erinnerungsmetapher *ato* („Spur“) steht. Es fällt auf, dass der *ato*-Begriff auf Nōin, *katami* auf Saigyō verweist. Bashō hebt damit

139 Zu Su Shih (Su Tung-p'o) vgl. Feifel 1959: 222, der der Meinung ist, dass seine „Gedichte zum Schönsten [gehören], was wir haben“ (ebd. 229).

140 Zu Matsushima und Dongpos Westsee-Dichtung vgl. Imoto et al. 1999: 96, Ogata 2001: 219-220.

141 Zu den Verweisen vgl. Ebara und Ogata 1999: 46-47 sowie Ogata 2001: 322-328, dort auch ausführlich zu den Gedichten von Dongpo und Sakugen; zu einem Forschungsüberblick vgl. Suzuki 2003d. Die Übersetzung eines Gedichtes von Su Tung-p'o findet sich bei Dombrady 1985: 210.

142 Solche festgelegten Verbindungen heißen in der Waka-Poetik *yoriai* 寄合; vgl. Ogata 2001: 324. Zur Übersetzung von Nōins Gedicht vgl. Dombrady 1985: 212.

erneut hervor, dass es sich bei diesen Dichtern um die zentralen *kojin*-Figuren – auf japanischer Seite – der Reiseaufzeichnungen handelt, worauf natürlich bereits die simple Tatsache verweist, dass beide mit Namen genannt werden.

Auch der dritte Teilabschnitt, der Besuch im Tempel Kanmanju-ji, erweist sich insofern als „Fiktion“, als der Panoramablick in der geschilderten Form kaum möglich ist. Ein chinesischer Name kommt im Prosateil zu Kisagata *expressis verbis* nicht vor, aber Bashō holt das in dem ersten der vier folgenden Haiku nach: Seishi 西施, die „sagenhafte Schöne des chinesischen Altertums Hsi-tze“ (ebd. 214), deren Tragödie wiederholt in chinesischer und japanischer Literatur auftaucht.¹⁴³ „Hsi-tze“ (Seishi, Xishi) steht nicht nur über ihren Namen mit dem Westsee in Verbindung, sondern konkret auch über Dongpos Westsee-Dichtung. Die Anthropomorphisierung der Landschaft von Matsushima zur „Frauenscönheit, mit einem Antlitz kunstvoll zurechtgeschminkt“ (*bijin no kanbase wo yosohofu* 美人の顔を粧ふ), die allem Anschein nach ebenfalls auf Dongpos Westsee-Dichtung zurückgeht, wiederholt Bashō mit der Landschaft von Kisagata und belegt sie mit dem Namen der „Hsi-tze“ (ebd. 151).¹⁴⁴ Das geschieht über die bereits bekannte Erinnerungsterminologie *omokage* 俤, die Erinnerung an das „Frauenantlitz Matsushima“. Wie erwähnt, bezeichnet dieser Begriff etwas, das bei einem Anblick von etwas Anderem „vor das geistige Auge tritt“. Dabei kann es sich um ein menschliches Antlitz (*omo* 面), auf das Licht fällt (*kage* 影), handeln, häufig aber auch um die Erinnerung an eine Landschaft. Die betreffende Textstelle lautet in Dombradys Übersetzung: „Die Bucht [von Kisagata] mißt in ihrer Länge und Breite je eine ‚Meile‘. Äußerlich der von Matsushima

143 Die hochgezogenen Bambusvorhänge verweisen über das *Makura no Sōshi* 枕草子 der Sei Shōnagon 清少納言 (mittlere Heian-Zeit, genaue Daten unbekannt) ebenfalls auf chinesische Literatur, hier auf ein Gedicht des Bo Juyi; vgl. Yasuhara 2007: 123-124, Kawana 1985: 101. Des- sen Gedichtsammlung *Boshi Wenji* 白氏文集 (jap.: *Hakushi Monjū*) gehört zu den Werken, die Bashō am Anfang des *Saga Nikki* auflistet; vgl. Imoto et al. 1999: 147.

144 Mit der Personifizierung der Landschaft als schöne Frau experimentierte Bashō bereits früher. Im *Nozarashi Kikō* gibt es ein Haiku zur Kiefer von Karasaki, und in einer Vorversion wird diese Landschaft – der See Biwako und die Kiefer – mit dem Namen der Dichterin [Ono no] Komachi belegt. Ogata (2001: 329) führt das unmittelbar auf Su Dongpos Westsee-Dichtung zurück; zu dem Haiku vgl. Kon 1989: 88-89, Imoto und Hori 1999: 131-132.

ähnlich; eigentlich aber grundverschieden von ihr: Matsushima lacht – Kisagata trauert [...]“ (ebd. 215). Wenn die Forschung Bashōs Vergleich folgend Matsushima als „helle, heitere“ Pazifikseite und Kisagata als „dunkle, traurige“ Küste des Japanischen Meeres gegenüberstellt, scheint nicht genügend berücksichtigt zu werden, dass Bashō die eigentliche Besichtigung von Kisagata – nicht die Anreise in Regen und Dunkelheit – bei schönem Wetter inszeniert. Bashō „Trauern mit Schönwettergesicht“ stellt eine kleine Aporie dar, die vielleicht dahingehend aufzulösen ist, dass es sich um ein und dasselbe Antlitz handelt. Oder aber es liegt eine weitere Ausführung dessen vor, was sich in seinem Gesamtwerk an verschiedenen Stellen als „Widerspruch“ zwischen seiner Theorie und der poetischen Ausführung bemerkbar macht.

Ebara und Ogata (1994: 118) weisen auf die Oppositionen aus Regen versus schönes Wetter und Abend versus Morgen hin, die freilich dem großen Thema „Matsushima versus Kisagata“ dienen, und enthüllen die beiden Haiku von Bashō als eine weitere Entsprechung der Konstellation aus Regen / Dunkelheit versus Schönwetter / Helligkeit, was – nebenbei bemerkt – auch einer Gegenüberstellung von chinesischen und japanischen Motiven („Kranich und Meer“, siehe unten) entspräche.¹⁴⁵ Ogata, für den das „Sehenswerte“ darin liegt, wie dieser Abschnitt „dem zu ‚Matsushima‘ entspricht und sich zugleich davon absetzt“ (2001: 332-333), weist eigens darauf hin, dass Bashō, dem in Matsushima nur das Schweigen blieb, in Kisagata dagegen außer seinen beiden eigenen Haiku noch zwei von Sora und eines von dem Kaufmann Teiji anführt. Das ist in der Tat ein merkwürdiger Umstand, der weiterführende Hinweise zu Bashōs Umgang mit der Landschaft liefert. Zu seinen Haiku ist weiterhin zu bemerken, dass er im ersten Gedicht Kisagata mit dem Regen und der Xishi verbindet, im zweiten Haiku dagegen das von Sora (?) in Matsushima formulierte Bild aus Kranich, Meer und schönem Wetter weiterführt. Kranich und Meer sind wie Meereswellen und Kiefern oder Kiefern und Kranich (*yoriiai*) tief im kulturellen Gedächtnis verankerte Stereotype, die unter anderem aus der *Man'yōshū*-Dichtung bekannt sind. Indem Bashō das Klischee hier wieder aufnimmt – und die Kiefern wie auch die „neunundneunzig Inseln“ im ganzen Abschnitt nicht erwähnt –, lässt er keinen Zweifel daran, dass er damit den Bogen zurück zu Matsushima spannt. Bei einer so dichten Verquickung beider Landschaften muss der Leser schließlich zu Matsushima zurückkehren. Spätestens hier wird

145 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 118 und ausführlich dazu Ogata 2001: 328-339.

die lineare Lektüre erheblich irritiert, was dem Reisetagebuch insgesamt lyrische Züge verleiht.¹⁴⁶ Diese bereits im Zusammenhang mit den Jahreszeiten angesprochene Kreisbewegung ist, wie sich nun erneut zeigt, eines der Merkmale des *Oku no Hosomichi*. Hinsichtlich der Lesegewohnheiten fußt sie in der Waka-Dichtung, die oftmals als Kombination aus Landschaft und Aussage aus dem affektiv-kognitiven Bereich angelegt ist und – wie Lyrik überhaupt – kein lineares, sondern „gemäßigt oszillierendes“ beziehungsweise kreisendes Lesen erfordert. Hinsichtlich Bashōs Philosophie exemplifiziert sie eines der großen Themen der Reiseaufzeichnungen.

Zu *omokage* wäre im Rahmen des hier behandelten Themas ergänzend zu bemerken, dass der Begriff zwar als „Antlitz“ zur Vorbereitung der Anthropomorphisierung von Matsushima zu lachend und Kisagata zu trauernd eine wichtige Rolle spielt. Dennoch handelt es sich auch hier wieder um die Erinnerung an eine Landschaft beim Anblick einer Landschaft, die erinnerte Landschaft. Hans Belting beschreibt das in seiner *Bild-Anthropologie* als „Bedingungen jeder echten Ortserfahrung“. Zu diesen gehören, so Belting, die „Verschiebung zwischen Ort und Bild, zwischen Wahrnehmung und Erinnerung“ (2002: 63).

146 Imoto geht es zwar um andere Aspekte, aber auch er spricht von einer „Struktur als Prosagedicht“ (*sanbunshi*); vgl. Imoto 1970: 332-336. Neben Ogatas bereits angesprochener „*kasen*-Kettengedicht-Struktur“ liegt damit ein weiteres Beschreibungsmuster vor. In den Matsushima- und Kisagata-Passus tritt lediglich das deutlich hervor, was Luhmann für die „Textkunst“ als „[...] vor allem in der Lyrik, eine Verzögerung des Lesens“ (1997: 27) beschreibt.