

Tanikawa Shuntarô – Versuch einer Skizzierung seines lyrischen Schaffens anhand von acht Gedichten

von Sabine Pülz (Kyôto)

Tanikawa Shuntarô, ein umstrittenes Talent auf der literarischen Bühne des modernen Japan, ist sicherlich eine interessante Erscheinung unter den japanischen Lyrikern der Gegenwart. Sein Aktivitätsfeld reicht von Gedichten, Essays, Hörspielen (so etwa auch in Zusammenarbeit mit dem westdeutschen Japanologen S. Schaarschmidt *Hohoemino imisuru mono* (1973), dessen deutsche Version „Ein Lächeln war die Antwort“ lautet), Kinderbüchern, Übersetzung amerikanischer Kinderbuchtexte ins Japanische, satirischen Sketches, hin über Photographie, dokumentarische Filme (Tôkyô-Olympiade 1964) bis zu von ihm selbst psychologisch ausgewerteten Interviews (z. B. mit dem bekannten japanischen Komponisten Takemitsu Tôru) und dürfte wohl in dieser Breite nur von wenigen übertroffen werden.

Von den einen als *enfant terrible* belächelt und kritisiert, dessen Werk mangels literarischer Ernsthaftigkeit und Tiefe allenfalls ein Augenblicksstimulans abzugewinnen sei,¹ von den anderen als einer der erstrangigen intellektuellen modernen japanischen Literaten gesehen,² als einzigartig versiertes Talent gefeiert,³ haben wir es hier mit einem Lyriker zu tun, der unter dem Gesichtspunkt seines weit angelegten Talents sowie seiner zunehmend bewußten Auseinandersetzung mit der Sprache einer näheren Untersuchung wert scheint.

Tanikawa Shuntarô, Sohn des japanischen Philosophen Tanikawa Tetsuzô, wurde am 15. Dezember 1931 in Tôkyô geboren. 1952 veröffentlichte er seine erste Gedichtsammlung *Nijûokkônen no kodoku* („Die Einsamkeit von zwei Milliarden Lichtjahren“), die in ihrer jugendlich frischen und unbefangenen Ausstrahlung für das geistig erschütterte Nachkriegsjapan eine große Bedeutung einnahm. Zur Verdeutlichung ihrer damaligen Rezeption sei das diese Sammlung einleitende Gedicht von Miyoshi Tatsuji⁴ in deutscher Übersetzung vorgestellt:

Aus einem fernen Land⁵ (anstelle einer Einleitung)

Dieser junge Mensch
kam von unwahrscheinlich weit her,
und aus dieser Ferne irgendwo
ist er gestern aufgebrochen,
noch länger als zehn Jahre

kam er einen Tag lang hergereist,
 ohne sich Siebenmeilenstiefel zu leihen.
 Womit soll man seine Wegstrecke messen
 und womit deren Zeit?
 Und stellt euch vor,
 an einem frostig strengen Wintermorgen kommt da plötzlich lächelnd etwas
 auf uns zu –
 der Stern vielleicht, der herabgeleitet von den Notizen dieses jungen Men-
 schen?

Ach jene Narzisse ... kalter und süßbitterer Duft
 die Einsamkeit ertragend, die im Winde schwankt
 mit schüchternem Stolz.
 Genau da kam er
 im Jahre 1951
 in das zerlöchernte Tôkyô
 mit dem ergreifenden Pathos des Jugendlichen,
 Heiterkeit im Leiden,
 mit einem Seufzer vor Heiterkeit,
 bisweilen ein Niesen von sich gebend, dieser junge Mensch,
 ach, da kam dieser junge Mensch, auf den wir lange gewartet hatten, mitten
 im Winter,
 plötzlich her aus einem fernen Land.

Tanikawa schloß sich 1953 der heute noch existierenden jungen Lyrikergruppe *Kai* („Ruder“) an. Diese Gruppe hatte keine näher ausgearbeitete poetische Konzeption, hob sich aber damals durch ihre optimistische subjektive Selbstbehauptung und die intensive Beschäftigung mit dem Bereich der Sprache entschieden von der thematisch an die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges gebundenen düsteren Ausrichtung der *Arechi*⁶ („Wüstes Land“) und *Rettô* („Archipel“), den beiden Avantgardegruppen des ersten Nachkriegsjahrzehntes, entschieden ab. Mit der sozial gefärbten Lyrik von Ôoka Makoto, Ibaragi Noriko, Yoshino Hiroshi auf der einen Seite und der eher kosmisch ausgerichteten Lyrik von Tanikawa Shuntarô, Kawasaki Sei und Nakae Toshio auf der anderen Seite, war damals jedoch bald von selbst eine natürliche Aufspaltung dieser Gruppe in zwei Tendenzen gegeben.⁷

Im folgenden seien acht Gedichte etwas näher vorgestellt, die die weit angelegte poetische Tätigkeit Tanikawas in ihren verschiedenen Etappen als zunehmende Auseinandersetzung mit Sprache vielleicht verdeutlichen.

I Die kosmische Erstphase jugendlich frischer Unbefangenheit – Gedichtsammlung *Nijûokkônen no kodoku*⁸ (Die Einsamkeit von zwei Milliarden Lichtjahren), 1952

Mit dem Erscheinen der jungen, um 1930 geborenen Lyriker⁹ kamen wesentlich neue Impulse in die japanische Poesie der Fünfzigerjahre. Unter ihnen fand diese neue Richtung wohl in Tanikawa ihren unbekümmertsten und naivsten Ausdruck, wie das folgende Gedicht zeigt:

kumoribi ni aruku

*(kô ichimen no kurai sora de wa
kumo to no o-shaberi mo dekinai nâ)*

*kekkyoku aozora nashi no ten ni wa
kaitô to shô suru mono ga nai
suibun tsuki no atsusa ni
mushiro tsuruhashi o boku wa dôkei suru*

*(un kumo nara chiisa na sekiun ga ii n' da
shikashi sensô no kioku 'tte mada namanamashii ne)*

*yakeato ni wa natsukusa ga
natsukusa ni wa ishi ga atta
ningen ni tsuite dô omotte iru ka
kamisama ni tazunete miyô*

*(iya zetsubô wa shinai yo
boku wa tada aozora ga natsukashii n' da)*

Spaziergang an einem bewölkten Tag

(An so einem völlig dunklen Himmel
ach, kann man ja nicht mit den Wolken plaudern!)

Man kann dort oben, wo kein blauer Himmel ist,
eigentlich keine Lösung finden;
in der feuchtigkeitshaltigen Schwüle
sehne ich mich eher nach einer Keilhacke.

(ja, wenn Wolken, dann wären kleine Sommerwölkchen schön,
aber der Krieg ist ja gerade erst vorbei!)

Auf den Trümmern das Sommergras,
das Sommergras will wachsen

wie der liebe Gott über die Menschen denkt,
 möchte ich ihn einmal fragen,
 (nein, nein ... verzweifeln werde ich nicht!
 Ich sehne mich einfach nach blauem Himmel.)

Dieses Gedicht illustriert beispielhaft die Zeile „Heiterkeit im Leiden“ aus dem oben zitierten Gedicht von Miyoshi Tatsuji. Eine mit leichter Hand hingeworfene und doch nicht mit seichtem Optimismus geführte Skizze aus der unbefangenen subjektiven Verfassung des Dichters heraus, die vor dem Hintergrund der düsteren Spuren der Kriegserfahrung unerschrocken nach vorne gerichtet sein will. „Der klare blaue Himmel ist nichts, was man zu fürchten braucht“,¹⁰ sagt Tanikawa an anderer Stelle und kontrastiert in diesem seinem unbekümmerten Auftreten zum Beispiel stark zu der poetischen Haltung des jungen Lyrikers Iijima Kôichi¹¹, der in dem blauen Himmel nach dem Fall der Atombombe auf Japan nicht mehr einen schönen Himmel sehen konnte.¹² „Gleichsam als würde er die Wunden des Krieges ignorieren“,¹³ erscheint hier ein Dichter auf der Bildfläche, der wie eine „hoch aufgerichtete einsame Pflanze“¹⁴ den Willen zur Bejahung der Lebenskraft ausdrückt.

Während das vorliegende Gedicht Aufschluß gibt über Tanikawas jugendlich unbefangene poetische „Bewältigung“ der Kriegserfahrung, dürfte das folgende Gedicht vor allem das lyrische Talent dieses jungen Dichters verdeutlichen:

kanashimi

*ano aoi sora no nami no oto ga kikoeru atari ni
 nanika tonde mo nai otoshi-mono o
 boku wa shite kite shimatta rashii*

*tômei na kako no eki de
 ishitsu-butsumi-gakari no mae ni tattara
 boku wa yokei ni kanashiku natte shimatta*

Traurigkeit

Wo das Rauschen der Wellen unter dem blauen Himmel zu hören ist
 scheint mir etwas Unwiederbringliches
 verloren gegangen zu sein.

Als ich am Bahnhof der durchsichtigen Vergangenheit
 stand vor dem Beamten des Fundbüros
 wurde mir erst recht traurig.

Die Gedichtsammlung *Nijûokkônen no kodoku*, in der auch das vorliegende Gedicht zu finden ist, wird allgemein der sogenannten „Himmelsperiode“¹⁵ in

Tanikawas Schaffen zugerechnet. In anderen Gedichten wird Tanikawas Zug zum Kosmischen wohl noch deutlicher, etwa da, wo er den Mars, Mond usw. direkt miteinbezieht, sich selbst als in die Endlosigkeit von Zeit und Raum gestelltes, verschwindend kleines Wesen begreift (hier dürfte m. E. auf der japanischen Seite der Rezension eine Überinterpretation vorliegen, wenn sie in diesem Zusammenhang vergleichend auf Goethe und Heidegger („Sein und Zeit“) verweist)¹⁶; aber dieses vorliegende Gedicht wird in seiner gelungenen Verbindung aus lyrisch weich gestimmter Verhaltenheit und lebendig frischer Sprache vielleicht von keinem der anderen Gedichte dieser Sammlung übertroffen. Zugleich weist es eine interessante Verknüpfung von zwei Elementen auf: auf der einen Seite steht das kosmische Element, die Bewußtwerdung des Raums (was, worauf Tanikawa in einem Gespräch mit der Verfasserin hinwies, für die Ausrichtung dieser Sammlung allgemein bezeichnend ist; also zwei Milliarden Lichtjahre werden nicht nur als eine Maßeinheit der Zeit gesehen), auf der anderen Seite steht das alltäglich-gesellschaftliche Element, wobei durch die Zeile „Bahnhof der durchsichtigen Vergangenheit“ die Elemente von Raum und Zeit zusammen als Hintergrund, vor dem die Bewußtwerdung der Realität sich vollzieht, fungieren.¹⁷

Die hier vorgestellten Gedichte sind beide typisch für den jungen Tanikawa. Während in dem Gedicht *Kumoribi ni aruku* die kindlichen Züge seiner ersten Gedichtsammlung recht deutlich hervortreten, ist das Gedicht *Kanashimi* ein typisches Beispiel für die lyrische Frische des jungen Poeten.

II Die Phase des „Festes der Sensibilität“ – Gedichtsammlung „21“,¹⁸ 1962

Zwischen der Gedichtsammlung „21“ und der Erstveröffentlichung von 1952 liegt eine weite künstlerische Aktivitätsspanne, in der sich Tanikawa, neben der Publizierung von weiteren poetischen Sammlungen wie *Rokujûni no sonetto* („62 Sonette“), 1953, *Ai ni tsuite* („Über Liebe“), 1955, für das poetische Drama (*shigeki*) interessierte (so wie damals allgemein die Mitarbeiter der *Kai* auf diesem Gebiet experimentierten), einen von ihm selbst poetisch illustrierten Band mit Photographien herausgab (*Ehon*, 1956) und Kontakt zu Terayama Shûji¹⁹ und dem Untergrundtheater in Tôkyô aufnahm. Interessanten Aufschluß über Tanikawas erste Versuche, seinen poetischen Standort zu differenzieren, dürfte das nächste Gedicht geben. Zugleich bildet es für die von Ôoka Makoto²⁰ als die des „Festes der Gefühlsempfänglichkeit“ bezeichnete Phase, soweit sie von Tanikawa repräsentiert wird,²¹ eine Art Eckpfeiler – d. h. die eher introvertierte Sensibilität (*kanjûsei*) der diese Periode einleitenden Gedichtsammlung *Rokujûni no sonetto* erscheint in dem folgenden Gedicht bereits in reflektiert-verarbeiteter Verkleidung; Tanikawa tritt aus seiner stillen Subjektivität heraus und stellt sich in seiner Konzeption als Poet in einen größeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang:

Hensokuteki na sampo

sono koro yûnô na shijintachi wa mina hitotsu no gyô kara hoka no gyô e bura-bura to sampo ni dete ita. hitotsu no gyô kara hoka no gyô e tadori-tsuita renchû wa dô iû wake ka myô ni kigaru ni natte ite tachimachi heibon na jôdan o ii-attari

muryoku na warukuchi o ii-attari shite mata hoka no gyô e to furafura sampo ni itte shimau no datta.

kondo wa tadori-tsukeru no ka dô ka itsumo mina kakushin wa nakatta keredo aru mono wa nagai emaki-mono o hiki-zurinagara aru mono wa suishôdama o futtobôru no yô ni kerinagara aruite itta.

shijintachi no hoka no mono wa gyô to gyô no aida de kyû ni onna to neta-kunattari aruiwa waza-to nanika komakai mono tatoeba naya no kagi to ka furui yotsuoribon to ka o funshitsu shitari shite nantonaku michikusa shita.

karera wa michi o machigaeta wake de mo naishi akiresu-ken o kitta wake de mo nai no ni dô shite mo hitotsu no gyô kara hoka no gyô e tadori-tsukerai no de shôshô terekusagatte ita. jibun no nihon no ashi (aruiwa sambon no ashi) no koto o kaba no ashi no yô ni katari sore ga hazukashiku mo arushi hokori de mo aru to itta yôsu datta. sô iû shijin no koibito wa reigai naku yoku koete ite sentakuzao no shita de kandakai koe de opera no aria nanka o utatte ita. korera isasaka hensokuteki na sampo wa ikanaru kokka no ikanaru kôtsukisoku ni yotte mo nanra no seigen mo ukenakatta ga rôjintachi ya kodomotachi wa bôhatei no ue kara kurushige ni samposha no mure o mitsumeta.

Abnormer Spaziergang

Damals gingen die fähigen Dichter alle von einer Zeile zur andern im Schlenderschritt spazieren. Hatte es die kleine Gesellschaft von der einen Zeile zur andern geschafft, war sie dann seltsam unbeschwert, machte gleich platte Witze, lästerte kraftlos herum und schwankte wieder weiter zur andern Zeile.

Nie war sich einer von ihnen sicher, ob sie das nächste Mal ankommen würden. Sie gingen so dahin, während einer mal ein langes Rollbild hinter sich herschleifte, ein anderer mal eine Kristallkugel wie einen Fußball vor sich herstieß.

Die anderen Dichter wollten mal zwischen Zeile und Zeile plötzlich mit einer Frau schlafen, oder mal verloren sie mit Absicht irgendeine kleine Sache, zum Beispiel den Schlüssel zur Scheune oder ein Buch und trödelten unterwegs einfach so herum.

Sie konnten sich nicht verirren, und sie verletzten sich auch nicht die Achillesferse, dennoch schafften sie es auf keinen Fall von einer Zeile zur andern und waren von daher leicht verlegen. Über ihre zwei Beine (oder drei Beine) erzählten sie wie über Nilpferdbeine, dabei waren sie mal verschämt und dann mal stolz. Die Geliebten dieser Dichter waren ausnahmslos ganz schön dick und sangen unter der Wäschestange mit schriller Stimme doch tatsächlich Opernarien.

Diese ein wenig abnormen Spaziergänge waren durch keinerlei Verkehrsregeln irgendeines Staates eingeschränkt, allein die Alten und Kinder starteten die Spaziergängerschar vom Wehrdamm herunter kummervoll an.

Wie Ôoka Makoto zu Recht hinweist, ist dieses Gedicht nicht unbedingt repräsentativ für Tanikawa. Es ist vielmehr als ein Beispiel zu sehen, an dem Tanikawas vielseitiges Talent deutlich wird: „Dieses Gedicht, ein sozusagen in hellen Farben gezeichnetes richtiges Dessin, ist ein vortreffliches Sittenbild, dem es weder an Sicherheit noch an Eleganz mangelt. Da beim Zeichnen dieser Art von

Sittenbild Leichtigkeit und Genauigkeit gefordert sind, muß man ein überaus talentierter Poet sein, wenn es keine unsaubere Pfuscharbeit werden soll. Wenn ich dieses Werk angeführt habe, das man nicht gerade als ein repräsentatives Werk von Tanikawa bezeichnen kann, so eben unter dem genannten Aspekt, weil Tanikawas Talent als Dichter auch in diesem Gedicht deutlich hervortritt...²² Mit leichter, im präzisen Prosastil gehaltener Pinselührung scheint Tanikawa hier, so ist man versucht anzunehmen, die Lebensauffassung einer Gesellschaft, wie sie in der Dichtung der japanischen Vorklassik (Nara-Zeit) zum Ausdruck kommt, anklingen lassen zu wollen (es dürfte interessant sein, näher zu untersuchen, wie weit Tanikawa in seiner Reflexion der alten Dichter (*Manyôshû*) als moderner Lyriker des freien Gedichts hier zugleich im Rahmen der japanischen poetologischen Tradition steht). Hierbei sind zwei Ebenen eingezogen, sozusagen eine „positive“ und eine „negative“ Ebene, oder, um mit Ôoka Makoto zu sprechen, es werden uns „mit einem schmerzlichen Lächeln gezeichnete Dichter“ vorgestellt, auf die „melancholisch weicher Sonnenschein fällt“.²³ Auf der „positiven“ Ebene steht eine Art sehnsuchtsvoller Rückblick auf das „verlorene Paradies“. Auf der „negativen Ebene“ wird die melancholische Rückerinnerung ins Ironische umgekehrt: die ungebundene subjektive Freiheit wird gesehen als eine Freiheit, die an die Enge einer ausschließlich gefühlsmäßig eingelösten Freiheit gebunden ist, von Ôoka Makoto umschrieben mit dem Bild des Lebens einer Art Tiere im Zookäfig, die in ähnlicher Weise dem Mechanismus der Wiederholung von ziellosen, monotonen Spaziergängen von Käfigwand zu Käfigwand unterworfen sind.²⁴

Diese beiden Ebenen, bzw. Blickwinkel dürften in dem dieses Gedicht abschließenden Bild die nicht klar ausgesprochene Intention Tanikawas verdeutlichen: „allein die Alten und Kinder starrten die Spaziergängerschar vom Wehrdamm herunter kummervoll an.“ Die „durch keinerlei Verkehrsregeln irgendeines Staates eingeschränkten Spaziergänge“ dieser Dichter sind von einer gesellschaftlichen Unverbindlichkeit und Sorglosigkeit, angesichts derer selbst Kinder und alte Menschen unruhig und besorgt werden. Zugleich könnte wohl selbst Kindern und alten Menschen eine solche keinerlei Regeln unterworfenen Handlungsfreiheit beneidenswert erscheinen.

„Eine Epoche, in der eine von den durch keinerlei Verkehrsregeln irgendeines Staates eingeschränkten Spaziergängen der Dichter herkommende subjektive Freiheit als Freiheitsgefühl Quelle des Glanzes und der Faszination war, hat sicherlich existiert. Man kann wohl sagen, daß Tanikawa Shuntarô in der Nachkriegslyrik der früheste Verkörperer eines solchen Freiheitsgefühls war.“²⁵ Dieses „subjektive Freiheitsgefühl“, mit dem Tanikawa in seiner ersten Gedichtsammlung *Nijûokkônen no kodoku* auf der literarischen Bühne des Nachkriegsjapan erschien, hat er zu dem Zeitpunkt der Publizierung des vorliegenden Gedichts bereits eingetauscht in den melancholischen Rückblick des „erwachsenen“ Poeten.

In diesem Gedicht scheint auch erstmalig das deutlich zu werden, was Kitakawa Tora als den „Widerspruch zwischen dem Dichter und dem Bürger in Tanikawa“ bezeichnet, oder, an anderer Stelle, mit dem Widerstreit zwischen der

„Sehnsucht nach der heliotropischen Welt und dem Absorbiertsein in die antiheliotropische Welt“²⁶ umschreibt. „Die Sehnsucht nach der heliotropischen Welt“, oder die hier eher aus poetologischer Sicht vorgenommene Reflexion der alten Dichter (*Manyôshû*) findet später bei Tanikawa eine Fortsetzung unter einer eher sprach-theoretisch zu nennenden Ausrichtung.

III Ironisch-kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Umwelt – Gedichtsammlung *Rakushu kyûjikkû*²⁷ („90 Spottgedichte“), 1964

Gegen Ende der Fünfzigerjahre tritt Tanikawa mehr und mehr aus seinem persönlich gefärbten Themenkreis heraus und wendet sich, sein Tätigkeitsfeld über das Verfassen von Gedichten hinaus bewußt erweiternd, seiner gesellschaftlichen Umwelt zu.

Die satirischen Sketches zu Gesellschaft und sozial-politischen Verhältnissen, die Tanikawa bereits ab 1962 in der Zeitung *Asahi Shûkan* zu veröffentlichen begann, sollten vielleicht aus zwei Gründen nicht unbeachtet bleiben. Zum einen scheinen sie bemerkenswert, weil Tanikawa in kurzen satirischen Strichen die Kehrseite einer politischen Debatte etwa, oder die hinteren Kulissen einer fröhlich glänzenden Gesellschaft einfängt, ohne dabei einen verhärteten moralischen oder ideologischen Standpunkt postulieren zu wollen. Zugleich ist interessant Tanikawas unerschrockener Griff nach Wörtern aus der einfachsten Alltagssprache, verschiedentlich der Vulgärsprache, wobei auf diese Weise ein um so schärferer Effekt erzielt wird:

| | |
|----------------------------------|-------------------------|
| <i>Gogatsu no hitogomi</i> | Menschengedränge im Mai |
| <i>donguri-manako</i> | Glotzaugen |
| <i>kanatsubo-manako</i> | Hohlaugen |
| <i>shishippa</i> | Stupsnasen |
| <i>dangoppa</i> | Kartoffelnasen |
| <i>nikibizura</i> | Pickelgesichter |
| <i>ranguiba</i> | Schiefzähne |
| <i>nijûago</i> | Doppelkinne |
| <i>bushôhige</i> | Stoppelkinne |
| <i>detchiri</i> | Hängehintern |
| <i>hatomune</i> | Hühnerbrust |
| <i>daikon-ashi</i> | Flaschenbeine |
| <i>shâbottôtôn</i> ²⁸ | Bonbonfarben |
| <i>keroido</i> | Brandnarben |

Im allgemeinen könnte man die Zeit gegen Ende der Fünfziger- und Anfang der Sechzigerjahre in Tanikawas Schaffen vielleicht als eine Art Übergangsphase bezeichnen, als eine Phase des Experimentierens mit verschiedenen Inhalten und

sprachlichen Mitteln. Gibt es dabei auch Elemente sozialen Protests, so manifestieren sie sich zumeist nur in locker hingeworfenen satirisch-ironischen Skizzen. Wie auch manche der Gedichte aus „21“ mit ihrem teilweise am Jazz studierten Rhythmus auf reinen Publikumseffekt abzielen,²⁹ nimmt sich auch das vorliegende Gedicht eher als eine Spielerei mit Sprache und Umwelt aus, als daß es ernsthaft literarischen Anspruch erheben wollte.

„Golden Week“ – Feiertagswoche, die den Mai einleitet. Alles strömt hinaus auf die Straßen, in die Gärten und Tempel und führt bei der Gelegenheit die neueste Mode spazieren. Dieses Feiertagsvergnügen wird hier unter die ironische Lupe genommen. Das Gedicht von hinten her aufgerollt. Tanikawa sieht in ‚Brandnarben‘ (*keroido* – Atombrandnarben der Opfer von Hiroshima) eine Art Pointe (*ochi* – über deren Wirksamkeit ließe sich allerdings vielleicht streiten). Zugleich steht diese letzte ‚Zeile‘ in karikierendem Kontrast zu ‚Bonbonfarben‘, durch ‚Bonbonfarben‘ selbst wieder wird der ganze vorangehende Passus ironisiert. Der Blick für das nackte Gerüst wird frei, auf dem die modische Aufmachung so eher lächerlich wirken kann. Nach Tanikawa selbst ist dieser Hieb gegen die Modehörigkeit der Japaner nicht als ernsthafte Attacke gedacht, sondern steht eher in der Tradition der harmlosen Kinderlieder (*warabe-uta*), d.h. hier Lästertlieder (*warukuchi-uta*).

IV Durchbruch zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit Sprache – Gedichtsammlung *Tabi*³⁰ („Reise“), 1968

Während das lyrische Schaffen Tanikawas bis etwa in die Mitte der Sechzigerjahre hinein bei aller Bedeutung, die seine frische Unbefangenheit als neuen Impuls zunächst in die japanische Dichtung brachte und bei allen noch so verschiedenen gearteten Versuchen der Bemühung um einen poetischen Standort, noch viele unausgegrenzte Züge trägt, läßt eigentlich erst die Gedichtsammlung *Tabi*³¹ aufhorchen. Was in den vorangegangenen Phasen eher noch als unverbindlicher Experimentierereifer wirkte, nämlich Sprache als Verbindungsmittel zwischen dem Subjekt und der Außenwelt in den Griff zu bekommen, scheint hier vor dem Hintergrund einer „Identitätskrise“³² erstmalig zu einer grundsätzlichen Infragestellung der Kompetenz von Sprache aufzubrechen. Diese sich abzeichnende Problematik in Tanikawas Verhältnis zur Sprache wird insbesondere in der Gedichtreihe *Toba*³³ deutlich; in dem folgenden Gedicht ist sie noch mit weitgehend leichter Hand eingefangen:

Toba 2

kono toki o eien ni shiyô to wa omowanai

kono toki wa kono toki de kekkô da

watashi ni mo setsuna o onoga mono ni suru dake no saikaku wa aru

sude ni ima hi wa ugoite iru

to iu sono kotoba mo
suna no ue ni kaita ni suginai
sore mo yubi de de wa naku
sugu ni fukigen ni kawaru jôkigen na kokoro de

kodomo wa watashi ni nite iru
kodomo wa watashi ni nite inai
dochira mo watashi o yorokobaseru

kaigara to koishi to bin no hahen to
sono yô ni kataku soshite moroku
watashi no kokoro mo hôshi no namiuchigiwa ni korogatte iru

Toba 2

Jetzt will ich nicht zur Ewigkeit machen
 jetzt ist jetzt und damit ist's gut,
 selbst ich weiß mir den Augenblick wenigstens zu eigen machen
 gerade bewegt sich schon die Sonne,

 auch die Worte
 sind nur auf den Sand geschrieben
 und das auch nicht mit dem Finger,
 mit guter Laune, die gleich umschlägt,

 die Kinder sind mir ähnlich
 die Kinder sind mir nicht ähnlich,
 beides macht mir Freude

 und wie Muscheln, Kiesel und Flaschenscherben
 hart und auch zerbrechlich
 liegt hingeworfen mein Herz da am Sternengestade.

Was in dem Satz „auch diese Worte / sind nur auf den Sand geschrieben“ an Einsicht in die Unzulänglichkeit der Sprache noch zur Sprache kommen kann, verschärft sich in einem der folgenden Gedichte bereits zu einem sprachlichen Stottern (*Toba 6*).

Weiter gibt es in der *Toba*-Reihe die Zeile „es gibt nichts für mich zu schreiben“ (*na-nihitotsu kaku koto wa nai*). Diese Aussage ließe sich, verfolgt man Tanikawas weitere Auseinandersetzung mit der Sprache in dem Sammelband *Tabi*, zunächst allgemein übersetzen als die Erkenntnis, daß die Sprache vor dem Hintergrund ständig ineinander überwechselnder, sich ablösender Augenblicke zu einem fiktionalen Mittel wird. Flüchtigkeit des Augenblicks, das heißt Einmaligkeit des Augenblicks. In dem Moment, wo der Versuch unternommen wird,

den Augenblick sprachlich einzufangen, mit der Sprache festzuhalten, wird die Aussage bereits zu einer Nicht-Aussage, sie hat keine Gültigkeit, da sich der Augenblick aufgrund seines Flüchtigkeitscharakters schon wieder entzogen hat: „auch diese Worte / sind nur auf den Sand geschrieben“.³⁴ Terayama Shûji weist darauf hin, daß Tanikawa radikal zu der Bedeutung dessen, was schreiben heißt, zurückkehrt, Tanikawa weist die Sprache durch die Sprache zurück.³⁵ Radikal, das könnte zunächst heißen, das ästhetisch-poetische Verweilen in der Flüchtigkeit des Augenblicks hinter sich lassen und der Sprache mit anderen Mitteln auf den Grund gehen. „Es gibt nichts für mich zu schreiben“ – diese Aussage faßt in sich sozusagen mit einem einzigen Pinselstrich den ganzen intellektuellen Aufenthaltort der Sammlung *Tabi* zusammen.

Nach Kitakawa Tôru liegt der Schlüssel zu Tanikawas Popularität darin, daß sein sog. Widerstreit zwischen „hell und dunkel“, Dichtlust und bewußt durchgeführtem sprachlichen Experiment, sehnsuchtsvollem Rückblick auf das „verlorene Paradies“ und dem Bewußtsein des direkten Angeschlossenseins an die Realität der Gegenwart, letztlich immer in einem Gleichgewichtsverhältnis bleibt. Dieser (zu?) „gesunde Gleichgewichtssinn“ dürfte vielleicht auch für solche kritischen Stimmen mit ein wesentlicher Grund dafür sein, in Tanikawa nichts anderes als einen bloß populären Poeten zu sehen.³⁶

Doch spätestens in *Tabi* scheint dieser Gleichgewichtssinn ins Schwanken zu kommen. Allerdings erhebt sich bei einer näheren Untersuchung von Tanikawas späteren Arbeiten zugleich die Frage, ob hier tatsächlich von einer Identitätskrise gesprochen werden kann. Jedoch hat Tanikawa vielleicht in keiner seiner Gedichtsammlungen wie in der vorliegenden die Problematik seines poetischen Standorts so gelungen formuliert. Die Neigung zu lyrischer Leichtigkeit und das sprachtheoretische Moment dürften hier in gekonnter Weise miteinander verbunden sein.

Während Tanikawas Auseinandersetzung mit Sprache in der Gedichtreihe *Toba* im Rahmen des Verhältnisses von Subjekt und Leben (Existenz) deutlich wird und zwischen den Zeilen verschiedentlich die Identitätsfrage durchblickt, nimmt sich Tanikawa in der Gedichtreihe „anonym“ als Subjekt weitgehend zurück, wie das folgende Gedicht zeigt:

anonym 6

nioi no yô na mono

ima atte sude ni nai mono

nai no ni mô michi-michite int mono

toki no yô na mono

renga no kabe ga ari

sono ue de dô shite mo tsukamaranu mono

dô shite mo yobenu mono

hikari no yô na mono

hikari no naka no abu
abu no unatteru hatte
mono no mono no ne
no yô na
sono yô na koto
sono koto

anonym 6

Etwas wie Geruch,
 jetzt und schon nicht mehr da
 nicht da und füllt sich doch schon,
 etwas wie Zeit

da ist eine Ziegelmauer
 auf ihr etwas, überhaupt nicht zu greifen,
 etwas überhaupt nicht zu benennen,
 etwas wie Licht

Bremse im Licht
 ihre surrenden Flügel,
 wie Geräusche von etwas
 so etwas wie das,
 das da

Dieses Gedicht hat, wie Tanikawa selbst in einem Gespräch mit der Verfasserin erwähnte, einen konkreten Anlaß: eine Geruchsempfindung, die plötzlich in ihm eine Erinnerung wachrief. In diesem Gedicht wird der Versuch einer Annäherung an eine sich dem Zugriff der „Alltagslogik“ entziehende von sinnlichen Einflüssen gesteuerte Bewußtseinsdimension deutlich. Der sinnlich-konkrete Bereich öffnet sich perspektivisch nach hinten in die Dimensionen von Zeit (1. Strophe) und Raum (2. Strophe), in deren Verschränkung das Erinnernte existiert. Die Wahrnehmung des Geräusches (3. Strophe) fungiert als auslösendes Moment der Bewußtwerdung des erinnerten Objekts, das aus der Einheit der Elemente von Zeit und Raum hervortretend in den weiten Bereich der sinnlichen Wahrnehmung aufgenommen wird.

Bei näherer Betrachtung nimmt Tanikawa in dem vorliegenden Gedicht die später von ihm bewußt in zwei methodische Vorgehensweisen aufgespaltene Bestimmung des Aufenthaltsorts des Gedichts sozusagen im Ansatz bereits vorweg. Auf der einen Seite geht er von dem Standort des direkt an das „fließende Leben“ persönlich Angeschlosseneins aus, zugleich versucht er, über den Weg der Ausklammerung des subjektiven Ausdrucks das Gedicht neu zu bestimmen. Wenn Tanikawa später in einem 1975 veröffentlichten Gespräch mit Ôoka Makoto sagt, daß er unter Ausklammerung des persönlichen Ausdrucks (*jikohyôgen*) sich der

Besitzergreifung durch die Sprache überlassend in weitere Bereiche vordringen und sich über diesen Weg vielleicht dem Anonymen, „dem alten Ideal der Poeten“, nähern kann³⁷, sind hierfür in dem Gedicht *anonym 6* wohl erste Ansätze zu finden. Während Ausklammerung des persönlichen Ausdrucks in dem 1975 publizierten Band *Teigi* („Definitionen“) bereits bedeutet, konkrete Gegenstände, Gegenstände, „mit deutlicher Form“³⁸ zu beschreiben, kreist in dem vorliegenden Gedicht der Vorgang des Definierens noch um Objekte des innersubjektiven Bereichs.³⁹

V „Forderung eines heterogenen Stils“⁴⁰ zur Standortbestimmung des Gedichts – Gedichtsammlungen *Teigi*⁴¹ („Definitionen“), *Yonaka ni daidokoro de boku wa kimi ni hanashikaketakatta*⁴² („Mitten in der Nacht wollte ich in der Küche zu dir sprechen“), 1975

Im Jahre 1975 veröffentlichte Tanikawa zwei Gedichtsammlungen. Zwischen ihrer Publizierung und dem Erscheinungsjahr vor *Tabi* liegt eine Zeitspanne von sieben Jahren, in deren Verlauf er weitgehend sprachtheoretischen Untersuchungen Raum gibt. 1973 veröffentlichte er das Kinderbuch *Kotobaasobi uta*⁴⁵ („Wortspiel-Gedichte“). Zu seiner Beschäftigung mit Texten für Kinder schreibt Tanigawa, daß er *hiragana* nicht nur zum leichten Verständnis für die Kinder benutzt, sondern „dadurch, daß man *kanji* ausschließt und nur *hiragana* gebraucht, kann man sich vielleicht ein wenig dem Ursprung der japanischen Sprache nähern, oder, in meinem Fall, einen Zugang zur Yamato-Sprache finden“.⁴⁴

Der sog. Widerstreit in Tanikawa, bzw. seine „bipolare Intention“⁴⁵ findet exemplarischen Ausdruck in der Veröffentlichung zweier Sammlungen poetischer Texte in zwei verschiedenen Verlagen 1975. Während es ihm in dem Band *Yonaka ni daidokoro de boku wa kimi ni hanashikaketakatta* um die „unbarmherzige Suche nach dem Aufenthaltsort des Gedichts im jetzigen Augenblick des eher fließenden Lebens“⁴⁶ geht, versucht er in der Sammlung *Teigi* den Standort des Gedichts durch einen objektiv-präzisen Prosastil neu zu bestimmen. Bei den Sammlungen liegt also das gemeinsame Ziel zugrunde, mit jeweils verschiedenen Mitteln den Standort des Gedichts zu verdeutlichen und zu verifizieren, „den zwischen der japanischen Prosa und Poesie liegenden verschwommenen, vagen Bereich durch den poetischen Akt tief aufzugraben“.⁴⁷

Im folgenden sei ein Gedicht aus der Sammlung *Teigi* vorgestellt:

Hijô ni konnan na mono

sono hyômen wa haiiro to shiro ni irodorare, sono yôseki wa akiraka ni hanrippômê-toru o koete inai. sokumen ni, sofuto howaito sukottei R furû fôrudo no moji ga aru. sore wa chôdo yonhyakumai no yawarakai shiroi kami o zôshite ite, sorera no kami no yôto wa kôbaisha ni ichinin sarete im. ima, watashi wa sono saisho no ichimai o hikidashite hana o kanda.

sore wa aru kûkan o senyû shite iru. dakara tôzen jikan to iu sonzai yôshiki ni mo shitagatte iru. sore wa utsukushii no ka minikui no ka, watashi wa dangen dekinu. sorega nani de aru ka, watashi wa sude ni dokusha ni katatta darô ka?

Sehr schwierige Sache

Die Oberfläche ist grauweiß gefärbt, das Volumen übersteigt eindeutig keinen halben Kubikmeter. An der Seite stehen die Buchstaben soft white scotty R free fold.⁴⁸ Es hat genau 400 Stück weiches weißes Papier, der Gebrauch des Papiers bleibt dem Käufer überlassen. Jetzt habe ich davon das erste herausgezogen und meine Nase geschneuzt. Es occupiert einen Raum. Also folgt es selbstverständlich auch der Existenzform Zeit. Ob es schön ist oder häßlich ist, kann ich nicht mit Entschiedenheit sagen. Habe ich dem Leser wohl schon erzählt, was das ist?

In dem oben erwähnten Gespräch mit Ôoka Makoto findet sich folgende Äußerung Tanikawas, die über das vorliegende Gedicht einigen Aufschluß geben dürfte: „Mit dem Gefühl, äußerst präzise Prosa im Kopf zu haben und dabei eine Sache zu definieren, habe ich angefangen, meine ersten Prosagedichte zu schreiben. Mit der Konzeption, möglichst präzise Prosa zu schreiben, kann man sich vielleicht dem Gedicht nähern. Aber dabei war für mich wichtig, daß bei diesem Versuch am Ende auf keinen Fall präzise Prosa das Resultat war. Je präziser man die Untersuchung vornimmt, desto Komischeres kommt dabei heraus. Man kann sagen, daß man auf diese Weise von der Sprache hintergangen wird, umgekehrt kann man in solch einem Fall auch von einer möglichen Erweiterung der Sprache sprechen“.⁴⁹

Iwanari Tatsuya gelangt in seiner Rezension von *Teigi* zu folgendem Resultat.⁵⁰ „... Was geht morgens auf vier, mittags auf zwei und abends auf drei Beinen? – Ein Rätsel der Sphinx ... Das Interessante an diesem bekannten Rätsel ist, daß hier die Struktur des Rätsels in knapper und klarer Form ausgedrückt ist. Diese Darstellung ist ohne jeden Ballast genau und objektiv ... Die Beschreibung des Gedichts ist, verglichen mit der des Rätsels etwas zu ausführlich und wirkt etwas gezwungen. Dies beweist jedoch, daß das Interesse des Beschreibens (oder des Lesers) sich von der Beschreibung zum Beschreiben selbst verlagert ... In der ganzen Ausdehnung des Gedichtbandes *Teigi* konzentriert sich das Interesse des Dichters und des Lesers nicht auf das Ergebnis von *Teigi*, sondern auf die Tätigkeit von *Teigi* ... Weil hier aber die Beschreibung selbst das Objekt der Beschreibung ist, ... gelangt der Gegenstand nur als „Schatten“ der Sprache zu uns. Um es extrem auszudrücken: die Welt, die Tanikawa betrachtet, ist keine Welt der Gegenstände, sondern eine der Sprache ...“⁵¹

Die hier zur Diskussion stehende Sammlung *Teigi* ist das vorläufige und folgerichtige Resultat einer Entwicklung, die um die Mitte der Sechzigerjahre vor dem

Hintergrund einer Sprachverunsicherung bei Tanikawa einsetzt. Während sie auf der einen Seite zu den rein theoretischen Experimenten von *Teigi* führt, zu einer radikalen Entkleidung jeglichen poetischen Beiwerks, ist in der Sammlung *Yonaka ni daidokoro de boku wa kimi ni hanashikaketakatta* der poetische Charakter des Gedichts nicht gänzlich aufgebrochen, wie der folgende Text zeigt:

Takemitsu Tôru ni

2

nonderu'n darô ne konya mo doko ka de
kôri ga gurasu ni ataru oto ga kikoeru
kimi wa yoku shaberi toki ni futto damari-komu'n darô
bokura no kurushimi no wake wa hitotsu na no ni
sore o magirawasu hôhô wa betsu betsu da na
kimi wa nyôbô o naguru kai?

für Takemitsu Tôru

2

Du trinkst wohl, ja, irgendwo auch heute nacht
 ich höre das Eis gegen das Glas schlagen,
 du redest viel und versinkst dann, ich weiß, manchmal plötzlich in Schweigen.
 Wo wir doch die gleichen Qualen durchmachen,
 lenken wir uns ja doch verschieden ab.
 Schlägst du deine Frau?

In dem oben erwähnten Gespräch mit Ôoka Makoto sagt Tanikawa an anderer Stelle: „Mein Interesse geht dahin, mit dem Gedicht, in dem ich in einer der Alltagssprache sehr nahen Form über eine dem Alltagsleben nahen Dimension zu schreiben versuche, zu einer Dimension vorzustoßen, die völlig verschieden ist von der, die der sogenannte Ich-Roman beschreibt.“⁵² Diese bereits in dem oben vorgestellten Gedicht ‚*anonym 6*‘ in Ansätzen deutlich werdende poetische Konzeption bildet den Gegenpol zu den sprach-theoretischen Experimenten von *Teigi*. Da sich Tanikawa auf der einen Seite dem Aufenthaltsort des Gedichts unter dem Blickwinkel des „fließenden Lebens“, auf der anderen Seite über die präzise Definition von konkreten Gegenständen zu nähern versucht, könnte man hier wohl auch von einem dynamischen und einem statischen Stil sprechen.

Zusammenfassend ließe sich sagen, daß die gegenwärtig stark ausgeprägte Tendenz Tanikawas zum sprachlichen Experiment nicht isoliert von seiner um die Mitte der Sechzigerjahre aufkommenden „Sprachverunsicherung“ gesehen werden kann. Zugleich kann man ihn wohl einordnen in die Reihe der Schriftsteller

und Lyriker, die heute tradierte konventionelle Sprachformen experimentell zu überschreiten und in Reflexion und Neubestimmung von Sprache zu neuen Formen und Inhalten zu gelangen suchen.

- 1 siehe hierzu: *Gendaishi techô*, ‚-Teigi- ni tsuite no nisan no memo‘, Verf. IWANARI Tatsuya, Shichôsha: Tôkyô 1975, S.38.
- 2 ebd., ‚-Tabi- ni tsuite no ippôgo o tēpurekôdâ ni fuki-komu‘, Verf. TERAYAMA Shûji, S.58
- 3 siehe hierzu auch die westl. Rezeption: *Three Contemporary Japanese Poets*, trans. and introd. by Graeme WILSON and ATSUMI Ikuko, London Magazine Editions, 1972, S.53.
- 4 japanischer Lyriker, 1900–1964; Wegbereiter eines neuen Lyrizismus.
- 5 Originaltitel: ‚Harukana kuni kara‘, aufgenommen in *Tanikawa Shuntarô shishû*, Shichôsha: Tôkyô 1965.
- 6 übernommener Titel des Gedichts *The Waste Land* von T.S. Eliot.
- 7 siehe hierzu: *Gendaishi no shiteki tembô*, Hrsg. YAMAMOTO Sutezô, Ôfushakan: Tôkyô 1975, S.123.
- 8 aufgenommen in *Tanikawa Shuntarô shishû*, Shichôsha: Tôkyô 1965.
- 9 diese jungen Lyriker konzentrierten sich vor allem in den Gruppen *kai*, *wani* („Krokodil“) und *konnichi* („Heute“).
- 10 siehe hierzu: *Tembô*, „Tanikawa-ron“, Verf. IJIMA Kôichi, Nr.9, 1975, S.112ff.
- 11 geb. 1930, Mitglied der Gruppe *Wani*, leistete auch Beiträge an *Kai*, 1953 Veröffentlichung der Gedichtsammlung *Tanin no sora*.
- 12 siehe hierzu: *Tembô*, „Tanikawa-ron“, Verf. IJIMA Kôichi, Nr.9, S.112.
- 13 siehe hierzu: *Jojô no zensen*, Hrsg. KIYOOKA Takayuki, Shinchôsha: Tôkyô, 1970, S.94.
- 14 ebd.
- 15 siehe hierzu: *Three Contemporary Japanese Poets*, trans. and introd. by Graeme WILSON and ATSUMI Ikuko, London Magazine Editions, 1972, S.55.
- 16 siehe hierzu: *Gendaishi no shiteki tembô*, Hrsg. YAMAMOTO Sutezô, Ôfushakan: Tôkyô, 1975, S.126.
- 17 ebd.
- 18 aufgenommen in: *Tanikawa Shuntarô shishû*, Gendaishi Shichôsha: bunko, Tôkyô 1969.
- 19 geb. 1930; japanischer Theaterschriftsteller und Regisseur, Begründer des Untergrundtheaters Tenjôzashiki in Tôkyô.
- 20 geb. 1931; japanischer Dichter, Literaturtheoretiker, Theater- und Kunstkritiker, Mitarbeiter der Gruppen *kai*, *wani* und *konnichi*; 1956 Veröffentlichung der Gedichtsammlung *Kioku to genzai*.
- 21 unter die Vertreter der „neuen Sensibilität“ fallen allgemein die um 1930 geborenen jungen Dichter – siehe hierzu: *Tôji no kakei*, Verf. ÔOKA Makoto, Shichôsha (S. no shiron no shirizu): Tôkyô 1975, S.213–232.
- 22 siehe hierzu: *Tôji no kakei*, Hrsg. ÔOKA Makoto, Shichôsha (S. no shiron no shirizu): Tôkyô, 1975, S.214.
- 23 ebd.
- 24 ebd., S.215
- 25 ebd.
- 26 siehe hierzu: *Tanikawa Shuntarô shishû*, ‚*Sakuhinron*, *shijinron*‘, Verf. KITAKAWA Tôru, Shichôsha (Gendaishi bunko): Tôkyô 1969, S.136.
- 27 aufgenommen in *Tanikawa Shuntarô shishû*, Shichôsha (Gendaishi bunko): Tôkyô 1969.

- 28 Anspielung auf die zur Zeit der Veröffentlichung dieser Gedichtsammlung in Japan als modisch geltenden Farben in der Kleidung der Frauen, die sich nach den Fruchteisfarben richteten: Melone, Orange, Erdbeere, Traube.
- 29 siehe hierzu auch: *Three Contemporary Japanese Poets*, trans. and introd. by Graeme WILSON and ATSUMI Ikuko, London Magazine Editions, 1972, S.58f.
- 30 aufgenommen in: *Tanikawa Shuntarô shishû*, Shichôsha (Gendaishi bunko): Tôkyô 1969.
- 31 diese Gedichtsammlung ist vielleicht nicht zuletzt auch als Resultat von Tanikawas Aufenthalt in Amerika und Europa (1966–67) zu sehen.
- 32 siehe hierzu: *Tanikawa Shuntarô shishû*, ‚*Sakuhinron*, *shijinron*‘, Verf. Kitakawa Tôro, Shichôsha (Gendaishi bunko): Tôkyô 1969, S.148.
- 33 Hafenstadt und Badeort etwa 15km östlich von Ise.
- 34 siehe hierzu auch: *Gendaishi techô*, ‚*Tabi- ni tsuite no ippôgo o têpurekôdâ ni fuki-komu*‘, Verf. Terayama Shûji, Shichôsha: Tôkyô 1975, S.54.
- 35 ebd., S.55
- 36 siehe hierzu: *Gendaishi techô*, ‚*Teigi- o yomu*‘, Verf. KITAKAWA Tôru, Shichôsha: Tôkyô 1975, S.62f.
- 37 siehe hierzu: *Shi no tanjô*, ‚*Taiwa*‘, Verf. ÔOKA Makoto, TANIKAWA Shuntarô, Yomiuri shinbunsha: Tôkyô 1975, S.83.
- 38 ebd., S.82
- 39 Im Zusammenhang mit der Frage nach der Übersetzung und Interpretation von ‚mono‘ (Ged. ‚*anonym 6*‘) weist Tanikawa in einem Brief an die Verfasserin darauf hin, daß ‚mono‘ als Gegenstand des Bewußtseins hier im weiten Sinne der Definition entspricht siehe: *Kogojiten*, Hrsg. ÔNO Susumu, SATAKE Akihiro, MAEDA Kingorô; Iwanami shoten: Tôkyô 1974, S.1284 (Def.) 3/5.
- 40 siehe hierzu: *Asahi shinbun*, (6.8.1975), ‚*Bunka, bungei-jijô*‘, Verf. ÔOKA Makoto.
- 41 erschienen bei Shichôsha: Tôkyô 1975.
- 42 erschienen bei Seidôsha: Tôkyô 1975.
- 43 erschienen bei Fukuinkan shoten: Tôkyô 1973.
- 44 siehe hierzu: *Shi no tanjô*, ‚*Taiwa*‘, Verf. ÔOKA Makoto, TANIKAWA Shuntarô, Yomiuri shinbunsha: Tôkyô 1975, S.81.
- 45 siehe hierzu: *Tanikawa Shuntarô shishû*, ‚*Sakuhinron shijinron*‘ Verf. KITAKAWA Tôru, Shichôsha (Gendaishi bunko): Tôkyô 1969, S.136.
- 46 siehe hierzu: *Asahi shinbun*, (6.8.1975), ‚*Bunka-bungei jijô*‘, Verf. ÔOKA Makoto.
- 47 ebd.
- 48 eine Art Papierservietten.
- 49 siehe hierzu: *Shi no tanjô*, ‚*Taiwa*‘, Verf. ÔOKA Makoto, TANIKAWA Shuntarô; Yomiuri shinbunsha: Tôkyô, 1975, S.80f.
- 50 zusammenfassende Übersetzung der Verfasserin.
- 51 siehe: *Gendaishi techô*, ‚*Teigi- ni tsuite no nisan no memo*‘, Verf. IWANARI Tatsuya, Shichôsha: Tôkyô 1976, S.30–38.
- 52 siehe hierzu: *Shi-no tanjô*, ‚*Taiwa*‘, Verf. ÔOKA Makoto, TANIKAWA Shuntarô, Yomiuri shinbunsha: Tôkyô 1975, S.81.