

Saigyô – zwischen Kunst und Religion

Peter PÖRTNER (München)

*Die Feststellung des ursprünglichen
Zustands bleibt also jedesmal
eine Sache der Konstruktion.*

S. Freud

*To understand a text
means to weave it into
your own mode of existence.*

R. Fischer

Das vormoderne Japan hat sehr ernst gemacht mit der Erkenntnis, daß die Flucht eine Grundbestimmung des Seins und das Flüchtige eine ästhetische Grundkategorie ist. Man wußte: das Sein ist nur, indem es flieht, das Schöne ist nur schön als Flüchtiges. Man erlebte das Sein so, wie Hegel es definierte, als Werden im Vergehen. Der Widerspruch, daß die Menschen das Vergehen wollen müssen, um überhaupt sein zu können, war hier eine unhintergehbare Grunderfahrung. Der Buddhismus, für den das Sein ja nur die sichtbare Seite des Nichts ist, lieferte dieser Erfahrung ihre néantologische Begründung; Myôe (1173–1232) spricht sie mit geradezu erschütternder Deutlichkeit aus:

<i>tsune naranu</i>	Wenn wir nicht einmal
<i>yo no tameshi dani</i>	das Beispiel dieser unsrer
<i>nakariseba</i>	flüchtigen Welt kennten
<i>nani ni yosoete</i>	wie wüßten wir dann vom Herz-
<i>aware shiramashi</i>	zerreißenden der Dinge

Myôe, der – im Sinne des Kegon-Buddhismus – an die Einheit von Verblendung und Erleuchtung glaubte, sah in der Flucht der schönen Dinge eine Lehre: *aware*, der zwiespältige Schmerz, klärt auf. Im *aware* – wenn dieses Wort hier erlaubt ist: – „lichtet“ sich die Vergänglichkeit. Im *aware* bekommt das Vergehen, *mujô*, einen, wenn auch wieder nur flüchtigen, menschlichen Sinn. *Aware* ist das Medium, über das sich die Welt dem Menschen mitteilt:

<i>aware shire to</i>	Ist es die Nacht die
<i>ware o susumuru</i>	mir zuruft Erkenne den
<i>yo wa nare yo</i>	Schmerz in den Dingen?
<i>matsu no arashi mo</i>	Ist's der Wind in den Kiefern?
<i>mushi no naku ne mo</i>	Das Surren der Insekten?

Die beiden extremen Versinnbildlichungen der Grunderfahrung der Vergänglichkeit sind: die passagere Hütte, *kariio*, auf der einen Seite und auf der anderen die immobile Herberge, *yado*; die ein Strom von Gästen „durchfließt“. Das fragile, tragbare Gehäuse versa stabile Relaisstation. Der Einsiedler hier und der Wanderer oder Gast da. Die Hütte und die Herberge sind auf je eigene Weise zwei extreme Topoi der Vergänglichkeit. Die Hütte ist ein aus Reisig zusammengebundenes (*musubu*) Obdach, das jederzeit demontiert und an einen anderen Ort transportiert werden kann. Überspitzt könnte man sagen, das Leben in einer Hütte akkumuliert Fluchtpotentialität, das Wohnen in einer *kariio* bedeutet gestundete Flucht. Zugleich ermöglicht das portable Gehäuse einer Hütte, eines Zeltens aber auch, überall zu Hause, also immer auf der Flucht oder am selben Ort ziellos unterwegs zu sein. In Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* beneidet Swann die Forschungsreisenden um die hedonistischen Qualitäten ihrer portablen Behausungen. Swann verabscheut die Vorstellung, eingeschlossen zu sein „dans l'édifice de ses relations,“ und wünscht sich statt dessen „une de ces tentes démontables comme les explorateurs en emportent avec eux. Pour ce qui n'en tait pas transportable ou échangeable contre un plaisir nouveau, il l'eût donné pour rien, si enviable que cela parût à d'autres.“ Das deutsche Wort „Hütte“ „hängt wurzelhaft zusammen mit haus und haut“ und bezeichnet zunächst „einen Zufluchtsort, bedeckten Schutzort im freien, für solche die sich dort zur Ausübung ihres Berufes aufhalten“, aber wird in der Bibelsprache – überraschenderweise – auch im Sinne von „Wohnung im jenseits“ gebraucht: „ich wil wonen in deiner hütten ewiglich“ (Psalm 61)¹. Herbergen hingegen sind Häuser des kurzfristigen Verharrens, die den Wanderer – von Relais zu Relais – von seinem Ziel entfernen. Auch das deutsche Worte „Herberge“ hat, wie viele andere, bei denen man es auf den ersten Blick nicht vermutet, einen militärischen Ursprung, es „bezeichnet zunächst den ort wo ein heer lagert“; später geht es „in die allgemeine bedeutung hospitium, casa, tabernaculum über, und gilt im mhd. überhaupt von einem orte oder hause, in welchem fremde für die nacht unterkunft finden“. In der Herberge schläft der Wanderer, träumt vielleicht. Wir werden über die große Bedeutung des Traums in Zusammenhang unseres Themas noch sprechen müssen. Er träumt vielleicht und ist somit schon wieder auf der Flucht. Denn die Träumerei, sagt Gaston Bachelard, „flieht das nahe Objekt, und sogleich ist sie weit weg, anderswo, in dem Raum des Anderswo.“ Traum ist eine Flucht ins „Alibi“.

Die Dichterinnen und Dichter der Heian-Epoche erkannten die Hinfälligkeit als eine notwendige Bedingung des Schönen, *mono no aware*, das Herzerreißende der Dinge. Die Vergänglichkeit, die Transkurrenz aller Dinge, *mujô*, galt ihnen als ein Synonym des Seins, auf das der Mensch mit dem Gefühl für die Hinfälligkeit aller Existenz (*mujô-kan*) antwortet. Das „Ding“, *mono*, in *mono no aware* ist ein „Etwas“ das gleichzeitig lockt und abschreckt und durch diese Ambivalenz fasziniert. Ganz ähnlich beschrieb Rudolf Otto in seinem berühm-

1 Vgl. Jacob und Wilhelm GRIMM: *Deutsches Wörterbuch*, Stichwort „Hütte“.

ten Buch das „Heilige“ als ein Kombinat aus *tremendum* und *fascinosum*; *mono no aware* meint also zugleich den Reiz des Objekts und die Reaktion, den emotionalen und ästhetischen Responns des schauenden Subjekts, die Antwort eines wahrnehmenden Bewußtseins auf die „pathoserzeugende Qualität der Dinge“. Es bezeichnet also, wie etwa auch die wirkungsästhetische Kategorie der „Blüte“ (*hana*) bei Zeami Motokiyo, eine mediale Sphäre, die Gegenstand und Betrachter umfaßt, eine Sphäre, die Gegenstand und Betrachter miteinander teilen. Kobayashi Issa (1763–1827) hat, sechshundert Jahre nach Saigyô, in einem *haiku*, das er nach dem Tod seiner Tochter schrieb, diese Ambivalenz des *mono no aware* auf eine Formel gebracht, die sich liest wie ein poetischer Kommentar zu Hegels Bemerkung: „Die lebendigen Dinge haben das Vorrecht des Schmerzes.“ Kobayashi Issa schreibt: „Die Welt ist wie aus Tau gemacht. Sie ist wie Tau so flüchtig... und doch...“

Das *sarinagara*, „und doch“, der letzten Zeile besteht darauf, daß es nicht genug ist, im Sein nur eine Erscheinungsform der Flucht und im Schönen nur einen Index des Flüchtigen zu erkennen. Denn die Flucht und das Flüchtige können in dem Medium, das sie sind, selbst Form annehmen. Sie können innerhalb des Seins und des Schönen, deren Ermöglichungsgrund sie sind, selbst zum Gegenstand und zum Thema werden: Vergehen und Hinfälligkeit sind Grund und Wesen des Seins, können selbst aber im Rahmen des von ihnen bedingten Seins als Trauer, Liebe, Arbeit, in der Gestalt von Symposien, Gewerkschaften oder Parteiprogrammen sinnfällig werden.² Die Flucht und das Flüchtige treten auf diese Weise in das, was sie allererst ermöglichen, wieder ein, minimieren sich sozusagen zu Elementen des Systems, das sie selbst umfassen und tragen. Wenn dem nicht so wäre, könnte der Mensch als Dasein, das selbst nichts anderes als eine Dialektform der Flucht ist, nicht „auf der Flucht sein“; vor sich selbst, den anderen, dem Leben, dem Tod. Wie sagt Heidegger? – „Der Mensch ist das Weg.“ Wenn dem nicht so wäre, könnte auch das Schöne, das selbst nichts anderes als eine Dialektform des Flüchtigen ist, nicht so unermüdlich und vergeblich den Aufstand gegen das Hinfällige proben. Die Zeit ist nach buddhistischer Vorstellung kein Behälter. Für den Buddhismus spielen sich die Ereignisse nicht in der Zeit ab. Zeit ist hier das Sichabspielen selbst. Zeit ist das Unerbittliche, *karma*. Oder moralisch gewendet: Die Zeit ist das Böse. Die Zeit ist das Böse an der Welt der Verblendung (*bonnô*), also der Welt, die die Menschen sich konstruieren und für wirklich halten. Das Böse ist keine Fage der Beschaffenheit der Welt. Das Böse liegt in der schlichten Tatsache, daß sie existiert. Ihre Existenz beweist, daß die Welt nicht gut sein kann. Gut ist nur das Ende der Zeit und damit des Seins, des Werdens im Vergehen. Eine private Vorform des Höchsten Guten, des Endes, des *nirvana*, ist die Einsicht, daß es sich mit der Zeit und der Welt so verhält. Und diese private Einsicht in das Unerträgliche wird *satori* genannt.

² In einem systematisch vergleichbaren Zusammenhang nannte Niklas Luhmann „Fußbälle und Propheten“ als Beispiel.

Die Begriffe *mujô* und *mono no aware* sollen hier aber nur daran erinnern, daß in ihnen religiöse und ästhetische Erfahrung, religiöses und ästhetisches Erleben untrennbar miteinander verbunden sind. Das war für Saigyô (1118–1190) ein großes Problem: wie kommt es, da die Einsicht in die universale Vergänglichkeit, eine Einsicht, die es einem eigentlich doch leicht machen sollte, wenn man das Haus schon verlassen hat (*shukke*), auch die „Welt noch von sich zu werfen“ (*yo o suteru*), ganz im Gegenteil das Bewußtsein verlockt, mit „ban-gem Liebesehen“, wie man mit Faust sagen könnte, an der Welt zu hängen. Schon und auch der Kirchenvater Augustinus schreibt in *De vera religione*, daß der Mensch „von der Liebe und dem Schmerz der entstehenden und dahinschwindenden Dinge verwundet wird“ (*transeutium rerum amor ac solor sauciatum*).

Bei Saigyô, für den die Kunst, das heißt die Dichtung, ein Organon der Religion ist, lautet diese Erfahrung – zum Beispiel – so:

<i>kokoro naki</i>	Ich dachte mein Sinn
<i>mi ni mo aware wa</i>	sei frei und doch und doch
<i>shirarekeri</i>	wie rührt es mich wenn
<i>shigi tatsu sawa no</i>	an einem Abend im Herbst
<i>aki no yûgure</i>	aus dem Moor eine Schnepfe steigt

Ein Gedicht, übrigens, das traditionellerweise für besonders *yûgen*-haltig erachtet wird. Oder:

<i>itsu kaware</i>	Wann wird er kommen
<i>kono yo no sora o</i>	der Tag da ich vom Himmel
<i>hetataramu</i>	dieser Welt scheidet
<i>aware aware to</i>	wie rührt mich wie rührt mich der
<i>tsuki o omoite</i>	Mond wenn ich seiner gedenke

Im Vergleich dazu ein *waka* eines anderen berühmten Wandermönchs und -dichters, Ippen (1239–1289), der freilich in einer Zeit lebte, in der die Religion zusehends zur Lebenshilfe verflachte und die verschiedenen Schulen – unter ihnen die das *nenbutsu* favorisierende Jishû-Sekte Ippens – sich vor allem darum stritten, wer den sichersten Weg ins Paradies wüßte:

<i>hana ga iro</i>	Betrachte ich die
<i>tsuki ga hikari to</i>	Farben der Blüten oder
<i>nagamureba</i>	das Licht des Mondes
<i>kokoro wa mono o</i>	dann ist mein Geist schon keines
<i>omowazarikeri</i>	der Dinge mehr eingedenke

Ippens Gedicht erweist sich im Vergleich zu dem Gedicht Saigyôs als Bekennerlyrik mit einem unverhohlenen dogmatischen Anspruch. Ippens kategorischen Ton sucht man bei dem Zweifler Saigyô vergeblich. Vielleicht schützte seine Sensibilität jedoch auch Saigyô nicht immer davor, in einen gezierten Ton zu verfallen:

<i>hotoke ni wa</i>	Legt mir wie andern Toten
<i>sakura no hana o</i>	als Opferblumen
<i>tatemasure</i>	Kirschblüten aufs Grab
<i>waga nochi no yo o</i>	wenn ich als Buddha dereinst
<i>hito toburawaba</i>	im Jenseits weilen werde

Das Sterbegegedicht (*jisei*) Ippens lautet:

<i>Amida to wa</i>	In Amida enden
<i>mayoi satori no</i>	die Wege
<i>michi taete</i>	von Illusion und Erleuchtung
<i>tada na ni kayou</i>	gibt es nur mehr den lebenden Buddha,
<i>ikibotoke nari</i>	seinem 'Namen' entsprechend ³

Dies ist ein reines Glaubensbekenntnis, das sich gewisser artistischer Formen als rhetorischer Ausdrucksmittel bedient, während Saigyôs religiöse Erfahrung sich von der Kunstform, in der sie in Erscheinung tritt, prinzipiell nicht loslösen läßt. Ippens Gedichte sind lyrisch gefaßte Prosa. Saigyôs Dichtung versucht jedoch gerade das zu zeigen, was sich prosaischer Mitteilung entzieht. Das Surplus, das den Wert der Gedichte Saigyôs ausmacht, besteht paradoxerweise aus dem Teil der Information, den sie verweigern: „Und die fernen Lieder sind / Laut geword'nes Schweigen“ (Friedrich Rückert).

Für Saigyô war sogar das Bild der Hütte noch nicht transitorisch genug, um ein wahres Bild der unhintergehbaren Erfahrung der Flüchtigkeit sein zu können. Er beschreibt selbst seine Hütte im Verfall:

<i>abaretaru</i>	In den Tränen auf
<i>kusa no iori ni</i>	meinem Ärmel spiegelt sich
<i>moru tsuki o</i>	das Licht des Mondes
<i>sode ni utsushite</i>	das durch das verfallene
<i>nagametsuru kana</i>	Dach meiner Grashütte dringt

Eine noch feinere, fast als dialektisch zu kennzeichnende Beschreibung der paradoxen *conditio humana* mittels des Bildes der Hütte enthält folgendes *waka* Saigyôs:

<i>izuku ni mo</i>	Wenn nirgends ein Platz
<i>sumarezuba tada</i>	zum Wohnen ist dann weile
<i>sumade aran</i>	ohne zu wohnen
<i>shiba no iori no</i>	in dieser stets welkenden
<i>shibashi naru yo ni</i>	Welt der Hütten aus Gras

In Europa schrieb der Scholastiker Hugo von St. Viktor in seinem *Didaskalikon*:

delicatus ille est adhuc, cui patria dulcis est; fortis autem iam, cui omne solum patria est; perfectus vero, cui mundus totus exilium est.

3 Übersetzung von Franziska EHMCKE.

Verwöhnt ist der, dem das Vaterland süß ist; stark aber der, dem die ganze Erde Vaterland ist; vollkommen jedoch nur, dem der ganze Erdkreis ein Exil, Ausland ist.

Das Zeichenkompositum *shukke*, „einer, der das Haus verlassen hat“, meint ursprünglich jemanden, der Haus und Familie hinter sich gelassen hat, um Buddha zu folgen; es wird in der alternativen japanischen Lesung *iede* aber zu einem Synonym für die japanischen psychopathologischen Termini *tonsô*, *tôsô* und *tôhi*, die alle „Fluchtverhalten“ bezeichnen. Eine Schreibvariante des Schriftzeichens für *hai*, das den dem *haiku*-Schreiben und dem damit verbundenen eskapistischen Lebensstil verfallenen Literaten, *haijin*, charakterisiert, taucht in dem japanischen Terminus für Poriomanie oder Dromomanie, „Zwangswandern“, „Fortlaufen“ auf: *haikaiheki*. Poriomanie kann verstanden werden als trotzigte Antwort auf die Aporien des Lebens. Aber schon der Weltflüchtling, *tonseisha*, Saigyô verhehlte seine vertrackten, erlösungstheoretischen Selbstzweifel nicht. Er wußte, wie weit entfernt er war von der Erfüllung der Forderungen, die an einen buddhistischen Eremiten gestellt wurden, bereitet ihm seine Weltflucht doch durchaus Behagen, geistigen Komfort, ja Lust. Gefordert war hingegen: die eigenen Tugenden „zu verbergen“, seine Sünden aber offenzulegen, Ruhm und Ehre aufzugeben, gute Taten ohne die Erwartung irgend eines Lohnes zu vollbringen und den Kontakt mit der Welt aufs äußerste zu reduzieren. Saigyô befragte unablässig die Redlichkeit der eigenen Lebensführung und den Paradoxen der Flucht, denen zu entfliehen nicht möglich ist. Vielleicht empfand er sogar Schuld; zumindest aber rechnete er – wie viele seiner Zeitgenossen – mit der Möglichkeit der Höllenstrafe:

<i>koko zo tote</i>	Wenn's heißt: Da wär'n wir!
<i>akuru tobira no</i>	und sich mit lautem Krachen
<i>oto kikite</i>	die Höllentore
<i>ikabakari kawa</i>	auftun was für ein Schrecken
<i>ononokaruran</i>	was für ein Schauder wird das sein!

Zur Zeit, als er – dreiundzwanzigjährig – anfing, mit dem Gedanken zu spielen, die „Welt von sich zu werfen“, war er anscheinend noch von der Möglichkeit, daß es gelingen könnte, überzeugt:

<i>sora ni naru</i>	A man whose mind is
<i>kokoro wa haru no</i>	At one with the sky-void steps
<i>kasumi nite</i>	Inside a spring mist
<i>yo ni araji tomo</i>	And begins to wonder if, perhaps,
<i>omoitsutsu kana</i>	He might step out of the world. ⁴

Aber schon als Saigyô den zurückgetretenen Toba-Tennô um Entlassung aus seinen Diensten bittet, melden sich die ersten Zweifel:

4 Übersetzt von LAFLEUR.

<i>oshimu tote</i>	So ängstlich hängt er
<i>oshimarenubeki</i>	an der Welt die er doch
<i>kono yo kawa</i>	verabscheuen sollte
<i>mi o sutete koso</i>	retten könnt er sich nur wenn
<i>mi o mo tasukeme</i>	er sich gänzlich verwürfe

Später zieht Saigyô dann alle Register religiösen Raisonnements und dichtet:

Wenn ein Mensch sich selbst
verwirft wird er dann wirklich
etwas verlieren
Ist nicht eher verloren
wer sich nicht verlieren kann

Und:

Wenn einer der Welt
entflohen ist doch weiter
im Unverborgnen lebt
bleibt er ganz so wie jeder
Weltling inmitten der Welt

Und:

Wo kommt er nur her
der Rest von Blütenfarbe
in meinem Herzen
Dachte ich doch ich sei der
Welt schon gänzlich entflohen

William LaFleur rechnet in seinem Buch *The Karma of Words* die Texte Saigyôs unter solche, die uns helfen, „unsere Wahrnehmung der dichterischen Erfahrung und der Geschichte des menschlichen Denkens“ zu erweitern; als ein „in vieler Hinsicht faszinierendes Gedicht“⁵ zitiert er:

<i>sue no yo no</i>	Selbst in der Endzeit
<i>kono nasake nomi</i>	der Welt bleibt er bestehen
<i>kawarazu to</i>	der Trost des Gedichts
<i>mishi yume nakuba</i>	die muß ich träumen um nicht
<i>yoso ni kakamashi</i>	außer der Wahrheit zu stehn

„An der Kreuzung zweier Herzwege steht kein Tempel für Apoll,“ schreibt Rainer Maria Rilke. Vielleicht kein Tempel für Apoll, aber Saigyôs Gedicht ist auf der Kreuzung zweier Herzwege entstanden, der Kreuzung der beiden Herzwege Kunst und Religion: Saigyô war von dem Priester Jakunen um einen Beitrag für eine *Hundert-Gedicht-Sammlung* gebeten worden; aber leider in einem ungünstigen Augenblick, denn Saigyô wollte gerade zu einer Wallfahrt zum Kumano-Schrein aufbrechen. Daher lehnte er – zunächst – ab. Auf dem Weg

5 LAFLEUR, William R.: *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley: University of California Press 1983, 2.

nach Kumano träumte er jedoch von einer Konversation, man könnte von einer *sacra conversazione* sprechen, zwischen Tankai, dem höchsten Priester der Kumano-Schreins und – einem Patriarchen der Dichtkunst Fujiwara Shunzei (1114–1204). Tankai sagte in Saigyôs Traum zu Shunzei: „Alles in der Welt ist dem Wandel unterworfen, nur der Weg der Dichtung bleibt unverändert bis zum Ende der Zeit bestehen.“ Saigyô ergänzt: „Ich öffnete meine Augen und verstand.“ Und genau diesem Verstehen verdankt sich das oben zitierte Gedicht. Saigyô bezieht sich darin auf die zeitgenössische Diskussion um die Frage, ob man in der Epoche des *mappô* lebe; das gesellschaftliche Chaos, das ihn umgab, hätte durchaus als empirischer Beweis dafür gelten können. Saigyô war offensichtlich kein Anhänger der *mappô*-Lehre. Signifikant und interessant ist aber, daß er die Frage nach dem Wert der Dichtung dennoch auf die Diskussion um den *mappô*-Gedanken bezieht; wodurch schon ganz äußerlich der religiöse und der ästhetische Bereich überblendet werden. Auffällig ist jedoch auch die gleichsam wahrheitseröffnende Bedeutung des Traums. In der Diktion der Zeit: *muchû mondô* übermitteln keine dunklen Botschaften, die erst dechiffriert oder dekodiert werden müssen. In ihnen vollzieht sich ein unmittelbarer Austausch zwischen Lebenden und Toten. Träume standen im Mittelpunkt der religiösen und philosophischen Spekulation der Zeit, weil die Erfahrung des Traums die Erfahrung des Wachens, der sogenannten Realität, zutiefst in Frage stellte. Die buddhistische Lösung war, den Unterschied einfach zu planieren: die Realität als eine Art/eine Spezies der Illusion, und die Illusion als eine Art/eine Spezies der Realität zu sehen. LaFleur sagt: der Unterschied zwischen den beiden „pales to insignificance“⁶; allerdings nur im Vergleich zu einem Tertium: nämlich dem Zustand der Erleuchtung, dem ganz anderen. Aus der Perspektive der Erleuchtung liegt die Illusion gerade in der Unterscheidung zwischen Realität und Illusion, sie liegt in der Blindheit für das Kontinuum, das sie darstellen. Und der Name dieses Kontinuums ist *mujô*, Vergänglichkeit.

Die Literatur der Heian-Zeit überträgt die Faszination für diese Fragen nach Realität, Illusion und Erkenntnis in die konkrete Bildlichkeit der Dichtung. Saigyôs Beitrag zu dieser Diskussion findet sich extrem verdichtet in folgendem *waka*:

<i>utsutsu o mo</i>	Auch was wirklich heißt
<i>utsutsu to sara ni</i>	scheint gar nicht wirklich warum
<i>oboeneba</i>	also sollen wir
<i>yume o mo yume to</i>	in unseren Träumen nicht
<i>nanika omowan</i>	mehr als nur Träume sehen

Es geht Saigyô hier nicht um den „ontologischen Status“ von Träumen, das wäre in Anbetracht der buddhistischen Diskussion um den Verblendungszusammenhang aller Existenz ja auch absurd, es geht ihm um den Ernst, die Seriosität des Traums. Eine lange buddhistische Tradition – denken wir nur an das *Nihon ryôiki* – bezeugte die Vertrauenswürdigkeit von Träumen; warum also

6 LAFLEUR: 5.

hätte Saigyô seinem eigenen Traum mit Skepsis begegnen sollen? Zumal er seine Dichtung aufs schönste sanktionierte. Saigyô „kämpfte sein ganzes Leben lang“ mit der Frage nach der „exact nature“⁷, der genauen Beschaffenheit, der Beziehung zwischen Buddhismus und Dichtung. Erwartete man seit dem *Manyôshû* von Dichtern und Dichterinnen doch auch, daß sie – zum Beispiel – den Topos der „Liebe zwischen den Geschlechtern“ nicht vernachlässigten. Aber dieses Dilemma wurde überflügelt von dem viel grundsätzlicheren: wie ließ sich religiöses Leben mit den literarischen Gepflogenheiten der Zeit vermitteln, mit dichterischem Austausch und Wettkampf (im *utaawase*)? Durften die, die die Welt verlassen (*shukke, tonseisha*) oder gar von sich geworfen (*yo o suteru*) zu haben behaupteten, an den Unterhaltungen des Staubes teilnehmen? War ein „Dichtermönch“ nicht eine *contradictio in adjecto*? LaFleur schreibt: „Saigyô seems to have experienced a special agony in his attempt to resolve this problem.“ Po Chü-i (Haku Kyoi, 772–846) hatte mit seinem ambivalent geladenen Ausdruck *kyôgen kigo* wenigstens einen Anhaltspunkt geliefert, das Problem zu lösen: durch eine Art Um-Etikettierung: Wenn Dichtung das buddhistische Gesetz (*dharmā, hô*) feiert, wird sie durch eine mysteriöse Transsubstantion selbst zum *dharmā*. Dies ist natürlich eine erschlichene Lösung, ein metaphysischer Schwindel; im Sinne des „to eat the cake and to have it“. Plausibel wird sie nur unter einem religiösen Exponenten: als *mysterium fidei*; als Glaubenssache. Saigyô war sich jedoch seiner Glaubens-Sache nie so ganz sicher. Er wußte, daß die Dilemmata, die Paradoxalspannungen, die alles durchziehen, ertragen werden müssen. Er wußte, daß das Sein nur eine Koketterie des Nichts ist, wußte, daß die Schönheit unlösbar an das Vergehen gebunden ist, litt darunter, daß er dem Reiz des vergänglichen Irdischen nicht entsagen konnte, erfuhr, daß jede Flucht vor der Welt immer in der Welt endete und zweifelte daran, daß die „verrückten und verspielten Worte“ als solche die Predigt des allumgreifenden Gesetzes sind. All diese Ambivalenzen und Antitendenzen sind gleichsam der Springquell der Saigyôschen Dichtung.

<i>yukue naku</i>	Was soll noch werden
<i>tsuki ni kokoro no</i>	aus meinem ziellosen Sinn
<i>sumisumite</i>	wenn er verlockt vom
<i>hate wa ikani ka</i>	Mond sich dort oben ganz und
<i>naran to suran</i>	gar rein-gewohnt haben wird

Der Titel meines Referats hätte also nicht Saigyô – zwischen Kunst und Religion lauten dürfen. Denn die Beziehung von Kunst und Religion ist bei Saigyô medial – die Kunst ist für ihn Medium der Religion und die Religion Medium der Kunst. Für Saigyô ist, wie man, wie schon oben vorgeschlagen, in Abwandlung von F.W.J. von Schellings Rede von der Kunst als eines Organons der Philosophie sagen könnte, die Kunst Organon der Religion.

7 LAFLEUR: 7.