

## Die reflexive Ebene

Im Folgenden geht es um die Frage, wie Bashō den Nexus von Landschaft und Erinnern – das Gedächtnis in der Literatur – von der Ebene der Beobachtung auf die Ebene der Beobachtung der Beobachtung beziehungsweise der Beobachtung zweiter Ordnung (Reflexion etc.) hebt. Bezüglich der Landschaft sind insbesondere abstrakte Begriffe weiterführend, bezüglich des Gedächtnisses die Terminologie des Erinnerns und des Vergessens. In einem weiteren Schritt ist zu untersuchen, wie beide diskursiven Felder auf textueller Ebene in Verbindung stehen.

Im obigen Zitat kommt im Original die Phrase „unwillkürlich das Gedicht einfiel“ nicht vor; bei Bashō heißt es lediglich *kokorobososhi* („das Herz eingeschnürt“). Durch das vorangehende *to* markiert er allerdings die Gesamtaussage *mata itsu ka-wa to kokorobososhi* als Zitat und damit als Erinnerung (Intertextualität). Da Dombrady nicht mit einem Leser- und Lese Gedächtnis wie der von Bashō anvisierten Klientel rechnen kann, muss er in der Übersetzung den Verweis auf die Erinnerung ausbuchstabieren.<sup>43</sup> Es gibt allerdings mehrere Passus im Text, in denen Bashō explizit auf die Terminologie des Gedächtnisses zurückgreift. Wie oben bemerkt, gehören neben Begriffen wie „sich erinnern“, „Andenken“ oder „vergessen“ auch Wörter dazu, die in die Vergangenheit oder als prospektive Memoria in die Zukunft weisen,<sup>44</sup> sowie Phrasen, die den Wandel der Zeit explizieren, beschreiben oder metaphorisch fassen. So tauchen bereits im ersten Abschnitt die Begriffe *kojin* 古人 und *furu-su* 古巣 auf; *kojin* (oder *inshū[h]e-bito*), offenbar eines von

43 Das geschieht auch in Paraphrasierungen ins moderne Japanisch, etwa wenn Bashō lediglich ein paar Worte eines chinesischen Gedichtes zitiert und Imoto et al. wie folgt ergänzen: „[...] erinnerte ich mich an ein Gedicht von To Ho [Du Fu, Tu Fu 杜甫]“ (1997: 99). Die Hinzufügung der Erinnerungsterminologie ist in den Paraphrasierungen von Ebara und Ogata (1994) in den meisten Abschnitten auszumachen, wozu ohne Zweifel der Umstand beiträgt, dass es sich dabei um ein wichtiges Thema in Bashōs Reisetagebuch handelt.

44 „Herrschaft“, heißt es bei Jan Assmann, „legitimiert sich retrospektiv und verewigt sich prospektiv“ (2002: 71).

Bashōs „Lieblingswörtern“, bedeutet wörtlich „Menschen aus alter Zeit“, Dombrady übersetzt mit „Dichter, die vor uns lebten“, *furusu* wiederum „altes Spinnengewebe / Nest“.<sup>45</sup> Bedeutsam ist, dass die Verknüpfung mit dem Alten und der Vergangenheit in Verbindung mit „Erneuerung“, „Wandel“ etc. vollzogen wird. So flickt Bashō seine Hose und wechselt das Band seines Wanderhutes, und auch das erste Haiku im *Oku no Hosomichi* weist in diese Richtung. Dombrady übersetzt frei, aber in hiesigem Sinne: „Auch mein Grashüttlein / im Wandel der Zeit: Das Puppenfest / erleben andere [...]“ (ebd. 47). Auf semantischer Ebene besitzt das Haiku folgende Struktur: Alt (*kusa no to mo* 草の戸も, Grashütte, die immer alt ist; später in Matsushima nennt Bashō sie *kyūan* 旧庵, „meine alte Hütte“) – Wandel der Zeit (*sumikawaru dai zo* 住替る代ぞ) – Neu (*hina no ie* 雛の家, ein Haus mit *hina*-Puppen → das *hina-matsuri*-Fest für junge Mädchen, neue Bewohner).<sup>46</sup> Das zunächst leicht deplatziert anmutende Haiku zeigt sich somit als poetische Aktualisierung der im vorangehenden Prosatext explizierten Themen. Diese Opposition aus „Alt“ versus „Neu“ sowie das Thema der verstreichenden Zeit und des Wandels ziehen sich durch das gesamte Reisetagebuch und bilden eine eigene Ebene der textuellen Kohärenz (Isotopie). Bashō lässt das Gedicht an den „Türpfosten geheftet zurück“ (*hashi-*

45 Die japanischen Notationen berücksichtigen das Faksimile des 1996 entdeckten *Oku no Hosomichi*-Manuskriptes aus Bashōs Hand (*Bashō jihitsu Oku no Hosomichi* 芭蕉自筆奥の細道; vgl. Ueno und Sakurai 1997). In dieser gewöhnlich nach dem Besitzer als Nakao-bon 中尾本 bezeichneten Handschrift finden sich Abweichungen zu anderen Ausgaben, die Bashōs Vorgehensweise bei der Korrektur und Bearbeitung zeigen. An über siebzig Stellen überklebte er den alten Text mit Papierstreifen, um sie dann neu zu beschreiben. Das Auftauchen der Handschrift gab der Bashō-Forschung zwar neue Impulse, doch ist die Authentizität noch nicht eindeutig geklärt, und die Forschung „tritt [auch 2011 noch] auf der Stelle“; vgl. Kaneko 2003a sowie 2011: 172-174. Die Notation bei Imoto et al. 1997, die ebenfalls die Bashō-Handschrift berücksichtigen, weichen gelegentlich vom Faksimile ab; vgl. beispielsweise ebd. 85 und Ueno und Sakurai ebd. 21, wo das den Abschnitt 12 einleitende Wort *tokaku* (*ni*) in *hiragana* respektive *kanji* notiert ist. Ogata (2001) listet die unterschiedlichen Notationen der einzelnen Abschnitte jeweils auf.

46 Die Kommentare lesen [...] *dai zo*, in Bashōs Handschrift heißt es zwar [...] *dai so* (siehe oben, Abbildung 1), aber diakritische Zeichen sind dort generell nicht notiert. Die „alte Hütte“ in Matsushima übersetzt Dombrady mit „meinem alten Zuhause“ (1985: 155), wodurch eine wichtige Beziehung verlorengeht – zumal die „Hütte“ gerade für das Wohnen in Nicht-Sesshaftigkeit, das Un-Zuhause, steht.

*ra ni tsukeoku*; ebd. 47). Diesen knappen Hinweis ergänzen Ebara und Ogata um „als Andenken an Abwesenheit und Abschied“ (*ryū-betsu no kinen toshite*; 1994: 12) und nochmals – weil es so wichtig ist – als „Andenken an den Abschied“ (*wakare no kinen toshite*; ebd. 66). Mit *kinen* 記念 greifen sie auf Zeichen zurück, die auch in Bashōs Aufzeichnungen wiederholt vorkommen. Bashō heftet später noch ein Haiku an einen anderen Pfosten, nämlich bei der auf „einen Fels gebauten Hütte“ am Ungan-Tempel (ebd. 81). Bei dieser „limitischen Symbolik“ muss es sich um eine Geste von Bedeutung handeln,<sup>47</sup> und in der Tat ist auch diese literarisch vorbelastet: Als sein großes Vorbild Saigyō 西行 (1118–1190) durch den Anblick des Mondlichtes, das in die Hütte des Grenzwächters von Shirakawa fällt, „daran erinnert wird (*omohi-iderarete* 思ひ出られて), dass Nōin dort das oben genannte *akikaze zo fuku*-Waka („Die Hauptstadt hatte ich [...]“) verfasste, heftet er ein Gedicht zum Andenken an einen Türpfosten der Grenzstation; das ist aus dem Vorwort bekannt.<sup>48</sup> Schon Nōins Waka expliziert Erinnerungen (an die Hauptstadt), an die später Saigyō erinnert. Bashō wiederum erinnert an diesen mnemonischen Komplex einmal direkt über Nōins Gedicht und zum anderen indirekt über die an den Pfosten geklebten Gedichte. Dieses wahrhaft komplexe Erinnerungsgeflecht verdichtet Bashō im Laufe der Aufzeichnungen durch noch weitere Hinweise. Dabei ist durchaus anzunehmen, dass er auch bezüglich der reflexiven Erinnerung Anregungen aus Saigyōs Sammlung *Sankashū* 山家集 erhielt, zu deren großen Themen die Verbindung von Landschaft und Erinnerung zählt.<sup>49</sup> Der nächste ausformulierte Bezug zur Vergangenheit erfolgt im sechsten Abschnitt:<sup>50</sup>

47 Als eines der Verfahren „kulturell geformter Erinnerung“ im Deuteronomium nennt Jan Assmann die „Sichtbarmachung durch ‚Limitische Symbolik‘ – Inschriften auf den Türpfosten (Mesusot – als Markierung der Grenze des Eigenen): ‚Du sollst sie auf die Türpfosten deines Hauses schreiben und an deine Tore ...]“ (2004: 31).

48 Zu dem Gedicht Nr. 1126 und dem Vorwort aus der Privatsammlung *Sankashū* vgl. Gotō 2002: 318. Auch in dem folgenden Waka Nr. 1127 und dem dazugehörigen Vorwort spielt Saigyō mit Begriffen aus Nōins Dichtung. Relevante Wörter wie der Ortsname Shirakawa, das Verlassen der Hauptstadt (*miyako ideshi*), direkte Zitate aus Nōins Waka etc. tauchen in den Vorworten und wiederholt in den Waka auf; zu dem folgenden Waka Nr. 1128 siehe unten. Bei der Grenzbarriere handelte es sich zumindest um zwei verschiedene – eine alte und eine neue –, was auch aus Soras Aufzeichnungen ersichtlich wird; vgl. Sakurai 2006: 31-40.

49 Im *Sankashū*, besonders in den Abteilungen „Vermischtes“ (*zō, zatsu* 雑) finden sich zahlreiche Gedichte und Vorworte mit expliziter Erin-

御 月 卯  
 山 朔 日  
 に 詣  
 拝 ス。  
 往 昔

Am Ersten des IV. Monats gingen wir, um dem ehrwürdigen Tempel-Berg von Nikkō unsere Verehrung zu erweisen. In alten Zeiten bedachte man [...] (ebd. 61)

Der Ausdruck *sono kami* 往昔 („in alten Zeiten“),<sup>51</sup> der explizite Bezug auf die Vergangenheit, steht in unmittelbarer Nähe zum Verweis auf die Zukunft. Dombrady übersetzt *senzai mirai* 千歳未来 mit „tausendjährige Zukunft“ (ebd.). Beide Zeitangaben beziehen sich auf den Bereich menschlicher Belange – den Tempel-Berg von Nikkō –, aber der kurze Abschnitt läuft auf ein Haiku und damit freilich auf Landschaft hinaus: „Wie verehrungswürdig! / Zarte Blätter – grüne Blätter / von Sonnenstrahlen durchglänzt ...“ (ebd.). Bashō setzt dem Alt des ehrwürdigen Tempel-Berges Nikkō ein Neu in Form zarter und junger Blätter entgegen und aktualisiert damit erneut die oben angesprochene Opposition, die im Zusammenhang mit dem Wandel der Zeit stehende Alt-Neu-Topik, die sich nun als ein tatsächliches „Leitmotiv“ in Bashōs Aufzeichnungen zu erkennen gibt.

Im neunten sowie im zwölften Abschnitt tauchen wieder Bezüge aus dem menschlichen Bereich auf, nämlich *kofun* 古墳 und erneut *kojin* – „[altes] Hügelgrab“ sowie „ein gewisser Alter“ bei Dombrady in Abschnitt X respektive Abschnitt XIV. Es ist interessant, wie Bashō auch hier mithilfe der Landschaft auf Nōin Bezug nimmt, was freilich kaum verwunderlich ist, da sich die Wanderer nun an der Grenzbarriere Shirakawa no Seki befinden:

猶 て み に 秋  
 あ は ぢ を 残 か  
 は れ 青 葉 の 儂 し ぜ  
 也 の 梢 に し も を  
 。 梢 し も 耳

Ihre Gedichte über den Herbstwind klangen in meinen Ohren, und ihre Verszeilen ließen buntes Herbstlaub vor meinem geistigen Auge er-

---

nerungsterminologie, die gewöhnlich im Zusammenhang mit der Landschaft steht. Man darf behaupten, dass Saigyōs Dichtung insgesamt deutlich vom Tenor der Erinnerung gezeichnet ist.

- 50 Die Abschnitte folgen der Ausgabe von Imoto et al. 1997; Dombrady 1985 oder Kawana 1985 setzen andere Zäsuren.
- 51 Zu den verschiedenen Lesungen und Notationen bei Bashō vgl. Ogata 2001: 63.

scheinen: umso mehr mußte mich hier und jetzt das frische Baumgrün entzücken und umso wehmütiger berühren [...] (ebd. 91)

Mit dem Herbstwind von Shirakawa nimmt Bashō auf Nōin und andere Quellen Bezug, so dass Dombradys „ergänzende Übersetzung“ im Plural mit „Gedichte“ durchaus angebracht ist. Die Anspielung auf Nōin und Saigyō wiederholt das Herbstwindmotiv, lautet im Original aber lediglich „der Herbstwind in meinen Ohren verweilend“ (*akikaze wo mimi ni nokoshi*).<sup>52</sup> Der „Wind“ und die „Ohren“ sind sogenannte Beziehungswörter (*engo* 縁語) der Waka-Poetologie,<sup>53</sup> das heißt Wörter, die aus Konvention über bestimmte semantische Bezüge verfügen (*collective memory*). Dabei ist erneut festzustellen, dass die Erinnerungen an die Landschaft beim Anblick einer Landschaft – „das frische Baumgrün“ – expliziert wird; die oppositionelle Setzung hebt diesen Nexus umso mehr hervor. Die literarischen Verweise sind insgesamt so dicht gesetzt, dass Yamamoto Kenkichi bei diesem Abschnitt von einem „Anstauen einer Flut von alten Gedichten“ spricht.<sup>54</sup> Auch Suzuki Kumis (2003a: 63) Erläuterungen gehen in diese Richtung. Sie liest die Doppelschichtigkeit aus einem Literatur-Raum (*bungaku kūkan*), in den die Welt der alten Gedichte von Saigyō, Nōin und anderen eingeschrieben ist, und aus der vor den Augen vorbeiziehenden wirklichen Landschaft als realen Raum (*jikkei toshite no genjitsu kūkan*) heraus. Diese Doppelschichtigkeit korrespondiert mit den eingangs genannten Argumentationsfiguren bei Tilley, Schama, Karaki und Toya, und Ebara und Ogata erkennen in dieser poetologischen Technik „gut die Besonderheit“, wie Bashō seinen „Gegenstand in den Griff“ bekommt.<sup>55</sup> Suzuki macht

52 Bashōs knappen Anspielungen verdeutlichen einmal mehr, wie er um ein mögliches Fortlassen von überflüssigen Wörtern bemüht war. Beispielsweise löschte er hinter hinter *fusō no hito no* („viele Dichtersleute in unserem Land“; ebd. 91) die Genitivmarkierung *no*, was eventuell belegt, dass die sogenannte Soryō-Abschrift, das Nishimoto-bon (素龍清書[西村本]), einen Teil von Bashōs Korrekturen übernahm; vgl. die Notation bei Kawana 1985: 41.

53 Vgl. Ogata 2001: 118.

54 Yamamoto zitiert nach Ebara und Ogata 1994: 81 (dort auch zu weiteren Bezügen); ausführlich dazu Ogata 2001: 122-123.

55 Sie weisen ebenfalls auf die „Erinnerung (*sōki suru*) an das Rauschen des Herbstwindes und das abfallende bunte Herbstlaub“ beim Anblick der frischen Blätter über den Köpfen der Wanderer hin und beschreiben das als „Doppelschichtig[keit] der realen Landschaftsansicht (*genjitsu no keikan*) und der Welt der alten Gedichte“; vgl. Ebara und Ogata 1994: 81. Interessanterweise dreht Dombrady (1985: 92) die Perspektive um,

dabei auch auf die „Deutzienblüten“ in dem Haiku aufmerksam, da sich an ihnen zwei Lager der Literaturwissenschaft ausmachen lassen. Dabei geht es um die Frage, ob die Blüten auf „reale Landschaft“ und „Realität“ oder auf „illusionäre Vorstellung“ und „Fiktion“ verweisen; beide „Lager“ vereinigend hebt auch sie diesen Abschnitt hervor:

[...] die Konstruktion aus einer doppelschichtigen Struktur einer realen Reise und einer Reise durch die *images (imēji)* der klassischen Literatur ist ein Merkmal, das das gesamte Werk namens *Oku no Hosomichi* betrifft, und der vorliegende Abschnitt ist in dieser Hinsicht besonders zu beachten. (2003a: 63)

Wenn Bashō allerdings das „Weiß der Deutzien“ (*u no hana no shiro-tabe ni*) gemeinsam mit dem „frischen Baumgrün in den Baumwipfeln“ (*aoba no kozue*) und den „Heckenröschen in Blüte“ (*mubara no hana no saki*) in Szene setzt und dabei an rotes Herbstlaub (*momiji*) und Schnee (*yuki*) denkt, knüpft er mit jeder einzelnen Pflanze und Farbe bestimmte textuelle Bezüge. Vermutlich spielt er auf die drei Farben Grün (*aoba*), Rot (*momiji*) und Weiß (*Shirakawa*) aus dem Gedicht von Minamoto no Yorimasa an und lässt zugleich damit die Landschaft in den drei Jahreszeiten Sommer, Herbst und Winter erscheinen.<sup>56</sup> Bei Bashō ist allerdings das Weiß mit dem Weiß der Deutzien und Heckenröschen, dem Schnee und dem Weißfluss (*Shirakawa*) deutlich stärker akzentuiert. Sein Faible für diese Farbe – die „Sehnsucht nach der weißen Welt“ – ist bekannt.<sup>57</sup> So ruft er vorangegangene Passus wie den „Schwarzhaarberg“ ins Gedächtnis zurück, wo der „weiße leuchtende Schnee“ das Weiß-Thema inauguriert, und sensibilisiert zugleich den Leser für kommende Weiß-Passus wie in Soras Haiku in Hiraizumi,<sup>58</sup> die „weißschäumenden Flutwellen“ an

---

denn bei ihm handelt es sich nicht um „Erinnerung“ sondern um „Vorausahnung“; der Gesamtzusammenhang spricht jedoch für Erinnerung – wenn auch für eine Art von *false memory*, das heißt Erinnerungen an Geschehnisse, die nicht selbst erlebt wurden.

- 56 Es handelt sich um das Gedicht Nr. 365 in der offiziellen Sammlung *Senzai Wakashū* 千載和歌集 (Ende zwölftes Jahrhundert); eine Übersetzung findet sich bei Dombrady 1985: 92.
- 57 Aus Bashōs früherem Reisetagebuch *Nozarashi Kikō* 野ざらし紀行 stammt das berühmte Haiku „Dunkles Abendmeer/ der Ruf einer Möve/ so fern in schwachem Weiß“ (*umi kurete kamo no koe honoka ni shiroshi*); zu Bashōs „Farbempfinden“, insbesondere zum Weiß vgl. Ōwa 1997 und zur „Sehnsucht nach der weißen Welt“ siehe White 1987, Zitat ebd. 114.
- 58 Dombrady schreibt zu dieser Erinnerung an den „treuen Vasallen Kanefusa“ beim Anblick von Landschaft, dass dieses kleine Meisterwerk durch das Spiel der Weißnuancen wirkt (1985: 295). Ogata (2001:

der Ichiburi-Grenzstation oder das *ishiyama*-Haiku vom „Steinberg“, wo „alles weiß ist“ und „der Herbstwind – weiß“ (ebd. 63, 223, 241; textuelle Kohärenz). Dieser Abschnitt ist somit in der Tat besonders geeignet, das „Gedächtnis der Literatur“ im Sinne von Intertextualität, aber auch die Intratextualität – „Weiß“, Herbstwind (Herbst und Wind), sommerliches Grün etc. – zu verdeutlichen.

Was Dombrady korrekterweise mit dem „Erscheinen vor meinem geistigen Auge“ übersetzt, ist der Erinnerung explizierende Begriff *omokage* 俤, der in dieser Funktion ebenfalls gut aus dem *Man'yōshū* belegt ist.<sup>59</sup> Wie auch Ogata Tsutomu (2001: 118) bemerkt, der das *Oku no Hosomichi* als groß angelegte Kettendichtung liest, bezieht sich *omokage* auf das Sehen.<sup>60</sup> Die Phrasen *akikaze o mimi ni nokoshi* („Herbstwind klang[en] in meinen Ohren“) und *momiji o omokage ni shite* („buntes Herbstlaub vor meinem geistigen Auge“) stehen sich daher als Parallelverse (*tsuiku* 対句) gegenüber – eine hochliterarisierte Form der erinnerten Landschaft. Derart wohl eingeleitet mündet der Erinnerungsdiskurs schließlich in den Abschnitt Dreizehn:

ら	し	断	れ	は	身	途	に	い	先	日	た	窮	須
さ	う	て	、	風	心	の	や	か	づ	と	づ	と	か
ず	お	、	懐	景	つ	く	」	こ	」	ど	ね	い	川
。	も	は	旧	に	っ	る	と	こ	こ	白	め	て	ふ
」	ひ	か	に	魂	か	れ	問	え	河	ら	、	も	の
	め	ば	腸	う	、	み	」	つ	の	る	四	の	駅
	ぐ	く	を	、	且	、	長	る	関	。	五	を	に
													等

In der Poststation von Sukagawa hatte ich einen Freund namens Tōkyū, den besuchten wir und blieben vier bis fünf Tage seine Gäste. Er stellte uns unverzüglich die Frage: „Wie erging es Euch denn beim Überschreiten der Grenzschranke von Shirakawa?“ Ich antwortete: „Durch die Beschwerden der langen Reise an Körper und Seele erschöpft, von der Schönheit der Landschaft [*fiukei*] fast der Sinne beraubt und jener poetischen Reminiszenzen [*kaikyū*] eingedenk, die mir geradezu das Allerinnerste aufwühlten – [sic] war ich geistig einfach nicht auf der Höhe, auf Antrieb einen Vers zustande zu bringen. (ebd. 97, 99)

Abstrakte Verweise auf die Außenwelt – und damit die Landschaft – tauchen zwar bereits im dritten Abschnitt (*mimi ni furete imada me ni minu sakabi*, „[...] aus jenen Gegenden [*saka(h)i*] 境], die meinem Ohr zwar wohl bekannt, meinem Auge aber fremd sind“, ebd. 53) sowie

248) ist der Meinung, dass Bashō dieses Haiku hinter das Sommergras-Haiku (*natsukusa ya ...*, siehe unten „Hiraizumi“) plazierte, um damit die „nostalgischen Reminiszenzen an Takadachi“ abzuschließen.

59 Zu *omokage* bei Bashō vgl. Iino 1959: 234, Uda und Higashiura 2007: 285.

60 Ogata 2001: 118; zur Lesung als Kettendichtung vgl. ebd. 224, 348, 364 etc.

im zehnten Abschnitt auf, wo es um die „Zehn Landschaften“ (*jikkei* 十景) am Tempel Unganji geht. Der dortige Landschaftsbegriff *kei* 景 ist in Bashōs Handschrift eine spätere Ergänzung, die er zwischen die Zeilen notierte,<sup>61</sup> und deutet bereits an, dass er den Landschaftsdiskurs tatsächlich auf reflexiver Ebene abarbeitete. Weiterführend in diese Richtung ist der vorangehende Begriff *kesbiki* けしき, der zwar auf „Landschaft“ verweist, hier jedoch schwer damit zu übersetzen ist, so dass Dombrady ihn ganz übergeht (ebd. 81); auf *kesbiki* komme ich zurück.<sup>62</sup> Weiterhin fallen in diesem kurzen Abschnitt die metaphorischen Verweise auf die Vergangenheit auf: die „Spur“ (*ato* 跡),<sup>63</sup> die

- 
- 61 Vgl. Ueno und Sakurai 1997: 18, 80. Die Soryō-Reinschrift (Soryū bei Dombrady), auf der die erste Druckausgabe (*genrokuban*, 1699 oder 1702) wie auch die Übersetzung beruht, verzeichnet das Zeichen ebenfalls, was als weiterer Hinweis zu werten ist, dass sie nach Bashōs Ergänzung angefertigt wurde. Man unterscheidet heute im Wesentlichen vier Grundlagentexte (*teihon*), auf der die verschiedenen Ausgaben beruhen; zu einem Kurzüberblick vgl. Imoto et al. 1999: 74 (ihre Ausgabe basiert auf der Sora-Abschrift, berücksichtigt aber auch Bashōs Handschrift), Ōshiro et al. 2011: 132-134 und ausführlich Sakurai 1997 mit bibliographischen Hinweisen auf die Ausgaben der verschiedenen Abschriften (ebd. 124). Fukumoto, der im *Oku no Hosomichi* „die Einstellung zu einer Neubewertung des *haikai* im alten Stil (*kofū haikai*)“ (Teimon- und Danrin-*haikai*) erkennen möchte“ (1997: 220), bietet ebenfalls eine gute Einleitung mit eigener Problemstellung.
- 62 „Aussehen/Atmosphäre/Stimmung oder Gebaren der Natur“. Yamaguchi Yoshinoris (2000) Erläuterung, dass es sich, anders als bei den „objektiven“ Begriffen *fūkei* oder *fūkō*, die beide „Landschaft“ bedeuten, bei *kesbiki* um die „Gestalt der subjektiv aufgefassten Natur“ handelt, ist freilich bedenklich. Der Begriff *kesbiki* steht bei Menschen auch für „Mine, Ausdruck, Gebaren“ etc. Imoto et al. (1997: 82) notieren *kesbiki* mit 気しき; vgl. dagegen das Faksimile bei Ueno und Sakurai 1997: 18, 80. Die Notation mit 気色 steht eher für das Menschliche oder „Atmosphäre, Stimmung“ etc., wogegen sich 景色 unmittelbar auf die Landschaft bezieht. Bashō lässt mit der *hiragana*-Notation die Entscheidung offen. So erhöht er die Polysemie beziehungsweise verpasst der Landschaft menschliche Züge (Anthropomorphisierung).
- 63 Dass *ato* auch im Japanischen als Verweis auf konkretes Erinnern verstanden wird, belegen eindrucksvoll Ebara und Ogata. Bashōs kurze Bemerkung in Hiraizumi, dass die „Reste vom Großen Tor eine *ri*-Meile voraus liegen“ (大門の跡は一理こなたにあり), paraphrasieren sie wie folgt: „Die Spuren/Reste des Großen Tores des Palastes in Hiraizumi, die nun zur Ruine gewandelt sind, lagen ungefähr eine *ri*-Meile voraus. Sie erinnerte(n) daran, wie mächtig die Anlage in alter Zeit war“ (1994: 36, 101).



dreimal, und die Kiefer (*matsu* 松), die doppelt vorkommt. Die Kiefer ist mit anderen Bäumen eine bereits im *Man'yōshū* geschmiedete Metapher der Erinnerung, zumal das Wort homonym mit dem Verb *matsu* 待つ („warten“) ist: Es sind die Kiefern, die am Strand auf den Reisenden warten. Als „Leitmotive“ von Bashōs Wanderung kommen Spuren und Kiefern im Folgenden noch öfters vor. Aber erst im dreizehnten Abschnitt hebt Bashō die bisherigen Verweise und Anspielungen auf eine diskursive Ebene, die nun nicht mehr zu übersehen ist: *fūkei* 風景, der aus dem *Man'yōshū* bekannte und heutzutage allgemeinste Begriff für Landschaft, sowie *kaikyū* 懐旧, von Domb Brady für diesen Kontext treffend mit „poetischen Reminiszenzen“ übersetzt.<sup>64</sup>

風景に魂うはれて懐旧  
 風景に魂うはれて懐旧

Abbildung 2: Bashōs Handschrift („[...] von der Schönheit der Landschaft fast der Sinne beraubt und jener poetischen Reminiszenzen eingedenk [...]“; Quelle: Ueno und Sakurai 1997: 22).

Bashō zementiert den Zusammenhang von Landschaft und Erinnerung literarisch, indem er erneut eine Konstruktion aus Parallelversen (*tsuiku*) wählt: *fūkei ni tamashii ubawarete / kaikyū ni harawata o tachite* 風景に魂うはれて / 懐旧に腸を断て („von der Schönheit der Landschaft fast der Sinne beraubt und jener poetischen Reminiszenzen eingedenk, die mir geradezu das Allerinnerste aufwühlten“).<sup>65</sup> Nach einem weiteren Besuch bei Kiefern im vierzehnten Abschnitt kommen in Abschnitt Fünfzehn die nächsten expliziten Verweise auf die Vergangenheit vor. Wichtig ist das Wort *mukashi* むかし („früher, einst“), das als *kanji* 昔 notiert Bestandteil der oben zitierten Phrase *sono kami* ist (Wiederholung / Äquivalenz, Textkohärenz / Isotopie). In diesem Abschnitt suchen die beiden Wanderer den in der klassischen Dichtung besungenen „Stein, um Farnmuster zu drucken“ (*Shinobu moizuri no ishi*; ebd. 107). Nagata Eri kommentiert den Abschnitt und das abschließende Haiku wie folgt:

64 Auch bei Bashō scheint *fūkei* der häufigste Landschaftsbegriff zu sein; vgl. Uda und Higashiura 2007: 1258, die zwanzig Belege auflisten.

65 Vgl. Ogata 2001: 130.

Bashō sah mit eigenen Augen, wie der als *utamakura* berühmte Stein *Shinobu moji-zuri no ishi* seine Gestalt gewandelt hatte. Anstatt [damit Stoffe zu bedrucken] pflanzten die Mädchen nun Reissprösslinge, und [beim Anblick] ihrer Hände erinnerte er sich an das Altertum (*kodai o kaisō suru*). Man kann sagen, dass es ein Abschnitt ist, in dem stark Bashōs Haltung zum Ausdruck kommt, in der das Alte weiterlebt (*shōkoteki na shiset*). (2003a: 75)

Interessant ist Nagatas Beschreibung nicht nur, da sie das Motiv der Wanderung in die Vergangenheit verdeutlicht, sondern auch wegen der Wortwahl. Wenn Bashō das Altertum selbst nicht erlebt hatte – *katsute keiken shita koto wo* („einst selbst Erlebtes“) heißt es zu *kaisō* im *Kōjien* –, wie konnte er sich daran erinnern (*kaisō suru*)?<sup>66</sup> In dieser wissenschaftlichen (Fremd-)Beschreibung sind somit „Erinnerung“ und „Vorstellung“ nicht ausdifferenziert.<sup>67</sup> Wie noch genauer zu zeigen sein wird, ist das auch in Bashōs (Selbst-)Beschreibungen der Fall. Das heißt, dass Bashōs Beobachtungen unreflektiert in die Fremdbeobachtung übernommen werden, dass sich also Objekt- und Metasprache nicht unterscheiden. Auch ein Blick auf das Haiku, zu dem Dombrady schreibt, dass es „abermals zur Veranschaulichung immer wieder der gleichen Erkenntnis [dient]: die Zeiten ändern sich“ (ebd. 290), ist weiterführend. In seiner freien, aber zutreffenden Übersetzung lautet es: „Mädchenhände: / im Reisfeld emsig! – Früher / am Farnmusterstein!“ (*sanāe toru / temoto ya mukashi / shinobuzuri*). Bashō wiederholt das Wort *mukashi* („Früher“) aus dem vorangehenden Prosateil und erhöht damit die textuelle Kohärenz (Isotopie). Auch wird hier die enge Bindung von *mukashi* an das Thema der sich wandelnden Zeit deutlich. Durch die Verwendung von *hiragana* für die Notation von *shinobu* greift er auf die

66 Der Begriff *kaisō* 回想 wird beispielsweise in Fernsehfilmen benutzt, um damit eine Erinnerung einzuleiten. Der Begriff *shōko* 尚古 wiederum wird gewöhnlich mit „Verehrung der alten Zeiten, Traditionalismus“ (*wadoku.de*) etc. übersetzt, bedeutet aber auch „immer noch alt sein“ etc.

67 Diese Kritik, die die gesamte hier konsultierte Fachliteratur betrifft, lässt sich, oberflächlich betrachtet, auch gegen die vorliegende Untersuchung vorbringen. Da es mir jedoch, aus einer gedächtnisorientierten Fragestellung heraus, um den Zusammenhang von Gedächtnis, Landschaft und Literatur geht, in der Bashōs Terminologie im Zentrum der Beobachtung steht und weiterhin die menschliche Wahrnehmung sowie die Landschaft als Phänomene begriffen werden, in die stark das Moment des Gedächtnisses involviert ist, liegt hier eine andere Beobachterposition vor. Unterschiede zwischen Vorstellung und Gedächtnis, die schon bei Freud untrennbar verknüpft sind, lassen sich vermutlich nur durch neurofunktionale Messungen nachweisen.

*kakekotoba*-Technik zurück: Einmal bezieht sich die Phrase als Verb auf *mukashi* und bedeutet dann „sich an das Früher zurücksehen“ (*mukashi o shinobu*) – *shinobu* aber auch als „erdulden, erleiden“ –, dann wiederum bezieht sie sich auf *zuri* als *shinobu-zuri*, also auf die Bezeichnung des Steines aus Shinobu, wie der alte Name der Präfektur Fukushima lautete, beziehungsweise die des *shinobu*-Farns. Zu dem Haiku gibt es eine Vorfassung, die Bashō offenbar später verbesserte. Hierzu schreibt Nagata:

Der Auslegung von Hisatomi [Tetsuo] zufolge bringt [das Verb] *tsukamu* [ergreifen, in die Hand nehmen, greifen, festhalten] die Bewegung der Hände lediglich für die erste Hälfte der Arbeiten [für das Nehmen und Einpflanzen der Reissetzlinge] zum Ausdruck, aber durch den Austausch mit *toru* kommt die gesamte Bewegung [...] hervor, [es] ist für „sich nach dem Früher sehen“ (*mukashi o shinobu*) besser geeignet. Ogata [Tutomu] vermutet, dass die anfängliche [Fassung mit] *tsukamu* eine rohe, ungeschliffene Form der Realitätsdarstellung (*shajitsu*) ist,<sup>68</sup> die den Gegensatz des „Jetzt“ zum ästhetischen Früher (*fūga no mukashi*) hervorhebt. Das stereotype *toru*, für das es in der Waka- und *renga*-Dichtung [viele Beispiele gibt], sei aus dem Gefühl der Sehnsucht nach der alten Zeit eingesetzt worden, und weil [so] das Wehklagen über den Verfall des „Jetzt“ durch den Verlauf der Zeit besänftigt werde.<sup>69</sup>

Die unterschiedlichen Auslegungen der japanischen Forschung belegen Polysemie und damit die literarische Qualität von Bashō Aufzeichnungen und geben zugleich indirekten Einblick in seine Methode und Akribie bei der nachträglichen Aufarbeitung.

Auch der sechzehnte Abschnitt enthält verschiedene Bezüge zur Vergangenheit: *kyūseki* 旧跡 („alte [!] Spuren“), „alte Ruinen“ bei Dombrady (ebd. 109), *kyūkan* 旧館, die „alte Burg“, *ato*, „Überreste“, sowie *furudera* 古寺, der „alte Tempel“ (ebd.). Zudem kommt

68 Auch für Kon Eizō (1989: 182-183) besitzt *sanae tsukamu* einen „vulgäreren Beigeschmack“. Ogata spricht von einer „ungehobelten Form“, mit der Bashō als „Abbildung der Realität“ (*shajitsu*) den „stereotypen Ausdruck der Waka- und *renga*-Dichtung zerschlagen“ wollte (2001: 146). Interessant scheint dabei auch seine Vermutung, dass Bashō mit der *tsukamu*-Fassung dem Früher (das Alte) ein „Jetzt“ (*ima*) entgegenzusetzen wollte. Wenn auch spekulativ, untermauert sie doch die formalen Aspekte, die das *Oku no Hosomichi* als Erinnerungsliteratur auszeichnen („Alt-Neu-Topik“).

69 Vgl. Nagata 2003a: 77 und weiterhin zu den verschiedenen Entstehungsstadien des Haiku sowie zu dem Vers *sanae toru* inklusive seiner literarischen Bezüge zu Saigyō etc. und der rituell-zeremoniellen Bedeutung des Reispflanzens Ogata 2001: 145-146.

zweimal der Erinnerungsstein *sekihi* 石碑 vor. Das Schriftzeichen *hi* ist heutzutage Bestandteil von *kinen'hi* 記念碑 („Denkmal, Gedenkstein“), und es wird sich noch zeigen, dass Bashō auf *kinen* ebenfalls wiederholt zurückgreift. Festzuhalten ist auch hier, dass alle Begriffe auf die Vergangenheit im menschlichen Bereich verweisen, was insofern selbstverständlich ist, als das hohe Alter der Natur nicht eigens zu erwähnen ist – solange es sich nicht beispielsweise um einen uralten Baum handelt, was ebenfalls vorkommt.

In Abschnitt Achtzehn suchen Bashō und Sora das Grab des Tō no Chūjō [Fujiwara no] Sanekata 藤中将実方, eines berühmten Dichters der Heian-Zeit. Auf ihre Erkundigungen hin erhalten sie unter anderem die Antwort, dass das „Schilfgras zur Erinnerung an Sanekata dort erhalten geblieben“ (ebd. 117) ist. Der relevante Begriff hier lautet *katami* 形見, notiert in *hiragana*. Ein *katami* ist ein Erinnerungsstück, ein Andenken an einen Verstorbenen. Natürlich kommt der Begriff in dieser Funktion ebenfalls bereits im *Man'yōshū* vor, aber *susuki* („Schilfgras“) und *katami* verweisen erneut auf Saigyōs Spuren.<sup>70</sup> Zwar handelt es sich bei Sanekata um eine zentrale Figur der *hyōhaku*-Mentalität, aber denkbar ist, dass es Bashō weniger um diesen als um ein weiteres Aufsuchen eines von Saigyō aufgesuchten Gedächtnisortes geht.<sup>71</sup>

---

70 Vgl. Dombrady (1985: 118), der *katami no susuki* mit „Gras der Erinnerung“ übersetzt. Saigyō erläutert in dem Vorwort zum *Sankashū*-Gedicht Nr. 800 ausführlich seine Begegnung mit dem Grab von Sanekata. Diese Episode wurde später in verschiedene Werke aufgenommen; vgl. Ogata 2001: 166 und zu Saigyōs Gedicht mit Vorwort Gotō 2002: 222-223.

71 Zu Sanekata vgl. Wittkamp 2003, Exkurs zu *utamakura*.