

Gesehene und gedachte Szenerie Landschaftsschilderung bei Matsuo Bashô¹

Ekkehard May, Gelnhausen

Die Darstellung von Natur ist, wie allgemein bekannt sein dürfte, untrennbar und signifikant mit der japanischen Literatur verbunden. Dennoch gibt es kaum Werke in der Tradition dieses Landes, bei denen die Landschaftsschilderung als alleiniger oder zentraler Gegenstand literarischer Bemühung anzusehen ist.

Tokutomi Roka (1868–1927) war im Jahre 1900, also noch am Beginn der literarischen Moderne, mit seiner Skizzensammlung *Shizen to jinsei (Natur und Menschenleben)* der erste, der detaillierte Beschreibung von Landschaften und Naturszenarien in den Mittelpunkt des dichterischen Interesses rückte.

Die eindrücklichen Schilderungen der mit allen Sinnen erfahrbaren Naturwelt, die genaueste Erfassung von Fauna und Flora, von Wind und Wetter im Ablauf eines ganzen Jahres sowie die minutiöse Darstellung selbst der Farben und des Lichtes im Tagesablauf – das alles war in Japan bis zu diesem Zeitpunkt noch ohne Parallele.²

Der Einfluß westlicher Literatur, im Original und mehr noch in Übersetzungen, hatte Anstoß und Anregungen zu diesen Texten gegeben,³ die – kreativ und neu – jedoch auf einer fruchtbaren literarischen Tradition fußen konnten.

-
- 1 Überarbeitete und wesentlich erweiterte Fassung eines Vortrages, gehalten am 17. Juli 2008 in der Mori-Ôgai-Gedenkstätte der Humboldt-Universität zu Berlin.
 - 2 Vgl. meine ausführlich kommentierte und annotierte Teilübersetzung *Natur und Menschenleben*, Mainz, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2008. Der zentrale Teil des Werkes, *Skizzen aus Süd-Sagami (Shōnan zappitsu)*, findet sich hier (bis auf wenige Auslassungen) in extenso vorgestellt.
 - 3 Roka war bei seinen Naturskizzen entscheidend von Kunikida Doppo (1871–1908) beeinflusst worden, der in seiner Erzählung *Musashino* (1898) die Natur und die jahreszeitlichen Veränderungen in der Musashino-Ebene im Norden von Tokyo auf der Basis von Tagebuchaufzeichnungen über zwei Monate hinweg detailreich beschrieb. Doppo wiederum hatte sich nach eigenem Bekunden in der genauen Erfassung der Naturszenerie wesentlich von dem kurzen Eingangsabschnitt aus I.S. Turgenjews Novelle *Das Stelldichein* aus

Die betrachtende Prosa seit dem Mittelalter hielt vielerlei Vorbilder bereit. Von der Form her war die *zuihitsu-shū* oder Miszellensammlung prägend, vom Inhalt her war es die Tagebuchliteratur, *nikki*, und ganz besonders das Reisetagebuch, *kikō*.

In letzterem Genre, das naturgegeben immer auch kürzere Abschnitte von Landschaftsschilderungen enthielt, waren fast ausnahmslos Verse der klassischen Kurzlyrik *waka* (31silbig) eingefügt, und die Suche nach den zu bereisenden Landstrichen folgte auch immer den Süpuren der *meisho*, „berühmter Orte“, die durch Vorgänger-*waka* „besungen“ und erst durch diese gleichsam definiert waren.

Seit dem späten Mittelalter finden sich zunehmend auch *hokku* (aus dem Auftaktvers der Kettendichtung *haikai no hokku*, 17silbig, verselbständigt) zusammen mit *waka* in die Texte einbezogen, in denen die Dichter den „berühmten Orten“ nachreisten, sie aber weitgehend nur nach ihren konventionellen Attributen beschrieben.⁴

Mit der Erleichterung des Reisens durch Friedenssicherung und den Ausbau der Verkehrswege nimmt die Reisetätigkeit seit dem Beginn der Tokugawa-Zeit stark zu und damit auch die Reiseliteratur.

Das *kikō*, das lyrische Reisetagebuch oder die um Verse herum komponierte Reiseschilderung, wird *eine* Standardform des *haibun*, der vom Geist des *haikai* bestimmten Prosaliteratur, die Matsuo Bashō als Gegenstück zur Versdichtung – entsprechend dem chinesischen Vorbild – zu entwickeln half.

Man sucht zwar auch jetzt noch die traditionellen *meisho* auf, die nach wie vor ihre literarische Bedeutung behielten, man beschreibt aber zunehmend auch neue, real erlebbare Aspekte von Raum und Landschaft.

Bashō setzt mit seinen hoch-emotionalen und gleichzeitig sprachlich-artifiziell durchkomponierten Aufzeichnungen über seine lebenslange Wander- und Pilgerschaft exemplarische Muster und oft gleichzeitig Solitäre dieser Literaturform.

der Erzählsammlung *Aufzeichnungen eines Jägers* anregen lassen. Diese Novelle war von Futabatei Shimei unter dem Titel *Aibiki* 1888 ins Japanische übersetzt worden. Vgl. hierzu *Musashino*, in: *Nihon kindai bungaku taikai*, Bd. 10, Kadokawa shoten 1970: 89–110, hier S. 93f. sowie I.S. Turgenjew, *Aufzeichnungen eines Jägers, Erzählungen*, Übers. Manfred VON DER ROPP, Frankfurt am Main und Leipzig 2001: 305–16 (Insel Taschenbuch 2745), hier besonders die Seiten 305ff.

4 Z.B. im *Tsukushi michi no ki* 筑紫道記 von Sōgi (1421–1502). 20 *waka* sind hierin 20 *hokku* gegenübergestellt. Der Text zeichnet sich durch sorgfältige Balance zwischen Prosa und Versen aus. Vgl. *Chūsei nikki kikō shū* (SNKBT 51), Iwanami shoten 1990: 405–32.

Ein solcher Solitär ist sein *Oku no hosomichi* (“Die schmalen Pfade tief im Norden”) über seine große Nordlandreise im Jahre 1689, das in seinem weiten Ausgreifen (über eine Wegstrecke von etwa 2.400 Kilometern!), seiner Geschlossenheit und der Balance von Prosa und Versdichtung nie wieder erreicht wurde.

Wenn in vorliegendem Beitrag einige Aspekte der Landschaftsschilderung bei Bashō aufgegriffen werden, dann – mit einer Ausnahme – nicht mit Textstellen aus dem *Oku no hosomichi*, das fast schon im Übermaß behandelt, vielfach übersetzt und bearbeitet wurde, und auch nicht am Beispiel seiner anderen vier, wesentlich knapperen *kikō*,⁵ bei denen *hokku* stark im Vordergrund stehen. Es sollen vielmehr einige seiner kürzeren, gewissermaßen “Einblatt-*haibun*” vorgestellt werden, die unverdientermaßen weniger oder kaum bekannt sind, in manchen Fällen aber die Darstellungen der großen *kikō* ergänzen und häufig die Verse aus einem anderen Blickwinkel beleuchten und erhellen können.⁶

An vier Beispielen, dem Fuji, der Kieferninselbucht Matsushima, der Insel Sado und einer Flußszenerie am Nagaragawa bei Gifu, soll im folgenden versucht werden aufzuzeigen, inwieweit sich in den *haibun* von Bashō “realistische”, d.h. *individuell charakterisierende* Beschreibungen finden lassen, auch mit einem Blick auf die Kreativität im Vorstellbarmachen der spezifischen Eigenheiten der jeweiligen Landschaft bzw. Szenerie.

Tokutomi Roka war um 1900 der erste gewesen, der den Fuji im wahrsten Sinne des Wortes in “glühenden Farben” geschildert hatte; seine Sonnenaufgangs- und Sonnenuntergangsszenerien sind besonders berühmt geworden, aber auch die Beschreibung des gesamten Landschaftsgefüges um den verehrten Berg herum sind äußerst ausführlich und detailliert gehalten.⁷

5 Von den lyrischen Reisebeschreibungen Bashōs tragen drei die Genrebezeichnung im Titel: *Nozarashi kikō* 野ざらし紀行 (“Auf freiem Feld, dem Wetter ausgesetzt”, 1687), *Kashima kikō* 鹿島紀行 (1687) sowie das *Sarashina kikō* 更科紀行 (1688). Dazu kommt das *Oi no kobumi* 笈の小文 (“Kleine Schriften aus meinem Reisekorb”, ca. 1690–1694), der längste Text nach dem *Oku no hosomichi*. Zu Übersetzungen vgl. u.a. YUASA Nobuyuki, *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*, Harmondsworth, Middlesex 1968, in dem alle fünf Texte versammelt sind. Zum *Oku no hosomichi* sind als Standardübersetzungen anzuführen: Earl MINER, “The Narrow Road Through the Provinces”, in: *Japanese Poetic Diaries*, Berkeley and Los Angeles 1964 sowie G.S. DOMBRADY, *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*, Mainz 1985.

6 Eine ausführlich kommentierende Übersetzung der wichtigsten *haibun* von Bashō (nur die selbständigen Texte mit abschließendem oder integriertem *hokku*, also z.B. keine Vor- oder Nachworte) ist in Vorbereitung.

Von Bashō gibt es einige *haiku* über den Fuji, aber m.W. nur einen kürzeren selbständigen Prosatext. Auf seiner Wanderung des Jahres 1684/85 von Edo aus in seine Heimat nach Iga Ueno und die Zentralprovinzen des Kansai mußte Bashō natürlich durch das Bergland von Hakone reisen. Von dort war ein Blick auf den Fuji und eine Reflexion des Geschauten durch den Dichter zu erwarten: Am Anfang des *Nozarashi kikō* (“Auf freiem Feld, dem Wetter ausgesetzt. Reiseschilderung”), der literarischen Frucht *dieser Wanderung*, finden wir aber lediglich eine einzige Textzeile mit dem nachfolgenden *haiku*:⁸

An dem Tag, als wir die Grenzsperr (von Hakone) überquerten, regnete es,
und die Berge waren allesamt in Wolken verborgen:

Nebel, Regenschauer –
ein Tag ohne Blick auf den Fuji
auch nicht ohne Reiz!

(*seki koyuru hi wa ame furite, yama mina kumo ni kakure-tari:*
kiri shigure / Fuji wo mi-nu hi zo / omoshiroki)

Für Bashō war – wie immer – das “Un-Gewöhnliche” wichtiger als das zu Erwartende. Offensichtlich hat Bashō bei dieser Reise noch weitere Verse über den Fuji verfaßt bzw. später nach Notizen ausgearbeitet. Ein kurzes *haibun*, undatiert, aber durch ein *haiku* ganz ähnlicher Thematik zeitlich an gleicher Stelle einzuordnen, findet sich in einer späten Sammlung von lange nach dem Tode Bashōs aufgefundenen, “nachgelassenen” Werken (*Bashō kusen shūi*, 1756):

Lobpreis des Edlen Gipfels (*Shihō no san* 土峰の贊)⁹

Der Kunlun Berg ist, wie man hört, weit weg, der Penglai und der Fangzhang sind Gebiete der Feen (Berggenien). Aber hier, direkt vor unseren Augen, erhebt sich der “Edle Gipfel” aus der Ebene, stützt das blaue Firmament, und fast scheint es, als würde er ein Tor für Sonne und Mond aufstoßen. Schöne Sze-nerien wechseln tausendfach, und von welcher Richtung man ihn auch immer anschauen mag, man sieht immer seine Vorderseite.

7 Z.B. die Abschnitte “Der Fuji trägt Schnee” (*Fuji yuki wo obu*) und besonders “Strahlender Spätherbsttag” (*Shūban no kajitsu*) im Kapitel *Shōnan zappitsu* von *Shizen to jinsei*. Vgl. *Natur und Menschenleben*, Mainz 2008: 64f. bzw. 73–77.

8 *Matsuo Bashō shū*, *Nihon koten bungaku zenshū*, Bd. 41, Shōgakukan 1972: 287. Textgrundlage ist im folgenden diese Ausgabe, künftig kurz: NKBZ 41.

9 NKBZ 41: 415f.

Die Dichter können [seinen Anblick] mit Versen nicht ausschöpfen, talentierte Männer und Literaten suchen vergeblich nach Worten, die Maler werfen ihre Pinsel weg und laufen davon. Wenn die Geistwesen vom fernen Guye-Berge hier wären – vielleicht könnten sie ein gutes Gedicht fertig bringen, ein gutes Bild schaffen?

Wolken und Nebel
zaubern jeden Augenblick
hundert Szenerien!

(*kumo kiri no / zanji hyakken wo / tsukushi-keri*)

Der Text mutet auf den ersten Blick sehr konventionell an. Wenn ein Berg beschrieben werden soll, müssen natürlich zunächst die Berge der chinesischen Mythologie bemüht werden.

Das Kunlun-Gebirge (japan. Konron 崑崙) ist zwar eine wirklich existierende Bergkette, die sich über 2.400 km vom Pamir-Hochland bis zum Westen des Sichuan-Beckens erstreckt; der Name steht aber hier nur für die Vorstellung eines fast sagenhaften, hohen Berges jedweder Gestalt. Der Penglai (japan. Hōrai 蓬萊) und der Fangzhang (japan. Hōjō 方丈) eignen sich besser zum wenig aufschlußreichen Vergleich mit dem Fuji, da die chinesische Mythologie sie ins “Östliche Meer”, also irgendwo in die Nähe von Japan verlegt.

Der Fuji wird zunächst nur vage und in Metaphern beschrieben. In wahrhaft kosmischen Dimensionen “stützt er das blaue Firmament“ (*sōten wo sasae* 蒼天をささえ) oder, indem er mit dem Gipfel durch die Wolken stößt, “öffnet er Sonne und Mond das Wolkentor“ (*jitsugetsu no tame ni ummon wo hiraku* 日月の為に雲門をひらく), was durchaus schon Vorteile für die irdischen Betrachter mit sich bringt, da so die “schönen Szenerien tausendfach wechseln” (*bikei sempo-su* 美景千変ス).

Im abschließenden, sehr eindrucksvollen Vers sind es aber wieder die atmosphärischen Erscheinungen wie Wolken und Nebel, die, zwar jetzt schon auf hundert reduziert, verhüllend und verdeckend den reizvollen Wechsel der Anblicke hervorrufen. Aber vor der konkreten Beschreibung des Berges kapitulieren die Betrachter. Den Dichtern “reichen ihre Verse nicht” (*shijin mo ku wo tsukusazu* 詩人も句をつくさず) den “talentierten Edlen” (*saishi* 才士) und den “Literaten” (*bunjin* 文人) gehen die Worte aus. Weil auch die Maler aus Verzweiflung ihre Pinsel fortwerfen, bleibt Bashō nur der Ausruf, die “Geistwesen vom fernen Guye-Berge” (*Hakoya no yama no shinjin* 藐姑射の山の神

人), von denen im Zhuangzi die Rede ist¹⁰, könnten vielleicht die unglaubliche Schönheit dieses Berges in Worten und Bildern festhalten.

Allerdings *eine* charakteristische Eigenart, vielleicht die hervorstechendste des Fuji, hat Bashō in einem Halbsatz beschrieben, den man möglicherweise wegen seiner Kürze fast überliest: “Man sieht den Fuji immer von vorne” (*mukō tokoro mina omote ni shite* むかふところ皆表にして). D.h., von welcher Seite man ihn auch betrachtet, man hat gewissermaßen immer die Schau-seite vor sich! Eine gleichzeitig geniale wie bezaubernde Idee, die überaus regelmäßig geformte Gestalt des Vulkankegels mit wenigen Worten vorstellbar zu machen und so die Schönheit des “Edlen Gipfels” zu preisen.

Als die drei berühmtesten Landschaften Japans (*sankei* 三景) gelten bekanntlich Ama no hashidate, “die Brücke in den Himmel”, eine mit Kiefern bestandene, ca. 3 km lange Landzunge (Nehrung) vor der Bucht von Miyazu, nördlich von Kyoto an der Japan-See, die Schreininsel Miyajima vor Hiroshima, die sich mit ihrem zweiten Namen Itsukushima selber schon “die schöne Insel” nennt, sowie die Kieferninselbucht Matsushima nahe der Stadt Sendai in Nordostjapan. Seine Reise 1689 in die Nordprovinzen führte Bashō auch dort vorbei; und eine Besichtigung war naturgemäß obligatorisch.

Von Matsushima haben wir zwei Beschreibungen Bashōs, eine, im *Oku no hosomichi*, stellt vielleicht die einzige, zwar nicht sehr lange, aber zusammenhängende Beschreibung *eines ganzen Landschaftsgefüges* durch den *haikai*-Dichter dar. Dazu kommt ein kurzes *haibun*, das wir anschließend mit diesem Text kontrastieren wollen.

Ich versuche in der folgenden Übersetzung aus dem *Oku no hosomichi* (1694) möglichst wörtlich zu bleiben, um die Struktur des Textes abzubilden und nachvollziehbar zu machen. Im Abschnitt 22 (aus dem Text ableitbares Datum ist der 9. V.) lesen wir:¹¹

10 Aus dem Anfangskapitel des Zhuangzi. (逍遙篇, Xiaoyao-pian, japan. Shōyō-hen). In Japan wurde das erste Zeichen 藐, das im Sinne des Schriftzeichens 邈 “fern” bedeutet, als zum Namen des Berges dazugehörig fehlinterpretiert, was dann die verballhornte Lesung unsicherer Genese “Hakoya no yama” ergab. Neben der üblichen Lesung “she” hat 射 die Lesungen “yi” und “ye”. Von letzterem dürfte die japanische Lesung “Hakoya” stammen. Vgl. auch *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Übers. Richard WILHELM, Düsseldorf und Köln 1969: 32 (Diederichs Taschenausgabe 39), “Er sagte, fern auf dem Gu Shē Berge wohnten selige Geister...”

11 NKBZ 41: 360ff.

Die Sonne war schon dem Mittag nahe. Wir mieteten uns ein Boot und setzten nach Matsushima über. Die Entfernung betrug etwas mehr als zwei Meilen (ca. 8,2 km). Wir langten am Strand von Ojima an.

Nun, es ist zwar schon oft gesagt worden, aber die Kieferninseln gelten als die allererste von Japans schönsten Landschaften und brauchen sich vor dem Dongting-See und dem West-See nicht zu schämen. Von Südosten her dringt das Meer hinein, und die Bucht, drei Meilen im Geviert, ist von Salzwogen wie in Zhejiang erfüllt. Inseln über Inseln, ohne Zahl. Die Aufragenden weisen mit ihren Fingern zum Himmel, die Flachliegenden kriechen in den Wellen dahin. Einige liegen zu zweit übereinander, andere sind dreifach gefaltet, erscheinen zur linken Seite wie getrennt und sind doch zur rechten Seite miteinander verbunden. Etliche tragen Inseln auf dem Rücken, andere umarmen welche, gleichsam als herzten sie ihre Kinder oder Enkel.

Das Grün der Kiefern ist dunkel. Ihre Äste und Nadeln sind vom Wehen des Salzwindes gebogen; es sieht aus, als seien die kunstvollen Krümmungen ganz von selber zu Stande gekommen. Diese Landschaft ist geheimnisvoll tief – eine schöne Frau schminkt ihr Gesicht. Ob wohl in der Vergangenheit der gewaltig wirkenden Götter der Große Berggott Ōyamazumi dies vollbracht hat?

Die Meisterwerke der Schöpfergottheiten – wer vermöchte sie den Pinsel ergreifend mit Worten genug zu schildern!

Auch in dieser Beschreibung der Szenerie steht also die Anführung chinesischer Beispiele und Vorbilder an erster Stelle.

Selbst wenn sich die edozeitlichen Leser unter der Landschaft am Dongting-See oder am West-See (Xihu) in China nur wenig Konkretes vorstellen konnten – der eine oder andere mag vielleicht einen abstrahierenden Holzschnitt oder eine idealisierende Tuschzeichnung gesehen haben – die japanische Landschaft wird jedenfalls durch die Vergleiche *geadelt*, gewissermaßen in den ästhetischen Kanon aufgenommen¹². Dieses Fleckchen Erde braucht sich gleich vor zwei Naturschönheiten des großen Nachbarlandes nicht zu verstecken, wörtlich “nicht zu schämen” (*hajizu 恥ず*). Und diese Landschaft wird folgerichtig in einem stark sinisierenden Stil beschrieben, der in wichtigen Partien in Wortwahl, Grammatik und vor allem in der Satzstruktur chinesischen “Mustern” folgt, z.T. streng parallel und antithetisch konstruiert (sog. *tsuiku* 対句):

12 Zu den landschaftlichen Schönheiten um diese beiden Seen vgl. u. den Text des vierten in diesem Aufsatz abgehandelten Beispiels *Jūhachirō no ki* und besonders die Anmerkungen Nr. 29 und 30.

Die Aufragenden weisen mit ihren Fingern zum Himmel (*sobadatsu mono wa ten wo yubi-sashi* 敬ものは天を指), die Flachliegenden kriechen in den Wellen dahin (*fusu mono wa nami ni harabau* ふすものは波に葡萄).

oder

Einige liegen zu zweit übereinander, andere sind dreifach gefaltet (*aru wa futae ni kasanari, mi-e ni tatamite* あるは二重にかさなり、三重に畳みて), erscheinen zur linken Seite wie getrennt und sind doch zur rechten Seite miteinander verbunden (*hidari ni wakare, mi ni tsuranaru* 左にわかれ右につらなる).

oder

Etliche tragen Inseln auf den Rücken, andere umarmen welche; es sieht aus, als herzten sie ihre Kinder oder Enkel (*oeru ari, idakeru ari, jison ai-su ga gotoshi* 負るあり抱るあり、児孫愛すがごとし).

Die geologischen Besonderheiten der vielgestalteten Inseln und Inselchen werden kunstvoll mittels Personifikationen (*gijinka* 擬人化) beschrieben, der Aufbau der Landschaft muß sich dabei gleichzeitig den fast geometrischen Bauprinzipien der Stilfiguren der chinesischen Lyrik und Kunstprosa unterordnen: Beschreibbar ist, was nach diesen strengen Mustern einzugliedern ist.

Der antithetische Parallelstil, der sog. *shiroku benreitai* 四六駢儷体 oder kurz *shiroku-bun* 四六文, so genannt, weil im Chinesischen immer vier oder sechs Schriftzeichen gegeneinander gesetzt wurden, war schon seit dem Altertum in Japan bekannt und beliebt, zuvörderst natürlich in Chinesisch verfaßten Texten (*kambun*), später auch in solchen des japanisch-chinesischen Mischstils. Der *shiroku-bun* läßt sich als eine wichtige Konstituente des eleganten, gehobenen Prosastils in Japan lange beobachten, er ist bis zum Beginn der Moderne feststellbar, sogar noch beim eingangs erwähnten Tokutomi Roka.¹³

Gegen Ende der Matsushima-Beschreibung setzt Bashō eine absolute Metapher, ohne identifizierende Kopula oder einen Ausdruck des Vergleichens (“*no gotoshi*” o.ä.): “Diese Landschaft ist geheimnisvoll tief – eine schöne Frau schminkt ihr Gesicht” (*sono keshiki yōzen to shite, bijin no kambase wo yosoo* 其気色宵然として美人の顔を粧ふ). Die japanischen Kommentatoren

13 Vgl. z.B. den Abschnitt *Kagetsu no yoru* (“Nacht mit Blütenmond”) in: *Shizen to jinsei*, Iwanami shoten 801999 (1933): 178 (Iwanami bunko, Midori 15,2) sowie *Natur und Menschenleben*, Mainz 2008: 38, mit Kommentar S. 128f.

geben dazu ein Gedicht von Su Dongpo mit dem Titel “Ich trinke Wein oberhalb des Sees. Zunächst klares Wetter, später Regen” als Referenz an:¹⁴

Der Glanz des Lichtes auf dem Wasser glitzert; scheint die Sonne, ist es besonders schön.

Die Farben der Berge sind verschleiert; auch bei Regen sind sie von großem Reiz.

Ich möchte den West-See nehmen und ihn mit Xishi vergleichen
– alles ist bei ihr schön, sei sie nun dünn gepudert oder dick geschminkt.

D.h. so wie eine wirklich schöne Frau wie die sagenhafte Xishi (japan. Seishi, 西施 oder 西子), die dem König Fucha von Wu in der Chunqiu-Periode so den Kopf verdrehte, daß er sein Land darüber verlor, in jeder Aufmachung schön ist, so ist auch der Anblick des West-Sees bei jedem Wetter reizvoll. Ob Bashō auf diese Aussage in den obigen Gedichtzeilen anspielte, erscheint zumindest zweifelhaft, zumal er nur den Anblick zu einer Tageszeit und ohne Hinblick auf das Wetter beschreibt. Imoto Nōichi vermerkt (vermutet?), Bashō sei durch die Zeilen dieses (relativ bekannten) Gedichtes “angeregt” worden (... *ni yotta chakusō* 着想).¹⁵ Sein Kommentar bringt aber nur den “Beleg” ohne eine sich anschließende Interpretation. Diese läßt sich aber m.E. auch ohne direkten Bezug auf das Su Dongpo-Gedicht ableiten: Der Reiz der Naturszenerie, die Bashō im direkt vorangehenden Satz fast künstlich, wie von Menschenhand geschaffen erschien, entspricht im Ganzen vollkommen dem Bild vom Gesicht einer Frau, die ihre natürliche Schönheit mit dem Make-up noch verfeinert und überhöht.

Ganz zum Schluß findet sich auch hier der Zweifel artikuliert, ob die Schönheiten der Natur überhaupt mit Worten festgehalten werden können.

Bashō scheint mit seinem Text jedenfalls nicht zufrieden gewesen zu sein. Zumindest, weil er keinen der Situation und dem Gegenstand angemessenen *Vers* zum Abschluß zu dichten vermochte. Ins Manuskript des *Oku no hosomichi* nahm er so nur ein mäßig inspiriertes, etwas gekünsteltes *haiku* seines Reisegefährten Sora auf, das aber keinerlei Bezug auf die szenischen Schönheiten Matsushimas nimmt.

14 *Bashō bunshū* (NKBT 46) Iwanami shoten ⁴1964 (¹1959), Hochū Nr. 59: 120. Kommentator SUGIURA Shōichirō sowie NKBZ 41: 361, Kommentator IMOTO Nōichi.

15 Der erste Teil des Gedichtes von Su Dongpo, den Imoto nicht zitiert, beschreibt jeweils einen Morgen- und einen Abendeindruck des West-Sees. Vgl. hierzu auch BURTON WATSON, *Selected Poems of Su Tung-p'o*, Port Townsend ⁵1994 (¹1965): 49.

“Ich aber schwieg”, notiert Bashō nach dem Sora-Vers, “und da ich einzuschlafen versuchte, konnte ich doch nicht schlafen.” So holte er aus seinem Beutel Papiere hervor, Gedichte, die ihm Freunde und Schüler zum Thema Matsushima geschrieben und auf die Reise mitgegeben hatten.

Aber auch Bashō hat ein *hokku* zu Matsushima verfaßt. Entweder hielt er es für nicht gut genug, ins *Oku no hosomichi* aufgenommen zu werden, oder er konnte ihm – an Ort und Stelle schon “angedacht” – erst später seine endgültige Form geben.

So existiert ein zweiter, nicht exakt datierbarer, kürzerer Text zu Matsushima, der mit einem prägnanten Vers abgeschlossen wird:

Vorwort zu Matsushima (*Matsushima maegaki* 松島前書)¹⁶

Matsushima, so sagt man, ist unter den schönen Landschaften Japans die allererste. In alter und neuer Zeit haben Leute mit künstlerischem Verstand ihre Gedanken immer wieder ganz besonders auf diese Kieferninseln gerichtet, haben sich den Kopf zerbrochen und all ihre Kunstfertigkeit aufgewandt [sc. um ihre Schönheit zu beschreiben]. Das Meer erstreckt sich ungefähr drei Meilen in alle vier Himmelsrichtungen mit vielen, vielen Inseln in den verschiedenartigsten Formen darin. Es sieht so aus, als habe jemand die Wunder der bizarrsten natürlichen Formen extra herausgeschnitten. Auf jeder Insel wachsen Kiefern, und die bezaubernde Pracht ist mit Worten nicht zu schildern.

Inseln über Inseln
zu Tausenden zersplittert
im Sommermeer

(*shima-jima ya / chi-ji ni kudakete / natsu no umi*)

Der Text unterscheidet sich, wie wir sehen, erheblich von der Fassung des *Oku no hosomichi*, er ist kürzer, verzichtet gänzlich auf die chinesischen Anspielungen und den sorgfältig gebauten Parallelstil mit der in Worten gedachten und nachkonstruierten Landschaft. Gemeinsam ist beiden Texten die Erkenntnis von der prinzipiellen Unfähigkeit der Menschen, diese Naturschönheiten gebührend zu beschreiben.

16 NKBZ 41: 481f. Der Titel stammt wahrscheinlich von zweiter Hand. Das *haibun* ist u.a. in der Sammlung *Shōō bunshū* 蕉翁文集 (“Textsammlung des Meisters Bashō”) überliefert, die der Bashō-Schüler Hattori Tohō (1657–1730) gegen 1709 kompiliert hatte (Handschrift). *Maegaki* bezeichnet normalerweise einen kurzen Vorsatz, der die Umstände der Entstehung eines Verses vermerkt.

Das kurze *haibun* bringt eine schlichte, konzise Darstellung der örtlichen Gegebenheiten und faßt die sich bietende Szenerie in einem zunächst nicht ganz leicht zu interpretierenden, aber großartig erkannten Bild zusammen: “Es sieht so aus, als hätte jemand die Wunder der bizarrsten, natürlichen Formen extra herausgeschnitten (*kikyoku tenkō no myō wo kizami-naseru ga gotoshi* 奇曲天工の妙を刻なせるがごとし)”. D.h. mit anderen Worten, der Eindruck einer höchst *artifiziellen Vollkommenheit*, die Bashō in der Beschreibung im *Oku no hosomichi* noch auf die wie getrimmt aussehenden Kiefern beschränkt hatte, wird jetzt auf das Gesamtbild übertragen!

Bashō krönt die Erfassung der Kieferninselbucht mit einem *haiku*, das einen überraschenden Vogelschaublick präsentiert: Wie zu Tausenden von Felsstücken zersplittert (*kudakete*) liegen die Inseln und Inselchen im Licht des gleißenden Sommermeeres da!

Wir sehen, wie sehr die kürzere, weniger ausgearbeitete Fassung sowie das *haiku* in der Hand Bashōs das Potential besitzt, Landschaft in größter Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit vorstellbar zu machen.

Bashō hat verschiedentlich Szenen aus seinen längeren lyrischen Reiseschilderungen (*kikō*) auf Einzelblättern, sog. *kaishi* 懷紙, neu gestaltet, verkürzt oder erweitert. In vielen Fällen soll es sich dabei nach dem Urteil japanischer Fachleute um Geschenke an gute Freunde gehandelt haben, häufig an Gastgeber, meist selber *haikai*-Dichter oder vermögende Gönner, auch als Dank für die Aufnahme bei ihnen auf seinen vielen Reisen. Diese “Geschenkautographen” firmieren heute unter dem Terminus *kigō* 揮毫, etwa “das mit dem Pinsel (schnell) Hingeworfene”. Einzelblätter dieser Art bilden einen merklichen Teil von Bashōs kürzeren, selbständigen *haibun*. Oft wurden sie offensichtlich zu besonders bekannten und beliebten Versen erbeten, von denen auf diese Weise verschiedene Text- und Verfassungen vorliegen, oft sogar mehrere autograph überlieferte Versionen oder Varianten.

Die Matsushima-Szenerie im *Oku no hosomichi* ist ohne abschließenden Vers; hier dient uns das Einzelblatt-*haibun* als willkommene Ergänzung und Hilfe bei der Interpretation.

Eines der bekanntesten *haiku* Bashōs, das eine nächtliche Szenerie vor der Insel Sado entwirft, steht im *Oku no hosomichi* ganz isoliert und ohne jedes “Vorwort” (*maegaki*), ohne Hinführung, ohne Einleitung oder einbettenden Text. Hier kann nun umgekehrt das Einzelblatt-*haibun* uns Aufschluß über die Situation geben, unter der der Vers vermutlich entstanden ist, die Szenerie mit dem Blick zur Insel Sado, die den Autor zu seinem mit Recht so berühmten Vers inspirierte:

Das brausende Meer –
nach Sado hinüber wölbt sich
die Milchstraße

(*ara-umi ya / Sado ni yokotau / Amanogawa*)

Die grandiose Nachtszenerie bedarf auf den ersten Blick kaum eines Kommentars. Das bekannte Gedicht mit seinen einfachen, klaren Bildern ist deshalb sicher schon viele Zehnmal mehr oder weniger treffend übersetzt worden.

Als Bashō mit seinem Begleiter Sora auf dem Hokurikudō unterwegs war, dem Weg entlang der Küste der Japan-See (Nihon-kai) im Nordosten, notiert er Anfang des VII. Mondes (nach unserem Kalender Mitte August) beim Übergang in die Provinz Etchū (heute Präfektur Niigata): “In den letzten neun Tagen war ich durch die Mühsale von Hitze und Feuchtigkeit erschöpft und niedergeschlagen, ich wurde krank und konnte nichts schreiben.” Dies mag hinreichend erklären, warum die beiden folgenden Verse ohne Vortext blieben.¹⁷

Ein *haibun*, das diese “Lücke” ausfüllen kann, ist mehrfach überliefert, darunter in zwei Autographen. Die ausführlichste Version bringt das *Fūzoku monzen* 風俗文選, die erste Anthologie von *haibun*, die der Bashō-Schüler Kyoriku im Jahre 1706 herausbrachte.

Es ist wahrscheinlich, daß Bashō diesen Text erst lange nach seiner Wanderung abgefaßt hat, aus der Erinnerung, vielleicht durch einige Notizen gestützt.

Vorwort zur Milchstraße (*Ginga no jo* 銀河ノ序)¹⁸

Bei meiner Wanderung über den Hokurikudō übernachtete ich im Lande Echigo in einem Ort namens Izumozaki. Jene Insel Sado, durch achtzehn Meilen über die blauen Wogen der Meeresfläche getrennt, erstreckt sich von Ost nach West über fünfunddreißig Meilen hin. Von den schroffen und gefährlichen Gipfeln bis in die Winkel der Täler ist alles [von hier aus] klar zu überblicken, tatsächlich so, als könne man es mit den Händen greifen.

Weil von dieser Insel viel Gold kommt und dies überall und weithin die Schätze unserer Welt bildet, ist es eigentlich eine höchst segensreiche Insel, aber da Leute wie Schwerverbrecher oder Feinde des Reiches hierher in die ferne

17 NKBZ 41: 375. Im Reisetagebuch von Sora (*Sora tabi-nikki*) findet sich allerdings kein Vermerk über eine Erkrankung Bashōs zu dieser Zeit. Ebd. Kopfkomentar 15.

18 NKBZ 41: 484f.

Verbannung geschickt wurden, hat der Name der Insel nur noch einen schrecklichen Klang – man muß es wirklich bedauern.

Als ich mein Fenster aufschob, um mich für eine kleine Weile über die Einsamkeit und Unbilden der Reise zu trösten, war die Sonne schon im Meer versunken, der Mond schien blaß, die Milchstraße zog sich hoch über den Himmel hin und die Sterne blinkten kühl. Vom offenen Meer her wurde ab und zu das Rauschen der Wogen herüber getragen. Mir war, als schnitte mir etwas in die Seele, schmerzliche Gefühle gingen mir durch und durch, Traurigkeit überfiel mich. So war denn auch mein 'Reiseschlaf auf dem Graskissen' nicht geruhsam, und die Ärmel meines schwarzen Mönchsgewandes wurden, ich weiß eigentlich nicht warum, so naß, daß man sie hätte auswringen können.

Das brausende Meer –
hinüber nach Sado wölbt sich
die Milchstraße

Wer dieses *haiku* nur als Einzelvers oder aus dem Kontext des *Oku no hosomichi* kennt – und das werden viele sein, denn das Einzel-*haibun* ist unverdienterweise nicht sehr bekannt – der wird sich über den Zusammenprall des heroisch-grandiosen Naturbildes mit der tränenreichen Gefühlsergießung am Endes des Textes wundern, vor allem, da die hyperbolische Metapher vom "Auswringen der tränendurchnäßten Ärmel" eher als ermüdend häufiges Stereotyp in den sentimental Erzählungen (*monogatari*) des Mittelalters bekannt ist.

Aber Bashō schämt sich seiner Tränen und seiner Gefühle nie; die stärksten Eindrücke auf seinen asketischen Wanderungen sind die Momente, die den Blick auf die Geschichte, die Erfahrung von Raum und Geschehen mit sich bringen, vor allem aber die Zeit, das abstrakteste Phänomen, fühlbar, erlebbar und quasi sichtbar machen. Im *Oku no hosomichi* sind es besonders die Abschnitte von Tsubo no ishibumi 壺碑, wo Bashō zum ersten Mal auf einer Steinstele eine fast tausend Jahre alte Inschrift entziffern kann,¹⁹ sowie Hirai-zumi 平泉, wo er die Vergänglichkeit von Ruhm und Glanz an Hand von traurigen Relikten besonders spürt. Ein berühmtes Gedicht gibt davon Zeugnis:

Ach Sommergräser –
so vieler Krieger Träume
allerletzte Spur!

(*natsukusa ya / tsuwamono-domo no / yume no ato*)²⁰

19 Vgl. NKBZ 41: 358. Datierungen Jinki 1 = 724 bzw. Tempyō Hōji 6 = 762.

20 Vgl. NKBZ 41: 364.

Gegenüber der Insel Sado hat Bashō wieder die bewegende Gesamterfahrung von Raum, Zeit und Geschichte durch eine besondere Perspektive: Der Blick in die Ferne hinüber zur Insel gleicht fast einem Blick in die Vergangenheit. Und gerade, weil Bashō den Text nach Abschluß der Reise schrieb, hatte er umso mehr die Freiheit und die Möglichkeit, eine dichterische Zusammenschau aus Erinnerungen, Kenntnissen und Vorstellungen zu komponieren.

Das *haiku* brachte nur die Nachtsicht, den Blick auf die Milchstraße über den rauen Wogen des Meeres. Vielleicht ist die Milchstraße, wörtlich der "Fluß des Himmelsgefildes", *Amano-gawa* 天河, hier erstmals im *haiku* rein als beeindruckendes astronomisches Phänomen dichterisch aufgenommen worden,²¹ die Setzung ungefähr zum Zeitpunkt des Tanabata-Festes (7. VII.; Bashō war am 3. VII. in Izumozaki) reiht es aber in die Tradition der Sehnsuchtslyrik ein: Die Wiedervereinigung von Getrennten wird thematisiert, was sich von der Sternensage um Altair (Hikoboshi) und Wega (Orihime) herleitet, die, auf verschiedenen Seiten des Himmelsflusses wohnend, sich nur einmal im Jahr treffen können und dürfen. Im *Oku no hosomichi* war zwar nicht von den Zwangsexilierten der Vergangenheit die Rede, dennoch mußte der Zusammenhang jedem gebildeten Leser klar gewesen sein.

Das *haiku* selbst ist vermutlich weitgehend *Fiktion*, deshalb umso mehr große *Vision*: Am Abend in Izumozaki hatte es geregnet, wie der Reisebegleiter Sora in seinem Tagebuch für den 4. VII. vermerkt,²² und daß die Milchstraße sich an diesem Tage hoch über den Himmel in Richtung Sado erstreckte, wird in den verschiedenen Kommentaren mit Verweis auf die astronomischen Fakten angezweifelt.²³

21 Nach Bashō finden wir die "Milchstraße" durchaus häufiger als rein visuelles Thema abseits aller Sternensagen-Konnotationen. Vgl. z.B. den Vers von Hayano Hajin "Weiße Wistarien / und – vom Winde bewegt ist / die Milchstraße" (*shirafuji ya / kaze ni fuka-ruru / Amano-gawa*), s. Ekkehard MAY, *Chūkō. Die Neue Blüte*, Mainz 2006: 60f. Das *kigo* dieses Verses, *fuji* (Glyzinie), steht für den Frühling, während die "Milchstraße" herkömmlich dem Herbst zugeordnet war.

22 Vgl. Asō Isoji, *Shosetsu ichiran Oku no hosomichi*, Meiji shoin 1970: 104.

23 In den Kommentaren überall behauptet, aber nirgends wirklich belegt. Ich habe vergeblich versucht, einen einzigen belastbaren Hinweis zu finden. So schreibt Imoto Nōichi in seinem Kommentar (NKBZ 41: 176f.): "Es gibt wohl Auslegungen (*setsu* 説), daß in dieser Jahreszeit die Milchstraße sich nicht vom Festland (*hondo*) nach Sado hinüber erstreckte, aber das heißt nicht, daß die Richtung vollständig falsch sei". Wo diese "setsu" zu finden sind, wird nicht angegeben. Merkwürdigerweise setzt sich diese Beleglage auch in westlichen Veröffentlichungen fort. So schreibt Christine Murasaki Millett in ihrem Artikel "Bush Clover and Moon" (*MN* 52,3, 1997: 352, Anm. 60): "... from where Bashō was on the Sea of Japan, the amanogawa does not in fact lie over Sado Island" und zitiert als "Beleg" (!) Satō

Aber auch die Ansicht am Tage, die das separate *haibun* nachliefert, ist so nur dichterische Vorstellung: Die Insel ist zwar nicht, wie Bashō vermerkt, 18 japanische Meilen (*ri* 里), d.h. rund 72 km von Izumozaki entfernt, aber auch aus der realen, kürzeren Entfernung von ca. 41 km (etwas über 10 *ri*), ist kaum Genaueres vom Festland her auszumachen. Aus 2 m Höhe beträgt die Sicht vom Meeresstrand bis zum Horizont auf See bekanntlich nur 5 km. Aber da die Berge auf der Rückseite der Insel sehr hoch sind (um die eintausend Meter), wird die Sicht natürlich wesentlich erweitert. Aber daß “die schroffen und gefährlichen Gipfel und die Täler bis in alle Winkel klar zu überblicken sind, tatsächlich so, als könne man sie mit den Händen greifen” (*mine no ken-zan, tani no kuma-guma made, sasuga ni te ni toru bakari azayaka ni mi-watasaru*), ist pure Fiktion.

Bashō wollte die Insel sichtbar machen, die Goldberge vorstellbar, die Landschaft konkret vor Augen führen, in der die armen Exilierten geschmachtet hatten. Das, was Bashōs Betrachtung um Sado besonders bemerkenswert erscheinen läßt, ist die Darstellung als komplette Tages- und Nachtszenerie: Bashō beschreibt zunächst den Tagesanblick mit den Reminiszenzen an die Vergangenheit, öffnet dann real das Fenster seiner Herberge, um den Nachtanblick zu genießen, den langsam dämmernden Abend, die herankommende Nacht. Der Mond mußte nach dem Datum (4. VII.) die zunehmende Sichel gezeigt haben (etwas mehr als *mikazuki*, der Dreitagemonde). Nach seinem Untergang erscheint der prächtige Nachthimmel, durch kalt glitzernde Sterne geschmückt.

Nach drei sehr berühmten Landschaften soll als viertes und letztes Beispiel eine weniger bekannte Szenerie in der Beschreibung durch Bashō vorgestellt werden, die aber in besonderer Weise die Gestaltung von Landschaft durch den *haikai*-Dichter klarmachen kann. Ein *haibun* vom Jahre Jōkyō 5 (1688) schildert eine Ansicht vom Nagara-Fluß in Gifu:

Hiroaki mit seiner Publikation *Bashō's Narrow Road. Spring & Autumn Passages*, Berkeley 1996: 108, Anm. 262. Hier lesen wir aber auch nichts weiter als die Behauptung “One interesting point made about this hokku is that from Izumozaki, where this is supposed to have been made, the Milky Way does not “lie toward” Sado Island”, ohne einen Hinweis auf eine Herkunft solcher Feststellungen.

Der Pavillon zu den Achtzehn Ausblicken
 (*Jūhachirō no ki* 十八楼ノ記)²⁴

Im Lande Mino gibt es einen vielstöckigen Pavillon, der über den Nagara-Fluß blickt. Sein Besitzer heißt mit Namen Herr Kashima. Der Berg Inaba ragt hinter ihm hoch auf; im Westen schieben sich mehrere Berge verschiedener Höhe, nicht zu nahe, nicht zu fern übereinander. Ein Tempel inmitten der Reisfelder ist hinter einer Gruppe von Sichelbäumen versteckt. Tief ist das Grün des Bambus, der die Häuser entlang des Ufers umgibt. Leinen ist hier und dort zum Bleichen ausgebreitet; auf der rechten Seite schwimmt ein Fährboot. Emsig ist das Kommen und Gehen der Dorfleute; wo die Dächer der Fischerhütten dicht nebeneinander stehen, zieht man Netze ein oder läßt Angelruten ins Wasser hängen. Es sieht fast so aus, als wären alle diese Dinge extra nur dafür da, dem Ausblick dieses Pavillons zu dienen. Man vergißt beinahe die Hitze des Sommertages, der sich nur langsam neigt; später wird der Glanz der untergehenden Sonne durch den des Mondes ersetzt, und der Widerschein der Reisigfeuer, der bewegt auf den Wellen haftet, rückt ziemlich nahe heran. Das Kormoranfischen unterhalb der hohen Balustrade bietet in der Tat ein überwältigendes Schauspiel. Die Acht Anblicke am Xiao- und Xiang-Fluß sowie die Zehn Gegenden am West-See sind allesamt in dem einen erfrischenden Luftzug [hier oben] zu empfinden. Wenn ich diesem Pavillon einen Namen geben sollte, dann möchte ich ihn wohl "Pavillon zu den Achtzehn Ansichten" nennen.

Hier ringsumher
 was den Augen sich bietet
 alles erfrischend kühl.

(*kono atari / me ni miyuru mono / mina suzushi*)

Jōkyō 5 (1688), Mitte des Sommers

Bashō hatte vielfältige Beziehungen zur *haikai*-Szene der Provinz Mino, vornehmlich in der Stadt Gifu, durch die ihn häufig sein Weg führte. Auf Einladung von Yasukawa Rakugo 安川落梧 (1652–91), eines reichen Kaufmanns und dilettierenden Dichters,²⁵ weilte Bashō im VI. Mond des Jahres 1688 in Gifu und nahm an verschiedenen Dichtersessionen teil. In dieser Zeit besuchte er auch den oben beschriebenen Pavillon des Kashima Ōho 賀島 (加島) 鷗歩,

24 NKBZ 41: 456f. Der Text ist in mehreren Sammelwerken überliefert. Hier nach der Fassung aus dem *Oi nikki* (1695), hrsg. von Shikō.

25 Von Rakugo sind u.a. elf *hokku* in der 3. Shōmon-Sammlung *Arano* veröffentlicht, die Yamamoto Kakei aus dem nahen Nagoya 1689/90 kompiliert hatte.

der durch die Vermittlung Rakugos zur Shōmon-Gruppe gestoßen war. Ōho, ein vermöglicher Ölhändler, hatte sich am Nagara-gawa ein mehrstöckiges Gebäude bauen lassen, von dem aus man einen guten Ausblick über die Flußlandschaft hatte, nicht zuletzt aber besonders das nächtliche, von Reisigfeuern auf den Booten erhellte Spektakel des Fischens mit abgerichteten Kormoranen (*ukai*) genießen konnte. Ein weiteres, kurzes *haibun* Bashōs zu diesem Thema mit abschließendem *haiku* entstand bei dieser Gelegenheit.²⁶

Wie besagter Pavillon (Landhaus, Villa?) ausgesehen hat, ist nicht überliefert. *Rō* 楼 kennzeichnet lediglich ein mehrstöckiges Gebäude (*takadono* 高殿), das – etwa bei Teehäusern oder Restaurants – auch mit umlaufender Galerie und Geländer (*rankan* 欄干) versehen sein konnte. Solche Gebäude befanden sich oft an Aussichtspunkten, häufig am Wasser (*suirō* 水楼).²⁷

Der Pavillon des “Herrn Kashima” (Kashima-shi 氏) stand direkt am Flußufer, etwa 800 m nordwestlich unterhalb des Burgberges von Gifu, dem Kinkazan 金華山 (zur Edo-Zeit “Inaba-yama” genannt, 329 m hoch). Er befand sich unweit der Stelle, die bis in die Gegenwart den Schauplatz für das Kormoranfischen abgibt, das heute bekanntlich nur noch hier, in Uji und in Arashiyama (Kyoto) mit deutlich folkloristisch-touristischer Note veranstaltet wird.²⁸

Bashō entwirft die Beschreibung der Szenerie offensichtlich mit dem Blick von der “hohen Balustrade” (*kōran* 高欄) des Gebäudes: Der Inaba-yama befindet sich so im Rücken des Betrachters; nach Westen über den Fluß geht der Blick zum Bergland von Ibuki (Ibuki-sanchi, Grenze zur Nachbarprovinz Ōmi mit dem Biwa-See).

Vor Bashōs Augen breitet sich eine ideale japanische Landschaft aus, die wie auf einem Tuschebild gemalt wirkt: Die Bergsilhouetten im Hintergrund, ein Fluß, Reisfelder, ein kleiner Tempel von Sichelbäumen (*sugi*) umstanden, Bauernhäuser und Fischerhütten, von Bambuswäldchen eingehüllt. Gezeichnet ist in der wahrsten Bedeutung des Begriffes eine *Idylle*, in der Natur und Menschenleben in harmonischem Einklang zu finden sind. Die Tätigkeit der

26 *Ubune*, vgl. NKBZ 41: 457f.

27 In Übersetzungen aus dem Chinesischen lesen wir häufig “Turm” für *lou* 楼, was aber auch aus den Besonderheiten der chinesischen Architektur zu erklären ist. Vgl. Wolfram EBERHARD, *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*, München 1989: 287.

28 Gifu-shi, Minato-machi 岐阜市湊町. Der Platz des Jūhachirō ist heute durch einen Gedenkstein markiert. Etwas weiter westlich, jenseits der Nagara-Brücke, innerhalb des Geländes eines Hotels, das die Tradition des Namens “Jūhachirō” weiterführt, findet sich ein Stein, in den das abschließende Gedicht des *haibun* eingraviert ist. (Tamai-chō, Jūhachirō teien-nai). Vgl. <http://www.18rou.com/18story/02gifu.html>, letzter Zugriff am 31.10.2008.

Menschen und die Spuren ihres Tuns stehen in keinem Gegensatz zur Natur, zur Schönheit des gezeichneten Bildes, seien es nun die zum Bleichen ausgelegten Leinen, die Angeln, die Netze, die sicherlich ärmlichen Fischerhütten oder das Fährboot. Ein Satz Bashōs faßt dies in bemerkenswerter Prägnanz zusammen: “Es sieht so aus, als wären alle diese Dinge nur dazu da, dem Anblick von diesem Pavillon zu dienen” (*ono ga samazama mo, tada kono rō wo motenasu ni ni-tari* ののがさまざまも、ただ此楼をもてなすに似たり).

Hierbei spielt besonders das Verb *motenasu* (seltene *kanji*-Schreibung 持成す) mit seiner Hauptbedeutung “jemanden gastlich bedienen, bewirten” eine zentrale Rolle. Die einzelnen “Zutaten”, an denen es dieser Bilderbuchlandschaft wahrhaftig nicht mangelt, “bewirten” gewissermaßen den Betrachter mit einem wahren Augenschmaus. Der Satz mit diesem Verb zeigt deutlich, wie sehr Bashō diese Landschaft, diese Szenerie als kunstvoll zusammengesetzte *malerische Einheit* sieht. Die Landschaft aus dieser Perspektive wird mit allen ihren Einzelteilen als *Tableau* (gewissermaßen mit Rahmen) gesehen und textuell erfaßt.

Zu bemerken ist weiterhin, daß hier – wie im Falle des Textes über die Insel Sado – eine kombinierte Tages- und Nachtszenerie beschrieben ist.

Im Gegensatz zu den bisher vorgestellten und behandelten *haibun* bringt Bashō einen Verweis auf die chinesischen “Vor-Bilder” erst am Schluß des Textes. Aber hier vergleicht er nicht die visuellen, die szenischen, absoluten Schönheiten, sondern faßt sie in einem einzigen, haptischen Aspekt zusammen: Alle diese in China fest kanonisierten “Landschafts-Arrangements” am Wasser oder in der Nähe von Flüssen und Seen suggerieren für ihn Kühle (*suzushisa*). Sowohl die “Acht Anblicke am Xiao- und Xiang-Fluß (*Shō-Shō no yatsu no nagame* 瀟湘の八のながめ)²⁹, die in Japan das Vorbild für die

29 Meist als *Shō-Shō hakkei* 瀟湘八景 bezeichnet. Acht landschaftliche Szenerien und Bild-Sujets in der Nähe des Duntong-Sees (Dōtei-ko 洞庭湖), beim Zusammenfluß des Xiao-shui 瀟水 und des Xiang-chiang 湘江 in der Provinz Hunan. Die folgende Aufstellung soll helfen, die Assoziationen bei diesen chinesischen Szenerien klar zu machen. Als Ergänzung stehen danach Jahres- oder Tageszeiten. Die lokalen Zuordnungen in Japan finden sich in eckigen Klammern.

1. Heisa rakugan 平沙落雁 (Pingsha luoyan), “Wildgänse fallen über der Sandfläche (Watt) ein”, Herbst [Katata].

2. Empo kihan 遠浦歸帆 (Yuanpu guifan), “Zurückkehrende Segel(boote) am fernen Ufer”, Abend [Yabase].

3. Sanshi seiran 山市晴嵐 (Shanshi qinglan), “Brise am klaren Tag im Bergdorf”, Frühling [Awazu].

4. Kōten bosetsu 江天暮雪 (Jiangtian muxue), “Abendschnee über dem Fluß”, Winter [Hi-rayama].

berühmten *Ōmi hakkei* 近江八景 wurden, also die “Acht Ansichten vom Biwa-See”, als auch die “Zehn Gegenden am West-See” (*Seiko no tō no sakai* 西湖の十のさかひ)³⁰ stehen ja nicht für bloße szenische An- und Ausblicke, sondern beinhalten *landschaftsbezogene Erlebnismomente*, bei denen synästhetisch zu den visuellen Eindrücken akustische oder haptische Perzeptionen dazukommen können. Und wie die Aufstellung in den Fußnoten zeigt, ist die überwiegende Anzahl der Sujets, der “Bilder” übrigens jahreszeitlich dem Herbst oder Winter zugeordnet und von der Tageszeit her am Abend situiert, so daß durchaus der Gesamteindruck der Kühle mit diesen “18 Bildern” nicht nur mit der Nähe zum Wasser transportiert wird. Und “erfrischende Kühlung”, ein “kühler Luftzug” ist im erdrückend-schwülen japanischen Sommer, in dem das obige *haibun* geschrieben wurde, ein hohes Gut, so daß selbst die Vorstellung, ihre Beschwörung schon dankbar als Erleichterung empfunden werden kann.

Diese Zusammenfassung so vieler traditioneller landschaftlicher Erlebnismomente und ihre Reklamierung für den Pavillon am Nagara-Fluß stellte für den Besitzer ein wahrhaft überschwengliches Lob dar. Die Namensgebung

5. Dōtei shūgetsu 洞庭秋月 (Dongting qiuyue), “Herbstmond am Dongting-See”, [Ishiyama].

6. Shō-Shō yau 瀟湘夜雨 (Xiao-Xiang yeyue), “Abendregen über den Flüssen Xiao und Xiang”, [Karasaki].

7. Enji banshō 烟寺晚鐘 (Yansi wanzhong), “Abendglocke vom dunstverhüllten Tempel” (auch: “vom fernen Tempel” 遠寺), [Miidera].

8. Gyoson sekishō 漁村夕照 (Yucun xizhao), “Abendrot über dem Fischerdorf” [Seta].

30 Statt *Seiko jikkyō* 西湖十境 meist *Seiko jikkei* 十景 genannt. **Zehn landschaftliche Szenarien** und traditionelle Bild-Sujets im Westen der Stadt Hangzhou, Provinz Zhejiang.

1. Kyokuin fūka 曲院風荷 (Quyuan fenghe), “Vom Wind bewegte Lotosblüten am gekrümmten Hof”, Sommer.

2. Sotei shungyō 蘇堤春曉 (Su-di chunxiao), “Frühlingsdämmerung am Su (Dongpo)-Damm”.

3. Kakō kangyo 花港觀魚 (Huagang guanyu), “Fische betrachten am Blumenhafen”.

4. Heiko shūgetsu 平湖秋月 (Pinghu qiuyue), “Herbstmond auf ruhigem See”.

5. Dankyō zansetsu 斷橋殘雪 (Duanqiao canxue), “Schneereste auf unterbrochener Brücke”.

6. Raihō sekishō 雷峰夕照 (Leifeng xizhao), “Abendrot über der Leifeng (Gipfel der Blitze)-Pagode”.

7. Sōhō sōun 雙峰挿雲 (Shuangfeng chayun), “Zwei Bergspitzen durchstoßen die Wolken”.

8. Ryūrō bun’ō 柳浪聞鶯 (Liulang wenyin), “Den Pirol hören in den Wellen der Weidenzweige”.

9. Santan ingetsu 三潭印月 (Santan yinyue), “Der Mond spiegelt sich in drei Teichen”.

10. Namyō banshō 南屏晚鐘 (Nanping wanzhong), “Die Abendglocke am Nanping-Hügel”.

durch Bashō ist Kompliment für den “Widmungsträger” des Blattes (s.o. die Funktion des *kigō!*) und gleichzeitig Dank an den Gastgeber.

* * *

Es dürfte erkennbar geworden sein, daß bei Bashō in den oben angeführten Textbeispielen keine durchgängig einheitliche Art der Darstellung von Landschaft zu beobachten ist. Landschaft vorzustellen, indem sie vorstellbar gemacht wurde, konnte so auf verschiedene Weise geschehen.

Erst die Erkenntnis, die Wahrnehmung der ganz und gar besonderen Gestalt, der ganz besonderen Eigenart eines Landschaftsgefüges führte Bashō jeweils zu der adäquaten, individuell charakterisierenden Beschreibung und war so jeweils singulär.

Die vollendete Kegelgestalt des Fuji beschrieb Bashō z. B. mit einem einfachen wie genialen Bild. Mit wesentlich komplizierteren Termini und Bildern machte er dagegen das geradezu “aufgesetzt Kunstvolle” der *Naturszenerie* von Matsushima denkbar und sichtbar.

In den Texten zu Sado und zum Pavillon am Fluß finden wir eine Tages- und Nachtsicht kombiniert, reale Beschreibung und Vision vereinigt. Beim “Jūhachirō” wird einerseits eine ideale Landschaft vor Augen geführt, gleichzeitig aber die reale Szenerie getreu im Sinne einer Tableau-Beschreibung *nachgezeichnet*, andererseits das Vorstellbarmachen eines Landschaftsgefühls durch eine Evozierung von Sinneseindrücken *außerhalb des Visuellen* (hier die haptisch-taktil erfahrbare Frische und Kühle), ergänzt, verstärkt oder gar erst erzeugt. Nicht nur in letzterem Falle zeigt sich, daß das abschließende Haiku in diesen kurzen *haibun* eine wichtige Funktion hat – aber das wäre schon das Thema einer neuen Abhandlung.