

Abspann und Zirkelschluss

Was bleibt nach Kisagata, dem dritten und letzten Höhepunkt der Reise? Nach dem Abschied verfällt der Meister wieder ganz dem Paradigma mittelalterlicher Reiseliteratur: Reisen bedeutet Leiden.¹⁴⁷ Bashō wird „krank und konnte nichts schreiben“ (ebd. 219), er ist „erschöpft“ (ebd. 223). Der betreffende Prosatext ist einer der wenigen ganz ohne Landschaft und Erinnerungen. Wie sehr allerdings das Bekenntnis, nichts schreiben zu können, der literarischen Inszenierung und Steigerung der Dramatik dient, zeigt das von dunklen Tönen getragene *arauumi*-Haiku („Rauher Wellengang [...]“), das Ebara und Ogata zu den „hervorragendsten unter den besten Gedichten im

147 Auf den Jahreszeitenwechsel vom Sommer zum Herbst nach Kisagata komme ich in der Untersuchung zur „Anti-Landschaft“ zu sprechen.

Oku no Hosomichi“ (1994: 120, Ogata 2001: 342) zählen. Das Thema der Krankheit und Erschöpfung, das zeigt sich später bei der Trennung von Sora, gehört zu den Merkmalen der letzten Abschnitte. Dass die große Wanderung nur unter enormer körperlicher Anstrengung zu schaffen war, die irgendwann den Gesundheitszustand beeinträchtigen musste, dürfte außer Frage stehen. Soras Reiseaufzeichnungen erwähnen an dieser Stelle allerdings mit keinem Wort Bashō Unwohlsein, so dass Imoto et al. eine „literarische Ausschmückung“ (*bunshoku*) vermuten.¹⁴⁸ In jedem Fall ist erneut evident, dass die vorbereitende oder einrahmende Prosa und das abschließende Haiku in einer extrem dichten semantisch motivierten Beziehung stehen.

Auch im folgenden Abschnitt, den Ogata als das Kapitel bezeichnet, das „am reichhaltigsten die Eleganz aus einzigartig narrativen und traumartigen“ (2001: 348) Momenten aufweist, setzt Bashō das Paradigma der Leidensreise fort, denn er ist „dermaßen erschöpft, daß [er sich] nur noch eine Kopfstütze nehmen und [sich] hinlegen konnte“ (ebd. 223). Hitze und Erschöpfung sensibilisieren aber offenbar des Meisters Ohren für die Gespräche zwischen zwei „Liebedienerinnen“ und einem „älteren Mann“. Bei der Beschreibung der beiden Mädchen griff Bashō auf ein klassisches Landschaftsmotiv zurück:

な	い	々	な	り	さ	こ	し	を	す	「
し	か	の	き	て	ま	の	、	は	る	白
「	に	業	契	、	し	世	あ	ふ	汀	波
	つ	因	、	定	う	を	ま	ら	に	の
	た	、	日	め	下	あ	の	か	身	よ

Töchter von Fischern waren sie und wie diese „von weißschäumenden Flutwellen“ heimgesucht: heruntergekommene Geschöpfe in einem verwirkten Leben [...]. (ebd. 225)

Dombrady (ebd. 224) und Kawana (1985: 107) verweisen bei dem Zitat auf ein Gedicht aus dem *Shinkokin Wakashū*, genau genommen Nr. 1703. Tatsächlich jedoch geht es auf Nr. 721 der im Jahr 1012 fertiggestellten Sammlung *Wakan Rōeishū* zurück, die Bashō offenbar hinreichend bekannt war.¹⁴⁹ Wie Dombrady allerdings bemerkt, handelt es sich geradezu um ein „geflügeltes Wort der

148 Vgl. Imoto et al. 1999: 110 und zu Soras Aufzeichnungen Sakurai 2006: 129-131, der einen „Zusammenhang mit der Struktur des Passus“ (ebd. 131) vermutet.

149 Zum *Wakan Rōeishū* bei Bashō vgl. Kanata 2011: 77-78; Ogata (2001: 345) lehnt den Bezug zum *Shinkokin Wakashū* ab.

Literatur“, mit dem Bashō nun das Thema des „steten Getriebenwerdens“ (*byōhaku*) fortsetzt. Dass diese Verse zum „geflügelten Wort“ werden konnten, liegt sicherlich mit an den „weißen Wellen“ (*shiranami*), die wie die Kiefer oder das Moos als Metaphorik der Erinnerung im *Man'yōshū* gut belegt sind. Inwiefern Bashō das jedoch bewusst war, bleibt unklar.

Im *Oku no Hosomichi* kommt nur in diesem Abschnitt der Hinweis vor, dass ein mündlich vorgedichtetes Haiku schriftlich festgehalten wird: „Ich drückte dies in einem Gedicht aus, dass ich Sora vorsprach, und er notierte es“ (ebd. 227).¹⁵⁰ Das ist ungewöhnlich, aber in Soras Reisetagebuch findet sich weder darüber noch über die Freudenmädchen irgendeine Bemerkung. Ogata (2001: 348) zufolge gibt es für das Haiku keine frühere Quelle. Alles deutet darauf hin, dass es Bashō erst Jahre später mit der Ausarbeitung der Reiseaufzeichnungen verfasste. Für Sakurai, der sich auf Bashōs Handschrift beruft, ist sogar der gesamte Abschnitt eine „nachträglich eingefügte literarische Schöpfung (*sōsaku*)“.¹⁵¹

In Soras Aufzeichnungen ist vermerkt, dass es dem Herbstanfang zum Trotz immer noch extrem heiß war. Auch am Tag des Aufbruchs von Ichiburi, dem vierzehnten Tag im siebten Monat, was im Sonnenkalender dem 27. August entspricht, war es „extrem heiß“. Nun schien es Bashō tatsächlich nicht besonders gut gegangen zu sein, denn in Soras Notizen findet sich ein entsprechender Vermerk.¹⁵²

In Tago an der Küste von Nago – beide Namen sind als *utamakura* bekannt – spannt Bashō einen weiteren Bogen zur *Man'yōshū*- und Waka-Dichtung und aktualisiert zugleich den Frühling-Herbst-Topos: „[...] wenn der Frühling längst vorüber und der Frühherbst bereits angebrochen ist“ (ebd. 229). Allerdings bezieht er die Anmut des Herbstes nicht auf das „Blütentraubengewoge“ (ebd. 228) der Glyzinien, die auch in Tago nur im Frühling (Frühsommer) blühen. Er betont vielmehr, dass die für eine bestimmte Jahreszeit bekannten *utamakura* auch unter anderen Klimakonstellationen ihren besonderen Reiz haben müssen. Im *Oi no Kobumi* findet sich eine ähnliche Überlegung, in der es um die im Sommer besuchte Herbst-

150 Vgl. Yasuhara 2007: 109.

151 Vgl. Sakurai 2006: 144-146. Dass es auf der betreffenden Doppelseite „24“ (Vorder- und Rückseite) bis auf eine kleine Ergänzung (*wo* を) keinerlei Verbesserungen (Überklebungen) gibt, ist ein weiteres Indiz; vgl. Ueno und Sakurai 1997: 55-56. Es gibt allerdings noch weitere solcher Doppelseiten.

152 Vgl. Sakurai 2006: 144.

landschaft von Suma geht. Ogata (2001: 355) führt beide Textstellen auf eine „Ästhetik der Suggestionskraft“ (*yojō no bigaku*) zurück, die er in Kenkōs *Tsurezuregusa* ausmacht. Dort heißt es in der Übersetzung von Jürgen Berndt:

Bewundert man blühende Kirschen einzig in ihrer vollen Pracht, den Mond nur dann, wenn keine Wolke ihn verdeckt? Dem Regen zuzuschauen und dabei des Mondes harren, hinter einem Vorhang sitzen, ohne recht zu wissen, wie weit der Frühling vorgerückt, das berührt ebenso tief.¹⁵³

Dass es Bashō bei der für blühende Glyzinien bekannten Landschaft um diese Reflexion ging und tatsächlich ein Zusammenhang mit der Herbstlandschaft von Suma vorliegt, zeigt sich später bei der „Landpartie nach Iro no hama“, wo sich der Meister in einem Haiku beim Anblick des Strandes an eben jene Landschaft von Suma erinnert (ebd. 271, 273).

Beim „rechts leuchtenden Meer“ (ebd. 229) in dem den Abschnitt abschließenden Haiku handelt es sich um einen Küstenstreifen zwischen den heutigen Städten Takaoka und Himi. „Arisoumi“ heißt diese Küste, aber der Name bedeutet wörtlich einfach „Felsenküstenmeer“. Da die Wanderer nach Takaoka weiter in Richtung Westen zogen, waren das Meer und die Küste, wo sich auch die Bucht von Tago befindet, die Bashō gerne besucht hätte, gar nicht mehr zu sehen. Es handelt sich somit auch hier um die Vorstellung einer Landschaft oder – versteht man eine vorgestellte Landschaft als zusammengesetzt aus Fragmenten mittel- oder unmittelbar wahrgenommener Landschaften – um eine erinnerte Landschaft.¹⁵⁴

In Kanazawa gönnen sich die Wanderer erneut eine längere Rast. Die letzten drei Haiku in dem betreffenden Abschnitt, die bei ver-

153 Berndt 1993: 160; zum Passus im *Oi no Kobumi* vgl. Imoto et al. 1999: 63 und die Übersetzung bei Hammitzsch 1956: 104.

154 Mit Bezug auf den Neurologen Gerhard Roth erläutert Manfred Fauser den Erinnerungsprozess und zeigt, wie dünn die Grenze zur Vorstellung ist: „Wenn [...] Bedeutungen für das Gehirn ebenso konstitutiv sind wie neuronale Erregungen, dann kann man das Erinnern auch nicht mehr als ein Abrufen festgehaltener Daten begreifen, sondern nur noch als eine Herstellung von Wahrnehmungsreihen, die früher schon einmal ausgebildet wurden. Anscheinend erkennen wir beim Erinnern nicht bestimmte Bilder wieder, sondern die Kategorien, die wir schon einmal ausgebildet haben und die nun gleichzeitig rezeptiv und kreativ wirken. In der konstruktivistischen Sicht der Neurologen bekommt die Erinnerung den Charakter einer kognitiven Konstruktion. Man betont die Relationen zwischen Bewusstsein und Erinnerung“ (2003: 124).

schiedenen Dichtertreffen in der Gegend entstanden, lesen Ebara und Ogata als „Herbstwind-Montage“ und verspüren den „Nachhall im letzten Teil [nach Kisagata], der seinem Ende entgegensteht“.¹⁵⁵ Schließlich besuchen Bashō und Sora den Schrein Tada no Jinja – bei Dombrady (ebd. 235) fälschlicherweise ein Tempel –, wo Bashō wieder zum großen Thema der Reise in die Landesgeschichte zurückkehrt. Er beschreibt einen Teil der Rüstung des Sanemori 真盛, die diesem „damals“ (*sono mukashi* 其昔), so vermutet er, zum Geschenk gemacht wurde. Auch im nächsten Abschnitt auf dem Weg zu den „heißen Quellen von Yamanaka“ (ebd. 239) kommt weitere Erinnerungsterminologie vor. Das Zeichen *ato* bedeutet zwar auch hier wieder „danach, hinter“, aber in einer Landschaftsbeschreibung heißt es:

殊 堂 萱 植 ま 奇
 勝 に 造 ぶ 植 な に 石
 の 造 り 、 ぶ なら に さ
 土 か 岩 の の べ 古 ま
 地 け の の て 古 ま
 也 け て 、 上 小 、 松 ぎ
 。

Die auf den bizarr geformten Felsbrocken hierher verpflanzten Kiefern sind schon sehr alt. Überhaupt ist dieses Fleckchen Erde mit seiner kleinen schilfgedeckten, auf einem Felsen errichteten Tempelhalle von bemerkenswerter Schönheit. (ebd. 239)

Mit dem Ausdruck *koshō* 古松 werden die ehemals schon alten Kiefern nun auch expressis verbis zu „alten Kiefern“, und für die Landschaft wählt Bashō den abstrakten Begriff *shushō no tochi* 殊勝の土地, eine „ehrfürchtig machende, hervorragende Gegend“. Diese Landschaft am Fuße des Weißberges (*Hakusan*) beziehungsweise „Weiße Gipfelwurzel“ (Shirane ga Dake, ebd. 238) ist es dann auch wert, die Bühne für das *Ishiyama no*-Haiku („Weißer als der Stein [...]“) abzugeben, in dem zwei das gesamte Werk durchziehende Themen als „weißer Herbstwind“ zusammenkommen. Der seit Kanazawa thematisierte Herbstwind, der danach im „Zen-Tempel Zenshōji“ (ebd. 251)

155 Ebara und Ogata 1994: 125, Ogata 2001: 363-364. Wie bereits angemerkt, lesen Ebara und Ogata (1994 beziehungsweise Ogata 2001) das *Oku no Hosomichi* als groß angelegte Kettendichtung. Der „Nachhall im letzten Abschnitt“ (*nagori no ura*) bezieht sich auf die Rückseite (*ura*) der zweiten Seite (*nagori no ori*) des Papierbogens, worauf die sechsunddreißig Verse eines *kasen*-Kettengedichtes notiert wurden (auf den vier Seiten stehen sechs Gedichte auf der ersten Seite *sho-omote*, zwölf auf deren Rückseite, zwölf auf der zweiten Seite *nagori no omote* und sechs auf deren Rückseite *nagori no ura*).

und bei den „Kiefern von Shiogoshi“ (ebd. 255) erneut expliziert wird, scheint hier dieselbe Relevanz einzunehmen wie der Sommer nach Nikkō – mit dem erwähnten Unterschied, dass er nicht strukturiert, sondern die Gesamtkohärenz fördert. In Soras Reisenotizen findet sich allerdings kein Eintrag zum Natani-Tempel, so dass Ogata der Meinung ist, dass die „Gruppe aus zeitlichen Gründen“ (2001: 380) am „ehrwürdigen Ort“ (ebd. 239) ohne einen Besuch vorbeizog. Bei den heißen Quellen von Yamanaka, wo die Wanderer einige Tage Rast machen und Bashō sich mit *mukashi* („früher, in alter Zeit“) und *mukashi-gatari* („Erzählung von alten Zeiten“) nochmals explizit auf die Vergangenheit bezieht, trennt er sich von seinem treuen Reisebegleiter.¹⁵⁶ Ob der Grund dafür tatsächlich in Soras „Bauchleiden“ (ebd. 247) lag, mag allerdings bezweifelt werden. Denn weder machen dessen Reiseaufzeichnungen diese Schlussfolgerung erforderlich, noch wäre zu fragen, warum Bashō seinen kranken Freund alleine auf den immer noch weiten Rückweg schickte.¹⁵⁷ Von großer Bedeutung – für die japanische Forschung – ist die Trennung insofern, als nun niemand mehr die tatsächlichen Reiseereignisse dokumentierte. Damit ist man für die restlichen Abschnitte so weit wie vor der Entdeckung von Soras Notizen. Bashō selbst schien es übrigens in Yamanaka recht gut gegangen zu sein. In der Sammlung *Sōanshū* 草庵集 eines gewissen Kukū 句空 findet sich die Beschreibung eines Ausflugs, an dem zwar vermutlich Sora nicht teilnahm, Bashō aber bei bester Laune erscheint.¹⁵⁸

Da der Meister und ein weiterer Begleiter den Weg von Yamanaka nach Komatsu wieder zurückgingen, fand der im *Oku no Hosomichi* beschriebene Besuch am Natani-Tempel vermutlich ohne Sora statt. Wie auch an anderen Stellen im Reisetagebuch stimmen die Reihenfolge der abgegangenen Orte und ihr literarisches Arran-

156 In Bashōs Handschrift heißt es nicht *mukashi-gatari*, sondern *mukashi monogatari* むかし物かたり; vgl. Ueno und Sakurai 1997: 61. Sora tauschte in seiner Abschrift offenbar den Begriff aus, der danach mit einem deutlichen Bezug zum *Genji Monogatari*, den auch Dombrady erwähnt, nochmals in dem Abschnitt „Fukui“ („Aus alten Erzählungen ...“; Dombrady 1985: 262-263) vorkommt; Ogata vermutet in diesem Bezug den Grund für Soras Korrektur; zu *mukashi-gatari* (Yamanaka) vgl. Ogata 2001: 388, 390-391 und zum Gebrauch im Abschnitt „Fukui“ ebd. 409-410.

157 Vgl. Sakurai 2006: 164, zum weiteren Verlauf von Soras Reise vgl. ebd. 169-210.

158 Vgl. Ogata 2001: 390.

gement nicht überein.¹⁵⁹ Zum Aufenthalt in Yamanaka ist zu ergänzen, dass sich Bashōs Ausführungen nahezu ausschließlich auf die *haikai*-Geschichte konzentrieren, die er auch an anderen Stationen der Reise wie am Fluss Mogamigawa dokumentiert. Damit erhöht der Meister die Selbstreferenzialität seiner *haikai*-Literatur und expliziert zugleich einen Aspekt, der in der vorliegenden Fragestellung als „Gedächtnis der Literatur II“ gefasst wird, das heißt als „*genetivus obiectivus*“ beziehungsweise als das – durch den „Meister“ institutionalisierte – Erinnern an die Literatur. Interessant in dieser Hinsicht ist gewiss auch die Feststellung von Ebara und Ogata, dass das *Yamanaka*-Haiku (ebd. 243) „ursprünglich eines ist, das auf einem *kai-shi*-Papier [die Papierbögen, auf denen eine Kettendichtung notiert wurde] als Andenken an den Aufenthalt (*taizai no kinen toshite*) zurückgelassen wurde“.¹⁶⁰ Das war freilich auch mit vielen anderen Haiku der Fall, die oftmals als erste Fassung vor Ort oder in verschiedenen Sammlungen erhalten sind.

Nachdem Bashō in einem Zen-Tempel demselben Herbstwind wie in der „vorigen Nacht“ (ebd. 251) Sora lauschte, was freilich aus zeitlichen Gründen kaum möglich gewesen sein dürfte,¹⁶¹ wandelt

159 Vgl. Ogawa 2001: 380-381; dort auch zum Widerspruch, den „Shirane-Gipfel allmählich hinter uns verschwinden“ (Dombrady 1985: 239) zu sehen, der sich in dem geschilderten Reiseverlauf südöstlich vor den Wanderern befand.

160 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 128 sowie Ogata 2001: 391. Zu den Bezügen zur chinesischen Literatur im *Yamanaka*-Haiku, den Entstehungsumständen etc. vgl. Ogata ebd. 384-386. Wie bei der verbesserten Fassung des *Samidare*-Haiku am Mogamigawa ist Ogawa auch bei diesem Haiku der Meinung, dass Bashō die Grundfassung des *Yamanaka*-Haiku aus der Kettendichtung, welche die Funktion des Grußes und der Ehrerbietung erfüllte, für die Aufnahme in das *Oku no Hosomichi* insofern umschrieb, als dieses nun ein „selbständiges Haiku der Reiseliteratur“ (ebd. 391) darstellt.

161 Ogata (2001: 397) sieht in „vorige Nacht“ (Dombrady 1985: 251) eine literarische Ausschmückung zur Einleitung von *ichiya no hedate, senri ni onaji* 一夜の隔、千里に同じ („eine Nacht entfernt ist wie 1000 Meilen“). Diese Phrase enthält Elemente aus der chinesischen Literatur, die mit den „Wildenten“ – ebenfalls aus der chinesischen Dichtung – aus dem vorigen Abschnitt korrespondieren; vgl. ebd. 394. Solche Formulierungen steigern die Trennungsdramatik, und Ogata vermutet sogar, dass die Wortwahl dazu dient, „die Existenz des guten Reisegefährten namens Hokushi [mit dem Bashō nach Yamanaka, wieder zurück nach Komatsu zur Kettendichtung und schließlich nach Maruoka wanderte] nicht spüren zu lassen, der an die Stelle von Sora getreten war“. Das Vorhanden-

er am Ufer der Bucht von Yoshizaki, nahe der Grenze zu Echizen, ein weiteres Mal auf Saigyōs Spuren. Der Besuch der „Kiefern von Shiogoshi“ (ebd. 255) veranlasst ihn sogar zum Zitat eines vollständigen Waka, das sein großes Vorbild hier verfasste. Aber irgendwie scheinen Bashō wieder die Worte zu fehlen:

と	を	は	を	り	て	こ
し	立	、	加	。	数	の
。	る	無	ル	若	景	一
	が	用	も	一	尽	首
	ご	の	指	の	辨	た
						に

Dieses eine Gedicht vermochte die gesamte Schönheit dieser Landschaft einzufangen; ihm auch nur ein einziges Wort hinzuzufügen, hieße der Hand einen sechsten Finger anzusetzen. (ebd. 255)

Der „überflüssige Finger“ ist ein weiterer Verweis auf vorangegangene Literatur, hier vermutlich auf Zhuangzi (jap. Sōshi 莊子), und zugleich eine Variation des Themas „Schweigen in Prachtlandschaft“. Das Abstraktum *sukei* 数景 („die gesamte Schönheit dieser Landschaft“) bedeutet wörtlich „verschiedene“ oder „zahlreiche Landschaften“. In struktur-semantischer Hinsicht ist zu beachten, dass *su* 数 („Zahl, zahlreich“) mit den Numeralen in *issbu* 一首 („ein Gedicht“) und *ichiben* 一辨 („eine weitere Erläuterung, ein weiteres Wort“) in Opposition steht.

Beim zitierten Waka, das unter Umständen nicht von Saigyō stammt,¹⁶² gibt es Aspekte, die in den konsultierten Kommentaren keine Beachtung finden. Wenn Bashō angesichts der Prachtlandschaftsdichtung „kein einziges Wort“ hinzufügen kann, wenn also jedes Wort zu viel wäre, warum zitiert er dann ein Gedicht, dessen erster Vers *yomosugara* よもすがら, der wie gerade angemerkt eventuell sogar von Bashō ausgetauscht wurde, identisch mit dem Haiku

sein eines neuen Begleiters, den Bashō erst in Maruoka (Dombrady ebd. 257) erwähnt, hätte den „Effekt um die Hälfte verringert“ (ebd. 397).

162 Wie Dombrady (1985: 254) anmerkt, könnte die Verfasserschaft bei Rennyō liegen. Akahane Manabu vermutet allerdings, dass Bashō in einem in Shiogoshi kursierenden Waka aus unbekannter Hand den ersten Vers austauschte oder sich bei der Niederschrift vertat und davon ausgegangen sei, dass es von Saigyō stammt. Dadurch seien das Waka und infolge dessen auch die Kiefern von Shiogoshi berühmt geworden, aber die Mönche von Yoshizaki hätten es schließlich dem Rennyō zugeschrieben; vgl. Suzuki 2003e, die auch auf das Problem hinweist, dass Bashō den eigentlich berühmteren Ortsnamen Yoshizaki in den Schatten der Kiefern von Shiogoshi stellt.

von Sora im vorangehenden Abschnitt ist, zumal auch der zweite Vers den Herbstwind – hier als *arashi* 嵐 („Herbststurm“) – expliziert? Sicherlich handelt es sich bei dem Waka um ein außergewöhnlich gelungenes und feinfühliges Landschaftsbild,¹⁶³ aber ein nicht unerheblicher Teil davon wurde bereits von Sora gesagt. Bashōs Hinweis auf das „Wort zu viel“ – wo er doch mit jedem Wort zauderte – hebt diesen Umstand besonders hervor. Ogara und Ebara sehen in dem Passus einerseits erneute Ausflüchte, die das eigene Schweigen rechtfertigen, andererseits einen gewissen Puffereffekt, der die beiden Abschiede von Sora im vorigen und von Hokushi im folgenden Abschnitt abfedert.¹⁶⁴ Dort in Maruoka (Matsuoka), wo Bashō einem „alten Abt“ seine Aufwartung macht, mit dem er schon seit alter Zeit verbunden war (*furuki chinami* 古き因), verabschiedet er sich von seinem Reisebegleiter Hokushi, dessen Darstellung allerdings eher wie eine Selbstbeschreibung klingt:

ゆ	作	あ	け	お	景	所
。	意	は	て	も	過	々
	な	れ	、	ひ	さ	の
	ど	な	折	つ	さ	の
	聞	る	節	ど	ず	風

Von Ort zu Ort wandernd, geht dieser Poet an landschaftlichen Schönheiten nicht einfach vorbei, ohne sie dichterisch zu würdigen. Von Zeit zu Zeit ließ er mich auch einige seiner Verse hören – sie zeigen gelungene Einfühlsamkeit! (ebd. 257)

Hier greift Bashō wieder auf den allgemeinsten Landschaftsbegriff *fūkei* zurück. Das Haiku zur Trennung ist eine Reflexion über Erinnerungsbräuche beim Abschied, denn den „zweigeteilten Fächer“ nehmen die beiden Scheidenden zur „Erinnerung“ (*kinen*) mit.¹⁶⁵ Der „Fächer des Andenkens“ (ebd. 320) selbst ist ein geschickt

163 Die beiden letzten Verse *tsuki wo taretaru Shiogoshi no matsu* sind bei Dombrady in grammatischer Hinsicht nicht ganz korrekt übersetzt, da nicht „das Licht des Mondes herabtropft“, sondern die Kiefern in einer anthropomorphisierenden Wendung das Licht herabtropfen lassen. Ist hier die Grammatik eindeutig, bleibt offen, ob die Kiefern auch verantwortlich für die Tätigkeit im zweiten und dritten Vers sind.

164 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 131 und 2001: 400-401; auch Suzuki spricht von einem „Abschnitt, der als leichte Überführung zwischen [die beiden Abschiede] plaziert wurde“ (2003e: 200).

165 Ogata erläutert wie folgt: „Das *mono* (etwas¹) in *mono kakite* 物書て (etwas schreiben²) bezieht sich auf die gemeinsame Dichtung zum Trost beim Abschied. [Die Wendung] *hegi-wakuru* へぎ分くる (auseinanderziehen³) aus der ersten Fassung [die im *Oku no Hosomichi* zu *hi-*

umgewandeltes Jahreszeitenwort: *ōgi oku* 扇置く, „den Fächer fortlegen“, steht für den Herbst. Als Notation des Haiku wählte Bashō in seiner Handschrift einen Stil, der mit 物書て扇引割名残哉 nahezu ausschließlich aus chinesischen Schriftzeichen besteht und sich dadurch deutlich von den Notationssystemen der Waka-Dichtung absetzt.¹⁶⁶ Die Zeichenwahl für *nagori* mit 名残 fällt im Sinne von „nicht abklingenden Nachwehen des Abschieds“, dem „Abschiedschmerz“ etc. aus, aber das Wort bedeutet ursprünglich die langsam abklingenden Wellen nach einem Sturm (*yoha* 余波). Diese Bedeutung spannt den Bogen wieder zurück zu dem im vorangehenden Abschnitt zitierten Waka von Saigyō, wo die vom Sturm aufgepeitschten Wellen thematisiert werden. In diesem Sinne zeigt sich dann das Waka tatsächlich als eine geschickte Brücke, welche die beiden Abschiede von den Reisegefährten Sora und Hokushi in einem Landschaftsbild aus Herbststürmen, Bergen, Kiefernstränden, herabtropfendem Mondlicht und schließlich abklingenden Wellen verbindet; diese Bezüge entgehen Ebara und Ogata allerdings. Dass *nagori* in der späteren Rezeption ebenfalls als „abklingende Wellen“ wahrgenommen wurde, belegt das Kakimori-bon 柿衛本, eine weitere, auf Soras Abschrift basierende Kopie von Soryō, in der die betreffenden Zeichen stehen. Ebara und Ogata (1994: 56), Ogata (2001: 399) wie auch Sugiyura, Miyamoto und Ogino (1968: 96) übernehmen die Notation mit 余波, lassen sich aber auf – struktur-semantisch motivierte – Spekulationen bezüglich der Verbindung zum Waka nicht ein.

Nach der Trennung von Hokushi besucht Bashō den Tempel Eiheiji, dessen gesamte Anlage er als „Spur“ (*ato*) des „Meisters Dōgen“ (ebd. 259) auffasst, und erreicht schließlich die Stadt Tsuruga, wo er der Gottheit Kei no Myōjin einen nächtlichen Besuch abstattet:

と し 。 「 往 昔 、	霜 を 敷 る が ご	お ま へ の 白 砂	の も り 入 た る 、	松 の 木 間 に 月
---------------------------------	----------------------------	----------------------------	---------------------------------	----------------------------

Durch die Zweiglücken sickerte Mondlicht, und die Sandfläche vor dem Allerheiligsten sah aus, als wäre sie frostüberzogen. „In uralten Zeiten [...]“ (ebd. 267)

ki-saku, ‚auseinanderreißen‘, verbessert wurde] bedeutet, dass die beiden zusammengeklebten Papierseiten auseinandergerissen und als Andenken (*katami* 形見) aufgeteilt wurden“ (2001: 402).

166 Vgl. Ueno und Sakurai 1997: 63.

Wieder ist es der Anblick einer – aus den Erdschichten poetischer Erinnerungen aufgebauten – Landschaft, die Erinnerungen auslöst.¹⁶⁷ Dombrady verschweigt uns allerdings, dass es sich bei den Zweigen um Kiefern handelt (*matsu no koma ni* 松の木間に), und auch, dass die Sandfläche weiß (*hakusa* 白砂) ist.¹⁶⁸ Für den Bezug auf die Vergangenheit verwendet Bashō erneut den Begriff *sono kami* 往昔. In diesem Fall geht es um eine Lokalgeschichte, in der die Gegend durch den „Heiligen Yugyō“ erschlossen wurde:

え 古
ず 例
、 今
に
た

Seinem mustergültigen Beispiel eifern noch heute viele seiner Anhänger nach [...]. (ebd.)

Dieser mit dem Verweis auf die Vergangenheit beginnende Passus, der nicht in dem *haibun*-Stück „In Tsuruga“ (*Tsuruga nite* 敦賀にて) enthalten ist,¹⁷⁰ liest sich auf Japanisch *korei ima ni taezu* 古例今にたえず, und erneut taucht hier die *kokin*-Topik auf. Das wäre als blanker Zufall abzutun, wenn es nicht im direkten Entstehungsumfeld die anderen Erinnerungsbezüge gäbe.

Im folgenden Abschnitt nimmt Bashō an einem Ausflug zum Strand von Iro no Hama teil, der offenbar eigens für ihn und mit bester Ausstattung organisiert wurde. Die Ausführungen sind reich an intertextuellen Bezügen und gipfeln in zwei Haiku, die ebenfalls aus poetischen Fragmenten zusammengesetzt sind – freilich in einer für die *haikai*-Literatur typischen Art und Weise, die genügend Originalität für sich beanspruchen kann. Auf den Strand von Suma, die erinnerte Landschaft beim Anblick einer Landschaft, wurde bereits hingewiesen, aber zu ergänzen ist, dass Bashō aus den Reminiszenzen im Haiku und den Bezügen im Prosateil ein engmaschiges Netz der Semantik knüpft. In Ōgaki schließlich findet die Reise ihr „(vorläufiges!) Ende“ (ebd. 275), und ein „denkbar komplexes“ Haiku zieht den

167 Zu den intertextuellen Bezügen von 白砂 und 霜を敷るがごとし, einer weiteren Referenz zur Dichtung des Li Bo, vgl. Ogata 2001: 416-417.

168 Das durch Baumspitzen, Zweige beziehungsweise Kiefernzweige sickende Mondlicht ist ebenfalls aus Saigyōs *Sankashū* bekannt; vgl. die Gedichte Nr. 1110 oder 1151 in Gotō 2002: 312, 328.

169 In dem *haibun*-Stück ist die gesamte Erklärung von „unserem Gastfreund“ (Dombrady 1985: 269) ausgelassen; vgl. Sugiura, Miyamoto und Ogino 1968: 170-171.

Schlussstrich: „So ist es mit der Muschel: / Geht schwer auseinander – wie wir ... / (Ich, um Futami noch einmal zu sehen!) Im scheidenden Herbst ...“ (ebd. 324, 277).

Die Funktion dieses letzten Haiku als Überleitung zum Winter wurde bereits erwähnt, und auf den Zusammenhang zum Haiku im zweiten Abschnitt, dem Reiseaufbruch, weist die Forschung hinreichend hin. Die Haiku der beiden Abschnitte korrespondieren nicht nur über die Fauna – Vögel, Fische und die *hamaguri*-Muschel – miteinander: Expliziert das Haiku im zweiten Abschnitt den scheidenden Frühling, steht nun der Herbst zur Verabschiedung an.¹⁷⁰ Wie aus der Gesamtlektüre ersichtlich wird, hat das nicht nur etwas mit den „realen“ Umständen – Reisebeginn im Frühling und -ende im Herbst – zu tun. Bashōs Aufzeichnungen insgesamt sind erneuter Ausdruck und zugleich Kontinuierung dieser fest im kulturellen Gedächtnis verankerten Frühling-Herbst-Topik. Shiraishi Teizō weist darauf hin, dass Bashōs Reisetagebuch im Gegensatz zur herkömmlichen Reiseliteratur mit dem „vorigen Herbst“ (*kozo no aki*) im ersten Abschnitt beginnt und „gemeinsam mit dem ‚gehenden Herbst‘ mit dem Aufbruch zur nächsten Reise abschließt“. Das fasst er als eine „Struktur, die eine Reise aus der *fernen Vergangenheit im Gedächtnis* bis zum Ende des Lebens zeigt, die gemeinsam mit den *vier Jahreszeiten* auf die *Ewigkeit* hinläuft“. Retrospektive und prospektive Memoria, realisiert über die vier Jahreszeiten – Bashō vollendet die *haikai*-poetische Zirkelbewegung und kehrt wieder an den Anfang zurück. Für diese elaborierte Kreisbewegung über den zweiten und letzten Abschnitt spricht noch ein weiterer intratextueller Bezug, denn die Pilgerwanderung beginnt „an der Wegkreuzung der Traum-Illusionen“ und endet, als wäre „ich einer, der fürs Leben zurückgewonnen wurde“ (ebd. 51, 275).¹⁷¹

170 Das Haiku 蛤のふたみに別行秋ぞ besitzt durch die Notation von *futami ni* mit *hiragana* mehrere Lesemöglichkeiten: einmal als Ortsname 二見, zu dem *hamaguri no* dann ein *makura-kotoba* (枕詞, Kopfkissenwort) ist, dann als „Deckel“ (*futa*) und „Körper“ (*mi*) und schließlich mit dem folgenden Vers als *mi ni wakare yuku*, „auseinandergehen, um [...] zu sehen“. Die Notation von *wakare yuku aki* mit 別行秋 lässt zwei Lesungen zu, als *wakare-yuku* („auseinandergehen, sich trennen“) und als Jahreszeitenwort *yuku-aki* (der „gehende Herbst“). In einer ersten Version lautete der zweite Vers *futami e ...*, was ein nicht unbeachtliches Weniger an Semantik bedeutet und erneut belegt, dass das Dichten von Haiku kein spontanes Ereignis ist; zu weiteren Bezügen vgl. Dombrady 1985: 324-325.

171 Vgl. Shiraishi 1994: 54-55 (Hervorhebungen R.F.W.) mit Bezug auf Sakurai Takejirō, der zudem die „Nō-Theorie“ von Ogata Tsutomu aufgreift.

Ich möchte Bashō in seiner Kreisbewegung folgen und nochmals einen bestimmten Aspekt ansprechen, der mit den Motiven für die literarische Ausarbeitung zu tun haben mag. Wie schon bemerkt, feilte und polierte (*suikō*) Bashō einige Zeit an seinen Aufzeichnungen, und man geht mit Imoto Nōichi davon aus, dass die Arbeiten Ende 1693 oder Anfang 1694 abgeschlossen waren.¹⁷² Die Reinschrift von Soryō, das Nishimoto-bon, stammt ebenfalls aus diesem Jahr. Im fünften Monat 1694 begab sich Bashō auf eine Reise in die Heimat, auf der er offenbar auch die Reinschrift mitführte.¹⁷³ Während eines Besuches bei Kyorai in Kyōto zeigte er sich allerdings sehr „verschlossen“; denn bezüglich des *Oku no Hosomichi* machte er nur „vage Andeutungen“ und erlaubte seinem Schüler trotz wiederholter Bitte nicht die Anfertigung einer weiteren Abschrift.¹⁷⁴ Über den Grund für diese „Verschlossenheit“ des Meisters wurde viel spekuliert. Imoto Nōichi vermutet, dass die Reinschrift für Bashō eine persönliche „heilige Schrift“ bedeutete, die mit seinen Schülern zu teilen er wohl nicht bereit war. Ogata Tsutomu geht davon aus, dass Bashō seine Reiseaufzeichnungen als „Bilanz seines Lebens“ betrachtete, die er an seinen Bruder in der Heimat in der Absicht schickte, sie als das „Andenken (*katami*) an ihn nach seinem Tod“ zu bewahren. Dabei bringt Ogata auch den *karumi*-Begriff (軽, „Leichtigkeit“) ins Spiel, der bekanntlich für die letzte Entwicklungsphase in Bashōs *haikai*-Poetik steht. Wann diese Phase begann und was überhaupt damit

172 Wann genau Bashō seine Notizen überarbeitete, ist unklar. Nach der großen Wanderung durch Japans Norden hielt er sich bis zu seiner Rückkehr nach Edo Ende 1691 in Westjapan um Kyōto auf. In dieser Zeit entstand die von Dombrady (1994) übersetzte Sammlung *Sarumino*. Sakurai (1997: 114) geht davon aus, dass Bashō spätestens bis zu seiner Rückkehr nach Edo kaum an eine Veröffentlichung der Reiseaufzeichnungen dachte. Er sieht einen Zusammenhang mit den Ereignissen in Westjapan, dem Misslingen einer *haibun*-Sammlung im *Sarumino*, und vermutet die Fertigstellung konkret zwischen 1693 bis 1694.

173 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Sudō 1982: 136-143, dort auch zu den genannten Quellen (Imoto und Ogata), sowie Sakurai 1997: 115-116.

174 Soryō selbst war kein Schüler Bashōs, sondern ein „Schriftkünstler, von dem auch Bashō viel gelernt hat“ (Dombrady 1985: 38). Sakurai (1997: 115) zufolge konnte Bashō der Bitte Kyorais nicht nachkommen, da er die Reinschrift bei seinem Bruder zurückgelassen hatte. Auf dem Sterbebett habe Bashō dann seinem Schüler eine Abschrift erlaubt.

gemeint ist – darüber gehen die Meinungen auseinander.¹⁷⁵ Der Grundgedanke basiert auf *zokudan heiwa* 俗談平和, der bloßen, ungekünstelten Alltagssprache, und bedeutet das Loslassen von den Altlasten der Traditionen sowie eine konkrete, ungekünstelte Begrifflichkeit.

Sudō Matsuo erachtet allerdings die Argumente von Imoto und Ogawa für unzureichend und weist darauf hin, dass das *Oku no Hosomichi* voll von Inhalten sei, die – fern aller „Leichtigkeit“ – eher als „Schwere“ oder „Beladensein“ (*omomi*) und „Tiefe“ (*fukami*) zu beschreiben sind. Er sieht somit einen Grund für Bashōs „Verschlossenheit“ darin, dass das *Oku no Hosomichi* dem *karumi*-Ideal zuwiderlaufe und es unterhöhle, dass also Bashō aus didaktischen Gründen nicht wollte, dass seine Schüler mit diesem Gedankengut in Kontakt kamen. Zur Argumentation zitiert Sudō aus einem Briefwechsel zwischen einem gewissen Fugyoku 不玉 aus Sakata, der Bashō während seine Wanderung durchs Hinterland einige Tage beherbergte,¹⁷⁶ und Kyorai. In seinem Brief kritisiert Fugyoku das ausschließliche Beharren auf dem *karumi*-Stil, da das einseitig und oberflächlich sei. Kyorai nun gibt ihm im Prinzip recht, behauptet jedoch, dass das nicht ausschließliche Fixieren auf *karumi* der „Lehre von heute Schaden zufügt“. Was die „Lehre von heute“ – *karumi* – bedeutet, macht Sudō in diesem Briefwechsel wie folgt aus:

Sich auf das *karumi* zu konzentrieren, geschieht in der Absicht, die schwere [Last] der Vergangenheit zu zerschlagen. (*karumi o moppara [sen] ni suru ba, ōji no omomi o yaburan tame nari* 軽ヲ專ニスルハ、往事ノ重ミヲ破ン為也)

Wenn man nicht im *karumi* ist, wie kann man dann die Schwere der alten Durchfärbung abwerfen? (*karumi ni arazunba ika de kyūsen no omomi o yaburan ya* 軽ニアラズンバ、何デ旧染ノ重ミヲ破ランヤ)

Die „Schwere der Vergangenheit“ (*ōji no omomi*), die „Schwere der alten Durchfärbung“ (*kyūsen no omomi*) – Kyorais Argumentation scheint also tatsächlich auf etwas abzielen, das mit den Aspekten im *Oku no Hosomichi*, um die es bisher ging, nur schwer in Einklang zu bringen ist und daher Bashōs „Verschlossenheit“ ver-

175 Vgl. die Erläuterungen in Imoto et al. 1997: 613-614 und als Forschungsüberblick Mitsuta 1994b; siehe auch Dombrady, der bei diesem „(letzten!) Höhepunkt der Stil-Vollkommenheit“ auf die Nähe des „taoistischen Ideals der sog. ‚Nutzlosigkeit‘ im Sinne des Chuang-tze“ (1985: 332) hinweist.

176 Vgl. Dombrady 1985: 208, Sudō 1982: 139.

ständig macht.¹⁷⁷ Es ist ein weiterer „Widerspruch“, der sich aus der Theorie in Bashōs *haikai*-Lehre und der Praxis seiner Ausführungen ergibt. Sudōs Beobachtung ist für den vorliegenden Zusammenhang richtungsweisend, aber auch Ogatas Meinung besitzt einen Aspekt, der einer Wiederholung wert ist: das *Oku no Hosomichi* als *katami*, als Andenken an Bashō nach seinem Tod. In diesem Sinne wäre dann auch das erste Haiku neu zu lesen: ein Andenken – an den „Türpfosten geheftet“ – als erster Schritt in eine Reise zum Andenken. Dass das dem Bashō hervorragend gelungen ist, dürfte heute, über dreihundert Jahre später, vollkommen außer Frage stehen.

177 Freilich enthält auch das *Oku no Hosomichi* – in Ansätzen – *karumi*-Momente. So macht Ogata den „Keim“ für *karumi* im Passus zwischen Hiraizumi und Haguro aus; vgl. Mitsuta 1994b.