

### Nachbemerkung

Der Untertitel der vorliegenden Untersuchung, „Bashōs Reise in die Vergangenheit“, rennt sozusagen offene Türen ein. Denn es ist bestens bekannt, dass der stetig Getriebene zwar unbekanntes Terrain betritt, nicht aber mit dem Ziel der Erkundung von Neuland und Exotik. Dem Erzähler Bashō geht es unter anderem darum, wie es in Kawana Hajimes Ausgabe für den Schulunterricht heißt, „das *kokoro* („Herz“) der Menschen von früher (*kojin*, *inshihebito*) nachzuerleben“.<sup>178</sup> Was Bashō zum ersten Mal mit eigenen Augen wahrnimmt, kennt er bereits in- und auswendig. Das zeigt sich in den chinesischen Namen, in den Zitaten alter Dichter, in der Erwähnung bekannter Ortsnamen und in vielen anderen Hinweisen. Was er nicht vorher kannte, wird – wie bei der Passage von Hiraizumi hinüber zur Westküste ersichtlich – auch nicht sonderlich beschrieben.

Das Ziel meiner Ausführungen war es, zu zeigen, *wie* Bashō dies bewerkstelligte. Bei der Analyse ging es nicht um Interpretation und Tiefe – im Sinne der werkimmanenten Literaturforschung –, sondern um den Nachweis einer reflexiven Terminologie der Erinnerung und der Landschaft, um inter- und intratextuelle Verweise etc. Es sollte zum einen die Dichte der Markierungen von Vergangenheitsbezügen und Erinnerung deutlich geworden sein, zum anderen aber auch, welche große Rolle der Landschaft dabei zukommt. Es

---

178 Vgl. Kawana 1985: 100. Die Phrase *kojin no kokoro* 古人の心 stammt aus dem *Oku no Hosomichi* (die „Urnen-Stele“, Abschnitt XXIII bei Dombrady 1985: 131-135); vgl. dazu Ogata 2001: 196-197.

dürfte sich weiterhin von selbst verstehen, dass in diesen Ausführungen noch längst nicht alle Bezüge zur Sprache gebracht wurden.

Wie schaffte es Bashō, einen dermaßen kurzen Text zu einem repräsentativen Werk der ostasiatischen Literatur zu machen? Unter anderem, indem er das semantische Netz zwar weit spannte, aber extrem eng webte; Dombrady nennt das eine „bedachtsam verdichtete Prosa-Lyrik (*haibun*), die den Gestus des Gefühlvollen nicht scheut“ (ebd. 16).<sup>179</sup> Allerdings ist ihm vermutlich zu widersprechen, wenn er das vor allem auf „einige nostalgische Reminiszenzen“ und „weniger für Landschaftsbeschreibungen“ bezieht; denn zu zeigen, dass diese beiden Momente untrennbar verwoben sind, war eines der Ziele der vorliegenden Darstellung.<sup>180</sup> Dass wiederum Bashō *haikai*-Literatur – beziehungsweise *haibun* – geradezu paradigmatisch für das „Gedächtnis der Literatur“ ist, bestätigt auch das folgende Zitat von Yasuhara:

Im *haikai* ist allein schon, weil die Wörter so wenig sind, in jedem Vers (*ku*) die Gegenüberstellung [*taibi*; hier: Anspielung, Bezug etc.] von Wort zu Wort von großer Bedeutung. Aber im Falle von Bashō wird das nicht nur über die Wörter in jedem einzelnen Vers realisiert, sondern viele Gegenüberstellungen [beziehen sich] auf alte Waka-Gedichte, auf andere Haiku (*ku*) aus eigener Hand oder auf *ku*, die zwar gedichtet, aber nicht veröffentlicht wurden. Diese Art und Weise der Gegenüberstellung wurde aufs Neue zusammengestellt und zur Methode gemacht. (2007: 66)

Beschrieb im Jahr 1934 der argentinische Schriftsteller Ramón Bonavena den auf die Nord-Nordwest-Ecke seines Schreibtisches „begrenzten Sektor“ dermaßen detailgetreu, dass das Ergebnis im

---

179 In seiner Untersuchung zu Zeit und Raum im *Oku no Hosomichi* spricht Horikiri von einem „kurzgedichtmäßigen Sprachraum von extremer Prägnanz“ (2008: 28) und beschreibt einzelne Passus als „Raum der visionären Literatur“ (*gensōteki bungaku-kūkan*; ebd. 30). Er weist darauf hin, dass dieser „Raum“ stark von der „Vorstellungskraft (*sōzōryoku*) des Lesers abhängt“ (ebd. 28), aber ein Lesergedächtnis im Sinne von Humphreys Definition, das diese Zusammenhänge wenigstens teilweise zu präzisieren vermag, rückt nicht in den Blick; „vorstellen“ kann sich der Leser schließlich alles Mögliche.

180 Zu weiteren Merkmalen von Bashōs *haibun*-Literatur vgl. Shirane 1998: 213-223. Er (ebd. 217) charakterisiert diesen Stil als „an extended prose poem in a highly elliptical, hybrid style of vernacular and classical Japanese [...] a highly elliptical, rhythmic, Chinese style of parallel words (*tsuigo*) and parallel phrases (*tsuiku*).“

ersten Durchgang von *Nornoroeste* 1211 Seiten umfasste,<sup>181</sup> machte Bashō genau das Gegenteil. Bonavena versuchte, möglichst jede seiner noch so minutiösen Wahrnehmungen in den Text zu überführen. Bashō lagerte möglichst viel in andere Texte aus und verankerte damit sein Werk tief und fest im großen Rahmen der ostasiatischen Literatur. Der Zugriff läuft über das Gedächtnis ab: Gedächtnis der Literatur (Intertextualität, Topik, Genre) und Lesergedächtnis lauten die relevanten Begriffe der Analyse. Die Lektüre des Werkes, das – wie nun festzustellen ist – aus wesentlich mehr als den eingangs genannten fünfzehn Seiten im A4-Format besteht, der Vergleich der Handschrift mit den Abschriften, die ausgelagerten *haibun*-Miszellen oder die verschiedenen, an verschiedenen Orten erhaltenen Fassungen der Haiku verdeutlichen, dass Bashō erhebliche Mühe in das Unterfangen investiert haben muss, jedes Wort genauestens abzuwägen, jeden überflüssigen Begriff zu tilgen und selbst notwendige Ausdrücke und Phrasen extrem einzudichten. Das belegen auch die Paraphrasierungen ins moderne Japanisch, die um einiges umfangreicher ausfallen. Bashō konnte das bewerkstelligen, da er an ein ganz anderes Leser- und vermutlich auch anderes Lesegedächtnis appellierte. Übernommene Waka-Techniken wie die Belegung von Wörtern mit doppelten Denotationen (*kakekotoba*) oder besonderen Beziehungen (*engo*, *yoriai*), die zahlreichen intertextuellen Bezüge, die insofern eine extrem intensive und konzentrierte Lektüre erzwingen, als man bei nahezu jedem Wort zur Suche nach Verweisen auf andere Texte geradezu aufgefordert ist, und nicht zuletzt die Verweise auf Stellen im eigenen Text wie Vorweg- (*fukusen*) und Wiederaufnahmen von Themen (Intratextualität, Kohärenz und Isotopie) zeigen eine ungewöhnliche Dichte. Das wiederum kann man auch „Tiefe“ nennen.<sup>182</sup> Weiterhin zu erwähnen sind Wiederholungen

---

181 Es folgten fünf weitere Beschreibungen, wovon die letzte postum 1939 erschien; Angaben nach Raible 1979: 106.

182 Jürgen Link und Rolf Parr erläutern hierzu: „Das Gesetz [Roman Jakobsons Grundgesetz der poetischen Funktion von Sprache] erklärt schließlich die Tendenz auf Seiten der Rezeption literarischer Diskurse, jedes nur mögliche Element so komplex wie möglich zu semantisieren. Die ‚unerschöpfliche Tiefe‘ literarischer Texte ist ein Topos der Hermeneutik. Jakobsons Gesetz erlaubt den Mechanismus zu begreifen: Die paradigmatische Lektüre eines Textes tendiert dazu, jedes (auch jedes kontingente) Element versuchsweise als Resultat der Abbildung eines sinnvollen Paradigmas zu lesen. [...]“ (1990: 120); zur „Überstrukturiertheit“ von literarischen Texten vgl. Eicher und Wiemann 1997: 71.

wie die Kiefern, das Weiß-Thema, die Spuren, der Herbstwind oder die Terminologie der Erinnerung. Die Kürze der eigentlichen Ausarbeitung – fünfzehn A4-Seiten – sowie Bashōs Strenge und Akribie bei der Wahl der Wörter und Einträge verdeutlichen die Relevanz dieser Begriffe.

Ein Ziel der vorliegenden Untersuchung bestand darin, einigen bestimmten Bezügen aus der Frage- und Problemstellung nach Gedächtnis *der* und *in der* Literatur nachzugehen. Gewissermaßen als Nebenprodukt dürfte dabei klar geworden sein, dass es auch heute noch möglich ist, neue Bezüge aufzudecken – und herzustellen. Auch das spricht letztendlich für die Einschätzung des *Oku no Hosomichi* als ein Werk nicht nur der ostasiatischen, sondern der Weltliteratur. Ein weiteres Thema war die Analyse der Landschaft. An mehreren Stellen in Bashōs Ausführungen zeigte sich, was für die Landschaft als anthropologische Konstante ebenfalls gilt: Landschaft ist niemals einfach nur Landschaft und schon gar nicht, „so wie sie ist“.<sup>183</sup> Bei der Wahrnehmung von Mitteilungen aus der Umwelt spielen die innerhalb des wahrnehmenden Systems ablaufenden Filter- und Ergänzungsprozesse – „Selektion“ bei Niklas Luhmann – eine zentrale Rolle – nur dass Bashō diesen Aspekt so auf die Spitze trieb, dass sich seine Ausführungen – nahezu – als poetische Reflexion über ein solches Landschaftskonzept lesen lassen.

---

183 Die Wendung *jūkei sono mama* ist eine Argumentationsfigur aus dem post-modernen Landschaftsdiskurs; vgl. Wittkamp 2004b.