

# **Mujô: Glaube und Ästhetik**

Zur dichterischen Idee mittelalterlicher Einsiedler  
am Beispiel Saigyô

VON

Horst Siegfried Hennemann (Naha/Okinawa)

## **I. Der Vergänglichkeitsglaube**

Die Übermittlung des Buddhismus nach Japan im Jahre 7 (538) des Kaisers Kimmei (501–571) und seine rasche Verbreitung in der Ära der Kaiserin Suiko (593–621) vom 6. auf das 7. Jahrhundert aufgrund seiner Förderung als Staatsreligion durch Prinzregent Shôtoku (593–612), beginnend mit der Errichtung des Hôryûji um 607, bewirkten einen grundlegenden Wandel des Weltbildes der Japaner des Altertums. Die heitere Welt eines ewig währenden paradiesischen Zustandes „*tokoyo*“ 常世 des Götterzeitalters, wie ihn beispielsweise noch das Glückwunschlid aus dem *Kojiki* (Bd. 2) anlässlich einer Reise des Kaisers Yûryaku (418–479) nach Yoshino besingt:

<i>agurai no</i>	Zur Zither, die der
<i>kami no mi-te mochi</i>	auf dem Divan sitzende Kaiser
<i>hiku koto ni</i>	eigenhändig spielt,
<i>mai suru omina</i>	möge der Tanz der Schönen
<i>tokoyo ni mo gamo</i>	doch für ewig währen! –

wich der Vergänglichkeit „*mujô*“ 無常, dem Grundprinzip buddhistischen Welt Denkens, denn das „Sutra über das große Erlöschen“ (*Daihatsunehangyô*; sk.: *Mahâpari nirvâna-sûtra*) lehrt: „Alles Gestalten (*gyô*) ist vergänglich. Das ist das Gesetz des Werdens und Vergehens. Erst durch das Erlöschen des Werdens und Vergehens selbst entsteht Erlösung durch Eingehen ins Nirvana“.

Zugleich verlief die Buddhisierung Japans seit Anbeginn in engster Verbindung mit taoistischem Gedankengut Chinas, so wie in China selbst die Übernahme des indischen Buddhismus erst durch den Katalysator taoistischen Denkens der Lao-tzu- und Ch'uang-tzu-Schule voll einsetzte und seine chinesische Ausprägung im Synkretismus mit dem religiösen Volks-Taoismus eines „angepaßten Buddhismus“, insbesondere in der chinesischen Version des buddhisti-

schen Meditationsweges, des Zen, erfuhr. Der philosophische Taoismus, der durch die politischen Wirren der Frühling-und-Herbst-Periode (770–403 v. Chr.) und der Kämpfenden Staaten (403–221 v. Chr.) begünstigt wurde, ist ursprünglich eine den Realitäten kritisch abgewandte, weltflüchtige und der Natur folgende, bisweilen utopische Geisteshaltung, die im Gegensatz zur „verderbten Menschenwelt“ in der Idealisierung der Natur eine Naturphilosophie entwickelte, wie Lao-tzu sie im *Tao-te ching* vertritt: „Der Mensch nimmt zum Gesetz die Erde; Die Erde zum Gesetz den Himmel; Der Himmel zum Gesetz den Weg; Der Weg nimmt zum Gesetz das eigene Weben [die Natur: *tsu-chien*]“<sup>1</sup> und Ch'uang-tzu die Natur zum höchsten Prinzip erklärt: „Himmel und Erde sind Vater und Mutter aller Dinge“, bzw. das Leben eines Menschen als bestes preist, der „Gefährte des Himmels und der Erde ist“. Taoistische Weltflucht und Naturverbundenheit nach Art der Sieben Weisen vom Bambushain (*chu-lin ch'i-hsien*) fand ungehindert Eingang in die buddhistische Lehre, mit deren Dogma der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit irdischen Daseins (*mujô*; sk.: *anitaya*) sie ganz natürlich eine Synthese pessimistischen Eremitentums einging.

Für die Japaner des Altertums bis zur Nara-Zeit (710–794) bedeutete Buddhismus kaum Religion im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr Gelehrsamkeit, kompliziertes philosophisches Denken und exotisch anmutende Kulturerrungenschaften des asiatischen Festlandes. Wenn auch Unbeständigkeit und Vergänglichkeit buddhistischer Weltanschauung ihr Lebensgefühl geprägt und Trostfindung im taoistischen Eremitentum dazu beigetragen haben mochte, so blieb ihnen dennoch der Buddhismus als Erlösungsglaube (*shujô-saido*) einstweilen fern. Erst Tendai- und Shingon-Buddhismus, womit Saichô und Kûkai, die 804 ins Reich der T'ang reisten, nach ihrer Rückkehr den Heian-Buddhismus begründeten, ersetzten gelehrte Exegese durch glühende Wahrheitssuche (*guhô*). Saichô, der hinsichtlich des *Lotos-Sutra* (*Myôhôrengekyô*, sk.: *Saddharmapundarîka-sûtra*) teils an traditioneller buddhistischer Gelehrsamkeit des „Tors der Lehre“ (*kyômon*) festhaltend, sie nichtsdestoweniger in der Praxis des „Tors des Schauens“ (*kammon*) der „Vier Meditationsweisen“ (*shishu-zammai*): Sitzmeditation (*zazen*), Gebet (*nembutsu*), Beichte (*zange*) und Schweigen (*mokusô*) erblickte, gelangte einzig, wie er zu Beginn seiner religiösen Übungen auf dem Hieizan in *Dengyô-daishi hatsugambun* schrieb, aufgrund tiefer Vergänglichkeitsschau (*mujô-kan*) menschlicher Existenz zur Bodhi-Gesinnung (*bodai-shin*; sk.: *bodhicitta*) des Strebens nach Erleuchtung. Desgleichen erging es Kûkai, dem Stifter des esoterischen Buddhismus Japans, für den die Erkenntnis der Vergänglichkeit Anstoß zu religiösem Erwachen (*hosshin*) und Streben nach Erleuchtung (*kyûdô*) war, wenn er in seinen Analekten *Shôryôshû* (Bd. 8) zu der Erkenntnis gelangt: „Das ewige Weltprinzip besteht darin, daß es Anfang und Ende gibt. Was Leben besitzt, ist zum Untergang bestimmt: dies ist das für den Menschen geltende Gesetz“ (*Hajime ari owari aru wa kore no yo no tsune nari. Sei aru mono wa kanarazu metsu-su. Sunawachi hito no sadamareru nori nari*),

1 LAO-TSE: *Tao-Tê-King*. Dtsch. Übs. Günther DEBON, Stuttgart: Reclam 1961:49.

und deshalb mahnt, „schleunigst die Welt der Vergänglichkeit durch Eintritt in den Mönchsstand hinter sich zu lassen“ (*tosô-shite hayaku hosshin no sato ni haire*; Bd. 1), um so zu unvergänglicher, ewiger Erleuchtung zu gelangen.

## II. Die dichterische Doppeldeutigkeit des „*mujô*“: Vergänglichkeit und Trugbild

Geistige Vergänglichkeitsschau „*mujô-kan*“ 無常觀 aufgrund des *Daihatsunehangyô*, eines ständigen Wechsels von Werden und Vergehen, Leben und Tod (*shôji-mujô* 生死無常), wie Saichô und Kûkai sie verstanden, ergriff als Lebensgefühl der Vergänglichkeit „*mujô-kan*“ 無常感 vehement die Dichter des Altertums. In schmerzlichem Bewußtsein der buddhistischen „Vier Leiden“ (*shiku*): Geburt, Alter, Krankheit und Tod, klagt so ein unbekannter Dichter der ältesten japanischen Gedichtsammlung der Nara-Zeit *Manyôshû* (Bd. 10; 1884) in Trauer über das eigene Altern:

<i>fuyu sugite</i>	Wenn nach vergangenem Winter
<i>haru shi kitareba</i>	der Frühling eben Einzug hält,
<i>toshitsuki wa</i>	wird das Jahr
<i>arata naredomo</i>	zwar wieder neu, –
<i>hito wa furiyuku</i>	nur die Menschen werden immer älter.

Und Pessimismus buddhistischer Welterfahrung erfüllt desgleichen Yamano-e no Okuras (660–773?) berühmtes *Manyôshû*-Langgedicht „*Hinkyû mondô no uta*“ wie beispielsweise (Bd. 5; 892):

<i>ametsuchi wa</i>	Himmel und Erde
<i>hiroschi to iedo</i>	sind zwar weit,
<i>a ga tame wa</i>	für mich aber,
<i>saku ya narinuru</i>	ach, sind sie eng geworden.
<i>hitsuki wa</i>	Sonne und Mond
<i>akashi to iedo</i>	sind zwar hell,
<i>a ga tame wa</i>	für mich aber,
<i>teri ya tamawanu</i>	ach, leuchten sie nicht.

Es ist ein Pessimismus, der schließlich in der Endstrophe (Bd. 5; 893) in taoistischer Weltflucht mündet:

<i>yo-no-naka-wo</i>	Obgleich ich das Dasein als
<i>ushi to yasashi to</i>	drückend und beschwerlich empfinde,
<i>omoedomo</i>	kann ich ihm gewißlich nicht
<i>tobitachikanetsu</i>	fortfliegend entfliehen,
<i>tori ni shi araneba</i>	da ich eben kein Vogel bin.

Buddhistische Vergänglichkeitsschau der Dichter des *Manyôshû*, die sich keineswegs auf Okura beschränkte, tritt jedoch in wesentlich höherem Maße in

der als „*Manyōshū-Fortsetzung*“ bezeichneten, ersten offiziellen Anthologie *Kokinwakashū* der frühen Heian-Zeit unter verstärktem Einfluß der buddhistischen Literatur zum Vorschein. Bemerkenswert ist indessen der Bedeutungswandel bzw. die Sinnerweiterung, die der Vergänglichkeitsbegriff des „*mujō*“ darin erfuhr.

Vergänglichkeit als ewiger Wandel impliziert, wenn jedwede Substanz dem Prozeß des Wandels vom Entstehen bis zum Vergehen unterworfen ist, daß sie schließlich substanzlos wird. Jegliches Vorhandensein wird folglich unreal und besitzt lediglich den Anschein „*nyo*“ 如, als ob es bestünde. Die Realität der Substanz, gleich welcher Gestalt und Erscheinung, ist mithin ein von Flüchtigkeit gekennzeichnetes Trugbild, eine Scheinwirklichkeit einer zwar vorhandenen, im Grunde doch nicht vorhandenen Objektwelt, ist „Traum, Phantom, Schaum und Schatten“ (*mugen-hōyō*), wie die in mittelalterlichem Schrifttum häufig dafür verwendete Metapher lautet, und sie in der absoluten Negation diskriminierenden Bewußtseins im Geistig-Psychischen des „Nichts“ (*mu*) bzw. der „Leere“ (*ku*) des „Sutra der transzendentalen Weisheit“ (*Hannyashingyō*; sk.: *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra*): „Substanz selbst ist Leere, Leere selbst ist Substanz“, die radikalste Relativierung der sowohl materiellen als auch geistigen Welt erlebt.

Der Bedeutungswandel des „*mujō*“ beruht nicht zuletzt auf der Verallgemeinerung dieses buddhistisch-philosophischen Denkens der Vergänglichkeitsschau zu einem alltäglichen Lebensgefühl, das, ausgehend vom höfischen Adel der Heian-Zeit (794–1185), als beherrschendes Vergänglichkeitsgefühl von Hoffnungslosigkeit getragener psychischer Gestimmtheit nicht nur maßgeblich an der Schöpfung des ästhetischen „*aware*“ innerer Wertschätzung, mitfühlender Ergriffenheit, trauriger Wehmut und schmerzlichen Mitleids beteiligt war, sondern das ästhetische Bewußtsein genuin japanischer Dichtung (*waka no kokoro*) überhaupt gegenüber der an Beliebtheit einbüßenden chinesischen zur poetischen Idee einer „Vergänglichkeitsgesinnung“ (*mujō no kokoro*) steigerte, die die geistige Grundlage eines ästhetischen Gefühls der Vergänglichkeit (*mujō-bikan*) des *Kokinwakashū* bildet:

<i>kinō to ii</i>	Während man noch von gestern spricht
<i>kyō to kurashite</i>	und schon im Heute lebt,
<i>Asukagawa</i>	fließt wie der Asuka-Fluß
<i>nagarete hayaki</i>	in Eile geschwind
<i>tsukihi narikeri</i>	die Zeit dahin.
(Bd. 6, 341)	

In dem Maße, wie Harumichi no Tsuraki (?–?) der Vergänglichkeit als alltägliches Lebensgefühl noch Ausdruck verleiht, wird dies von Ki no Tsurayuki (868–945?) bereits – selbst an der Pflaumenblüte (*ume*), neben der Mandarinensblüte (*tachibana*) einst Symbol der Beständigkeit (*tokoyomono*), versinnbildlicht – zu einer Ästhetik der Vergänglichkeit (*mujō no bi*) sublimeriert, so wie es

in zahllosen Gedichten der Kirschblüte geschieht, deren Kurzlebigkeit gleichsam Symbol und Synonym der Vergänglichkeit wird:

<i>kuru to aku</i>	Obgleich ich von morgens bis abends
<i>tomekarenu mono wo</i>	nicht unterließ, sie zu betrachten,
<i>ume no hana</i>	wann wohl mögen
<i>itsu no hitoma ni</i>	die Pflaumenblüten
<i>utsuroinuran</i>	dahingewelkt sein?

(Bd. 1, 45)

### III. Die Eremiten-Tradition

Die buddhistische Negation der phänomenalen Welt, die in der Heian-Zeit ein von Hoffnungslosigkeit und Pessimismus gekennzeichnetes Lebensgefühl nährte, beschränkte sich indessen nicht nur auf die Lehre des *mujô*, die Vergänglichkeit aller Kreatur, sondern implizierte gleichwohl als Inversion des erlösenden Paradieses des Reinen Landes (*jôdô*) des Amida-Kultes die Realität der verderbten, schmutzigen Welt (*edo*), lehrte die Kausalität der Wiedergeburt der Drei Welten (*sanze*): der früheren Existenz (*zense*), des gegenwärtigen Daseins (*gen-se*) und der künftigen Wiedergeburt (*raise*), die schicksalhaft durch die Vorexistenz (*sukuse*) prädestiniert ist, und verkündete den Anbruch des zehntausendjährigen Endzeitalters des Letzten Gesetzes (*mappô*), des Erlöschens des Leuchtens der buddhistischen Lehre nach einer tausendjährigen Periode des Wahren Gesetzes (*shôbô*) nach Sâkyamunis Eingang ins Nirvana, gefolgt von tausend Jahren Verfälschten Gesetzes (*zôbô*). All dies gab hinreichend Anlaß, der Hoffnungslosigkeit menschlicher Existenz durch Aufsuchen der Bergeinsamkeit eines Einsiedlerdaseins zu entfliehen und Trost und Befreiung in religiöser Übung in Weltabgeschiedenheit (*shusseken*) und Wanderschaft zu suchen:

<i>yamazato wa</i>	Zwar ist im Bergdorf
<i>mono no wabishiki</i>	alles überaus
<i>koto koso are</i>	karg und verlassen,
<i>yo no ukiyo yori wa</i>	doch wohnt es sich dort behaglicher
<i>sumiyokarikeri</i>	als im weltlichen Jammertal.

(Bd. 18, 944)

So wie ein unbekannter Dichter des *Kokinwakashû* hier schon feststellt, bildete das Eremitendasein (*tonzei/tonze/tonsei/tonse*) seit der Heian-Zeit durch Verlagerung des literarischen Schwerpunktes von der höfischen Frauenliteratur (*nyôbô-bungaku*) zur Einsiedlerliteratur (*inja-bungaku*) einen spezifischen Bestandteil der geistigen und künstlerischen Tradition Japans, verlor im Übergang zur Kamakura-Zeit (1185–1333) seine Außergewöhnlichkeit und erlebte im Dichtermönch Saigyô (1118–1190) einen seiner bedeutendsten Vertreter. In der Kamakura-Zeit erreichte es mit Kamo no Chômei (1153–1216) und Urabe no

Kaneyoshi (Yoshida Kenkô) (1283–1350), den Schöpfern einer der Einsiedelei adäquaten Miszellenliteratur (*zuihitsu-bungaku*) buddhistisch-philosophischer Welt- und kontemplativer Selbstschau (*jishô-bungaku*) des *Hôjôki* und *Tsurezuregusa*, einen Höhepunkt, der in der Muromachi-Zeit (1333–1573) in der *waka*- und *renga*-Dichtung und den Poetik-Schriften der Dichtermönche Jûjûshin-in Shinkei (1406–75) und seines Schülers Iio Sôgi (1421–1502) seine Fortsetzung fand. In der Edo-Zeit (1600–1868) wandelte Matsuo Bashô (1644–94) auf den Spuren Saigyôs, in dem er sein unerreichtes Vorbild erblickte und ihm in *Saigyô-shônin gasan* der *haibun*-Sammlung *Fûzokumonzen* ein Gedicht des Extrems und der Essenz zugleich einsiedlerischen Daseins widmete, das aufgrund menschlicher Entbehrung erst die Wohltat der Natur voll erkennt.

<i>sutehatete</i>	Obgleich man meint,
<i>mi wa naki mono to</i>	in völliger Weltentsagung
<i>omoedomo</i>	selbst den eigenen Leib
<i>yuki no furu hi wa</i>	aufgegeben zu haben,
<i>samuku koso are</i>	so spürt er doch,
<i>hana no chiru hi wa</i>	wenn der Schnee fällt,
<i>ukare koso sure</i>	all seine Kälte, und es erfüllt ihn,
	wenn die Kirschblüten fallen,
	mit Bezauberung.

Einsiedlerdichtung als Saigyô-Rezeption wurde schließlich in der mittleren Meiji-Ära (1868–1911) ein zentrales Thema der Frühromantiker der Literaturgruppe Bungakkai, insbesondere für Kitamura Tôkoku (1868–94) und Shimazaki Tôson (1872–1943).<sup>2</sup>

Im Gegensatz zum Zönobiten (*sôryô*), der in jungen Jahren in ein Tempelkloster eintritt, etwa zwanzigjährig die Weihe zum Mönch (*biku*) erhält, sein Leben in einer bestimmten Sektengemeinschaft nach deren Regel verbringt und darin Ämter bekleidet, nimmt der Eremit (*tonseisha*) zwar die buddhistische Tonsur, doch meist in fortgeschrittenem Alter unter Rücktritt von weltlichen Ämtern und Würden, trägt nach Novizenregel (*shamikai*) Mönchsgewand mit Stola (*kesa*), gehört jedoch keiner bestimmten Sekte und keinem Tempel an, lebt nicht in klösterlicher Gemeinschaft und bleibt zeitlebens Novize. Wie die Literaturwissenschaftler, allen voran Orikuchi Shinobu, zwar unter der in mittelalterlichem Schrifttum kaum belegten Bezeichnung „*inja*“ 隱者,<sup>3</sup> und hernach Ishida Yoshisada, Itô Hiroyuki, Karaki Junzô, Kubota Jun, Mesaki Tokue u. a. in

2 Hierzu Keiko HARTWIEG-HIRATSUKA: „Saigyô und die japanische Frühromantik“, in: *NOAG*, 124, 1978:51–65.

3 ORIKUCHI Shinobu: „Nyôbô bungaku kara inja-bungaku e“, 1927, in: *Zenshû*, Bd. 1; „Nihon bungaku hassôhō no ichimen“, 1947, in: *Zenshû*, Bd. 7, Tôkyô: Chûô kôron sha, 1955 (1985, 5. Neuauf.). Von KINOSHITA Motokazu: „Tonsei“, in: *Kokubungaku* 9, Bd. 30, Nr. 10, Gakutôsha, 1985:94–95 als literaturgeschichtlicher Begriff als problematisch bezeichnet, da er in mittelalterlichen Quellen kaum nachweisbar ist.

ihren einschlägigen Untersuchungen herausstellen,<sup>4</sup> erweist sich das Einsiedlertum als ein Grundzug der mittelalterlichen Literatur Japans, da ihre Hauptvertreter diesem Stand angehörten und ein Großteil ihres literarischen Schaffens um die Thematik und Problematik ihres Einsiedlerdaseins kreist. Durch Austritt aus der gesellschaftlichen Ordnung war der Erlös des Verlustes ihrer existenziellen Basis, Freiheit von lästigen weltlichen Verpflichtungen, Freiheit im Umgang mit höchsten Gesellschaftskreisen und insbesondere die Möglichkeit geistig-individueller Autonomie, die ihrem literarischen Schaffen das Gepräge verleiht: ästhetischer Bewußtseinsspielraum zwischen Hauptstadt „*miyabi*“ 雅 und Provinz „*hinabi*“ 鄙, Individualität der ästhetischen Vorliebe „*suki*“ 数奇 und Reversion weltlichen Werturteils. Wenn sich auch die Gestalt des Eremiten im Laufe des Mittelalters unter allmählichem Verlust religiöser Strenge zugunsten künstlerischer Intention wandelt,<sup>5</sup> bleiben doch die Motivation des Glaubens und die Suche nach dem eigenen dichterischen Ideal beständige Einsiedlertradition, die im Falle Saigyōs, dessen leuchtendes Vorbild die Nachwelt zu seiner legendenhaften Idealisierung zum Dichterheiligen (*kasei*) im *Saigyō monogatari* und *Senjūshō* hinreichend Anlaß gab, sich auch gegenwärtig und selbst dem westlichen Betrachter als unvermindert anziehend präsentiert.

#### IV. Der Eremit Saigyō

Das bis vor einem halben Jahrhundert noch allgemein verbreitete, von Anekdoten dieser Werke entworfene, idealisiert-verklärte Saigyō-Bild wurde aufgrund neuerer Saigyō-Forschung<sup>6</sup> am authentischen Werk revidiert, das sich auf sieben Anthologien wahrscheinlich eigener Kompilation in seinen letzten Lebensjahren beschränkt: 1. *Sankashū*, 2. dessen Ergänzungen *Kikigakishū* und 3. *Kikigaki zanshū*, 4. *Saigyō-shōninshū* bzw. *Ihon-Sankashū*, 5. die engere Auswahl des *Sankashū*, *Sanka shinjūshū*, sowie zwei Anthologien seiner nach eigenem Urteil besten Gedichte 6. *Mimosusogawa utaawase* und 7. *Miyagawa utaawase*, die er 1187 Fujiwara no Toshinari (Shunzei, 1114–1204) bzw. Sada'ie (Teika, 1162–1241) zum Urteil vorlegte. Hieraus ließ sich, da Saigyō entgegen formalistischen Tendenzen der *waka*-Dichtung seiner Zeit durchaus persönliches Erleben seines Eremitendaseins einbezog, ein Lebensweg in fünf Stationen ableiten:

1. 1118–40: In seiner Jugendzeit als Satō Norikiyo 佐藤義清 war er Gefolgsmann des Hauses Tokudaiji, aus dem die Gemahlin Jikei-monin des

4 S. HARTWIEG-HIRATSUKA, 1978, Anm. 81.

5 KINOSHITA, 1985: 94–95, zufolge unterscheidet SAKURAI Yoshio: „Inja no hassō“, in: *Nihon rekishi*, April 1960, fünf Ideentypen: *junsui-gata*, *naisei-gata*, *fūshi-gata*, *rekishi-gata*, *gaikei-gata* und ŌSUMI Kazuo: „Tonsei ni tsuite“, in: *Hokkaidō daigaku bungakubu kiyō*, März 1965, von der Heian-Zeit bis über die Nambokuchō-Zeit hinausgehend fünf Entwicklungsstufen.

6 Zum Stand der Saigyō-Forschung s. NISHIZAWA Yoshihito: „Saigyō-kenkyū wa doko made kita ka“, in: *Kokubungaku*, Bd. 30, Nr. 4: 111–115.

Exkaisers Toba stammt, in dessen kaiserlicher Garde er Leutnant (*hyôejô*) wurde.

2. 1140–47: Mit 23 Jahren entschied er sich zum dichterischen Mönchsda-sein (*fûga no tonsei*), wofür er wenig Verständnis seiner Umwelt erwarten konnte, wenn er schreibt:

<i>yo-no-naka-wo</i>	Wenn auch niemand verstehen wird,
<i>somukihatenu to</i>	was es bedeutet,
<i>iiokan</i>	will ich doch die Worte hinterlassen:
<i>omoi shiru-beki</i>	Ich wende mich vollends ab
<i>hito wa naku tomo</i>	von dieser Welt!

(*Sankashû*, 726)

Um 30 machte er seine erste Reise nach Hiraizumi in Mutsu zu religiöser Orientierung, die ihn in der Richtigkeit seiner Entscheidung bestätigte.

3. 1148–68: Es folgten drei Jahrzehnte der Einsiedelei im Zentrum des Shingon-Buddhismus auf dem Kôyasan, in denen aufgrund strenger Naturerfahrung ein Gefühl trauriger Wehmut (*kokoro no aware*) zum beherrschenden Thema wird, wovon u. a. seine zehn „*yama-fukami*“-Gedichte (?–1202) des *Sankashû* (Nr. 1198–1209) an den Dichtermönch Jakuren (?–1202) in Ôhara zeugen, die jener alle mit dem Abschlußvers „*Ôhara no sato*“ beantwortete:

<i>yama fukami</i>	Tief in den Bergen,
<i>irite mi to miru</i>	alles was sich
<i>mono wa mina</i>	dem dort Hausenden offenbart, ach –
<i>aware moyôsu</i>	ist nur ein Ergriffenheit und Wehmut
<i>keshiki naru kana</i>	erregender Anblick!

(*Sankashû*, 1206)

Zum Begräbnis von Exkaiser Toba begab sich Saigyô 1156 nach Kyôto, da trotz Weltentsagung die innere Teilnahme an Ereignissen des Hauptstadtlebens unverändertes Anliegen war, wie er im *Sankashû* (Nr. 1417) dichtet:

<i>yo-no-naka wo</i>	Beim Verlassen der Hauptstadt
<i>sutete sutenu</i>	ist mir zumute,
<i>kokochi shite</i>	als wollt' ich diese Welt
<i>miyako hanarenu</i>	hinter mir lassen –
<i>wagami narikeri</i>	und könnt' sie doch nicht lassen.

Eben dieser Zwiespalt war für Saigyô Inbegriff des Einsiedeldaseins, den er in buddhistischer Dialektik zu Ausdruck bringt:

<i>yo wo suturu</i>	Ob Weltentsagende
<i>hito wa makoto ni</i>	wahrhaftig



<i>sutsuru ka wa</i>	ihr entsagen?:
<i>sutenu hito koso</i>	Ihr nicht-Entsagende wahrlich
<i>sutsuru narikere</i>	entsagen ihr!

In Kyôto erlebte Saigyô die Wirren des Hôgen-no-ran, dessen Verlierer Exkaiser Sutoku er im Ninnaji-Tempel vor seiner Verbannung nach Shikoku bis zu seinem Tode 1164 aufsuchte, dessen Schicksal ihm die Wechselfälle politischer Geschehnisse unmittelbar vor Augen führte.

4. 1168–80: Ein bedeutender Einschnitt der Einsiedelei Saigyôs auf dem Kôyasan war seine vierjährige Shikoku-Reise, die er 1167 oder 1168 wohl als Wallfahrt an den Geburtsort von Kûkai und nicht zuletzt im Angedenken an Exkaiser Sutoku antrat, an dessen einsames Ende im Exil allerdings nichts mehr erinnert:

<i>Matsuyama no</i>	Das Schiff,
<i>nami ni nagarete</i>	das von den Wellen
<i>koshi fune no</i>	nach Matsuyama verschlagen,
<i>yagate munashiku</i>	letztlich doch,
<i>narinikeru kana</i>	ach, vergeblich kam.
( <i>Sankashû</i> , 1353)	

Vor seinem Grab in Shiromine verfaßte Saigyô das Gedicht:

<i>yoshi ya kimi</i>	Selbst wenn Seine Majestät
<i>mukashi no tama no</i>	einst in edelsteingeschmücktem
<i>yuka tote mo</i>	Palaste lebte, –
<i>kakaranu nochi wa</i>	was aber solltet Ihr anstelle dessen
<i>nani ni ka wa sen</i>	nach Eurem Tode nehmen?
(1355)	

Zweifellos dachte er an Sutoku-ins Gedicht des *Senzaishû*<sup>7</sup> vergangener Tage:

<i>matsu ga ne no</i>	Weshalb sollte wohl
<i>makura wa nani ka</i>	das Kopfkissen der Kiefernwurzel
<i>ada naramu</i>	unnütz werden?
<i>tama no yuka tote</i>	Ist denn selbst
<i>tsune no koto ka wa</i>	der edelsteingeschmückte Palast von
	Dauer?

Der Shikoku-Reise folgten weitere zehn Jahre religiöser Übung auf dem Kôyasan, die er offenbar – hier divergieren die Ansichten – nicht als Mönch für Stiftungstätigkeiten (*kanjin-hijiri*), sondern vornehmlich als Dichtermönch (*yu-*

<sup>7</sup> „Kyûan-hyakushû“, in: *Senzai shû*, vgl. KUBOTA Jun: *Shinkokin-kajin no kenkyû*. Tôkyô daigaku shuppan kai, 1973.

gyōsō) verbrachte, der in seinem poetischen Schaffen über zweitausend Gedichte erfaßte.<sup>8</sup>

5. 1180–90: Mit 63 Jahren siedelte Saigyō vom Kōyasan nach Futamigaura in Ise um aus nicht klaren Gründen, doch vermutlich nicht zuletzt, um den Gempei-Kämpfen zu entgehen. 1186 trat er eine zweite Reise nach Mutsu an, mit dem Auftrag, zur Wiedererrichtung der großen Buddhastatue des Tōdaiji die Fujiwara in Hiraizumi um Goldspende zu ersuchen, um dessen sichere Ausführung er Eintragungen des *Azuma kagami* vom 16.8.1186 zufolge Minamoto no Yoritomo in Kamakura um Beistand bat, und, wie die Chronik am 1.10. berichtet, der Auftrag erfolgreich beendet wurde. Ganz im Gegensatz zu Saigyōs erster Mutsu-Reise brachte die zweite, wohl unter der drückenden Verantwortung des Auftrags, kein dichterisches Ergebnis. Statt dessen widmete er nach seiner Rückkehr seine letzten Jahre intensiv der Kompilation seiner Anthologien, mit der er in ausgesprochen spärlichen, im Gegensatz zu sonst in Anthologien üblichen Hinweisen auf Zeit und Ort, erläuternden Gedicht-Vorbemerkung (*kotobagaki*) Spuren seines Lebens verwischend, dennoch sein Werk der Nachwelt hinterlassen zu müssen glaubte. Saigyō starb 73jährig 1190, wie der allzu berühmte Zufall es wollte, seinem Wunsch gemäß nur einen Tag nach Vollmond des 15.2. (23. März), dem Tag der Feier Buddhas Eintritt ins Nirvana (*Shaka-nehan-e*):

<i>negawaku wa</i>	Ich wünschte
<i>hana no shita nite</i>	unter den Kirschblüten
<i>haru shinan</i>	im Frühling zu sterben,
<i>sono kisaragi no</i>	an jenem Vollmond
<i>mochizuki no koro</i>	des Hornung.
<i>(Sankashū, 77)</i>	

Nicht wenig trug dieser Zufall zu Saigyōs Verklärung als buddhistischer Dichterheiliger bei, dessen Persönlichkeitsbild des Eremiten, symbolisiert in der Vergänglichkeit der fallenden Kirschblüten, nicht nur, ausgehend vom legendenhaften *Saigyō monogatari*, in der Erzählliteratur des *Towazugatari*, *Izayoi nikki*, *Shasekishū* und *Kokonchomonjū*<sup>9</sup>, sondern desgleichen theatralisch im Nō

8 Ishida Yoshisada entgegnet Itsuki Shigeru, „Kōya-hijiri“ (Neuauf. 1975), der Saigyōs Sutrenstiftung anlässlich Jikeimon'ins Eintritt in den Nonnenstand und seine Ausführung und Weihung der Tempelstiftung des Rengejōin auf dem Kōyasan in Angedenken an Exkaiser Toba-in nicht wie jener als „gewöhnliches Stiftungswerk“, sondern aus Saigyōs enger Beziehung als Angehöriger (*kajin*) der Tokudaiji-Familie zu Jikei-mon'in als „besondere Fürbitte und familiäres Totenopfer“ interpretiert; *Inja no bungaku*, Takanawa-shobō, 1968:136–140.

9 Vgl. MISUMI Yōichi: „Saigyō monogatari: emaki to nokakawari de“, in: *Kokubungaku*, Bd.30, Nr.4:85–89.

zur imaginären Saigyô-Figur abstrahiert wie in Zeamis *Saigyô zakura*, das nach seinem Gedicht konzipiert ist:<sup>10</sup>

<i>hanami ni to</i>	An Kirschblüten wüßte ich
<i>muretsutsu hito no</i>	nur einen Fehl zu nennen:
<i>kuru nomi zo</i>	Daß, wenn sie blühen,
<i>atara sakura no</i>	die Leute all
<i>toga ni wa arikeri</i>	zum Blütengaffen rennen.
( <i>Sankashû</i> , 87)	(Übers. Karl Florenz)

## V. „Mujô“ der Dichtung Saigyôs

### Mujô-Glaube

Zweifellos lagen die Beweggründe, die Saigyô und andere Angehörige des Adels der späten Heian-Zeit veranlaßten, das Eremitendasein in der Bergeinsamkeit zu wählen, in den Tiefenschichten taoistischen und buddhistischen Gedankengutes des Altertums, die ausschlaggebenden Kräfte indessen, die animistische Naturvorstellungen des Altertums zu einem Naturpantheismus neuer Prägung gestalteten, waren Tendai-Dogmatik und Shingon-Esoterik. Tendai-Buddhismus einerseits, der dem Grundprinzip der „Endgültigen Erleuchtung des einen Fahrzeugs“ (*ichijô-hongaku*) des *Lotos-Sutra* zufolge mit seiner Lehre der „Allgegenwart Buddhas in Landschaft und Natur“ eine glühende Naturverehrung überaus förderte, sah im sich der Natur überantwortenden Einsiedlerdasein den direktesten Weg der Einswerdung mit Buddha (*butsubon-ittai*) und zur Erleuchtungserfahrung. Andererseits gingen ebenso starke Impulse der Naturverehrung vom tantristischen Shingon-Buddhismus aus. Shingon, das „Wahre Wort“ (sk.: *mantra*), erblickt, ausgehend von der Sonnenverehrung, im Großen Sonnen-Buddha (*Dainichi-Nyorai*; sk.: *Mahāvairocana Tathāgata*), symbolisiert in der graphischen Darstellung der Mandala-Kosmologie des Universums, den Absoluten, d. h. die gesamte Erscheinungswelt, so wie „die Dinge mit der Wahrheit identisch und ihre Erscheinungen Weg zur Erleuchtung sind“.

Von der esoterischen Naturauffassung des Shingon, die wie Tendai in jedem Baum und Strauch das Wesen Buddhas manifestiert sieht, sind unverkennbar die von tiefer Naturverehrung durchdrungenen Gedichte des eben dem Shingon nahestehenden Saigyô bestimmt. Seine die Kreatur und die Jahreszeiten – Blumen, Vögel, Wind und Mond (*kachô-fûgetsu*) – belauschenden Gedichte (Florenz nennt Saigyô einen „Naturschwärmer“, dessen „ganze Seele und ebenso Dichtung“ vom „Leben und Wandel mit und in der Natur erfüllt“ sei) sind im Grunde buddhistische Gläubigkeit (*bodaishin*) verkündende Gedichte (*shakkyôka*), durch die die heilige Natur des Shingon den Aspekt des Mittels zur Erleuchtung gewinnt:

<sup>10</sup> Karl FLORENZ: *Geschichte der japanischen Litteratur*. Leipzig: C.F. Amelangs, 1909 (Nachdr. 1969):276.

<i>nobe no iro mo</i>	Wie die Herbstfarben am Feldrain,
<i>haru no nioi mo</i>	so auch die Düfte des Frühlings:
<i>oshinabete</i>	Sie allesamt sind
<i>kokoro somekeru</i>	das Herz durchtränkende
<i>satori ni zo naru</i>	Erleuchtung!
(Sankashû, 1542)	

So wie einerseits optimistische Naturreligiosität des Tendai und Shingon Saigyô beflügelt, durchzieht andererseits ein elegischer Hauch tiefen Weltpessimismus des Jôdo-Buddhismus seine Dichtung. In Saigyôs Zeit, beherrscht von der Krisenstimmung des untergehenden Heian-Adels und zusätzlich geschürt vom *mappô*-Gedanken der angeblich 1052 anbrechenden Endzeit, an der Schwelle der 1185 errichteten Ritterherrschaft der Kamakura-Zeit, predigte der Heilige Hônen den „leichten Erlösungsweg“ (*tariki-igyôdô*) durch Anrufung Amidas, der Wiedergeburt im „Reinen Land des Westlichen Paradieses“ (*saihô-jôdo*) versprach. Die Aussichtslosigkeit des diesseitigen Daseins ließ alle Hoffnung auf Amidas barmherziges Entgegenkommen (*raigo*) in der Stunde des Todes und erlösende Wiedergeburt (*ôjô*) einer späteren jenseitigen Existenz in Amidas Paradies des Westens hoffen. Saigyô, dessen Mönchsname selbst sein Leben als Wanderschaft zum Westlichen Paradies deutet, widmete sich in späteren Jahren auf dem vom Jôdo-Fieber erfaßten Kôyasan im „Neuen Shingon“ (*Shingi-shingonshû*) der Anrufung Amidas (*nembutsu*) und bekennt beim Anblick des nach Westen wandernden Mondes:

<i>yama no ha ni</i>	Beschaue ich
<i>kakururu tsuki wo</i>	den hinter dem Bergrücken
<i>nagamureba</i>	untergehenden Mond, ach,
<i>ware to kororo no</i>	so geht auch mein Herz schon ein
<i>nishi ni iru kana</i>	ins West-Paradies.
(Sankashû, 870)	

Erfüllt vom „*mujô*“-Gedanken angesichts kreatürlicher Vergänglichkeit ahnt Saigyô sein eigenes nahendes Ende im folgenden Gedicht, das den Schluß der buddhistischen Gedichte der achten offiziellen Anthologie *Shinkokinwakashû* bildet, in der Saigyô mit 94 Gedichten am stärksten vertreten ist:

<i>yami harete</i>	Der ganz die Finsternis erhellende,
<i>kokoro no sora ni</i>	am Himmel des Herzens
<i>sumu tsuki wa</i>	leuchtende Mond
<i>nishi no yamabe ya</i>	ist wohl schon nah
<i>chikaku naruran</i>	am westlichen Bergesrand.
(Shinkokinshû, 1979; Sankashû, 876)	

An den Augenblick des Todes denkend, hofft Saigyô:

<i>sono ori no</i>	Werden wohl auch in eben jener Stunde
<i>yomogi ga moto no</i>	am Kopfkissen
<i>makura ni mo</i>	unter dem Beifuß
<i>kaku koso mushi no</i>	mit lieblich tröstendem Gesang
<i>ne ni wa mutsureme</i>	die Grillen zirpen?
(Sankashû, 775)	

Vergänglichkeit wie der Tau und seine klare Kühle zugleich empfindet Saigyô beim Gedanken an den Tod und das Danach:

<i>shinite fusan</i>	Denk' ich daran,
<i>koke no mushiro wo</i>	daß, wenn ich sterbe,
<i>omou yori</i>	auf Moos gebettet ich liegen werde,
<i>kanete shiraruru</i>	spüre ich schon jetzt
<i>iwakage no tsuyu</i>	den Tau im Schatten des Felsgesteins.
(Sankashû, 850)	

Sein Leichnam, fragt er sich beim Anblick des flüchtigen Taus auf den Gräsern am Wiesenrand, wo wird er wohl seine letzte Ruhe finden?:

<i>hakanashi ya</i>	Ach, wie flüchtig
<i>ada ni inochi no</i>	vergeht nichtig
<i>tsuyu kiete</i>	der Tau des Lebens! –
<i>nobe ni waga mi ya</i>	Mein Leichnam aber, aufs Feld
<i>okuri okuran</i>	getragen, wird da wohl liegengelassen.
(Sankashû, 764; Miyagawa, 31)	

Angesichts der Vergänglichkeit menschlichen Daseins stellt sich Saigyô notwendigerweise die Frage nach dessen Sinn überhaupt im darauf folgenden Gedicht:

<i>tsuyu no tama wa</i>	Wenn die Tauperlen
<i>kiyureba mata mo</i>	auch schwinden,
<i>oku mono wo</i>	legen sie sich doch abermals nieder;
<i>tanomi mo naki wa</i>	ein für allemal nur
<i>waga mi narikeri</i>	ist's um mich selbst bestellt!
(Sankashû, 765)	

### Mujô-Ästhetik

Die religiöse Naturverehrung des Tendai- und Shingon-Buddhismus, die in allen Erscheinungsformen der belebten und unbelebten Natur die Offenbarung Buddhas erkennt, und entsprechend Saigyô sie in jeder Blume, jedem Fels und Taupfropfen seiner Dichtung wahrnimmt, preist die Herrlichkeit Buddhas Wirkens und seiner Mandala-Kosmologie in der unergründlichen Schönheit der Natur

und ist Ausdruck inniger Freude daran. Wie die angeführten Gedichtbeispiele indessen zeigen, wird bei Saigyô die religiöse Verehrung der Naturschöne nicht zuletzt aufgrund der Existenzkrise des Einsiedlerdaseins stets vom Vergänglichkeitsdenken des „*mujô*“ begleitet und unablässig die Frage der Flüchtigkeit des Daseins in kosmischer Ewigkeit aufgegriffen. Ein Gefühl wehmütiger Trauer über die Vergänglichkeit irdischen Lebens und irdischer Schönheit erhält in seiner Dichtung elegischen Ausdruck einer „lyrisch-emphatischen Vergänglichkeitschau“ (*eitan-teki mujô-kan*), wie Nishio Minoru es bezeichnet, die sich schließlich gegen Ende der Kamakura-Zeit im *Tsurezuregusa* zur „Vergänglichkeitschau der Selbsterkenntnis“ (*jikaku-teki mujô-kan*) läutert.<sup>11</sup>

Saigyô dichtet:

<i>nani to kaku</i>	Warum nur bin ich
<i>kokoro osae wa</i>	so sehr bemüht,
<i>tsukururan</i>	mein Fühlen zu unterdrücken? –
<i>waga nageki nite</i>	Neigt sich der Herbst denn
<i>kururu aki ka wa</i>	meiner Klage wegen dem Ende?
(Sankashû, 305)	

In seiner Welt religiöser Naturschöne, durchdrungen von lyrisch-emphatischer Vergänglichkeitschau, schafft Saigyô eine Vergänglichkeitsästhetik (*mujô no bi*), die in der *renga*-Dichtung der Muromachi-Zeit als dann in der Paraphrase „fliegende Blüten und fallende Blätter“ (*hika-rakuyô*) oft zitierte Begrifflichkeit gewinnt, wie bei Nijô Yoshimoto (1320–88) in seiner *renga*-Poetik *Tsukuba-mondô*:

Im Kettengedicht folgt kein Gedanke dem anderen. Das Auf und Ab von Freud und Leid, wie es, von einander getrennt, im Wechsel verläuft, unterscheidet sich in nichts von der Wirklichkeit der Wechselfälle des Lebens. So wie die Gedanken noch im Gestern verweilen, und schon das Heute vergangen ist, man noch an den Frühling denkt, es derweil schon Herbst ist, und noch beim Gedanken an die Blumen sich das Herbstlaub buntfärbt, empfindet man da etwa nicht im Herzen stets die Vergänglichkeit fliegender Blüten und fallender Blätter (*hika-rakuyô no kannen mo nakaran ya*)?<sup>12</sup>

Saigyôs lyrisch-emphatische Ästhetik des „*mujô*“ erlangt einen Grad der Ausdrucksintensität, der die 31silbige Sparsamkeit des *waka* bei weitem übersteigt. In zwei seiner wohl bekanntesten Gedichte, „*Tsu no kuni*“ und „*Kokoro naki mi*“ entfaltet sie sich beispielsweise wie folgt: Während in der mittleren Heian-Zeit der Dichtermönch Nôin (988–?) als lyrisches Motiv aristokratischen *yojô*-餘情 und *yôen* 妖艶-Ideals eines „über die Worte hinausreichenden Ge-

11 „Kaisetsu“, in: *Tsurezuregusa*, NKBT, Bd.30, Iwanami, 1957 (16. Aufl. 1970):66–68.

12 NKBT, Bd.66, 1961 (9. Aufl. 1970):82.

fühls“ bzw. „sanfter, verführerischer Anmut“ (Benl)<sup>13</sup> die Schönheit der Bucht von Naniwa besingt:

<i>kokoro aran</i>	Menschen mit fühlendem Herzen:
<i>hito ni miseba ya</i>	Möge man ihnen doch
<i>Tsu no kuni no</i>	die sich vor Naniwa
<i>Naniwa watari no</i>	im Lande Settsu ausbreitende
<i>haru no keshiki wo</i>	Frühlingslandschaft zeigen! –
<i>(Gojûiwakashû)</i>	

gewinnt Saigyô indessen aus poetisch-metaphorischer Schönheit und religiös-kontemplativer Vergänglichkeitschau die Synthese seines „ästhetischen mujô“. Das gleiche Motiv lautet bei ihm:

<i>Tsu no kuni no</i>	Der Frühling von Naniwa
<i>Naniwa no haru wa</i>	im Lande Settsu,
<i>yume nare ya</i>	war's nur ein Traum? –
<i>ashi no kareha ni</i>	Nun weht der Wind rauschend
<i>kaze wataru nari</i>	durch die dünnen Blätter des Schilfs.
<i>(Shinkokinshû, 625)</i>	

Mit dem zweiten folgenden Gedicht, einem der berühmten drei, an gleicher Stelle des *Shinkokinwakashû* (362, 363, 364) aufgenommenen Abenddämmerungsgedichte von Jakuren, Saigyô und Fujiwara no Sada'ie, erreicht Saigyô unter seinen zahllosen Herbstgedichten – der Herbst als Jahreszeit der Vergänglichkeit sterbender Natur – den absoluten Höhepunkt *mujô*-ästhetischer Intensität, komprimiert im Sekundenmoment der aus dem Sumpf ins herbstliche Abendrot aufsteigenden Schnepfen:

<i>kokoro naki</i>	Selbst einer wie ich
<i>mi ni mo aware wa</i>	mit fühllosem Herzen
<i>shirarekeri</i>	empfindet traurige Wehmut
<i>shigi tatsu sawa no</i>	beim Auffliegen der Schnepfen aus
	dem Sumpf
<i>aki no yûgure</i>	in herbstlicher Abenddämmerung.
<i>(Shinkokinshû, 363; Sankashû, 470; Mimosusogawa, 18)</i>	

Abgesehen von der divergierenden Interpretation des Gedichtanfangs „*kokoro naki mi*“, die (s. Anm. NKBT 28, 29) „ein Einsiedler, der Gefühlsregungen überwunden hat“ (*yo wo nogarete, aizô-hiki wo suteta waga mi*) einerseits und „jemand, der Naturerscheinungen als Ausdruck menschlichen Gefühls nicht

13 Vgl. Oscar BENL: *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*. Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, Bd.56, Hamburg: Cram, de Gruyter, 1951:22, 25, 45, 82.

versteht“ (*mono-no-aware kai-shinai mi*) andererseits lautet, ist die Inversion beim „Aufgreifen des Urgedichts“ (*honkadori*) von Nōins „*kokoro aran hito*“ augenfällig, die eine Umkehr Heian-zeitlicher ästhetischer Gefühlswerte in bezug auf die eigene Person des Eremiten Saigyō darstellt.

Überraschend wenig Verständnis für dieses Gedicht zeigt eben deshalb wohl Fujiwara no Toshinari, der es nicht in die Anthologie des *Senzaishū* aufnahm und im *Mimosusogawa utaawase* nicht diesem, sondern dem ihm gegenübergestellten den Vorzug gab. Er urteilte: „Der Ausdruck, „beim Auffliegen der Schnepfen aus dem Sumpf“, ist zwar im Gefühlsgehalt von tiefgründig-verhaltenener Eleganz, doch trifft dies schwerlich für den Anblick zu“ (*shigi tatsu sawa to ieru, kokoro yūgen ni sugata oyobigatashi*). Erst dreihundert Jahre später, Ende des 15. Jahrhunderts, schrieb Tō no Tsuneyori (1401–94), den erstmals die Außergewöhnlichkeit dieses Gedichtes tief beeindruckte, in seinem *Shinkokinshū*-Kommentar *Shinkokinwakashū kikigaki*:

Einer wie ich mit fühllosem Herzen (*kokoro naki mi*) bedeutet, daß, wenn man der Welt entsagt hat, die sechs Übeltäter (*rokuzoku*) [der Begierde: Auge, Ohr, Nase, Zunge, Leib und Geist] beseitigt und alle Gefühle abgelegt hat und im nicht-Geist schaut (*mujō-mushin*), man weder Freud noch Leid empfindet. Und dennoch fährt selbst einem mit solch fühllosem Herzen am späten Herbstabend, wenn am Wegrand des Wasserfeldes die Schnepfen schreiend auffliegen, eine traurige Wehmut (*aware*) der Abenddämmerungsstimmung durch Mark und Bein (*kotsuzui ni tōrite*). Das kaum erträglich Traurige und nicht in Worte zu fassende ist angedeutet im „Auffliegen der Schnepfen aus dem Sumpf in herbstlicher Abenddämmerung“ (*shigi tatsu sawa no aki no yūgure*), und das Gedicht endet damit, daß daran, ach, wohl nichts zu ändern ist (*yarū kata mo naki mono kana*). Es ist ein Gedicht, daß tatsächlich einen noch tieferen Sinn ausspricht. Seine Interpretation ist bis an die äußerste Grenze zu vertiefen. Sowohl vom Reiz (*omoshiroshi*) als auch von der tiefen Empfindung (*aware*) her ist es ein Gedicht von Rang.

Als unerläßliche Voraussetzung erschloß sich Saigyō eben aufgrund seiner physischen und seelischen Not der Weltentsagung, die er bescheiden als „fühllos Herz“ bezeichnet, eine außergewöhnliche ästhetische Gefühlswelt – die der Ästhetik der Vergänglichkeit – die selbst ein so überragender zeitgenössischer Dichter wie Fujiwara no Toshinari noch nicht zu erkennen imstande war. Erst das spätere Mittelalter, das in den kriegerischen Wirren der „Kämpfenden Staaten“ für die Ästhetik der Vergänglichkeit empfänglich wurde, die im „*sabi*“ der *renga*-Dichtung, im ästhetischen Gegenstand einsam-verhaltenen, abgeklärten Alters und im „*wabi*“ der *chanoyu*-Teekunst, im ästhetischen Zustand entrückter, sparsam-bescheidener Dürftigkeit Gestalt annahm, versetzte den weniger bedeutenden Poeten als vielmehr Poetologen und Begründer der geheimen „*Kokinshū*-Überlieferung“ (*Kokin-denjū*) der Nijō-Schule, Tō no Tsuneyori, in die Lage, die sich in buddhistischer Weltanschauung und Weltflucht gründende dichterische Idee des „*mujō*“ in seiner ganzen religiösen und ästhetischen Tiefe zu erfassen. Nicht der Mensch, sondern das Zeitalter machte dies möglich.