

Saigyô und die japanische Frühromantik

von **Keiko Hartweg-Hiratsuka** (München)

Einleitung

Der Freundeskreis der japanischen „Frühromantiker“ verehrte den Eremiten Saigyô (1118–1190) als eine historische Idealgestalt. Die Zeit dieser Verehrung ist bereits Geschichte geworden. Es lohnt sich daher, die Sichtweise, die Rezeption oder Idealisierung, die Saigyô durch die Romantiker erfuhr, zum Gegenstand eigener Überlegungen zu machen. Der folgende Versuch gilt dem Phänomen einer literarischen Wertung, in der aus heutigem Blickwinkel zwei wohl ganz eigenständige Einflußgrößen erkennbar sind: eine innerjapanische Kontinuität geschichtlicher und literarischer Tradition und der Einfluß einer europäischen Gedankenwelt, die für die Frühromantiker ebenfalls einen wesentlichen Wirkungsfaktor ausmachte.

Das angedeutete Thema erscheint auch auf den ersten Blick als so umfänglich, daß Einschränkungen der Sachnähe halber in Kauf genommen werden. Obwohl Saigyô nur einer von vielen bedeutenden Eremiten war, wird sich diese Arbeit nur mit ihm und seiner Rolle bei den Frühromantikern befassen, denn nirgends in der japanischen Literaturgeschichte hat seine Eremitengestalt eine so eigenartig hervortretende Bedeutung gehabt. Auf Seiten der Rezeptanden bietet sich die Beschränkung auf Kitamura Tôkoku und Shimazaki Tôson in den Jahren der japanischen Frühromantik an. Für Tôkoku bedarf dieses Vorgehen angesichts seiner kurzen Lebenszeit keiner besonderen Begründung; für Tôson ergibt es sich nahezu zwangsläufig aus seiner Entwicklung als Schriftsteller, die ihn bald das Feld der Romantik verlassen ließ und zu literarischem Ruhm führte. Die im Vergleich mit Europa außerordentlich kurze Phase der japanischen Romantik erweist beide Dichter leicht als Hauptträger dieser literarischen Richtung; neben ihnen können z. B. Hoshino Tenchi, Togawa Shûkotsu, Hirata Tokuboku und Togawa Zanka, obwohl auch bei ihnen Saigyô eine Rolle spielt, als weniger bedeutsam für den hier aufgegriffenen Gegenstand vernachlässigt werden.

Saigyôs Bedeutung als literarische Gestalt in den Schriften der Romantiker läßt sich anhand umfänglicher neuerer Forschungen über Saigyô, über sein Leben und seine Dichtung jetzt auch deutlich trennen von Saigyô als historischer Figur. Die Literatur zu diesem Thema ist mittlerweile so angewachsen, daß „das“ Standardwerk als verlässliche Quelle benutzt werden kann: die fast 800 Seiten umfassende Saigyô-Monographie von Kubota Shôichirô.¹ Der im zweiten Hauptteil dieser Arbeit verfolgte Rezeptionsgedanke erforderte weiteres Ausgreifen in der Sekundärliteratur. Leitlinie war hier, wichtige Arbeiten möglichst vollständig zu erfassen. Die umfangreiche Arbeit von Sasabuchi Tomoichi,² der auch für den christlichen Aspekt der romantischen Bewegung besonders kompetent erscheint,

bot dabei eine wichtige Hilfe. Der dritte Teil enthält schließlich einen ersten Versuch, Gedanken zur literarischen Wertung aus den vorangegangenen Beobachtungen abzuleiten.

I. Saigyô – Leben und Werk im Überblick

Lange Zeit beruhte die Kenntnis von Saigyôs Leben auf großenteils nicht-authentischen Anekdoten und Erzählungen.³ Neuere Ergebnisse kritischer Forschung, die sich auf die Werke Saigyôs als Erkenntnisquelle stützen,⁴ haben die mittelalterlichen Saigyô-Überlieferungen, deren Entstehung bis ins 16. Jahrhundert reicht, zum Teil als Glorifizierungen und als Fragmente mit verschwommenen Konturen charakterisiert. Als Quellen einer „unmittelbaren“ Kenntnis von Saigyô sind -Kubota (S.20) zufolge -sieben Anthologien zu nennen: 1. *Sankashû*; 2. *Kikigakishû*; 3. *Kikigakizanshû*; 4. *Ihon Sankashû*; 5. *Sanka shinjushû*; 6. *Mimosusogawa utaawase*; 7. *Miyagawa utaawase*. Die Kompilatoren der Anthologien 1–5 sind unbekannt. Nr.6 und 7 hat Saigyô selbst in seinen letzten Lebensjahren zusammengestellt. Als Quelle seiner Poetik wird *Saigyô-shônin danshō* genannt, das Ren'a, ein Schüler des späten Saigyô, nach dessen Tode aufgezeichnet hat. Eine besondere Bedeutung für Saigyô als Gestalt der japanischen Eremiten-Tradition hat das *Senjûshō*; als ein Werk Saigyôs hat es über Jahrhunderte – auch noch den Romantikern – für die Verehrung dieses Eremiten eine wichtige Rolle gespielt. Die erwähnten Forschungen (Anm. 4) haben die Autorschaft Saigyôs widerlegt.⁵

Die genannten sieben Anthologien haben – unabhängig von den komplizierten Details der Überlieferungsgeschichte – der modernen Forschung als Basis zur Rekonstruktion des Lebenslaufs gedient. Methodisch verfeinert versucht man heute durchweg, aus einzelnen Gedichten Saigyôs Anhaltspunkte für eine Lebensskizze zusammenzustellen. Dieses Verfahren wird durch Saigyôs Neigung, Eindrücke und Erlebnisse in Gedichten sogleich festzuhalten, außerordentlich begünstigt, ja – im Vergleich mit der artifiziellen sonstigen *Waka*-Dichtung jener Zeit – überhaupt erst ermöglicht.⁶ Im Ergebnis kann dann anhand der biographisch orientierten Interpretation seiner Werke auch die dichterische Entwicklung Saigyôs deutlicher gemacht werden. Es liegen zur Zeit drei kritische Saigyô-Ausgaben vor: 1935 erschien *Santei Saigyô-hōshi zenkashû* von Itô Yoshio; 1938 folgte *Saigyô-hōshi zenkashû* von Oyama Tokujirō und 1941 *Saigyô zenshû* als Gemeinschaftsarbeit von Sasaki Nobutsuna, Kawada Jun, Itô Yoshio und Kyūsojin Shō.⁷

Die Kenntnis von Saigyôs Leben und Schaffen stützte sich, wie erwähnt, bis zur *Taishō*-Periode hauptsächlich auf Anekdoten, Sagen und Legenden. Das *Saigyô-hōshi-hyōden* von Oyama Tokujirō (1934) klärte zunächst Ungewißheiten über Saigyôs Freundeskreis und geographische Einzelheiten. Seit dem *Saigyô kenkyūroku* von Kawada Jun (1940) unterteilt man Saigyôs Lebenslauf in Anlehnung an seine großen Reisen und die Orte des Aufenthalts in fünf Phasen: Saigyô dichtete als wandernder Mönch auf allen seinen Reisen. Ortsgebundene Gedichte

ermöglichen es, seine dichterisch-menschliche Entwicklung zu verfolgen und entsprechend zu periodisieren.⁸

Die erste Phase der Jugend (1118–1140) reicht bis zu Saigyôs Abschied vom ritterlichen Leben als Satô Norikiyo durch den Übertritt in das Mönchsein.⁹ Er entstammte einer reichen, großgrundbesitzenden Familie des Kriegsadels. Mit 15 Jahren kam er in Kontakt mit hofadligen Kreisen, insbesondere mit der Familie Tokudaiji, in deren Einflußbereich man viele Hofdichter findet. Die Beziehung verschaffte dem jungen Saigyô auch Zugang zu Toba-in, dessen Gemahlin aus der Tokudaiji-Familie stammte. Toba-in und der Tokudaiji-Familie bewahrte Saigyô zeit seines Lebens eine große Anhänglichkeit, obwohl er „die Welt verlassen“ hatte. Die Beziehung zu diesen Kreisen trug wesentlich dazu bei, Saigyô eine seinem Talent angemessene Würdigung zu verschaffen, zumal ein *Waka* des jungen Saigyô als anonymes Gedicht (*yomibito shirazu*) in *Shikashû*, einer offiziellen Anthologie, erschien.¹⁰

Die zweite Phase seines Lebens beginnt mit dem Austritt aus der Familie¹¹ und reicht bis zur ersten Reise nach Mutsu (1141–1147). Diese erste Reise nach Mutsu gilt als literarischer Orientierungspunkt für den Abschluß einer Phase dichterischen und wohl auch religiösen Suchens. Der Einfluß mehrerer buddhistischer Schulen ist wahrscheinlich¹² und legt zugleich den Schluß nahe, daß Saigyô als Eremit und Mönch eine Synthese künstlerischer und religiöser Ausdruckswelten vollzog. Am gesellschaftlichen Geschehen blieb er „mit Abstand“ interessiert.¹³

Der langen dritten Phase nach der ersten Reise nach Mutsu bis zum Aufbruch nach Shikoku (1148–1168) verleiht Saigyô durch sein Leben auf dem Kôya eine gewisse Beständigkeit. Den politisch-sozialgeschichtlichen Hintergrund bildet der Verfall des Hofadels, der sich am markantesten manifestiert in den Unruhen nach dem Tode des Toba-in im Jahre 1156:¹⁴ *Hôgen no ran* (1156)¹⁵ und *Heiji no ran* (1159). Es vollzog sich der Aufstieg des Kriegsadels mit seinem ersten Höhepunkt: der Großkanzlerschaft von Taira no Kiyomori im Jahre 1167. Diese Ereignisse spiegeln sich in den Werken Saigyôs aus seinem dritten Lebensabschnitt. Der Tod vieler ihm nahestehender Personen veranlaßte ihn zu Nekrologen, die ihm gleichzeitig zur Rechtfertigung seines Mönchstums geraten.¹⁶

Die vierte Phase reicht von der großen Reise nach Shikoku bis zum Aufenthalt in Ise (1168–1180). Mit dieser Reise nach Shikoku wollte Saigyô vermutlich dem Vorbild des Kôbô-taishi (774–835), des Gründers der Klosteranlage auf dem Kôya, folgen (KUBOTA, S. 244). Bei der Gelegenheit besuchte er auch das Grab des Sutoku-in, der hierher verbannt – Land und Volk verfluchend – hingschieden war.¹⁷

Von Shikoku zurückgekehrt hauste Saigyô wieder auf dem Kôya, etwa zehn Jahre lang. Man nennt diese Zeit seine zweite Kôya-Periode. In der insgesamt dreißig Jahre währenden Kôya-Zeit soll Saigyô sich auch den strengsten Kasteiungen unterworfen haben, um in der wildesten Region von Kumano, auf dem Berg Kinbusen, zugelassen zu werden.¹⁸ In mehreren Gedichten des *Sankashû* bringt er die dort erreichte Klarheit seines Geistes zum Ausdruck.¹⁹

Die letzte Phase in Ise (1180–1190) ist die Zeit der repräsentativen, das Saigyô-Bild prägenden Gedichte. Saigyô bleibt vorerst in Ise, denn im Lande tobt der Kampf der Taira gegen die Minamoto (1181–1185), der sogar Kumano und Kôya erfaßt. Im Jahre 1186 unternimmt er eine zweite Reise nach Mutsu, um die Fujiwara-Familie in Hiraizumi um Golderz für die *Tôdaiji*-Restauration zu bitten. Auf dieser Reise trifft er den Minamoto no Yoritomo, wovon die Chronik *Azumakagami* berichtet.²⁰

In seinen drei letzten Lebensjahren stellt Saigyô die zwei Anthologien zusammen,²¹ die die bedeutendsten Dichtungen Saigyôs enthalten. Er starb am 23. März 1190 (*Ken-kyû* 1/II/16) im *Hirokawa-dera* in Kawachi. Sein alter Wunsch wurde erfüllt: *Negawa ku wa hana no moto nite haru shinamu sono kisaragi no mochi-zuki no koro*.²² Jahrhunderte lang sah man in dieser Koinzidenz die buddhistisch geprägte Heiligkeit Saigyôs bestätigt, denn er fand auch als *Kasen* (Heiliger der Dichtung) Verehrung.

Wie sehr Saigyô zeit seines Lebens trotz seiner Zurückgezogenheit bei Hofe geschätzt wurde, zeigt die Aufnahme von 18 seiner *Waka* im *Senzaishû*.²³ Den Höhepunkt seines Ruhms erreichte Saigyô erst nach dem Tode: das *Shinkokinshû*, dessen Kompilation Kaiser Gotoba im Jahre 1201 angeordnet hatte, enthielt 94 Gedichte von Saigyô und gewährte ihm damit mehr Ruhm als jedem anderen Autor.²⁴ Da das *Shinkokinshû* als verfeinerte Vollendung der *Waka*-Kunst des Altertums gilt und damit der rationalen Ästhetik komplizierter Verschlüsselungstechniken in der damaligen höfischen Dichtung verpflichtet ist, verdankt Saigyô seine starke Repräsentation vermutlich einer besonderen Initiative Gotobas, der an Saigyôs lyrischer Art, eigenem Erleben und eigenen Stimmungen Ausdruck zu verleihen,²⁵ Gefallen gefunden hatte.²⁶ Ein dieser Eigenart entsprechendes Saigyô-Verständnis sieht Kubota bei Gotoba und später bei Bashô, der Saigyôs Lyrik- und Naturverständnis mit neuem Leben erfüllt und weitergeführt hat.²⁷ Die Romantiker der mittleren *Meiji*-Zeit haben die Linie Saigyô-Bashô wieder aufgegriffen. Sie betrachteten das Individuum als eigentlichen Gegenstand der Kunst, das in dieser seinen Ausdruck fand und dem die Kunst letztlich zu dienen hatte.

II. Saigyô in der Romantik

1. Geschichtlicher Standort

Als Shimazaki Tôson 21 Jahre alt war, verließ er seine Heimat und seine Freunde und ging auf Wanderschaft. Er trug ein altes Mönchsgewand, das er geschenkt erhalten hatte. Seinen Kopf hatte er kahl geschoren wie ein Mönch. Verzweifelt an unglücklicher Liebe zu einer Schülerin, angeregt von der Lektüre der weitbekannten Anfangszeilen des *Oku no hosomichi* von Bashô verließ er heimlich Haus und Familie. Mit dem *Sankashû* in seiner Tasche wanderte er von Tôkyô auf dem *Tôkaidô* nach Westen. Nach neun Monaten aber erschien er bei seinem Freund Tôkoku in Kôzu, traurig und vereinsamt. Tôkokus Frau empfängt ihn und meldet ihrem Mann, Saigyô-san sei angekommen.²⁸

Kitamura Tôkoku, der neun Monate nach diesem Ereignis mit 26 Jahren Selbstmord beging, war in den ersten Jahren die Zentralfigur der sogenannten *Bungakkai*-Gruppe²⁹ in der japanischen Romantik. Mit der Zeitschrift *Bungakkai* (und einigen Nummern der *Jogakuzasshi* und *Jogakusei*)³⁰ sind die Quellen der Saigyô-Rezeption durch die Frühromantiker für den heutigen Betrachter fast vollständig benannt, denn die Gruppe veröffentlichte ihre Werke, hauptsächlich kurze Essays, Gedichte, Dramen in Versen und Erzählungen in dieser Zeitschrift. So kann *Bungakkai* als der eigentliche Träger der Bewegung bezeichnet werden, auch wenn der Grad ihrer Popularität begrenzt und ihre Wirkung bis auf literarische Anstöße ausblieb.³¹ Die *Bungakkai* erschien in insgesamt 58 Heften von Januar 1893 bis Januar 1898. Die Zeitschrift war anfangs sehr beliebt bei intellektuellen Jugendlichen, so daß gleich das erste Heft (1500 Exemplare) an einem Tag vergriffen war und neu gedruckt werden mußte.³² Das Erscheinen wurde eingestellt, weil die Gruppe zerfiel.

Zur inhaltlichen Charakterisierung der Zeitschrift lassen sich vier Grundströmungen ausmachen: das zeitgeschichtlich-politische Engagement der Gruppenmitglieder, die in der schriftstellerischen Tätigkeit der *Jogakuzasshi* schon erkennbare humanistisch-christliche Tradition und Ethik,³³ die Anlehnung an die englisch inspirierte Romantik und die Ablehnung dekadenter, „unmoralischer“ *Edo*-Literatur im Rückgriff auf eine ältere literarische Eremiten-Tradition, die insbesondere von Saigyô, Kenkô und Bashô repräsentiert wurde.

Als die *Bungakkai* zu erscheinen begann, wurde die politische Turbulenz der *Meiji*-Restauration gerade durch eine erste Phase der Rückbesinnung abgelöst. Die Autorengruppe – alle waren damals knapp über 20 Jahre alt – stand ganz im Banne der politischen Umorientierung der ersten *Meiji*-Jahre, ihrer Ablehnung des alten Feudalsystems samt seiner konfuzianischen Ideologie in der *Jiyûmin-ken*-Bewegung, der hastigen Aufnahme politischer Ideen und Regierungsformen des alten Europa und des jungen Amerika in der Suche nach einer eigenen neuen Freiheit. So erscheint es nur selbstverständlich, daß fast alle Mitglieder des Freundeskreises schon als Knaben hatten Politiker werden wollen, um das Volk aufzuklären und eine bessere Gesellschaft zu begründen. Auf diesem Wege war allein der um etwa fünf Jahre ältere Kitamura Tôkoku schon mit praktischen Erfahrungen vorangeschritten³⁴ – und enttäuscht worden.³⁵ Aber auch seine Freunde standen unter dem Eindruck von Mißerfolgen: nicht bestandene Examina oder unglückliche Liebeserlebnisse; keiner hatte eine der üblichen Elitenlaufbahnen eingeschlagen.

Diese äußeren Umstände mögen mehr oder weniger direkte Auslöser für die Wende von einer mit sozialen Ideen verbundenen Romantik der angedeuteten Art zu einem neuen Ideal innerer Vollkommenheit des Einzelnen als Grundlage einer besseren Gesellschaft gewesen sein.

Begünstigt wurde die Wende durch Übernahme markanter Elemente puritanisch-dualistischer Traditionen: irdische Schuld und das Ziel ewigen Lebens, Abwendung von irdischen Idealen und gesellschaftlichen Interessen, Streben nach spiritualistischer Selbstvertiefung.³⁶ In diesen Zusammenhang gehört auch

die Abneigung gegen die dekadente, sinnenbetonte Belletristik à la Saikaku und die Hinwendung zu der Seelenwelt der mehr oder weniger buddhistisch beeinflussten Literaten Saigyô, Kenkô und Bashô.³⁷ Eine solche Neuorientierung bot sich geradezu an, weil fast alle Gruppenmitglieder als getaufte Christen³⁸ mit inneren Werten vertraut waren – mag es sich dabei auch mehr um atmosphärische als theologische Einflußgrößen gehandelt haben,³⁹ denn nach ein paar Jahren hatten alle die Kirche bereits wieder verlassen.

Der in den Missionsschulen *Meiji gakuin* oder *Kyôritsu gakkô* dem Freundeskreis eröffnete Zugang zur christlich-europäischen Welt reichte literarisch über den Bereich theologischen Wissens hinaus. Der Kontakt mit englisch-sprachigen Lehrkräften und eigene Englisch-Kenntnisse der Schüler führten schnell zu selbständiger Lektüre und eigenem Studium der Literatur, besonders der englischen Romantik.⁴⁰ So lasen die Freunde Wordsworth, Emerson, Swift, Goldsmith, Shelley, Burns, Byron und in englischen Übersetzungen auch Dante und Goethe u. a. Diese Gedankenwelten nahmen die Gruppenmitglieder so gefangen, daß sie neben essayistischen Interpretationen auch wörtliche Übersetzungen vor allem von tragischen Liebesszenen veröffentlichten. Diese rezeptierenden, dilettantischen Interpretationsversuche zeigen heute deutlich, wie sehr die *Bungakkai*-Romantiker in solchen literarischen Essays die Möglichkeit sahen und nutzten, ihren eigenen Empfindungen Ausdruck zu verleihen und damit die Welt für sich zu interpretieren.

So nimmt es nicht Wunder, daß der Freundeskreis mühelos eine Verbindung zwischen der Tradition des ästhetischen Eremiten Japans und den erwähnten Elementen englischer Romantik herstellte und keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Pantheismus etwa von Wordsworth und den Naturanschauungen Saigyôs erkennen wollte.⁴¹ Bei genauerer Betrachtung bietet sich diese literarische Zusammenschau als der eigentliche Anfangs- und Höhepunkt der (freilich kurzen) romantischen Bewegung, die durch die zuvor genannten Einflußströme begünstigt, aber nicht ausschließlich bestimmt wurde.

Das Schicksal der Gruppe erfuhr mit dem Tode Tôkoku⁴² im Jahre 1894 eine Veränderung, die sie über die bisher beschriebenen Zusammenhänge hinausführte. Tôkoku hatte als unbestrittene Hauptfigur der ersten Phase die spiritualistisch-metaphysischen Züge der Gruppenbewegung maßgeblich bis zu seinem Selbstmord beeinflußt. In der anschließenden zweiten Phase der Gruppenbewegung wurden die Grenzen der stark einseitigen-spiritualistischen Richtung bald erkannt. Es folgten die Entdeckungen der Renaissance in Europa, des griechisch-römischen Altertums und der Präraffaeliten.⁴³ Die Sehnsucht nach größerer Lebensnähe literarischen Seins und nach Möglichkeiten weiterer Selbstverwirklichung rückte die Bindung an die christliche Gemeinschaft und die Verehrung des Dichter-Mönchs Saigyô zunehmend in den Hintergrund, bis die Gruppenbindung mit dem Ende der Zeitschrift schließlich ganz zerfiel.

Gegenstand der folgenden Erörterungen der von dem Freundeskreis vollzogenen Rezeptionen soll das Verständnis Saigyôs bei Tôkoku und Tôsons Beschäftigung mit dem Eremiten vor allem im *Yamagamonogatari* sein. Das Abstellen auf

Tôkoku versteht sich aus seiner Bedeutung für die Gruppe von selbst. Das erwähnte Werk von Tôson eignet sich als Schlüsselerzählung für eine solche Betrachtung, weil es eine deutliche Wende Tôson vom einseitigen Geistesideal Saigyô zu einer neuen Anschauungsweise des Menschlichen einschließlich der Sinnlichkeit bedeutet. Tôson wurde als einziges Gruppenmitglied später zu einem bedeutenden Schriftsteller Japans, indem er zu einem spezifisch japanischen Naturalismus fand.

2. Tôkokus „*Saigyô-den*“

In seinem Tagebuch verzeichnet Tôkoku am 16. März 1890: „Die Saigyô-Biographie ist beinahe fertig“.⁴⁴ Dieser Notiz nachgehend hat man bisher vergeblich nach einer Saigyô-Biographie von Tôkoku gefahndet, so daß man annehmen mußte, das Werk sei verschollen.⁴⁵ Das erschien um so bedauerlicher, als ein weiterer Eintrag des Tagebuchs vom 11. November 1890⁴⁶ auf einen großen Umfang dieser Biographie deutet und damit dieses Werk zu einem möglichen Schlüssel für das Saigyô-Verständnis Tôkokus macht.

Es muß geradezu als sensationell anmuten, daß Yamamoto Kôichi in seinem Aufsatz zur Geschichte der Saigyô-Rezeption⁴⁷ *Shijin Saigyô* von einem Chûryûji⁴⁸ als diese verschollen geglaubte Saigyô-Biographie von Tôkoku diagnostizieren will. Da bisher aber keine Stellungnahme zu dieser These vorliegt, bedarf ihre Richtigkeit noch einer wissenschaftlichen Überprüfung und Diskussion, die hier nicht aufgegriffen werden kann. Es ist nur zu erwähnen, daß Yamamoto aus allen acht Kapiteln des *Shijin Saigyô* ausgewählte Sätze zitiert und sie in gedanklichem Gehalt und Ausdrucksweise mit herausgegriffenen, aber zweifelsfrei authentischen Äußerungen Tôkokus vergleicht. Als sorgfältigsten Beleg hat Yamamoto einen tabellarischen Wörtervergleich gefertigt, der große Ähnlichkeiten in Wendungen und typischer Wortwahl sowie -bildung bei Tôkoku ausweist.⁴⁹

Unabhängig von der Frage, ob Chûryûji echt und damit für die Beurteilung der Saigyô-Rezeption unverzichtbar ist, läßt sich bereits anhand der Tagebuchtexte und anhand des *Taikashôroku* folgendes über Tôkokus Saigyô-Verständnis ermitteln: In seinem Tagebuch stellt Tôkoku im Zusammenhang mit Saigyô vorwiegend geschichtsphilosophische Betrachtungen an. Ausgangspunkt und durchklingendes Motiv der wichtigsten, von Literaturhistorikern häufig zitierten aber selten genauer erklärten Eintragung⁵⁰ ist die Klage über die menschliche Geschichte und die Trauer über das Klagen der Menschen, das in Saigyôs Zeit häufiger und stärker als jemals erschallt. In diese Zeit stellt Tôkoku den Dichter Saigyô als das Ergebnis eines eher geschichtlich-gesellschaftlichen denn individuellen Entwicklungsprozesses: bei aller Natürlichkeit und Unmittelbarkeit seiner Empfindung habe Saigyô Grund und Ausdrucksform seiner dichterischen Existenz aus seinem Schicksal bezogen. Diese Deutung belegt Tôkoku mit historischen Seitenblicken auf Leben und Bedeutung von Luther, Carlyle, Shakespeare und Mohamed – auch ihre Bedeutung für die Menschheit sei ein Produkt der Zeit, der Geschichte. Indem Saigyô große Höhen, tiefen Schmerz und die Alltäglichkeit menschlichen Seins (Ehe, Ruhm, Vermögen usw.) durchlebt habe, sei es ihm

schließlich möglich gewesen, im Mönchsgewand einen Weg zu finden durch die Vergänglichkeit des Lebens und über diese Vergänglichkeit hinaus.

Die offensichtliche Schwierigkeit, diesem assoziativ sehr frei gestalteten Text eine interpretatorische Linie abzugewinnen, läßt als einigermaßen sichere Feststellung nur noch den Hinweis auf die Parallelität der Situation zu.⁵¹ Auch nach Tōkokus Saigyō-Kenntnis aufgrund des *Sankashū* und des *Senjūshō*⁵² entdeckte er im Leben Saigyōs Ähnlichkeiten mit seinem eigenen. Saigyō lebte in den kriegerischen Zeiten eines sozialen und politischen Umbruchs, den man als Übergang vom japanischen Altertum zum japanischen Mittelalter kennzeichnet. Die Einzelheiten dazu sind Tōkoku bekannt gewesen. Sein eigenes vergebliches Bemühen um eine politische Wirksamkeit, sein Bewußtsein, ebenfalls in einer Zeit radikalen politischen Umbruchs zu leben, geben den äußeren Rahmen für eine Empfindung ähnlichen Schicksals ab. Der Rückzug Tōkokus vom Versuch einer politischen Laufbahn in die idealistische Sphäre mag (mit allen Vorbehalten) insofern mit Saigyōs Griff nach dem Mönchsgewand vergleichbar sein, als sich Tōkoku in eine innere Welt schriftstellerischer Existenz flüchtete, deren Aufgabe der Erforschung „inneren Lebens“⁵³ und des „Mysteriums“ der Welt Saigyōs Religiosität und vor allem aber seinem Rückzug aus der Welt als einem Ausweg in ein freies Künstlersein entspricht.⁵⁴ Mehrfach wird in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, daß Tōkoku seinen Tagebuchaufzeichnungen zufolge gleichzeitig mit seiner Saigyō-Biographie des Drama *Hōraikyoku*⁵⁵ geschrieben hat. In den Versen dieser Dichtung erkennen Sasabuchi, Yamamoto und Nishikawa übereinstimmend die Absicht Tōkokus, in der Hauptgestalt des Baron Yanagida Moto'ō Saigyō darzustellen und gleichzeitig sich selbst zu schildern.⁵⁶ Tōkokus *Taikashōroku* ist eine Interpretation von 14 Gedichten Saigyōs mit Blüten-Motiven. Die Umstände der Entstehung sind genau bekannt: Als Tōson im Februar 1893 auf Wanderschaft gegangen war, um quasi wie Saigyō zu leben, erhielt er in dem wegen seiner Kirschblüte berühmten Yoshino,⁵⁷ einem Lieblingsort Saigyōs,⁵⁸ die *Taikashōroku*⁵⁹ seines Freundes Tōkoku brieflich übersandt. Im Vorspruch faßt Tōkoku allgemeine Gedanken und Gefühle als Gemeinsamkeiten aller Gedichte dieser seiner Auswahl zusammen. Er spricht über die Gefühlslage einer wahrhaften Naturbeobachtung; sie muß sich von der Welt gelöst und freigemacht haben, sich völlig den Naturerscheinungen ergeben. Erst diese Tugenden führen zum eigentlichen Menschsein. In den Erläuterungen Tōkokus zu den einzelnen Gedichten Saigyōs treten Wanderschaft und Eremiten-Dasein als besonders naturverbundene Lebensformen hervor. Denn Naturerscheinungen (wie Blüten) zu betrachten, heißt, sich in die Natur zurückzuziehen und dort zu wandern: „Daß derjenige, der Blüten wirklich betrachtet, wahrhaftig die Welt verlassen haben muß, bedeutet, derjenige, der ernsthaft die Wahrheit sucht, muß wahrhaftig Ehre und Nutzen verworfen haben“.⁶⁰

Diese Tugend wird in der sehr kurzen Erläuterung zu dem wohl berühmtesten Gedicht Saigyōs⁶¹ sogar als *Satori* (Erleuchtung) bezeichnet. Hier wird die Verehrung Tōkokus für Saigyō und seine Existenzform so umfassend, daß Tōkoku abschließend erklärt, die in diesem Gedicht ausgedrückte Vollendung sei so groß,

daß ein gewöhnlicher Mensch nicht versuchen sollte, den Dichter zu verstehen oder zu interpretieren.⁶² In dem hier verfolgten Komplex der Saigyô-Rezeption fällt zunächst ins Auge, welche dominierende Rolle Saigyô im Leben Tôkokus spielt. Man kann Saigyô zweifellos als eine der Zentralfiguren in der Geisteswelt Tôkokus bezeichnen. Das bestätigt auch der Aufsatz *Naibu seimei ron*, in dem Tôkoku sich bekenntnishaft zum Ziel dichterischer Existenz äußert.⁶³ Literatur, ja das Leben des Dichters stehe unter der Aufgabe, den Menschen und die Ewigkeit zu erforschen. Tôkoku versteht hier die Natur im christlichen Sinne als Schöpfung Gottes, deren Betrachtung den Menschen zur Wahrheit, zum Höchsten (*kyokuchi*) bringt. Dabei mag Saigyô – auch wenn Tôkoku das an dieser Stelle nicht ausdrücklich hervorhebt – insofern vorbildhaft gewesen sein, als er in seiner Zeit bereits die Poesie als Teil seines Seins, nicht aber als selbstgenügsame Kunst verstanden hatte.

Greift man zusammenfassend zurück auf die Ergebnisse der neueren Saigyô-Forschung,⁶⁴ so fällt vor allem eine Diskrepanz auf: Für Tôkoku ist Saigyô in seiner dichterischen und seelischen Vollkommenheit verbunden mit dem Begriff der Wanderschaft,⁶⁵ also einer Existenz, die gesellschaftliche Anforderungen und Konventionen weitgehend überwunden und sich in die Natur zurückgezogen hat. Aus diesem Grunde konnte Tôkoku in Saigyô eine Verwandtschaft mit seiner eigenen Sehnsucht zum Rückzug in eine „andere“, geistige Welt erkennen. Diese Wanderschaft Saigyôs hat aber, wie man heute genauer weiß,⁶⁶ in dem langen Leben des Dichter-Mönchs zusammengerechnet nur etwa drei Jahre ausgefüllt. Abgesehen von einigen erst heute belegbaren Ungenauigkeiten in Tôkokus historischem Bild von Saigyô wird man feststellen können, daß Tôkoku die künstlerische Aussage Saigyôs ganz zutreffend verstanden, dessen Gestalt aber in die eigene Sphäre einer romantischen Existenz herübergezogen hat. Dabei sind der Sagengestalt Saigyô vielfältige Elemente (z. B. auch aus dem europäischen Idealismus) hinzugefügt worden, die in der historischen Realität ohne Entsprechung sind.

3. Tôsons Abschied von Saigyô

Im Gegensatz zu dem beschriebenen, quasi statischen Saigyô-Bild Tôkokus, das dieser konsequent für sich selbst verwirklicht hatte, findet man bei Tôson eine dynamische Entwicklung, in der die Saigyô-Rezeption kaum jene existentielle Bedeutung erlangte. Zur Beschreibung wird im folgenden eine Unterteilung in drei Phasen (in Anlehnung an die beiden Entwicklungsphasen der *Bungakkai*-Gruppe) vorgenommen.

In der ersten Phase bis zu Tôkokus Tod ragt Tôson kaum aus dem Kreis seiner Gruppenfreunde hervor. Wie man in *Sakura no mi no jukusuru toki*⁶⁷ nachlesen kann, wollte er – ebenso wie alle seine Freunde – Politiker werden, las eifrig englische Literatur, war als getaufter Christ Schüler der Missionsschule und hing sehr an der japanisch-ästhetischen Eremiten-Tradition, vor allem an Bashô und Saigyô. Originell ist bei ihm der schon erwähnte Versuch, Saigyô praktisch nachzuahmen, indem er seinen Posten als Englisch-Lehrer an der *Meiji-jogakkô*

(*Meiji*-Mädchenschule) verließ und auf eine Pilgerfahrt sich begab, von der er Manuskripte zur *Bungakkai* schickte. In einem Brief an Hoshino Tenchi⁶⁸ berichtet er, wie er am 14. März 1893 die verfallene Saigyô-Hütte in Yoshino aufgesucht und vor Begeisterung und Ergriffenheit Tränen vergossen habe. In dieser Erlebniswelt sind ihm Shakespeare, Goethe, Dante, Milton, Schiller und Byron ebenso gegenwärtig wie Bashô und Saigyô. In *Katatsumuri*⁶⁹ kennzeichnet er die Wahrheit des *Fûryû* (feiner Geschmack), eines komplexen Stil- und Lebensideals, mit dem klassischen Topos des „Todes unter Blüten“; Hitomaro, Chômei, Murasaki Shikibu, Saigyô und Bashô hätten danach ebenso gestrebt wie Wordsworth, Byron, Shelley, Shakespeare, Dante und Milton; sie alle seien in der Idee vereinigt, für die Liebe zu sterben, das bedeute, ins Paradies zu kommen – darin verwirkliche sich das *Fûryû*. Diese Schrift erschien sogleich in *Bungakkai*. Vier Wochen später veröffentlichte diese Zeitschrift als weitere Schrift aus der Wanderzeit *Jinsei no fûryû wo omou*.⁷⁰ Hier stellt Tôson berühmte Bauwerke als Zeichen menschlichen Handelns und seiner Grenzen in Gegensatz zur ewigen Natur [dar/vor]. Nur die Dichtkunst könne an der Ewigkeit teilhaben, soweit sie die Natur besinge. Das zeige sich bei Saigyô, Bashô und Wordsworth. Allein eine ähnliche Gegensätzlichkeit finde sich auch im Menschen selbst (Fleisch und Geist). Die Dichtung sei auch von dieser Antinomie geprägt; sofern das geistige Element überwiege (wie z. B. im *Sankashû*), werde das Paradies erreicht wie von Saigyô, Mongaku, Bashô, Wordsworth, Shakespeare, Dante u. a.

In allen drei Zeugnissen aus dieser Wanderzeit erscheint der Überschwang von Tôsons romantischen Neigungen stärker als ihre Tiefe. Eine gewisse Konfusion ist unverkennbar. Die Lektüre dieser Schriften vermittelt im Vergleich mit Tôkokus introvertierter Intensität (Tôkoku hatte die letzte Konsequenz seiner Verinnerlichung durch Selbstmord vollzogen) den Eindruck oberflächlicher Sentimentalität; Tôson verrät eher einen Hang zur „süßen Seite“ der Romantik.

Der Hinweis auf die Oberflächlichkeit Tôsons in dieser ersten Phase findet seine eigentliche Rechtfertigung in dem Umstand, daß er sich nach dem Tode von Tôkoku außerordentlich schnell umstellt. Diese zweite Phase seiner dichterischen Entwicklung ist ganz vom Tode Tôkokus und der damit eingetretenen Orientierungslosigkeit des Freundeskreises geprägt. Im *Yamaga monogatari*⁷¹ befreit sich Tôson auf doppelte Weise von der Herrschaft eines romantisch überhöhten Eremiten-Ideals.

Tôson erzählt davon, wie er nach Yoshino gewandert sei, um die Hütte Saigyôs zu suchen. Ein Mädchen aus einem Teehaus habe ihn begleitet. unterwegs seien sie einem Trauerzug zum Begräbnis des *Haiku*-Dichters Rosetsu⁷² begegnet. Das Mädchen habe erzählt, wie Rosetsu im Leben geizig und hinter Mädchen her gewesen sei. Ihre eigene Schwester habe darunter leiden müssen.⁷³ – Schließlich habe er Saigyô unter Blüten bei *Sake* und umgeben von Frauen getroffen. Tôson habe auch versucht, mit Saigyô zu sprechen und ihm seine Begeisterung und Verehrung auszudrücken, Saigyô aber sei betrunken gewesen. Er habe gestammelt: Wie haben Sie meine Zettelchen verstanden? Ach, wäre ich ein Mann, wie Sie sagen. Hätte ich doch solche Dummheiten wie jetzt nicht getan.

Ein vergänglicher Leib. Ein Leben wie Tau. Was weiß ein Mann wie Saigyô. Gar nichts. Mit anderen trinken, das kann ich. Zehn oder zwanzig Becher oder noch hundert mehr. Aber wenn Sie so etwas singen, weiß ich nicht, wie ich antworten soll. etc. – Tôson gestaltet seine Desillusion mit einer abschließenden Metapher: Nach einem Bergregen sei nichts geblieben als ein Schmetterling.

Dieser Schmetterling als dichterischer Rest der vorher jahrelang besungenen *Fûryû*-Idee zeigt wohl besonders deutlich, wie sehr sich Tôson von den alten Idealen der Gruppe getrennt hatte. Das ganze Ausmaß dieser Abwendung ergibt sich erst, wenn man die weitere dichterische Entwicklung Tôsons (in der dritten Phase) betrachtet.

In den Jahren 1897 bis 1902 veröffentlichte Tôson vier Anthologien.⁷⁴ Bereits die erste (*Wakanashû*) aus dem Jahre 1897 macht ihn mit einem Schlage hochberühmt. Die japanische Literaturgeschichtsschreibung hat später diese Anthologie als das einzige Werk von wirklich hervorragender literarischer Qualität bezeichnet, das aus der *Bungakkai*-Bewegung hervorgegangen ist.⁷⁵ Alle 51 Gedichte dieser Anthologie schrieb Tôson, als er in Sendai als Mittelschullehrer tätig war. Sie zeigen die dichterische Kraft jugendlicher Leidenschaft; Tôson selbst bekennt hier ein Gefühl neuer Freiheit, nachdem er sich zuvor an Saigyô, Bashô und andere Verkörperungen japanischer Ideale gebunden hatte.⁷⁶ Selbst in der Saigyô-Reminiszenz *Gekkô* (Mondschein) herrscht ein ungewöhnlich leichter, für das alte Saigyô-Verständnis der Freundesgruppe untypischer Ton von Heiterkeit. Auch in der dritten Anthologie (*Natsukusa*) findet sich ein Gedicht, *Amanogawa*, mit einem Saigyô-Anklang. Ähnlich wie bei *Gekkô* liegt die besondere Heiterkeit und Jugendlichkeit weniger im Gegenstand als im Rhythmus des Gedichts.

In dieser dritten Phase seiner Saigyô-Rezeption geht Tôson über die nachempfindenden und verherrlichenden Würdigungen Saigyôs hinaus, indem er philologische Analysen der japanischen Dichtungstradition versucht. So findet sich in der Einleitung zur vierten Anthologie (1902) eine Abhandlung⁷⁷ über die dichterische Ausdrucksfähigkeit der japanischen Sprache. Tôson zählt sechs Schwächen auf, von denen drei phonetischer Natur seien, während zwei der verbleibenden Mängel auch die Dichtkunst Saigyôs betreffen. Japanische Begriffe, so entwickelt Tôson,⁷⁸ seien nicht eindeutig, eine Beobachtung der *Waka*-Dichtung von Manyôshû bis Shinkokinshû erweise, daß die Beschreibungskraft einzelner Worte im Laufe der Zeit nicht gewachsen sei, auch wenn die Eleganz der Wortwahl zugenommen habe. Schließlich habe Saigyô mit Begriffen wie *aware*¹⁹ trotz ihrer Vieldeutigkeit auskommen müssen, ohne eine mögliche Vielfalt der betreffenden Situationen genauer bezeichnen zu können. Solche Vieldeutigkeit hänge vielen Begriffen an. Hier erweist sich am deutlichsten, daß Tôson als einziges Mitglied der *Bungakkai-Gruppe* mit analytischen Erklärungsversuchen der Dichtung Saigyôs über die romantische Verherrlichung der Sagenfigur weit hinausgegangen ist.

III. Saigyô-Rezeption als literarische Schöpfung?

In den beiden Abschnitten über Saigyô und über die Romantiker Tôkoku und Tôson wurde versucht, wichtige Einzelheiten für die Beantwortung der Ausgangsfrage möglichst konkret zu belegen. Dabei ist eine Fülle von Material unberücksichtigt geblieben, obwohl sein Stellenwert für den abschließenden Erklärungsversuch nicht immer schon eindeutig bestimmbar war. So sind zum Beispiel alle Literaturstellen aus den Jahren 1890 bis 1899, in denen Saigyô „vorkommt“, anhand einer von Yamamoto Kôichi gefertigten Zusammenstellung noch einmal auf ihren Rezeptionsgehalt hin überprüft worden, ohne daß in diesem Aufsatz darüber in allen Einzelheiten berichtet worden ist.⁸⁰ Ähnlich verhält es sich mit der Spezialliteratur über den japanischen Eremiten.⁸¹ Diese abschließenden Bemerkungen können sich – in Kenntnis einer Fülle weiteren Materials – nur vorsichtig tastend um eine Aussage über die Rezeption durch die Frühromantiker bemühen, soweit sie das verarbeitete Material zuläßt.

Der Eremit als Inbegriff einer Existenzform und Geisteshaltung hat in Japan seine eigene Geschichte, die von Mesaki Tokue und Karaki Junzô skizziert worden ist. Beide sehen im japanischen Eremiten (in einem Menschen in der Abgeschiedenheit seiner Wanderschaft) eine „Grundströmung japanischer Geistesgeschichte“. Bis in das achte Jahrhundert („Manyô-Zeit“) sei einsame Wanderschaft gleichbedeutend mit dem Tod gewesen. Selbst die Ausführung staatlicher Aufträge sei voller Gefahren gewesen und habe Trauer hervorgerufen. Viele *Sakimori* (Grenzschützer) hätten deshalb im *Manyôshû* Klagegedichte hinterlassen. Im neunten Jahrhundert habe Ariwara no Narihira Haus und Hof verlassen und damit Veranlassung zu den bekannten Reiseerzählungen im *Ise monogatari* gegeben. Obwohl japanische Edle immer wieder ihrer Neigung zur Wanderschaft (= die Welt und Familie verlassen) gefolgt seien, lasse sich erst zur Zeit Saigyôs das Eremiten-Dasein als nicht mehr ganz ungewöhnliche Lebensform erkennen. Einen Höhepunkt erreiche diese „Bewegung“ im späten 13. Jahrhundert in Gestalt von Ippen-shônin (1239–1289), der nicht nur die Welt verlassen, sondern auch von der Welt verlassen werden wollte. Während Saigyô mit seiner „Entsagung“ einen eigenen Lebenszweck verfolgt habe, sei Ippen mit seinem Beispiel reiner Selbstlosigkeit Vorbild einer buddhistischen Sekte gewesen. Bashô dagegen habe sich im 17. Jahrhundert wieder an Saigyô orientiert, indem er gewandert sei und gedichtet habe. Die Frühromantiker hätten die Tradition von Saigyô und Bashô aufgegriffen und für sich selbst als Ideal erwählt. In den 60er Jahren unseres Jahrhunderts stellt Mesaki erneut einen „Saigyô-boom“ im Volk fest und erklärt ihn mit einem „dämonischen Wandertrieb“ der Japaner.

Dieser Zusammenhang zeigt schon, daß die Frühromantiker in ihrer Beschäftigung mit Saigyô durchaus nicht „den japanischen Eremiten“ an sich sondern nur einen Teilaspekt zu einer Leitidee emporgehoben haben. So bleibt es bei Ihnen z. B. unklar, welche gesellschaftlich-wirtschaftliche Bedeutung das Reisen in Japan in den verschiedenen Zeiten hatte, wie es jahrhundertlang so gut wie gleichbedeutend mit Lebensgefahr, Heimatlosigkeit und Verelendung war. Als

zweiter Aspekt kommt hinzu, daß die Romantiker von einem Saigyô-Bild ausgegangen sind, das im Vergleich mit der historischen Realität, soweit sie uns heute bekannt ist, nur die Idealisierung eines Teils seines wirklichen Lebens ist. Unberücksichtigt bleibt, daß Saigyô mit seiner „Flucht“ sich auch den Beschränkungen seiner gesellschaftlichen Stellung entzog, daß er mit seinem mehrfach beschriebenen Interesse an politischen Geschehnissen, seiner langjährigen religiösen Suche, mit seiner wachen Anteilnahme an der dichterischen Konkurrenz der Kaiseranthologien, mit der Weitergabe seiner Poetik, wie man sie später im *Saigyô-shônin danshō* aufgezeichnet findet, durchaus nicht nur einer weitabgewandten Verinnerlichung lebte. Dieses „Mißverständnis“ der Romantiker, das sich am ehesten mit einer idealisierten „Momentaufnahme“ vergleichen läßt, kommt ohne die Kenntnis und das Interesse an großen Abschnitten seines Lebenslaufs, vor allem der frühen Perioden aus. Einen weiteren wichtigen Faktor für diese Feststellung bildet die in heutiger Sicht „dürftige“ Materiallage der Frühromantiker, die sich nur auf *Sankashū* und *Senjūshō* stützten. Gerade die angedeutete Charakteristik des heute nicht mehr Saigyô zuschreibbaren *Senjūshō* mit seinen fiktiven Episoden und Übertreibungen muß der Gefühlslage der jungen Romantiker entgegengekommen sein. Daraus ergibt sich ohne Schwierigkeiten, daß die Saigyô-Rezeption der Frühromantiker kaum als wissenschaftlich-exakte Anlehnung und Gefolgschaft verstanden werden kann.

Vielmehr muß darin ein selbständiger kulturell-literarischer Vorgang gesehen werden, der unter ganz spezifischen Eigeninteressen und einer eigenständigen Dynamik stand, die mit Saigyô als historischer Figur nur wenig gemeinsam hatte. Als wesentlicher Gesichtspunkt für diese Feststellung sei nur an die fast hemmungslose Neigung erinnert, Saigyô stets im Zusammenhang mit europäischen Dichtern und christlich-humanistischen Idealen zu sehen. Die sogenannte Rezeption mag daher in der ersten Phase bis zu Tōkokus Tod als Verherrlichung eines historisch nur schwach belegten Ideal-Bildes gesehen werden, in dem vor allem anderen der eigene Geist des Freundeskreises beschworen wurde und zum Ausdruck kam. Die literarische Strahlungskraft dieses Vorgangs ist unübersehbar; eine Erklärung dafür fällt besonders deswegen schwer, weil die eigene Literaturproduktion der Freundesgruppe in dieser Phase ziemlich unbedeutend blieb. In der zweiten Phase nach Tōkokus Tod erlosch jene Eigendynamik der Gruppe ebenso rasch wie ihre anregende Wirkung auf das literarische Umfeld. Tōson, der eigentlich allein bedeutende Schriftsteller aus dem Freundeskreis, konnte zu seiner literarischen Bedeutung erst kommen, nachdem er sich von dem gruppenspezifischen Idealbild des Eremiten auch parodistisch im *Yamaga monogatari* befreit hatte. Die Frage der literarischen Eigenqualität des Rezeptionsvorgangs bei den Frühromantikern läßt sich zusammenfassend mit dem Hinweis beantworten, daß sie ein weiteres Glied in der langen Tradition japanischer Eremiten- und Wanderschaftsbewegung darstellt, ihren eigentypischen, an Saigyô als Lyriker angelehnten Traum großer eigener Dichtung aber kaum hat verwirklichen können.

Anmerkungen

- 1 KUBOTA Shôichirô, *Saigyô no kenkyû*, Tôkyô 1961 (zitiert als KUBOTA).
- 2 SASABUCHI Tomoichi, *Bungakkai to sono jidai*, 2 Bde, Tôkyô 1970 (zitiert als SASABUCHI).
- 3 Übersicht über einschlägige Texte zum Teil mit belletristischer Charakteristik bei KAZAMAKI Keijirô, *Saigyô to Kenkô*, Tôkyô 1961 (zitiert als KAZAMAKI), S. 19f.; sie sind abgedruckt in *Saigyô zenshû*, herausgegeben von SASAKI Nobutsuna, KAWADA Jun, ITÔ Yoshio, KYÛSOJIN Shô, Tôkyô 1941 (zitiert als *Saigyô zenshû*), Teil II.
- 4 Erste Forschungen über Saigyô: FUJIOKA Sakutarô, *Saigyô-ron*, in *Ihon Sankashû*, Tôkyô 1906; derselbe, *Shizen no shinyû Saigyô-hôshi*, in *Kokubungaku zenshi, Heianchô-hen* Tôkyô 1906; OYAMA Tokujirô, *Saigyô-hôshi zenshû*, Tôkyô 1919. Ihnen folgen: TAKANE Masajirô, *Kajin Saiyô*, Tôkyô 1933; OYAMA Tokujirô, *Saigyô-hôshi hyôden*, Tôkyô 1934; KAWADA Jun, *Saigyô*, Tôkyô 1939, derselbe, *Saigyô kenkyûroku*, Tôkyô 1940; KAZAMAKI Keijirô, *Saigyô*, Tôkyô 1948; KUBOTA.
- 5 Neueste Arbeiten bemühen sich darum, anhand inhaltlicher und stilistischer Untersuchungen der einzelnen Geschichten des *Senjûshô* Überlieferungsschichten verschiedener Nähe und Authentizität zu Saigyô erkennbar zu machen. Dieser interessanten Fragestellung soll später an anderer Stelle weiter nachgegangen werden.
- 6 KUBOTA, S.372.
- 7 KUBOTA, S.21f. Die letztgenannte Ausgabe gilt als die zuverlässigste; sie teilt sich wie folgt auf: 1. Teil: SASAKI, Allgemeines über Saigyô; KAWADA, Saigyô-Biographie; ITÔ, Saigyôs Werke mit Anmerkungen; 2. Teil: KYÛSOJIN, Literatur über Saigyô.
- 8 Vgl. KUBOTA, S.89.
- 9 Das Tagebuch *Taiki* von Fujiwara Yorinaga (1120–1156) enthält als die älteste Quelle über Saigyô eine Eintragung unter Kôji 1/111/15. (*Saigyô zenshû* S.427).
- 10 Das *Waka* findet sich in *Kokka taikan, Kashû* Nr.371.
- 11 Über den Beweggrund gibt es verschiedene Vermutungen; u.a. wird die Liebe zu einer Hofdame von Stand erwähnt. Ein entsprechender Hinweis findet sich im 8. Band des *Genpei jôsuiki* (*Saigyô zenshû* S.438f.) und im *Otogi sôshi* (*Saigyô zenshû* S.395).
- 12 Saigyô frequentierte Kitayama und Higashiyama (beide gehören zur *Tendai-Sekte*), wie auch Nishiyama und Kôyasan (*Shingon-Sekte*), vgl. KUBOTA, S.132f.
- 13 Die innere Verbindung mit der Residenz bezeugt allgemein dieses Gedicht: *Yo no naka wo sutete sute enu kokochi shite miyako hanarenu wage mi narikeri. Sankashû* NKBT 29, Nr.1417. Zur Erklärung vgl. KUBOTA, S.144f.
- 14 Saigyô verließ den Kôyasan, um der Trauerfeier beizuwohnen; KAZAMAKI, S.79f.
- 15 Als der Exkaiser Sutoku sich geschlagen in das Ninna-Kloster zurückzog, eilte Saigyô dorthin, die „mönchische Selbstbeherrschung vergessend“ (MESAki Tokue, *Hyôhaku*, Tôkyô 1972, S.193, zitiert als MESAki) und dichtete: *Kakaruyo ni kagemo kawarazu sumu tsuki wo miru wagami sae urameshiki kana. Sankashû* NKBT 29, Nr.1227.
- 16 Sie sind überliefert in *Sankashû* NKBT 29, Nr.730–733, 809–832 u.a.
- 17 Saigyô zeigt hier deutlich „religiöse Fortschritte“ (MESAki, S.194; KAZAMAKI, S.116); aus dem folgenden Gedicht z.B. spricht seine entsagende Gelassenheit: *Yoshiya kimi mukashi no tama no yuka tote mo kakaran nochi wa nani ni ka wa semu. Sankashû* NKBT 29, Nr.1355.
- 18 Das *Kokonchomonjû* berichtet, daß Saigyô strengste Prüfungen bestanden habe. NKBT 84, S.93f.
- 19 *Sankashû* NKBT 29, Nr.1198ff.
- 20 *Azumakagami* in *Kokka taiki* 32, S.240.
- 21 Die *Mimosusogawa utaawase* und die *Miyagawa utaawase*.

- 22 *Sankashû* NKBT 29, Nr.77. Der 15. – Vollmondstag – des zweiten Monats ist der Todestag Buddhas; Saigyô starb am 16. Tag.
- 23 Näheres über Saigyô und *Senzaishû*, vgl. KUBOTA, S.690f.
- 24 Näheres über Saigyô und *Shinkokinshû*, vgl. KUBOTA, S.701f.
- 25 So kommt Saigyô in seinem gesamten lyrischen Werk immer wieder auf sein „Herz“ zu sprechen. Vgl. dazu die Abhandlungen: SÔMA Saki, *Saigyô – sono kokoro wo megutte*, in *Nihon bungaku*, 1964, Bd.13, S.867–875; HAGIWARA Masayoshi, *Saigyô no sekai – Hana to tsuki to shi*, in *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, Mai 1967; KAZAMAKI, S.145ff.; MESAki, S.199ff.
- 26 Vgl. *Gotoba-in goku-den*, NKBT 65, S.145.
- 27 Kubota erkennt in der japanischen Literaturgeschichte zwei Wirkungszusammenhänge, eine vom Adel getragene ästhetische, dem *l'art pour l'art*-Prinzip verpflichtete Linie und eine volkstümlich-lebensnahe, persönlichkeitsgebundene Linie. Diese zwei Strömungen, hier von Teika und Saigyô repräsentiert, sollen sich mit wechselnder Resonanz fortgesetzt haben. KUBOTA, S.752ff.
- 28 Vgl. SHIMAZAKI Tôson, *Haru* in *Nihon bungaku zenshû* Bd.6, Tôkyô 1965, (zitiert als *Haru*) S.422. Tôsons im Jahre 1908 erschienener Roman *Haru* behandelt ihn selbst und seine *Bungakkai*-Freunde in der Zeit von 1893 bis 1897. Die Hauptperson des Romans, Sutekichi, ist Tôson selbst; Kitamura Tökoku erscheint als Aoki.
- 29 Es sind: Hoshino Tenchi (1862–1950), Kitamura Tökoku (1868–1894), Hirata Tokuboku (1873–1943), Shimazaki Tôson (1872–1943), Togawa Shûkotsu (1870–1939) und Baba Kochô (1869–1940); geistesgeschichtlich gesehen hatte der später hinzugekommene Ueda Bin (1874–1916) eine Sonderstellung inne. Allerdings gab es auch Schriftsteller, die als Gastmitglieder in dieser Zeitschrift veröffentlichten. Weitere Einzelheiten über die Mitglieder der Gruppe und ihre gegenseitigen Beziehungen teilt SASABUCHI, S.390ff. (mit Nachweisen) mit.
- 30 Die *Jogakuzasshi* wurde im Jahre 1886 von Kondô Kenzô herausgegeben, seit 1887 von Iwamoto Yoshiharu; ungefähr von 1890 an veröffentlichten die späteren *Bungakkai*-Freunde in dieser Zeitschrift. Im Jahre 1891 machte sich die literarische Abteilung von *Jogakuzasshi* selbständig und wurde die Zeitschrift *Jogakusei*, aus der im Jahre 1893 die *Bungakkai* hervorging. Weitere Einzelheiten aus der früheren Zeit der *Jogakuzasshi* teilt Wolfgang Schamoni, *Kitamura Tökoku* (unveröffentlichtes Manuskript, München 1977), S.159ff. mit.
- 31 HISAMATSU Sen'ichi, *Nihon bungaku-shi, Kindai*, Tôkyô 1957, S.167, hat festgestellt, daß nur ein Werk aus den vielen Veröffentlichungen der *Bungakkai* die literarische Qualität eines bekannten Meisterwerks erreicht: Higuchi Ichiyôs *Takekurabe*. Die Dichterin war kein Mitglied der *Bungakkai*-Gruppe. Von den Mitgliedern hat nur Shimazaki Tôson später eine große Bedeutung erlangt.
- 32 SASABUCHI, S.11.
- 33 Das Ziel der *Jogakuzasshi* war nicht ein rein literarisches, sondern die Aufklärung und Emanzipation der Frau aufgrund christlicher Lebensanschauung; HISAMATSU (Anm.31) zufolge läßt sich diese Tendenz als „von Feminismus eingefärbte Marien- und Jungfräulichkeitsverehrung“ bezeichnen. – SCHAMONI (Anm.30), S.159ff., hebt die emanzipatorischen Züge besonders hervor. – Etwas Ähnliches erkennt man auch in Tökokus *Enseishika to josei* (Verherrlichung der Jungfräulichkeit), in *Meijibungaku zenshû* Bd.29, S.64–68, in Tenchis *Sôan no shibucha* (Erniedrigung der Ehe und Erhöhung der platonischen Liebe), in *Jogakuzasshi* Nr.339, S.11f.
- 34 Er machte u.a. als Hausierer getarnt Propaganda für die *Jiyûminken*-Bewegung, SASABUCHI, S.98.
- 35 Tökobus Verhältnis zur Politik und der frühe literarische Niederschlag seiner politischen Anschauung bilden den Hauptgegenstand der umfangreichen Arbeit von SCHAMONI (Anm.30).
- 36 Diese Entwicklung läßt sich verfolgen in zwei Werken Tökobus, die in den Jahren 1890 und 1892 erschienen sind. Das erste ist das *Soshû no shi*, *Meiji bungaku zenshû* Bd.29, S.3–11:

- Der Held, der für sein politisches Ideal kämpfte und ins Gefängnis kam, schreibt seiner Geliebten und gibt seiner Sehnsucht nach Freiheit Ausdruck. Das letztere ist *Hôraikyoku*, *Meiji bungaku zenshû*, Bd.29, S.13–45: der über die Welt verzweifelte Held wandert auf dem Hôrai-Berg, eine Erleuchtung suchend. Da trifft er den Dämonenkönig, der ihn verhöhnt, worauf der Held sich tötet.
- 37 Tôsons *Sakura no mi no jukusuru toki*, in *Nihon bungaku zenshû*, Bd.7, (zitiert als *Sakura*) beschreibt seine Jugend vor der *Bungakkai*-Zeit; er berichtet auf S.409, daß er ein Werk von Ihara Saikaku aus Abneigung gegen erotische Literatur zerreißt. Dieser Roman kann überhaupt als verlässliche Quelle für seine Jugendzeit, seine Zeit als Schüler in der Missionsschule, seine literarischen und ideologischen Versuche und Freundschaften angesehen werden.
- 38 Das Christentum fand damals unter den Intellektuellen starken Anklang. Als Vorbilder wurden u.a. angesehen: Tokutomi Sohô, Iwamoto Yoshiharu, Uemura Masahisa.
- 39 Vgl. z.B. die spätere Schilderung in *Sakura*, S.470: „sein (Tôsons) Christus war zu sehr die Vision einer dichterischen Persönlichkeit“... „sein junger Glaube war die kindliche Gemütsmischung von Dichtung und Religion“ usw.
- 40 In *Sakura* und *Haru* treten auf: Benjamin Disraeli, John Morley, George Gordon Byron, Robert Burns, Ralf Emerson, Hippolyte Taine, Matthew Arnold, John Ruskin, William Shakespeare, William Wordsworth, Victor Marie Hugo, Percy Bysshe Shelley.
- 41 Der Überschwang solcher Symbiose scheint schon damals deutlich sichtbar gewesen zu sein, hatte doch der Pfarrer Uemura Masahisa in seinem Essay *Wâzuwâzu-shû wo yomu*, in *Uemura Masahisa chosaku-shû*, Bd.3, Tôkyô 1966, S.265–285, und in *Shijin-ron*, ebd. S.12–16, im Jahre 1894 die Geistesunterschiede zwischen Saigyô und Wordsworth deutlich hervorgehoben: Bei Saigyô stehe die Entsagung im Vordergrund, er sei mit einem Schiffbrüchigen auf hoher See zu vergleichen, sein Herz schwebte in einer anderen Welt; Wordsworth dagegen sei voller Hoffnung, Freude und Licht.
- 42 Tôkoku litt jahrelang an Kopfschmerzen infolge eines Gehirntumors, er hatte schon im Jahre 1893 einen Selbstmordversuch verübt. Vgl. Tôkoku-Biographie, in *Meiji bungaku zenshû*, Bd.29, dargestellt von ODAGIRI Hideo, Tôkyô 1976.
- 43 Vgl. SASABUCHI, S.19ff.
- 44 KITAMURA Tôkoku, *Tôkokushi manroku tekishû*, in *Meiji bungaku zenshû*, Bd.29, Tôkyô 1976, S.309–321.
- 45 Vgl. SASABUCHI, S.93.
- 46 Tagebuch (Anm.44), S.314: „Neubearbeitung von Saigyô“ in fünf Kapiteln.
- 47 YAMAMOTO Kôichi, *Saigyô kyôju-shi kô*, – *Bungakkai zengo – I*, in *Kushiro kôgyô kôtô senmongakkô „kiyô“*, Nr.2, Kushiro 1968, S.1–30.
- 48 CHÛRYÛJI, *Shijin Saigyô*, Tôkyô 1896. Es erschien im Verlag *Min'yûsha*, der auch einige Werke Tôkokus herausbrachte.
- 49 YAMAMOTO (Anm.47), S.23ff.
- 50 TÔKOKU (Anm.44), S.311; vgl. dazu NISHIKAWA Osamu, *Kitamura Tôkoku no kindaisei*, in *Nimatsugakusha daigaku jinmon ronsô*, Nr.6, März 1974, S.48–72; YAMAMOTO (Anm.47), S.13
- 51 Vgl. *Nishikawa* (Anm.50).
- 52 Daß ihm nur solche Werke vertraut waren, ergibt sich aus der Überlieferungsgeschichte der oben genannten Anthologien (vgl. dazu KUBOTA, S.20); Tôkoku selbst erwähnt nur diese beiden Werke.
- 53 KITAMURA Tôkoku, *Naibu seimei ron*, in *Meiji bungaku zenshû*, Bd.29, Tôkyô 1976, S.143–147.
- 54 In einem *Waka Saigyôs in Sankashû* in *Nihon koten zensho*, Tôkyô 1955, Nr.2083 (*Oshimu tote oshimarenu beki kono yo ka wa mi wo sutete koso mi wo mo tasekeme*) sieht Kubota den

- Wunsch Saigyôs, auf alle Fälle sich selbst zu erhalten. Diese Eigenliebe sei die Grundhaltung der Kunst. Er wollte Mönch werden, um die Freiheit zur Selbstentfaltung zu gewinnen (KUBOTA, S.116). Weiter nennt Kubota als Erklärung dafür, daß Saigyô sich selbst erhalten wollte, das in Anm. 10 erwähnte *Waka* (*Mi wo sutsuru hito wa makoto mi sutsuru ka wa sutenu hito koso sutsuru narikeri*).
- 55 Vgl. Anm.36.
- 56 SASABUCHI, S.372ff.; YAMAMOTO Kôichi, *Saigyô kyôjushi kô, Bungakkai zengo 2, in Kushiro kôgyô senmongakkô kiyô* Nr.3, KUSHIRO 1969, S.140–154; NISHIKAWA (Anm.50), S.65ff.
- 57 Hier hielt sich Tôson vom 14.3. bis 22.4.1893 auf. Amano Tenchi besuchte Tôson dort sogar und stritt mit ihm über das Wesen der Liebe. Vgl. SASABUCHI, S.939.
- 58 Yoshino wurde von Saigyô literarisch gefeiert: in seiner Lyrik taucht der Name 64mal auf (vgl. KUBOTA, S.572); der Begriff Kirschblüte erscheint sogar 230 mal (vgl. KUBOTA, S.445).
- 59 Veröffentlicht in *Bungakkai* am 29.3.1893 (in *Meiji bungaku zenshû*, Bd.29, S.207–209).
- 60 *Taikashôroku* (Anm.59), S.206.
- 61 Vgl. Anm.22.
- 62 Vgl. die von Gotoba-in überlieferte Einschätzung Saigyôs in Anm.26. Zur Erläuterung mag folgendes ergänzt werden: Tôkoku interpretiert *Bashôs Haiku: Meigetsu ya ike wo megurite yomo-sugara* dahin, daß jener das Absolute, nämlich „Idea“, hier erreicht habe. Die Parallelität zu Saigyôs Sterbesituation (vgl. Anm.22) sei in der „mystischen“ Vereinigung mit der Natur zu sehen. (Vgl. *Tôkoku, Jinsei ni aiwataru to wa nan no ûzo*, in *Meiji bungaku zenshû*, Bd.29, Tôkyô 1976, S.113–117).
- 63 Siehe Anm.53.
- 64 Vgl. oben Kap.I.
- 65 Tôson weist in *Haru* darauf hin, daß für Tôkoku die Begriffe Wanderschaft und Saigyô identisch waren, vgl. *Haru*, S.424, 427.
- 66 KAZAMAKI, S.36.
- 67 Vgl. Anm.37.
- 68 *Hô Saigyô-an ki*, in *Shimazaki Tôson zenshû, Shinchôsha-ban*, S.50f.
- 69 In *Bungakkai* Nr.3 (März 1893), S.7–10.
- 70 In *Bungakkai* Nr.4 (April 1893); in demselben Heft erschien Tôkokus *Taikashôroku*, vgl. Anm.59.
- 71 In *Bungakkai* Nr.18 (Juni 1894), S.1–9; die Hauptperson der Erzählung heißt Tôson.
- 72 Rosetsu gehörte zur *Mino*-Schule, vgl. SASABUCHI S.940.
- 73 Diese erste Episode enthält bereits das ganze Programm der Erzählung, das man so fassen könnte: bei genauem Zusehen kann sich herausstellen, daß hinter dem historisch-klassischen Eremiten-Ideal auch Geiz und menschliche Triebhaftigkeit verborgen sein können.
- 74 Es sind *Wakanashû* (1897), *Hitohabune* (1898), *Natsukusa* (1898), und *Rakubaishû* (1902). In Auszügen ins Englische übersetzt und interpretiert von James R. MORITA (*Shimazaki Tôson's Four Collections of Poems*) in *Monumenta Nipponica*, Vol.XXV, No.2–4, S.325–369.
- 75 Das *Wakanashû* ist als Gesamtwerk in *Bungakkai* nicht mehr erschienen, einige Gedichte waren vorher dort allerdings schon veröffentlicht worden.
- 76 SASABUCHI, S.978.
- 77 *Gagen to shiika*, in *Tôson zenshû*, Bd.1, *Chikuma-shobô*, S.325–339.
- 78 Eine ausführliche Würdigung der Poetik Tôsons gibt Jutta KÜHNAST, *Das Epische im Frühwerk des Shimazaki Tôson*, Hamburg 1973, S.34–47 anhand auszugsweiser Übersetzungen aus *Gagen to shiika* (Anm.77) und *In'bun ni tsuite*.

- 79 Tôson stellt fest, daß der Begriff *aware* für Saigyô etwa sechs verschiedene Bedeutungen haben konnte: Äquivalente für traurig-elegant, traurig-frisch, traurig-dunkel, traurig-hell, traurig-geschmackvoll, traurig-einsam. *Gagen to shiika* (Anm.77) S.335.
- 80 Vgl. YAMAMOTO (Anm.47 u. 56), der alle Fundstellen aufzählt und nachweist.
- 81 ISHIDA Yoshisada, *Chûsei sôan no bungaku*, Tôkyô 1941; ITÔ Hiroyuki, *Inton to kyûdô*, in: *Chûsei no bungaku*, Tôkyô 1976; KARAKI Junzô, *Muyômono no keifu*, Tôkyô 1964; KUBOTA Jun, *Chûsei bungaku no sekai*, Tôkyô 1972; MESAKI Tokue, *Shukke tonsei*, Tôkyô 1976; derselbe, *Hyôhaku, -Nihon shisôshino teiryû -*, Tôkyô 1975; YAMAMOTO Kenkichi, *Hyôhaku no jinsei* (*Nihonjin monogatari* 3), Tôkyô 1961.