

Der Wurm in der Kastanie

Sieben Haikai von Bashō

übertragen, ausgewählt und kommentiert von Udo Wenzel

In nuce. – Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*

Öftmals werden Übertragungen japanischer Haiku ohne erläuternde Kommentare veröffentlicht. Der nicht vorgebildete Leser bleibt mit dem Text alleine, er hat nur die Möglichkeit des Nachempfindens. Doch geht schon durch die Übersetzung viel verloren, so führt diese Praxis zusätzlich dazu, die Gedichte¹ aus dem eigenen Kulturkreis heraus oder durch den Filter eines Japan-Klischees zu interpretieren. Ohne Berücksichtigung des kulturellen und literarischen Kontextes bleibt ihr Reichtum ebenso unentdeckt wie die zweifelhafte literarische Qualität einiger Verse. Generalisierende Aussagen zum Gegenwartscharakter des Haiku leisten einer ahistorischen Rezeption, auch von Bashōs Dichtkunst, Vorschub, die deren literarische Verwobenheit und ihre vielfältigen Funktionen im Dunkeln lässt.

In englischer Sprache² liegen seit einigen Jahren wichtige Veröffentlichungen vor, die uns ein genaueres Verständnis von Bashōs Werk, und damit auch

1 Bashōs Dichtung war Teil der damaligen Haikai-Literatur, auch *haikai no renga* genannt. Es handelt sich dabei um eine Form der Gemeinschaftsdichtung, die sich unter anderem durch ihren populären Charakter vom höfischen Renga unterschied. Jedes Haikai (komischer Vers) war Teil eines größeren Kettengedichts. Andererseits liest man die Verse von Bashō heute großteils als selbständige Gedichte. Deshalb verwende ich den Begriff »Gedicht« im Wechsel mit »Vers«. Der Begriff »Haiku« wurde dauerhaft erst in der Neuzeit von Masaoka Shiki (1867-1902) durchgesetzt. Es handelt sich dabei um eine Zusammenziehung der beiden Wörter Haikai und Hokku (Startvers eines Kettengedichtes). Ich benutze den Begriff Haikai sowohl als Bezeichnung für einen Einzelvers als auch als Abkürzung für die Gattungsbezeichnung *haikai no renga*.

2 In deutscher Sprache verweise ich auf die Übertragungen von Geza S. Dombrady (»Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland« und »Sarumino. Das Affenmäntelchen«). Sowohl die

der Haikai-Literatur im Allgemeinen vermitteln. Makoto Ueda legte mit »Bashō and His Interpreters« 1992 ein richtungsweisendes Buch vor, in dem er 255 Hokku von Bashō kurz vorstellt, gefolgt von Zitaten mehrerer Kommentatoren aus unterschiedlichen Epochen. Zudem enthält es Materialien zu Bashōs Leben und seinen Reisen. 1998 erschien »Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashō« von Haruo Shirane, eine kultur- und literaturwissenschaftliche Studie, die bald darauf das Haiku-Verständnis in der englischsprachigen Haiku-Welt grundlegend veränderte. Shirane präsentiert auf fundierte Weise einen Bashō, wie ihn wohl nur wenige Fachleute bis dato gekannt hatten. David Landis Barnhill veröffentlichte 2004 die bisher umfangreichste Sammlung von Bashōs Haikai in englischer Sprache: »Bashō's Haiku. Selected Poems of Matsuo Bashō« enthält 724 Verse, chronologisch geordnet und mit kurzen Hinweisen zu Kontext und Entstehung versehen.

Ich stelle unter Zuhilfenahme der drei Bücher sieben Haikai Bashōs und zugleich schlaglichtartig einige Etappen seiner poetischen Entwicklung und seines Lebens vor. Selbstverständlich hat Bashō, wie viele andere Dichter auch – und vermutlich stärker als seine Zeitgenossen – seine poetischen Leitlinien unter verschiedenen Einflüssen und aus unterschiedlichen Überlegungen heraus oftmals verändert. Bashō reihte sich in die Tradition der *hyōhaku*-Mentalität³ ein und orientierte sich damit an einer Grundströmung der japanischen Literatur. Reisen und unterwegs sein bedeutete für ihn nicht nur, immer wieder neue Gegenden zu erkunden, sondern ebenso fortwährend neue Sichtweisen auf die Natur, auf die Jahreszeiten und Landschaften und folglich auch auf die Dichtkunst zu eröffnen. Dies alles aus dem Gefühl des steten Ge- und Vertriebensseins, das ihn schließlich immer stärker zum Außenseiter werden ließ.

Bei meinen Übersetzungen handelt es sich um Übertragungen aus zweiter Hand. Die Haikai wurden von mir mithilfe der drei englischsprachigen Werke übertragen. Da ich keine Japanisch-Kenntnisse habe, musste ich mich auf die Genauigkeit der Quellen verlassen bzw. war deren Ungenauigkeit ausgeliefert.

Einführungen als auch die ausführlichen Annotationen gewähren einen ausgezeichneten Einblick in Bashōs Dichtung, ganz besonders auch in ihren Anspielungsreichtum.

3 *hyōhaku*, von Dombrady übersetzt mit »das stete Getriebenwerden«. Im japanischen Mittelalter aufkommendes Leitmotiv der japanischen Literatur, besonders zu finden bei Saigyō (1118-1190) und Nōin (geboren 988) und schließlich bei Bashō (siehe dazu Wittkamp 2003).

Teimon-Stil (ab 1662)

haru ya koshi toshi ya yukiken kotsugomori

*Ist das Frühjahr gekommen
oder das Jahr vergangen?
Der vorletzte Tag.*

Jahreszeit: Winter

Kigo: *kotsugomori* (der vorletzte Tag)

entstanden: 1663/1664

Dieses erste aufgezeichnete Haikai von Matsuo Bashō entstand am 7. Februar 1663. Es trägt die Überschrift »Weil der Frühling am neunundzwanzigsten beginnt«. Nach dem damals gültigen Lunisolarcalendar war der 7.2. des gregorianischen Kalenders der 29. des Zwölften Monats, also der vorletzte Tag des Jahres. Meistens fiel der Jahresbeginn auf den lunaren Neujahrstag, aber gelegentlich, wie in diesem Jahr, begann der Frühling bereits vor dem neuen Jahr. Trat das seltene Ereignis einmal ein, nutzten viele Dichter die Gelegenheit, es in Verse zu fassen.

Zu diesem Zeitpunkt hieß Bashō noch nicht Bashō. 1644 in Ueno in der Provinz Iga geboren, wurde er zunächst Kinsaku genannt, später Munefusa. Als junger Mann begab er sich in die Dienste des Tōdō Yoshikiyo, eines Verwandten. Dessen Sohn Yoshitada schrieb bereits Haikai unter dem Namen Sengin, und Bashō trat seinem Zirkel bei. Er gab sich den Haikai-Namen Sōbō (eine chinesische Lesweise von Munefusa). Sengins Haikai-Lehrer war Kitamura Kigin, der zu der von Matsunaga Teitoku (1571-1654) gegründeten Teimon-Schule gehörte. In Kyōto ansässig, dem Zentrum der aristokratischen Kultur, war sie die einflussreichste Haikai-Schule der Zeit. Der dichterische Stil war geprägt von Gedichten, die auf humorvolle, geistreiche oder elegante Weise Bezug nahmen auf die klassische, höfische Literatur.

Das vorliegende Gedicht bezieht sich unter anderem auf ein Waka⁴ von Ariwara Motokawa (889-953) aus der bekannten Anthologie *Kokinshū*:⁵

4 *Waka* (japanisches Gedicht/Lied) entspricht dem heutigen Begriff *Tanka* (kurzes Gedicht/Lied), also ein Gedicht, bestehend aus 5 Versen und 31 Moren.

5 *Kokinshū* oder *Kokin Wakashū* (übersetzt: Sammlung von alten und neuen japanischen Gedichten) ist eine Sammlung von 1111 Gedichten, die im 10. Jahrhundert vom damaligen Tenno zusammengestellt wurde.

toshi no uchi ni haru wa ki ni keru hitotose o kozo to ya iwamu
kotoshi to ya iwamu

*Noch ehe das Jahr
vergangen, ist der Frühling gekommen.
Die verbleibenden Tage –
wie sollen wir sie nennen,
altes Jahr oder neues Jahr?⁶*

Danrin-Stil (ab 1672)

neko no tsuma hetsui no kuzure yori kayoi keru

*Die läufige Katze
schlüpft durch den Riss an der Feuerstelle
hinein und hinaus*

Jahreszeit: Frühling

Kigo: *neko* (Katze)

entstanden: 1677

Im Frühjahr 1672 zog Bashō nach Edo um, in das heutige Tōkyō, vermutlich mit der Absicht, ein professioneller Haikai-Meister zu werden. Edo war eine prosperierende Stadt, das Bürgertum breitete sich zunehmend aus und die vielen literarischen Zirkel boten dem jungen, aufstrebenden Dichter eine Reihe neuer Möglichkeiten. Bashō schloss Kontakt mit Dichtern der Danrin-Schule. Wie die gesamte Haikai-Dichtung dieser Zeit zeichnete sich auch der Danrin-Stil, von Nishiyama Sōin (1605-1682) begründet, durch literarische Anspielungen, Wortspiele und ironische Verse aus. Aber während die Teimon-Schule dem Höfischen verpflichtet war, war der Danrin-Stil in Ōsaka entstanden, einem Zentrum des Bürgertums. Bezüglich des Tonfalls, der Symbolik und Thematik und der dichterischen Kompositionsweise war der Danrin-Stil freier als der Teimon-Stil. Sōin betonte die Wichtigkeit von Spontaneität und verzichtete bei den Ketten-dichtungen (Renga) auf allzu strenge Regelungen. Bei den Anspielungen auf höfische Themen ging es nun nicht mehr darum, die eigene Belesenheit oder Gelehrsamkeit zu beweisen, sondern man parodierte die Themen und stellte sie auf unorthodoxe Weise dar. Der Danrin-Stil überschritt häufig die formale

⁶ Übersetzt aus dem Englischen, Makoto Ueda, S. 19.

Begrenzung auf 5-7-5 Moren⁷, besonders am Schluss der Hokku. Inhaltlich beschäftigten sich diese dichterischen Werke nun auch mit den neu entstandenen Vergnügungsvierteln und dem volkstümlichen Kabuki-Theater.

Der neue Stil zeigte sich von 1672 an in Bashōs Dichtung. Der Katzenvers nimmt Bezug auf eine Geschichte aus den höfischen *Ise monogatari* (»Erzählungen von Ise«). Sie berichtet von dem legendären Waka-Dichter und *beau homme* Ariwara no Narihira (825-880), der seine geheime Liebhaberin besuchte, eine der kaiserlichen Gemahlinnen, die im Distrikt Gojō von Kyōto lebte. Da er nicht gesehen werden durfte, betrat er ihr Haus nicht durch das Tor, sondern über eine zerbröckelnde Mauer. Die Kommentatoren sind sich uneins, ob die Katze in Bashōs Gedicht männlichen oder weiblichen Geschlechts ist. Doch herrscht die Ansicht vor, Bashō habe hier in typischer Haikai-Manier die Geschlechter der höfischen Geschichte ausgetauscht und somit das klassische Thema vulgarisiert. Katō Shūson (1905-1993) beispielsweise sieht die Pointe des Verses darin, dass im Tierreich eine weibliche Katze zum Kater gehe, während in der menschlichen Gesellschaft das Gegenteil der Fall sei. Diese Konfrontation höfischer, klassischer Themen und Sprache mit Haikai-Themen und der Alltagssprache war wesentliches Stilelement der Danrin-Dichtung. Der Vers zählt 5-9-5 Moren.

Chinesischer Stil (ab 1680)

yoru hisokani mushi wa gekka no kuri o ugatsu

*Nachts ... heimlich
im Mondlicht, ein Wurm⁸
durchbohrt eine Kastanie*

7 Der Begriff »Silbe« ist streng sprachwissenschaftlich betrachtet nicht auf die japanische Sprache übertragbar, deshalb verwende ich, Kawamoto Kōji folgend, konsequent den adäquateren Begriff »More«. So hat das Wort *sinbun* (Zeitung) beispielsweise zwei Silben (sin – bun), aber vier Moren (si – n – bu – n). Moren gelten als Sprechzeiteinheiten, Silben dagegen sind Lautgruppen.

8 Für *mushi* benutzte Bashō das traditionelle chinesische Radikal Nr. 142 虫 mit der Bedeutung »Insekt, Wurm«. Alle mir bekannten Autoren übersetzen »Wurm«. Da man auch im Deutschen davon spricht, dass in Kastanien, bzw. Maronen der Wurm ist, habe ich mich ebenfalls für »Wurm« entschieden. Genau genommen handelt es sich dabei

Jahreszeit: Herbst

Kigo: Mondlicht, *kuri* (Esskastanie)

entstanden: 1680

Auch dieser Vers birgt Unerwartetes und kann insofern noch als typisch für den Danrin-Stil angesehen werden. Die ruhige Atmosphäre der mondbeschiedenen Nacht steht in Kontrast zu einer sich durch die Kastanie grabenden Insektenlarve. Eine solche Verbindung erschien dem damaligen Publikum ungewöhnlich und überraschend. Das Hokku zeigt aber ebenso bereits den Übergang zum chinesischen Stil an. Von 1680 an sind in Bashōs Dichtkunst zunehmend Bezüge zur klassischen chinesischen Literatur erkennbar. Ihn beeindruckten Ernsthaftigkeit und Tiefe dieser Dichtung, er las die namhaften sogenannten Eremitendichter der Tang-Dynastie, Li Bai (701-762), Du Fu (712-770) und Su Dongpo (1037-1101) aus der Song-Dynastie. Zugleich faszinierten ihn Daoismus, Bashō beschäftigte sich mit Dschuang Dse (369-286 v. Chr.) und Chan-Buddhismus (im Japanischen: Zen). Im Winter 1680 verlegte er seinen Wohnsitz in die westlichen Außenbezirke von Edo, nach Fukagawa, in jene Hütte, vor der bald eine Bananenstaude (*bashō*) gepflanzt werden sollte, nach der er sich fortan nannte. Von dem Zen-Mönch Butchō (1642-1716), der sich gelegentlich in Fukagawa aufhielt, erhielt Bashō Einführungen in die Meditation.

Bezüglich der Übernahme chinesischer Elemente in die eigene Dichtung war Bashō ein Kind seiner Zeit. Die Haikai-Welt wurde in der ersten Hälfte der 1680er Jahre vom »chinesischen Stil« (*kanshibun-chō*) überschwemmt. Es wurde üblich, chinesische Wörter und eine Syntax chinesischen Stils zu verwenden. Nicht mehr die Literatur der Heian-Epoche oder das Nō-Drama waren Zielscheibe der Parodie, sondern die, in diesen Jahren vermehrt veröffentlichte, klassische chinesische Dichtung. Diese Rückbesinnung auf eine ferne, klassische Kultur ist einerseits aus ihrem hohen Ansehen zu verstehen, andererseits war sie möglicherweise Resultat des 1680 beginnenden Tsunayoshi-Shogunats. Während unter dem vorherigen Shōgun Ietsuna (1641-1680) relative Freiheit herrschte und die neue Mittelschicht prosperieren konnte, kehrten mit Tokugawa Tsunayoshi (1646-1709) alte Restriktionen und Spaltungen zurück. Außerdem wurde Edo in den Jahren 1680, 1682 und 1683 von drei großen Bränden heimgesucht.

entweder um eine Insektenlarve oder eine Raupe. Es könnte aber auch ein Holzwurm gewesen sein, da mit *kuri* nicht nur die Frucht, sondern auch der gesamte Baum, die Japanische Edelkastanie (*Castanea crenata*), bezeichnet wird.

All dies begünstigte auch im kulturellen Leben eine Bewegung des Rückzugs von der Gegenwart und eine Orientierung am »hohen« Althergebrachten.

Bashōs Hokku enthält eine Anspielung auf eine Gedichtzeile des chinesischen Dichters Fu Wen: »Leise gräbt sich der nächtliche Regen in das Moos auf den Steinen«, die Bashō vermutlich in einer populären Anthologie japanischer und chinesischer Gedichte, der *Wakan rōeishū*¹⁰, aus dem 11. Jahrhundert gelesen hat. Der Mond der dreizehnten Nacht des Neunten Monats, ein später Herbstmond im Lunisolarkalender, wurde wegen des Brauches, ihm Kastanien zu opfern, auch »Kastanienmond« genannt. Bashō verwendete zu dieser Zeit erstmals chinesische Wörter in seinen Gedichten, im Gegensatz zur früheren Haikai-Literatur lag ihm aber nicht mehr daran, das Original zu parodieren oder lächerlich zu machen. Er fühlte sich angezogen von den reichhaltigen Konnotationen dieser literarischen Welt, übernahm »das Hohe« und wendete es ins »Niedere«, ins Alltägliche und übertrug dadurch chinesische Motive in die Volkskultur seiner Zeit. Shirane zufolge formte Bashō in diesen Jahren seinen Haikai-Stil um in eine Art Eremitendichtung, ein in der chinesischen Tradition hoch angesehenes Genre. Sich selbst stilisierte er zum dichtenden Einsiedler, in den Obertönen seiner Verse schwang das ästhetische Ideal des *sabi* mit: die Schönheit stiller Einsamkeit. Ein Grund, weshalb sich bis heute viele Leser Bashō als einsamen Dichter vorstellen, der zurückgezogen in einer bescheidenen Klause mit dem Bananenbaum lebte. Aber der Wissenschaftler Shiraishi Teizō vermutet sogar, dass Bashō niemals in einer bescheidenen Klause gelebt habe, dies sei nur eine Erfindung von Bashōs Haikai-Gemeinde.¹¹

Zu solchen Mythenbildungen gehört wohl auch, dass dem »in Einklang mit der Natur« lebenden Einsiedler eine so feine Naturwahrnehmung angedichtet wurde, dass er selbst das Geräusch eines Wurmes, der sich in eine Kastanie bohrt, vernehmen kann. Dass dies tatsächlich so war, kann bezweifelt werden. Es könnte entweder Teil seiner Selbststilisierung sein oder aber Bashō hat den Wurm nur gesehen, nicht gehört; vorstellbar wäre auch eine symbolische Lektüre des Verses: Ist der Wurm vielleicht eine versteckte Metapher für Bashō, der mit seinen Haikai-Wendungen die damaligen literarischen Stile und Motive insgeheim aushöhlt?

9 Übersetzt aus dem Englischen, Makoto Ueda, S. 56.

10 *Wakan rōeishū*, eine Gedichtsammlung von chinesischen und japanischen Gedichten aus dem frühen 11. Jahrhundert.

11 Siehe Haruo Shirane, S. 66 f.

Zen-Einflüsse (ab 1681)

michinobe no mukuge wa uma ni kuwarekeri

Am Straßenrand

die Sharonrose, von meinem Pferd

gefressen

Jahreszeit: Herbst

Kigo: *mukuge* [Sharonrose (*hibiscus syriacus*), auch Straucheibisch]

entstanden: 1684

Der Einfluss des Zen auf Bashō wird häufig überschätzt. Bashō ist ebenso geprägt vom Shintoismus und besonders vom chinesischen Daoismus. Unterweisungen in Zen erhielt er in den 1680er Jahren von dem Mönch Butchō.

Zu dem Gedicht gehört die Anekdote, dass Butchō Bashō immer wieder von der weltlich orientierten Haikai-Dichtung abbringen wollte. Eines Tages unternahmen beide gemeinsam einen Spaziergang in den Nachbarort. Wieder einmal sprach Butchō das Thema an. Bashō antwortete, das Haikai sei nichts anderes als das, was hier und jetzt geschehe. Butchō wies auf eine Sharonrose am Wegrand und forderte Bashō auf, ein Gedicht zu verfassen. Unmittelbar antwortete dieser mit dem obigen Vers. Butchō war beeindruckt und akzeptierte von da an Bashōs Haikai-Dichtung. Es ist überliefert, dass Butchō gesagt haben soll: »Was für ein schönes Gedicht! Ich wusste nicht, dass ein Haikai-Vers solch tiefe Bedeutung haben kann.«

Mizoguchi Somaru (1713-1795) weist jedoch darauf hin, dass die Geschichte wenig überzeugend klingt, da das Haikai mit der Kopfzeile »geschrieben auf einem Pferderücken« in *Nozarashi kikō* (»Ausgebleichte Grippe auf dem Feld«, einem Reisetagebuch Bashōs) steht und es sehr unwahrscheinlich sei, dass Bashō in Butchōs Begleitung auf einem Pferd geritten ist.¹² Vermutlich ist die Anekdote der Grund dafür, weshalb dem Gedicht nachgesagt wird, es sei ein Zen-Gedicht. Ohne deren Kenntnis würde es heutzutage wohl als Vers im »realistischen« Shasei-Stil des Haiku-Modernisierers Masaoka Shiki (1867-1902) betrachtet werden. Doch Shiki selbst schrieb dazu: »Es ist schwer zu verstehen, warum dieses langweilige Gedicht so berühmt wurde. Meiner Meinung nach wird didaktische Poesie von Leuten geschätzt, die keine Schriftsteller sind und vermutlich fällt das Gedicht in diese Kategorie. Das ist äußerst wahrscheinlich, da es das erste allegorische Hokku mit didaktischen Implikationen war. Kurz gesagt, dieses Gedicht zählt zur niedrigsten Sorte von Literatur.«¹³

Verrückte Dichtung (1684-1688)

kyōku kogarashi no mi wa chikusai ni nitaru kana

Verrückter Vers:

In den Winterböen

ein Wanderer ... dem Chikusai ähnlich

bin ich geworden!

Jahreszeit: Winter

Kigo: *kogarashi* (winterlicher Wind)

entstanden: 1684

Mitte der 1680er Jahre herrschte in der Haikai-Welt der sogenannte »Renga-Stil«¹⁴ vor. Dieser Kettendichtungs-Stil entstand als Reaktion auf die zunehmend verspielt und maniert werdende Dichtung des Danrin-Stils. Er orientierte sich erneut an klassischer Eleganz und lehnte die Verwendung alltagsprachlicher Haikai-Wörter ab. Bashō selbst hatte keine umfangreiche klassische Bildung und vermischte deshalb mehr oder weniger bewusst und ungezwungen neue und alte Elemente. Für ihn lag das Wesen der Haikai-Dichtung unter anderem in der Einstellung des Dichters, in seiner »Herzensnatur« (*kokoro*). Dies gipfelte in Bashōs Bemerkung, man solle als Dichter »künstlerische Verrücktheit« (*fūkyō*) anstreben. *Kyō* bedeutet Wahnsinn, *fū* Kunst. Das Stilelement, entstanden 1684 während seiner Reise nach Nagoya, zeigt sich beispielhaft im obigen Vers. Das lyrische Subjekt wird dargestellt als ein wunderlich verrückter Mensch, der durch winterliches Unwetter wandert. Die Gestalt des Chikusai war damals eine populäre literarische Figur. Die »Geschichte von Chikusai« (*Chikusai monogatari*) berichtet von einem Quacksalber, der sich der komischen Dichtung (*kyōka*¹⁵) so sehr verschrieb, dass er all seine Patienten verlor und verarmte. Vor dem Vers schreibt Bashō: »Mein Hut ist verschlissen vom Regen während der langen Reise, und mein Papiermantel zerknittert von den Stürmen, in die ich geriet. Meine Erscheinung ist dermaßen schäbig, dass ich mich sogar selbst

12 [siehe S. 11] Siehe Makoto Ueda, S. 105.

13 [siehe S. 11 unten] Zitiert nach Makoto Ueda, S. 105 f.

14 *renga-tai*. Shirane, S. 67.

15 *kyōka*: komische Gedichte.

für einen armseligen Vagabunden halte. Plötzlich fiel mir ein, dass viele Jahre zuvor ein begabter Schreiber von *kyōka* diese Provinz besucht hat. Alsdann schrieb ich:«¹⁶

Ob die Worte »Verrückter Vers« als Überschrift zu sehen oder ein Teil des Hokku sind, ist in der Forschung umstritten. Jedenfalls entspricht es auch formal nicht exakt den erwünschten 17 Moren und ist somit auch in dieser Hinsicht typisch für den zu mehr Exzentrik und Verspieltheit aufrufenden *fūkyō*-Stil.

Bashō identifizierte sich hier mit dem volkstümlichen einfachen Chikusai und nicht mit dem Dichter Saigyō (1118-1190), der in der japanischen Dichtung die klassische Verkörperung des Wanderdichters war und Bashō stark beeinflusst hat. Der japanische Spezialist für frühe Haikai-Dichtung Hori Nobuo (geb. 1933) kommentiert: »Das Hokku war Bashōs bescheidener Gruß an die Dichter von Nagoya, die übermäßig hohe Erwartungen an ihn als Lehrer hatten. Gleichzeitig war es seine Art, sie dazu einzuladen, gemeinsam mit ihm die Welt des *fūkyō* zu betreten und sich daran zu erfreuen. Chikusai wird hier nicht nur wegen seiner Verbindung zu Nagoya erwähnt, sondern weil ihn etwas von Du Fu oder Li Bai unterscheidet, und auf einer tieferen Ebene auch von Saigyō und Sōgi. Chikusai hat jene klare Reinheit, die nur fiktionale Charakter haben können und diese Qualität stellt sicher, dass der Geist des *fūkyō* in diesem Vers unverfälscht in Erscheinung tritt.«¹⁷

Genroku-Landschaftsposie (ab 1689)

ta ichimai uete tachisarū yanagi kana

*Das ganze Feld
mit Reis bepflanzt – nun scheidet ich
vom Weidenbaum*

Jahreszeit: Sommer

Kigo: *uete* (pflanzen)

entstanden: 1689

Vorherrschender Haikai-Stil in der Genroku-Periode (1688-1704) war der sogenannte Landschafts-Stil (*keiki*), der sich durch die Darstellung von Land-

¹⁶ Zit. nach Makoto Ueda, S. 120.

¹⁷ Zit. nach Makoto Ueda, S. 121.

schaftsszenen und die Verwendung von landschaftlichen Verbindungen innerhalb der Kettendichtung auszeichnet. Zu seinen Charakteristiken, besonders bei Bashō, gehört, dass äußere Landschaft (*kei*) mit menschlichen Gefühlen (*jō*) verbunden wird. Der Stil entstand unter Einfluss der mittelalterlichen Waka und der chinesischen Dichtung.

Zu den denkwürdigsten Jahren in Bashōs Leben gehört das Jahr 1689, in dem er zu einer fünfmonatigen Reise in den Norden Japans aufbrach. Dabei entstanden die Aufzeichnungen zu seinem berühmtesten Werk, zu *Oku no hosomichi* («Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland»). Bashō wurde von seinem Schüler und Nachbarn Kawai Sora begleitet, der ebenfalls Aufzeichnungen führte, denen wir heute die Erkenntnis verdanken, dass Bashōs Reisebericht kein reiner Tatsachenbericht ist. Bashō hat die Wirklichkeit literarischen Erfordernissen entsprechend »umgeschrieben«. Am 16. Mai verließen die beiden Gefährten Edo, durchquerten Landschaften und besuchten Orte voll kultureller und literarischer Denotationen¹⁸, die sie selbst zu neuen poetischen Werken anregten. Am 7. Juni erreichten sie das Dorf Ashino in Nasu. Der dortige Distriktverwalter Kohō, ein Bekannter Bashōs, der auch in der Vorbemerkung zum Gedicht erwähnt wird, führte sie zu einem Reisfeld, an dessen Rand eine alte Weide stand. Diese Weide wurde bereits in einem bekannten Waka von Saigyō bedichtet:

<i>Entlang des Weges</i>	<i>michi no be hi</i>
<i>ein Bach mit klarem Wasser,</i>	<i>shimizu nagaruru</i>
<i>beschattet von einer Weide –</i>	<i>yanagi kage</i>
<i>nach einer Pause verlangt mich,</i>	<i>shibashi to te koso</i>
<i>ich halte – und bin noch hier.¹⁹</i>	<i>tachidomaritsure</i>

Das Waka findet sich in der Anthologie *Shinkokinshū*²⁰ (dritter Band, Sommer, Nr. 262) und ist auch von zentraler Bedeutung für das Nō-Stück *Yugyō yanagi*

18 Diese poetisch aufgeladenen Orte wurden *utamakura* («Gedichtkopfkissen») genannt: Namen berühmter Landschaften, die traditionellerweise von Dichtern aufgesucht und zu denen Gedichte verfasst wurden. Das *Oku no hosomichi* ist auch die bedeutendste Sammlung der *utamakura* der Haikai-Literatur.

19 Übersetzt aus dem Englischen, Makoto Ueda, S. 236.

20 *Shinkokin Wakashū* oder auch *Shinkokinshū* ist eine Sammlung von ungefähr 2000 japanischen Waka aus dem 13. Jahrhundert.

(Yugyō, der Wandermönch, und die Weide). In dem Drama zieht ein Wandermönch (*waki*) auf den Spuren von Saigyō durch das Hinterland und trifft auf einen alten Mann (*shite*), der ihm die Weide zeigt (und der das lyrische Subjekt des Gedichtes von Saigyō ist). Später stellt sich heraus, dass er der Geist der Weide ist. Am Ende des Dramas spricht der *waki* Gebete, um das Seelenheil des Weidengeistes zu retten.

Bashōs Begegnung mit Kohō und der Weide führte Shirane zufolge dazu, dass die Reise die Atmosphäre eines Nō-Stückes erhielt, in dem die Aura des Wandermönches auf den Dichter übertragen wurde und er dem in der Weide personifizierten Geist von Saigyō begegnete. »Im Gegensatz zu Saigyōs klassischem Gedicht, in dem die Zeit vergeht, als der Wanderer neben einem schönen Bach ruht, vergeht in Bashōs Hokku die Zeit, während der Reisende unterwegs ist, um Saigyōs Geist zu begegnen.«²¹ Ogata Tsutomu (geboren 1920) weist darauf hin, dass der Vers zugleich ein »Requiem« für den bald darauf verstorbenen Distriktverwalter Kohō sei. Das Hokku selbst entstand nämlich erst drei oder vier Jahre nach der Reise, während des Verfassens von »Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland«.

In dem Gedicht verschmelzen unterschiedliche Ebenen, Fiktion und Wirklichkeit, Überlieferung und Gegenwart, Landschaft und Kultur auf vielfältige Weise miteinander. Es ist ein Beispiel par excellence für Bashōs Intertextualität. Auch das von ihm postulierte Motto des *kōgo kizoku* (»zum Hohen erwachen, zum Niederen zurückkehren«) zeigt sich im Vers, der auch die Spannung zwischen der hehren literarischen Welt des Saigyō und des Nō-Drama und der einfachen Welt des bäuerlichen Lebens enthält. Während die meisten Kommentatoren annehmen, das lyrische Subjekt des Verses beobachte die Reisepflanzerinnen distanziert und ruhte so lange aus, bis das Reisfeld bepflanzt war, eröffnet Shiranes Interpretation die Möglichkeit, dass Bashō, als Opfergabe für sein großes dichterisches Vorbild Saigyō, beim Pflanzen des Feldes selbst mit Hand angelegt hat.²²

21 Siehe Haruo Shirane, S. 184.

22 Ebd., S. 184.

Leichtigkeit (1692-1694)

susuhaki wa ono ga tana tsuru daiku kana

*Großreinemachen –
ein Bord ins eigene Heim hängt
sich der Zimmermann*

Jahreszeit: Winter

Kigo: *susuhaki* (Hausputz zum Jahresende)

entstanden: 1693/1694

Auch heutzutage sind in Japan vor Jahresende die Vorbereitungen für das Neujahrsfest in vollem Gange. Bevor die Hauseingänge mit Strohgebinden, Kiefernzweigen und Reiskuchen geschmückt werden, ist Großreinemachen (*susuharai*: wörtlich Rußfegen) angesagt. Dieser rituelle Hausputz fand 1694 am 13. des Zwölften Monats statt, dies entspricht im gregorianischen Kalender dem 8. Januar.

Ein Zimmermann repariert an diesem freien Tag ausnahmsweise zu Hause ein Regal. Üblicherweise ist er zu beschäftigt oder zu müde, aber nun kommt er endlich dazu. Eine Begebenheit aus dem Alltag eines einfachen Mannes, die in dem Vers erstmals bedichtet wurde.

Das Haikai gilt als charakteristisch für den letzten der von Bashō entwickelten poetischen Stilen: *karumi*, Leichtigkeit, Schwerelosigkeit²³. Bashō begann in diesen Jahren an seinem bisherigen Stil zu zweifeln. Die Bezugnahme auf chinesische und japanische, klassische oder höfische Texte, typisch für den Stil der frühen 1680er Jahre, führte dazu, dass die Verse ihre Haikai-Natur, ihre Einfachheit der Sprache und ihre Verwurzelung im Volkstümlichen weitgehend verloren. Bashō wurde sich dessen bereits auf der Reise durch den Norden bewusst. Dort begann er in seiner Dichtung zu viel des Alten (*furubi*) und Schweren (*omomi*) zu entdecken. Dagegen entwickelte er das Begriffspaar *fueki ryūko* (das Unveränderliche und das Sich-Ständig-Verändernde). Haikai müssen sich immer verändern (*ryūko*), nach Neuem (*atarashimi*) streben und sich vom Althergebrachten lösen, aber müssen auch an das Unveränderliche (*fueki*) anschließen²⁴. Bashō hatte damit ein Mittel zur Hand, das es ihm ermöglichte

23 Ebd., S. 268 ff.

24 Laut G.S. Dombrady entspricht *karumi* dem daoistischen Ideal der »Nutzlosigkeit«. (Bashō 1985, S. 332)

auf kontrastierende Schwachstellen der Haikai-Entwicklung zu antworten. Er argumentierte gegen eine Überbetonung des Alten und zugleich gegen allzu Modisches, gegen Experimente ohne Rückbindung an die Tradition.

Bashōs Konzentration auf das Neue (*atarashimi*) führte schließlich zur Betonung des schillernden Begriffs *karumi*. In seinem einfachsten Verständnis fasst er eine minimalistische Ästhetik, die in vielen japanischen Künsten, von der Kochkunst bis zur Malerei, Anwendung findet. Dabei werden schlichte Formen bevorzugt und die Schönheit der gewöhnlichen Dinge hervorgehoben. Bashō übertrug das Stilmittel auf Schreibweise und Thematik der Haikai-Dichtung. Er proklamierte eine Rückkehr zu einfacher Alltagssprache und zu alltäglichen Themen des Lebens der städtisch-bürgerlichen Schicht, auch zu einer einfachen Gesinnung, als Gegenpol zu den »gewichtigen« Themen der Tradition. Die bis dahin übliche Bezugnahme auf klassische Literatur unterblieb, da sie leicht zu allegorischen und bedeutungsschweren Versen führte. Bashō wendete sich gegen Pathos in der Dichtung, wie sie auch in seinem früheren *sabi*-Stil vorkam und zum Teil in seiner wichtigen Haikai-Sammlung *Sarumino* (»Das Affenmäntelchen«) angelegt war. Von nun an sollte die Welt vom Dichter wieder so einfach und unbefangen wie mit den Augen eines Kindes gesehen werden. Leichtigkeit, das bedeutete auch etwas ungesagt und unvollständig zu lassen, das die Imaginationskraft des Lesers anspricht und ihn fordert, das Bild des Gedichtes zu vervollständigen. Und schließlich implizierte es, besonders auf Klang und Rhythmus der Verse zu achten. Die interessantesten onomatopoetischen Verse Bashōs stammen aus seinen letzten Jahren.

Die Verkündung des *karumi*-Stiles ließ Bashō, insbesondere beim Verfassen von »Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland« zwischen 1693 und 1694, eine Reihe von früheren Versen überdenken und neu formulieren. Mit diesem letzten »Großreinemachen« verlor Bashō viele langjährige und wichtige Schüler, die nicht bereit waren, ihm bei seinem neuen dichterischen Stil zu folgen. Bashō empfand sich nun, charakteristisch für die *hyōhaku*-Mentalität, zunehmend als nutzlosen Außenseiter. Auf sein unstetes Leben zurückblickend schreibt er 1691:

»Denke ich in aller Gründlichkeit über meine Vergangenheit nach [...] erinnere ich mich daran, einst meinen notwendigen Lebensunterhalt im Staatsdienst erworben zu haben. Auch erwog ich einmal, in ein Zen-Kloster einzutreten. Stattdessen aber setzte ich meinen Körper dem ziellosen Treiben von Wind und Wolken aus und mühte mich ab mit Gemütsregungen, die die Welt der Blumen und Vögel in mir hervorrufen. [...] So bin ich letztendlich nur diesem

einen Pfad des Dichtens gefolgt, unbegabt, wie ich bin und ohne besondere Fertigkeit.«²⁵

Seine letzte Reise führte ihn von Edo nach Iga. In Nagoya unterbrach er seinen Weg, um sich mit seinen ehemaligen Dichterfreunden, unter anderem Kakei (1647-1716), auszusöhnen. Danach wanderte er weiter nach Ōsaka, wo er versuchen wollte, einen poetischen Disput zwischen seinen Schülern Shadō (gestorben 1737) und Shidō (1659-1708) zu schlichten. Unterwegs zog sich Bashō eine Magenkrankheit zu und verstarb daran am 28. November 1694.

Verwendete Literatur:

- Barnhill, David Landis: *Bashō's Haiku. Selected Poems of Matsuo Bashō*. Albany: State University of New York Press, 2004.
- Bashō, Matsuo: *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Aus dem Japanischen übertragen sowie mit einer Einführung und Annotationen versehen von G.S. Dombrady. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1985.
- Bashō, Matsuo: *Sarumino. Das Affenmäntelchen*. Herausgegeben und aus dem Japanischen übersetzt von G.S. Dombrady. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1994.
- Blyth, R. H.: *Haiku*. 4 Bände. Tōkyō: The Hokuseido Press, 1982.
- Kawamoto Kōji: *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*. Tōkyō: University of Tōkyō Press, 2000.
- Shirane, Haruo: *Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashō*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1998.
- Ueda, Makoto: *Bashō and His Interpreters. Selected Hokku with Commentary*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992.
- Wittkamp, Robert F.: *Hyōhaku – das stete Getriebenwerden. Beitrag zu einer Mentalitätsgeschichte des Mittelalters*. In: NOAG, Hamburg, Nr. 155-182 (2003), S. 177-188.

²⁵ Aus dem *Genjūan no ki*, zitiert nach Wittkamp 2003, S. 175 f.

Quellen der Haiku:

1. haru ya koshi toshi ya yukiken kotsugomori (5-7-5)
春やこし年や行けん小晦日
Makoto Ueda, S. 19; D. L. Barnhill, S. 19, S. 157
2. neko no tsuma hetsui no kuzure yori kayoi keru (5-9-5)
猫の妻 へついの崩れより 通ひけり
Makoto Ueda, S. 39; D. L. Barnhill, S. 22, S. 160
3. yoru hisokani mushi wa gekka no kuri o ugatsu (6-7-6)
夜竊に 虫は月下の 栗を穿つ
Makoto Ueda, S. 56; D. L. Barnhill, S. 25, S. 162
4. michinobe no mukuge wa uma ni kuwarekeri (5-7-5)
道のべの木槿は馬にくはれけり
Makoto Ueda, S. 105; D. L. Barnhill, S. 42, S. 175, R. H. Blyth, S. 1080
5. kyōku kogarashi no mi wa chikusai ni nitaru kana (5-7-5 ohne »kyōku«)
狂句 : こがらしの身は竹斎に似たる哉
Makoto Ueda, S. 120; D. L. Barnhill, S. 47, S. 179, Haruo Shirane, S. 123
6. ta ichimai uete tachisaru yanagi kana (5-7-5)
田一枚植て立去る柳かな
Makoto Ueda, S. 236; D. L. Barnhill, S. 91, S. 213, Haruo Shirane, S. 183
7. susuhaki wa ono ga tana tsuru daiku kana (5-7-5)
煤はきは己が棚つる大工かな
Makoto Ueda, S. 374; D. L. Barnhill, S. 143, S. 258