

## Bashô - Haibun

Auszug aus der Einleitung des gleichnamigen Buches von Ekkehard May (Hrsg.), sowie Haibun Nr. 41 von Bashô und einem Kommentar von E. May, S. 176-180\*

[...] *haibun* bedeutet heute zunächst im weiteren Sinn ganz allgernein die von *haikai*-Dichtern verfasste Prosa. Das beinhaltet u.a. eine konzise, assoziationsreiche Ausdrucksweise, Verwendung sinojapanischer Begriffe im japanischen Satzgefüge, umgangssprachliche Themen und Termini, die in der klassischen Literatur (Poesie) nicht vorkamen, sowie möglichst eine jahreszeitliche Bindung. Die Einbeziehung von *haiku* ist dabei nicht obligatorisch.

Nach dieser Definition müsste auch die beliebte lyrische Reiseschilderung (*kikô*) unter die *haibun* gerechnet werden, so Bashôs bedeutendstes Werk *Oku no hasomichi* („Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland“, 1689), doch ordnet die japanische Literaturwissenschaft heute aus praktischen Erwägungen unter *haibun im engeren Sinn* nur die betrachtende, reflektierende Kunstprosa unter Ausschluss der Reiseschilderung ein, die ein eigenes Genre bildet.

## Geschichte und Entwicklung

Prosatexte der oben skizzierten Ausrichtung gab es natürlich schon in der Zeit vor Bashô. Von seinem ersten und letztlich einzigen *haikai*-Lehrer Kitamura Kigin (1624-1705) stammt Yamanoi („Brunnen in den Bergen“, 1647), eine Zusammenstellung von kurzen Prosa-Impressionen zu den wichtigsten Jahreszeitanzeigern (*keigo*).

Yamaoka Genrin (1631-1672), ebenfalls ein Schüler von Kigin, kann mit seinen Prosatexten in *Takaragura* („Schatzspeicher“, gedr. 1671) als genuiner Mitbegründer des Genres *haibun* gelten. Die erste größere Anthologie ist das erwähnte *Fûzoku Monzen*, 1706 von Bashôs spätem Schüler Morikawa Kyoriku (1656-1715) herausgegeben.<sup>3</sup> Kyoriku erfüllte mit dieser Kompilation offensichtlich postum einen Herzenswunsch des Meisters. Die Wahl des Titels „Populäres Monzen“ war Programm: Das berühmte chinesische *Wenxuan* („Ausgewählte Texte“; 1. Hälfte des 6. Jh.s) ist eine Mustersammlung klassischer Prosa in 30 Kapiteln mit 760 Texten, die auf 37 Genres verteilt sind. Kyorikus *Fûzoku Monzen*, in einer ersten Teilaufgabe sogar etwas anmaßend *Honchô Monzen* („Das Wenxuan unseres Reiches“) genannt, konnte sich mit dem gewaltigen Vorbild natürlich in keiner Weise messen, umfasste in 10 Kapiteln lediglich 116 Texte von 28 Autoren, rubrifizierte diese Prosaerzeugnisse aber in ähnlicher Weise und mit den gleichen Termini wie die chinesische Mustersammlung.

Die 21 Kategorien, die das *Fûzoku Monzen* verwendet, stellen eine Mischung aus Stilmerkmalen, rhetorischer Intention und praktischer Ausrichtung (im Falle von Sachtexten) dar.

Die wichtigsten Unterteilungen sind hierbei zunächst die Entsprechungen für die chinesische rhythmisierende bzw. reimende Prosa (*ji* und *fu*, Übersetzungsmöglichkeit ist „Prosagedicht“). Sodann folgen die nicht immer klar zu scheidenden Rubriken „Erklärungen“ (*setsu*), „Erläuterungen“ (*kaï*) und „Aufzeichnungen“ (*kei*). Deutlicher in der sachlichen Zuordnung sind die danach folgenden Termini: „Reiseschilderungen“ (*kikô*), „Vorworte“ (*jo*), „Ermahnungen“ (*shin*), „Benennungen von Dingen“ (*mei*), „Nachrufe, Nekrologe“ (*ruï*), „Biographien“ (*den*), „Aufschriften auf Gedenksteinen“ (*hi, ishibumi*), „Darlegungen, Begründungen“ (*ben*), „Erörterungen“ (*ron*) sowie „Lobreden“ (*shô* oder *san*).<sup>4</sup>

Vom Kompilator Kyoriku sind in der Anthologie 32 Texte enthalten. Bashô folgt erst an zweiter Stelle mit 16 Texten; andere Mitglieder der Shômon sind mit noch wesentlich weniger vertreten. Einen wirklichen Spezialisten für diese Textgattung scheint es außer Kyoriku in diesem Kreis nicht gegeben zu haben.

Aber das *Fûzoku Monzen* gab Anregungen für weitere Kompilationen: Der Bashô-Schüler Kagami Shikô (1665- 1731) bringt 1718 die *haibun*-Sammlung *Honchô bunkan* („Musterhafte Texte unseres Landes“)<sup>5</sup> heraus; von Yamazaki Hokka (1700-1746) erscheint 1744 mit *Fûzoku Monzen shûi* gar eine „Nachlese“ zu der ersten, erfolgreichen Sammlung. Hier hat sich aber das Genre teilweise schon zum leicht humoristischen Essay, zum sog. *kyôbun* gewandelt.

Den letzten Höhepunkt des *haibun*-Schaffens stellt die Sammlung *Uzura-goromo* von Yokoi Yayû (1702-1783) dar, einem wichtigen Repräsentanten der *haikai*-Renaissance im 18. Jahrhundert.<sup>6</sup> Der Titel, wörtlich „Das Wachtelkleid“, des 1787/88 postum erschienenen Werkes weist mit dem Bild des scheinbar unordentlich zusammengesetzten Federkleides des Vogels auf die Struktur des Werkes hin („Flickenteppich“), in dem längere und kürzere Skizzen, Betrachtungen, Reflexionen über verschiedene Gegenstände miteinander abwechseln. In dieser Kompositionsweise ist die Sammlung im Charakter der reflektierenden Miszellenliteratur (*zuihitsu*) der literarischen Tradition verpflichtet, richtet sich aber im Zuschnitt nach den oben beschriebenen Stil Kategorien des *Wenxuan* (bzw. des *Fúzoku Monzen*) aus. Unterhaltsam und doch poetisch, zeigt das Werk schon deutlich die Tendenz zum humoristischen *kyôbun*, qualitativ, doch vom Schaffen Bashôs in der Frühzeit dieses Genres weit entfernt.<sup>7</sup>

Fast alle bekannten *haikai*-Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts haben ebenfalls Werke des Genres *haibun* geschrieben; ein näheres Eingehen darauf wurde hier jedoch zu weit führen.

### Charakteristik und Entwicklung des Bashô'schen *haibun*

Bashô hat zwar die Möglichkeiten des *haibun* entscheidend aufgezeigt und die Weiterentwicklung angestoßen, seine Texte sind jedoch in ihrer Eigenart keineswegs für das gesamte Genre repräsentativ und bilden letztlich eine Textsorte *sui generis*. Die Besonderheit liegt in ihrem vorherrschenden Charakter als *kigô*.

揮毫 *kigô*, wörtlich „das mit dem Pinsel schnell Dahingeworfene“, bezeichnet eine kurze, kalligraphische Notiz, quasi ein „Autogramm mit Grußwort“, es ist Gelegenheitsdichtung im wörtlichen und besten Sinn. In den meisten Fällen beinhaltet es einen Dank des Poeten an seinen Gastgeber, ein Mixtum aus Kornpliment, „Gästebucheintrag“, freundschaftliche Erinnerungsnotiz mit einem Ad-hoc-Vers als Verdichtung des Erlebten.<sup>8</sup>

Bashô war schon in seinen mittleren Jahren eine beträchtliche Zelebrität mit einem großen Anhängerkreis; überall erbat man sich von ihm „Gedenkblätter“, Aufschriften auf Bildern (*gasan*) u. ä. Auf seinen zahlreichen Reisen durch das ganze Land hat er an vielen Orten „Textspuren“ (*hissekai*) hinterlassen, die seine Schüler, etwa Kagami Shikô mit dem *Oi-nikki* (1695), nach seinem Tode „einsammelten“.

Die Bashô'schen *haibun* sind in der Regel kurz, und die Texte haben deshalb als Charakteristikum eine ganz enge, wechselseitige Beziehung zum abschließenden Vers, eine Qualität, die in den *haibun* nach Bashô kaum mehr zu beobachten ist. Weit mehr als die Hälfte der in diesem Band vorgestellten *haibun* sind *kigô* im eigentlichen Sinne; die Nummern 16, 34 und nicht zuletzt 36 („Der Pavillon zu den Achtzehn Aussichten“) rñögen dabei als idealtypisch für diese Textsorte gelten.

Die *kigô* von Bashôs wichtigsten Reisen bildeten zudem im wahrsten Sinne des Wortes Keimzellen für seine lyrischen Reisetagebücher (*kikô*), was besonders im Falle des *Oku no hosomichi* evident ist. Die *haibun* Nr.44 bis 61 von 1689 laufen mit den dort beschriebenen Ereignissen parallel, sie bildeten in vielen Fällen ersichtlich die Vorform zu den jeweiligen Partien im bedeutendsten Werk des Dichters (vom getreuen Reisebegleiter Sora sorgfältig festgehalten), sie geben zudem mit interessanten Varianten einen Einblick in den schöpferischen Prozess und eröffnen andere, neue interpretatorische Ansätze.

Eine stilistische Entwicklung in den Texten lässt sich über die Jahre von 1680 bis ca. 1688 unschwer feststellen. Die starke Abhängigkeit von chinesischen Vorbildern schwindet zusehends. Erschienen die zahlreichen Zitate chinesischer Klassiker in den frühen Texten von dem Wunsch geprägt, Stütze und Struktur im Neuland poetischer *Kurzprosa* zu erlangen, so wird bald eine stilistische Eigenständigkeit selbstverständlich, und die Anspielungen an die *japanische* literarische Tradition gewinnen die Oberhand (unter Einschluss des sinojapanischen Wortschatzes). Zugleich damit verlagert sich der Schwerpunkt von den reinen „Anlass-Texten“ und Prosapassagen, die hauptsächlich als „*maegaki*“, als „Vor-Geschriebenes“ die Entstehungssituation der Verse

verdeutlichen sollten, zu Texten, die um ihrer selbst willen als poetische Aussagen im Prosagewand verfasst wurden.

Bashô „entdeckt“ in den späten 80er Jahren des 17. Jahrhunderts die *haibun* als Erweiterung seiner Ausdrucksmöglichkeiten, die der bloße Vers alleine nicht bringen kann, wobei eine gelungene Amalgamierung in den Fällen zu beobachten ist, wo der Prosatext nicht zu lang gerät und sich eine Balance zwischen Text und Vers einstellt. Gute Beispiele sind etwa die *haibun* Nr.27-29 (1678/88), „Abend des Jahres“, „Wallfahrt zum Ise-Schrein“ und „Der Neue Große Buddha von Iga“. Auch die Beschreibungen von großzügigen Landschaftstableaus wie „Vorwort zu Matsushima“ oder „Vorwort zum Silberfluss. (Nr. 54 und 56, 1689) zeigen die große Stärke der gerafften poetischen Vers-Text-Kombination auf.

Dagegen scheint es dem längsten *haibun* Bashôs, „Aufzeichnungen aus der Hütte des Wahns“ (Nr.65, 1690) an Stringenz zu fehlen. Als *haibun* ist dieser längste Prosatext Bashôs, abgesehen von den *kikô*, eher untypisch. Der abschließende Vers, nicht bei allen fünf Versionen des Textes hinzugesetzt, wirkt fast entbehrlich, erhöht jedenfalls die Wirkung des Textes nicht.

## Fußnoten:

<sup>3</sup> Das Druckjahr ist 1706 (Hôei 3). Die Datierungen der Vorworte, Kyorai 1704 bzw. Kyoriku 1705, zeigen an, dass zumindest Teile schon früher fertig vorlagen.

<sup>4</sup> Ein nicht unwichtiges Vorbild für das *Fûzoku Monzen* war auch die vielgelesene Anthologie *Kobun Shimpô kôshû* (*Guten Zhenbao bouji*, spätes 13. Jh.), in der 19 Genres aufgeführt sind.

<sup>5</sup> Shikô publizierte 1727 mit dem *Wakan bunsô* (Japanisch-chinesische Prosa-Blätter) eine weitere Sammlung, die aber nicht nur eigentliche *haibun*, sondern auch verschiedene Stilexperimente enthielt.

<sup>6</sup> Vgl. E. MAY: *Chûkô. Die Neue Blüte*, Mainz 2006, S.124-45.

<sup>7</sup> Eine Teilübersetzung (17 Texte) findet sich in N. und W. NAUMANN (Hrsg. u. Übs.): *Die Zauberschale*, München 1973, S.347-71.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu auch das Kapitel „The poet as guest“ in H. SHIRANE: *Traces of dreams. Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashô*, Stanford 1998, S. 160-84.

## 41. Aufzeichnung über den Flechthut

Kasa no ki 笠の記

Herbst 1688?

Hinter der Tür meiner Grashütte einsam lebend höre ich von Zeit zu Zeit den melancholischen Klang des Herbstwindes. Da borge ich mir das Messer des Myôkan, lerne von der Kunstfertigkeit des Bambussammlers, spleiße Bambus, biege ihn und nenne mich schon selber den „Alten Flechthutmacher“.

Aber durch meine Ungeschicklichkeit wird nichts daraus, obwohl ich den ganzen Tag damit zubringe. Weil ich ungeduldig bin, werde ich der Sache bald überdrüssig, je mehr Tage vergehen. Am Morgen klebe ich Papier [über das Gerüst] und abends, wenn es getrocknet ist, eine weitere Lage. Ich färbe es mit dem Saft unreifer *kaki*-Fruchte und trage ein wenig Lack auf; es braucht seine Zeit, bis er erhärtet. Nach langen zwanzig Tagen aber ist es endlich geschafft!

Der Rand des Hutes ist an einer Stelle schräg nach innen eingedreht, an einer anderen wie vom Wind nach außen umgekrepelt - er gleicht jetzt ganz und gar einem halb geöffneten Lotosblatt. Aber seine Gestalt ist viel interessanter, als wenn er korrekt wie mit Zirkel und Lineal konstruiert worden wäre. Sah so vielleicht der Hut der Einsamkeit von Saigyô aus?

Oder der Hut vom alten Su Dongpo unter dem Wolkenhimmel

Auf denn, ich will gehen und den Tau auf den Feldern von Miyagi sehen und meinen Stock in den Schnee unter den fremden Himmel von Wu setzen! Eilen will ich mit ihm unter Hagel, warten auf Regenschauer. Ich mag ihn irgendwie gerne, erfreue mich an ihm. Aber mitten in

meiner Begeisterung berührt mich plötzlich etwas. Ich werde wieder einmal „von Sôgis Regenschauern durchnässt“. Und so nehme ich selber den Pinsel in die Hand und schreibe in den Rand des Hutes:

In dieser Welt leben -  
letztlich nur „Unterschlupf bei Regen“  
wie Sôgi einst schrieb!

よにふるも更に宗祇のやどり哉  
yo ni furu mo  
sara ni Sôgi no  
yadori kana

Die Reise als große Metapher des Lebensweges war für Bashô *das* zentrale Thema seines Schaffens. Der Bambusflechthut, *kasa*, Sonnen- und Regenschirm in einem, steht dabei als Symbol für diese Reise, Unterschlupf bei widrigem Wetter, Beheimatung in unwirtlicher Umgebung für den, der in den Weiten der Welt verloren ist, die er aber doch sehnsuchtsvoll sucht. In der Bildrolle *Bashô-ô ekotoba-den*, aus der wir einige Szenen hier wiedergeben, ist der Meister auch beim Verfertigen seines Hutes dargestellt (siehe Abb. S. 174/175).

Die berühmten Wanderpoeten Saigyô und Sôgi, aber auch die verehrten chinesischen Dichter, oft mit einem großen Hut dargestellt, waren die stets gegenwärtigen Vorbilder Bashôs nicht nur in ihren Schriften, sondern auch in ihrer Lebensgestaltung.

Mehrere Prosaskizzen, die sich mit dem Thema „Flechthut“ befassen und gleicherweise von dem nur *um ein* Wort von Bashô veränderten Sôgi-Gedicht ausgehen, sind überliefert. Wir haben einen vermutlich um 1688 entstandenen, etwas ausführlicheren Text für unsere Vorstellung ausgewählt (zur Textgenese siehe auch die Ann.).

Verführerisch der Gedanke, dass Bashô den Hut extra in Vorbereitung für seine sicher schon längst geplante Reise in den Norden – „Auf schmalen Pfaden“ – *im folgenden Jahr* angefertigt haben könnte.

Der Vers stammt wahrscheinlich schon von 1681 und ist in der Sammlung *Minashiguri* (1683) erstmals abgedruckt (siehe SNKBZ 70, S. 88). Er steht dort mit dem Vortext „Mit eigener Hand mir einen Einsamkeitshut zum Schutz vor dem Regen flechtend“ (*Tezukara ame no wabigasa wo harite*). Vielleicht musste es ja fünf Jahre später ein neuer Hut sein?

Bashô schildert den Entstehungsprozess ungewöhnlich realistisch und detailliert, ohne auf literarische Anspielungen zu verzichten.

So entwickelt er Fähigkeiten wie der „Alte Bambussammler“ aus dem gleichnamigen uralten Volksmärchen *Taketori no okina* (*no monogatari*), der aus dem Bambus die verschiedenartigsten Gegenstände anfertigte und nennt sich entsprechend „Der Alte Bambushutmacher“ (*Kasazukuri no okina*). Er „leiht“ sich dazu, symbolisch gesprochen, das „Messer des Myôkan“ aus, von dem im *Tsurezuregusa* (Abschnitt 229) berichtet wird, dass es recht stumpf gewesen sein soll (siehe die Ann.).

Die *nicht* perfekt gelungene Form befriedigt Bashô ganz und gar, da sie in Übereinstimmung mit der eigenen dichterischen Ästhetik steht und offenbar die beste Identifikationsmöglichkeit mit den Vorbildern des Altertums gewährt.

Der fertige Hut beflügelt die Vorstellung von der Wanderung; die Gedanken eilen voraus: Bashôs Sehnsucht geht zu den „Feldern von Miyagi“, was unsere Interpretation bestätigt, dass der Hut für die große Nordlandreise angefertigt wurde, denn der Weg sollte wunschgemäß durch diese Landschaft bei Sendai führen (vgl. Dombrady, *Auf schmalen Pfaden*, S. 124ff. mit Ann. 145). Als *uta-makura* seit dem Altertum mehrfach zitiert, war vielleicht das folgende Saigyô-Gedicht aus dem *Shin Kokin wakashû* gegenwärtig, was gut mit dem in der Anfangspassage beschriebenen, gerade aufkommenden Herbstwind harmonieren würde (zu weiteren Versen mit diesem Topos vgl. die Ann.):

Ach, wie wird wohl  
der Tau von den Grasblättern  
jetzt herabtropfen!  
Herbstwind hat sich erhoben  
über Miyaginos Feldern

*aware ika ni  
kusaba no tsuyu no  
koboru- ran  
akikaze tachi-nu  
Miyagino no bara*

*Shin Kokin wakashū, SNKBZ 26, S.300*

Auch der Ausdruck „Himmel von Wu“, unter dem Bashō seinen Stock in den Schnee setzen möchte (*Go-ten no yuki ni tsue wo bika-n*) assoziiert Fernweh, denn er geht auf die chinesische Vorstellung vom Lande Wu zurück, das – weitab vorn Zentrum - ein Synonym für einen entfernten Landstrich wurde (vgl. die Ann.). Die Reises Sehnsucht angesichts des neu angefertigten Hutes ist so stark, dass der Dichter förmlich darauf „wartet“, unter Hagel und Regenschauern dahineilen zu können (*arare wo isogi, shigure wo machite*).

Die ungemütlichen, kalten, an- und abschwellenden Regenschauer des Frühwinters (*shigure*), vor denen man Unterschlupf suchen, sich bergen möchte, stellen nun die Metapher schlechthin für das Leben in dieser Welt dar, sind ein Abbild der Widrigkeiten des irdischen Daseins. Dieser Zentralbegriff für die Bashō'sche Ästhetik findet sich präzise und „in nuce“ in dem berühmten Vers des frühen *haikai*-Meisters Sōgi (1421-1502) aus dem *Shinsen Tsukuba shū* (Kap. 20):

In dieser Welt leben -  
letztlich nur ein Unterschlupf  
in Regenschauern!

*yo ni furu wa  
sara ni shigure no  
yadori kana*

*Renga shū, NKBT 39, S.312*

Bashō verändert das Gedicht nur um ein einziges Wort („*Sōgi*“ statt „*shigure*“!), macht es aber - nach den Konventionen der *haikai*-Dichtung - damit ganz und gar zu seinem eigenen (zum Vorbild, *honka*, für Sōgis Vers siehe die Ann.).

-----

Jahreszeitenwort ist *shigure*, implizit durch den zitartigen Verweis auf Sōgis Vers („Winterregenschauer“), Winter 1. → S.432

\* Matuso Bashō: HAIBUN. Herausgegeben und aus dem Japanischen übertragen von Ekkehard May. Mit einem Kommentar und Annotationen des Herausgebers. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Mainz. 2015. 60 Abbildungen, 494 Seiten. ISBN 978-3-87162-082-9.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Prof. E. May und der Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung, Mainz