

### 3. Ein Weg zu Basho über die Vermittlung durch Heideggers Denken

Der des Japanischen unkundige Leser bedarf m. E., damit die Gedichte zu ihm sprechen können, mehr als nur einer Übersetzung: er bedarf einer kurzen Einführung in die Sprach- und vielleicht auch die Sinnstruktur des Originals.

Zuerst jedoch gebe ich einmal meine Nachdichtung der japanischen Texte ins Deutsche samt einem von mir gewählten Titel, der implizit in der weiter unten stehenden Interpretation erläutert wird:

1

Unscheinbarkeit

Schaut man nur recht hin,  
Hirtentäschels Köpfchen blüht –  
So ein Zaun, ach ja!

2

Das Entzügliche

Mensch der Welt, vor ihm  
Bleibt verborgen, was da blüht:  
Dachkastanienast.

3

Der schöne Mensch

Mittagsantlitz, wo  
Sich der Reispolierer kühlt:  
Wehmut, so bist du.

4

Das Ganze

Unter einem Dach  
Schlafen Mädchen auch der Lust:  
Blütenklee und Mond!

5

Dauer im Wechsel

Wie's mit Muscheln geht –  
Wiedersehensbucht: man geht,  
Kommt - ein Herbst vergeht.

### 3.1 Zu Sprach- und Sinnstruktur des Haiku

Zunächst sollte ich vielleicht voranschicken: Das Wort Haiku ist eine Bildung vom Ende des 19. Jhs. Basho nannte diese Verse Hokku. Der Hokku ist eine Einheit aus 5-7-5 Silben, der den Anfangsvers eines sogenannten Kettengedichts („Renga“) darstellte. Rengadichtung war eine Dichtung, bei der eine Gruppe von Dichtern im Anschluss an solch einen Hokku weitere Verse improvisierte, und zwar zunächst eine Einheit zu 7-7 Silben, weiter dann wieder abwechselnd Einheiten zu 5-7-5 und 7-7 Silben. Daraus entstand ein längeres Gedicht aus Einheiten zu je 5-7-5-7-7 Silben. Dieser Vers, genannt „tanka“ war die am häufigsten verwendete Versform der sogenannten Wakadichtung, d. h. der Dichtung der klassischen japanischen Literatur. Der Waka bestand aus verschiedenen Formen mit fünf- oder siebensilbigen Einheiten, wobei eben der Tanka dominierte.

Die Rengadichtung der Zeit Bashos wurde als Haikai bezeichnet: eine leichtere, volkstümlichere Form der ursprünglich aristokratischen Rengadichtung. In Bashos Dichterkreis ist solche Rengadichtung entstanden. Basho hat jedoch auch spontan einzelne Hokkus – etwa in seinen Reiseberichten – verfasst, z.B. auch als Gastgeschenk für einen Gastgeber. Auch Sammlungen von Hokkus seiner Schule hat Basho herausgegeben. So verselbständigte sich der Hokku mit der Zeit zu einer eigenen Gedichtform. Ich verwende hier den inzwischen eingebürgerten modernen Namen Haiku.

Ein Haiku besteht also aus drei Einheiten zu je 5-7-5 Silben (ab und an gibt es auch unregelmäßige Silbenzahlen), die wir in der Regel wie Verszeilen absetzen, und ich spreche im Folgenden von Zeilen. Jede dieser drei metrischen Einheiten stellt in gewisser Weise auch eine Sinneinheit dar. Oft steht am Ende einer Sinneinheit eine im weitesten Sinne emphatische (oder andere) Partikel. Der Bedeutungsunterschied dieser Partikel kann sehr subtil sein und trägt wesentlich zum Gehalt des Haiku bei.

Die erste Einheit des Haiku stellt – ich würde es so ausdrücken – eine Zuständigkeit dar. Es handelt sich dabei oft – für unseren ersten Zugang – um ein Objekt, ein Ding. Freilich, auch wenn das so ist, dieses Ding trägt stets eine gewisse Befindlichkeit an sich. Diese Befindlichkeit ist das, was das Wesen des Genannten ausmacht. Die buddhistische Bewusstseinsübung zielt darauf ab, den Dingen ihre feste Dinglichkeit (ihre Substantialität) zu nehmen, bewusst zu machen, dass sie nur in ihrer Bezüglichkeit zu allem anderen das sind, was sie sind: der Berg ist das vor mir Aufragende, von mir Betrachtete oder Bestiegene, der Fluss dagegen das neben mir Fließende, mich zum Waschen, Schwimmen oder Fischen Einladende. Nur in ihrem je von allem anderen und mir Verschiedensein, ihrem Bezug zu allem anderen sind sie das, was sie jeweils sind. Auch ich bin nur der, der ich bin, als der von ihnen allen und allem anderen Verschiedene und somit der in seinem Verhältnis zu jedem je Verschiedene.

Es gibt keine ‚festen‘ Dinge im eigentlichen Sinne, es gibt nur Zuständigkeiten, die das Verhältnis des dinglich Scheinenden zum anderen beschreiben. Jedes je einzelne besitzt unendlich viele Zuständigkeiten; der Haiku greift eine solche Zuständigkeit heraus: es ist die Zuständigkeit, die im Augenblick des Entstehens des Haiku gegenübertritt.

Der Haiku entsteht daraus, dass sich in diese Zuständigkeit hinein etwas ereignet. Der zweite – siebensilbige – Teil des Haiku ist das Ereignis. Der Haiku entsteht unmittelbar aus diesem Ereignis. Das Ereignis ist – wie die Zuständigkeit – nichts vom Vorgang des Erfahrens Abgelöstes: das Ereignis ist das Geschehen eines Gegenübertretens des Erfahrenen mit dem Erfahrenden vor dem Hintergrund der jeweiligen Zuständigkeit. Die Jeweiligkeit der Zuständigkeit sowie des Ereignisses konstituieren ihren Bezug zum Ganzen. Zuständigkeit und Ereignis reflektieren in ihrer Jeweiligkeit das Bezugsgeflecht des Ganzen, das immer nur in einmaligen, jeweiligen Ereignissen zum Scheinen kommt.

Der letzte Teil des Haiku macht das, was sich ereignet hat, explizit. Wir sind immer von einer Zuständigkeit umgeben, um uns ereignet sich stets etwas, aber wir achten nie, können nie auf alles achten, unsere Wahrnehmung kann nur selektiv sein. Wir erfahren das Ganze implizit immer, aber nur in bestimmten Augenblicken erfahren wir aus einer je bestimmten, besonderen Achtsamkeit heraus das Ganze explizit. Der Haiku ist eine eminente Erfahrung, eine explizite Erfahrung des Ganzen, ermöglicht durch ein eminentes Aufmerken auf ein Ereignis, in dem sich uns das Ganze in seinem Wesen zuspricht. Der Haiku ist die Erfahrung und der Ausdruck des

Zuspruchs des Ganzen.

Der Haiku spricht kaum je explizit vom erfahrenden Ich, er scheint vom Erfahrenen zu sprechen. Das Erfahrene ist unmittelbar explizit, der Erfahrende nicht. Um freilich die rechte Perspektive zu gewinnen, ist es wichtig, seine Aufmerksamkeit auf die allgegenwärtigen Partikel zu richten.

Ich habe es bereits angedeutet: Der Haiku wird unterbrochen (zumeist am Abschnittsende) und insbesondere oft beschlossen von einer großen Breite an Partikeln, besonders prominent die Abschlusspartikel ‚kana‘, oder das deiktische ‚ya‘. Die Bedeutung der verschiedenen Partikel ist ungeheuer subtil und kann nur umschrieben werden (durchaus ähnlich den Partikeln des Altgriechischen). In dem wortkargen Gebilde des Haiku spielen die Partikel eine herausragende Rolle. Sie vermitteln das Erfahrene an den Erfahrenden. Sie tun dies inexplizit; sie sprechen - etwa schon durch die Deixis alleine - vom Verhältnis des Erfahrenen zum Erfahrenden. Dadurch bewegt sich der Haiku im Zwischen von Erfahrenem und Erfahrenden. Wie sich das Erfahrene in sein bezügliches Wesen auflöst, erscheint der Erfahrende gar nicht unmittelbar als eine bestimmte Person, ein bestimmtes Ich. Er ist dies auch nicht: derjenige der in der Bezüglichkeit der Partikel aufscheint, ist kein bestimmter: nicht der Dichter, nicht der Leser oder Hörer des Haiku. Leser und Dichter sind eins. Im Lesen des Haiku macht jeder ebendieselbe Erfahrung wie der Verfasser des Haiku. Im Haiku kommen Leser und Verfasser voll zur Deckung. Beide erfahren dasselbe, nur erfährt es jeder auf seine je eigene Weise. Dasselbe kann nur auf unendlich viele je eigene Weisen erfahren werden, da dasselbe eben die Bezüglichkeit eines jeden zu allem anderen ist, und somit ist diese Bezüglichkeit in ihrem Dasselbe-Sein immer eine je andere.

Aber gewiss kann jeder seine je eigene Erfahrung mit einem Haiku explizit machen. Der Austausch jeweiliger Erfahrungen ist wiederum ein Ausdruck der Bezüglichkeit des Ganzen im je Einzelnen. In diesem Sinne seien meine Bemerkungen zu den hier vorgelegten fünf Haiku zu verstehen.

Ich habe fünf Haiku gewählt, die für mich *in nuce* den gesamten Kosmos der Weltsicht und Welterfahrung Bashos destillieren.

### 3.2 Die einzelnen Gedichte

1

Ich gebe zunächst den japanischen Text in lateinischer Umschrift (romanji) mit einer Wort-für-Wort-Übersetzung:

NB: Das Japanische kennt keine Personalendungen!

Yoku mire-ba	Genau hinsehen wenn (das geschieht),
Nazuna hana saku	Hirtentäschel Blume blühen,
Kakine kana	Zaun, ach ja!

Die erste Zeile spricht von ‚hinsehen‘, dieses Hinsehen wird als ‚genau‘ qualifiziert. Worin diese Genauigkeit besteht, wird in Zeile 2 näher erläutert. Dort ist von einem Gras die Rede, dem sogenannten ‚Hirtentäschel‘, einer schlanken unscheinbaren Graspflanze, die ganz oben kaum sichtbare kleine weiße Blüten aufweist. Man muss schon sehr genau hinsehen, um dieses Gras und mehr noch seine unscheinbaren weißen Blüten eigens zu bemerken.

Zeile 1 endet nicht auf eine der emphatischen Standardpartikel, aber sie steht auch nicht allein und unverbunden. Sie endet auf ‚-ba‘. ‚-ba‘ ist eine jener Partikel des Japanischen, die im Standarddeutschen einer Nebensatz einleitenden Konjunktion entsprechen.

Die Tatsache, dass solche Partikel im Japanischen am Satzende stehen, bedeutet, im Grunde genommen: es gibt im Japanischen keine Hypotaxe im strengen Sinne: jedenfalls ist es zunächst nicht erkennbar, dass ein Satz untergeordnet ist oder auch nur dass er in einem bestimmten Verhältnis zu einem anderen steht. Erst am Ende der Satzaussage kann durch eine Partikel ein Zusammenhang klar gemacht werden. ‚-ba‘ bedeutet eigentlich soviel wie ‚dann‘, ‚(wenn dies geschieht) dann‘: also ‚yoku mireba‘ eigentlich: ‚man sieht genau hin, dann ... (das führt dazu dass ... , dann kommt es dazu dass...)‘.

Die Partikel ‚-ba‘ sagt somit, dass die Zuständigkeit der ersten Zeile eine Voraussetzung ist für das, was sich in Zeile 2 ereignet.

Genaues Hinsehen ist ein Zustand des Wahrnehmens, ein Zustand eines Wahrnehmenden. Der Wahrnehmende wird nicht explizit gemacht, es gibt keine Personalendung: man kann übersetzen: ‚wenn man genau hinsieht‘, ‚wenn du genau hinsiehst‘, ‚wenn ich genau hinsehe‘. Freilich die erste Zeile macht klar: das Ereignis spielt sich im Zwischenbereich zwischen Erfahrendem und Erfahrenen ab. Die Blüte der Zeile 2 blüht nur dann, wenn

einer genau hinsieht, nur für den, der genau hinsieht. Das Blühen der Blüte und das Bemerkten der Blüte gehören zusammen, es gibt keines von beidem ohne das jeweils andere.

Noch einmal: Was bedeutet es, ‚genau hinzusehen‘?

Zeile 2 spricht von einem unscheinbaren, dünnen Gras (wiss.: capsella bursa pastoris), das auch in Europa vorkommt und das man ohnehin unter anderen Gräsern kaum wahrnimmt. Es besitzt sehr kleine weiße Blüten, die noch unscheinbarer sind und noch leichter dem Blick entgehen. Diese Blüten (jap. ‚hana‘) treten nur ins Licht (‚saku‘, ‚erblühen‘) für den, der seine Aufmerksamkeit eigens auf sie richtet. Die Blüte des Hirtentäschels steht so zunächst für die Unscheinbarkeit der Schönheit in dieser Welt, die uns unmittelbar überall begegnen kann, wenn wir sie nur eigens wahrnehmen, wenn wir eigens auf sie achten, wenn wir genau, im Sinne von aufmerksam hinsehen.

Was verhilft uns zu diesem aufmerksamen Blick? Was verhindert es, dass dieser Blick, der doch auch ohne ein eigenes Aufmerken immer schon da ist, ein aufmerksamer wird? Dass es nicht genügt, dass unser Blick einfach auf das Hirtentäschel fällt und wir seine Blüte wahrnehmen?

Die dritte Zeile spricht nur ein volles Wort aus: ‚kakine‘ ‚Zaun‘. Dazu eine emphatische, exklamative Partikel, die oft am Schluss des Haiku steht: ‚kana‘. Sie markiert Erstaunen, oft auch schmerzliches Erstaunen! Hier geht es einfach um Erstaunen. Übersetzen könnte man: „Ach, ja!“ Kakine kana „Ein Zaun, ach ja!“ „(Das ist) ein Zaun, ach ja!“ „(So kann) ein Zaun (sein), ach ja!“

Der aufmerksame Blick entdeckte die Blüte des Hirtentäschleins neben einem Zaun. Ein Zaun am Rande oder Ende eines Weges ist etwas, was in unserem alltäglichen Leben eine eminente Funktion hat: er grenzt etwas ab. Die unmittelbare, ja die unvermeidliche, unbewusste erste Wahrnehmung eines Zaunes ist die: er signalisiert Abgrenzung. Er signalisiert mir ein Verhalten: hier nicht einfach eine Grenze überschreiten!

Welche Pflanze sich neben diesem Zaun befindet, dass sich neben diesem Zaun überhaupt eine Pflanze befindet, ist für diese alltägliche-unmittelbare Funktion des Zaunes irrelevant. Der nur alltägliche Blick verengt den Zaun auf seine unmittelbare Funktionalität in unserem von unserem Funktionieren in den alltäglichen funktionalen Lebenszusammenhängen bestimmten Verhalten. Alles andere, was ebenso zu einem Zaun und seinem Umfeld gehört, wird ausgeblendet.

Aufmerksames Hinsehen bedeutet somit: Dinge oder Vorhänge aus der

Beschränktheit ihrer funktionalen Sicht in unserer unreflektierten alltäglichen Wahrnehmung befreien; sie nicht auf das zu reduzieren, was sie für unser alltägliches Funktionieren bedeuten. Unser alltägliches Funktionieren sperrt uns in einen Käfig, der uns unempfänglich macht für alles andere, für das, was nicht zum Funktionieren gehört, und somit vor allem für das Schöne: dasjenige, was uns funktionslos überall in unserem Alltag gegenübertritt. Auch die Dinge des Alltags können schön sein, Schönheit offenbaren: wir müssen sie nur in ihrer vollen Umfänglichkeit wahrnehmen.

Genaueres, aufmerksames Wahrnehmen bedeutet, etwas als das wahrnehmen, was es ist, nicht als das, was es in seiner unreflektierten alltäglichen Funktionalität für uns in unserer Alltäglichkeit bedeutet, es wahrnehmen in seiner gesamten Bezüglichkeit, seinem gesamten Wesen. Diese Wahrnehmung verwandelt uns ebenso wie das Wahrgenommene; sie befreit uns zu unserem vollen Wesen. Das Aufscheinen unseres gesamten Wesens, unsere Befreiung aus dem Gefängnis des Funktionierens zu der Freiheit des Wesens ereignet sich in der ins Licht tretenden Schönheit: Schönheit als Ausdruck des funktionslos - zweckfrei Anziehenden, uns frei und ganz Machenden. Im Text des Haiku erscheint es in der Partikel ‚kana‘: dem Erstaunen, dass ein Zaun mehr sein kann als das Halt Gebietende; er kann auch Offenbarer von Schönheit sein. Auch so kann ein Zaun sein, ach ja! In der Partikel ‚kana‘ erscheint implizit der Wahrnehmende, der explizit nirgends erwähnt wird.

Dieses Schöne ist überall, wir können ihm in der Freiheit des Wesens überall begegnen, auch in dem, was zunächst nur als das alltäglich Zweckgebundene erscheint.

## 2

Der zweite hier gewählte Haiku sagt auf andere Weise dasselbe. Er macht das soeben Gesagte in besonders prägnanter Weise sozusagen aus der Umkehrperspektive heraus explizit.

Er stammt wie auch andere folgende Haikus aus Bashos letztem Reisebericht, dem ‚Oku no Hosomichi‘, Bashos letzter Reise, die ihn in den Norden Japans führte.

Basho hat einen großen Gebirgsposten, Shirakawa, passiert und ein Gedicht verfasst. Daraufhin trifft er in der Umgebung eine große Kastanie, unter der ein Einsiedler in seiner Klause lebt. Basho verfasst ein weiteres Gedicht.

Die Umschrift mit wörtlicher Übersetzung lautet:

Yo no hito no	Welt davon Mensch dabei
Mitsukenu hana ya	Verborgene Blume, da!
Noki no kuri	Dachkante davon Kastanie

N.B.: Japanisch ist eine Sprache, bei der attributive Ergänzungen stets vor dem Bezugswort stehen: ‚no‘ entspricht oft dem deutschen Genitiv, nur sagt der Japaner nicht: ‚der Mensch der Welt‘ bzw. ‚der Mensch von der Welt‘, sondern wörtlich: ‚die Welt davon der Mensch‘.

Die erste Zeile spricht von einem Menschen, einer Person. Er wird qualifiziert als einer der zur Welt gehört. Welt ist hier zu verstehen im Sinne der alltäglichen Welt oder der Welt in ihrer alltäglichen Erscheinung als der funktionale Zusammenhang, vom dem ich oben gesprochen habe.

Zu diesem Menschen gehört etwas („no“ bedeutet Zugehörigkeit, wie gesagt, sehr oft im Deutschen mit Genitiv zu übersetzen, ‚yo no hito‘ ‚der Mensch der Welt“): zu ihm gehört ein Verborgensein, ein Nicht-ins-Licht-Treten. Dasjenige, was bei dem in die alltägliche Ansicht der Welt verstrickten Menschen verborgen bleibt, ist wie oben ‚hana‘ ‚die Blüte“. Die Blüte ist dasjenige, was ins Licht drängt, dasjenige, was vom Licht erleuchtet wird, und zugleich dasjenige, was dem Licht sein Wesen schenkt: das Erleuchtende zu sein, das im Licht Stehende, das Erleuchtete, das zweckfrei Schöne zu schenken. Als Gabe des Lichts enthüllt die Blüte das Wesen des Lichts als des Schenkenden.

Nach ‚hana‘ steht die deiktische Partikel ‚ya‘: ‚da, schau! da“. Es ist das Wesen der Blüte, sich ins Licht zu stellen, das Dunkel der Verbergung zu durchbrechen und zur Lichthaftigkeit des Schönen zu befreien. Die Blüte ist der Wink der Welt an den Menschen, sich aus seiner Verstrickung aus der alltäglichen, zweckbeherrschten Sicht der Welt zu befreien, aus dem Dunkel der Verbergung ins Licht zu finden.

Dieser Haiku ist das Pendant zum ersten: war es im ersten der aufmerksame Blick, der die Möglichkeit eröffnete, dass die unscheinbare Blüte ins Licht tritt, so ist hier die Blüte der Wink der Welt, sie in ihrem echten Wesen, ihrer Ganzheit, ihrer Lichthaftigkeit zu erfahren.

Die letzte Zeile sagt, was demjenigen geschieht, der dem Wink der Blüte verschlossen bleibt: beim Blick auf die Klause des Einsiedlers fällt dieser Blick auf den Dachvorsprung, ‚noki‘. Wie der Zaun hat das Dach eine unmittelbare Funktion im Alltag: es schützt vor den möglichen Unbilden des



freien Himmels, es gewährt uns Sicherheit im selbstgezimmernten Käfig.

Der Blick des in die Alltäglichkeit verstrickten Menschen bleibt am Dach und seiner Funktion als des im Verschlussenen Schützenden hängen. Er übersieht, dass am Dach auch noch etwas nicht Zweckgebundenes erscheint, eine Blüte an einem Ast eines Baumes am Haus, am Ast einer Kastanie.

Die Kastanie ist der Baum des Reichs der Erlösung, sie steht im Westen, dem Reich, wo der Mensch Erlösung von den Leiden der Welt, der alltäglichen Welt findet. Der in die Alltäglichkeit der Welt verstrickte Mensch übersieht sie, ihm bleibt verborgen, bleibt im Dunkel, dass die Erlösung in dieser Welt anwesend ist, anwesend für den, der auf sie achtet, anwesend für den, der die Blüte, den Drang der Welt ins Licht, ins zweckfrei Schöne in allem, sofern er es in seinem echten Wesen, als das was es wesenhaft ist, wahrzunehmen vermag.

Alltäglichkeit, Dunkel und Erlösung zum Licht sind nicht zwei Welten, sie sind zwei Ansichten derselben Welt. Die Welt weist im ihrem Wesen über sich, d. h. über ihre unmittelbare Ansicht hinaus auf eine andere Sicht, eine Sicht, die sich dem Menschen zuwinkt, die sich dem Mensch im aufmerkenden Hinschauen zusprechen kann.

3

Hirugao ni	Mittagsantlitz darunter
Kome tsuki suzumu	Reispolierer sich kühlen
Aware nari	Wehmut ist es.

NB.: zu ‚ni‘ s. oben zu ‚no‘!

‚Hirugao‘, wörtlich übersetzt ‚Mittagsantlitz‘ ist eine große zum Mittag blühende Windenpflanze, man kann auch ‚Mittagswinde‘ übersetzen. Wieder geht es um eine Blüte. In diesem Fall steht die Blüte am Anfang, nicht weiter qualifiziert. Freilich, ihr Name kennzeichnet sie bereits – und zwar nur allzu deutlich – als die im Licht Stehende, sich ins Licht Stellende, ihr Antlitz dem Licht Zuwendende, das Licht in ihrem Antlitz zum Leuchten Bringende. Ihre lichthafte Schönheit ist unübersehbar. Sie zieht den Blick auf sich. Insofern ist sie ein Gegenstück zu dem Hirtentäschel oder der Kastanienblüte, die sich nur dem aufmerksamen Blick zeigen.

Das Wesen dieser unübersehbaren Blüte ist es zur Hochzeit des Lichtes im Mittag zu blühen, sie bedarf des hellsten Lichtes, um ihr Wesen als Blüte voll erscheinen zu lassen: der Schatten lässt sie vergehen.

Freilich, unterhalb dieser Pflanze befindet sich etwas (,ni‘), etwas dem diese Pflanze Kühle, Schatten schenkt: ein Reispolierer ruht sich über Mittag von der Arbeit aus.

Im letzten Vers steht ein bedeutungsgeladenes Wort, ein Wort, das m.W. nur hier bei Basho vorkommt; es ist ein zentraler Begriff japanischer Ästhetik und japanischen Lebensgefühls: ‚aware‘. Ich habe es hier versuchsweise mit ‚Wehmut‘ übersetzt. ‚Aware‘ ist das Gefühl im Angesichts der Vergänglichkeit des Schönen. Das Schöne wird besonders wertvoll und in seiner Schönheit, seinem Wert erst voll wahrgenommen, wenn es in seiner Vergänglichkeit wahrgenommen wird. DAS Objekt, angesichts dessen sich dieses Gefühl besonders eminent ausspricht, ist die Kirschblüte (,sakura‘), die Kirschblüte, die schon zu Boden fällt und stirbt, während sie noch in voller Schönheit steht. In voller Schönheit zu sterben, ohne alt und hässlich zu werden, ist geradezu ein Vorbild für den Tod des Menschen.

Der Wanderdichter Saygyo (1118-1190), einer der populärsten Dichter des zwölften Jahrhunderts, den Basho besonders verehrte, sagt in einem berühmten Gedicht:

Sterben will ich einst,  
Unter Blüten, so wie sie  
Um die Frühlingszeit  
Blühen unterm vollen Mond,  
Wie im Februar<sup>5</sup> er scheint.

‚Aware‘ ist ein Gefühl aus Schmerz und Freude gemischt, eine verhaltene Wehmut im Angesicht des Todes in Schönheit. Es ist nicht einfach geboren aus dem Spiegel der eigenen Vergänglichkeit im Angesicht der Vergänglichkeit der Natur: es gilt unmittelbar dem ‚Ding‘ der Natur. Oft diskutiert ist der Ausdruck ‚mono no aware‘. ‚Mono‘ ist das ‚Ding‘, jedes sozusagen konkrete Ding, das zur Welt gehört, einschließlich des Menschen. Das ‚mono no aware‘ ist das ‚aware‘ der Dinge der Welt, beides im Sinne des genetivus objectivus und des genetivus subjectivus: die Wehmut, die der Mensch mit den Dingen in ihrer Vergänglichkeit empfindet, und die Wehmut, die die Dinge über die Vergänglichkeit des Menschen zum Ausdruck bringen: es ist ein gegenseitiges Gefühl.

Ein anderer Dichter des elften/ zwölften Jahrhunderts Gyoson (1055/57-1135) schreibt:

---

<sup>5</sup> Der erste Monat des Frühlings.

Eins, ach! eins mit mir  
Sinne nach der Wehmut Schmerz, Kirschenbaum am Berg!  
Außer deinen Blüten gibt's  
Keinen ja, der mich versteht.

Dieses Gefühl des ‚aware‘ würde, so sollte man zunächst denken, der schönen, nur im vollen Licht des Mittags blühenden Windenblume gelten. Doch sie gilt dem unter ihr für einen Moment ruhenden Menschen, dem Reisbauern, der nichts ist als ein unscheinbares ‚Ding der Welt‘, der in seiner Arbeit unbemerkt bleibt, der nichts Besonderes, keinerlei Schönheit besitzt, die ihn zum Objekt eines wehmütigen Erstaunens, des ‚aware‘ machen könnte. Er ist ein ‚Ding‘, das in seiner Vergänglichkeit unbemerkt bleibt, dessen Vergänglichkeit selbstverständlich ist, dessen Vergänglichkeit in der Alltäglichkeit untergeht.

Aber da gerät er unversehens für einen Moment in den Bereich der Schönheit der zur Hochzeit des Lichts blühenden Blume und wird so Teil jener vergänglichen Schönheit, die das Gefühl des ‚aware‘ auslöst. Ja, er wird es in besonders eminenter Weise. Er wird es, da er selbst an sich keinerlei Schönheit besitzt. Das macht sein Vergehen noch schmerzlicher, es macht es aber auch noch pointierter.

Über das ‚aware‘ hinaus, kennt die Japanische noch einen sozusagen noch schärferen Begriff für den Wert der Vergänglichkeit des Schönen: ‚sabi‘, wörtlich so etwas wie ‚Rost‘. ‚Sabi‘ steht für die Abwesenheit alles Schönen, etwa eine öde Nacht- oder Abendlandschaft, ‚sabi‘ bezeichnet das Schöne in seiner Abwesenheit, ‚sabi‘ bringt das Gefühl des Schönen als Gefühl des Fehlens des Schönen zum Ausdruck, im ‚sabi‘ wird das Schöne am eminentesten überhaupt gefühlt: es wird gefühlt als das schmerzlich Abwesende, als das, was da sein sollte, aber nicht da ist. ‚Sabi‘ ist die Anwesenheit des Schönen gerade in seiner Abwesenheit, und das ist die eminenteste Art, in der das Schöne da sein kann.

Saygyo drückt dieses Gefühl, ohne ‚sabi‘ zu verwenden, im Verhältnis zu ‚aware‘ so aus:

Der kein Herz mehr hat,<sup>6</sup>  
Fühlt im tiefsten Innern doch Wehmut noch von dir:  
Schnepfen steigen aus dem Moor – Herbstesabenddämmerung!

---

<sup>6</sup> Der Mönch, der der Welt entsagt hat.

Bashos so unendlich kleiner, bedeutungsloser Mensch wird in diesem Gedicht plötzlich für einen Augenblick Teil der Schönheit der Welt. Diese Weise, den Mensch in seiner Erbärmlichkeit, seiner Unwichtigkeit zu erhöhen, erinnert mich an einen berühmten Vers Pindars:

Was ist einer? Was ist er nicht?  
Traum eines Schattens ist der Mensch  
Doch wenn gottgegebener Glanz über ihn kommt, ist strahlendes Licht auf  
den Männern  
und süßes Verweilen.

Auch der altgriechische Mensch ist klein wie der Bashos, nur die Cháris des Göttlichen kann ihm vergängliche Schönheit verleihen. Dieser Mensch wurde in der europäischen Kultur erst über viele Zwischenstadien (die römische Kultur, das Christentum, die Renaissance) zu Goethes ‚Schönem Menschen‘, dem „Schönen Menschen“, den Goethe – retrospektiv – im griechischen Menschen verwirklicht sah. Auch Goethes Mensch ist schön, indem er die Schönheit der Natur, zu der er gehört, wahr- und in sich aufnimmt: er ist ‚zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt‘, dazu ‚in allem die ewige Zier zu sehen‘ und sich ‚in dieser Zier selbst zu gefallen‘. Er ist der Spiegel, in dem allein diese ewige Zier sich spiegeln, zu sich selbst kommen kann. Der Mensch ist jeder Teil dieser Welt, der sich zu dieser Zier erheben kann, indem er sich ‚ins ewig Rechte denkt‘, uns im ‚edlen und guten‘ Handeln die höhere Welt ahnen lassen und so selbst ‚ewig schön und groß‘ werden kann.

Da liegt die Analogie und der Gegensatz zu Basho. Aber der Pindarvers zeigt: dieser Mensch der europäischen Kultur hat sich auch innerhalb dieser Kultur erst über eine lange Entwicklung hin gebildet: er ist eine außerordentlich zerbrechliche Erscheinung, etwas, das wir heute immer mehr gänzlich zu verlieren drohen.

Pascal hat einmal gesagt: „Es ist gefährlich, den Menschen zu sehr auf seine Verwandtschaft mit den Tieren hinzuweisen, ohne ihn gleichzeitig mit seiner Größe bekannt zu machen“. Ein Satz, der in Europa vor dem siebzehnten Jahrhundert Pascals kaum möglich gewesen wäre und den es heute neu zu bedenken gilt.

4

Wieder ein Hokku aus dem ‚Oku no Hosomichi‘: Basho kommt nach anstrengender Wanderschaft in einer Herberge an. Aus dem Nebenzimmer hört er das Flüstern zweier junger Frauen und eines älteren Mannes. Er vermutet, dass es sich um Freudenmädchen aus Niigata handelt, dass der ältere Mann sie auf ihrem Weg zu dem großen Ise-Schrein bis hierher begleitet hatte und sie morgen verlassen und einige Nachrichten zu ihren Freunden und Verwandten mitnehmen würde. Basho fühlt Sympathie für die jungen Frauen, als er in ihrem Flüstern hört, dass ihr Leben dahintreibt wie der Frost auf dem Wasser, dass sie jede Nacht das Versprechen ihrer Liebe erneuern und so jedes Mal die Sündhaftigkeit ihres Wesens neu bestätigen müssen.

Als er am Morgen aufwacht, trifft er die beiden Frauen vor dem Haus. Sie sprechen ihn an und bitten ihn, da sie völlig fremd auf dem Weg sind, ihn ein Stück begleiten zu dürfen. Sie erkennen an Bashos schwarzem Gewand den Laienmönch und bitten ihn, ihnen zu helfen, mehr von dem ‚Großen Retter‘ (dem Bodhisattva) zu erfahren. Nach einiger Überlegung antwortet Basho, sein Weg habe noch so viele Stationen, er könne ihnen nicht helfen, aber wenn sie dem Großen Retter vertrauen würden, würden sie nie dessen Hilfe vermissen.

Als sie sich freilich von ihm entfernen, fühlt er immer noch Mitleid und spricht ein Gedicht, das sein Gefährte Sora sofort aufzeichnet:

Hitotsu ya ni	Ein Dach darunter
Yujo mo netari	Prostituierte auch schlafen
Hagi to tsuki	Kleeblüte und Mond

Wie im zweiten hier besprochenen Haiku geht es um ein Dach (dort: ‚noki‘ der Dachvorsprung), um das, was Schutz vor den Unbilden des Freien schenkt. Hier beginnt das Gedicht mit einem Dach: es ist ein und dasselbe Dach, ein und dasselbe Dach für mehr als eine Person, ein Dach für Basho, den Wanderdichter und andere Personen, denen er unter diesem einen Dach begegnet. Das Dach bietet dem Wanderer Rast und Schutz für die Nacht, bevor seine Reise weitergeht. Es ist ein temporäres Dach. Sein Haus, sein beständiges Dach hat Basho am Anfang seiner Reise verlassen und anderen überlassen, am Anfang einer Reise, als er sich aufmachte, ausdrücklich eine Lebensform zu wählen, die eigentlich für alles im großen Haus der Welt gilt, selbst für Tage, Monate und Jahre. Basho hat der Welt als festem Aufenthalt

entsagt, er war, wie diese Geschichte zeigt, Laienmönch. Zu Beginn der Reise hat auch sein Reisegefährte Sora im Angesicht des Berges Kurokami („Schwarzhaarberg“) in der Ferne die Tonsur und das schwarze Gewand des Laienmönchs angenommen. Basho ist nicht mehr der ‚yo no hito‘ „der Mensch der Welt“. Er hat den ‚Freuden der Welt‘ entsagt: ‚den Freuden der Welt‘ bedeutet: dem Leben der Welt in ihrer Alltäglichkeit, er begegnet der Welt nicht mehr in ihrer bloßen Alltäglichkeit, er begegnet ihr in ihrem Wesen, er begegnet ihr in jedem Augenblick in ihrem Ganzen. So steht er in dieser Welt zugleich außerhalb dieser Welt.

Zeile 2 spricht von den anderen Personen, die mit Basho unter demselben Dach rasten. Es sind zwei Prostituierte. Auch sie sind – wie Basho – auf dem Weg. Sie besitzen kein festes Haus. Der Mann, mit dem sie zusammen sind, ist dabei, sie am nächsten Tag zu verlassen. Die Verwandten, die Freunde der beiden Frauen sind fern. Die beiden Frauen teilen etwas mit Basho: auch sie haben ‚die Welt verloren‘, auch sie haben explizit keinen festen Platz in dieser Welt. Sie sind stets auf dem Weg, sie sind allein. Sie haben die Welt verloren, sie haben sie verloren, indem sie sich der Welt ganz hingegeben haben, der Welt in ihrer Vergänglichkeit, ihrer Flüchtigkeit. So sind sie wie der Frost geworden, der auf Wasser treibt, ohne Ziel, ohne Macht seine Richtung zu bestimmen.

Jeder ist nur ein Gast, ein Fremder, in dieser Welt, die Welt bedeutet Vergehen. Vergehen, dem sich der Mensch immer wieder zu entziehen sucht, indem er sich irgendwo ein Haus baut, irgendwo zu rasten sucht. Die beiden Frauen haben es versäumt, sich ein auch nur einigermaßen festes Haus zu bauen. Sie haben sich an die Welt in ihrer Vergänglichkeit hingegeben, an die ‚Freuden‘ dieser vergänglichen Welt. Sie sind – aus welchen Gründen auch immer – in die Vergänglichkeit der alltäglichen Welt ‚hineingeschlittert‘ und treiben jetzt auf dieser Welt, ohne sich noch gegen den Strom, auf dem sie treiben, wehren zu können. Sie sind der Welt, der Illusion dieser Welt, etwas Festes zu sein, unversehens abhandengekommen. Das haben sie mit Basho gemein. Doch Basho hat der Welt bewusst, explizit, entsagt. Aber auch er treibt mit im Strom der Vergänglichkeit, auch er ist – im letzten – allein. Aber er ist allein mit dem entzüglichen Ganzen der Welt, dem, was in dieser Welt zugleich über diese Welt im vordergründigen Sinne hinausweist, dem Ganzen, dem er am eminentesten in seiner Dichtung begegnet, er ist der Welt ‚abhandengekommen und es ist ihm auch nichts daran gelegen: er lebt allein in seinem Himmel, in seiner Liebe, in seinem Lied.‘

Basho kennt seinen Weg genauso wenig wie die beiden Frauen, er kann

ihnen nicht auf ihrem Weg beistehen. Bei all ihrer Gemeinsamkeit, gerade in ihrer Gemeinsamkeit sind sie doch diametral voneinander verschieden, getrennt – allein. Dieses Geschiedensein ist schmerzlich. Basho fühlt, was sie verbindet, und gerade darin fühlt er, dass das, was sie verbindet, sie beide allein sein lässt. Das einzige, was er den beiden Frauen auf IHREN Weg mitgeben kann, ist der Verweis auf etwas außerhalb dieser Welt der Alltäglichkeit, auf das Rettende, das jeder in dieser Welt finden kann, das aber jeder alleine finden muss. Kein Mensch kann dem anderen das Rettende zusprechen, das Rettende kann sich nur dem Menschen selbst zusprechen, wenn der Mensch sich durch aufmerksames Hinhören (oder Hinsehen) dazu bereit zu machen vermag.

Durch diese Welt, das Ganze dieser Welt geht ein Riss, ein schmerzlicher Riss. Das Ganze kann nie ein Kompaktes sein, wäre es dies gäbe es etwas außerhalb, und es wäre nicht mehr das Ganze. Das Ganze lebt aus dem Riss, der unendlich vielfältigen Bezüglichkeit alles Einzelnen, des unendlich offenen Einzelnen. Nur dadurch, dass jedes Einzelne gerade in seiner Bezüglichkeit es selbst ist, kann das Ganze wirklich das Ganze sein. Das Ganze weist als Ganzes immer über sich hinaus, ohne dass so das, was ‚jenseits‘ des Ganzen ist, aus dem Ganzen hinausfällt. Das Ganze ist stets das vordergründige, ‚alltägliche‘ Ganze und das im Über-sich-Hinausweisen doch bei sich selbst bleibende Ganze, und darin, dass es in sich über sich hinausweisend bei sich selbst bleibt, besteht seine wesenhafte Ganzheit.

Dies sagt die letzte Zeile des Gedichts in einem unnachahmlich schönen Bild. Die Kleeblüte ist das Symbol weiblicher, ‚irdischer‘ Schönheit, der ferne ungreifbare Mond, der mit seinem Licht das Dunkel erhellt, ist Symbol der Schönheit der Welt jenseits der alltäglichen, greifbaren Welt. Die Kleeblüte steht für die beiden Frauen, der Mond für den Laienmönch Basho. Die Kleeblüte kommt nur zum Scheinen unter dem Licht, dem Licht, das das Dunkel erhellt. Das Licht kann nur das Dunkel erhellen, es kann das Geschenk des Scheinens nur schenken, weil es im Dunkel eine zum Scheinen zu bringende Schönheit gibt, die des Lichtes bedarf, um sich zu zeigen. Mond und Kleeblüte bedürfen einander. Nur Mond und Kleeblüte zusammen, die Kleeblüte unter dem Licht des Mondes konstituieren die Schönheit der Welt als ganzer. Die Welt bedarf des schmerzlichen Risses zwischen alltäglicher und ‚jenseitiger‘ Schönheit, sie trägt diesen schmerzlichen Riss in sich. Ohne ihn kann sie nicht ganz sein, kann sie das Schöne, das Rettende nicht schenken.

5

Dieses Gedicht bildet den Schluss des ‚Oku no Hosomichi‘. Basho kommt nach einem kleinen Ausflug zu Pferd zurück zu seinem Gastgeber in der Bucht von Tsuruga. Es ist Herbst, er hatte schon die ersten Schreie der Gänse an einem Hügel mit Namen ‚Heimkunft‘ gehört. Auf seinem kleinen Ausflug hat er ein Gedicht über die Einsamkeit und Öde des Herbstes am Meer geschrieben.

Jetzt kommt auch sein Reisegefährte Sora, der sich eine Zeitlang von ihm getrennt hatte, wieder mit ihm zusammen, viele weitere Freude versammeln sich um Basho, froh über das Wiedersehen. Es ist Herbst: Zeit zu Rasten, zu überwintern, die Füße in einem schützenden Raum an die warme Heizung zu legen, wie Basho in einem Herbstgedicht sagt.

Doch dieses Mal, auf seiner letzten Reise rastet Basho nicht. Am sechsten September besteigt er ein Boot, um trotz aller Reisemüdigkeit zum großen Schrein der Ise zu fahren, um dort zu einem Fest am Großen Ise-Schrein rechtzeitig anzukommen.

Der Große Ise-Schrein ist ein Shintoschrein, der traditionellerweise alle zwanzig Jahre völlig neu aufgebaut wird. Er symbolisiert das Werden und Vergehen der Natur. Das wichtigste jährliche Fest ist eine Art Erntedankfest, das Kannamesaifest im Oktober.

Als er das Boot besteigt, verfasst Basho dieses Gedicht:

Hamaguri no	Muscheln dabei (wie)
Futami ni wakare	Futami (Name einer Bucht, Bedeutung: Wiedersehen) dahin Aufbruch:
Yuku aki zo	Vergehend Herbst auch

NB: ‚no‘, ‚ni‘ s. oben.

Am Ende dieser Reise tut Basho etwas Ungewöhnliches: er verweigert sich selbst der temporären Rast für die Zeit des Winters, er zieht mit dem Herbst, der Zeit des Vergehens fort. Der Abschied von den Freunden fällt schwer. Es wäre die Zeit, seine Einsamkeit in der Welt für eine Weile zu unterbrechen. Da, wo die Welt am einsamsten wird, für eine Zeit die Einsamkeit zu heilen. Der Abschied hinaus in den Herbst fällt schwer. Basho geht mit seinen Freunden so schwer auseinander, wie es schwer ist, die Schalen einer Muschel zu trennen. Wie in dem zuletzt besprochenen Haiku wird die Schmerzlichkeit des Risses in der Welt offenbar, noch eminenter als



zuvor. Sie wird im Bild der zäh aneinanderklebenden Schalen einer Muschel explizit gemacht. Die Schalen der Muschel sind das Zugleich von Zusammen- und Getrenntsein. Das Getrenntsein, das das Zusammen sucht, das Zusammensein, das sich dem Riss letztlich doch nicht ganz entziehen kann.

Basho bricht auf: ‚wakare‘, trennt sich. Er bricht auf zu einem Ort, der Ausdruck des ewigen Wechsels der Natur ist, d. h. der Vergänglichkeit wie zugleich der Ewigkeit der Natur. Nur in ihrer ewigen Vergänglichkeit kann die Natur ewig sein. Basho reißt sich von der Versuchung des Bleibens los. Er hat es aufgegeben, sich der Vergänglichkeit auch nur für eine Weile zu widersetzen. Er geht dabei zu einem Ort, dessen Name ‚futa-mi‘ ist: zweimal sehen, wiedersehen‘. Sein Weg führt ihn an einen Ort, wo ihm das, was er verliert, erneut entgegenkommt. Nur dem, der aufbricht, der sich von etwas losreißt, kann das, was er verliert, erneut begegnen. In der Welt der Vergänglichkeit, wo nichts bleibt, verliert derjenige, der sich an etwas festhält, der etwas festzuhalten sucht, das, woran er sich klammert. Nur der, der mit dem Vergehen mitgeht, findet, das, was er stets verliert, stets wieder.

Die letzte Zeile lautet: auch der Herbst vergeht, ja! Basho hat verstanden, was der Herbst, dem Menschen zuspricht: Herbst ist die Zeit des Vergehens, nicht des Bleibens. Basho tut es dem Herbst gleich: er geht mit dem Herbst mit. Der Herbst ist Ausdruck der Vergänglichkeit: Vergänglichkeit, Vergehen bedeutet, sich auf die Vergänglichkeit einlassen. Die Vergänglichkeit ist im Vergehen die Selbstaufhebung ihrer selbst. Derjenige, der sich der Vergänglichkeit ganz und voll hingibt, in sie eingeht, vergeht mit ihr, geht mit ihr ein in den unvergänglichen Augenblick, in dem immer alles zusammen ist, alles im Augenblick ewig ist. Derjenige, der in diesem Augenblick lebt, lebt, wo ‚sich Anfang und Ende in eins zusammenziehn‘. Goethe hat gedichtet:

Lass den Anfang mit dem Ende  
Sich in eins zusammenziehn,  
Schneller als die Gegenstände  
Selber dich vorüberfliehn!  
Danke, dass die Gunst der Musen  
Unvergängliches verheißt:  
Den Gehalt in deinem Busen  
Und die Form in deinem Geist.

Nach dem oben zu 3 Gesagten kann ich dies hier kommentarlos stehen lassen, und es dem Leser selbst zumuten, über Analogie und Gegensatz zwischen Basho und Goethe nachzudenken.