

Das Shi als Ausdrücke des japanischen Lebensgefühls in der Taishôzeit

Hagiwara Sakutarô und Takamura Kôtarô

Von Annelotte Piper

Ein neues Lebensgefühl offenbart sich bei allen Völkern zuerst in den Zeugnissen der Dichter, und kann es in der traditionellen dichterischen Form nicht mehr Ausdruck finden, dann sprengt es die alten Fesseln und schafft sich ein neues Gewand.

In solcher Lage befand sich die japanische Dichtung gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Viele neue Gedanken waren in Meiji-Japan eingedrungen, hatten neue Gefühle erweckt und wie ein Sturm an allem Überlieferten gerüttelt. Die jungen Dichter suchten nach neuer Form, denn *tanka*, *waka*, *haiku*, die althergebrachten Dichtformen, vermochten ihr neues, revolutionäres Empfinden nicht mehr zu fassen. Das Vorbild der europäischen Dichter begeisterte sie und regte sie an, auch das eigene überströmende Gefühl, warm und lebendig wie es war, in Verse zu gießen. Sie suchten sich frei zu machen von den überlieferten Regeln der Poetik, die Silbenzahl, Wortwahl, Inhalt der Aussage vorschrieben, und zogen aus, um dem Reiche der japanischen Dichtkunst eine neue Provinz zu erobern.

Das *shintaiishi*⁽¹⁾ – „Gedicht neuer Form“ – anfangs zur Übertragung europäischer Verse ins Japanische geschaffen, wurde alsbald von eigenständigen jungen Dichtern aufgegriffen, die in dieser neuen Form weltliche, rein literarische Stoffe besangen. Die Worte entnahmen sie teils der lebendigen Umgangssprache, teils der klassischen Dichtersprache, unbekümmert darum, ob sie rein japanischen Ursprungs waren, oder ob sie sich aus ursprünglich chinesischen Lauten zusammensetzten.

Bedenkt man, daß die Eigenart der japanischen Sprache es nicht erlaubt, die Stilmittel der europäischen Verse, wie Hebungen und Senkungen, Rhythmus oder Reim, zu übernehmen, so verwundert es nicht, daß die ersten Shintaiishi-Verse nicht recht gelangen, sondern plump und unbeholfen klangen. Aber der Impuls, der die jungen Dichter beseelte, war stark genug. Sie überwandten das kritische Anfangsstadium, und im Laufe weniger Jahrzehnte entwickelten sie einen echten dichterischen Stil, der den traditionellen literarischen Formen an die Seite gestellt werden konnte.

In der Geschichte des *shintaiishi* spiegeln sich die aufeinanderfolgenden Stilepochen der europäischen Literatur von der Romantik bis zum Symbolismus wider, übertragen in die japanische Gefühls- und Vorstellungswelt. Die verschiedenen Phasen, die sich in dieser Entwicklung erkennen lassen, sollen hier kurz angedeutet werden.

Dem Anfangsstadium, das noch ganz im Zeichen der kritiklosen Übernahme europäischer Vorbilder gestanden hatte, folgte eine ästhetisch orientierte Schule neujapanischen Stils, die die zunächst abgeschworenen klassisch-eleganten Ausdrücke – *gagen*⁽²⁾ – durch neuartige Stimmungen und Zusammenhänge belebte und ihnen einen Platz in der *shintaiishi*-Dichtung zurückgewann.

Die danach einsetzende romantische Strömung, inspiriert von der deutschen und englischen Romantik, führte zu einer ersten Blütezeit der *shintaiishi*-Dichtung. Ihren Höhepunkt bildete die Dichtung des Zweigestirns Kitamura Tôku⁽³⁾, eines sensiblen, idealistischen, leidenschaftlichen Jünglings, und des jungen Shimazaki Tôson⁽⁴⁾.

Die Pflege des *shintaiishi* wurde dann fortgesetzt von der Bunkoha-Schule⁽⁵⁾, zu denen starke Dichtertalente wie Kawai Suimei⁽⁶⁾, Irako Seihaku⁽⁷⁾, Yokose Yau⁽⁸⁾ u. a. gehörten. Dieser Kreis hatte kein eigentliches Programm, aber kennzeichnete sich durch einen schlichten, echt japanischen Stil, die Neigung zu stiller Romantik und eine große Liebe zur Natur.

In einer politischen und geschichtlichen Situation, die derjenigen Europas zur Zeit der Aufklärung und Romantik glich, hatten die Japaner die europäischen Romantiker begeistert aufgenommen und kongenial nachempfunden. Wie in Europa vollzog sich damals der Übergang von einseitiger Verherrlichung des Gefühls zu klarem Bewußtsein sinnlicher und intellektueller Erfahrung: Parnasse und Symbolismus einerseits und Humanismus andererseits.

Der geistigen Kunst des Parnasse brachte man in Japan weniger Verständnis entgegen als dem Symbolismus, entsprach es doch ganz dem sinnlichen Empfindungsreichtum des japanischen Volkes, dem „sens immédiat“ den „sens mystérieux spirituel, qui se dégage des sonorités musicales“ hinzuzufügen, wie es Mallarmé ausgedrückt hatte.

Ueda Bin (Ryûson)⁽⁹⁾ übertrug Verse von Leconte de Lisle, Verlaine, Régnier, Mallarmé, Baudelaire und Verhaeren, und ließ sich dabei von Rossetti's Auffassung leiten, daß es bei Gedichtübertragungen weniger auf wörtliche Treue ankomme, als darauf, die poetische Schönheit des Originals zu bewahren. Die dichterische und musikalische Schönheit der Nachdichtungen Bins ließ diese zu einem Wendepunkt in der Entwicklung der *shintaiishi*-Dichtung werden. Sie öffneten das Tor zu einer neuen Welt und brachten die junge Dichtergeneration zu einer eigenen Aussage im *shintaiishi*.

Zu diesen Jungen gehörte auch Susukida Kyûkin⁽¹⁰⁾, der, von den glatten Versen der lyrischen Periode unbefriedigt, versuchte, seinen Gedichten eine neue, eigene Form zu geben. Er nahm sich die europäische Sonett-Form zum Vorbild, aber bald stellte sich auch in seinen Versen heraus, wie abhängig doch die japanische Dichtung vom traditionellen 7-5, 5-7silbigen Rhythmus ist. In seiner Stoffwahl verriet sich der Einfluß des großen englischen Romantikers Keats, und ein japanischer Kritiker¹ sagte von Susukida: „Die Keats-Krankheit, daß Bäume, Gräser, Steine, Nebel, Wolken, Abendhimmel alle eine eigene Seele besitzen, ist

1 Osanai Kaoru, siehe Yoshida a. a. O. 1, 89.

bei ihm überaus heftig.“ Im Gegensatz dazu steht sein traditionell-japanischer Wortgebrauch und der große Anteil klassischer Ausdrücke sowie der wissenschaftlich-rationale Geist, mit dem er seine Verse, fast wie ein Parnassien, sorgfältig feilt. Dieser Widerspruch beeinträchtigt vor allem seine frühen Gedichte, während die spätere Sammlung „Hakuyô-kyû“ (1950⁽¹¹⁾) mit ihren stark symbolistischen Zügen Verse enthält, die durch ihre Meisterschaft die dichterische Welt der mittleren Meijizeit beherrschten. Kambara Ariake⁽¹²⁾, der vielfach mit Susukida Kyûkin in einem Atemzug genannt wird, zeichnet sich in seiner Dichtung durch eine starke Affinität zu den Symbolisten aus, deren Technik, die Töne durch Farben, oder die Farben durch Düfte wiederzugeben, ihm keine Spielerei, sondern innere Notwendigkeit war, um die feine und zarte Welt seiner Empfindungen auszudrücken. Der japanische Symbolismus der ersten Periode erreichte in der Gedichtsammlung „Ariake-Shû“ (1908) seine dichterische Vollendung. Diese Sammlung mit ihrem Pessimismus und ihrem Nihilismus atmet die gleiche Dekadenz wie das europäische „fin de siècle“. Mit seinen neuen, durchaus natürlich wirkenden japanischen Wortschöpfungen, und seinem reichen buddhistischen Vokabular übte dieser Gedichtband trotz der Schwerverständlichkeit des knappen, nuancierten Stils auf die damaligen gebildeten Schichten einen großen Zauber aus. Dieser Höhepunkt der *shintaiishi*-Dichtung fällt zusammen mit dem Umschwung zum Naturalismus, der sich in der Poesie mit einer wachsenden Neigung zum Prosastil auswirkte.

Parallel zum japanischen Symbolismus entwickelte sich der Humanismus, der zunächst eine Erneuerung der *tanka*-Dichtung mit sich brachte. In der *shintaiishi*-Dichtung prägten sich die gedanklichen und formalen Auffassungen dieser Richtung außer im Werk ihres Initiators und Organisators Yosano Tekkan⁽¹³⁾ auch bei Maeda Ringai⁽¹⁴⁾, Iwano Hômei⁽¹⁵⁾ und Sôma Gyofû⁽¹⁶⁾ aus. Die beiden letzten machten sich hauptsächlich als Kritiker – Iwano Hômei schrieb eine Entstehungsgeschichte des *shintaiishi* – verdient. In den *shintaiishi*-Versen des in tiefstem Elend lebenden Ishikawa Takuboku⁽¹⁷⁾ ist die naturalistische Richtung bereits im Ansatz erkennbar, obgleich er noch als Vertreter des Humanismus betrachtet wird.

Bald folgte ein Naturalismus, der weit rigoroser mit dem herkömmlichen Besingen von Gefühlen und Ideen brach, und neue, realistische Stoffe zum Gegenstand nahm. Damit Hand in Hand ging die Erneuerung der Form. Die bisher verwandte modernisierte Literatursprache wurde nun vollends durch die gewöhnliche Umgangssprache ersetzt, und der 7–5, 5–7silbige Rhythmus wich einer völlig freien, traditionslosen Form. Kawai Suimei⁽⁶⁾ gelangen die ersten dichterischen Versuche in dieser Richtung. Damit war aus dem *shintaiishi* das moderne, freie *shi* geworden, wie diese Dichtungsgattung auch heute noch genannt wird. Den anderen Dichtformen gegenüber zeichnet es sich aus durch seinen musikalischen und rein literarischen Charakter sowie durch gewisse Regeln, die nicht an Tradition gebunden waren, sondern denen man mit der Zeit unbewußt folgte.

Dank seiner freien Form erfreute sich das *shi* bald allgemeiner Beliebtheit und verlockte Dichter der verschiedensten Richtungen, sich seiner zu bedienen: einen

Naturalisten wie Kawaji Ryûko⁽¹⁸⁾, der das alltägliche Leben samt all seinen Widerwärtigkeiten besang; einen Sôma Gyofû, der einem mit seufzendem Lyrisismus behafteten, pessimistischen Naturalismus zugetan war; oder dekadente Symbolisten, wie Katô Kaishun⁽¹⁹⁾ und Hitomi Tômei⁽²⁰⁾, die jede „positive Moralität“ (*kisei dôtoku*⁽²¹⁾) ablehnten. So hatte der Naturalismus mit seiner ätzenden Wirkung zwar formale Neuerungen bewirkt, jedoch nicht ausgereicht, um der *shi*-Dichtung einen neuen Ideengehalt zu geben.

Eben dieses blieb der ästhetischen Dekadenrichtung vorbehalten, für deren verfeinerte dichterische Aussage sich das schmiegsame, sensible *shi* vorzüglich eignete. Die Dichter dieser Richtung empörte jeder Mangel an ästhetischem Empfinden, sie widersetzten sich dem Naturalismus und verbannten alle beschreibende Prosa, alle banalen oder alltäglichen Worte aus ihrer Dichtung. Baudelaires „*Fleurs du Mal*“ waren das bewunderte Vorbild ihrer ästhetisch-epikuräischen Lebensauffassung.

Bis zum Jahr 1909, in dem die Zeitschrift „*Myôjô*“⁽²²⁾ aufgelöst wurde, waren meist Zeitschriften oder *shi*-Schulen Träger der verschiedenen dichterischen Richtungen. Etwa von dieser Zeit an lassen sich die Dichter nur noch schwer einem Mittelpunkt zuordnen: jeder pflegte von nun an die seiner Individualität entsprechende, persönliche Richtung und drückte das Lebensgefühl seiner Epoche in seiner eigenen Weise aus. Zu den Dichtern jener Zeit, die unabhängig dastehen und deren Entwicklung sich in verschiedenen Stadien vollzog, gehören Kitahara Hakushû⁽²³⁾, Kinoshita Mokutarô⁽²⁴⁾ und Miki Rôfû⁽²⁵⁾, von denen jeder auf seine eigene Art eine lose Beziehung zum Dichterkreis des „*Subaru*“⁽²⁶⁾ unterhielt, ohne ihm jedoch anzugehören. Diese Dichtergeneration war ergriffen von der Sehnsucht nach dem genuß- und schönheitsfreudigen alten Edo, während gleichzeitig die neu eingedrungene, exotisch anmutende, moderne europäische Lebensform einen starken Reiz auf sie ausübte.

Gekennzeichnet von diesem Verlangen nach fernen Kulturen spiegelt die *shi*-Dichtung jener Jahre die Lebensstimmung der damaligen gebildeten Japaner wider. So ist die *shi*-Dichtung der Taishôzeit durchzogen von dieser gemeinsamen Grundstimmung, die selbst so verschieden geartete Geister wie Hagiwara Sakutarô⁽²⁷⁾ und Takamura Kôtarô⁽²⁸⁾ noch gleichsam mittels eines feinen Fadens miteinander verbindet.

Hagiwara Sakutarô

Hagiwara Sakutarô wurde am 1. November 1888 in Maebashi, in der Gumma-Präfektur, geboren. Seine ersten Gedichte im *shi*-Stil veröffentlichte er 1913 in der von Kitahara Hakushû herausgegebenen Zeitschrift „*Zamboa*“⁽²⁹⁾. Sie enthielten im Keime schon den später von ihm entwickelten Stil. „Sie haben irgendwie den parfümierten Duft der Schwertlilien“, schreibt er später selbst über diese ersten Verse. Murô Saisei's⁽³⁰⁾ frühe Gedichte, die in der gleichen Zeitschrift erschienen, ließen eine gleichgerichtete poetische Empfindung erkennen. Dies veranlaßte die beiden jungen Dichter, eine Zeitschrift unter Mitwirkung Yamamura Bôchô's⁽³¹⁾ zu begründen, die sie „*Kanjô*“⁽³²⁾ – Gefühl – nannten, und mit der sie

sich bewußt gegen den Zeitgeschmack stellten, der dem naturalistischen Schönheitsempfinden huldigte und den Ausdruck lyrischer Empfindungen ablehnte.

Hagiwara hat später im Vorwort zur zweiten Auflage seines Gedichtbandes „Tsuki ni hoeru“ (Den Mond anbellern) die damalige Situation der *shi*-Dichtung beschrieben. Er meinte darin, daß durch oberflächliche Gedichtübersetzungen nach europäischem Muster die japanischen Dichter das Singen verlernt hätten, ja, daß das geistige Leben ihres eigenen Volkes beziehungslos an ihnen vorüberglitte. Es galt, zusammen mit Murô Saisei neuen Boden aufzubrechen, um dem *shi* wieder poetische Kräfte zufließen zu lassen. Zwar benutzten sie die gleiche Form wie das von ihnen geschmähte, naturalistische „Umgangssprachengedicht“, aber ihre künstlerische Absicht, ihr Ausdruck und ihre Wortwahl waren für die damalige Zeit geradezu ketzerisch, so daß ihre Gedichte anfangs nur ironisches Lächeln hervorriefen. Doch als sich später der Zeitgeschmack änderte, die Romantik wieder den Naturalismus verdrängte, wurde der Gedichtstil der Zeitschrift „Kanjô“ Vorbild für viele junge Dichter.

In seinem ersten Gedichtband, „Tsukini hoeru“, der 1917 erschien, faßte Hagiwara seine Gedichte aus den Jahren 1914, 1915 und 1916 zusammen. „Dieser Band“, schreibt er später, „der mich an den Kanjô-Dichterkreis erinnert, ist nichts anderes als der erste Tagesanbruch der heutigen *shi*-Dichtung. Umgangssprachengedichte wie die, die vor meiner Gedichtsammlung erschienen waren, gibt es heute nicht mehr. Der epochemachende lyrische *shi*-Stil wurde damals geboren.“

Seine Poesieauffassung setzte Hagiwara seinen Zeitgenossen im Vorwort zu seinem ersten Gedichtband auseinander. Das Gedicht ist für ihn „das Produkt einer kurzen Inspiration, die elektrisierend wirkt und die sich im Rhythmus niederschlägt. Was mit menschlicher Sprache nicht gesagt werden kann, drückt das Gedicht aus. Es sind Worte, die die Worte übersteigen. Es ist leicht zu sagen, daß man fröhlich sei, aber schwer, welcher Art diese Fröhlichkeit ist. Menschliche Gefühle sind gleichzeitig äußerst einfach und äußerst kompliziert, von höchster Allgemeinheit und äußerster Individualität. Die Menschen sind immerfort in einer schrecklichen Weise einsam. Im Gedicht jedoch erleben sie etwas von dem Gemeinsamen, das in allen Einzelempfindungen steckt. Wenn wir manchmal, hilflos wie Kinder, still für uns weinen, ist auf einmal das Gedicht da, das uns wie die Hand einer Frau zu trösten versteht.“

In Gedanken an den Hund, der „den Mond anbellt“, weil er sich über seinen eigenen Schatten wundert und sich vor etwas ihm selbst Unbekanntem ängstigt, nannte er diesen Band „Tsuki ni hoeru“. Er wollte damit „den Schatten seiner eigenen Melancholie festnageln an die in der Mondnacht daliegende Erdoberfläche, damit er nicht ewig seiner Spur folge.“ (Vorwort.)

Kanashii Tsukiyo

Nusutto inume ga

Kusatta hatoba no tsuki ni hoete iru.

Tamashii ga mimi wo sumasu to
Inki kusai koe wo shite
Kiiroi musumetachi ga gasshō shite iru
Gasshō shite iru
Hatoba no kurai ishigaki de.
Itsu mo
Naze ore wa kore nan da
Inu yo
Aojiroi fushiawase no inu yo. (S.90.)

Traurige Mondnacht²

Die diebische Hündin
 Bellt den Mond über der verkommenden Werft an.
 Gespannt horcht die Seele –
 Da erhebt sich eine dumpf riechende Stimme;
 Gespenstisch blasse Mädchen stimmen ein,
 Stimmen ein
 An der schwarzen Steinmauer der Werft.
 Unaufhörlich –
 Warum bin ich so, wie ich bin?
 Ein Hund –
 Ein bleicher, elender Hund!

Die mit fast krankhaften Halluzinationen verbundene ungehemmte, natürliche und ungewöhnlich feine Sinnlichkeit der Gedichte dieses ersten Bandes waren in der Tat eine Sensation in der damaligen dichterischen Welt. Sie vermögen ein fast physiologisches Angstgefühl zu erwecken und erinnern in ihrer schmerzhaft scharfen, komplizierten Sensibilität an Baudelaire, mit dem sich Hagiwara auch selbst im Nachwort dieser Sammlung vergleicht.

Nicht nur der Inhalt seiner Verse überraschte, auch ihre Form war neu. Keinem *shi*-Dichter war es bisher wie ihm gelungen, die feinen Nuancen und den Empfindungsreichtum moderner europäischer Dichtung in die Form des freien „Umgangssprachengedichtes“ zu bringen und dabei den Poesiecharakter zu wahren. Er war der erste Dichter, der es verstand, die ihn bedrängenden, starken und differenzierten Gefühle poetisch auszudrücken und das in Worten Unsagbare in der Musikalität seiner Verse mitschwingen zu lassen. Für ihn war die Musik das heilige Element der Romantik und der Sehnsucht, sie rührte an das Tiefste seiner

2 Bei den Gedichtübertragungen wurde danach gestrebt, sie möglichst wortgetreu den Originalen nachzubilden. Somit ging freilich das eigentlich Poetische an ihnen verloren: ihre auf dem Zusammenklang von Laut, Inhalt und Sprache basierende Assoziationskraft.

Seele und drückte, wie er sagte, das an die Zeit gefesselte Heimweh nach der Ewigkeit aus. Die Klangschönheit der Worte allein genügte ihm nicht, darüber hinaus wollte er durch ihre musikalischen Laute den Inhalt symbolisieren. In den Gedichten Hagiwara's sind zum ersten Male der symbolistische Gedichtstil und der freie Gedichtstil miteinander verschmolzen.

Wenn sich auch seit der Taishô-Zeit das *shi* weiter entwickelt hat, so daß die von Hagiwara verwandte Sprache vom gegenwärtigen Standpunkt aus antiquiert wirkt, so preist man ihn doch auch heute noch mit Recht als den „Schöpfer des Umgangssprachengedichtes“. Er gab dem gewandelten Denken und Fühlen seiner Mitwelt Gestalt. Er eroberte dem japanischen Vers neue Freiheiten und neue Möglichkeiten, sowohl inhaltlich als auch formal. „Das Gedicht steht immer dort, wo die Sprache in der gegenwärtigen Situation gerade noch zufassen, also an der Grenze dessen, was ausgedrückt werden kann.“³ Das gilt ebenso für das japanische wie für das europäische Gedicht. Ein kurzer vergleichender Seitenblick auf die gleichzeitige expressionistische Bewegung in Deutschland läßt vermuten, daß die Eroberungen auf dem Wege zu dieser Grenze sich in gewisser Weise glichen. Einige äußere Ähnlichkeiten sind zum Beispiel: die Vorliebe für die Verwendung einer weichen, nachgiebigen, flexiblen, rhythmisierten Prosasprache; neue, dem Traum zuzuordnende Bild- und Farbvorstellungen; der in Deutschland und Japan gleichermaßen befruchtend wirkende Einfluß Baudelaire's; das Verlangen nach Aufgabe der Individualität und Hingabe an das All, an den Tod, an das Leben. Und wenn es in einer Betrachtung über Stadlers Dichtkunst heißt: „Prosa und Vers sind ineinander übergeführt, und das ist es, was wir alle als das Zeichen unserer Zeit empfinden“,⁴ so hätte man ganz das Gleiche von Hagiwara's Dichtung sagen können.

Während Hagiwara es jedoch noch durchaus als seine dichterische Aufgabe ansah, „ein Erlebnis, d.h. eine für selbstverständlich hingenommene Wirklichkeit, poetisch realistisch umzuwandeln oder zu verinnern“,⁵ wurde damals in Europa bereits „das Gedicht geschaffen, dem andere Erfahrungen und ein anderer Kristallisationsvorgang zugrunde lag“. ⁶ Dies hat bei Trakl z.B. zu dem für seine Dichtung so bezeichnenden, unmittelbar zwingenden Zusammenhang von Erlebnis und Sprache geführt. Obgleich Hagiwara wohl Ähnliches gewollt hat wie der expressionistische „Sturm“-Kreis: „alles Erlebte sprachlich möglichst adäquat wiedergeben, unmittelbar klanglich-rhythmisch-bildhaft einfangen“, hatte dies bei ihm nicht die „Konsequenz der Zertrümmerung aller vorgegebenen grammatischen Strukturen der Syntax und der Wortbildung“, ⁷ wie es bei den deutschen

3 Walter Höllerer: Nach der Menschheitsdämmerung, in: Akzente, 1954, H.5, S.424.

4 Otto Flake: „Cahiers Alsaciens“, Jg.3, 1914, Nr.15 (Mai), S.209, zitiert nach Karl Ludwig Schneider, Einleitung zu Ernst Stadler: Dichtungen, Hamburg 1954, Band 1, S.91.

5 Walter Höllerer, a. a. O., S.425.

6 Walter Höllerer, a. a. O., S.425.

7 Wilhelm Emrich: Zur Ästhetik der modernen Dichtung, in: Akzente 1954, H.4.

Dichtern der Fall war. Auch die von Stadler vollzogene „Zurücknahme der Dichtersprache in die Bewegtheit des modernen Lebens“⁸ scheint uns für die Dichtung Hagiwara's noch undenkbar. So mögen bei genauerer Untersuchung die japanischen Verse jener Jahre neben denjenigen der Wegbereiter deutscher Dichtung des 20. Jahrhunderts sowohl inhaltlich als formal wie ein erstes Tasten im Neu-land der Moderne wirken.

Insofern als Hagiwara mit seinen Gedichten keine bestimmten Vorstellungen hervorrufen wollte, sondern „undefinierbare und dennoch bestimmte Gefühlswallungen“, war er Nachfahre der Symbolisten, deren Programm mit Yeats' Worten lautete: „Wenn Klang und Farbe und Form zueinander in einer musikalischen Beziehung, einer schönen Beziehung stehen, werden sie sozusagen ein einziger Klang, eine einzige Farbe, eine einzige Form und erwecken eine Gefühlswallung, die sich aus ihren verschiedenen, beschwörenden Anrufungen zusammensetzt, und die dennoch eine einzige Gefühlswallung ist.“⁹

Eins seiner Gedichte, in dem sich Bild und Klang zu einem ungewöhnlich suggestiven Ganzen verbinden, ist „Neko“ (Katzen), das von dem Schriftsteller und Kritiker Hinatsu Kônosuke⁽³³⁾ besonders gepriesen wurde.

Neko

*Makkurokke no neko ga nihiki
Nayamashii yoru no yane no ue de
Pinto tateta shippo no saki kara
Ito no yô na mikazuki ga kasunde iru
Owaa komban wa
Owaa komban wa
Ogyaa ogyaa ogyaa
Owaa koko no ie no shujin wa byôki desu. (Tsuki ni hoeru, S. 122.)*

Katzen

Zwei pechrabenschwarze Katzen sitzen
In schwermütiger Nacht auf dem Dach.
Unter den Spitzen ihrer hoch aufgerichteten Schwänze
Schimmert die Mondsichel, umwölkt und dünn wie ein Faden:
Owaa – Guten Abend!
Owaa – Guten Abend!
Ogyaa – Ogyaa – Ogyaa
Owaa – Der Herr in diesem Haus ist krank.

⁸ Karl Ludwig Schneider, a. a. O., 1, 92.

⁹ Zitiert nach C.M. Bowra: Das Erbe des Symbolismus, Hamburg 1947, S. 272.

Dieses dem Europäer so vertraute Katzenidyll auf dem Dach, das dazu verlockt, wie ein Schattenriß nachgezeichnet zu werden, atmet seltsamerweise ausgesprochen japanische Mondnacht und zieht den europäischen Leser in einen exotischen Bann.

Manche Gedichte Hagiwara's tragen den Charakter von Halluzinationen, ja, sie erschrecken die Mitwelt durch ihre merkwürdig einprägsamen Vorstellungen. In der Empfänglichkeit des Dichters für Impressionen und Sinneseindrücke und in der ungewöhnlichen Sensibilität, mit der er diese dichterisch gestaltete, erkennt man den echten Jünger des Ästhetizismus und einen fernen Geistesverwandten Rilkes.

Shunya

Asari no yô na mono
Hamaguri no yô na mono
Mijinko no yô na mono
Sorera seibutsu noshintai wa suna ni umore
Doko kara to mo naku
Kinuito no yô na te ga musû ni hae
Te no hosoi ke ga nami no manimani ugoite iru.
Aware kono namaatataakai haru no yo ni
Soyosoyo to shiomizu nagare
Seibutsu no ue ni mizunagare
Kairui no shita mo, chirachira to shite moe kanashige naru ni
Tôku nagisa no hô wo miwataseba
Nureta nagisamichi ni wa
Koshi kara shita no nai byônin no retsu ga aruite iru.
Furari jurari to aruite iru.
Aa, sorera ningen no kami no ke ni mo
Haru no yo no kasumi ichimen ni fukaku kake
Yosekuru yosekuru
Kono shiroki nami no retsu wa sazanami desu.

(Tsuki ni hoeru, S. 104.)

Frühlingsnacht

Im Sande vergraben sind Körper von Lebewesen:
 Vielleicht Muscheln,
 Schnecken –
 Oder Wasserflöhe.
 Ohne Zahl wachsen Hände wie Seidenfäden

Von nirgendwo her.
 Den Wellen preisgegeben schaukeln dünne, tastende Haare.
 Herzbewegend wie in dieser lauen Frühlingsnacht
 Das Salzwasser gleichgültig dahinströmt,
 Über Lebewesen dahinströmt;
 Auch Muschelzungen glitzern in flackernder Traurigkeit.
 Schaut man über den Strand in die Weite,
 Geht über den nassen Weg,
 Körperlos unter der Hüfte, eine Reihe von Krüppeln.
 Ziellos wandern sie dahin,
 Auch in den Haarsträhnen dieser Menschen hängt tief
 Der Dunst der Frühlingsnacht.
 Immer näher wogen
 Reihen weißer Kräuselwellen.

Die Augentäuschung des über das Meer Schauenden wird hier in Bildern ausgedrückt, die Halluzinationen gleichen. Stil und Wortwahl bewirken, daß sich auch in der Vorstellung des Lesers Phantasie und Wirklichkeit überschneiden.

Die 1923 erschienene, zweite Gedichtsammlung Hagiwara's „Ao Neko“ (Blaue Katze) brachte eine Fortsetzung und Intensivierung der Stimmungen, der Bilder und der Gefühle des ersten Bandes. Eine aus Einsamkeit und Verlorenheit geborene Melancholie ist auch hier das Leitmotiv. Wenn im ersten Band die den Mond anbellende Hündin Sinnbild für Angst und Leid der Kreatur war, so ist im zweiten Band der huschende blaue Schatten einer Katze Symbol für das von den Menschen ersehnte Glück.

Ao Neko

Kono utsukushii tokai wo aisuru no wa yoi koto da
Kono utsukushii tokai no kenchiku wo aisuru no wa yoi koto da
Subete no yasashii josei wo motomeru tame ni
Subete no kôki na seikatsu wo motomeru tame ni
Kono miyako ni kite nigiyakana gairo wo toru no wa yoi koto da
Gairo ni soute tatsu sakura no namiki
Soko ni mo musû no suzume ga saezutte iru de wa nai ka.
Aa kono ôkina tokai no yoru ni nemureru mono wa
Tada ippiki no aoi neko no kage da.
Kanashii jinrui no rekishi wo kataru neko no kage da
Warera no motomete yamazaru kôfuku no aoi kage da
Ikanaran kage wo motomete
Mizore furu hi ni mo ware wa Tôkyô wo koishi to omoishi ni

*Soko no uramachi no kabe ni samuku motarete iru
Kono hito no gotoki kojiki wa nani no yume wo yumemite iru no ka.*
(Ao Neko S. 34.)

Blaue Katze

Es ist gut, diese schöne Stadt zu lieben,
Auch die Häuser dieser schönen Stadt zu lieben;
Um alle sanften Frauen zu suchen,
Um alles erhabene Leben zu suchen,
Soll man in dieser Stadt durch die belebten Straßen gehen;
Ob nicht in Kirschbaumreihen, die die Straßen säumen
Spatzen zwitschern ohne Zahl.
Was in der Nacht dieser großen Stadt schläft,
Ist nur der Schatten einer blauen Katze,
Einer Katze, die die traurige Geschichte der Menschheit erzählt.
Der blaue Schatten eines Glücks, das wir unaufhörlich suchen.
Was suche ich,
Wenn ich an Schneeregentagen liebevoll an Tōkyō denke –
Welchen Traum mag ein Bettler träumen, der wie dieser
sich fröstelnd an die Mauer einer Seitengasse lehnt.

Die Großstadt, das immer wiederkehrende Thema in der Dichtung Hagiwara's, übt eine fast magische Anziehungskraft auf ihn aus. Sie schenkt der Sehnsucht nach Frauen, Schönheit, Kunst, Größe und Güte Erfüllung, und birgt in ihren Mauern auch die Kreatur. Als stille Zeugin zahlloser Enttäuschungen weiß sie wie keine andere um die Vergeblichkeit der menschlichen Jagd nach Glück. In den letzten Zeilen des obigen Gedichtes findet sich ein Hinweis auf die Gedankenwelt Hagiwara's, die unter Einfluß von Schopenhauer pessimistisch, fatalistisch bestimmt war.

Ein anderes Gedicht Hagiwara's mit dem Titel „Gunshū no naka wo motomete aruku, Auf der Suche in der Menge“ (Ao neko, S. 28–29) beginnt mit folgenden Zeilen:

Ich suche stets die Stadt,
Ich sehne mich, in der Stadt unter lebhaften Leuten zu sein;
Die Menge ist wie eine große Welle voller Empfindungen ...

Die ihn bedrängende Melancholie kann in der Menge untertauchen:

Jeder für sich trägt Schwermut und Tränen, spurlos verlöscht alles
in jenem Schatten ...

Unter Aufgabe der eigenen Persönlichkeit willenlos sich treiben lassen von der Welle der Menge, deren Ziel er nicht kennt, ist seine Sehnsucht, wenn ihn die Melancholie überkommt

In der Abenddämmerung tieftrauriger Frühlingstage ...

Diese Gedanken haben ihre Wurzel in der indischen Philosophie, mit der sich Hagiwara viel beschäftigte. Daneben ist für die Verse des Bandes „Ao Neko“ ein wehmütig zartes lyrisches Empfinden bezeichnend, eine Stimmung, die sich am besten mit dem „Ennui“ der europäischen Dichter der Decadence vergleichen läßt. Im Vorwort dieses Gedichtbandes, der im übrigen als Höhepunkt, ja Inbegriff der seltsam sensiblen Dichtkunst Hagiwara's angesehen wird und viele Bewunderer und Nachahmer fand, schrieb der Dichter:

Meine Lyrik gehört nicht in den Bezirk der Leidenschaften, sie ist vielmehr eine ruhige Nostalgie der Seele. Sie ist wie der Klang einer Querflöte in der Frühlingsnacht. Einige meinen, meine Gedichte seien sinnlich. Vielleicht mögen solche darunter sein, aber das Sinnliche ist nie Motiv meiner Verse, sondern nur schmückender Begleitton. Ich bin keiner, der sich an sinnlichen Empfindungen berauschen kann. Was ich besingen will, ist etwas anderes. Meine Lyrik gleicht, wie gesagt, dem Ton einer Querflöte, die man in Frühlingsnächten hört. Das ist keine sinnliche Empfindung, kein heftiges Gefühl, keine Erregung, sondern nur ein ruhiges, über die Seele fließendes Wolkenheimweh, melancholische Sehnsucht nach ferner, ferner Wirklichkeit ...

Dann spricht Hagiwara in diesem Vorwort vom „Heimweh seiner Seele“, das ihn als Jüngling ziellos durch den Frühling getrieben und Bäume hätte umarmen lassen, wie einen, „der die Liebe liebt“. In einem seiner Gedichte vergleicht er sich und sein Verhältnis zur Wirklichkeit mit Motten, die, angelockt vom Licht, sehnsuchtsvoll und vergeblich mit schwachen Flügeln dagegen flattern. Seine „Traurigkeit, die an die Grenze melancholischer Einsamkeit rührt“ sei „wie der Anblick von Kirschblütenfluten im Frühlingsglanz“, oder „wie der traurig stimmende, säuerliche Duft von Chrysanthemen“. Seine Dichtung drückte die vom Flötenton hervorgerufene Verzauberung aus. Das *shi* sei für ihn

wie die Stimme des Reiher, der über dem Sumpfe ruft,

Wie der Wind, der nächtlich durchs Schilf raunt ... (Ao Neko, S.7.)

Dem lyrischen Inhalt der Verse entspricht auch die Wortwahl. Hagiwara bevorzugt das Futurum, das im Japanischen gleichzeitig Ungewißheit ausdrückt: *darô*, *iyô*, *shiyô*. Diese Formen klingen ebenso wie die vagen Worte *sôshite*, *kôshite* dem Ohr weich und angenehm und verstärken den lyrischen Ton seiner Dichtung.

Gedichte, die wie das folgende ein ästhetisches Empfinden oder seine sensible Gefühlswelt besingen, nehmen den Leser in eine Traumwelt hinein:

Kanagana Shokuyoku

Shôrin no naka wo aruite
Akarui kibun no kafue wo mita
Tôku shigai wo hanareta tokoro de
Dare mo tazunete kuru hito sae naku
Rinkan no, kakusareta, tsuioku no yume no naka no kafue de aru
Otome wa ren-ren no hajiru fukunde
Akebono no yô ni sôkai na betsusei no sara wo hakonde kuru shi-
kumi
Watakushi wa yuttari to fuhôku wo totte
Omuretsu, furai no tagui wo tabeta.
Sora ni wa shiori kumo ga ukande
Taisô kangana shokuyoku de aru.

(Ao Neko, S. 89.)

Anmutige Feinschmeckerei

Durch Kiefernwälder wandernd
 Sah ich ein Wirtshaus, einladend hell.
 An diesem Ort, weitab von der Straße,
 War nicht ein einziger Gast –
 Im Walde, versteckt, aus vergangenen Träumen ein Wirtshaus ...
 Im Herzen verbergend die Scheu vor der Liebe,
 Trug, morgenfrisch, ein Mädchen erlesene Gerichte herbei.
 Genießerisch nahm ich die Gabel
 Und aß Omelett und Gebratenes.
 Am Himmel schweben weiße Wölkchen,
 Sehr anmutige Feinschmeckerei.

Die Verwendung so alltäglicher europäischer Fremdworte in einem Gedicht, wie café¹⁰, fork, Omelette, fry mag unser heutiges dichterisches Empfinden verletzen, es zeigt aber den damaligen Zeitgeschmack und den starken Einfluß der westlichen Zivilisation auf einen Dichter wie Hagiwara.

Ein an Baudelaire gemahnendes Grundmotiv in Hagiwara's Dichtung ist der von Geruchs-, Tast- und Gesichtssinn wahrgenommene Zerfall des Körperlichen, der Tod. Daneben tritt die unerfüllte, visionäre Sehnsucht nach dem anderen Geschlecht. Die schemenhafte Frauengestalt aus dem Gedicht „Namamekashii Hakaba“ (Zauberhafter Friedhof) erinnert merkwürdig an Gedichte Georg Trakls,

10 „Café“: eine nach dem Ersten Weltkrieg in Japan entstandene, stillose, europäisierte Form der Gastwirtschaft. Alle Arten von Getränken werden im „Café“ ausgeschenkt; die Serviermädchen tragen gleichzeitig zur Unterhaltung der Gäste bei.

die oft nur mit einem Wort („Mädchen“, „Schwester“, „Mütter“) auf eine Beziehung zum Weiblichen hindeuten.

Namamekashii Hakaba

*Kaze wa yanagi wo fuite imasu
 Doko ni konna usugurai bochi no keshiki ga aru no darô.
 Namekuji wa kakine wo hai agari
 Miharashi no hô kara nama attakai shiomizu ga niotte kuru.
 Dôshite anata koko ni kita no
 Yasashii aozameta kusa no yô ni fushigi na kage yo!
 Anata wa kai de mo nai, kiji de mo nai, neko de mo nai
 Sôshite sabishige natu bôrei yo!
 Anata no samayô karada no kage kara
 Mazushii gyoson no uradôri de sakana no kusatta nioi ga suru
 Sono harawata wa hi ni tokete doro-doro to namakusaku
 Kanashiku, setsunaku, honto ni taegatai aisho no nioi de aru.
 Aa kono shunyo no yô ni namanuruku
 Beni iro no adeyakana kimono wo kite samayô hito to yo
 Imôto no yô ni yasashii hito yo
 Sore wa hakaba no tsuki de mo nai, rin de mo nai, kage de mo nai,
 shinri de mo nai
 Sôshite tada nan to iu kanashisa darô.
 Kôshite watakushi no inochi yo karada wa kusatte yuki
 ‚Kyomu‘ no oboroge na keshiki no kage de
 Namamekashiku mo, neba-neba to shinadarete iru no desu yo.*

(Ao Neko, S. 74.)

Zauberhafter Friedhof

Der Wind bewegt die Weiden –
 Kaum könnten Gräber düsterer sein.
 Die Nacktschnecke kriecht am Zaun empor.
 Vom Meer dringt der Geruch salzig-lauer Flut.
 Warum kamst du hierher,
 Du sanfte, fahle Schattenfrau, geheimnisvoll wie Gräser!
 Bist keine Muschel, kein Fasan, und keine Katze,
 Du einsame, traurige Schattenfrau!
 Am Schatten Deiner umherirrenden Gestalt
 Hängt Geruch wie von verdorbenen Fischen, von Eingeweiden in

der Sonne,
 Die in armseligen Gassen eines Fischerdorfes unter widerwärtigem
 Gestank vergehen.
 Ein Gestank, jämmerlich, herzerreißend, von unerträglichem
 Kummer.
 Oh, laue Wärme dieser Frühlingsnacht –
 Umherirrendes Wesen, mit elegantem, saflorrotem Kimono,
 Du, wie eine Geliebte so sanft,
 Bist nicht der Mond überm Friedhof, nicht Phosphor, nicht
 Schatten, nicht Wahrheit.
 Was für Traurigkeit mag es nur sein?
 So gehn mein Leben und mein Körper dem Verfall entgegen,
 Und sinken hin, zähflüssig, zauberhaft,
 Im Schatten verschwommener Landschaft des Nichts.

In diesem *shi*, das als eines seiner besten gepriesen wurde, scheint die *Décadence*-Stimmung Baudelaire's auf japanisches Lebensgefühl übertragen. Wo aber Baudelaire durch kühne, neue Symbole präzise Stimmungen hervorzurufen vermag, vermitteln Hagiwara's Gedichte, die Ausdruck reiner Intuition sind, schwebende, fließende, vage Empfindungen. Aber durch überraschend treffende Wendungen und Bilder, die der europäischen Metaphorik neu sind, enthalten seine Verse Spannungen und vermögen als Kunstwerk zu fesseln.

Sie nach „Ao Neko“, dem künstlerischen Höhepunkt Hagiwara's, veröffentlichten Gedichtbände tragen einen ganz anderen Charakter. Sie lassen einen Stilwandel erkennen, der wohl eine Folge eines schweren persönlichen Schicksals anzusehen ist. Wie später in der Novelle „Shôwa Shonen no interi sakka“ (Ein Intelligenz-Schriftsteller der ersten Shôwa-Jahre, 1931) von Hirotsu Kazuo⁽³⁴⁾ beschrieben wurde, herrschten in Hagiwara's Leben, nachdem Frau und Kinder ihn verlassen hatten, Unordnung und Chaos. Seine Lyrik hört auf, ein feines, künstlerisches Spiel zu sein. Statt zarter Empfindungen und schwermütiger Gedanken, die das Nichts umkreisen, drücken seine Gedichte nun Leidenschaft, Zorn und Empörung aus. Der aus visionärer, dichterischer Phantasie geborene Gesang macht einer realistischen Darstellung Platz. An Stil und Sprache wird diese Wandlung offenbar: Hagiwara schafft sich eine neue Form für das freie Umgangssprachengedicht, in der er nun mit Vorliebe chinesische Wortzusammensetzungen gebraucht, die der Sprache einen härteren, strafferen Klang geben. So wirkt sein späterer Stil bedeutend männlicher als der zarte, lyrische Ton seiner ersten Schaffensperiode. Er wendet sich auch ab von der liebevollen, feinsinnigen Betrachtung

tung und Deutung beiläufiger Begebenheiten und Impressionen, die den eigentümlichen und faszinierenden Reiz seiner früheren Verse ausgemacht hatten, und besingt jetzt „große Gefühle“.¹¹

Obgleich Hagiwara's Lebensstil in späteren Jahren den schlichten japanischen Gewohnheiten entspricht und er sich auch japanisch kleidet, entfernt sich seine dichterische Welt immer mehr von derjenigen der klassischen Tanka- und Haiku-Dichter, die seiner Ansicht nach nichts anderes getrieben hatten, als die Poetisierung persönlicher Alltäglichkeit. Sein Leben lang haßte und verachtete Hagiwara den vom „gesunden Menschenverstand“ regierten, farblosen Alltag der bürgerlichen Welt. Alle seine Dichtungen besingen daher Ungewöhnliches, Unalltägliches: in den Versen seiner ersten Periode ist es die seltsam erregte empfindungsreiche Vorstellungswelt der *Décadence*, in den späteren Perioden sind es Einsamkeit und Heimwehgefühle nach der Landschaft seiner Kindheit oder Ausbrüche leidenschaftlicher Empörung gegen die Gefühllosigkeit seiner Umwelt.

Nicht nur dem Stil und der Aussage seiner Dichtung, sondern auch seiner natürlichen Veranlagung nach ist Hagiwara Sakutarô ein typischer moderner *shi*-Dichter, der sich mehr den modernen europäischen Dichtern verwandt fühlt als den Vorbildern der eigenen Literatur.

Hagiwara ist am 11. Mai 1942 gestorben. In seiner *shi*-Dichtung spiegelt sich die Taishôzeit, ein Zeitraum voller Zweifel und Verneinung, wider, der in typischer Weise das Übergangsstadium repräsentierte zwischen der Meijizeit, die im wesentlichen den Bruch mit dem mittelalterlichen Feudalsystem vollzogen hatte, und der Shôwazzeit, in der Japan zur modernen Großmacht wurde.

(Fortsetzung in Heft 79.)

Literatur

Hagiwara Sakutarô: *Tsuki ni hoeru* (Den Mond anbellen). Tôkyô 1917.

Fujimura Saku⁽³⁵⁾: *Nihon Bungaku Daijiten* (Großes japanisches Literaturlexikon). Tôkyô 1936/37.

Hinatsu Kônosuke⁽³³⁾: *Meiji Shinshi no Tenkai* (Die Entwicklung des neuen Meiji-Gedichtes), in: *Nippon Bungaku Kôza*, Bd. 4, Tôkyô 1933–35.

Homma Hisao⁽³⁶⁾: *Zokureimeiki* (Periode der Morgendämmerung, Fortsetzung), in: *Nippon Bungaku Zenshi*, *Meiji Bungaku Shi*, Tôkyô 1917.

Satô Ryôji⁽³⁷⁾: *Kokubungaku Shoshi* (Bibliographie der japanischen Literatur). Tôkyô 1934.

11 Da die späteren Gedichtbände Hagiwara's: „*Jungô Shokyokushû*“ (Kleine Liebeslieder), 1925, „*Chô wo yumemu*“ (Traumschmetterling), 1923, und „*Hyôto*“ (Eisinsel), 1934, nicht zur Verfügung standen, muß hier bedauerlicherweise auf ihre Betrachtung verzichtet werden. Es wäre fraglos von Interesse festzustellen, inwiefern die Entwicklung Hagiwara's derjenigen der deutschen Expressionisten parallel verlaufen ist, die wie er vom ästhetisierenden impressionistischen Anfangsstadium ausgegangen waren.

Yoshida Seiichi⁽³⁸⁾: Nippon Kindaishi Kanshō (Bewertung moderner japanischer *shi*-Dichtung), Bd. 1–3. Tōkyō 1946–48.

Yuchi Takashi⁽³⁹⁾: Shintaishi Hensen no Tembō (Überblick über den Werdegang des *shintaiishi*), in: Nihon Bungaku Renkō, Bd. 5, Meijihen, Tōkyō 1933.

Bonneau, Georges: Histoire de la littérature japonaise contemporaine, 1868–1938. Paris 1940.

Gundert, Wilhelm: Die japanische Literatur, in: Handbuch der Literaturwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1929.

Kunitomo, T.: Japanese Literature since 1868. Tōkyō 1938.

Ausführliches Literaturverzeichnis zur Entwicklungsgeschichte des *shintaiishi* bei Annelotte Schnitzer: Die Entwicklung der japanischen *shintaiishi*-Dichtung von der Meijizeit bis zur Gegenwart. Ungedruckte Dissertation Hamburg 1949.

- | | | | |
|----|-------|----|-------|
| 1 | 新體詩 | 21 | 既成道德 |
| 2 | 雅言 | 22 | 明星 |
| 3 | 北村透谷 | 23 | 北原白秋 |
| | 島崎藤村 | 24 | 木下杢太郎 |
| 5 | 文庫派 | 25 | 三木露風 |
| 6 | 河井醉茗 | 26 | スバル |
| 7 | 伊良子清白 | 27 | 萩原朔太郎 |
| 8 | 横瀬夜雨 | 28 | 高村光太郎 |
| 9 | 上田敏 | 29 | 朱薬 |
| | 上田柳村 | 30 | 室生犀星 |
| 10 | 薄田泣菫 | 31 | 山村暮鳥 |
| 11 | 白羊宮 | 32 | 感情 |
| 12 | 蒲原有明 | 33 | 日夏耿之介 |
| 13 | 與謝野鐵幹 | 34 | 廣津和郎 |
| 14 | 前田林外 | 35 | 藤村作 |
| 15 | 岩野泡鳴 | 36 | 本間久雄 |
| 16 | 相馬御風 | 37 | 佐藤良二 |
| 17 | 石川啄木 | 38 | 吉田精一 |
| 18 | 川路柳虹 | 39 | 湯地孝 |
| 19 | 加藤介春 | | |
| 20 | 人見東明 | | |