

Die Kettendichtung der Buson-Schule

Beitrag zur Poetik des Renku

Geza S. Dombrady (Hamburg)

Über die japanische Kettendichtung (*renga*) des Mittelalters und über das im Rahmen der *haikai*-Dichtung entstandene Kettengedicht (*haikai no renga* oder *renku*) liegen bereits mehrere Arbeiten vor, vor allem aus der ersten, von Matsuo Bashô (1644–1694) geprägten Epoche: literaturgeschichtliche Überblicke, Poetik-Studien (*hairon* oder *renkuron*) sowie Darstellungen und Übersetzungen besonderer Kettengedichtformen.¹ Die *renku*-Dichtung und ihre Poetik-Regeln der zweiten Blütezeit hingegen, der des Yosa Buson (1716–1783) und seiner Schule, sind in der westlichen Japanologie bisher noch nicht behandelt worden.²

Die vorliegende Arbeit wendet sich daher einem für Busons Schule typischen *renku*-Kettengedicht zu; die Übersetzung dieses Kettengedichts sowie eines zeitgenössischen Kommentars dazu soll die damals bevorzugten Poetik-Regeln dieser Gedichtgattung veranschaulichen. Auf die Darstellung geschichtlicher Zusammenhänge und auf Erläuterungen allgemeiner Begriffe der *haiku*-Literatur und der *hairon*-Poetik wird mit dem Hinweis auf bereits erschienene Veröffentlichungen³ verzichtet, ein tabellarischer Vergleich mit einem *renku* der Bashô-

1 O. BENL: „Das japanische Kettengedicht“, in: ZDMG 104/H.2, Wiesb. 1954 (künftig: BK), S.432–450.

O. BENL: *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*, Hbg. 1950; H. HAMMITZSCH: „Das Sarumino, eine Haikai-Sammlung der Bashô-Schule. Ein Beitrag zur Poetik des renku“, in: NOAG 77, S.22–37 u. 78, S.44–60, Wiesb. 1955 (künftig: HS₁ u. HS₂); H. HAMMITZSCH: „Der Weg des Praktizierens“ (Shugyôkyô), ein Kapitel des *Kyoraishô*. Ein Beitrag zur Poetik der Bashô-Schule“, in: OE I/H.2, Wiesb. 1954 (künftig: HK), S.203–239; H. HAMMITZSCH: „Das *Shirosôshi*, ein Kapitel aus dem *Sansôshi* des Hattori Dohô. Eine Quellschrift zur Poetik des *haikai*“, in: ZDMG 107/H.2, Wiesb. 1957 (künftig: HSH), S.459–510;

H. HAMMITZSCH: „Das *Yamanaka-Mondô* des Tachibana Hokushi. Eine *hairon*-Schrift der Bashô-Schule“, in: OE VII/H.1, Wiesb. 1960, S.78–89.

H. HAMMITZSCH: „*Wakan*- und *Kanna-Renku*. Bemerkungen zur Entwicklung und Poetik dieser Form der *renga*- und *haikai*-Dichtung“, in: OE V/H.1, Wiesb. 1958, S.50–80;

W. NAUMANN: „Das *Wa*- oder *Kana-shi* des Kagami Shikô“, in: OE IV/H.2, S.82–200.

2 Busons in verschiedenen Übersetzungen vorliegendes *Shumpû-batei (no) kyoku* ist kein Kettengedicht im eigentlichen Sinne, s. *Haikai and Haiku*, (THE NIPPON GAKUJITSU SHINKÔKAI, Hg.), Tôkyô 1958, S.131–137 u. G.S. DOMBRADY: „Zwei Dichtungen des Yosa Buson aus dem *Yahanraku*“, in: OE V/H.1, Wiesb. 1958 (künftig: DY), S.96.

3 Es sei insbesondere auf obige Arbeiten (s.o. Anm.1) und auf IJICHI T. u.a.: *Haikai-daijiten*, Tôkyô 1957 (künftig: HD), S.559, 579, 806, 812 usw. verwiesen, sowie auf folgende, in diesem Aufsatz benutzten Kommentarwerke: KURIYAMA Riichi: *Haiku-hihan*, Tôkyô 1956

Schule⁴ hingegen schien angebracht, da an Hand einer solchen Gegenüberstellung die Merkmale beider Epochen offenbar werden.

*

Hundert Jahre nach der „klassischen“, für die *haikai*-Geschichte wesentlichen Teikyô-Genroku-Epoche (1684–1704) erlebte das *haikai* in den Meiwa-Anei-Temmei-Jahren (1766–1789) eine zweite Glanzzeit, deren Mittelpunkt Yosa Buson war. Trotz einer seiner Forderungen, zu dem „wahren Bashô-Stil“ zurückzukehren – Bestrebungen im Sinne einer „Renaissance“ –, verdanken wir ihm einen völlig neuen *haikai*-Stil, der allerdings erst in der Meiji-Zeit richtig gewürdigt wurde.⁵

Unter den *haikai*-Gattungen seiner Epoche hatte das *hokku* (erst später *haiku* genannt), der 17-silbige Anfangsstollen einer *renku*-Kettenreihe, längst Selbstständigkeit erlangt. Als eine eigene Kunstform begann er bereits allen anderen *haikai*-Gattungen gegenüber eine Vorrangstellung einzunehmen; dennoch vermochte er das *renku*-Kettengedicht damals noch nicht zu verdrängen.

Von den zahlreichen Spielarten des *renku*⁶ wurde zu Busons Lebzeiten eine der kürzeren Gattungen, das auch schon von Bashô und seiner Schule bevorzugte „36-gliedrige Kettengedicht“ (*kasen*) gepflegt, im Gegensatz zu der in der *renga*-Dichtung und vor Bashô beliebten 100-gliedrigen Gedichtform (= *hyakuin*). Die

(künftig: KHH), TERUOKA Yasutaka (u. KAWASHIMA Tsuyu): *Buson-shû (Issa-shû)*, Nihonkoten-bungaku-taikei, Bd.58, Tôkyô 1959 (künftig: TB); KURIYAMA Riichi (u. KAWAJIMA Takeo): *Yosa-Busonshû (Kobayashi-Issa-shû)*, Koten-Nihon-bungaku-zenshû, Bd.32, Tôkyô 1960 (künftig: KYB); EBARA Taizô u. SHIMIZU Yoshiyuki: *Yosa-Busonshû*, Nihonkoten-zensho Bd.85, Tôkyô 1957 (künftig: ESYB).

4 Dies ist das *Natsu no tsuki no maki*, ein von Bashô und Kyorai gedichtetes „Dreimann“-*kasen* (= *sangin*) aus dem 1690 entstandenen, berühmten *haikai*-Werk der Bashô-Schule, dem *Sarumino-shû*; s. HS2, S.47–57.

5 Nämlich vor allem von Masaoka Shiki, der Buson z.T. höher einschätzte als Bashô; s. M. HUBRICHT: „Die Haiku-Poetik des Masaoka Shiki“, unveröffentlichte Diss., Hbg. 1954. bes. S.7, 9ff. u. 17ff.

6 Diese können unterschieden werden: 1. ihrer Länge nach: ein Kettengedicht aus 100 Gedichtgliedern nennt man *hyakuin*, eines aus 36 Gliedern *kasen* usw., s. HS, S.28; 2. der Anzahl der Dichter nach, die an der Entstehung eines *renku* mitwirken: demnach heißt etwa ein von zwei Dichtern gedichtetes *renku ryôgin*, s. HS1, S.28; 3. je nach der Funktion, etwa des *hokku*, s. HD, S. 820 f. – Ausführlicher über das *kasen*, jene *renku*-Gedichtform, deren Bezeichnung mit den durch Fujiwara Kintô ausgewählten berühmten „36 Dichtergenieen“ (*sanjûrokkasen*) in Zusammenhang steht, und seine Entwicklung s. HS1, S.27ff., SHS, S.498, HD, S.114f. u. KYB, S.365ff. – Die gleich große Bedeutung von *hokku* und *renku* zu jener Zeit wird von japanischen Gelehrten u.a. betont in: KHH, S.165.

überwiegende Zahl von *kasen* in den *renku*-Kompilationen der Buson-Schule beweist dies.⁷ Zu den bekanntesten *kasen* Busons⁸ gehören jene beiden Sechsdreißiger, die unter dem Titel *Momo-sumomo*⁹ erschienen sind, und deren erstes hier zur Bearbeitung am geeignetsten erschien. Das *Momo-sumomo*, Ende 1780 veröffentlicht und als eine der „Sieben *haikai*-Anthologien der Buson-Schule“ (*Buson-shichibu-shû*) aufgenommen,¹⁰ war ursprünglich als Titel für vier *kasen* gedacht (s. u. das Vorwort zum *Momo-sumomo*): für jede Jahreszeit eines. Die nunmehr vorhandenen zwei *kasen* sind im Laufe eines Briefwechsels zwischen Buson und seinem Lieblingsschüler Kitô¹¹ vom Spätfrühling bis zum 11. Monat des gleichen Jahres entstanden.

Die so ungewöhnlich lange Entstehungszeit – denkt man an die üblichen Sitzungen mehrerer *haikai*-Dichter (*kaiseki*), die schon innerhalb von Stunden ein Kettengedicht zustande brachten¹² – deutet auf die besonderen Absichten unserer Dichter hin. Sie gedachten, wie sie auch selber betonten, einige Musterbeispiele an *kasen*-Reihen zu schaffen und zwar sorgfältig und überlegt, ohne unter Zeitdruck improvisieren zu müssen. Der herkömmliche von ganz bestimmten Regeln und Riten geprägte gesellige Rahmen sowie die Abhängigkeit von momentanen Stimmungen, die bei einer solchen Improvisationskunst unvermeidlich waren, erschienen ihnen hierfür als ungeeignet. Sie bevorzugten die Korrespondenz.

Die 12 Briefe, in denen sie ihre *kasen* gemächlich heranwachsen ließen, bilden somit einen vortrefflichen Spiegel für die Entstehungsgeschichte dieser Musterwerke. Sie enthalten vor allem auch die Kritik beider Dichter an den einander zugesandten Kettengliedern (*ku*) und ihre jeweiligen Überlegungen, die sie wäh-

7 Eine der vollständigsten Sammlungen von Kettengedichten der Buson-Schule, die im *Nihon-haisho-taiki* (künftig: NHT), Bd. 8, *Buson-ichidai-shû* von KATSUMINE Shimpû kompiliert wurde, enthält etwa 80 mehr oder weniger vollständige *renku*-Ketten; von diesen sind 70 *kasen*, der Rest besteht aus 6 *hyakuin* und kurzen *renku*-Fragmenten.

8 Außer denen des *Momo-sumomo* sind die vier 1733 von Buson und drei seiner Dichterfreunde angeblich in einer Nacht verfaßten *kasen* (*Ichiya-shi-kasen*) die bekanntesten; s. HD, S. 229f.

9 Über das *Momo-sumomo* s. HD, S. 753, sowie TERUOKA Yasutaka: *Buson (shôgai to geijutsu)*, Tôkyô 1954, S. 127ff.; auch von Teruoka werden die *Momo-sumomo-kasen* als die besten eingeschätzt.

10 S. in: (ITÔ Shôu, Hg.): *Buson-shichibushû*, Iwanami-bunko Nr. 175/6, Tôkyô 1928, S. 101–106 und (SASAKI Nobutsuna, HISAMATSU Senichi u. a. Hg.): *Buson-shichibushû*, Tôkyô 1953 S. 101–108. – Über das *Buson-shichibushû* (gedr. 1808) s. HD, S. 682 und *Introduction to Classic Japanese Literature*, Tôkyô 1948, S. 251–260.

11 Takai Kitô (1741–1789) war ein Dichter aus Kyôto. Sein Vater Kikei lernte zusammen mit Buson bei Hayano Hajin (1677–1742), Kitô bei seinem Vater und Buson, dessen Lieblingsschüler er wurde, s. HD, S. 152f.; vgl. G. S. DOMBHADY: „Buson's Torikuhô und die *hairon*-Werke des Shinhanatsumi“, in: OE VII/ H. 1 Wiesb. 1960, S. 91, Anm. 5. – über den Briefwechsel zwischen Kitô und Buson s. u. a. KHH, S. 166; TB, S. 238 sowie TERUOKA: *Buson*, Tôkyô 1954, S. 128. Die 12 Briefe dieser Korrespondenz sind im *Kôsei-kakuhân-zenshû*, S. 926ff., enthalten; s. ESYB, S. 361.

12 *haiseki*, auch *ichiza*, Veranstaltung beim Dichten von *renga*- oder *renku*-Ketten, s. BK, S. 438f., HD, S. 103 und 31a.

rend des Ausfeilens anstellten. Deutlich erkennt man an diesem absichtlich verlangsamen Entstehungsprozeß das gemeinsame Bemühen, die einzelnen Gedichtzeilen „reifen“ zu lassen, sowie das Ringen um eine gültige Form. Dies sind Bestrebungen, die sich auch mit dem von Buson geforderten Prinzip der „Abkehr vom Gewöhnlichen“ (*rizoku*),¹³ der Ablehnung alles Vulgären, Gemeinen und Unästhetischen vereinbaren lassen.

Der Titel *Momo-sumomo* („Pfirsich-Sauerpfirsich“, wörtlich: Pfirsich und Pflaume) sagt nichts über den Inhalt des Werkes aus: er ist als ein tiefsinniges Wortspiel gedacht. Buson gibt im Vorwort des *Momo-sumomo* eine aufschlußreiche Erklärung für dieses Wortspiel: es soll das Paradoxe des *haikai*-Weges und im Grunde jedes „Weges“ zum Ausdruck gebracht werden. Jeder Anfang wird zum Ende und jedes Ende zum Anfang, genau so wie im Doppelwort *Momo-sumomo* [Pfirsich-Sauer-Pfirsich (= Pflaume)] die gleichen Silben, nämlich ‚*m o m o*‘ sowohl am Anfang als auch am Ende stehen, und man bei wiederholtem Hersagen dieser Worte auf die Anfangsilben *momo* verzichten kann, da man sie als Endsilben schon ausgesprochen hat: *momo-sumomo-sumomo-su-momo* usw. Der *haikai*-Weg ist ähnlich in ununterbrochenem Wandel begriffen und findet in der Wiederholung von Anfang und Ende, in der ständigen Wiederkehr von Neu und Alt (und deren Wechselwirkung) seine Rechtfertigung und seinen höchsten Sinn. In einer Art Kreislauf muß Traditionelles und Zeitgebundenes, der *hairon*-Lehre Bashôs vom „Unveränderlichen und Vergänglichen“ (*fueki-ryûkô*)¹⁴ folgend, verarbeitet werden. Busons Vorwort zum *Momo-sumomo* (bestätigt durch ein anderes des Kitô),¹⁵ enthält also auch hier wieder den Gedanken der „Zurück zu Bashô“-Bewegung, ausgedrückt durch die Anspielung auf die wichtigsten der *hairon*-Ideen Bashôs. Dies läßt uns aber gleichzeitig vermuten, daß Buson auch die *renku* des *Momo-sumomo*, den Grundidealen der Bashô-Schule getreu gestalten wollte und an ihnen die gleichen Maßstäbe des „Zeitlos-Unveränderlichen im zeitbedingten Wandel“ (*ichiji-ryûkô senzai-fueki*) angelegt wissen wollte. Hier zunächst Busons Vorwort zum *Momo-sumomo*:

Es wird wohl schon vor etlicher Zeit gewesen sein, daß es, je nach den vier Jahreszeiten, vier Kapitel (*maki*) von *kasen*-Kettengedichten gab. Von diesen gingen die von Herbst und Frühling verloren, nur die des Sommers und Winters sind übrig geblieben.¹⁶ Einer bat das Werk zu drucken, ein anderer

13 Über das *rizoku* s. G.S. Dombrady: „Das Vorwort zum *Shundei-kushû*“, in: NOAG 83, Wiesb. 158, S.47ff.

14 *ryûkô* (= *ichiji-ryûkô*): zeitbedingter Wandel, ist ein klassischer *hairon*-Terminus der Bashô-Schule im Gegensatz zum zeitlos d.h. für alle Zeiten Unveränderlichen, *senzai-fueki* s. HK, S.209–216.

15 Busons Vorwort zum *Momo-sumomo* s. TB, S.238, ESYB, S.361f. u. SASAKI N., HISAMATSU S. u.a.: *Buson-shichibushû*, Tôkyô 1953, S.101f. — Zu Kitôs Vorrede auf einem MS des *Momo-sumomo*, das er dann seinem Schüler Shumpa (HD, S.320) überlassen hat, s. KYB, S.359 und TERUOKA Y.: *Buson*, Tôkyô 1954, S.128.

16 Diese Worte Busons werden als eine elegante und phantasievolle Ausschmückung ausgelegt, die nicht genau den Tatsachen entspricht. Nach der Auffassung des HD (S.753) sind vielleicht insgesamt 3 *kasen* nachzuweisen, wenn Busons und Kitôs Vorhaben, das *Hana-ibara-hokku*

hatte einzuwenden: «Da diese *kasen* seit vielen Jahren und Monaten bestehen, befürchte ich fast, sie genügen dem Zeitgeschmack (*ryûkô*) nicht mehr». Ich erwiderte ihm lachend: «Darin liegen doch gerade die unbegrenzten Möglichkeiten¹⁷ des *haikai*-Weges: wahrlich, er ist zeitbedingt (*ryûkô*), wahrlich er ist ebenso zeitlos (*ryûkô nashi*)¹⁸». Um ein Beispiel zu geben: Es ist, als ob einer auf einer Kreislinie einem anderen nachrennt. Es sieht aus als ob derjenige, der vorausläuft, den jagt der ihm folgt. Worin sollte sich hiervon das Vor und Nach /= die zeitlichen Bedingtheiten/ unterscheiden? Bringt man Tag für Tag aus sich widerspiegelnd nur das hervor, was in der eigenen Brust verborgen ist, so enthält das *haikai* von heute das Heute und das von morgen das Morgen». Wenn ich nun als Titel¹⁹ dieses Werkes die Worte *momo-sumomo* gewählt habe, so geschah dies deshalb, weil man sie in ständiger Wiederholung im Munde herumdrehen kann, und sie nehmen kein Ende. Dies ist der tiefere Sinn, der dieser Sammlung zugrunde liegt.

Welche konkreten *renku*-Regeln im Sinne der auf Bashô zurückgehenden Ideale im *Momo-sumomo* Anwendung gefunden haben, zeigt uns der im Anschluß an die Übersetzung gebrachte Auswertungsteil.

zu einem *kasen* zu gestalten, je ausgeführt wurde; in diesem Falle wäre dann dieses Herbst-*kasen* schließlich doch abgelehnt worden oder es ging tatsächlich verloren, jedenfalls ist es m. W. nicht mehr auffindbar. Wie aus Kitôs erwähneter *Momo-sumomo*-Vorrede (s. o. Anm. 15) hervorgeht – auf die sich auch die Theorie von Teruoka stützt – sind nämlich nur zwei, das Sommer- und das Winter-*kasen* je in Angriff genommen worden:

„Vor langer Zeit, es war wohl im 9. Jahre Anei (1780), habe ich eines Tages den Meister in seinem Yahan-Studio aufgesucht. Die Kirschblütenblätter flatterten schon herab und die Vögel sangen: es war ein Abendzweilicht, an dem man nicht recht wußte, ob etwa dies schon die letzten Erscheinungen des Frühlings waren, und freudlos fing es auch noch zu regnen an; zufällig waren auch keine Gäste da, die unser stilles Beieinandersitzen gestört hätten. Der Meister zündete eigenhändig eine Kerze an (und begann zu erzählen): bei jeder dieser Stilarten (des *haikai*, nämlich in der des *Fuyu no hi* und des *Minashiguri* des Bashô, in der des Bakurin, Shikô, Kikaku und Ransetsu ebenso wie in der des Tantan und Rajin) war ich zu Hause. In Wirklichkeit habe ich in dieser Welt nur gespielt (mein einziges Verdienst war, daß ich) das *haikai* von niedriger Gesinnung verachtete. Jetzt ist es schon über 50 Jahre, daß ich mich in den Gefilden des *haikai* ergehe, mein Alter nähert sich dem Ende des 7. Jahrzehnts und ich habe immer noch kein *haikai* gemacht das zu meiner Zufriedenheit gereicht. Dieser Tage kam mir der Gedanke, daß du (Kitô) in der Meisterschaft des *haikai* bereits gereift, mit mir zusammen versuchsweise ein Zweimann-*renku* (*ryôgin*) dichten könntest.“ Es wurden auch gleich an Ort und Stelle 2 (*hoku*) des Sommers und Winters als Ausgangspunkt genommen und also dichteten Meister und Schüler ein Gedichtglied nach dem anderen und es wurden ihrer hundert und mehr Zeilen. Ob es die Aufeinanderfolge der Gedichtglieder war, an der verbessert oder das Abwechslungsprinzip innerhalb einer Reihe, das untersucht wurde, oder ob es sich um das Ausfeilen der einzelnen Gedichte handelte, jedenfalls häuften sich die Tage, und die Monate gingen dahin, – schließlich kamen 2 *kasen* zustande.“; s. TERUOKA Y., *Buson*, Tôkyô 1954 S.128.

17 *kattatsu*: im Sinne von *todokôrinaki, jizainaru*, alles durchdringende Freizügigkeit, Entwicklungsfähigkeit, s. TB, S.238.

18 *ryûkô nashi* = *fueki* s. Anm. 14.

19 Eigentlich *dai*, Thema.

Um das Verständnis der nun folgenden Übersetzung der ersten *kasen*-Kette des *Momo-sumomo*, nämlich das „*Botan chirite no maki*“ zu erleichtern, werden die 36 Kettenglieder (*ku*) hier durchnummeriert und ihre Funktion innerhalb der Reihe mit den Initialen der japanischen *hairon*-Termini gekennzeichnet.²⁰

Auf die Übersetzung der einzelnen Kettenglieder folgen jeweils – soweit vorhanden – die zeitgenössischen Anmerkungen des Takai Kitô aus seinem *Tsukeai-tebikizuru*, einem Werk, das eine Schlüsselstellung in der *renku*-Poetik der Buson-Schule einnimmt und gleichzeitig einen zum Verständnis der *kasen* des *Momo-sumomo* wichtigen Kommentar bildet.²¹ Hieran schließen sich eigene Interpretationsversuche, die auch solche von Kuriyama Riichi, Ebara Taizô und Teruoka Yasutaka²² zu Hilfe nehmen.

20 Wegen der als Anhang folgenden Vergleichstabelle wurden hier der Einfachheit halber die in der *Sarumino*-Arbeit verwandten Abkürzungen beibehalten, also S für *shiori*, O für *omote*, U für *ura* und N für *nagori* usw., s. HS₂, S.47. – Zum Aufbau und Schema der *kasen* s. HD, S.114f. und 820f., HS, S.28f. u. HSH, S.498.

21 Das *Tsukeai-tebikizuru*, (künftig: TST), etwa: „Anleitungsranken beim Anschließen“, des Kitô (s.o. Anm.11) aus dem Jahre 1786 (3 Jahre nach Busons Tod) faßt teils in tabellarischer Form und mit ausführlichen Erläuterungen alle Grund- und Anschluß-Regeln zusammen, die bei Buson und seinem Kreis beim *renku*-Dichten Beachtung fanden oder zumindest als Ausgangspunkt zu ihren Erwägungen gedient haben mochten. Es ist bemerkenswert, daß in diesem Werk die zur Erklärung angeführten Beispiele von *ku*-Gliedern in der Hauptsache den 2 *kasen* des *Momo-sumomo* entnommen wurden und zwar dem hier übersetzten *Botan-chirite-kasen* (*ku* Nr. 1, 2, 8, 19, 26–32) sowie auch dem *Fuyu-kodachi-kasen* [*ku* Nr.1, 2, 6–13, 18–34), dessen Übersetzung einer späteren Veröffentlichung vorbehalten bleibt. Aus dieser beträchtlichen Anzahl als Beispiel zitierten Gedichte geht eindeutig hervor, daß diese 2 *kasen* deshalb so hoch eingeschätzt wurden, weil auf sie alle *renku*-Regeln, die das *Tsukeai-tebikizuru* als Richtlinien zusammenfaßt, anwendbar waren. Es handelt sich also bei diesem Werk der *renku*-Poetik (*renkuron*) um die in der Buson-Schule maßgebende Systematisierung dieser Regeln; s. hierzu vor allem Anm.29 und 40, sowie eine Zusammenfassung am Ende des Aufsatzes. Der Text des *Tsukeai-tebikizuru* steht im NHT, Bd.10, S.441ff.

22 Diese sind: KHH, S.168ff., KYB, S.171ff., ESYB, S.363ff. und TB, S.329ff. – Der folgenden Übersetzung liegt der Text im NHT, Bd.8, *Buson-renku-senshû*, S.93ff., sowie die Texte der *Buson-shichibushû*-Editionen (s.o. Anm.10) zugrunde.

Das *Botan chirite no maki*, das erste *Momo-sumomo-kasen*

- | | | | |
|---|--------------------|--|---|
| 1 | SOH (1)
(hokku) | <i>Botan chirite</i> ²³
<i>uchikasanarinu</i>
<i>nisampen</i> | Verblüht die Päonie,
abgefallen – aufeinander –
zwei, drei Blütenblätter. |
|---|--------------------|--|---|

Buson

„Im *hokku* bildet die prachtvolle Schönheit (*yûbi*) der Päonie das ‚Gerüst‘ (*tai*);²⁴ zwei bis drei der schon ziemlich welken Blütenblätter fallen herab und bleiben wie aufeinandergeschichtet liegen: hierin besteht die ‚Ausgestaltung‘ (*tsukuri*).²⁵ Daß hierbei so kraftvolle

23 *chirite*: der neuerdings etablierten Lesung Kuriyamas sowie der des Shimizu und des Teruoka folgend, die auch in Busons Brief an Kitô vorkommt; s. KYB, S. 70f., SHIMIZU Yoshiyuki: *Buson no kaishaku to kanshō*, (Meiji-shoin), Tôkyô 1956, S. 123, TERUOKA Y.: *Buson*, Tôkyô 1954, S. 130, u. SHIMIZU Y. u. a.: *Buson-Issa*, Nihon-koten-kanshō-kôza, Bd. 22, Tôkyô 1959, S. 150ff. – Die Lesung *chitte* wurde vorgezogen in KHH, S. 168, TB, S. 239, ESYB, S. 363 und in EBARA Taizō: *Haiku-hyōshaku*, Bd. 2, Tôkyô 1954 (Kadokawa-bunko Nr. 238) S. 121f. In diesen Werken finden sich auch ausführlichere Kommentare zu diesem *hokku*, das übrigens erstmalig bereits in dem 1773 veröffentlichten, von Kitô kompilierten *Akegarasu* erschien; s. u. a. (Tô Shōu, Hg.): *Buson-shichibushū*, Iwanamibunko Nr. 175/6, Tôkyô 1928, S. 69.

24 *tai*: ‚Gerüst‘, ‚Träger‘ (BK, S. 442) ein Terminus der *renga* (BK, S. 442f.) – und *renku*-Poetik (HSH, S. 485f.) als Gegenstück zu *yô*: ‚Funktion‘. Der Gegensatz hängt mit der aus der Grammatik bekannten Gegenüberstellung von *taigen* und *yôgen* zusammen, ist aber nicht immer entsprechend: *yô*-Wörter zu den *tai*-Wörtern *umi*, Meer und *ura*, Bucht, können etwa auch *nami*, Welle oder *kôri*, Eis, also alle ‚Wasserwörter‘ sein (vgl. BK, S. 442). – Diese Termini finden vor allem beim Anschließen (*tsukeai*, HD, S. 478) der einzelnen Gedichtglieder an das ihnen vorangegangene Glied (*maeku*) Anwendung; *taizuke* bedeutet hierbei den Anschluß an das Funktionswort eines *maeku* (also etwa auf *haru*, spannen, *hiku*, ziehen des *maeku*, mit *yumi*, Bogen oder auf *nabiku*, dahin-, verwehen und *tatsu* aufsteigen mit *kasumi*, Nebel) und *yôzuke* (oder *yûzuke*) heißt, an ein *maeku* das ein (*tai*-Wort als Träger enthält, mit dessen Funktionswort anschließen (also etwa auf *kemuri*, Rauch, des *maeku* mit *nabiku*, verwehen); s. HD, S. 433a, u. S. 435a und S. 775b. Im Sinne des zu vermeidenden *rin'e*, der ‚Wiederkehr zu Gleichem‘ (s. u. Anm. 70) legte man Wert auf die richtige Reihenfolge der einzelnen Glieder (*ku*): *tai(-ku)*, *yô(-ku)*, *tai(-ku)* oder *yô-fai-yô* war verboten. – Auch im Vokabular der Nô-Regeln sind *tai* und *yô* wichtige Termini; s. O. BENL: *Seami Motokiyo und der Geist des Nô-Schauspiels*, Wiesb. 1953, S. 75 u. 177. Vgl. auch folgende Stelle aus dem *Shikadōsho* von Seami: ‚Im Nô muß man über die Begriffe ‚Substanz‘ und ‚Funktion‘ Bescheid wissen. Die Substanz ist, um ein Beispiel zu nennen, etwa die Blüte, die Funktion, der Duft. Oder die Substanz ist der Mond, der Mondschein seine Funktion. Hat man sich die Substanz genügend zu eigen gemacht, wird sich mit Sicherheit die Funktion von selbst einstellen... ‚, s. O. BENL: *Die geheime Überlieferung des Nô*, Frkft. 1961, S. 126.

25 *tsukuri*: im Sinne von *ku-zukuri*, die Art der Gestaltung und der formalen Ausführung, also Formgebung oder funktionelle (*zukuri* = *hataraki* = *yô*) konkret-formale Ausgestaltung eines *ku* (s. HD, S. 189a). Es steht im Gegensatz zu *shukō*, der ‚Gestaltungsidee‘, dem Gestaltungsprinzip, also der künstlerischen Absicht oder Konzeption (s. HD, S. 316b). Zwischen diesem Gegensatzpaar und dem von *yô* und *tai* (s. o. Anm. 24) besteht m. E. eine Entsprechung und zwar in gleicher Weise wie zwischen den ‚Acht Gestaltungsarten‘ (s. u. Anm. 29) und den

Worte wie ‚*ni-san-pen*‘ gebraucht wurden, entspricht im Sinne der ‚Gestaltungsidee‘ (*shukô*) dem Thema ‚Päonie‘.“²⁶

Zur Erläuterung dieses etwas schwer verständlichen Kommentars: Die stark akzentuierten Laute der 1. und 3. Zeile und das verstärkende *uchi* in der 2. Zeile passen zu der den Blütenblättern eigenen fleischigen Fülle und unterstreichen den von China her bekannten Symbolgehalt der Päonie,²⁷ den der Würde und der verschwenderischen Pracht. Der gedämpfte, getragene Rhythmus der nach „*uchi*“ folgenden 5 Silben der mittleren Zeile schafft zwar einen wohltuenden Ausgleich, das ganze Gedicht behält aber seinen kraftvollen Charakter. Doch nicht auf der prunkvoll edlen Schönheit, die selbst im ersten Stadium ihres Dahinwelkens noch gegenwärtig ist, liegt hier die Betonung, sondern auch auf der Vergänglichkeit ihres Glanzes und aller Schönheit schlechthin. Diese 2 Grundthemen, nämlich Prunk und Verfall und ihr Widerspiel, die in den folgenden Kettengliedern wechselweise wiederkehren, gehören zu der für das ganze *renku*-Gedicht maßgeblichen Grundstimmung. Dieser Dreizeiler, einer der berühmtesten von Buson, ist sieben Jahre vor der Entstehung dieser *kasen*-Reihe, nämlich 1773 gedichtet worden und dient hier als *hokku* des Kettengedichtes.

2 SOH (2)
(waki)

*Uzuki hatsuka no
ariake no kage*

Am zwanzigsten des Deutzienmonds
frühmorgens im fahlen Mondlicht.

Kitô

„Mit dem *waki* wird die Jahreszeit (*jisetsu*) festgesetzt. Durch die Erwähnung des 20. des 4. (= Deutzien-)Monats erweitert sich das *hokku* von einer Außenwarte her. Mit dem Licht der Morgendämmerung ist sogar die Tageszeit (*jibun*) festgesetzt: Tautropfen glitzern auf den welken Blütenblättern der Päonie, das Licht des Frühmorgenmondes ist von graziler Schönheit, und alles verbreitet eine Atmosphäre von Zartheit. Da es für die Päonie zudem auch die Bezeichnung ‚Blume des Zwanzigsten‘ (*hatsukagusa*) gibt und hier als Zeitbestimmung ebenfalls der 20. erscheint, wird die ‚Eigenständigkeit‘ (*ku-i*) des *waki* noch mehr eingeschränkt. Dies ist ein ‚*waki* als Hintergrund‘

„Sieben Gestaltungsideen“ (s.u. Anm.40), von denen erstere eine Schematisierung des Begriffes (*ku*-)*zukuri* sind, letztere die des *shukô* – je nachdem ob es sich um die praktische „Gestaltungsart“ oder die konzeptionelle „Idee“ des Anschließens handelt.

26 S. TsT, S.448. Zu *shukô* s.o. Anm.25.

27 *botan*: *Paeonia moutan*, *Paeonia suffruticosa*, Andr., eine Verwandte unserer Pfingstrose, in China „Königin“ der Blumen. Mit der Chrysantheme und einer anderen Päonienart, der *Shakuyaku*, gehört sie zu den „Drei Prachtblumen“. In ihrer Bezeichnung: „Blume reicher Fülle und Vornehmheit“ (*yukisô*) ist das meiste ihres Symbolgehaltes inbegriffen. Ihre auffallende, prunkvolle, extravertierte Schönheit ließ sie zur Verkörperung des Yang-Prinzips werden. Vgl. *Yama no i*, NHT Bd.6, S.429 b und F. LESSING: „Über die Symbolsprache der chinesischen Kunst“, in: *Sinica* IX, Frankfurt 1934, S.239. – Die Päonie blüht in vielen Farben; die in einem der Kommentare zu unserem *hokku* als weiß interpretierten Blütenblätter, die auf den schwarzen Boden fallen, passen vielleicht am besten zu der leicht „dekadenten“ Stimmung dieses und des nächsten Gedichtgliedes, s. SHIMIZU Yoshiyuki: *Buson no kaishaku to kanshô*, Tôkyô 1956, S.123. – Bei EBARA Taizô: *Haiku-hyôshaku* Bd.2, Kadokawa-bunko Nr.238, Tôkyô 1954, S.121) sind es rote Päonien.

(*uchiki*)²⁸ und es wurde verknüpft mit dem Anschluß der ‚gleichen Zeit‘ (*sono toki*).“²⁹

Nach der *renga*-Regel, welche eine Verschmelzung des *hokku* mit dem *waki* zu einer 31-silbigen Einheit fordert, ist hier das im *hokku* gezeichnete, schlichte Bild durch die genaue Zeitbestimmung erweitert, und mit einem Hintergrund versehen. Die immer noch prachtvoll wirkende Pflanze der Eingangszeilen, deren Umkreis man bisher nicht gewahrt wurde, sieht man nun in eine Landschaft versetzt: man hat sie zu einer bestimmten Tagesstunde anleuchten lassen. Es entsteht also eine Zeit- und Raumvorstellung zugleich. Die Atmosphäre zarter Hinfälligkeit, gleichzeitig auch vom Symbolgehalt der Deutzie als „Totenblume“ bestimmt, füllt in dem angegebenen Zeitrahmen die Weite dieses Raumes aus und wirkt dadurch noch intensiver.

3 SOD (3) (daisan)	<i>Suwabukite</i> <i>okina ya mon wo</i> <i>hirakuramu</i> ³⁰	Hüstelnd da, ein würdiger Alter! Er geht wohl das Tor zu öffnen.
-----------------------	--	--

28 *uchikise(-waki)*: eine der Anschlußarten des *waki* an das *hokku*, die Erweiterung eines engen *hokku*-Rahmens vermittels einer Landschaftsszene. Unter den schon in der *renga*-Dichtung bestehenden 4 (oder 5) Anschlußarten des *waki* an das *hokku*, nämlich *uchisoezuke* (Anschluß in Übereinstimmung zu Ort und Stimmung), *aitaizuke* (Anschluß im Gegensatz), *korodomari* (Anschluß mit einem *koro*-Abschluß) und, bei einer Fünfeinteilung zusätzlich *kokorozuke* (Anschluß dem Wesen des *hokku* folgend) wird *uchikise* als eine Abart des *uchisoe* betrachtet; s. HD, S.53f. Bei Kitô ist es – wie aus dem TsT (S.444) hervorgeht – anders: in seiner Fünferaufteilung zählt er neben *chigaizuke*, *korodomari*, *uchisoezuke*, *aitai-zuke* zusätzlich noch den *uchikise*-Anschluß auf. S. HSI, S.31ff.; HSH, S.500ff. und H. HAMMITZSCH: „Das Yamanaka-mondô des Tachibana Hokushi“, in: OE VII/H. 1, S.87.

29 *sono toki*: Anschluß an die „gleiche Zeit“ (des vorausgegangenen *ku-maeku*), hier an das *hokku*; die 3. der hier versuchsweise mit „Acht Gestaltungsarten“ (beim Anschließen) übersetzten (*Tsukekata-*) *hattai*-Regeln neben: 1. dem Anschluß an „jene Person“ (*sono hito*), 2. an „jenen Ort“ (*sono ba*), 4. an „jenes Klima“ (*tensô*), 5. an „jene (Gefühls-)struktur“ (*kansô*), 6. an „jene Tageszeit“ (*jibun*), 7. an „jene Jahreszeit“ (*jisetsu*) und 8. an „jene Spur der Vergangenheit“ (*omokage*). Diese acht Anschlußregeln, von Kitô für die Buson-Schule als maßgebend anerkannt, werden beim Anschließen an das *maeku* der Funktion der Gestaltungsidee (*shûkô*, s.o. Anm. 25) entsprechend angewandt; sie sind somit 8 formale Gestaltungsarten (vgl. *kuzukuri*, o. Anm. 25) beim Anschließen. Sie alle wurden den (bis auf die Regel des *sono toki*) „*Shichimyô-hattai*-Regeln“ des Kagami Shikô (1665–1731) entnommen. (Zu *shichimyô*, d.h. *anjikata-shichimyô* s. Anm. 40; über beide ausführlicher s. HD, S.296ff. und im Schlußkapitel dieser Arbeit.) Anstatt der *sono toki*-Regel steht bei Shikô: *jigi*, d.h. Anschluß an „zeitlich Konvenierendes“, an die zeitlich passenden Umstände. Ähnlich mußte auch Kitô den Begriff „*sono toki*“ aufgefaßt haben, nämlich im umfassenderen Sinne des Wortes, indem er hiermit ebenfalls die zeitlichen Umstände, die zeitbedingte Atmosphäre gemeint hat; zumal Tages- und Jahreszeiten bereits unter den „Acht G.-Arten“ vorgesehen waren (als 6. und 7.). – Zur Übersetzung des Kommentartextes s. TST S.448.

30 Im TST, S.444b heißt es: „Die alten (Dichter) sagten, das *daisan* sei kein *hokku* und auch kein *hiraku*; und weil es Brauch ist, es als Übungsbeispiel eines besonderen *ku* zu betrachten, werden 4 *teniha* nämlich *te*, *-ran*, *-monashi*, *-ni* als dessen Abschluß festgesetzt...“ Dies entspricht auch den *daisan*-Regeln des *Shirosôshi* (HSH, S.502–505): da das *hokku* nicht mit *kireji* des Zweifels abgeschlossen wurde, ist also hier ein *haneji* (= *ramu*) erlaubt. S. HSH, S.503. Zu anderen *daisan*-Regeln, s. BK, S.442, H₁, S.33f. und HD, S.432a.

Kitô

Das „Tor“ deutet hier auf einen vornehmen Adelssitz. Der würdige Alte ist der Pförtner, der frühmorgens seine erste Tagespflicht erfüllt. Nach den Regeln des 3. Kettengliedes (*daisari*) muß dieses eine entscheidende Wendung bringen. Solches geschieht auch hier, indem neue Elemente eingeführt werden. Das Landschaftsbild, die Zeit und die Gesamtstimmung werden beibehalten, zusätzlich aber mit etwas Neuem, mit einem menschlichen Wesen erweitert, das in die im Vorausgehenden beschriebene Naturszene hineingestellt ist. Inmitten des statischen Bildes der beiden Eingangsgedichte öffnet sich hier sozusagen das „Tor“ zu einer dynamischen, lebendigen Menschenwelt. Die Atmosphäre dieser Szene wurde durch die hier noch gegenwärtige Vornehmheit, die die Päonie ausstrahlt, bestimmt. Genau so entspricht das Welken der Päonie dem sicher schon weißhaarig gewordenen alten Pförtner. Somit ist eine Anknüpfungsmöglichkeit sowohl vom *hokku* als auch vom *waki* her gegeben. Dieses Kettenglied zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit dem 3. Glied des *Sarumino*.³¹

4 SO (4)
(shikume)

*Muko no erabi ni
kitsum henge*

Eine Gefährtin zu freien,
kam ein Gespenst daher.

Buson

Das lyrische Stimmungsbild der drei ersten Kettenglieder wird hier durch außerhalb oder über der Menschenwelt existierende Wesen, nämlich durch Spukgestalten belebt, für die Buson seit jeher eine Vorliebe hatte. Der Pförtner des vorangegangenen Gliedes (*maeku*) hat durch das bloße Öffnen des Tores, an sich schon eine Handlung, die in Erwartung versetzt, gewissermaßen die Pforte zur Welt des Unheimlichen aufgetan und dadurch wurde nun etwas Neues und Unerwartetes heraufbeschworen. Es entsteht so, ähnlich wie zwischen *hokku* und *waki*, eine engere Bindung zwischen dem 3. und 4. Kettenglied. Zum würdigen, aristokratischen Milieu des 3. Kettengliedes bildet das 4. Glied auch einen scharfen Gegensatz, insofern es aus einem volkstümlichen Gedankenkreis schöpfend, fast plebejisch wirkt. Die Atmosphäre verdichtet sich hier zu jener unheimlichen Stimmung, wie sie häufig in den Gespenstergeschichten der *otogi-sôshi*-Literatur der Edo-Zeit, besonders bei SAIKAKU und BAKIN, zu finden ist.³²

5 SO (5)
(gokume)

*Toshi turishi
chimata no enoki
ono irete*

Steinalter Nesselbaum
mitten im Gedränge der Stadt –
nun fällt ihn die Axt.

Buson

31 S. das *daisan* in HS₂, S.48.

32 Zahlreiche Gespenstergeschichten finden sich etwa bei BAKIN s. NBD, Bd.5,S.327.

Buson führt hier die im vorangegangenen Kettenglied eingefangene, gespenstische Stimmung weiter. Der Nesselbaum³³, Zeuge einer geheimnisvollen Welt, von Baumgeisterlegenden umspinnen, steht mitten im lärmenden Stadtgetriebe. Als einziger Baum ist er noch verschont geblieben, muß aber nun den modernen Bedürfnissen der wachsenden Großstadt zum Opfer fallen. Buson bringt hier wohl die Gedanken eines mit dem Fällen beauftragten Holzknechtes zum Ausdruck, in dessen Seele sich abergläubische Angst vor dem Unheimlichen, aber auch Ehrfurcht vor dem Alter des Baumes und Bedauern über sein Ende mischen.

6 SO (6)
(rokkume)

*Hyakuri no kugachi*³⁴
tomarisadamezu

Unendlich weites Festland –
weiß nicht, wo nachts ich bleibe!

Buson

Zu diesem Thema „Wanderschaft“³⁵ war der Nesselbaum des vorangegangenen Kettengliedes die geeignete Überleitung, da er vor allem auf dem chinesischen Festland häufig an den Straßen in regelmäßigen Abständen gepflanzt wurde und als Wegweiser diente. Die nun folgende Gedankenverknüpfung, der Sprung von dem geisterumwitterten Baum zu den endlosen Festlandswegen, ist insofern naheliegend und gerechtfertigt, als Baumgeister gerade in China, jenem „unendlich weiten Festland“, vertraute Vorstellungen waren. Auch das Motiv der Unbeständigkeit alles Irdischen, wie es vorher im traurigen Los des Nesselbaumes zum Ausdruck kam, wird hier aufgenommen und in dem Bilde eines Wanderers auf unsicheren Wegen in dem fernen China neu abgewandelt: Er erlebt, bei aller Großzügigkeit der chinesischen Landschaft, die Mühsal der Wanderschaft, empfindet die beängstigende Weite, denkt an sein fernes Ziel und fragt sich, wo er wohl seine nächste Bleibe finden werde (*tomarisadamezu*).

Wir finden hier den Dichter Kitô, ähnlich wie vorher Buson, der chinesische Baumgeisterlegenden anklingen ließ, in einer imaginären Traumwelt, die das räumlich-zeitlich Ferne sucht. Kitô hat auf Anraten Busons die ursprüngliche 2. Zeile in die jetzige etwas herbere Fassung umgeändert; sie lautete erst „wie trostlos, die Nacht hier zu verbringen“ (*tomari-wabishiki*).

Dies klang Buson vielleicht etwas gefühlvoll und weichlich, und deshalb schrieb er seinem Schüler Kitô:³⁶ „Bei einem *ku*, das die Wanderstimmung und die Melancholie der Wanderschaft in einer Landschaftsbeschreibung miteinschließt, ist das Gefühl sowieso nicht wegzudenken, und es ist voll persönlicher Reminiszenzen (*jukkai*) ...“

33 *enoki*: *celtis sinensis*, der chinesische Nesselbaum.

34 *kugachi*: (Festland) ist die übliche Lesung. Nur das KYB, S.173 enthält *kugaji* (Festlandsweg) als Textvariante.

35 Möglicherweise hier schon eine Anspielung auf die obligaten mit Exerzitien (*shûgyô*) verbundenen „Fußwanderungen“ (*angya*) der buddh. Mönche und *haikai*-Dichter. Zu *angya* s. YAMADA Kôdô: *Zenshû-jiten*, Tôkyô 1934, S.10 a, vgl. H. HAMMITZSCH: *Ein Reisetagebuch des Matsuo Bashô*, in NOAG 75, S.7; SHS, S.482f.; HK, S.209.

36 Aus dem erwähnten (10. Anm.) Briefwechsel, s. KHH, S.170.

7 SU 1

*Utamakura
okori ochitaru
kinô kyô*

„Viel gerühmte Orte!“
Mein Fieber ist endlich gefallen,
gestern und heute ... !

Kitô

Den alten *renga*-Regeln gemäß folgten hier zwei Kettenglieder des Themas „Wanderschaft“ unmittelbar aufeinander.³⁷ Die im 5. Ketten- glied herrschende Ungewißheit des Schicksals, insbesondere aber die Beschwerden das Wanderlebens im vorangegangenen 6. Gedichtglied werden hier für einen wandernden Dichter oder Mönch zur konkreten Tatsache: auf der Reise [vielleicht sogar an einem von Dichtern vielbesungenen Orte (*utamakura*)?] ³⁸ erkrankt er an Malaria (*okori*). Ungeduldig wartet er nun auf seine Genesung, nachdem das gefährliche „Wechsel“-Fieber nun schon den 2. Tag, nämlich gestern und heute, ausgeblieben ist. Vielleicht läßt es sein fiebergeschwächter Körper zu, morgen wieder weiterzuwandern, um endlich wieder die Schönheiten jener Landschaft genießen zu können, die er bis dahin notgedrungen nur in „Kopfkissenbüchern vielbesungener Orte“ (eine der Bedeutungen von *utamakura*) betrachten konnte. Die ursprünglich für buddhistische Mönche vorgeschriebenen „Wanderungen zur Läuterung“ (*angya no tabi*) hatten auch für die *haiku*-Dichter der Buson-Epoche noch große Bedeutung.

8 SU 2

*Yamata no oda no
wase wo karu koro*

Wenn man auf des Berges Feldern
die frühen Reisähren mäht.

Buson

Dieses Kettenglied bildet mit dem vorangegangenen des vielleicht wieder schon genesenen Dichters anschließt. [sic!] Die Reise wird hier örtlich (*yamata*) und zeitlich (*karu koro*) festgelegt. Der Jahreszeitwechsel wird ebenfalls gekennzeichnet: Die Malaria (*okori*) im *maeku* ist ein Jahreszeitwort (*kigo*) des Spätsommers, „die frühen Reisähren“ (*wase*) hingegen ein Herbstwort. Auf diese Weise ist gleichzeitig die lange Dauer der Krankheit angedeutet.

9 SU 3

*Yûgatsu ni
okurete wataru
shijukara*

Beim Mondlicht des Herbstabends
fliegt hinter den andern her:
als Nachzügler – die Meise!

Kitô

37 Zur *renga*-Regel 2 hintereinanderfolgender *ku* mit dem Thema ‚Wanderschaft‘ s. SHS, S.482f.

38 *utamakura*: eine Sammlung der in der Dichtung beliebten Ortsnamen, die als *makura-kotoba* oder ähnlich wie die *makura-kotoba*, einen festen Bestandteil des Vokabulars der (= *uta*-) Dichter bildete. Solche kleinen Werke dienten den Dichtern als Reiseführer oder -fibeln.

„Hier geht es um ein Anknüpfen an eine Landschaft,³⁹ die noch weiter ausgedehnt ist. Von den „Acht Gestaltungsarten“ liegt hier der Anschluß an „jene Jahreszeit“ (*jisetsu*) vor.“⁴⁰

Hier wird an das vorige, mit einer nur vagen Zeitvorstellung versehene Landschaftsbild angeknüpft und durch die Erwähnung des Herbstmondes in der Abenddämmerung die Jahres- und Tageszeit genau fixiert. Es handelt sich um den Mond vom 1. bis etwa zum 10. Tag des 9. (oder 10.) Monats. Dieses und das vorige Gedichtglied hinterlassen mit ihrer lyrischen Landschaftsbeschreibung, einen der Einheit von *hokku* und *waki* ähnlichen, bildhaften Eindruck.

10 SU 4

*Aki wo ureite
hitori to ni yoru*

Herbstliche Wehmut im Herzen
steht er einsam, ans Tor gelehnt.

Buson

„Von den ‚Sieben Gestaltungsideen‘⁴¹ ist dies ein ‚Kernanschluß der Gefühlserweckung‘ (*kijô*). Von der Landschaftsschilderung des vorangegangenen Kettengliedes wendet sich dieses Glied der menschlichen Sphäre zu, indem hier nämlich Empfindungen geweckt werden. – Von den ‚Acht Gestaltungsarten‘ handelt es sich um den ‚Anschluß an jene Struktur‘ (*kansô*).“⁴²

Nach der Naturlyrik der vorangehenden zwei Gedichtglieder wechselt das Thema: es entstammt hier dem Gefühlsbereich; gleichwohl kommt eine einheitliche Atmosphäre in allen drei Kettengliedern (Nr. 8–10) zustande, da die melancholische Herbstlandschaft der ‚Wehmut des Herzens‘ entspricht. Die in den Naturbildern eingefangene Herbststimmung findet in dem Menschen seinen Widerhall. Die gleiche, fast symbolische Haltung eines Menschen, der sich in seinem Schmerz ans Tor lehnt (*to ni yoru*), und somit eine ähnliche Entsprechung von Landschaft und Mensch, finden sich in Busons *Shumpû-*

39 Zu *keiki*, auch *keikyoku*, Termini der *waka-renga*- u. *renku*-Poetik zur Bezeichnung einer besonderen Form der Landschaftslyrik, die als *keikyokutai* sogar zu einer Stilart wurde, s. O. BENL: *Poetik*, S.86 u. HD, S.194f. – Hier mehr im ursprünglichen Sinne einer Landschaftsszene.

40 S. TST, S.452, Zu den „Acht Gestaltungsarten“ s. Anm.29.

41 *anjikata-shichimyô*: Die im TST (S.445) von Kitô aufgezählten und ähnlich wie die „Acht Gestaltungsarten“ (s.o. Anm.29) von Kagami Shikô entlehnten (wörtl.:) „7 Erwägungen“ sind im Sinne der Gestaltungsidee (*shûkô* s.o. Anm.25) beim Anschließen der einzelnen Kettenglieder erwogene künstlerische Gestaltungsprinzipien (daher versuchsweise mit „Gestaltungsideen“ übersetzt). Man unterscheidet zunächst den „Kern(= Herz-)Anschluß“ (*ushin* = 1–3), den „Begleitanschluß“ (*ashirai* = 4–6) und den „Fliehanschluß“ (*nigeku* = 7), als Obergruppen. Innerhalb der ersten gibt es 1. den eigentlichen, „(allgemeinen) Kernanschluß“ (*ushin*). 2. den „Kernanschluß der Gegenüberstellung“ (*mukaizuke*). 3. den „Kernanschluß der Gefühlserweckung“ (*kijô*). Innerhalb der zweiten Gruppe unterteilt man: 4. den (allgemeinen) Begleitanschluß“ (*ashirai*). 5. den „Begleitanschluß des Gleichtaktes“ (*hyôshi*) und 6. den „Begleitanschluß des Farbzusammenklangs“ (*irodate*). S. ausführlicher im HD, S.296ff. und im Schlußkapitel.

42 TST, S.452.

batei-kyoku (1777). Dort ist es allerdings keine Melancholie wie hier, sondern der Schmerz einer Mutter, die in der Heimat ihr Kind aus der Fremde zurück erwartet.⁴³

11 SU 5

*Me futaide
nigaki kusuri wo
susurikeru*

Die Augen geschlossen,
hat er die bittere Medizin
hinuntergeschlürft.

Kitô

„Als Gestaltungsidee (*shûkô*) lag hier folgendes zugrunde: Das im *maeku* angestimmte Gefühl einer Person, die den Herbst beweint und sich dabei ans Tor lehnt, erscheint hier auf einen Menschen übertragen, der an einer langwierigen Krankheit leidet. Von den ‚Acht Gestaltungsarten‘ ist dies der sogenannte ‚Anschluß an jene Person‘ (*sono hito*).“⁴⁴

Die herbstliche Wehmut der vorangehenden Zeilen wird in diesem Glied zum körperlichen Schmerz eines Kranken, also wieder eines Menschen. Dieser Anschluß – was im Kommentar nicht erwähnt wird – erfolgte hier als *kokorozuke* („Herzensverknüpfung“) in der Art der Danrin-Schule. Dieser bedeutet eine Überleitung, wobei einem Begriff, einem Gefühl oder einem Wort aus dem Bereich menschlicher Empfindungen (*kokoro*) eine rein gedankliche Wendung gegeben wird, ohne jeglichen stimmungsmäßigen Bezug;⁴⁵ hier ist es das Leiden als Abstraktum, das in beiden Kettengliedern identisch ist und beide verbindet.

12 SU 6

*Taema e modosu
furoshiki ni fumi*

Zurück in die Heimat schicke ich
das Tuch: darin (den Eltern) mein Brief.

Buson

Der Kranke des *maeku* übernimmt hier die Funktion eines Bediensteten in der Stadt, – wahrscheinlich Ôsaka. Auch er ist, gerade zum Dienstbotenfeiertag (*yabui*)⁴⁶ in der Mitte des 1. Monats, krank geworden und kann daher seinem Heimatdorf Taema, (Prov. Yamato, Nara-Präfektur, Bezirk Kita-Katsuragi) den gebräuchlichen Besuch nicht abstatten. Statt dessen hat er mit seinem Einschlagetuch (*furoshiki*), das noch aus der Heimat stammt, ein Päckchen zurecht gemacht und einen Brief (*fumi*) an die Eltern beigelegt. In diesem hat er

43 S. G. S. DOMBRADY, DY, S. 96ff.

44 S. TST, S. 452.

45 Zum *kokorozuke* s. TST, S. v452. (S. HD, S. 218) einem Anschluß der Danrin-Schule s. u. a. HK, S. 224; HSS, S. 45.

46 *yabui*: auch *yadoiri*, *satoiri*, der Gang ins Heimatdorf aller Dienstboten in der Stadt zum Besuch ihrer Familie auf dem Lande, ursprünglich nur am 15. des 1. Monats, später auch am 15. des 7. Monats in Verbindung mit dem Bon-Fest. Ein gängiger Brauch der Edo-Zeit, wegen dem festtagsmäßig malerischen Gedränge auf allen Gassen und Landstraßen ein viel besungenes Ereignis. Zu *yabui* als *haikai*-Thema s. *Haikai-saijiki* (Hg.: KAIZÔSHA), Bd. 1, Tôkyô 1935, S. 212ff.

zweifelsohne über sein Ausbleiben und dessen Grund berichtet. Dies ist der momentane Zustand, in dem er nun ungeduldig auf jemand wartet, dem er den Brief mitgeben könnte. – Die Tempelanlagen von Taema (Taemadera) sind übrigens wegen ihrer Päonien berühmt: sie bilden eine passende und wohl nötige assoziative Verknüpfung zu der Päonie des Eingangs-*hokku*. Gleichzeitig rechtfertigen sie die Wahl des Ortsnamens Taema.

13 SU 7

Tonari nite
mada koe no suru
abura-uri

Im Nachbarhaus
hört er noch immer seine Stimme –
ein reisender Ölhändler!

Kitô

„Hier wurde in drei *ku* hintereinander mit den Menschen eigenen Gefühlen (*ninjô*) angeschlossen. Das *maeku* hatte bereits die Funktion jener Person des vorvorherigen *ku*,⁴⁷ (nämlich die des Medizinschlürfenden Kranken); und der wiederum diese Funktion auf sich nimmt, ist jener Knecht des *maeku*, der nach Taema zurückkehren will (und ungeduldig vor sich hinspricht): ‚Irgend-einer möge doch kommen!‘ Auf jene Funktion des ‚Wartens auf jemand‘ wird nun im hier angefügten *ku* Bezug genommen und dies läßt die Gestaltungsidee (*shukô*) in der Person des Ölhändlers (*abura-uri*) aufkommen; gleichzeitig wird die Gestaltungsart mit den Worten ‚im Nachbarhaus‘ (*tonari nite*), also durch das Heranziehen äußerer Dinge, möglich gemacht. Dies ist also von den ‚Sieben Gestaltungsideen‘ der Kernanschluß der Gegenüberstellung (*ushin no mukaizuke*).⁴⁸“

Die Ungeduld der im *maeku* behandelten Person und der medizinisch schlürfende Kranke des vorvorigen Gliedes ergibt die Anschlußmöglichkeit an dieses Kettenglied. Der kranke Diener will sein Päckchen einem fahrenden Ölhändler übergeben (oder hat es ihm vielleicht schon gegeben?), aber dieser, noch mit seinen Kunden beschäftigt, läßt sich Zeit; er geht von Haus zu Haus und braucht wohl noch lange bis in die Heimat des Kranken. Daß er früher oder später schließlich auch Taema erreicht, darüber besteht kein Zweifel, da die Umgebung jenes Ortes wegen seines Öls bekannt ist.

14. SU 8

Sanshaku tsumoru
yuki no tasogare

Drei Fuß hoch schichtet sich
der Schnee im Abenddunkel.

Buson

47 *uchikoshi*: das vor dem *maeku* stehende, also vorvorangehende Kettenglied, an das angeknüpft oder auf das angespielt wird unter Auslassung des *maeku*. Ein solcher „Rückgriff“ wird von den Regelbüchern nicht empfohlen, weil er auf Kosten der Wendigkeit und der Abwechslung geht. S. HD, S.54ab.

48 TST, S.452, zu *shukô* und *kuzukuri* s.o. Anm.25; zu *yô* s.o. Anm.24; zu den Gestaltungsideen s.o. Anm.41.

„Dies ist auf die Erwähnung des Ölhändlers hin ein ‚Begleitanschluß (*ashiraizuke*)‘ der einen Tageszeit-Bezug, den der Abenddämmerung (*tasogare*) aufnimmt. Die Worte ‚Drei Fuß hoch schichtet sich der Schnee‘ sind das Ergebnis der Gestaltungsart (*kuzukuri*). Dies ist von den ‚Sieben Gestaltungsideen‘ der ‚(allgemeine) Begleitanschluß‘ (*ashirai*).“⁴⁹

Das besagt, daß beim Anschließen an dieses *ku* die Gestaltungsidee zeitliche und örtliche Begleitumstände wirksam macht, „die die Dinge sprechen läßt“, d.h. die näheren Umstände und die Lage, in der sich der Ölhändler befindet, beschreibt. Dies geschieht zusätzlich zum erwähnten „Abenddunkel“, dem Träger der Gestaltungsidee, und zwar nicht nur als Zeitbestimmung (sonst wäre es einfach eine praktische Gestaltungsart „*somo jibun*“, d.h. „Anschluß an jene Zeit“), sondern in dem Sinne, daß sich das Weiterziehen des Ölhändlers bis in den Abend hinauszögert. Genauer gesagt, wurde an das ungeduldige Gestimmtsein der Worte: „hört er noch immer seine Stimme“ (*mada koe no suru*) des *maeku* angespielt und mit der Bestimmung der Tages- und Jahreszeit (*yuki no tasogare*) verknüpft. Erst die restlichen Worte bilden die Ausgestaltung dieser Idee: die durch die Gestaltungsidee erzeugte Spannung gibt den Anschluß zu einer szenischen Ausschmückung (*ashirai*), nämlich einer dörflichen Winterlandschaft mit tiefem Schnee an einem dämmrigen Abend.

15 SU 9

E ni uyuru
ôkami uchi ni
shinoburan

Nach Beute hungernde
Wölfe – sie schleichen wohl
lauernd ums Haus.

Kitô

„Auf die *maeku*-Worte ‚Drei Fuß hoch schichtet sich der Schnee‘ wurde hier – als Gestaltungsidee (*shukô*) – mit den nach Beute hungernden Bestien angeschlossen und an den Ausdruck ‚Abenddämmerung‘ als Ausgestaltung (*kuzukuri*) ‚schleichen wohl ums Haus‘ gewählt.“⁵⁰

Der Anschluß erfolgte demnach auf die im vorigen *ku* beschriebene Abendlandschaft, die aber hier zu einer noch entlegeneren Bergwildnis wird, wo anhaltender Schneefall die Wölfe in die Nähe menschlicher Behausungen lockt. In das schon vorher erwähnte unsichere Zwielflicht des Winterabends (= *tasogore*) könnte kaum ein anderes Tier besser passen als der unheimlich lauernde Wolf.

16. SU 10

Iguchi no tsuma no
tada naki ni naku

Seine Frau mit der Hasenscharte
sie weint nur immer und weint ...

Buson

49 TST, S.452, zu *ashirai(zuke)* als Gestaltungsidee s.o. Anm.41.

50 TST, S.452, zu *shukô* und *kuzukuri* s.o. Anm.25.

„Im /hier/ folgenden Kettenglied wird nun, da im vorherigen (*maeku*), /implicite auch/ ein Jäger auftrat, dessen Ehefrau gegenübergestellt. Die Gestaltungsidee (*shukô*), sie als Hasenschartige darzustellen, ist ein geschickter Kniff (*yose*), um sie mit dem Jäger zu verknüpfen. Die Worte ‚sie weint nur immer und weint‘, rufen eine Gefühlswelt wach (*jô wo okoshi*)⁵¹: denn wer weiß, ob die Entstellung ihres Körpers nicht vielleicht daher kommt, daß er das Töten von Lebewesen zu seinem Geschäft macht ... Jedenfalls erscheint hier ihr so beklagenswerter Zustand, wie sie einsam das Haus hütet und weint, als das ‚Gerüst‘ (*tai*) /dieses Gedichtglieds/. Somit ist also ein Anschluß der Gegenüberstellung gegeben und zwar sind es Gefühle die gegenübergestellt wurden (*jô no mukaizuke*) indem das Gerüchtmäßige (*uwasa*) des *maeku* als Ausgangspunkt diente.⁵²“

Unter „seine Frau“ ist also die Frau eines Jägers, der den Wölfen (in der vorangehenden Gedichtkette) und anderem Wild nachstellt. Lebewesen zu töten, nach dem buddhistischen Gesetz eine der Hauptsünden, gehört aber zum Beruf eines Jägers, und hierüber grämt sie sich in ihrer Einsamkeit, zumal sich solche Sünden für das nächste Leben ungünstig auswirken könnten: sie fühlt sich als Jägersfrau mitschuldig. Dabei kommt ihr wohl auch der Gedanke, daß sie ihr jetziges Hasenschartengesicht als Vergeltung ähnlicher Sünden ihres Vorlebens verdankt.

17. SU 11

*Kanei aru
hana no mi-tera ni
kami-kirite*

Beim Fest des Glockengießens
am blütenumsäumten Tempel
schneidet sie als Opfer ihr Haar.

Kitô

„Auch hier haben wir es mit ‚menschlichen Gefühlen‘ (*ninjô*)⁵³ zu tun, die nun schon drei *ku* umspannen. Die Person des vorangehenden *ku* (*uchikoshi*) war ein Mann. Im vorangehenden *ku* (*maeku*) hatten wir dessen Frau. Die Funktionalität (*yô*) dieser Frau als etwas ‚selbstätig‘-wirksam (*ji = onozukara*) Hingestelltes gab die Anschlußmöglichkeit. Nun geht es bei der Gestaltungsidee (*shukô*) dieses *ku* darum, daß jene mit dem Makel der Hasenscharte gezeichnete Frau in ihre Zukunft versetzt wird: dieser traurig-dahintreibenden Welt (*ukiyo*) müde, und um für die Sünden ihres eigenen Leibes und Lebens Buße zu tun, pilgert sie zur Glockenmesse, sie läßt ihr /abgeschnittenes/ Haar zu Boden fallen (*orosu*) und wird Nonne. Nun ist aber diese Stelle des Kettengedichtes eine, die für das festgesetzte Thema (*jôza*) ‚Blüte‘ vorbehalten ist, und, wo unbedingt ein Vers mit der Kirschblüte gebracht werden muß. Dies

51 *jô wo okoshi*: eine klare Anspielung auf die Gestaltungsart des *kijô*, s. o. Anm. 40.

52 TST, S. 453, zu *tai* s. o. Anm. 24. – *uwasa*: ein Anschluß, der die poetische Vorstellung des *maeku* im gleichen Sinn, explicite, erklärt. Von Bashô abgelehnt, s. HD, S. 61.

53 *ninjô*= menschliche Gefühle.

jedoch ist, da im *maeku* das ‚Erwecken eines Gefühls‘ schon eingesetzt hat, bei diesen gegebenen Anschlußmöglichkeiten sehr schwierig: diese Verknüpfung kommt hier sehr ungelegen. Man mußte daher jene ‚menschlichen Gefühle‘ als Anschlußbasis nehmen: ein Tempelglockenfest /zum Hauptthema/ wählen und hier die Kirschblüte mit einfügen! Sicherlich, eine schwierige Aufgabe: aber schließlich ist es doch – in der Szene des mit Kirschblüten umgebenen Bergtempels, wo sich ‚Natur‘ und ‚Menschengefühle‘ zusammengefunden haben – zu einem ‚Blüten‘-*ku* geworden, und das ist, wenn man bedenkt, wie die Worte ‚*hana no mitera*‘ trefflich als ‚Gestaltungsart‘ (*kuzukuri*) gefaßt sind, eine große Leistung. Dies ist von den ‚Sieben Gestaltungsideen‘ der Kernanschluß (*ushin*), und von den ‚Acht Gestaltungsarten‘ der Anschluß an ‚Jene Person‘ (*sono hito*).⁵⁴

Beim Gießen neuer Tempelglocken bringen alle Gläubigen, vor allem Frauen, ihren Opferbeitrag an Metall herbei; viele treten bei dieser Gelegenheit in den Nonnenstand oder lassen ihr Haar schneiden, um es einschmelzen zu lassen. Dies geschieht hier im Rahmen eines Festes an einem mit Kirschblüten umsäumten Tempel. Diese farbenprächtige aber für sie tragische Szene stellt sich die schon erwähnte Hasenschartige als ihr mögliches Schicksal des kommenden Lebens vor, und dies ist einer der Gründe, warum sie weint. Nach den traditionellen Kettengedichtregeln muß die ‚Blüte‘ als festgesetztes Thema (*jôza*) spätestens im 17. Gedichtglied vorkommen.⁵⁵

18. SU 12

*Haru no yukue no
nishi ni katabuku*

Wo die Sonne des Spätfrühlings
jetzt im Westen untergeht.

Buson

„Hier haben wir es mit einem ‚Fliehanschluß‘ (*nigeku*)⁵⁶ zu tun, da auf den im *maeku* beschriebenen Kirschblütentempel beim Glockenfest mit dem Sonnenuntergang im Frühling, also mit einer Naturszene, angeschlossen wird, die eine flüssige Verknüpfung bildet.“⁵⁷

Zu der Szene des vorangehenden Gliedes wird hier Jahres- und Tageszeit festgesetzt. Dies ist ein typisches Beispiel für den sog. ‚Fliehanschluß‘, wo nämlich das Stimmungsbild des 16. Gedichtgliedes über das 17. (*maeku*) hinweg auch diesen Zweizeiler noch bestimmt. Dieser entspricht genau der Stimmung der Hasenschartigen (16. *ku*) und jener Unglücklichen, die sich vom Leben abwenden (17. *ku*). Dem *kami-kirite* des *maeku* als Zeichen des Eintritts in den Nonnenstand, entspricht sowohl in der Stellung als Schlußzeile als auch symbolhaft das

54 TST, S.453, zu *ushin* und *sono hito* s.o. Anm. 29 u. 40.

55 Über die *jôza* s. HD, S.325, H1, S.35ff., HSH, S.481 u. 506ff. – Kitô macht im TST, S.453 im Anschluß an die oben zitierte Erklärung, die gleiche Feststellung.

56 S. TST, S.453, zu *nigeku* s.o. Anm. 40.

57 S. TST, S.453.

nishi ni katabuku, „im Westen untergehen“, im übertragenen Sinn: sich dem westlich gelegenen Paradies, dem Reinen Lande (Jōdo) Amida-Buddhas zuwenden. Die Tragik des zu Ende gehenden Lebensfrühlings jener Nonne steht also in Einklang mit der im Westen niedersinkenden Sonne, die auf die Vergänglichkeit dieser Scheinwelt und gleichzeitig auch auf das buddhistische Jenseits hindeutet.

19. NO 1

*Noto-dono no
tsuiu-oto kasumu
ochikata ni*

Des Herrn von Noto
Bogensaite Laut verhallt
in nebliger Ferne

Buson

„Das /hier/ folgende Kettenglied nimmt den *nishi ni kata-buku* (sinkt im Westen) lautenden Teil des *maeku* auf und verknüpft hiermit die (Schatten der) Erinnerung an die im West-/lichen Abend-/meer untergehenden Taira /= Krieger/. Die Worte *haru no yukue* (Spätfrühling) werden hier mit *kasumu ochikata* (in /frühlings-/nebliger Ferne) gedanklich verbunden und somit an die zeitbedingte Stimmung des *maeku* angeknüpft. Dieses Glied ist eine parallele Anknüpfung (*uchisoite*) /an das Landschaftsbild/, und von den ‚Acht Gestaltungsarten‘ ist es der Anschluß an jene ‚Spur der Vergangenheit‘ (*omokage*).“⁵⁸

Das *ku* schließt an die im Westen untergehende Sonne (*nishi ni katabuku*) des vorausgehenden Gliedes an, die, ins Meer versinkend, ihre letzten Strahlen auf die geschlagenen Heerscharen der Taira wirft. Assoziativ und stellungsmäßig entspricht dem Spätfrühlingsabend, der das Ende der Jahreszeit bedeutet, das Verhalten von Waffengeklirr nach verlorener Schlacht (*haru no yukue-kasumu*). Der Gouverneur von Noto (*Noto no kami*, oder *Noto-dono*), Taira Noritsune, wurde als der beste Bogenschütze des Taira-Geschlechts gepriesen. In der entscheidenden Schlacht bei Dannoura (1185) gegen die Minamoto jagte er vergeblich dem siegreichen Minamoto-Anführer Yoshitsune⁵⁹ nach und fand schließlich seinen Tod in den Wellen. Die untergehende Abendsonne beschwört diese historische Episode, auf die hier angespielt wird, herauf und diese wiederum die ganze Untergangsstimmung des besiegten Taira-Geschlechtes.

20. NO 2

*Hakase hisomite
toki wo uranau*

Sternengelehrter weissagt
ganz heimlich, ob günstig die Zeit.

Kitō

„Zwar ist das ‚Kettenglied des (Sternen-)Gelehrten‘, das auf jenes des Herrn von Noto folgt, in seinem Anschluß nicht ganz klar zu begreifen; man hat aber das Gefühl, daß es sich irgendwie anfügt...“

58 S. TST, S. 453.

59 Zu Yoshitsune s. M. RAMMING: *Japan Handbuch*, Berlin 1929 (künftig: JH) S. 450.

schrieb Buson seinem Schüler Kitô, und man kann ihm nur beipflichten. Der Zusammenhang scheint sehr vage zu sein und veranlaßte japanische Kommentatoren zu verschiedenen Deutungsversuchen: Nach Teruoka Yasutaka⁶⁰ dient der Laut der Bogensehne (*tsuru no oto*) im vorangegangenen Glied als Anschlußmöglichkeit. Sie rührt hier aber nicht von einem Krieger her, sondern deutet auf einen ‚Gelehrten‘ (*hakase*), wohl einem Ying-Yang-Meister (*onyôka*) des japanischen Altertums, dessen Aufgabe es unter anderem war, bei gewissen Gelegenheiten durch lautes Zupfen der Bogensehnen (*meigen*)⁶¹ die bösen Geister in Angst zu versetzen und zu verjagen. Dies war allerdings nur eine der Funktionen dieser Hofbeamten. Sie waren zugleich Wahrsager und Astrologen und wurden als geheimnisumwitterte ‚Gelehrte‘, die mit dem Wandel der Gestirne vertraut waren, häufig über die Zukunft befragt.

Der Interpretation von Kuriyama Riichi⁶² zufolge, soll es sich hier, in Anknüpfung an die vorige Szene, um eine weitere Begebenheit aus der Endphase jener blutigen Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern der Mina-moto und der Taira handeln, wie im Dannoura-Kapitel des *Heike-monogatari* erzählt wird. Dieser Geschichte zufolge sollen während der Seeschlacht von Dannoura einige tausend Delphine aus der Richtung der Minamoto auf die Taira zugeschwommen sein. Taira Munemori, der 2. Sohn des Kiyomori, ließ den Hofastrologen (*hakase*) Harunobu kommen und befahl ihm, diese seltsame Erscheinung zu deuten. Dieser prophezeite einen für die Minamoto unglücklichen Ausgang der Schlacht, falls die Delphine umkehren würden, wenn sie aber weiter schwammen – also unter den Taira-Schiffen hinweg –, die endgültige Niederlage des Taira-Geschlechts. Letzteres traf zu, und das vorliegende Gedichtglied bezieht sich nach dieser Erklärung auf die folgenschwere Weissagung des Sternengelehrten (*hakase*) Harunobu. Die der bildhaften Vorszene entsprechendere und konkretere 2. Deutung ist wohl die wahrscheinlichere.

60 S. TBI, S.244.

61 *meigen*: Die Sehne des Bogens, der in Japan hochgeachteten Waffe, sollte, wenn sie mit den Fingern angezupft einen durchdringenden Laut gab, die Dämonen einschüchtern. Solche exorzistischen Praktiken waren hauptsächlich in der Nara- und Heian-Zeit beliebt, und zwar am Hofe, etwa während der Kaiser ein Bad nahm oder sich zur Toilette begab, sowie bei der Geburt von kaiserlichen Nachkommen. Die Beamten des *onyôryô* oder *onyô no tsukasa*, der Kalender- und Astrologiebehörde, waren im japanischen Altertum dem Nakatsukasa-shô unterstellt. Die Wissenszweige dieser Gelehrten (*onyôke*, *onyôji* oder *onmyôji*, *omyôji*) im Rahmen der chinesischen Yin-Yang-Lehre und der vulgärtaoistischen Tradition (*onyôdô* oder *onmyôdô*) bestanden aus Mantik, Geomantik, Astrologie (Astronomie). Diese Yin-Yang-Beamten wurden mit der Ausarbeitung von Kalendern, sowie mit der Beobachtung von Gestirnen, kosmischen, klimatischen und wundersamen Erscheinungen betraut, aber auch mit exorzistischen und Wahrsage-Praktiken wie Wunderheilungen, Voraussagen usw. Die *onyô-hakase* waren die Lehrer dieser Behörde. Um 670 n. Chr. gab es bereits eine solche Behörde, vgl. auch W. GUNDELT: *Japanische Religionsgeschichte*, Stuttgart 1943, S.36, 78.

62 Zu dieser Version s. KHH, S.175.

21. NO 3

*Awa oishi
uma taorenu to
tori nakite*

„Ein Pferd mit seiner
Hirslenlast ist zu Boden gestürzt“ –
tschilpen die Vögel ...

Buson

Die Anknüpfungsmöglichkeit bietet sich durch das im letzten Glied vorausgesehene Unheil an, das der Yin-Yang-Meister den Taira prophezeite. Auch hier geht es um eine Art „Wahr“-Sagung, diesmal aber aus dem chinesischen Altertum. Es handelt sich nämlich um K'ung-tze's Schüler und Schwiegersohn, Kung Yeh-ch'ang, von dem es hieß, er habe die Sprache der Tiere verstanden. Die häufigste Version der Geschichten, die über sein geheimnisumwobenes Talent berichten, lautet:

„Als er einst von dem Staate We nach Lu wanderte, soll er das Krächzen der Vögel gehört haben: ‚Am klaren Bache gibts Menschenfleisch zu fressen, laßt uns hinfliegen!‘ Kurz darauf begegnete er einer alten Frau, die weinte, weil ihr Sohn seit mehreren Tagen von Hause weg und sicher verunglückt sei, ohne daß sie seinen Leichnam finden könne. Gung Ye Tschang erzählte ihr, was er von den Vögeln gehört, und tatsächlich fand sie an dem Bach den Leichnam ihres Sohnes. Als sie die Geschichte dem Bürgermeister mitteilte, wurde dieser argwöhnisch, daß Gung Ye Tschang der Mörder sei, und ließ ihn ins Gefängnis setzen, um zu sehen, ob er wirklich die Vogelsprache verstehe. Siebzig Tage saß er im Gefängnis, da hörte er eines Tages die Vögel vor dem Fenster zwitschern und lachte. Der Gefängniswärter berichtete darüber an den Beamten, daß es in der Tat scheine, als verstehe der Gefangene die Vogelsprache; denn er habe gelacht, als er die Vögel zwitschern gehört. Nun mußte er erzählen. Er sagte: ‚die Vögel haben sich benachrichtigt, daß ein Kornwagen umgefallen sei und der Ochse ein Horn abgebrochen habe. Sicher könne man nicht alles wieder aufsammeln und so bleibe für sie auch noch manches Körnlein übrig.‘ Als man erfahren, daß es sich so verhielt, und er noch andere Proben seines Wissens abgelegt, sei er freigegeben worden.“⁶³

Diese Begebenheit, auf die u. a. auch Saikaku angespielt hat,⁶⁴ wird hier nur kurz angedeutet. Trotz der knappen Worte fällt dem Kenner die ganze Geschichte ein. Wie in der unheilverkündenden Prophezeiung des vorigen Kettengliedes geht es also auch hier um übernatürliche Kenntnisse. Die düstere Atmosphäre jener Szene des Unterganges der Taira steht allerdings die Stimmung einer heiteren Anekdote gegenüber.

22. NO 4

*Ôchi saki-chiru
nawate hachijô*

Perlbaumblüten prangen und
verwehn –
acht Weglängen weit am Feldrain.

63 Zur Geschichte des Kung Yeh-ch'ang s. R. WILHELM, *Kung-futse, Gespräche (Lun yü)*, Jena 1914, S.38f., Anm. 1.

64 Etwa in Saikaku's *Shokoku banashi*, wo die 5. Geschichte (*Fushigi no ashoto*) ebenfalls mit der Anspielung auf diese Geschichte des Kung-Yeh-ch'ang beginnt: „*Morokoshi no Koyacho wa shochô no koe wo kikiwake...*“ s. (KÔDA Rohan, Hg.): *Saikaku bunshû*, (Hakubunkan), Tôkyô 1914, S.337.

Kitô

Indem hier die Szene des im Vorhergehenden beschriebenen umgestürzten Pferdekarrrens durch ein Naturbild erweitert worden ist, werden gleichzeitig Ort und Jahreszeit festgesetzt. Dieses Bild als Hintergrund ist eine Sommerlandschaft: ein Feldrain, gesäumt von Perl- oder Paternosterbäumen,⁶⁵ zieht sich endlos weit zwischen den Reisfeldern hin. Die Bäume mit ihren kleinen fahlvioletten Kelchen sind fast schon im Verblühen.

23. NO 5

*Tachiaenu
niji ni Asama⁶⁶ no
uchikeburi*

Der Regenbogen
reicht nicht zusammen – am Asama
mit seinem Vulkanrauch.

Buson

Die Landschaft des vorangehenden Kettengliedes wird nun noch weiter ausgebaut. Sie erhält andere Dimensionen: dem Blick in die Weite folgt hier ein Aufschauen in die Höhe. Außerdem wird am Himmel noch ein Farbschauspiel hinzugefügt. Beide Naturszenen zusammen ergeben ein Bild, das eines Malers wie Buson würdig ist. Auffallend ist auch der in beiden Gedichtgliedern vorkommende Wind und die Bewegung, die er erzeugt: dort zerzauste er die Blütenblätter des Perlbaums, hier treibt er die Rauchschwaden des Asama-Vulkans auseinander, daß die Farben eines vielleicht gerade über ihm prangenden Regenbogens verwischt werden, und dieser wohl deshalb nur fragmentarisch, also so erscheint, als reiche er nicht zusammen. Auch die Farben der Perlbaumblüte entsprechen einigen des Regenbogens und erhöhen den Farbreiz dieser malerischen Komposition.

24. NO 6

*Chokushi no oyado
môsu ureshisa*

Des Herrn Gesandten Freude
die Einladung für eine Bleibe.

Kitô

Mit diesen Zeiten wendet sich der Dichter wieder der Menschenwelt zu. Die Farbpracht der vorausgehenden Naturszene mit dem Asama bildet den für einen Anschluß geeigneten Anlaß: auch hier geht es um eine Farbpracht, nämlich um den verschwenderischen farbenfrohen Aufwand des Hochadels. Das vorige Naturschauspiel ist nämlich von der Nikkô-Heerstraße, einem der Verkehrswege zwischen Edo (= Tôkyô) und Nikkô gut zu sehen, und auf dieser Straße zogen mit ihrem prunkvollen Geleit auch die Gesandten des kaiserlichen Hofes nach Nikkô zur Gedenkzeremonie am Grabe des Tokugawa

65 *ôchi*, auch *sendan*: *melia* (japo)nica a zedarach, der Zedrasbaum, Paternosterbaum, engl. bead-tree (=Perlbaum) China-tree, azedarac, pride of India, eine Bastardzedernart, s. *Haikai-saijiki* (Hg.: Kaizôsha) Bd. 3, Tôkyô 1932, S. 541 f.

66 Der Asama-Vulkan (Asama-san): ein 2542 m hoher tätiger Vulkan der Provinz Shinano.

Yeyasu,⁶⁷ des Begründers der Dynastie. Die hier erwähnte Einladung geht nicht etwa von einer Herberge, sondern wohl von einem in der Nähe wohnenden Lehensfürsten oder von einem reichen Gutsbesitzer aus, der dem Gesandten, dessen Ruhm ihm bereits vorausgeeilt war, Boten entgeschickt, um ihn, wie gebräuchlich, mit gebührender Höflichkeit zu sich zu bitten. Ein Gastmahl und eine vielleicht mehrtätige Rast sind nun für den Reisenden in Aussicht – deshalb seine Vorfrende. Wo nun die Boten dem Gesandten begegnen, muß dessen Zug stehen bleiben, und es entsteht jene glanzvolle Szene auf die dieser Zweizeiler anspielt: ein prunkvolles Zeremoniell wie es einem hohen Würdenträger zusteht: Die farbenfreudige Vielfalt der Gewänder und der Rüstungen, die unzähligen Krieger, Pagen, Höflinge, und Bedienstete des riesigen Geleitzugs mit Säften, Tieren, Karren, Gepäckträgern ergeben ein ähnlich malerisches Bild wie die vorige Naturschilderung und erzeugen somit eine übereinstimmende Atmosphäre.

25. NO 7

*E ni etaru
ajika no uo no
hara akaki*

Aus dem Fluß geangelt
die Fische – nun in Körben:
ihre Bäuche sind rot.

Buson

„Als Gestaltungsidee (*shûkô*) lag hier folgendes zugrunde: Das im *maeku* angestimmte Gefühl einer Person, die den Herbst beweint und sich dabei ans Tor lehnt, erscheint hier auf einen Menschen übertragen, der an einer langwierigen Krankheit leidet. Von den ‚Acht Gestaltungsarten‘ ist dies der sogenannte ‚Anschluß an jene Person‘ (*sono hito*).“

Die Fische sind hier offensichtlich für den Gesandten des vorigen Gedichts, gefangene „Rotbauchfische“ (*haraka*) wohl Lachsforellen (*benimasu*) der Nikkô-Gegend; möglicherweise können auch die *udai* genannte Art, die beim Paaren rote Bäuche bekommt, oder die *nibe* gemeint sein. Mit diesem Fisch einem Ehrengast aufzuwarten, war eine passende Geste: sie galt als hohe Auszeichnung, da der „Rotbauch“ im Altertum und im Mittelalter während der Neujahrsfeierlichkeiten am Kaiserhof eine hochgeschätzte Opfergabe an den Tennô war. Ein Landesprodukt der Provinz Higo, und als Speise für den Kaiser bestimmt, wurde dieser Fisch im Rahmen einer Zeremonie vom Tafelmeister (*naizenshi*) des kaiserlichen Hofhaushaltes feierlich dargebracht (*haraka no sô*).⁶⁸

67 1617 wurde Tokugawa Ieyasu in Nikkô beigesetzt. Der von Shôgun Hidetada angeordnete Bau seines Prunktgrabmals wurde 1636 vollendet, s. JH, S.432.

68 Zur Lesung *e*, Fluß, s. KHH, S. 177 u. KYB, S. 178, zur Lesung *kô* für das gleiche Zeichen s. TB, S.245. – Genauso unterschiedlich ist die Lesung des Zeichens für Korb, *ajika*: KHH, S.177 u. KYB, S. 178 und *Buson-shichibushû* (SASAKI N. u. a. Hg.) S.104; *achika*: ESYB, S.364, TB, S.245 und *Buson-shichibushû* (ITÔ Shôu, Hg.), S.103. Es handelt sich um eine Korbart aus Bambus, Stroh oder Schilf geflochten, urspr. zum Transport von Erde, hier wohl nicht Reuse. Über *haraka no so* oder *haraka no nie* als *haikai*-Thema s. IWAMOTO Sh. und MIYAZAWA Sh.: *Shinsen-haikai-jiten*, Tôkyô 1933, S.427a und *Haikai-saijiki* (Hg. KAIZÔSHA) Bd.1, Tôkyô 1935, S.49ff.

26. NO 8

*Hi wa sashinagara
mata arare furu*

Während die Sonne noch strahlt
hagelt es nun schon wieder!

Kitô

Der Verbindung jener Attribute von Kälte, Nässe und Röte, die den in Reusen gefangenen Fischen des vorigen Kettengliedes beigegeben wurden, wird hier eine Winterszene zugrundegelegt. Hiermit steht nun die Jahreszeit fest, gleichsam als zeitliche und szenische Erweiterung des vorangegangenen Bildes, mit dem dieser Zweizeiler eine Einheit bildet. Dabei findet das wiederholte Aufblitzen der roten und nassen Fischbäuche im Wasser seine Entsprechung im Wechselspiel von Sonnenglanz und Hagelschauern: Die Wintersonne kommt zwischen aufgerissenen Hagelgewitterwolken immer wieder zum Vorschein. Die Natur im Kleinen, das schlichte Bild der Rotbauchfische, wurde hier von einem Größeren, vom weiten Himmel mit seinem Naturgeschehen eingefaßt.

27. NO 9

*Mishi koi no
chigo neri-ide yo
dô-kuyô*

Sehnlichst geliebter
Knabe, komm herausgeschritten!
Tempelprozession.

Buson

„Den Worten ‚Während die Sonne noch strahlt ... nun schon wieder‘ (*hi wa sashinagara mata*) des *maeku*, nämlich der Beschreibung einer Landschaft von recht wechselhafter Witterung, folgt nun eine Szene von Pilgern, die sich an den Ort einer Tempelfeier (*dôkuyô*) begeben. ‚Sehnlichst geliebter‘ (*mishi koi no*) deutet auf den Tempelknaben hin, in den sich einer schon früher verliebt hatte, und der wohl am Zeremoniell der heute stattfindenden Tempelfeier in vorgeschriebenem Festgewand erscheinen wird. Wie gerne er diesen Knaben zu Gesicht bekäme, dieses Gefühl der Sehnsucht, das bei diesem Mann auftritt (*jô wo okoshite*) gebietet seinem Herz, dies in die Worte zu kleiden: ‚Komm herausgeschritten!‘ (*neri-ide yo*): das ist die Gestaltungsart (*tsukuri*) des *ku*. Von den ‚Sieben Gestaltungsideen‘ ist dies der ‚Kernanschluß der/ Gefühlserweckung‘ (*kijô*).“⁶⁹

Im Rahmen religiöser Zeremonien, läßt man hübsche Knaben als ‚Himmelskinder‘ (*tendô*) gekleidet um die Hallen und Gebäude des buddhistischen oder shintôistischen Tempelbezirks prozessieren (*chigo-gyôdô*). Hier handelt es sich um eine Feier oder Opfermesse eines buddhistischen Tempels (*dôkuyô*). In das klimatisch unruhige Naturbild der vorigen Zeilen paßt dieses Liebesgedicht, als genau ent-

69 S. TST, S. 453f. – Zu *dôkuyô* und *chigo* s. TB, S. 245; zur folg. Interpretation bes. KHH, S. 177; KYB, S. 179 u. TB, S. 245.

sprechende Parallele im Gefühlsbereich, vorzüglich hinein. Das veränderliche Wetter einerseits mit seinem Hell und seinem Dunkel, Hagel und Sonne, andererseits die Gefühlsskala des verliebten Mannes mit ihrem Auf und Ab und ihrem Wechsel von gewitterhaftem Aufbegehren und Niedergeschlagenheit – von enttäuschter Erwartung bis zu hektisch nervöser Erregung – stehen in Einklang. – Dies ist das erste Kettengedichtglied, in dem das Thema ‚Liebe‘ behandelt wurde, wobei der Begriff der Liebe traditionsgemäß sehr weit gefaßt wird.

28. NO 10

*Tsuburi ni sawaru
hito nikuki nari*

Der ihr festlich' Haar berührt,
der Mann, ist ihr widerwärtig!

Kitô

„Die einen Knaben erwartende Person des *maeku* wird zu einer Frau, die mit ihrem hübsch zurechtgemachten Haar und zum Aufbruch bereit, hier nun die Gestaltungsidee (*shukô*) darstellt. Die Zeile ‚Der ihr festlich Haar berührt, der Mann‘ (*tsuburi ni sawaru hito*) besagt also, daß sich jene Frau im Gewühl einer Tempelprozession mitten in einer Schar lebhafter Schaulustiger befindet, die rücksichtslos nach vorn drängen. So bietet sich als ganz natürliche Begleiterscheinung (*ashirai*) dieses ‚Gerüstes‘ (*tai*) jener Mann an, der ihr Haar, vielleicht ganz ungewollt, berührt; die Empfindung der Frau, nämlich die Gefühlsneigung zu äußerstem Widerwillen gegen diese Berührung ihres Haares, hat zur Gestaltung dieses Kettengliedes beigetragen. – Die Worte ‚der Mann, ist widerwärtig‘ (*hito nikuki nari*), sind nur leicht hingesprochen, das Kettenglied ist aber dennoch von tiefem Gefühl.“⁷⁰

Wir haben hier eine zweite Begegnung zwischen Partnern einer möglichen Liebesbeziehung vor uns. Wenn die Berührung jener ungebührlichen Männerhand, die das schmuck und festlich hochgetürmte Haar gestreift hatte, auch nur flüchtig war, reicht gleichwohl die bloße Geste eines solchen „Nahekommens“ für ein Gedicht mit dem Thema „Liebe“ aus. Denn mag es sich auch nur um eine Absichtslosigkeit oder aber um einen bewußten (und zunächst mißglückten!) Annäherungsversuch handeln, in beiden Fällen haben diese Zeilen eine erotische Stimmung. Beide Alternativen lassen nämlich eine eventuell spätere Anknüpfungsmöglichkeit offen. Die psychologisch durchaus gerechtfertigte – also natürliche und nicht geheuchelte – Abneigung der Frau gegen solche Berührungen erhöht diesen erotischen Reiz.

29. NO 11

*Izayoi no
kuraki hima sae
yo no isogi*

Ein Tag nach Vollmond,
der Mond aufgeht, im Halbdunkel
hastet alle Welt.

Buson

70 S. TST, S.454a. – *tsuburi*: eigentlich Kopf, hier ist das festlich geschmückte Haar eines jungen Mädchens gemeint. – Zu *shukô* s. o. Anm. 25; zu *tai* s. o. Anm. 24; zu *ashirai* s. o. Anm. 41.

„Man sollte die Art des Anschließens hier mit besonderem Genuß betrachten. Im vorvorigen Kettenglied (*uchikoshi*) wurde mit den Worten ‚Knabe komm herausgeschritten!‘ ein Gefühl ungeduldiger Erwartung ausgesprochen. Auf diese hat man durch den anschließenden ‚Der ihr festlich‘ Haar berührt, der Mann‘ die Gestaltungsidee (*shukô*) des nächsten Gliedes gefunden und somit eine Gegenüberstellung zu jener anderen männlichen Person erzielt. Das ‚Gerüst‘, (*tai*) besteht es hier nicht etwa daraus, daß jemand in der Finsternis an das Haar (jener Frau) rührt, und zwar ‚eh‘ der Mond aufgeht‘, also während ‚im Halbdunkel geschäftig hastet alle Welt‘? Durch die Worte ‚hastet alle Welt‘ (*yo no isogi*) wird hier die ‚Wiederkehr‘ (*rin'e*) in allen drei Kettengliedern vermieden, und daher ist das Wort ‚yo‘ (Welt) von großer Wichtigkeit. Es handelt sich also um einen Anschluß bei dem das Gefühlsmäßige des *maeku* unterdrückt und bei gleichzeitiger Bestimmung der Zeit (*jibun*) ein Wechsel hervorgerufen wird.⁷¹

Mit anderen Worten: die bunte Szene des vorangehenden Kettengliedes spielt sich zu einer hiermit bestimmten Tageszeit ab: Stimmung und Atmosphäre sind von jenem Halbdunkel abhängig, das am bereits angebrochenen Abend entsteht, bevor (d.h. in der ‚dunklen Zwischenzeit‘ (*kuraki hima*) der heute schon später als in der Vollmondnacht aufgehende Mond erscheint. Andererseits wird der Akzent von der individuellen Gefühlswelt auf die Allgemeinheit einer sich spät abends immer noch betriebsamen Festmenge verschoben: das *ku* wird entpersönlicht. Nach den *jôza*-Gesetzen ist an dieser Stelle das Thema „Mond“ fällig: er erscheint hier als der ein Tag nach Vollmond aufgehende *izayoi*-Mond.

30. NO 12

Shikoro utsu nam
Bamba – Matsumoto

Der Holzschlegel Töne hallen
von Bamba bis Matsumoto.

Kitô

„Der Holzschlegel (*shikoro*) deutet auf den Walkblock (*kinuta*)⁷² hin. Bamba und Matsumoto⁷³ liegen am Rande der Bezirke Ôtsu

71 S. TST, S.454ab. – *izayoi*: der 1. Tag nach Vollmond. – Zu *uchikoshi*, dem vorvorigen *ku* s. HD, S.54a. – *rin'e*: „Wiederkehr“ (urspr. in buddhistischer Bedeutung) der gleichen Gedanken oder Gefühle und deshalb im *renku*, wenn sie in mehreren *ku* hintereinander vorkommen, nicht bevorzugt, s. HD, S.803, vgl. auch HSH, S.485f. und HSH, S.498, vgl. auch *uchikoshikirai*, s. HD, S.54a; vgl. auch Anm.24.

72 *kinuta*: der Walkblock. Das rhythmische, monotone Schlagen von Wäsche auf dem Waschestein mit dem Waschlöppel sowie von gebleichten Tüchern oder Stroh auf dem Walkblock mit einem Holzschlegel in mond hellen Herbstnächten von erzeugte in der chinesischen und japanischen Poesie eine typische Raumvorstellung verbunden mit einem Gefühl von Klarheit, Selbstvergessenheit, Stille und einem Anklang von Melancholie; s. A. HOFFMANN: *Die Lieder des Li Yü*, Köln 1956, S.250 und *Haikai-saijiki*, (Hg. KAIZÔSHA), Bd.4, Tôkyô 1954, S.224ff.

73 Bamba: westlich vom Biwasee in der Nähe der Stadt Maibara (Prov. Ômi, Kreis Sakata) gelegen, eine zum Dorf Okisato gehörige kleine Ortschaft oberhalb des Surihari-Passes, früher eine Wechselstation an der alten Nakasendô-Straße. – Matsumoto: östlich der Stadt Ôtsu

und Zeze. Zum Anschließen boten sich die /Zeilen/ ‚im Halbdunkel hastet alle Welt‘ des auf die Vollmondnacht folgenden Abends (*izayoi*) an und ergaben somit einen /Anschluß/ an jene ‚Spur der Vergangenheit‘ (*omokage*)⁷⁴: also die Stimmung des geschäftigen Klopfens am Walkblock (*bochin-isogawashi*) im Dunkeln. Dies ist /von den „Sieben Gestaltungsideen“/ ein Begleitanschluß (*ashirai*), bei dem der Walkblock zum Gegenstand des Anschließens bestimmt wurde. – Von den ‚Acht Gestaltungsarten‘ ist es der Anschluß an ‚jene Jahreszeit‘ (*sono jisetsu*).“⁷⁵

Der direkte Anlaß zum Anknüpfen an den vorigen Dreizeiler war der Eindruck der Geschäftigkeit, der hier auf diejenigen bezogen wird, die arbeitsam den Walkblockschlegel bedienen. Die Stimmung des vorigen betriebsamen Herbstfestes vor Aufgang des *izayoi*-Mondes wird hier abgewandelt: durch das rhythmische, dumpf-monotone Klopfen der Walkblockschlegel wird die vorige Szene in den Raum einer mondbeschiedenen Herbstlandschaft versetzt. Es kommt also ein neues Stimmungselement hinzu und zwar durch das Raumgefühl einer Mondnacht, das nun erzeugt wird. Eine solche Herbststimmung paßt sehr gut zum Bild des vorigen Herbstfestes. Die dort viel düstere etwas unheimliche Stimmung im Halbdunkel wird hier durch die der Klarheit abgelöst mit einem Gefühl von Einsamkeit und Trauer. Die Gegend von Ôtsu und Zeze war wegen ihrer Tuchwalkerei berühmt, die Ortsnamen scheinen jedoch vor allem wegen ihrer onomatopoetischen Ähnlichkeit mit den dumpfen Klopflauten gewählt worden zu sein.

31. NU 1

Kagokakino
bôgumi taranu
aki no ame

Für den Sänfenträger
findet sich kein Partner mehr.
Bei solchem Herbstregen!

Kitô

„Mit einem Blick auf den Ort des vorangegangenen Kettengliedes wird hier in der Person des Sänfenträgers die Gestaltungsidee (*shukô*) festgelegt. Die Gestaltungsart (*kuzukuri*) des Gliedes kam dadurch zustande, daß die Zeile: ‚findet sich kein Partner mehr‘ (*bôgumi taranu*) die im *maeku* vorhandene ‚Anschlußmöglichkeit

(Prov. Ômi) gelegener historischer Ort, im *Taiheiki* erwähnt. Nach KHH, S. 178 ist hier ein Landstrich zwischen Ôtsu (Stadt am Biwasee, Station der alten Tôkaidô-Straße) und Zeze (Ort einer Station vor Ôtsu) gemeint, eine landschaftlich malerische Gegend. (Zeze ist eine der acht Berühmten Landschaften am Biwasee, Ômi-hakkei.)

74 *omokage*: ein in die Reihe der *utsuri*, *nioi*, *hibiki* und *kurai* gehöriger Anschluß-Begriff, das Zurückgreifen auf ähnliche „Gesichtszüge“ oder „Spuren“ der Vergangenheit usw. s. HD, S. 95, HK, S. 224–227 und HS₂, S. 45ff.

75 S. TST, S. 454b. – Zur Interpretation s. KHH, S. 178; KYB, S. 179.

des Hinüberwechslens‘ (*utsuri*)⁷⁶ wahrnimmt. Der Herbstregen ist eine Erscheinung der Jahreszeit und somit ein ausschmückender Begleitumstand (*ashirai*) für beide, nämlich für dieses und das vorige Kettenglied. Von den ‚Acht Gestaltungsarten‘ ist dies der Anschluß des ‚gleichen Ortes‘ (*sono ba*).“⁷⁷

Der Anschluß an den gleichen Ort des vorigen Zweizeilers wird deutlich, wenn man bedenkt, daß Matsumoto und Bamba an der Tôkaidô-Straße lagen und Poststationen von der ärmlicheren Sorte waren. Hier gab es für jemanden, der bei schlechtem Herbstwetter und so spät Weiterreisen wollte, nur wenig Möglichkeiten eine Sänfte (*kago*)⁷⁸ oder Sänftenträger zu bekommen. Die Herbstmelancholie des vorigen Kettengliedes entwickelt sich hier zu einer trostlosen Situation des unbekannteren Reisenden: er kann bei dem Wetter nicht mehr weiter, weil er für seine Sänfte keinen zweiten Mann gefunden, und wohl auch keine Möglichkeit zum Übernachten hat.

32. NU 2

*Tobi mo karasu mo
achiramuki iru*

Drüben die Krähe und die Weihe
schauen in je eine andere Welt.

Buson

„Dies ist ein ‚Fliehanschluß‘ (*nigeku*)⁷⁹ innerhalb der ‚Acht Gestaltungsideen‘. Man konnte hier nämlich eine Verschleppung /der gleichen Stimmung/ über 4 bis 5 Kettenglieder hinweg beobachten: vom Kettenglied der Tempelprozession (*ku* 27) an, auf die die Zeilen ‚der ihr festlich Haar berührt‘ (*ku* 28) und ‚hastet alle Welt‘ (*ku* 29) folgten, wurde mit den Worten ‚der Holzschlegel Töne halten‘ (*ku* 30) der Ort festgelegt und dann erschienen die Sänftenträger (*ku* 31). Weil aber alle diese Gedichtglieder jeweils ‚Gerüst‘ (*tai*) und ‚Funktion‘ (*yô*) der menschlichen Gefühle (*ninjô*) waren, wurde es notwendig, hiervon – nachdem an den Herbstregen aus dem Himmelsbereich mit Gestalten aus dem Tierreich als ausschmückende Begleiterscheinungen (*ashirai*) angeknüpft wurde – zu entfliehen. Der Gedanke des voneinander Wegschauens hingegen ist die Gestaltungsidee dieses Gedichtgliedes. Von den ‚Drei

76 *utsuri(zuke)*: ein diffiziler *hairon*-Begriff der Bashô-Schule, ähnlich wie *nioi*, *hibiki*, *kurai*, *omokage* (s.o. Anm.74), etwa „Anschließen des veränderten Weiterführens“ oder „Hinüberwechslens“. Die im *maeku* angeschlagene Stimmung wird nicht verlassen, sondern einen Schritt weitergeführt. S. HD, S.55 und HK, S.224.

77 S. TST, S.454f.

78 *kago*: die Sänfte, von denen es früher verschiedene (*tsujikago*, *yamakago*, *sôjje-kago*, *gonin-kago*) gab, von zwei, vier oder mehreren Trägern getragen.

79 *nigeku*: auch *yariku*, *nobiku* genannt, seit der *renga*- und Bashô-Zeit gebräuchlich. Bei Shikô die 7. der Gestaltungsideen, s.o. Anm.47. S. HD, S.533 und Schlußkapitel. – Zu *nigeku* s.o. Anm.79.

Gesetzen‘ (*santai*) ist diese der sogenannte ‚Fliehanschluß‘ (*nigeku*).“⁸⁰

Nach vielen Abarten von Gefühlsregungen seit dem 27. Kettenglied folgt also hier endlich ein Bild aus der Natur. Die „Begleiterscheinungen“ zum Herbstregen des vorangegangenen Dreizeilers sind hier zwei Herbstvögel, die starr und reglos dreinblicken. Ihre Haltung hat bei aller Düsterteit der Umgebung etwas Groteskes. Das Kettengedicht wird durch diese Note naiven Humors, eine willkommene Abwechslung, erheblich bereichert.

33. NU 3

*Tataii nasu
tanaka no shōsha
kan-sabite*

Von Geistern heimgesucht
mitten im Feld: ein Tempel ...
Wie altehrwürdig ist er!

Kitō

Die Umgebung der Szene des vorangegangenen Zweizeilers mit ihren beiden Herbstvögeln wird hier näher beschrieben: es ist die Nähe eines kleinen Shintō-Tempels zwischen Reisfeldern. Nicht die leichte Auflockerung von vorhin eher das Düstere und Umheimliche⁸¹ diente hier als Anschluß und so bleibt es bei der gleichen traurigen Herbstatmosphäre, die schon im vorvorigen Dreizeiler angestimmt wurde. In diese fügt sich das bescheidene Shintō-Heiligtum gut ein: Es ist schon alt, zerfallen und angeblich nur noch von Geistern bewohnt, ohne aber an jener besonderen Schönheit des Verfalls und an Ehrwürdigkeit eingebüßt zu haben.

34. NU 4

*Sude ni Gemba⁸² ga
kuji mo makeiro*

Schon trägt der Prozeß des Gemba
die Farben seiner Niederlage.

Buson

Die Geister des im *maeku* erwähnten Tempels bilden die Anknüpfungsmöglichkeit zu diesen Zeilen. Ihre Mißgunst gilt hier dem „großen Herrn Gemba“, sicherlich einem Tyrannen der Umgebung, zu der das Tempelchen gehört. Die etwas schadenfrohe Feststellung dieser Zeilen stammt wohl von den Dorfbewohnern, die an dem Ausgang des Prozesses, in dem sie wahrscheinlich auch verwickelt sind, Anteil neh-

80 S. TST, S. 455a. – *santai* auch *sampō*: die Drei Stile oder die Drei Gesetze, laut TST die *ushin-*, *ashirai-* und *nigeku-*Gestaltungsideen beim Anschließen. – Zur Interpretation des Gedichtes s. vor allem TB, S. 246f.

81 Die Interpretation Kuriyamas betont nur dieses Trostlose, s. KHH, S. 179 u. KYB, S. 180.

82 Gemba: hier wohl aus dem alten Beamtentitel Gemba, d. h. einem Beamten des Gembarō (= Behörde bes. für Auswärtige Angelegenheiten) abgeleitet; witziger und verächtlicher Sammelname für jemanden oder etwas Großes, d. h. ein „Großkopferter“, schikanöser Besitzer oder einflußreicher Beamter; vgl. *gembaishi*, *gembaoke*. S. KHH, S. 179

men. Einer aus dem Dorf, der kürzlich in der Stadt war, wird vermutlich die erfreuliche Kunde von dem ihnen günstigen Ergebnis gebracht haben.⁸³

35. NU 5

*Hana ni utoki
mi ni hatagoya no
meshi to shiru*

Auch den Kirschblüten gram,
sitzt er in seiner Herberge –
bei Suppe und Reis.

Buson

Hier erfolgt der Anschluß an die gleiche Person des vorigen Gedichts, nämlich an die des Herrn Gemba. Er ist infolge seines aussichtslosen Prozesses trotz des schönen Frühlingwetters übler Laune. Man sieht ihn hier über sein sicherlich nicht besonders üppiges Mahl gebeugt, in der Herberge sitzen. In Edo gab es eigens Wohnstätten (*hatagoya* oder *kujiyado*) für jene aus der Provinz, die die Entscheidung in ihren langwierigen Rechtsstreitigkeiten abwarten mußten.

Ein Kettenglied vor dem Schlußvers muß, wie auch hier zu ersehen ist, den *jôza*-Gesetzen folgend die Kirschblüte als Thema bringen.⁸⁴

36. NU 6
(ageku)

*Mada kureyaianu
haru no tomoshibi*

Es ist noch hell – doch zündet er
an diesem Frühlingsabend Licht an.

Kitô

Auch in diesem abschließenden Kettenglied geht es um die gleiche Person des vorigen Dreizeilers, nämlich um den mißgestimmten Provinzler in der Hauptstadt. Er scheint trotz des schon verlorenen Prozesses noch nicht abreisen zu können. Seine mißliche Lage und Stimmung, bei der ihm nicht einmal die Kirschblüten mehr erfreuen, werden hier noch weiter ausgeschmückt. Man sieht ihn an einem noch nicht ganz dunklen (*kureyaranu*) Frühlingsabend, wie er wohl bei oder nach seiner Mahlzeit, schon frühzeitig Licht gemacht hat. Auch dieses abschließende Kettenglied (*ageku*)⁸⁵ ist meist abhängig von dem im vorigen Glied festgesetzten Thema der Kirschblüte: deshalb wechselt hier die Jahreszeit auch nicht; es bleibt „Frühling“, womit der Jahreszeitenzyklus – vom Sommer bis zum Sommer – geschlossen ist.

83 Zur Interpretation s. KHH, S. 79f.

84 Zu *hana no jôza* s. HSH, S. 508 f sowie HS1, S. 35ff.

85 *ageku*: das letzte *ku* einer Kettengedichtreihe. Über seine Regeln s. HS1, S. 56 und HSH, S. 509f.

Auswertung der Tabelle

Um einer genaueren Analyse willen, wurden in der vorliegenden Tabelle zwei *kasen* aus den zwei wichtigsten Schulen der *haikai*-Geschichte, der Bashô- und der Buson-Schule, nebeneinandergestellt: das hier bereits übersetzte *ryôgin-kasen* von Buson und Kitô (rechte Hälfte), sowie ein berühmtes *sangin-kasen* von Bashô, Kyorai und Bonchô. Ein solcher tabellarischer Vergleich ist aufschlußreich, da die wichtigsten Merkmale der *renku*-Poetik beider Schulen durch diese Gegenüberstellung deutlich zu erkennen sind; uns kommt es hier aber vor allem auf die Eigenheiten der Buson-Schule an.

Kidai

Untersucht man zunächst die Jahreszeiten-Themen (*kidai*)⁸⁶ so bemerkt man, daß sie ihre Position nach (bis auf die ersten zwei und letzten vier Gedichtglieder) zwar verschieden über die beiden *kasen*-Reihen verteilt sind, ihre Zahl aber jeweils fast die gleiche ist. (Sommer: in beiden 4 mal, Herbst: in beiden 6 mal, Winter: *Momo-sumomo-kasen* 3-mal, *Sarumino-kasen* 2-mal, Frühling: in beiden 5-mal.)

Der Herbst ist also von den Jahreszeiten-Themen am häufigsten vertreten, die Hälfte der Gedichtglieder ist in beiden *kasen* ohne Jahreszeitangabe, und fällt unter die Kategorie der vermischten Themen (*zô* = Verschiedenes).

Jôza

Ein Vergleich der festgesetzten Themen (*jôza*)⁸⁷ – eine Tradition der *renga*-Poetik – zeigt, daß sich das *Momo-sumomo-kasen* nur kaum etwas strenger an die traditionellen Gesetze hält, als das *Sarumino-kasen*. Die *jôza*-Themen des „Mondes“, der „Blüte“ und der „Liebe“ kommen zwar in beiden in wohlbedachten Abständen vor, aber nur zum Teil in ihrer richtigen Stellung, d.h. in den hierfür vorgesehenen Gedichtgliedern. / *Momo-sumomo-kasen*: „Mond“ im 2. *ku* (innerhalb der ersten 5) und im 29. *ku* sowie „Blüte“ im 17. und 35. *ku*; *Sarumino-kasen*: „Mond“ im 5. *ku* und im 17. *ku* (statt „Blüte“) sowie „Blüte“ im 35. *ku*.

Das ist nicht weiter erstaunlich, da Bashô bekanntlich auch in dieser Beziehung sehr großzügig war⁸⁸ und Buson genauso für eine möglichst große dichterische Freiheit eintrat, selbst in der Wahl von Gedichtgattungen und Themen sowie in der Silbenzahl.

⁸⁶ *kidai*: Jahreszeitthemen, *kigo*: Jahreszeitwörter; bezüglich der bearbeiteten Kettenreihen, vgl. Tabelle, sowie BK, S. 441; HD, S. 149 u. 146f.

⁸⁷ *jôza*: festgesetzte Themen, s. HS₁, S. 35ff.; HSH, S. 481, 506f. u. 508f.; HD, S. 325b (= *jôza*), HD, S. 474f. (= *tsuki-hana no koto*).

⁸⁸ S. etwa SH₁, S. 35 sowie H. HAMMITZSCH: „Das Yamanaka-mondô des Tachibana Hokushi“, in: OE VII/H. 1, S. 88, Anm. 46. (künftig HY).

Mensch-Natur

Trotz dieser Übereinstimmungen in den beiden *kasen* sind wesentliche Unterschiede zu verzeichnen. Daß außer den schon erwähnten *jôza*-Themen alle übrigen Themen in den beiden Reihen jeweils verschieden sind, ist durchaus verständlich. Selbst das Verhältnis der Themen aus der Natur (*keshiki* = Naturszenen) und aus der Menschenwelt (*jinji* = Menschliches) ist unterschiedlich (im *Momo-sumomo-kasen* etwa 14 zu 22, im *Sarumino-kasen* nur etwa 7 zu 29!). Dies erklärt sich aus der verschiedenartigen Grundhaltung der jeweils von Bashô und Buson geprägten Schulen, von der dann auch die Tendenz ihrer grundsätzlichen Themenwahl abhing.

Grundstimmung – Themenwahl

Bashôs *Sarumino-kasen* ist einheitlich, die Spannung und Verdichtung im ganzen gesehen stark (stärker als in Busons *Momo-sumomo-kasen*). Was eingangs angestimmt wurde, zieht sich durch alle Gedichtglieder: eine unveränderliche Grundstimmung, die, durch eine feste Weltanschauung bedingt, auch in den meisten anderen Spätwerken Bashôs oder in den Werken seiner Schüler zum Ausdruck kommt.

Diese besondere Anschauung von der Welt und dem Leben ist die des *haijin*, des *haikai*-Menschen in der Prägung Bashôs. Die Werke dieses Dichters, die Gedichtglieder seiner *renku*-Reihen sind im Grunde nur Variationen über das „Haijin-Thema“. So auch im *Sarumino-kasen*: Es ist der Genialität seiner Dichter zu verdanken, daß der Abwechslungsreichtum in diesem und der Spielraum der Abwandlungen trotz dieses „einen“ Themas beträchtlich groß bleibt; eine ständig regenerierende schöpferische Frische wirkt in den einzelnen Gliedern.

In welchem Themenkreis sich der *haijin* bewegt, und welche Themen jene spezifische Grundhaltung des *haijin* ausmachen, zeigt das *Sarumino-kasen* sehr deutlich.⁸⁹

Der *haijin* ist für ein schlichtes Leben, etwa auf dem Dorf (Nr.3, 4, 5, 6, 18, 25), er weiß von einfachen, ja sogar einfältigen Menschen mit ihren Nöten und Erbärmlichkeiten (Nr.6, 8, 11, 13, 17, 21, 22, 33, 34); er befindet sich wie andere seines Schlages stets auf „Wanderschaft“ oder in der Zurückgezogenheit, hat aber trotz der endlosen Unerquicklichkeiten und Entbehrungen niemals zu leiden (Nr.5, 10, 16, 17, 20, 23, 26, 29, 32, 34); er bevorzugt bescheidenes Wohnen und Essen (Nr.2, 10, 26, 35); er sieht auch in der Natur und an den Dingen meist nur das Unscheinbare, Unbedarfte, „Häßliche“ und Graue (Nr.7, 15, 19, 25, 28, 35).

Diese besondere Art des Sehens und Erlebens stempelt ihn zum *haijin*, und diese bestimmt auch die Themenwahl im *Sarumino-kasen*.

Anders in der Buson-Schule. Im *Momo-sumomo-kasen* gibt es keinen einheitlich durchlaufenden „Faden“, es ist also uneinheitlicher; seine Kettenglieder scheinen auseinanderzufallen, weil sie zu individuell und kraftvoll geprägt sind. Hier finden wir den Maler am Werk: sein Auge, sein ästhetischer Feinsinn mit

89 S. HS₂ S.47ff. u. Tabelle.

dem er Bildhaftes in Wortkunst umsetzt, sein Gefühl für Komposition und Farbimpression. Deshalb auch sein Hang nicht nur für Farbpracht und szenische Kompositionen, sondern geradezu für das Grandiose (Nr. 1, 2, 8, 9, 22, 23, 25, 26). Bei solchen malerischen Naturschilderungen in jeweils zusammengehörenden zwei Kettengliedern sieht man ein fertiges Bild vor sich, etwa ein *kakemono*, das aus zwei verschiedenen Blendenschärfen und Einstellungsweiten komponiert wird. Eine solche Bildhaftigkeit überschreitet häufig den Rahmen eines Kettengliedes.

Eine gewisse Einheitlichkeit gewinnt das *kasen* nur durch die Tatsache einer besonderen Art des Kontrastierens – wohl auch schon durch den besonderen Charakter des *hokku* bestimmt – das daraus besteht, daß Hell und Dunkel, Prunk und Verfall, Positiv und Negativ nacheinander folgend miteinander abwechseln. /–: Nr. 1 (3), 5 (7), (9), (11), 13, 15 (17), 19, 21, 23, (24), 27 (29) (33), (35); +: Nr. 2, 4, 6, (8), 10, (11), 12, 14, 16, 18, 30, (22), (24), (26), 28, 30, 32, 34, 36/. Die 17-silbigen Kettenglieder (ungerade Zahlen) enthalten demnach mehr das Helle, die 14-silbigen Glieder (gerade Zahlen) mehr die dunklen Nuancen. Hierbei ist aber zu vermerken, daß die dunklen Töne insgesamt (selbst bei den 17-silbigen Gliedern!) überwiegen.

Aus einer solchen Grundgestimmtheit erklärt sich die Themenwahl des *Momo-sumomo-kasen*. Sie zeigt Busons und (Kitôs) Vorliebe für das Legendäre (Nr. 16, 21), Historische (Nr. 19, 20), Unheimliche (Nr. 4, 5, 24, 33), also eine Neigung zu einer „romantischen“ Atmosphäre, die bei Bashô und seiner Schule nicht ausgeprägt ist.

Ein anderes Merkmal dieser Romantik ist das Verharren in ein und derselben Gefühlssphäre: Statt eines häufigen Szenenwechsels bei gleichbleibendem Gestimmtsein spürt man in der Buson-Schule mehr die Freude am Verweilen in einer oft schwermütigen Gefühlssphäre und im verklärten Rückerinnern (Nr. 6–13, 15–18, 27–29, 29–33). Hierdurch erhält Busons Dichtung schon wegen der geringen Variationsbreite etwas Statischeres,⁹⁰ während die Kettenreihe der Bashô-Schule wandlungsfreudig ist und auch mehr Spannung und Frische besitzt.⁹¹

Die Regeln des Anschließens

Der deutlichste auch auf der Tabelle ersichtliche Unterschied zwischen den beiden *kasen* sind die Regeln für die Art des Anschließens. Sie nehmen bekanntlich den wichtigsten Platz innerhalb der *renku*-Regeln ein.⁹²

Nach den kursorisch erfolgten Definitionen der *hairon*-Termini der Bashô-Schule⁹³ sei kurz auf die wichtigsten *renku*-Regeln, vor allem des Anschließens,

90 Vgl. hierzu auch die Kritik jap. Gelehrter, etwa die des Kuriyama in KHH, S. 175, 181 usw.

91 „Die Wandlung einer Reihe stelle man obenan und hemme sie nicht ...“ – heißt es etwa im *Yamanaka-mondô* des Tachibana Hokushi, einer *hairon*-Schrift der Bashô-Schule; s. HY, S. 88.

92 S. HD, S. 478ff. (*tsukeai*), S. 480c (= *tsukeku*), vgl. HS₂, S. 44ff.

93 Und zwar in HK, S. 224, 227, 229f.; HS₂, S. 44ff.

eingegangen, wie sie Kitô in seinem *Tsukeai-tebikizuru* (TST)⁹⁴ für die ganze Schule Busons aufgezeichnet hat. Sie stehen am Anfang dieser *hairon*-Schrift, gleich nach Kitôs Vorwort, zunächst in einer schematischen Tabellenform, und werden dann im Erläuterungsteil nach den als Musterbeispielen angeführten einzelnen Kettengliedern des *Momo-sumomo-kasen* ausführlich erklärt.⁹⁵ Daher wurde auch, nämlich zum besseren Verständnis dieser wiederholt vorkommenden Termini, das TST in der vorliegenden Arbeit als Kommentar der einzelnen Kettenglieder herangezogen.

Aus Kitôs schematischer Aufstellung seiner Regeln sowie aus den Erläuterungen geht eindeutig hervor, daß sein *hairon* aus drei Komponenten verschiedener Herkunft besteht.

1. Die allgemeinen Grundelemente stammen aus der frühesten Tradition der (*ushin*-)*renga*-⁹⁶ und *renku*-Dichtung: Sie sind zum festen Bestand gewordene formale Grundregeln, wie etwa die festgesetzte Silbenzahl (5 7 5 – 7 7 – 5 7 5), die formale Bezeichnung der einzelnen Kettengruppen innerhalb der Kettenreihe (z. B. *omote*, *ura*, *shiori*, *nagori*),⁹⁷ die Vorschrift von Jahreszeitworten (*kidai*), die festgesetzten Themen für gewisse Kettenglieder (*jôza*).⁹⁸ Zu erwähnen sind hier noch andere prinzipielle Vorschriften der Themenwahl zur Schaffung einer möglichst großen Abwechslungsbreite sowie Ausgewogenheit über alle 36 Glieder hinweg: wie etwa der Wechsel von Natur und Mensch (bzw. seinen Gefühlen) (*keshiki-jinji*), von „eigenem“, subjektiven und „fremdem“, objektiven Bereich (*ji-ta*),⁹⁹ von „Gerüst“ (*tai*) und „Funktion“ (*yô*),¹⁰⁰ usw. Hierher gehört auch die Konzeption der engeren Zusammengehörigkeit und Einheit von *hokku* und *waki* (sowie auch *daisan*)¹⁰¹ ferner auch, um nur ein Beispiel zu nennen, jene *waki*-Regeln (*waki-gotai*),¹⁰² die auf die Vorschriften und Erörterungen der *renga*-Meister [etwa Nijô Yoshimoto (1320–1388), Shôha (1524–1604)] und auf alte *renga*-Regelbücher [Kitamura Kigin *Umorigi* (entst: 1656/73) und das *Hakusajin-shû* der Teitoku-Schule] zurückgehen. Sie wurden auf Bashô und durch ihn auf die verschiedenen *haikai*-Schulen ständig weiterüberliefert.

94 s. o. Anm. 21.

95 Diese tabellarische Aufreihung steht im TST, S. 444 u. 445. Im Ganzen sind im TST 19 *ku* vom 1. *kasen* (oben, soweit vorhanden, auf die Kettenglieder zitiert) und 25 *ku* vom 2. *kasen* des *Momo-sumomo* von Kitô erläutert.

96 S. BK, S. 437 u. HD, S. 810c.

97 S. HK, S. 223; HSH, S. 495.

98 Zu den *kidai* u. *jôza* s. o. Anm. 85 u. 86.

99 Zu *ji-ta* s. HD, S. 292 (vgl. auch *ku* Nr. 28) u. TST, S. 444 u. 446.

100 Über *tai* u. *yô* s. o. Anm. 24 u. HD, S. 435a u. TST, S. 444ff.

101 Über *hokku*, *waki* und *daisan* s. BK, S. 440ff.; HK, S. 217; HSH, S. 464; 499ff. HS, S. 29ff., 31ff. u. 33f., sowie HD.

102 Zu *waki-gotai* s. HD, S. 609 u. TST, S. 444.

2. Kitô schöpft ferner aus Regelbüchern, die dem Kreis von Bashôs unmittelbaren Lieblingsschülern entstammen, etwa dem *Kyoraishô*, dem *Sansôshi* oder dem *Yamanaka-mondô*.¹⁰³ Aus diesen entnimmt er wichtige Begriffe, die früher meist schon vorhanden waren, aber nun durch Bashô selber oder durch dessen Schüler umgewertet und durch neuen Gehalt bereichert wurden. Diese Begriffe beinhalten in schwer faßbaren Termini die Prinzipien des Anschließens, wie etwa *omokage*, *kokorozuke uwasa* u. a.¹⁰⁴ Werden diese von Kitô in ungefähr gleicher Bedeutung gebraucht wie in der Bashô-Schule, so scheinen die Anschlußregeln wie etwa *utsuri*, *hibiki* und *nioi*, die in Kitôs TST vorkommen,¹⁰⁵ nicht mehr genau der Sinnggebung Bashos entsprechend verwendet worden zu sein. Sie sind vielmehr der Vereinfachungstendenz des Kagami Shikô zum Opfer gefallen, durch dessen Werke Kitô diese auch für Japaner schwierigen und nicht einmütig interpretierbaren Begriffe sich zu eigen machen suchte. Man merkt ihnen nämlich Shikôs populär-pädagogische Tendenz an, die alles Schwierige in leicht verständlicher Form bringt. So wird etwa der Begriff *utsuri* zu einer Gestaltungsart des „gleichen Ortes“ (*sono ba*) degradiert,¹⁰⁶ Bashôs *hibiki* zu *kijô* und sein *hashiri* zu *hyôshi*.¹⁰⁷
3. Den überaus größten Teil aller Anschlußgesetze entnahm Kitô aus den Regelbüchern des Kagami Shikô.¹⁰⁸ Dieser faßt sie unter der Bezeichnung *shichimyô-hattai* (Sieben Gestaltungsideen und Acht Gestaltungsarten) zusammen.¹⁰⁹ Sie werden in verschiedenen Werken Shikôs ausführlich dargestellt. Wie schon erwähnt, stammen die meisten Termini nicht von ihm selbst, sie sind fast alle bei Bashô und vor Bashô bereits anzutreffen. Aber Shikô hat sie in ein übersichtliches System gefaßt und dieses System haben Buson und seine Schüler übernommen und sich bei ihren renku-Dichtungen danach gerichtet. Zum besseren Verständnis seien hier diese Begriffe übersichtlich zusammengestellt und kurz erläutert.

103 S. die oft zitierten HK, HSH u. HY.

104 Zu *omokage* s. HK, S. 227; HS₂, S. 46f., HD, S. 298a u. TST, S. 445, vgl. auch Tabelle u. o. Anm. 29. – Zu *kokorozuke* s. HK, S. 229f. u. HS₂, S. 45, sowie HD, S. 218b. – Zu *uwasa(-zuke)* s. o. Anm. 52 u. HD, S. 61b.

105 Zu *utsuri* s. HK, S. 224, HD, S. 55a u. o. Anm. 76, vgl. TST, S. 454.
Zu *hibiki* s. HK, S. 224, HS₂, S. 46; HD, S. 656f., vgl. TST, S. 456.
Zu *nioi* s. HK, S. 224; HS₂, S. 45f.; HD, S. 532f., vgl. TST, S. 447.

106 Zum *utsuri*-Begriff als *sono ba*, s. TST, S. 454.

107 S. HD, S. 298b.

108 Die wichtigsten sind das *Haikai-kokonshô*, s. HD, S. 556, das *Haikai-jûron*, s. HD, S. 566f., und das *Tôzai-yawa*, s. HD, S. 506a.

109 Zu den *shichimyô-hattai*-Regeln s. u. und o. Anm. 29 u. 40, sowie HD, S. 296ff. Zu Kagami Shikô s. HD, S. 286f.

Shichimyô-hattai¹¹⁰

	Japanische Bezeichnung	Übersetzungsvorschlag ¹¹⁰	Erklärung
	(anjikata) shichimyô	Die Sieben Gestaltungsideen (die zu erwähnen sind)	Die zur Gestaltung eines <i>ku</i> notwendige grundlegende Konzeption, oder Erwägung (<i>anjikata</i>); die in <i>haikai</i> -mäßiger Konzentration u. Knappheit gefaßte u. in einem Wort o. Bild blitzlichtartig ausdrückbare Absicht. Eine Vorstufe der Gestaltungsart; die Anschlußmöglichkeit wird auch hier schon mit erwogen. Entspricht dem <i>shukô</i> (wohl auch dem <i>tai</i>).
<i>ushin</i>	<i>ushin</i>	Kernanschluß (allgemein)	Auf ein einziges besonderes Merkmal des <i>maeku</i> und dessen Atmosphäre „richtet sich intensiv das Herz“ (= <i>ushin</i>); das <i>maeku</i> wird in seiner (Stimmungs-)struktur nicht verändert.
	<i>mukaizuke</i>	Kernanschluß der Gegenüberstellung	Ein <i>ushiri</i> -Anschluß, bei dem (um Gleiches des vorigen Gliedes zu vermeiden) der im <i>maeku</i> erwähnten Person im <i>tsukeku</i> eine andere Person gegenübergestellt (= <i>mukai</i>) wird.
	<i>kijô</i>	Kernanschluß der Gefühlserweckung	In einem reinen Naturbild des <i>maeku</i> läßt man im <i>tsukeku</i> eine Person auftreten; ihre Gefühle werden geweckt (= <i>kijô</i>), um durch diese die Szene zu beleben.
<i>ashirai</i>	<i>ashirai</i>	Begleitanschluß (allgemein)	Eine zusätzliche Behandlung o. Ausschmückung (= <i>ashirai</i>) die bei schwierigem Wechsel dazu dient, die über 2 <i>ku</i> bereits behandelte Person durch die Dinge seiner Umwelt „sprechen“ zu lassen.
	<i>hyôshi</i>	Begleitanschluß des Gleichtakts	Je nach Prägnanz (Stärke od. Schwäche) des <i>maeku</i> zu wählender <i>ashirai</i> -Anschluß.
	<i>irodate</i>	Begleitanschluß des Farbeinklangs	Je nach Farbeffekt (Übereinstimmung der Farben) des <i>maeku</i> zu wählender <i>ashirai</i> -Anschluß.
	<i>nigeku</i>	Fliehanschluß	Ein dem <i>ashirai</i> -Anschluß entsprechendes aber noch „leichteres“ Anschließen mit noch ferneren, nebensächlicheren Begleitumständen, um der gleichbleibenden und wenig abwechselnden Stimmung zu entfliehen (= <i>nige</i> -).

110 S. TST, S. 445 u. HD, S. 296ff.

Japanische Bezeichnung	Übersetzungsvorschlag ¹¹¹	Erklärung
(tsukekata) hattai	Die Acht Gestaltungsarten (beim Anschließen)	Die konkrete Formgebung der Gestaltungsidee, d.h. ihre konkretisierte Form; das je nach Ort, Zeit u. sonstigen Umständen realisierbare, praktische Inbeziehungsetzen jener Idee. Dem (<i>ku</i>) <i>zukuri</i> wohl auch dem (<i>yô</i>) entsprechend.
<i>sono hito</i>	Anschluß an jene Person	Ein Anschließen des <i>tsukeku</i> , wobei jene Person, also die gleiche Person des <i>maeku</i> , auch hier wieder aufgenommen und über sie weiteres (etwa Alter, Stand usw.) ausgesagt wird. Ein <i>ushin</i> -Anschluß.
<i>sono ba</i>	Anschluß an jenen Ort	An den gleichen Ort des <i>maeku</i> wird im <i>tsukeku</i> angeschlossen. Ein <i>ashirai</i> -Anschluß.
<i>sono toki</i>	Anschluß an jene Zeit	Wohl dem <i>jigi</i> Shikô's entsprechend: Der Zeit, der Epoche konvenierende Sitten, Bräuche, Etikette werden im <i>tsukeku</i> aufgenommen und somit der Stoff des <i>maeku</i> weiter ausgestaltet. Ein <i>ashirai</i> -Anschluß.
<i>tensô</i>	Anschluß an /jenes/ Klima	Das <i>tsukeku</i> in irgend eine klimatische oder kosmische Erscheinung (Sonne, Wind, Sterne, Regen) zum <i>tsukeku</i> in Beziehung zu setzen. Meistens ein <i>nigeku</i> -Anschluß.
<i>kansô</i>	Anschluß an /jene/ (Gefühls-)struktur	Aus der Gefühlswelt (Freude, Schmerz) usw. werden Elemente im <i>tsukeku</i> aufgenommen, die strukturell genau der Art des <i>maeku</i> entsprechen. Ein <i>ushin</i> - o. <i>kijô</i> -Anschluß.
<i>jibun</i>	Anschluß an /jene/ Tageszeit	An die gleiche Tageszeit (am Mittag od. Abend, im Dunkeln od. im Hellen) wie im <i>maeku</i> – wenn auch dort nicht erwähnt – erfolgt der Anschluß im <i>tsukeku</i> . Ein <i>ushin</i> - o. <i>ashirai</i> -Anschluß.
<i>jisetsu</i>	Anschluß an /jene/ Jahreszeit	Die gleiche Jahreszeit des <i>maeku</i> – wenn auch dort nur vorausgesetzt – wird im <i>tsukeku</i> aufgenommen. Ein <i>ushin</i> - o. <i>ashirai</i> -Anschluß.
<i>omokage</i>	Anschluß an /jene/ Spur der Vergangenheit	Eine meist indirekte Anspielung auf ein durch das <i>maeku</i> hervorgerufenen dichterisches Zitat oder auf ein historisches Ereignis.

111 Vgl. o. Anm. 29 u. 41.

Schlußbetrachtung

Daß Buson und Kitô die meisten *renku*-Regeln von Kagami Shikô übernahmen, ist bemerkenswert. Sie hätten schließlich Bashôs *hairon*-Gesetze genauso den Werken anderer Schüler (also etwa dem *Shirosôshi*, dem *Kyoraishô* oder *Yama-naka-mondô* u. a.) entlehnen und somit dem Geist der von Buson ins Leben gerufenen sogenannten „Bashô-Renaissance“ vielleicht besser entsprechen können. Sie hielten sich jedoch an Shikô, der zwar zu den Hauptschülern Bashôs gehörte, sich aber dann von Bashô und dessen Kreis abwandte. Den Gründen hierfür nachzuspüren, sei hier abschließend versucht.

Busons Einstellung zu Shikô und dessen Stil, Schule und Person ist auf den ersten Blick widersprüchlich, wenn nicht zwiespältig. Shikô wird von Buson teils abgelehnt, teils positiv gewertet.¹¹² Vor allem war wohl die vereinfachende Tendenz, die zu Banalität und leerem Formalismus ausartete, für Buson und seine Freunde Grund genug, um im Namen jenes hohen Ideals, nämlich der „Abkehr vom Gewöhnlichen“ (*rizoku* oder *kyozoku*) den Dichter Shikô und dessen Schule anzuprangern. Im Vorwort zum *Shundei-kushû* wird etwa folgender Ausspruch Busons zitiert:¹¹³

... verworfen habe ich vor allem (die Kunst) eines Bakurin und Shikô.

Im gleichen Werk sagt Shôha:¹¹⁴

... Shikô und Bakurin haben wir zu *naikai*-Dämonen werden lassen, /die auszutreiben sind/.

Im *Torikuhô* des Buson heißt es ferner:¹¹⁵

Es gibt in unserer Zeit eine Schule, die sich die Bashô-Schule (*shômon*) nennt; sie weiß aber im einzelnen nichts vom künstlerischen Geschmack des Altmeisters Bashô, und dem was sie an *ku* (= Dichtungen) hervorbringt; ferner ist das, was sie erörtert, nicht frei von der Praxis des Vulgären (in der Art) des Shi(kô) und Baku(rin); als Bezeichnung für sie treffen ‚Ise-Richtung‘ und ‚Mino-Richtung‘ zu; wie kommen sie aber dazu, Bashô-Schule (*shômon*) genannt zu werden? Wenn viele sie als Bashô-, Provinz-Schulen (*inaka-shômon*) bezeichnen, so ist das der passendere Ausdruck.

Trotz dieser scharfen Kritik an Shikô, die mehr ein fachlicher Einwand gegen dessen starre Grundtendenz und Stilart sowie gegen den Mißbrauch des Namens Bashô zur Benennung von dessen eigener Schule war, blieb Buson objektiv: er sah auch Shikôs Vorzüge und lehnte ihn also nicht in allem radikal ab. Er sagte über Shikô, daß dieser zwar seicht sei, aber große Fertigkeit und genügend Gemüt besitze, um den Zustand der Welt darzustellen. Shikôs „Gesetzen“ zu folgen, sei richtig und eine große Hilfe in der Praxis des Dichtens. Man sollte ihn daher nicht

112 Im *Torikuhô*, im Vorwort zum *Shundei-kushû*, u. a. Werke Busons u. der Buson-Schule.

113 S. das Vorwort zum *Shundei-kushû*, NOAG 83, (1958) S. 50f.

114 S. das Vorwort zum *Shundei-kushû*, NOAG 83 (1958), S. 51.

115 S. das *Torikuhô*, NHT Bd. 10, S. 407f. u. OE 7/1 (1960) S. 92.

verwerfen. Er selber habe, wie er an anderer Stelle bekennt, viel von Shikô gelernt.¹¹⁶ Shikô wird zwar wie im *Torikuhô* nicht den größeren Vorbildern Kikaku, Ransetsu, Kyorai und Sodô gleichgestellt, man läßt ihn aber in seinem Bereich gelten:¹¹⁷

Die gewaltige Kraft /die kraftvollen *ku*/ des Kikaku, die hohe Eleganz, /die hervorragenden *ku*/ des Ransetsu, die Schlichtheit, /die ungekünstelten *ku*/ des Korai, das Witzige, /die wortspielerischen *ku*/ des Sodô – dies alles, jedes für sich, kann als Vorbild gelten; auch Bukurin und Shikô haben, obwohl ihre (*hai*)*ku*-Dichtung von gemeinem und niederem Niveau /in gemeiner Art vulgär/ ist, jeder für sich eine Schule begründet; auch bei ihnen gibt es *ku*-(Dichtungen), die (in eine Sammlung) aufgenommen werden können.

Im Lichte dieser positiven Seite einer Kritik, die also im Grunde durchaus nicht ablehnend war, ist auch zu verstehen, weshalb es in der Buson-Schule nicht verpönt war, die Anschluß-Gesetze beim Dichten von *renku*-Reihen bei Shikô zu lernen. Die Regeln wurden übernommen, weil sie einfach und praktisch waren, ebenso einfach dargestellt wurden, und sich in ein klar überschaubares System geordnet, leicht verwenden ließen.

Ist die systematische Zusammenfassung der Anschlußregeln bei Shikô zu suchen, so sind die Grundideen, also die Begriffe *shukô* und *kuzukuri*, auf die die *shichimyô-hattai*-Regeln aufgebaut sind, bis auf Bashô selbst zurückzuführen. Diese werden nämlich schon im *Kyoraishô* erwähnt:¹¹⁸

Es gibt zwei Arten der *ku*-Gestaltung (*kuan*): Das heißt: man kann von einer Idee (*shukô*) oder vom Wort und Stoff (*kotoba* und *dôgu*) aus herangehen. Die Dichter, die vom Wort und Stoff aus herangehen, deren *ku* entstehen rasch und zahlreich. Die von einer Idee aus herangehen, deren *ku* entstehen langsam und spärlich. So heißt es. Erörtert man jedoch die Stellung der Gestaltungsweisen, so steht die von einer Idee ausgehende Art obenan. Die vom Wort und Stoff ausgehende Art wird in den *waka*-Schulen allgemein abgelehnt. Im *haikai* lehnt man sie nicht unbedingt ab.

Im *Haikai-mondô* drückt Kyorai dies mit folgenden Worten aus:¹¹⁹

Wer soweit kommt, sich das Dichten eines Kettengliedes zu erhoffen, wird, wenn er spontanen Wesens ist, eine Idee (*shukô*) ohne viel Schwierigkeit hervorbringen, ist er hingegen schwerfällig im Denken, wird er erst eine Idee ersinnen. Ist die Idee dann vorhanden, kann er die Formung (*kuzukuri*) überlegen.

Bashô hat solche Begriffe nie eingehend interpretiert, nur seine Schüler machten oft sehr widersprüchliche Versuche, sie vorgeblich im Geiste des Meisters zu deuten. Kagami Shikô faßte eingedenk der in der Bashô-Schule geltenden *shukô*- und *kuzukuri*-Begriffe die Anschlußregeln leichtverständlich und konkret zusammen.

116 S. NOAG 83 (1958), S.51 und einen Brief Kitôs der die Worte Busons zitiert, s. KHH, S.119.

117 Zitat aus dem *Torikuhô*, s. OE 7/1 (1960), S.91f.

118 S. HK, S.220.

119 S. HD, S.316b.

Untersucht man nun die Wesensunterschiede zwischen den im Sinne des *shukô* entstandenen „Sieben Gestaltungsideen“ (*anjikata-shichimyô*) und den aufgrund des *kuzukuri*¹²⁰ gebildeten „Acht Gestaltungsarten“ (*tsukekata-hattai*) so wird sogleich augenscheinlich, daß man sich den sogenannten „Schöpfungsakt“ bei allen Gliedern dieser Kettendichtung als in zwei Phasen gegliedert vorstellte. Die (Gestaltungs)-Art ist funktionell von der (Gestaltungs)-Idee abhängig und zeitlich verschoben. Erst kommt die „Idee“ zustande in Form eines Grundgedankens, der sich meist aus dem gegebenen Thema (*dai*) ergibt. Dieser Gedankenkernel (innerhalb eines Gedichtgliedes oder als ganzes Glied!) ist eine Art Subjekt, von dem etwas ausgesagt werden soll.

Der zweite Teil des „Schöpfungsaktes“ ist dann die Ausgestaltung, also eine Aussage über das „Subjekt“ und zwar entweder innerhalb eines *ku* oder – wenn das „Subjekt“ das ganze *maeku* war – im darauffolgenden *tsukeku*: Der Gedankenkernel, die Idee, wird in einen Zustand, und zwar in eine mit Feinsinn erspürte, und den gegebenen poetischen Gesetzen gemäße Beziehung gesetzt, und somit bekommt die „Idee“ eine gestaltete Form: das sogenannte „Subjekt“ erhält ein „Prädikat“. Zum Beispiel im *ku* Nr. 31:¹²¹

Gestaltungsidee: Sänftenträger (im Herbst)

Gestaltungsart: Ihm fehlt (dort) der Partner

Die Begriffe *shukô* und *kuzukuri* erhalten beim Anschließen der einzelnen Kettenglieder einen besonderen Charakter: sie müssen nicht allein auf das Subjekt-Prädikat-Verhältnis innerhalb eines Gliedes, sondern auf das Anschließen des Subjekt-*maeku* an das Prädikat-*tsukeku* Rücksicht nehmen. Somit gibt es bei der *renku*-Dichtung der Buson-Schule sieben verschiedene Möglichkeiten an Grundideen einer Anschlußgestaltung (*anjikata-shichimyô*) und acht verschiedene Möglichkeiten an Grundarten einer Anschlußgestaltung (*hattai*).

Auf das gleiche Beispiel Nr. 31 bezogen besagt dies also:

Gestaltungsidee im Sinne eines Anschlusses:

Der in den Herbst (des maeku) gestellte Sänftenträger.

Gestaltungsart im Sinne eines Anschlusses:

Der da in der Gegend, wo die Walkblöcke tönten, fehlende Partner des Sänftenträgers.

Die Grundidee der später von Shikô unterteilten und ausgearbeiteten Sieben Gestaltungsideen und Acht Gestaltungsarten (*shichimyô-hattai*) mögen wohl auf die im *Kyoraishô* angedeuteten *shukô* und *kuzukuri*-Begriffe zurückgehen, die Anschlußregeln des *Kyoraishô* und *Shirosôshi*, die für Bashô wesentlichsten *hairon*-Begriffe des *hibiki*, *utsuri*, *nioi* und *kurai*, *hosomi*, *shiori*, *karumi*¹²² usw. scheinen in der Buson-Schule keinen Anklang gefunden zu haben. Zumindest finden wir in Kitô's *Tsukeai-tebikizuru* nur vereinzelt eine Erwähnung des *utsuri*-

120 Zu *shukô* u. *kuzukuri* s.o. Anm. 25.

121 Bp. 31 s.o. und TST, S. 454f.

122 Zu diesen Begriffen s.o., bes. Anm. 104, 105; HK, S. 224 u. 234.

oder *nioi*-Anschlusses. Vielleicht weil diese als starke Abstraktionen für die Allgemeinheit niemals leicht verständlich waren und auch nicht klar definiert werden konnten.

Die *renku*-Anweisungen *Shikôs* sind umfassender, weniger abstrakt und mehr auf das Formale gerichtet: Es sind mehr „technische“ Anweisungen. Selbst wenn man annimmt, daß sich die Sieben Gestaltungsideen (*shichimyô*) als Abstraktionen einer höheren Ebene von den konkreteren Acht Gestaltungsarten (*hattai*) abheben, gehört keine der beiden Begriffsgruppen in jene künstlerisch vergeistigte Ebene der *hibiki*-, *nioi*-, *utsuri*-Begriffe der *Bashô*-Schule hinein.

Die *shichimyô-hattai*-Regeln sind vielmehr ein Gerüst, in das jene vergeistigten *hairon*-Begriffe der *Bashô*-Schule ebenfalls eingefügt werden können; werden sie in jenes formale Gewand mit einbegriffen, dann vermögen sie erst dessen eigentlichen (unausgesprochen gebliebenen) Wesens-Inhalt zu bilden.

Von den Gestaltungsideen können – wie wir schon gesehen haben – *Bashôs hibiki* und *hashiri* mit *Shikôs* bzw. *Kitôs kijô* und (*ashirai*-)*hyôshi* gleichgesetzt werden.¹²³ Das *ushin* und *omokage* können allenfalls den Anspruch erheben, mit jenen *renku*-Begriffen der *Bashô*-Schule auf gleicher Stufe zu stehen, *ushin* ist bei *Shikô* und *Kitô* eine Art Sammel- oder Oberbegriff (der das „eigentliche“ *ushin*, nämlich das *mukaizuke* und das *kijô* umfaßt), und dies schließt wohl nicht aus, daß auch andere im Sinne *Bashôs* abstrahierte *hairon*-Begriffe unter diese Gruppe des „eigentlichen *ushin*“ einzuordnen sind, zumal, wenn man *ushin* im ursprünglichen Sinne, nämlich in dem der *renga*-Poetik versteht.

Bei der Untersuchung nach der geistigen Herkunft der *renku*-Regeln der *Buson*-Schule darf vielleicht abschließend behauptet werden, daß diese bei der *Bashô*-Schule oder sogar bei *Bashô* selbst zu suchen sind. Bei aller scheinbaren Widersprüchlichkeit läßt sich dies am besten aus dem *Momo-sumomo*-Vorwort und aus dem *Tsukeai-tebikizuru* erkennen.¹²⁴ *Buson* und *Kitô* sahen wohl auch in *Shikô* nur einen der *Bashô*-Schüler, dessen Geist zwar nicht immer dem Ideal der ‚Abkehr vom Gewöhnlichen‘ entsprach, dessen Regeln ihnen aber nützlich erschienen. Es ging ihnen vor allem darum, den wahren *Bashô*-Geist wiederzuerwecken, sie erstrebten eine ‚*Bashô*-Renaissance‘; bemerkenswert ist deshalb folgender Satz *Kitôs* aus dem *TST*¹²⁵ als abschließender Beweis:

Aus welcher Gesinnung (*kokoro*) heraus könnte einer, der beim anzuschließenden Kettenglied (*tsukeku*) die Gesetze der *Bashô*-Schule nicht kennt und deshalb auch die hiermit verbundenen Bemühungen nicht erfaßt, überhaupt ein Anschließen zustande bringen? Er schließt der Reihe nach an und meint wohl, ein Kettenglied sei nichts als ein leicht hingeworfener Vers. Wer aber jenen sinnvollen Gehalt nicht begreift, hat für das in Kettenreihen zusammengefügte *haikai* – auch wenn sich Gelungenes darunter findet – kein rechtes Verständnis.

123 S. HD, S.298, 656f. u. 633.

124 S. bes. das Vorwort, wo die Vorliebe zu *Shikôs* Anschluß-Regeln im Geist der *Bashô*-Schule offensichtlich ist

125 S. *TST*, S.459.

VERGLEICHSTABELLE																
Laufende Nummer	Bezeichnung der einzel-nen <small>kyōka</small>	Allgemeine Jahreszeitenregeln <small>kyōka</small>	Allgemeine <i>jōza</i> -Regeln <small>kyōka</small>	BASHŌ-SCHULE						BUSON-SCHULE						
				Das Natsu-no-tsuki-kasen aus dem <i>Sarumino</i> ^I						Das Botan-chirite-kasen aus dem <i>Momo-sumomo</i> ^{II}						
				Verfasser ^{VI}	<i>kidai</i> (JZ-Thema)	<i>kigo</i> (JZ-Wort)	<i>jōza</i> (feste Themen)	Mensch oder Natur	Anschlussbezeichnungen ^{VII}	Verfasser ^{VII}	<i>kidai</i>	<i>kigo</i>	<i>jōza</i>	Mensch oder Natur	Regeln des Anschließens ^{IX} im Sinne der	
												Shichimyō 7 Gestaltungsideen	Hattai 8 Gestaltungsarten			
1	SOH	JZ	-	C	S	<i>tsuki</i>	Mond	NM	-	B	S	Päonie	-	N	-	-
2	SOW	JZ	-	S	S	Schwüle (<i>atsuki</i>)	-	M	<i>utsuri</i>	K	S	<i>ariake no kage</i>	Mond	N	/uchikise/	<i>sono toki</i>
3	SOD	JZ	-	R	S	Reisähren (<i>ho</i>)	-	MN	<i>hibiki</i>	K	V	(Tor) (<i>mon</i>)	-	M	(<i>kijō</i>) (<i>ushin?</i>)	(<i>kansō</i>)
4	SO 4	V	-	C	S(V)	(Bratsardine) (<i>urume</i>)	-	M	<i>nioi</i>	B	V	(Gespenst) (<i>hengue</i>)	-	NM	(<i>mukaizuke</i>)	(<i>sono ba</i>)
5	SO 5	H	M	C	V	(armes Dorf) (<i>suji</i>)	-	M	<i>yoinzuke</i>	B	V	(Nesselbaum) (<i>enoki</i>)	-	M	(<i>ushin</i>)	(<i>omokage?</i>)
6	SO 6	H	-	R	V	(Kurzschwert) (<i>wakizashi</i>)	-	M		K	V	(unbest. Bleibe) (<i>tomarisadamezu</i>)	/Reise/	M	(<i>kijō</i>)	(<i>kansō</i>)
7	SU 1	H	-	C	F	Frosch (<i>kawazu</i>)	-	N		K	S	Malaria (<i>okori</i>)	/Reise/	M	(<i>ushin</i>)	(<i>sono hito</i>)
8	SU 2	V	-	S	F	Lattichtriebe (<i>fuki no me</i>)	-	NM	<i>hibiki</i>	B	H	Frühreis (<i>wase</i>)	/Reise/	NM	(<i>ashirai-irodate</i>)	(<i>sono ba</i>)
9	SU 3	V	-	R	F	<i>hana</i>	Blüte	MN	<i>omokage</i>	K	H	<i>yūzuki</i>	Mond	N	(<i>ashirai</i>)	<i>sono jisetsu</i>
10	SU 4	V	-	C	W	Winter (<i>fuyu</i>)	-	MN	<i>omokage?</i> <i>nioi?</i>	B	H	Herbsttrübsal (<i>aki wo ureite</i>)	-	NM	(<i>kijō</i>)	<i>kansō</i>
11	SU 5	V	-	S	V	(Fischgräten) (<i>uo no hone</i>)	-	M	<i>kurai</i>	K	V	(Medizin) (<i>kusuri</i>)	-	M	(<i>mukaizuke</i>)	<i>sono hito</i>
12	SU 6	V	L	R	V	Pforte (<i>komikado</i>)	/Liebe/	M	<i>omokage</i>	B	V	(Brief) (<i>fumi</i>)	-	M	(<i>ashirai?</i>)	(<i>sono ba?</i>)
13	SU 7	H (V)	M (L)	C	V	(Wandschirm) (<i>byōbu</i>)	/Liebe/	M		K	V	(Ölhändler) (<i>aburauri</i>)	-	M	<i>mukaizuke</i>	(<i>kansō</i>) (<i>sono toki?</i>)
14	SU 8	H	(M) /L/	S	V	(Bambusrost) (<i>take no sunoko</i>)	-	(M)		B	W	Schnee (<i>yuki</i>)	-	N	<i>ashirai</i>	(<i>kansō</i>) (<i>sono ba</i>)
15	SU 9	H	-	R	H	Fenchel (<i>uikyō</i>)	-	N	<i>nioi</i>	K	W	Wölfe (<i>ōkami</i>)	-	NM	(<i>ashirai</i>)	(<i>sono ba</i>)
16	SU 10	V (H)	-	C	H	Kältegefühl (<i>samuku</i>)	/Reise/	M		B	V	(Jägersfrau) (<i>tsuma</i>)	-	M	[<i>jō no</i>] <i>mukaizuke</i>	/uwasa/
17	SU 11	F	B	S	H	<i>aki no tsuki</i>	Mond / (Reise)/	M	<i>taizuke</i>	K	F	<i>hana no mitera</i>	Blüte	MN	<i>ushin</i>	<i>sono hito</i>
18	SU 12	F	-	R	V	(Zins) (<i>jigo</i>)	-	M	<i>kurai</i>	B	F	Frühlingsende (<i>haru no yukue</i>)	-	N	<i>nigeku</i>	(<i>jibun</i>) (<i>tensō</i>)
19	NO 1	F	-	C	V	(Tümpel) (<i>mizutamari</i>)	-	N	<i>kokoro-zuke?</i>	B	F	Frühlingsnebel (<i>kasumi</i>)	-	M	(<i>ushin</i>)	<i>omokage</i>
20	NO 2	V	/L/	S	W	Strümpfe (<i>tabi</i>)	-	M	<i>hibiki</i>	K	V	(Sterngelehrter) (<i>hakase</i>)	-	M	(<i>mukaizuke?</i>) (<i>ushin?</i>)	(<i>sono toki = jigī</i>)
21	NO 3	V	/L/	R	V	(Schwertträger) (<i>katanamochi</i>)	-	M	<i>ushirozuke</i>	B	V	(Vogelsprache) (<i>tori naite</i>)	-	M	(<i>mukaizuke</i>)	(<i>omokage</i>)
22	NO 4	V	-	C	V	(Ladenbursche) (<i>detsuchi</i>)	-	M	<i>mukaizuke</i>	K	S	Perlbäum (<i>ōchi</i>)	-	N	(<i>ashirai</i>)	(<i>sono jisetsu</i>)
23	NO 5	V	-	S	V	(Schutzmatten) (<i>mushirogaki</i>)	-	MN	<i>kurai?</i>	B	V	Regenbogen (<i>niji</i>)	-	N	(<i>ashirai-irodate</i>)	(<i>sono ba</i>)
24	NO 6	V	-	R	H	Pfefferschoten (<i>denjōmamori</i>)	-	N	<i>nioi</i>	K	V	(Gesandte) (<i>chokushi</i>)	/Reise/	M	(<i>kijō</i>)	(<i>kansō</i>)
25	NO 7	V	-	C	H	<i>tsukiyo</i>	Mond	MN	<i>nioi</i> <i>hibiki</i>	B	V	(Rotbauchfische) (<i>uo no hara akaki</i>)	-	N	(<i>ashirai-irodate</i>)	(<i>sono toki = jigī</i>)
26	NO 8	V	-	S	H	Frühherbst (<i>hatsuaki</i>)	-	M	<i>mukaizuke?</i>	K	W	Hagel (<i>arare</i>)	-	N	(<i>ashirai</i>)	(<i>tensō</i>)
27	NO 9	V (S)	-	R	V	(Mausefalle) (<i>masuotoshi</i>)	-	M	<i>nioi</i> <i>hibiki</i>	B	V	<i>koi no chigo</i>	/Liebe/	M	<i>kijō</i>	(<i>kansō</i>)
28	NO 10	V	-	C	V	(Reiskiste) (<i>hanbitsu</i>)	-	M	<i>hibiki</i>	K	V	Haar (<i>tsuburi</i>)	/Liebe/	M	<i>ushin</i> (= <i>mukaizuke</i>)	(<i>kansō</i>)
29	NO 11	H	M	S	V	(Aufbruch) (<i>uchiyaburi</i>)	/Reise/	-	<i>nioi</i>	B	H	<i>izayoi</i>	Mond	MN	(<i>ashirai</i>) (<i>nigeku</i>)	<i>jibun</i>
30	NO 12	H	(M)	R	V	(Liedersammlung) (<i>senjū</i>)	-	-	<i>omokage</i>	K	H	Waschschlegel (<i>shikoroutsu</i>)	-	MN	(<i>ashirai</i>) (= <i>hyōshi</i>)	<i>jisetsu</i>
31	NU 1	H	-	C	V	<i>koi wo shite</i>	/Liebe/	-		K	H	Herbstregen (<i>aki no ame</i>)	-	M	<i>ashirai</i>	<i>sono ba</i>
32	NU 2	V (H)	-	S	V	<i>komachi</i>	/Liebe/	-	<i>omokage</i>	B	V (H)	Weihe-Krähe (<i>tobikarasu</i>)	-	N	<i>nigeku</i>	(<i>tensō</i>) (<i>sono ba</i>)
33	NU 3	V	-	R	V	(Tränen) (<i>namidagumi</i>)	-	-	<i>mukaizuke</i>	K	V	(kleiner Schrein) (<i>shōsha</i>)	-	N	(<i>ashirai</i>)	(<i>sono ba</i>)
34	NU 4	V	-	C	V	(Haushüten) (<i>orusu</i>)	-	-		B	V	(Prozeß) (<i>kujī</i>)	-	M	(<i>kijō</i>)	(<i>kansō</i>)
35	NU 5	F	B	S	F	<i>hana no kage</i>	Blüte	-		B	F	<i>hana</i>	Blüte	MN	(<i>ushin</i>) (<i>kijō?</i>)	(<i>sono hito</i>)
36	NU 6	F	-	R	F	Frühlingsnebel (<i>kasumi</i>)	-	-	<i>utsuri</i>	K	F	Frühlingslicht (<i>haru no tomoshibi</i>)	-	MN	(<i>ashirai</i>)	(<i>sono jibun</i>)

Anmerkungen zur Tabelle

- I S. HS2, S.47-56.
 II S.o. und Anm.9.
 III Entsprechend den Abkürzungen im HS1, S.28 und HS2, S.47: SO = *shoori no omote*, SU = *shoori no ura*, NO = *nagori(ni) no ori no omote*, NU = *nagori(ni) no ori no ura*, Zahlen = *hiraku*, A = *ageku*, H = *hokku*, W = *waki*, D = *daisan*. Vgl. Anm.20.
 IV Die Jahreszeiten-Themen (*kidai*) von *kasen* der Bashō-Schule laut HD, S.820 u. HK, S.223. – Die Abkürzungen: F = Frühling, S = Sommer, H = Herbst, W = Winter, V = Verschiedenes (*zō*), JZ = irgend eine Jahreszeit.
 V *jōza*: Festgesetzte Themen von Mond und Blüte, nach dem von Itō Shintoku (1633-1698) kompilierten *Haikai-chōhō*, s. HS1, S.35; übereinstimmend mit dem Schema im HD, S.474b, bis auf den Mond in SU 7: hier SU 8 und mit der Aufstellung im HD, S.820f. wo Mond unter NO 12. – Abk.: M = Mond, B = Blüte, L = Liebe.
 VI Die Verfasser des *Sarumino-kasen*: S = BASHŌ, C = BONCHŌ, R = KYORAI.
 VII Die Verfasser des *Momo-sumomo-kasen*: B = BUSON, K = KITŌ.
 VIII Zu den Bezeichnungen der Anschlußregeln und ihrer Bedeutung s. etwa HK, S.224ff. und Anm.I.
 IX Eckige Klammern: Wenn die Bezeichnungen Termini nicht zu den Shichimyō-hattai gehören; runde Klammern: wenn sie nicht in Kitōs Beispielen im TST aufgeführt, sondern eigene Annahmen sind.