

Fujisan

Ich bleibe bei der umgekehrten Chronologie und gehe nochmals drei Jahre zurück. Diesmal handelt es sich um eine achtmonatige Reise, die im *Nozarashi Kikō* dokumentiert ist. Bashōs erste große Wanderung, die sich literarisch niederschlug, war von längeren Aufenthalten unterbrochen, die zu wichtigen Kettendichtungen führten. Im Herbst 1684 brach er in Edo (Tōkyō) auf und erreichte an einem verregneten Tag die Grenzstation von Hakone, wo über dem gegenüberliegenden Ufer des Sees Ashinoko der Berg Fujisan in den Himmel ragt.

Durch seine majestätischen Proportionen und ungewöhnliche Höhe lud dieser Berg schon früh zur Abbildung ein,⁵ und spätestens Anfang des achten Jahrhunderts, als der „Landschaftsdichter“ (*jokeika*) Yamabe no Akahito 山部赤人 seine allegorischen Visionen strenger Raumaufteilung und klarer Farbgebung mit historischen und politischen Einschreibungen auf den Fujisan applizierte, war es mit diesem als Topos geschehen:

Aus der Tago-Bucht –
Ich trete hinaus und schau:
In blendendem Weiß
Am hohen Fuji-Gipfel
Der Schnee ist gefallen

Tago no ura yu · uchi idete mireba · mashiro ni so
Fuji no takamine ni · yuki wa furikeru

雪 真 田
波 白 兒
零 衣 之
家 不 浦
留 盡 從
 能 打
 高 出
 嶺 而
 尔 見
 者

Das Gedicht stammt ursprünglich aus dem *Man'yōshū* und wurde später in verschiedene Sammlungen übernommen. Es findet sich ebenfalls am Anfang des *Hyakunin Isshu* und gehört auch heute noch zu den ersten Waka-Gedichten, die japanische Grundschüler lernen. So nähert sich Bashō in alter Vertrautheit, aber an der Stelle, wo die Begegnung hätte stattfinden müssen, wird der erwartungsvolle Leser überrascht:⁶

-
- 5 Die älteste bekannte Abbildung stammt von einem Wandschirm aus dem Haus von Fujiwara no Koremasa (924–972); vgl. Naruse 1998: 36-40.
6 Notation nach Imoto et al. 1997: 21. Im Gegensatz zum *Oku no Hosomichi* oder zum *Oi no Kobumi* sind die Haiku in diesem Reisetagebuch höher als der Prosatext notiert; vgl. dazu Ogata 1998: 1-6. Das *Nozarashi Kikō* ist original mit *haibun*-Malereien notiert und nur im Zusammenhang damit zu sehen.

ぬ 霧 かく 降て 関
 日 し ぐれ くれ て、 こ
 ゴ 日 し ぐれ 富 山 皆 ち
 面 白 士 を 雲 日
 白 き を み に は 雨

An dem Tag, als ich die Grenzstation passierte, regnete es, und alle Berge waren in dicke Wolken gehüllt.

Nebligkalter Herbstregen
 Die Tage, wenn der Fuji nicht zu sehen ist –
 Wie interessant ...

*kirishigure · Fuji o minu hi · zo omoshiroki*⁷

„Weder Sanetomo noch Bashō“, behauptet Karatani Kōjin, „haben jemals Landschaft (*fūkei*) gesehen. Für sie war Landschaft nur ein Wort, nicht mehr als vergangene Literatur (*bungaku*)“.⁸ Sich auf Michel Foucault berufend (1996: 11) weist er zu Beginn seiner Ausführungen zwar darauf hin, dass vor der Meiji-Zeit noch gar keine (Literatur als) *Literatur* (*bungaku*) existiert hatte. Denkt man sich aber für „Literatur die japanische und chinesische Lyrik oder die mittelalterliche *inja bungaku* 隠者文学 („Literatur der zurückgezogen von dieser Welt Lebenden“), die es unter diesem Namen ebenfalls nicht gab, vor allem aber auch die *sansuiga*-Malerei, die es als *sansuiga* nach Karatani analog zur Literatur auch erst seit der Meiji-Zeit gab, hat er, was den zweiten Satz des Zitates betrifft, nicht ganz Unrecht – von den zahlreichen mittelalterlichen und edo-zeitlichen Fujisan-Abbildungen einmal abgesehen, die das Bild einwandfrei mit der Außenwelt identifizierbar machen. Allerdings bleibt die Frage, wie viel „Erkenntnis-konstellation“ (Karatani) zum Gebrauch der abstrakten Begriffe für „Landschaft“ notwendig ist. Interessanter dagegen scheint der erste Satz, denn wie Bashōs oben zitiertes Haiku belegt, sah dieser die Fujisan-Landschaft tatsächlich nicht – und machte diesen Umstand zum Thema seiner Dichtung. Hier zeigt sich erneut die Verfremdung tra-

7 In Paraphrasierungen zu diesem Haiku wird oftmals der Umstand eingefügt, dass Bashō von seiner Hütte in Edo aus täglich Gelegenheit zur Fuji-Schau hatte. Von dort aus erscheint der Berg natürlich um einiges kleiner.

8 Karatani 1996: 23. Der Shōgun Minamoto no Sanetomo 源実朝 (1192–1219) war trotz seines jungen Alters ein berühmter Dichter. In seiner Privatsammlung *Kinkai Wakashū* 金槐和歌集 belegt er seine Vorliebe für die Waka-Sammlung *Man'yōshū*. Auch Bashō kannte die 1687 in einer Druckausgabe erschienene Sammlung; vgl. Kanata 2011: 76-77.

ditioneller Landschaften, und die Reflektion der Landschaftstereotypie in Form der Anti-Landschaft wird erkennbar.“

Wie „fortschrittlich“ Bashō letztendlich war, zeigt vielleicht die folgende Episode. Mehr als zweihundertsechzig Jahre später berichtet Dazai Osamu 太宰治 pathetisch über die Erfahrung von „ich“ in einem Teehaus am Pass von Misaka, von wo aus eine der „Drei berühmten Fuji-Landschaften“ (*Fuji sankei* 富士三景) zu genießen ist:

Es war ein richtiger Kitschbild-Fuji. Er thronte in der Mitte, und vor ihm breitete sich weiß und kalt der See Kawaguchiko aus. Die näherliegenden Berge warfen sich dem Fuji an seinen Flanken zu Füßen und schienen den See geradezu in die Arme zu schließen. Ich überschaute die Szenerie und geriet derart in Bestürzung, dass mein Gesicht rot anlief.

Für diese Bestürzung, so mutmaßt Takahashi Osamu, sind die Fuji-Klischees verantwortlich, die eine direkte Begegnung mit der „wahren Landschaft“ (*jikkei* 実景) – was immer das auch sein mag – verhindern.⁹ Bashō jedoch war bereits gelungen, woran Dazai noch zu arbeiten hatte: die Überwindung der stereotypisierten Landschaft.

Wie Dombrady anmerkt, gehörte es zu Bashōs Anliegen, auf die Reise zu gehen, „nur um an einer gewissen Stelle, an einem geeigneten, spektakulären Ort, den Mond zu schauen“ (1985: 322) – oder die Kirschblüten, wäre zu ergänzen. Auf dieser Reise war der Fujisan nicht zu sehen, aber die zum Thema gemachte, nicht sichtbare Landschaft kommt auch am Ende der Wanderung über die schmalen Pfade durchs Hinterland vor. Bei der „Gottheit von Keki [...] sickerte“ zwar noch „durch die Zweiglücken [...] das Mondlicht“ (ebd. 267), aber am „15., dem Vollmondtag, regnete es, wie unser Gastgeber vorausgesagt hatte!“ (ebd. 269). Der Mond ist also nicht zu sehen, und wieder macht Bashō diesen Umstand zum Thema seiner Dichtung:

Den Vollmond schauen? ¹⁰		名
Beim launischen Wetter unserer		北 月
nördlichen Provinzen?	定 国	や
	め 日	
	な 和	
<i>Meigetsu ya · Hokkoku biyori · sadame-naki</i> (ebd.)	き	

9 Vgl. Takahashi 1999: 228-229; der zitierte Passus von Dazai wurde daraus entnommen.

10 Diese Verszeile sollte besser mit „Herbstlicher Vollmond!“ etc. übersetzt werden; denn erstens kommt kein Verb vor, und zweitens muss der Herbst eingebracht werden, der im Japanischen durch das Jahreszeitenwort *meigetsu* ausgedrückt wird.

Das Haiku erinnert an die in der ersten Untersuchung zitierte Textstelle aus dem *Tsurezuregusa*, in der Kenkō über den hinter Wolken verborgenen Mond nachsinnt. Auch in dem kurzen Reisejournal *Kashima Kikō*, dessen Entstehung zeitlich zwischen dem *Nozarashi Kikō* und dem *Oi no Kobumi* liegt, geht es um einen Ausflug zur Mondschau. Noch in der Nacht vor dem Zielort „leuchtete der Mond strahlend hell“, aber am nächsten Tag „schüttet es ab Mittag wie aus Eimern, so dass der Mond wohl kaum zu sehen sein wird“. Die Reisegruppe nimmt Quartier im Tempel Konponji am Fuße des Berges, und als der Himmel am nächsten Morgen etwas aufklart, wird sie vom ehemaligen Tempel-Abt geweckt.

れ	な	き	た	と	し	と	い	ね	け	あ	雨	月
。	き	こ	る	月	。	の	ふ	に	し	ハ	の	の
	わ	そ	か	ミ	は	葉	べ	ふ	き	れ	音	ひ
	ぎ	ほ	ひ	に	る	も	き	ち	の	な	、	か
	な	る	な	き	く	も	こ	て	ミ	る	た	り
					く	な	こ	、	む	る	ど	、

Nur die herzerreißende Landschaft (*keshiki*) im Licht des Mondes und beim Klang des [von den Bäumen und Dächern tropfenden] Regens bedrängte meine Brust, und es gab nichts, was ich hätte sagen [zum Haiku machen] können. Dass es sich nicht gelohnt hat, zur Mondschau aus großer Ferne bis hierhin zu kommen, war doch recht bedauerlich.¹¹

Der Prosateil endet in der Verbündung mit der Autorin des *Makura no Sōshi*, die darüber berichtet, dass sie aufgebrochen war, um ein Gedicht über den *hototogisu*-Kuckuck zu machen, aber erfolglos und verdrossen zurückkehren musste. Daran schließen sich mehrere Haiku-Sequenzen an, die ersten vier davon in direktem Zusammenhang mit der Regenmondnacht. In dem einleitenden Waka des ehemaligen Abtes stellt dieser fest, dass der Mond eigentlich stets derselbe ist, die Wolken aber für einen immer anderen Anblick sorgen. Bashō selbst schließt mit zwei Haiku zum Mond nach dem Regen an und belegt einmal mehr, dass das Bekenntnis, angesichts der Landschaft kein Haiku zustande zu bringen, der Steigerung der Dramatik und der Thematisierung der Landschaft dient. Dass der Meister nun den Mond bedichtet, ist insofern umso erstaunlicher, als er am Tag zuvor angesichts des majestätischen und tief mit der japanischen Dichtung verbundenen Berges Tsukubasan bekundet, nicht ohne ein Waka 和歌 oder ein *ku* 句 (Haiku) vorbeigehen zu können. Dort zitiert er zwar das Haiku eines Schülers, er selbst jedoch zieht – abgesehen vom Hinweis auf das Dichtenmüssen – schweigend vorbei.

11 Notation nach Imoto et al. 1997: 38-40.

Bezüglich des unsichtbaren Berges Fujisan ist noch ein weiteres Haiku von Interesse, das in modernen Anthologien unmittelbar nach dem *kirishigure*-Haiku angeführt wird:

Wolken und Nebel –
ruckzuck hundert Landschaften
sind vollbracht

kumo-kiri no · zanjī hyakkei o · tsukushikeri

盡 し け り	暫 時 百 景 を	雲 霧 の
------------------	-----------------------	-------------

Das aus der 1756 gedruckten Sammlung *Bashō kusen shūi* 芭蕉句選拾遺 stammende, vermutlich jedoch bereits 1684 verfasste Haiku mit einer auffallenden *k*-Häufung, ausgewogenem Wechsel von hellen und dunklen Vokalen sowie einem Moren-Überschuss (*jiamari*) im Mittelteil ist besonders erwähnenswert, da es eines der wenigen mit einem Landschaftsbegriff ist. Es steht ein Vorwort voran, in dem hohe und mythische Berge aus der chinesischen Mythologie genannt werden, deren „schöne Landschaft (*bikei*) sich tausendfach wandelt“. ¹² Der „Dichter kann bei diesem Anblick nichts zustande bringen, dem noch so genialen Literaten fehlen Worte, der Maler wirft seinen Pinsel fort und rennt von dannen“. Und doch bringt Bashō das Haiku, aber so, dass der Berg selbst geschickt verborgen bleibt. ¹³ Auch der Name des Berges ist verborgen, denn die Zeichen 士峯 im Vorwort lesen Imoto und Hori (1999: 99) zwar *shihō*, sie besitzen aber auch die Lesung, zumindest die Bedeutung „Fuji“.

Bashō ging es in seinen Reisetagebüchern nicht um die Darstellung von besonderen Vorkommnissen, Fremdkontakten, Außenweltschilderungen etc. Es handelt sich um literarische Konstrukte im Sinne seiner *haikai*-Poetologie. Daher ist die Frage, ob der Fuji an jenem Tage tatsächlich nicht zu sehen war, weitestgehend irrelevant. Schließlich hätte er ja auch eine Fuji-Landschaft „erfinden“ können, so wie er andere Landschaften „erfand“, wovon auf seiner letzten Reise durch Japans Nordosten nicht zuletzt die separat geführten Aufzeichnungen seines Begleiters Sora Auskunft geben. Bashō ging weiter und brach mit der Tradition, setzte ihr eine Anti-Tradition entgegen: Wo der – im wahrsten Sinne des Wortes! – gebildete Leser den Fujisan erwartet, ist dieser nicht zu sehen. In Bashōs Landschaften spiegelt sich im

12 Zur Übersetzung der Miszelle vgl. Barnhill 2005: 98. Außer in den hier genannten Quellen (*Oi no Kobumi*, *Genjūan no Ki*, *Bashō kusen shūi*, *Shūa shujin no bikei ni taisu*) scheint Bashō den *bikei*-Begriff nur noch in einem Brief an seinen Schüler Kikaku zu verwenden; vgl. Uda und Hishiyama 2007: 1220.

13 Vgl. Imoto und Hori 1999: 99, Kon 1989: 69.

Makrokosmos der Landschaftsthematik seiner Reisetagebücher das wider, was Kawamoto Kōji (1999: 102-103) für den Mikrokosmos, die Struktur seiner Haiku feststellt: Auf einer Basis (*kiteibu* 基底部), die dem einrahmenden Prosateil und den einklammernden Landschaftsbegriffen entspricht, baut der übergeordnete, „sich einmischende“ Teil (*kanshōbu* 干涉部) auf, um zwei fundamentale „Bedeutungsstrukturen“ (*imi kōzō* 意味構造) beziehungsweise zwei „Prinzipien“ (*genri* 原理) aufzunehmen, nämlich die Hyperbel (*kocho* 誇張; die Übertreibung) und das Oxymoron (*mujun* 矛盾; widersprüchliche Verbindungen von Wörtern, Paradoxon). Eine ähnliche Struktur zeigt sich auch in Bashōs Gesamtwerk, in dem stets zwei Strömungen gegenwärtig sind: Die eine zieht zurück und hält fest an Tradition und Vorbildern beziehungsweise dem Unwandelbaren, die andere jedoch strebt voran in das stetig Wandelbare, hier konkret in die Früh- oder Vormoderne. Damit böte sich die Gelegenheit, den „Bruch“ zwischen mittelalterlichen und neuzeitlichen Paradigmata im Werk eines einzelnen Dichters zu beobachten. So ließen sich beispielsweise die kurzen geographischen Erklärungen in Matsushima, Hiraizumi, am Mogamigawa oder in Kisagata deuten, die an den topographischen Tagebuchstil seines Zeitgenossen Kaibara Ekiken erinnern, bei dem sich bereits der im *Tsurezuregusa* beginnende „Bruch“ zu mittelalterlichen Reisetagebuch-Traditionen (*kekō*) vollzogen hatte. Aber auch ein genauerer Blick auf die *utamakura* im *Oku no Hosonmichi* weist in dieselbe Richtung; Haruo Shirane erläutert:

Bashō remapped much of the poetic landscape of the Far North, recasting or replacing the *utamakura* rooted in the Heian classical tradition – particularly those found in the *Sandaishū* (*Kokinshū*, *Gosenshū*, *Shuishū* [sic]), the first three imperial waka anthologies – with *utamakura* closely associated with the *Tale of the Heike* and the *Gikeiki*. (1997: 173)