

### Reisegrund und Reiseziel

Zu den Gründen und Zielen von Bashōs Wanderschaft liegen unterschiedliche Auslegungen vor,<sup>29</sup> aber hier interessieren vornehmlich die für die vorliegende Frage- und Problemstellung relevanten Aspekte. So lassen sich bereits die in den ersten Zeilen formulierten Beweggründe und Ziele konkret im Kontext von *collected* und *collective memory* verorten. Durch das Nachsinnen über die Motive, die eigene Lebenssituation etc. knüpft Bashō – der autodiegetische Erzähler<sup>30</sup> –

---

- 29 Eine Übersicht zu „Thema und Aufbau“ der Sammlung bieten Shirashi 1994 und Horikiri 2003.
- 30 Vgl. Martinez und Scheffel 2009: 81-84. Ich beziehe mich auf diese Erzählinstanz in der Präsensform, das Präteritum verweist auf den historischen Autor Bashō; die Unterscheidung ist jedoch nur dort sinnvoll, wo außertextuelle Aspekte hervorgehoben werden. Obwohl Imoto Nōichi feststellt, dass „die Gefühle des Autors während der Reise und die Gefühle, die der Autor in seiner Reiseliteratur zum Ausdruck bringt, nicht identisch sind“, und prinzipiell zwischen einer „Theorie der Reise und einer Theorie der Reiseliteratur“ (1970: 307) unterscheidet, wird in der japanischen Forschung gewöhnlich keine Trennlinie zwischen diesen beiden Instanzen gezogen. Dort geht es meist um den Nachweis von Autorenintentionen, Fiktion etc. Im Folgenden untergräbt Imoto allerdings seine eigene Logik: „Bashō machte sich gewiss nicht wegen der Menschen aus alten Zeiten (*kojin*) oder wegen Saigyō auf die Reise. Ich möchte die Sache so sehen, dass

an eine Tradition japanischer Reiseliteratur an, wo diese Aspekte gewöhnlich im „Vorwort“ abgehandelt werden.<sup>31</sup> Er nimmt dabei Bezug auf die *kojin* 古人, die reisenden Poeten, die auf der Wandschaft starben, und beschreibt eine Tradition oder Mentalität des *hyōhaku* 漂泊, des „steten Getriebenwerdens“.<sup>32</sup> Dabei impliziert er die Dichter aber nicht einfach, sondern schafft konkrete Verbindungen über Phrasen wie „Sonne und Mond, Tage und Monate verweilen auch nur kurz als Gäste ewiger Zeiten“, die in diesem Fall auf ein Gedicht des Tang-Dichters Li Po (Li Bo 李白, jap.: Rihaku) verweisen: „Sonne und Mond sind darin auch nur Gäste / Laufgäste ewiger Zeiten“.<sup>33</sup> Nach weiteren Erläuterungen seiner „Reiselust“ kommt Bashō auf die anvisierten Orte zu sprechen:

---

Bashō für sich selbst auf Reisen ging, dass der drängende Grundgedanke darin bestand, seine eigene Literatur aus dem Stocken zu befreien [in das sie geraten war]“ (ebd. 310). Bezüglich des Autors mag Imoto, der sich zuvor mit diesem Problem intensiv auseinandergesetzt hatte, Recht haben. Als autodiegetischer Ich-Erzähler (yo 予) äußert Bashō jedoch in der Einleitung zum *Oku no Hosomichi* genau eben jenen Wunsch, den „Menschen von früher“ (*kojin*) zu folgen. Man kann die beiden unterschiedlichen Erzählinstanzen nicht gegeneinander ausspielen. Einen gewissen Kompromiss scheint Horikiri Minoru zu bieten, indem er vom „Helden“ (*shujinkō*) spricht, bei dem „man annimmt, es sei Bashō“ (2008: 20). Im Folgenden (ebd. 28) löst er jedoch sämtliche Unterscheidungen auf: „Erzähler (Held = ‚Ich [yo 予 im Vorwort etc.]‘ = Bashō)“.

31 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 66.

32 Horikiri (2008: 10-24) wendet sich später von dem im ersten Abschnitt des *Oku no Hosomichi* angelegten Grundmotivs eines „steten Getriebenwerdens“ (*hyōhaku*; Dombrady 1985: 43), das als 漂泊観 *hyōhakan* (-Sicht) die Richtung der meisten Kommentarwerke bestimmt, für die Lektüre des gesamten Tagebuches ab: „In der Überbetonung von *hyōhakan* liegt eine Gefahr. Wenn man nämlich die *hyōhaku*-Sicht aus dem ersten Abschnitt, der zur großen Einleitung (*daijōdan*) aufgebauscht wird, einfach so zum Hauptthema des Werkes erhebt, engt das die Welt ein, die sich danach im *Oku no Hosomichi* entfaltet“ (ebd. 18). Horikiri sieht den ersten Abschnitt im Sinne einer *renku*-Kettendichtung, die von Nicht-Fortsetzung (*hi-renzokusei*) bestimmt ist (ebd.). Im Folgenden lenkt er den Fokus von der *hyōhaku*-Sicht auf die Frage, „wie das *Oku no Hosomichi* als Raum der Reise (*tabi-kūkan*) zu lesen ist“ (ebd. 24; vgl. weiterhin ebd. 25-57).

33 Dombrady 1985: 42, 43; zu weiteren Aufdeckungen von intertextuellen Bezügen vgl. Dombrady passim, zu *hyōhaku* als Mentalitätsgeschichte Wittkamp 2003.

りて、島の月先心にかゝ  
 すゆるより、松  
 へて、三里に灸  
 ぐり笠の緒付か  
 もゝ引の破をつ  
 の手につかず。  
 にあひて、取も  
 道祖神のまねき  
 ろをくるはせ、  
 物につきてこゝ  
 と、そゞろ神の  
 白川の関こえむ  
 春立る霞の空に、

Und kaum war das neue [Jahr] angebrochen mit seinem dunstüberzogenen Himmel, kam bereits die Sehnsucht in mir auf, die Grenzbarriere von Shirakawa im Frühlingsnebel zu überschreiten. [...] Im Geiste sah ich bereits den Mond von Matsushima [...] <sup>34</sup>

Shirakawa und Matsushima sind Orte, die Bashō zuvor nicht aus eigener Erfahrung, wohl aber aus japanischer Literatur, Malerei und Theater kannte. In Shirakawa, dem Tor zum Norden, befand sich eine der „drei Grenzbarrieren Nordostjapans“ (*Ōu sanseki* 奥羽三関), eine der berühmtesten Grenzbarrieren überhaupt, und Matsushima wiederum ist als eine der „drei Landschaften Japans“ (*Nihon sankei* 日本三景) bekannt. Beide Ortsnamen sind *uta-makura* 歌枕, „Gedichtkopfkissen“, die in einer langen literarischen Tradition entwickelt allein durch die Erwähnung und bei genügend ausgebildetem Lesergedächtnis poetische Erinnerungsfluten auslösen. <sup>35</sup>

Im Original taucht der „dunstüberzogene Himmel“ beziehungsweise der „Frühlingsnebel“ als *haru tateru kasumi no sora ni* („der Himmel, wenn der Frühling kommt und der [Frühlings]dunst aufsteigt“) nur einmal auf, aber das Verb *tateru* („aufsteigen“) bezieht sich auf den Frühling *haru* und zugleich auf den Frühlingsdunst *kasumi*. Mit dieser als *kakekotoba* 掛詞 bekannten poetologischen Technik der intratextuell angelegten Doppeldenotation kann Bashō den Text verkürzen und zugleich semantisch anreichern. Dieser Frühling sowie

34 Dombrady 1985: 45; die japanischen Notationen aus dem *Oku no Hosomichi* folgen Imoto et al. 1997, allerdings hier ohne *furigana*.

35 Es stellt sich die Frage, was das *utamakura* der klassischen Waka-Dichtung überhaupt mit der *haikai*-Dichtung der Frühmoderne zu tun hat. Tatsächlich jedoch beginnt das *Sanzōshi* 三冊子, eine um 1702 von Bashōs Schüler Hattori Dohō 服部土芳 zusammengestellte Sammlung von Kurzabhandlungen zur *haikai*-Poetik (*hairon* 俳論), mit der Feststellung, dass *haikai* 俳諧 ein *uta* 歌 sei, dass also die *haikai*-Dichtung in die Tradition der Waka-Dichtung gehört; vgl. Okuda et al. 2009: 547. Für Yasuhara Morihiko sind die „achtundfünfzig“ *utamakura* im *Oku no Hosomichi* ein „Ort, an dem der Kampf zwischen den Waka, die einst an diesem Ort gedichtet wurden, und der eigenen [Bashōs] neuartigen Dichtung ausgetragen wurde“ (2007: 9).

der mit dem zuvor ebenfalls explizit genannten Herbst (*aki*) in Verbindung stehende Mond sind Landschaften, die innerhalb der japanischen Waka-Dichtung auf eine lange Geschichte zurückblicken; gerade der „Mond über Matsushima“ ist ein klassisches Thema.<sup>36</sup> Unter anderem greift Bashō auf die bis ins siebte Jahrhundert verfolgbare Frühling-Herbst-Topik zurück.<sup>37</sup> Somit speist sich das Reiseziel aus der Erinnerung und wird durch Erinnern zum Ausdruck gebracht (Intertextualität und Topik). Die Verbindung der Frühling-Herbst-Topik mit der Grenzbarriere von Shirakawa stammt aus einem berühmten Gedicht des Wanderpriesters Nōin Hōshi 能因法師 (989–unbekannt), auf dessen Spuren Bashō nun wandelt: „Die Hauptstadt hatte ich / mit dem Frühlingsnebel verlassen. / Daran muß ich jetzt denken / hier, vom Herbstwind durchweht, / am Grenzposten von Shirakawa.“ (ebd. 90). In diesem Zusammenhang ist zu beachten, wie Bashō zur metaphorischen Inszenierung seiner Reismotive die Landschaft heranzieht, nämlich als Wind:

ひ 漂 さ 片 の 予  
 や 泊 そ 雲 も  
 ま の は の り い  
 ず お れ 風 か づ  
 、 も て に 、 れ

Meine Gedanken hören dennoch nicht auf,<sup>38</sup> wohl angeregt durch den Wind, der die Wolkenketzen jagt [*hen'un no kaze ni sasowarete*], um das stete Getriebenwerden zu schweifen – ich weiß schon gar nicht mehr, von welchem Jahr an. (ebd. 43, 45)

Wieder wird deutlich, wie er durch inter- und intratextuelle Bezüge (Prätext, Kohärenz, Isotopie) den Text so hoch verdichtet, dass dieser schließlich dazu geeignet ist, eine Reise von bald einem halben Jahr und 2400 Kilometern zu repräsentieren. Es kommt der „siebte Tag der letzten Dekade des Dritten Monats“ (ebd. 49), der Tag des Aufbruchs, und auch hier geht er in medias res:

36 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 12.

37 Vgl. das *Man'yōshū*-Gedicht Nr. 16 sowie Wittkamp 2013.

38 Korrekterweise müsste es „*Und auch* meine Gedanken ...“ etc. heißen, denn mit *yo mo* 予も („Und auch ich“) knüpft Bashō unmittelbar an die *kojin* („die Verstorbenen“) an und reiht sich in ihre Tradition ein. Ogata (2001: 22) weist auf ein Gedicht von Li Bo hin, in dem dieser Gegensatz ebenfalls vorkommt, sieht aber nur einen „extrem schwachen“ Zusammenhang, da *yo mo* in Bashōs Handschrift nicht vorkommt; zu dieser Handschrift siehe unten, Anmerkung 45.

心	い	花	野	見	士	物	お	に	月	朧	明
ぼ	つ	の	・	え	の	か	さ	て	ハ	々	ぼ
そ	か	梢	谷	て	峯	ら	ま	ひ	有	と	の
し	は	、	中	、	幽	、	れ	か	あ	て	の
。	と	又	の	上	に	富	る	り	け	、	空

Der Himmel des anbrechenden Morgens zeigte sich leicht in Dunst gehüllt, der Mond – die abnehmende Sichel – hatte an Leuchtkraft eingebüßt [sic], und der Gipfel des Fuji [*Fuji no mine*] gab sich dem Auge nur vage zu erkennen. Ich bekam einen Stich ins Herz, als mir angesichts der Blüten [*hana*] von Ueno und Yanaka unwillkürlich das Gedicht einfiel: „[...] wann werde ich sie wiedersehen?“ (ebd. 49)

Wie Dombrady (ebd. 48) anmerkt, lassen sich aus diesem Passus mindestens drei konkrete intertextuelle Bezüge extrahieren, und als Momente des kulturellen Gedächtnisses ist zudem auf den Identitätsmarker *Fuji no mine* sowie die Kirschblüten (*hana*) von Ueno und Yanaka hinzuweisen. Da die Reise Ende des dritten Monats im Lunisolarkalender begann, was im Sonnenkalender dem mittleren Mai entspricht, waren tatsächlich gar keine Kirschblüten mehr zu sehen.<sup>39</sup> Mit dieser erinnerten Landschaft beim Anblick einer Landschaft – der ersten Landschaftsdarstellung überhaupt – liegt ein Phänomen vor, das sich in den Aufzeichnungen wiederholt und das noch genauer zu erörtern ist. Die Zusammenführung von Landschaft und Erinnerung ist in nahezu jedem der folgenden Tagebucheinträge zu beobachten. Sie zeigt, wie eng beide Momente miteinander verbunden sind, und lässt in puncto Erfassung der Außenwelt nachvollziehen, warum Karatani Kōjin mit Bezug auf Yanagita Kunio in Bashōs Aufzeichnungen „nicht eine Zeile der Beschreibung“ entdecken kann.<sup>40</sup> Allerdings übersehen beide die Tatsache, dass bei der menschlichen Wahrneh-

39 Vgl. Ebara und Ogata 1994: 68, die darauf hinweisen, dass „Generation um Generation die ‚Blüten‘ (*hana no kozue*) ohne ein Nachlassen der leidenschaftlichen Gefühle“ zum Gegenstand der japanischen Dichtung wurden. Im Originaltext findet sich kein „angesichts“, was dafür spricht, dass sich Bashō „lediglich“ auf die erinnerte Landschaft bezieht. Ogata (2001: 37) macht auf die Auswahl der Landschaftselemente aufmerksam, die in ihrem Arrangement wie eine waka-poetologisch motivierte Aneinanderreihung (*yoriai no setsuzoku*) wirken; zu weiteren Verknüpfungen mit der klassischen Literatur siehe ebd. 38.

40 Karatani 1996: 23. Im Grunde genommen sieht er das auch so: „Erst im ‚inneren Menschen‘, dem die äußere Umgebung gleichgültig ist, wird Landschaft entdeckt. Sie wird also von Menschen entdeckt, die nicht nach außen sehen“ (ebd. 27).

mung stets die hier unter Gedächtnis subsumierten Faktoren eine ebenso große Rolle spielen wie die Mitteilungen aus der Außenwelt. Bashō den Kontakt vollkommen abzuspüren, wird der Sache gewiss nicht gerecht.

Weiterhin fällt im Vergleich mit Soras Reiseaufzeichnungen auf, dass es dort „3. Monat 20. Tag“ heißt. Die Notizen des Wandergefahrenen, die sich durch knappen Stil bei genauen Angaben der Wegstrecken, der Wetterverhältnisse, der Zeit etc. auszeichnen, wurden 1938 entdeckt. Die Veröffentlichung im Jahr 1943 markiert insofern einen Wendepunkt in der *Oku no Hosomichi*-Forschung, als man sich nun daranmachte, Fiktion und Realität abzugleichen. Die Spekulationen hinsichtlich dieses Unterschiedes von einer Woche gingen so weit, Bashō gar als Geheimdienstler zu verdächtigen, aber ein später entdeckter Brief vom 23. Tag bereitete der Phantasie ein Ende. Denn dort schrieb Bashō an seinen Schüler Rakugo in Gifu, dass er am sechsundzwanzigsten Tag aufbrechen werde.<sup>41</sup> Für Sakurai Takejirō (2006: 6-7) besteht kein Zweifel daran, dass sich Bashō am siebenundzwanzigsten Tag in Fukagawa auf die Reise machte, und er vermutet einen früheren Aufbruch Soras nach Senju, wo er auf den Meister wartete. Im „ersten Gedicht dieses Tagebuchs [...] aus meinem Reisebeschreibzeug“ (ebd. 51) heißt es bei Bashō, dass „der Frühling scheidet“ (*yuku haru ya* 行春や), aber er schummelt ein wenig. Denn tatsächlich fiel der offizielle Sommeranfang (*rikka* 立夏) im Jahr 1689 bereits auf den siebzehnten Tag des dritten Monats, was im Sonnenkalender dem sechsten Mai entspricht. Offensichtlich war jedoch ein früherer Aufbruch im Frühling geplant, den die Wanderer aber verschieben mussten, da es in jenem Jahr im Norden Japans noch zu kalt war.<sup>42</sup> Die weitere Lektüre macht allerdings deutlich, dass der „scheidende Frühling“ besser in das literarische Gesamtkonzept passt und sich hervorragend dazu eignet, den Sommer einzuleiten. Yasuhara Morihiko (2007: 84-86) weist darauf hin, dass es im *Oku no Hosomichi* weit mehr Sommer- als Herbst-Haiku gibt. Das sei insofern ungewöhnlich, als in der traditionellen *haikai*-Dichtung – im Gefolge des Waka – die Themen „Frühling und Herbst, Blüte und Mond“ überwiegen. Diese Beobachtung zeigt, wie feinfühlig Bashō auch in dieser Hinsicht mit der Tradition brach.

---

41 Vgl. Horikiri 1998: 183-184 und ausführlich Sakurai 2006: 3-10.

42 Vgl. Sakurai 2006: 10, 70. Seine Untersuchung widmet sich in einer umgekehrten Perspektive Soras Reisetagebuch, wozu er vergleichend das *Oku no Hosomichi* heranzieht.

道祖神のまねきにあひて取  
 もの手につかすもゝ引の破を  
 つゝり笠の緒付かへて三里に  
 灸すゆるより松島の月先心  
 もとなし住る方は人に譲りて  
 杉風か別墅に移るに  
 草の戸も住替る代そ雛の家  
 面八句を書て庵の柱に懸置  
 弥生も末の七日元禄二とせにや  
 明ほのゝ空朧々として月は有  
 あけにて光おさまれる物から富  
 士の峯かすに見えて上野谷  
 中の花の梢又いつかはと心ほそし

道祖神のまねきにあひて取  
 もの手につかすもゝ引の破を  
 つゝり笠の緒付かへて三里に  
 灸すゆるより松島の月先心  
 もとなし住る方は人に譲りて  
 杉風か別墅に移るに  
 草の戸も住替る代そ雛の家  
 面八句を書て庵の柱に懸置  
 弥生も末の七日元禄二とせにや  
 明ほのゝ空朧々として月は有  
 あけにて光おさまれる物から富  
 士の峯かすに見えて上野谷  
 中の花の梢又いつかはと心ほそし

Abbildung 1: „[...] und die Weggötter winkten mir zu [...]“ (ebd. 45-49). Bashō's Handschrift zeigt, dass das Haiku (*kusa no to mo* [...]) nach unten eingerückt ist, der satzzeichenfreie Text jedoch durchlaufend und nicht in Abschnitte eingeteilt ist (Quelle: Ueno und Sakurai 1997: 10).

Ergänzend zu Abschnitt „II. Abschied und Aufbruch“ (ebd. 49) sei erwähnt, dass dieser stilistische Unterschiede zum ersten Abschnitt aufweist. Ebara Taizō und Ogata Tsutomu beschreiben den ersten Abschnitt – Dombradys „Reisevorbereitungen“ (ebd. 43) beziehungsweise das „klassische Vorwort“ der Reiseliteratur – als „getragen von philosophischem Gedankengut und dem Bewusstsein des eigenen Karmas“. Diesem Stil kontrastiv gegenüber stehe der zweite Abschnitt, in dem eine „dichte Stimmung einer gesättigten Gefühlsbe-

---

tontheit / Sentimentalität“ (1994: 68) herrscht. Dadurch markierte Bashō den ersten Abschnitt als „Vorwort“, und zugleich zeigt sich die Vorgehensweise, Abschnitte nach formalen oder stilistischen Kriterien zu unterscheiden. Das ist beispielsweise auch später in Matsushima deutlich der Fall.