

Das Sarumino, eine Haikai-Sammlung der Bashô-Schule

Ein Beitrag zur Poetik des *renku*

Von Horst Hammitzsch

Das Sarumino-shû

Im Verlaufe des Jahres 1690 entstand eines der bedeutendsten *haikai*-Werke der Bashô-Schule, das Sarumino. Matsuo Bashô (1644–1694) stand jetzt, in seinem siebenundvierzigsten Jahre, abgeklärt und reif, auf der Höhe seines Schaffens. Weite Reisen hatten ihn, den Meister, durch viele Provinzen seines Heimatlandes geführt.¹ Er hatte dabei die Regungen der großen Natur, das Gesetz eines ewigen Werdens und Vergehens erlebt. Dieses sein Erleben war, im Sinne des *angya* der zenbuddhistischen Mönche, zur Erkenntnis geworden, welche jetzt in seinen Dichtungen ihren Ausdruck fand. Bashô weilte vom 4. Monat bis in den 8. Monat des 3. Jahres Genroku (1690) hinein in einer kleinen und bescheidenen Hütte, die den Namen Genjûan „Hütte des Wahns“ führte.² Sie lag ganz in der Nähe des heutigen Dorfes Kokubu, südlich von Ôtsu. Als die Jahreszeit fortschritt, es Herbst wurde, vertrug Bashô bei seiner schwachen Gesundheit die nächtliche Kühle, die durch die dünnen Wände seiner Hütte eindrang, nicht mehr. Er schreibt in einem „Im Genjûan“ überschriebenen *hokku* aus dem gleichen Jahre:

<i>Tabiguse ya</i>	An Wandern gewöhnt,
<i>nebie wazurau</i>	leid' unter Kälte ich nachts
<i>aki no yama</i>	auf herbstlichem Berg. ³

Aus diesem Grunde siedelt er nach der „Hütte ohne Namen“, Mumeian, um, welche im Bereiche des Yoshinakadera von Ôtsu lag. Das Jahresende verbringt er im Hause seines Schülers Kawai Otokuni (Otsushu, –?–) in Ôtsu. Im kommenden Jahre Genroku (1691) besuchte er im 5. Monat seinen Schüler Mukai Kyorai

1 Hierzu vgl. seine Reisetagebücher *Kasshi-ginkô* (1864), BZ S.366b und H. Hammitzsch, Ein Reisetagebuch des Matsuo Bashô, NOAG Nr.75, Hamburg 1953, S.3ff.; *Kashima-kikô* (1687), BZ S.371a und ders., Wegbericht einer Wanderung nach Kashima, in: *Nippon*, Bd.II, Berlin 1936, S.86; *Utatsu-kikô* (1687), BZ S.373a und ders., Wegbericht aus dem Jahre Utatsu, in *Festschrift für A. Wedemeyer*, Leipzig 1955; *Sarashina-kikô* (1688), BZ 380a – Übersetzung in Vorbereitung; und *Oku no hosomichi* (1689), BZ S.382a und H. Ueberschaar, Bashô und sein Tagebuch „Oku no hosomichi“, in: *MOAG* Bd.29, Teil A, Tôkyô 1935.

2 Das *haibun*, welches uns von seinem Aufenthalt im Genjûan berichtet, ist das *Genjûan no ki* (1690), BZ S.411b. Übersetzt von F.M. Trautz, Eine japanische Natur- und Lebensschilderung aus der Zeit Engelbert Kämpfers, in: *Jubiläumsband*, hrsg. v.d. Deutschen Gesellsch. f. Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Teil I, Tôkyô 1933, S.207.

3 S. BZ S.33b.

in dessen Sommerhäuslein Rakushisha, „Hütte der abgefallenen Kakifrüchte“. In diesem Zeitraum entstand nun die Sammlung *Sarumino*, welche von Bashô's beiden Schülern Kyorai und Bonchô (s.u.) zusammengestellt wurde. Die Kompilation fand also ihre letzte Form unter den Augen des Meisters, mit dem auch alle wesentlichen Fragen gemeinsam durchgesprochen wurden. Nach Angaben in einem Verzeichnis des Izuzuya, eines Buchhändlers und Verlegers in Kyôto, aus dem Jahre 1691 ist oder erscheint Kyorai als der alleinige Herausgeber des *Sarumino*. Aber Angaben in anderen Schriften widerlegen dies. Enomoto (Takarai) Kikaku (1661–1707) in seinem japanischen Vorwort und Naitô Jôsô (1663–1704) in seinem chinesisch geschriebenen Nachwort zum *Sarumino* sprechen ebenso von der gemeinsamen Arbeit des Kyorai und Bonchô wie auch das *Kyoraishô*. Die erste Ausgabe des *Sarumino-shû* erschien im 4. Jahre Genroku (1691) in Kyôto.

Dem Aufbau nach war das Werk ursprünglich zweigeteilt und inhaltlich zeigte es folgende Gliederung:

Teil A – Vier Hefte

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. Heft: Winter – 94 <i>hokku</i> ; | 2. Heft: Sommer – 94 <i>hokku</i> ; |
| 3. Heft: Herbst – 76 <i>hokku</i> ; | 4. Heft: Frühling – 118 <i>hokku</i> . |

Teil B – Zwei Hefte

5. Heft: *Maki* „*Washi no ha*“, *kasen*. Ein *shigin* von Kyorai, Bashô, Bonchô und Shihô (Winter); *Maki* „*Ichinaka wa*“, *kasen*. Ein *sangin* von Bonchô, Bashô und Kyorai (Sommer); *Maki* „*Kirigirisu*“, *kasen*. Ein *shigin* von Bonchô, Bashô, Yasui und Kyorai (Herbst); *Maki* „*Mume wakana*“, *kasen*. Bashô, Otsushu, Chinseki u. a. (Frühling).
6. Heft: *Genjûan no ki*, *Shinken-kôki* und die *hokku*-Sammlung *Kiyû-nikki*.

Im 2. Jahre Genroku (1689) hatte Bashô, als er von einem Sprühregen auf dem Wege nach Iga überrascht wurde, ein Äffchen auf einem Baume beobachtet. Sein Mitgefühl mit der Kreatur ließ ihn das folgende *hokku* dichten:

<i>Hatsushigure</i>	Wintersprühregen!
<i>saru mo komino wo</i>	Auch das Äffchen ersehnt sich
<i>hoshige nari</i>	jetzt einen Umhang. ⁴

Kikaku erwähnt dieses *hokku* im Vorwort zum *Sarumino*, denn auf diesen 17 Silben fußt der Titel des Werkes. Sie sind bestimmend für die Auswahl des Inhaltes und für den Aufbau. Das *Sarumino* beginnt mit der Jahreszeit Winter und läßt dann in den folgenden *maki* Sommer, Herbst und Frühling anschließen. Die ersten 5 Silben des *hokku* geben das Thema der Jahreszeit (*kidai*): *hatsu-shigure*. Sie werden somit bestimmend für den Aufbau des Gesamtwerkes.

Was nun die Kompilation des *Sarumino* angeht, so erfolgt sie mit einer erstaunlichen Sorgfalt. Die einzelnen Werke werden bedachtsam geprüft. Oft gehen

4 S. BZ S.32a.

lange Beratungen und Auseinandersetzungen zwischen dem Meister und den beiden Herausgebern voran. Man legt einen sehr genauen Maßstab an und wendet ein jedes *ku* nach allen Seiten, prüft es auf Form und Gehalt und folgt dabei stets den Richtlinien des Meisters. Es gilt hierbei im strengsten Sinne des Meisters Wort: „Ein *ku* hat die Kleinigkeit von 17 Silben. Man darf auch nicht eine davon mit Nachlässigkeit behandeln. Auch das *haikai* ist, wie nicht anders zu erwarten, eine Form des *waka*. So sollte man einem jeden *ku shiori* mitgeben.“⁵ Und Bashōs Worte, die sich an Kyorai richten, zeigen uns, daß die Arbeit der Kompilation in besten Händen lag: „Er ist nicht einer, der ein jedes *ku* so mit sorgfältigen Erwägungen schafft. Und doch ist ein (jedes seiner) *ku* streng gefügt und das Wesen des *hai(kai)* darin mit Sicherheit ausgedrückt.“⁶

Wie nun die eigentliche Arbeit bei der Auswahl der einzelnen *ku* vonstatten ging, darüber berichten uns verschiedene Quellen. Hier soll das *Kyoraishō*, eine *hairon*-Schrift des Mukai Kyorai, ein Bild von dieser Arbeit vermitteln. Dort heißt es an einer Stelle zur Anfrage nach der Aufnahme eines *ku*:

<i>Kono kido ya</i>	Das Tor aus Bohlen!	
<i>jō no sasarete</i>	Ganz fest hat es verschlossen	
<i>fuyu no tsuki</i>	der Wintermond.	Kikaku

Zur Zeit der Kompilation des *Sarumino* schickte Kikaku dieses *ku* und ließ dazu hören, daß er im Zweifel sei, ob er es mit *fuyu no tsuki* oder *shimo no tsuki* (Mond beim Rauh frost) beenden solle. Den Anfang jedoch hatte er mit Zeichen vollgestopft und er lautete *shiba no to* (aus Reisig geflochtene Pforte). Der Meister erwähnte dazu: „Es ist kein *ku*, welches einen Zweifel an (Ki)kakus *fuyu* oder *shimo* in sich enthält; man nehme es unter *fuyu no tsuki* auf. Danach aber, in einem Schreiben des Meisters aus Ōtsu stand nicht (etwa) *shiba no to*; es hieß darin *kono kido*. Und: Weil solcherlei Feinheit auch für ein einzelnes *ku* von Bedeutung ist, so soll man es, auch wenn es schon veröffentlicht wurde, sogleich ändern. Bonchō äußerte hierzu: ‚Ob *shiba no to* oder *kono kido*, ich sehe dabei weder eine Über-, noch eine Unterlegenheit.‘ Ich, Kyorai, sprach: ‚Dieser Mond, wenn man ihn ein *shiba no to* bescheinen läßt, ist ein gewöhnlicher Anblick. Wenn man ihn aber ein Schloßtor (*kido*, ein aus dicken Bohlen errichtetes Tor) bescheinen läßt, so muß man die Stimmung dieses Bildes als Mitgefühl weckend und aufregend bezeichnen. Und so hat (Ki-)kakus Zweifel in dem *fuyu* oder *shimo* doch wohl einen Grund.⁷

Und an anderer Stelle schreibt das *Kyoraishō*:

<i>Omokaji yo</i>	Nach Steuerbord geh!	
<i>Akashi no tomari</i>	Und leg' an in Akashi	
<i>hototogisu</i>	– ein Bergkuckuck.	Yasui

5 S. IB-KST, S.66 und H. Hammitzsch, „Der Weg des Praktizierens“ (*Shugyokyō*), ein Kapitel des *Kyoraishō*. Ein Beitrag zur Poetik der Bashō-Schule. OE Bd. 1/2, Hamburg 1955, S.217.

6 S. IB-KST, S.66 und H. Hammitzsch, a. a. O., S.216.

7 S. IB-KST, S.11f.

Zur Zeit der Kompilation des Sarumino sprach ich, Kyorai: ‚Dieses *ku* ist ein ähnliches wie das ‚*No wo yoko ni / uma hikimuke ya / (hototogisu) – Quer ins Feld hinein / wende mein Pferd mir! / Ein Bergkuckuck*⁸ des Meisters. Man sollte es nicht in die Sammlung aufnehmen.‘ Der Meister erwiderte hierzu: ‚Daß er vom Kuckuck in Akashi spricht, das ist nicht schlecht.‘ Ich, Kyorai, fuhr fort: ‚Ich weiß nichts von einem Kuckuck in Akashi. Das *ku* tauscht allein Pferd mit Boot aus. Es zeigt keine besondere Leistung seines Dichters.‘ Der Meister darauf: ‚(Wahrhaftig!) Was das Weiterschreiten im *ku* angeht, da hat es nicht einen einzigen Schritt vorwärts getan. Nimmt man es in bezug auf Akashi auf, so ist es des Aufnehmens wohl wert. Es hängt von der Einstellung des die Auswahl Treffenden ab.‘ Wir ließen dieses *ku* schließlich aus.⁹

Auch zur Aufnahme des nachfolgenden *ku* nimmt das Kyoraishô Stellung und schreibt:

<i>Dorogame ya</i>	Kleine Schildkröte!
<i>nawashiro mizu no</i>	Mit des Reisbeetes Wasser
<i>aze utsuri</i>	wechselt sie das Feld. ¹⁰ Shihô

Bei der Kompilation des Sarumino unterlief mir ein Fehler und ich schrieb *aze tsutai*. Der Meister sprach: ‚In bezug auf *aze utsuri* und *tsutai*,¹¹ da ist ein jedes in seiner Erscheinung und in seinem dichterischen Gehalt von anderer Art. Und man hat vor allem auch in den *waka* gedichtet ‚*aze utsuri shite kawazu naku nari*‘. Den richtigen Geschmack verfehlen, das ist nicht allein ein Fehler des Schreibens. Der Grund liegt im Versehen beim Hören eines *ku*.‘¹²

Und:

<i>Isogashi ya</i>	Welch' schneller Wechsel!
<i>oki no shigure no</i>	Beim Regenschauer auf See –
<i>maho kataho</i>	Segel, voll und halb! Kyorai

Ich, Kyorai, führte dazu aus: ‚Das Sarumino ist der Beginn eines neuen Stils. *Shigure* ist ein Begriff besonderer Schönheit in dieser Sammlung und dieses *ku* zeigt eine falsche Auffassung. Wenn man nun ‚*ariake ya / kataho ni ukete / hito shigure – Mond am Frühmorgen! / Mit halben Segeln vorm Wind / ein Regenschauer*‘ schreibt, dann ist darin sowohl das *isogashi ya*, als auch das *maho* verborgen, der Ablauf des *ku* ist gut und das Empfinden

8 Ein *ku* aus dem Reisetagebuch Oku no hosomichi, BZ S.384b und vgl. H. Ueberschaar, a. a. O., S.26 bzw. 68.

9 S. IB-KST, S.14.

10 *orogame* (auch *dôgame*, *dongame*): *suppon*, eine Schildkrötenart. *nawashiro*: *naeta*, *shirota*: Reisbeet, in welchem die kleinen Reispflanzen vor dem Verpflanzen gezogen werden, *aze*: eigtl. Feldrain. Das Wasser im Reisbeet ist gestiegen, und so kann die Schildkröte über den Rain in ein anderes Feld hinüberwechseln.

11 *utsuru*: umziehen nach, sich verändern u.ä. *tsutau*: entlanggehen, auch im Sinne von *tsutawaru*: weitergeben.

12 S. IB-KST, S.21.

nicht gehemmt.¹³ Der Meister erwiderte: ‚Auch wenn man *oki no shigure* schreibt, so ist das unter Umständen gut. Jedoch bleibt das *ku* (als solches) dem *ariake ya* weit unterlegen.¹³

Besonders deutlich aber wird die Einstellung der beiden Kompilatoren bei der nachfolgenden Frage:

<i>Yamu kari no</i>	Die müde Wildgans	
<i>yosamu ni ochite</i>	fällt vor der Nachtkälte ein	
<i>tabine kana</i>	zum einsamen Schlaf.	Bashô
<i>Ama no ya wa</i>	Des Fischers Hütte,	
<i>koebi ni majiru</i>	davor zwischen Krebslein	
<i>itodo kana</i>	die kleine Grille. ¹⁴	Bashô

Zur Zeit der Kompilation des Sarumino meinte der Meister, man möge davon ein *ku* in der Sammlung aufnehmen. Bonchô sprach: ‚Obwohl *yamu kari* das rechte *ku* ist, so zeigt doch *koebi ni majiru itodo* in bezug auf den Stoff eine Frische und ist in der Tat überlegen¹⁴, und erbat dieses. Ich, Kyorai, wendete ein: ‚Das *koebi-ku* mag man wohl als einzigartig bezeichnen, aber wenn man es stofflich durchdenkt, so könnte ich es wohl auch zustande bringen. Das *yamu kari-ku* ist seiner Art nach hochstehend und zeigt ein zartinnig-dichterisches Empfinden. Wir sollten im Gegenteil dieses in Erwägung ziehen.¹⁵ Schließlich erbaten wir beide *ku* und nahmen sie auf. Der Meister äußerte dazu: ‚Ihr habt also das *yamu kari* und das *koebi* gleichwertig betrachtet!¹⁵ und er schmunzelte dabei.¹⁵

Diese angeführten Beispiele zeigen die Genauigkeit bei der Auswahl. Sie zeigen aber auch, daß die Kompilatoren nicht immer einer Meinung waren und sich auch nicht allzu leicht zu Zugeständnissen bequemten. Man vertrat den eigenen Standpunkt mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, ohne damit jedoch den Standpunkt des anderen einfach abzutun. Es gab – eine Eigenheit der Bashô-Schule – zu Bashôs Zeiten keinerlei feststehende Regeln und Gesetze, wie dies bei anderen Schulen der Fall war. Es gab nur bestimmte Forderungen, die sich aus der geistigen Haltung der *haikai*-Kunst entwickelt hatten, und zwar gewissen Grundprinzipien der Schule wahrten, aber auch –und dies ganz im Sinne des Meisters selbst – Züge persönlicher Prägung trugen.

Das Sarumino ist ein Werk, welches einen wesentlich anderen Charakter aufweist als das im Jahre 1690 entstandene Hisago, welches Hamada Chinseki (Shadô, –1737) zusammenstellte. Das Hisago, die *ku* einer Reihe von Schülern enthaltend, ist mehr als eine Art Erinnerungsband für den Meister gedacht. Es zeigt deshalb viel Lokalkolorit. Das Sarumino hingegen war von allem Anfang an als „offizielle“ Sammlung der Schule bestimmt und sollte die neue Richtung

13 S. IB-KST, S.23.

14 *itodo* (auch *sôba* oder *okamakôrogi*, *ebikôrogi*): eine einem kleinen Krebs ähnlich sehende Grille (*Diestrammena mamorata* De Haan).

15 S. IB-KST, S.17.

Bashôs, *shôfû* – den wahren Stil, also das *haikai* seiner reifsten Zeit vertreten. Dieser Stil wird in dem Werke mit großer Gewissenhaftigkeit herausgearbeitet. Alles, was in diesem Zusammenhange falsch klingt, wird nicht aufgenommen. Das gilt nicht nur für die selbständigen *hokku* des ersten Teiles, sondern auch in konsequenter Durchführung für die *renku* des zweiten Teiles. Man darf diese geradezu als Beispiele par excellence der Bashô-Schule bezeichnen, welche diese Form der Dichtung nicht als eine Spielerei auffaßte, sondern sie mit ernster innerer Begeisterung zur Lebensaufgabe erhoben hatte.

Die Wirkung des Sarumino auf die Zeitgenossen zeigt am deutlichsten die Kritik, welche das Werk erhielt. In dem Uda-hôshi (1702), einem *haikai-shiki-moku* des Mönches Riyu und des Morikawa Kyoroku (1656–1715), wird es als das Kokinshû der *haikai*-Kunst und als Wegweiser für alle in dieser Kunst Beflissenen bezeichnet. Und Fukoku (–1701) schreibt im Vorwort seines Hakusenshû (1698), daß Bashô hier einen neuen Stil begründet, die Wesensmerkmale dieses Stiles (*shôfû*) zeigt und den Gehalt des *senzai-fûeki* und den Wandel des *ichijiryûkô* deutlich macht.

Sakuma Ryûkyo (Chôsui, 1682–1744) wählte später die sieben repräsentativsten Schriften der Bashô-Schule aus und stellte sie zu dem sogenannten Haikai-shichibushû (1734) zusammen, welches folgende Einzelsammlungen enthält:

1. Fuyu no hi, Kompilator Yamamoto Kakei (–1716), 1684.
2. Haru no hi, Kompilator desgl., 1686.
3. Arano-shû, Kompilator desgl., 1689.
4. Hisago, Kompilator Hamada Chinseki (–1737), 1690.
5. Sarumino-shû, Kompilator Mukai Kyorai und Miyashiro Bonchô, 1691.
6. Sumidawara, Kompilator Shida Yaha (1663–1740), 1694.
7. Zoku-Sarumino, Kompilator Senbô (1657–1704), 1698.

Mukai Kyorai und Miyashiro Bonchô

Mukai Kyorai oder mit persönlichem Namen Kanetoki wurde im Jahre 1651 in Nagasaki geboren und starb im Jahre 1704. Er war zur Zeit der Kompilation des Sarumino einundvierzig Jahre alt. Über seine weiteren Lebensdaten unterrichtet ausführlicher die Einleitung meiner Arbeit „Der Weg des Praktizierens (Shugyô-kyô), ein Kapitel des Kyoraishô“, Oriens Extremus Bd.I/2, S. 207.

Miyashiro, auch Nozawa Bonchô, stammte aus Kanazawa. Seine Geburtsdaten sind unbekannt. Er starb im Jahre 1714. Er wählte als *haimei* (*gô*) zunächst Kasei, später änderte er es in Bonchô um (1690/91). Manchmal zeichnet er auch als Shunkaen oder Akeishi. In Kyôto beschäftigte er sich mit der Medizin und lebte dort in Ogawa Sawaragi-chô Agaru-machi. Über seinen Beruf hinweg lernte er wohl Kyorai kennen. Beide traten später, Kikaku hatte die Einführung vermittelt, in die Schule Bashôs ein. Das geschah im Herbst des Jahres 1684. Nach der Kompilation des Sarumino wurde er in ein Verbrechen verwickelt und kam ins

Gefängnis. In den späteren Jahren versuchte er sich dann wieder im *haikai*, erreichte aber seine frühere Form nicht mehr. Seine Frau Ukôni war ebenfalls eine Anhängerin der Bashô-Schule.

Das *renku* und seine Form

Es gibt eine Äußerung Bashôs, welche deutlich zeigt, daß er der Form des *renku* in der *haikai*-Kunst eine gesonderte Stellung zudachte. Im Uda-hôshi heißt es: „Was das *hokku* angeht, da sind unter meinen Schülern viele, die mir darin nicht unterlegen sind, aber im *haikai* (lies: *haikai no renga* = *renku*), da ist der alte Meister Mark und Knochen.“¹⁶ Dieser Ausspruch weist zweierlei: einmal macht er deutlich, daß das *renku* bei Bashô in hohem Ansehen stand, und zum anderen, daß das *hokku* bereits eine sehr selbständige Kunst war, sich also aus seiner Bindung zum *tsukeku*, zum anschließenden *ku*, gelöst hatte. Über diese Entwicklung wird an anderer Stelle ausführlicher berichtet. Hier soll das *renku* gesondert betrachtet werden, da es vor allem für die Bashô-Schule von einer Wichtigkeit war, welche die in europäischen Sprachen geschriebenen Literaturgeschichten bisher außer acht gelassen haben. Man muß hier einen deutlichen Unterschied machen zwischen dem *renga*, der Urform des *renku*, und diesem selbst. Auch wenn hier sehr augenfällige Ähnlichkeiten zu sein scheinen, so sind diese doch allein formalen Charakters. Seinem Wesen nach trennte sich das *renku*, den Gesetzen der *haikai*-Poetik folgend, vollständig vom *renga*.¹⁷ Und so ist auch das Bashô'sche *renku* vom *renga* grundverschieden.

Der Ausgangspunkt des *renku* war selbstverständlich der gleiche wie der des *renga*, nämlich das *waka*, das 31 silbige Kurzgedicht. Aber erhalten blieb für das *renku* nur das Formale. Inhaltlich strebt es nach anderen Idealen. Während die Poetik des *renga* einen starken Einfluß der *karon*-Schriften zeigt, macht sich das *renku* im Verlaufe seiner Entwicklung von diesem frei und steht schließlich bei Bashô ganz unter dessen Gedanken über die *haikai*-Dichtung, wie sie in den späteren *hairon*-Schriften seiner Schüler zusammengefaßt dargestellt werden und wie sie, wenn auch nicht gesondert formuliert, aus den Werken des Meisters selbst sprechen. Das *renku* beschreitet also eigene Wege und folgt auch seinen eigenen Gesetzen.

Das *haikai* nimmt entwicklungsmäßig vom *renga* seinen Anfang. Als das *renga* in Verfall geriet, entwickelte sich eine neue Form der Kunst, die allgemein als *haikai no renga* bezeichnet wurde und damit sinngemäß an die schon im *Kokinshû* zu findenden *haikai-ka* anknüpfte, also das Element des Witzigen, ja des Parodistischen aufnahm. Und vom *haikai no renga* her führte die Entwicklung dann schließlich zum eigentlichen *haikai*, das unter Bashô seinen Höhepunkt erreichte. Das heute allgemein als *haiku* (eigentlich *hai[kai no hok]ku*) bezeichnete

16 S. HST, Bd. IV, S. 143b.

17 Zu den Beziehungen zwischen *renga* und *haikai* äußert sich Matsunaga Teitoku im Vorwort zu seinem *Go-san* (O-karagasa) (1651). Vgl. hierzu auch Iino Tetsuji, *Bashô-hairon*, Tôkyô 1952, S. 1ff.

17silbige Kurzgedicht, die Bezeichnung ist eine Prägung der Meiji-Zeit, wurde zu Bashôs Zeiten *hokku* genannt, also mit einem Namen, der der *renga*-Poetik entnommen wurde. Aber im Verlaufe der Jahre wandelte sich der Gehalt dieser Form und es entstand ein selbständiges, unabhängiges Gedicht von 17 Silben, der sogenannte Halbvers oder Dreizeiler. Die Bezeichnung *renku* selbst kam im Verlaufe der Edo-Zeit unter den *haikai*-Dichtern allgemein in Gebrauch. Auf die Geschichte des *renga* soll hier nicht eingegangen werden. O. Benl gibt in seinem Aufsatz „Das japanische Kettengedicht“ (ZDMG Bd. 104/2, 1954, S. 422–450) eine kurze Darstellung ihrer Entwicklung.

Ich wende mich hier dem Aufbau des *renku* zu, der dem des *renga* gleich ist. Ebenso wie dieses besteht auch das *renku* aus Ober- und Unterstollen (*kami no, shimo no ku*) eines *waka*, welche jeweils von verschiedenen Personen gedichtet wurden.

Ein von zwei Personen gedichtetes *renku* nennt man *ryôgin*, ein von drei Personen gedichtetes *sangin* usw. Selbstverständlich kommt es, gewissermaßen als Ausnahme, auch vor, daß ein *renku* nur von einer einzigen Person gedichtet wurde. Es führt dann die Bezeichnung *hirori-renku* oder *dokugin*.

Das Anschließen an das vorhergehende *ku*, *maeku* oder *zenku*, nennt man *tsukeru* und das angeschlossene *ku* ist das *tsukeku*. Das vor einem *maeku* stehende *ku* führt die Bezeichnung *uchikoshi*. Die einzelnen *ku* selbst werden wieder ihrer Silbenzahl nach unterschieden. Das 5–7–5silbige *ku* ist das *chôku*, das 7–7silbige *ku* ist das *tanku*.

Der Grundtyp des *renku* ist das aus 100 *ku* bestehende *hyakuin*, welches ein *maki* ausmacht. 10 *maki* bilden ein *senku* oder *toppyakuin*, 100 *maki* ein *manku*. Daneben aber kennt man die verschiedenartigsten *renku*-Reihen wie *omote-awase* (6 *ku*), *shubi* (12), *hankasen*, *jûhachikô* (18), *tankakô*, *ebira* (24), *nijûhasshuku* (28), *kasen* (36), *yoyoshi* (44), *chôkakô* (48), *genji* (60), *eki* (64), *shichijûnikô* (72) und *yoishi* (88). Ein halbes *maki* wird als *gojûin* (50) und zwei oder drei *maki* werden als *nihyakuin*, *sambyakuin* usw. bezeichnet.

Die gebräuchlichsten Formen waren die *hyakuin*- und *kasen*-Reihen. Das *haikai* der Teitoku- und Danrin-Schule zog das *hyakuin*, die Bashô-Schule das *kasen* vor. Dieses blieb dann von der Genroku-Zeit an überhaupt in Mode. Nebenher sei hier bemerkt, daß die *kasen*-Reihe mit ihren 36 *ku* ihren Namen nach den von Fujiwara Kintô ausgewählten 36 berühmten *waka*-Dichtern und -Dichterinnen, den *sanjurokkasen*, erhalten hat.

Die Niederschrift des *renku* erfolgte genau so wie die des *renga* auf Bogen eines bestimmten Papiers, die eine genau vorgeschriebene Größe hatten, sogenanntes *orikami*. Besonders gern gebrauchte man hierzu das in der Provinz Echizen hergestellte *torinokogami*. Diese Bogen nannte man *kaishi* und die Art des Niederschreibens *kaishi-shiki*. Dabei wurde ein Bogen der Quere nach halb gefaltet und so entstanden zwei Rubriken, die man *omote* und *ura* benannte. Für ein *hyakuin* benötigte man vier *kaishi*. Das erste nannte man *shoori* oder *hatsuori*, das zweite *ni no ori*, das dritte *san no ori* und das vierte und letzte *nagori no ori*.

Die Bezeichnungen *omote* und *ura* wurden der jeweiligen Bezeichnung des Bogens angefügt. Also sprach man z. B. von einer *shoori no omote* oder *ura* und von einer *nagori no omote* oder *ura*. Bei dem zweiten, dritten oder sonst folgenden Bogen hieß es einfach *ni no omote* oder *ura* usw.

Der Aufbau eines *hyakuin* zeigt nun das nachstehende Bild:

	<i>shoori</i>	<i>ni no ori</i>	<i>san no ori</i>	<i>nagori no ori</i>
<i>omote</i>	8 (10)	14	14	14
<i>ura</i>	14	14	14	8 (6)

zusammen also 100 *ku*. Die in Klammer aufgeführten Zahlen sind Varianten, wie sie in älterer Zeit vorkamen. Und die beiden *kaishi* eines *kasen* geben folgendes Bild:

	<i>shoori (ichi no ori)</i>	<i>nagori no ori</i>
<i>omote</i>	6	12
<i>ura</i>	12	6

zusammen also 36 *ku*.¹⁸

Das erste *ku* eines *renku* führt die Bezeichnung *hokku (hottan no ku)* oder auch *tateku* und das letzte heißt *ageku*. Das zweite *ku* ist das *waki no ku* oder einfach *waki*. Die hierfür in der *renga*-Dichtung noch gebräuchliche Bezeichnung *juin* findet beim *renku* keine Verwendung. Das dritte *ku* ist das *daisan*, das vierte das *daishi* usw. Gewöhnlich werden die nachfolgenden *ku* einfach als *hiraku* bezeichnet. Das Dichten eines *maki* nennt man *kôgyô*. Daneben bestehen besondere Vorschriften, welche Themen in einem *renku* unbedingt berührt werden müssen und in welcher zahlenmäßigen Häufigkeit dies zu geschehen hat. So muß ein jedes *maki* eine bestimmte Anzahl von *ku* enthalten, welche eine Jahreszeit andeuten (*ki no ku*), und solche, welche auf die Liebe anspielen (*koi no ku*). Auch den Vertretern bestimmter Jahreszeiten wie Blüten und Mond ist ein bestimmter Platz im *renku*-Gefüge vorbehalten oder zumindest die Zahl der *ku* ihres Vorkommens festgesetzt. So finden wir in einem *hyakuin* vier *ku* den Blüten (*hana*) und sieben dem Mond (*tsuki*), in einem *kasen* zwei den Blüten und drei dem Mond vorbehalten. Die Zahl der *ku*, in welchen Jahreszeiten genannt werden, beträgt gewöhnlich drei bis fünf für Frühling und Herbst und bis zu drei für Sommer und Winter. Alle *ku*, die nicht in irgendeiner Beziehung zu einer Jahreszeit oder Blüte oder Mond stehen, sind sogenannte *zô no ku*. Und diese stehen dem Dichtenden ganz zu seiner eigenen Verfügung.

Das renku und seine Regeln

Beim Aneinanderfügen der einzelnen *ku* eines *renku* darf der diese Kunst Ausübende bestimmte Forderungen nicht außer acht lassen. Das Aneinanderfügen (*tsukehakobi* oder *tsukeai*) muß die Regeln des *sarikirai* und des *sashiai* vor allem beachten. *Sarikirai* deutet darauf hin, daß ein jedes Ding an seinem ihm zugeordneten Platz zu nennen ist, sich also nicht von diesem entfernt (*sari, saru = hederu*) und daß nicht Ausdrücke gleicher Stimmungen wie zum Beispiel *namida*

¹⁸ Hier vgl. meine Übersicht in: OE Bd. 1/2, S. 223, Anm. 113.

und *sode nuru* oder *haruka* und *sora* zu nahe beieinander stehen, was Abscheu (*kirai*) erregen würde. *Sashiai* deutet auf eine enge Nebeneinanderreihung von Dingen hin, die ihrem Stimmungsgehalt nach so nahestehen, daß sie sich hindern (*sashiau*) wie zum Beispiel *chirachira to yuki* und *harahara to ame* und ähnliche.

Für die Bashô-Schule sind nun diese Regeln, die sich, wie schon oben erwähnt wurde, von den alten *renga*-Regeln herleiten, nicht mehr im strengen Sinne gültig. Beachtung finden sie jedoch hier und dort ebenfalls. Viel wichtiger für Bashô ist aber die Forderung nach dem inhaltlichen Wandel (*henka*), der sich von *ku* zu *ku* zeigen muß. Hierbei spielt vor allem das sogenannte *sanku no watari*, auch *sanku no tenji*, eine bedeutende Rolle, das die Beziehung des *tsukeku* zum *maeku* und zum *uchikoshi* berührt und über welches an anderem Orte noch zu sprechen sein wird. Dieser Begriff spielt schon im *renga* eine wichtige Rolle und wird auch von der Teitoku-Schule und der Danrin-Schule als gewichtig betrachtet, wenn auch in einem ganz anderen Sinne als bei Bashô.

Im folgenden möchte ich mich nunmehr den einzelnen *ku* zuwenden und versuchen, in Kürze ihre Stellung und Bedeutung im Gefüge des *renku* zu beleuchten, da ohne eine Kenntnis ihrer Funktion ein Verstehen eines *renku* zur Unmöglichkeit wird. Auch hierbei sollen wieder Beispiele das in kurzer Zusammenfassung Ausgeführte greifbarer machen.

Das hokku

Das *hokku* ist, teilt man ein *waka* in Ober- und Unterstollen (*kami no*, *shimo no ku*), der Oberstollen mit seinen 5–7–5 Silben. Es wahrt also die Form des Oberstollens, ist aber doch von diesem verschieden. Es stellt ein vollkommen in sich abgeschlossenes Gebilde dar, was Form und Inhalt angeht. Aus diesem Grunde kann auch ein *ku*, welches den Gedanken eines anderen *ku* aufnimmt, niemals ein *hokku* sein. Das *hokku* muss aber deshalb seine Ganzheit auch nach außen hin dokumentieren. Das geschieht durch die *kireji*. Solche *kireji*, abschließende Formen, sind Ausdrücke wie *ya*, *kana*, *zo*, *koso*, die *shushi*-(Schluß)formen der *yôgen*, die *taigen*. Das Kyoraishô nimmt zur Frage dieser *kireji* mehrfach Stellung, auch das Shirozôshi des Hattori Dohô (1657–1730) wendet sich dieser Frage zu. Dort heißt es:

... Wenn man ihren Wert nicht ganz von selbst erfaßt, dann ist ein Wissen um sie (und ihren Gebrauch) schwer zu erlangen. Dazu nun gibt es eine mündliche Überlieferung. Der Meister betrachtete den Weg (des *haikai*) als etwas Wesentliches und wies stets darauf hin. So schrieb er das *ku* ‚*Akoku so no / kokoro wa shirazu / ume no hana* – Tsurayukis / Herz fühlt nichts für sie – / die Pflaumenblüte‘ und kam zur Frage, das Einfügen von *kireji* zu überlegen. Wenn es nun auch so ist, daß das *ku* auch ohne *kireji* gleichsam abschließt, gab er ihm (doch) einen echten Abschluß. Denn das Einfügen von *kireji* in der richtigen Art ist gut. Es ist schlecht, wenn ein Anfänger (dieser Kunst) vom Wege abirrt. Das sollte man stets sorgfältig bedenken.¹⁹

19 S. IB-KST, S.91.

Und im Kyoraishô heißt es:

Ushichi sprach: ‚Wie steht es mit dem Einfügen von *kireji* beim *hokku*?‘ Ich, Kyorai, antwortete: ‚Es hat seinen Grund.‘ Der Meister fuhr fort: ‚Kennst du die *kireji*?‘ Ich erwiderte: ‚Ich habe darüber noch keine Belehrung erhalten. Aber ich habe selbst darüber nachgedacht.‘ Der Meister darauf: ‚Und was ist deine Ansicht dazu?‘ Ich: ‚Wenn man zum Beispiel sagt, daß das *hokku* einem alleinstehenden Baume gleicht, so hat er doch Wipfel und Wurzel. Das *tsukeku* gleicht den Zweigen. Wenn es auch gewichtig sein kann, es bleibt (in sich) unvollendet. Das *ku*, welches Wipfel und Wurzel hat, hängt nicht von einem Vorhanden- oder Nichtvorhandensein des *kireji* ab, es ist die Erscheinung des *hokku* (auf die es ankommt).‘ Der Meister antwortete: ‚Genau so ist es! Aber damit bist du nur bis zur Oberfläche der Erkenntnis gedrungen. Ich will eine Belehrung geben. Was die *kireji* angeht, so hat man (das Wissen um) sie in der *renga*- und *haikai*-Kunst als ein großes Geheimnis bewahrt und man darf nicht leichtfertig darüber zu anderen sprechen.‘ Obwohl nun das, was ich vom Meister darüber erfuhr, vielerlei bot, so war da manches, von dem es hieß, ich möchte es geheim halten, und deshalb behalte ich das, was diese Dinge angeht, noch eine Weile für mich. (Zu den *kireji* aber:) Zunächst, man fügt *kireji* einem *ku* ein, um das *ku* abzuschließen. Ein schon abgeschlossenes *ku* braucht man nicht mit (*kireji*) abzuschließen. Für die Dichter, die nun nicht wissen, ob ein *ku* schon abgeschlossen ist oder nicht, haben die Meister der vergangenen Zeiten die Zahl der *kireji* bestimmt. Fügt man diese bestimmten (*kireji*) ein, so werden sieben oder acht unter zehn ganz von selbst ein *ku* abschließen. Was die restlichen zwei, drei angeht, da gibt es *ku*, welche, fügt man sie ein, nicht abschließen, und *ku*, welche, fügt man sie nicht ein, abschließen. Und dazu erhielt ich Belehrungen wie zum Beispiel: dieses *ya* ist ein Wohlklangs-*ya* und jenes *shi* ist das (*renyo*-)*shi* der Vergangenheit und somit schließen sie nicht ab; das ist ein Abschluß der dritten Zeile, jenes ein soundso-Abschluß. Und sich an Jôshô wendend, sprach der Meister: ‚Das *waka* schließt mit 31 Silben ab, das *hokku* mit 17 Silben‘, Jôshô verstand ihn. Und wieder erzählte jemand: ‚Der Meister hat gesagt: Gebraucht man *kireji* mit Bedacht, so sind alle 48 Silben (des Iroha) *kireji*. Gebraucht man sie achtlos, so schließt auch nicht eine ab.‘²⁰

Diese Beispiele zeigen deutlich die Haltung Bashôs und seiner Schule. Man soll die altüberlieferten Regeln zwar nicht außer acht lassen, denn gerade für den Neuling in der Kunst des *haikai* sind sie eine wertvolle Hilfe, aber das Wesentlichste ist stets, die Forderung des *haikai* selbst zu erfüllen. Wenn man im *haikai* lebt, also im wahren Sinne des Wortes ein *haijin* ist, dann ergibt sich alles von innen heraus in der richtigen Ordnung.²¹

Eine weitere Rolle spielen für das *hokku* die Jahreszeiten, die durch ein *kigo* (Jahreszeitenwort) angedeutet werden und somit das *kidai* (Jahreszeitenthema) geben. Auch hier geben die *hairon*-Schriften zahlreiche Beispiele. Ich kann hier

20 S. IB-KST, S.52.

21 Zu diesen und ähnlichen Fragen gibt das Kyoraishô Auskunft. Vgl. meine Arbeit, OE Bd. 1/2, S.217f., 231 u.a.

auf die Anführung solcher verzichten, da meine Bemerkungen zu der nachfolgenden Übersetzung diese beiden Begriffe genügend erläutern.

Das dem *ku* zugrunde liegende Material (*dôgu*) darf sich wandeln, aber der Ursinn (*hon'i*), die Substanz der Gefühlsregung, welche das *ku* auslöst, muß unveränderlich erhalten bleiben. Hier beim *hokku* also das *kidai*. Hier spielt die Stellung des *hokku* als Ausgangspunkt des *renku* eine wichtige Rolle. Da es ja gewissermaßen das Gesamtbild des *renku* einfühend bestimmen soll, gibt es also die Grundstimmung, die Melodie (*kyokusetsu*) an. Außerdem aber muß es, trotzdem es formal abgeschlossen wird, doch die Möglichkeit eines Anschließens (*tsukeru*) andeuten. Die Grundstimmung, die Melodie muß also über den sprachlichen Rahmen hinaus weiterklingen. Das *ku* muß einen Nachhall (*yojô*, *yoin*) besitzen, der allein ein Anschließen möglich macht. Hier liegt ein auffallender Unterschied zwischen dem *renku no hokku*, das einen *yoin* besitzen muß, und dem alleinstehenden, wirklich aller Bindungen ledigen *hokku* (*haiku*), das einen *yoin* haben kann.

Über das Abfassen von *hokku* berichten die *hairon*-Schriften in allen Einzelheiten.²²

Das waki no ku

Dem *hokku* gegenüber steht das *waki no ku* oder einfach *waki*. Man könnte es gut mit der Rolle des *waki*, des Deuteragonisten, im Nô-Spiel vergleichen.

Kitamura Kigin (1624–1705) führt aus, sich dabei wohl in der Hauptsache auf das Renga-shihôshô, ein Regelbuch des *renga*-Meisters Satomura Shôha (1527–1602), stützend, welches ähnliche Gedanken ausspricht, daß das *waki* dem *hokku* folgt und die Jahreszeit und ihre Stimmung aufnimmt. Das *waki* soll das Thema des *hokku* weiterführen und so mit diesem, etwa im Sinne eines *waka*, eine Ganzheit bilden, aber dabei doch die Möglichkeit eines neuen Bildes in sich tragen. Es ist in sich abgeschlossen und das zeigt sich darin, daß sein Abschluß (*tome*) durch ein *injidome* (auch *taigen-* oder *mojidome*) erfolgt, also ein *taigen* (*meishi*) aufweist.

Auch diese Regel hat in der Bashô-Schule nicht mehr Vollgültigkeit, wird aber doch noch recht häufig angewendet. Das Kyoraishô gibt nachstehendes Beispiel:

Ushichi fragte: ‚Wie steht es mit dem Gebrauch des *tenihadome* beim *waki* und des *jidome* beim *daisan* in der Bashô-Schule?‘²³ Ich, Kyorai, erwiderte: ‚*Hokku* und *waki* sind Ober- und Unterstollen eines *waka*. Das Zueinanderfügen dieser nennt man *renga*. Daß man ein jedes *ku* abschließt, das geschieht wegen der langen Reihe des Aneinanderfügens. In bezug auf den

22 Hierzu vgl. Komiya Toyotaka und Yokozawa Saburô, Bashô Haikairon-shû, IB Nr.2131/33, Tôkyô 1951, S.89ff. und meine Arbeit, OE Bd.1/2.

23 *tenihadome*: *te ni wo ha – dome*. Ein Abschluß, der sich auf eins der zahlreichen Hilfwörter (*joshi*) stützt. Hier im erweiterten Sinne aufgefaßt, also alle Abschlüsse mit Ausnahme der auf *meishi* oder *daimeishi* (*jidome*, *mojidome*, *taigendome*).

Unterstollen des *waka* gibt es nichts, was man ein *jidome* nennen kann.²⁴ Das Festsetzen des *mojidome* ist eine *renga*-Regel. Diese (die *waki* und die *daisan*) stützen sich nicht auf *renga*-Regeln. Auch die Gefühlsstimmung im Unterstollen des *waka* folgt im *haikai* der älteren Zeit (neuen) Regeln. In älteren *ku* wie:

<i>Moriyama no ichigo sakashiku narinikeri</i>	Von Moriyamas Herberge der Kinder Schar; Schlauköpfe sind sie.
<i>ubara mo sazo na ureshikarururan</i>	Und die alten Mütterchen haben gewiß Freude daran.
<i>Marikogawa kereba zo nami wa agarikeri</i>	Im Mariko-Fluß, weil mit den Füßen man planscht, spritzen die Wellen. ²⁵
<i>kakari ashiku ya hito no miruran</i>	Vorbeigehend, als garstig empfinden es die Leute.

Das sind Musterbeispiele für ein *waki* mit *tenihadome*. Für das *daisan* gibt es ähnliche.²⁶

Dagegen heißt es im Shirozôshi folgendermaßen: „... das *hokku* des *renga* ist das die Melodie angegebende *ku* des *renku*. Das *waki* steht ihm gegenüber. Von dieser Eigenschaft her weist es ein *mojidome* auf.“²⁷

Wie muß nun ein *waki* anschließen? Wenn man sich die Regelbücher des Shôha anschaut, so finden sich dort fünf Möglichkeiten:

1. *aitaizuke*, das *hokku* in gleicher Art weiterführen.
2. *uchisoezuke*, in Übereinstimmung zu Ort und Stimmung des *hokku* anschließen.
3. *chigaiyuke*, ein Anschließen im Gegensatz.
4. *kokorozuke*, dem Wesen des *hokku* folgend anschließen.
5. *korodomari*, das *waki* schließt mit einem *koro* ab.

Zur Zeit der Teitoku-Schule werden diese fünf Arten des Anschließens zusammengefaßt und auf zwei grundsätzliche beschränkt. Man spricht dann von

1. *taizuke*, das dem *aitaizuke* und dem *chigaiyuke* entspricht, und
2. *hiroizuke*, welches das *uchisoezuke* und *kokorozuke* einschließt.

24 Hier irrt Kyorai. Es gibt eine große Anzahl von *waka* im Kokinshû und im Shinkokinshû, um nur diese beiden Werke herauszugreifen, die auf ein *jidome* (*taigendome*) abschließen. Nach Angaben von Tani Kanae, Shinkokinwakashû-hyôkai Tôkyô 1952, schließen im Kokinshû ungefähr 5, im Shinkokinshû ungefähr 25 Prozent aller *waka* auf *taigendome* ab.

25 Marikogawa: wörtlich Ball-Fluß, also ein Wortspiel mit dem folgenden *kereba*: *keru*, mit dem Fuß stoßen.

26 S. IB-KST, S.51.

27 S. IB-KST, S.96.

Die Danrin-Schule hingegen legt Wert auf einen Anschluß im Sinne des Gehaltes (*ku'i*). Die Bashô-Schule beschreitet dann, obwohl die Überlieferung hier und da noch gewahrt bleibt, eigene Wege, wie aus dem Kyoraishô und dem Sanzôshi eindeutig hervorgeht. Aber man muß auf alle Fälle, wie es im Shirôzoshi heißt, das Gefühl des Aufnehmens und Verbindens stets bedenken.²⁸

Wenn es nun auch den Anschein erweckt, als ob das *waki* zusammen mit dem *hokku* gewissermaßen ein *waka* bildet, so besitzt es doch im Gegensatz zu dem Unterstollen des *waka*, wie schon angedeutet wurde, einen eigenen Charakter, welcher zwar eine innere Selbständigkeit aufleuchten läßt, aber doch bestimmte Verpflichtungen gegen das vorhergegangene *hokku* und das nachfolgende *daisan* in sich trägt. Ein paar Beispiele mögen dies deutlicher machen:

<i>Mume ga ka ni</i>	Pflaumenblütenduft –	
<i>notto hi no deru</i>	und da der Sonnenaufgang:	
<i>yamaji kana</i>	oh, dieser Bergpfad.	Bashô
<i>tokorodokoro ni</i>	Und hier und dort beginnen	
<i>kiji no nakitatsu</i>	die Fasanen zu rufen. ²⁹	Yasha

Wenn man nicht weiß, daß es sich hier um *hokku* und *waki* handelt, hat man den Eindruck eines vollständigen *waka*. Aber wenn man beide trennt, so bleiben sie doch in sich abgeschlossen. Zusammengefügt geben sie ein feingezeichnetes Bild eines einsam durch eine Berglandschaft führenden Pfades, dessen Landschaft und Umgebung den Wanderer beeindruckt. Getrennt jedoch gibt ein jedes für sich das Bild einer ganz bestimmten Stimmung der Vorfrühlingszeit. Der Wanderer auf dem einsamen Bergpfad erblickt in der Morgendämmerung undeutlich ein paar wilde Pflaumenbäume, deren Blüten sich durch ihren Duft bemerkbar machen. Ganz unerwartet geht die Morgensonne auf und färbt alles mit ihrem Glanz. Die morgendliche Kühle schwindet, die Wärme tut wohl – die Welt ist schön. *Mume ga ka* ist das *kigo* und gibt das *kidai* Frühling. Das *waki* nimmt den *yoin* auf und läßt jetzt bei der aufgehenden Morgensonne die Natur lebendig werden. Fasanenhähne beginnen zu rufen. Dadurch wird das angedeutete Bild der Einsamkeit dieses Bergpfades noch unterstrichen. Hier ist *kiji* das *kidai* (Frühling) gebende Wort. Diese beiden *ku* sind ein recht gutes Beispiel für das Anschließen im Sinne eines Wandels im Stoff (*dôgu*) und eines Beibehaltens des Themas (*dai*). Und ein weiteres Beispiel aus dem *maki* „Kirigirisu“ des Sarumino:

<i>Akuokeno</i>	Des Laugenkübels	
<i>shizuku yamikeri</i>	Tropfen hat nun aufgehört,	
<i>kirigirisu</i>	kleiner Grashüpfer.	Bonchô

28 S. IB-KST, S. 96.

29 S. Sumidawara, *maki* „Mume ga ka“, BZ S. 290a.

abura kasurite
yoinesuru aki

Verbraucht ist das Lampenöl,
früh geht zu Bett man im Herbst.³⁰

Bashô

Auch hier wieder dieselbe Empfindung der Ganzheit. *Kidai* ist Herbst, angedeutet durch *kirigirisu* und *aki* als *kigo*. Die Stimmung der Herbstnacht des *hokku*, ein Kübel, in dem man irgendeine Lauge zubereitet hat, hört auf zu tropfen und ein Grashüpfer kann nunmehr sein Stimmchen erheben zu einem feinen Zirpen, wird aufgenommen in dem *waki* durch das zeitige Schlafengehen. Das Öl der Lampe ist verbraucht. Man muß sparsam sein in dem armen Bauernhause und nun die Nacharbeit abbrechen. Der Nachhall (*yojô*, *yoin*) wird im *waki* durch das *yoinesuru* richtig aufgenommen.

Das daisan

Das *daisan*, das dritte *ku* eines *renku* ist von besonderer Wichtigkeit, denn es muß bestimmte Aufgaben erfüllen. Es schließt nicht an das *hokku*, sondern an das *waki* als *maeku* an. Trotz seiner 17 Silben ist es kein *hokku* und auch kein gewöhnliches *hiraku*. Es muß an das *maeku* anschließen, aber dabei gleichzeitig dem vom *hokku* ausgehenden Gefühl eine Wandlung (*henka*) geben. Diesen Vorgang nennt man eben *tenji* oder auch vom *hokku* aus gesehen *sankume no tenji*. Dieses *daisan* erfordert aus diesem Grunde beim *renku*-Dichten wohl neben dem *hokku* von seinem Dichter das größte Können. Shôha nennt das *daisan* in seinem Rengashihôshô auch *taketakaku*, also von hohem Wuchs. Durch seinen Abschluß auf ein *tenihadome* muß es das angesprochene Thema offen lassen, zu einer Weiterführung bereit. Am häufigsten ist der Abschluß auf ein *te-dome* (*renyô*-Form des *jodôshi tsu*), der einen *dome* oder auch *tome* mit *ramu* oder *mo nashi* und ähnliche. Daß auch hier die Bashô-Schule wieder eigene Ansichten vertritt, beweist das Kyoraishô:

Karasaki no
matsu wa hana yori
oboro nite

Von Karasaki
die Kiefer – duftiger wohl
wohl als Blumen ist sie ...³¹ Bashô

Ein *haijin* aus Fushimi meinte, daß wohl *nite* als *tome* wenig originell sei. Kikaku erwiderte hierzu: ‚Das *nite* geht mit dem *kana*. Aus diesem Grunde liebt man bei einem *kana-dome-hokku* kein *daisan* mit einem *nite-dome*. Hätte er (der Meister) *kana* geschrieben, dann wäre das *ku* abgeschlossen: deshalb gebraucht er *nite*.‘ Rogan fuhr fort: ‚Was *nite* als *tome* angeht, dazu hat sich schon Kikaku geäußert. Jedoch dieses ist ein *daisan*, wie kann man eigentlich von einem *hokku* sprechen?‘ Ich, Kyorai, meinte: ‚Das ist ohne Zweifel ein *hokku*, im Augenblick des Erlebens gedichtet. Ein *daisan* müßte einen Leitgedanken aufnehmen. Würde dies einen Leitgedanken

30 S. BZ S.235b.

31 Ein *ku* des Bashô aus dem Kasshi-ginkô, BZ S.370a und meine Übersetzung, a.a.O., in: NOAG Nr.75, S. 23.

fortführen, dann gehörte es zu den zweitklassigen.³² Der Meister äußerte sich zusammenfassend dazu: ‚(Ki)kakus und (Kyo)rais Auslegungen sind beide vernunftbestimmt. Ich habe allein die Kiefer duftiger als die Blumen gesehen, und das erschien mir stimmungsmäßig interessant.‘³²

Das Anschließen und Aufnehmen des *daisan* geschieht in der gleichen Weise wie das des *waki*. Um dem *ku* eine innere Kraft (*kusei*) zu geben (hier wohl im Anklang an das *taketakaku* des Shôha), legt man das Gewicht auf die 5 Silben der ersten Zeile (gewöhnlich als *kammuri* bezeichnet) und trennt diese somit gewissermaßen vom Rest des *ku*. Das folgende *daisan*, welches an das oben angeführte *hokku* und *waki* ‚*Akuoke no*‘ des Sarumino anschließt, zeigt diesen Vorgang deutlich:

<i>Aradatami</i>	Neue Strohmatte;	
<i>shikinarashitaru</i>	ausgebreitet liegen sie	
<i>tsukikage ni</i>	im Mondschein ... ³³	Yasui

Dieses *daisan* nimmt mit dem Ausdruck *tsukikage* das *kidai* des vorhergegangenen *ku* auf: Herbst. Es führt die angedeutete Situation weiter: das Öl ist verbraucht, die Lampe verlöscht, man legt sich zum Schlaf nieder. In diesem Augenblick spiegelt sich das Licht des Mondes auf den ganz neuen Tatami. Das „neu“ (*ara*) hebt die erste Zeile deutlich heraus und gibt ihr Kraft (*kusei*). Aber auch die Grundstimmung jener nächtlichen Einsamkeit, in der man das Tropfen eines Wassers schon als störend empfindet, wird aus dem *hokku* übernommen. Alles ist still, nur der Glanz des Mondes steht auf den Binsenmatten. Der Abschluß mit *ni* als *tome* läßt die Stimmung weiter ausklingen und schafft somit die Möglichkeit eines leichten Anschließens für das folgende *ku*.

Das shikume

Das vierte *ku* leitet die Reihe der gewöhnlichen *ku* ein, die als *hiraku* bezeichnet werden. An Bedeutung steht es aber doch noch etwas über diesen. Es soll sich durch eine Gefälligkeit, eine Leichtigkeit des Ausdrucks und seines Inhaltes auszeichnen. In den ersten drei *ku* wird gewissermaßen die Grundmelodie des *renku* angeschlagen. Diese soll es nun langsam ausklingen lassen. Es muß also die Stimmungsmelodie, die im *daisan* aufklingt, sanft aufnehmen und variierend gestalten. Auf Stellung und Aufgabe der dem vierten *ku* folgenden *hiraku* und des *ageku*, des letzten *ku* eines *renku*, werde ich in den Bemerkungen meiner nachfolgenden Übersetzung zu sprechen kommen.

32 S. IB-KST, S.10f.

33 S. Sarumino, *maki* ‚Kirigirisu‘, BZ S.235b.

Die *jôza*

Hier mögen ein paar Worte zur Bedeutung der für Mond und Blüte festgesetzten *ku*, der sogenannten *jôza*, folgen. Nach dem von Itô Shintoku (1633–1698) kompilierten *Haikai-chôhô* (1692) sind die folgenden *ku* als *jôza* für *tsuki* und *hana* bestimmt:

<i>jôza</i> für:	<i>shoori</i>	<i>nagori no ori</i>
	<i>omote</i>	<i>ura</i>
	<i>omote</i>	<i>ura</i>
<i>tsuki</i>	5. <i>ku</i>	7. <i>ku</i>
		11. <i>ku</i>
<i>hana</i>	11. <i>ku</i>	5. <i>ku</i>

Bashô und seine Schule folgen auch hier wiederum diesen Regeln nicht in aller Strenge. Auch der Gebrauch des Ausdrucks *jôza* ist nicht allzu häufig zu finden. Im allgemeinen erscheint der Mond bei Bashô, um ein Beispiel anzuführen, dreimal, ohne daß dabei sein bestimmter Erscheinungsort (*jôza*) eingehalten wird.³⁴

Mond - tsuki

Der Ausdruck *tsuki*, Mond oder genauer der volle, runde Mond, weist stets auf die Jahreszeit Herbst hin, wenn der Ausdruck ohne ein erklärendes Beiwort verwendet wird. Stellt der Dichter *tsuki* in Bindung zu einer anderen Jahreszeit, so spricht man beim *renku* von einem *ki-utsuri*, einem Weiterführen der Jahreszeit. In einem solchen Falle erscheint *tsuki* dann in einem *zô no ku*. Beim Vorkommen von *tsuki* muß man also den Blick stets auf den Gehalt des vorhergehenden *ku* richten. Eine andere Bedeutung gewinnt aber der Ausdruck *tsuki* dann, wenn erklärende Zusätze ihm und damit auch dem *ku* einen ganz bestimmten Wert geben. *Tsuki* steht also einmal für die Andeutung einer ganz bestimmten Jahreszeit wie z. B. *tsuki* allein oder *aki no tsuki*, *yoi nomi no tsuki*, *tsuki no kagami*, *tsuki no fune*, *yama no tsuki*, *ike no tsuki*, *kokoro no tsuki*, *nori no tsuki* u. ä. für den Herbst, *natsu no tsuki*, *tsuki suzushi* u. ä. für den Sommer, *fuyu no tsuki*, *kangetsu* u. ä. für den Winter usw., oder er deutet auf einen bestimmten Tag hin wie z. B. *mikkazuki*, *nochi no tsuki*, *nagori no tsuki*, *kurimeigetsu* u. ä., oder er gibt direkt eine Tageszeit an wie *yoizuki*, *ariakezuki* u. ä.

Blüte – hana

Neben *tsuki* gehört auch der Begriff *hana* zu den wichtigen Begriffen des *haikai*. Dieser Begriff spielte schon in der *renga*-Dichtung eine hervorragende Rolle und wird dort fast noch höher gewertet als *tsuki*. Im *renga* erscheint die *hana* bis zum *daisan*. Es ist sogar verboten, sie etwa vom 4. bis zum 8. (10.) *ku* eines *hyakuin* oder vom 4. bis zum 6. *ku* eines *kasen* erscheinen zu lassen. Auch hier nimmt Bashô, wie wir sehen werden, wieder eine eigene Stellung ein.

Was bedeutet nun dieser Ausdruck *hana* (Blüte)? Ist es vor allem die Kirschblüte, wie dies im *waka* zumeist der Fall ist, oder wird der Ausdruck *hana* hier in einem viel weiteren Sinne gebraucht? Auch im *haikai* geht der Begriff vom

34 S. IB-KST, S.53 und ähnliche Aussagen.

pflanzlichen Blüten aus, umfaßt aber dann jedwede Blüte, also mit anderen Worten jedwedem Zustand, der eine Bewunderung und Wertschätzung entstehen läßt. Saryûan Riichi (1714–1783) spricht es folgendermaßen aus: „Blüte ist nicht die Kirschblüte und ist auch nicht dieses Nicht-die-Kirschblüte-sein.“³⁵ Und Riyû und Morikawa Kyoroku erklären in ihrem Hentsuki (1698): „Wenn man von der Blüte spricht, so ist das eine allumfassende Bezeichnung einer Wertschätzung und ist mehr als nur die eine Erscheinung der Kirschblüte.“³⁶ Aus diesem Grunde mußte in einem *hana no ku* nicht unbedingt eine Blüte oder eine Blume genannt werden, auch Ausdrücke wie *hanayome* (Braut), *hanamuko* (Bräutigam), *cha no debana* (der erste Aufguß des Tees) deuten auf ein *hana no ku* hin oder können im *hana no jôza* erscheinen. Grundbedingung ist dabei nur, daß sie den Begriff des *hanayaka*, des Prächtigen, Auffallenden, Freudigen, Leuchtenden einschließen. So lautet zum Beispiel ein *ku* der Sammlung Arano:

<i>Someiro no</i>	Ein frisch gefärbter	
<i>Fuji wa asagi ni</i>	Fuji steht im zarten Blau –	
<i>aki no kure</i>	Dämmerung im Herbst.	Etsujin
<i>hana to sashitaru</i>	Als Blumen hineingestellt,	
<i>kusa no hitogame</i>	Gräser in einem Krüge. ³⁷	Kikaku

Und ein anderes *ku* im *maki* „*Mume ga ka*“ des Sumidawara, es ist das 11. *ku* des *nasori no ori*, also somit *jôza* der *hana*, lautet:

<i>Mishin no taka no</i>	Des fälligen Pachtzinses	
<i>hatenu sanyô</i>	Rechnung noch nicht beglichen.	Bashô
<i>tonari he mo</i>	Sogar dem Nachbar	
<i>shirasezu yome wo</i>	läßt er nichts merken – und	
<i>tsurete kite</i>	führt heim das Bräutchen. ³⁸	Yaha

Diese beiden Beispiele zeigen, daß als *hana* eben jedweder Ausdruck stehen kann, der das *hanayaka* verkörpert. Neben solchen Erscheinungen einer „wahren Blüte“, *shôka*, stehen die einer „falschen Blüte“, *nisemono no hana*. Unter diesen Begriff fallen Ausdrücke wie *nami no hana*, *yuki no hana* u.ä. Die Einstellung der Bashô-Schule zeigt folgende Stelle des Kyoraishô:

Ushichi fragte: ‚Gibt es für die *hana* ein *jôza*?‘ Ich, Kyorai, antwortete: ‚Es gibt kein *jôza* (in unserer Schule). Aber in (für *hana*) bedeutsamen *ku* hat man aus diesem Grunde Zugeständnisse gemacht und so erscheint sie im 11. *ku* der *ura* (eines *kasen*) oder im 13. *ku* der *ura* (eines *hyakuin*). Das 10. und das 8. *ku* sind *tanku*. So ist das 13. *ku* ganz natürlicherweise zum *hana*

35 S. DBZ, Bd.IX, S.363.

36 S. HST, Bd.IV, S.102b.

37 S. DBZ, Bd.IX, S.399.

38 S. BZ S.291a.

no ku geworden. In der gegenwärtigen (Bashô-) Schule folgt man dieser Auslegung (auch).³⁹

Ushichi fragte: ‚Wie steht es mit dem Verwenden der *hana*, indem man sie (vor dem *jôza*) einfügt?‘ Ich, Kyorai, antwortete: ‚Die *hana* (vor dem *jôza*) einzufügen, da gibt es zwei Möglichkeiten. Die eine: Bei einer *haikai*-Gesellschaft ist jemand anwesend, den man würdigen möchte und dem man glaubt, das *hana no ku* überlassen zu müssen. Dann dichte man, wenn das vor dem Betreffenden fällige *ku* kommt, über die Jahreszeit Frühling und erwecke so bei ihm Sehnsucht (nach der *hana*). Das bezeichnet man als die „geforderte *hana*“. Die andere: Ein angesehener Gast oder ein bedeutender Dichter einer *haikai*-Gesellschaft schreibt bei einer (ihm) passend erscheinenden Gelegenheit das *hana no ku*. Dazu soll es bei einem *ryôgin*, weil da ein jeder wechselseitig ein *ku* dichtet, keine Bedenken geben; man kann dabei (die *hana*) überall einfügen. Jedoch wenn jemand ohne Grund die *hana* fordert, so ist das ein Fehler des (diese) Fordernden und keine Schuld des Dichters des *hana no ku*. Auch wenn die *hana* sich ohne Grund ganz von selbst (vor dem *jôza*) einfügt, ist der Dichter (in bezug auf die Regeln) nachlässig. So liegen die Dinge bei einer aufgeschlossenen *haikai*-Gesellschaft. Im alltäglichen Studium (aber) muß man auf alle Fälle die Regeln beachten....‘⁴⁰

An anderer Stelle berichtet Kyorai, daß er im Sarumino, *maki* ‚Kirigirisu‘, im vorletzten *ku* erneut die Kirschblüte aufgenommen hat, trotzdem man mit *hana* nicht diese meint.⁴¹ Der Meister fragt ihn nach dem Grund und Kyorai antwortet:

‚Im allgemeinen heißt es, daß *hana* nicht die Kirschblüte ist, und man handelt gewöhnlich auch danach und gebraucht *hanamuko*, *cha no debana* u. ä., sich auf ihr *hanayaka* verlassend. Was man als *hanayaka* bezeichnet, hat also seine Berechtigung. Ich glaubte (aber) am Ende, daß man sich von der Zeit, in welcher die Blüten sich öffnen, nicht entfernen sollte.‘ Der Meister erwiderte: ‚Das ist recht so! In alter Zeit war deshalb (in einem *hyakuin*) ein *ku* von vieren die Kirschblüte. Und das, was du sagst, hat schon seinen Grund. Man sollte es auf alle Fälle so machen. Eine Rückkehr zur gewöhnlichen Kirschblüte aber hat keinen Sinn. Doch dein ‚*itozakura ippai*‘, das ist nach meinem Geschmack.‘ So sprach er lächelnd.⁴²

Liebe – *koi*

In einem *maki* müssen neben den *tsuki*- und *hana no ku* unbedingt auch einige *koi no ku*, einige *ku* über Liebe enthalten sein. Die Liebe ist eine Regung der Menschenherzen und ist in Japan schon seit den ältesten Zeiten in der Dichtung

39 S. IB-KST, S.53f.

40 S. IB-KST, S.54.

41 S. BZ, S.236b. Das *ku* lautet: *itozakura / hara ippai ni / sakinikeri* – Hängende Kirschen / über und über sind sie / mit Blüten bedeckt. *Itozakura*, auch *higanzakura*, *inuzakura*, *shidarezakura*: *Prunus subhirtella*, Miq. oder *Prunus pendula*.

42 S. IB-KST, S.54f.

besungen worden. So spricht es das Shirozôshi aus.⁴³ Auch im Kyoraishô wird darüber diskutiert und es heißt dort:

Ushichi und Yamei erkundigten sich: ‚Wie steht es in der Bashô-Schule mit mehr als einem *ku* über Liebe?‘ Ich, Kyorai, antwortete: ‚Ich habe darüber den Meister befragt. Er meinte: In alter Zeit war die Zahl der *koi no ku* nicht festgesetzt. Nach Shôhakus Regeln wurden es zwei bis fünf *ku*. So waren die Regeln der strengen Auffassung.‘⁴⁴

Und an anderer Stelle:

Spricht man auch von einem *gojûin*, einem *hyakuin*, wenn sie kein *koi no ku* aufweisen, kann man sie nicht als ein (vollendetes) *maki* bezeichnen und sie bleiben halbfertige Erzeugnisse. Weil diese (*ku*) so außerordentlich wichtig sind, so sollte ein jeder an dem *koi no ku* festhalten, und wenn an einer Stelle wenigstens zwei *ku* (dieser Art) erscheinen, so ist das eine glückliche Lösung, dann können der *koi no ku* in dem *maki* wenige sein. Wiederum, sind sie zu zahlreich, wird beim Dichten von dem *koi no ku* aus der sprachliche Fluß der *ku* gehemmt, und ein *maki* wird nicht vollendet. Aus diesem Grunde soll man, wenn sich *koi no ku* gut vorbringen und anschließen lassen, ruhig an die zwei, ja sogar fünf *ku* anschließen.⁴⁵

(Schluß im nächsten Heft; dort auch das Verzeichnis der Schriftzeichen und der Abkürzungen.)

⁴³ S. IB-KST, S. 94.

⁴⁴ S. IB-KST, S. 55.

⁴⁵ S. IB-KST, S. 55.