

Robert F. Wittkamp

Landschaft und Erinnerung

Zum Oku no Hosomichi
- mit Holzschnitten aus dem *Bashō-ō Ekotoba-den* -

Deutsche Ostasienstudien 11

OSTASIEN Verlag

Inhalt

Zu den Holzschnitten	7
Landschaft und Erinnerung:	
Bashōs poetische Wanderung in die Vergangenheit	9
Landschaft und japanische Lyrik	10
Landschaft und Gedächtnis	12
Der historische Landschaftsbegriff im ostasiatischen Kontext	14
Gedächtnis und Literatur	20
Landschaft und Erinnerung bei Bashō	22
Reisegrund und Reiseziel	26
Die reflexive Ebene	33
Exkurs: <i>damnatio memoriae</i> – die gelöschte Erinnerung	46
Drei Höhepunkte der Erinnerung	48
Matsushima	58
Exkurs: Sommer als Struktur	63
Hiraizumi	67
Zur Westküste	75
Kisagata	86
Abspann und Zirkelschluss	94
Nachbemerkung	110
Zur Anti-Landschaft bei Bashō	115
Matsushima	115
Yoshino	126
Fujisan	128
Mukei – „nicht haben Landschaft“	133
Nachbemerkung	135
Unterwegs im eigenen Land:	
Japanische Reiseliteratur – die Erfahrung des Fremden?	137
Abbildungsverzeichnis	153
Literaturverzeichnis	155

Zur Anti-Landschaft bei Bashō

Wenn die Menschen schweigen,
so werden die Steine schreien.¹

Die Wanderung in die Vergangenheit ist bei Bashō ein Thema, das sich durch seine gesamte Literatur zieht. Bereits die heute unter dem Titel *Nozarashi Kikō* bekannten Aufzeichnungen beginnen mit der Bemerkung, dass sich die Reise „auf Menschen von früher“ (*mukashi no hito*) stützt, und daher verwundert es wenig, wenn Ogata Tsutomu für die ausführliche Darstellung wiederholt auf die Terminologie der Erinnerung zurückgreift.² Im Folgenden jedoch soll es nicht um diesen Zusammenhang, sondern um einen anderen Aspekt gehen.

Im *Oku no Hosomichi* stellt der Meister ein großes Repertoire an Landschaftsbegriffen unter Beweis, die er allerdings nicht ins Haiku einbringt. Die großzügige Verwendung abstrakter Landschaftsbegriffe im Prosateil bei gleichzeitigem Heraushalten aus der Haiku-Dichtung ist ein Indiz für die besondere Bedeutung der – als Landschaft konstruierten – Landschaft bei Bashō.³ Ein bestimmter Aspekt dieser literarisch inszenierten und terminologisch reflektierten Landschaft soll im Brennpunkt der folgenden Untersuchung stehen: die Archäologie der Anti-Landschaft.

In der ersten Untersuchung wurde gezeigt, wie Bashō seine Ausführungen zu Matsushima zu einem Höhepunkt der Landschaftschilderung erhebt. Bezüglich der literarischen Tradition zu diesem *utamakura* („Gedichtkopfkissen“) weist die Forschung unter anderem auf die 1682 gedruckte Sammlung *Matsushima Chōbōshū* 松嶋眺望集 („Sammlung von Matsushima-Ansichten“) hin, wo in zwei Abschnit-

-
- 1 J.G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, zitiert nach A. Assmann 2003: 298. Die folgenden, überarbeiteten und umfangreich ergänzten Ausführungen gehen zurück auf Wittkamp 2004b.
 - 2 So erläutert Ogata (1998: 137-152) etwa den Abschnitt Yamanaka – Fuha – Ōgaki unter dem Stichwort „Nostalgie/Sehnsucht nach dem Früher“ (*kaiko* 懐古) und den nahezu nur aus Haiku bestehenden Abschnitt zu Ohari wiederum als „Andenken des Zusammenklanges“ (*kōkyō no kinen* 交響の記念; ebd. 171-188).
 - 3 Wie in der ersten Untersuchung gesehen, scheint es von Bashō nur wenige Haiku zu geben, in denen die Landschaftsbegriffe *kei* 景 und *keshiki* 気色 („Landschaft“) vorkommen; *fūkei*, *kōfū*, *kakyō* oder *bikei* tauchen gar nicht auf. Der *keshiki*-Begriff wird allerdings in dem Wörterbuch zum Haiku-Wortschatz bei Bashō und Buson (Imoto et al. 1983) nicht erfasst; vgl. Iino 1959 sowie Uda und Higashiura 2007.

ten die schöne Landschaft als „Japans erste Prachtlandschaft“ (*Nihon daiichi no kakyō* 日本第一佳境) sowie als „die schönste Landschaft unterm Himmel“ (*tenka daiichi no kōfūkei* 天下第一之好風景) gepriesen wird.⁴ Bashō wählte zwar mit *kōfū* und *keshiki* andere Landschaftsbegriffe,⁵ aber wie die *haibun*-Prosa *Sharakudō no Ki* („Aufzeichnungen aus der Sharakudō-Klause“) belegt, war ihm *kakyō* bekannt.⁶ In diesem Zusammenhang ist der Anfang mit „Oft genug wurde behauptet“ (*somosomo koto furi ni taredo*) zu beachten. Das Zitat stammt aus dem Abschnitt Neunzehn der vermutlich um 1331 fertiggestellten *zuihitsu*-Miszellensammlung *Tsurezuregusa* 徒然草, wo der Autor Yoshida Kenkō 吉田兼好 (1283–1352) mit eben jenen Worten auf die berühmten heian-zeitlichen Werke *Genji Monogatari* und *Makura no Sōshi* Bezug nimmt. Durch die Markierung mit einem Zitat wiederholt Bashō aber nicht lediglich das obligate Matushima-Stereotyp der schönen Landschaft, sondern hebt zugleich hervor, dass es sich dabei nicht um seinen eigenen Gedanken handelt. Auch die inhaltlichen Bezüge sind von Bedeutung; denn Abschnitt Neunzehn reflektiert den „Wechsel der vier Jahreszeiten“,⁷ der wiederum spätestens seit der ersten offiziellen Waka-Sammlung *Kokin Wakashū* fester Bestandteil einer in der *Man'yōshū*-Dichtung gründenden Landschaftstopik ist. Durch die Wiederholung dieser Phrase rekurriert also auch Bashō auf die heian-zeitlichen Werke und damit auf die Topik der Jahreszeiten-Landschaft. Die vier Jahreszeiten (*shiji* 四時

-
- 4 Vgl. Suzuki 2003b: 109; zu den Bezügen zum Reisetagebuch *Miyako no Tsuto* 都のつと von Sōkyū (宗久, gestorben nach 1380) vgl. Muramatsu 2001: 131-136, der in einem ausführlichen Vergleich den „Ähnlichkeiten“ nachgeht. Die Sammlung *Matsushima Chōbōshū*, die Sakurai (2006: 63) zufolge auch Haiku von Bashō enthält, stammt von einem gewissen Ōyodo Michikaze 大淀三千風 (1639–1707), den Bashō in Sendai besuchen wollte. Michikaze ist heute für sein Reisetagebuch *Nihon angya bunshū* (1683–1690) bekannt; vgl. Wittkamp 2001: 34.
- 5 Der *kōfū*-Begriff scheint in Bashōs Werk nur hier vorzukommen (vgl. Uda und Higashiura 2007: 538) und Ebara und Ogata (1994: 32) zufolge eine Abkürzung von *kōfūkei* aus dem *Matsushima Chōbōshū* zu sein. Auch in einem Gedicht von Du Fu taucht der Begriff auf; vgl. Ogata 2001: 217.
- 6 In diesem kurzen Prosastück aus dem Jahr 1691 scheint es ausschließlich um Landschaft zu gehen. Neben einer Anspielung auf den chinesischen *shanshui*-Begriff (jap.: *sansui*) tauchen Ortsnamen aus den *Ōmi hakkei*, den „Acht Ansichten vom Biwako“, auf; vgl. Imoto et al. 1997: 283 oder Toyama 1990: 164-165. Für *kakyō* führen Uda und Higashiura (2007: 345) noch einen weiteren Beleg an.
- 7 Vgl. Berndt 1993: 32-38.

oder *shiki* 四季) und die Landschaft scheinen in Bashōs Werk – wie auch in der Waka-Literatur insgesamt – oftmals synonym zu sein; zumindest stehen sie in einem untrennbaren Zusammenhang und verweisen auf sich gegenseitig. Ergänzend zum Thema „Landschaft und Erinnerung“ sei erwähnt, dass auch Kenkō den Zusammenhang reflektiert, etwa wenn er schreibt, dass es „altbekannt ist, daß die Mandarinenblüte Erinnerungen weckt“. ⁸ Betrachtungen über die Landschaft und die Jahreszeiten sowie der Ausdruck von Sehnsucht nach dem Alten finden sich bei ihm in mehreren Abschnitten.

Die Frage ist nur, ob diese lose thematische Verbindung mit der Landschaft allein die Aufnahme des ansonsten belanglosen – und erst später ergänzten⁹ – Zitates rechtfertigt, denn zur bloßen Demonstration von Belesenheit hätte Bashō gewiss Interessanteres wählen können. Das Original bringt Kenkōs Entschuldigung zum Ausdruck, erneut über bereits ausführlich Dargelegtes zu schreiben. Bashō überträgt dessen Entschuldigung nun auf sein Gerede von der Landschaft Matsushima. Sollte hierfür wiederum nur die Tatsache verantwortlich sein, dass es sich zu seiner Zeit bereits um ein Stereotyp, eine Klischee-Landschaft handelte? In diesem Falle hätte er ja, falls es ihn gestört hätte, einfach schweigen können. Vermutlich ist es vielmehr so, dass gerade die umständlichen intertextuellen Bezüge dem Wunsch nach Mitteilung umso stärker Geltung verschaffen. Dass hier nämlich ein *haikai*-rhetorischer Griff ganz besonderer Art vorliegt, macht die dem Prosateil folgende Lyrik deutlich:

	松 島
„Bucht der Kieferninseln“:	霧 に や
Leih dir die Gestalt des Kranichs,	と 身
du Bergkuckuck!	ゝ を
	ぎ か
<i>Matsushima ya · tsuru ni mi wo kare · hototogisu</i> ¹⁰	す れ

Nachdem Bashō die Landschaft dramatisch einleitete und wiederholt auf die Tradition der Dichtung an jenem Ort hinwies, *verzichtet* er auf seinen Gedichtbeitrag: Das zitierte Haiku ist mit dem Namen seines Begleiters Sora gekennzeichnet. Ob dieser nun tatsächlich der Dichter

8 Vgl. Berndt 1993: 32 mit Hinweis auf ein Gedicht im *Kokin Wakashū* ebd. 36.

9 Vgl. Bashōs Handschrift in Ueno und Sakurai 1991: 34.

10 Übersetzung Dombrady 1985: 155; obwohl Bashō bei der Landschaftsbeschreibung immer wieder auf Anthropomorphisierung zurückgreift, kommt ein „du“ expressis verbis nicht vor.

ist oder Bashō nur dessen Namen benutzt, ist dabei völlig unerheblich; denn in jedem Fall handelt es sich um eine literarische Inszenierung. Auf der Folie von Bashōs Landschaftsdramatik zeichnet sich ein besonderer Akt ab: die Anti-Landschaft. Denn dass der Meister seinem Gefährten gerade in Matsushima, dem vornehmlichen Ziel der Reise, das abschließende Haiku rein aus Freundschaft überlässt, bleibt in Anbetracht seiner Akribie, jedes einzelne Wort wiederholt auf die Goldwaage zu legen, nur schwer vorstellbar. Unter Anti-Landschaft wiederum wird hier ein Begriff verstanden, mit dem Landschaftsbegriff und Landschaftsstereotypie reflektiert werden. Er trägt seine Bedeutung über die Karikatur oder Parodie in die De-Konstruktion und „überwindet“ damit die Landschaft.¹¹ Yasuhara Morihiko sieht das Fehlen eines Haiku von Bashō in Matsushima darin begründet, dass die „Landschaft das Wort übersteigt (*koeru*: überschreiten, übersteigen, übertreffen)“. Angesichts der Tatsache, dass sich die Landschaft, um die es hier geht, erst „dem Wort“ – oder besser: der Schrift – verdankt, ist diese Formulierung höchst willkommen.¹²

Bashō erklärte einmal seinem Schüler Dohō, dass man sich in Fällen, in denen vor lauter Landschaftspracht kein Haiku gelingen will, auf die Beschreibung der Landschaft konzentrieren und das Gedicht später nachholen solle.¹³ Aber warum folgt dann an dieser Stelle das Haiku seines Wandergefährten, wo Bashō doch einige Jahre am Werk

-
- 11 Eine jüngere Variante der Anti-Landschaft erkennt Simon Schama bei vielen (modernen) Landschaftsmalern, deren Ziel es ist, „eine Anti-Landschaft zu produzieren, in der der Eingriff des Künstlers auf das geringfügigste und vergänglichste Zeichen reduziert wird, das möglich ist“ (1996: 21; 1998: 248).
 - 12 Vgl. Yasuhara 2007: 31. Seine Untersuchung zum Raum im *Oku no Hosomichi* ist allerdings im Hinblick auf zwei elementare Aspekte zu kritisieren: Erstens geraten Begriffe wie Gegend (*tochi*), Raum (*kūkan*), Ort (*basho*, *ba*) oder tatsächliche Landschaft (*jissai no keshiki*, ebd. 21) unterschiedslos durcheinander und zweitens nicht jene durch den *spacial turn* gewonnenen Erkenntnisse in den Blick, die auch in Japan längst nicht mehr – etwa in der „Humanistischen Geographie“ (*jūbun-shugi chirigaku*) – unbekannt sind; vgl. beispielsweise den Sammelband Senda 1998, wo ein Großteil der Ansätze ebenfalls aus den Architekturwissenschaften kommt.
 - 13 Dieser Passus findet sich in der *haikai*-Poetik *Sanzōshi*. In der japanischen Kommentarliteratur ist eine Diskussion zum Fehlen von Bashōs Matsushima-Haiku nahezu obligatorisch; als Überblick vgl. Suzuki 2003b. Michael C. Brownstein (1990) setzt sich mit Kitamura Tōkokus Essay *Matsushima ni oite Bashō-ō wo Yomu* aus dem Jahr 1892 (inklusive einer Übersetzung) auseinander. Zu dem *haibun*-Stück im *Sanzōshi* vgl. Okuda et al. 2009: 637-638.

„feilte und polierte“ (jap.: *suikō* 推敲)? Dass Bashō ihn sehr mochte und schätzte, ist bekannt. Wollte er ihm dennoch unterstellen, weniger sensibel für Landschaften zu sein? Es ist auch nicht so, dass es keine Lyrik von Bashō aus Matsushima gäbe. In verschiedenen Sammlungen seiner Schüler findet sich das folgende Haiku, dem ein längeres Vorwort vorausgeht:¹⁴

い	る	/	せ	奇	さ	の	め	心	の	人	の	松	
は	は	\	る	曲	ま	の	ぐ	を	み	の	景	嶋	
む	し	松	が	天	が	よ	ら	を	お	の	と	は	松
か	さ	生	ごと	工	\	も	す	尽	も	風	か	好	嶋
た	花	茂	と	の	の	三	。	し	ひ	情	や	風	
な	や	り	く	妙	嶋	里	を	、	や	、	。	扶	
し	か	て	、	を	\	計	よ	た	せ	こ	古	桑	
。	さ	、	を	刻	\	に	そ	く	て	の	今	第一	
	、	う	の	な	、	て	海	み	、	に	の		

Matsushima

Matsushima ist unter Japans Prachtansichten (*kōfū*) wohl die schönste Landschaft (*kei*). In geschmackvollen [Gedichten und Malereien] der Menschen aus alter und neuer [Zeit] einzig durch diese Inseln hervorgerufen – mit ganzem Herzen (*kokoro*) gaben sie ihre ganze Kunst. Das Meer von ungefähr nur drei *ri*-Meilen in alle vier Richtungen mit allerlei verschiedenen Inseln, so seltsam und voller Abwechslung, wie von höchster Götterhand wundersam geschaffen, und alle mit Kiefern dicht bewachsen, diese Anmut, diese Pracht lässt sich nicht mit Worten beschreiben:

So viele Inseln!
In Tausende zerbrechend¹⁵
Sommerliches Meer

shimajima ya · chiji ni kudakite · natsu no umi

嶋
ぐ
や
千
々
に
く
だ
き
て
夏
の
海

Imoto et al. (1997: 265) vermuten die Entstehung dieser Zeilen bei einem späteren Aufenthalt in Iga, Bashōs Heimat. Es fällt auf, dass

- 14 Hier zitiert nach Imoto et al. 1997: 265-266, Notation (ohne *furigana*) nach der Sammlung *Shō-ō zenden furoku* 蕉翁全伝付録; bezüglich der Unterschiede zu den anderen Sammlungen vgl. Imoto et al. ebd.
- 15 In Kommentaren wird *kudakite* (*kudaku*, brechen, zerbrechen) meist mit doppeltem Bezug erläutert: zum einen auf die vielen Inseln, zum anderen auf die sich brechenden Wellen; vgl. Kon 1989: 185-186. Sugiura, Miyamoto und Ogino (1968: 166) lesen *kudakete* (notiert in *hiragana*), Imoto und Hori (1999: 271) bringen beide Lesungen, stellen jedoch die obige Lesung (*kudakite*) mit größerer Schrifttype dar.

zwar ein Haiku, das einleitende *somosomo* [...], das Zitat aus dem *Tsurezuregusa*, dagegen nicht vorkommt. Ob Bashō hier kürzte oder im *Oku no Hosomichi* ergänzte, lässt sich nicht sagen, wohl aber vermuten, dass er akribisch an den Aufzeichnungen arbeitete. Yasuhara (2007: 88-89) zufolge würde das „sommerliche Meer“ (*natsu no umi*) zwar zur Steigerung der in der ersten Untersuchung vorgestellten Sommerkette beitragen.¹⁶ Da Bashōs explizit formuliertes Ziel jedoch in der Mondschau in Matsushima bestand, die wiederum nur als Herbstmotiv möglich ist, hätte er auf das Gedicht verzichtet. Yasuhara rückt einen interessanten Aspekt in den Blick, der sich problemlos in die Beschreibungsfigur der „Anti-Landschaft“ integrieren lässt.

Kommentare zum Matsushima-Passus betonen die Parallelität mit der Darstellung der Landschaft von Kisagata und weisen darauf hin, dass Bashō ja bereits im vorangestellten Prosateil die Landschaft von Matsushima genügend beschreibt und lobt, so dass das Haiku, die große Überschau aus der Vogelperspektive, nicht mehr notwendig gewesen sei.¹⁷ Wie gesehen, leitet er das besonders reizvolle Kisagata, wie zuvor Matsushima, mit einer allgemeinen Reflexion der Landschaft ein:

Viele Landschaften [*fūkō*] – Flüsse und Berge, Wasser und Land – sind von hinreißender Schönheit: jetzt ist es die von Kisagata, die mich in ihren Bann schlägt. (ebd. 211)

Nach dem ausführlichen Prosateil folgen dann aber zwei Haiku von Bashō, zwei von Sora und eines von einem gewissen Kaufmann Teiji. Bei einem Haiku Bashōs handelt es sich ebenfalls um eine Landschaftsdarstellung:

Dort, wo die Flut steigt:
die staksigen Beine des Kranichs,
umspült von kühlen Wellen ...

*shiogoshi ya · tsuru bagi nurete · umi suzushi*¹⁸

汐
霧 超
は 超
は や
ぎ
ぬ
海 れ
涼 て
し

Die Kombination von Kranich und Meer ist eine aus dem *Man'yōshū* bekannte Topik der Reisedichtung. Nur – war Bashō wirklich so phantasielos, das bereits in Matsushima angerissene Klischee hier unreflektiert zu wiederholen? Wohl kaum, aber was er damit bezweck-

16 Siehe den Exkurs zum Sommer in der ersten Untersuchung.

17 Vgl. Imoto und Hori 1999: 270-271.

18 Dombrady 1985: 215.

te – eine typisch japanische Fragestellung –, bleibt wohl ein Geheimnis, das er mit ins Grab nahm. Jedenfalls finden sich auch unter den folgenden Haiku der Begleiter Landschaftsbilder, so dass das angeführte Argument der Redundanz einer Haiku-Dichtung im Anschluss an die einleitende Überschau im Prosastil an Kraft verliert.

Es sind noch weitere Aspekte zu bedenken. Im Jahr Genroku 2 (1689), dem Jahr der Wanderung auf den schmalen Pfaden durchs Hinterland, dichtete Bashō das folgende Haiku:

	朝
	誰 夜
Morgens und abends	片 ま さ
wer wohl wartet – Matsushima	心 つ を
einseitige Gefühle	し
	ま
<i>asa yosa wo · taga matsushima zo · kata-gokoro</i>	ぞ

Die Übersetzung geschieht möglichst eng am Text, aber damit freilich ist längst nicht alles gesagt. Imoto und Hori, die auf verschiedene Unklarheiten und Besonderheiten hinweisen, paraphrasieren wie folgt:

Dass mein Herz (*kokoro*) so stark an Matsushima hängt, mag wohl daran liegen, dass es dort jemanden gibt, der von morgens bis abends auf mich wartet. Das würde mich schon glücklich machen, aber es sind doch nur meine einseitigen Gefühle, ich ganz allein hänge voller Inbrunst an Matsushima. (1995: 249)

Das über *matsu* mit der *kakekotoba*-Technik in zwei Richtungen wirkende Haiku besitzt kein Jahreszeitenwort (*muki no ku* 無季の句, *zō* 雑). Kon Eizō (1989: 169) ist der Meinung, dass Bashō es verfasste, um seinen Schülern diese Art der Dichtung zu erläutern. Es muss jedoch mehr dahinterstecken, denn oben wurde bereits vermutet, dass in Bashōs Lyrik Landschaft und Jahreszeit oftmals auf Synonymie hinauslaufen scheinen. Allerdings erklärte Bashō offenbar einst seinem Schüler Dohō, dass es im Falle eines berühmten Ortes (*meisho*) auch ohne Jahreszeit gehe. Denn wenn man ein *utamakura* in Verbindung mit einem Jahreszeitenwort verwende, sei in den siebzehn Silben (Moren) eines Haiku nicht genug Platz, um das auszudrücken, was man eigentlich im Sinn hat.¹⁹ Dieses Argument freilich überzeugt wohl kaum, denn im *Oku no Hosonichi* demonstriert Bashō wiederholt, wie der berühmte Ortsname

19 Zu diesem Passus im *Sanzōshi* vgl. Okuda et al. 2009: 605; die Notation dort ist unterschiedlich (朝よさを誰松しまの片心).

gekonnt mit der Jahreszeit zu verbinden ist. Das belegen unter anderem in Matsushima Soras Haiku und der Meister selbst in Hirai-zumi mit der Goldglanzhalle im großen Regen.²⁰ In jedem Fall demonstriert das *asa yosa*-Haiku, dass Bashō bereits vor dem Aufbruch damit experimentierte, in Matsushima, dem großen Ziel der Reise,²¹ mit dem aufzuwarten, was ich hier unter dem Oberbegriff der Anti-Landschaft beschreiben möchte.

Bezüglich der beiden Landschaften von Matsushima und Kisagata muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass Bashō ihre bereits von Saigyō in einem Waka festgehaltene Zusammengehörigkeit²² am „Schwarzhaarberg“ (ebd. 63) bei Nikkō vorbereitet und den Vergleich schließlich in der Landschaftsbeschreibung expliziert: „Matsushima lacht“ und „Kisagata trauert“ (ebd. 215). Die Parallelen im dreistufigen Textaufbau wurden bereits angesprochen, und auch hinsichtlich des Wetters gleichen sich die Beschreibungen. Kurz vor Matsushima fiel noch der Regen, um dann am nächsten Morgen der lachenden Sonne bis in die klare Mondnacht zu weichen. Auf der Anreise nach Kisagata scheint zwar am Nachmittag noch die Sonne, die aber abends dem Regen weicht. Am nächsten Morgen jedoch „sah der Himmel wie saubergefegt aus und als die aufgehende Sonne emporstieg und alle Farben zum Erglänzen brachte, schaukelten [die Wanderer] schon in ihrem Boot mitten in der Bucht von Kisagata“ (ebd. 211, 213). Tatsächlich regnete es am nächsten Morgen noch, wie auch den ganzen Tag zuvor. Erst ab Mittag klarte es auf, und das „Schaukeln im Boot“ geschah vermutlich am Abend. Bashō fügte einfach den nächsten Morgen ein, an dem die Wanderer vor ihrer Rückkehr nach Sakata bei klarem Wetter die „flimmernde Luft am Vogelsee-Berg ansahen“ (*Chōkaisan no seiran wo miru* 鳥海

20 Vgl. Dombrady 1985: 155, 169; weitere Belege sind ebd. 63 (Kurokamiyama), 107 (Shinobu), 119 (Kasashima), 123 (Takekuma) etc.

21 Den Wunsch, den Mond von Matsushima zu schauen, formuliert Bashō nicht nur im „Vorwort“ zum *Oku no Hosomichi*, sondern auch in verschiedenen Briefen kurz vor der Abreise; vgl. Imoto und Hori 1995: 249 zu einem Brief vom sechzehnten Tag im zweiten Monat 1689. Eine andere Materialsammlung enthält einen Brief vom „Anfang des zweiten Monats“ im selben Jahr. Dort formuliert Bashō seine Sehnsüchte nach der „Kirschblüte von Shiogama, dem Mond von Matsushima“ und der aus dem *Kokin Wakashū*-Gedicht Nr. 677 etc. bekannten „*katsumi*-Blume bei den Weiern [Sümpfen] von Asaka (no Numa“; Fukushima); vgl. Sugiura, Miyamoto und Ogino 1968: 372-374 sowie den „Abschnitt XVI. Vergebliche Suche am Berg Asaka“ bei Dombrady 1985: 103.

22 Dombrady (1985: 210) übersetzt das Gedicht.

山の晴嵐ヲ見ル), wie es bei Sora heißt. Bashō fasste den gesamten, vier Tage beanspruchenden Ausflug auf zwei Tage zusammen. Angesichts dieser Raffung sowie der durch die chinesische Dichtung motivierten Wetterphänomene und der dramatisch geschilderten Anreiseschwierigkeiten sprechen Ebara und Ogata (1994: 118) von einer „geschickten Montage“.

In Kisagata werden allerdings keine der „neunundneunzig Inseln“ und auch keine Kiefern genannt, aber als Anti-Landschaft sind sie dennoch da.²³ Unter literaturwissenschaftlichen Aspekten bilden beide Landschaftsbeschreibungen eine eigene Ebene der semantischen Kohärenz (Isotopie), die sich durch Äquivalenzen und Oppositionen auszeichnet. Das war Bashō vollkommen bewusst, denn zur Bucht von Kisagata schreibt er, dass sie „äußerlich der von Matsushima ähnlich; eigentlich aber grundverschieden von ihr [ist]“ (ebd. 215). Bezüglich des Regens weist Yasuhara (2007: 139-140) darauf hin, dass er wie *kusa* („schnellwachsendes Sommergestrüpp“) im Haiku dreimal auftaucht, nämlich in Hiraizumi, am Mogamigawa sowie in Kisagata. Danach kommt er (siehe unten) bis auf eine kleine Erwähnung im Prosatext nicht mehr vor.

In der ersten Untersuchung wurde gezeigt, dass dem Meister am Abend des Besuches von Matsushima nur das Schweigen blieb. Allerdings war das nicht der erste *utamakura*-Ort, an den Bashō zur literarischen Inszenierung des Schweigens sein Haiku auslagerte. Denn bereits an der Grenzbarriere von Shirakawa war er „geistig einfach nicht auf der Höhe, auf Antrieb einen Vers zustande zu bringen“ (ebd. 99). Tatsächlich jedoch verfasste er auch dort ein Haiku, das Sora in einem Brief an Sanpū schickte, und in einem Brief von Bashō an einen gewissen Kaun in Shirakawa, der Ende des vierten Monats in Sukagawa abgegeben wurde, findet sich eine Neufassung sowie eine kurze Reflexion über das ursprüngliche Haiku.²⁴ Bashō dichtete also nicht nur ein Haiku in Shirakawa, das über die „Gesichtsbräune“ und den „Klang des Windes“ deutlich auf Nōins Waka anspielt. In einem Zeit und Nachdenken erforderlichen Prozess überarbeitete er es zudem und tauschte beide Bezüge aus. Die Reisetzlinge (*sanae*) ließ er als Hauptmotiv zwar unverändert, entschloss sich jedoch, ihren Einsatz zu verschieben; sie bilden ein Motiv in dem wenig später in Shinobu verfassten Haiku.

23 Vgl. hierzu Soras Reiseaufzeichnungen in Sakurai 2006: 118-125; zu der berühmten, bei einem Erdbeben zerstörten Landschaft von Kisagata hieß es, dass es dort neunundneunzig Inseln und achtundachtzig Buchten gab.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen National-
bibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-940527-48-6

© 2012. OSTASIEN Verlag, Gossenberg (www.ostasien-verlag.de)

1. Auflage. Leicht korrigierter Nachdruck 2015

Alle Rechte vorbehalten

Redaktion, Satz und Umschlaggestaltung: Martin Hanke und Dorothee Schaab-Hanke

Druck und Bindung: Rosch-Buch Druckerei GmbH, Scheßlitz

Printed in Germany