



Kusano Shimpei

Literarischer Anarchismus und kosmische Ordnung – Kusano Shimpei, ein Dichter der Shôwa-Zeit

von Annelotte Piper (Hamburg)

A. *Leben und Werk*

B. *Gedichtübertragungen*

A

Kusano Shimpei gehört zusammen mit Miyazawa Kenji (1896–1933) und Miyoshi Tatsuji (1900–1964) in Japan zu den populärsten *Shi*-Dichtern seiner Generation. So mögen die in Teil B übersetzten Gedichte auch ein Beitrag zum Verständnis der Mentalität der modernen Japaner sein, dieses Lyrik-begeisterten Volkes, das sich trotz aller Elektronik seine uralte Liebe zur Poesie bewahrt hat.

Bei Kusano Shimpei, dem Dasein immer auch Dichten bedeutet, sind Biographie und Werk eng ineinander verschlungen. In jeder Phase seines Lebens zeugen seine Verse von Vitalität und Erlebniskraft. In ihnen widerspiegelt sich seine Weltsicht. Je älter er wird, desto mehr weiten sich die Ringe seiner Existenz und damit seiner Dichtung: Zu Anfang überwiegt das Nächstliegende, unmittelbar Erlebte und Erlittene (Sinnbild: die Frösche), dann erweitert sich der Radius bis zu den Bergen, die sich am Horizont abzeichnen und in denen sich Raum und Zeit begegnen (Sinnbild: der Fuji-san), und schließlich dringt das geheimnisvolle, unendliche Dunkel des Kosmos immer tiefer in seine Dichtung ein; damit meint der Dichter aber weniger das „Transzendente“, sondern die Urkraft, an der auch der Mensch Teil hat (Sinnbild: der Himmel). Unleugbar ist hier der Einfluß Chinas, das er als „zweite Heimat“ verehrt. Alle drei Themenkreise sind zu allen Zeiten in seiner Dichtung vorhanden, lassen sich also nicht als genau umrissene Stadien gegeneinander abgrenzen; sie können aber dazu dienen, kenntlich zu machen, wie sich das Schwergewicht im Laufe des Lebens verlagert.

Es wäre falsch, wollte man hieraus folgern, man habe es bei Kusano Shimpei mit einem introvertierten Poeten zu tun, oder mit einem Dichter im Abseits. Eher das Gegenteil ist richtig: als aufmerksamer und sensibler Beobachter seiner Gegenwart verfolgt er die politischen Ereignisse mit wachem Interesse, setzt sich mit den gesellschaftlichen und literarischen Strömungen seiner Zeit auseinander und nimmt deutlich Stellung – ohne deswegen direkt als politischer Dichter gelten zu können.

Kusano Shimpei, aus einer Familie kleiner Grundbesitzer, wurde am 12. Mai 1903 in Kamiogawa, einem Gebirgsdorf im Kreis Iwaki, Fukushima-ken, geboren. Dort besuchte er die Volksschule, und soviel er im Lauf seines Lebens auch herumvagabundiert, die Bindung an seine Heimat behält er bei und kehrt, wenn auch immer nur vorübergehend, dorthin zurück. Noch Jahrzehnte später widmet er ihr bewegende Gedichte, wie z.B. „Kamiogawa-mura“ (Das Dorf Kamiogawa), aus dem Band *Botanken* von 1948.

1916, nach seiner Aufnahme in die Mittelschule von Iwaki, verliert er gleichzeitig Mutter, Bruder und Schwester an Tuberkulose, ein Schicksalsschlag für den Dreizehnjährigen, der nachhaltige Erschütterung und lange Orientierungslosigkeit zur Folge hat. Der Vater, unstet und abenteuerlustig, verläßt die Heimat, siedelt nach Tōkyō über und überläßt seinen Verwandten die Erziehung des Sohnes. Nach vier Jahren bricht dieser seine Schulzeit ab, zieht zu seinem Vater nach Tōkyō und studiert ein halbes Jahr an der Keiō-Universität. Auf Drängen des Siebzehnjährigen nimmt ein Freund der Familie ihn als Angestellten zu sich in seine Firma nach Kanton. Dort lernt er in Abendkursen Englisch und Chinesisch an der Ling-nan-Universität.

Er begegnet chinesischen Schriftstellern wie Huang Ying, Liu Shin Yuan, Liang Tsun Tai und entdeckt in der amerikanischen Zeitschrift *Poetry* die zeitgenössische amerikanische Lyrik. Außer Edgar Lee Masters und e.e. cummings fasziniert ihn Carl Sandburg, der als moderner Wanderpoet seine Themen im Volksleben findet und damit bei Kusano Shimpei eine verwandte Saite zum Klingen bringt. Ein paar Jahre später veröffentlicht er eine Auswahl ihrer Gedichte in japanischer Übersetzung. Eine umfassende Anthologie amerikanischer Zeitgenossen bringt er 1931 zusammen mit Ono Tōzaburō¹ und Hagiwara Kyōjirō² unter dem Titel *Amerika Puroretarya Shishū* (Proletarische Dichtung Amerikas) heraus.

1923 reist Kusano Shimpei zur Musterung kurzfristig nach Japan. Bei einem Besuch in seinem Heimatdorf findet er nachgelassene Gedichte seines verstorbenen Bruders Mimpei, die ihn durch ihren Ton überraschen und zu eigenen Versuchen anregen. In dem Band *Haien no rappa* (Trompetenklang aus verfallenem Garten), 1923, erscheinen seine ersten eigenen Verse – davon einige in Englisch – zusammen mit denen seines Bruders.

Am 1. 9. 1923, dem Tag des großen Kantō-Erdbebens, tritt Kusano Shimpei von Kōbe aus die Rückreise nach Kanton an. 1925 organisiert er mit chinesischen und japanischen Freunden einen literarischen Zirkel „Poetry Meeting“ und gibt eine im Kopierverfahren hergestellte Zeitschrift für Dichtung *Dora* (Chinesische Trommel) heraus mit Gedichten in Japanisch und Chinesisch. *Dora* ist keineswegs die einzige japanische Lyrik-Zeitschrift, die damals auf dem Kontinent erscheint. Schon ein Jahr zuvor, 1924, hat Kitagawa Fuyuhiko³ zusammen mit Anzai Fuyue⁴ in Dairen, Mandschurei, die Zeitschrift *A* (für „Ajia“ (Asien)) gegründet. Bis zum endgültigen Rückzug der Japaner vom Festland sollten noch zahlreiche kleine private Lyrikpublikationen folgen, besonders in der Mandschurei und der Region Kwantung.

Die Zeitschrift *Dora* führt Kusano Shimpei als Herausgeber auch nach seiner Rückkehr nach Japan in 1925 weiter und erhält außer von seinem chinesischen Freund Huang Ying Beiträge von Ogata Kamenosuke,⁵ Miyazawa Kenji,¹ Hijikata Teiichi¹ u. a. Sie bestand bis 1928 und brachte insgesamt 16 Nummern heraus. Diese deutlich anarchistisch ausgerichtete Zeitschrift für Dichtung war die erste der drei Publikationen, die von Kusano Shimpei maßgeblich beeinflusst waren. Bei den folgenden, *Gakkô* (Schule), die von 1928 bis 1929 existierte, und *Rekitei* (Kalenderstufen), die, 1935 gegründet, mit Unterbrechungen bis heute erscheint, nimmt der Einfluß anarchistischer Vorstellungen allmählich ab. Nicht zuletzt unter dem Druck der Zeitumstände zeigt sich ein Wandel des dichterischen Bewußtseins, der die poetische Aussage nicht unberührt läßt.

Die Mitarbeiter der Zeitschrift *Dora* waren sich noch durchaus einig über ihre literarischen Absichten: Sie wollten anarchistische Dichtung machen. Auf der Grundlage eines sozialen Bewußtseins strebten sie nach geistiger Freiheit, die es jedem erlaubte, seine individuelle Auffassung über Anarchismus zum Ausdruck zu bringen. Einerseits waren sie entfernte Nachfolger des Shirakaba-Humanismus⁷ eines Takamura Kôtarô⁸ und eines Ozaki Kôyô,⁹ andererseits neigten sie den Auffassungen des *nôhonshugi* zu, eine politisch-soziale Strömung, die in der Agrarwirtschaft die Grundlage des Staates sah, so daß es nicht verwundert, wenn etwas „Schlichtes“, „Ländliches“, „nach Schlamm Riechendes“ ihre Dichtung durchzog.

In diesem Zusammenhang sollte vielleicht daran erinnert werden, daß diesem Ende Taishô einsetzenden literarischen Anarchismus schon andere sozialengagierte Bewegungen vorangegangen waren: zunächst die „Volks-Literaturbewegung“ der *Minshû-ha*,¹⁰ deren Anhänger Mitgefühl, Verehrung und Bewunderung für Bauern, Arbeiter und alle unterprivilegierten Bevölkerungsschichten empfanden und sich, vom Studierzimmer aus, an ihrem eigenen Wohlbefinden berauschten, ohne doch die Wirklichkeit und das Elend aus eigener Anschauung zu kennen. Zwischen ihrer Dichtung und der Realität gab es eine „nicht faßbare Verschiebung“. Diese Diskrepanz zwischen der subjektiven Vorstellung und den objektiven Gegebenheiten, zwischen süßer Idealität und grausamen Lebensverhältnissen, in ihre Dichtung aufgehoben zu haben, war das Verdienst der nachfolgenden Anarchisten und jungen Marxisten.

Hatte sich in der *Minshû*-Dichtung etwas von jenem Glanz widerspiegelt, deren sich Japans Wirtschaft auf Grund des Aufschwungs, den ihr der Erste Weltkrieg in Europa beschert hatte, erfreute, so schlug sich die wirtschaftliche Depression sozusagen als „Gegenströmung“ in den Versen der Gruppe *Aka to Kuro* (Rot und Schwarz),¹¹ dem Mittelpunkt der proletarischen Dichterbewegung, nieder, die 1923 u. a. von Hagiwara Kyôjirô,¹² Okamoto Jun¹³ und Tsuboi Shigeji¹⁴ gegründet worden war.

Diese Dichter waren aktive Marxisten oder Anarchisten und kannten den Alltag der Bevölkerung. Ihre Zeitschrift trug auf dem Umschlag die Worte „Das Gedicht ist eine Bombe. Dichter sind schwarze Verbrecher; sie schleudern Bomben zwischen die harten Steinmauern und den Türen der Gefängnisse“. Die Zeitschrift

war im Jahr des Kantô-Erdbebens gegründet worden, als Ôsugi Sakae,¹⁵ der wichtigste Kopf des politischen Anarchismus, von einem Kommando der Militärpolizei (*kenpeitai*) unter Führung des Hauptmanns Amakasu Masahiko ermordet worden war. Etwa um die gleiche Zeit wurde in Japan der europäische Dadaismus bekannt und gewann unter den Dichtern des literarischen Anarchismus wie etwa Takahashi Shinkichi¹⁶ Anhänger.

Der Anarchismus war in den Zwanziger Jahren keine „neue“ Bewegung mehr; er hatte bereits während des japanisch-russischen Krieges, 1904–05, in Japan Anhänger gefunden, besonders Kôtoku Shusui (1871–1911), die sich vornehmlich auf die Werke Peter Kropotkins beriefen. 1911, als eine Gruppe von Anarchisten einen Anschlag auf den Kaiser plante, wurde durch die Hinrichtung aller führenden Persönlichkeiten, unter ihnen Kôtoku Shûsui, die Bewegung zunächst unterdrückt, lebte aber nach dem Ende des ersten Weltkrieges wieder auf.^{16a} Nach dem Einmarsch japanischer Truppen in die Mandschurei 1931 wurde der Anarchismus erneut verboten. Die Hauptgedanken, die die kritischen, oppositionellen Literaten vom Anarchismus übernahmen, waren Dezentralisation der Macht; Ablehnung von Herrschaft und Eigentum; Gerechtigkeit aufgrund der natürlichen Veranlagung jedes Menschen; Streben nach Kooperation statt Wettbewerb; Rückzug aus der Welt der materiellen Werte und Hinwendung zur Befreiung des Individuums. Diese Ideen, die sich im Werk anarchistischer Dichter finden, gehen weit über die allen Dichtern gemeinsame Ablehnung von Regierung einerseits und Kleinbürgertum andererseits hinaus. Als Ausdruck der Befreiung erfinden diese anarchistischen Dichter kühne neue Bilder und benutzen schockierende Gedichtformen, mit denen alle vorangegangenen Experimente in den Schatten gestellt werden sollen.

Sowohl in der Shi-Zeitschrift *Dora* wie in *Gakkô* veröffentlichten dezidierte Anhänger des Anarchismus wie Okamoto Jun¹³, Ono Tôzaburô¹ und Hagiwara Kyôjirô²; beide Organe boten jedoch kein politisches Forum für einen so bewußt marxistischen Dichter wie Tsuboi Shigeji,¹⁴ der daher die 1923 gegründete Zeitschrift *Aka to Kuro*¹² bevorzugte. In den von *Dora* und *Gakkô* publizierten Texten stand nicht so sehr die Gesellschaft im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Natur, als deren Teil sich jeder selbst fühlte, und zu der jeder eine eigene unverwechselbare Beziehung unterhielt. Damit hoben sich die literarischen Anarchisten auch ab von den Dichtern vorangegangener Richtungen wie *Minshû-ha*¹¹ und *Shirakaba*,⁸ deren Humanismus sich aus der Lebenswirklichkeit ableitete. Gewiß fand auch ein Dichter wie Kusano Shimpei seine Themen oft in der Realität, aber er schuf daraus eine neue dichterische Wirklichkeit, eine poetische Welt, deren Bestandteile seiner Realitätserfahrung entnommen waren, wie z.B. in *Mudai* (Ohne Überschrift)^{VIII}.

Die ersten, als „Pamphlete“ gedruckten Gedichte Kusano Shimpeis, im Kopierverfahren hergestellt, sind *Gesshoku to hanabi* (Mondfinsternis und Feuerwerk) sowie *Batta* (Heuschrecken), und erscheinen 1924, während er noch in China ist. Dann zwingen die politischen Verhältnisse ihn, nach Japan zurückzukehren. Die gegen die japanischen Spinnereien in Shanghai gerichteten Streiks

chinesischer Arbeiter vom 30. Mai 1924 sind das Signal, mit dem die „Bewegung vom Vierten Mai 1919“ in ein neues, klar anti-imperialistisches, revolutionäres Stadium eintritt. Kusano Shimpei, dessen ironisch-bitteres Abschiedsgedicht von China „Kanton wo saru chokuzen“ (Eben bevor ich Kanton verlasse), das zwar erst sieben Jahre später, in dem Band *Ashita wa tenki da*, erscheint, verrät mit folgenden Zeilen, auf welcher Seite er damals stand:

Weltmilitarismus – Banzai!

Weltkapitalismus – Banzai!

Dennoch wird er das Opfer der sich verschärfenden anti-japanischen Bewegung, die sich besonders gegen die kommerzielle Vorherrschaft Japans richtet, und muß China verlassen. Enttäuscht, voller Angst und Unsicherheit, kehrt er heim, fest entschlossen, eines Tages zurückzukommen.

In Japan setzt er seine Tätigkeit als Herausgeber der Zeitschrift *Dora* fort. Er gewinnt Beiträge von den Shi-Dichtern Miyoshi Jûrô,¹⁷ Yagi Jûkichi¹⁸ und besucht Takamura Kôtarô,⁹ der ihm später das Vorwort zu seinem ersten „offiziellen“ Gedichtband schreibt. Krankheit unterbricht zeitweise seine literarische Tätigkeit. Nach der Entlassung aus dem Hospital beginnt eine Zeit der Ruhelosigkeit und des ständigen Wohnsitzwechsels zwischen Tôkyô, Fukushima-ken, Hyôgo-ken, Tochigi-ken. 1928 heiratet er und sucht nun zunächst als Taxichauffeur seinen Lebensunterhalt zu verdienen, muß dies jedoch wegen Krankheit wieder aufgeben.

Nachdem *Dora* ihr Erscheinen 1928 einstellt, erhält die anarchistische Dichterbewegung einen neuen Mittelpunkt in *Dandô* (Flugbahn), die von 1930 bis 1931 in sieben Nummern erscheint und u. a. von Ono Tôzaburô herausgegeben wird. Kusano Shimpei gründet sofort eine andere kleine, kurzlebige Privatzeitschrift für Dichtung *Gakkô* (Schule) in Maebashi, Gumma-ken, zusammen mit dem dort ansässigen Itô Shinkichi.¹⁹ Bis 1929 erscheinen sieben Ausgaben. Ihr Inhalt, meint Itô Shinkichi später einmal, gehöre nicht mehr zur „anarchistischen Literatur“, sondern sei „literarischer Anarchismus“, womit er auf die Verlagerung des Schwergewichts von anarchistischen Ideen zu poetischem Ausdruck hinweist. Nach wie vor freilich sind alle Beiträge durchdrungen von einem Geist der Opposition gegen die bestehende Ordnung und Herrschaft, und viele stammen aus der Feder überzeugter Nihilisten und Anarchisten. Dichter wie Takahashi Shinkichi,¹⁶ Ogata Kamenosuke,⁵ und etwas später auch Nakahara Chûya²⁰ veröffentlichen hier Gedichte. Eine Bestandsaufnahme bietet der 1929 erschienene Sammelband *Gakko shishû* mit Versen von 37 Dichtern.

Itô Shinkichi charakterisierte später in einer Studie „Gedichte in der Gegenströmung“ („Gyakuryû no naka no uta“) die einzelnen *Gakkô*-Dichter wie folgt: Kusano Shimpeis Dichtung habe immer deutlicher den Charakter literarischer Kunst angenommen, während dagegen Ono Tôzaburô seiner Denkweise in seiner Dichtung Gestalt gab. Hagiwara Kyôjirô² sei ein Dichter der Erfahrung; Oe Mitsuo²¹ habe sich, wie er selbst auch, allmählich dem Marxismus zugewandt. Gemeinsam war allen Dichtern des literarischen Anarchismus, wie Itô Shinkichi in anderem Zusammenhang schreibt, daß sie die Freiheit suchten und sich weder

von Gebräuchen oder Überlieferungen noch von der allgemeinen Banalität der Welt fesseln lassen wollten. Daß sie dabei auch in Bereiche vordrangen, die nach bürgerlichem Urteil als zügellos galten, lag in der Natur der Sache.

Wenden wir uns jetzt wieder dem Werk Kusano Shimpeis zu: 1929 – er wohnt seit 1928 in Maebashi, Gumma-ken, ist ohne feste Arbeit und fast ohne Geld – erscheint sein erster erfolgreicher Gedichtband *Daihyaku kaikyû* (Der hundertste Stand). Dieser Sammlung mit 45 Gedichten über Frösche sollen im Laufe der Zeit noch drei weitere Bände mit Froschgedichten folgen. Warum gerade Frösche? Welche Bedeutung haben sie für den Dichter? Vielleicht kann man sie als seine „Lieblingstiere“ bezeichnen, oder, ähnlich wie für Murô Saisei²² die Fische oder für Hagiwara Sakutarô²³ die Raben, als Symbol seiner eigenen Empfindungen. Die Frösche, Bewohner von Schlammtümpeln, anspruchslos, vital und chaotisch, bilden mit ihrem lauten, unschönen Gequake einen schreienden Kontrast zum „Edlen“, zur „Oberschicht“ einer Gesellschaft – und eben darum hat Kusano Shimpei sie in sein Herz geschlossen. Für ihn sind Frösche die unterdrückten Lebewesen par excellence, in ihnen sieht er sich selbst in anderer Gestalt, und so schildert er ihre Liebe, ihr Vergnügen, ihren Tod, ihren Gesang und ihre Ängste, als sei er einer der ihnen.

Faßt man die vorangegangene Strömung der „Volks-Dichtung“ (Minshu-ha) als eine Dichtung über die Arbeitslosen, Armen, Benachteiligten der Gesellschaft auf, also über den „Vierten Stand“, dann geht Kusano Shimpei mit seinem Gedichtband-Titel *Daihyaku kaikyû* von 1928 weit darüber hinaus. Aus seinen Versen spricht nicht mehr nur Sympathie, sondern Solidarität mit der alleruntersten Schicht, und sie beruht auf seinen eigenen Erfahrungen bitterer Armut und unstehten Daseins, aber auch auf seiner Lust an ausgelassenem Feiern und Trinken, an Freuden, wie er sie auch den Fröschen unterstellt. Aber außerdem waren die Frösche für ihn, besonders als er in China lebte, Inbegriff seiner Heimat und erinnerten ihn an sein Dorf im Fukushima-ken.

Das Motto^I zu dem Band *Daihyaku kaikyû* ist ein „hommage“ an die Frösche; in ihnen sieht er den Anarchismus verwirklicht und daher wählt er sie als das poetische Bild für die eigenen Ideale. „Frösche sind nach Gosse riechende Proletarier“, und „der Chor der Frösche ist unvergleichbar auf der ganzen Welt“. Bei ihnen gibt es kein Oben und kein Unten, sie leben, dem Tag hingegeben, in engem Kontakt zur Natur. Er sieht in ihnen die Träger des Absurden, Irren, Erotischen und Mystischen.

In dem „Gespräch an einem Herbstabend“^{II}, eine Prosadichtung in Umgangssprache, wird die Furcht der Armen vor der Kälte ausgedrückt. Zwei Frösche unterhalten sich über den ihnen bevorstehenden Winterschlaf. Der Leser dieses Gedichts fühlt sich selbst in die Lage der Sprechenden versetzt. Ton und Rhythmus des japanischen Textes – jeder Satz endet mit dem umgangssprachlichen Ausruf „ne“ – durchtränken die Stimmung mit einem Gefühl der Verlassenheit, fast wie ein letzter Atemzug.

In dem Gedicht „Von Kindern gejagter Frosch“^{III} sowie in „Tod des Froschmännchens“^{IV} wird die unbarmherzige Grausamkeit des Lebens gezeigt, und das

kreatürliche Leid, das an Urinstinkte rührt. Auch Frösche sind Lebewesen, die einer Gemeinschaft angehören und deren plötzliches Verschwinden Kummer und Leid auslöst. Kitagawa Fuyuhiko³ weist darauf hin, daß mit dem Gedicht „Von Kindern gejagter Frosch“ auf den Meuchelmord am Anarchistenführer Ôsugi Sakae¹⁵ angespielt wird.

„Tod des Froschmännchens“ wird von vielen japanischen Kritikern als eines der hervorragendsten Gedichte Kusano Shimpeis bezeichnet. Realistik und Phantastik bilden hier keine bizarre Szene, sondern beschwören ein tiefes Leid. Mit wenigen Strichen wird grenzenlose Trauer fühlbar gemacht.

In dem gleichfalls von japanischen Kritikern viel zitierten Gedicht „Geschwister, totgedrückt unter einer Holzpantine“^V wird die ganze Empörung gegen die Übermacht der Herrschenden ausgedrückt, von der das schwache Individuum mitleidlos zermalmt wird. Das Sterben eines einzelnen, von einer Holz-*geta* zerdrückten Frosches wird vom Gesichtspunkt seiner Gefährten aus wahrgenommen; die zahlreichen, aber ohnmächtig und unbeholfen zuschauenden Froschgeschwister haben nur ihre Solidarität als Trost.

In dem Gedicht „Gewitter und Kröte“ aus dem gleichen Band trotz eine Kröte der Unbill des Gewitters, schweigend wartend. Unter peitschendem Regen, Donner und Blitz wird sie sich der Kraft ihrer eigenen Natur bewußt, die es ihr erlaubt, unbekümmert den Blitzen, diesem „Gipfel der Hysterie“, wie den „Trommelwirbeln“ des Donners standzuhalten.

In anderen Gedichten drückt sich unverblümte Erotik aus, die der Dichter, sich der eigenen Jugend erinnernd, hier speziell den Fröschen zuschreibt. In „Totengeister“^{VI} verbindet sich Kusanos Lust an der Lautmalerei mit versteckter Kritik an den politischen Verhältnissen zu einem skurrilen, frisch und neuartig anmutenden Gedicht.

Hierbei denkt man unwillkürlich auch an das „nach Schlamm Riechende“ der anarchistischen Poesie, die sich in den überlieferten Vorstellungen zwar auskennt, sich aber nicht an sie gebunden fühlt, sondern nach Lust und Laune mit ihnen verfährt. Der Refrain dieses Gedichtes: „*wai wai wai – rarirara rarirara*“ gibt das laute Lachen der Frösche wieder und ahmt gleichzeitig den Rhythmus des Tanzes nach. Der nasse, im Ganzen verschlungene Frosch, steht hier als Sinnbild für den von der Polizei gefaßten Anarchisten. Im Bauch einer Schlange, die aus der Sicht der Frösche der Gipfel der Grausamkeit ist, bekommt er viele neue Beine, mit anderen Worten: es wachsen mehr Anarchisten nach.

Dieser frühe Gedichtband „Der hundertste Stand“ kündigt wie ein Fanfarenstoß das Erscheinen des vitalen, vielseitigen Ur-Poeten Kusano Shimpei auf der Bühne der modernen Dichtung an. Kein Wunder, daß er sich auch mit avantgardistischen Gedichtexperimenten beschäftigt, die eigentlich Sache der *Shi to Shiron*-Bewegung und deren Modernisten sind. Kusanos eher spielerische, auf Verbildlichung und Lautmalerei basierende Froschgedichte dieser Art sind zwar dem gleichen Zeitgeist der Zwanziger Jahre, also der späten Taishô- und frühen Shôwa-Periode, entsprungen, haben aber eine viel vitalere Basis. Ein Gedicht, das er „Frühlingswachstum“ (*shunshoku*) betitelt, besteht aus weiter nichts als 37

mal die Hiragana-Silbe *ru*. Damit, erklärt Itô Shinkichi, ist der bildliche Eindruck von Froschlaich in einem warmen Frühlingstümpel gegeben; spricht man dazu die Silbe *ru* laut vor sich hin, tönt es wie jenes zufriedene, leise Froschgequacke, das beim Laichen erklingt. Ein anderes Mal verwendet er die Sprache nur als Überschrift: „Winterschlaf“ kann man als Bildgedicht bezeichnen, ein dicker, ganz schwarz ausgemalter Kreis stellt das Loch in der Erde dar, in das die Frösche für ihren Winterschlaf hineinkriechen.

Daß sich die Anarchisten nicht nur als Außenseiter der Gesellschaft und als Individuum, sondern auch als Teil des Kosmos empfinden, – ein Gedanke, der im späteren Werk Kusano Shimpeis immer deutlicher zutage tritt, – finden wir schon in dieser ersten Sammlung in dem Gedicht „Furuike ya ...“ (Alter Weiher ..)^{VII} ausgedrückt. Es ist eine Paraphrase auf das berühmte Haiku Bashôs, des größten japanischen Haiku-Dichters, der von 1643 bis 1694 lebte. Für Kusano Shimpei verbinden sich hier zwei Themen, die ihn als Dichter am meisten bewegen und inspirieren: der Frosch und der Kosmos.

In Maebashi nimmt der Dichter eine Tätigkeit als Korrektor an einer Zeitung an. Er setzt seine literarische Arbeit fort, gibt mit Itô Shinkichi *Gakkô* heraus und trifft Hagiwara Sakutarô, der um diese Zeit ebenfalls in Maebashi, seinem Geburtsort, wohnt. Er schreibt über Carl Sandburg, Edgar Lee Masters und über das proletarische Gedicht. 1931 siedelt er über nach Fukushima.

In Tôkyô, Azabu, macht er 1932 eine Hähnchenbraterie auf, die er nach seinem Heimatdorf „Iwaki“ nennt. Um sich Betriebskapital zu beschaffen, vor allem aber, um sich ein Fahrrad kaufen zu können, verfällt er auf den Gedanken, einen neuen Gedichtband herauszugeben. In kürzester Zeit schreibt er die Verse und auch das Drucken und Binden besorgt er selbst. Er schmückt den Einband mit einer suggestiven Zeichnung von dem ersehnten Fahrrad. Der Titel: *Ashita wa tenki da* (Morgen wird's schön), 1931. Eine Reihe von Gedichten aus dieser Sammlung deuten auf seine Beschäftigung mit dem europäischen Anarchismus. Sie befassen sich mit Kropotkin und Bakunin und mit dem ukrainischen Esperanto-Autor Vasiii Jakobvich Yaroshenko (jap. Eroshenko), 1889–1952, der damals in Japan populär war. Alltagssprache und Prosadichtung dominieren, wie z. B. in dem Gedicht „Mudai“ (Ohne Überschrift)^{VIII}; hier wird geschildert, wie der Autor und sein Freund K. den eben aus dem Gefängnis von Maebashi entlassenen Anarchisten G. zum Bahnhof begleiten und die Frist bis zur Abfahrt des Zuges zusammen verbringen. Die heftigen Gefühle, die den Dichter während dieser kurzen Zeitspanne bedrängen, werden nicht ausgedrückt; erst nach dem letzten Satz erkennt der Leser die emotionale Situation, deren Kompliziertheit einen eindeutigen Titel nicht zuläßt: die tiefe Freundschaft zu G. und das Einbezogensein in dessen Schicksal, die Bitterkeit über das Erlittene, die Erleichterung nach der Entlassung und die Trauer über den bevorstehenden Abschied.

Diese kurze Szene hat sich in der Wirklichkeit vermutlich genau so abgespielt, ist also ein Ausschnitt aus der gelebten Realität. Dennoch ist es kein realistisches Gedicht, sondern es wird eine neue poetische Wirklichkeit geschaffen, die den

Leser zu einem tieferen Verständnis einer Situation führt. Kusanos genau überlegter Ausschnitt vermittelt nicht nur die Vorstellung einer Szene, sondern schafft eine poetische Welt, in der die unausgesprochenen Gefühle der Freundschaft, des Trennungsschmerzes, der Richtungslosigkeit, der leidenschaftlichen Empfindung ineinander übergehen. Ein anderes Gedicht aus dem gleichen Band „Kaze ni wa kaze“ (Im Wind der Wind) gibt die barbarischen Umstände des Kampfes ums Überleben wieder, das der Dichter als Arbeitsloser in Maebashi gegen Hunger, Kälte und Schmerzen führt. Auch hier geht es um Alltagserfahrungen, die in der Umgangssprache ausgedrückt werden; dennoch mündet die Dichtung nicht in die Trivialität des Realismus, mag auch die Aussage gegenüber der Form vorherrschen.

Die Ideen des Anarchismus lassen Kusano Shimpei nicht los und 1932 gibt er eine Auswahl aus den Briefen von Sacco und Vanzetti²⁴ in japanischer Übersetzung heraus. Inzwischen ist er wieder als Korrektor tätig: 1933 bei der *Jitsugyô no Sekaisha*, 1934 bei der Tageszeitung *Teitô Nichinichi Shimbun*.

Als Miyazawa Kenji⁶ 1933 stirbt, widmet sich Kusano Shimpei der Herausgabe der Nachrufe und anschließend der Veröffentlichung seines Werkes, das zu Miyazawas Lebzeiten nur bruchstückweise erschienen war. Kusano Shimpei kommt das Verdienst zu, den größten Teil der insgesamt 1200 Gedichte Miyazawa Kenjis aus nachgelassenen Manuskripten herausgegeben und damit die nach dem Krieg einsetzende Welle der Popularität dieses Dichters ausgelöst zu haben. Seinen vornehmlich im Lotus-Sûtra wurzelnden buddhistischen Glauben hat Miyazawa Kenji nicht nur literarisch in seinem Werk ausgedrückt, sondern auch in seinem Leben und seiner Arbeit, die er in den Dienst der Landbevölkerung seiner nordjapanischen Heimat stellte. Er suchte die buddhistische Lehre, die dem Bodhisattva-Ideal entsprechend fordert, allen Lebewesen helfend beizustehen, und die von der fundamentalen Gleichheit und Einheit alles Lebendigen ausgeht, in die Wirklichkeit umzusetzen. Einige dieser Miyazawa kennzeichnenden Züge finden sich auch in Kusanos Dichtung wieder, wie z. B. eine tiefe, aufrichtige Naturverehrung, die nicht bei der bloßen Betrachtung und Beschreibung stehen bleibt, sondern durch Aufhebung der Subjekt-Objekt-Beziehung zu einer Identität mit den Naturerscheinungen, zu einer Einheit mit dem Kosmos zu gelangen sucht. Besonders in dem nächsten, 1936 erschienenen Gedichtband *Bogan* (Mutterfelsen) finden sich überraschend viele Gedichte, in denen solche Ideen anklingen und die tief in das Wesen der Natur hineinführen.

Die Gründung der *Shi*-Zeitschrift *Rekitei* plante man schon für 1933. Da diese Zeitschrift aber nicht mehr im einfachen Vervielfältigungsverfahren wie *Dora* und *Gakkô*, ihren beiden Vorläuferinnen, erscheinen sollte, mußte ihre finanzielle Basis vorher gesichert werden. Das dauerte länger als angenommen. Hinzu kam der plötzliche Tod von Miyazawa Kenji; den ursprünglich vorgesehenen Titel der Zeitschrift, *Jirô*, gab man nun der Gedächtnisnummer für Miyazawa Kenji. Die Zeitschrift erhielt den Namen *Rekitei* (Kalenderstufen).

Im Mai 1935 kam schließlich die erste Nummer von *Rekitei* heraus. Kusano Shimpei unterscheidet in seiner „Kleinen Geschichte von *Rekitei*“²⁵ zwei Perioden: die erste bis einschließlich Nr. 26/1944, und die zweite ab 1947 bis zur Gegenwart. Trotz ihres unregelmäßigen Erscheinens spielte sie in der Welt der *Mi-Dichtung* eine wichtige Rolle. Um ihre Situation deutlich zu machen und sie gegen andere Gruppen abzugrenzen, empfiehlt sich ein Blick auf die zeitgenössische *Shi*-Dichtung und ihre wichtigsten Zeitschriften.

An der von 1928 bis 1931 existierenden, einflußreichen *Shi*-Zeitschrift *Shi to Shiron* (*Shi*-Dichtung und *Shi*-Poetik), die eine Gegenposition zu dem literarischen Anarchismus von *Gakkô* einnahm, wirkten u. a. Haruyama Yukio,²⁶ Kitagawa Fuyuhiko³ und Ueda Toshio²⁷ mit; sie wollten die un-poetische Diktatur, die ihrer Meinung nach in der frühen *Shi*-Welt geherrscht hatte, durchbrechen und den Surrealismus in Japan bekannt machen. Dichter, die auch als „Modernisten“ bezeichnet werden, wie Nishiwaki Junzaburô,²⁸ Kitasono Katsue²⁹ und Murano Shirô³⁰ veröffentlichten hier ihre Verse. Neben Übersetzungen europäischer und amerikanischer Lyrik brachten sie Artikel über ausländische Poetik. Sie förderten das Verstehen moderner Malerei und Musik und gaben damit den Formen künstlerischen Ausdrucks vielerlei Anregungen.

Shi. Genjitsu (Dichtung. Wirklichkeit), eine Zeitschrift, die man als die „Wiege des Neo-Realismus“ bezeichnete, war 1930 von Kitagawa Fuyuhiko³ gegründet worden, weil sein sozial engagierter Realismus in *Shi to Shiron* keinen Platz mehr hatte. Hier bot sich linksgerichteten und anarchistischen Dichtern wie Ono Tôzaburô,¹ Hagiwara Kyôjirô,² Itô Shinkichi,²¹ Yokomitsu Riichi³¹ und Maruyama Kaoru.³² Gelegenheit zur Veröffentlichung ihrer Dichtung, bis *Shi. Genjitsu* 1931 wieder eingestellt wurde.

Cogito, 1932 gegründet, existierte bis 1944 und brachte außer Dichtung auch Prosa heraus. Die Impulse kamen von Lyrikern, die der deutschen Romantik zuneigten, wie Itô Shizuo,³³ Tanaka Katsumi³⁴ und Jimbo Kôtarô.³⁵

Eine der wichtigsten Publikationen für *Shi*-Dichtung war die 1934 gegründete Zeitschrift *Shiki* (Vier Jahreszeiten), die einer neuen lyrischen Richtung zum Durchbruch verhalf. Ihr Mittelpunkt war Miyoshi Tatsuji.³⁶ Zu den Herausgebern gehörten außerdem Maruyama Kaoru³³ und Hori Tatsuo.³⁷ Die Beiträge von Nakahara Chuya,²⁰ Tsumura Nobuo,³⁸ und Tachihara Michizô³⁹ zeigten in eine Richtung, die sich zwar einer proletarischen, poetische Empfindungen verachtenden materialistischen Gedichtauffassung widersetzte, aber ebenfalls eine neue, freie, menschliche Welt zu schaffen suchte. Sie lehnten den europäischen Symbolismus und die Romantik nicht ab, wollten diese jedoch zusätzlich, sozusagen zur Veredelung und Weiterentwicklung ihrer eigenen japanischen Poesietradition, übernehmen.

Rekitei vertrat, zum Unterschied von diesen Gruppierungen sowie von der früheren, eindeutig anarchistisch orientierten Zeitschrift *Aka to Kuro*¹² grundsätzlich eine humanistische und realistische Auffassung, die individuell verschieden ausfiel, weil jeder Beitragende Wert auf seine Unabhängigkeit und auf eine eigene

poetische Vorstellungswelt legte. Hier jedenfalls kam der anarchistische Grundzug im Wesen Kusano Shimpeis, der auch seine literarische Tätigkeit beherrschte, deutlich zum Vorschein: Eine einheitliche Atmosphäre konnte und wollte er nicht herstellen; jedes Mitglied hatte seine eigene Sprache und seinen eigenen Standpunkt, und nur über die Grundhaltung war man sich einig: Widerstand gegen den inhumanen, militaristischen Zeitgeist, Unterstützung der „Gegenströmung“ und Leben für die Dichtung. Eine solche Ansammlung ausgesprochener Individualisten zu diesem Zeitpunkt war allein schon ein Ereignis, dem kulturelle Bedeutung beizumessen ist.

So kann man also die Dichter, die in der Zeitschrift *Rekitei* veröffentlichten, wie Kusano Shimpei, Okazaki Seiichirô,⁴⁰ Ogata Kamenosuke,⁵ Takahashi Shinkichi,¹⁶ Hemmi Yûkichi,⁴¹ Hishiyama Shûzô,⁴² Hijikata Teiichi⁷ – ihre Zahl wuchs schließlich auf über achtzig – schwerlich eine Gruppe nennen; es waren vielmehr lauter selbständige, geformte Persönlichkeiten, die in *Rekitei* dank der Breite des Spektrums ein passendes Forum fanden. Auch war die Abgrenzung gegenüber den anderen *Shi*-Zeitschriften durchaus nicht hermetisch und viele Dichter publizierten in mehreren Organen. Kusano Shimpei selbst paßte weder zur politisch geprägten, proletarischen Dichter-Bewegung um *Aka to Kuro*, zu der er freilich freundschaftliche Beziehungen unterhalten hatte, noch fühlte er sich bei den avantgardistischen Modernisten von *Shi to Shiron* zuhause, obgleich er, wie wir gesehen haben, durchaus Sinn für poetische Experimente hatte. Er befand sich in seiner Dichtung auf dem Weg zu einem Ausgleich zwischen dem Ausdruck der selbst erfahrenen Wirklichkeit und dem Willen zur künstlerischen Gestaltung, oder, um es in der Terminologie Itô Shinkichis zu sagen: zwischen Lebensbewußtsein und Kunstbewußtsein.

Wenn gelegentlich behauptet wird, bei *Rekitei* habe es weniger Streiterei gegeben, als etwa bei *Shi to Shiron* oder bei *Shiki*, so mag das, außer an der Integrationskraft Kusano Shimpeis und der Freundschaft, die die Dichter miteinander verband, auch daran gelegen haben, daß die *Rekitei*-Leute etwas Dörfliches, „nach Schlamm Riechendes“ beibehalten hatten und den Verhältnissen ihres Landes verbunden geblieben waren, während die Dichter von *Shi to Shiron* und *Shiki* zur intellektuellen Großstadtschicht gehörten. Die *Rekitei*-Mitglieder lehnten Nachahmungen europäischer oder amerikanischer Dichtung ab. Ebenso wenig machten sie dem Zeitgeist in Form von Japonismus oder „Verehrung des Hergebrachten“ Zugeständnisse. Sie dichteten spontan und ursprünglich aus einem bewußten Gefühl der Gegenwart.

Einige Kritiker sehen Parallelen zu den Prinzipien der französischen Fauve-Malern, die grelle Farben benutzten, um ihre ketzerischen, irrationalen Leidenschaften auszudrücken, und die sich von allen Vorbildern freigemacht hatten. Ebenso wollten die *Rekitei*-Dichter die Worte von ihren herkömmlichen, ästhetischen oder moralischen Bedeutungen befreien, damit sie nur dem Ausdruck heftiger Leidenschaft dienten. Daher bekam ihre Dichtung manchmal etwas Primitivistisches: Sie verehrten die Urkräfte und die absolute Lauterkeit, aber sie haßten die städtische Ordnung und ihre Etikette. Mancher Dichter scheute sich auch

nicht, in seine Verse gebrochene Töne, Schreie, Groteskes, Wütendes, Sarkastisches, kurz: durchaus Unpoetisches einzuflechten.

Hatte ein solcher, wie immer gearteter Ausdruck des Lebensbewußtseins in Kusano Shimpeis frühen Gedichten noch überwogen, in den folgenden Bänden zeigt sich eine Wandlung: Die Verherrlichung der Vitalität und das Aufbäumen gegen die Autorität treten zurück gegenüber einer Bejahung der Wirklichkeit, einem Wunsch nach Harmonie und eine immer deutlichere Neigung, die kosmische Dimension einzubeziehen.

In der Form freilich bleibt ein gesteigerter Ausdruckswillen nachweisbar. Angefangen beim Band *Ashita wa tenki da* verwendet der Dichter keine Kommata mehr, sondern läßt jede Verszeile mit einem Punkt enden ohne Rücksicht darauf, ob sie logisch und grammatikalisch mit der nächsten Zeile verbunden ist. Durch den mit einem Punkt gegebenen Einschnitt bekommt jedes Wort und jede Zeile für sich einen stärkeren Akzent; der Punkt markiert ein Erlöschen und verlangt vom Leser, den Inhalt der Zeilen als Ganzes, in sich Geschlossenes, im Gedächtnis zu behalten.

In den folgenden Bänden *Bogan* (Mutterfelsen), 1936; *Kaeru* (Frösche), 1938, und *Zekkei* (Wundervolle Landschaft), 1940, ist Kusano Shimpei zur dichterischen Reife gelangt, und hat die ihn von Anfang an beherrschenden Antriebskräfte, Lebensgefühl und Ausdruckskraft, miteinander in Einklang gebracht.

In dem Band *Bogan*, der sich durch ein erweitertes und vertieftes Lebens- und Naturgefühl auszeichnet, bezieht der Dichter immer mehr auch außerhalb seines direkten, sinnlichen Erfahrungsbereiches liegende Themenkreise in seine Verse ein, z.B. Persönlichkeiten wie Dostojewski, Naturerscheinungen wie die Himmelskörper oder politische Ereignisse wie Deutschlands Wende zum Totalitarismus 1933. Ein neues kosmisches Gefühl, mystisch, komplex, beschäftigt ihn. In einem seiner ganz seltenen Liebesgedichte „Gôsho kara no jikan no naka de“ (In der seit Uranfang dahinfließenden Zeit)^{IX} stellt er ein persönliches Erlebnis in Zusammenhang mit der kosmischen Dimension von Zeit und Raum. Seine hier fast umständlich anmutende Sprache scheint eine leidenschaftliche Gefühlswelt nur mühsam zurückzuhalten, so als wolle sie das, um was es hier geht, eher verhüllen als ausdrücken, um es dadurch in seiner Verletzlichkeit zu schützen.

Kaeru, 1938, ist ein schmaler Band mit nur 17 Gedichten, die wieder die Welt der Frösche zum Thema haben. Wie er selbst in seinem Nachwort schreibt, hat er sie aufgeschrieben, wo sie ihm gerade einfielen: häufig weit entfernt von der Froschgegend, in der Bahn, auf einer Parkbank, an einer Nudel-Bude, gelegentlich auch am Rand eines Reisfeldes. Um die Atmosphäre über das Bildliche hinaus akustisch vorstellbar zu machen, benutzt er auch hier wieder seine selbst erfundene Froschsprache. Die innige Vertrautheit des Dichters mit der Landschaft und ihrer Stimmung zeigen vor allem solche Verse, in denen die Frösche als Teil der Natur besungen werden, wie in „Kappa to kaeru“ (Kappa und Frösche)^x und „Baiu“^{XI} (Regenzeit). In „Kaeru no iru fûkei“ (Landschaft, in der Frösche sind) wird mit wenigen Zeilen das Bild einer Urlandschaft wie am Tag der Weltschöpfung skizziert. Hier ist die Heimat seiner Frösche. Mit einer Zeile wie: „Nur ihre

Kehlen bewegen sich wie vor tausend Jahren“ macht er sie zum Angelpunkt der Verbindung von Zeit und Raum.

Die seit *Bogan* sich abzeichnende Tendenz zu einem stärkeren Formbewußtsein setzt sich auch in *Zekkei* fort. Ohne an Frische und „Wildheit“ einzubüßen, gewinnt seine Dichtung an Ausgewogenheit. Eines seiner berühmtesten Gedichte, „Mado“ (Fenster), das die Stimmung erfaßt, in die ihn das Anbranden der Wellen an eine alte Kaimauer in Omori versetzt, läßt sich kaum in einer anderen Sprache wiedergeben, weil es ganz vom Klang und vom Rhythmus lebt.

Auch das Gedicht „Bering-Fantasie“^{XII}, das den Band *Zekkei* eröffnet und Klangassoziationen hervorruft, drückt die zutiefst lyrische Sehnsucht, zu einem Teil der Natur zu werden, aus. In der ersten Strophe werden Meer und Himmel als eine gemeinsame, große Bewegung von gefühllos-kalter Grausamkeit geschildert; in der zweiten Strophe geben die Wale mit ihrem Spiel das Bild unendlicher Gelassenheit, aus der die eigentliche Schönheit der Arktis erwächst; in der dritten Strophe erweckt das Bild vom fallenden Schnee den Eindruck der Stille und des Todes.

Die endgültige Fassung des Gedichts „Ishi“ (Stein)^{XIII} besteht nur aus sechs Zeilen. Hier beschwört der Dichter mit spärlichen Andeutungen jene von vielen Japanern empfundene Faszination, die Steine und Felsen ausüben, weil man im Schweigen des Steines die Sprache der Jahrtausende vernimmt und in seiner Form die unbeschädigte Schönheit der Natur erkennt. Für Kusano Shimpei ist es nicht so, daß nur die Wolken eine Melodie haben, die Steine hingegen stumm seien. In *Hi no kuruma* (Feuerwagen), seiner 1955 erschienenen Essay Sammlung, schreibt er: „... Stein, umhüllt von Musik, Stein, aus dem Musik dringt... Jetzt steht er mir vor Augen: im Nebel, im strömenden Regen, nach dem Regen, im Schnee, im Hagel; ein großer Kerl, der seine hundert Millionen Jahre auf dem Buckel hat, schweigend, von starker, schöner Form, – und dann verschwindet er wieder...“ Wie der Dichter schreibt, ist für ihn der Stein, wie er ihn im Garten seines Hauses liegen sieht, nichts „Anorganisches“, sondern etwas „Organisches“, und deswegen benutzt er hier das Verb *iru* statt *aru*. Weitere Naturgedichte dieses Bandes, darunter das Prosagedicht „Ten no ippon michi“ (Am Himmel ein Weg) zeigen, wie sehr ihn die Natur angeht, daß sie für ihn „ebenso traurig ist wie die Liebe, und ebenso schmerzlich.“

Nach einer zweimonatigen Reise nach China veröffentlicht Kusano Shimpei 1938 eine Essaysammlung unter dem Titel *Shina ten-ten* (Allerlei über China). Im gleichen Jahr wird er Mitherausgeber der Zeitschrift *Tôa Kaihō* (Befreiung Ostasiens). Obwohl er China seit seiner Jugend wie seine zweite Heimat liebt, so daß ihn die japanische Militäraktion gegen China ins Herz trifft, geht er 1940 dank der Vermittlung eines ehemaligen chinesischen Studienkollegen aus Kanton als Berater des Propagandaministeriums der Nanking-Regierung in das von japanischen Truppen besetzte Land. Er selbst schreibt, wie sehr es ihn schmerzte, daß seine Heimat seine zweite Heimat bekämpfte. Wenn Kitagawa Fuyuhiko Kusano Shimpei vorwirft, er habe es an einer klaren Haltung und an Selbstprüfung fehlen lassen und auf Stellen in der Dichtung Kusano Shimpeis hinweist (z. B. „Moretsu

na ten“ (Leidenschaftlicher Himmel) und „Daidoran“ (Großer Aufstand) aus *Zek-kei*), die davon zeugen, daß der Dichter seine ursprüngliche, antimilitaristische, humane Einstellung als Anarchist völlig aufgegeben habe, ist diese Kritik auch in Zusammenhang mit der leidenschaftlichen *Tenkô* (Konversions)-Diskussion zu sehen, auf deren Einseitigkeit jedoch Yoshimoto Takaaki⁴³ hingewiesen hat.

Daher lehnt Kitagawa den nächsten Gedichtband Kusano Shimpeis *Fuji-san* (Der Fuji) ab, weil er darin eine konformistische Haltung des Dichters mit der herrschenden militaristischen Regierung sieht. Kusano selbst schreibt, in Zeiten besonders düsterer seelischer und körperlicher Verfassung sei ihm dieser Berg das Ziel seiner Sehnsüchte und dann schreibe er sich selbst zum Trost Gedichte über den Fuji, oder über die Welt der Frösche, als seiner Utopie. Wie für unzählige japanische Dichter vor ihm, deren Tradition er als Dichter des 20. Jahrhunderts aufnehme, sei der Berg für ihn nicht nur Symbol der Schönheit, sondern auch Zeichen der Ewigkeit. Er habe etwas Grenzenloses, das die eigene Existenz überschreite.

In dem Gedicht „Sakuhin daijûkyû“ (Opus neunzehn)^{XIV} zeigt sich eine fast kindlich-reine Bewunderung für den Fuji; frappierend ist der Gegensatz zu jener respektlosen Demontage des Heiligen Berges, die wir knapp sechs Jahre später, freilich in einer total veränderten politischen Situation, bei Fukao Sumako⁴⁴ lesen. In Kusanos Gedicht klingt auch etwas von der althergebrachten Bergverehrung an, die eine der Grundelemente japanischen Naturglaubens ist. Mit einer Schilderung der Jahreszeiten, die sich am Berg spiegeln, scheint es fast, als folge er einem alten Brauch der Landbevölkerung, die sich diese „Wettervorhersage“ durch den Berg für ihren Ackerbau zu Nutzen machte.

Von den später in diesem Band vereinten 24 Gedichten sind 17 in der Zeit seines Chinaaufenthaltes entstanden und 1943 in der Erstausgabe veröffentlicht. Sieben weitere schrieb er nach dem Krieg. Gemeinsam ist ihnen der lyrische Ton. Sie besingen Natur und Kosmos und in deren Schnittpunkt den Fuji.

Von dem 1944 erschienenen Gedichtband „Daihakudo“ (Großer weißer Weg) vernichtete der Dichter zunächst die ganze Auflage. Die 11 Gedichte in der Ausgabe des Verlages Chikuma Shobô von 1973 enthalten Erinnerungen an seine Heimat in Japan, Episoden aus seinem Leben in China, lyrische Landschaftsbilder, Gedanken über Trennung und Abschied.

Nihon sabaku (Wüste Japan), 1948, der erste Band, den der Dichter nach seiner Rückkehr veröffentlicht, enthält 30 Gedichte und weist schon im Titel auf die zerstörte, verwandelte Gestalt Tôkyôs, auf Chaos, Verzweiflung und totalen Zusammenbruch, sowie auf den eigenen desolaten Zustand, der in dem Langgedicht „Waga jojô-shi“ (Meine Lyrik) und im Titelgedicht zum Ausdruck kommt. Hier erscheint auch eines seiner berühmtesten Langgedichte „Chûkaminkoku no ai ni tsuite“ (Über das Indigoblau der Republik China), das Zeugnis ablegt von Kusanos warmer Verehrung für China und seine Bevölkerung. Ist Gelb die Farbe der chinesischen Landschaft und des chinesischen Menschen, so ist – komplementär dazu – das Blau des Himmels die Farbe, in die sich seit eh und je die Chinesen aller Stände kleiden. Ob Spitzenbeamter im Zeremonialgewand, ob Bauersfrau

auf dem Feld, ob junge Schönheit oder Erfrorener auf der Straße, alle sind in jenes Indigoblau gehüllt, das die Unterschiede zwischen den Ständen verwischt, und die Beziehung zur eigenen Vergangenheit herstellt. Ein Gedicht, das reich ist an eigenwilligen, neuen Formulierungen und überzeugend durch seine bildliche Kraft.

In *Nihon sabaku* tauchen wiederholt Themen auf, die den Leser in die japanische und chinesische Kulturgeschichte hineinführen. Gegenstand dieser Dichtung ist nicht mehr die erlebte Wirklichkeit, sondern eine allgemeinere Schönheit, wie sie in der Vorstellungswelt des Dichters lebt. Von jener ewigen Sehnsucht der Dichter nach Schönheit – angesichts der Realität scheint sie weiter entrückt als je – kündigt das Gedicht „Takebayashi-ji gensô“ (Phantasie über den Tempel Takebayashi). Kusano Shimpei besingt hier den Wechsel der Jahreszeiten in einem alten Tempel in Honan, dem Chu-lin ssû, nicht aufgrund tatsächlich so erlebter Wirklichkeit, sondern wie er sie sich erträumt.

In dem Gedicht „Shôsôin shuryômon shiroganetsubo“ (Silberschale mit Jagdmotiv aus dem Shôsôin)^{XV} entzündet sich die Vorstellungskraft des Dichters an der Schönheit einer alten Schale, die er in dem Schatzhaus Shômu Tennôs (701–756) bewunderte. Dieses Gedicht, aus dem eine Art Sehnsucht nach der Kraft und der Urtümlichkeit eines primitiven Lebensstiles ferner Zeiten spricht, besteht aus drei Teilen. Einleitend, kleingedruckt nach Art eines Vorwortes, wird in vier Zeilen die tatsächlich vorhandene Silberschale beschrieben. Die drei folgenden Zeilen geben einen Eindruck von der Stimmung in jener Halle, in der sich zahlreiche kostbare Schätze aus der Zeit Shômu Tennôs befinden. Der erste Teil des Gedichtes schildert Szenen aus der Imagination des Dichters, hervorgerufen durch die Betrachtung der Bildgravierung auf der Schale. Die Verwirrung am Himmel findet ihr Gegenbild im Durcheinander des aufgestörten Wildes auf der Erde. Im zweiten Teil entfernt sich der Dichter vom Geschauten und überläßt sich seiner Vorstellung vom Verlauf einer archaischen Jagdszene inklusive Blutrausch und Bacchanal. Im dritten Teil ersteht die Schönheit der Mondnacht als mystische Szene, in der das Himmelspferd, eine aus dem Persischen stammende mythische Vorstellung, seine weißen Schwingen öffnet und in die helle Nacht hinaufsteigt zum Himmel.

Die gleiche klassische Ausgewogenheit des Stiles, der den Band *Nihon sabaku* kennzeichnet, findet sich auch in dem nur einen Monat später erschienenen Band *Botan-ken* (Päoniengarten), 1948, der sechs Gedichte aus „Wüste Japan“ enthält. Außer dem Shôsôin-Gedicht und der Fantasie über den Tempel Takebayashi sind auch „Zengetsu Daishi Jûroku rakanchû no gankutsu no zû ni yosu“^{XVI} (Zu Zengetsu Daishis Bild, von einem der sechzehn Rakan, in einer Felsengrotte sitzend) sowie *Botan-ken* (Päoniengarten) in beiden Bänden zu finden.

In seinem Gedicht über das Tuschbild des chinesischen Priester-Malers Zengetsu Daishi, der im Chinesischen Kuan-hsiu heißt, spürt Kusano Shimpei der Atmosphäre und den Erfahrungen eines meditierenden Mönches nach. Es geht ihm dabei weniger um die Malkunst, so berühmt der Maler auch wegen seiner

Rakan-Darstellungen ist, sondern um das innere Erlebnis, wie es sich der Dichter vorstellt.

Der Asket hat sein Schuhzeug ausgezogen und vor sich hingestellt, wie wir es von vielen Darstellungen berühmter Priestergestalten in der ostasiatischen Malerei kennen. Die Felswand hat eine besondere Bedeutung, denn Felsen und Steine sind eng verbunden mit dem zenbuddhistischen Denken. Sie sind, ebenso wie die Wolken, von Zenbuddhisten hoch verehrte Naturphänomene. Sucht der Zen-Anhänger nach der Quelle der „Großen Natur“, findet er sie im Gestein.

Den Besuch der „Dämonen“ oder „die Verirrungen des Teufelsbereichs“ erfährt jeder Meditierende. Durch lange, erschöpfende Konzentration tritt eine seelische Überreizung ein, bei der dann Visionen und Halluzinationen auftreten, die genau jene Welt der Sinne und Begierden vorgaukeln, um deren Überwindung es dem Meditierenden geht. Mit dem Donner mag hier der Einbruch der kosmischen Dimension in das menschliche Bewußtsein angedeutet werden. Unter *in-un*: „gewalttätiger Weltgeist“, versteht der Dichter den heftigen, Erde und Himmel vereinigenden Welt-Geist oder Schöpfergeist, der sich im „Geist der Berge“, in dem sich das Unebene sammelt, manifestiert.

Taoistische Gedankengänge werden sowohl durch die Worte „gelbe, tiefe Dunkelheit“ angedeutet, mit denen das große Universum näher definiert wird als etwas Zentrales, Geheimnisvolles, Undurchdringliches, wie ferner durch „das Befolgen der Gesetze der Natur“, womit vielleicht die Rückkehr des Meditierenden an den Uranfang der Natur gemeint sein könnte, also die Vereinigung mit dem Tao. Ob der Rakan meditiert im Sinne von *tso-wang* – Sitzen und alles vergessen⁴⁵ – wie es die Taoisten ausdrücken, oder ob er die Erleuchtung im Sinne der buddhistischen Zen-Lehre als *satori* anstrebt – das Ziel dürfte dasselbe bleiben: die Aufhebung des individuellen Bewußtseins und die Befreiung vom Kreislauf der Geburten.

Vielleicht ist es nützlich, darauf hinzuweisen, daß die Schlüsselworte dieses Gedichtes: „Unebenheit“ (*ôtotsu*), „geheimnisvolle Dunkelheit“ (*gengen*), und dem Sinne nach auch „Universum“ (*kenkori*) in den Titeln späterer Gedichtbände Kusano Shimpeis wiederkehren, also eine zentrale Bedeutung für sein späteres Werk haben dürften.

„Botan-ken“ (Päoniengarten)^{XVII}, Titelgedicht des gleichnamigen Bandes, schildert einen Garten voller blühender Päonien, Lieblingsblumen des Dichters, die eine ihm gemäße Atmosphäre verbreiten. Sieht der Dichter, seit je ein starker Trinker, in dem roten Orang-Utan nicht sich selbst, wie er, total betrunken und wutentbrannt mitten im Blütenfeld steht? Unverkennbar ist die motivische Ähnlichkeit mit dem Nô-Spiel *Shôjô* (Orang-Utan, oder Trinker), das aus der Zeit Kanamis oder Seamis stammt und einen chinesischen Stoff behandelt. Darin tritt *Shôjô* als Geist des Weines auf mit rotem Gesicht, roter Perücke, rotem Gewand und führt einen wilden Tanz auf. Mag auch Murakami in seiner Interpretation den Gegensatz zwischen der nach seiner Empfindung zu exaltierten Beschreibung des Blütengartens und dem kunstvoll-glattem Rhythmus als „redselige Affektiertheit“

abtun,⁴⁶ Kusano Shimpei hat hier bacchantische Ausgelassenheit, ein in der japanischen Literatur nicht eben häufiges Thema, so eindrucksvoll und überzeugend besungen, daß sogar in der Übersetzung noch etwas von der Faszination bewahrt bleiben dürfte.

Daß Kusano Shimpei aber keineswegs nur ein weltfremder, schönheitstrunkener Schwärmer und Naturmystiker ist, zeigen immer wieder Gedichte, die eine Realität schildern, wie sie ein anderer nicht oder noch nicht wahrzunehmen vermag. Vielleicht sollte man sich in diesem Zusammenhang daran erinnern, was er selbst schreibt: „Auch ein *Shi*-Dichter ist nichts Außergewöhnliches. Er lebt in der Zeit und unter gesellschaftlichen Umständen wie andere auch. Darüber hinaus aber hat er, mehr als normale Menschen, eine feine Sensibilität gegenüber der Zeit und der Gesellschaft, sowie starke Empfindungen; damit lebt er außerordentlich stark der Zukunft zugewandt. Seine Sensibilität ist seine Antenne.“⁴⁷ So wirkt er bei der Beschreibung des Mondes, in dem überraschenden Gedicht „Tsuki“ (Der Mond)^{XVIII} fast wie ein Seher, der ein Ereignis, kaum zwei Jahrzehnte, bevor es eintritt, bis in die Details genau beschreibt.

Nachdem in dem Band *Teihon kaeru* (Das authentische Buch der Frösche), 1949, 47 bereits früher erschienene Froschgedichte noch einmal zusammengefaßt werden, kommt 1951 die Sammlung *Ten* (Himmel) heraus. Wie Kusano Shimpei in seinem Nachwort schreibt, hat das Wort „Himmel“ für ihn immer etwas Furchterregendes. Daß er bis dahin dennoch bei etwa 70 % seiner Dichtung den Himmel irgendwie einbezogen hatte, wurde ihm selbst zu seiner Überraschung klar, als ein Essay ihn veranlaßte, sich damit zu beschäftigen. Die Vorstellung, die universelle Existenz des Menschen sei auf den Himmel bezogen, läßt sich durch die ganze Dichtung Kusano Shimpeis hindurch verfolgen. Das klingt auch in den Fuji-Gedichten an; hier spielt der Himmel naturgemäß eine hervorragende Rolle, umgibt er doch den einsam emporragenden Berg – in dem der Dichter den leidenschaftlichen, Himmel und Erde vereinenden Schöpfergeist erkennt – von allen Seiten als seine komplementäre, negative Form. Aber der Himmel, als Inbegriff des Kosmos, schafft nicht nur das Gefühl von Weite und Unendlichkeit, seine Ordnung findet sich auch spiegelbildlich wieder im minuziös Kleinen auf der Erde, wie es Kusano Shimpei beispielsweise in seinem Gedicht „Niwa“ (Garten) aus der Sammlung *Botan-ken*⁴⁸ ausgedrückt hat.

Der *Shi*-Dichter und Kritiker Sakurai Masabi⁴⁹ sieht in den Gedichten über den Himmel die Kehrseite zu den „Frosch“-Gedichten. Sind jene aus der intimen Kenntnis des Volksalltags und der intensiven physiologischen Wahrnehmung entstanden, so wendet sich der Dichter in diesen jener kosmischen Weite zu, die er in China bei seinen Reisen in die Mongolei mit ihrem weithin dominierenden Himmel und ihrer – in Japan unbekannten – großen Leere kennen gelernt hatte. Seit seinem Aufenthalt auf dem Kontinent erfüllt ihn die Sehnsucht nach dem „luftleeren Nichts“, dem „Nichts des Nichts“, dem „Raum des Großen Alls“, sowie nach der hiervon ausgehenden geheimnisvollen Energie und einer ewigen Vernunft, die Zeit und Raum überschreitet.

Als dem Dichter 1956 bei seinem China-Besuch freigestellt wird, zu reisen wohin er will, wählt er als Ziel die Wüste Gobi. Weil ihm dies verwehrt wird, fährt er zum dritten Mal in die Mongolei. Die psychischen und physischen Erfahrungen, die er dort macht, finden ihren Niederschlag in den Versen, die sich mit dem Himmel beschäftigen. Eindringlich spiegelt sich seine Erfahrung der unfassbaren Weite des Alls und sein Innewerden des grenzenlos Ewigen beim Anblick des Himmels in dem Gedicht „Atom“. Die unheimliche, wilde Schönheit dessen, was sich im Himmelsraum dem menschlichen Auge darbietet, kulminiert für den Dichter in dem „diffus reflektierenden Regenbogen“, in dem der „Traum der Menschheit“, die Idee des Übermenschlichen, Gestalt gewinnt.

Ein weiteres Gedicht aus der Sammlung *Ten* ist „Ryôanji hôjô no niwa“ (Garten vor den Abträumen des Ryoanji-Tempels)^{xx}. Der Ryôanji-Garten, auf den sich dieses Gedicht bezieht, ist einer der berühmtesten japanischen Zen-Gärten, in dem fünfzehn Natursteine so auf dem Sand angeordnet sind, daß sie eine ästhetische Aussage im zenbuddhistischen Sinn ergeben. Harkspuren auf dem Sand markieren das Meer, das einen Gegensatz zu den reglosen Steinen bildet. Eine Lehmmauer trennt den Garten an einer Längsseite von der Außenwelt, an der anderen Längsseite befindet sich der Tempel mit den weitgeöffneten Räumen, die einst den Äbten als Wohnung dienten. Davor ist die große Veranda, auf der die Besucher sitzen. Sie sind so versunken in den Anblick des Gartens, daß Außen und Innen, das davor und das dahinter Liegende ineinander übergehen.

An dem Tag, als der Dichter diesen Garten besucht, liegt eine leise herbstliche Bewegung in der Luft. Der Ruf des Krammetsvogels, auch er ein Zeichen, daß der Sommer zu Ende geht, schreckt den Betrachter auf, der so vertieft ist in die Stille des Nichts, anschaulich gemacht durch den Garten, daß ihm der Vogelschrei gellend vorkommt.

1950 erhält Kusano Shimpei für seine Froschgedichte den ersten *Yomiuri*-Literaturpreis. Um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, betreibt er, wie vor dem Krieg, kleine Gaststätten: zuerst, 1952, in Azabu, Tôkyô, die Bar „Hi no kuruma“, danach in Shinjuku „Gakko“. Er besucht als stellvertretender Leiter einer japanischen Kulturdelegation, zu der 22 Personen gehören, die Volksrepublik China im Jahr 1956. 1968 wird er vom Japanisch-Sowjetischen Schriftstellerverband zu einem Besuch der Sowjet-Union eingeladen. Über Europa und Indien kehrt er nach Japan zurück.

Nach seiner Gedichtsammlung *Ten* erscheint 1953 *Ashia gensô* (Asien Phantasie), das außer 36 schon früher veröffentlichten Gedichten ein neues enthält. 1964 veröffentlicht er *Daishi no kaeru* (Die vierten Frösche). Wie er schreibt, sind die Frösche Teil seines Ich. Nicht wie die Europäer, durch eine Brille, will er über sie schreiben, sondern so, als handle es sich um ihn selbst.

Außer Gedichten kommen in der Nachkriegszeit auch verschiedene Prosa-Bände von ihm heraus.⁵⁰ In dem 1966 erschienenen zweiten Band mit Fuji-Gedichten, *Fuji-san*, ist der Berg nicht mehr einfach Gegenstand der Verehrung und Preisung, sondern regt die bildliche und gedankliche Phantasie an und bewirkt so

überraschend kühne Bilder. Alle 18 Gedichte finden sich in englischer Übersetzung von Susumu Kamaike und Cid Corman in der Chikuma-Shobô-Ausgabe.

Eine umfangreiche Gedichtsammlung mit 101 in fünf Gruppen unterteilten Gedichten erscheint 1966 unter dem Titel *Manmosu no ha* (Mammutzahn).⁵¹ Ihr sind die beiden folgenden Gedichte entnommen. In „Chizu“ (Landkarte)^{XXI} aus der Gruppe 1, mit der Überschrift „Shishôsetsu-teki na“ (Nach Art des Ich-Romans), sind die den Dichter immer wieder bewegenden Gedanken: Anarchie und kosmische Ordnung zu einem Gedicht geronnen. Seine eigene chaotische Lebensweise, die ihn manchmal wie in einem Rausch zwei Tage und zwei Nächte ununterbrochen arbeiten und trinken läßt, so daß er sich den Hungergeistern und Dämonen nahe fühlt, erfüllt ihn zugleich mit umso intensiverer Sehnsucht nach einer überindividuellen Ordnung, die er plötzlich in einem winzigen Efeublatt, als Straßenkarte seiner ersehnten Herbstreise, aufgezeichnet findet.

„Gogatsu“ (Mai)^{XXII}, aus Gruppe 3, mit der Überschrift „Ame no Engakuji no tsubaki“ (Kamelienbaum am Engakuji im Regen), ist des Dichters ganz persönliche, fast intime Liebeserklärung an den Monat Mai. Der inständige Wunsch, er möge nicht so schnell vorübergehen, sondern sich Zeit nehmen und etwas verweilen, gipfelt in der Bitte, ihm, als Zeichen innigen Vertrautseins, auch das sonst Versteckte, Heimliche, wie Muttermale und Fußsohlen, zu zeigen.

Die seit 1968 erschienenen elf Gedichtbände⁵² zeugen auch im Alter noch von einer ungebrochenen Schaffenskraft Kusano Shimpeis. Die Beschäftigung mit ihnen muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben.

Aus der thematischen Vielfalt seines vorletzten Gedichtbandes *Gengen* (Geheimnisvolles Dunkel) wurde das Titelgedicht^{XXIII} ausgewählt. Seine Form besticht durch die harmonische Ausgewogenheit der neun Zeilen, die fast nur aus Kanji bestehen. Die Aussage entspricht der Form: In lapidarer Kürze ist hier, auf das Elementarste reduziert, ein ganzes Weltbild zusammengefaßt, das taoistische und buddhistische Vorstellungen verbindet.

Gen, chinesisch: *hsüan*, tiefes, geheimnisvolles Dunkel, wird im Chinesischen als Bestandteil des Ausdrucks für das höchste Prinzip *hsüan-chang* (japanisch: *genjô*), Tao, verwendet. Dasselbe Zeichen *gen* oder chinesisch: *hsüan* gebraucht der Dichter hier auch in dem Wort *genkô*, Himmel und Erde. Dabei steht *gen*, das Dunkle, Geheimnisvolle, für Himmel und *kô*, das Gelbe, für Erde. Aus der unterschiedslosen Aufzählung aller Naturgeschöpfe, die miteinander solidarisch das Los des Lebens und Sterbens teilen, spricht eine eher buddhistische Einstellung zum Dasein.

Im letzten Band *Gensho* (Traumgestalten), 1982 erschienen, mehren sich die Verse, in denen der Dichter seine eigene körperliche Befindlichkeit reflektiert. Nicht nur Krankenhausaufenthalte, zu denen ihn eine Augenoperation und ein Schlüsselbeinbruch zwangen, sondern auch die Wahrnehmung des eigenen Alters werden hier zum Thema seiner Dichtung. Die Vorahnung des Todes, bei Kawabata Yasunari *yama no oto*, Dröhnen des Berges, genannt, formuliert Kusano Shimpei in abstrakter Weise in dem Gedicht „Leben und Tod von fern“^{XXIV}. Ein unwirklicher Schwebezustand, von der Syntax, die auf konjugierte Verben

verzichtet, unterstrichen, läßt dem Auge des Dichters nur „Traumerscheinungen“ sichtbar werden: ein Ringkampf zwischen Leben und Tod, Gespräche, die der Betroffene nicht verstehen kann, ein schicksalhafter Zeichen am Himmel.

Das Gedicht „Sonderbare Sinnestäuschung“^{XXV} sollte nicht als skurrile Dichterlaune mißverstanden werden. Es frappiert durch den Mut zur Nüchternheit, mit der die eigenen Alterserscheinungen mitleidlos konstatiert werden, – wobei man sich an Tanizakis „Tagebuch eines alten Narren“ erinnert fühlt – und es beweist die Meisterschaft des Dichters, eine innere Situation, eine vage, lastende Beunruhigung, zu verständlichen Bildern gerinnen zu lassen, ohne ihr das eigentümlich Offene, Vieldeutige zu nehmen.

In dem eingeschobenen, halblauten Gespräch mit dem Tod täuscht die fast scherzhafte Leichtigkeit des Tonfalls, noch dazu in salopper Umgangssprache, über den tiefen, tödlichen Ernst der Lage hinweg. Die anfängliche Bereitschaft beim Herannahen des Todes weicht schlagartig, sobald die Tragweite bewußt wird, einer Abwehr, bis sich die Einsicht ins Unvermeidliche durchsetzt und, nicht ohne den halbspöttischen Versuch, sich selbst noch einmal ins rechte Licht zu rücken, ein Kompromiß gefunden wird, zunächst provisorisch, eben wie ein „Regen-Unterstand“. Während der Blick in den Spiegel dann noch einmal von der Stirn bis zur Körpermitte abwärts gleitet, kommt das Provisorische, Vorläufige der Abmachung vollends zum Bewußtsein.

Anmerkungen

- 1 Ono Tôzaburô, geb. 1903 in Ôsaka. *Shi*-Dichter und Kritiker. Ging 1920 nach Tôkyô. Gab kleine SW-Zeitschriften heraus, bis ihn das revolutionäre, zerstörerische Bewußtsein der *Aka to Afuro*-Dichter begeisterte und er hier veröffentlichte. Starke anarchistische Impulse kennzeichnen seine frühen Gedichtbände: 1926, 1934. 1930 gab er zusammen mit Akiyama Kiyoshi Dandô, eine *Shi*-Zeitschrift, die bis 1931 erschien, heraus. Schrieb außer Versen auch Kritiken, u.a. „Anarchismus und Massenliteratur“, die u.a. auch in *Shi to Shiron* und *Shi to Sôzô* erschienen. 1933 zurück nach Ôsaka, wo er nach dem Krieg an *Kosmos*, *Nihon mirai-ha*, *Rekitei*, *Sanga*, *Shi to Shinjitsu* mitarbeitete. Eigene *Shi*-Bände erschienen 1952, 1956, 1962, 1966, 1970 im Stil des poetischen Realismus.
- 2 Hagiwara Kyôjirô, 1899–1938. Geb. im Gumma-ken, gilt als charakteristischer *Shi*-Dichter. Schrieb anfangs *tanka*; bekam Kontakt zu Futuristen und Avantgarde-Dichtern. In Maebashi zusammen mit Hagiwara Sakutarô Literatur-Gespräche organisiert. 1921 Mitgründer des Dichterklubs Shijinkai. Zog nach Tôkyô, wo er bald Mitglied von *Aka to Kuro* wurde. Entwickelte sich zu einem der wichtigsten Dichter in der revolutionären Bewegung. Erste Gedichtsammlung 1925 *Shikeisenkoku* (Todesurteil), das zum Denkmal der künstlerischen Avantgarde wurde. 1925 Herausgeber von *Bungei Kainô*, einer Plattform für Widerstandsdichtung. Mitarbeit an zahlreichen anderen avantgardistischen und anarchistischen Literaturzeitschriften. Zog 1928 wieder in seine Heimat, setzte seine literarische und politische Tätigkeit in der anarchistischen Bewegung fort. Veröffentlichte *Shi*-Bände und Essays, u.a. Studien über Peter Kropotkin. Als bedeutendstes Werk gilt „Moroku zûkin“, erschienen in der Sammlung *Kuro-potokin wo chûshin ni shita geijutsu no kenkyû*, 1932, in dem er das dunkle Leben der Landbevölkerung darstellt.
- 3 Kitagawa Fuyuhiko, 1900 in Ôtsu am Biwa-See geboren. Mitherausgeber der 1928 gegründeten avantgardistischen Zeitschrift für Lyrik *Shi to Shiron*. Schrieb später surrealistische Verse. Mitglied des Proletarischen Schriftstellerverbandes. War wichtigste Triebkraft des

- Neo-Realismus und gründete 1950 die Zeitschrift für *Shi*-Dichtung *Jikan*. Siehe meinen Aufsatz „Fuyuhiko Kitagawa, ein japanischer Dichter der Gegenwart“, in: *Oriens Extremus*, Jg. 6, März 1959, Heft 1, S. 75–103.
- 4 Anzai Fuyue, 1898–1965. Geboren im Nara-ken. Als Kind nach Dairen. *Shi*-Dichter. Mit herausgeber von *A*, Beiträge für *Shi to Shiron*. Lehnte die Tradition in der Dichtung ab und entwickelte einen eigenen „romanesken“ Stil. Seine bekanntesten Gedichtbände: *Gunkan Mari*, 1929, und *Zaseru Tôgyûshi*, 1949.
 - 5 Ogata Kamenosuke, 1900–1942. Geboren im Miyazaki-ken. Gehört zu den anarchistischen Dichtern um die Zeitschriften *Dora* und *Rekitei*. Malte auch im futuristischen Stil. Seine Dichtung drückt seine nihilistische Anschauung aus.
 - 6 Miyazawa Kenji, 1896–1933. Geboren im Iwate-ken. Studierte Landwirtschaft, beschäftigte sich mit der Verbesserung der landwirtschaftlichen Technik in seiner Heimat, um die bedrohte Existenz der Bauern zu sichern. Nichiren-Anhänger. Außer *Shi*- und *Tanka*-Dichtung auch später sehr beliebt gewordene Kindererzählungen.
 - 7 Hijikata Teiichi, geboren 1904 im Gifu-ken. Ursprünglich Literaturkritiker, später vor allem Kritiker für moderne japanische Kunst. Bücher über Kunst und Literatur. Leiter der Galerie für Moderne Kunst der Präfektur Kanagawa.
 - 8 Shirakaba, eine 1910 gegründete idealistische Literatur-Gruppe, beeinflusst von den Ideen Tolstois; Mittelpunkt war Mushakôji Saneatsus; s. W. SCHAMONI, „Die Shirakaba-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan“, in: *NOAG*, Nr. 127/8, 1980, S. 57–85.
 - 9 Takamura Kôtarô, 1883–1956, geboren in Tôkyô, Bildhauer und *Shi*-Dichter. Mitglied des dekadent-epikuräischen Subaru-Kreises, der zum Idealismus und Humanismus neigte, und dem später die Natur alles bedeutete. Trotz seiner umstrittenen Haltung während des Krieges übte er auf zahlreiche jüngere Dichter starken Einfluß aus; s. meinen Aufsatz „Das *Shi* als Ausdruck des japanischen Lebensgefühls in der Taishô-Zeit (II): Takamura Kôtarô“, in: *NOAG*, Nr. 79/80, 1956, S. 110–130.
 - 10 Ozaki Kôyô, 1867–1903, geboren in Tôkyô. Romanschriftsteller der Meiji-Zeit. Gründete mit Yamada Bimyo die Kenyusha, sowie die erste japanische Mitgliederzeitschrift *Garakuta Bunko*. Schrieb auch Haiku und Studien über die klassische japanische Literatur.
 - 11 Ihr Publikationsorgan *Minshû* (Das Volk), führendes Organ der „Volkskunst-Bewegung, existierte nur 1918–1919, und 1920–1921, und brachte insgesamt 16 Nummern heraus. Die Gruppe selbst bestand länger. In umgangssprachlicher, freier Versform schrieben die Mitglieder im Stil des sozialen Realismus. Ihre Hauptvertreter waren Fukushi Kôjirô, Fukuda Masao. Momota Sôji, Shiratori Shôgo. Tomita Saika. Über die frühen linksgerichteten Literaturzeitschriften siehe die von Wolfgang Schamoni herausgegebene Sammlung *Linke Literatur in Japan 1912–1923*, München, 1973. Darin besonders W. SCHAMONI: „Von der Sozialistischen Literatur zur Proletarierliteratur“, S. 140–164. Siehe ferner: Jürgen BERNDT: *Zur Geschichte der sozialistischen Literatur Japans* (Diss.-Dr. sc. phil., Humboldt Universität). Berlin, 1979; Roland SCHNEIDER: „Politisch-Soziale Literatur“ und „Proletarische Literatur“ in: Horst HAMMITZSCH (Hrsg.): *Japan-Handbuch*, Wiesbaden 1981, S. 1052–1064.
 - 12 *Aka to Kuro*, von Jan.–Mai 1923 und Juni 1924 – insgesamt 5 Hefte. Die Herausgeber waren Hagiwara Kyôjirô, Okamoto Jun, Kawasaki Chôtârô und Tsuboi Shigeji; später kamen Ono Tôzaburô und Hayashi Masao hinzu. Weitere zehn Gleichgesinnte veröffentlichten hier ihre Dichtung. In *Aka to Kuro* sammelten sich die leidenschaftlichsten Verfechter der „neuaufgekommenen Literatur“ (*Shinkô Bungaku*), in der sich die gesellschaftlich orientierte revolutionäre Haltung der jungen Generation Ende der Taisho-Zeit aussprach. Sie lehnte die herkömmliche Dichtung und Kunst allgemein strikt ab und suchte nach ‚Zerstörung durch Explosion‘. Formal kritisierte man die freien Verse der Volks-Gruppe (*Minshûha*); ihre Themen waren Kummer und Fluch der Unterdrückten, der untersten Klasse. Abschaffung einer Klassenkunst

und die Frage nach der Funktion der proletarischen Literatur standen im Mittelpunkt des Interesses. Als die wichtigsten Mitglieder zum Anarchismus übergangen, wurde aus der „Kunstrevolution“ eine „Revolutionskunst“.

- 13 Okamoto Jun, 1901 im Saitama-ken geboren, beschäftigt sich schon früh mit den anarchistischen Vorstellungen u.a. von Kropotkin, Ôsugi Sakae (s. Anm. 15). 1920 Mitglied des Sozialistischen Verbandes; engagiert in der avantgardistischen Dichterbewegung. Führt ein unstetes Wanderleben als Dichter. Gibt mit anderen anarchistischen Dichtern zusammen *Damdami* heraus. Aus seiner anarchistisch-dadaistischen Auffassung heraus widersetzt er sich der marxistischen Literaturbewegung. Gehört zur Gruppe anarchistischer Schriftsteller und Dichter um *Bungei Kaihō* (Literatur- und Kunstemanzipation), gibt *Kaihō Bunka* (Kultur der Befreiung) mit heraus, wo 1933 auch sein zweiter Gedichtband *Bachiatari wa ikite iru* erscheint und sofort polizeilich verboten wird. Unbeirrbar, trotz Verbote und Haft, seiner Anschauung folgend, gibt er anarchistische Poesie-Zeitschriften mit heraus, u.a. *Shikōdō* (Gedicht-Aktion), *Hantai* (Opposition), 1935; schreibt Abhandlungen über Dichtung, Kritiken und Verse, in denen die dunkle Zeit des Faschismus und Militarismus dokumentarisch festgehalten ist. Im Krieg schreibt er unter dem Namen Wada Jun Filmdrehbücher. Mitherausgeber von *Bunka Soshiki*. In seinem 1941 erscheinenden dritten Gedichtband *Yoru no kikansha* (Nachtlokomotive) nähert er sich dem Realismus. Der Grundton auch hier: Einsamkeit, Trauer, Zorn. Nach dem Krieg Mitbegründer von *Kosmos*, Mitglied von *Shin Nihon Bungakkai*, *Minshushugi bungaku undō*. Tritt in die K.P.J. ein. Weitere Gedichtbände folgen 1947, 1949, 1955, 1967, 1969, 1974.
- 14 Tsuboi Shigeji, 1897–1975. Geboren im Kagawa-ken. Erst anarchistischer, später marxistischer *Shi*-Dichter. Organisierte mit Miyoshi Jurō den „Kunstverband des Linken Flügels“ (*Sayoku geijutsu dōmei*) und gab die gleichnamige Zeitschrift heraus. 1928 trat er der NAPP bei. Tätig in der Schriftleitung von *Akahata* (Rote Fahne). Wiederholt verhaftet. Schrieb außer Gedichten Literaturkritiken und politische Essays. War Mitgründer von *Shin Nihon Bungakkai*, 1945. Seine gesammelten Gedichte erschienen 1970 in einem Band.
- 15 Ôsugi Sakae, 1885–1923. Wegen Beteiligung an politischen „Zwischenfällen“ wiederholt zu Gefängnisstrafen verurteilt. Verfasser politischer Schriften. Initiator politischer Bewegungen mit großem Einfluß auf regierungsfeindliche, linksgerichtete Kreise. Siehe Th.A. STANLEY: *Ôsugi Sakae. Anarchist in Taishō Japan*, Cambridge (Mass.) 1982 und Herbert WORM: *Studien über den jungen Ôsugi Sakae und die Meiji-Sozialisten zwischen Sozialdemokratie und Anarchismus unter besonderer Berücksichtigung der Anarchismusrezeption*. Hamburg 1981. Ferner: Wolfgang SCHAMONI (Hrsg.): *Linke Literatur in Japan 1912–1923*, a.a.O., S.192f., S.5–14, S.17–28, S.29–34; Akiko TERASAKI und Ilse LENZ: *Ito Noe – Frauen in der Revolution. Wilde Blumen auf unfreiem Feld*, Berlin 1978.
- 16 Takahashi Shinkichi, geb. 1901 im Ehime-Ken, war außer *Shi*-Dichter auch Romancier, Kunstkritiker und schrieb Studien über den Buddhismus. Einflüsse von Anarchismus und Dadaismus. Zeitweise als buddhistischer Mönch in einem Kloster, dann wieder unstetes Wanderleben. Mitarbeit an verschiedenen anarchistischen Poesie-Zeitschriften, wie *Damdami*, *Shinkō Bungaku*, *Dora*, *Rekitei*. Kontakte zu linksgerichteten Dichtern; wandte sich Ende der Zwanziger Jahre vom Anarchismus zum Marxismus, ohne je ein Dichter der Linken zu sein. 1921 erschien sein Gedichtband *Dadaisto Shinkichi no shi* mit experimentellen Versen, unter denen „Sara“ (Teller) der bis heute bekannteste ist. 1936 erschien *Kyōjin* (Der Irre), womit er den eigenen Zustand ausdrückte. Ab 1928, zurück in seiner Heimat, nahm er die Zen-Übungen auf. Im Krieg pilgerte er durch ganz Japan und besuchte alte Shintō-Schreine. Das Ergebnis war der Gedichtband *Kirishima*, 1942. Nach dem Krieg, ein ruhigeres Leben führend, veröffentlichte er Gedichte mit philosophischem Hintergrund, Erzählungen, Kunstkritiken, und Essays über den Zen-Buddhismus: *Mumonkan kaisetsu*, 1958.
- 16a Zur Geschichte des Meiji-Anarchismus ausführlich in H. WORM, a.a.O.

- 17 Miyoshi Jûrô, 1902–1958, geboren im Saga-ken. *Shi*-Dichter und Dramatiker. Nach einer schweren Jugend lernte er harte Körperarbeit und die Armut der Bauern kennen. Kam als Student mit der Bewegung der Linken in Kontakt. Schrieb epische Gedichte und Theaterstücke, und übersetzte englische Dichtung. Nähe zum Marxismus, Mitarbeit an der Zeitschrift *Bungei Sensen* (Literatur- und Kunstfront). Mitgründer des Sayoku geijutsu dômei, in deren Zeitschrift er veröffentlichte. Trennte sich nach kurzer Zeit wieder vom linken Lager. Schrieb außer Theaterstücken Filmdrehbücher und Zeitungsromane. Suchte nach einem Weg zwischen den Linken und den Rechten. Wandte sich der Kulturkritik zu. Blieb bis zu seinem Tod außerordentlich kreativ.
- 18 Yagi Jûkichi, 1898–1927, geboren in Tôkyô, als Student zum Christentum übergetreten. Englisch-Lehrer an einer Lehrerbildungsanstalt. Erster Gedichtband 1925. Seit diesem Jahr lungenkrank. Nach seinem Tod erschien 1927 der zweite, noch von ihm selbst zusammengestellte Gedichtband *Mazushiki shinto* (Der arme Gläubige).
- 19 Itô Shinkichi, geboren 1906 im Gumma-ken, betrachtete Hagiwara Sakutarô, der gleichfalls aus Maebashi stammt, als Vorbild. Kritiker und *Shi*-Dichter. Schrieb über Theorie und Geschichte der *Shi*-Dichtung. Zunächst stark vom Anarchismus beeinflusst, später zum Marxismus übergegangen. Herausgeber verschiedener linksgerichteter Zeitschriften für Dichtung: *Rôdô-ha* (Arbeiter-Flügel), *Zenei Shijin* (Avantgarde-Dichter) Mitgründer des Proletarischen Dichtervereins 1930. Eintritt in NAPP, der führenden marxistischen Kunstvereinigung, und Veröffentlichungen im NAPP-Organ. Mitherausgeber von der 1931 gegründeten *Puroretariya Shi*. Veröffentlichungen in *Shi Genjitsu* und *Bungaku Jidai*. Nach seiner Verhaftung 1932 distanzierte er sich von der Proletarischen Literaturbewegung. Arbeitete als Journalist und schrieb Studien über Shimazaki Tôson. Sammelte Volkserzählungen und Kinderlieder. Mitarbeit an *Hihyô* (Kritik) und *Rekitei*. Nach dem Krieg Herausgabe von Forschungen über Hagiwara Sakutarôs Werk, sowie über andere *Shi*-Dichter.
- 20 Nakahara Chûya, 1907–1937, geboren im Yamaguchi-ken. Einflüsse vom Dadaismus und dem französischen Symbolismus; s. über ihn im *KAGAMI* 1979, Nr.2, S.89–91.
- 21 Ôe Mitsuo, geboren 1906 im Kôchi-ken. *Shi*-Dichter und Literaturkritiker. Gab 1924 die Zeitschrift *Shi to Jinsei* heraus, Mitgründer von *Bungei Seiki* (Jahrhundert von Literatur und Kunst), 1926. Dichtete im Stil des Expressionismus. Erster Gedichtband 1928 *Chino hana ga hiraku toki* (Die Zeit, da sich die Blumen des Blutes öffnen). Engagierte sich 1930 bei *Rôdô-ha* und 1931 bei *Puroretariya Shi*. Wurde aufgrund seines Beitritts zu dem proletarischen Schriftstellerverband verhaftet. Mitglied von *Shi-seishin* (Shi-Geist), *Rekitei* und *Shijin* (Shi-Dichter). In und nach dem Krieg Veröffentlichungen seiner Dichtung. 1948 Mitgründer des international orientierten Ajia-Shijin (Asiatische Dichter). Solidarität mit den Unglücklichen und Gegenseitigkeitshilfe sind Grundanliegen des Dichters.
- 22 Murô Saisei, 1889–1962, geboren im Ishikawa-ken. Lyrischer *Shi*-Dichter und Romanschriftsteller. Zusammen mit Hagiwara Sakutarô gab er 1916 die Zeitschrift für Dichtung *Kanjô* (Gefühl) heraus. In seiner Prosa von Akutagawa Ryûnosuke beeinflusst. Seine frühen Erzählungen sind autobiographischer Natur. Schrieb auch Literaturkritik und Essays.
- 23 Hagiwara Sakutarô, 1888–1942, geboren in Maebashi, Gumma-ken. Gilt mit seinem epochemachenden, neuen lyrischen Stil als einer der bedeutendsten modernen Dichter, die das Lebensgefühl der Taishô-Zeit und frühen Shôwa-Zeit ausdrückten; s. meinen Aufsatz „Das Shi als Ausdruck des japanischen Lebensgefühls in der Taishôzeit, Hagiwara Sakutarô“, in: *NOAG*, Nr.77, 1955, S.8–21.
- 24 Ein Mordfall rief 1920–1927 in Massachusetts, USA, heftige politische Kontroversen hervor, weil man den Mord an einem Zahlmeister, der 1920 verübt worden war, zwei italienischen Arbeits-Immigranten, die im Ruf standen, Anarchisten zu sein, zur Last legte. Trotz der Zweifel an ihrer Täterschaft wurden alle Gnadengesuche abgelehnt und das Todesurteil am 9. 4. 1927 vollstreckt; in den 70er Jahren von der amerikanischen Justizbehörde als Fehlurteil anerkannt.

- 25 *Gendaishishu*, Rekitei-hen, Kadokawa bunko, 1952.
- 26 Haruyama Yukio, geboren 1912 in Nagoya, lernte selbständig Französisch und Englisch. Gründete 1922 in Nagoya einen Gesprächskreis für *Shi*-Dichtung „Aokishi“ (Blauer Reiter), beeinflusst von Parnasse und Symbolismus. 1924 erschien sein erster Gedichtband. Als Hauptinitiator von *Shi to Shiron*, dem Sammelpunkt der Avantgarde und „L'Esprit Nouveau“-Bewegung förderte er durch Essays neue Dichtung, Literatur und Kunst. Gab 1934 *Shihô* als Nachfolgerin von *Shi to Shiron* zusammen mit Kondô Azuma heraus und danach 1937–1942 *Shinryôdo* (Neues Territorium). Nach 1942 schrieb er vornehmlich Essays, Literaturbetrachtungen und Abhandlungen über Dichtung.
- 27 Ueda Toshio, geboren 1900 im Yamaguchi-ken, blieb bis ins Alter Avantgardist. Über Dichtung und Philosophie erschien 1929 *Kasetsu no undo* (Provisorische Bewegung). Vorkämpfer des Surrealismus, des Neo-Dadaismus. Veröffentlichte in *Tsuji Basha* (Droschke), *Bungeitambi* (Literatur- und Kunstästhetizismus), *Bungei Jidai* (Zeitalter von Literatur und Kunst), *Bara*, *Majutsu*, *Gakusetsu* (Rose, Magie und Wissenschaft), und war Mittelpunkt bei *Ishô no Taiyô* (Kostümierte Sonne), *Le Surréalisme International* und *Shi to Shiron*. Neben den Kontakten zu verschiedenen anderen Zeitschriften verfocht er seinen eigenen Neo-Surrealismus.
- 28 Nishiwaki Junzaburô, geboren 1896 im Niigata-ken, *Shi*-Dichter und Professor für Anglistik. Einer der bedeutendsten und fruchtbarsten, bewußt avantgardistischen *Shi*-Dichter und Inspirator neuer künstlerischer Bewegungen. Von früh auf starkes Interesse für Malerei und ausländische Literatur. Entscheidend für ihn war sein Studienaufenthalt in England 1922–1924, als er in London die moderne Kunst- und Literaturszene gründlich kennen lernte und in Oxford englische Literatur studierte. Veröffentlichung englischer Gedichte. Nach Rückkehr mit seiner englischen Frau Lehrstuhl an der Keiô-Universität. Alle Bereiche moderner japanischer Kunst und Literatur verdankten ihm wichtige Anstöße zum Futurismus, Dadaismus und Surrealismus. Führender Kopf bei *Shi to Shiron*, später *Bungaku*; schrieb für jede Nummer einen Essay. Außerdem Beiträge für zahlreiche andere Zeitschriften. 1929 erschien seine Abhandlung über surrealistische Dichtung. Studien zur englischen Literatur, Gedichtbände. 1933 *Ambarvalia*. Übersetzung von Joyce. Ab 1935 verstummte er; erst 1946 begann seine dichterische Kraft erneut zu sprudeln, u.a. in der Zeitschrift *Niu worudo* (New Word). 1951 Herausgeber der Zeitschrift *Gala*. 1955 Prosadichtung Andromeda. Bekleidete hohe Stellungen und erhielt viele Ehren. Große Kreativität auch im Alter, *Shi*-Dichtung und Essays. 1971–73 erschien sein Gesamtwerk in 10 Bänden.
- 29 Kitasono Katsue, geboren 1902 im Mie-ken, *Shi*-Dichter und Kritiker. Beiträge für *Shi*-Zeitschriften wie *MAVO*, *Sekai Shijin* u.a. Außer Dichtung auch Kurzprosa. Förderte die surrealistische Bewegung. Erster Gedichtband 1929: *Shiro no Arubamu*. Veröffentlichte auch in *Le Surréalisme International*. Schrieb Literaturkritik, Kurzprosa; Übersetzungen von Eluard, 1933; Mallarmé, 1934. Wurde 1935 Mitherausgeber von *VOU*. Gründete 1942 mit Murano Shirô *Shinshiron*, und 1944 einen Kreis zum Studium der *Shi*-Dichtung „Mugi no Kai“. Nach dem Krieg Wiederaufnahme von *VOU*, Mitarbeit bei *Gala*.
- 30 Murano Shirô, 1901–1975, geboren in Tôkyô. *Shi*-Dichter. Studierte Wirtschaft und lernte Deutsch, drang dabei in die moderne deutsche Dichtung ein: George, Rilke, Dehmel, und schrieb ab 1926 Beiträge für Poesie-Zeitschriften, u.a. *Taimatsu* (Die Fackel), *Kajiki* (Schwertfisch). In der Zeitschrift *Shinsokubutsusei-bungaku*, 1931, suchte er die deutsche „Neue Sachlichkeit“ sowie Kästner und Ringelnatz bekannt zu machen. Aus dieser Atmosphäre entstand auch sein zweiter Gedichtband *Taisô shishû* (Gedichtband vom Turnen) 1939. Wirkte ab 1934 bei *Shihô* mit, danach bei *Shinryôdo* (Neues Territorium). Nach 1946 Mitarbeit bei *Gendaishi*, *Gala*, *Kisetsu*. Weitere Gedichtbände, Abhandlungen über Dichtung, Kindererzählungen und Essays.

- 31 Yokomitsu Riichi, 1898–1947, geboren im Fukushima-ken. Vor allem Romanschriftsteller, Essayist und Kritiker. Wandte sich gegen den traditionellen „Ich-Roman“ und gegen die „Proletarische Literaturbewegung“. Hauptvertreter der „Sensualisten“. Herausgeber von *Bungei Jidai*.
- 32 Maruyama Kaoru, 1899–1974, geboren im Oita-ken. *Shi*-Dichter. Studium an der Tōdai. Mitglied von *Shinshichō* und *Shii no Ki* (Eichenbaum), wo er Poesie veröffentlichte. Gehörte zu den zentralen Persönlichkeiten von *Shi to Shiron*. 1932 erschien sein erster Gedichtband *Ho Rambu Kamome* (Segel Lampen Seemöven), der seine Sehnsucht zur Seefahrt ausdrückt. Dieser und weitere Gedichtbände haben romantischen, erzählerischen Charakter. Schrieb auch Verse in Prosa. 1941 als Sonderreporter der *Chūō kōron*-Zeitschrift Schiffsreise in den Pazifischen Ozean. 1942 Gedichtband *Namida-shita Kami* (Tränenvergießender Gott). 1943 erscheint die 81., letzte, Nummer von *Shiki*. Im Krieg zeitweise Lehrer in einem Bergdorf im Yamagata-ken; die Erfahrungen prägen sich in dem Gedichtband *Kitakuni*, (Nordland) 1946, aus. In schneller Folge erscheinen nach dem Krieg weitere Gedichtbände. 1967 ließ er zusammen mit den alten Mitgliedern *Shiki* wieder aufleben. 1972 erschien seine Gedichtsammlung *Tsukiwataru*.
- 33 Itō Shizuo, 1906–1953, geboren im Nagasaki-ken. *Shi*-Dichter. Lernte in der Jugend Deutsch, studierte in Kyōto Literatur und wurde Lehrer. Veröffentlichte erste Gedichte in der Privatzeitschrift *Ro* (Rückgrat), später in *Cogito*. Gedichtbände erschienen 1935, 1940, 1943, sein letzter, *Hankyo* (Widerhall), 1947. Er erhielt verschiedene Preise. Starb nach über dreijährigem Krankenlager.
- 34 Tanaka Katsumi, 1911 in Ōsaka geboren, war *Shi*-Dichter und Professor für ostasiatische Geschichte. Außer bei *Cogito* war er auch Mitglied von *Shiki*. 1938 erschien sein erster Gedichtband. Weitere Sammlungen folgten. Chinesische und griechische Stoffe zeugen von seiner Sehnsucht nach klassischer Schönheit.
- 35 Jinbo Kōtarō, geboren 1905 in Yamagata. Gab als Schüler mit Freunden, wie Kamei Katsuichirō (1907–1966) und Sakamoto Etsurō (1906–1969), die die gleiche Schule besuchten, eine Gedichtzeitschrift heraus. Studierte deutsche Literatur in Kyōto. Lehrertätigkeit, dann Übersetzung von Goethe und Kierkegaard. 1931 Beteiligung an der Prosadichtung-Bewegung von *Shi to Sambun* und Mitglied von Kitagawa Fuyuhikos *Jikan* (Zeit), die auf dem Neo-Realismus basierte. 1935 außerdem Mitglied der *Nihon Romanha* (Japanische Romantischule); strebte nach einer Verbindung von Tradition, modernem Realismus, und Romantizismus. Ab 1934 Beiträge für *Shiki*. Erster Gedichtband 1939. 1942 als Mitglied des Nachrichtenkorps nach Singapore. Weitere Gedichtbände folgten. 1947 Mitglied von *Shijōritsu* (Oberste Regel). Gründete 1967 mit Maruyama Kaoru und Tanaka Fuyuji die vierte Folge von *Shiki*.
- 36 Miyoshi Tatsuji, 1900–1964. Geboren in Ōsaka. *Shi*-Dichter und Übersetzer. Nach Abbruch seiner Offiziers-Ausbildung 1921 studierte er ab 1925 französische Literatur an der Tōdai. Arbeitete an verschiedenen Gedicht-Zeitschriften mit (*Aozora*, A), verdiente seinen Lebensunterhalt mit Übersetzungen aus dem Französischen (Zola, Baudelaire). Gründungsmitglied bei *Shi to Shiron*. Schrieb außer *Shi*-Dichtung auch Kritiken und *Tanka*. Mitglied bei *Sakuhin* und *Shi.Genjitsu*. Sein erster Gedichtband *Sokuryōsen* (Küstenvermessungsschiff) 1930, begründete seinen Ruf als *Shi*-Dichter. Ab 1932 erscheint fast jährlich ein Gedichtband. Mit der *Shiki*-Gründung findet die neue Dichtung der Shōwa-Zeit ihren Mittelpunkt. Für *Kaizō* und *Bungei* schreibt M.T. Reportagen; Essaybände erscheinen 1938 und 1941, Literarische Betrachtungen 1942. Großen Beifall findet sein Band *Natsukashii Nihon*, kurz nach Kriegsende, als Ausdruck der Gefühle seiner Landsleute. Wichtige Werke sind seine Studie über Hagiwara Sakutarō. 1949, und sein 20. Gedichtband *Rakuda no kobu ni matagatte*, 1952, (Auf dem Höcker des Kamels reitend), sowie seine Essay-Sammlung *Sōjō-ki* (Notizen auf dem Gras), 1963. Seine gesammelten Werke in 12 Bänden erschienen 1964–1966.

- 37 Hori Tatsuo, 1904–1953, Romanschriftsteller, geboren in Tōkyō. War Mitherausgeber von *Roba* (Esel), einer *Shi*-Zeitschrift, die von 1926–1928 erschien. Er schrieb *Shi*-Dichtung und übersetzte Verse von Apollinaire und Cocteau. Beschäftigte sich später mit der klassischen japanischen Literatur und Kunst und beschrieb japanische Landschaften wie Yamato und Shinano. Seine Werke in 10 Bänden erschienen 1963–1966.
- 38 Tsumura Nobuo, 1909–1944. *Shi*-Dichter. Geboren in Kōbe. 1928 Studium der Wirtschaft an der Keiō-Universität. Durch Krankheit unterbrochen. Begann während der Genesung zunächst *Tanka* zu schreiben, die *Araragi* veröffentlichte. Die Verse von Murō Saisei, Hagiwara Sakutarō und Miyoshi Tatsuji veranlaßten ihn, *Shi* zu schreiben. Nach Studienabschluß Tätigkeit in einer Versicherungsgesellschaft. 1935 Erster Gedichtband, *Aisuru kami no uta* (Lied des liebenden Gottes), von *Shiki* herausgebracht. Wechsel zum Lehrerberuf 1941. Zweiter Gedichtband *Chichi no iru niwa* (Garten mit dem Vater), 1942, erscheint sein dritter und letzter Gedichtband, *Aru henreki kara* (Seit jener Pilgerfahrt), als er schon im Krankenhaus liegt.
- 39 Tachihara Michizō, 1914–1939, geboren in Tōkyō, *Shi*-Dichter. Studierte Architektur. Zunächst *Tanka*-Dichter und Prosa. Seit 1932 erste Versuche als *Shi*-Dichter. Ab 1934 Mitarbeiter bei Poesiezeitschriften *Giga*, *Shiki*, 1935 *Miseinen*. 1937 Hochschulabschluß. Tätigkeit als Architekt und erster *Shi*-Gedichtband *Wasuregusa niyosu*. Bis zum Tod folgen Erzählungen und Gedichte. Sein Gesamtwerk, sechs Bände, erscheint 1971–1973.
- 40 Okazaki Seiichirō, 1900 im Tochigi-ken geboren; *Shi*-Dichter. Begann als Schüler zu dichten und veröffentlichte dank Kitahara Hakushū in *Kindai Fūkei* (Moderne Landschaft), 1926. Später Beiträge für *Shi to Shiron*, *Bungei Hanron*, 1931. Ab 1935 Mitglied von *Rekitei*. Stand dem Surrealismus näher als der traditionellen Dichtung. Dem ersten Gedichtband, 1929, folgen zahlreiche weitere. Nach dem Krieg Herausgeber u.a. von Gedichtzeitschriften wie *Kindaishi-ryō* und *Sekaizō*.
- 41 Hemmi Yūkichi, 1907–1946. Geboren im Tochigi-ken. Später nach Tōkyō, wo er die Schule besuchte und mit Freunden kleine Zeitschriften herausgab. Studierte Russisch und an der Waseda Universität politische Wissenschaft. In *Gakkō* veröffentlichte er einen Bericht über seine Hokkaidō-Reise 1928, sowie weitere Texte, die später unter dem Titel *Ultramarin* erschienen und eine neuartige, kraftvolle, furchteinflößende Schönheit besitzen. Mit Yoshida Issui (1898–1973), Okazaki Seiichirō, Hishiyama Shūzō u.a. gab er 1932 *Shinshiron* (Neue *Shi*-Kritik) heraus, und 1935 war es diese Gruppe, die *Rekitei* gründete. Reiste 1939 nach Harbin, wurde dort 1943 eingezogen, als Berichterstatter in die Nord-Mandschurei geschickt und erlebte das Kriegsende in Hsin-ching. Dort starb er 1946 an Schwindsucht.
- 42 Hishiyama Shūzō, 1909–1967. *Shi*-Dichter. Geboren in Tōkyō. Studierte Französisch. Veröffentlichte erste Gedichte durch Vermittlung seines Lehrers Horiguchi Daigaku in der Zeitschrift *Orufueon*. Seine erste Gedichtsammlung *Kengai* (Steile Felswand), 1931, enthält Verse aus vier Jahren, die eine starke, kritische Selbstprüfung verraten und in Prosadichtung geschrieben sind. Mitherausgeber von *Rekitei* durch Vermittlung von Hemmi Yūkichi. Schrieb außer Dichtung auch Kritiken, Abhandlungen über *Shi*-Dichtung und übersetzte aus dem Französischen, vor allem Valéry.
- 43 Yoshimoto Takaaki, geboren 1924 in Tōkyō. Ist außer *Shi*-Dichter Kritiker und Essayist. „Tenko-ron“ wurde zuerst in der von Yoshimoto herausgegebenen Zeitschrift *Gendai Hihyō*, 1958, Nr.1 veröffentlicht; s. meinen Aufsatz „Yoshimoto Takaaki: Dichtung als Bewußtseinsprozess“, in: *Oriens Extremus*, Heft 1/2, 1979.
- 44 Fukao Sumako, geboren 1893 im Hyōgo-ken, gestorben 1974 in Tōkyō. *Shi*-Dichterin; s. die Übersetzung ihres Gedichtes „Hitori o-utsukushii O-Fuji-San“ (Du allein, schöne Fujisan) in meinem Aufsatz „Die Dichterin Fukao Sumako“, in: *KAGAMI*, 1977, Nr.2/3, S.185–188.
- 45 Siehe Heinrich DUMOULIN: *Der Erleuchtungsweg des Zen im Buddhismus* (Fischer Taschenbuch Nr.1667) Frankfurt a.M. 1976, S.40.
- 46 Siehe MURAKAMI Kikuichirō: „Kusano Shimpei, hambun oyobi sakuhinkanshō“, in: *Kindai bungaku kanshō kōza*, Nr.20, 1967, S.283.

-
- 47 Siehe „Watashi wa kôshite shi wo tsukuru“, in: *Poemu raiburarii* 2. Kusano Shimpei, *Ishi to umi*, p.3. Tôkyô, 1956.
- 48 Siehe Übersetzung des Gedichts „Niwa“ (Garten), in: *KAGAMI*, 1980, Nr.3, S.101.
- 49 Sakurai Masabi, 1908 auf Hokkaido geboren, Mitglied des neo-realistischen Dichterkreises *Jikan*. Verfaßte zusammen mit Kitagawa Fuyuhiko „Die *Shi*-Dichtung der neuen Generation“ und schrieb eine Einführung in die *Shi*-Dichtung. Seine Bemerkungen über Kusano Shimpei sind dem Band *Gendaishi no miryoku* (Der Reiz der Gegenwarts-*Shi*-Dichtung) entnommen. Tôkyô, 1957. S.51.
- 50 Außer einem Kinderbuch *Mittsu no kaeru* (Drei Frösche), 1949, veröffentlicht er verschiedene Essaybände *Hi no kuruma* (Feuerwagen), 1951; *Ten, sen, ten* (Punkte, Linien, Himmel) – Bericht über China, 1957; *Waga seikatsu no Uta* (Lied meines Lebens), Autobiographie, 1966; *Shi to shijin* (Gedichte und Dichter), Sammlung von Kritiken, 1954; *Unmei no hito* (Mensch des Schicksals), Roman, ab 1954 in Fortsetzungen in der *Yomiuri Shinbun* erschienen; *Nanatsu no ai to shi* (Sieben Lieben und Tode), Erzählungen, 1957.
- 51 Eine deutsche Übersetzung des Titelgedichtes „Manmosu no ha“ (Mammutzähne) von Siegfried Schaarschmidt findet sich in *Neue Rundschau*, 1981, Heft 1, S.48.
- 52 *Kowareta organ* (Die zerbrochene Orgel), 1968;
Taiyo wa higashi kara agaru (Die Sonne geht vom Osten her auf), 1970;
Jura-ki no hate no sakkon (Die letzten Tage der Jura-Periode), 1971;
Ototsu (Unebenes), 1974;
Zenten (Der ganze Himmel), 1975;
Shokubutsu to dôbutsu (Pflanzen und Tiere), 1976;
Genon (Ursprünglicher Ton), 1977;
Kenkon (Universum), 1978;
Unki (Wolkengestalten), 1979;
Gengen (Geheimnisvolles Dunkel), 1981;
Genshō (Traumgestalten), 1982.

B

I

Frösche

Frösche sind Bewunderer der ungeheuren Natur.
Frösche sind nach Gosse riechende Proletarier.
Frösche sind heitere Anarchisten.
Sie sind das Himmelreich auf Erden.

II

Gespräch an einem Herbstabend

Kalt, was!
Ja, wirklich kalt.
Die Insekten zirpen.
Ja, wie die Insekten zirpen!
Bald Zeit, in die Erde zu kriechen.
Schrecklich, was, in der Erde!
Bin schon ganz mager.
Du auch, und wie!
Wo gibt es wohl soviel Not?
Geht um den Bauch, was?
Ist der Bauch weg, wirst Du wohl sterben.
Will doch noch gar nicht sterben.
Kalt wie?
Und die Insekten zirpen!

III

Ein von Kindern gejagter Frosch

Und
an der Straßenkreuzung ein Polizist, Straßenlaternen und Autos
(daß er getötet wurde, ist nun mal so, aber man hätte es wissen lassen sollen)
Geschwister hat er nicht.

IV

Tod des Froschmännchens

Froschmännchen, von Kindern gefangen, wild herumgeschleudert, ist tot.
Froschweibchen, allein geblieben,
pflückt ein Veilchen,
schiebt es dem Männchen ins Maul.

Ein halber Tag an seiner Seite und schon springt sie vor Qual ins Wasser.
Das Gesicht vergraben im Schlamm,
die Stimmen der Lust betäubt im Gedärm.
Tränen wie Springbrunnen lassen die Kehle versagen.

Das Veilchen im Munde haltend
dorren Froschmännchen und Veilchen beide
unter sengender Sommersonne dahin.

V

Geschwister, totgedrückt unter einer Holzpantone

Der ganze Körper ist zum Mund geworden, der Schrei, den er noch tun wollte,
unterdrückt, ermordet

Wir, die wir kämpfen
Wir, Zehntausende, wortlos

Die Stimme des einen Sterbenden wird umschlossen
Von der Dunkelheit und uns
Der Dunkelheit und uns.

Was sollen wir schreien, um was sollen wir beten?
Machtlos
Was sollen wir schreien, um was sollen wir beten?

VI

Totengeister

Das Schlangenweibchen hat mich mit ihrem Maul verschlungen, ha!
Verschlungen wie einen Regenwurm, ha!
Kalt und feucht, ganz köstlich, ha!

wai wai wai
rarirara rarirara

Tanzen kann ich, ha! Tanzen kann ich, ha!
Da wachsen mir auch Beine, ha!
Fünfe, sechse, neune, zehn!

wai wai wai
rarirara rarirara

Ufufutsu. Das Schlangenweibchen sucht zu fliehen, ha!
Weg vom Feldrain, Feldrain, weg vom Reisfeld, weg vom Feldrain
Flieht sie, flieht sie.

He! – Kommt alle hier zusammen!
Löwenzahn, Sauerampfer: steckt sie in Brand!
Es ist das Reisfeld-Fest, das Banzai-Fest!

wai wai wai
rarirara rarirara

Blauviolett, giftfarben
Der Himmel, die Reisfelder.
ringsum ringsum ringsum.
Macht einen Kreis und stellt Euch rundum auf, rundum auf!

VII

Alter Weiher, ein Frosch springt hinein, im Wasser ein Laut

Der Laut ist verklungen.
Von dort, wo er herkam,
weiten sich Wasserringe der Stille.

Nacht lackfarbener Dunkelheit.
Nacht ohne Laut.
Die Wasserringe der Stille weiten sich zur Größe des Alls.

Bashô hat Bashô aus den Augen verloren.
Ein Punkt im Zentrum unendlich großer Leere.

VIII

Ohne Überschrift

Der Wind von Akagi-Berg¹ schob uns im Rücken. Ganz unbeschwert ließen wir
uns vorwärtstreiben vom Sturm.
Manchmal kam eine Bö und stopfte uns den Mund, bis an die Speiseröhre.
So gingen wir dahin, als war' es im Frühling.
In den zwei Stunden bis zur Abfahrt des Zuges tranken wir Kaffee.
Ausgelassen und sorglos machten wir Witze und lachten wir dröhnend.
Wir sprachen nicht über die geschwollenen Gelenke von G., der gerade aus dem
Gefängnis kam, seine durch Frostbeulen aufgeplatzten Finger, auch nicht
darüber, ob er sich die Brandwunden mutwillig zugezogen habe, noch
über anderen Kummer.
Wir unterhielten uns über Pasteten und süßem Bohnenmuß.
Um den Ofen im Bahnhof drängten sich ein alter Mann, eine alte Frau und Kin-
der.
Als wir uns auf eine Bank setzten, ließen wir Kälte gegen Kälte kämpfen. Aus
einem westlichen Kino dringende komische Bewegungen als Darstellung
eines Todeskampfes: so ungefähr ging ich auf und ab, um mich zu wär-
men.
G. gab uns den „Neuen Jüngling“²; er hatte die Zeitschrift im Gefängnis gelesen.
... „Na, dann auf Wiedersehen und vielen Dank!“
... „Grüße an alle“.
Wir trennten uns einfach. Ohne den Hut zu ziehen.
K. und ich sahen hinüber auf den Schnee im Gebirge, schwätzten albernes Zeug
und gingen denselben Weg wie zuvor.
Und in meinem Innern: tragische, jubelnde, grausame Schlachtrufe brodelten
hervor wie aus einem Wespennest.

IX

In der seit Uranfang¹ dahinfließenden Zeit

In der seit Uranfang dahinfließenden Zeit.
Einen Augenblick in der ganz schwindelerregend langen Zeit hier mit Dir
Zusammensein.
Daß er vergeht, der Augenblick, auch trotziges Aufstampfen kann es nicht hindern.
Das schweigende Frieren wird mir zu gräßlich.
Ich zünde eine Zigarette an.

In mir aber schneit es.

Schnee fällt in meine Eingeweide, noch jämmerlicher als mein Ärger über die
Gewissensbisse.

Und das Feuer mitten in jenem Schnee siehst Du in meinem Innern.

Und ich: wirrer Aufruhr, da ich begreife, daß Du es sahst.

Nein, mein Schutzgott gibt mir seine Zustimmung nicht.

Da, der große Bär.

Da, der Skorpion.

Da, das W der Kassiopeia.

Unser Gerede – ein Kunstgriff, um nicht nachzudenken.

Ich wende den Kunstgriff an und zeige auf den Himmel.

Dieser Augenblick des Flackerns in der seit Uranfang dahinfließenden Zeit.

Der Abend, die Bäume, alles verharret in Reglosigkeit. Du und ich.

Ah! Urplötzlich. Ein gellender Laut bricht ab.

Trotzdem aber: ein tiefer Bodensatz, der nicht zustimmt.

Wir wenden uns ab.

Ein großer Himmelskörper, Sharaku-²farben, wechselt feierlich seine Position.

X

Kappa¹ und Frösche

Runrun rurumbu

rurumbu rurun

tsuntsun tsurumbu

tsurumbu tsurun

Der Mond gleitet dem Kappa über den Tellerkopf.

Wie er im Wasser pantscht und spritzt,

zeigt er nur sein Gesicht.

– Er tanzt.

Rurun rurumbu

rurumbu rurun

tsuntsun tsurumbu

tsurumbu tsurun

Rund um den großen Kappa-Teich sind Berge.
Die Berge ringsum holen tief Luft.
Winken mit Füßen und Händen.
Auch der Mond gerät beim Plätschern in Wallung.

Runrun rurumbu
rurumbu rurun
tsuntsun tsurumbu
tsurumbu tsurun

Aufrecht, ganz aufrecht, aus dem Wasser
Ragen voller Stolz die Kappa.
Zum Himmel blicken sie mit stechenden Augen.
Und dann: bleiben sie so.

Runrun rurumbu
rurumbu rurun
tsuntsun tsurumbu
tsurumbu tsurun

Schon hört man ihren Gesang nicht mehr.
Vom Teichgrund steigen viele Blasen auf.
Deutlich spiegeln sich „Hase“ und „Mörser“, tote Vulkane.
Nur der Mond ist allein,
Regungslos.

Ein Schrei: gubuu.
Ein Frosch quakt.

XI

Regenzeit

1

Ein lauwarmer Abend.
Auf den Froschrücken das unregelmäßige Schwellen des Atems.
Quabblig, quabblig die ganze Oberfläche.
Pockennarbig.
Durchnässt vom Regen.
Oh, Ihr nicht-blinzelnden Frösche!
Im blauen Rauch
Der aufsteigt aus dem Bambushain.

2

Vom Meer her
Treiben Seewalzen in Mengen ans Land.

XII

Bering-Phantasie¹

1.

Das Meer lauscht auf sein eignes Rauschen.
Der Himmel starrt auf den eigenen Himmel.

In der herabstürzenden Welle bricht sich die Welle.
Der Himmel setzt sich im endlos weiten Himmel fort.

Das Meer lauscht auf das seelenlose Rauschen des Meeres.
Der Himmel auf das seelenlose Klingen der Leere.

2.

Der Mond gleitet dahin.
Ewige Berge.

Tändelei.
Spielerei.
Wale.

3.

In die nächtliche Stille der Meeresfläche
Sinken Schneeflocken, Millionen und Abermillionen.

Leuchten als Weggefährten in den Tod.
Kämpfen, jeder für sich, um den Vortritt.

Stiller noch als der Tod
Sind Schneeflocken,
Die versinken.

XIII

Stein

Feucht vom Regen.
Ganz für sich
Befand sich ein Stein.
Zehntausend Jahre in sich verwahrt.
Im trüben Licht
Des Nebels.

VIV

XIV Opus 19

Durch die Eingeweide des Vulkans
Laufen unzählige blaue Adern
Und brodeln hoch in den fünf Seen.

Flackernd, glühend;
Sommerlicher Fuji, violettfarben.
Sechs Heilige Schönheiten,
Winterlicher Fuji,
laut knirschend in milliardenfachem Schneegestöber.

Vögel und Blumen und Nebel und Dunst.
Frühlingshafter Fuji, blendend hell vor Feuchtigkeit.
Haufenweise Blau,
Herbstlicher Fuji; hochaufragend, den gläsernen Himmel zerteilend.

Vier Jahreszeiten mit 365 Tagen
Und nicht einen Tag Ruhe.
Durch die Eingeweide des Vulkans
Laufen unzählige blaue Adern,
Brodeln hoch in den fünf Seen.

XV

Silberschale¹ mit Jagdmotiv aus dem Shôsôin²

Umfang 61,2 cm
Höhe 42,12 cm
Gesamthöhe 46,67 cm
Gewicht 35,1 kg

Schatzkammer aus Holz³.
In einer Dämmerung,
duftend nach Ranjatai⁴,
Ewigkeit.

1.

Hoch am Himmel ziehen Wildenten entlang.
Verwirren sich die Reihen, ertönt ihr Klageruf,
Und sinnlos wird der Kurs, auf dem sie treiben.

Aufgescheucht stieben Wildschweine, Hirsche und Hasen aus dem Wald,
Setzen über Hügel aus Felsen und Gras.
Zu zwölft treiben die Reiter das Wild in Todesangst.
Armbrustgeschosse zerreißen die Luft
Und geben dumpfen Laut.
Brüllend stampfen wilde Rinder über die Erde.

Am Hügel der Abglanz des blutroten Himmels.
Zertretenes Gras.
Abgerissene Laute.
Aufbäumende Pferde.

Wilder Bluttausch bricht sich Bahn in scharlachrotem Blut.

2.

An Feldfeuern gerösteter Wildschweinbraten.
Trüben Reiswein trinkt man aus Pokalen.
Lieder singt man, die das Blut des Wildes preisen.

Der Mond der dreizehnten Nacht gleitet zu dieser Stunde langsam empor.

Im Schatten des altherwürdigen, heiligen Mikage-Felsen schläft am hellichten Tag das Himmelspferd⁵. Vom Mondlicht auf dem Wasser verführt, öffnet es die Augen und richtet sich auf. Dort finden es die Jäger, Pelze um die nackten Hüften, und dringen mit erhobenen Armen ein auf das Himmelspferd. Es breitet seine großen Schwingen aus und hebt sich in die Luft, behende wie im Tanz.

Fußstampfen der Jäger.
Ihr Geschrei.

Das Flügelschlagen weißer Schwingen.
Im Strahl des Mondlichtes
Kräuseln sich die Wellen, in Bewegung versetzt.
Hinan zum Mond der dreizehnten Nacht steigt das Himmelspferd.



XVI

Zu Zengetsu Daishis¹ Bild von einem der sechzehn Rakan², in einer Steingrotte sitzend³.

Davor stehen Strohsandalen nebeneinander.
An der Felswand hängt trockenes Moos.
Ein Rakan, dem faltigen Felsen gleich,
Sitzt mit geschlossenen Augen aufrecht in der Grotte.

Hah!
Wieviele Male haben Dämonen⁴ ihn besucht.
Einmal auch der tiefe Schmerzensschrei.
Großer Donner. Großes All.
Gelbe Erde, geheimnisvoll-dunkler Himmel⁵.
Ungleiches zusammenfügender erhabener Weltgeist⁶.
Aber er folgt wohl den Gesetzen der Natur.
Er bewegt sich schon nicht mehr.
In der Luft verläuft nur ein einziger, unklarer Weg.

Die Augenlider geschlossen.
Dicke Riemen an den Strohsandalen.
Mit kleinem Abstand stehen sie nebeneinander.⁷

XVII

Päoniengarten

In der Ferne Regenbogen und Nebel und
Gestreifter Dunst und herrlich, soweit das Auge reicht,
Tausende, Abertausende von
Päonienblüten.
In dem Gewoge von Farben und Düften
Gewirr tanzender Schmetterlinge.
Ihr Flattern verdunkelt den Blick.
Ultramarinblau der Himmel.
Platinfarben die Sonne.
Wo der Wind hinweht,
Steigen kreisend Farbspiralen hoch.

Dazu ertönen Gong und Flöte. In gespielter Feierlichkeit sitzt, aufrecht im Schneidersitz, ein Orang-Utan. Rotes Stachelhaar und riesig das Gewand aus Baumwollstoff. Das Gesicht rot wie seine Augäpfel. Und in der roten Hand ein gewaltiger zinnoberroter Becher. Trompetenklang, gellender Trompetenklang.

Dieses Ich,
Das siebzehn Mal schon starb,
Wird heute wieder sterben.
Das Schmettern der Trompeten
Ist mein Nembutsu¹.
Einen Becher auf die Reise in das Jenseits,
Randvoll mit Sake.
Den ganzen Himmel Asiens färbt er zinnoberrot,
Soweit er eben reicht, der Himmel Asiens.
Ich tanze
Den Tanz meines Lebens. Ich singe
Den Gesang meines Blutes.

Gewaltig wie ein Dämon steht er da.
Hält in seiner Rechten die Blüte einer Päonie.
Raschelnd sein Gewand aus Zinnober und Metall.
Wallend rotes Stachelhaar.
Die Blüten brechen und steigen ins All.

In der Ferne Regenbogen und Nebel und
Gestreifter Dunst und Tausende, Abertausende, soweit das Auge reicht.
Ah, Farbspiralen wirbeln hoch,
Irre Tänze tanzend.
Gewirr von Schmetterlingen.

XVIII

Der Mond

Von der blau glänzenden Erdkugel
kam eine Rakete.

Schon steigen seltsame Wesen aus,
heben die Arme und rufen etwas.

Sie setzen sich auf einen Basaltstein, diese Wesen,
und machen sich raschelnd an die Arbeit.

Was die Kamera aufnimmt: nichts als Sand und Berge.
Eine Welt aus Asche und Schwärze.

Sie wenden sich der blau schimmernden Erdkugel zu,
die seltsamen Wesen, und besteigen ihre Rakete.
Wie ein Stab fliegt sie dahin.
Weg sind sie.

XIX

Atom

Weite, weite Feme
Aus indigo-blauem Glas.
Am Ende der Weite Ende ohne Ende.
Andromeda,
Summender Nebelfleck.

Im schwarzglänzenden Dunkel brennt einsam ein Kern, unsichtbar zwar dem
Auge, aber klar geformter Kristall irrwitziger Menschenträume.

Der Kern ist ein einzelner Stern;
Energie ist Spiralnebel
Aus lauter Gestirnen.

Wie es bei Himmelskörpern ist: langsam wird ihre unheimliche, wilde Schönheit
geboren. Stechend ihr kaltes, hartes, blaues Licht.

Milliardenfach gehäuft:
Ein Funkeln wie vom diffus reflektierenden Regenbogen.

XX

Garten vor den Abt-Räumen des Ryôanji¹

Auf der großen Veranda sitzen.
Ein Husten.

Formgewordenes
Erfüllt die Abt-Räume.
Leise bewegt sich die Luft.
Das Majestätische herandrängender Schönheit.
Plötzlich
Über uns hinweg der ohrenzerreißende Ruf vom Krammetsvogel².

Inseln, sagt man.
und Ozean³.

Begriffe löschend.
Das Nichts.

Der Nachhall.

XXI

Landkarte

Wenn die nächtliche Straße in tiefe Stille versinkt,
Abend für Abend
Nehme ich vor der „Feuerwagen“-Bar die rote Laterne ab,
Speie den Geruch von billigem Fusel aus und lege mich schlafen.

In den Strahlen der Mittagssonne liegt auf einer Tatami-Matte ein Blatt.

Eben jetzt.

Ein Efeu-Blatt.

Auf dem Bauch liegend blicke ich gebannt auf die Farbe dieses Blattes – wie
eine erstarrte Landkarte –

Winzig klein.

In einer saphir-blauen Stunde.

Chaos aus Nacht und Tag und Nacht und Tag.

Nachts werde ich streitsüchtig, dann und wann, und schurkisch wie Hungergeister.

Behende krieche ich dann in die Traurigkeit der Dämonen.

Ich nehme die Laterne ab.

ohin jetzt?

Am Ende doch in die Futon-Decke.

Eine Landkarte

Zu der Reise, die ich in diesem Herbst nicht unternehmen kann, entdeckte ich in
einem Efeublatt.

Vom Oktober 1952 bis 22. Februar 1957

XXII

Mai

Ruhe Dich ein bißchen aus, Mai!

Verweile doch ein wenig, damit die Leute plötzlich stehen bleiben, Mai!

Groß und stark sind die Bäume im Winter.

Und lieblich sind sie in der Zeit des Knospens.

Ist der prangende Frühling zu Ende, gehts in den Sommer.

Dann kommt das satte Grün, und schon herrscht nichts als Trägheit.

Der Sommerhimmel ist zwar ungestüm.

Aber das Üppige an dieser Trägheit ist mir zuwider.

Geheimnisvolles Dunkel¹

Leben und Tod von fern

XXV

Sonderbare Sinnestäuschung

Aus dem lauwarmem Bad gestiegen murre ich,
 Stelle mich widerwillig vorschriftsmäßig hin und blicke in den großen Spiegel.
 Ein häßliches Einwickeltuch aus Haut, 44 kg umfassend,
 und dazu noch Narben an Magen und Blinddarm.¹
 In den ausgelaugten Rippen eine Gruppe erloschener Vulkane.

Da ist mir auf einmal, als hörte ich von hinten den Tod flüstern mit einer
 Stimme, umflort wie Frühlingsnebel.
 „Läßt mich ein wenig einkriechen, am Rücken, am Hintern, egal wo, und ein
 Weilchen mit Dir zusammenleben?“
 „Ja, warum nicht, sind Leben und Tod doch Verwandte besonderer Art“,
 fing ich an. „WAS SAGST DU DA, DUMMKOPF, mach keine Witze.“
 „Dieses Haus mit seinem heutzutage seltenen Binsendach ist eine Luxusaus-
 gabe. Höchstens das Vordach könnt' ich Dir leihen, zum Schutz gegen Re-
 gen. Ja, so vielleicht.“

Unter dem Zucken der beiden dicken Längsfalten zwischen den Augenbrauen
 das plattgedrückte Gesicht voller Falten und Narben;
 darunter hervortretende Rippen;
 darunter zerknitterte Falten;
 und mittendrin der Nabel in Form einer vertrockneten großen Bohne.

Quellenhinweise und Anmerkungen zu den Gedichten:

- I „Kaeru“, aus dem Band *Daihyaku kaikyû* in: *Gendai Nihon Shijin Zenshû* (nachstehend abgekürzt G.N.S.Z.) Band 12, S.12; *Kusano Shimpei Shi Zenkei*, Chikuma Shobô (künftig abgekürzt C.S.) 1973, S.615.
- II „Aki no yoru no kaiwa“, aus *Daihyaku kaikyû*, G.N.S.Z. Bd.12, S.12; C.S., S.616.
- III „Kodomo ni oikakarareru kaeru“, aus *Daihyaku kaikyû*, G.N.S.Z., Bd.12, S.14; C.S., S.620.
- IV „Gurima no shi“, aus *Daihyaku kaikyû*, G.N.S.Z., Bd.12, S.22; C.S., S.639.
- V „Gyakushi nishinuru dôhō ippiki“, aus *Daihyaku kaikyû*, G.N.S.Z., Bd.12, S.13f.; C.S., S.619.
- VI „Bôrei“, aus *Daihyaku kaikyû*, G.N.S.Z., Bd.12, S.20; C.S., S.633.
- VII „Furuikaya – kaeru tobikomu – mizu no oto“, aus *Daihyaku kaikyû*, G.N.S.Z., Bd.12, S.17; C.S., S.628.
- VIII „Mudai“, aus *Ashita wa tenki da*, G.N.S.Z., Bd.12, S.26; C.S., S.591f.
 1 Akagi-Berg, nördlich von Maebashi. Von dort pflegt ein schneidender Wind zu blasen.
 2 Eine Zeitschrift für Jugendliche.
- IX „Gôsho kara no jikan no naka de“, aus *Bogan*, G.N.S.Z., Bd.12, S.35; C.S., S.575.
 1 *gôsho*, buddh. Ausdruck für den Anfang von Himmel und Erde.

- 2 Sharaku, der Ukiyôe-Maler Tôshûsai Sharaku aus der mittleren Edo-Zeit. Genaue Lebensdaten sind unbekannt. Sein ganzes Werk entstand in 10 Monaten von 1794 bis 1795. Es umfaßt 140 Holzdrucke mit Darstellungen von Schauspielern und ist von erlesener Qualität. Die hier gemeinte Farbe bezieht sich auf den für Sharaku typischen Hintergrund, der durch die Verwendung von Glimmer-Puder einen Dunkelgrauschimmer bekommt.
- X „Kappa to kawazu“, aus *Kaeru*, G.N.S.Z., Bd.12, S.43; C.S., S.559f.
1 Kappa sind Flußkobelde, imaginäre Lebewesen auf dem Wasser und auf dem Land. Sie haben kindliche Gestalt und das Gesicht eines Trunkenboldes. Auf dem Kopf tragen sie einen Teller, der gefüllt ist mit Wasser. Von diesem Wasser bezieht der Kappa die Kraft, andere Lebewesen ins Wasser zu ziehen und ihnen ihr Blut auszusaugen. Statt Hände haben sie Krallen wie Schildkröten.
- XI „Baiu“, aus *Kaeru*, G.N.S.Z., Bd.12, S.45; C.S., S.563.
- XII Bering-Fantasy, aus *Zekkei*, G.N.S.Z., Bd.12, S.48; C.S., S.506.
1 Eine Vision des Bering-Meeres, des nördlichsten Randmeeres des Stillen Ozeans zwischen Alaska und den Aleuten, entdeckt von dem dänischen Asienforscher Vitus Jonassen Bering, 1680–1741, und nach ihm benannt.
- XIII „Ishi“, aus *Zekkei*, G.N.S.Z., Bd.12, S.51; C.S., S.513.
- XIV „Sakuhin daijûkyû“, aus *Fuji-san*, G.N.S.Z., Bd.12, S.67f.; C.S., S.496.
- XV „Shôsôin shuryômon shiroganetsubo“, aus *Botan-ken*, G.N.S.Z., Bd.12, S.77; C.S., S.461.
1 Die Silberschale, die durch ihr Dekor auf persischen Ursprung schließen läßt, gehört zu einem Schalen-Paar, dem die Deckel fehlen. Sie sind mit unterschiedlichen, gepunzten Motiven verziert, die ursprünglich vergoldet waren. Durch den hohen Reinheitsgrad des Silbers sind die Schalen sehr dunkel geworden. Der Inschrift zufolge wurden sie 767 von Kaiserin Shôtoku anlässlich ihres Besuches dem Tôdaiji geschenkt.
2 Das Schatzhaus Shôsôin wurde im Jahre 756 zum Heile der Seele Shômu Tennôs (701–756) von Kaiserin Kômyô, seiner Witwe, dem Tôdaiji gestiftet. Es befindet sich im Tempelbezirk, hinter der Halle des Großen Buddha (Daibutsu-den). Die dort aufbewahrten Schätze sind teils persönliche Gebrauchsgegenstände Kaiser Shômus, teils buddhistisches Kultgerät aus dem Tôdaiji. Da man in der Nara-Zeit auf die Assimilation der überlegenen Kontinentalkulturen bedacht war, schätzte man insbesondere Kunstgegenstände aus T'ang-China, Persien und Süd-Asien als Vorbilder und Anregungen. Daher bestanden viele Kostbarkeiten des Kaisers aus vom Kontinent importierten Gegenständen.
3 Azekura, ein aus Holzstämmen errichtetes Lagerhaus. Bezeichnung für die Bauweise des ca. 33m langen, fast 10m breiten und kaum 14m hohen Holzgebäudes. Es steht auf 40 Pfeilern, die je etwa 2,40m hoch sind. Dank der besonderen Balkenkonstruktion, bei der auf Außen- wie Zwischenwände verzichtet wurde, sind die hier aufbewahrten Schätze über 1200 Jahre trotz des feuchtwarmen Klimas einwandfrei erhalten geblieben.
4 Das Wort Ranjatai ist einer indischen Sprache entnommen. In den drei chinesischen Zeichen, mit denen es geschrieben wird, sind die drei Zeichen für Tôdaiji enthalten. Es handelt sich um einen Duftstoff, der in der Zeit Shômu Tennôs aus China importiert wurde und damals in Japan sehr berühmt war. Heute gilt er als typisch für den Shôsôin.
5 Himmelspferd Temba, ein mythisches Wundertier, das im Himmel beheimatet ist und das man sich als von großer Schnelligkeit, Leichtigkeit und Kraft vorstellt.
- XVI „Zengetsu Daishi jûroku rakan-chû no gankutsu no zû ni yosu“, aus *Nihon sabaku*, G.N.S.Z., Bd.12, S.74; C.S., S.454.
1 chin. Ch'an-yüeh Ta-shih, Ehrentitel für den chinesischen buddhistischen Mönch Kuanhsiu (Japanisch: Kankyû), 832–912, aus Chin-hua, Chekiang. In einem konfuzianischen Elternhaus geboren, trat er mit neun Jahren in das Kloster Huo-ngan, Chin-hua, als Novize ein, wo das Lotus-Sutra im Mittelpunkt seines Studiums stand. In zehnjähriger Bergaskese

übte er die auf den Meister Chih-che Ta-shih (Chih-i), 538–597, zurückgehende Meditations-tradition des Tendai-shikan. Nach Erhalt der Weihen widmete er sich in Yu-ch'ang der Verbreitung der Lehre des Lotus-Sutra. Außer als frommer Mönch und Maler erwarb sich Kuan-hsiu auch durch seine Dichtung sowie als Ratgeber verschiedener Herrscher großes Ansehen. König Wang Chien von Shu verlieh ihm den Titel Ch'an-yüeh Ta-shih. In seinen späteren Jahren gehörte auch ein berühmter Taoist, namens Tu Kuang-t'ing zu seinem Freundeskreis. Kuan-hsiu starb in Ch'eng-tu im Königreich Shu. – Mit seiner Malerei versuchte Zengetsu Daishi, indem er Rakan (s. Anm. 2) in Serien von je 16 oder 18 Gestalten darstellte, die eigenen Meditationserfahrungen seinen Zeitgenossen anschaulich vor Augen zu führen. Diese zur Erleuchtung gelangten Mönche sollten anspornendes Vorbild sein. Er schuf mit diesen zutiefst menschlichen Gestalten einen neuen, epochalen Stil in der Rakan-Malerei und beeinflusste damit seine Nachfolger auf Jahrhunderte hinaus. Seine oft bizarr-häßlichen alten Männer mit ihrer stimulierenden Exzentrik entsprachen den Bildern, die er selbst „im Traum gesehen“ hatte, wie es in der Überlieferung heißt. Vermutlich ist eine Rakan-Darstellung aus der Gruppe von 16 ein Selbstbildnis des Malers, was darauf schließen läßt, daß er sich mit diesen Idealgestalten identifizierte. Die Tatsache, daß Zengutsu Daishi es vorzog, zur Verbreitung der Buddha-Lehre alte Mönche, wie sie in der Wirklichkeit vorkommen könnten, darzustellen anstatt überirdische Buddhawesen (wie Himmels-götter, Bodhisattva oder Nyorai), wird auf seine konfuzianische Grunderziehung zurückgeführt. In seinen Rakan-Gruppen, deren merkwürdiges, altes Aussehen der chinesischen Verehrung für das Altehrwürdig-Absonderliche (im Gegensatz zum Banal-Alltäglichen) entspricht, mischte sich die seinerzeit populäre Überlieferung von den sieben Schülern des Konfuzius. Konfuzianische Einflüsse lassen sich im Übrigen auch in der Dichtung Zengetsu Daishis, die unter seinen Zeitgenossen hohes Ansehen genoß, nachweisen. – Mit dem von den Zen-Buddhisten späterer Jahrhunderte in Japan gepflegten Rakan-Kult gelangten viele Bilder, die Zengetsu Daishi zugesprochen werden, nach Japan, wo sie in Privatsammlungen, Tempeln, und im Besitz des Kaiserlichen Haushalts aufbewahrt werden. – Kusano Shimpei bezieht sich in seinem Gedicht offenbar auf eine Darstellung aus der Rakan-Serie, die sich im Besitz des Kaiserlichen Haushalts in Tōkyō befindet. Literaturnachweise: KOBAYASHI Ta'ichirō: *Zengetsu Daishi no shōgai to geijutsu*, Tōkyō 1947; Sylvain LEVI/Edouard CHAVANNES: „Les seize Arhat protecteurs de la loi,“ in: *Journal Asiatique*, Sept./Oct. 1916, p. 298–304; O. SIREN: *Chinese Painting*, 7 vols, London 1956/58. *Figure Painting in the Five Dynasties Period*, p. 155f.; M. W. DE VISSER, „The Arhats in China and Japan“, in: *Ostasiatische Zeitschrift* 7, 1918–19; 9, 1920–22; 10, 1922–23.

2 Sechzehn Rakan (*jūroku rakan*). Pali: *arahat* oder *arhat*; Chinesisch: *lohan*; Japanisch: *rakan*, bedeutet Verehrungswürdiger, d.h. ein buddhistischer Mönch, der dank strenger religiöser Übungen auf dem Weg zur Erleuchtung alle Irrtümer des Wissens, des Gefühls und des Willens überwunden und die höchste der vier Stufen erlangt hat, so daß er keine neue Existenz mehr zu durchlaufen braucht und vor dem Übergang ins Nirwana steht. Grundlage für diese Überlieferung ist das von dem indischen Mönch Nandimitra (Chinesisch: Ch'ing-yu; Japanisch: Keiyū) verfaßte und 654 ins Chinesische übersetzte Werk *Fa-chu-chi*. Hierin heißt es, der historische Buddha Shakyamuni habe, bevor er ins Nirwana einging, sechzehn seiner Schüler als „Große Arhat“ mit der Wahrung des Buddha-Gesetzes betraut. Die Namen und Aufenthaltsorte sowie die jeweilige Geschichte der sechzehn Arhat sind hier genau vermerkt. Ihr Anführer ist Pindola, „der mit dem Felsen davonfliegt“. Die anderen werden vielfach als Metamorphosen dieses „Ur-Rakan“ behandelt. Die Zahl Sechzehn erklärt die obige Schrift damit, daß der Buddha Shakyamuni diese Jünger beauftragt habe, vier Bezirke des Glücks auf Erden einzurichten und diese mit ihrem Gefolge nach je vier Seiten zu schützen, damit die Lehre vor dem Untergang bewahrt bleibe. Schon vor der Übersetzung des *Fa-chu-chi* kannte man in China aus einer Mahayana-Schrift, dem *Mahāyāna vātaraka-çāstra*, die um 400 ins Chinesische übersetzt wurde, die sechzehn Verehrungswürdigen. Ferner kommen die Rakan als Vierergruppe in zwei Hinayana-Schriften vor: dem *Ekottara*

sūtra und dem *Çāriputrāpariprechā sūtra*, in Zusammenhang mit der Erwartung des künftigen Buddha Maitreya (Japanisch: *miroku*). – Die Streitfrage, ob die Rakan Hīnayāna- oder Mahāyāna-Gestalten sind, haben Chavannes und Levi sowie de Visser gelöst durch ihren Hinweis, die Rakan seien erfunden, um die beiden sich gegensätzlich entwickelnden buddhistischen Lehrrichtungen zu vereinen: die Rakan trügen sowohl den Charakter von Hīnayāna-Mönchen, denen es um ihr individuelles Heil und die Erlösung durch Eintritt ins Nirwāna gehe, als auch der Mahāyāna-Bodhisattva, die auf Grund ihres Eides freiwillig in der Welt verblieben, auf das Nirwāna verzichteten, um allen leidenden Lebewesen in ihrer Suche nach Erlösung beizustehen. – In China erscheint das erste Bild des Arhat Pindola 470, gemalt von den Mönchen Fa-yun und Fa-ching. Mit der Popularisierung dieser legendären Rakan-Gestalten in China entstanden als Ansporn für eigene Übungen der Gläubigen Bilder und Statuen der Gruppe von Sechzehn für den Tempelgebrauch, wie z. B. die um 500 n. Chr. von Ch'ang Hsien-yu gemalten, oder die aus der Mitte des 8. Jh. von Lun Leng-ch'ia abgebildeten Rakan. Statuen der sechzehn Verehrungswürdigen wurden in sogenannten „Arhat-Hallen“ der chinesischen Tempel an den vier Wänden in Reihen aufgestellt. Wo Gruppen von fünfhundert Rakan auftraten, handelte es sich um eine Überlieferung, die zurückgeht auf die 500 Teilnehmer am ersten buddhistischen Konzil in Rajagṛha, in der Sptaparna-Grotte, über den Hīnayāna-Texte berichten. – Das Rakan-Ideal, zeitweise durch die Buddhawesen des Mahāyāna, insbesondere des esoterischen Buddhismus, verdrängt, wurde in China durch die auf Lao-tze zurückgehende taoistische Richtung und später durch die Zen-Anhänger neu belebt, die sich nicht auf eine magische Kraft beriefen (etwa überirdischer Buddhawesen), sondern die auf individuellem Wege nach Überwindung der Leidenschaften und damit zur Erlösung strebten und sich auf die Arhat als ihre Vorbilder beriefen. Wer, wie ein Rakan oder Arhat, alle Bindungen abgestreift und jenseits aller Begierden die absolute Freiheit errungen hatte, besaß zugleich etwas unverwechselbar Individuelles, das sich in den Augen der anderen zwar als grotesk oder bizarr darstellen mochte, in Wahrheit aber Ausdruck der Unmittelbarkeit seiner religiösen Erfahrung, seines „Selbst aus Nichts“ war, m. a. W. die höchste Stufe der Erleuchtung bekundete. – Literaturnachweise: UMEHARA Takeshi: *Rakan*, Tōkyō 1977; Sylvain LEVI/Edouard CHAVANNES: „Les seize Arhat protecteurs de la loi“, in: *Journal Asiatique*, Juli/August 1916, Sept./Oktober 1916; Dietrich SECKEL: *Einführung in die Kunst Ostasiens*, München 1960, S. 112–123; ders., *Buddhistische Kunst Ostasiens*, Stuttgart 1957, S. 237.

3 Der in der Steingrotte Sitzende ist der Vierzehnte Rakan, der den japanischen Namen Banabashi, (Sanskrit: Vanāvasi) trägt, was ‚Waldbewohner‘ bedeutet. Er sitzt, ähnlich wie der vierte Rakan Supinda, auf einem Stein in einer Grotte, in tiefer Stille bis auf den heutigen Tag. Seine Existenz gleicht der der Berge und Flüsse; er ist Bestandteil der Natur geworden. Der Fels, der ihn vollständig einhüllt, empfindet ihn als seinesgleichen und nimmt ihn ganz in sich auf. In ferner Zukunft werden künftige Geschlechter ihn so vorfinden. Gelegentlich wird er heimgesucht von Sinnestäuschungen: Wenn er in der totalen Stille auf einmal Geräusche hört, die vom Steinschlag und seinem Nachhall stammen, meint er, es näherte sich ein Lebewesen. Begegnet ein Mensch einem solchen Rakan, lösen sich ihm alle Begierden in Nichts auf, alle Trauer verschwindet, aller Neid verfliegt. Sein Schweigen transzendiert alle Worte. Versuchte man, ihn zu befragen, käme eine scheinbar banale Antwort und ließe alle bösen Gedanken im Herzen des Fragenden hervortreten.

4 Dämonen, Japanisch: Shura oder Ashura, aus dem Indischen: böse Gottheiten oder Wesen ohne Schönheit, denen eine der sechs Weltkreise (*rokudō*) vorbehalten ist. Sie lieben den Kampf und das Blutvergießen und werden wegen ihrer Stärke als eine Art Deva betrachtet. In ihrer Gestalt ähneln sie den Tieren. Auf der buddhistischen Skala entsprechen die Shura dem Schafsherzen, dem das Buddhagesetz unbekannt ist, und das nur nach Befriedigung von Appetit und Lust giert. Literatur: COATES and ISHIZUKA: *Honen, The Buddhist Saint*, Kyōto 1925, S. 92, 159.

5 Gelbe Erde, geheimnisvoll-dunkler Himmel. Chinesisch: *huang-hsüan-hsüan*. Japanisch *kôgengen*. *Kô*, gelb, gilt in China als die Farbe der Mitte und der Erde. *Gen*, ein Lieblingswort Kusano Shimpeis, bedeutet ursprünglich rötlich-tiefes Schwarz als Farbe des Himmelsraumes. Außerdem: tief, undurchdringlich, geheimnisvoll. Weltgeheimnis. Etwas Würdig-Erhabenes wie der Kaiser. *Gen* wird auch als Bezeichnung für den Himmel gebraucht und als Ausdruck für das höchste Prinzip oder das Tao.

6 Weltgeist, *in-un*: Der Geist in seiner vollen Kraft, Vitalität, die alle Dinge wachsen läßt. Nach der Erklärung des Dichters hier: „Ein vom Geist der Berge eingeflößtes Gefühl“ „Das Empfinden, wenn sich der Geist des Himmels mit dem Geist der Erde vereint“ (beim Anblick von Berggipfeln am Horizont).

7 Eine überraschende thematische Ähnlichkeit mit diesem Gedicht Kusano Shimpeis findet sich in Günther Kunerts Gedicht „Zu Dürers Hieronymus im Gehäuse“ aus dem jüngsten Gedichtband Kunerts *Abtötungsverfahren*, München 1980, S.54: „Im Vordergrund ruht / abwesend ein müder Löwe blicklos / daneben dicht / ein Hund im Schlaf / Perspektivisch ferner sitzt / in der dargestellten Stille seiner Kammer / der Heilige / vor seinem Pult und schreibt / irgendetwas auf Papier: Womöglich / das Unerahnte // Das Wort / das die Zielbetrogenen vergaßen / das alles in sich birgt / was Geborgenwerden meinte / Gerettet sein im grauen Licht / das durch die Butzenscheiben / endlos strömt.“

XVII „Botan-ken“, aus *Botan-ken*, G.N.S.Z., Bd.12, S.85f.; S.S., S.422.

1 *Nembutsu* ist das Anrufen der Andachtsformel *Namu Amida Butsu* (Ehre dem Buddha Amida) und führt den Gläubigen mit Sicherheit zur Hinübergeburts in Amidas Reinem Land.

XVIII „Tsuki“, aus *Botan-ken*, G.N.S.Z., Bd.12, S.85; C.S., S.421.

XIX „Genshi“, aus *Ten*, G.N.S.Z., Bd.12, S.94f.; C.S., S.329.

XX „Ryôanji hôjô no niwa“ aus *Ten*, G.N.S.Z., Bd.12, S.101, C.S., S.344.

1 Der Garten des Ryôanji-Tempels in Kyôto wurde vermutlich 1499 angelegt. Es ist ein flacher Trockenlandschaftsgarten (*karesansui*) mit einer 337 m² großen Sandfläche und einer Steinsetzung im 7–5–3 Rhythmus auf weißem Sand. „Nicht die Form der einzelnen Steine ist wichtig, sondern ihre Beziehungen zueinander, die sich aus Form, Größe und Stellung ergeben. So entstand ein Rhythmus, der in seiner asymmetrischen Balance von großer Ausgewogenheit ist: eine Landschaft von kosmologischer Bedeutung, auf ein Minimum an Form reduziert, Chiffre für ein Weltganzes“ sagt I. SCHAARSCHMIDT-RICHTER: *Japanische Gärten*, Baden-Baden, 1977, S.86. Als künstlerisches Mittel ist dieser Garten der Zen-Philosophie im höchsten Grad adäquat. Siehe ferner: Karl HENNING: *Japanische Gartenkunst · Form · Geschichte · Geisteswelt*, Köln 1980, S.81–84.

2 Der Krammetsvogel oder die Wacholderdrossel, etwa 24cm lang, ist wie alle Drosselarten ein guter Sänger und stößt häufig Warnrufe aus. Im Sommer findet man ihn in Hokkaidô oder im Gebirge auf Honshû; beim Herannahen des Winters kommt er in die Ebene herab.

3 Die Steine werden als Inseln bezeichnet, der geharkte Sand als Ozean.

XXI „Chizu“, aus *Manmosu no ha*, C.S., S.136.

XXII „Gogatsu“, aus *Manmosu no ha*, C.S., S.175.

XXIII „Gengen“, aus *Gengen*, Tôkyô 1981, S.28.

1 *gengen*, Chinesisch: *hsüan-hsüan*, ein taoistisch gefärbter Ausdruck. Ursprünglich rötliches, tiefes Schwarz für die Farbe des Himmels. Tief, undurchdringlich, geheimnisvoll. Bezeichnet das Weltgeheimnis. Wird im Chinesischen als Ausdruck für das höchste Prinzip, *hsüan-chang*, d.h. das Tao verwendet.

2 *genkô*, Chinesisch: *hsüan-huang*, Himmel und Erde, wobei *hsüan* auch schwarz bedeutet, für Himmel, und *huang* auch gelb, für Erde.

XXIV „Seishi-embô“, aus *Gensho*, Tôkyô 1982, S.6f.

XXV „Henna sakkaku“, aus *Gensho*, a.a.O., S.32f.

1 Der im Japanischen verwendete, kaum übertragbare Ausdruck *kirare Yosa* bezieht sich auf einen schönen jungen Kabuki-Schauspieler, namens Yosaburô, der von Schwerthieben verunziert wurde. Einer, der mit Narben bedeckt ist, wird daher in der Umgangssprache gelegentlich als *kirare Yosa* bezeichnet.

Literaturverzeichnis

Werkausgaben

Gendai Nihon shijin zenshû, Bd. 12, Sôgensha, Tôkyô, 1955

Kusano Shimpei shi zenkei, Chikuma shobô, Tôkyô, 1973

Kusano Shimpei shishû, Kadokawa bunko Nr. 56, Tôkyô, 1957. (Auswahl)

Sekundärliteratur

EGASHIRA Hikozô: *Jojôshi ronkô*, Tôkyô 1972, S. 351–362

ITÔ Shinkichi: *Gendaishi no kanshô*. Bd. 2, Tôkyô 1956, S. 230–273

KITAGAWA Fuyuhiko: *Gendaishi*, Bd. III, Tôkyô 1957, S. 58–112

KUSANO Shimpei: „Ishi to umi“, in: *Watashi wa kôshite shi wo tsukuru*, poemu raiburarii, 2, S. 3–30.

MURAKAMI Kikuichirô: *Miyoshi Tatsuji, Kusano Shimpei*, Tôkyô 1959, S. 157–319 (= Kindai bungaku kanshô kôza. Bd. 20) (Mit vier Essays über K. S. sowie einer Zeittafel und Liste der Sekundärliteratur)

Nihon no shika, Bd. 21, Chûô kôronsha, Tôkyô 1968 S. 293–384, (ausgewählte Gedichte mit kurzem Kommentar).

SAKURAI Masabi: *Gendaishi no miryoku*, Tôkyô 1957, S. 45–58

TOBIDAKA Takao: „Rekitei“, in: *Kokubungaku, Kaishaku to kanshô*, 1969, August, Sondernummer. „Shi ni okeru gendai“, S. 100–105.

Nihon Kindai Bungaku Daijiten, 5 Bände, Tôkyô 1978³

Bildnachweis

Porträtphoto Kusano Shimpei von Kakinuma Kazuo aus *Kusano Shimpei shi zenkei*.