

Das Sarumino, eine Haikai-Sammlung der Bashô-Schule

Ein Beitrag zur Poetik des *renku*
(Schluß)

Von *Horst Hammitzsch*

Das Anschließen in der Bashô-Schule

Wie schon oben kurz angedeutet wurde, gab es im Verlaufe der Entwicklung des *renku* verschiedene Möglichkeiten des Anschließens. Bashô selbst unterscheidet deren drei und zwar:

1. Frühe Zeit (Teitoku und seine Schule): *tsukemono*
2. Neuere Zeit (Soin und die Danrin-Schule): *kokorozuke*
3. Gegenwart (Bashô und seine Schule): *nioizuke*¹.

Selbstverständlich lassen sich diese drei Arten des Anschließens nicht scharf voneinander trennen. Es gab zahlreiche Überschneidungen und Abarten der einzelnen Möglichkeiten.

Der Anschluß als *tsukemono*, auch *monozuke* genannt, nimmt Bezug auf ein Wort des *maeku* und führt, von diesem ausgehend, das *ku* weiter. Also, wenn man das *waka* und seine Poetik vergleichend heranzieht, im Sinne eines *engo*. Diese Art des Anschließens war auch die in der *renga*-Dichtung am häufigsten gebrauchte und wohl, vor allem für den weniger talentierten Dichter, die einfachste. Es ist verständlich, daß gerade in der Teitoku-Schule dieser Anschluß sich einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute. Matsunaga Teitoku war ein Schüler des Satomura Shôha und somit von der *renga*-Seite her noch stark beeinflusst. Ein paar Beispiele mögen diese Art des Anschließens deutlich machen. Im Gyoku-kaishû, *tsukeku*:

Suzushisa no	Die Kühle – als ob	
katamari nare ya	sie sich zusammenballe –	
yahan no tsuki	Mond um Mitternacht.	Shoshô
Hitonogiri aru	Da ist eine Handvoll	
yûtachi no kumo	Wetterwolken am Himmel. ²	Teitoku

1 S. IB-KST, S. 70 und H. Hammitzsch, in: OE Bd. 1/2, 1954, S. 224.

2 S. HST, Bd. VI, S. 376b.

Im *tsukeku* nimmt der Dichter den Anschluß von *katamari* her mit *yûtachi no kumo* auf. Oder ein Beispiel aus dem Dokuginshû:

<i>Sono akatsuki no</i>	In jener Morgendämmerung	
<i>tsuki zo pikatsuku</i>	der Mond – in welcher Pracht.	
<i>wakareji ni</i>	An der Weggabel,	
<i>mireba kinka no</i>	schaut genauer man hin –	
<i>otoko nite</i>	ein Glatzkopf ist's. ³	Teitoku

Auch hier schließt das *tsukeku* an durch ein Aufnehmen des *pikatsuku* mit dem *kinka no otoko*.

Nishiyama Soin (1605–1682), der Begründer der Danrin-Schule, stützt sich auf eine andere Art des Anschließens, welche ebenfalls schon unter den Teitoku-Anhängern bekannt war. Dieses Anschließen bezeichnet man als *kokorozuke*. Nun kannte zwar schon die Teitoku-Schule ein *kokoro no haikai*, aber das ist seinem Wesen nach doch verschieden von dem, was Bashô hier als *kokorozuke* bezeichnet. Die Teitoku-Schule faßte das *kokoro no haikai* weniger in einem gefühlsbestimmten, als in einem gedanklich bestimmten Sinne auf. Somit stand es dem eigentlichen *monozuke* oder auch, wenn man so sagen will, *kotobazuke* recht nahe. Das echte *kokorozuke* der Danrin-Schule geht vom Sinn eines *ku* aus, nimmt also mit anderen Worten den Grundgedanken des *maeku* auf und führt diesen in einer vollständig neuen Form weiter, entwickelt ihn, ohne auf einen Anschluß etwa in der Form einer Anknüpfung an ein *engo* Wert zu legen. Ein Beispiel aus dem Sôin Dokugin-kasen mag dies erläutern.

<i>Toki wa nandoki</i>	Die Uhr – wie spät zeigt sie an?	
<i>tsuki wa hansora</i>	Der Mond steht am Mitthimmel.	
<i>akikaze no</i>	Ist's des Herbstwindes	
<i>fuku wo mo shirazu</i>	Wehen – ich kenn mich nicht aus	
<i>nagabanashi</i>	nach langem Gered'.	
<i>akubi majiri no</i>	Eine schlafmüd-gähnende	
<i>ukkari no koe</i>	ganz tranige Stimme. ⁴	Sôin

Diese *ku* geben ein gutes Beispiel für die Art des Anschließens im Sinne des *kokorozuke*. Das *nagabanashi* nimmt den Grundgedanken auf, der im *nandoki* liegt und das *akubi majiri* schließt in gleicher Weise an das *nagabanashi* an.

Selbstverständlich war auch diese Art nicht die einzige von den Anhängern der Danrin-Schule gebrauchte, da sich diese ja aus Mitgliedern der verschiedensten anderen Schulen zusammensetzten. Aber es ist die Art des Anschlusses, welche wohl der Hauptausgangspunkt der Bashô'schen Art war. Bashô selbst hat sich hierzu geäußert und es heißt im Kyoraishô:

3 Zit. in Bashô Kôza, hrsg. von Komiyama Toyotaka u. a., Tôkyô 1953, Bd.I, S.101.

4 Zit. ebenda, Bd.I, S.103.

Wenn obenan kein Sôin gewesen wäre, unser *haikai*, es möchte noch immer den Geifer des Teitoku auflecken. Sôin ist der Begründer dieses Weges für den mittleren Zeitabschnitt.⁵

Gingen die hier kurz dargestellten Arten des Anschließens vom Stofflichen oder vom Gedanklichen aus, so sucht Bashô in seinem *nioizuke* eine von diesen ganz verschiedene Art eines Anschließens. Er erkennt nur einen einzigen Anschluß an, welcher den *nioi*, den Duft, also die Gesamtstimmung des *maeku*, indem es dessen Nachhall (*yojô*, *yoin*) erfüllt, aufnimmt. Dieser Begriff des *nioizuke* mußte natürlich bei seiner Weite eine Reihe von Unterscheidungen fordern, welche Bashô mit den Bezeichnungen *nioi*, *hibiki*, *utsuri* und *omokage* gab.

Jedes *ku* besitzt, wie auch das *waka*, einen Stimmungsgehalt, der über den eigentlichen durch die Worte gegebenen Rahmen des *ku* hinausdringt. Diesen Gehalt bezeichnet Bashô als den Duft (*nioi*) eines *ku*. Der beim *renku*-Dichten in der Reihenfolge Nächste muß diesen Duft erkennen und in seinem *tsukeku* aufnehmen. Das ist *nioizuke*. Die beiden folgenden Beispiele werden das deutlich machen. Im *maki* „Ko no moto“ der Sammlung Hisago steht als *hokku* und *waki*:

<i>Ko no moto ni</i>	Unter den Bäumen	
<i>shiru mo namasu mo</i>	auf der Suppe und auf dem Fisch	
<i>sakura kana</i>	Kirschblüten überall.	Bashô
<i>nishibi nodoka ni</i>	Warme Nachmittagssonne	
<i>yoki tenki nari</i>	ein still-heiteres Wetter. ⁶	Chinseki

Hier darf man von einem geradezu vollendeten Anschluß im Sinne des *nioizuke* sprechen. Der *nioi* des *hokku* atmet auch im *waki*. Dort wird zwar mit keinem Wort auf den Frühling angespielt und doch spürt man diese ersten wärmenden Strahlen der sich am Himmel schon gen Westen neigenden Frühlingssonne. Das Wetter ist heiter und so recht zur Kirschblütenschau geeignet, die man in lustiger Gesellschaft unter den Bäumen erlebt.

Ein zweites Beispiel aus dem Arano:

<i>Aki no ta wo</i>	Das herbstliche Feld	
<i>karasenu koji no</i>	noch nicht gemäht – Dorfgeschäfte	
<i>nagabikite</i>	nehmen die Zeit ihm.	Etsujin
<i>saisai nagara</i>	Wieder und immer wieder	
<i>moji toinikeru</i>	fragt nach Schriftzeichen er. ⁷	Bashô

Hier das Bild eines Kleinbauern, der gerade in der Erntezeit etwas Amtliches, vielleicht ist er Dorfältester, erledigen muß. Bashô nimmt Stimmung und Bild des

5 S. IB-KST, S.65 und H. Hammitzsch, in: OE Bd. 1/2, S.215.

6 S. BZ, S.231b.

7 S. BZ, S.195a.

maeku im Sinne des *nioizuke* auf. Mühsam quält sich der Arme mit den schwierigen Schriftzeichen ab und muß immer wieder nach ihrer Schreibung fragen. Dem *nioizuke* ist seinem Wesen nach der Anschluß als *hibiki* sehr ähnlich. Nur ist hier der Unterschied zu machen, daß sich dieser Anschluß zumeist nur auf einen bestimmten Ausdruck und dessen Nachhall im *maeku* bezieht. Fast immer ist es ein Ausdruck, der einen im *haikai*-Sinne besonders starken (lauten) Eindruck nachklingen läßt. *Hibiki* bedeutet ja dem Sinne nach auch Schall, Klang, Widerhall, über diesen Anschluß berichtet mein Aufsatz zum Kyoraishô ausführlicher. Und da dort ebenfalls Beispiele gegeben werden, möchte ich mich hier auf ein einziges Beispiel aus dem Sumidawara, *maki* „Soramame“ beschränken:

<i>Kirigirisu</i>	Die kleine Grille	
<i>maki no shita yori</i>	unter dem Brennholz hervor	
<i>nakidashite</i>	beginnt ihr Gezirp.	Rigyû
<i>ban no shigoto no</i>	Mit der Arbeit zur Nachtzeit,	
<i>kufûsuru nari</i>	heißt es nun, zu beginnen. ⁸	Taisui

Das *nakidashite* des *maeku*, das hier im Sinne von „zu zirpen anfangen“ gebraucht wird, erweckt einen Widerhall (*hibiki*) und so nimmt das *tsukeku* diesen auf durch das *kufûsuru nari*, eigentlich „einen Plan machen, aufstellen“.

Utsuri und *omokage* sind zwei weitere Arten des Anschließens, die hier ebenfalls nur kurz behandelt werden können, da darüber das Kyoraishô eingehend berichtet. Mit *utsuri* (umziehen, ziehen nach, übertragen) ist hier das Fortführen des Nachhalls (*yoin*) im *tsukeku* gemeint. Die vom *maeku* ausgehende Gefühlsstimmung wird auch im *tsukeku* übernommen und weitergeführt, ohne auf einen besonderen Wandel Wert zu legen. Der *omokage*-Anschluß findet vor allem dann Anwendung, wenn es sich um Stoffe aus *waka*, *monogatari* u. ä. handelt, welche eine eigene Art des Anschließens geradezu herausfordern. Das Wort *omokage* bedeutet „Gesichtszüge, Spur“. Der Anschluß soll so sein, daß man die Gesichtszüge des *maeku*, mit anderen Worten die Ähnlichkeit des Stoffes, im *tsukeku* erkennt, so wie ein Kind bei aller persönlichen Eigenart doch in irgendeiner Form das Abbild der Eltern bleibt. Die nachfolgende Übersetzung gibt ein paar muster-gültige Beispiele, und so darf ich hier auf eine Anführung weiterer verzichten.

Neben diesen hier in kurzer Zusammenfassung dargestellten Arten des Anschließens kennt Bashô noch andere Arten wie z. B. das *kuraizuke*, auf deren Darstellung hier aus Raummangel verzichtet werden muß. Ich verweise in diesem Zusammenhange nochmals auf meinen Aufsatz und meine Übersetzung zum Kyoraishô und meine demnächst erscheinende Gesamtdarstellung des *hairon* der Bashô-Schule.

Um ein geschlossenes Beispiel eines *renku* zu geben, denn nur ein solches kann Aufbau und innere Beziehung der einzelnen *ku* deutlich machen, lasse ich hier die Übersetzung des „Natsu no tsuki no maki“ aus der Sammlung Sarumino

8 S. DBZ, Bd.IV, S.289f.

folgen. Zur Erleichterung des Überblicks über die Anordnung dieses von Bonchô, Bashô und Kyorai gedichteten *sangin-kasen* habe ich die *ku* der einzelnen *ori* durchnummeriert. Die am linken Rand stehenden Abkürzungen bedeuten:

SO = *shoori no omote*, SU = *shoori no ura*, NO = *nagori no ori no omote*, NU = *nagori no ori no ura*, H = *hokku*, W = *waki*, D = *daisan*, Zahlen = *hiraku*, A = *ageku*.

Die Namen der Dichter der einzelnen *ku* erscheinen nach den ersten drei *ku* ebenfalls nach japanischer Art abgekürzt, und zwar Bonchô – Chô, Bashô = Shô und Kyorai = Rai hinter der Übersetzung des *ku*.

Der Text der Übersetzung folgt der Ausgabe der BZ, S. 233bff.

Sarumino, Natsu no tsuki

SOH	<i>Ichi naka wa</i>	In all den Straßen	
	<i>mono no nioi ya</i>	welch ein erstickend Geruch!	
	<i>natsu no tsuki</i>	– und der Sommermond.	Bonchô

Das *hokku* führt als *kigo*: *natsu no tsuki*, also ist das *kidai*: Sommer. Bonchô zeichnet ein Bild der hitzeerfüllten Straßen eines Stadtviertels an einem Hochsommerabend. In den Häusern bereitet man die Abendmahlzeit. Gerüche verschiedenster Art haften überall in der Luft. Das ist die Grundmelodie des *hokku*. Die letzte Zeile gibt den Nachhall (*yoin*) und steht jenem Gefühl einer fast unertragbaren Schwüle gegenüber. *Natsu no tsuki*, der Sommermond steht am Himmel und läßt die hitzegeplagten Menschen etwas von einer nächtlichen Kühle ahnen. Im Tensuishô (1561), kompiliert von Tani Sôyô (?–?) und Satomura Shôkyû (1511–1552), heißt es: „Der Sommermond läßt Kühle empfinden, der Wintermond Kälte.“⁹ Wie auch beim *renga* gibt dieses *hokku* (*hottan no ku*) die Grundlage für die gesamte Fortentwicklung des *renku*. Es muß aus diesem Grunde wohlbedacht sein und von einem fähigen Dichter geschrieben werden. Im Shirozôshi steht geschrieben: „Nach einer Rede des Meisters gleicht zum Beispiel das *kasen* sechszwanzig Schritten. Jeder einzelne Schritt ist frei von dem Wunsche des Zurückkehrens. Daß man dem Laufe folgt, liegt daran, weil der Wechsel im Gefühl allein im Wunsche des Vorwärtsschreitens ruht. Und zum *hokku* selbst: weil es der Ausgangspunkt einer (*renku*-)Reihe, eines *maki* ist, möchten Anfänger (in der *haikai*-Kunst) hierbei Zurückhaltung üben.“¹⁰ Das obige *hokku* erfüllt alle Anforderungen. Jahreszeit, Tageszeit und Ort des Handelns werden genannt. Der für das Anschließen des folgenden *waki* wesentliche Nachhall wird gegeben.

SOW	<i>atsushi atsushi to</i>	So schwül, ach so drückend schwül!	
	<i>kadogado no koe</i>	Das hört man von Tür zu Tür.	Bashô

Bashô nimmt die Jahreszeit auf und auch den Ort der Handlung. Das *waki* bleibt also in der stofflichen und stimmungsgegebenen Grenze. Es ist ein Anschließen im Sinne des *utsuri*. Man könnte es auch als *uchisoezuke* bezeichnen. Das *atsushi atsushi* folgt der Jahreszeit. Die zweite Zeile des *waki* folgt dem Nachhall. Die Leute treten am Abend, einen Fächer in der Hand, vor die Türen ihrer Häuser und suchen Kühlung. Der Abschluß erfolgt der Regel gemäß mit einem *injidome* (*taigendome*), nämlich *koe* und weist kein

⁹ Zit. in Bashô Kôza, Bd.I, S.114 a.

¹⁰ S. IB-KST, S.94.

teniwadome auf. Bashô selbst: „Es ist richtig, das *hokku* aufzunehmen, in ein gutes Verhältnis zu bringen und vor allem eng gebunden weiterzuführen.“¹¹ Takai Kitô (1741–1789) führt hierzu in seinem *Tsukeai-tebikizuru* (1777) weiter aus: „Wenn er *atsushi* *atsushi* schreibt, so schließt er damit an Sommer an. (Auch) der Mond scheint in beiden *ku*. Und das *ichinaka* erwidert er mit *kadogado*. *Koe* ist dem Empfinden der Leute gebunden, die von dem *mono no nioi* sprechen.“¹² Und im *Akazôshi*: „Dieses *waki* folgert von dem gegebenen *nioi ya natsu no tsuki* aus und zeigt die außerordentliche Schwüle auf und läßt das Gefühl des Nachempfindens deutlich werden.“¹³ Beide *ku*, *hokku* und *waki*, zeigen zusammengenommen jenen ausgesprochenen *waka*-Charakter und schaffen ein geschlossenes Bild einer hochsommerlichen Stimmung.¹⁴

SOD	<i>nibangusa</i> <i>tori mo hatasazu</i> <i>ho ni idete</i>	Das zweite Unkraut ist noch nicht gejätet – und Ähren trägt der Reis.	Kyorai
-----	---	---	--------

Das *daisan* bildet mit *hokku* und *waki* wiederum eine Einheit und unterscheidet sich seinem Gehalt nach von den folgenden *hiraku*. Im Gesamtaufbau eines *renku* nimmt es, es war schon darüber gesprochen worden, eine wichtige Stellung ein. Es hat die Aufgabe, nicht nur an das *maeku* anzuschließen, sondern es muß im Anschluß einen Inhaltswandel (*tenji*) durchführen und durch seinen Abschluß auf ein *teniwadome* eine neue Möglichkeit der Weiterführung offenlassen. Das vorstehende *ku* endet auf ein *te-dome*, also auf eine *renyô*-Form und führt somit weiter, indem es mit diesem grammatischen Abschluß einer Subordinationsform auch gleichzeitig den Nachhall besonders stark betont.

In den Reisfeldern wird während der Wachstums- und Reifezeit mehrmals das Unkraut entfernt (*kusatori*). Das zweite Jäten fällt – von örtlichen Verschiedenheiten abgesehen – zumeist in die erste Hälfte des 8. Monats. Durch den außerordentlich heißen Sommer ist die Reife des Reises schon weit fortgeschritten. Man hat noch nicht das zweite Unkraut entfernt und schon trägt er Ähren. Die Jahreszeit des *daisan* ist hier noch Sommer. Das ist etwas ungewöhnlich, da nach der Regel nur Frühling und Herbst drei *ku*, dem Sommer aber nur zwei *ku* zustehen. Der Ort des Handelns hat gewechselt (*tenji*). Hier ist er nicht mehr die Stadt, sondern das Land. Das Empfinden der Hitze, welches aus dem *waki* spricht, wird aufgenommen, aber ebenfalls in einem gewandelten Sinne. Der Bauer freut sich über diese, denn sie verspricht eine gute Ernte. Die Nachtzeit hat sich zur Tageszeit gewandelt. Es bleibt also die Grundstimmung, die drückende Hitze, erhalten, aber das menschliche Empfinden ihr gegenüber ist jetzt ein anderes. Katô Gyôtai bezeichnet den Anschluß in seinem *Hichû-Shichibushû* als *hibiki*.¹⁵

SO4	<i>hai uchitataku</i> <i>urume ichimai</i>	Die Asche klopft man ab von dem gebratenen Fischlein.	Chô
-----	---	--	-----

11 Shirozôshi, s. IB-KST, S.95.

12 Zit. in Bashô Kôza, Bd.I, S.114b.

13 S. IB-KST, S.125.

14 Hierzu das Shirozôshi: „... das *hokku* des *renga* wird das die Melodie anschlagende *ku* des *renku*. Das *waki* steht ihm gegenüber. Von dieser seiner Eigenschaft her hat es ein *mojidome*.“ S. IB-KST, S.96.

15 Zit. in DBZ, Bd.IV, S.172.

Das vierte *ku* ist ein *zô no ku* und weist auf keine Jahreszeit hin. *Urume: urume-iwashi*, eine Sardinienart (*Etrumens micropus*, Bleek) würde, je nach Gattung, auf Herbst oder Winter hinweisen. Hier aber wird von einem getrockneten Fisch (*urume ichimai*) gesprochen und somit gilt das Wort nicht als *kigo*. Das *ku* nimmt also die Jahreszeit seines *maeku* auf. Es zeigt ein Bild ländlichen Lebens. Bei all der Arbeit, welche die bevorstehende Ernte fordert, nimmt die bäuerliche Familie in Eile ihr Mittagmahl ein, einen in der heißen Asche gebratenen Dörrfisch. Das *ku* zeigt nicht so sehr die Armut als die Eile, mit der dies geschieht. Es erschien zuerst in einer anderen Fassung in dem sogenannten Sarumino-sôkô: *yabure suribachi ni / mushiru tobiwo* – In zerbrochener Reisschüssel / krümmt sich ein kleines Fischlein. Bashô schlug die obige Fassung vor, da diese das *noio* besser aufnimmt. Vgl. hierzu das Hichû-Shichibushû: „Die geschäftige Zeit in einem Bauernhause läßt sich aus dem eiligen *uchitatau* fühlen.“¹⁶

SO5	<i>kono suji wa</i>	In diesem Winkel	
	<i>gin mo mishirazu</i>	kennt man noch nicht 'mal das Geld.	
	<i>fujiyu sa yo</i>	Wie unerquicklich!	Chô

Suji: michisuji: chihô, Gegend, in einem sehr begrenzten Sinne, hier am besten mit Ort, Platz, Winkel wiederzugeben. *Gin: chôgin*, eine Silbermünze, wie sie seit der Keichô-Periode (1596) geprägt wurde. Im Tobihane-shû (1826) des Gensô Kochû heißt es *mamegin*, auf die bohnenförmige Gestalt der Münze anspielend. Das fünfte *ku* als *tsuki no jôza* fordert eigentlich den Mond. Dieser ist aber schon im *hokku* erwähnt und so schließt es als *zô no ku* an. Das *maeku* wird fortgeführt durch eine noch eingehendere Schilderung des Ortes: ein einsam-abgelegenes Dorf, welches weder frische Fische noch das gängige Geld kennt. Für den Reisenden eine unerquickliche Situation. Das *sa yo* drückt dies hier im verächtlichen Sinne aus. Das Sarumino-sagashi des Kûzen schreibt: „Die Abgelegenheit des Bauernhauses im vorhergehenden *ku* sehend, schließt er im Sinne des örtlichen Charakters an.“¹⁷

SO6	<i>tada dobiyôshi ni</i>	In fast verwegener Art	
	<i>nagaki wakizashi</i>	das riesenlange Kurzsword.	Rai

Das sechste *ku* ist das letzte *ku* der *omote* des *shoori* und steht also nach der Regel des *kasen* als *orihashi* am Ende des ersten *kaishi*. Es deutet auf einen Durchreisenden hin, welcher die Worte des *maeku* denkt oder ausspricht, und läßt dessen Erscheinung deutlich werden. *Dobiyôshi: muyami: hôgai*, außergewöhnlich, überspannt, verwegen. *Wakizashi*, das Kurzsword der beiden Schwerter eines Samurai. Die Dörfler betrachten diesen etwas überheblichen Reisenden mit einer gewissen Skepsis: ist er ein Rônin oder gehört er zu der Art der Angeber, wie sie oft unter den sogenannten *machi-yakko* zu finden waren. Der Anschluß stützt sich auf den *yoin* des *maeku*. Dieses etwas verächtlich ausgesprochene *fujiyu sa yo* findet Wiederhall in der Aufmachung des Reisenden.

SU1	<i>kusamura ni</i>	Im Gräsergewirr	
	<i>kawazu kowagaru</i>	zittert ein Fröschlein vor Angst:	
	<i>yûmagure</i>	Abenddämmerlicht.	Chô

16 Zit. in DBZ, Bd.IV, S.173.

17 Zit. in Bashô Kôza, Bd.I, S.117a.

Das *ku* leitet die *shoori no ura* ein. *Kigo* ist *kawazu*, Frosch. Also ist das *kidai*: Frühling. Der Nachhall des *maeku* wird aufgenommen durch den Frosch in seiner Angst. Das Bild des Reisenden, der trotz seines kriegerischen Auftretens nicht gerade von Mut beseelt scheint, wird durch die Angst des Fröschleins unter den Gräsern noch mehr abgerundet. Auch das *yûmagure* ist ein ausgezeichnete Hintergrund für die hier im *ku* herrschende Stimmung. Das Gefühl des Ängstlichseins wird in diesem *ku* gewissermaßen konkretisiert.

SU2 *fuki no me tori ni* Beim Brechen der Huflattichtriebe
andô yurikesu ein Schreck verlöscht die Lampe. Shô

Kidai ist Frühling, *kigo* ist *fuki no me*: die Triebe des Huflattichs (*Petasites japonicus*, Miq.). Die Triebe werden gern als Zuspense genossen und die beste Zeit zum Brechen ist der zweite Monat. Es handelt sich hier wohl um die Magd eines Hauses, welche rasch für das Abendessen Huflattichtriebe brechen soll und sich mit einer tragbaren Papierlaterne auf die Suche macht. Die Abenddämmerung macht sie ängstlich. In alter Zeit nannte man die Abenddämmerung mit ihrem Zwielflicht auch *ômandoki*, die Zeit des Geisterkönigs. Kinder und junge Mädchen gehen um diese Zeit ungern aus dem Hause. *Yurikesu*, ein schreckhaftes Zusammenfahren, vielleicht hüpfte das Fröschlein unter den Blättern hervor, hat die Lampe verlöschen lassen. Der Anschluß erfolgt als *hibiki* vom *kowagaru* des *maeku* aus.

SU3 *dôshin no* Zur Buddha-Lehre
okori wa hana no der Wunsch – er regt sich zur Zeit
tsubomu toki fallender Blüten. Rai

Das *ku*, *kidai* ist Frühling, ist hier gleichzeitig *hana no jôza*. Die *hana* ist der Regel nach erst im 11. *ku* der *ura* fällig, aber da hier die Jahreszeit vorangenommen ist, folgt die *hana* nach. *Dôshin*: *hosshin*, sich dem Buddha-Weg zuwenden, vgl. auch *bodaishin*. *Hana no tsubomu toki*; *tsubomu*, Knospen treiben. So geben es die meisten der Kommentatoren. Besser scheint mir hier *tsubomu* im Sinne von sich schließen, kleiner werden, übertragen: abfallen (Schriftzeichen: Ueda, Daijiten No. 9881 u. 8307). Es soll auf die Vergänglichkeit aller Dinge angespielt werden (*mujôkan*). Kyorai nimmt hier den Nachhall, der von der verlöschenden Lampe ausgeht, auf. Andererseits würde *tsubomu* in der Bedeutung von Knospen treiben, schwellen, ein Anschluß im Sinne des *omokage* sein und auf das Mädchen hindeuten, welches in seiner Jugend den schwellenden Knospen gleicht.

SU4 *Noto no Nanao no* In Nanao von Noto
fuyu wa sumiuki der Winter – kaum auszuhalten. Chô

Das *kidai* wechselt in diesem *ku* zum Winter. Nach der allgemeingültigen Regel hätte hier erst ein Zwischen-*ku* folgen müssen. Es folgt also hier auf die drei vorhergehenden *ku* mit dem *kidai* Frühling das *kidai* Winter. Auch das scheint mir darauf hinzudeuten, daß das *tsubomu* im *maeku* etwa im Sinne eines *shibomu* zu deuten ist. Hier läßt sich kaum von einem Anschluß im Sinne eines echten *nioi* sprechen. Manche Kommentatoren denken hier an einen *omokage*-Anschluß, und zwar in bezug auf die im Senjûshô (1183?) für diesen Ort erwähnte Begegnung zwischen Kembutsu-shônin und Saigyô-hôshi. Da jedoch die folgenden *ku* mit *omokage* anschließen, erscheint dies wenig wahrscheinlich. Es würde sonst eine Häufung solcher Anschlüsse erfolgen, welche der Regel nach zu vermeiden ist. Meines Erachtens liegt hier ein *tenji* der Jahreszeit vor, vielleicht mit einem

schwachen *nioi* auf das im *maeku* ausgesprochene Buddhistische. Das *sumiuki*: *sumi-tsurai* wäre dann auf das Leben eines Einsiedlers anzuwenden, der hier auf dem Buddha-Wege den strengen Winter dieser nördlichen Gegend erträgt. Noto, Halbinsel der Ishikawa-Präfektur. Nanao liegt in einer Meeresbucht auf der Ostseite der Halbinsel der Insel Noto gegenüber (Kreis Kashima).

SU5	<i>uwo no hone</i>	Der Fische Gräten	
	<i>shiwaburu made no</i>	abzuschmatzen – das bleibt ihm,	
	<i>oi wo mite</i>	dem zahnlosen Greis.	Shô

Bashô schließt hier mit einem *kuraizuke* an und nimmt das im *maeku* genannte Nanao, also das Stimmungsbild eines kleinen Fischerdorfes auf.¹⁸ Im Shichibushû-chûkai des Sôzui (Hakutôen, 1679–1744) heißt es, daß Bashô von dem *fuyu wa sumiuki* ausgeht und dieses in der Erscheinung eines alten Mannes weiterführt, dabei gleichzeitig das humoristische Element durch das *hone shiwaburu* betont, welches wiederum den Alten als einen zahnlosen Greis zeigt.¹⁹ Hier erscheint die Überlegenheit, mit welcher Bashô den Stoff meistert.

SU6	<i>machibito ireshi</i>	Den Wartenden laß hinein,	
	<i>komikado no kagi</i>	Schlüssel zur kleinen Pforte.	Rai

Das *ku* ist ein *koi no ku*. Der Anschluß erfolgt als *omokage*. Er spielt an auf das Genji-monogatari. Vgl. H. Hammitzsch, a. a. O., OE Bd. 1/2, S. 232. Kyorai denkt hier bei der Erwähnung des zahnlosen Alten an die Gestalt des alten Torhüters im Genji-monogatari, er nimmt aber diese Situation nicht direkt auf, sondern gibt ihr nur wesensähnliche Züge, wie es das wahre *omokage* fordert.

SU7	<i>tachikakari</i>	Den aufgestellten	
	<i>byôbu wo taosu</i>	Wandschirm werfen sie um –	
	<i>onnakodomo</i>	die Dienerinnen.	Chô

Das *ku* ist ein *zô no ku*, welches im Anschluß an das *maeku* zu einem *koi no ku* wird. Es handelt sich hier aber nicht um die Dame, welche ihren Liebhaber erwartet, der eingelassen werden soll, sondern um ihre neugierigen Dienerinnen (*onnakodomo*: *jochû*), welche den eben Angekommenen sehen möchten. Sie stehen neugierig auf den Zehen und schauen über den Wandschirm, den sie dabei umstoßen.

SU8	<i>yudono wa take no</i>	Vor dem Bad ein Bambusrost	
	<i>sunoko wabishiki</i>	als Fußboden – anspruchslos.	Shô

Ebenfalls ein *zo no ku*. *Sunoko*, Fußboden vor dem Baderaum, der aus nebeneinander befestigten Bambusstangen besteht. Aus diesem *ku* spricht ebenfalls die Stimmung einer einsamen Verlassenheit. Der soeben Angekommene – jemand aus der Hauptstadt – will ein Bad nehmen. Auffällig ist, da nicht genau der Regel folgend, daß in den drei aufeinanderfolgenden *ku* eine Beschreibung des Wohnortes gegeben wird: *komikado* im *uchikoshi*, *byôbu* (als etwas im Wohnort selbst Gebrauchtes steht wertmäßig den anderen Anführungen gleich) im *maeku* und hier im *tsukeku* selbst *yudono*. Das wird im allgemeinen

18 Vgl. Akazôshi, in: IB-KST, S. 130.

19 Zit. in Bashô Kôza, Bd. I, S. 120a.

stark kritisiert. Man darf aus diesem Grunde annehmen, daß das *komikado* im *uchikoshi* nicht so sehr im Sinne der Tür als vielmehr für den diese Hütenden (*kado: kadomori*) gedacht ist.

SU9	<i>uikyô no mi wo fukiotosu yûarashi</i>	Des Fenchelkrautes Früchte weht er herunter, der Wind am Abend.	Rai
-----	--	---	-----

Uikyô, japanisch auch *kure no omo*, Fenchel (*Feniculum vulgare*, *Anethum feniculum*), als *uikyô no hana* ein *kigo* des Sommers, aber als *uikyô no mi* ein *kigo* des Herbstes. Kyorai nimmt die Stimmung des *maeku* insofern auf, als er an den Garten eines Wohnhauses denkt, wo in der Nähe des Bades, von dem offenen Korridor aus zu sehen, Fenchelstauden wachsen. Das *noio* des *maeku* (*yudono*) wird aufgenommen durch *yûarashi*, den am Abend wehenden starken Wind. Hier folgt nach einer langen Reihe von *ku*, die sich in der Hauptsache menschlichen Gefühlen zuwenden, eine Wendung hin zu einer Darstellung landschaftlicher Stimmung. Das *ku* trennt sich also anschließend von den vorherigen.

SU10	<i>sô yaya samuku tera ni kaeru ka</i>	Nachtkühle verspürt der Mönch; – pilgert er heim zum Tempel?	Chô
------	--	---	-----

Kidai ist Herbst, angedeutet durch das *kigo yaya samuku: yayasamu, hadasamu, usosamu, yosamu*, die erste Nachtkühle im 8. Monat. Eine Variante schreibt: *yama ni kaeru*. Dem Sinne nach drückt dies den gleichen Gedanken aus (*kisan suru*), da die Tempel der Zen-Schule zumeist in den Bergen lagen. Bei dem Mönch handelt es sich ohne Zweifel um einen wandernden (*angya suru*) Zen-Mönch. Das einen leichten Zweifel andeutende Hilfswort *ka* gibt mit feinem Geschmack die Harmonie zwischen dem landschaftlichen und menschlichen Element. Das *ku* nimmt die Grundstimmung des *maeku*, diese einsamtraurige Herbststimmung auf (*aki no aware*). Es ist eine Anspielung auf ein Gedicht des Wen T'ing-yün (Tang-Dichter) „Su Yün-lin-szu – Nachtrast im Yün-lin-Tempel“. Vgl. hierzu das *Wakan-rôishû* (1013) des Fujiwara Kintô (966–1041).²⁰

SU11	<i>saruhiki no saru to yo wo furu aki no tsuki</i>	Der Affenführer zieht mit dem Affen durchs Leben, unter dem Herbstmond.	Shô
------	--	---	-----

Kidai ist Herbst, *kigo* ist *aki no tsuki*. *Saruhiki: sarumawashi*, Affenführer; um das Jahresende ziehen in Japan wandernde Gaukler mit einem Affen durch die Gegend und lassen diesen Kunststücke vor den Türen der Häuser vorführen. Dieses Gewerbe gehört zu den sogenannten *kadotsukegei*, den vor der Haustür vorgeführten Künsten. Hierzu vgl. *Minzokugaku-jiten*, Tôkyô 1952, S. 113 und 241. Dieses *ku* zeigt eine Meisterschaft im Anschließen. Bashô stellt dem Mönch des *maeku*, der frei von irdischen Bindungen durch die Welt wandert, den Affenführer in seiner irdischen Geschäftigkeit gegenüber. Beide gehören in diese vergängliche Welt. Die erste herbstliche Abendkühle nimmt er hier im *tsukeku* durch das *aki no tsuki* auf. Dies ist ein *taizuke*-Anschluß, im wahrsten Sinne: das *tsukeku* schließt in gleicher Art an das *maeku* an und steht doch im Gegensatz.

Dieses 11. *ku* ist eigentlich *hana no jôza*. Bashô nimmt hier den Mond auf, der nach der Regel in das 7. *ku* gehört, dort aber nicht aufgenommen wurde. Das folgende *ku* ist das

²⁰ Vgl. Kaneko Motoomi und Emi Kiyokaze, *Wakanrôishû-shinshaku*, Tôkyô 1946, S.210.

letzte *ku* der *shoori no ura*, also das *orihashi*, und darf weder *hana* noch *tsuki* nennen. Es bleibt also allein diese Möglichkeit übrig. *Hana* wurde bereits oben SU 3 aufgenommen. Das Akazôshi sagt zu den beiden *ku*: „Diese zwei *ku* zeigen einen besonders gestalteten Charakter. Die menschliche Erscheinung formt das eine *ku*, die Zustände im Leben dieser Welt bilden den Inhalt des Angeschlossenen.“²¹

SU 12 <i>nen ni itto no</i>	Fürs Jahr eine Maß Reis	
<i>jigo hakaru nari</i>	als Zins zu wägen, ist's Zeit.	Rai

Ein *zô no ku* schließt die *ura* ab. *Jigo* (Variante: *jidai*): *denso*, *nengu*: Pacht, Zins. Der Affenführer schlägt sich mühsam durchs Leben. Diesen Gedanken nimmt das *ku* auf, indem es auf die einfach-armselige Lebensführung eines Kleinbauern hinweist. Es bleibt die gleiche Stimmung in beiden *ku* erhalten. Der Anschluß selbst erfolgt als *kuraizuke*. Mit diesem letzten *ku* ist das *shoori* (*ichi no ori*) mit einer *omote* von 6 *ku* und einer *ura* von 12 *ku* abgeschlossen. Die 6 *ku* der *omote* werden stimmungsmäßig von dem Gegensatz schwüle Hitze des Sommertags und abendliche Kühle beherrscht. Das Leben in der Stadt und auf dem Lande wird gegenübergestellt. Die 12 *ku* der *ura* wenden sich gleichfalls der so verschiedenen Lebensführung des städtischen und ländlichen Menschen zu. Dann wird der für die Bashô-Schule wichtige Gedanke des *mujô*, der Unbeständigkeit aller Dinge, aufgenommen (SU 2). Von SU 2 bis herunter zu SU 7 sprechen die Gefühle der Angst, des Bedrücktseins, der Armut und der Traurigkeit zu uns. SU 9 und 10 zeigt das Mitgefühl mit dem Einsamen. In SU 11 beherrscht der Herbstmond das Bild und das letzte *ku* schließt ab, indem es diese herbstliche Stimmung betont. Die Ernte ist eingebracht, die Pacht kann bezahlt werden und man ist einigermaßen zufrieden.

NO 1 <i>go roppon</i>	Fünf oder gar sechs	
<i>namaki tsuketaru</i>	frische Stämme, vollgesogen	
<i>mizutamari</i>	im Wassertümpel.	Chô

Ein *zô no ku*. *Namaki*: in den Bergen frisch gefälltes Holz; *tsuketaru*: *hitashitaru*: sich vollsaugen, vollständig naß sein; *mizutamari* (Variante: *tamarimizu*): Wassertümpel, stillstehendes Wasser. Das *nagori no ori*, *omote*, beginnt mit dem Bild einer ländlichen Szene. Frisch gefälltes Bauholz liegt in einem Wassertümpel, der sich neben dem Wege gebildet hat, und wartet dort auf seine Verarbeitung. Das *ku* nimmt den Gedanken der Armut (*itto no jigo*) auf. In dem Tümpel liegt das wenige Bauholz, das man sich leisten kann.

NO 2 <i>tabi fumiyogosu</i>	Die Strümpfe schmutzbesudelt	
<i>kuroboku no michi</i>	vom schwarzverschlammten Wege.	Shô

In dem *ku* fehlt ein *kigo*, aber die *tabi* deuten auf den Winter hin. *Kuroboko*: *kuroboku*, *kuroi tsuchi*: schwarze Erde, schwarzer Schlamm. Das *ku* schließt als *hibiki* an das *mizutamari* an. Die Straßen sind naß und schmutzig und die weißen *tabi* (Zehenstrümpfe) zeigen Schlammspritzer. Das *Sarumino-sagashi* schreibt hierzu: „Er nimmt das *mizutamari* auf und schließt an das davon ausgehende Gefühl an oder aber, ohne Rücksicht auf das *mizutamari*, er geht davon aus, daß die dort durchnäßte schwarze Erde die *tabi* beschmutzt, und schließt somit, sich (vom *maeku*) trennend, an.“²²

21 S. IB-KST, S. 127.

22 Zit. in Bashô Kôza, Bd. I, S. 124b.

NO3	<i>oitatete</i> <i>hayaki o-uma no</i> <i>katanamochi</i>	Geschwind folgt er nach, dem rasch ausschreitenden Pferd, der Schwertträger.	Rai
-----	---	--	-----

Ein *zô no ku*. *O-uma*: das Pferd eines Herrn; *katanamochi*: ein Dienstmann, der das Schwert des reitenden Herrn, eines Samurai oder eines Daimyô, diesem nachträgt. Eine Variante lautet: *O-uma ni wa / yarimochi hitori / tsukinaramu* - Dem Reittier des Herrn / ein Diener mit der Lanze / folgt (ihm) wohl nach. Ein Motiv, welches die *haikai*-Dichter gern aufnehmen, vgl. das *haibun* des Bashô „Kyoroku wo okuru kotoba“, BZ S.421a und H. Hammitzsch, Vier Haibun des Matsuo Bashô, Sinologica Bd.IV/2, 1954, S.119. Ein Bild einer ländlichen Straßenszene, welches die Situation des *maeku* durch einen Anschluß als *ushirozuke* ausmalt.

NO4	<i>detsuchi ga ninau</i> <i>mizu koboshitari</i>	Das der Ladenbursche schleppt, das Wasser, verschüttet ist's.	Chô
-----	---	--	-----

Ein *zô no ku*. *Detsuchi*: *kozô*, Ladenbursche, Laufbursche. Das *ku* ist ein typisches *shotai naki ku* – ein *ku* ohne rechten Gehalt, den es erst durch seine Bindung zum vorhergehenden *ku* gewinnt. Es schließt aus diesem Grunde in der Form des sogenannten *mukaezuke* an. Der Laufbursche hat Wasser geholt und ist, durch das Pferd erschreckt, zur Seite gesprungen. Dabei hat er das Wasser verschüttet. Das Kyoraishô sagt dazu: „Ursprünglich lautete es: Jauche (*fun* an Stelle von *mizu*). Bonchô fragte: ‚Darf man den Ausdruck Jauche wohl (in einem *ku*) gebrauchen?‘ Der Meister erwiderte: ‚Das dürfte nicht anstößig sein. Jedoch sollte so etwas in einem *hyakuin* nicht zwei *ku* überschreiten. Eins weniger dürfte besser sein.‘ So änderte Bonchô es in ‚Wasser‘ um.“²³ Dieses und die beiden vorhergehenden *ku* weisen kein *nioi* auf.

NO5	<i>to shôji mo</i> <i>mushirogakoi no</i> <i>uriyashiki</i>	Tür und auch Fenster mit Strohmatte verkleidet, ein Haus zum Verkauf.	Shô
-----	---	---	-----

Ein *zô no ku*. *To shôji*: *to ya shôji*; *mushirogakoi*, ein Schutz aus Strohmatte, welchen man angebracht hat, um die Witterungseinflüsse bis zum Verkauf abzuhalten. Das gezeichnete Bild zeigt ein größeres Haus (*yashiki*), das schon längere Zeit zum Verkauf steht und eine auffällige Verwahrlosung erkennen läßt. Im Garten des Hauses befindet sich wohl ein alter Brunnen, der gutes Trinkwasser hergibt. Der Laufbursche hat dort Wasser geschöpft. Bashô liebt dieses Bild. Man vergleiche hierzu ein *ku* aus dem *Oi-nikki* (1695) des Kagami Shikô: *Shiroato ya / furu i no shimizu / mazu towamu* – Ein verfallnes Schloß! / Des alten Brunnens klares Wasser / laßt erst uns erbitten.²⁴

NO6	<i>denjômamori</i> <i>itsuka irozuku</i>	Die Pfefferschotenpflanze, wann färbt sie ihre Früchte?	Rai
-----	---	--	-----

Kidai ist Herbst. *Denjômamori*, auch *denjômori*: *tôgarashi*, *nambangarashi*: der spanische Pfeffer (*Capsicum annum*, L.) mit seinen roten Schoten ist *kigo*. Kyorai nimmt die

23 S. IB-KST, S.25.

24 S. BZ, S.23b.

Stimmung jener einsam-traurigen Verlassenheit des zum Verkauf stehenden leeren Hauses auf. Der frühere Besitzer hat im Garten *tôgarashi* gepflanzt. Jetzt im Herbst werden sich seine Schoten leuchtend rot färben und die wehmütige Stimmung in dem bereits verwilderten Garten noch verstärken. Das Haus steht schon über die Zeit zum Verkauf. Darauf spielt das *ituska* an: Der *tôgarashi* hätte auch seine Farbe schon ändern müssen. Das *nioi* des *maeku* wird durch dieses *ku* des Kyorai verstärkt. Es ist ein *ku*, welches ausgesprochen *sabi* enthält. Eine ähnliche Stimmung zeichnet Kyorai in dem *maki* „Kirigirisu“ des Sarumino in seinem *ku*: Inmitten der Stadt / wandert der Herbst auch dahin / über Baugründe. Yasui schließt an: Und was auch immer du schaust, / nichts als Tautropfen sind es!²⁵

NO7	<i>koso koso to</i> <i>waraji wo tsukuru</i> <i>tsukiyo sashi</i>	Ganz leise raschelnd flieht er Sandalen aus Stroh in mond heller Nacht.	Chô
-----	---	---	-----

Kidai ist in diesem *ku* ebenfalls Herbst und *kigo* ist *tsuki*. *Tsuki no jôza* wäre das 11. *ku* des *omote*, aber da im *maeku* die Jahreszeit anklingt, schließt Bonchô hier sofort mit *tsuki* an. Es ist eine mond helle Herbstnacht und jemand benutzt diese Helligkeit, um noch ein paar Strohsandalen zu flechten. Das *ku* nimmt den Anschluß vom *itsuka irozuku* auf, in dem der *nioi* der vergehenden Zeit zu spüren ist. Er spiegelt sich hier in der Nacharbeit der langen Herbstnacht wieder. *Koso koso to* will die Arbeit des in der Nacht Sandalen Flechtenden bildhaft machen. Es unterstreicht die tiefe und einsame Stille. Das Hichû-Shichibushû sagt hierzu: „Das *itsuka* findet sein *hibiki* in dem *koso koso*.“²⁶

NO8	<i>nomi wo furui ni</i> <i>okoshi hatsuaki</i>	Die Flöhe auszuschütteln, hat ihn geweckt der Frühherbst. Shô	
-----	---	--	--

Kidai ist ebenfalls Herbst. *Nomi*: Floh (*Pulex irritans*) ist ein *kigo* des Sommers, wird aber von den älteren *haikai*-Dichtern nicht als solches verwendet. Der Nachbar hört, daß jemand in der Nacht arbeitet, und erwacht. Er beschließt die mond helle Frühherbstnacht zu benutzen, um die letzten Sommerflöhe aus seinem Kimono zu schütteln.²⁷ Auch dieses *ku* zeigt wieder den feinen Humor Bashôs.

NO9	<i>sono mama ni</i> <i>korobi ochitaru</i> <i>masuotoshi</i>	So ganz von allein ist heruntergefallen die Mausefalle.	Rai
-----	--	---	-----

Ein *zô no ku*. *Masuotoshi*: Mause- oder Rattenfalle. Zur Zeit des Frühherbstes beginnen die Mäuse ihre Nester zu bauen, insofern nimmt das *ku* den *nioi* des Herbstes auf. Es ist ein gutes Beispiel für ein sogenanntes *kihanare-ku*, ein *ku*, welches sich von der Jahreszeit trennt und die Überleitung zum *tsukeku* bringt. In dem *korobi* liegt ein *hibiki* des *furui* vom *maeku*.

NO10	<i>yugamite futa no</i> <i>awanu hanbitsu</i>	Wie verzogen, der Deckel, der die Reiskiste nicht schließt. Chô	
------	--	--	--

25 S. BZ, S.236b.

26 Zit. in Namimoto Shôichi, *Bashô no haiku renku no kanshō*, Tôkyô 1943, S.153f.

27 Vgl. Akazôshi, in: IB-KST, S.127.

Ein *zô no ku*. Es knüpft an die Mausefalle des *maeku* an, die nun nutzlos ist, so nutzlos wie hier der verzogene Deckel der Reiskiste. Also ein *hibiki*-Anschluß.

NO 11	<i>soan ni</i> <i>shibaraku ite</i> <i>uchiyaburi</i>	Im Grashüttlein ein wenig wollt' er weilen – doch schon verläßt er's.	Shô
-------	---	---	-----

Ein *zô no ku*. *Uchiyaburi*: *uchisuteru*, *hatansuru*, hier im Sinne von *tachinaku*: verlassen. Der Anschluß ist ein *nioizuke* (*futa no awanu* und *uchiyaburi*). Den Einsiedler, der nach letzten Erkenntnissen strebt, hält es nicht lange an einem Orte. Es ist der starke Wunsch nach der Erkenntnis, der ihn immer wieder zum Aufbruch mahnt und den wir bei den großen Dichtern wie Saigyô-hôshi oder Nôin-hôshi, aber auch bei Bashô selbst finden. Jede seiner Wanderfahrten war nichts anderes als ein *angya* eines Zen-Mönches. Vgl. hierzu auch meine Ausführungen a. a. O., NOAG Nr. 75/1953, S. 7 und OE Bd. 1/2, 1954, S. 228.

NO 12	<i>inochi ureshiki</i> <i>Senjû no sata</i>	Ins Leben brachte Freude der Liedersammlung Kunde.	Rai
-------	--	---	-----

Ein *zô no ku*. Dieses *tsukeku* gilt in der Bashô-Schule als eines der besten Beispiele eines *omokage*-Anschlusses. Das Kyoraishô berichtet ausführlich darüber. Vgl. auch H. Hammitzsch, a. a. O., OE Bd. 1/2, S. 228. *Senjû no sata*; *senjû*: *chokusen-wakashû*. auf kaiserlichen Befehl zusammengestellte Liedersammlungen, *sata*: *shirase*, Mitteilung, Kunde. Kyorai schließt an das *uchiyaburi* an und spielt dabei auf ein Gedicht des Saigyô-hôshi an, welches in das Shinkokinshû XVIII, 59 aufgenommen wurde.²⁸ Mit diesem *ku* schließt die *omote* des *nagori no ori* ab.

NU 1	<i>samazama ni</i> <i>shina kawaritaru</i> <i>koi wo shite</i>	So verschiedner Art, je nach dem Stande wechselnd, zeigt sich die Liebe –	Chô
------	--	---	-----

Das *nagori no ori*, *ura*, schließt mit einem *koi no ku* an. *Kawaritaru koi*: *iroiro no koi*; *shina*: *mibun*. Das *ku* schließt an das *senjû* des *maeku* an. In den Liedersammlungen finden sich zahlreiche *waka*, welche die Liebe in ihrer Vielgestalt besingen. Zur gleichen Zeit aber erfolgt ein starker Wandel (*henka*). Im *maeku* und *uchikoshi* handelt es sich um Dichter, welche der Welt entsagten. Hier sind es solche, die mitten in der Welt stehen. Das *ku* endet auf ein *te-dome* und der Gedanke wird im folgenden *ku* fortgeführt.

NU 2	<i>ukiyo no hate wa</i> <i>mina Komachi nari</i>	Und am Lebensende – geht's allen wie Komachi.	Shô
------	---	--	-----

Ebenfalls ein *koi no ku*. Diese Anspielung Bashôs auf die Dichterin Komachi ist sicherlich von den Nô-Spielen Sekidera no Komachi und Sotoba Komachi des Kan'ami, neu bearbeitet von Seami, beeinflusst.²⁹ Ono no Komachi (9. Jahrhundert), eine berühmte *waka*-Dichterin, die auch zu den *rokkasen*, den Sechs Dichtergenien, gehörte, zählte zu den gefeierten Schönheiten ihrer Zeit und starb schließlich einsam und in Armut. Grundgedanke ist auch hier wieder das *mujô*, die Vergänglichkeit aller Dinge. Auffällig ist hier,

28 S. Sasaki Nobutsuna, Shinkokinwakashû, IB Nr. 526/28, Tôkyô 1951, S. 275.

29 Vgl. Masada Shôjirô, Nôgaku-daijiten, Tôkyô 1908, S. 235ff. und S. 688ff.

daß auch dieses *ku* als *omokage* in bezug auf die Dichterin Komachi steht, da schon das vorhergehende *omokage* in bezug auf Saigyô und Nôin war. Es findet hier also ein sogenanntes *rin'e*, eine Rückwendung in zweifacher Form statt, die im allgemeinen von den *haikai*-Dichtern nicht geschätzt wird.

NU3	<i>nani yue zo</i> <i>kayu suzuru ni mo</i> <i>namidagumi</i>	Wie es auch sein mag! (Später) beim Reisbrei-Schlürfen, fließen die Tränen.	Rai
-----	---	---	-----

Ein *zô no ku*. Es nimmt als *mukaezuke* (s. o.) seinen Anschluß bei *mina Komachi nari* und führt den Gedanken verallgemeinernd weiter.

NU4	<i>o-rusu to nareba</i> <i>hiroki itahiki</i>	Wenn der Herr nicht im Haus ist, groß und einsam ist die Küche.	Chô
-----	--	--	-----

Ein *zô no ku*. *Itahiki*: ein Fußboden, der nur aus Brettern besteht, auf welche keine *tatami* gelegt werden, z. B. in der Küche. Wenn der Herr abwesend ist, fühlt sich die Frau einsam und das Haus erscheint leer. Der Anschluß geht auf das *namidagumi* des *maeku* zurück. Das *ku* nimmt das Gefühl der Verlassenheit auf.

NU5	<i>te no hira ni</i> <i>shirami hawasuru</i> <i>hana no kage</i>	Auf der offenen Hand läßt eine Laus man kriechen unter Kirschblüten.	Shô
-----	--	--	-----

Das fünfte *ku* der *ura* ist *hana no jôza*. *Kidai* ist Frühling, *kigo* ist *hana (sakurabana)*. Wenn die erste Wärme zur Kirschblütenzeit kommt, beginnen die Läuse (*shirami*) aus den Falten der Gewänder hervorzukriechen. Das *haikai* kennt seit der Teitoku-Schule das *kidai hanamishirami* „Läuse zur Kirschblütenzeit“. Das *ku* nimmt das Gefühl des Alleinseins auf. Man weiß nicht recht, was man tun soll.

Hier erfolgt in diesem *kasen* die Einhaltung der Regel für die *jôza* zum ersten Male. Die Bashô-Schule liebte strenge und einseitig ausgerichtete Regeln nicht. Ein *renku* muß sich nach Bashôs Ansicht natürlich entwickeln. Auch in dem Uda-hôshi heißt es: „Es gibt keinen bestimmten Platz für *tsuki* und *haba*.“³⁰

NUA	<i>kasumi ugokanu</i> <i>hiru no nemutasa</i>	Kein Frühlingsnebel regt sich, (doch) um Mittag die Müdigkeit.	Rai
-----	--	---	-----

Das *ageku* nimmt das *kidai* Frühling mit dem *kigo kasumi* auf. Der Anschluß erfolgt im Sinne des *utsuri* vom *maeku* her: Man hat sich an den Kirschblüten erfreut und die Wärme des Frühlingstages genossen, jetzt empfindet man eine wohlige Müdigkeit. Es ist ein *ageku*, wie es sein soll. Einfach im Gefühl und den Frühling als Jahreszeit aufnehmend. Es bildet einen fein ausklingenden Abschluß.

Auch das *nagori no ori* oder *ni no ori* zeigt uns ein harmonisch aufgebautes Bild. Das erste *ku* der *omote* (NO1) nimmt den Anschluß vom letzten *ku* der *shoori no ura* her auf und führt uns wieder in eine Landschaft dörflichen Lebens. Ein gewichtig dahertrabender Reiter und sein Diener (NO2 und 3) unterbrechen die Ruhe auf der Dorfstraße und verursachen sogar einen gewissen Lärm (NO4). Dazu zeichnet NO5 den Hintergrund, die

30 S. HST, Bd.IV, S. 140a.

Kulisse. Dem Wandel der Jahreszeit wendet sich das nächste *ku* (NO6) zu und die folgenden *ku* zeigen die Auswirkungen dieses Wandels im Alltagsleben (NO7 bis 10). Dann wechselt das Bild. Wir lernen das Leben derer kennen, die sich von der Welt abgewandt haben (NO11 und 12). Die *ura* wendet sich dann wieder der irdischen Welt zu und weist auf die Vergänglichkeit aller Dinge hin (NU1 bis 3). Die beiden letzten *ku* (NU5 und 6) lassen das *kasen* in stiller Beschaulichkeit ausklingen.

Beschluß

Das vorstehende *kasen* aus dem Sarumino weist fast alle Eigenarten des Bashô-Stiles auf, der sich, wie kein anderer wohl, vom *renku* her entwickelt hat. Das *renku* stand bei Bashô bis in die letzten Jahre seines Schaffens im Mittelpunkt. Aus diesem Grunde kann man seinen selbständigen *hokku* auch in der Übersetzung niemals voll gerecht werden, wenn man sich nicht vorher seinen *renku* zuwendet. Bashô dichtete auf seinen zahlreichen Wanderfahrten viele *hokku*, aber wo immer er mit zweien oder dreien seiner Schüler zusammentraf, trat das *renku* in den Vordergrund. Es wurde zu dem Band, das seine gesamte Schule zusammenhielt. Und das Band zwischen Meister und Schülern und zwischen den Schülern selbst war ein um so festeres, wenn bei solchen *renku*-Gesellschaften die innere Bindung eine enge war. Wenn sich zu Gleichgesinnten wirklich Gleichgesinnte fanden, dann fühlte man sich eins. Man kannte das Herz des anderen und wußte um dessen feinste Regungen. Es bedurfte nicht vieler Worte bei einem solchen Einklang. Man fand sich zusammen und dichtete. Man erfüllte das Weiter-schwingen der geheimen Gedanken aus den Worten des anderen und kam ihnen entgegen. So entstand der wahre Nachhall, ein über die Worte, das Ausgesprochene hinausströmendes Gefühl (*yoin, yojô*), welches den Dichter des *tsukeku* mit einer nachtwandlerischen Sicherheit an das *maeku* anschließen ließ und welches von seinem eignen *tsukeku* erneut aufklang und weitertönte zum nächsten, um dort von dessen Dichter in gleicher Weise aufgenommen zu werden. Auf solche Weise – aus einem inneren Erlebnis des Alls und aus einem mitfühlenden Verstehen der Menschen – entstanden dann die Reihen der *renku*. Und Bashô liebte darunter vor allem solche, welche bei aller Zartheit doch eine Weite der Gedanken und eine eindringliche Kraft des Ausdrucks zeigten, ohne laut zu sein. Das ewig Unwandelbare mußte sich in einer stets neuen, der jeweiligen Zeit gebundenen Form zeigen. Und der Anfänger in dieser Kunst mußte während seiner Lehrjahre einmal dieses Urgesetz des Ewigen erlebt haben, erfüllt haben im Sinne des *satori* der Zen-Praxis, dann blieb es ihm auch in jeder Form der Aussage erhalten. Hier lag wohl der Grund, daß Bashô niemals in Regeln und Gesetzen dachte, daß seine Aussagen zur Form niemals Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhoben, daß er sich nie einem Werke zur Poetik seiner Kunst zuwandte. Wir dürfen seinen Schülern dankbar sein, daß sie mit ihren *hairon*-Schriften uns den Weg zu dem Geheimnis seiner Kunst weisen, selbst wenn uns diese Schriften dieses niemals ganz entschleiern können. Für das *haikai* gilt nun einmal das, was der Meister selbst empfand und wieder und wieder in seinen Schriften aussprach: das Handwerkliche dieser Kunst kann man erlernen, das letzte Wissen um sie muß man

allein suchen. Er selbst weiß, daß die Schar seiner Schüler zwar groß ist, aber daß nur wenige an jenem „einen Faden dieser Kunst“ hängen bleiben werden. In seinem letzten Lebensjahre schreibt er ein *ku* (BZ, S.48a) und setzt als *maegaki* davor „*Shoshi* – Bedachtes“ und spricht es aus:

Auf diesem Wege
folgen nur wenige nach –
am Herbstabend!

Abkürzungen

- BZ = Kaitei-zôho Bashô Zenshû, Numanami Takeo (Keion) und Niegawa Taseki, Tôkyô 1928.
DBZ = Dai Bashô Zenshû, Taikandô, Tôkyô 1935, 12 Bände.
IB = Iwanami-bunko-Ausgaben.
KST = Ebara Taizô, Kyoraishô – Sanzôshi – Tabineron, IB Nr. 1916/17, Tôkyô 1951.
HAST = Nihon Haisho-taiki, Tôkyô 1926–28, 17 Bände.
OAG = Publikationen der (Deutschen) Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Tôkyô und Hamburg; Mitteilungen = M, Nachrichten = N.
OE = Oriens Extremus, Zeitschrift für Sprache, Kunst und Kultur der Länder des Fernen Ostens, Wiesbaden.
ZDMG = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Wiesbaden.

TERMINI:

ageku 擧句, 揚句	injidome 音字留	nijûhasshuku 廿八宿
angya 行脚	jôza 定座	nioi 句
aitaizuke 相對付	jûhachikô 十八公	nioizuke 句付
chigaiyuke 違付	juin 入韻	nisemono no hana 似物の花
chôkagyô 長歌行	kaishi 懷紙	omokage 俤
chôku 長句	kami no ku 上の句	omote 表
daisan 第三	kammuri 冠	omote-awase 表合
dokugin 獨吟	karon 歌論	orikami 折紙
ebira 箆	kasen 歌仙	renga 連歌
eki 易	ki no ku 李の句	renku 連句
engo 縁語	kidai 李題	renyûkei 連用形
genji 源氏	kigo 李語	ryôgin 兩吟
gojûin 五十韻	kireji 切字	san no ori 三の折
haikai 俳諧	ki-utsuri 李移り	sangin 三吟
haiku 俳句	kôgyô 興行	sanku no watari 三句の渡
hairon 俳論	koi no ku 戀の句	sanku no tenji 三句の轉じ
hankasen 半歌仙	kokorozuke 心付	sarikirai 去嫌
hatsuori 初折	korodomari 比留	sashiai 指合
henka 變化	ku 句	senku 千句
hibiki 響	kuraizuke 位付	senzai-fueki 千歳不易
hiraku 平句	kusei 句勢	shichijûnikô 七十二公
hiroizuke ひろひ付	kyokusetsu 曲節	shigin 四吟
hitori-renku 獨連句	maeku 前句	shikume 四句目
hokku 發句	manku 萬句	shimo no ku 下の句
hon'i 本意	maki 卷	shiori しをり
hottan no ku 發端の句	mojidome 文字留	shôfû 正風蕉風
hyakuin 百韻	monozuke 物付	shôka 正花
ichiji-ryûkô	nagori no ori 名残の折	shoori 初折
一時流行	ni no ori 二の折	

shubi 首尾	tome 留	utsuri 移り
shūshikei 終止形	toppyakuin 十百韻	waka 和歌
taigen 体言	toriwase 取合也	waki (no ku) 脇の句
taigendome 体言留	tsukeai 付合也	yōgen 用言
taizuke 對付	tsukehakobi 附運也	yoin 餘韻
taketakaku 長高く	tsukeku 附句	yoishi 米字
tankagyō 短歌行	tsukeru 附る, 付る	yojō 餘情
tanku 短句	tsukemono 付物	yoyoshi 世吉
tateku 立句	uchikoshi 打越	zenku 前句
tenihadome 手爾波留	uchizoezuke 打添付	zō no ku 雜の句
tenji 轉じ	ura 裏	

SCHRIFTEN:

Akazōshi 赤ざらし	Renga-shihōshō 連歌至寶抄
Arano-shū 曠野集	Sanzōshi 三冊子
Dokuginshū 獨吟集	Sarumino-sagashi 猿蓑さかし
Fuyu no hi 冬の日	" -shū 猿蓑集
Genjūan no ki 幻住庵記	" -sōkō 猿蓑草稿
Go-san (O-karagasa) 御傘	Sekidera no Komachi 関寺小町
Gyokukaishū 玉海集	Shichibushū-chūkai 七部集註解
Haikai Shichibushū 俳諧七部集	Shinken-kōki 震軒後記
Hakusenshū 泊般集	Shirozōshi 白ざらし
Haru no hi 春の日	Sōin Dokugin-kasen
Hentsuki 篇突	宗因獨吟歌仙
Hisago ひさご	Sotoba Komachi 卒都婆小町
Hichū Shichibushū 秘註七部集	Sumidawara 炭俵
Kashima-kikō 鹿島紀行	Tensuishō 天水抄
Kasshi-ginkō 甲子吟行	Tsukeai-tebikizuru 附合手引蔓
Kiyū-nikki 几右日記	Uda-hōshi 宇陀法師
Kyoraishō 去來抄	Utatsu-kikō 卯辰紀行
Oi-nikki 笈日記	Wakanrōeishū 和漢朗詠集
Oku no hosomichi 奥の細道	Zoku-Sarumino-shū 續猿蓑集

PERSONENNAMEN:

Enomoto (Takarai) Kikaku

榎本曾井其角

Fûkoku 風國

Gensô Kochû 幻窓湖中

Hamada Chinseki (Shadô)

浜田珍磧酒堂

Izuzuya 井筒屋

Kagami Shikô 各務支考

Katô Gyôtai 加藤曉台

Kawai Otokuni (Otsushu) 川合乙州

Kembutsu-shônin 見佛上人

Kitamura Kigin 北村季吟

Matsunaga Teitoku 松永貞徳

Matsuo Bashô 松尾芭蕉

Miyashiro (Nozawa) Bonchô

Morikawa Kyoroku 宮城野澤凡光

森川許六

Mukai (Kanetoki) Kyorai

向井兼時去來

Naitô Jôshô 内藤丈草

Nakamura Shihô 中村史邦

Nishiyama Sôin 西山宗因

Ono Komachi 小野小町

Saigyô-hôshi 西行法師

Sakuma Ryûkyô (Chôsui)

佐久門柳居長水

Saryûan Riichi 蓑笠庵梨一

Satomura Shôha 里村紹巴

" Shôkyû 里村昌休

Senbô 沾圃

Shida Yaha 志田野坡

Shintoku 信徳

Sôzui (Hakutoen) 宗瑞白兔園

Takai Kitô 高井几董

Tani Sôyô 谷宗養

Wen T'ing-yün 温庭筠

Yamamoto Kakei 山本荷兮

Yasui 野水