

# Zur Erneuerung des Tanka in der modernen japanischen Literatur

Von Ruth Linhart (Wien)

## 1. Begriffsbestimmung und Geschichte des Tanka

Das Tanka, das bereits im *Manyôshû* („Sammlung von zehntausend Gedichten“) im 8. Jahrhundert als eine ausgereifte und vollkommene Kunstform vertreten war, ist die älteste der bis in die Meiji-Zeit überlieferten lyrischen Gattungen Japans. Es besteht aus 31 Silben, die in 5 Verse in der Reihenfolge von 5,7,5,7,7 Silben gegliedert sind, bildete in Grammatik, Syntax und Stimmung eine unteilbare Einheit und gab im Rhythmus den Eindruck eines durchgehenden wellenförmigen Fließens.<sup>1</sup> Einunddreißigsilbige Kurzgedichte tauchten bereits unter den 200 Gedichten, die die japanischen Reichschroniken *Kojiki* (712) und *Nihongi* (720) als Beispiele der archaischen japanischen Poesie überliefern, auf. Im *Manyôshû* überwog bereits das Tanka; neben 262 *Nagauta* und 61 *Sedôka*<sup>2</sup> findet man 4173 Vertreter dieser Form. Als der Dichter KI NO TSURAYUKI 905 das *Kokinwakashû* („Sammlung alter und neuer Gedichte“) zusammenstellte, hatte es seine viele Jahrhunderte währende Vormachtstellung in der japanischen Lyrik endgültig erreicht. Ebenso wie die späteren offiziellen Lyrikanthologien umfaßte das *Kokinwakashû* fast nur Tanka und zwar 1111 Stück.

Während zwischen dem *Manyôshû* und dem *Kokinshû* das Tanka tiefgreifenden sprachlichen und strukturellen Entwicklungen unterworfen war, konservierte man die einmal erreichte Vollendung des *Kokinshû*-Tanka beinahe 1000 Jahre, indem man seine wesentlichen Eigenschaften in Form von zahlreichen Regeln und Mustern von Generation zu Generation weitergab. Als Folge wurde es im Laufe der Zeit immer schwieriger, ein originelles und frisch wirkendes Tanka zu verfassen.

Da alle Erneuerer des Tanka im Gegensatz zu den erstarrten Traditionen des *Kokinshû* auf das *Manyôshû* zurückgriffen, dieses zum Vorbild erhoben, und auch

---

1 YOSHIDA Seiichi, „Tanka ni okeru zôkei to onritsu“, in: *Tanka kenkyû*, Bd. 10, Nr. 1–6, Tôkyô 1953, S. 27. YOSHIDA sieht im Gegensatz zur Meinung anderer, die das Wesen des heutigen Tanka nicht so streng definieren, die von ihm genannten Merkmale auch für das Tanka der Gegenwart als verbindlich an. Seiner Auffassung nach sind alle diese nicht besitzenden Tanka, wie zum Beispiel viele von ISHIKAWA Takuboku, nur kurze Gedichte.

2 *Nagauta* oder *Chôka* sind längere Gedichte, die aus Versen mit der abwechselnden Silbenzahl 5 und 7 bestehen und als Abschluß ein oder mehrere *Hanka* genannte Kurzgedichte aufweisen. Diese sind meist *Tanka*, selten *Sedôka*, welche aus zwei Halbgedichten zu je 5,7,7 Silben zusammengesetzt sind. *Nagauta* und *Sedôka* erlebten ihre Blüte im 7. und 8. Jahrhundert und traten später kaum noch auf.

in der neueren Literatur die *Manyōshū*-Lyrik eine große Rolle spielte, scheint es angebracht, kurz die wesentlichen Veränderungen, die sich zwischen beiden Sammlungen beim Tanka vollzogen, herauszuheben. So stammten die im *Manyōshū* vertretenen Dichter aus allen Bevölkerungsschichten, vom Kaiser bis herab zum Bettler,<sup>3</sup> und das japanische Kurzgedicht gehörte noch dem ganzen Volk; bis zum *Kokinshū* war es jedoch zur lyrischen Form der Aristokratie geworden, eine Entwicklung, die sich auch in der Sprache widerspiegelt. Wurde im *Manyōshū* noch die Sprache aller Stände verwendet, also neben der Hofsprache auch Dialekt, so kennen die Werke des *Kokinshū* nur mehr das zur Hofsprache erhobene Zentraljapanisch. Und wie sehr sich auch die Alltags- und die Schriftsprache in der Folgezeit änderten, die Tanka-Dichter beharrten bis ins späte 19. Jahrhundert auf dem ausschließlichen Gebrauch dieser Sprache des *Kokinshū*, was auf die deutschsprachigen Verhältnisse übertragen heißen würde, daß die Dichter um die Jahrhundertwende in Mittelhochdeutsch dichteten. Auch die Stoff- und Motivbereiche erfuhren nach dem *Manyōshū* eine Einschränkung, gab es doch im letzteren neben Liebes-, Natur- und Jahreszeitenlyrik auch soziale Themen, wie sie zum Beispiel YAMANOUE NO OKURA verarbeitete. Im *Kokinshū* findet man aber nur die ersten drei Arten. Zunehmende Beschränkung in stilistischer Hinsicht trug ebenso zur Erstarrung des Tanka bei: Im *Manyōshū* bediente man sich wohl schon poetischer Figuren wie *makurakotoba* (Kopfkissenwörter) oder *joshi* (Einleitungsstollen), doch erst ab dem *Kokinshū* wurde die bewußte Handhabung poetischer Figuren und anderer vorgeprägter Ausdrucksmöglichkeiten in den Vordergrund gestellt. Häufige Verwendung von *kakekotoba* (doppelsinnige Lautkomplexe) und *engo* (Assoziationswörter), sowie ein reiches System von Vergleichen, Anspielungen, Wiederholungen, Gegenüberstellungen und Personifikationen wandelten das Dichten zu einem regelrechten Kunstspiel, zu einem Zeitvertreib für die adeligen Dichter. Eine Vorliebe für modale und modifizierende Postpositionen schränkte den ohnehin knappen Raum noch mehr ein und ließ wenig Platz für eine Aussage über.<sup>4</sup> Die japanische Lyrik kannte keinen Reim oder andere lautungsmäßige Stilmittel, wie Assonanz oder Alliteration und auch keine Akzentbildung durch Höhe, Länge oder Stärke der Silben. Das einzige metrische Element bildete die Silbenzahl der einzelnen Verse. Auch innerhalb der streng begrenzten Silbenzahl von 31 in der Reihenfolge 5,7,5,7,7 vollzogen sich mancherlei Verschiebungen, die sich wesentlich auf den Charakter des Tanka auswirkten. So war das *Manyōshū*-Tanka von einem durch alle 31 Silben fortlaufenden Rhythmus, dem auch der Inhalt entsprach, gekennzeichnet; bis zum *Kokinshū* hatte sich aber zwischen die ersten 3 Verse 5,7,5 und die letzten 7,7 eine Zäsur geschoben. Mit dieser Trennung in einen Oberstollen (*kami no ku*) und einen Unterstollen (*shimo no ku*) ging Hand in Hand eine inhaltliche Distanzierung der

3 TSUDZUMI Tsuneyoshi, „Die Bedeutung der Kurzgedichte Tanka und Haiku in der japanischen Literatur“, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, 84.1958, S.5.

4 LEWIN, Bruno, *Japanische Chrestomathie von der Nara-Zeit bis zur Edo-Zeit*, I. Kommentar, Wiesbaden 1959, S.54.

beiden Teile. Wichtig war nun eine stimmungsmäßige Einheit der beiden Stollen, hingegen legte man keinen Wert auf eine straffe logische Bedeutungseinheit.<sup>5</sup> Auch die Einstellung des Dichters zum Gedicht und gestalteter Umwelt veränderte sich. Die direkte und unmittelbare Gestaltung der Gefühle und Dinge wich einer symbolhaften Darstellung, wie es KI NO TSURAYUKI in seiner Vorrede zum *Kokinshū* ausdrückte:

In dieser Welt, wo die Menschen den mannigfachsten Beschäftigungen nachgehen, besteht die Poesie darin, das, was das Herz empfindet, durch Dinge auszudrücken, die man sieht und hört.<sup>6</sup>

Der Symbolschatz der *Kokinshū*-Lyrik bedeutete für die späteren Jahrhunderte einen Vorrat von Stoffen, Motiven und poetischen Figuren, die man immer wieder als Symbole gebrauchte, wodurch sie natürlich jede Symbolhaftigkeit verloren und zu bloßen Formeln erstarrten. Es bleibt noch zu sagen, daß es oberstes Ziel jedes Dichters war, ein schönes, erlesenes, elegantes Gebilde hervorzubringen. Auch die *Manyōshū*-Dichter wollten dies erreichen: jedoch war es hier noch eine frische, natürliche, oft unverblünte und manchmal sich nebenbei ergebende Schönheit, während die *Kokinshū*-Dichtung von verfeinerter Eleganz durchdrungen ist. Die unkritische und schöpferisch stagnierende Weiterführung der Techniken und Kunstmittel dieser Sammlung führte später oft zu ideen- und aussagearmen, epigonenhaften Gebilden, die zur Kritik an der Gattung Tanka und zu verschiedenartigsten Erneuerungsbestrebungen herausforderten.

## 2. Die Erneuerung des Tanka in der Meiji-Zeit

Konzentriertes Bedürfnis nach Reform des Tanka stellte sich erst in den Neunzigerjahren des vorigen Jahrhunderts ein, als die Bekanntschaft und Übernahme westlicher Werte und Stilanschauungen die gesamte japanische Dichtungsauffassung heftig erschütterte. Wie in Europa bis ins späte 18. Jahrhundert, so war in Japan bis zur Meiji-Zeit die Literatur und insbesondere die Lyrik ein Schaffen mit einem System von vorbestimmten Formen gewesen, dessen Ziel es war, den Menschen auf eine erhöhte Ebene zu heben. Seit der Romantik sah man in Europa Dichtung als Ausdruck persönlicher Haltung an, die Persönlichkeit des Dichters trat in den Vordergrund.<sup>7</sup> Und eben diese Wende vollzog sich in Japan nach der Begegnung mit europäischem Gedankengut und europäischer Kunst, wobei hier keine bloß äußerliche Nachahmung vorlag, sondern die westlichen Anregungen in Japan einen ähnlich fruchtbaren Boden vorfanden, wie den des Europa, das durch die Aufklärung gegangen war. Ein weiteres Phänomen, nämlich die Vergrößerung des Wortschatzes, steht eng in Zusammenhang damit. Die Kunst des formalen Schaffens kam mit einem verhältnismäßig geringen Wortschatz aus, der

---

5 Dieser Charakter vertiefte sich in der Folgezeit und führte zur Ausbildung des *Renga* (Kettengedicht) ab der Kamakura-Periode.

6 BENL, Oscar, *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*, Hamburg 1951, S. 18.

7 SEIDLER, Herbert, *Die Dichtung*, Stuttgart 1965, S. 253.

aber nicht mehr reichte, als der Künstler persönliche Gefühle, individuelle Auffassungen von sich geben wollte. In Europa ergab sich eine besondere Erweiterung des Wortschatzes durch den Naturalismus, Symbolismus und Impressionismus.<sup>8</sup> Der japanischen Dichtung brachte die Konfrontation mit der westlichen persönlichen und wortschatzreichen Literatur nicht nur weitgehende Änderungen auf dem Gebiet der Prosa, sowie in der Lyrik die als neu anzusprechende Form des beliebig langen Gedichtes in japanischer Sprache, das *Shintaishi*, sondern auch eine tiefgreifende Unzufriedenheit mit der traditionell bedeutendsten lyrischen Form, dem Tanka. Erstrebten doch die Tanka-Dichter der Edo- beziehungsweise der frühen Meiji-Zeit als Höchstes die Nachahmung und vollkommene Beherrschung der klassischen Ausdrucksweise, so daß die Kurzgedichte noch immer nicht mehr als Ebenbilder der *Kokinshû*-Tanka waren. Wortschatz und Stoffe waren identisch mit denen jener und bis ins winzigste Detail vorgeschrieben; so durften zum Beispiel nur 25 Arten von Blumen im Tanka Erwähnung finden, die wiederum starr mit bestimmten Assoziationen verbunden waren.<sup>9</sup> Die in Schulen vereinigten Dichter verfolgten ihre Kunst ähnlich wie die Meistersinger des ausgehenden Mittelalters in Deutschland mit den Methoden eines Handwerks. Die *Keien*-Schule war es, die während der Meiji-Zeit – und die ersten 20 Jahre derselben sogar als wichtigste Tanka-Schule – das alte Tanka nach dem Muster des *Kokinshû* vertrat und auch als offizielle kaiserliche Dichtungsschule galt. Es ist verständlich, daß Dichter und Denker, die unter westlichem Einfluß eine originelle, persönliche und aussagereiche Lyrik forderten, das Tanka, ebenso wie die anderen traditionellen Gedichtformen Haiku und Renga, als unpassend für die moderne Zeit ansahen und ihm den baldigen Untergang voraussagten. Schon in den ersten Jahren der Meiji-Zeit reagierten vereinzelte Dichter auf diese Totenrufe für das Tanka und die weltabgewandte Traditionalität der *Keien*-Schule mit der Forderung, daß auch diese Gattung das Leben der Gegenwart spiegeln müsse. In den Neunzigerjahren erhob sich dann aber ein allgemeiner Ruf der Tanka-Dichter nach Befreiung von der Behandlung vorgeschriebener Stoffe, vom vorgeschriebenen Wortschatz und anderen stilistischen Geboten, vom vorgeschriebenen Rhythmus und dem absoluten Prinzip der eleganten Schönheit.<sup>10</sup> Die erste diese Anliegen vertretende Gruppe war die 1893 von OCHIAI Naobumi gegründete *Asakasha*. OCHIAI Naobumi selbst war kein radikaler Erneuerer, aber seine *Asakasha* wurde eine Wiege für spätere Tanka-Reformer, deren berühmtester wohl YOSANO Tekkan ist. Neben YOSANO Tekkan und seiner Frau Akiko scheinen aber auch MASAOKA Shiki und ISHIKAWA Takuboku als Lyriker der Meiji-Zeit und SAITÔ Mokichi als Tanka-Dichter der Taishô- und Shôwa-Ära von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des modernen Tanka.

---

8 ders., a. a. O., S.253–254.

9 KEENE, Donald, *Landscapes and Portraits*, Tôkyô 1971, S. 132.

10 KIMATA Osamu, „Kindai tanka“, in: *Shinchô Nihon bungaku shôjiten*, Tôkyô 1968, S. 358.

## 2.1. MASAOKA SHIKI

Der 1867 auf Shikoku geborene und 1902 in Tôkyô gestorbene MASAOKA Shiki ist vor allem als Erneuerer und Dichter des 17-silbigen Haiku bekannt. Gegen Ende seines kurzen Lebens widmete er sich jedoch intensiv dem Tanka, und hier liegt seine Bedeutung vor allem in seiner Rolle als Ahnherr der späteren *Araragi*-Schule, aber auch darin, daß die Reformierung der Tanka-Dichtung praktisch mit ihm begann. Als ein allem Modernen mit Interesse zugewandter Mensch richtete er sich zwar heftig gegen die alten Konventionen in der Dichtung; seine Wurzeln lagen aber ebenfalls in der traditionellen japanischen Poesie und seine Experimente und Erneuerungsversuche verließen kaum deren Rahmen.<sup>11</sup> Er wollte zuerst Politiker werden und studierte zu diesem Zweck an der Kaiserlichen Universität Tôkyô. Als sich erste Anzeichen einer tödlichen Lungenkrankheit bemerkbar machten, gab er 1892 sein Studium auf, um als Redakteur bei der nationalistischen Zeitung *Nihon* zu arbeiten. Während des Chinesisch-Japanischen Krieges 1894/95 zeigte er eine äußerst patriotische Haltung und wollte, wenn schon wegen seiner angegriffenen Gesundheit nicht als Soldat, so doch wenigstens als Kriegsberichterstatte an die Front. Kaum war er dort eingetroffen, da ging der Krieg zu Ende. Für Shiki aber bedeutete dieses anstrengende Abenteuer den endgültigen Ausbruch der zum Tode führenden Krankheit, und so lebte er ab 1895 ans Bett gefesselt in seinem Haus in Negishi in Tôkyô. Diese körperliche Gebrechlichkeit tat jedoch den Energien des jungen Dichters keinen Abbruch, was die hinterlassenen Essays, Dichtungen und sehr bewegenden Tagebücher, die Einblick in das Gefühlsleben des nach außen so rege und gelassenen Shiki geben, beweisen. Für seine Rolle als Erneuerer des Tanka war besonders das Jahr 1898 von Bedeutung. Vom Februar bis März publizierte er in der Zeitung *Nihon* seine Tankaschrift *Utayomi ni atauru shô* („Ein Brief an die Tanka-Dichter“), ebenfalls im Februar die Tanka-Sammlung *Hyakuchû jissû* („Zehn Gedichte aus Hundert“), und außerdem gründete er 1898 auch die *Negishi*-Schule der Tanka-Dichtung. In seiner Tankaschrift griff er vor allem das *Kokinshû* und die sich danach richtende Dichtung an und empfahl als Alternative die Lyrik des *Manyôshû* als Leitbild. Außerdem prägte er den von späteren Tanka-Dichtern immer wieder aufgegriffenen und neu diskutierten Begriff *shasei*, der seiner Auslegung nach eine deskriptive, realistische Darstellung der Natur bedeutet. *Shasei* wurde nach Shiki vor allem in der *Manyôshû*-Dichtung verwirklicht und sollte auch von allen modernen Tanka-Dichtern angestrebt werden. Obwohl sein Realismus eine objektive Darstellung der Dinge umschloß, war sein Ziel noch immer eine poetische Eleganz und Schönheit des lyrischen Gebildes, die nun eben mit den Mitteln einer deskriptiven Methode erreicht werden sollten; darin blieb er dem *Kokinshû*-Ideal sehr nahe. Durch die von ihm verlangte und ausgeführte Erweiterung des Wortschatzes trug er aber tatsächlich zu einer Lösung des Tanka aus seiner starren Fixierung bei. In seiner Feststellung

---

11 KEENE, Donald, a. a. O., S. 157.

Mein Grundprinzip ist es, so deutlich wie möglich die poetische Eigenart, die ich selbst als schön empfinde, auszudrücken.<sup>12</sup>

wird, wenn auch noch in beschränktem Ausmaß, ein neuer Individualismus, die Auffassung, daß Dichtung persönlicher Ausdruck sei, sichtbar. So war er im Gegensatz zur Tradition auch bereit, Worte der Alltagssprache oder solche chinesischen Ursprungs, wie zum Beispiel das Lehnwort *botan* statt des bisher in der Lyrik üblichen japanischen Wortes *fukamigusa* für Päonie, zu verwenden. Er vermied es aber nicht, traditionelle poetische Figuren einzubauen, wenn sie ihm selbst als passend erschienen.

*Fuyugomoru/yamai no toko no/garasudo no/  
kumori nugeba/tabī hoseru miyu.*<sup>13</sup>

Wische ich  
von meinem winterlichen Krankenbett aus  
den Dunst von der Glastür,  
so fällt mein Blick  
auf die trockene Tabi.

Dieses Tanka kann als Beispiel für die Aufnahme von Vokabeln aus der Alltagssprache und der Gegenwart des Dichters dienen. Das Wort „Glastür“ zeigt ein Eindringen des Wortschatzes der modernen Welt, da diese eine typische Errungenschaft der Meiji-Zeit darstellte. Die trockenen Tabi wiederum verkörpern ein sehr alltägliches Bild, das mit größter Wahrscheinlichkeit in keinem Tanka der *Keien*-Schule zu finden ist.

SHIKIs Vorliebe für das *Manyōshū* entsprach einem Trend der Zeit. Schon während der Edo-Zeit hatte es immer wieder Tanka-Schulen gegeben, die darauf zurückgriffen. Die Theorien von KAMO NO MABUCHI, einem bekannten Japanologen dieser Periode, der einer der berühmtesten Verteidiger der *Manyōshū*-Dichtung war, erfreuten sich nun sehr großer Popularität. Die Ursache dafür lag im wachsenden Nationalismus, der als eine Reaktion auf die Begeisterung für alles Westliche und als Folge des Sieges im Chinesisch-Japanischen Krieg auftrat. Zahlreiche Dichter wandten ihren Blick in die Vergangenheit. So rief Yosano Tekkan zu einem Rückblick auf die männlichen und schlichten Gedichte des *Manyōshū* auf. Shiki selbst schätzte vor allem dessen Eigenschaften, die der Begriff *makoto* zusammenfaßt, also Einfachheit, Direktheit und Ehrlichkeit. Gegen Ende seines Lebens leitete ihn seine Begeisterung immer mehr zu einer reinen Nachahmung des *Manyō*-Stiles.<sup>14</sup> Wie sehr er aber unbewußt noch in der Idee und im Stil des traditionellen Tanka verhaftet blieb, beweist folgendes Werk, das viele seiner Anhänger als sein bestes Tanka ansehen:<sup>15</sup>

12 BROWER, Robert H., „Masaoka Shiki and Tanka Reform“, in: SHIVELY, Donald H. (Hsg.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton, New Jersey 1971, S. 359.

13 YOSHIDA Seiichi (Hsg.), *Gendai tanka hyōshaku*, Tōkyō, 5. Aufl. 1969 (1. Aufl. 1966), S. 111.

14 BROWER, Robert H., a. a. O., S. 411-418.

15 KEENE, Donald, a. a. O., S. 163.

*Kame ni sasu/fuji no hanabusa/mijikakereba/  
tatami no ue ni/todokazarikeri*<sup>16</sup>

Ach wie so kurz  
die Blütenzweige der Glyzinien  
in der Vase!  
Nicht einmal bis zum Boden  
reichen sie.

Dieses Tanka kann nicht nur eine deskriptive Schilderung sein, denn als solche wäre es banal und blaß. Erst durch die symbolische Tiefe, durch das „Ausdrücken der Gefühle mit Hilfe des Gesehenen“, wie KI NO TSURAYUKI sagte, gewinnt das Tanka seinen Wert. Aus dem Studium der Tagebücher ergibt sich, daß der kranke Dichter die Glyzinie, wie in der traditionellen Lyrik üblich, als Symbol für die Schönheit auffaßt, zwischen deren Welt und seiner Welt der Krankheit eine unüberbrückbare Kluft besteht.<sup>17</sup>

SHIKIs Tanka erfreuen sich heute, wahrscheinlich wegen seiner Zurückhaltung im Ausdruck der persönlichen Gefühle, keiner besonderen Beliebtheit. Die heftigen positiven und negativen Reaktionen, die seine Schrift *Utayomi ni atauru shô* sowie seine Tanka zu seinen Lebzeiten hervorriefen, müssen aus der Situation der Zeit heraus verstanden werden, in der er einer der ersten war, die sich gegen die traditionellen Dichtungsschulen aufzulehnen wagten. SHIKIs grundsätzliches Verhaften im Hergebrachten beweist auch das hierarchische Lehrer-Schüler-Verhältnis, auf dem die von ihm gegründete und von ITÔ Sachio weitergeführte *Negishi*-Schule beruhte.<sup>18</sup> Allerdings war es aber auch nur Shikis Persönlichkeit, die dieser Schule zu einem Echo verhalf. Nach seinem Tod trat sie völlig in den Schatten der *Myôjô*-Schule.

## 2.2. YOSANO TEKKAN und YOSANO AKIKO

Der Gründer und Leiter der *Myôjô*-Schule war der 1873 in Kyôto geborene YOSANO Tekkan, zu dessen organisatorischem und journalistischem Talent sich ab 1901 das lyrische Genie seiner Frau AKIKO gesellte. Mit diesen beiden im Zentrum und vielen jungen Dichtern, die später zu großem Ruhm gelangten, als Mitarbeiter und Anhänger, beherrschte die *Myôjô*-Schule zwischen 1901 und ungefähr 1906<sup>19</sup> die lyrische Welt Japans. Während die von SHIKI verlangte und durchgeführte Reform in relativ engen Grenzen verharrte, erschlossen YOSANO Tekkan und Akiko an der Spitze der damaligen romantischen Bewegung für das

16 YOSHIDA Seiichi, *Gendai tanka*, a. a. O., S. 115.

17 BROWER, Robert H., a. a. O., S. 403–409.

18 KUNIZAKI Mokutarô, „Shinshisha kei to Negishi tankakai kei“, in: *Kaishaku to kanshō*, Nr. 448, 1971, S. 28.

19 Die Zeitschrift *Myôjô* erschien zwar bis zu ihrer hundertsten Nummer 1908, aber schon ab 1906 nahmen ihr Einfluß und ihre Verkaufszahlen ab.

Tanka wirklich neue Stoffbereiche und Ausdrucksmöglichkeiten. Die *Myōjō* war das Zeitschriftenorgan der 1889 ins Leben gerufenen *Shinshisha* (Gesellschaft für neue Dichtung), die sich die Erneuerung des Tanka und Belebung eines Langgedichtes nach westlichem Muster zum Ziel gesetzt hatte. Es gab zahlreiche solcher literarischer Vereinigungen, wie auch die *Negishi*-Schule SHIKI's, aber YOSANO'S *Shinshisha* lag ein grundlegend anderes Gedankengut zugrunde als den übrigen: TEKKAN'S geistige Basis war die Romantik mit all ihren Charakteristika, die sie in Japan hervorbrachte. Durch die Lyrik der *Myōjō* erlebte diese Geistesströmung ihre letzte große Blütezeit in Japan. Gerade weil die Lyrik der *Myōjō* aus dem Zeitgeist heraus geboren wurde, konnte sie solchen Einfluß gewinnen, der aber deswegen auch so schnell verlöschte, als der Geist des Naturalismus zwischen 1906 und 1908 die Oberhand gewann. Wichtig für die Romantik in Japan war ein starker und in der japanischen Geistesgeschichte ganz neuer Individualismus, mit dem auch die vorhin erwähnte Umwandlung der Dichtungsauffassung zusammenhing. Viel dazu beigetragen hatten unter anderem die Gedanken des Christentums. Man sah sich nun selbst als Einzelwesen mit eigener Verantwortung über seine Gefühle und Handlungen gegenüber der Welt und dem Universum und stellte gleichzeitig damit einen Anspruch auf persönliches Glück und Erfüllung seiner Verlangen fest. Als Folge trat ein Durchleuchten und Aussprechen der eigenen Gefühle, Wünsche und Forderungen, die ausgeprägte Subjektivität der romantischen Bewegung auf. Es gab erste Ansätze von Kritik an Gesellschaft und Staat. Der *l'art pour l'art*-Standpunkt der *Myōjō*-Schule war sowohl Ergebnis des romantischen Subjektivismus als auch der Frustration gegenüber der Obrigkeit, die den neuen Individualismus keineswegs freudig guthieß. Weitere Kennzeichen der Romantik bestanden in starkem Nationalismus und Rückblick in die eigene Vergangenheit.

YOSANO Tekkan durchlebte als erster die nationalistische Begeisterung und den Blick zurück in die Vergangenheit, in Richtung *Manyōshū*. Er war der Lautstärkste des Kreises der *Asakasha* und verfaßte 1894 das pathetisch-übersteigerte, leidenschaftliche Essay *Bokoku no on* („Der Schall des nationalen Unterganges“). Darin wandte er sich scharf gegen die verfeinerte Lyrik des *Kokinshū* und die diese Tradition weiterführende *Keien*-Schule, verurteilte die weiblichen Liebesgedichte der Zeit und forderte eine grundlegende Erneuerung des Tanka (allerdings ohne eine genaue Methode anzugeben), ansonsten der Untergang des Landes gewiß sei. In den 1896 und 1897 erschienenen Gedichtsammlungen *Tōzainanboku* („Die vier Himmelsrichtungen“) und *Tenchi genkō* („Himmel und Erde“) gefiel er sich in patriotisch-männlicher Tönung und gebrauchte die Worte Tiger und Schwert so oft, daß man ihn den Dichter der Tiger- und Schwert-Schule (*Kokenryū*) oder auch den Tiger-Tekkan (*Tora no Tekkan*) nannte. Als ein typisches Beispiel für Tekkan's Schaffen in diesen Jahren kann folgendes Tanka dienen:

*Onoe ni wa, itaku mo tora no, hoyuru kana,  
yûbe wa kaze ni, naramu to suramu*<sup>20</sup>

O das wilde Brüllen  
des Tigers  
auf den Bergeshöhn!  
Es kündigt Wind  
für den Abend.

Das Tanka, das gewollt kraftvoll und männlich wirkt, basiert auf der Redensart, daß ein Tiger durch sein Brüllen den Wind herbeiruft. TEKKAN verfaßte aus Anlaß des Chinesisch-Japanischen Krieges 8 Tanka,<sup>21</sup> und auch das obige kann patriotisch-kriegerisch interpretiert werden. Zu beachten sind die Satzzeichen, die entgegen der japanischen Gewohnheit in allen Gedichten von *Tôzainanboku* und *Tenchi genkô* Verwendung fanden. TEKKAN benützte sie sicher, um modern zu scheinen, verzichtete jedoch später wieder darauf. Sie entsprachen in seiner Lyrik nicht etwa einer grundlegenden strukturellen Neuerung, wie einige Jahre nachher bei ISHIKAWA Takuboku, sondern waren rein oberflächlich an die Versenden gesetzt. Obwohl künstlerisch keineswegs hervorragend, wurden manche von TEKKANS Tanka dieser Periode überaus populär, weil er in ihnen treffend und anfeuernd den romantisch-nationalistischen Geschmack der Jugend wiederzugeben vermochte.

Ab ungefähr 1900 zeigte TEKKANS Lyrik ein völlig neues Gesicht. Er, der gegen weibliche Liebesgedichte gewettert und kraftvolle Männlichkeit als Eigenschaft der Tanka gefordert hatte, dichtete nun selbst Liebesgedichte und die von ihm geführte Schule nannte man auch *Seikaha* (Stern- und Blumenschule), denn sie zeichnete sich durch blumenhafte, symbolreiche und ornamentale Diktion aus. Worin lag nun der Grund für diese Kehrtwendung? Erstens mag die schon erwähnte Frustration der für Japan begeisterten, aber zugleich individualistisch-kritischen Jugend, hervorgerufen durch die unfreundliche Haltung der Obrigkeit und die Stärkung des Feudalismus im ganzen Staats- und Erziehungssystem, eine Ursache gewesen sein.<sup>22</sup> Außerdem waren sicher auch Einflüsse des in Europa blühenden Symbolismus und Jugendstils, wovon letzterer besonders vergleichenswert mit der romantischen Bewegung der *Myôjô*-Schule scheint, maßgebend. Und drittens dürfte auch TEKKANS Privatleben eine große Rolle dabei gespielt haben. Er heiratete nämlich 1901 nach einer leidenschaftlichen Liebesaffäre seine Frau AKIKO, die ihren Gefühlen in der überaus erfolgreichen Tanka-Sammlung *Midaregami* („Verwirrtes Haar“) unverblümt Ausdruck verlieh. Von nun an verfaßte auch TEKKAN symbolhafte und blumenreiche Liebesgedichte in der Art der Werke AKIKOs, wie zum Beispiel für die Sammlung *Murasaki* (Purpur). In diese Periode fiel die Gründung der *Shinshisha*, deren romantisch-individualistische

20 YOSHIDA Seiichi, *Gendai tanka*, a. a. O., S. 26.

21 KEENE, Donald, a. a. O., S. 263.

22 YOSHIDA Seiichi, *Meiji Taishô bungaku shi*, Tôkyô 1960, S. 76.

Geistesbasis auch der Aufbau der Vereinigung bewies. So lehnte Yosano TEKKAN ein Lehrer-Schüler-Verhältnis auf feudalistischer Basis ab. In den *Grundlinien der Shinshisha* betonte er die Selbständigkeit jedes Dichters bei gleichzeitiger freundschaftlicher Zusammenarbeit:

Die *Shinshisha* ist auf Freundschaft aufgebaut, sie beruht nicht auf einem Lehrer-Schüler-Verhältnis.<sup>23</sup>

Dies stellte eine Neuheit in der japanischen Dichterwelt dar und bildete eine Revolution für sich. Leider vermochte es TEKKAN nicht, seinen Vorsätzen ganz treu zu bleiben, und er versuchte später doch, die jungen Dichter seines Kreises, die ihn meist an Talent überrundeten, zu bevormunden. So kam es zu Unstimmigkeiten, die zum Zerfall der Schule beitrugen. Als künstlerisches Motto wählte TEKKAN seine schon im Essay *Bokoku no on* vorgetragene Forderung nach Eliminierung der alten Traditionen, die die Entwicklung des Tanka jahrhundertlang gehemmt hatten. Der mögliche Stoffbereich sollte weit gegriffen sein und sollte Religion, Philosophie, Liebe, Kunst, Geschichte, Sitten, die Gedankenströmungen der Gegenwart, kurz, die verschiedensten Dinge, die man seit dem *Manyôshû* nicht mehr gesehen hat,<sup>24</sup> umfassen. Ziel der Lyrik der *Myôjô*-Schule war es, das neue Japan zu repräsentieren. Vor allem wollte TEKKAN das Tanka inhaltlich befreien, womit er eine radikale Bereicherung des Wortschatzes verband. Um schon in der Bezeichnung eine klare Trennungslinie zwischen dem alten und dem neuen Tanka zu ziehen, nannte er es von nun an *Tanshi* statt Tanka.

Die neue Blüte des individualistischen Kurzgedichtes fand ihren Höhepunkt in YOSANO Akikos Tanka, vor allem in deren Tanka-Sammlung *Midaregami*, mit der sie auch eine Emanzipation der Frau in erotischer Hinsicht vollzog.<sup>25</sup> Sofort nach Gründung der *Shinshisha* sandte die 1878 in Ôsaka geborene AKIKO Gedichte an diese und lernte im Sommer 1900 TEKKAN persönlich kennen. Als Folge einer rasch aufgeflammtten Liebe, verließ sie 1901 ihre Familie, um TEKKAN zu heiraten;<sup>26</sup> das bedeutete einen sehr ungewöhnlichen Akt für ein junges japanisches Mädchen, für das gewöhnlich eine Liebesheirat fremdartig, wenn nicht verachtenswert schien. Noch ungewöhnlicher empfand man es, daß AKIKO ihrer Liebesleidenschaft in Gedichten freien Lauf ließ, denn einerseits war es neu, daß Liebe so frei von konventionellen Bildern und vorgeprägtem Wortschatz besungen wurde, und andererseits bedeutete es eine Revolution, daß es eine Frau war, die in dieser Art und Weise dichtete.

23 KUNIZAKI Mokutarô, a. a. O., S. 26.

24 YOSANO Tekkan, „Shinshisha seiki“, in: *Myôjô*, Nr. 6, 1900, zit. nach KUNIZAKI Mokutarô, *Zôtei Takuboku ron josetsu*, Kyôto 1966, S. 24.

25 Nach NARUSE Masakatsu/NAKAMURA Mitsuo/HASEGAWA Izumi, *Kindai Nihon bungaku shi – bungaku kyôiku e no apurôchi* –, Tôkyô 1968, S. 138–139 distanzierte sich AKIKO später von der Sammlung *Midaregami* und wollte sie nicht in die *Yosano Akiko Zenshû* aufgenommen wissen.

26 dies., S. 137–139.

*Yawahada no/atsuki chishio ni/fure-mo-mide/  
sabishikarazu ya/michi o toku kimi*<sup>27</sup>

Vermißt du denn nichts,  
wenn du das heiße Blut,  
pulsend unter der weichen Haut,  
nicht einmal zu berühren versuchst,  
Lehrer der Tugend?

Dieses Tanka ist eines der berühmtesten aus *Midaregami*. Obgleich die Bilder und Symbole des Gedichtes, wie *yawahada* oder *atsuki chishio*, das als Symbol für die Leidenschaft steht, schon von anderen Dichtern der Meiji-Zeit, besonders aber von denen der *Shinshisha*, angewendet wurden, empfanden es die zeitgenössischen und sogar noch heutige Kritiker als besonders kühn, weil es von einem jungen Mädchen stammte und man die Verarbeitung dieses Themas als heftige Herausforderung der herrschenden Moralauffassungen empfand.<sup>28</sup> Ein anderes Tanka aus *Midaregami* zeigt sehr schön die typische Ausdrucksweise dieser Schule:

*Nanitonaku/kimi ni mataruru/kokochi shite/  
ideshi hanano no/yuzukuyo kana*<sup>29</sup>

Auf einmal  
hatte ich das Gefühl,  
als ob du mich erwartetest,  
und in der beginnenden Mondnacht  
eilte ich hinaus aufs blühende Feld.

Das Werk wurde zu einem sehr bekannten Liebesgedicht und bildet mit Blumen, Mond und Nacht eine schöne Repräsentation des *Myōjō*-Stiles mit all seiner Traumwelt und Romantik.<sup>30</sup> Verglichen mit den Tanka der alten Schule oder auch noch mit denen *Shikis* spürt man hier wirklich den Pulsschlag jungen und leidenschaftlichen Lebens. Allerdings stellte die Zeit um *Midaregami*, also der Anfang der *Myōjō*-Schule, gleichzeitig deren Blütezeit dar, da die Lyrik dieser Periode am besten und originellsten ist. Vorliebe für alles Schöne mit der immer stärkeren Abkehr von jeder sozialen und politischen Wirklichkeit verbunden, ein zunehmender Hang zu Mystischem, Geheimnisvollem, Exotischem, führte zur Übersteigerung und zu Manierismus. So sehr anfangs die romantische, überaus persönliche Lyrik der *Myōjō* befreit hatte, so sehr bewirkte ihr Verharren auf einer

27 NODA Utarō (Hsg.), *Yosano Tekkan, Yosano Akiko shū, Meiji bungaku zenshū*, Bd. 51, Chikuma Shobō, Tōkyō, S. 237.

28 YOSHIDA Seiichi, *Gendai tanka*, a. a. O., S. 35–36.

29 NODA Utarō, a. a. O., S. 239.

30 YOSHIDA Seiichi, *Gendai tanka*, a. a. O., S. 36.

Stelle mit der Zeit eine Stagnation. Andere Dichter des Kreises fühlten sich unzufrieden, die Angriffe von innen und außen nahmen zu. Als dann der Naturalismus um 1906 eine nackte und bloße Schilderung der Realität in schmucklosem Stil zu fordern begann und die Prosa auf sein Banner schrieb, wurde die Lyrik und damit auch das Tanka in eine Ecke der literarischen Welt abgeschoben. TEKKAN und AKIKO vermochten nicht, sich der Zeitströmung anzupassen. Nach einem Aufenthalt in Frankreich, wirkten beide bis zu ihrem Tod – TEKKAN starb 1935, AKIKO 1942 – als Schriftsteller und Dichter, wobei sie sich eingehend mit der klassischen Literatur Japans beschäftigten; ihre große Zeit jedoch, und die große Zeit der Lyrik im modernen Japan überhaupt, war und blieb die Epoche zwischen 1901 und 1906.

### 2.3. ISHIKAWA TAKUBOKU

Einer der jungen Dichter, die aus dem *Myōjō*-Kreis hervorgingen, war ISHIKAWA Takuboku. 1901 las er als Sechzehnjähriger AKIKOs *Midaregami*, und 1902 verließ er ohne Schulabschluß seine Heimat, die Präfektur Iwate, um in Tōkyō sein Glück als Dichter zu versuchen. In einer Tagebucheintragung dieser Zeit definierte er die Positionen der *Myōjō*-Gruppe und der *Negishi*-Schule in der literarischen Welt, wie er sie sah:

Heutzutage ist die *Negishi*-Schule wegen ihrer schlichten Naturschilderung zu bewundern –, die Gruppe um die *Shinshisha* zeichnet sich in ihrer sinnlichen Lyrik aus.

Und wenn man die Einstellung der beiden Schulen mit Worten definieren möchte, so ist die *Negishi*-Schule konservativ, die Gruppe um TEKKAN steht für den Fortschritt ... Die einen sind alte Mähren, die anderen zweijährige Fohlen, die sich auf einer grünen weiten Weide tummeln...<sup>31</sup>

Die Stagnation der *Myōjō*-Schule kühlte in der Folgezeit TAKUBOKUS Begeisterung ab, aber er war zeitlebens durch freundschaftliche und finanzielle Bande so an diese romantische Schule und deren Nachfahren, die Dichter des *Subaru*-Kreises, gebunden, daß man ihn heute vor allem als romantischen Dichter kennt. Sein Beitrag zur Erneuerung des Tanka geschah jedoch im Rahmen des Naturalismus.<sup>32</sup> TAKUBOKU war nicht der einzige und auch nicht der Führer der naturalistischen Tanka-Dichter, vermochte es aber, die theoretischen Forderungen des Naturalismus auf dem Gebiet des Tanka in die vollendetsten Kunstwerke zu kleiden. Es sind Tanka, die ihn, wie Donald KEENE schreibt, zum beliebtesten Tanka-Dichter der Moderne überhaupt machen,<sup>33</sup> und die ihn gleichzeitig an die Grenzen der Gattung Tanka heranführten, wie YOSHIDA Seiichi hervorhebt.<sup>34</sup>

31 KINDAICHI Kyōsuke/TOKI Zenmaro/ISHIKAWA Masao/ODAGIRI Hideo/IWAKI Yukinori (Hsg.), *Takuboku zenshū*, Bd. 7, Chikuma Shobō, Tōkyō 1968, S. 12.

32 siehe dazu auch: LINHARDT, Ruth, „Ishikawa Takuboku und der japanische Naturalismus“, in: *Beiträge zur Japanologie*, Bd. 8, Wien 1971.

33 KEENE, Donald, a. a. O., S. 169.

34 YOSHIDA Seiichi, *Tanka ni okeru zōkei*, a. a. O., S. 29.

TAKUBOKUS Einstellung zum Tanka war sehr zwiespältig. Seiner Meinung nach eignete sich das kleine, traditionsgebundene Gedicht nicht zur Erfüllung der moralisch-politischen Aufgabe, die der Dichtung obliegt, und daher verachtete er es. So konzentrierte er sich in den ersten Jahren seiner Laufbahn vor allem auf das *Shintaishi*, und versuchte sich, als der aufkommende Naturalismus nur mehr die Prosa gelten ließ, als Romanschriftsteller. Aber während er der Nachwelt doch einige hervorragende lange Gedichte hinterließ, versagte er auf dem Gebiet des Romans. Die Verzweiflung über seine Niederlage führte ihn wieder zum Tanka, von dem er ausgegangen war. Tanka zu schreiben bedeutete für ihn nämlich, gleich wie Tagebuchschriften, Trost und Erleichterung. Er nannte die Tanka „sein trauriges Spielzeug“,<sup>35</sup> womit er ausdrücken wollte, daß ein Tanka nicht mehr bewirkt als ein Spielzeug, das ein Kind von Trauer und Enttäuschung ablenkt. Seine Begabung gerade für diese Form hielt er für eine schmachvolle Bosheit des Schicksals. Diesen Anschauungen zum Trotz faßte er – hauptsächlich aus finanziellen Gründen, da er ein Mensch war, der ständig in Geldnot steckte – seine Tanka in zwei Sammlungen zusammen, in *Ichiaku no suna* („Eine Handvoll Sand“) von 1910 und in *Kanashiki gangu* („Trauriges Spielzeug“), das nach seinem frühen Tod 1912 herausgegeben wurde. *Ichiaku no suna* ist noch eingebettet in den Einfluß der romantischen Lyrik der *Myōjō* und enthält auch die meisten der heute noch überaus populären Tanka des Dichters. *Kanashiki gangu* bietet jedoch gemeinsam mit den Tagebüchern TAKUBOKUS ein erschütterndes Bild seiner Persönlichkeit und der Tragik seines Lebens und gleichzeitig die Praxis der für den Naturalismus typischen Erneuerungsbestrebungen auf dem Gebiet des Tanka. Dieser zielte auf die objektive und wahre Darstellung des Menschen und der Gesellschaft. Von Europa übernommen, wo die wahre Darstellung der Wirklichkeit eine Betonung von deren sozialen Aspekten einschloß, änderte sich der Naturalismus in Japan dahingehend, daß er vor allem eine ehrliche und unvoreingenommene Schilderung des Innenlebens bestimmter Menschen zu geben versuchte. Dies verlieh dem japanischen Naturalismus einen subjektiven Charakter, wodurch seine Werke auch romantische Züge tragen. Im Gegensatz zur Romantik legte man aber Wert auf absolute Schmucklosigkeit und Schlichtheit des Stils und behandelte vorwiegend die häßlichen und trostlosen Seiten des Lebens auf realistische Weise. TAKUBOKUS *Kanashiki gangu* entspricht der geforderten trostlosen Schilderung des Alltags. Sowohl das triste Milieu, in dem der Dichter die letzten Lebensjahre verbrachte, als auch die verzweifelte geistige Situation des jungen, durch Krankheit und eigene Veranlagung gefesselten Dichters, werden in echten Tönen wiedergegeben. Obwohl die Lyrik – und besonders die traditionellen japanischen Formen, wie das Tanka oder Haiku – ihrem Wesen nach im Gegensatz zu nackter und schmuckloser Schilderung ohne jegliche technische Feinheiten und Kunstgriffe steht, fanden sich doch einige Theoretiker, die auch nun das Tanka nicht totsagten, sondern mit Forderungen nach Alltagssprache, freiem Rhythmus und freier Silbenzahl diese Form an die neue literarische Strömung

---

35 KINDAICHI Kyōsuke u. a., a. a. O., Bd. 4, S. 295.

anzupassen versuchten. Takuboku, der in seinen Essays diese Forderungen aufnahm und sie in *Kanashiki gangu* in die Praxis umsetzte, erreichte natürlich keinen schmucklosen Stil ohne Kunstgriffe und Feinheiten – ein solches widerspräche dem Wesen eines literarischen Kunstwerkes –, sondern er verwendete diese so, daß der Eindruck eines schmucklosen Stils, einer prosahaften Alltagssprache entstand. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen.

*Kanashiki wa/waga chichi/  
Kyô mo/shinbun o/yomiakite,  
niwa ni/koari to asoberi.*<sup>36</sup>

Mein armer Vater!

Auch heute mag er die Zeitung nicht lesen  
und spielt im Garten mit den kleinen Ameisen.

*Yo ni okonai/gataki koto nomi/kangaeru/  
ware no atama yo!/  
Kotoshi mo shikaru ka.*<sup>37</sup>

Ach, mein Kopf!

Er denkt nur an Sachen, die auf dieser Welt fast undurchführbar sind! Wird das auch heuer wieder so?

In diesen beiden Tanka gibt TAKUBOKU, wie in allen von *Kanashiki gangu*, Gedanken aus seiner Gegenwart, aus seinem täglichen Leben, die ihm augenblicklich in den Kopf kommen, wieder. Wesentlich ist aber für die Erneuerung des Tanka, daß TAKUBOKU an eine strukturelle Veränderung herangeht. Im Gegensatz zu SHIKI, TEKKAN, AKIKO und dem später erwähnten SAITÔ Mokichi durchbricht TAKUBOKU den fließenden Rhythmus, die Einheit der Stimmung und die Starrheit der fünf Verse zu 5,7,5,7,7 Silben. Er gießt nicht den Inhalt in ein vorgegebenes Gefäß, ordnet nicht den Gehalt der Gestalt unter, sondern setzt vielmehr die gestalteten Mittel so ein, daß sie dem Gehalt dienen. So teilt er das Ganze in drei Zeilen und trennt, beziehungsweise betont die einzelnen Teile durch Satzzeichen. Sogar graphischer Mittel, wie Einrückung der Zeilenanfänge, bedient er sich, um ihm Wichtiges herauszustellen. Trotz der Anordnung in drei Versen behält er das traditionelle Muster bei, wie im ersten Tanka mit 5,7,5,8,8 Silben. Indem er aber die sieben Silben – *waga chichi!*/*Kyô mo* – und die acht Silben – *yomiakite*,/*niwa ni* – inhaltlich trennt, verweist er das traditionelle Metrum in den Bereich des Bedeutungslosen. Naturalistischen Grundsätzen entsprach Takuboku auch bei der Wahl vieler Worte aus dem Alltagswortschatz (wie *shinbun*) und dem immer wieder vorkommenden Gebrauch umgangssprachlicher Formen (wie *kangaeru*). TAKUBOKU schuf also Gebilde, in denen Grammatik,

36 dies., a. a. O., Bd. 1, S. 101.

37 dies., a. a. O., Bd. 1, S. 84.

Syntax, Metrum und Rhythmus, der Wortschatz und die Satzzeichen, kurz, alle gestaltlichen Elemente sich in der Weise zusammenfügten, daß sie nicht nur naturalistisch waren, sondern auch lebendige Kunstwerke darstellten.

Vergleicht man nun noch einmal SHIKI, AKIKO und TAKUBOKU's Erneuerungsbestrebungen, so besaßen SHIKI und die YOSANOs als gemeinsames Ziel die Schönheit des Gedichtes. SHIKI versuchte diese mit den Mitteln eines deskriptiven Realismus, die YOSANOs durch subjektive, ästhetisch anspruchsvolle Darbietung der Gefühle zu erreichen. TAKUBOKU zielte hingegen in seinen späteren Tanka auf die prosahafte Darstellung der Wirklichkeit, auf die Wahrheit. Alle, begrenzt auch SHIKI, sehen die Erneuerung der Tanka-Dichtung in deren Durchdringung mit persönlichem Ausdruck. Dabei leistet SHIKI in bezug auf den Wortschatz Pionierarbeit, die YOSANOs befreien Gehalt und Wortschatz von traditionellen Fesseln, und TAKUBOKU reißt außerdem die Trennung zwischen Gehalt und Gestalt nieder und überwindet so die Starrheit des alten Tanka.

### 3. Das Tanka der Taishô- und Shôwa-Zeit: SAITÔ MOKICHI

Die Tanka-Dichtung dieser vier bedeutenden Vertreter der Meiji-Zeit bildete gleichzeitig das Fundament für die großen Tanka-Bewegungen der Taishô- und Shôwa-Zeit. So lebte die Romantik der *Myôjô*-Schule in den ästhetizistischen Dichtungen KITAHARA Hakushû und YOSHII Isamus weiter, TAKUBOKU baute die Basis für das proletarische Tanka und das Tanka im freien Rhythmus und Umgangssprache der frühen Shôwa-Zeit, und MASAOKA Shiki war der Ahnherr und das Leitbild der *Araragi*-Schule und befruchtete entscheidend SAITÔ Mokichi, der über vierzig Jahre lang das Antlitz der japanischen Tanka-Welt prägte. Nach KIMATA Osamu war er der einzige Tanka-Dichter der Taishô- und Shôwa-Epoche, dessen Werk im Rahmen der gesamten modernen Literatur Japans von Bedeutung geblieben ist.<sup>38</sup> MOKICHI wurde 1882 in der Präfektur Yamagata als Sohn eines Bauern geboren, von einem Arzt adoptiert, studierte an der Tôkyô-Universität Medizin und wurde schließlich Neurologe. Er interessierte sich schon während seiner Schulzeit für das Tanka und wandte sich dann unter dem Einfluß der Lektüre MASAOKA Shikis selbst dem Dichten zu. Als ITÔ Sachio, der Nachfolger SHIKI's in der Leitung der *Negishi*-Schule, 1908 die Zeitschrift *Araragi* gründete, war MOKICHI maßgeblich daran beteiligt, und er blieb sein Leben lang eine der führenden Persönlichkeiten der Tanka-Schule gleichen Namens. 1913 publizierte er seine erste Tanka-Sammlung *Shakkô* („Rotes Licht“), die ihm nicht nur selbst mit einem Schlag zum Ruhm verhalf, sondern auch das Ansehen der *Araragi* in großem Maß erhöhte. Von den 834 zwischen 1905 und 1913 entstandenen Tanka sind besonders einige Zyklen, wie zum Beispiel *Shi ni tamau haha* („Der Tod der Mutter“) sehr bekannt geworden. Das Vorbild des *Manyôshû* und die Auseinandersetzung mit SHIKI's *shasei*-Konzept stellten immer MOKICHI's Hauptimpulse dar. Daneben trägt *Shakkô* aber auch naturalistische und symbolistische Züge.

38 KIMATA Osamu, „Kindai bungaku to tanka“, in: *Kôza Nihon bungaku* 10, *Kindai hen* 2, Tôkyô 1969, S.303.

Die kräftige und subjektive Gefühlsäußerung, die scharfe Wahrnehmung der Realität weisen zum Naturalismus hin; das Festhalten an der lyrischen Sprache des *Manyôshû* und an der traditionellen Form unterscheiden sich davon. Die intensive Farbempfindung der Tanka von *Shakkô* ist vom Symbolismus herleitbar, während die realistisch direkte und natürliche Schilderung der Dinge im Gegensatz zur symbolistischen und ästhetizistischen Schule steht. Das folgende Beispiel aus *Shi ni tamau haha* scheint typisch für die lyrische Kunst MOKICHIS zu dieser Zeit:

*Hoshi ni iru/yo zora no moto ni/akaakato/  
haha so wa no haha wa/moeyukinikeri*<sup>39</sup>

Unter dem Nachthimmel  
voll funkelnder Sterne  
verbrennt  
in den roten Flammen  
die Mutter, meine Mutter.

Dieses und die anderen 58 Tanka des Zyklus verfaßte MOKICHI unmittelbar nach der Bestattung der Mutter, und der Dichter versteht es wunderbar, den Leser die unmittelbare Heftigkeit des Trauergefühls, gepaart mit einem tiefen Schmerz und mit Furcht angesichts der Vergänglichkeit des Menschen, nachempfinden zu lassen. Dies vermag er ohne persönliche Äußerungen, wie „traurig“ oder „einsam“, und ohne die in der japanischen Kurzlyrik so beliebten Ausrufe *kana* oder *aware* einzubauen. Zur eindringlichen und erschütternden Wiedergabe seiner eigenen Gefühle verläßt er sich auf sprachliche Bilder und lautungsmäßige Mittel. Der hohe Nachthimmel mit den fernen Sternen steht in starkem Kontrast zu der ihm nahen Verbrennungsstätte, wo die Leiche seiner Mutter in Asche zerfällt. Auch das Bild des Funkelns der Sterne und die doppelt betonte Farbe Rot vertiefen diesen Gegensatz. Wie MOKICHI selbst betonte, sah er in dieser Farbe ein Symbol für die Vergänglichkeit des Menschen.<sup>40</sup> Die besondere Herausstellung des Vokals A in *akaakato* und *haha so wa no haha* erzielt lautliche Heftigkeit und Konzentrierung auf den Gegenstand des Tanka und die Gefühle des Dichters. *Haha so wa haha* ist ein *makurakotoba* für Mutter und beweist, so wie Metrum und Rhythmus des Tanka, die Verhaftetheit im Traditionellen trotz aller Modernität des emotionalen Ausdrucks. Sein Verdienst um die Erneuerung des Tanka bestand daher vor allem darin, daß er SHIKIS deskriptiven Realismus mit Intensität und persönlicher Empfindung anfüllte. Nach einem vierjährigen Aufenthalt in Deutschland und Österreich, der medizinischen Studien gegolten hatte, erschien 1921 MOKICHIS zweite Sammlung *Aratama* („Der ungeschliffene Edelstein“), die Frucht der dichterischen Arbeit von 1913 bis 1917. Sie erst zeigt das reife Resultat von Mokichis Auseinandersetzung mit SHIKIS *shasei*-Theorie, die er dann

39 YOSHIDA Seiichi, *Gendai tanka*, a. a. O., S. 238.

40 ders., a. a. O., S. 238.

1929 in der Schrift *Tankashasei no setsu* („Über den Realismus im Tanka“) niederlegte. Er verstand es als Aufgabe des Dichters, „in die Wirklichkeit einzudringen und das Leben in der Vereinheitlichung von Natur und Ego zu zeichnen“.<sup>41</sup> Er verwandelte also den deskriptiven Realismus SHIKIS zu einem verinnerlichten Realismus, wie ÔKAZAKI Yoshie es ausdrückt.<sup>42</sup> In den Tanka von *Aratama*, die die Heftigkeit von *Shakkô* abgestreift haben, will er in Bildern der einsamen Natur seiner eigenen Einsamkeit Ausdruck geben.

*Yûsareba/daikon no ha ni/iuru shigure/  
itaku sabishiku/furinikeru kamo.*<sup>43</sup>

O wie so einsam  
rauscht der Herbstregen,  
der gegen Abend  
auf die Blätter der Rettiche  
fällt.

Abgesehen von der in der Natur gespiegelten Einsamkeit spürt man in der Form und Grammatik die Bindung an das *Manyôshû*, wie zum Beispiel im Prädikat *furinikeru kamo*. Der Wortschatz – so das Wort *daikon* – und die Stimmung erinnern an die Haiku-Dichtung.<sup>44</sup> Von seinem Aufenthalt in Europa zeugt die Tanka-Sammlung *Enyû* („In der Feme“), die tagebuchartig Reiseskizzen festhält. Nach seiner Rückkehr wurde er wieder zu einer der führenden Persönlichkeiten der *Araragi*-Schule, die nun eine neue Blüte erlebte. MOKICHI, jetzt als Leiter der neurologischen Klinik von Aoyama in Tôkyô tätig, durchschritt in den folgenden Jahren eine persönliche Krisenzeit. Seine unglückliche Ehe sowie seine Beziehung zu NAGAI FUSAKO, die erst nach seinem Tod bekannt wurde, als diese den Briefwechsel mit ihm für die Öffentlichkeit zugänglich machte,<sup>45</sup> führten MOKICHI in seinen Sammlungen *Shiromomo* („Weißer Pfirsich“) und *Gyôkô* („Rosige Dämmerung“), die Tanka von 1933 bis 1936 enthielten, einerseits zu Gedichten von sehr dunkler, tragischer Färbung und andererseits zu emotionell-gefühlsseligen Werken. Nach 1936 vollzog sich bei Mokichi ein radikaler Wechsel. Gefühlseligkeit oder gar Liebesgefühle wichen einem ausgeprägten Patriotismus. Die Tanka-Sammlung *Kan'un* („Winterwolken“) mit Gedichten von 1937 bis 1939 ist Vaterland und Krieg gewidmet. Über die folgende Periode schweigen viele Literaturgeschichten. Naruse schreibt über die literarische Betätigung MOKICHIS pietätvoll, daß dieser während des (Pazifischen) Krieges viele zeitbezo-

41 NARUSE Masakatsu u. a., a. a. O., S. 325.

42 OKAZAKI Yoshie, *Japanese Literature in the Meiji Era*, transl. & adapt. by VIGLIELMO, V.H., *Centenary Council Series*, Tôkyô 1955, S. 411.

43 YOSHIDA Seiichi, *Gendai tanka*, a. a. O., S. 244.

44 ders., a. a. O., S. 245.

45 siehe dazu auch: FUJIOKA Takeo, „Saitô Mokichi“, in: *Kaishaku to kanshō*, Nr. 450, *Kindai sakka no jôenshi*, Tôkyô 1971, S. 170–179.

gene Tanka geschrieben habe, über deren Wert man sich heute noch nicht im klaren sei.<sup>46</sup> Donald KEENE aber weist darauf hin, daß SAITÔ Mokichi, ein leidenschaftlicher Nationalist, als der große alte Mann des Tanka gefeiert und im Rahmen der *Araragi*-Schule im Zentrum der literarischen Welt gestanden sei.<sup>47</sup> Er zitiert aus einem Artikel MOKICHIS vom Dezember 1944, der eindeutig dessen politische Meinung zeigt:

Der Vorfall vom 20. Juli – die versuchte Ermordung des Reichsführers Adolf Hitler – hat uns alle mit großer Sorge erfüllt. Warum nur versuchten die Deutschen, denen wir alle vertrauten, solch eine Tat. Es ist wirklich sehr bestürzend ...<sup>48</sup>

Nach dem Krieg war SAITÔ Mokichi unter den Begründern der *Sengoha* (Nachkriegsschule), die es sich zur Aufgabe gestellt hatte, das in der Kriegszeit allzu politisch gebundene Tanka gegenüber heftigen Vorwürfen zu verteidigen. Er schuf auch noch weitere Gedichtsammlungen, wie *Shiroki yama* („Weißer Berg“). So vermochte es SAITÔ Mokichi, der 1953 starb, die großen Zweifel am Wert und dem Weiterleben des Tanka nach dem Krieg zu überdauern und gilt heute als einer der größten Lyriker dieses Jahrhunderts.

#### 4. Die Bedeutung des Tanka in der modernen japanischen Literatur

Die Tanka SAITÔ Mokichis werden auch heute noch als Kunstwerke geschätzt, aber im allgemeinen erfreut sich das Tanka ebenso wie das Haiku in der Gegenwart keiner besonderen Achtung mehr. Die Gründe dafür liegen nicht nur in der ultranationalistischen Haltung der Tanka-Dichter während des Krieges, sondern sind schon früher zu suchen. So stand es in der gesamten neueren Literaturgeschichte im Schatten von anderen literarischen Gattungen und wurde von den großen Dichtern fast immer als ein Nebenprodukt ihrer Arbeit betrachtet. Beispiele sind TAKUBOKUS Ausspruch „Das Tanka ist mein trauriges Spielzeug“ oder auch die Erklärung von KITAHARA Hakushû, daß das Tanka ein Randerzeugnis seines poetischen Lebens darstelle.<sup>49</sup> Wenn es aber in der neueren Literatur eine Blütezeit des Tanka gab, so ist sie sicher in der Meiji-Zeit zu suchen, als diese Gattung in hervorragenden Produkten sämtliche große Literaturbewegungen, wie die Romantik, den Realismus und den Naturalismus spiegelte.<sup>50</sup> Obwohl das Tanka am Anfang der Epoche als nicht mehr in die Zeit passend bezeichnet worden war, hatte es sich bis zum Ende der Meiji-Zeit als eine an die Moderne anpassungsfähige lyrische Form rehabilitiert.<sup>51</sup> Zur gleichen Zeit setzte aber schon wieder der Abstieg ein: Der Naturalismus brachte eine Bewertung der Prosa als literarische Hauptgattung mit sich, die auch später beibehalten wurde.

46 NARUSE Masakatsu u. a., a. a. O., S.326.

47 KEENE, Donald, a. a. O., S.305.

48 ders., a. a. O., S.316.

49 OKAZAKI Yoshie, a. a. O., S.409.

50 Kimata Osamu, *Kindai bungaku*, a. a. O., S.303.

51 ders., a. a. O., S.302.

Zudem, oder auch dadurch verursacht, verloren die Tanka-Dichter der *Taishō*-Zeit bald den Kontakt zur übrigen Dichterwelt. Der Aufschwung der *Araragi*-Schule nach 1912 zog die Bildung vieler ähnlicher Tanka-Gruppen nach sich, die sich nun jedoch nicht gegenseitig zu befruchten versuchten, sondern in sich selbst abschlossen. Konkurrenz und Kontaktlosigkeit kennzeichneten die Situation innerhalb der einzelnen Gruppen, der Gruppen zueinander und derselben zur übrigen literarischen Welt, die ihrerseits keinerlei Interesse an der Entwicklung des Tanka empfand. Das von der *Araragi*-Schule geprägte Epigonentum und der feudalistische Aufbau der Tanka-Schulen, die wiederum nach dem Vorbild der von SHIMAGI Akahiko geführten *Araragi* auf einem starren und anti-individualistischen Meister-Schüler-Verhältnis basierten, verhinderte die freie Entwicklung der dichterischen Persönlichkeit. MOKICHI war wohl der einzige, der nicht nur den Realismus des *Manyōshū* kopierte, sondern aus der Vielfalt und dem Reichtum des *Manyōshū* schöpfend eigengeprägte Werke schuf. Nach dem Tod SHIMAGI Akahikos übernahm er 1926 für einige Jahre die Leitung der *Araragi* und führte sie, wie schon erwähnt, zu einem neuen künstlerischen Aufschwung. Auch die proletarischen und modernistischen Tanka-Bewegungen belebten Anfang *Shōwa* die Tanka-Szene und stellten eine Verbindung zu den großen Strömungen der übrigen literarischen Welt her. Unter ihrem Einfluß wandten sich die *Araragi*-Dichter wieder etwas der Gegenwart zu, und ihr Stil näherte sich einer prosahafte Sprache. Ideologische Uneinigkeit zwischen den neuen Tanka-Gruppen und die politische Situation nach 1936 brachten alle Rufe nach Umgangssprache, freiem Rhythmus und anderen Erneuerungen zum Schweigen. Die gesamte Tanka-Bühne bevölkerte sich mit Vorbildern aus der Vergangenheit, wobei man nun Wert auf die männlich-kriegerische Seite der *Manyōshū*-Tanka legte.<sup>52</sup> Direkt vor und im Krieg unterstanden die Tanka nur mehr dem Zweck, die Vaterlandsliebe und das Verständnis und die Begeisterung für die militärischen Auseinandersetzungen zu fördern. Sogar die früheren proletarischen Schriftsteller vergaßen ihre einstigen Meinungen, und es erfolgte eine allgemeine Zuwendung zu den traditionellen japanischen Künsten. Das Tanka aber, als der reinste Ausdruck der japanischen Seele betrachtet, erklomm den Zenit der literarischen Welt. Donald KEENE führt in einem Artikel über die Dichtung des 2. Weltkrieges einige der heutzutage nicht sehr populären typischen Kriegszeit-Tanka an, wie auch das folgende, das aus Anlaß des japanisches Angriffes auf Pearl Harbour von KAWADA Jun geschaffen wurde:

---

52 KIMATA Osamu, *Kindai tanka*, a. a. O., S. 361.

*Tsui ni/kamen nugisugite/kiba o muku/Igirisu yakko/Amerika yakko.*<sup>53</sup>

Endlich  
legen sie ihre Masken ab  
und zeigen ihre Zähne,  
die englischen Schufte,  
die amerikanischen Schufte!

SAITÔ Mokichis zu dieser Gelegenheit gedichtete Tanka sind nach Keene nichts anderes als Kriegsslogans in Versform.<sup>54</sup>

Obwohl fast alle Dichter und Schriftsteller während der Kriegszeit, die nachher *kurai tanima* (Dunkles Tal) genannt wurde, mehr oder weniger begeistert auf den faschistischen Wellen schwammen, haftete besonders dem Tanka nach dem Krieg das Stigma des Ultranationalismus an.<sup>55</sup> Öl ins Feuer der Auseinandersetzung über das Tanka warf der Literaturkritiker KUWABARA Takeo mit seinem berühmten gewordenen Essay *Dainigeijutsu ran* („Über die zweitrangige Kunst“). Darin sprach er zwar nur vom Haiku, die Wirkung erstreckte sich aber auch auf das Tanka: Die traditionellen Gattungen sind nach KUWABARAs Meinung zweitrangige Kunst, weil ein gutes Stück nicht mehr als ein Zufallstreffer sei, und man das Werk eines berühmten Meisters nicht von dem eines dilettantischen Amateurs unterscheiden könne.<sup>56</sup> Ohne auf diesen Gesichtspunkt näher einzugehen, bleibt zu sagen, daß im Kampf um die Erneuerung des Tanka die konservativen Kräfte sich als siegreich erwiesen,<sup>57</sup> denn auch heute ist es noch immer in klassischer Sprache geschrieben und Vorbildern der Vergangenheit zugewandt. Während Donald KEENE dem Tanka keine bedeutende Rolle in der Zukunft der japanischen Literatur einräumt, meint KIMATA Osamu, selbst ein Tanka-Dichter der Gegenwart, daß das Tanka heute wieder an Bedeutung gewonnen habe und es falsch sei, ihm das literarische Wesen abzusprechen.<sup>58</sup> Er beruft sich dabei auf die unerhörte Prosperität, die das Tanka heute entwickelt hat. Doch das gilt, wie beim Haiku, hauptsächlich für Werke von Amateuren. Es gibt tatsächlich hunderte oder gar tausende Tanka- und Haiku-Zeitschriften, Tanka- und Haiku-Spalten in den Tageszeitungen und Liebhaber und Verfasser sogar in den entlegensten Dörfern,<sup>59</sup> aber die Qualität dieser Tanka ist naturgemäß meist nicht sehr hoch einzuschätzen.<sup>60</sup> So kann man zum Schluß kommen, daß das Tanka in der modernen Zeit nicht unterging, sondern überlebte und wahrscheinlich auch in der Zukunft überleben wird. Während es aber noch in der Meiji-Zeit schien, daß man es mit neuem

53 KEENE, Donald, a. a. O., S. 305.

54 ders., a. a. O., S. 305.

55 ders., a. a. O., S. 155.

56 ders., a. a. O., S. 154.

57 ders., a. a. O., S. 153.

58 KIMATA Osamu, *Kindai bungaku*, a. a. O., S. 303.

59 TSUDZUMI Tsuneyoshi, a. a. O., S. 17.

60 KEENE, Donald, a. a. O., S. 154.

Leben erfüllen und als gleichberechtigte literarische Gattung in die moderne Literatur eingliedern könne, sieht es heute so aus, als würde das Tanka nur mehr als historische Rarität, die von Liebhabern gepflegt wird, Weitererhaltung finden.