

Matsuo Bashô: Hokus

**Poetry, Music and Art**

**Band 3**

hrsg. von

Hans-Christian Günther  
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Hubert Eiholzer  
Conservatorio della Svizzera italiana, Lugano

Matsuo Bashô

**Hokkus**

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

All parts translated from Basho and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary  
by Makoto Ueda

Copyright © 1992 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Jr. University  
All rights reserved. Used with the permission of Stanford University Press. [www.sup.org](http://www.sup.org).

Verlag Traugott Bautz GmbH 99734, Nordhausen 2013  
ISBN 978-3-88309-866-1

*Dem Andenken Jirô Watanabes gewidmet*



## Inhalt

Einleitung des Übersetzers	9
Einleitung in Bashô's Dichtung von Makoto Ueda	15
Bashô: Ausgewählte Hokkus	21
Glossar japanischer literarischer Termini	411
Glossar der in Bashô's Hokkus erwähnten Pflanzen und Tiere	412
Die japanische Kommentierung Bashô's bis in die Moderne von Makoto Ueda	415
Bibliographie	
Literatur auf Japanisch	421
Literatur in anderen Sprachen	422
Verzeichnis der Gedichtanfänge (deutsch)	425
Verzeichnis der Hokkus (japanisch)	435



## Einleitung des Übersetzers

Der vorliegende Band vereinigt die Übersetzung einer repräsentativen Auswahl von Hokus aus Bashôs Werk. Sie folgt der Anordnung und dem Vorbild des Buches von Makoto Ueda 1991, der bis heute gewiss besten Einführung in Bashôs Dichtung in einer größeren europäischen Sprache (ebenso wie Ueda 1982 gewiss die beste moderne Bashôbiographie in einer westlichen Sprache darstellt). So wurde die allgemeine Einleitung sowie die einleitenden Texte zu den einzelnen Abschnitten aus dem Buch Uedas übernommen und von mir ins Deutsche übersetzt, d.h. neben der kurzen Einleitung in die Haikaidichtung und Bashôs Bedeutung für sie auf S. 15ff. stammen auch alle einleitenden Texte zu den einzelnen Jahren bzw. Zeitabschnitten aus dem genannten Werk. Meine Übersetzung der Gedichte geht auf die Jahre 2001-2003 zurück, blieb aber zunächst unveröffentlicht, da ich mir als Nicht-Japanologen eine wirklich kompetente Einführung in Bashôs Leben und Werk zu geben, nicht zutrauen mochte. Ich danke deshalb Prof. Ueda und der Stanford University Press herzlich für die Überlassung der Übersetzungsrechte, die es mir erlaubte, Prof. Uedas hervorragende Einführungstexte hier auf Deutsch vorzulegen und meiner Übersetzung bezugeben. Prof. Ueda verdanke ich nicht nur mein Verständnis Bashôs, das mich zu dieser Übersetzung angeregt hat, auch an diesem Buch hat er somit einen wesentlichen Anteil, insofern alle faktische Information, welche die Einleitungstexte bieten, aus seinem Buch stammt.

Meine Auswahl von Hokus folgt der chronologischen Ordnung nach Jahren bei Ueda; sie enthält aber nicht nur die bei Ueda übersetzten Gedichte. Vor allem die Gedichte des *Oku no hosomichi* gebe ich vollständig in der Reihenfolge wie sie in Bashôs Reisebericht stehen, einschließlich derjenigen, die nicht von Bashô stammen. Neben dem Werk Uedas war mir eine wichtige Hilfe bei der Übersetzung und beim Verständnis von Bashôs Werk die zweibändige Gestamtausgabe mit Übersetzung und Erklärung von Toshiharu Oseko 1990 und 1996 (vor allem aus ihr sind die nicht in Uedas Buch behandelten Gedichte übernommen). Daneben habe ich vorzüglich die Übersetzungen mit Kommentar von Dombrady 1985 und 1994 sowie die Werke von Blyth 1949-52, Keene 1989 und 1976 (neben Ueda s. u., die beste Einführung in Bashôs Leben und Werk, die ich kenne), Miner – Odagiri 1981, Yuasa 1966 und Uedas Bashôbiographie (1970) konsultiert. Die kurzen erklärenden Anmerkungen, die ich manchen Gedichten beigegeben habe, sind völlig unselbständig; sie sind eine auf das rein Faktische beschränkte Kompilation aus den genannten Werken, besonders denjenigen Uedas, Osekos

und Dombradys; alles Interpretatorische ist weggelassen. Für einen weiterführenden Kommentar verweise ich ausdrücklich auf das grundlegende Werk Uedas und die – neben aller nützlichen Sachinterpretation – schönen und höchst einfühlsamen Interpretationen Dombradys. Ich habe mich auch deshalb im Einzelkommentar bewusst zurückgehalten, da ich glaube, dass es eine hilfreiche Erfahrung sein kann, sich zunächst explizit der Ambiguität und Offenheit der Verse Bashôs auszusetzen, um eine Erfahrung mit ihnen zu machen, die eine Erfahrung nicht nur mit dem Wort, sondern eine mit den Dingen ist. Die einzige Information, die mir dazu zunächst hilfreich zu sein scheint, ist eine Vertrautheit mit elementaren Fakten und, soweit für das Sinnverständnis konstitutiv, der unmittelbaren Vorbildstellen. Das Bashô damit rechnete, dass seine Leser solche kannten, ist – wenn es überhaupt nötig wäre, das zu erweisen – ausdrücklich durch seinen Äußerungen belegt. Allerdings gebe ich im Anhang Uedas Bericht über die japanische Bashôrezeption und -kommentierung und füge meiner Bibliographie der von mir herangezogenen Werke in westlichen Sprachen auch eine Liste der dort besprochenen japanischen Sekundärliteratur bei. Dies wird gewiss jedem des japanischen kundigen Leser dieses Buches hilfreich sein. Zuletzt möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass mir beim Erlernen des klassischen Japanisch Rickmeyers (1991) ausgezeichnete Einführung große Dienste geleistet hat.

Vergleicht man die klassische japanische Literatur mit der chinesischen, so erlebt man etwas, was man sozusagen auf mikroskopischem Niveau erlebt, wenn man französische und deutsche oder lateinische und griechische Literatur vergleicht. Was Camille Saent-Saens einmal über Musik gesagt hat, wer nicht empfänglich sei für die Schönheit einer einfachen Harmonie und Tonfolge um ihrer selbst willen, der sei noch weit von jedem Sinn für echte Schönheit entfernt, ist eine wunderbare Beschreibung nicht nur seiner Musik, sie ist eine so zutreffende Beschreibung der Essenz französischer Kunst überhaupt. In der Tat, wer das nicht versteht, der wird nie verstehen, dass er ein ebenso großer Komponist wie etwa sein Zeitgenosse Brahms ist, dass Corneille, Racine und Molière, weit entfernt davon sind, als „Französchchen“, wie Goethe Corneille glaubte betiteln zu sollen, angesichts der Größe der griechischen Antike zu klein und seicht zu sein, zu den größten Dichtern der Weltliteratur gehören, dass es im Gegenteil gerade Racines Größe ist, im Gefolge des französischen Humanismus und seiner erstmaligen schüchternen Aneignung der Sprache der griechischen Dichtung im Westen sich in seinem Werk auf seine Weise auf die Höhe der griechischen Tragödie erhoben zu haben, dass Bossuet wohl der einzige Prosastilist der Neuzeit ist, der an der Sprachkunst Platons oder Ciceros gemessen werden darf. Die Schönheit der Sprache, der Form um ihrer selbst

willen, die keinen Mangel an Tiefsinn bedeutet, die viel eher des Tiefsinns nicht bedarf, für die Tiefsinn ein impliziter, sich nie an die Oberfläche drängender ‚Mehrwert‘ ist, das ist das Markenzeichen französischer Kunst und Literatur, und lateinischer ebenso, möchte ich hinzufügen.

Goethe hat sich angelegentlich der Übersetzung großer Werke der Dichtung einmal zum Anwalt einer wortgetreuen Prosaübersetzung gemacht, deren Wert es sei, die Dichtung bewusst ihres dichterischen Gewandes zu entkleiden und sie so nackt in der Größe ihres Stoffes und d.h. ihrer Essenz ihre echte Größe erweisen zu lassen. Eben dies erlebt man in der Tat bei der griechischen Dichtung, der klassischen deutschen Dichtung und gerade auch der klassischen chinesischen Dichtung. Zachs nüchterne Prosaparafrase gerade Du Fus<sup>1</sup> enthüllt in all ihrer Prosaität eine Größe des Inhalts, ein so brennendes Gefühl, eine so unabweisbar nicht-alltägliche poetische Gewalt, dass sie den Leser unwiderstehlich in eine andere, erhabene und neue Welt des Dichterischen führt. All dies fällt bei Übersetzungen lateinischer, französischer und gerade auch japanischer Literatur fort (allenfalls Hitomarus historische Gedichte besitzen eine intrinsische Gewalt des Inhalts<sup>2</sup>). Dies ist eine Literatur, deren Wert ganz in der formellen Gestaltung, im Eingelassensein des Gehalts in eine künstlerische Form liegt. Das ist beileibe nicht etwas Geringeres, es ist etwas anderes. Solche Dichtung zu übersetzen freilich, scheint ein Ding der Unmöglichkeit; und in der Tat verliert lateinische und französische Dichtung weit mehr in jeder Übertragung als griechische und deutsche. Ich kenne nur eine Nachdichtung lateinischer Dichtung größeren Umfangs, die wirklich etwas von dem dichterischen Qualität ins Deutsche hinüberrettet, Liegles Vergilübersetzung (samt einigen Oden des Horaz<sup>3</sup>); Schillers Aeneisfragment ist eine geniale Verfremdung, mehr noch als seine Übertragung von Racines ‚Phaedra‘.<sup>4</sup>

Diese Schwierigkeiten vergrößern sich im Falle Bashôs um ein Vielfaches, da 1) die völlig andere Sprachstruktur zu berücksichtigen ist, die zum Teil für den Inhalt geradezu konstitutiv ist, und 2) dies zusätzlich auf

<sup>1</sup> Vgl. Hightower 1952; inzwischen ist auch die Übersetzung Li Bais wiederaufgelegt: Walravens 2000 und Walravens – Bieg 2005.

<sup>2</sup> Levy 1984.

<sup>3</sup> Vgl. Liegle 2007.

<sup>4</sup> Was Goethe gemeint hat, kann man, was das Griechische anbelangt, etwa bei der Odysseeübersetzung von W. Schadewaldt (1958) oder vielleicht noch besser bei der Pindarübersetzung Dornseiffs (1965).

einem so extrem kleinen Raum wie dem Siebzehnsilbler des Hokkus geschehen muss. Auf diesem so ungeheuer kleinen Raum eine derartige Vielfalt und Komplexität ausdrücken zu können, ist Bashōs Größe. Er konnte es, da er seine Sprache so meisterlich zu handhaben wusste, eine Sprache, die eben jener Konzentration des Komplexen auf eine kleine Einheit insofern entgegenkommt, als ihre Struktur, mehr noch, ihr Charakter sich dem Expliziten, dem Eindeutigen versagt, sich im Gegenteil dazu ins Ungesagte hinein öffnet. Dies liegt konkret insbesondere an den fehlenden Personalendungen, die mit einer nicht-obligatorischen Subjektbesetzung einhergeht (wobei es schon fragwürdig ist, inwieweit die in europäischen Sprachen die Subjektstellung einnehmenden Wörter im Japanischen überhaupt als Subjekte bezeichnet werden sollten). Zudem ist die japanische Sprache viel weniger hierarchisch geordnet; Bezüge sind offener, der höchst differenzierte Partikelgebrauch lässt sich nicht wirklich in durch Kasus oder Präpositionen bezeichnete funktionale Strukturen pressen. Nun macht es der Partikelreichtum gerade der Sprache von Bashōs Haikaidichtung zwar leicht, seine Siebzehnsilbler in trochäische Verse zu 5-7-5 Silben umzusetzen, wie ich dies versucht habe, doch ist es gefährlich, dies einfach so zu tun, dass an ihre Stelle zu viele letztlich bedeutungslose Füllwörter treten, den wörtlich wiedergeben lassen sich natürlich die subtilen Färbungen der Partikel der japanischen Dichtersprache noch weniger als diejenigen des Griechischen. Die Auffüllung durch reine Füllwörter nimmt den Versen ihre Prägnanz, macht sie allzu geschwätzig. Und das sind sie in jeder Übersetzung ohnehin. Obwohl nun dieses Verfahren, vorausgesetzt man bemüht sich um analoge metrische Struktur, bis zu einem gewissen Grade unvermeidlich ist, habe ich doch versucht, mich darin möglichst zu beschränken, einerseits im Gebrauch von Füllwörtern mich solcher zu bedienen, die zumindestens eine typischen Partikeln der Haikaidichtung – wenn auch nicht unbedingt immer denjenigen des betreffenden Gedichts – analoge Funktion, d.h. besonders eine deiktische haben. Ansonsten habe ich versucht, etwas zu paraphrasieren. Insgesamt war ich bemüht, den Ton des japanischen Gedichts, wie ihn gerade auch der Partikelgebrauch bestimmt, so wie ich ihn nun einmal empfinde, ins Deutsche zu übertragen, mir wohl bewusst, wie subjektiv dies bleiben muss.

Was meine Entscheidung anbelangt, eine metrische Form nicht nur in der Reproduktion der Silbenzahl (Überschussilben habe ich nur gelegentlich in die Übersetzung übernommen, freilich habe ich mir selbst anderswo einige erlaubt; unterdrückte Silben können nicht nachgeahmt werden), sondern auch einen trochäischen Rhythmus anzustreben, so halte ich dies deshalb für legitim, ja geboten, da ich fest überzeugt bin, dass es ein metrisches Prinzip der reinen

Silbenzählung nicht gibt.<sup>5</sup> In Abwesenheit eines starken dynamischen Akzents ordnen sich kürzere distinkte metrische Einheiten m.E. für das Ohr automatisch in alternierende Folgen schwererer und leichterer Silben. Klassische japanische Verse klingen für europäische Ohren und, zumindest nach meinen Experimenten mit Japanern, auch für japanische Ohren, wenn man sie darauf aufmerksam macht, trochäisch. Jedenfalls kann ich diese letztendlich in ihrer Form so strenge und kunstvolle Dichtung in einer Übersetzung nicht als Dichtung empfinden, wenn kein strenges Metrum im Deutschen gewahrt wird.

Immer wenn ich an Bashôs Verse denke – und noch mehr jetzt, wo ich meine alten Übersetzungen wieder hervorgeholt habe –, fühle ich eine tiefe Verbundenheit, Liebe und grenzenlose Bewunderung für die Kultur und Mentalität Japans und seiner Menschen. Besonders aber denke ich an meinen ersten Aufenthalt in diesem Lande zurück, der erst so spät, nachdem ich mich schon seit Jahrzehnten mit Japan und seiner Kultur beschäftigt hatte, im Jahre 2002 zustandekam. Eingeladen wurde ich damals von meinem inzwischen verstorbenen Freund Jirô Watanabe. Seine warme Gastfreundschaft, unsere schönen Gespräche, auch über Bashô und japanische Dichtung, werden mir immer in Erinnerung bleiben. Der Gedanke an diese Zeit erfüllt mich mit tiefer Dankbarkeit, der Gedanke an seinen Tod mit tiefer Trauer. Seinem Andenken möchte ich dieses Buch als kleines Zeichen meiner immerwährenden Verbundenheit widmen.

Müllheim, November 2013

H.-C. Günther

<sup>5</sup> Zu der Forderung, auch in Übersetzungen auf die Einteilung in Zeilen zu verzichten, da Zeilenschreibung im vormodernen Japan unbekannt war, hat bereits Ueda 1991: 11f. alles Nötige gesagt. Überhaupt verweise ich auf seine höchst erhellenden Bemerkungen zur Übersetzung Bashôs ins Englische.



## Einleitung in Bashô's Dichtung von Makoto Ueda

### Renga, Haikai und Hokku

Es ist wohlbekannt, dass die japanische Gedichtform, die man Hokku oder Haiku nennt, aus drei Phrasen besteht (im Deutschen spricht man oft von drei „Zeilen“) von je fünf, sieben und fünf Silben. Historisch hat sie sich aus dem *renga* entwickelt, einer wichtigen japanischen Dichtform, die besonders im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert florierte. Renga bedeutet wörtlich „Kettendichtung“ und wurde für gewöhnlich von einer Gruppe von Dichtern nach einem festgelegten Regelwerk verfasst. Zunächst würde der Vorsitzende der Gruppe, normalerweise der Ehrengast der Versammlung, einen *hokku* („Eröffnungsvers“) im 5-7-5-Silbenschema schreiben, der ein Wort enthielt, das die Jahreszeit andeutet. Danach würde der Gastgeberdichter einen *wakiku* („Begleitvers“) schreiben und dabei ein 7-7-Silbenschema verwenden und den Inhalt der vorhergegangenen Verse irgendwie in interessanter Weise weiterspinnen oder ihm eine andere Wendung geben. Darauf würde von einem dritten Dichter wiederum eine siebzehnsilbige Folge dreier Phrasen folgen, dann von einem vierten eine vierzehnsilbige Folge zweier Phrasen, so dass die beiden unterschiedlichen Silbenformen immer miteinander abwechselten, bis die Gedichtfolge ihre sechsunddreißigste, vierundvierzigste oder, wie es am gewöhnlichsten war, ihren hundertsten Einheit erreicht hatte. Zu bestimmten besonderen Anlässen fuhrn Dichter fort, bis sie eine Rengasequenz von eintausend oder gar zehntausend Einheiten verfasst hatten.

Im sechzehnten Jahrhundert, als immer mehr Japaner alphabetisiert wurden und an dichterischen Aktivitäten teilnahmen, trat eine Abwandlung des Renga, *haikai* genannt auf und wurde langsam in allen Klassen der Gesellschaft populär. Haikai bedeutet wörtlich „spielerischer Stil“ und war eine unbeschwerte Art von Kettendichtung, die mehr Freiheit in der Wahl der Bilder und in der Diktion erlaubte und überhaupt eine eher zwanglose Ästhetik besaß. Insbesondere die frühen Haikaidichter waren darauf aus, durch Wortspiele, witzige Anspielungen, Parodie, Slang oder vulgäre Inhalte zum Lachen zu reizen. Sie schufen keine große Literatur, doch trugen sie dazu bei, die Dichtung zu ‚demokratisieren‘. Auch bereiteten sie den Grund für das Auftreten eines großen Dichters, der mit seiner großen innovativen Begabung Haikai zu einer reifen Kunstform erheben würde. Solch ein Dichter trat in der Tat im siebzehnten Jahrhundert auf: es war Matsuo Bashô (1644-94).

Schon während Haikai sich noch mehr und mehr etablierte, wurde der Hokku immer unabhängiger vom Rest der Dichtungssequenz. Die erste Rengaanthologie, im vierzehnten Jahrhundert zusammengestellt, hatte bereits die Hokkus von den übrigen Versen abgetrennt und sammelte sie in einer getrennten Abteilung, doch schrieben frühe Rengadichter Hokkus immer als „Eröffnungsverse“ und erwarteten, dass ein Wakiku folgen würde. Als immer mehr Rengaanthologien erschienen und Dichter immer mehr Gelegenheit hatten zu sehen, wie die Hokkus darin herausgesucht wurden, nahm diese Erwartung mehr und mehr ab. Einige Hokkus aus dem späten fünfzehnten Jahrhundert klingen fast wie selbständige Gedichte und drücken ein persönliches Gefühl aus, das ein Dichter bei einem speziellen Anlass empfand.

Die Popularität des Haikai bei den breiten Massen im sechzehnten Jahrhundert beschleunigte diese Entwicklung. Viele Amateurdichter fanden es leichter und befriedigender, Hokkus zu schreiben als alle anderen Verse in einer Haikaisequenz. Ein Hokku, der ja ein Eröffnungsvers war, konnte geschrieben werden, ohne auf die störenden Regeln der Verbindung zu anderen Versen Rücksicht zu nehmen. Die paarweise Gegenüberstellung von Hokkus in einem Wettbewerb, wie dies im siebzehnten Jahrhundert sehr üblich wurde, verhalf dem Hokku ebenfalls dazu, als eigenständiges Gedicht betrachtet zu werden. Obwohl Bashō einmal bemerkte, er sich im Verfassen von Haikai sicherer fühle als in dem von Hokkus, bleibt die Tatsache bestehen, dass er in seiner Jugend ein Buch mit einem Hokkuwettbewerb zusammenstellte und fortfuhr, Hokkus ohne folgenden Wakiku zu verfassen. Yosa Buson (1718-83) und Kobayashi Issa (1763-1827), zwei bedeutende Dichter der Epoche nach Bashō, verwendeten ihre dichterische Energie mehr auf den Hokku als auf Haikai. Man kann sagen, dass es im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert ebenso oder gar oft populärer war, Hokkus zu verfassen als Haikai.

So war es nur natürlich, dass im späten neunzehnten Jahrhundert der Dichter Masaoka Shiki (1867-1902) schließlich dafür eintreten sollte, zwischen dem Hokku als Eröffnung einer Haikaisequenz und dem Hokku als unabhängigem, selbständigen Gedicht zu unterscheiden. Um den Unterschied klar zu machen, gab Shiki dem letzteren Typ von Hokku den Namen *haiku*. Diese neue Bezeichnung setzte sich in der Folgezeit durch, und alle selbständigen Gedichte in sieben Versen werden heute Haiku genannt. Dies hat freilich zu einem Problem geführt. Wie sollen wir die Gedichte zu 5-7-5 Silben nennen, die Bashō als Eröffnungsverse einer Haikaisequenz schrieb, wir heute jedoch als selbständige Gedichte wahrnehmen? Bis in die achtziger Jahre war es weitgehend gebräuchlich, sie Haikus zu nennen. Im heutigen Japan scheint sich die Tendenz umzukehren. In diesem Buch habe ich deshalb die

Bezeichnung ‚Hokku‘ gewählt, um damit Verse zu benennen, die vor dem Ende der Edozeit (1600-1868) verfasst sind, unabhängig davon, ob sie wirklich eine Haikaisequenz eröffneten. Wenn ich in diesem Buch das Wort ‚Haiku‘ verwende, so meint das ein unabhängiges Gedicht zu 5-7-5 Silben aus moderner Zeit.

Es muss freilich daran erinnert werden, dass Bashô selbst nicht so klar zwischen den beiden Arten von Hokku unterschied wie Shiki. Im Sinne Bashô's war ein Hokku *zugleich* ein unabhängiges Gedicht und eines, das eine Haikaisequenz eröffnen konnte. In Wirklichkeit gibt es nämlich Fälle, wo er einen Hokku spontan als Reaktion auf eine bestimmte Szene oder ein bestimmtes Ereignis schrieb und ihn dann später als Eröffnungsvers einer Haikaisequenz verwendete. Bequemerweise besitzt die japanische Sprache das umfassende Wort *ku*, das einen Haiku, einen Hokku (in jedem Sinne) oder irgendeinen Haikaivers bezeichnen kann.<sup>6</sup>

### Die Bedeutung Bashô's

Die historische Bedeutung Bashô's ist offenkundig. Er legte in einem bisher unerhörten Ausmaß das dichterische Potential der siebzehnsilbigen Versform offen. Vorher war Haikai eher ein Spiel oder Hobby der Stadtbevölkerung als echte Dichtung, und der Hokku war ein Teil davon. Mit seiner hohen dichterischen Sensibilität und seiner überragenden Sprachbeherrschung erforschte Bashô das gesamte Potential, das in dieser Versform schlummerte. Er war ein kühner Entdecker: er verwendete Slang, borgte von klassischer chinesischer Dichtung, er schrieb Hokkus mit achtzehn, neunzehn oder mehr Silben. Noch bedeutsamer aber war, dass er es wagte, den Hokku, zum Ausdruck echter menschlicher Erfahrung zu machen, zum Ausdruck dessen, was er sah, dachte und fühlte, in aller Ehrlichkeit und Freimütigkeit. Er legte niemals ganz den spielerischen Charakter des Haikai ab, doch er zeigte, dass der Hokku imstande war, in all seiner Knappheit jedes Gefühl, jede Stimmung

<sup>6</sup> In der Einleitung von Makoto Ueda folgt hier eine kurze Anmerkung dazu, wie er mit den englischen Ausdrücken ‚poem‘ bzw. ‚verse‘ umgeht, da es im Englischen (wie im Deutschen) kein dem japanischen *ku* gibt. Ueda spricht in seinem Text von ‚poem‘ bei einer distinkt als solcher empfundenen Einheit, ansonsten von ‚verse‘. Angesichts der fließenden Grenze übersetze ich im Deutschen mit ‚Gedicht‘ und nur dann mit dem Plural ‚Verse‘, wenn dies im Deutschen idiomatisch möglich ist.

des menschlichen Lebens zu verkörpern. Kurzum, er schuf ernste Dichtung aus etwas, das weitgehend eine zur Unterhaltung dienende Spielerei gewesen war.

Bashōs Bedeutung als Dichter hingegen ist mehr als nur eine historische, denn was er in seine Dichtung fließen lässt hat eine universale und bleibende Anziehungskraft. Leser haben diese Anziehungskraft auf verschiedene Art versucht zu erklären, doch sie stimmen weitgehend darin überein, dass Bashōs Dichtung in ihrer Gesamtheit ein lebenslanges Bemühen erkennen lässt, im Leben einen Sinn zu finden. Er wurde in eine Familie hineingeboren, die etwas unter der herrschenden Schicht stand und versagte schon früh bei dem Versuch, die Leiter zu dieser Schicht emporzusteigen; so durchlebte er eine Jugend voller Selbstzweifel, Sorge, gar Verzweiflung. Doch da er in einer nachmittelalterlichen Epoche lebte, hatte er zu viel Zutrauen zu dem Potential des Menschen, um sich einer selbstverleugnenden Religiosität hinzugeben. In seiner intensiven Suche nach einem gangbaren Weg zur Erlösung tauchte er tief in die Welt des Taoismus und des Zenbuddhismus ein. Schließlich fand er, oder er dachte, er habe in dem, was er *fūga* nannte,<sup>7</sup> den Lebensstil eines Künstlers gefunden, ein zurückgezogenes Leben, der Suche nach der ewigen Wahrheit in der Natur gewidmet. Die Ehrlichkeit, mit der er *fūga* suchte, ist tief bewegend. Trotzdem ist es interessant festzustellen, dass er immer wieder Bedenken hinsichtlich seiner erlösenden Kraft hegte. Bis zu seinen letzten Tagen scheint er nicht in der Lage gewesen zu sein, seine Dichtung mit seinem Glauben völlig zu vereinen.

Der Influx von europäischer Literatur nach Japan seit dem neunzehnten Jahrhundert hat die Anziehungskraft von Bashōs Dichtung nicht verringert. Eher hat er den Japanern geholfen, sein Schrifttum aus einer neuen Perspektive zu sehen. Romantiker im frühmodernen Japan, die im Stil von Wordsworth und Byron zu schreiben versuchten, fassten Bashō als eine Art Childe Harold, ein einamer Wanderer, der zu vielen fernen Städten reisen und Menschen und Ereignisse der Vergangenheit heraufbeschwören würde, wohin auch immer er kam. Symbolistische Dichter in der Nachfolge von Baudelaire und Mallarmé verstanden Bashō als deren japanischen Vorläufer, einen Dichter, der in die Geheimnisse der Natur hineinlauschte und ihnen durch subtile, evokative Bilder literarischen Ausdruck verlieh. Autobiographische Schriftsteller, die glaubten,

<sup>7</sup> Anm. des Übersetzers: Ueda erklärt diesen unübersetzbaren literarisch-ästhetische Terminus in seinem Glossar auf S. 427 folgendermaßen: „Der Geist von Eleganz und Finesse, von dem man glaubt, dass er die Kunst und zu Bashōs Zeit besonders Haikai durchdringe. In letzterem Sinne kommen seine Implikationen dem *fūryū* (‚raffinierter Geschmack‘ – Zusatz des Übersetzers) nahe.“

europäische naturalistische Literatur nachzuahmen, schätzten Bashô's unermüdeliches Bestreben, ehrlich mit sich selbst zu sein, sich selbst als Mensch und Dichter zu verbessern und seine spirituelle Suche mit äußerster Offenheit zu dokumentieren.

Mit dem wachsenden Interesse an Hokku und Haikai außerhalb Japans hat sich Bashô's Anziehungskraft jetzt international ausgebreitet. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts fühlten sich amerikanische Dichter, die dem Imaginismus nahestanden, von der Dichtersprache Bashô's und seiner Nachfolger wegen ihrer Objektivität und Präzision wie auch ihrer Fähigkeit angezogen, das, was Ezra Pound einen „intellektuellen und emotionalen Komplex“ nannte, in einem winzigkleinen Zeitraum darzustellen. Eine derartige Sprache erregte auch die Aufmerksamkeit von Sergei M. Eisenstein, da er dieselbe Montagetechnik verwendete, womit er in seinen Filmen experimentiert hatte. Er nannte Hokku „Montagephrasen“, und das erste Beispiel, das er zitierte, war Bashô's berühmtes Krähengedicht. Viele Dichter der Beatgeneration wurden von Bashô's Dichtung angezogen, da sie glaubten, Hokku sei ein literarischer Ausdruck des Zen. Diese Ansicht ist heute immer noch bei einigen westlichen Bewunderern von Bashô verbreitet, doch insgesamt ist das Bashôbild im Westen immer vielfältiger. Neuere Leser haben in ihm etwas von einem Existentialphilosophen entdeckt, einem psychologischen Realisten, einem entfremdeten Intellektuellen und religiösen Mystiker. Zweifellos werden in den kommenden Jahren noch viele andere Portraits von Bashô von seinen Lesern innerhalb und außerhalb Japans gezeichnet werden.

Letztlich liegt der größte Reiz von Bashô's Dichtung in der Breite und Tiefe, mit der er menschliche Erfahrung darstellt. Er enthält einen unermesslichen Reichtum, so dass seine Leser in ihm sehen können, was immer sie sehen wollen. Und dennoch fühlen sie oft, dass sie nicht alles von dem gesehen haben, was sie zu sehen wünschten, denn Bashô weigert sich, die Erfahrung, die er enthält, zu vereinfachen. Wegen seiner Kürze tendiert der Hokku dazu, vieldeutig zu sein, doch ganz besonders dann, wenn der Autor Bashô ist, denn er versucht, das Leben in all seiner Vielschichtigkeit darzubieten, und legt den Finger auf sein Geheimnis und seine Tiefe, vermeidet jedoch zu versuchen, ihm einen analytischen Verstand überzustülpen. Das mag ein Zeichen von Größe sein oder auch nicht, in jedem Falle ist es eine beständige Quelle der Anziehungskraft auf Leser der letzten dreihundert Jahre geblieben.



Matsuo Bashô: Ausgewählte Hokkus

