

„Verweilen im Wahn der Welt“

Das sechste Kapitel der Sammlung *Sarumino* von Bashô.
Einführung, Übersetzung und Kommentar

Jörg B. Quenzer (Köln)

1 Einleitung

Das *Sarumino* 猿蓑 (wörtl.: „Affen[-Stroh-]mäntelchen“) ist die bedeutendste und wirkungsreichste Sammlung der Bashô-Schule. Sie gilt als Ausdruck jener Stilepoche, die das Bild des Dichters Bashô¹ weitgehend geprägt hat – noch der Poetologie des *sabi* さび² verpflichtet, aber bereits auf die Stilrichtung des *karumi* かるみ, ihre „Leichtigkeit“, ihren feineren Humor, hinweisend. Die Qualität der einzelnen *hokku* 発句³ und Kettengedichte (*kasen* 歌仙)⁴, ihre poetologische Einordnung, ihre kanonische Wirkungsgeschichte brauchen hier nicht nachgezeichnet zu werden; die Zahl der entsprechenden japanischen Sekundärliteratur ist überaus groß.⁵ Doch auch in den westlichen Sprachen ist dieses Werk – neben der literarischen Reisebeschreibung *Oku no hosomichi* 奥の細道 („Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland“)⁶ – vor allen anderen Sammlungen berücksichtigt worden.⁷

In seiner letzten, veröffentlichten Fassung bietet das *Sarumino* einen repräsentativen Überblick über alle Gattungen, die in der Bashô-Schule gepflegt

1 Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644–1694) erhob die *haikai*-Dichtung in den Rang einer „hohen“ (Lebens-) Kunst, die über die humoristische, unmittelbar alltagsbezogene Dichtung seiner Zeit weit hinausging. Die poetische Grundhaltung, die seine Schule prägt, wird in den im folgenden vorgestellten Texten deutlich werden; für seine Biographie s. ausführlicher DOMBRADY 1994:205–213. – An dieser Stelle sei Prof. Geza S. Dombrady für seine Unterstützung und seine Anregungen bei dem vorliegenden Aufsatz herzlich gedankt.

2 Zum Begriff *sabi* und seiner Bedeutung für die vorliegende Sammlung vgl. DOMBRADY 1994:14–6.

3 Genauer *haikai no hokku*, das (unabhängige) Erstgedicht eines Kettengedichts mit der Silbenfolge 5/7/5, für das erst mit Masaoka Shiki der Begriff *haiku* üblich wurde.

4 Bashô und seine Schule schätzten und pflegten besonders das Kettengedicht mit 36 Gliedern zu abwechselnd 17 und 14 Silben im Gegensatz zur höfischen Tradition der 100 Glieder (*hyakuin* 百韻).

5 Vgl. den kurzen Abriß zur Rezeptionsgeschichte bei SAKURAI 1992 und KUSUMOTO 1994.

6 Übertragung ins Deutsche bei DOMBRADY 1985.

7 Zu nennen sind hier etwa DOMBRADY 1994, HAMMITZSCH 1955, MINER/ODAGIRI 1981, SIEFFERT 1983; zur westlichen Rezeptionsgeschichte aus japanischer Sicht vgl. HIRAI 1994.

wurden: Zu Beginn eine Zusammenstellung von *hokku* fast sämtlicher Schüler und Freunde (Kap. 1–4), im Anschluß daran vier Kettengedichte, welche die ganze Breite an Ausdrucks- und Verknüpfungsmöglichkeiten dieser Form deutlich werden lassen (Kap. 5). Das sechste und letzte Kapitel vereint drei formal disparate, inhaltlich aber miteinander verbundene Texte: einen Prosatext (*Genjûan no ki* 幻住庵記), ein Lobgedicht in chinesischer Sprache sowie eine *hokku*-Sammlung, das *Kiyû nikki* 几右日記 („Journal rechts am Tisch“).

Weniger berücksichtigt wird hingegen, daß das Werk ursprünglich nicht in dieser Form konzipiert worden war. Vom ersten Entwurf bis kurz vor Abschluß der Kompilation hatte Bashô eine völlig neue Gestaltung vor Augen: Die gleichberechtigte Einbeziehung von Prosatexten, die gleichfalls „im Geist des *haikai*“ verfaßt sein sollten (*haibun* 俳文). Dieses Experiment mißlang und ist von Bashô selbst nicht mehr aufgegriffen worden. Der Grund dafür ist nicht deutlich rekonstruierbar; nur von Kyorai 去来⁸ der unmittelbar an der Kompilation beteiligt gewesen war, ist ein entsprechender Hinweis erhalten.⁹ Er legt nahe, daß es an einer ausreichenden Zahl Texte sowie an deren Qualität gemangelt hat – beides verständlich, da innerhalb der Bashô-Schule selbst noch keine derartige Tradition etabliert war. Erst mit der Veröffentlichung des *Genjûan no ki* (wörtl: „Aufzeichnungen aus der Klausur des Verweilens im Wahn [der Welt]“) im sechsten Kapitel des *Sarumino*, dem letzten Nachklang der ursprünglichen Konzeption, existierte ein stilbildender Maßstab. Es sollte der einzige nennenswerte *haibun*-Text von Bashô bleiben, der zu Lebzeiten publiziert wurde.

Fast gänzlich ignoriert wird jedoch, daß das sechste Kapitel der Sammlung nicht allein das *Genjûan no ki* enthält. Die beiden anderen Texte beziehen sich gleichfalls auf den Aufenthalt am Biwa-See und speziell in der Klausur Genjûan; die *hokku*-Sammlung *Kiyû nikki* verbindet darüber hinaus ein formales Element.¹⁰ Die Qualität dieser beiden Texte kommt der des *haibun* sicherlich nicht gleich. Als Gesamtkonzeption jedoch ergänzen sich alle drei Texte; Anspielungen werden aufgegriffen, dem „Spiel“ der Verweise gefrönt, welches bereits charakteristisch ist für das *haibun* selbst. Ihre gemeinsame Präsentation in einem gesonderten Kapitel geht, wie im folgenden gezeigt werden soll, über das gemeinsame Hauptthema hinaus. Besonders gilt dies für die *hokku*-Sammlung:

8 Kyorai (Mukai Kanetoki, 1651–1704) war einer der engsten Schüler von Bashô; nicht nur als Kompilator des *Sarumino* wichtig, sondern auch wegen der durch ihn überlieferten poetologischen Äußerungen des Meisters, zusammengefaßt u. a. in dem Werk *Kyoraishô* 去来抄 („Exzerpte von Kyorai“).

9 Im Vorwort von Kyorai zum *Fûzoku monzen* 風俗文選 aus dem Jahr 1704 heißt es dazu: „Prosatexte der *haikai*-Literatur gibt es bereits, von einer Sammlung solcher Texte hat man bislang nichts gehört. Der verstorbene Meister hat derartiges einmal erwogen, aber weil es kaum Texte gab, die seinem Verlangen (*kokoro*) gerecht wurden, hat er es vor gut zehn, vielleicht war es auch vor fünf Jahren, sein lassen.“ (*Fûzoku monzen* 1929:10)

10 S. unten S. 142.

Sie ist ohne den Hintergrund des *haibun* nur unzureichend zu verstehen und bezieht einen Großteil ihres Reizes aus der „Interaktion“ innerhalb des Kapitels.

Um diesen Ansatz zu verdeutlichen, soll im folgenden das sechste Kapitel ausführlich vorgestellt werden. Dazu werden *haibun*, Gedicht und Gedichtsammlung übersetzt und kommentiert, eingeleitet durch eine kleine Einführung, die die Entstehungsumstände, Besonderheiten der Texte und den gemeinsamen Bezug näher erläutern soll.

Von dem Prosatext existiert bereits eine ältere Übersetzung ins Deutsche von Trautz¹¹, es erschien jedoch angebracht, den Text erneut zu übersetzen. Abgesehen von einigen Fehldeutungen ist jene Übersetzung, wie unschwer an den Erläuterungen von Trautz und dem beigegebenen Material zu erkennen ist, einer realistischen Interpretation verpflichtet. Dies wird bereits durch den Titel deutlich, der von einer „Naturschilderung“ spricht.¹² Im Gegensatz zu einem solchen traditionell ausgerichteten Ansatz, der *Genjûan no ki* und Gedichtsammlung in die Tradition beschreibender Aufzeichnungen und Tagebücher stellt, soll hier ihr imaginativer Charakter betont werden.

Die abschließende Gedichtsammlung ist m.W. bislang nicht im Deutschen publiziert worden; sie hat Berücksichtigung in der englischen Gesamtübertragung des *Sarumino* gefunden, ohne jedoch genauer auf ihren Bezug zu den anderen Teilen des Kapitels hin untersucht worden zu sein.¹³ Ihr wird deshalb die meiste Aufmerksamkeit zukommen.

2 Zur Entstehungsgeschichte der Sammlung *Sarumino*

Den Texten des sechsten Kapitels liegt eine reale Begebenheit zugrunde. Im Anschluß an die berühmte Nordlandreise des Jahres 1689 begab sich Bashô, nach einem längeren Aufenthalt in seiner Heimat (Provinz Iga), im 3. Monat des Jahres Genroku 3 (1690) erneut in die Gegend um die Hauptstadt; er hielt sich vorwiegend in der Region des Biwa-Sees auf, wo er in Ôtsu und der Burgstadt Zeze viele Freunde und Schüler hatte. Zwei *kasen* aus der Sammlung *Hisago* ひさご desselben Jahres, an denen ein Teil dieser Schülerschaft beteiligt war, zeugen davon.¹⁴ Mit dem Ende des Frühlings und auf der Suche nach einer längerfristigen Unterkunft nahm Bashô das Angebot seines Schülers Kyokusui

11 TRAUTZ 1933.

12 Bezeichnend ist zudem, daß Trautz nicht den im *Sarumino* enthaltenen Text übersetzt hat, sondern eine (bis auf kleine Varianten allerdings identische) Handschrift aus dem Besitz der Familie Murata zugrundelegte – also von einer entgegengesetzten Perspektive ausging.

13 MINER/ODAGIRI 1981:314–325. Der formale Hinweis auf die Spielart des *kasen* (s.u.) wird dort zwar erwähnt, bei der Übersetzung und Kommentierung jedoch kaum berücksichtigt.

14 Die Sammlung *Hisago* besteht lediglich aus 5 *kasen*, davon zeichnen sich die beiden Ketten *Jôka* („Die Unterstadt [der Burg von Zeze]“) und *Zô* („Verschiedenes“) durch eine überdurchschnittlich große Beteiligung verschiedener Dichter(innen) der Gegend aus (*Hisago* 1990:240–250).

曲水¹⁵ an, die Klausur dessen verstorbenen Onkels, etwas oberhalb des Sees gelegen, zu bewohnen. Noch während der Zeit des Einzugs mußte Kyokusui selbst dienstlich nach Edo aufbrechen; daraufhin übernahm sein jüngerer Bruder, Dosui 怒誰¹⁶ die Betreuung des Meisters.

Bashô lebte vom sechsten Tag des 4. Monats bis zum 23. Tag des 7. Monats 1690 mit einigen Unterbrechungen in jener Klausur, die den Namen Genjûan 幻住庵 (wörtl.: „Klausur des Verweilens im Wahn [der Welt]“) ¹⁷ trug. Nach eigenen Angaben (vgl. die Übersetzung des Prosatextes) wollte er sich vor allem von der langen Nordlandreise erholen. Trotz anderslautender Andeutungen, etwa im *Genjûan no ki* selbst, diente dieser Aufenthalt jedoch keiner „Klausur“ im strengen Sinn; vielmehr scheint die Hütte recht bald zur Anlaufstelle für die zahlreichen Mitglieder der Bashô-Schule geworden zu sein.

Während dieses Aufenthaltes entstand die Idee einer neuen, neuartigen Sammlung.¹⁸ Dieser Plan wird zuerst erwähnt in einem Brief an Kyorai gegen Ende des 7. Monats.¹⁹ Auffallend ist dabei, daß zum einen in den Briefen der Folgezeit noch nicht von einem konkreten Titel die Rede ist, weiterhin immer Bezug genommen wird auf den Plan, auch Prosaformen zu berücksichtigen.²⁰ Allerdings scheint dieses Vorhaben zunächst nur einer kleinen Gruppe innerhalb des Schülerkreises bekannt gewesen zu sein. Als Kompilatoren im eigentlichen Sinn zeichnen die beiden engen Schüler Kyorai und Bonchô 凡兆²¹ verantwortlich.

Die angesprochene Erholung war jedoch keinesfalls vorgeschoben; in vielen Briefen an seine Schüler, die für den entsprechenden Zeitraum erhalten sind, erwähnt Bashô seinen schlechten Gesundheitszustand. Dies veranlaßte ihn auch, zum Herbstbeginn die Hütte wieder zu verlassen; er hatte sich bereits zur Zeit

15 Sagenuma Sadatsune (?–1717), Sproß einer Kriegerfamilie, war Vasall der Familie Honda in der Burg Zeze am Biwa-See. Beteiligt u. a. an der Sammlung *Hisago*, wird er zu den „36 Heiligen der Kettendichtung der Bashô-Schule“ (*sanjûrokkasen*) gezählt. Sein Dichtername Kyokusui (wörtl.: „Gewundener Wasserlauf“) geht auf eine aus China übernommene Form des gemeinschaftlichen (Wett-)Dichtens zurück.

16 Takahashi Kihei (?–?) war ebenfalls Lehnsmann in Zeze (s. das Gedicht Nr. 10 des *Kiyû nikki* im folgenden). Vgl. die beiden Briefe an ihn zum Einzug und Auszug, in denen sich Bashô für dessen Hilfe bedankt (*Briefe* 1963³:516); der zweite Brief datiert vom 24. des 7. Monats und ist wiedergegeben bei ÔISO 1976.

17 Für die Bedeutung des Klausennamens s. S. 140f.

18 Die folgende Darstellung nach SAKURAI 1992.

19 *Briefe* 1993⁵:121.

20 Vgl. die Erwähnung *bunshû* in einem Brief an Bonchô vom 13. des 9. Monats (*Briefe* 1993⁵:133), den Begriff *haibunshû* in einem Brief an Ranran vom 21. des 10. Monats (*Briefe* 1993⁵:141) oder gar die Bezeichnung *Kyoraishû*, „Sammlung von Kyorai“ noch im 5. Monat des folgenden Jahres, knapp zwei Monate vor der Veröffentlichung in einem Brief an Hanzan (*Briefe* 1993⁵:162).

21 Auch Kasei genannt (Familienname Nozawa [?]; ?–1714), er stammte aus Kanazawa und war längere Zeit in Kyôto (Heiankyô) als Arzt tätig.

des Einzugs erkältet und fürchtete gleiches für den Herbst.²² Die genauen Stationen der folgenden Monate sind nicht lückenlos verfolgbar; zunächst lebte er in der Klausen Mumeian innerhalb des Tempels Gichûji bei Ôtsu am Biwa-See, bevor er die letzten Monate des Jahres wieder in seiner Heimat verbrachte. Das Neue Jahr begrüßte er jedoch bereits wieder in Zeze und Ôtsu. Die erste Hälfte des Jahres 1691 war vor allem der Arbeit mit Kyorai und Bonchô an der Kompilation des *Sarumino* gewidmet. Im Zuge dessen verbrachte er einige Zeit in der Klausen Rakushisha von Kyorai; poet(olog)ischer Niederschlag dieses Aufenthaltes sind die Aufzeichnungen *Saga nikki* 嵯峨日記.²³ Mit dem Druck des *Sarumino* im 7. Monat ist diese Phase beendet, zweieinhalb Jahre nach seinem Aufbruch zur Wanderung durch die Hinterlande (3. Monat 1689) kehrt Bashô wieder nach Edo zurück, wo er im 10. Monat 1691 eintrifft.

3 Besondere Merkmale des *Sarumino*

Die Sammlung *Sarumino* ist das Ergebnis eines sehr sorgfältigen und langwierigen Überarbeitungsprozesses. Dieses Merkmal gilt gleichermaßen für die einzelnen Gedichte, die Kettengedichte wie für die Komposition. Zahlreiche Eintragungen im *Kyoraishô* beginnen mit den Worten: „Bei der Kompilation des *Sarumino* meinte der Meister ...“, worauf in der Regel eine mehr oder minder ausführliche Variantendiskussion folgt.²⁴ Allein vom ersten Kettengedicht sind mehrere Fassungen überliefert.²⁵ Die Komposition weist gleichfalls Merkmale eingehender Bearbeitung auf. Viele Gedichte sind thematisch zusammengefaßt und erlauben reizvolle, an die Verkettungstechniken erinnernde, assoziative Verbindungen.²⁶ Auch die erhaltenen Briefe Bashôs zeugen von seinem besonderen Engagement im Zuge der Kompilation. Auf die Entstehung des *haibun*-Textes muß gesondert eingegangen werden (s. u.).

Vor diesem Hintergrund lassen die zahlreichen Abweichungen von den traditionellen Formen besonders aufmerken. Die auffallendste Besonderheit ist die ungewöhnliche Reihenfolge der *hokku*-Kapitel 1 bis 4: Anstelle der konventionellen Reihung Frühling bis Winter steht der Winter zu Beginn, gefolgt von Sommer und Herbst; der Frühling bildet das Schlußkapitel. Naheliegend ist die Voranstellung des Winters. Das erste Kapitel beginnt mit dem Titelgedicht der

22 S. die Briefe an Jokô vom 10. des 4. Monats 1690 (*Briefe* 1963³:385) und an Bokudô vom 17. des 7. Monats (ebd. 391–2); vgl. auch folgendes Gedicht aus dieser Zeit (nach HAMMITZSCH 1955:22):

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

23 Vgl. dazu KASAI 1981:77–125.

24 Vgl. *Kyoraishô* 1961:306ff. passim.

25 SAKURAI 1992:151.

26 Vgl. den nachdrücklichen Hinweis auf diese Lesart in Vorwort und Einleitung bei MINER/ODAGIRI 1981.

ganzen Sammlung, mit dessen „Winterschauer“ – so Kyorai – der neue Stil der Sammlung, d.h. zugleich auch der Schule, erfaßt ist:²⁷

<i>Hatsushigure</i>	Der erste Winterschauer –
<i>saru mo komino wo</i>	ein Strohmäntelchen wünscht sich
<i>hoshige nari</i>	auch der kleine Affe! ²⁸

Wie der *hokku*-Teil mit einem programmatischen Gedicht beginnt, endet er auch: Der Grund für die zweite Abweichung, die Hintanstellung des Frühlings, ist wahrscheinlich im letzten Gedicht des vierten Teils zu sehen. Es beschreibt das Ende des Frühlings in der Provinz Ômi um den Biwa-See, dem Ort, an dem sich Bashô seit dem Abschluß seiner Nordlandreise vorrangig aufhielt:

<i>Yuku haru ya</i>	Der Frühling geht zur Neige.
<i>Ômi no hito to tomo ni</i>	Ich gedenke seiner mit Wehmut,
<i>oshimikeri</i>	mit den Menschen in Ômi ... ²⁹

Das Gedicht wird auch als Geste an die Schüler dieser Region für die von ihnen während des Aufenthaltes empfangene Unterstützung verstanden, ein Thema, das die Sammlung *Sarumino* im Großen wiederholt, und das ebenfalls zur Erzählhaltung des *Genjûan no ki* gehört.³⁰ Die Plazierung des Gedichts am Schluß des *hokku*-Abschnitts, vor dem Beginn des fünften Kapitels, wird damit gleichsam zum Angelpunkt zwischen den beiden Hauptteilen der Sammlung selbst.

Die Anordnung der vier Kettengedichte, Inhalt des fünften Kapitels, ist ebenfalls auf das Ganze ausgerichtet. Dies wird bereits beim *hokku* des ersten *kasen* deutlich, das dieselbe Jahreszeit und dasselbe jahreszeitliche Phänomen des Eingangsgedichts aufgreift.³¹ Auch die Reihung der nachfolgenden drei Ketten folgt derartigen Überlegungen, etwa in der parallelen Folge der Jahreszeiten; das Schluß-*kasen*, das als *Ume wakana* 梅若菜 bekannt geworden ist, ein Abschiedsgedicht für Otokuni, an dem insgesamt 16 Dichter(innen) beteiligt waren, nimmt mit seiner Laxheit gegenüber der klassischen Form (etwa hinsichtlich der Anschlußformen und des uneinheitlichen Charakters der Gedichte) die

27 „Das *Sarumino* ist der Beginn eines neuen Stils; und [das Thema des] Winterschauers ist das ‚Aushängeschild‘ dieser Sammlung (...).“ *Kyoraishô* 1961:320.

28 DOMBRADY 1994:21.

29 Ebenfalls im *Kyoraishô* gibt dieses Gedicht Anlaß zu der berühmten poetologischen Erörterung über die Frage der Beliebigkeit topologischer und temporaler Bezüge in der *haikai*-Dichtung, die im (vom Lobgepriesenen selbst wiedergegebenen!) Ausspruch Bashôs gipfelt, Kyorai sei einer, mit dem man sich über das Wesen dieser Dichtkunst unterhalten könne; vgl. *Kyoraishô* 1961:306–7.

30 Zu Bashô und seiner Schülerschaft jener Gegend – besonders für die hier relevante Zeit – s. ICHIKAWA 1993.

31 Das *hokku* des *Tobi no ha-kasen* lautet (nach DOMBRADY 1994:133):

<i>Tobi no ha mo</i>	Das Gefieder der Weihe
<i>kaitsukuroinu</i>	glänzt auch wie glattgeschniegelt –
<i>hatsushigure</i>	im ersten Winterregen ...

Besonderheiten des sechsten Kapitels, insbesondere der dort enthaltenen Gedichtsammlung, vorweg.³²

Diese auffallende Einheit aus Regelwahrung und Regelverstoß, eine „strukturierte Unordnung“, haben Miner/Odagiri³³ dazu veranlaßt, das *Sarumino* als „Meta-*kasen*“ zu interpretieren, ein Werk also, das weniger von formalen Schemata lebt als von einem kalkulierenden, in letzter Instanz aber nur dem literarischen Empfinden für das Spannungsverhältnis zwischen den einzelnen Teilen verpflichteten Kompilationsansatz.

4 Inhalt und Aufbau des sechsten Kapitels

Eine derartige Sorgfalt bei der Komposition nicht nur der einzelnen Gedichte, sondern auch der Sammlung als Ganzes, erlaubt Rückschlüsse für die Analyse des sechsten Kapitels. Selbst wenn der Prosatext tatsächlich das letzte Zeugnis des ursprünglichen Projektes ist, bedeutet das noch lange nicht, daß das sechste Kapitel lediglich als „Sammelsurium“ dienen sollte. Dagegen spricht, wie bereits erwähnt, allein der enge thematische Bezug: Alle drei Texte reflektieren den Aufenthalt Bashôs im Sommer 1690 am Biwa-See, insbesondere in der Klausur Genjûan. Die unterschiedlichen Formen mögen auf den ersten Blick disparat erscheinen, tatsächlich erzeugen sie bei genauerer Betrachtung den Eindruck eines Gesamtbildes gerade durch ihre Verschiedenheit: Prosa, chinesisches und japanisches Gedicht spiegeln die Bandbreite der literarischen Formen jener Zeit resp. ihre Kultivierung innerhalb der Bashô-Schule wider; Bashôs *haibun* hat zudem Nähe zu den Gattungen der Miszellen- (*zuihitsu*), der Tagebuchliteratur (*nikki*) sowie den „Aufzeichnungen“ (*ki*) (s. u.).

Auch die Reihung der Autoren sowie der einzelnen Texte verstärkt jenes Gesamtbild: Den Beginn macht der Meister selbst als Verfasser des Prosatextes, es folgt ein (Lob-)Gedicht auf den Meister von einem Schüler, am Schluß steht die Sammlung von Gedichten der Schülerschaft – die formale Verbindung zwischen *haibun* und Gedichtsammlung, nämlich die naheliegende Ergänzung der 35 Gedichte durch das Schlußgedicht des Prosatextes zu einem (quantitativ) vollständigen *kasen* (s. u.) krönt diese Konzeption. Die erklärte Absicht, mit dieser Sammlung die Vielfalt der Schule zu präsentieren,³⁴ wird hier noch einmal im Kleinen wiederholt.

Das chinesische Gedicht stammt von Shinken 震軒 (Mukai Gentan; 1649–1712), der als Arzt u. a. am Hofe in Kyôto tätig war. Bashô hatte ihn über dessen jüngeren Bruder, den Mitherausgeber Kyorai, während der Arbeit am *Genjûan no ki* bitten lassen, die chinesischen Zitate und Anspielungen zu überprüfen. So erhielt Shinken aus erster Hand Kenntnis von dem *haibun*-Text.³⁵

³² So auch MINER/ODAGIRI 1981:287ff.

³³ MINER/ODAGIRI 1981:308.

³⁴ Vgl. das Nachwort zum *Sarumino* von Jôsô (*Sarumino* 1990:355).

³⁵ Vgl. Anm. 40.

Allgemein wird die Einbeziehung seines Lobgedichts als Dankesgeste von Bashô für die Hilfe gewertet, seine Qualität für sich gesehen hingegen nicht besonders hoch eingeschätzt. Doch das Gedicht kommentiert auch das Bild, das der Prosatext entwirft: etwa mit der Erwähnung des Einsiedlertopos als Kontrapunkt zur Ablehnung Bashôs, in dieser Tradition zu stehen, oder mit der Vorausschau, daß der Ort der Aufzeichnung nun zu einem neuen literarischen Topos (im wörtlichen Sinn) geworden ist, den noch die Schüler späterer Generationen aufsuchen werden. Auch der Gedanke, daß erst die künstlerische Form erlaubt, Natur als (literarisch-)ästhetisches Phänomen zu erfassen, korreliert mit der Schreibhaltung Bashôs. Darüber hinaus besitzt das Gedicht einen funktionellen Charakter: Es bildet einen Pausenakzent (*ma* 間) zwischen dem ersten *hokku* (dem Schlußgedicht des Prosatextes) und den restlichen 35 Gedichten, ein Stilelement, das durch die Unterbrechung des Fortlaufs die einzelnen Teile stärker hervortreten läßt.³⁶

Die oben bereits erwähnte Überlegung hinzugenommen, welche die Sammlung als Ganzes von den Form-, d.h. hauptsächlich den Verbindungsgesetzen eines *kasen* aus betrachtet sehen will, läßt sich das letzte Kapitel als Schlußteil (*kyû*), d.s. die letzten sechs Gedichte eines Kettengedichts mit 36 Gliedern, beschreiben. Dem Element der Bewegung, durch das dieser Teil traditionell charakterisiert wird, entsprechen hier die unterschiedlichen Formen und der rasche Wechsel des Stils.³⁷

4.1 Zum Prosatext *Genjûan no ki*

Die Entstehungsgeschichte des *haibun* ist für die Forschung seit langem von besonderem Interesse: Die langwierige Arbeit von Bashô ist verhältnismäßig gut dokumentiert; selbst wenn für viele Zwischenschritte genauere Belege fehlen, kann der Prozeß im Großen dennoch nachvollzogen werden.³⁸

Die frühesten Formulierungen, die anschließend Eingang ins *Genjûan no ki* gefunden haben, enthält ein Brief an Jokô vom 10. Tag des 4. Monats 1690, also nur wenige Tage nach dem Einzug.³⁹ Entscheidend für die Rekonstruktion der Entstehung ist jedoch ein langer Brief an Kyorai, wahrscheinlich aus dem 8. Monat desselben Jahres.⁴⁰ Es handelt sich dabei um die ausführliche Replik auf eine (nicht erhaltene) Kritik Kyorais an einer früheren Fassung. Auch wenn Bashô in vielen Punkten dieser Kritik gefolgt zu sein scheint, erläutert er dennoch noch einmal die Gründe für die ehemalige Konzeption. Dies erlaubt zum einen die Zuordnung einiger Vorfassungen, gibt darüber hinaus jedoch auch

36 MINER/ODAGIRI 1981:307–8.

37 Die Dreiteilung von Anfang (*jo* 序), Entwicklung/Ausarbeitung (*ha* 破) und abschließendem Höhepunkt (*kyû* 急) ist eine Grundstruktur im höfischen Kettengedicht wie im Nô. Für ihren Einfluß bei Bashô s. MINER/ODAGIRI 1981:308 und 361.

38 Eine aktuelle Darstellung des Forschungsstandes findet sich bei SHIRAIISHI 1990a.

39 *Briefe* 1993⁵:103.

40 *Briefe* 1993⁵:127–130.

weitergehenden Aufschluß, etwa über die Lektüre (und Orientierung) an Kamo no Chômeis *Hôjôki* 方丈記.⁴¹

Die Bezeichnung für eine derartige Textform scheint zunächst nicht eindeutig kanonisiert gewesen zu sein; in den Briefen und Notizen, durch die wir von jener Planung wissen, ist neben dem Begriff des *haibun* („Prosatext in der *haikai*-Tradition“)⁴² einfach nur von *bun* oder *bunshô* („Prosatext“)⁴³ die Rede. Unmittelbare Vorbilder innerhalb der eigenen Tradition hatte Bashô nicht; er versuchte sich im Gegenteil abzugrenzen von den kleinen, stilvoll formulierten, pointierten Anekdoten, wie sie in den anderen Schulen Mode geworden waren.⁴⁴ Seine Vorbilder sind eher indirekter Art: Neben dem bereits erwähnten *Hôjôki* ließ er sich offensichtlich von der Sammlung eines Dichters zu Beginn der Edo-Zeit anregen, dem *Kyohakushû* 拳白集 des Kinoshita Chôshôshi 木下長嘯 (1569–1649). Bashô griff dabei nicht allein konkrete Formulierungen auf, auch die Gesamtkonzeption mag ihm als Anstoß gedient haben, insofern das *Kyohakushû* zu gleichen Teilen Gedichte und verschiedene Prosaformen vereint.⁴⁵

Formal gesehen ist das *Genjûan no ki* also in doppelter Hinsicht interpretierbar, als *haibun* – auch wenn es von Bashô die einzige Veröffentlichung eines solchen Textes zu Lebzeiten bleiben sollte – und zugleich als „Aufzeichnung“ 記 (chin. *chi*; jap. *ki*);⁴⁶ hierzu gehören im japanischen Kontext die bereits erwähnten Werke *Hôjôki* und die *Kyohakushû* mit ihren beiden *Sankaki* 山家記. Inhaltlich besteht ein Großteil seines Reizes jedoch gerade in der Vielfalt gattungsübergreifender Bezüge – topographisch-kulturgeschichtliche Bestandsaufnahmen gehen über in poetische Beschreibungen, biographischen Andeutungen folgen Bemerkungen, die *in nuce* eine kleine Poetologie Bashôs enthalten u. a. m.

41 Für die Beziehung *Genjûan no ki* und *Hôjôki* vgl. vor allem INOUE 1981 sowie OGATA 1978:29–30.

42 So in jenem berühmten Brief an Kyorai vom 8. Monat 1690 (*Briefe* 1993⁵:128) oder (als *haibunshû*) in einem Brief an Ranzan vom 21. des 10. Monats (*Briefe* 1963³:404).

43 So in jenem Brief an Kyorai (siehe die vorangeh. Anm.) sowie in einem Brief an Kasei (Bonchô) vom 13. Tag des 9. Monats (*Briefe* 1963³:399–400) u. a.

44 Vgl. auch hierzu den Brief an Kyorai; im Zuge der Bitte an Shinken (s. o.), die chinesischen Zitate kritisch zu überprüfen, geht Bashô auf dessen Unkenntnis eines *haibun* ein, indem er es abgrenzt von als *jitsubun* (wohl in der Bedeutung „korrekt, traditionell“) bezeichneten herkömmlichen Prosaformen (*Briefe* 1993⁵:129). Die Deutung dieser Textstelle ist umstritten, einige Kommentatoren fassen die Beziehung gerade umgekehrt, also den Begriff *jitsubun* als neue, *haibun* als die abgelehnte Form (u. a. bei MURAMATSU 1992:226). Hier wird der Darstellung des *Haibungaku daijiten* (1995:728, Sp. 1) u. a. gefolgt.

45 Vgl. OGATA 1978:32–34, NAKAGAWA 1990:191ff. [= 4ff.], ders. 1991:181–177 [= 40–44] und die Beispiele bei MURAMATSU 1992:228–9.

46 Gerne wird hierzu die tang-zeitliche Sammlung *Ku-wen chen-pao* 古文真宝 angeführt, in der von Reflexionen die Rede ist, welche den Schluß eines solchen Textes bilden können; dem würden die persönlichen Betrachtungen am Schluß des *haibun* entsprechen (vgl. u. a. NAKAGAWA 1990: 184–3 [= 13–14]).

Diese Vielfalt der Themen wiederum erinnert an die Miszellenliteratur (*zuihitsu*); im Unterschied zu jenen oft spontanen Niederschriften von Reflexionen oder Beobachtungen (*zuihitsu* wörtl.: „dem Pinsel folgend“), auf deren Verbindung untereinander weniger Wert gelegt wurde, ist das *Genjûan no ki* hingegen Ergebnis eines überaus langen Formulierungsprozesses. Vergleicht man die einzelnen Textstadien, scheint Bashô bei der Überarbeitung zunächst an einer überzeugenden Reihung der einzelnen inhaltlichen Abschnitte gelegen gewesen zu sein; in der Schlußfassung sind dies: a) Schilderung des Ortes b) Umstände des Einzugs c) Schilderung der Umgebung d) das Hüttenleben und e) Reflexionen über das eigene Leben. Weiterhin fällt die Streichung einerseits allzu konkreter Verweise und andererseits zu theoretischer Erwähnungen auf, die seine eigene (nicht nur poetologische) Tradition betreffen, etwa die später im *Oi no kobumi* 笈の小文 wiederzufindenden Hinweise⁴⁷ auf die Dichtervorbilder Saigyô⁴⁸, Sôgi⁴⁹ oder die Tuschkmalerei von Sesshû⁵⁰. Darüber hinaus bemühte er sich erkennbar um ein ausgewogeneres Verhältnis von chinesischen und japanischen Stilelementen.

Die zahlreichen Anspielungen – ob Orte, Dichter, Werke oder poetische Bilder, die sich auf sie beziehen – sind weit davon entfernt, lediglich die Kenntnis oder Belesenheit des Autors zu zeigen. Sie stellen vielmehr eine *tour d'horizon* der Traditionen dar, denen sich Bashô hinsichtlich seiner eigenen Kunst verpflichtet fühlte, untrennbar damit verbunden jedoch auch seine geistig-religiösen („weltanschaulichen“) Wurzeln. Auch deshalb wurde der Text eingangs – im Gegensatz zu einer Beschreibung, die einem realistischen Ansatz verpflichtet ist – als imaginativ bezeichnet. So waren viele der beschriebenen Orte von der Klausur aus gar nicht sichtbar, der Dichter wußte lediglich um sie; die idyllische Szenerie der umgebenden Natur ist nicht wegen des realen Bezugs der einzelnen Phänomene interessant, sondern durch die Art ihrer Komposition, das (literarische, d.h. künstliche) Geflecht ihrer Beziehungen.⁵¹ Shinken macht in seinem Gedicht den künstlichen Charakter deutlich, wenn er von der so wiedergegebenen Landschaft behauptet, sie habe Eingang gefunden in einen „poetischen Palast“ (s. die Übersetzung im Anschluß).

Die Bedeutung des Klausennamens – und damit der Titel des *haibun* – dient als verbindendes Element des Textes. Der Name ist keine Schöpfung Bashôs, ihm aber naheliegender willkommenen Anlaß gewesen. Seine Bedeutung („Verweilen im Wahn der Welt“) reflektiert die buddhistische Weltansicht des Autors

47 *Oi no kobumi* 1963³:51f.

48 Vgl. Anm. 85.

49 Der Meister der mittelalterlichen Kettendichtung (*renga*) (1421–1502).

50 Seine schwarz-weiße Tuschkmalerei, von der Ästhetik des Zen geprägt, zeichnet sich vor allem durch die virtuose Gruppierung der Bildelemente aus, die dem Leerraum eine gleichrangige Gestaltungsrolle zuteil werden läßt (1420–1506).

51 Eine Untersuchung des *Genjûan no ki* auf seine unterschiedlichen Bezüge (insbesondere im Sinne eines „intertextuellen“ Ansatzes), die über die bloße Rekonstruktion hinausgeht und die Funktion der einzelnen Elemente im Ganzen aufzeigt, steht noch aus.

und dient ihm zugleich als das Motiv, das den konkreten Aufenthalt in der Hütte parallelsetzen läßt mit seiner Haltung zum Leben selbst. Diese Verbindung erlaubt zudem eine über das Literarische hinausgehende Lesart, die ebenfalls die These von einer nicht-realistischen Beschreibung stützt: Zur „Diagnose“ der buddhistischen Heils- und Erkenntnislehre gehört die Auffassung von der Wahnhaftigkeit der Welt, die Einsicht in ihren gänzlich illusorischen Charakter. Die Alltagseinstellung, die Realität für andauernd und wesenhaft zu halten, wird gerade als Ursache dafür gesehen, daß die Wesen im Kreislauf der Wiedergeburten und damit im Leiden verhaftet bleiben. Ursprünglich war gefordert gewesen, diese Unwissenheit durch die Abwendung von der Welt zu überwinden; später – und besonders in Japan – finden sich im buddhistischen Kontext vermehrt Stimmen, die im Betrachten der Illusion ein Mittel zur Erkenntnis der Verfaßtheit der Welt – und damit zu ihrer „Überwindung“ – sehen wollten, eine neue Wendung zu den Naturphänomenen, die keineswegs mit einem Rückfall in einen Realismus verwechselt werden darf. Die daraus entstandene (religiös-)ästhetische Haltung, die das Verhältnis Realität und Illusion neu zu fassen versucht, prägt in ihrer poetischen Konsequenz auch die hier vorgestellten Texte.⁵²

4.2 Zur *hokku*-Sammlung *Kiyû nikki*

Die Gedichtsammlung am Ende des sechsten Kapitels, das *Kiyû nikki*, bezieht sich inhaltlich wie formal auf den zuvor vorgestellten Prosatext. Sie ist eine thematische *hokku*-Sammlung mit insgesamt 35 Gedichten; ihr Titel meint wörtlich „Journal rechts am Tisch“. Nähere Erläuterungen gibt der Text nicht; vereinzelt präzisieren kurze Vorbemerkungen den poetischen Anlaß eines einzelnen Gedichts. Von den 35 Dichtern und Dichterinnen stammten mehr als 20 aus dem Gebiet um die Hauptstadt, vor allem dem südwestlichen Bereich der Provinz Ômi.⁵³ Selbst wenn das Urteil des Meisters über diese Schülerschaft nicht immer schmeichelhaft ist,⁵⁴ hat er im vorliegenden „Gästebuch“ vor allem sie zu Wort kommen lassen.

Die Entstehung des letzten Gedichts von Sora aus dem folgenden Jahr (Nr. 35) stellt den *terminus post quem* für den Abschluß der Zusammenstellung dar, den 3. Tag des 5. Monats 1691.⁵⁵ Detailliertere Hinweise sind nicht be-

52 Siehe dafür LAFLEUR 1986, bes. Kapitel 1 und 8. Zum dort ebenfalls erörterten Thema des Verhältnisses Hütte und Reise s. a. den Aufsatz von PÖRTNER 1989.

53 Siehe die Zusammenstellung bei KASAI 1981:59–60.

54 Folgender Brief an Kyokusui vom 6. Tag des 9. Monats 1690 ist erhalten: „[Die Schüler] dieser Gegend haben zwar bereits mit den alten Formen gebrochen, aber es ist schwer, den eigentlichen Weg [der *haikai*-Dichtung] zu beschreiten; in altertümlich klingenden Gedichten ersetzen sie lediglich die [entsprechenden] Worte durch Worte aus dem Alltag (...).“ (*Briefe* 1963³:398). Die „neue“ Art, gewöhnliche Begriffe zu verwenden, das „Verbessern der Alltagsworte“ (*zoku-go wo tadasu*), wird u. a. im *Akazôshi* erläutert; vgl. *Akazôshi* 1961:437.

55 Laut eigenem Tagebuch hat Sora die verwaiste Hütte erst am 11. Tag des 6. Monats aufgesucht; der knappe Zeitraum bis zur endgültigen Fassung des *Sarumino* sowie die Tatsache, daß Sora bereits zu Beginn des 5. Monats den Meister in der Klausurakushisha besuchte (vgl. das *Saga*

kannt, es liegt jedoch nahe, die gemeinsame Arbeit mit Kyorai und Bonchô am *Sarumino* im 4. und 5. Monat 1691 für die Ausarbeitung anzunehmen.⁵⁶

Bereits der Titel gibt einen ersten inhaltlichen Hinweis auf die postulierte Verbindung: Der schmale Umfang der Zusammenstellung läßt nur den Schluß zu, daß es sich – wahr oder fiktiv – um einen „Tisch“, d.h. einen thematischen Zusammenhang, handelt, nicht um eine Kladde o.ä., die über einen längeren Zeitraum hinweg, und damit an mehreren Orten, in Gebrauch gewesen ist.⁵⁷

Die formale Beziehung entsteht durch die Zahl der Gedichte. Rechnet man das Schlußgedicht des Prosatextes mit ein, ergibt sich die Gesamtzahl von 36 Versen von 36 Dichtern – eine unmißverständliche Anspielung einerseits auf die alte *waka*-Tradition der „36 Dichtergenien“ (*sanjûrokkasen*), andererseits auf das in der Bashô-Schule so hoch geschätzte Kettengedicht mit 36 Gliedern (*kasen*).

Diese Zahl wird nicht zufällig erreicht worden sein. Dagegen sprechen vor allem die Abweichungen vom Charakter der Sammlung als „an einem Tisch entstanden“. Dieser Charakter erweist sich, wie im folgenden zu zeigen ist, in vielfacher Hinsicht als fiktiv. Über die Umstände der Entstehung als auch über den Kompilationsprozeß sind wir zum Teil dank der erhaltenen Briefe Bashôs informiert, desweiteren durch Hinweise in den Gedichten selbst und aufgrund von Gedichten in anderen Sammlungen. Diese Quellen zeigen, daß die Aufzeichnungen – in welcher ursprünglichen Form und zu welchem Zweck auch immer erstellt – bewußt ausgewertet, neuarrangiert und überarbeitet worden sind, um dann als *Kiyu nikki* präsentiert zu werden.

Ein Teil der Gedichte kann objektiv nicht während der knapp drei Monate des Aufenthalts entstanden sein. Dazu gehören die Gedichte Nr.25, 34 und 35, unsicher ist Nr.16 (s.u.). Zwei weitere Gedichte sind explizit als Briefe übermittelt worden; es muß offen bleiben, ob ihre Verfasser den Aufenthaltsort aus eigener Anschauung kannten oder nur durch Berichte oder schriftliche Mitteilungen (Nr.20, 22, wahrscheinlich auch Nr.27). Das Gedicht Nr.29 thematisiert sogar explizit das Mißlingen eines Besuches.⁵⁸ Da Bashô zu Herbstbeginn die

nikki 1963:110) und unter dem Datum des 3. Tages seiner eigenen Aufzeichnungen exakt jenes Gedicht zu finden ist, welches später im *Kiyû nikki* erscheint, legen nahe, daß er hier „vorgedichtet“ hat, um sich so eine Aufnahme in das *Kiyû nikki* noch zu ermöglichen; vgl. die Darstellung bei KASAI 1981:122.

56 Diese Annahme unterstützt auch das Datum des weiter unten zitierten Briefes an Masahide vom 23. Tag des 5. Monats (vgl. Anm. 62). Kasai (1981:55) weist zudem auf eine Erwähnung im *Saga nikki* vom 21. Tag des 4. Monats hin: „(...) habe ich mir das alte Manuskript vorgenommen, welches ich in der Klausur Genjûan verfaßt hatte (...)“ (*Saga nikki* 1963³:104). Da das *Genjûan no ki* bereits im Vorjahr vollendet war, könnte es sich dabei tatsächlich um die vorliegende Gedichtsammlung gehandelt haben.

57 Im *Kyoraishô* besitzen wir einen Hinweis auf eine solche Kladde (*Kyoraishô* 1961:314). Sie soll den Titel *Oi no kobumi* gehabt haben, ist jedoch nicht mit der gleichnamigen, *postum* von Otokuni 1707 unternommenen Compilation diverser (Reise-)Tagebuchnotizen zu verwechseln.

58 Auch der Besuch Shidôs (Nr.21) noch während des Aufenthalts von Bashô erscheint fraglich; vgl. die folgende Anmerkung.

Klause bereits verlassen hatte, darf die „Authentizität“ der Gedichte ab Nr.24 überhaupt bezweifelt werden.

Umgekehrt kennen wir Gedichte, die demselben Themenkreis angehören, jedoch nicht aufgenommen wurden,⁵⁹ darunter etwa folgendes Gedicht von Otokuni mit der Vorrede „Als ich die Klause Genjūan am Abend aufsuchte“ (*Genjūan no yūbe wo tazunete*):

<i>Mizu kumi ni</i>	Beim Wasserschöpfen:
<i>ato ya saki ya no</i>	Hinter mir, vor mir, überall –
<i>hotaru kana</i>	Glühwürmchen! ⁶⁰

Andere Besucher haben die Hütte verlassen, ohne unmittelbar oder mittelbar ein geeignetes Gedicht hinterlassen zu haben, das erkennbar auf die dortigen Umstände Bezug nimmt.⁶¹

Ein Beispiel für die redaktionellen Eingriffe ist ein Brief von Bashō an Masahide (Seishū) vom 23. Tag des 5. Monats 1691, mit dem er ihn u. a. davon unterrichtet, sein Gedicht des *Kiyū nikki* (Nr.15) in der Form (... *to ire-mōshi-sōrō*) aufzunehmen – es scheint also unterschiedliche Versionen gegeben zu haben.⁶²

Die übergeordnete Reihenfolge hält sich an die natürliche Chronologie: sie beginnt mit dem Einzug im Frühling (Nr.1), geht dann sofort über zum Sommer (Nr.2–23); es folgen einige Gedichte zum Herbst (Nr.24–33; Ausnahme Nr.31, s.d.). Den Abschluß bilden zwei Gedichte aus dem folgenden Jahr (Nr.34 und 35). Innerhalb dieser Folge gibt es keine durchgängigen Ordnungskriterien mehr; zuweilen scheinen formal-poetische Kriterien angewendet worden zu sein (die Gedichte der Dichterinnen Nr.27–29; sprachliche Wendungen Nr.21–23).

59 Ein anderes Beispiel ist folgendes Gedicht von Shidō; es ist entstanden, als er kurz nach dem Auszug des Meisters (offenkundig vergeblich) die Hütte aufsuchte:

<i>Kirizame no</i>	In der Klause –
<i>furimo shikirazu</i>	kaum merklich dann und wann
<i>io no uchi</i>	herbstlicher Nieselregen ...

(aus der Sammlung *Amego* 1994:165; Nr.160)

In der Sammlung *Utatsushū* 卯辰集 ist ein weiteres Gedicht von Otokuni erhalten, welches die Existenz eines kleinen Teiches (vgl. *Kiyū nikki* Nr.33) bei der Hütte bestätigt:

<i>Okina no sute-yuku iori ni yukite</i>	Als ich die Hütte des Alten [= Bashō] aufsuchte, die er bereits verlassen hatte:
<i>Hasu-gara no</i>	Lotossamenkapseln:
<i>nao usouso-to</i>	noch nicht gefeit für das
<i>yukue kana</i>	was kommt ...

(*Utatsushū* 1994:233; Nr.386)

60 Aus der Sammlung *Utatsushū* 1994:214; Nr. 218.

61 Zu diesen Besuchern gehört etwa Akinobō aus Kanazawa (?–1718); vgl. den Brief an Bokudō vom 17. des 7. Monats (*Briefe* 1963³:391). Ein anderes Mitglied der Schülergruppe am Biwa-See, Nishō, noch an der Sammlung *Hisago* beteiligt, findet ebenfalls keine Erwähnung.

62 Vgl. *Briefe* 1963³:416–7.

Diese (immer noch thematisch interpretierbaren) Verbindungen erstrecken sich in der Regel über drei Verse, die durchschnittliche thematische Einheit innerhalb eines Kettengedichts.

Offensichtlich ist der inhaltliche Bezug der Reihe. Explizit werden in einem Großteil der Gedichte Motive des Prosatextes nochmals thematisiert (Nr. 1, 3, 8–9, 11–20, 22, 24–25, 28–29, 33–35). Einschränkend muß jedoch hinzugefügt werden, daß es sich zum Teil fraglos um Topoi der *haikai*-Dichtung handelt; beispielsweise kann die Erwähnung der Glühwürmchen in Gedicht Nr. 9 nicht überraschen, vor allem wenn man um den im doppelten Sinn topologischen Bezug weiß.⁶³ Ungeachtet der qualitativen Unterschiede bei den einzelnen Gedichten ist eine Ausgeglichenheit der Thematik unverkennbar: Kaum ein Thema taucht mehrmals auf, eine deutliche Ausnahme bildet lediglich das „Hintergrundmotiv“ der Kühle, das in mehreren Gedichten aufgegriffen wird.

Von der Parallelität der Motive abgesehen, lassen sich (fast) alle Gedichte zugleich auf den Prosatext beziehen; der Grad der Anspielung reicht von der Bezugnahme auf dasselbe poetisch-landschaftliche „setting“ bis zum wörtlichen Zitat. Die Frage, inwieweit die einzelnen Dichter von dem Prosatext gewußt haben, ist dabei sekundär: Der entscheidende Bezug ist auf der Ebene der Kompilation entstanden.

Allerdings kann, bei einigen Dichtern muß sogar eine Kenntnis des Prosatextes vorausgesetzt werden. Der langwierige Entstehungsprozeß des *Genjûan no ki* machte es möglich, daß dieser Prozeß in beide Richtungen wirkte: Erste Entwürfe – der eigentliche Kristallisationskeim des Textes – finden sich in Briefen an einige Schüler; weiterhin kann davon ausgegangen werden, daß zumindest ein Teil der Besucher Einblick in die verschiedenen, überarbeiteten Fassungen erhielt.⁶⁴ Umgekehrt hat Bashô Anregungen in den Prosatext eingearbeitet, sowohl briefliche als auch – vermuteter, aber naheliegender Weise – mündliche.⁶⁵

Die eigentliche, ergänzende Beziehung, so die These für die folgende Übersetzung und Kommentierung der Gedichte, bleibt jedoch das Werk der Herausgeber. Die geschilderten Umstände bei der Auswahl und Zusammenstellung machen deutlich, daß eine bloße Konkretisierung des Hüttenlebens nicht die ausschlaggebende Richtlinie gewesen ist.

Wie bei den *hokku* der Kapitel 1 bis 4 läßt sich auch für diese Gedichtreihe zeigen, daß sich die Zusammenstellung der Gedichte an den Regeln der Kettenichtung orientiert. Allerdings soll für die folgende Kommentierung des Textes darauf verzichtet werden, die Anschlüsse nach den formalen Verknüpfungen (etwa sog. „Duft-“ [*nioizuke* 匂付] oder „Echoanschluß“ [*hibiki* 響] u. v. a. m.)⁶⁶

63 Einerseits ist dies der Bezug des Gedichts zum Prosatext; Bashô hat dieses Motiv auch deshalb erwähnt, weil es zu den wichtigsten *utamakura* dieser Gegend gehört; vgl. Anm. 95.

64 Dafür spricht allein, wieviele derartige „Zwischenfassungen“ erhalten sind; vgl. die Einleitung zum *Genjûan no ki*.

65 Vgl. ebenfalls die Einleitung oben zum Prosatext.

66 Vgl. DOMBRADY 1994:67–70, MINER/ODAGIRI 1981:12–19 und HAMMITZSCH 1955:27–37.

zu interpretieren – die vorliegende *hokku*-Sammlung selbst setzt sich zu souverän über die entsprechenden Kriterien hinweg: keine 17/14-Silbenfolge, keine Dichtergruppe, die abwechselnd, reihum dichtet, keine Berücksichtigung der „festen Themen“ (*jôza* 定座) u.a. Dennoch ist die Beziehung der einzelnen Gedichte untereinander in vielen Fällen offensichtlich: etwa bei Nr.7 und 8, 9 und 10, 17 und 18; oder verborgener, wenn das entsprechende Hintergrundwissen berücksichtigt wird, beispielsweise in der Verbindung von Nr.4 und 5 (s. die entsprechenden Erläuterungen bei der Übersetzung).

Das Zweitgedicht (Nr.1) wird mit seiner herausgehobenen Stellung auch als Geste an Kyokusui gedacht worden sein, der den Aufenthalt überhaupt ermöglichte. Zweifellos bedacht ist auch die Plazierung des Schlußgedichts der Sammlung (Nr.35), weniger der konkreten Umstände wegen (der Dichter hatte die Hütte tatsächlich erst im folgenden Sommer aufgesucht)⁶⁷ als wegen seiner engen thematischen Verbindung mit dem Prosatext. Dieser Zusammenhang wird zudem durch ein wörtliches Zitat verstärkt: Der Ausdruck *sumi-suteshi* ist dem Anfangsteil des Prosatextes entnommen, in dem Bashô von der „verlassenen und verfallenen Hütte“ spricht, die er vorfindet. Damit schließt sich der Kreis: Die ohne größeren Aufwand instandgesetzte Hütte wird nach dem Aufenthalt aufgegeben und verfällt wieder; ihre temporäre Existenz als Schutzort mit all jenen poetischen Freuden und Stimulationen verleitet nicht dazu, ihr Dauerhaftigkeit zusprechen zu wollen – auch zum Abschluß also das Motiv des Aufenthaltes in der Hütte als Entsprechung zur buddhistischen Welt-Sicht des ewigen Kreislaufs und der Unbeständigkeit aller Dinge.⁶⁸

67 Zu den Entstehungsumständen dieses Gedichts s. Anm.55.

68 Vgl. auch folgende Strophe von Bashô aus dem *Machi-naka-kasen*, das zu den vier *kasen* der Sammlung *Sarumino* gehört und im Sommer des Aufenthaltes entstanden ist:

<i>Sôan ni</i>	Diese Hütte
<i>shibaraku itewa</i>	diente ihm kurze Zeit:
<i>uchiyaburi</i>	jetzt reißt er sie ab ...

(DOMBRADY 1994:95)

5 Das sechste Kapitel des *Sarumino* – Übersetzung und Kommentar

Vorbemerkung: Die Übersetzung des Kapitels folgt für alle Teile der Ausgabe des *Sarumino* 1990; für den Prosatext wurden ergänzend hinzugezogen die Erläuterungen in *Sarumino* 1955, bei MORIKAWA 1985 sowie in der *Bashô haibunshû* 1963³.

Zum Vergleich und zur Kommentierung der *hokku*-Sammlung wurden herangezogen *Sarumino* 1955 sowie die Kommentare bei ITÔ 1940 und KASAI 1981. Abweichungen der Lesung werden kenntlich gemacht. Die Namensnennung im Anschluß an das jeweilige Gedicht und etwaige Zusätze entsprechen dem Original; weitere Erläuterungen zur Person werden als Fußnote der Kommentierung des Gedichts beigegeben. Fehlen sie, so sind keine Angaben mehr erhalten. Die Nummerierung ist zur leichteren Orientierung nachträglich zugefügt.

5.1 „Aufzeichnungen aus der Klausur des Wahns“: Das *Genjûan no ki*

Hinter dem Ishiyama („Steinberg“)⁶⁹, nördlich von Iwama („Felsspalt“)⁷⁰, liegt ein Berg, der sich Kokubuyama nennt. Er überliefert den Namen des ehemaligen Provinztempels⁷¹, der hier einst stand. Überquert man den kleinen Bach am Fuße des Berges und steigt einige hundert Schritte – drei Serpentin – bergan, gelangt man an einen Schrein der Gottheit Hachiman⁷². Ob die verehrte Kultgestalt tatsächlich ein Bildnis des Amida⁷³ darstellt? Ein solcher Zusammenhang wird von den Verfechtern des „Reinen Shintô“⁷⁴ als Irrlehre abgelehnt;

69 Ishiyama, südöstlich der Stadt Ôtsu am Abfluß des Setagawa aus dem Biwa-See gelegen, ist vor allem für seinen Tempel Ishiyamadera bekannt; seit dem Mittelalter eine wichtige Station der „33 Wallfahrten der westlichen Provinzen“ (*Saikoku sanjûsansho*, auch *Saikoku junrei*). Der Name geht auf eine eindrucksvolle, natürliche Steingruppe auf dem Gipfel des Berges zurück.

70 An diesem südwestlich des Ishiyama gelegenen Berg liegt der Tempel Iwamadera. Er zählt ebenfalls zu den „33 Wallfahrtsorten der westlichen Provinzen“; s. Anm. 69.

71 Auf Weisung des Kaisers Shômu (Regierungszeit 724–749) wurden in jeder Provinz sog. Landestempel (*kokubunji*) errichtet, als deren Zentraltempel der Tôdaiji in Nara fungierte. Dieses hierarchische Netz war u. a. als religiös-symbolische Entsprechung zur Zentralgewalt des Kaiserhauses gedacht.

72 Der Gottheit Hachiman, der Tradition nach eine Deifizierung des legendären Kaisers Ôjin (Regierungszeit angebl. 270–310), kam auch die Aufgabe zu, die *kokubunji* zu schützen. Dieser Zusammenhang mag die Existenz des Schreins dort erklären.

73 Sk. *Amitîbha* oder *Amitayur*, der (transzendente) Buddha des westlichen „Reinen Landes“ *Sukhîyats* (*gokuroku*), ist eine der wichtigsten Heilsgestalten des ostasiatischen Buddhismus. Hachiman gilt als eine seiner Verkörperungen (*gongen*); vgl. Anm. 74.

74 Jap. *Yûichi shintô*. Diese seit dem späten Mittelalter aktive Bewegung versuchte den Einfluß, vor allem aber die Vorrangstellung der als fremd erachteten religiösen und moralischen Lehren von Buddhismus und Konfuzianismus zurückzuweisen. Dem gegenüber stand eine lange Tradition der Einheit von Buddhismus und Shintô (u. a. Ryôbu-Shintô). Ihr folgend wurden die einheimischen Gottheiten als Verkörperungen (skt. *avatar*; jap. *gongen*) der buddhistischen (Heils-)Gestalten aufgefaßt; vgl. NAUMANN 1994.

anders die Vertreter der Einheit von Buddhismus und Shintô: Sie verehren ihn als einen, der „sein Licht dämpfend zu Nutz und Frommen der Menschen sich dem irdischen Staub anpaßt.“⁷⁵ Lange schon hat niemand mehr diesen Ort aufgesucht, und daher ist die Pforte der kleinen Hütte, die sich in einer einsamen und stillen Ecke findet, bereits stark überwuchert. Von Beifuß und Bambusgras sind die Traufen zugewachsen, die Wände zerfallen und das Dach ist durchlässig geworden – eine Schlafstätte für Fuchs und Dachs. Sie wird Genjûan genannt, „Klausen des Verweilens im Wahn der Welt“. Der Mönch gleichen Namens,⁷⁶ der sie einst bewohnte, war ein Onkel des Ritters Sagenuma, meines Schülers Kyokusui⁷⁷. Doch inzwischen sind schon acht Jahre vergangen, und nichts ist geblieben „im Wahn der Welt“ als nur sein Name.⁷⁸

Zehn Jahre ist es her, daß ich mich vom Stadtleben zurückzog⁷⁹ und kurz danach – obwohl ich bereits auf die Fünfzig zugehe – mein Schutzmäntelchen abgelegt⁸⁰ und das Schneckenhaus hinter mir gelassen habe. Die heißen Sommertage in Kisagata während meiner Reise in den Hinterlanden⁸¹ haben mein

75 Ein Zitat aus dem *Mo-ho chih-kuan* 摩訶止觀 (jap. *Maka shikan*), einem Grundwerk der chinesischen Tien-t'ai-Schule, verfaßt von ihrem 3. Patriarchen Chi-I (jap. Chigi; 538–597). Dort heißt es: „Das Licht dämpfen und sich dem irdischen Staub anpassen – das ist der Beginn einer jeden förderlichen Beziehung (*kechien*) zwischen Buddha und Mensch.“ (*Maka shikan* 1991²⁰:57) In dieser Vorstellung finden sich zugleich Einflüsse taoistischen Denkens, etwa wenn es bei Lao-tse als Bedingung für die Einheit mit dem ‚Tao‘ heißt: „Seinen Glanz mäßigen/und sich seinem Staub einen“ (*Tao-te-king* § 56; übers. ROUSSELLE 1987: 118). Für die praktische Konsequenz siehe Anm. 74.

76 Der Mönch Genjû war Sagenuma Sadatomo, genannt „Der Baumeister“. Älterer Bruder von Kyokusuis Vater, starb er in der Tenwa-Ära (zwischen 1681 und 1683) im Alter von etwa 60 Jahren.

77 S. Anm. 15.

78 Ein Wortspiel mit der Bedeutung des Klausennamens und dem Schicksal seines früheren Trägers.

79 Im Jahr 1680 war Bashô in eine Hütte im Stadtteil Fukagawa an den Stadtrand von Edo gezogen. Sie erhielt den Namen Bashôan, „Bananenstauden-Hütte“, angeregt durch eine dort vorgefundene Pflanze. Zudem dient die Banane ihres hohlen Stammes wegen in der buddhistischen Literatur als beliebtes Gleichnis für den wesenlosen Charakter der vergänglichen Welt. Für Bashô – und sicher nicht für ihn allein – war sie vor allem ein ästhetisches Faszinosum: Er liebte besonders das Geräusch des leise auf ihren Blättern trommelnden Regens.

80 Das „Schutzmäntelchen“ (jap. *mino*; wörtl.: „Strohmantel“) meint als Wortspiel zunächst die Schutzhülle des kleinen Sackspinners (jap. *minomushi*; *canephora asiatica*), die jener sich aus kleinen Blättchen und Zweigresten verfertigt. Hier eine Anspielung darauf, daß Bashô anlässlich seiner längsten Wanderreise, die ihn durch die nördlichen Hinterlande führte, die Hütte Bashôan aufgegeben hatte. Die Erwähnung eines Strohmantels läßt darüber hinaus sofort an das Titel- und Eingangsgedicht der Sammlung *Sarumino* selbst denken; s. oben, S. 136.

81 Für diese Reise s. die Einleitung oben. Kisagata war eine berühmte Inselbucht an der Nordwestküste gewesen (Provinz Uzen) und bildete lange Zeit das Pendant zu der noch berühmteren Bucht von Matsushima auf der Pazifikseite der Hauptinsel Honshû, bis sie 1804 durch

Gesicht gebräunt, an der rauhen Küste des Nordmeeres mit ihren schwer zu passierenden Dünen erwanderte ich mir wunde Füße⁸² – dieses Jahr nun lasse ich mich von den Wellen des Biwa-Sees⁸³ treiben. Als würde ich mich dem schützenden Schilfschatten anvertrauen, genau wie das dahintreibende Nest des Zwergtauchers an einem Schilfstengel Halt sucht,⁸⁴ besserte ich die Dachtraufen aus, flickte den Zaun, und bezog – zunächst nur für kurze Zeit – zu Beginn des vierten Monats diese Hütte, beschloß dann jedoch, sie auch für länger nicht wieder zu verlassen.⁸⁵

Noch liegt ein letzter Frühlingshauch in der Luft, die Azaleen blühen und von den Kiefern hängen die Blüten der wilden Bergglyzinie herab. Von Zeit zu Zeit ertönt der Ruf des Bergkuckucks⁸⁶. Da sich auch der Vogel „Biete-Rast“, nämlich der Eichelhäher⁸⁷, meldet, ist seinem Widerpart, dem Specht „Tempel-

ein großes Seebeben über den Meeresspiegel gehoben wurde; vgl. DOMBRADY 1985:211–217.

82 Die Wanderung von Kisagata nach Süden entlang der Küste gehörte zusammen mit der Überquerung der japanischen Alpen zu den beschwerlichsten Abschnitten der Reise; vgl. DOMBRADY 1985:219–229.

83 Der größte Inlandsee Japans, nahe der alten Kaiserstadt Kyôto (Heiankyô) gelegen, ist eine der wichtigsten, mit vielen historischen und kulturellen Reminiszenzen verbundene Landschaftszenerien; s. auch Anm. 92 sowie *Ômi no rekishi to bunka* 1995.

84 Das scheinbar treibende, weil weit im Wasser gebaute Nest des Zwergtauchers (jap. *kaitsuburi*; *podiceps ruficollis*) ist ein Topos der klassischen japanischen Literatur, der die Vorstellung der Unstetigkeit, das Fehlen jeglicher sicheren Wohnstatt evoziert. Durch die vorangehende Erwähnung des Biwa-Sees bereitet Bashô dieses Motiv bereits vor, wird dieser doch auch *nio no umi*, „Zwergtaucher-Meer“, genannt.

85 In dieser Formulierung verbirgt sich eine Anspielung auf ein Gedicht von Saigyô (1118–1190) aus der Sammlung *Shinkokinwakashû*:

<i>Yoshinoyama</i>	Noch denke ich nicht daran,
<i>yagate ideji to</i>	sie zu verlassen, die Kirschblüten
<i>omou mi wo</i>	in den Bergen von Yoshino ...
<i>hana chirinaba to</i>	Doch wird noch jemand meiner harren,
<i>hito ya maturamu</i>	wenn sie abgefallen sind ...?

(*Shinkokinwakashû* 1992:472; Nr. 1619)

86 Jap. *hototogisu*. Der für gewöhnlich als „Kuckuck“ übersetzte Vogel gehört zwar zur Familie der *Cuculi* (*cuculus micropterus* Gould oder *cuculus poliocephalus*), die durch ihn hervorgerufenen Stimmungsbilder unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von den eher fröhlichen Assoziationen abendländischer Provenienz. Sein Rufen, oft auch als Weinen charakterisiert, klagt über die nur kurze Dauer des Frühlings, ja die Vergänglichkeit des Lebens überhaupt; vgl. DOMBRADY 1985:86 Anm. 75.

87 Jap. *yadokashidori*, wörtl.: „Der Vogel, der Unterkunft verleiht“; eigentlich *kakesu* (*garrulus glandarius*). Er ist auch von Saigyô bedichtet worden – und möglicherweise spielt Bashô hier ebenfalls auf eines dieser Gedichte an:

<i>Yamajiwake</i>	Während ich die Kirschblüte suche,
<i>hana wo tazunete</i>	auf abgelegenen Bergpfaden,
<i>hi wa kurenu</i>	geht der Tag zur Neige.
<i>yadokashidori no</i>	Von ferne, gerade noch zu hören,
<i>koe mo kasumite</i>	der Ruf des Eichelhähers.

zerstörer“⁸⁸, nicht anders zumute: ist er sich ebenfalls nicht zu schade zu klopfen. All dies bereitet mir ein Vergnügen sondergleichen. Ich fühle mich nach China versetzt, wo der Geist die südöstlichen Gegenden von Wu und Ch'u⁸⁹ überfliegt, während der Körper an den Flüssen Hsieh und Hsiang, die den Tung-T'ing-See⁹⁰ nähren, verweilt ... Südwestlich meiner Hütte ragen Berge empor, und die nächste menschliche Behausung ist in angemessener Entfernung. Von den südlichen Gipfeln herab weht eine Brise voller Wohlgeruch, der Wind des Nordens wiederum führt die erfrischende Kühle des Sees mit sich. Der Dunst, der vom mächtigen Berg Hiei und von den Gipfeln des Hira-Berges⁹¹ herabsteigt, verhüllt die „Kiefer von Karasaki“⁹². Auch ein Schloß ist vorhanden,

(nach MIYA 1978³:104)

- 88 Jap. *kitsutsuki*, wörtl.: „Baumklopfer“ (Fam. *Picidae*), wird auch *teradori*, der „Tempelvogel“, genannt. Diese Bezeichnung geht auf eine alte Sage zurück. Danach haben sich die Totengeister des Mononobe-Clans, der bei der Einführung des Buddhismus im ausgehenden 6. Jh. dem Soga-Clan und der neuen Religion unterlag, in diesen Vogel verwandelt, um durch die „Zerstörung“ von Tempelgebäuden noch nach ihrem Untergang Rache nehmen zu können. Gleichfalls auf diese Bedeutung bezieht sich Bashō in einem Gedicht, das während seiner Hinterlandreise anlässlich eines Besuches bei der Klausen seines Zen-Lehrers Butchō 仏頂 (1642–1715) entstand:

<i>Kitsutsuki mo</i>	Kein Specht zerstört
<i>io wa yaburazu</i>	mit seinem Klopfen diese Hütte –
<i>natsukodachi</i>	im sommerlichten Baumschatten ...

(übers. von DOMBRADY 1985:83)

- 89 Wu und Ch'u waren zwei Staatsgebiete im frühen China. Bashōs Formulierung zitiert ein berühmtes Gedicht des chinesischen Dichters Tu Fu (jap. To Ho; 712–770), verfaßt zu einer Zeit, als ihre Macht längst der Vergangenheit angehörte. Bei ihm heißt es unter dem Titel „Ich besteige den Turm von Yo-yang“ 登岳陽樓:

Schon seit langem habe ich vom Tung-t'ing-See gehört,
heute nun besteige ich den Turm Yo-yang, ihn zu überblicken.
Getrennt durch ihn, in Ost und Süd, die Staaten Wu und Ch'u,
in seiner Oberfläche spiegeln sich Himmel und Erde, Tag und Nacht.

(aus der Sammlung *T'ang-hsüan-chi*; übers. nach *Tōshisen* 1981²⁴:131–2)

- 90 Eine der großen chinesischen Landschaften, gefeiert in Literatur und Malerei gleichermaßen. Die Gegend um den See Tung-t'ing (s. a. das Gedicht von Tu Fu in der vorangehenden Anm.) mit seinen Zuflüssen Hsieh und Hsiang ist berühmt für acht Landschaftstableaus (*hsieh-hsiang pa-ching* 瀟湘八景, die „Acht Ansichten der Landschaft um Hsieh und Hsiang“), deren Kodifizierung auf den Maler Sung Ti aus der Sung-Zeit zurückgeht. Sie gaben das Vorbild für ähnliche Szenerien in Japan; s. Anm. 92.
- 91 Ein langgestreckter Bergzug westlich des Biwa-Sees. Auf dem Hieizan im Nordosten der alten Kaiserstadt liegt der zentrale Tempelkomplex der Tendai-Schule mit ihrem Haupttempel Enryakuji. Die unzugänglichen Höhenzüge des Hirayama, der sich in nordöstlicher Richtung daran anschließt, waren seit alters Aufenthalts- und Schulungsort der Bergasketen (*yamabushi*).
- 92 Karasaki mit seiner einsamen Kiefer gehört zu den „Acht Ansichten der Provinz Ômi“ (*Ômi hakkei* 近江八景) am Südtel des Biwa-Sees, wie sie nach chinesischem Vorbild in der heute bekannten Form von Konoe Nobutada (1565–1614) zusammengestellt worden sind. Diese acht Landschafts- und Stimmungsbilder, oft bedichtet und gemalt, umfassen:

1) Erfrischender Bergsturm bei Awazu

desgleichen eine stattliche Brücke und Fischerboote.⁹³ Gesprächsfetzen von Holzfällern auf dem Weg nach Kasatori⁹⁴ sind zu hören, sowie Pflanzlieder von den kleinen Feldern am Fuß des Berges, wo die Setzlinge aus den Frühbeeten gezupft werden; über ihnen klingt abgehackt der Ruf der Wasserrallen in die Abenddämmerung hinein, wo schon die Leuchtkäfer tanzen ...⁹⁵ – es gibt nichts, woran es dieser schönen Landschaft mangeln würde. Da ist vor allem der Berg Mikami („Dreier-Höhe“)⁹⁶ dessen Gestalt dem Fuji ähnelt, und der in mir Erinnerungen an meine alte Wohnstatt in der Ebene Musashino⁹⁷ weckt; weiterhin der Berg Tanakami („Hoch-über-den-Feldern“) mit seinen Spuren bedeutender Persönlichkeiten.⁹⁸ Darüber hinaus bin ich umgeben von den Bergen

- 2) Der Seta-Fluß im Schein der Abendsonne
- 3) Der Klang der Abendglocke des Tempels Miidera
- 4) Nächtlicher Regen bei Karasaki
- 5) Heimkehrende Boote bei Yabase
- 6) Der Herbstmond über dem Ishiyamadera
- 7) Wildgänse, die sich auf dem Strand von Katada niederlassen
- 8) Der verschneite Bergzug des Hirayama in der Abenddämmerung

93 Gemeint ist die Burganlage von Zeze, die 1601 von den Tokugawa zur Kontrolle der Kansai-Gebiete errichtet worden war. – Bei der Brücke handelt es sich um die Seta no hashi über den Fluß Setagawa, der nahe bei Ishiyama aus dem Biwa-See fließt. Sie war Teil des zentralen Handels- und Reiseweges (des sog. *Tôkaidô*) zwischen den westlichen Gebieten und dem eigentlichen Machtzentrum Edo und entsprechend frequentiert. Die gesamte Aufzählung – See, Berge, Dunst, Anwesen, Brücke und Boote – erinnert an die wichtigsten Komponenten eines chinesischen oder (in dieser Tradition stehenden) japanischen Landschaftsbildes der Tuschmalerei.

94 Wörtl.: „Wo man den Binsenhut absetzt“; ein Berg auf halbem Weg zwischen Ishiyama und Uji gelegen, der zu den *utamakura*, „Gedichtkopfkissen“, d.h. bedichtungswürdigen Ortmotiven der japanischen Literatur zählt; s. hierfür DOMBRADY 1985:21–25.

95 Eine Anspielung auf ein Gedicht des Tendai-Abtes Jien (1155–1225), enthalten in dessen privater Gedichtsammlung *Shûgyokushû* 拾玉集 („Sammlung nachgelesener Kostbarkeiten“):

<i>Ôi-gawa</i>	Im Ôi-Fluß schaukeln
<i>hoshi koso nami ni</i>	wahrlich die Sterne auf seinem
<i>ukabinure</i>	glatten Wasserspiegel –
<i>hotaru tobikau</i>	Am Himmel der Abenddämmerung
<i>yûyami no sora</i>	tanzen die Leuchtkäferchen ...

(*Shûgyokushû* 1968³:51; Nr. 3505)

Die Gegend zwischen dem Abfluß des Setagawa und Ishiyama war in der Poesie besonders für die Glühwürmchen bekannt; so etwa bei Asai Ryôï (?–1691) in seinem Werk *Tôkaidô meishoki* 東海道名所記 („Berühmte Orte entlang der Tôkaidô-Straße“), in dem er die Schönheit der Leuchtkäferschwärme in den Nächten des 4. Monats preist (MAY 1973:173).

96 Dieser Berg liegt nordwestlich von Ishiyama in der Nähe der Stadt Moriyama.

97 Die Gegend von Bashôs langjähriger Klausur Bashôan bei Edo (s. Anm. 79). Von dort aus war bei klarem Wetter der Fujisan zu sehen.

98 Bei diesem Berg am Ostufer des Biwa-See denkt Bashô vor allem an drei berühmte Dichter, die zu den poetischen Größen des japanischen Altertums gerechnet werden: Sarumaru Dayû (um 800?), einer der „Sechsendreißig Dichterheiligen“ (*sanjûrokkasen*) wurde hier begraben

Sasôgatake („Bambusgrasgipfel“), Senjôgamine („Tausend-Klafter-Spitze“) und Hakamagoshi („Hosenrock-Bund“).⁹⁹ Der Nachbarweiler Kurozu („Dunkelfurt“)¹⁰⁰ liegt tief im Schatten hoher Bäume, und wie in jenem Gedicht aus dem *Man'yôshû* „schreiten in der Dunkelheit schwächliche Burschen die Fischwehre ab.“¹⁰¹ Während ich mich noch frage, ob mir ein freier Ausblick gegönnt sein wird, klettere ich den hinter der Hütte gelegenen Gipfel hinauf. Dort habe ich mir aus Kiefernästen und Stroh ein rundes Sitzkissen gefertigt: *Saru-no-koshikake*, „Affensitz“¹⁰², habe ich diesen Ort genannt. Dennoch folge ich noch lange nicht Ch'u-ch'üan, der ein Nest in jenem Zierapfelbaum zur Wohnstatt nahm, geschweige denn Wang-wêng, der sich in seine Klause auf dem Berg Chu-po-fêng zurückzog.¹⁰³ Eher schon gleiche ich einem jener „verschlafenen“ Bergbewohner¹⁰⁴ und sitze oben in luftiger Höhe, die Beine unbekümmert von mir gestreckt, und knacke Läuse inmitten der einsamen Berge.

Steht mir danach der Sinn, gehe ich ins Tal, Wasser zu schöpfen, und koche mir etwas zu essen. Das herabtropfende Wasser läßt mich – wie in jenem Ge-

ben; für Ôtomo no Kuronushi (Anfang des 9. Jh.), einer der „Sechs Dichterheiligen“ (*rok-kasen*) des *Kokinwakashû*, und Ki no Tsurayuki (?–945?), ebenfalls den „Sechsendreißig Dichterheiligen“ zugerechnet, finden sich hier Schreine zu ihrer Verehrung.

99 Die drei genannten Berge liegen in einem leichten Bogen südlich von Ishiyama und bilden eine natürliche Umgrenzung der von Bashô beschriebenen Landschaft.

100 Auf der östlichen, der Klause gegenüberliegenden Seite des Setagawa gelegen, ist dieses Dorf seit alters als ein Ort des Fischfangs bekannt.

101 In der ältesten japanischen Gedichtsammlung, dem *Man'yôshû* (2. Hälfte des 8. Jh.), findet sich kein entsprechendes Gedicht. Die von Bashô zitierte Zeile ist jedoch Teil eines Gedichts, das in einer sehr viel später entstandenen Lokalsammlung, dem *Ômi yochishiryaku* 近江輿地誌略 („Kurzgefaßte Topographie der Provinz Ômi“) von 1734, wie folgt festgehalten wurde:

<i>Tanakami ya</i>	Schwächliche Burschen
<i>Kurozu no sô no</i>	aus den Domänen Tanakami und Kurozu:
<i>yase-otoko</i>	Das Licht in der Hand
<i>ajiro-moru tote</i>	schreiten sie die Fischwehre ab
<i>iro no kurosa yo</i>	bei zunehmender Dunkelheit ...

102 Eine mehrschichtige Anspielung: *koshikake* meint zunächst wie beschrieben ein Sitzkissen. Dieses Bild wird hier verbunden mit der Existenz wilder Affen in der weiteren Umgebung, die auf dieser Sitzgelegenheit Platz nehmen könnten (zu den Affen s. a. das Gedicht Nr. 5 des *Kiyû nikki*). *Saru-no-koshikake* hingegen ist der Name für einen (giftigen) Pilz, dessen breiter Hut die Assoziation eines natürlichen Schemel für die Affen hervorgerufen hat.

103 Zwei legendäre chinesische Eremiten, die in einem Gedicht des Sung-Dichters Huang Shanku (jap. Kô Sankoku 黄山谷; 1045–1105) mit dem Titel *T'i ch'ien-feng-ko* 題潜峰閣 („Auf dem Turm des Gipfel Ch'ien“) erwähnt werden:

Der alte Ch'u in seinem Nest auf dem Zierapfelbaum,
der ehrwürdige Wang in seiner Klause auf dem Gipfel Chu-po.

104 Dies meint zum einen die Attitüde einiger Literaten in China, die sich gegen das Ideal der Pflichterfüllung wandten. So heißt es im *Ch'i-tung yeh-yü* 齊東野語 vom Dichter Tu Mu 杜牧 (jap. To Boku; 803–852), er sei ein „Gewohnheitsschläfer“ gewesen. Zum andern eine Anspielung auf die übernatürlichen Fähigkeiten legendärer taoistischer Meister, die mit geschlossenen Augen in den steilsten Bergen „schlaf-wandelten“.

dicht von Saigyô¹⁰⁵ – die tiefe Einsamkeit dieses Ortes spüren; die kleine Feuerstelle wiederum ist leicht zu handhaben. Mein Vorgänger muß wahrlich ein Mensch hohen Sinnes gewesen sein, hat er doch bei der Ausstattung der Hütte auf jeden unnützen Zierat verzichtet. Lediglich eine schmale Nische für die Andachtsstatue, einen kleinen Buddha, hat er freigehalten, und eine Ablage für das Bettzeug eingerichtet. Als der Abt vom Tempelberg Kôrasan¹⁰⁶ aus den Provinzen Chikuzen und Chikugo, der Sohn eines gewissen Kai vom Kamo-Schrein¹⁰⁷, dieser Tage die Hauptstadt aufsuchte, bat ich ihn durch einen Mittelsmann um eine Kalligraphie von seiner Hand. Ohne weitere Umstände tauchte er den Pinsel ein und ließ mir eine Aufschrift mit den drei Zeichen „Gen-jû-an“ 幻住庵 zukommen. Alsbald wurde sie mir zum Erinnerungsstück an den Aufenthalt in dieser Grashütte. Diese ist tatsächlich schlicht wie eine rechte Bergklause oder eine Reiseunterkunft und bedarf keines unnötigen Kleinkrams; lediglich ein Zypressenhut aus dem Kiso-Tal¹⁰⁸ und ein Schilfgrasumhang aus dem Hinterland¹⁰⁹ hängen am Pfeiler über meinem Kissen. Tagsüber taucht gelegentlich ein Besucher auf und erfreut mein Herz;¹¹⁰ auch der Alte, der den hiesigen Schrein betreut, oder einige Burschen aus dem Dorf kommen bei mir vorbei, zu Gesprächen über Dinge, die mir bislang unbekannt waren: über die Wildschweine, die sich an den Setzlingen der Reisfelder gütlich tun und dabei alles zerwühlen,¹¹¹ oder die Hasen, die ihre Bohnenbeete heimsuchen. Neigt

105 Zitat der Anfangszeile eines Saigyô (s. Anm. 85) zugeschriebenen Gedichtes:

<i>Tokutokuto</i>	Tropfen um Tropfen –
<i>otsuru iwama no</i>	das gebirgsklare Wasser
<i>koke shimizu</i>	im Moos zwischen dem Gestein:
<i>kumihosu hodo mo</i>	Unausschöpflich rinnt es
<i>naki sumai kana</i>	an diesem abgelegenen Ort ...

106 Der Miidera genannte Tempel gehörte zu dem großen Schreinkomplex des Kôrajinja, heute Präfektur Fukuoka, in Südjapan.

107 Dieser Sohn war Jakugen Ichi'nyo 寂源一如, der 50. Abt in der Linie des Miidera. Er wurde als Literat, vor allem jedoch als Kalligraph geschätzt. Bashô stand über den Schriftmeister Kitamuki Unchiku 北向雲竹 aus Kyôto (1623–1703) in entfernter Beziehung zu dessen Schule.

108 Das Flußtal des Kisogawa in den japanischen Alpen bildete einen wichtigen Abschnitt des damaligen Verkehrsweges zwischen den Westprovinzen und Zentraljapan (Provinzen Mino und Shinano), des sog. *Nakasendô*. Bashô war diese Route zuletzt im Jahr 1688 gegangen, zusammen mit seinem Schüler Etsujin. Siehe dazu sein *Sarashina kikô* 更科紀行, „Aufzeichnungen über die Reise nach Sarashina“ (HAMMITZSCH 1956).

109 Dies war wahrscheinlich ein Geschenk seines Schülers Hokushi 北枝 (um 1664–1718) anläßlich ihres Zusammentreffens im Spätsommer 1689 in Kanazawa während Bashôs Hinterlandreise (vgl. DOMBRADY 1985:257 und Anm. 398 sowie DOMBRADY 1979); vgl. auch das Gedicht Nr. 25 des *Kiyû nikki*.

110 Für die konkreten Umstände des Hüttenlebens vgl. die Ausführungen in der Einleitung.

111 Vgl. folgendes Gedicht von Bashô, das in dieser Zeit entstand:

<i>Inoshishi mo</i>	Sogar die Wildschweine
<i>tomo ni fukaruru</i>	nimmt er mit sich fort –
<i>nowaki kana</i>	reißender Herbststurm ...

sich die Sonne der Bergsilhouette zu, erwarte ich still in Meditation versunken den Mond und begleite die Schatten, die allmählich Gestalt annehmen, hole mir die Lampe und überdenke mit dem Halbschatten¹¹² – meinem unwirklichen Gegenüber – die Prinzipien von Wahr und Falsch.

Was ich bisher äußerte, heißt jedoch nicht, daß ich dieses Leben allein wegen meiner Liebe zur Stille führe und meine Spuren in der Wildnis zu verbergen suche.¹¹³ Mein kränklicher und erschöpfter Körper ist es, der mir den Umgang mit anderen erschwert und mich einem Menschen gleichen läßt, der sich von der Welt abwendet.¹¹⁴ Denke ich in aller Gründlichkeit über meine Vergangenheit nach und über die törichten Verfehlungen längst zurückliegender Monate und Jahre, erinnere ich mich mit neidvoller Wehmut daran, daß ich einst meinen notwendigen Lebensunterhalt in Staatsdiensten erworben habe.¹¹⁵ Auch erwog ich einmal, hinter die „Hecke Buddhas“ zu gelangen und die Schwelle der „Klausen des Patriarchen“ zu übertreten.¹¹⁶ – Stattdessen aber setze ich meinen Körper dem ziellosen Treiben von Wind und Wolken aus¹¹⁷ und mühe mich ab mit Gemütsregungen, die die Welt der Blumen und Vögel in mir hervorrufen. Weil mir dies eine Weile sogar zum Lebensunterhalt wurde, bin ich letztlich nur diesem einen Pfad des Dichtens¹¹⁸ gefolgt, unbegabt wie ich bin und ohne be-

112 Die personifizierten Begriffe „Schatten“ und „Halbschatten“ gehen auf einen Abschnitt bei Chuang-tse zurück (Buch II). Dort unterhalten sich beide über die geistigen Voraussetzungen des absichtslosen Lebens (WILHELM 1979:51). Hier als Wendung gebraucht für eine meditativ-kontemplative Weltbetrachtung – die erwähnte Lampe läßt überdies auf eine Lektüre diesbezüglicher Schriften schließen. (Mit „Halbschatten“ sind die zarten Schattenränder gemeint, die durch die Überlagerung des Schattens zweier verschiedener Lichtquellen, hier Mond und Lampe, entstehen.)

113 Feststehender Ausdruck für das Eremitenleben in taoistisch-buddhistischer Haltung.

114 Vgl. die Einleitung.

115 Seine Jugendzeit ausgenommen, in der er Diener eines fürstlichen Erben gewesen war, hatte Bashō kein länger währendes Arbeitsverhältnis. Um 1673 (anderen Quellen zufolge 1678) soll er kurze Zeit beim städtischen Wasseramt in Edo gearbeitet haben.

116 Dieser Ausdruck für die Hinwendung zur buddhistischen Lehre im allgemeinen und zur Zen-Schule im besonderen findet sich schon in der Sammlung *Hui-neng ch'an-shih yü-lu* 慧能禪師語錄 („Sammlung der Worte des Ch'an-Meisters Hui-neng“). Bashō praktizierte über Jahre hinweg die Zen-Meditation unter Anleitung seines Meisters Butchō (s. Anm. 88). 1677 (oder erst 1679?) ließ er sich das Haar scheren, ohne jedoch einer strengen, klösterlichen Lebensführung zu folgen. Seine Schulung waren die zahlreichen – und immer entbehrungsreichen – Reisen der folgenden Jahrzehnte; Reisen, für die er nicht von ungefähr den buddhistischen Ausdruck *angya* „Wanderübung“, „Wanderexerziten“, verwendete (s. DOMBRADY 1985:29–35).

117 Das Motiv der treibenden Wolken ist ein zentraler Topos der ostasiatischen Literatur, im engeren Sinn (*unsui*, wörtl. „Wolken-und-Wasser“) als Ausdruck für einen buddhistischen Wandermönch, im weiteren Sinn taoistischer Gelassenheit dem Ideal verpflichtet, sich dem Geschehen der Dinge anzupassen, dem Weg des natürlichen Fließens zu folgen.

118 Wörtl.: *kono hitosuji ni tsunagaru*. Dieser Begriff für die ausschließliche Hingabe an den eigenen „Weg des Dichtens“ wird von Bashō mehrfach gebraucht, zu Beginn des *Oi no kōbumi* etwa wie in verschiedenen Briefen (vgl. *Briefe* 1963³:398, 431 u. a.). HAMMITZSCH

sondere Fertigkeit. Der Poet Po Chü-i zerstörte so die Harmonie seiner „Fünf Eingeweide“¹¹⁹, und Tu Fu magerte ab über der Mühsal des Dichtens.¹²⁰ Doch ungeachtet dieser Unterschiede zwischen ‚weise‘ und ‚töricht‘, ‚belesen‘ und ‚einfältig‘¹²¹ – verweilt nicht ein jeder „im Wahn der Welt“? Mit diesem Gedanken beschließe ich meine Überlegungen und begeben mich zur Ruhe.

<i>Mazu tanomu</i>	Wohlgeborgen,
<i>shii no ki mo ari</i>	dort, wo die Eichen stehen,
<i>natsukodachi</i>	in ihrem Sommerschatten ... ¹²²

(1954:233, Fußnote 173) gibt einen Hinweis dafür, welche Bedeutung dieser Begriff als Ausdruck der Zeitlosigkeit für Bashōs Kunst-Übung hat.

119 Po Chü'i 白居易 (772–846) ist eine der größten Dichtergestalten der chinesischen Literatur; in Japan unter dem Namen Hakurakuten bekannt. In der traditionellen chinesischen Medizin wird die Harmonie der „Fünf inneren Wirkungskreise“ (chin. *wu-tsang* 五臟 jap. *gozō*; Leber, Herz, Milz, Lungen und Nieren) für die Gesundheit als besonders wichtig erachtet. Wird sie gewahrt, bieten diese Bereiche fördernden Kräften Raum, andernfalls können sich dort schädigende Geister festsetzen (s. KALTENMARCK 1981:216ff.).

120 Tu Fu 杜甫 (s. Anm. 89) bildet zusammen mit Li Po 李白 (Jap. Ri Haku; 701–762) das Zweigestirn der chinesischen Dichtung der T'ang-Zeit. Li Po zitiert in einem Gedicht (*Li Po tseng Tu Fu* 李白贈杜甫 aus der Sammlung *Yüan-chi huo-fa* 円機活法) folgende Klage seines Dichtergenossen:

Weißt du, daß ich über den Mühen des Dichtens ganz abgemagert bin?

121 Die Unterschiede, auf die Bashō hier anspielt, betreffen zunächst seine ‚Anmaßung‘, sich in eine Reihe mit den erwähnten Dichtergrößen zu stellen – mit ihnen verglichen ist er natürlich nur töricht und unbelesen ... Aber, wie die Fortführung zeigt, geht es ihm zugleich um die Nebensächlichkeit solcher Unterschiede zwischen den einzelnen Menschen: angesichts der Notwendigkeit, die eigene (leidvolle und illusorische) Verfaßtheit im buddhistischen Sinn zu erkennen.

122 Dieses Gedicht enthält sehr unterschiedliche Bedeutungsebenen, die sich sämtlich auf literarische Vorgänger beziehen. Die Übertragung des hier als „Eiche“ übersetzten Baums (*Castanopsis sprach*) will vor allem den Schutzcharakter berücksichtigen, wie er in seinem Bildgebrauch intendiert ist. Einen Schutz ähnlicher Art etwa evoziert das Bild „am Fuß (= im Schatten) der Eichen“ in seiner bekanntesten literarischen Fundstelle, dem *Genji monogatari* vom Beginn des 11. Jh., das ein Kapitel gleichen Namens besitzt (*Shii ga moto* 権本). Dort beklagt die Hauptgestalt, der Prinz Genji, seinen toten Mentor mit folgendem Gedicht (*Genji monogatari* 1962:372):

<i>Tachi-yoramu</i>	Der mir Schutz war
<i>kage to tanomishi</i>	wie jener Schatten der Eiche
<i>shii ga moto</i>	ist nun gestorben.
<i>munashiki toko ni</i>	Ein leerer Raum
<i>narinikeru kana</i>	ist endgültig dies geworden.

OGATA (1978:27) weist weiterhin daraufhin, daß in der Tradition der Einsiedlerliteratur, der Bashō – vorbehaltlich genauerer Differenzierung – ebenfalls angehörte, der Schutz gebende Schatten (*tanomu kage* oder *tanomu kokage*) ein alter poetischer Begriff ist, buddhistisch geprägt durch die Einsicht in den wahnhaften Charakter allen Seins, mit der Konsequenz, in dieser Wahnhaftigkeit selbst (oder gerade) noch einen Schatten als Schutz zu begreifen.

Eine dritte, ergänzende Bedeutungsebene läßt sich der Schilderung in einem Brief an Kyo-kusui vom 30. Tag des 6. Monats 1690 entnehmen: „[Oben] auf dem ‚Affensitz‘ bedichte ich

5.2 Das chinesische Gedicht von Shinken (samt Vorrede)

Im Anschluß an die „Aufzeichnungen aus der Hütte des Wahns“ am Kokubuyama des alten Meisters Bashô:

Wohl in jedem Zeitalter gibt es Einsiedler; durch eine innere Haltung der Verborgenheit erlangen sie tiefe Einsicht. Gleichermaßen finden sich überall Berge und Wasserläufe; durch die Menschen, die sie schauen, kommt diesen Landschaften ihre Schönheit zu. Beim Lesen der „Aufzeichnungen aus der Klause des Wahns“ des alten Meisters erkannte ich, daß er diese Einsicht besitzt, und die Berge und Wasserläufe in ihm einen Menschen gefunden haben, der ihre Schönheit noch vertieft. So läßt sich wohl sagen, daß Mensch und Natur gegenseitig voneinander gewinnen. Dieser Einsicht folgend, habe ich – ohne besonderes Können – ein Gedicht verfaßt, welches lautet:

Südlich des Biwa-Sees, am Gipfel des Berges Kokubu,
 Stehen dicht die alten Kiefern und spenden frischgrünen Schatten;
 Dort findet sich eine kleine Hütte, das Dach aus Bambuslatten, schilfgedeckt,
 Darin ein bedeutender Mensch lebt, der allein seine Lebensgeister pflegt.
 Seine Worte schmücken wie Brokat die Berge und Wasser,
 Die ganze Landschaft gleicht ihnen, einbezogen in das poetische Gebäude;
 Diese Gegend ist seit alters reich an schönen Orten,
 Nun, durch seine Worte, ist sie noch reicher geworden.

Am Vollmondtag [15.] des 8. Monats im Jahr Genroku 3 [1690]
 verfaßt von Shinken

5.3 Das „Journal rechts am Tisch“ – das *Kiyû nikki*

1	<i>Hototogisu</i> <i>senaka mite-yaru</i> <i>fumoto kana</i>	Bergkuckuck – unverhofft erblickt, dort unten, am Fuß des Berges ... Sehe dich verschwinden, dort, am Fuß des Berges ... Ein Bergkuckuck ruft.
---	--	---

Kyokusui 曲水¹²³

Eine Szene auf dem Weg zur Klause. Unterschiedliche Deutungen sind möglich: Für gewöhnlich wird angenommen, der Dichter habe den Vogel von der Berghöhe herab unter sich vorbeifliegen sehen und diesen ungewöhnlichen Blickwinkel zum Anlaß genommen. Dazu gehört das Wissen, daß der Bergkuckuck für gewöhnlich zu hören, nicht aber zu sehen ist. Eine andere Interpretation

den Mond, im Schatten der Eichen fröne ich dem Müßiggang und vergnüge mich bar jedes Nutzens (...)“ (*Briefe* 1993⁵:114). Durch die Wahl entsprechender Begriffe verweist Bashô dabei auf Chuang-tse und die „zweckfreie“ Haltung des daoistischen Weisen; vgl. NAKAGAWA 1990:179–177 [= 18–20].

123 Für den Dichter s. die Einleitung, Anm. 15.

hält das Objekt der zweiten Zeile für die Gestalt eines Menschen, naheliegend Bashô selbst, auf dem Weg zur Hütte.

- | | | |
|---|--|---|
| 2 | <i>Kussame no
ato shizuka nari
natsu no yama</i> | Kräftiges Nießen –
dann wieder die Stille
sommerlicher Berge. |
|---|--|---|

Yasui 野水¹²⁴

Das Gedicht thematisiert – humoristisch – ebenfalls die Szenerie der Eingangssequenz des Prosatextes. Die gespannte, regungslose Hitze eines Sommernachmittags beim Aufstieg zur Klause durch den kleinen Bergwald wird von einem lauten Nießen durchbrochen. Dieser „Zwischenfall“ läßt die Stille paradoxerweise noch intensiver wahrnehmen als zuvor. Auch wenn dieses Gedicht nicht an dessen „existenzielle“ Qualitäten heranreicht, erinnert es doch an das berühmte *Shizukasa ya*-Gedicht von Bashô (vgl. DOMBRADY 1985:185 und 298–9). Zur Frage des Gedichtsubjekts s. die Einleitung.

- | | | |
|---|--|---|
| 3 | <i>Niwatori mo
barabara doki ka
kuina naku</i> | Rufe der Wasserralle:
mitten hinein ins morgendliche
Gegacker des Federviehs. |
|---|--|---|

Kyorai 去来¹²⁵

Die Wahrnehmung bleibt akustisch: Eine der ebenfalls im Prosatext erwähnten Wasserrallen übertönt mit ihrem abgehackten Rufen das morgendliche Geschrei der Hühner und Hähne. Möglich ist, daß der Dichter nicht nur an den Kontrast der unterschiedlichen Stimmen, sondern auch an den Unterschied zwischen wilden und domestizierten Tieren dachte, insofern die Beziehung (Menschen-) Welt versus Rückzug von den Menschen, Natur- versus Menschenwelt auch eine Deutungsebene des Prosatextes ist. Eine ähnliche Struktur und Thematik weist das Gedicht Nr. 13 auf.

- | | | |
|---|--|--|
| 4 | <i>Umiyama ni
samidare sou ya
hitokurami</i> | Rasch wird es dunkel:
ein ergiebiger Fünftmonatsregen
zieht berg- und uferlängs. |
|---|--|--|

Bonchô 凡兆¹²⁶

Das Gedicht thematisiert das Landschaftspanorama des Sees und die jahreszeitlichen Umstände. Es ist die Zeit nach dem Einzug in die Hütte, die Regenzeit im 5. Monat (nach dem Mondkalender). Eine vor den nordwestlich gelegenen Bergzügen des Hieizan und des Hirayama aufziehende Regenfront verdüstert

124 Der Dichter mit dem Familiennamen Okuda stammte aus Nagoya und war Kleiderhändler. Bereits zu Lebzeiten des Meisters entfernte er sich von der Bashô-Schule und widmete sich später vor allem dem Tee-Weg (1658–1743).

125 Für den Dichter s. die Einleitung, Anm. 8.

126 Für den Dichter s. die Einleitung, Anm. 21.

die dahinterstehende Abendsonne. Ein knappes, den Zeit- und Ortsumständen genau entsprechendes Bild.

- | | | |
|---|--|--|
| 5 | <i>Noki chikaki
ibanashi oru na
saru no ashi</i> | „Pflück' sie nicht,
die Moosbeeren nahe am Vordach!“
Affenfote ... |
|---|--|--|

Senna 千那¹²⁷

Die Moosbeeren, die hier bedichtet werden, sind wildwachsende Fruchtbeeren, die wegen ihres sauer-süßen Geschmacks beliebt sind. Die Bezeichnung *ibanashi* für *kokemomo* (Fam. *Vaccinium*) war speziell in der Gegend um den Biwa-See und die Hauptstadt geläufig. Das Bild erfordert den Rückschluß wildwachsende Pflanzen und Nähe zum Dach → abgelegene Einsiedelei. Die somit angedeutete Örtlichkeit stellt zugleich den Bezug dar zum Vorgedicht, zumal die Berghänge des Hieizan sowohl für Moosbeeren als auch für ihre Affen bekannt waren.

- | | | |
|---|---|--|
| 6 | <i>Hosohagi no
yasume-dokoro ya
natsu no yama</i> | Abgehärmte Beine:
erschöpft muß er hier innehalten
sommerliche Berge ... |
|---|---|--|

Chinseki 珍碩¹²⁸

Erschöpft vom langen Aufstieg muß der Dichter eine Pause machen. Allerdings bietet die Sommerlandschaft der Berge einen willkommenen Anlaß dazu. Im übertragenen Sinn dient dieses Gedicht ebenso als Hommage für den Meister: Für ihn ist die Klause Genjûan ein willkommener Ort des Innehaltens nach der langen und auszehrenden Reise durch die Nordlande.

- | | | |
|---|--|--|
| 7 | <i>Shichô wo okuru
Omou koto
shichô ni kake to
okurikeri</i> | Ein papiernes Mückennetz als Geschenk
Was immer dich bewegt,
vertrau es diesem Mückennetz an –
das ich dir hiermit schenke! |
|---|--|--|

Yakei 野徑¹²⁹

Eine poetische Aufforderung, die wie viele andere Gedichte dieser Zusammenstellung einen Aspekt des Hüttenlebens thematisiert. Der Klause Genjûan mangelte es offensichtlich an einem derartigen einfachen Mückennetz – ein im Sommer fast unverzichtbares Utensil. Im Gegensatz zum Mückennetz aus Hanf

127 Senna, Familienname Mikami, war Priester eines Tempels in Karata am Biwa-See (1651–1723).

128 Der Dichter, Familienname Hamada, später bekannt unter dem Namen Shadô, war Arzt in Zeze. Er gehörte zu den Kompilatoren der Sammlung *Hisago*, die dem *Sarumino* vorausging (?–1737).

129 Yakei stammte aus Zeze; u. a. beteiligt an zwei Kettengedichten der Sammlung *Hisago*.

galt die papierne Ausführung eher als ärmlich. Situationen, dieses Papier „zweckentfremdend“ zu benützen, mag es gerade bei einem Dichter reichlich geben ...

8	<i>Itsu takite</i> <i>fuki no ha ni moru</i> <i>obuku zo mo</i>	Wann immer gekocht und auf Huflattich dargebracht, der Opferreis für Buddha!
---	---	--

Ritô 里東¹³⁰

Der hier verwendete Begriff *obuku* お仏供 (Opfergabe) ist buddhistischer Herkunft. Es ist möglich, daß es sich bei dem Buddha um die erwähnte kleine Buddhastatue in der Hütte handelt. Aufgrund der im Prosatext erläuterten Umstände wäre es ebenfalls denkbar, daß der Dichter die dargebrachte Essensgabe vor dem dort beschriebenen Schrein liegen sah. Da Bashô nicht ununterbrochen in der Hütte lebte, kann die Thematisierung der Zeit im Gedicht selbst nicht als Hinweis dienen.

Der Huflattich, der hier als Unterlage Verwendung findet, beschwört zum einen den schlichten Charakter der Gabe, dient zugleich auch als Jahreszeitenhinweis (*kigo*) für den Sommer. Die einfache Gabe schließt an die bescheidenen Verhältnisse an, die das Bild des papiernen Mückennetzes im vorangehenden Gedicht bereits vorgegeben hat; die unmittelbare Verbindung mit dem Vorge-dicht ist jedoch im Motiv des Geschenks selbst zu sehen.

Zugleich ist dieses Bild auch ein Beispiel für den „Geist der Einfachheit“, wie er in der Bashô-Schule in den Traditionen des Zen-Buddhismus oder des philosophischen Taoismus (Chuang-tse) verfolgt wird. Schließlich sollte die ästhetische Qualität der Präsentation, etwa in der Tradition des „freien“ Blumenarrangements, nicht außer acht gelassen werden.

9	<i>Hotaru tobu</i> <i>tatami no ue mo</i> <i>koke no tsuyu</i>	Leuchtkäfer schwärmen über Moos und Strohmatte alles tau-beperlt ...
---	--	--

Otokuni 乙州¹³¹

Die Glühwürmchen wurden bereits im Prosatext erwähnt; allerdings ist es bei der Bedeutung dieses Insekts in der japanischen Poesie nicht überraschend, in der Abteilung Sommergedichte Verse dieses Themas zu finden. Das Schwärmen der Leuchtkäfer ist ein jahreszeitliches (Natur-)Phänomen wie der Mond im Herbst und daher auch Anlaß zu dichterischen Zusammenkünften. Die Gegend um den Fluß Setagawa war besonders berühmt dafür, weshalb auch Bashô die-

130 Der Dichter stammte ebenfalls aus Zeze und stand in Diensten der Provinzverwaltung. Auch beteiligt an zwei Kettengedichten der Sammlung *Hisago*.

131 Der Dichter, Familienname Kawai, stammte aus Ôtsu; jüngerer Bruder von Chigetsu (s. Gedicht Nr.28). Er gehörte dem Händlermilieu an und war insbesondere während der Genroku-Zeit für Bashô auch als Mäzen wichtig (?1657–?1720).

ser lokalen Eigenart seine Reverenz erwiesen hatte (s. Anm.95). Eine solche Leuchtkäferschau mag den Hintergrund des Gedichts bilden. Die Zusammenkunft währt so lange, bis sich auf den Matten im Zimmer bereits der Tau niederschlägt. Der Übergang von den leuchtenden Insekten zu den schimmernden Tauperlen ist dabei das zentrale Bild. Das Moos ist ein beliebter Topos für das Einsiedlerleben, insofern es als Verweis auf die (moosbewachsene) Hütte dient.

- | | | |
|----|--|---|
| 10 | <i>Kabase ya</i>
<i>mugura no naka no</i>
<i>hana-utsugi</i> | Welch ein Anblick!
Inmitten all des Schlinggewächses
blühende Deutzien. |
|----|--|---|

Dosui 怒誰 aus Zeze¹³²

Das Kriech- und Schlinggewächs (*mugura*) erlaubt über Zusammensetzungen wie *mugura no kado* (wörtl.: „Schlinggewächstor/überwachsenes Tor“) in der Bedeutung ‚ärmliche Hütte‘ ebenfalls Assoziationen zur Einsiedlerklause. Im Prosatext findet sich mit *kusa no to*, dem ‚überwachsenen Tor‘, ein vergleichbarer Ausdruck. Damit tritt neben die rein ästhetische Entdeckerfreude eine symbolische Bedeutung: Ähnlich dem überraschenden Anblick der Deutzien ist die Freude über die Klause und ihren Bewohner. Der ästhetische Kontrast wird auch für den Anschluß an das vorangehende Leuchtkäfergedicht ausschlaggebend gewesen sein: In beiden Fällen hebt sich von einer wirren und dunklen Umgebung etwas Leuchtendes, Helles ab.

- | | | |
|----|---|--|
| 11 | <i>Tadotadoshi</i>
<i>mine ni geta haku</i>
<i>satsuki-yami</i> | Vom Gipfel sich herabzutasten
schlüpft er in seine Holzsandalen:
Sommerregennacht. |
|----|---|--|

Tanshi 探志¹³³

Die Gipfelklettereien, die Bashō im Prosatext erwähnt, werden hier ins fast Unheimliche gewendet. Keine „schlafwandelnden Berggenien“ (vgl. Anm.104) mehr, sondern – weitaus realistischer – ein tastendes Suchen nach sicherem Halt in der nächtlichen Dunkelheit während der Regenzeit. Auch hier mag das Subjekt der Dichter selbst sein, etwa bei der Rückkehr von oder zur Klause von der Dunkelheit überrascht. Das Schlinggewächs des vorangehenden Gedichts, d.h. die pfadlose Wildnis, welche die Hütte umgibt, ist die atmosphärische Verbindung zwischen den beiden Gedichten.

- | | | |
|----|---|---|
| 12 | <i>Gowa roppa</i>
<i>io torimawasu</i>
<i>kankodori</i> | Zu fünfen, sechsen
umzingeln sie die Hütte mit ihren Rufen:
Kuckucksvögel ... |
|----|---|---|

Genshi 元志¹³⁴

¹³² Für den Dichter s. die Einleitung Anm. 16.

¹³³ Der Dichter stammte ebenfalls aus Zeze und war Schwertscheidenmacher; an einem Kettengedicht der Sammlung *Hisago* beteiligt.

Ein Nachhall der bedrohlichen und unsicheren Stimmung des vorangehenden Gedichts. Das Motiv der Umzingelung als antithetische Antwort auf die Beschwörung des Schutzes durch Prosatext und dortiges Schlußgedicht findet sich nochmals in Gedicht Nr. 18.

- | | | |
|----|---|--|
| 13 | <i>Kitsutsuki ni
watashite akuru
kuina kana</i> | Den nächsten Part
überläßt sie dem Specht, die Wasserralle.
Tagesanbruch ... |
|----|---|--|

Deido 泥土 aus Zeze¹³⁵

Das Gedicht spielt mit den akustischen Wahrnehmungen während des Aufenthaltes in der Hütte und ihrer Umgebung. Das abgehackte Rufen der Rallen wird nach einer kurzen Pause durch das Klopfen eines Spechtes „abgelöst“ – eine Beobachtung, deren ästhetischer Eindruck die Frage nach der tatsächlichen Kausalität sekundär werden läßt. Auch hier mag über die Tageszeit hinaus ein Kontrast zwischen den verschiedenen Tieren und ihren Lebenswelten für die Komposition eine Rolle gespielt haben: See und Felder unterhalb der Hütte, demgegenüber die Bergwelt hinter und über der Klausen. Die Vogelrufe sind die unmittelbare Verbindung beider Gedichte.

- | | | |
|----|---|---|
| 14 | <i>Kasa afutsu
hashira suzushi ya
kaze no iro</i> | Leicht bewegt er
den Strohhut am Pfeiler,
der Wind über den Bäumen! |
|----|---|---|

Fumikuni 史邦¹³⁶

Nachdem die Aufmerksamkeit im vorangehenden Gedicht aus der Klausen heraus auf Geräusche des Außenbereichs gerichtet wurde, wird sie durch den Wind, mit der Bewegung des Strohhutes ebenso wie durch das dabei entstehende leise Geräusch, wieder in die Hütte zurückgewendet. Wie im Gedicht Nr. 20 verstärken die unterschiedlichen Sinnesbereiche den Eindruck der Frische. Besonders markant ist die Einbeziehung der Farbwahrnehmung, der frische Wind der dritten Zeile wird wörtlich mit „Farbe des Windes“ charakterisiert. In diesem Ausdruck spiegelt sich der „wahrnehmbare“ Wind in den grünen Baumwipfeln; zugleich beinhaltet er die abstrakte Bedeutung „Wesen“, „Eigenschaft“ des Windes, hier seine Kühle.

Der Hut ist ein direkter Bezug zum Prosatext, der die Herkunft näher bestimmt. Offen bleibt, von welchen weiterführenden Assoziationen sich der Dichter leiten ließ: Erinnerung an eigene Reisen oder die Nordlandfahrt von

134 Der Dichter stammte aus der Provinz Owari, ein weiteres seiner Gedichte ist im *Sarumino* aufgenommen worden.

135 Deido war ebenfalls bereits an einem Kettengedicht der Sammlung *Hisago* beteiligt gewesen.

136 Der Dichter stammte aus der Provinz Owari und diente als Arzt, unter anderem auch am Palast des ehemaligen Kaisers.

Bashô, oder aber die Freude, bei solch einer Sommerhitze gerade nicht unterwegs sein zu müssen.

- | | | |
|----|---|--|
| 15 | <i>Tsuki matsu ya
umi wo shirime ni
yû-suzumi</i> | In Erwartung des Mondes,
den See in den Augenwinkeln:
Genuß der Abendfrische ... |
|----|---|--|

Masahide 正秀¹³⁷

Der Mond geht im Osten auf, nach Osten gewandt, liegt der See nördlich der Hütte tatsächlich „in den Augenwinkeln“. Das (gemeinsame) Warten auf den Mond verweist auf den Dichterkreis; das verbindende Motiv mit dem vorangehenden Gedicht ist die Linderung der Sommerhitze.

- | | | |
|----|---|--|
| 16 | <i>Shizukasa wa
kuri no ha shizumu
shimizu kana</i> | Stille – ein Kastanienblatt,
wie es im tiefklaren Wasser
langsam versinkt. |
|----|---|--|

Stille – langsam
versinkt ein Kastanienblatt
im tiefklaren Wasser.

Der verstorbene Ryû'in 柳陰

Der Bezug dieses Gedichts zum Prosatext ist offensichtlich jene Stelle, an der Bashô erwähnt, wie er sein Trinkwasser schöpft. War dort dessen Qualität noch akustisch beschrieben (*tokutokuto* das Geräusch des tropfenden Wassers in einer Anspielung auf ein Gedicht von Saigyô; s. Anm. 105), ist hier der visuelle Eindruck vorherrschend: die besondere Klarheit frischen Quellwassers, die es erlaubt, bis auf den Grund des Beckens zu sehen. Zu beachten ist die Verschränkung der Wahrnehmungsebenen: Das Geräusch der Tropfen, durch die Kenntnis des Prosatextes bzw. des poetischen Ortes evoziert, wird überlagert von der „tieferen“ Stille, die das Gewahrwerden des lautlos versinkenden Blattes auslöst. (Dies gilt übrigens ungeachtet der Frage, ob der Dichter selbst diesen Bezug kennen konnte, vielleicht gar bereits länger verstorben war.)

Diesem Eindruck entspricht hier eine außerordentlich komplexe Bildung der Lautgestalt. Die Silbenverschiebung bildet eine durchgehende Reihe von *shizuka(sa)* Stille über *shizumu* versinken zu *shimizu* klares Wasser und verbindet damit auch lautlich die drei zentralen Motive des Gedichts: Stille als „akustisches“ Phänomen, die Bewegung, ein optisches Phänomen, das wiederum ein lautloses ist (versinken), und die Klarheit, ebenfalls optisch, „unsichtbarer“ Katalysator und Medium zugleich, welches die Verbindung der beiden vorangehenden Qualitäten überhaupt erst ermöglicht.

¹³⁷ Masahide (auch Seishû gelesen), Familienname Mizuta, stammte aus Zeze und war Bashô ein wichtiger Mäzen. Er ist mit einigen Gedichten in den Sammlungen *Hisago* und *Sarumino* vertreten (1657–1723).

Zugleich kommt dem Gedicht dadurch eine gewisse Manieriertheit zu, unter der seine Qualität leidet.

- | | | |
|----|--|--|
| 17 | <i>Suzushisa ya
tomo ni kome kamu
shii ga moto</i> | Sommerliche Frische:
Gemeinsam essen sie ihren Reis,
im Schatten der Eichen. |
|----|--|--|

Jokô 如行¹³⁸

Das Gedicht vermittelt die ruhige und entspannte Stimmung, in der Meister und Schüler an einem heißen Sommermittag im schützenden Schatten der Bäume ihr Mittagmahl einnehmen. „Im Schatten der Eichen“ ist Verweis auf das Abschlußgedicht des Prosatextes. Die Überleitung vom vorhergehenden Gedicht liegt nahe: Das „klare, tiefe Wasser“ bezieht sich auf die Gelegenheit zum Wassers schöpfen; im Prosatext wird dies in einem Atemzug erwähnt mit der Essenszubereitung. Weitere verbindende Elemente sind die Ruhe oder Zurücknahme von Bewegung sowie die immer wieder thematisierte Frische.

- | | | |
|----|--|---|
| 18 | <i>Tou ni rusu nari</i> | Als ich zu Besuch kam, war der
Hausherr abwesend |
| | <i>Shii no ki wo
dakaete naku ya
semi no koe</i> | Mit ihrem Sirren
umzingeln sie die Eichbäume:
lärmende Zikaden! |

Bokusui 朴水 aus Zeze¹³⁹

Ein weiteres Gedicht, das auf die Eichen Bezug nimmt. Das Motiv des Schutzes durch die Bäume vor der Hütte im Vorgedicht wie auch in Bashô's Gedicht des Prosatextes wird hier ins Gegenteil gewendet: zum akustischen Belagerungsring. Und vielleicht ist es mehr als nur eine humoristische Nuance, daß der so belagerte Ort – nichts, d.h. niemand, nämlich nicht den erwarteten Hausherrn, enthält. Damit findet sich hier auch auf einer zweiten Ebene ein Gegensatzanschluß: Im Vorgedicht das gemeinsame Essen, hier der einsame Gast.

Die hier wiedergegebene Lesung ist die traditionell übliche. Die ebenfalls mögliche Variante *tagaete* (in *Sarumino* 1990:351; Nr.2160) anstelle von *dakaete* faßt das Gedicht noch enger im symbolischen Sinn: So wie die Zikaden an anderen (*tagau*) als den gewohnten Bäumen sitzen, ist der Hausherr an einem anderen als dem erwarteten Ort zu finden.

- | | | |
|----|---|--|
| 19 | <i>Me no shita ya
te-arau hodo ni
umi-suzushi</i> | Zum Greifen nahe!
Die Hände zu waschen gerade richtig,
das kühle Wasser des Sees ... |
|----|---|--|

138 Der Dichter (?-?1708), Familienname Kondô, stammte aus der Provinz Mino. Nach dem Tod von Bashô erstellte er eine eigene Sammlung von Gedichten des Meisters, das *Nochi no tabi* von 1695.

139 Bokusui stammte aus Zeze und soll Schreinbediensteter gewesen sein.

Shi'in 市隱 aus Tarui, Provinz Mino¹⁴⁰

Die ersehnte Kühle während der heißen und schwülen Sommerzeit gehört zu den beliebtesten Topoi gerade der *haikai*-Dichtung und wird im Verlauf der 35 Gedichte mindestens siebenmal direkt oder indirekt angesprochen. Pragmatisch gesehen war die Sommerschwüle ein wichtiger Grund für Bashô gewesen, sich eine Weile oberhalb des Biwa-Sees niederzulassen.

20 *Fumi ni ikosu*

Brieflich übermittelt:

*Zeze-kome ya
sanae no take ni
yû-suzumi*

Über den herangewachsenen
Setzlingen des Reis aus Zeze
ein kühler Abendhauch.

Hanzan 半殘¹⁴¹

Der Reis von Zeze gehört zu den hochklassigen Sorten; das Bedichten einer solchen örtlichen Spezialität (*miyage* oder *dosan*; s. a. das folgende Gedicht) ist ein immer wiederkehrendes Thema der *haikai*-Literatur. Entscheidend ist der „kausale“ Zusammenhang zwischen der Höhe der Setzlinge und der Abendfrische: Der Windhauch bewegt die Halme, dieser Anblick läßt die Kühle besonders intensiv empfinden – ein Beispiel für das synästhetische Ineinandergreifen der Sinnesebenen. Die herangewachsenen Halme sind zugleich ein Hinweis auf die fortschreitende (Jahres-)Zeit und damit auf das Ende der Sommerhitze.

21 *Mugi no ko wo miyage su*Geröstetes Gerstenmehl als Geschenk,
ein Erzeugnis dieser Region:

*Hito-fukuro
kore ya Tobada no
kotoshi mugi*

Ein Sack Gerstenmehl –
von der Ernte dieses Jahres
der Gemark Tobada ...

Shidô 之道¹⁴²

Eine örtliche Spezialität aus der Provinz Yamashiro: Das geröstete Gerstenmehl wird in kaltem Wasser eingeweicht und mit Zucker vermischt gegessen. Vermutlich lernte Bashô diese besonders im Sommer beliebte Speise während einem seiner kurzen Ausflüge in die Hauptstadt durch Shidô kennen. Zusammen mit dem Vorgedicht Parallel- wie Gegenüberstellung zweier kulinarischer Spezialitäten, die beinahe kompetierende Züge hat.

140 Der Dichter mit dem Familiennamen Takahata stammte wie Bashô ursprünglich aus Ueno, Provinz Iga, und starb 1722. Seit den sechziger Jahren mit Bashô befreundet.

141 Hanzan, Familienname Yamagishi, ebenfalls aus Ueno, Provinz Iga, stammend, war Schwager von Bashô (1654–1726).

142 Der Dichter mit dem Familiennamen Enomoto stammte aus Ôsaka (1656–1705).

- 22 *Shoin* Brieflich:
Ichige iru Hast dich dort zurückgezogen
yama sabakari ya zur Zeit der Sommer-Einkehr,
tabine-zuki du, der das Reisen so liebt ...
 Rochô 魯町 aus Nagasaki¹⁴³

Auch dieses Gedicht beinhaltet sehr unterschiedliche Anspielungen: *ichige* ist die ursprünglich aus Indien stammende Gepflogenheit der buddhistischen Wandermönche, während der Sommer-(Monsun-)Zeit für 90 Tage an einem Ort zu bleiben (skt. *vjrsika*; jap. *ango*). (Die Zen-Tradition etwa pflegt diesen Einschnitt als Periode besonders intensiver Schulung bis heute.)

Damit bezieht sich der Dichter auf den Hintergrund für Bashô's Wanderleben, jene „Wanderübung“ (*angya*), die religiöse und ästhetische Existenz zu vereinen versucht (s. dazu die Einleitung bei DOMBRADY 1985, insb. 29–37). Zugleich ist das Gedicht eine ironische Verbeugung vor der Klausur und ihrer Umgebung: Was für ein Ort muß das sein, an den sich der Meister, der eigentlich nur unterwegs ist, solange zurückziehen vermag.

- 23 *Yûdachi ya* Gewitterschauer!
hinoki no kaza no Und kurz darauf der Duft
hitoshikiri der Zypressen ...
 Kyûken 及肩¹⁴⁴

Neben der offensichtlich ästhetischen Qualität läßt sich im Anschluß an das vorangehende Gedicht zudem eine religiöse Anspielung erkennen: Das irdische Leben wird im buddhistischen Kontext gerne als Leben „im Staub der Welt“ charakterisiert. Der Duft der Zypressen verweist demgegenüber auf die Welt der Einsiedler, die sich vom „Geruch des Staubes“ zurückziehen versuchen.

Die Reihung dieser drei Gedichte hat auch semantisch-phonetische Gründe: *hito-fukuro* – *ichi-ge* – *hito-shikiri* ist ein Spiel mit verschiedenen Zusammensetzungen des Schriftzeichens für die Zahl 1.

- 24 *Saru no koshikake ni noboru* Beim Aufstieg zum „Affensitz“:
Akikaze ya Herbstwind!
Tanakamiyama no Von jenem Paß des Tanakami-Berges
kubomi yori weht er herüber.
 Shôhaku 尚白¹⁴⁵

143 Rochô war ein jüngerer Bruder von Kyorai (1658–1727). Dies ist sein erster Beitrag in einer Sammlung der Bashô-Schule.

144 Der Dichter stammte aus Zeze; beteiligt an einem Kettengedicht in der Sammlung *Hisago*.

- 27 *Tsutsumigami ni kaku* Auf das Einschlagpapier geschrieben:
- Nui ni kosu* Zum Nähen erhalten,
kusuribukuro ya das kleine Medizinbeutelchen.
hagi no tsuyu Tau auf Buschkleeblüten ...

Sen 扇¹⁴⁸

Das Medizinbeutelchen ist ein papiernes Säckchen, in dem medizinische Kräuter etc. aufbewahrt wurden, etwa um sie zu trocknen, indem man es unter die Decke hängte, oder um sie in heißem Wasser ziehen zu lassen. Trotz der einfachen Aussage werden hier zwei getrennte Bereiche zueinander in Beziehung gesetzt: Den Tau auf den Buschkleeblüten entdeckt oder bewundert die Dichterin, während sie an den geöffneten Schiebetüren zum Garten hin sitzt und das erbetene Beutelchen näht. Mit der Erwähnung dieser Blüten als *kigo* des Herbstes schwingt aber auch die Sorge um den Empfänger mit, der gerade jetzt, zu Beginn der kalten Jahreszeit, der Medizin bedarf. Im Prosatext thematisiert Bashô selbst seine zu dieser Zeit besonders schwächliche Konstitution, vgl. die Einleitung.

- 28 *Ine no hana* Blühender Reis –
kore o Hotoke no dies als kleine Gabe
miyage kana für den Buddha.

Chigetsu 智月¹⁴⁹

Die Dichterin bringt die unscheinbaren Blüten, die kaum an richtige Blumen erinnern, als Geschenk mit – in diesem Kontext der kleinen Buddhastatue, die der Prosatext beschreibt. Eine Interpretation will diese Geste abstrakter verstanden wissen: Bei der Gabe soll es sich nicht konkret um den Reis, sondern um ein Gedicht über die Reisblüte handeln, eben jenes Gedicht, welches hier vorliegt ... Beide Gedichte verbindet das Motiv des Geschenkes.

- 29 *Ishiyama ya* Habe es doch nicht mehr
yukade hataseshi zum Ishiyama geschafft!
aki no kaze Unwirtlicher Herbstwind ...

Ukô 羽紅¹⁵⁰

Zwar können die Witterungsumstände auch als Entschuldigung verstanden werden, wahrscheinlicher ist aber, daß das Bedauern, den Meister in seiner Klausur nicht besucht zu haben, hervorgerufen oder verstärkt wird durch die beginnen-

148 Die Dichterin stammte aus Zeze.

149 Die Dichterin ist die ältere Schwester von Otokuni (s. Gedicht Nr.9) aus Ôtsu; 1686 wurde sie nach dem Tod ihres Mannes Nonne. Wichtige Schülerin Bashôs (?–1718).

150 Die Dichterin, die aus Kyôto stammte, war mit Bonchô (s. Gedicht Nr.4) verheiratet; sie wurde 1691 Nonne.

den Herbststürme. Auch dieses Gedicht ist sicher erst entstanden, nachdem Bashô die Hütte bereits verlassen hatte.

Die Zusammenstellung der letzten drei Gedichte rührt offensichtlich daher, daß es sich um Dichterinnen aus dem Kreis der Bashô-Schule handelt.

- | | | |
|----|--|--|
| 30 | <i>Oke no wa ya
kirete nakiyamu
kirigirisu</i> | Ein Bottichreif zersprang –
erschrocken hört sie auf zu zirpen,
die Grille ... |
|----|--|--|

Shôbô 昌房¹⁵¹

Der Einfluß des Wetters auf die Dinge des alltäglichen Lebens ist ebenfalls gerne bedichtet worden (vgl. auch Gedicht Nr.35), hier hat ein alter Bottich der Witterungsänderung nicht mehr standgehalten. Zusammen mit den folgenden beiden Gedichten könnte das gemeinsame Thema der Bereich Küche/Essen sein.

- | | | |
|----|--|---|
| 31 | <i>Sato wa ima
yûmeshi-doki no
atsusa kana</i> | Was für eine Hitze
lastet über dem Dorf, noch
zur Abendessenszeit ... |
|----|--|---|

Kasho 何処¹⁵²

Die Einreihung des Gedichtes – ein Sommergedicht – an dieser Stelle ist nicht konsequent, da die Jahreszeit bereits einige Gedichte zuvor zum Herbst gewechselt hat. Zudem weiß man durch einen Brief Bashôs (*Briefe* 1963³:390), daß Kasho die Klause vor dem 20. des 6. Monats bereits verlassen hatte. Eine inhaltliche Erklärung gibt es bislang nicht, das verbindende Thema Küche/Essen macht diese Abweichung nicht überzeugend.

- | | | |
|----|--|--|
| 32 | <i>Naku ya itodo
shio ni hokori no
tamaru made</i> | Zirpen der Grillen.
Und über dem Salz häuft sich
bereits Staub ... |
|----|--|--|

Etsujin 越人¹⁵³

Die Erläuterungen, wie das Bild des Staubes über dem Salz zu verstehen sei schwanken zwischen „Ausdruck der Stille“ einerseits und einem humoristischen Tadel gegenüber dem Hausherrn als „Faulpelz“ andererseits. Beide Erklärungen schließen sich nicht unbedingt aus. Auf jeden Fall spiegelt das Gedicht eine „rustikale“ Stimmung wider und verbindet geschickt visuelle und akustische Eindrücke, um diese Stimmung zu verdeutlichen.

151 Shôbô (auch Masafusa gelesen), Familienname Isoda, stammte aus Zeze.

152 Der Dichter kam ursprünglich aus Ise, lebte aber später als Kaufmann in Ôsaka (?–1731).

153 Der aus Nordjapan stammende Dichter hatte Bashô bereits auf seiner Reise entlang des Kiso-Tales begleitet, im Zuge derer das *Sarashina kikô* (1688/9) entstand (s. Anm.108) (1656–?1735).

<i>Suzushisa ya</i>	Ach, diese Kühle!
<i>kono io wo sae</i>	Doch selbst jene Hütte mußte
<i>sumi-suteshi</i>	verlassen werden ...

Sora 曾良¹⁵⁶

Das Gedicht des Wandergefährten bildet den Abschluß: Es ist ebenfalls ein Gedicht über Erinnerung und Abschiednehmen, verborgen hinter einem Stoßseufzer über die verhältnismäßig kühle Lage der Hütte über dem See, nach der sich der Dichter nun in der Hitze des Sommer sehnt ... Die letzten Silben des Gedichts übernehmen wörtlich einen kurzen Textabschnitt aus dem *Genjûan no ki* zu Beginn (in der Bedeutung „aufgegebene Hütte“), der hier dem Kontext entsprechend anders übersetzt werden muß. (Für die Bedeutung dieses Schlußgedichts siehe die Erläuterung oben S. 145.)

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

NKBT *Nihon koten bungaku taikai*NOAG *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*SNBKT *Shin Nihon koten bungaku taikai*

Quellentexte

Akazôshi (1961), in: *Rengaronshû · Haironshû*; hrsg. und komment. von Kidô Saizô und Imoto Nôichi. Tôkyô: Iwanami shoten (= NKBT 66)

Amego (1994), in: *Genroku haikaishû*; hrsg. von Ôuchi Hatsuo [et al.]. Tôkyô: Iwanami shoten (= SNKBT 71)

Bashô haibunshû (1963³); hrsg. und komment. von Ebara Taizô und Yamazaki Kiyoshi. Tôkyô: Kadokawa shoten (= Kadokawa bunko) [Enthält versch. Versionen des *Genjûan no ki*]

Briefe (1963³), in: *Bashô bunshû*; hrsg. & komment. von Sugiura Sei'ichi [et al.]. Tôkyô: Iwanami shoten (= NKBT 46)

— (1993⁵): *Bashô shokanshû*; hrsg. und komment. von Hagiwara Yasuo. Tôkyô: Iwanami shoten (= Iwanami bunko)

Fûzoku monzen (1929): *Kôchû Fûzoku monzen tsûshaku*; hrsg. & komment. von Fujii Otoo [Shiei]. Kyôto: Asada shoten.

Genji monogatari (1962); Bd. 4; hrsg. von Yamagishi Tokuhei. Tôkyô: Iwanami shoten (= NKBT 17)

¹⁵⁶ Zu Sora, Bashôs Begleiter auf der Nordlandreise, s. ausführlich DOMBRADY 1985:31 u.a. (1649–1710).

- Hisago* (1990), in: *Bashô shichibushû*; hrsg. & komment. von Shiraishi Teizô und Ueno Yôzô. Tôkyô: Iwanami shoten (= SNKBT 70)
- Kyoraishô* (1961), in: *Rengaronshû · Haironshû*; hrsg. und komment. von Kidô Saizô und Imoto Nôichi. Tôkyô: Iwanami shoten (= NKBT 66)
- Maka shikan* (1991²⁰); Bd. 2; hrsg. von Sekiguchi Shindai. Tôkyô: Iwanami shoten (= Iwanami bunko)
- Oi no kobumi* (1963³), in: *Bashô bunshû*; hrsg. & komment. von Sugiura Sei'ichi [et al.]. Tôkyô: Iwanami shoten (= NKBT 46)
- Saga nikki* (1963³), in: *Bashô bunshû*; hrsg. & komment. von Sugiura Sei'ichi [et al.]. Tôkyô: Iwanami shoten (= NKBT 46)
- Sarumino* (1955), in: *Haikai shichibushû* Bd. 2; hrsg. & komment. von Fujiwara Ragetsu. Tôkyô: Asahi shinbunsha (= Nihon koten zensho)
- (1990), in: *Bashô shichibushû*; hrsg. & komment. von Shiraishi Teizô und Ueno Yôzô. Tôkyô: Iwanami shoten (= SNKBT 70)
- Shinkokinwakashû* (1992); hrsg. von Tanaka Yutaka und Akase Shingo. Tôkyô: Iwanami shoten (= SNKBT 11)
- Shûgyokushû* (1968³), in: *Zoku kokka taikai*; hrsg. von Matsushita Daizaburô. Tôkyô: Kadokawa.
- Tôshisen* (1981²⁴); Bd. 2; hrsg. von Maeno Naoaki. Tôkyô: Iwanami shoten (= Iwanami bunko) [OT: *T'ang hsiian chi*]
- Utatsushû* (1994), in: *Genroku haikaishû*; hrsg. von Ôuchi Hatsuo [et al.]. Tôkyô: Iwanami shoten (= SNKBT 71)

Sekundärliteratur und Übersetzungen

- DOMBRADY, G.S. (1979): „Bashô als Lehrer und sein Schüler Hokushi“, in: *Oriens Extremus* Jg. 26, Heft 1/2, S. 242–290.
- (1985): Bashô (Matsuo Bashô): *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*; aus dem Japanischen übertragen sowie mit einer Einführung und Annotationen versehen von G.S. Dombrady. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung (= Handbibliothek Dieterich 2)
- (1994): Bashô (Matsuo Bashô): *Sarumino: Das Affenmäntelchen*; hrsg. und aus dem Jap. übertr. von G.S. Dombrady. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Haibungaku daijiten* (1995); hrsg. von Ogata Tsutomu [et al.]. Tôkyô: Kadokawa shoten.
- HAMMITZSCH, Horst (1954): „Der Weg des Praktizierens‘ (Shugyôkyô), ein Kapitel des Kyoraishô: Ein Beitrag zur Poetik der Bashô-Schule“, in: *Oriens Extremus* Jg. 1, Heft 2, S. 203–239.
- (1955): „Das Sarumino, eine Haikai-Sammlung der Bashô-Schule: Ein Beitrag zur Poetik des renku [Teil 1]“, in: *NOAG* 77, S. 22–37.

- (1956): [Matsuo Bashô:] „Sarashina kikô“; übers. von Horst Hammitzsch, in: *NOAG* 79, S. 103–109.
- HIGASHI Masako (1994): „Genjûan no ki‘ no seiritsu“, in: *Kokubungaku: kaishaku to kyôzai no kenkyû* 39:4, S. 53.
- HIRAI Terutoshi (1994): „Kindai no Bashô, seiô no Bashô“, in: *Kokubungaku: kaishaku to kyôzai no kenkyû* 39:4, S. 118–120.
- HIROTA Jirô (1979²): *Bashô no geijutsu: sono tenkai to haikai*. Tôkyô: Yûseidô.
- ICHIKAWA Tôru (1993): „Bashô to Ômi chihô no yukari“, in: *Bungaku kenkyû* 77, S. 29–36.
- INOUE Toshiyuki (1981): „Genjûan no ki‘ josetsu: ‚Hôjôki‘ juyô wo megutte“, in: *Haibungaku ronshû*; hrsg. von Miyamoto Saburô. Tôkyô: Kasama shoin, S. 87–101. (= Kasama sôsho 164)
- ITÔ Gessô (1940): *Sarumino haiku kanshô*. Tôkyô: Kokinsha.
- KALTENMARCK, Max (1981): *Lao-tzu und der Taoismus*. Frankfurt: Suhrkamp (= es NF 1055)
- KASAI Kiyoshi (1981): *Haibungei to haikai*. Tôkyô: Meiji shoin.
- KIRA Matsuo (1993): „Genjûan no ki‘: saiki no shinkyô“, in: *Kokubungaku: kaishaku to kanshô* 58:5, S. 64–70.
- KUSUMOTO Mutsuo (1994): „Senshû: ‚Sarumino‘, ‚Sumidawara‘, ‚Fuyu no hi‘, ‚Fukagawa‘, ‚Tsuzuki no hara‘.“ In: *Kokubungaku: kaishaku to kyôzai no kenkyû* 39:4, S. 42–44.
- LAFLEUR, William (1986): *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley [et al.]: University of California Press.
- MAY, Eckehard (1973): *Das Tôkaidô meishoki von ASAI RYÔI: ein Beitrag zu einem neuen Literaturgenre der frühen Edo-Zeit*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (= Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum 9)
- MINER, Earl und Hiroko ODAGIRI (1981): *The Monkey's Straw Raincoat and other Poetry of the Bashô School*. Princeton: Princeton University Press (= Princeton Library of Asian Translations)
- MIYA Shûji (1978³): *Saigyô no uta*. Tôkyô: Kawade shobô shinsha.
- MORIKAWA Akira (1985): „Genjûan no ki“, in: *Bashô kôza henshûbu* (Hrsg.): *Bashô kôza 5: haibun, kikôbun, nikki no kanshô*. Tôkyô: Yûseidô. S. 45–52.
- MURAMATSU Tomotsugu (1992): „Haibun ‚Genjûan no ki‘“, in: *Kôza Genroku no bungaku 3: Genroku bungaku no kaika 2; Bashô to Genroku no haikai*; hrsg. von Asano Akira [et al.]. Tôkyô: Benseisha, S. 224–230.
- NAKAGAWA Mitsutoshi (1988): „Bashô ni okeru munô no hyôgen-ishiki ni tsuite: ‚Genjûan no ki‘ wo chûshin toshite“, in: *Ôsaka shôgyô daigaku ronshû (jinbu · shizen · shakai-hen)* Nr. 79, S. 172–150.

- (1990): „Genjûan no ki‘ josetsu: sono kôsô to hôhō“, in: *Ôsaka shôgyô daigaku ronshû (jinbu · shizen · shakai-hen)* Nr. 88, S. 196–176.
- (1991): „Genjûan no ki‘ kô: shudai to kukai wo chûshin toshite“, in: *Ôsaka shôgyô daigaku ronshû (jinbu · shizen · shakai-hen)* Nr. 91, S. 196–174.
- (1993): „Genjûan no ki‘ ni okeru kaishakujô no mondaiten“, in: *Ôsaka shôgyô daigaku ronshû (jinbu · shizen · shakai-hen)* Nr. 97, S. 194–172.
- NAUMANN, Nelly (1994): *Die einheimische Religion Japans, Teil 2: Synkretistische Lehren und religiöse Entwicklungen von der Kamakura- bis zum Beginn der Edo-Zeit*. Leiden: E. J. Brill (= Handbuch der Orientalistik, V. Abt., 4. Band, 1. Abschnitt)
- OGATA Tsutomu (1978): „Taiwa to dokuhaku: ‚Genjûan no ki‘ kô“, in ders.: *Bashô · Buson*. Tôkyô: Kashinsha, S. 24–38.
- ÔISO Yoshio (1976): „Genjûan shutsuan wo hôzuru Bashô shokan“, in: Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai (Hrsg.): *Bashô*. Tôkyô: Yûseidô. S. 125–131.
- Ômi no rekishi to bunka (1995); hrsg. von Kimura Yoshihiro. Kyôto: Shibunkaku shuppan.
- PÖRTNER, Peter (1989): „Reise/Stillstand“, in: *Reisen: Konkursbuch 21*. Tübingen: Konkursbuch Verlag. S. 43–49.
- ROUSELLE, Erwin (1987): *Lau-Dsis Weg durch Seele, Geschichte und Welt*. Frankfurt: Suhrkamp (= st 1392)
- SAKURAI Takejirô (1992): „‚Sarumino‘ no seiritsu“, in: *Kôza Genroku no bungaku 3: Genroku bungaku no kaika 2; Bashô to Genroku no haikai*; hrsg. von Asano Akira [et al.]. Tôkyô: Benseisha. S. 144–156.
- SHIRAIISHI Teizô (1990a): „Genjûan no ki no shohon“, in: *Bashô shichibushû*; hrsg. von Shiraishi Teizô und Ueno Yôzô. Tôkyô: Iwanami shoten. S. 584–600. (= SNKBT 70)
- (1990b): „Shichibushû no seiritsu to hyôka“, in: *Bashô shichibushû*; hrsg. von Shiraishi Teizô und Ueno Yôzô. Tôkyô: Iwanami shoten. S. 603–615. (= SNKBT 70)
- SIEFFERT, René (1983): *Traites de Poétiques: le Haikai selon Bashô*. Prés. et trad. par René Sieffert. Paris: Publications Orientalistes de France.
- TRAUTZ, Friedrich M. (1933): „Eine japanische Natur- und Lebensschilderung aus der Zeit Engelbert Kämpfers“, in: *Jubiläumsband der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens anlässlich ihres 60 jährigen Bestehens*, Teil 1. Tôkyô: Selbstverlag. S. 207–245 (mit 44 Tafeln [gesondert paginiert])
- WILHELM, Richard (1979): *Dschuang Dsi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*; aus dem Chin. übertr. und erläutert von Richard Wilhelm. Düsseldorf: Eugen Diederichs (= Diederichs Gelbe Reihe 14)
- YAMAZAKI Kiyoshi (1944): *Haikai no kuni*. Tôkyô: Shichijô shoin.