

# Peripetien frühen japanischen Humors.

— Das *Oku no hosomichi* des Matsuo Bashô —

von

Volker Stanzel (Bonn)

## Vorbemerkung

Ansätze zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Frage des ethnosppezifischen "Humors" Nippons finden sich bereits in frühen japankundlichen Texten.<sup>1</sup> die erste ausführliche Beschäftigung mit dem Thema liefern 1901 Netto und Wegener.<sup>2</sup>

Seither hat es wohl eine graduelle Rezeption japanischen "Humors" in der westlichen Japanologie gegeben,<sup>3</sup> eine ihr entsprechende Reflexion des Themas steht indes noch aus. Hierzu soll die vorliegende Erörterung einen Beitrag liefern.

## I.

Das *Oku no hosomichi* (1702) des Matsuo Bashô (1644–1694) bietet sich für eine Diskussion der endogenen Modernisierung des japanischen Humorwesens schon deswegen an, weil es den Übergang vom fernöstlich-insularen Frühhumor einer Ära, in der es geschehen konnte, daß sämtliche Gottheiten des Shintô-Pantheons alleine angesichts des entblößten Unterkörpers einer tanzenden weiblichen Subgottheit in Gelächter ausbrachen,<sup>4</sup> zur Moderne markiert, in welcher es subtiler Gesten wie des unversehens erfolgten Schlags auf den Hinterkopf eines sich zum Narren machenden Gehaltsempfängers auf der Bühne eines Fernsehstudios bedarf, um kritische Zuschauer keineswegs göttlicher Herkunft zu beifälligem Lachen zu stimulieren. Es soll daher im folgenden versucht werden, humoroide Elemente im berühmtesten Werk des wohl erfolgreichsten japanischen Wanderpoeten aller Zeiten zu identifizieren, zu isolieren und in ihrer Wirkungsweise zu beschreiben. Auf diese Weise soll künftigen Aussagen zur Dynamik der humoresken Entwicklung Japans eine sicherere Grundlage geboten werden.

## II. Das *Oku no hosomichi*

<sup>1</sup> S. u.a. die Erörterung japanischer Sitten im *Wei chih* (297 n. Chr.) oder Kaempfers Beschreibung einer halbprivaten Audienz beim Shôgun (Terence Barrow (Hg.), *Manners and Customs of the Japanese*, Neuauf. Tôkyô 1973)

<sup>2</sup> C. Netto/G. Wegener, *Japanischer Humor*, Leipzig 1901, Neuauf. Taipei 1972, bieten eine erste in depth analysis des local content der Humorelemente solcher Phänomene wie "Die lustige Usume", "Frühlingszeit in der Hölle" bis hin zu "Die Geisha als rocher de bronze" und "Presse und Post". Auf ihre Leistungen wird zu gegebener Zeit mit dem gebotenen Respekt zurückzukommen sein.

<sup>3</sup> S. u.a.: Alan Booth, *The Roads to Sata*, Tôkyô 1985; Horst Hammitzsch, *Die Mito-Schule und ihre programmatischen Schriften*, Tôkyô 1939; Jack Seward, *Japanese in Action*, Tôkyô 1968; Zabo, *Kamikaze*, Tôkyô 1966.

<sup>4</sup> Kojiki I, 17 (Engl. übers.: Donald L. Philippi, *Kojiki*, Tôkyô 1968, S. 85)

Das bekannteste Werk Matsuo Bashôs bedarf keiner Einführung.<sup>5</sup>

Eines der wichtigsten Werke der klassischen japanischen Literatur, gilt es als meisterlich gelungene Beschwörung von Traumhaftigkeit und Vergänglichkeit des menschlichen Daseins in dauerndem Wechsel von nüchternen Berichten und hohen lyrischen Momenten.<sup>6</sup>

Wenig erkannt wurde bislang<sup>7</sup> die Rolle, die das Werk als auslösender Faktor der Modernisierung des japanischen Humorwesens spielt. Wenn wir das Oku no hosomichi als Wegscheide erkennen, dann deshalb, weil der japanische Dichter sich bis zum ausklingenden 17. Jahrhundert als Priester fühlte — bezeichnend, daß Bashô selbst sich noch als buddhistischer Mönch kleidet —, daß aber erst Bashô und jene, die ihm folgten, ehrlich genug waren, „ihre Herkunft vom Herdenclown, vom Stammespossenreißer“, um mit Arno Schmidt zu sprechen, zuzugeben. Damit erst war der Weg frei für eine „moderne“ Betrachtung der Wirklichkeit, d.h. für ihre Betrachtung im Lichte plötzlich wahrgenommener Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn in irgendeiner Beziehung gedacht worden waren, so daß das Lachen mit einem Mal nichts anders ist als „eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz“ (Arthur Schopenhauer).

Ein Beispiel aus dem Oku no hosomichi:

*hitotsu ya ni*  
*yûjo mo netari*  
*Hagi to Tsuki*

Unter dem gleichen Dach  
schlafen auch Freudenmädchen  
„Mondschein“ und „Buschkleebüte“<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Es sei dennoch auf die überragende und kongeniale Übersetzung des Textes hingewiesen, die mein hochverehrter Lehrer Geza Dombrady (Köln/Hamburg/ Aix-en-Provence/Venedig/Zürich/Budapest/Paris/Frankfurt/usf.) unter Berücksichtigung auch abweichendster Interpretationen in jahrzehntelanger Arbeit vorgenommen und 1985 als Band 2 der Handbibliothek Dieterich (Mainz) unter dem Titel „Bashô: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland“ publiziert hat. Der Übersetzung selbst steht in keiner Weise nach die ausführliche, detailierte, luzide, verständliche und überzeugende Kommentierung, deren Text für sich ein eigenes, erstklassiges Werk der Japanologie sein könnte. Vorsichtig sei allenfalls angemerkt, daß es zu wenigen, unbedeutenden Einzelpunkten abweichende Meinungen gibt, die in der Tat nicht hätten unberücksichtigt bleiben sollen. Von gravierenderen Fällen, in denen dem Verfasser nur schwer gefolgt werden kann, soll hier nicht weiter die Rede sein. Vielleicht ist dies jedoch der geeignete Ort, darauf hinzuweisen, daß selbst die allerorts so hoch gelobte Übersetzung hier und da und zu einem — überhaupt nicht geringen! — Teil Abweichungen von lexikalischen Wortbedeutungen enthält, wie sie in dieser Form in der Literatur nicht nachzuweisen sind.

<sup>6</sup> Vgl. Dombrady a.a.O.

<sup>7</sup> Die partiell bzw. pars pro toto undurchsichtigen Landschaftsbeschreibungen neben unerklärlich geschwätzig Passagen und intolerabel zweideutigen Bemerkungen haben zwar bei den japanologischen Vorkriegsgenerationen Beifall gefunden, diese scheiterten jedoch letztlich an der diffizilen Sprache, der stringenten Logik und der ausweglosen Syntax Bashôs, die auch mit Hilfe weitester Assoziations sprünge nicht entschlüsselbar schienen. Den Nachkriegsgenerationen erging es besser.

<sup>8</sup> Dombrady a.a.O., Kap. XLII.

Eindeutig tritt hier jene Schopenhauersche "Inkongruenz" zutage, denn die beiden übernachteten mit Bashō nur "unter dem gleichen Dach", sonst geschah nichts, schon gar nichts Erfreuliches, so daß der Begriff "Freudenmädchen" der Lächerlichkeit preisgegeben ist. Wie sehr Bashō durchaus willens gewesen wäre, der Nacht gemeinsam mit "Hagi" und "Tsuki" einen freudvolleren Glanz zu verleihen, darf zum einen aus dem pathetisch-grandiosen Gebrauch der Onomatopöie "hitotsuya" (die das Geräusch von bloßen Schultern gleitenden groben Kimonoleinens kennzeichnet), zum anderen aus einer späteren sehnsuchtsvollen Anspielung geschlossen werden. Da dichtet er — gewiß nicht unvermittelt — von "jungen Kiefern", die sich im Winde wiegen wie der Buschklees (*hagi*)!<sup>9</sup> Frühere Autoren, die für ihre Zeit als humorvoll galten, die Verfasser der Otogizōshi, konnten aus ähnlichen Situationen nichts Belustigenderes entwickeln, als, so Bruno Lewin, "von einer naiv-moralisierenden und aufklärerischen Haltung getragene Märchen und Legenden".<sup>10</sup>

Bashō hingegen liefert uns ein Beispiel für die Kunst, selbst im Bereich des Humors mit einigen wenigen zarten Andeutungen wie mit leichten Pinselstrichen Gemälde voll prallen Lebens zu entwerfen, die sich selbst dem Kenner der japanischen Literatur kaum je in ihrer gesamten assoziativen Fülle erschließen.

Eine weitere Passage aus dem Oku no hosomichi:

*yuku haru ya  
tori naki uo no  
me wa namida*

Der Frühling scheidet:  
Die Vögel weinen — selbst den Fischen  
kommen die Tränen. . .<sup>11</sup>

Der gelächterinduzierende Effekt dieses kleinen Meisterstücks wird potenziert durch die *doppelte* Inkongruenz ("doppelter Boden") dieses Gedichts: Zum einen sind da die Tränen in den Augen der Fische, die in einer ihr Flüssigkeitsvolumen bei weitem überwiegenden wässrigen Umgebung sich befinden, so daß ihre Tränen kaum zu beobachten sein können, da sie vermutlich noch im Moment des Entstehens weggeschwemmt werden.<sup>12</sup>

Umgekehrt, wenn die Fische sich in einer vergleichsweise "trockenen" (ohne hier auf die gegebenenfalls verfügbaren Alkoholika anspielen zu wollen) Umgebung aufhielten, etwa in der Folge ihrer Gefangennahme durch den angelnden Bashō oder gar

<sup>9</sup> Zu den erotischen Konnotationen des Begriffs Buschklees s. Dombrady a.a.O. S. 310.

<sup>10</sup> Hierzu sei hingewiesen auf Roland Schneider, Die shussemono der otogizōshi — Literatur zwischen Mittelalter und Edo-Zeit, in: Oriens Extremus 1/1976, Wiesbaden, S. 65ff.

<sup>11</sup> Dombrady a.a.O., Kap. XLIV.

<sup>12</sup> Naturwissenschaftliche Tatsachen wie die, daß Fische bekanntlich zum Weinen wie überhaupt zur Trauer im menschlichen Sinn nicht fähig sind, spielten im 17. Jahrhundert noch keine verifizierbare Rolle. Selbst heute würde man einen derartigen faux pas mit der Freiheit des Dichters entschuldigen können.

durch Fischer mit ihren engmaschigen Netzen,<sup>13</sup> dann dürften sie über ganz andere Dinge zu weinen haben als über die im Vergleich zu ihrem bevorstehenden Hinscheiden<sup>14</sup> zumindest subjektiv irrelevante Tatsache des Scheidens des Frühlings. Bashô entfaltet hier grandiosen Humor, überzeugend in seiner Modernität und nahe an Spitzenleistungen des zwanzigsten Jahrhunderts wie jener Zeichnung aus der Kategorie des *humour noir*, auf der zunächst vor dem Hintergrund der sinkenden "Titanic" ein ertrinkender Matrose ruft "Gott, oh Gott, warum nur, warum?" und darauf der gleiche, noch wassertriefende Matrose auf einer Wolke von Petrus mit den Worten abgewiesen wird: "Den können Sie jetzt nicht sprechen, der spielt Schiffchenversenken." Wie turmhoch überragt er noch japanische Witze des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie jenen von dem japanischen Studenten, der, gerade in Deutschland eingetroffen, in ein Lokal geht und sich, kaum hat er Platz genommen, nach der Toilette umschauf, als der Kellner vorbeikommt und ihn fragt: "Schon bestellt?" Worauf der Japaner sich wundert, weshalb der Kellner wohl so gut Japanisch kann.<sup>15</sup>

Sairyû nannte ihn "Trost und Vorbild für Unzählige", Shiki sah in ihm den "großen Kameraden", zeitlebens galt er der japanischen Dichtervelt als die Verkörperung des Haiku an sich. Fast dreihundert Jahre nach seinem Tod ist es an der Zeit, die andere, die humorige Seite des "Wunderdichters von Michinoku"<sup>16</sup> zu analysieren. Bashô, so können wir feststellen, war ein von dunklen Mächten krampfhaften Gelächters Getriebener, ein ironophiler Triebzyniker, ein alles Ernste dieser Welt verachtender Sarkast, der seinen Spottdrang nur in Lach- und Witzexzessen auszuüben vermochte. Nach Murasaki Shikibu gerät damit auch das Bild des untadelig für sich hin wandelnden idealistischen Aphoristikers ins Wanken. Jedoch: "Würde und Humor sind keine Gegensätze. Sie bedingen einander, sie gehören zusammen." So Richard Stücklen vor erst einem Jahr. Aber scheint es nicht, als kennte er<sup>17</sup> die folgende Textstelle Bashôs?

<sup>13</sup> Zu den modernen Fischfangtechniken und ihren ökologischen Folgen vgl. u.a. "Die Zeit", Hamburg, Nr. 24/1988, S. 244ff., "Dossier".)

<sup>14</sup> Über das, was gerade in Japan mit gefangen gesetzten Fischen geschieht, gibt ein Besuch jeder kleinen Sushibar zur grausigen Genüge Aufschluß. Dem erstmaligen Japanbesucher sei insbesondere das kleine Lokal "Ginsushi" in Tsukichi/Tôkyô empfohlen. Köstlich!

<sup>15</sup> Es handelt sich hier um ein Wortspiel, das seinen — flachen — Reiz aus der beinahe-Kongruenz (sic!) des japanischen Terminus *shonbensch(i)ter/lu* (Aufs Klo gehen) und des deutschen "schon bestellt" bezieht.

<sup>16</sup> Mag Benl, Hamburg, dies auch nie so formuliert haben, besteht guter Grund zur Annahme, daß er es jedenfalls so empfunden hat.

<sup>17</sup> Die von mir aus verständlichen Gründen vorausgesetzte Unkenntnis ist nicht notwendig eine solche, da doch der Bundestagsvizepräsident und Bundespostminister a.D. und der Altmeister der Japanologie Zachert, der sicher gelegentlich sogar im Bashô geblättert haben mag, am gleichen Orte (Bonn; am Rhein) wirkten bzw. wirken.

*niwa haite  
idebaya tera ni  
chiru yanagi*

Gern würde ich zum Dank  
den Tempelgarten freifegen von all  
den vergilbten Blättern<sup>18</sup>

Kein Zweifel, welche Würde läge in einer mit kurzen, kräftigen und konzentrierten Bewegungen den Tempelgarten reinigenden Gestalt eines jungen, muskulösen Mönchs. Und zugleich, welch ein zwerchfellerschütternder Humor liegt in der Inkongruenz der Vorstellung, unser landstreichender Wandermönch, unser sich von Dorf zu Dorf schnorrender alter Dichterfreund nähme, wie zum Spott, den Besen in die Hand! Nein, von unbezwingbarem Kichern geschüttelt hält sich Bashô von einem reichlichen Tempelfrühstück gefüllten Bauch und macht sich dann, bevor seine Mönchsfreunde mit ihrem Tagwerk beginnen, schleunigst mit dem japanischen Äquivalent eines freundlichen "Vergelt's Gott" davon (auf die "tabi"). Und wir, so schändlich uns sein Treiben erscheinen mag, wir lachen unwillkürlich mit ihm mit.

Schon in dieser Unwillkürlichkeit des Lachens liegt Bashô's größter Erfolg, und hier liegt auch einer der wesentlichsten Unterschiede zum bis zu seinem Auftreten in Japan gepflegten Humor: "Von Inhabern 5. und höherer Hofränge ist dem Ritenministerium eine Erklärung abzugeben. . . , wenn sie das Lachen befällt, sie dem Sake verfallen oder, anderer Verstöße schuldig, künftig zu sinnvoller Tätigkeit nicht mehr taugen",<sup>19</sup> heißt es nur wenige hundert Jahre zuvor in einem vom Kaiserhaus selbst absegneten Text! Das unwillkürliche Lachen ist hier noch ein gänzlich unbekanntes Konzept menschlichen Verhaltens, ein Konzept, dem erst Bashô Tür und Tor öffnete.

Kleine Ursachen können überproportional große Wirkungen haben — eins der Geheimnisse, weshalb sich gerade Haiku so gut für Witz und Humor eignen. Wie alle nichtlinearen Systeme, im Gegensatz zu den linearen, bei denen Ursache und Wirkung einander proportional sind, scheinen sie ganz einfachen, durchschaubaren Regeln zu folgen und zeitigen trotzdem unberechenbare Erfolge. Bashô nutzt das deterministische Chaos der Haikustruktur zur Erzeugung eines synergetischen Effekts. Damit stellt sich die Frage: Ist dies bei ihm nur eine — freilich verblüffende — Spielerei, oder steckt mehr dahinter? M.a.W. wußte er, was er tat, als er sich über die überkommenen Genreregeln der ethnisch singulären japanischen Humorphänomene hinwegsetzte? "Kann sein",<sup>20</sup> aber eine neue Betrachtungsweise dieser alten Texte erweist, daß Bashô das, hätte man es je vermißt, missing link

<sup>18</sup> Dombrady a.a.O., Kap XLIX.

<sup>19</sup> H.A. Dettmer, Das Keishiryô des Yôrô-Kodex, in: Jubiläumsband zum 100-jährigen Bestehen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Tôkyô 1973, S. 189, in der Übersetzung von mir an einigen Stellen sprachlich bereinigt.

<sup>20</sup> So Wolfgang Bergmann, Berlin/Bremen, im persönlichen Gespräch, in anderem Zusammenhang.

sein könnte zwischen totemistisch bestimmten Komikstrata im kollektiven Unbewußten der japanischen Gesellschaft<sup>21</sup> und einer Zeit, in der der Warencharakter auch nichtdinglicher Objekte die Bewußtseinsstrukturen der Massen determinierten.<sup>22</sup> Denn wenn Freud von der partiellen oder gänzlichen Aufhebung einer Affektentwicklung spricht,<sup>23</sup> Montaigne wiederum "Affekte und Wirklichkeit"<sup>24</sup> in Korrelation setzt, so bringt ganz offensichtlich folgendes Haiku Bashôs die Lakonie der heraufdämmernden Moderne auf den Begriff:

*natsugusa ya  
tsuwamono-domo ga  
yume no ato*

Sommergras...!  
Von all den Ruhmestränen  
die letzte Spur.<sup>25</sup>

So wie Bashô sich selbst am Rande eines ehemaligen Schlachtfeldes, auf dem Tausende klassischer Helden in den Tod gegangen waren, angesichts seiner Rekultivierung als Sommergrasgärtnerei nicht des Spottes enthalten kann, so hat er auch angesichts einer neuen Zeit mit ihrer zunehmenden Distanz zwischen Wort und Wortbedeutung für die alte nur noch Hohn übrig.

Und wie weit seiner Zeit voraus Bashô mit seinen frühmodernen Humorsequenzen ist, erkennen wir aus den wütenden Philippiken, die noch über hundert Jahre später revisionistische Autoren wie jene der postfeudalen-präfaschistischen sog. Mitoschule gegen die sich rapide verbreitende Inkongruenz zwischen Objekt und Begriff verfaßten. Objekt und Bezeichnung müssen sich entsprechen, so Aizawa, Yûkoku und andere, denn "wenn die Namen von Fürsten und Untertanen nicht richtig sind und somit das angemessene Verhalten der Oben- und Untenstehenden nicht streng eingehalten wird, verändern die Verehrungswürdigen und die Gemeinen ihre Positionen, (...) erheben sich die Massen gegen den alleinigen Herrscher, und in Tagesfrist ist der Untergang da!"<sup>26</sup> Nicht verwunderlich, daß ein Vertreter

<sup>21</sup> Als ein Beispiel unter unzähligen sei auf das Torikaebaya-Monogatari (ca. 1200), in dem die Protagonistin sich allenfalls "zu einem Lächeln zu zwingen" vermag (Übers. Michael Stein, Wiesbaden 1979, S. 107) verwiesen.

<sup>22</sup> In diesem Zusammenhang wäre eine Untersuchung des Rollencharakters des Ausländers im modernen japanischen Witz von Wert. Hinzuweisen ist auch auf die direkte und bewußt intendierte "connection" zu Bashô, die ein moderner Haiku-Poet wie Akiyuki Nosaka mit einem Text wie dem folgenden herstellt: "Über der Toilette/ Wo nur der Mond es sieht/ Kommt jedes Mannes starker Stolz/ Schließlich doch zu Fall" (Akiyuki Nosaka, Erogotoshitachi, Tôkyô 1968; es existiert eine deutsche Übersetzung, die jedoch vergriffen ist.)

<sup>23</sup> Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, Studienausgabe Band IV, Frankfurt am Main 1972, S. 216.

<sup>24</sup> Montaigne, Die Essais (dt.), Leipzig 1953, S. 45ff.

<sup>25</sup> Dombrady a.a.O., Kap. XXX.

<sup>26</sup> Fujita Yûkoku im Seimeiron, zit. in Klaus Kracht, "Name" (Mei) und "Anteil" (Bun) im politischen Denken der späten Mito-Schule. Das Seimeiron des Fujita Yûkoku, Wiesbaden 1976. Eine ausführliche und dazu verständlichere Darstellung findet sich in dem bis heute weitgehend unverstanden gebliebenen, wenig verbreiteten und allenfalls noch im modernen Anti-

der herrschenden Klasse deren dominante soziale Stellung durch Lächerlichkeit, durch im letzten Grunde progressiven, "die feudalen Autoritäten angreifenden" (Maruyama<sup>27</sup>) Humor gefährdet sehen mußte, da dieser doch tiefster Ausdruck der menschlichen "Sehnsucht nach dem ganz anderen"<sup>28</sup> ist. Und welcher schönerer Gedanke als der, daß wir in der alten Spottdrossel Bashô den ersten rein japanischen Repräsentanten dieser auch im Land der aufgehenden Sonne mit zunehmender Entfremdung um sich greifenden Sehnsucht kennenlernen?

### III.

Eine Frage, die eher an den Rand — oder den Schluß — dieser Ausführungen gehört, ist die nach Bashôs Begleiter auf seiner witzgeschwängerten Wanderung durchs schmalpfadrige Hinterland: Sora, von dem Bashô das eine oder andere Haiku in seiner Sammlung aufnimmt. Hat Sora verstanden, daß er Zeuge dichterischer Ereignisse, die die künftige Gestalt Japans wesentlich mitprägen sollten, war? Oder war er Mitläufer auf dem Weg in den Ruhm, eine reine Sancho Pansa-Gestalt, ein Melanchton neben dem Luther japanischen Humors? Es ist hier nicht der Ort, eine ausführliche Analyse der Haiku Soras anzuschließen,<sup>29</sup> so sehr dies auch den wissenschaftlich vorgebildeten Leser interessieren mag. Es sei nur die Vermutung geäußert, daß wir in Sora eher den ewigen Zuhörer entdecken dürften, wie ihn jeder notorische Witzeerzähler stets neben sich hat: Der gähnt, wenn die Axt der Pointe fällt, der ins Lachen des Erzählers miteinstimmt um dann zu fragen: "Wieso?" und der durch den stummen Vorwurf in seinem Blick dem Witzbold zu erkennen gibt, daß es auch heute wieder zu lange dauert und schon viel zu spät geworden ist und daß die Geduld der Zuhörer genug strapaziert ist und daß das Bett wartet. . . In diesem Sinne möchte auch der Verfasser nunmehr, und rechtzeitig, ans Ende dieser Ausführungen gelangen. Er wird sich jedoch nicht verabschieden, bevor er seine Leser nicht aufgefordert hat, jenem Titan japanischen Humorwesens, der mit seinen zarten und doch revolutionären Haiku donnernd an die Pforte zu einem neuen, aufgeklärteren Zeitalter des Humors pochte, eine Runde Beifall zu spenden. Wolle mer'n 'neilasse?<sup>30</sup> Danke. Der Leser hat seine Schuldigkeit getan, er mag gehen.

---

quariat erhältlichen Werk des Verfassers: Volker Stanzel, Japan: Haupt der Erde, Würzburg 1982, insbesondere auf den Seiten 58, 85f. Darüberhinaus sind zahlreiche weitere Passagen der Arbeit von eindringlicher und eigentümlicher Intensität. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

<sup>27</sup> Masao Maruyama, *Nihon seiji shisôshi kenkyû* (engl.), Tôkyô 1974, S. 276. In ähnlicher Weise wie Maruyama beschäftigen sich mit der Dichotomie von Tradition und Moderne u.a. P.G.O. Neill (Hg.), *Tradition and Modern Japan*, Tenterden, 1981.

<sup>28</sup> Hamburg 1970. Vgl. aber auch Ernst Bloch, *Verfremdungen II*, Frankfurt am Main 1965, S. 52.

<sup>29</sup> S. aber u.a. Dombrady a.a.O., Kap XLVIII, wo Sora allzu demonstrativ versucht, seinem frivolen Meister ein klassisches Haiku in all seiner buddhistisch-todessehnsüchtigen Ernsthaftigkeit entgegenzusetzen. Dombrady weist zurecht darauf hin, daß hier der Anlaß für die Entzweiung zwischen Meister und Schüler liegt. Sora ging von da an seinen Weg alleine weiter — in die Vergessenheit, und kein Grund, ihm eine Träne nachzuweinen.

<sup>30</sup> So, Narhallamarsch. Und jetzt noch eine Runde Sonderapplaus für den kongenialsten Bashôübersetzer of them all, meinen hochverehrten Lehrer Geza Dombrady für seine Arbeit! Denn, um mit Brecht zu sprechen, "man muß dem Dichter seine Dichtung erst entreißen./ Darum sei der Dolmetsch auch bedankt:/ Er hat sie ihm abverlangt." Genau.

