

# Japanische Frauen-Dichtung seit 1900

## Eine Selbstbefreiung im Spiegel der *shi*-Dichtung\*

Annelotte Piper (Hamburg)

### Einführung

Die Dichtung von Frauen hat in Japan eine lange Tradition. Denkt man etwa an die frühesten literarischen Zeugnisse, die im *Man'yôshû* (8. Jahrhundert) gesammelt sind, und von denen vermutlich etwa ein Drittel von Frauen stammen, oder an die Heian-Zeit (900–1200), das Goldene Zeitalter der Dichterinnen, die, aufs Engste mit dem Hofleben verknüpft, eine große Literatur in Form von Gedichten, Romanen und Tagebüchern hervorbrachten, erscheint das Schweigen der Frauen in den folgenden sieben Jahrhunderten – von kurzen Zwischenspielen abgesehen – kaum vorstellbar. Das strenge, auf neo-konfuzianischer Ethik basierende Regime der Kriegerkaste, das seit der Kamakura-Zeit die Macht in Händen hielt, und die aus zen-buddhistischem Geist entstandenen, männlich fixierten Kunstformen wie Haiku-Dichtung, Tuschmalerei und Tee-Zeremonie engten die Frauen der höheren Stände sowohl in ihrer gesellschaftlichen als auch in ihrer künstlerischen Freiheit ein. Sie hatten sich den Männern unterzuordnen und deren Regeln bis ins Einzelne zu folgen. Sogar die Lektüre ihrer großen Vorgängerinnen war ihnen untersagt.

Als die Modernisierung Japans zu Beginn der Meiji-Zeit (1868) unter westlichem Einfluß einsetzte, lockerte sich das Gesellschaftssystem. Aufgerüttelt durch die Gedanken der Aufklärung und der Romantik begann eine Auseinandersetzung mit der konfuzianischen Grundordnung; sie führte auch zu einem Aufbegehren gegen die Entrechtung der Frauen. Von Intellektuellen durch Frauenzeitschriften und Mädchenbildung gefördert kam eine erste Frauenbewegung in Gang. Sie geriet schon bald in Widerspruch zu dem sich wieder neu etablierenden, patriarchalischen Tennô-System und wurde daher unterdrückt. Nicht unterdrücken ließen sich zwei so überragende Frauen wie Higuchi Ichiyô 樋口一葉<sup>1</sup> und Yosano Akiko 与謝野晶子<sup>2</sup>, die um die Jahrhundertwende mit

---

\* *An dieser Stelle möchte ich Herrn Miyazaki Noboru vom Japanologischen Seminar der Universität Hamburg für seine freundliche Bereitschaft, meine Übertragungen aus dem Japanischen durchzusehen, herzlich danken.*

1 Higuchi Ichiyô, 1872–1896, Romanschriftstellerin und Dichterin, war schon in ihrer Zeit eine berühmte Schriftstellerin; sie wird zu den Klassikern der japanischen Literatur gezählt. „Takekurabe“, 1896, ihre bekannteste Erzählung, erschien 1965 in der Übersetzung von Os-

ihren Erzählungen bzw. Tanka-Versen an die Öffentlichkeit traten. Das alte Vorurteil, Literatur sei eigentlich Sache der Männer und Frauen schrieben eben nur Frauenliteratur, konnten zwar auch sie nicht ausräumen, aber die Frauen waren aufgewacht: 1911 gründeten Frauen die Seitôsha<sup>3</sup> 青鞜社, die erste selbstbewußte Zeitschrift für Frauenliteratur und -kritik, 1928 erschien als ihre Nachfolgerin die *Nyonin geijutsu* 女人芸術<sup>4</sup>, die zum wichtigen Kristallisationspunkt für eine Gruppe äußerst kreativer Schriftstellerinnen wurde, bis man sie unter Druck des Militärregimes gleichschalten und schließlich einstellen mußte. Auf sich gestellt begann die *shi*-Dichterin und Amateurhistorikerin Takamure Itsue 高群逸枝<sup>5</sup> 1936 ihre Forschungen über die Sozialgeschichte japanischer Frauen zu veröffentlichen. Nach Kriegsende etablierte sich die Frauenbewegung erneut und wurde zu einer der Triebfedern der Frauenliteratur.

Geht man davon aus, daß literarische Kunstwerke auch in einem sozial- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang stehen, ist es reizvoll zu verfolgen, wie sich der Selbstbefreiungsprozeß japanischer Frauen in ihrer *shi*-Dichtung widerspiegelt. Die Älteren dieser Dichterinnen waren selbst noch in einem patriarchalischen Familiensystem aufgewachsen und die mittlere Generation hatte „unter der Diskrepanz zwischen der raschen gesellschaftlichen Entwicklung und dem Bewußtsein von der Funktion der Familie“<sup>6</sup> zu leiden; umso mehr müssen die nachstehenden poetischen Texte, in denen nichts auf Unterlegenheit oder Hilflosigkeit deutet, durch ihre Eigenständigkeit überraschen. Die Frage nach der

---

car Benl unter dem Titel „Die Liebe der kleinen Midori“. Außer Erzählungen und Romane hinterließ H.I. mehrere Dutzend Bände Tagebücher von hohem literarischem Niveau.

- 2 Yosano Akiko, 1878–1942, Tanka- und *shi*-Dichterin, schrieb Essays, Kritiken, Erzählungen, Romane. In der japanischen Literatur gilt sie vor allem als Reformerin der Tanka-Poesie. Sie schrieb 50000 Tanka und 600 *shi*-Verse und übersetzte eine Reihe klassischer Romane wie das *Eiga monogatari*, die Tagebücher von Murasaki Shikibu und Izumi Shikibu, das *Tsurezuregusa*, Frauentagebücher aus der Heian-Zeit und gab eine sechsbändige Ausgabe des *Genji monogatari* in modernem Japanisch heraus. 1929 erschien *Akiko shihen zenshû*, eine eigene Auswahl ihrer *shi*-Dichtung. Die endgültige Auswahl ihres Gesamtwerkes von über 20 Bänden erschien 1979–1981 bei Kôdansha.
- 3 *Seitô* (Blaustrumpf); die *Seitôsha*, 1911–1916, war eine von Hiratsuka Raichô 平塚雷鳥 (1886–1971) gegründete Organisation der Frauenbewegung; s. Margret NEUSS: *Die Seitôsha*. Diss. Hamburg 1972 (auch in: *Oriens Extremus*, 18.1971/1972).
- 4 *Nyonin geijutsu* (Frauen-Kunst) Zeitschrift für Frauenliteratur (1928–1932) mit insgesamt 48 Nummern war das Sprungbrett für alle namhaften Schriftstellerinnen der Shôwa-Zeit wie u. a. Enchi Fumiko, Sata Ineko, Okamoto Kanoko, Hirabayashi Taiko, Uno Chiyo, Miyamoto Yuriko, Nogami Yaeko, Tamura Toshiko.
- 5 Takamure Itsue, 1894–1964; ihr Hauptwerk ist *Josei no rekishi* (Geschichte der Frauen) in vier Bänden; ihr Gesamtwerk in 10 Bänden erschien 1966–67.
- 6 S. Margret NEUSS-KANEKO: *Familie und Gesellschaft in Japan*. München: C.H. Beck 1990, S.99 (Beck'sche Reihe 418). Während Neuss-Kaneko den strukturellen Hintergrund beschreibt, erzählt OBA Minako in *Tanze Schnecke, tanz*, übersetzt von Irmela Hijiyakirschner, Frankfurt a.M. u. Leipzig: Insel 1995, aus behutsamer Distanz ihre Erinnerungen an die Schicksale dreier Generationen ihrer Familie, in der jedes weibliche Mitglied eine ausgesprochene Individualität besitzt.

Beschaffenheit des hier zutage tretenden lyrischen Ich vor dem Hintergrund der psycho-sozialen Grundstruktur Japans soll am Schluß dieses Aufsatzes kurz erörtert werden.

### Die *shi*-Dichtung als männliche Schöpfung und als Zeichen der Zeit

Die *shi*-Dichtung – und nur um diese geht es hier – wurde als neue, freie Versform im Rahmen vieler anderer geistigen Reformen in der frühen Meiji-Zeit, einer Zeit des Aufbruchs, geschaffen und zunächst fast nur von Männern betrieben. Mit der europäischen Verskunst vor Augen wollten die Begründer des *shi*, die mehr Wissenschaftler als Literaten waren, ein neues literarisches Genre für eine neue Zeit schaffen; es sollte nicht nur von den verkrusteten Regeln der traditionellen Poesieformen, sondern auch von der überlieferten poetischen Ästhetik befreien. Es sollte ein Medium sein, das dem modernen Menschen erlaubte, seine komplizierten individuellen Gedanken und Gefühle sowie die neuen gesellschaftspolitischen Vorstellungen dichterisch auszudrücken, oder sich zur epischen Dichtung auszuweiten. Anstelle der ich-losen reinen Naturempfindung, losgelöst von allen gesellschaftlichen Beziehungen, trat jetzt das unverwechselbare Ich mit seiner Sehnsucht nach Freiheit und seinem Bedürfnis nach persönlichem Gefühlsausdruck. Damit stand das *shi* von vornherein im Zeichen der Befreiung des Individuums.

Die ersehnte gesellschaftspolitische Emanzipation verzögerte sich, die Demokratisierung, für die die Anhänger der Jiyûminkenundô gefochten hatten, blieb aus und das Abschütteln feudalistischer Zwänge rückte in weite Ferne; die jungen idealistischen Intellektuellen mußten ihren Freiheitsdrang auf das eigene Ich verlagern. Als passendes Ausdrucksmittel für die Suche nach der eigenen, unabhängigen Individualität bot sich das neugeschaffene *shintaiishi* 新体詩, so benannt in einer ersten, 1882 vorgestellten Sammlung<sup>7</sup>; sie enthielt 19 Gedichte, bezeichnenderweise waren davon 14 Übertragungen aus europäischen Sprachen, was ein Schlaglicht auf die Vorbildfunktion der westlichen Dichtung für das *shi* wirft: Man übernahm nicht nur neue poetische Impulse, sondern auch neue Techniken, ja, einen neuen Wortgebrauch. Diese ersten Versuche schlugen zwar fehl, denn sie klangen im Urteil der Zeitgenossen „zu volksliedhaft und unbeholfen“, die Wortwahl war „vulgär“ und die Verse wirkten insgesamt „wild und unkultiviert“. Immerhin war der erste Schritt in eine neue Richtung getan.

In der Anfangsphase hielt man die Schriftsprache bei, diskutierte ausgiebig, ob Klang und Metrik oder der Inhalt Vorrang haben sollten, und griff zeitweise auch wieder auf die alten Regeln und den reichen Bestand des herkömmlichen poetischen Vokabulars zurück. Dennoch erblühte aus diesem halbherzigen Be-

7 *Shintaishishô* 新体詩抄: Die drei Herausgeber, von denen jeder ein eigenes Vorwort schrieb, waren Inoue Tetsujirô 井上哲次郎, 1855–1944, Philosoph, später Befürworter eines extremen Nationalismus; Yatabe Ryôkichi 矢田部良吉, 1851–1899, der erste promovierte Naturwissenschaftler Japans; Toyama Masakazu 外山正一, 1848–1900, Philosoph und Pädagoge. Alle hielten sich zu längeren Studienaufenthalten im Westen auf.

freiungsversuch um die Jahrhundertwende die romantische Dichtung von Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868–1894) und Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872–1943) sowie die symbolistische von Kambara Ariake 蒲原有明 (1876–1952) und Susukida Kyūkin 薄田泣菫 (1877–1945), um nur die berühmtesten zu nennen.

Einen wirklich radikalen Bruch mit der alten Poesietradition vollzog erst Kawaji Ryūko 川路柳虹 (1888–1959) mit seinem 1907 in der Zeitschrift *Shijin* veröffentlichten, schockierenden Gedicht „Misthaufen“ (*Hakidame*) über die Qualen des Lebens in einem freien, umgangssprachlichen Stil. Der Dichter hat hier das, was die Schriftsteller der naturalistischen Schule als „*gembunitchi*“ (auf der gesprochenen Sprache beruhendes Schreiben) in ihre Prosa eingeführt hatten, in seine Dichtung übernommen.

In jener Zeit waren es fast ausschließlich Männer, die sich von Anfang an dem Einfluß der europäischen und amerikanischen Philosophie und Literatur öffneten und *shi*-Verse zu schreiben begannen. Dichter-Gruppen, die oft eigene Mitglieder-Zeitschriften unterhielten, orientierten sich vielfach an einer der jeweils aktuellen literarischen Strömungen des Westens, so daß sich die *shi*-Dichtung der Männer, im Gegensatz zur Tanka- und Haiku-Dichtung, die es ja weiterhin gab, als Teil der Welt-Poesie verstand. Die Domäne der Tanka-Dichtung teilte man sich nach wie vor mit den Frauen.

Rückblickend bildet das Werk dieser männlichen Dichter-Gruppen den Hauptstrom der *shi*-Dichtung, ihre sog. „Genealogie“. In ihren *shiron*, Essays zur *shi*-Poetik, adaptierten sie die alte literarische Gattung der Tanka- und Haiku-Poetik als Medium für ihre eigenen Zwecke: Interpretation, Kritik, Auseinandersetzung mit rivalisierenden Gruppen und Einführungen in die ausländische Poesie und ihre Theorie.

Im Gegensatz zu den Aktivitäten der männlichen Dichter gab es bis zur Jahrhundertmitte kaum ein halbes Dutzend nennenswerter *shi*-Dichterinnen; jede von ihnen war eine Einzelercheinung, der ausländische Einfluß auf ihr Werk minimal, keine trat als Verfasserin von *shiron* in Erscheinung. Sie bildeten auch keine Gruppen und ihr Werk war meist schmal. Im Vergleich zum Hauptstrom stellten sie nur einen dünnen Nebenfluß dar.

So standen zunächst nur die männlichen Dichter im Zentrum der Aufmerksamkeit; sie gehören mit „repräsentativen“ Standardgedichten zum literarischen Kanon ihres Landes. Ihre dichterische Meisterschaft ist ebenso unbestritten wie ihr Anteil an der Erneuerung der modernen japanischen Sprache und Dichtung. Das zeigt sich schon darin, daß immer wieder die gleichen berühmten Namen angeführt werden, um bestimmte literarische Strömungen der Vorkriegs-Dichtung zu kennzeichnen wie z. B.:

- Kitamura Tōkoku und Shimazaki Tōson für die Romantiker;
- Susukida Kyūkin und Kambara Ariake für die Früh-Symbolisten;
- Kawaji Ryūko und Miki Rofū für die Naturalisten;
- Kitahara Hakushū und Kinoshita Mokutarō für den Sensualismus;
- Takamura Kōtarō und Murō Saisei für eine humanistische Dichtung;

- Hagiwara Sakutarô und Ôte Takuji für Ästhetizismus und Dekadenz;
- Takahashi Shinkichi und Hagiwara Kyôjirô für die Dadaisten;
- Kaneko Mitsuharu und Ono Junzaburô als Widerstandsdichter;
- Nakano Shigeharu und Itô Shinkichi für die Proletarische Dichtung.

Diese Aufzählung ließe sich noch beliebig ergänzen. Was uns heute besonders auffällt: Es ist keine einzige Frau darunter. Bis auf wenige Ausnahmen rückten Dichterinnen erst nach dem Zweiten Weltkrieg in das allgemeine Blickfeld. Da begann auf einmal eine dichterische Quelle zu sprudeln, von deren Vorhandensein die Öffentlichkeit nichts ahnte, und überflutete weite Bereiche des vermeintlich angestammten männlichen Territoriums. Das läßt sich u.a. auch an folgenden Zahlen ablesen: Enthielt z.B. 1958 die Sammlung *Gendai-shishû*<sup>8</sup> des Chikuma shobô-Verlages von insgesamt 75 Dichtern nur eine einzige Dichterin, so waren 1976 in der gleichnamigen Anthologie<sup>9</sup> von Chûkô bun-ko unter 64 Dichtern immerhin schon 10 Frauen, auch wenn sie nur am Schluß des Bandes rangieren und durchschnittlich drei Seiten weniger zugestanden bekommen als die Männer. Der sehr angesehene Literaturwissenschaftler und *shi*-Experte Koumi Eiji 小海永二 hat in sein 1979 bei Ôbunsha erschienenes Kompendium der modernen Lyrik<sup>10</sup> insgesamt 131 Dichter aufgenommen, darunter nur acht Frauen. In ihrem Novemberheft 1990 hat die bekannte Literaturzeitschrift *Shinchô* für die Jahre von 1890 bis 1990 jeweils ein Gedicht ausgewählt; von den 101 Texten stammen nur zehn von einer Frau. Heutzutage dagegen sind es die Frauen, die weit über die Hälfte der neuen Gedichtbände veröffentlichen.

### Die sogenannte „Frauensprache“ und die *shi*-Dichtung

Für die Entfaltung der *shi*-Dichtung von Frauen spielte die Möglichkeit, in der eigenen „Frauen“-Sprache schreiben zu können, – nachdem die Umgangssprache zum anerkannten Medium geworden war – eine wichtige Rolle. Das von Frauen gesprochene Japanisch hatte von der Nara- bis zur Edo-Zeit einen eigenen Wandel durchgemacht und ein Idiom herausgebildet, das sich von der „Standardsprache“ der Männer unterschied.

Wenn die ältere Literatur weitgehend von diesem Unterschied in der gesprochenen Sprache unberührt geblieben war, so lag das daran, daß die traditionellen Dichtformen Tanka und Haiku sowie die erzählende Prosa in der geschlechtsneutralen Schriftsprache geschrieben wurden. Probleme tauchten erst auf, als in der Meiji-Zeit durch die „*gembunitchi*-Bewegung“ zur Vereinheitlichung von geschriebener und gesprochener Sprache ein neuer literarischer Stil entstand; zunächst war es die Umgangssprache der Männer, die Einzug hielt in die Litera-

8 *Gendaishishû* in der Reihe *Gendai Nihon bungaku zenshû*, Band 89, beginnt mit Kawaji Ryûkô.

9 *Gendaishishû* in der Reihe *Nihon no shika*, Band 27, beginnt mit Tsumura Nobuo (1909–1944).

10 KOU MI Eiji, *Gendaishi no kaishaku to kanshō jiten*, beginnt mit Mori Ôgai (1862–1922).

tur, später flossen Elemente des gesprochenen Frauen-Japanisch ein, bis schließlich *shi*-Dichterinnen in ihrem Frauen-Japanisch schrieben. Auch wenn diese sprachlichen Besonderheiten in einer deutschen Übersetzung kaum in Erscheinung treten, soll hier dennoch ein kurzer Blick auf die für den japanischen Leser wichtigen Konnotationen geworfen werden.

Die Verbindung der „Frauensprache“ mit Formen der Höflichkeitsrede (*keigo*) oder mit den zahlreichen Modifikationen zur schichtspezifischen Differenzierung bzw. geschlechtsabhängigen Unterscheidungen, die nach konfuzianischen Vorstellungen für Frauen gebildeter Kreise als unverzichtbar galten, und die ihrer Redeweise etwas besonders Feminines und Verfeinertes verliehen, spielt in Zusammenhang mit der *shi*-Dichtung nur selten eine Rolle und bleibt deswegen hier außer Betracht.

Uns interessiert vielmehr ein anderer Aspekt dieses Frauenidioms. Es ist als leicht abgewandelte, weicher und liebenswürdiger klingende Variante des Standard-Japanischen mit eigenen Wendungen und einem eigenen Wortschatz für jeden Japaner sofort als Äußerung einer Frau erkennbar. Wie die Dichterin und Schriftstellerin Tomioka Taeko 富岡多恵子 in ihrem Essay „Die Sprache der Frauen und die Sprache des Landes“<sup>11</sup> ausführt, ist diese weibliche Version des Japanischen naturgemäß die „Muttersprache“ (*bokokugo* oder *bogo*) eines jeden japanischen Kindes. Die Muttersprache ist eine Sprache, die man redet. Ebenso wie eine Regionalsprache oder ein Dialekt ist sie anpassungsfähig und vielfältig und im Gegensatz zur Landes- oder Standardsprache (*kokugo*) eng mit der landschaftlichen Beschaffenheit, den Sitten und dem Leben in den Regionen verknüpft. Geschrieben wird sie vorwiegend mit *hiragana*-Schrift und die aus dem Chinesischen stammenden Kanji-Zeichen tauchen nur selten auf. Wegen dieser einfacheren Schreibweise wird sie vor allem von Frauen, die keine höhere Schulbildung haben, und von Kindern bevorzugt.

In der Schule wird der Jugend, wie Tomioka Taeko schreibt, die Muttersprache ausgetrieben und stattdessen die von Männern gesprochene, kantiger klingende Standardsprache, also das offizielle Japanisch, beigebracht, d.h. es vollzieht sich ein Wechsel von der „Frauensprache“ zur „Männersprache“. Die Letztere, also die Landessprache, besteht zu einem großen Teil aus Worten chinesischen Ursprungs und wird dementsprechend mit Kanji geschrieben. Zu ihrer Beherrschung braucht man eine längere Schulbildung, die am Ende dem Kundigen höheres gesellschaftliches Ansehen verschafft, während umgekehrt der Unkundige das Gefühl der Unterlegenheit nie ganz los wird. Diese formelle Landessprache ist das intellektuelle Medium für Wissenschaft, Politik, Verwaltung und Literatur.

Tomioka Taeko ist auch den Problemen nachgegangen, die die Frauensprache in der Literatur aufwirft, sowie den Spannungen zwischen Frauen- und Männersprache. Sie sieht z.B. – ebenso wie die bekannte Schriftstellerin Tsu-

11 TOMIOKA Taeko, „Onna no kotoba‘ to ,kuni no kotoba‘“, in der Essay-Sammlung *Fuji no koromo ni asa no fusuma*, 1984, hrsg. Chûô kôron, S. 107–123.

shima Yûko 津島佑子<sup>12</sup> – einen gravierenden Mangel der traditionellen Frauensprache darin, daß ihr objektive Ausdrücke für Sex oder Politik fehlen, und sie meint, daß sich hierin die Folgen eines jahrhundertelangen männlichen Unterdrückungsmechanismus zeigen. Dieses speziell für Frauen geltende Sex-Tabu haben moderne Dichterinnen seit den sechziger Jahren jedoch durchbrochen, indem sie passende neue Ausdrucksweisen erfanden, allen voran Shiraiishi Kazuko 白石かずこ<sup>13</sup> und Itô Hiromi 伊藤比呂美<sup>14</sup>.

Eine andere Schwäche der Dichterinnen liegt nach Tomiokas Auffassung in einer mangelnden kritischen Aktivität. Anders als Lyrik und erzählerische Prosa müssen Literatur-Kritiken und Rezensionen in der Standardsprache abgefaßt sein, um in der Öffentlichkeit, d.h. im männlich dominierten Literaturbetrieb, Beachtung zu finden. Zu den wenigen Frauen, die sich als Verfasserinnen von *shiron* profiliert haben, gehört die Dichterin Arai Toyomi 新井豊美, die sich besonders mit der Geschichte der Dichtung von Frauen<sup>15</sup> beschäftigt hat.

Obwohl Tomioka die Frauensprache als Vehikel der japanischen Frauenkultur mit ihrer gewachsenen Tiefenstruktur ernst nimmt, plädiert sie für eine Art ‚Esperanto‘, wie sie es nennt, d.h. für eine zwischen Männer- und Frauensprache angesiedelte Version des Japanischen, die von allen schichtspezifischen und diskriminierenden Wendungen befreit ist und die Aura des ‚Frauen-Japanisch‘ – als einer unter Frauen kursierenden ‚Geheimsprache‘ – abgelegt hat.

- 
- 12 TSUSHIMA Yûko, „Die Frauen und die japanische Literatur – Überwindung der Geschichte“, in: *Asiatische Studien*, XLVIII.1. 1994, S.22–30.
- 13 Shiraiishi Kazuko (geb. 1931) verdankt die Anregungen zu ihrem ersten Gedichtband *Tamago no furumachi*, 1951, dem Surrealismus durch ihren Kontakt zu Kitasono Katsues *VOU*; ihr zweiter Band *Tora no yûgi*, 1960, ist von Jazz-Musik und Film inspiriert; es folgen *Mô sore ijô osoku yatte kite wa ikenai*, 1963; *Komban wa aremoyô*, 1968; für *Seinaru inja no kisetsu*, 1970, erhält sie den H-Preis. 1978 erscheint *Issô no kanu-, mirai he modoru*. Weitere Gedichtbände: *Sunazoku*, 1982, *Taiyô wo susuru monotachi*, 1984; *Furenama, furemon, furumun*, 1988; *Hirahira, hakobarete yuku mono*, 1992; *Arawareru monotachi wo shite*, 1996. In deutscher Übersetzung liegen folgende Gedichte vor: „Ein Kanu fährt aus dem Vollmond hervor“, in: *KAGAMI*; 1983, 2–3, S.147–153. „Der Teich“, „An der Weißvogelküste ...“ und „Der Kuckuck ruft“, in: *Akzente*, 1990/5, S.468–473; „Al und das Englischhorn“, in: P. Pörtner (Hrsg.): *Japan Lesebuch II*, 1990, S.139. – Shiraiishi schreibt ferner Essays und Prosa, arbeitet fürs Fernsehen und hält Dichterlesungen kombiniert mit Jazz-Musik; 1996 ist ihre Autobiographie *Kuroi hitsugi no monogatari* erschienen.
- 14 Itô Hiromi, 1955 in Tôkyô geboren, ihr erster Gedichtband *Kusaki no sora*, 1978; begleitete 1982 ihren Mann für ein Jahr nach Polen; zog 1983 mit Mann und Tochter nach Kumamoto, Südjapan. Weitere Gedichtbände *Hime*, 1979; *Itô Hiromi shishû*, 1980; *Aoume*, 1982; *Teritori-ron*, 1985. Ihre Texte wurden vielfach preisgekrönt. Auf Deutsch erschienen u. a.: „Winter“, „Die Bildvorstellung bei nasalen stimmhaften Lauten der Ga-Reihe“, „Fisch essen“, „Mein Hund“, in: *manuskripte, Zeitschrift für Literatur* 115/92, S.74–76; „Kanoko töten“, in: *Symposium: Deutsch-japanisches Autorinnentreffen 1990*. Berlin: Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin 1992, 29–45. Siehe auch Anmerkungen 60 und 66.
- 15 Arai Toyomi, „Joseishi“ *jijô*, Shichôsha, 1994, enthält 26 Essays über die heutige Frauenshi-Dichtung.

Die in Hamburg lebende, japanische Dichterin und Schriftstellerin Tawada Yôko 多和田葉子<sup>16</sup> meint, schon heutzutage werde die von Frauen benutzte Sprache z.B. in der *shi*-Dichtung von einer an die Standardsprache angelehnten Form, etwa im Sinne von Tomiokas ‚Esperanto‘, überlagert. Die von der Mutter erlernte Sprache mit ihren regionalen Färbungen und ihrer Bevorzugung alter, dinghafter japanischer Worte präge vor allem den vorsprachlichen Bereich der weiblichen Dichtung. Sie sei daher elementarer, bodenständiger und direkter als die Standardsprache mit ihren dem Chinesischen entstammenden mehr begrifflichen Ausdrücken und besäße infolgedessen die Überzeugungskraft des Unmittelbaren. Diese Frauensprache greife völlig natürlich auf die im japanischen Volk verankerte einfache Redeweise und die Sitten des Alltags zurück, an denen sich die dichterische Phantasie entzünde. Warum die Frauen mithilfe ihrer Sprache ihre männlichen Kollegen, die auf die zwar effizientere, prägnantere, aber etwas farb- und kraftlosere Standardsprache fixiert sind, in den Schatten stellen, erklärte Tawada gesprächsweise folgendermaßen:

Befreit von ihrer gesellschaftlichen Unterordnung und dank der Lehrjahre des Modernismus mit den neuen Wegen der zeitgenössischen Weltichtung wohlvertraut, überraschen die Frauen durch eine eigenständige dichterische Inspiration. Beflügelt von der Kraft ihrer elementaren Sprache paaren sie hohe Sensibilität und weibliche Wirklichkeitserfahrung mit einer durch den Surrealismus befreiten Phantasie.

Demnach herrscht im intellektuellen Bereich der Wissenschaften, des Rechts, der öffentlichen Verwaltung und der Politik unangefochten die männlich geprägte Standardsprache mit ihrem starken sino-japanischen Anteil vor und bleibt die Frauensprache ausgeschlossen. Die durchweg weniger intellektualisierte Sprache der Dichterinnen, mit der wir es in den vorliegenden Texten zu tun haben, reagiert hingegen sensibler auf regionale Einflüsse, schöpft aus einem Sprachschatz, der einfacher, ursprünglicher und zugleich traditionsreicher ist, und kann in ihren dichtesten Momenten etwas von jener magischen Sprachkraft vermitteln, die in Anrufungen und Beschwörungen spürbar ist. Sie reicht dann in einen Bereich hinein, der in Japan seit jeher den Frauen vorbehalten war.

Der besseren Übersicht halber soll im folgenden der lange, komplizierte und oft widersprüchliche Prozess der Selbstbefreiung der Frauen in sechs Etappen unterteilt und jeweils durch Gedichte veranschaulicht werden.

---

16 Tawada Yôko, geb. 1960 in Tôkyô, lebt seit 1982 in Hamburg; sie erhielt diverse deutsche und japanische Literaturpreise, u.a. 1993 den Akutagawa-Preis für die Erzählung „Inumukoiri“, 1996 den Chamisso-Preis. Auf Deutsch liegen von Tawada Yôko zahlreiche Erzählungen, Essays und Gedichte vor, teils im Original auf Deutsch geschrieben, teils aus dem Japanischen übersetzt.



## 1 Überprüfung des traditionellen Selbstverständnisses

### Yosano Akiko<sup>17</sup>, 1878–1942, – ein früher Gipfel

Am Anfang jenes Prozesses, der zum Erwachen der Frauen zu sich selbst führen sollte, steht die Dichterin Yosano Akiko, deren Ruhm allerdings auf ihrer Tanka-Dichtung beruht, und die durch ihre Erneuerung der Tanka-Dichtung in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Sie galt als die „Königin“ der romantisch orientierten Zeitschrift *Myôjô* (1900–1908) und löste mit ihrem ersten Tanka-Band *Midaregami* (Zerzaustes Haar) eine Revolution aus. Mit ihrer gefühlvollen, differenzierten Naturbetrachtung und ihrer auf die Liebe konzentrierten Selbstreflexion stand sie durchaus noch der klassischen Tanka-Tradition nahe; neu und im eklatanten Widerspruch zu den geltenden Regeln war jedoch die schockierende Subjektivität ihrer Dichtung, die von der romantischen Zeitströmung inspiriert war, sowie die unverhüllte Leidenschaft und Sinnlichkeit ihrer Verse.

Für eine junge Frau in der Mitte der Meiji-Zeit war sie auch in ihrer persönlichen Lebensführung ungewöhnlich selbständig und konsequent; ihre erstaunliche Vitalität verteilte sie zwischen ihrer dreizehnköpfigen Familie und einem Werk, das außer Tanka und *shi*-Dichtung Essays, Erzählungen und die Übertragungen klassischer Romane wie des *Genji monogatari* ins moderne Japanisch umfaßt.

Neben ihrer bahnbrechenden Tanka-Dichtung, in die sie manches aus dem Wortschatz der beiden *shi*-Dichter Shimazaki Tôson (1872–1943) und Susukida Kyûkin (1877–1945) übernahm, verkannte man lange Zeit, daß sie auch über 600 *shi*-Verse geschrieben hat. In einem ihrer berühmtesten Gedichte „Nein, Du darfst nicht sterben“<sup>18</sup>, 1906, rückte sie in aller Öffentlichkeit vom traditionellen Weiblichkeitsideal des Gehorsams und der Unterwürfigkeit ab und erhob furchtlos und unbekümmert ihre Stimme; sie appellierte mitten im Japanisch-Russischen Krieg im Namen des Individuums an die Humanität und scheute sich auch nicht, dem Tennô persönlich Vorhaltungen zu machen. Trotz scharfer Angriffe in der Presse blieb die Dichterin – im Unterschied etwa zu den sozialistischen Pazifisten – erstaunlicherweise ungeschoren: Weil sie „nur“ eine Frau war? Weil sie nicht dem Feudalstand angehörte?

Als die *Myôjô* 1909 eingestellt wurde, begann sich Yosano Akiko mehr und mehr mit dem realen Leben der Frauen auseinanderzusetzen. Sie lernte durch Selbstbeobachtung ihre weibliche Identität kennen, zugleich wuchs ihr Interesse an Frauenfragen und an der eigenen Sexualität. Hatte sie sich anfangs in Sprache und Stil mehr nach ihren Lehrern gerichtet, so suchte sie jetzt ihren eigenen, weiblichen Ton. Schon 1911 ahnte sie die Kräfte, die von einer Frauenbefreiung ausgehen könnten und schrieb das heute in aller Welt bekannte Gedicht:

---

17 S. Anm. 2.

18 S. Übersetzung von Siegfried Schaarschmidt in: ders. (Hrsg): *Schrei nach Frieden. Japanische Zeugnisse gegen den Krieg*. Düsseldorf/Wien: Econ, 1984, 60f.

*Der Tag, da sich die Berge bewegen (1911)*<sup>19</sup>

Der Tag ist gekommen, da sich die Berge bewegen;  
 ich sage es, aber die Leute glauben mir nicht.  
 Die Berge, die einst in Flammen standen,  
 haben nur für kurze Zeit geschlafen.  
 Nun gut, wenn Ihr mir nicht glauben wollt, Leute,  
 nehmt mir nur dies' eine ab:  
 Die schlafenden Frauen sind erwacht und in Bewegung!

Sie entdeckte, daß die von Frauen geschriebenen Verse eine andere Problem-Achse haben als die der Männer. Ein Gedicht habe von der mit Händen greifbaren Wahrheit auszugehen, von einer Wahrheit, die man durch die Wirklichkeit erfährt. In diesem Sinn besang sie Ereignisse, die nur von Frauen als etwas Elementares erfahren werden, ob es „Die ersten Wehen“ sind oder „Allein schlafen“; damit gewann sie der Frauendichtung neue Themenbereiche hinzu und durchbrach ein wohl weltweites Tabu.

*Die ersten Wehen (1915)*<sup>20</sup>

Ich bin heute krank,  
 physisch krank.  
 Schweigend lieg' ich vor der Entbindung  
 mit offenen Augen im Bett.

Ich weiß nicht, warum ich,  
 so viele Male schon dem Tode nahe,  
 gewöhnt an Qualen, Blut und Schreie,  
 zittere vor Schrecken und unbezähmbarer Angst.

Ein junger Arzt tröstet mich  
 und erzählt mir vom Glück des Gebärens.  
 Über diese Dinge weiß ich besser Bescheid als er.  
 Was also nützt es mir?

Auch Wissen ist nicht Wirklichkeit.  
 Und Erfahrungen gehören zur Vergangenheit.  
 Seid bitte alle still,  
 Ihr Zuschauer, bitte, überschreitet Eure Schranken nicht.

Ich bin ganz allein,  
 ganz allein im Himmel und auf Erden,  
 fest beiße ich mir auf die Lippen  
 und warte auf die unwiderstehliche Kraft der Natur.

19 „Yama no ugoku hi“, Erstveröffentlichung Sept. 1911 i.d. Gründungsnummer der *Seitô*, Zyklus „Sozorogoto“; Text in: *NNSK* 4, S. 170.

20 „Daiichi no jintsû“, 1915, in: *GNSZ, jōkan*, S. 289.

Gebären ist in Wirklichkeit  
 der einzig echte schöpferische Akt,  
 der aus meinem Innern hervorbricht.  
 Keine Lücke für ein Wenn und Aber.

Jetzt, die ersten Wehen.  
 Auf einmal wird die Sonne fahl,  
 still und frostig ist die Welt.  
 Und ich bin ganz allein ...

### Nagase Kiyoko<sup>21</sup>, 1906–1995, – Brücke zwischen den Zeiten

Nagase Kiyoko, deren Dichtung eine Brücke zwischen der Vor- und Nachkriegszeit bildet, war ebenso wie Yosano Akiko eingebunden in der vorhandenen Gesellschaftsstruktur. Sie trat schon früh mit Versen von großer sprachlicher Schönheit hervor. Sie spürt ihrem eigenen Wesen nach und bleibt unabhängig von der Zeit und der jeweiligen Strömung. Rückblickend schreibt sie 1979 über sich: „Ich war wie ein Fels, der mit seinem eigenen Gewicht im Fluß lag und gelassen das Wegfließende davonfließen ließ.“ Ihr Thema ist im Grunde genommen sie selbst, das Frausein so wie es ist, in all seinen Aspekten. Sie rebelliert nicht gegen die herrschende Gesellschaftsordnung, sie weiß damit umzugehen und ihren Platz zu behaupten. Nach dem Krieg hat Nagase Kiyoko in kaum fünf Jahren vier Gedichtbände und einen Essayband herausgebracht. Sie entstammte einer Bauernfamilie und besingt in dem folgenden Gedicht in authentischer Weise die schwere Arbeit der Frauen, ihre Ethik und ihr unbeirrbares Vertrauen in die Natur.

#### *Über die Flammen* (1950)<sup>22</sup>

Flammen!  
 Euer herrlicher Tanz auf geräuschlosen Sohlen!  
 Ein Ausbruch des Lebens, der von Herzen kommt!  
 Ihr sprecht zu mir mit tausend Zungen,  
 in der Dunkelheit der Küche, bevor der Morgen graut – .

Wie ein Baum, der jahraus jahrein die Blätter verliert,  
 verbrauch' ich jeden Tag Körper und Herz  
 und spür' im selben Augenblick, wie tausend neue Keime flackern.

21 Nagase Kiyoko 永瀬清子, in der Präfektur Okayama geboren, begann unter Leitung von Satô Sônosuke 佐藤惣之助 in der Gruppe „Shi no uchi“ *shi*-Verse zu schreiben, ihr erster Gedichtband „Gurenderu no haha-oya“, 1930. Herausgeberin der 1952 gegründeten *shi*-Zeitschrift *Kibara* für Frauen-Dichtung. Zu ihren bekanntesten Gedichtbänden gehören u. a. *Shokoku no tennyô*, 1940, *Honoo ni tsuite*, 1950, *Akegata ni kuru hito yo*, 1987. Ein Essayband *Joshijin no techô* erschien 1952.

22 „Honoo ni tsuite“, aus dem gleichnamigen Band, 1950; *Kindaishishû* 1976. Chûkô bunko, NNSK 26, S. 285ff.

Und seh' im selben Augenblick den eigenen unverdorbenen Lebensquell.  
Und fühl' im selben Augenblick, wie goldene Gedichte unablässig mit  
den Flügeln schlagen, um sich in mich hinein zu stürzen.

Flammen!  
Mähnen des Feuers!  
Euer Leuchten, Euer Gesang –  
Ihr seid wie Wasserfälle,  
wie Juwelen.  
In diesem Augenblick seid Ihr mein Ich.  
Doch jener Augenblick ist schnell vorbei,  
kaum zehn Minuten.  
Dann muß ich gehen,  
muß draußen noch beim Funkeln der Gestirne Wasser schöpfen  
und muß Gemüse schneiden.  
Muß mich den ganzen Tag beeilen und Herbstlaub sammeln.  
Flammen!  
Ihr seids, die mir auf unsichtbarem Amboß Härte gebt und Leuchtkraft!  
Mein flüchtiger Traumpalast seid Ihr!

### Sagawa Chika<sup>23</sup>, 1911–1936, – unbekannte Avantgardistin

Die Dichterin Sagawa Chika kennt man heute nur noch aufgrund einer posthum herausgegebenen Sammlung; in den 30er Jahren war sie jedoch durch ihre Beiträge in Avantgarde-Zeitschriften sehr geschätzt als hochbegabte Dichterin. Auch ihr Thema ist das Dasein als Frau, freilich mehr aus einer leidvollen Perspektive und ohne jede Spur von Weiblichkeitsmythos.

#### *Wie eine Wolke* (1936)<sup>24</sup>

Grün durchbohren Insekten meinen Obstgarten,  
kriechen, sich unablässig fortpflanzend,  
über die Rückseite der Blätter.  
Der Schleim, den sie aus ihren Nasenlöchern blasen,  
läßt mich an blauen Nebelregen denken.  
Schlagen dann und wann lautlos mit den Flügeln  
und verschwinden himmelwärts.

23 Sagawa Chika 佐川ちか, geb. auf Hokkaidô, zog nach Tôkyô. Schrieb Beiträge für die von Momota Sôji 1926 gegründete Zeitschrift *Shii no ki*, die ein humanistisch-individualistisches Programm hatte und zu deren Mitarbeitern Itô Sei, Haruyama Yukio, Miyoshi Tatsuji, Maruyama Kaoru und Kitagawa Fuyuhiko gehörten. Sie starb 1936 mit 25 Jahren. *Shii no ki* widmete ihr eine Gedächtnisnummer und Itô Sei gab nach ihrem Tod 1936 die Sammlung *Sagawa Chika shishû* heraus. Tomioka Taeko meint, wäre sie ein Dichter gewesen, hätte man die Einzigartigkeit ihrer Dichtung eher erkannt.

24 „Kumo no yô ni“, *Sagawa Chika shishû*, Shôrinsha 1936; *Shinchô* 1990/11, 101, *Nihon no shi, 1890–1990*, S. 152f.

Frauen mit ständig entzündeten Augen  
gehen durch den Garten und heben unreife Früchte auf.  
Am Himmel hängen unzählige Wunden,  
baumeln wie Ellbogen herab.  
Und dann sehe ich,  
daß ein Obstgarten von der Mitte her aufreißt.  
Dort kommt, wie eine Wolke, die nackte Erde zum Vorschein.

Auffällig ist der Abstand zwischen diesem aus dem Geist des Surrealismus entstandenen Text, in dem angesichts der Zeitumstände nur eine sehr vorsichtige, nach innen gerichtete Kritik geäußert werden konnte, und der Nachkriegszeit, die im Zeichen der Demokratisierung unter amerikanischer Ägide stand und den Frauen offene Worte erlaubte.

## **2 Erste Risse im herkömmlichen Frauenbild – sozialkritische Fragen der ersten Nachkriegsgeneration**

Unter amerikanischem Einfluß entstand nach 1945 eine neue Verfassung; sie versprach eine Welle von Demokratisierungen. Für die Frauen bedeutete das nicht nur die Befreiung vom alten Familiensystem und von den konfuzianischen ‚Frauentugenden‘, sondern auch die rechtliche Gleichstellung mit den Männern. Diese versprochenen Segnungen konnten naturgemäß nicht sofort verwirklicht werden und es brauchte auch Zeit, bis sie in das Bewußtsein der Frauen eingedrungen waren.

So knüpften die Verse der begabten, jungen Dichterinnen Machida Shizuko<sup>25</sup>, Ishigaki Rin, Ibaragi Noriko und Shinkawa Kazue, die als erste nach dem Krieg hervortraten, sprachlich an die Vorkriegszeit an. Sie schrieben zwar noch in der traditionellen Linie der lyrischen Frauendichtung, die Weiblichkeit und Lyrizismus miteinander verband, aber in ihrem Bewußtsein hatte sich eine Emanzipation vollzogen: sie nahmen sozusagen die künftige Rolle der Frauen vorweg.

---

25 Machida Shizuko 町田志津子, 1911–1990, löste sich mit ihrem ersten Gedichtband *Yūkai tsūshin*, 1954, von der herkömmlichen gefühlsbetonten Lyrik; sie gehörte zu den Neo-Realisten um Kitagawa Fuyuhiko. Ihr Gedicht „Sonnenhai“, 1954, ist in deutscher Übersetzung in *HOL* Nr. 14, Mai 1993, S. 53f. erschienen.

### Ishigaki Rin<sup>26</sup>, geb. 1920, – Opfer des Familiensystems

Wie einst bei Yosano Akiko blieb auch für Ishigaki Rin die eigene Alltagserfahrung Ausgangsbasis ihrer Dichtung, aber anders als ihre Vorgängerinnen in der Meiji-Zeit ließ Ishigaki Rin es nicht mehr bei ihren persönlichen Problemen bewenden. Sie verstand es, von der Küche aus die Welt und die Menschen zu erfassen, erkannte die sozialen Probleme im Bereich der Frauen und legte die Widersprüche offen. Sie ging, ebenso wie Ibaragi Noriko, bei ihrer Kritik vom Standpunkt des Volkes aus. Ihre Verse haben eine Intensität, die man bei den Gedichten der Männer selten findet. Das, worunter sie litten, drückten diese jungen Frauen in ihrer alltäglichen Sprache aus und befreiten sich so von den bisher uneingestandenem Zwängen: War es bei Ishigaki Rin der unerbittliche Druck der Familie, für deren Lebensunterhalt sie aufzukommen hatte, so war es bei Ibaragi Noriko die Erinnerung an den verhaßten Krieg und ihre verpaßte Jugend.

#### *Dach* (1959)<sup>27</sup>

Japanische Häuser haben niedrige Dächer  
je ärmer, desto niedriger;

ihr Geducktsein  
lastet schwer auf meinem Rücken.

Was ist mit dem Gewicht dieses Daches?  
schaut man aus zehn Schritt Entfernung  
liegt über dem Dach  
nicht das Blau des Himmels  
sondern das tiefe Dunkel von Blut.

Was mich festhält, am Weitergehen hindert  
mich verzehrt  
meine ganze Kraft in die Enge jenes Hauses sperrt,  
ist der kranke Vater, der oben auf dem Dach wohnt  
die Stiefmutter, die oben auf dem Dach wohnt  
sind die Geschwister, die auch noch auf dem Dach wohnen.

Wenn es stürmt, gibt es Gepolter  
und auf jenem Dach aus Blech

26 Ishigaki Rin 石垣りん verlor früh ihre Mutter, dann ihre Stiefmutter, und mußte von Jugend an den Lebensunterhalt für sich und ihre Angehörigen verdienen. Als Bankangestellte der Nihon kōgyō ginkō engagierte sie sich in der Gewerkschaft. Gründete 1934 *Dansō*, eine Zeitschrift für Frauen-*shi*-Dichtung. Ihr erster Gedichtband *Watashi no mae ni aru nabe to okama to moeru hi to*, 1958, brachte ihr Anerkennung von Ono Tōzaburō und Yamamoto Tarō; s. über ihre Dichtung: Cornelius OUWEHAND, „Ishigaki Rin – neun Gedichte“, in: *Asiatische Studien*, XXXVI.1.1982, S. 30–42.

27 „Yane“, aus *Watashi no mae ni aru nabe to okama to moeru hi to*, 1958; *Ishigaki Rin shishū*, GSB 46, S. 40f.

knapp dreißig Quadratmeter groß  
 das vom Sturm davongetragen wird  
 sieht man noch den Rettich liegen  
 und den Reis  
 und die Wärme der Betten.

Frau, trage Du  
 das Gewicht dieses Daches –  
 Mein Frühling geht zu Ende  
 in weiter Ferne sinkt die Sonne.

### Ibaragi Noriko<sup>28</sup>, geb. 1926, – kritische Rückblende

Ebenso wie Ishigaki Rin dichtete auch Ibaragi Noriko aus dem Bewußtsein einer sozialen Verantwortung und einer kritischen Einstellung zu den vergangenen und gegenwärtigen politischen Ereignissen:

*Als ich am schönsten war (1958)*<sup>29</sup>

Als ich am schönsten war  
 stürzten krachend Wohnblöcke ein  
 und an den unmöglichsten Stellen  
 kam der blaue Himmel zum Vorschein

als ich am schönsten war  
 starben viele Menschen aus meiner Nähe  
 in Fabriken, auf dem Meer, auf unbekanntem Inseln  
 und ich verpaßte die Chance, mich schick zu machen

als ich am schönsten war  
 gab keiner gutgemeinte Geschenke  
 die Männer, die nur salutieren konnten  
 hinterließen schöne Blicke und mußten an die Front

als ich am schönsten war  
 war mein Kopf leer  
 mein Herz aus Stein  
 und nur meine Arme und Beine schimmerten kastanienbraun

28 Ibaragi Noriko 茨木のり子, in Ôsaka geboren, zog 1942 nach Tôkyô, gründete mit Kawasaki Hiroshi die *shi*-Zeitschrift *Kai* (Ruder), an der sich u. a. auch Tanikawa Shuntarô, Yoshino Hiroshi, Ôoka Makoto, Kishida Eriko beteiligten. Ihr erster Gedichtband *Taiwa* erschien 1955. Es folgten u. a. *Mienai haitatsufu*, 1958, *Chinkon-uta*, 1965, *Ibaragi Noriko shishû*, 1969, *Jibun no kanjusei kurai*, 1978. Sie gehört zu den wenigen Dichterinnen, die sich in ihren Texten mit Japans imperialistischer Vergangenheit auseinandergesetzt haben.

29 „Watashi ga ichiban kirei datta toki“, *Mienai haitatsufu*, 1958; *Ibaragi Noriko shishû*, GSB 20, S. 37f. Wenn im Original auf Interpunktion verzichtet wird, fällt sie auch in der Übersetzung fort, damit der Fluß der Bilder und Gedanken ungestört erhalten bleibt.

als ich am schönsten war  
 wurde mein Land im Krieg besiegt  
 wie konnte sowas Dummes passieren?  
 die Blusenärmel hochgekrempt stolzierte ich durch das unterwürfige Viertel

als ich am schönsten war  
 scholl aus dem Radio Jazz-Musik  
 ein Schwindelgefühl, wie wenn man verbotenerweise raucht  
 ich war versessen auf die hinreißende ausländische Musik

als ich am schönsten war  
 war ich schrecklich unglücklich  
 war ich schrecklich durcheinander  
 war ich wahnsinnig einsam

deshalb faßte ich den Entschluß, wenn's geht, will ich so lange leben  
 wie der Franzose Rouault  
 der im Alter so ungeheuer schöne Bilder malte

### **Shinkawa Kazue<sup>30</sup>, geb. 1929, – Aufbegehren innerhalb des gesteckten Rahmens**

Diese Dichterin mit fast überströmender poetischer Kraft gehört einerseits durchaus noch zur sogenannten *joryû*-Literatur („weibliche Strömung“), und ihre Verse leben, wie Arai Toyomi schreibt, „innerhalb des von der traditionellen japanischen Gesellschaft gesteckten Rahmens“: Sie besingt die Fülle des Daseins als Frau und ihre enge Verbindung zur Natur in dem weichen Tonfall der Frauensprache mit ihrer Natürlichkeit und ihrer Schmiegsamkeit. Sie behält die Sprachschönheit und den weichen Rhythmus des gesprochenen Frauen-Japanisch bei. In geradezu klassisch schönen Versen, manche ganz in Kana-Schrift (ohne chinesische Zeichen) geschrieben, besingt sie die Liebe, eines ihrer wichtigsten Themen. Das hindert sie aber nicht, auch offen von den Unterdrückungen der Frauen und von ihrer Sehnsucht nach einem modernen, freien Lebensgefühl zu sprechen, wie z.B. in dem folgenden originellen, für ihre Generation fast programmatischen Gedicht:

---

30 Shinkawa Kazues 新川和江 Lehrer in der *shi*-Dichtung war 1944 Saijô Yaso. Nach ihrem ersten Gedichtband *Nemuri isu*, 1953, erschien erst 1960 *Roma no aki sono hoka*, der mit dem 5. Murô Saisei-Preis ausgezeichnet wurde, 1968 *Hiyu de naku*. Die drei Oden an die Erde, 1974, an die Sonne, 1977, und an das Wasser, 1980, werden zu ihren wichtigsten Texten gerechnet. „Goldfisch im Winter“, ein frühes Gedicht aus *Nemuri isu*, ist auf Deutsch in *HOL* Nr.14, Mai 1993, S.55 veröffentlicht; ein weiteres, „Ereignisse für Zeitungsmeldungen ungeeignet“, aus *Hiyu de naku*, in: P. Pörtner (Hrsg.): *Japan Lesebuch II*, Tübingen 1990, S. 131.



*Binde mich nicht*<sup>31</sup>

Binde mich nicht  
 wie Levkojen-Blüten  
 wie weißen Lauch  
 binde mich bitte nicht Reisähren bin ich  
 Herbst Mutter Erde versengt sich die Brust  
 soweit das Auge reicht goldene Ähren

Steck mich nicht fest  
 wie ein Insekt in einem Präparierkasten  
 wie eine Ansichtskarte aus den Alpen  
 bitte steck mich nicht fest ich bin ein Flügelschlagen  
 bin das Geräusch von Schwingen die unsichtbar  
 und unaufhörlich des Himmels Weite vermessen

Schenk' mich nicht ein  
 wie die Milch, die durch Alltäglichkeit verwässert ist  
 wie lauwarmen Sake  
 bitte, schenk' mich nicht ein ich bin das Meer,  
 eine am Abend mächtig hoch auflaufende  
 große Flut ein randloses Gewässer

Benenne mich nicht  
 mit Namen wie Tochter wie Frau  
 und gib mir bitte ja nicht den Platz  
 mit dem feierlichen Namen Mutter ich bin der Wind  
 der weiß, wo Apfelbäume sind  
 und wo die Quellen

Versieh mich nicht mit Satzzeichen  
 erledige mich nicht zügig  
 wie einen Brief mit vielen Absätzen getrennt durch Komma und Punkt  
 an dem zum Schluß „Sayonara“ steht ich bin ein Aufsatz ohne Ende  
 wie ein Strom  
 der unaufhörlich fließt und sich verbreitert ein Gedicht aus einer Zeile

**3 Ablegen der alten Frauenrolle, Frausein in neuer Perspektive**

In den sechziger Jahren fühlten sich immer mehr Frauen zur *shi*-Dichtung hingezogen. Das hatte nicht zuletzt mit der wirtschaftlichen und politischen Situation zu tun. Der Grund für diesen neuen Schub lag einmal in der sozialen Befreiung, getragen durch die neue Verfassung, zum anderen in der Konsolidierung und dem schnellen Wiederaufbau der japanischen Wirtschaft seit den spä-

---

31 „Watashi wo tabanenaide“, *Shinkawa Kazue shishū*, GSB 64, S.52f., Erscheinungsdatum unbekannt.

ten fünfziger Jahren. Diese erste Phase der Hochkonjunktur bescherte den Frauen eine unverhoffte Modernisierung ihres Haushaltes durch elektrischen Reiskocher, Staubsauger, Waschmaschine und Kühlschrank und damit die Befreiung von endloser Zeitvergeudung. Kurz darauf folgten die drei großen C: *cooler*, *car* und *colour tv*, die die Konjunktur weiter anheizten und damit Frauen zu Arbeitsstellen verhalfen; das trug ebenso zu ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit bei wie die allmählich wachsende Anerkennung ihrer literarischen Arbeit gegen Entgelt.

Frauen begannen sich auch aktiv an politischen Auseinandersetzungen (z. B. über den amerikanisch-japanischen Sicherheitsvertrag und die anschließende Studentenbewegung) zu beteiligen, sie sahen sich durch die wachsende Bedeutung der stark amerikanisch inspirierten „women lib“ Bewegung herausgefordert und zeigten Interesse am öffentlichen Leben.<sup>32</sup>

### **Tomioka Taeko<sup>33</sup>, geb. 1935, – nüchterne Distanzierung vom bisherigen Frauenbild**

Als Vorläuferin einer großen Zahl neu auftretender Dichterinnen, die alle ihren eigenen freien Stil entfalteten, gilt Tomioka Taeko. Schon ihr erster Gedichtband, 1957, hat kaum mehr etwas mit dem traditionellen japanischen Frauenbild zu tun, verrät vielmehr eine erfrischende Unabhängigkeit. Als eher distanzierte, nüchterne Beobachterin stellt sie die in Japan übliche Vorstellung der gegensätzlichen Rollen von Mann und Frau in Frage.

In dem Prozeß der Erneuerung und der Befreiung des Bewußtseins der Frauen kommt ihr ein besonderer Rang zu: In den für sie typischen langen „Erzählgedichten“ schreibt sie in „weicher“ Hiragana-Umgangssprache, ohne Verzierungen, humorvoll und wie beiläufig ihre Beobachtungen nieder. Interessiert schaut sie den Anderen zu, ohne sich mit ihnen zu identifizieren; sie registriert das Komische, das Traurige, ohne Weiblichkeitswahn und ohne Lyrizismus. Ihre Kritik zielt auf das Grundsätzliche, sie rüttelt mit ihrer mehr reflektierenden als poetischen Sprache an der Achse des fixierten Bewußtseins ihrer Zeitgenossen, zweifelt an allen vorgefertigten Ideen und weckt so das in Tiefschlaf verfallene Bewußtsein ihrer Leser auf; sie ist damit, wie Arai Toyomi meint, ihrer Zeit um dreißig Jahre voraus.

32 Über den Zusammenhang zwischen der Frauen-*shi*-Dichtung und der gesellschaftlichen Situation nach 1945 s. den Essay von ARAI Toyomi, „Onna to iu paradigmuma no henkaku – sengo joseishi no yonjūnen“ in ihrem Band „*Joseishi*“ *jijō*, Shichōsha, 1994, S. 22f.

33 Tomioka Taeko 富岡多恵子, in Ōsaka geboren, zog nach Abschluß ihres Studiums der englischen Literatur nach Tōkyō. Für ihren ersten Gedichtband *Henrei*, 1957, bekam sie den 8. H-Preis für Lyrik. Weitere *shi*-Bände *Karisuma no kashi no ki*, 1959; *Monogatari no akuru hi*, 1960, *Onna tomodachi*, 1964; *Engeijutsu hogo zōshi*, 1970. Danach veröffentlichte sie nur noch Prosa: Drehbücher, Theaterstücke, Kritiken, Übersetzungen (Gertrude Stein). Zwei ihrer bekanntesten Gedichte „Mizuirazu“ (Wir unter uns) und „Onnatachi“ (Frauen) liegen auf Deutsch vor in: P. Pörtner (Hrsg.): *Japan Lesebuch II*, Tübingen, 1990, S. 136f.; ferner „Kinderreim“ in *HOL* Nr. 14, Mai 1993, S. 48.

*Between* – (1957)<sup>34</sup>

zu einer doppelten Traurigkeit kann ich stehen  
wenn der Tag so beginnt  
daß ich krachend die Zimmertür hinter mir zuschlage  
donnernd die Haustür  
ins Schloß ziehe  
ohne Sichtweite auf der Hauptstraße wegen des Regens in der Regenzeit  
  
wo soll ich dann hingehen  
was soll ich dann machen  
ich die  
weder Freunde habe noch Feinde  
wen soll ich zu Rate ziehen  
über diese konkrete Frage  
ich hasse den Krieg  
bin keine Pazifistin  
streng mich nur an die Augen offen zu halten  
meine Traurigkeit nur zu dieser Anstrengung fähig zu sein  
  
zu einer doppelten Traurigkeit kann ich stehen  
  
bin ich mit Dir zusammen  
versteh ich Dich nicht  
daß Du deswegen da bist versteh ich  
daß ich deswegen da bin versteh ich  
meine Traurigkeit daß ich Dich nicht versteh  
meine Traurigkeit daß Du bist wie Du bist

**Yoshihara Sachiko<sup>35</sup>, geb. 1932, – Erforschung des eigenen Bewußtseins**

Zu den Dichterinnen, die nach Tomioka Taeko und zugleich mit einem Dutzend anderer Gleichaltriger offensichtlich nicht mehr zur „Nachkriegs“-Generation gehören, zählt Yoshihara Sachiko. Sie besingt das Drama des modernen, individuellen Bewußtseins, das um Beziehungen kreist: „Ein Mensch, der allzu sehr nach reiner Liebe strebt, bleibt nicht ohne Verletzungen.“ – In ihren beiden ersten Gedichtbänden, die 1964 erschienen, drückt sich diese Suche nach Erfüllung der Liebe sehr aufrichtig aus. Es ist dieselbe Liebe, die sie „noch mit dem kleinsten Lebewesen eine Einheit“ herstellen läßt, und für die sie die gleiche sanfte Aufmerksamkeit reklamiert, wie für ihre eigene Person. Repräsentativ für

34 „Between –“ aus *Henrei*, 1957; *Tomioka Taeko shishû*, 1973, Shichôsha, S. 85f.

35 Yoshihara Sachiko 吉原幸子, in Tôkyô geboren, wurde nach ihrem Studium der französischen Literatur erst Schauspielerin; ihr erster Gedichtband: 1964 *Yônenrentô* (Kindheitslitanei), gewann den 4. Murô Saisei-Preis. Weitere Bände u. a. *Natsu no haka*, 1964; *Ondine*, 1972; *Hirugao*, 1973; *Sakanatachi. Inutachi. Shôjotachi*, 1975; *Yakan hikô*, 1978; *Hana no moto nite haru*, 1983. Sie veröffentlichte ferner Essaybände und Kindererzählungen.

ihre frühe Phase ist das folgende Gedicht mit den drei eindringlichen Zeilen: „Das Fürchterliche – vielleicht da zu sein – vielleicht nicht da zu sein.“ Hierin sieht der Dichter Kitamura Tarô den Ausdruck für die Urform von Yoshiharas Liebe.

*Unsinn (Nonsense) (1964)*<sup>36</sup>

Der Wind bläst  
 der Baum steht  
 aa wie er dasteht der Baum an einem Abend wie diesem  
 der Wind weht der Baum steht und rauscht  
 spät nachts allein im Badezimmer  
 den Seifenschaum spucke ich aus wie eine Krabbe bitteres Spiel  
 lauwarmes Wasser  
 eine Nacktschnecke kriecht  
 über die nassen Kacheln im Badezimmer  
 aa wie sie kriecht die Nacktschnecke in einer Nacht wie dieser!  
 bestreute ich Dich mit Salz  
 würdest Du verschwinden aber Du bleibst  
 das Fürchterliche  
 vielleicht da zu sein  
 vielleicht nicht da zu sein  
 dann kommt der Frühling dann weht zwar der Wind  
 ich die eine Nacktschnecke mit Salz bestreute bin nicht da  
 nirgends bin ich  
 ich bin bestimmt begraben unter Seifenschaum und davongeflossen  
 aa eine Nacht wie diese

Die Texte von Tomioka Taeko und Yoshihara Sachiko dokumentieren eine neue, vom „Mythos der Weiblichkeit“ befreite Dichtung. Hatte noch die herkömmliche Frauendichtung, deren Achse von Yosano Akiko über Nagase Kiyoko bis zu Shinkawa Kazue reichte, die eigenen Probleme mit dem Problem der gesamten Weiblichkeit gleichgesetzt, so ist nun bei Tomioka und Yoshihara der „Kern des Ausdrucks“ zum Individuellen hin verschoben. Die neuen Dichterinnen der sechziger Jahre wollen weder respekt- und liebevoll als „*okâ-san*“ (Mutter) bezeichnet, noch als „*kyôiku-mama*“ (Erziehungsteufel) gefürchtet werden, sondern sie gehen von ihrer Individualität aus, von ihrer Selbsterkenntnis. Ohne einen direkten Kontakt zur Frauenbewegung hatte eine Veränderung des Bewußtseins stattgefunden. Jetzt gelingt es den Dichterinnen zum ersten Mal, eine vielstimmige, vielschichtige poetische Welt aufzubauen: sie beruht auf einer

36 „Mudai (nonsensu)“, *Yônenrentô*, 1964; GSB 56, S. 13f.

frauentypischen Ausdrucksweise und behauptet einen eigenen Platz neben dem Strom ihrer männlichen Kollegen.

**Shiraishi Kazuko<sup>37</sup>, geb. 1931, – Enttabuisierung der Sprache – Einbruch der Sexualität in die Frauensprache**

*De jure* gab es zwar die Gleichstellung von Mann und Frau, aber in Wirklichkeit folgte das Bewußtsein offenbar immer noch den alten Bahnen. Sonst wäre der Sturm der Entrüstung, den Shiraishi Kazuko 1965 mit ihrem Gedicht „Phallus“ auslöste, kaum zu erklären. Shiraishi, in Vancouver geboren, hatte ihre frühe Kindheit dort verbracht und war daher den Unterdrückungsmechanismen der traditionellen japanischen Gesellschaft weniger unmittelbar ausgesetzt. Mit diesem Gedicht durchbrach sie ein sprachliches Tabu, indem sie sich der männlichen Bevormundung widersetzte und das Recht beanspruchte, sich ebenso frei und ungezwungen über Sex zu äußern wie die Männer. Weil sie es nach ihrer Art in Form reiner, spielerischer Phantasie tat, brachte sie einen neuen Ton in die moderne Dichtung.

Im Ansatz enthält dieser frühe Text schon manche jener Merkmale, die der ganzen Dichtung Shiraishis ihren unverwechselbaren Reiz geben: die unbändige Phantasie und die nonchalante Aufhebung von Grenzen – ob im Bereich des gesellschaftlichen Konsenses, zwischen Völkern oder zwischen Menschenwelt und Tierwelt; sie sprengt räumlich wie zeitlich den konventionellen Horizont und bezieht auch den kosmischen Raum in ihre Dichtung ein. Arai Toyomi deutet die oft magische Beschwörungskraft Shiraishi Kazukos als „weibliche Kraft des Eros“.

*Phallus (Zu Sumikos Geburtstag) (1965)<sup>38</sup>*

Ob es Gott gibt    oder ob es ihn nicht gibt  
immerhin hat er Humor  
wie ein bestimmter Typ von Männern  
  
diesmal nämlich hat er  
einen riesigen    Phallus mitgebracht zu unserem Picnic  
hoch über  
dem Horizont meiner Träume  
übrigens  
tut's mir leid  
daß ich kein Geschenk hatte für Sumiko zu ihrem Geburtstag  
nun möchte ich wenigstens  
den Samen    aus dem von Gott mitgebrachten Phallus  
in Sumikos reizende    zarte    kleine Stimme

37 S. Anm. 13.

38 „Dankon (Penis)“ aus *Komban wa aremoyô*, 1965; *Shiraishi Kazuko shishû*, GSB 28, 1985, S. 59–61; *dankon*, „männliches Glied“, wurde zum beliebten Ausdruck in der modernen japanischen Pornographie.

am anderen Ende der Leitung  
einflößen

verzeih mir Sumiko  
der Phallus wird größer von Tag zu Tag  
schon hat er die Mitte des Kosmos erreicht  
rührt sich nicht mehr vom Fleck wie ein Autobuswrack  
wenn Du also  
dort  
den mit Sternen übersäten schönen Nachthimmel  
sehen möchtest  
oder statt diesen Phallus den Gott gab  
irgendeinen  
anderen Mann  
der mit seiner neuen Flamme im Auto den highway entlangrast  
wirklich  
dann mußt Du Dich ganz schön aus dem Bus-Fenster lehnen  
und hinausgucken  
es ist hübsch anzusehen wenn  
der Phallus  
beginnt herumzufuchteln am Rand des Kosmos

in diesem Augenblick  
Sumiko  
sind es der Sternenhimmel mit seinem einsamen Leuchten  
und die merkwürdige Kühle des Mittags  
die meine Eingeweide durchdringen  
das Sichtbare zeigt sich in seinem ganzen Ausmaß man  
wird einfach verrückt  
weil der Phallus ohne Namen ohne Individualität  
und ohne Alter  
von irgendwelchen Leuten  
wie ein Festschrein vorübergetragen wird  
kommt bei dem tumultartigen Zustand manchmal  
auch sein Versteck ans Licht  
mitten in diesem Stimmengewirr  
löst der von Gott noch nicht beherrschte Samen wüsten  
Aufruhr Schimpf und Spott aus  
dann und wann hörbar weit und breit  
der den man Gott nennt ist häufig nicht da  
hat stattdessen nur Schulden und seinen Phallus hinterlassen  
und sich davongemacht

eben jetzt  
 kommt der von Gott vergessene Phallus  
 zu uns heranspaziert  
 jung und fröhlich  
 voll arglosem Selbstvertrauen  
 dem Schatten eines hintergründigen Lächelns überraschend ähnlich  
  
 dieser Phallus bringt endlos viele andere hervor  
 sie alle scheinen näherzukommen  
 in Wirklichkeit ist es nur einer der einsam heranspaziert  
 von welchem Gesichtspunkt aus man ihn betrachtet  
 er ist immer gleich gesichtslos sprachlos  
 so etwas Sumiko  
 möchte ich Dir zu Deinem Geburtstag schenken  
 wenn es Dein Wesen ganz und gar umhüllt  
 wirst Du unsichtbar sogar Dir selber  
 und irgendwann wirst Du zum Willen dieses Phallus  
 werden und  
 wie ein verlorenes Schaf endlos umherwandern  
 ich möchte so etwas wie Dich für immer in meine Arme schließen

In ihrem Kommentar zu diesem Gedicht „Phallus“ schreibt Shiraishi Kazuko „... es ist ein Gedicht aus der Mitte der 60er Jahre ... In Japan hatten Dichterrinnen allgemein über Liebe (*ai*) geschrieben, oder über die Liebe zu einem Mann (*koi*) aber Worte wie Sex, Geschlechtsteile und dergleichen waren in Japan noch nie ohne Weiteres ausgesprochen worden. Kitasono Katsue hatte in den 50er Jahren das Wort ‚Schamhaar‘ gebraucht und weil ich das frisch und lebendig empfand, habe ich als Japanerin das Wort ‚*dankon*‘ einfach in einem Gedicht zum Thema gemacht.“<sup>39</sup>

Den abfällig gemeinten Namen „Sex-Dichterin“, den man ihr daraufhin gibt, akzeptiert sie in dem Essay „Sekkusu to shijin“ (Sex- und *shi*-Dichter)<sup>40</sup> mit Bedacht und Stolz und verweist auf Henry Miller als ihrem überragenden Vorbild. Sie meint, die Dichtung sei wie jede andere Kunst auch etwas Jenseitiges; Dichtung entstehe in einem die hiesige Wirklichkeit überschreitenden Jenseits und werde in jener Welt der Fiktion zu etwas Ewigem, das sich der Berührung durch Menschenhand entziehe. Weil sich Sex ebensowenig vom Menschen trennen lasse, wie das Schicksal oder der Kreislauf der Wiedergeburten, sei jede von Menschen gemachte Kunst oder Literatur auch Sex-Literatur oder erotische Kunst und gehöre zum Menschen. Daher umfasse ihr Sprachmaterial eben auch Worte, die sich auf Sex beziehen. Mit den Worten „eine Literatur, der Eros fehlt, ist wie eine Blume ohne Duft“ zitiert sie Murô Saisei 室生犀星 (1885–1962), einen der berühmtesten modernen japanischen *shi*-Dichter.

39 SHIRAISHI Kazuko: „80nendai to joseishi – Fueminizumu undô to heikyôshite“, in: *Gendai-shi techô*, 1991/9, S. 64–69.

40 Shiraishi Kazuko *shishû*, GSB 28, 1985, S. 129–131.

Shiraishi Kazuko, die ihre dichterische Meisterschaft in den zehn bis zwanzig Seiten umfassenden Langgedichten wie z.B. „Die Jahreszeiten des heiligen Lüstlings“, 1970, oder „Genealogie der Sandfamilie“ aus „Sunazoku“, 1982, erreicht, hat die Poetik dieser Form von ihrer Warte aus analysiert.<sup>41</sup>

#### 4 Die dunklen Kehrseiten der Befreiung

##### Die moderne Frauen-Dichtung als Massenphänomen in den siebziger und achtziger Jahren: vom *joryû*‘-shi zum *josei*‘-shi

In den siebziger und achtziger Jahren zeichnete sich ein merkwürdiges Phänomen ab: parallel zur boomenden Wirtschaft stieg die Zahl der von Frauen verfaßten Gedichtsammlungen rasant an. Die neue Generation von Dichterinnen trat nun endgültig aus dem Schatten derjenigen, die ein traditionelles Schönheitsbewußtsein gehütet hatten und deren Dichtung als *joryû*‘-shi 女流詩 bezeichnet worden war – womit man sie der Kategorie der mit tradierten Künsten beschäftigten Frauen zuordnete. Mit ihrer neu zutage tretenden radikalen Modernität paßte die neue Frauendichtung offensichtlich nicht mehr in dieses veraltete Schema und so erhielt sie von den Medien den simplen Namen *josei*‘-shi 女性詩: Frauen-Gedicht, eine Bezeichnung, der etwas Avantgardistisches anhaftete: eine mit Unsicherheit gemischte Freiheit.<sup>42</sup> Die Zeitschrift *La Mer*, die Shinkawa Kazue und Yoshihara Sachiko von 1983 bis 1993 als Plattform für die *shi*-Dichtung von Frauen herausgaben, wurde mehr und mehr zu einer konsequent weiblichen Strömung.

Je mehr sich die Frauen aus der traditionellen Rolle befreiten, die Tabu-Regeln mißachteten, umso besser lernten sie auch sich selbst kennen und entdeckten das Abgründige, Böse, in sich selbst. Man trifft in dieser neuen Frauendichtung nicht nur Angst, Schrecken und ein bis dahin unbekanntes Maß an Grausamkeit, sondern auch eine neue Art von Verlassenheit, vielleicht der Preis für die neugewonnene Freiheit, die Kehrseite der Emanzipation.

##### Aoki Harumi<sup>43</sup>, geb. 1933, – das alltägliche Laster

Bei Aoki Harumi handelt es sich um eine sehr eigenwillige Dichterin, in deren Texten sich plastische Bilder mit verborgenen, schwer sagbaren Schrecken verbinden. Sie bringt die rätselhafte Beschaffenheit des Lebens mit seinen Schmer-

41 „Chôhenshi ni idomu mono“ (Jemand fordert ein Langgedicht heraus), *Shinsen Shiraishi Kazuko shishû*, GSB 113, 1978, S.114–122; auf Deutsch in: *KAGAMI*, 1982, 2/3, S.138–146.

42 Siehe hierzu „Joseishi wa kô kawatta“, Gespräch zwischen Suzuki Shirôyasu, Shôzu Bin und Arai Toyomi in: *Gendaishi techô*, September 1991, S.9–23.

43 Aoki Harumi 青木はるみ, in Kôbe geboren, absolvierte die Hochschule für Literatur in Ôsaka, erste Auszeichnung 1975, erster Gedichtband 1978 *Daibâzu kurabu*; 1981 *Kujira no atama ga tatte ita*, der ihr den 32. H-Preis für *shi*-Dichtung eintrug. Weitere Bände: *Hama-wari wo gojûsan kiru*, 1983; *Yamatoro no matsuri*, 1983.



zen und seinem manchmal unvermuteten Liebreiz in neuartiger Weise zum Vorschein. In ihrem ersten Gedichtband *Daibâzu kurabu* (Taucherklub) von 1978 stehen Stadtmenschen im Mittelpunkt mit ihrer Unsicherheit, ihren sich überraschend ins Phantastische steigernden optischen Eindrücken und den sich daraus ergebenden Überlegungen. Aoki Harumis Dichtung zeigt eine deutlich voneinander abgesetzte Männer- und Frauengesellschaft, die nur durch Passionen miteinander verbunden sind. In einfachen Alltagsszenen verbergen sich Grauen und Heuchelei, schlichte kleine Geschichten enthüllen manchmal unvermittelt Blutrünstigkeit, ja Wahnsinn.

In dem folgenden Gedicht wird zunächst ein scheinbar liebliches Bild geschildert, doch unerwartet kommen Krallen zum Vorschein und hier, wie in anderen Gedichten Aoki Harumis, leuchtet eine zauberische Art von Kälte auf.

*Falle* (1973)<sup>44</sup>

Vier Mädchen in roten Röckchen  
sitzen auf einem Geländer  
den Rücken zur Sonne die das Wasser schon wärmt  
vier runde Hintern wölben sich  
warum wohl  
gleichen Menschenmädchen  
kleinen Vögeln  
durch die Lieblichkeit ihrer äußeren Erscheinung?  
das Herz eines Vorübergehenden  
verwickelt sich leicht  
in das Flaumweiche schweigender Federn  
beim Gedanken an die unglaubliche Schlankheit der Hälse und  
an die Hitze der Zungen wie geronnenes Blut  
wird das Herz des Vorübergehenden  
durchsichtig  
gibt ein lasterhafter Finger einen kleinen Stoß  
beginnt ein wunderschöner Blütenfall  
wie von Kirschen  
die Fingern gleich zusammenhängen

**Kawata Ayane<sup>45</sup>, geb. 1940, – Verlassenheit und Todesnähe**

Düster und ernst veranlagt ist diese in China geborene Dichterin. Viele ihrer Gedichte handeln von Einsamkeit und Tod. Ihr erster Gedichtband „Himmelszeit“, 1969, enthält 90 kurze Texte, die, mehr poetische Aphorismen als Gedich-

44 „Wana“, *Daibâzu kurabu* (Taucherklub), 1978; *Aoki Harumi shishû*, GSB 96, 1989, S. 10.

45 Kawata Ayane 川田絢音 studierte an der Musashino-Musikhochschule. Nach ihrem ersten Band *Sora no jikan*, 1969, Aufenthalt in Italien; 1976 *Pisa-dôri*, 1982 *Himei*; 1984 *Sâkasu no yoru*; 1986 *Asa no kafue*, 1991 *Kuchû rôkaku*.

te im eigentlichen Sinn, mit dem Verstand allein nicht faßbar sind. Auch wer sie rational nicht gleich versteht, spürt ihre Schwermut und Todesnähe.

1<sup>46</sup>

Blut immerzu Blut  
so unaufhörlich wie ein Blau blau ist  
explodiert eine durch den Durst reife Orange

23

Mittag  
barfuß meine beiden Ohren durchquerend werde ich zu einem  
augenlosen blauen Bettuch und flattere

55

He Krokodil!  
Sommermittag in blitzendem Licht  
laß uns ganz ohne Aufschrei friedlich verhungern

70

Während ihnen im Sommerlicht das Genick gebrochen wird  
sind sie in der Luft auf Jagd die Insekten!

Einsamkeit und eine tiefe Traurigkeit sprechen auch aus dem folgenden Gedicht Kawatas, das dem Band *Himei* (Schreie), 1982, entnommen ist:

*Nacht*<sup>47</sup>

beim Gehen  
über dunkle, glitschige Pflastersteine einer feucht glänzenden kleinen  
Gasse  
überfällt mich Traurigkeit  
ich drücke auf die Klingel eines fremden Hauses  
steige aus Versehen in ein unbekanntes Auto und werde irgendwohin  
mitgenommen  
auch so etwas  
kann ich mir vorstellen  
ich reibe mit meinem Handrücken über die Steinmauer  
eines Gebäudes  
reibe, reibe im Weitergehen  
bis es mich schmerzt

46 Aus *Sora no jikan*, 1969; *Kawata Ayane shishû*, GSB 122, 1994, 10, 13, 19, 21. Alle Texte sind ohne Titel durchnummeriert.

47 „Yoru“; *Kawata Ayane shishû*, GSB 122, S. 35.

**Uchiyama Tomiko<sup>48</sup>, geb. 1923, – Unsicherheit und Flüchtigkeit**

In Uchiyamas Texten erkennt man den Einfluß der modernistischen Dichtung. Sie lehnt den alten *shi*-Stil ab und sucht nach einer neuen, intellektuellen Poesie, in der sich flüchtige sinnliche Wahrnehmungen mit dem Gedanken an die Hinfälligkeit alles Lebendigen verknüpfen. Ihre scheinbaren Naturgedichte handeln in Wirklichkeit von ihrem eigenen Innenleben. Erfundene Situationen oder Szenen erinnern mit der Unlogik von Obsessionen nur schattenhaft an das wirkliche Leben, aber gerade diese Schatten machen den Reiz ihrer Dichtung aus. Der Moment der Unsicherheit und des Zweifels angesichts des „jenseitigen Ufers“ verdichtet sich in dem folgenden Gedicht zu einer kurzen, beklemmenden Szene.

*Schwankende Brücke*<sup>49</sup> (1987)

dort ist etwas gebaut das leicht ins Schwanken kommt  
 – ich ging hinüber  
 wollte ans andere Ufer  
 wollte nach drüben  
 als ich über die Hängebrücke ging die sich über die Schlucht spannt  
 merkte ich  
 hier gibt es noch  
 etwas Zuverlässiges: das andere Ufer  
 ich mache drei Schritte geh' wieder zurück  
 und während ich mit der Brücke schwanke  
 kommt es zum Vorschein  
 durch mein Schwanken mein Zittern  
 ist es erwacht das andere Ufer  
 ein solch anderes Ufer ist immer eine steile Felswand  
 aber kannst Du nicht erkennen  
 wie im grünen Dunkel  
 ganz schwach  
 die Blüten der Berg-Glyzinien schimmern so klein wie künstlicher  
 Haarschmuck?

48 Uchiyama Tomiko 内山登美子, Mitglied der Gruppen Nihon Mirai-ha und JAUNE. Erster Gedichtband *Moeru jikan*, 1955; *Hitori no natsu*, 1957; *Aran no hana wa tsumetai*, 1965; *Ten no hakari ni*, 1987.

49 „Yureru hashi“, aus *Ten no hakari*, 1987; NGB 85, 1994, S. 99f.

**Hirata Toshiko<sup>50</sup>, geb. 1955, – Lust an der Grausamkeit**

Hirata Toshikos „Erzähl“-Gedichte tauchen auf einmal mitten in der Hochkonjunktur der Frauen-Dichtung der achtziger Jahre auf und markieren eine Gegenströmung. Die Dichterin läßt eine scheinbar banale, alltägliche Handlung oder Geste plötzlich ins Irreale umschlagen, sodaß sie unheimliche oder absurde Züge annimmt. Dabei bleibt eine ausgesprochen weibliche Form sinnlicher Wahrnehmung durchgehend vorhanden. In dem folgenden Gedicht „Schwimmen“, das auf den japanischen Leser den Eindruck macht, als sei es von einem Mann geschrieben, spielt sie mit der Vorstellung von Grausamkeit; dennoch ist eine gewisse frauliche Sanftheit erkennbar. Einerseits wird Mordlust vorgeführt, andererseits aber zugleich die Rolle des Opfers berücksichtigt, so daß am Ende Täter und Opfer schwer zu unterscheiden sind.

*Schwimmen*<sup>51</sup> (1984)

Einen Teebeutel in die Tasse tun mit heißem Wasser übergießen  
auf und ab mit dem Faden um den Finger  
emporsteigender Dampf wie ein Zauberspruch  
während die Rotfärbung beginnt in der Tasse  
ein Steigen und Sinken

überraschend schnell ging die Maus in die Falle  
aber der Drahtpalast fand scheinbar nicht ihr Wohlgefallen  
energisch protestiert sie mit Gequieke  
ich befestige die Schnur versenke sie von der Klippe hinab ins Meer  
sie zappelt beim Hochziehen  
taucht wieder unter  
beim häufigen Wiederholen wird sie ganz still  
ich öffne die Klappe  
da flüchtet sie ins Meer ohne ein Wort des Dankes

es ist eine dumme Frau  
die gleich mitkam als ich sie an einer Straßenecke ansprach  
und bei unserem nackten Aneinanderdrängen auf dem Silberbett  
glasige Blicke bekam  
hat Kratzspuren hinterlassen an der Wand  
ich wickelte sie in eine wasserdichte Plane  
spulte das Seil ab und ließ sie hinab in die Wellen  
als ich zur rechten Zeit das Seil einholte  
war es innen leer  
ist offensichtlich wohlbehalten heimgekehrt

50 Hirata Toshiko 平田俊子, erster Gedichtband *Rakkyô no ongaeshi*, 1984, *Atorantisu wa mizukusai*, 1987, *Yorugoto futoru onna*, 1991, *O-moroi fûfu*, 1993.

51 „Yûei“ aus *Rakkyô no ongaeshi*, 1984; KITAMURA Tarô, *Boku no joseishijin nôto*, 1984, S. 143–146.

es ist eine dumme Maus  
 mein Bett hat sie angeknabbert –  
 als ich den Teebeutel hochzog  
 war er ausgelaugt

schwimm' ich auf der roten Flut bin ich gut gelaunt  
 wenn die Auftriebskraft nicht reicht zieht es an den Beinen  
 ich winkte einer Frau die lange Arme hat  
 da kam sie gleich mit einem Strohseil  
 umwickele mich ruhig und ziehe mich an Land  
 der ausgelaugte Teebeutel kommt wieder hoch  
 wirst Deine weißen Zähne zeigen  
 was aufsteigt von der Wasserfläche wie ein Zauberspruch  
 ist rotbrauner Dampf

## 5 Die Wahrnehmung des eigenen Körpers

Im Zuge des Selbstbefreiungsprozesses macht sich in den achtziger und neunziger Jahren unter den Dichterinnen die Neigung bemerkbar, sich mit der eigenen physischen Befindlichkeit zu beschäftigen. Hatten jene Verse, die die eigene Seele erkundeten, trotz des immer gewährten Bezuges zur Umwelt, eine gewisse Tendenz zum Solipsismus erkennen lassen, so rückt jetzt durch das Nachspüren der eigenen körperlich-sinnlichen Empfindungen der Zusammenhang mit der Natur wieder deutlich ins Bewußtsein: Das Ich, nicht als Einzelwesen, sondern als Teil der Natur, kann sich auch in ein anderes Wesen verwandeln. Gedichte, in denen nicht nur von Wasser und Meer, sondern explizit von Fischen die Rede ist, stehen in einer ebenso geheimnisvollen wie elementaren Beziehung zum lyrischen Subjekt. Die Texte haben eine so authentische Aussage, daß die Frage naheliegt, ob Frauen im Wasser und in den Fischen verwandte Elemente sehen oder Symbole für ein körperliches Erleben, das sich von dem des Mannes unterscheidet. Hat der Fisch etwas mit dem Grundbefinden der Frau zu tun? Mensch und Fisch, beide Teil der Natur, werden austauschbar.<sup>52</sup> Zu diesem Thema mögen Frauen übrigens auch durch ihre ganz praktische Alltagserfahrung in der Küche inspiriert werden, wie Itô Hiromi es in dem Gedicht „Fisch essen“<sup>53</sup> mit spielerischer Leichtigkeit und Phantasie vorführt.

52 Ein frühes Beispiel für eine enge, allerdings weniger körperliche Beziehung einer Frau zu einem Fisch ist Machida Shizukos 町田志津子 Gedicht „Sonnenhai“, auf Deutsch in *HOL* Nr. 14, Mai 1993, S. 53f.; Originalfassung: MACHIDA Shizuko, *Yukaitsûshin*, 1954, S. 16–19.

53 Itô Hiromi, „Fisch essen“ (*Sakana wo taberu*) in deutscher Übersetzung in: *manuskripte, Zeitschrift für Literatur* 115/92, S. 75f. Originalfassung in: *Yurika/Eureka*, 1981/11 (*Gen-daishi no jikken*), S. 198–201.

### Inaba Mayumi<sup>54</sup>, geb. 1950, – Identifikation mit dem Fisch

Bei Inaba Mayumi, die in gewisser Weise die Linie von Tomioka Taeko und Shiraishi Kazuko fortsetzt, geht das körperliche Mitempfinden noch etwas weiter und mündet in eine für uns überraschende Form der Einswerdung mit dem Fisch. Als Dichterin und Romanautorin zeigt Inaba in ihrer Lyrik wie in ihrer Prosa, die nebeneinander entstehen, eine innige Verwandtschaft mit dem Wasser. Während sie in ihrem Roman *Kohaku no machi* (Die Bernsteinstadt) den Wasserstrom wie den durch ihren Körper fließenden Blutkreislauf empfindet, erlebt man in dem folgenden Gedicht ihre geheimnisvolle Beziehung zu einem Fisch.

#### *Fisch der in der Nacht lebt*<sup>55</sup> (1991)

Schließ' ich meine Augen huscht  
etwas vorbei in Gestalt eines Fisches  
im menschenleeren Zimmer  
spür' ich Wasser an den Schläfen  
drehe ich mich um  
leuchten Fußboden und Pfosten weich wie Gelee  
sogar in meinem Innern  
habe ich Blutgefäße die Wasser aufsaugen  
dort nämlich ist immer eine leere Stelle  
mit welchem Gesicht siehst Du mich an  
wenn ich in dieser kleinen Küche  
mit dem von Zwiebelhaut Cayenne-Pfeffer  
vielen Gewürzen und Abfällen umringten  
warmen Schafott  
gedankenverloren langsam unbewußt  
zu einem Fisch werde?  
gehst Du wie irgendein Fremder  
im Zimmer an mir vorbei?  
ein Mann allein eine Frau allein  
ihrer Namen beraubt  
die Möbel wie grüne Entengrütze

54 Inaba Mayumi 稲葉真弓, die sowohl Prosa wie Dichtung schreibt, hatte, bevor sie 1982 ihren ersten Gedichtband *Horobi no oto* veröffentlichte, schon zwei Romane geschrieben, die beide preisgekrönt wurden. Ihr zweiter Gedichtband *Yoake no momo* erschien 1991, im gleichen Jahr wie *Kohaku no machi*.

55 „Yoru ni sumu sakana“, *Yoake no momo*, Kawade shobô shinsha, 1991, S. 10–13.

ich ein Fisch schwimme geräuschlos und still  
 über die Linie wo sich Morgen- und Mittagslicht kreuzen  
 und sing' im Stehen leise vor mich hin  
 immer wenn ich aufwach'  
 schaukelt irgendwo eine Amaranth-Blüte in Kupferrot  
 in diesem Zimmer am Grund des alten Brunnens wie lange schon?  
 nur eine Stimme sagt ‚so weit bin ich gekommen‘  
 und quietscht raschelnd drüben im Wald  
  
 kalt geworden meine Glieder  
 Dein Schatten der immer wieder an mir vorübergeht  
 im Kochtopf sieden schaukelnd  
 mein abgehauener Schwanz die abgestreiften Schuppen  
 die noch unverdorbenen Gräten und Eingeweide  
 es beginnt die Abendmahlzeit an der mir nichts gelegen ist  
 ob sich in dieser Nacht  
 das Wasser wieder gurgelnd nähert  
 und irgendwann nach draußen überschwappt?  
  
 weil es alle Seelen weggeschwemmt hat  
 tropft kaltes Wasser  
 in der Nacht da wir uns in Wirklichkeit nicht treffen können  
 und füllt langsam während ich im Stehen den Abwasch mache  
 meine Nägel meinen Augen-Hintergrund die Poren meiner Haut  
 und kraftlos zittern meine unsichtbaren Schuppen

### Arai Toyomi<sup>56</sup>, geboren 1935, – Fische als Symbol für das Ich

Es sind fast nur Frauen, die täglich bei der Zubereitung der Mahlzeiten Fische zerschneiden und dem Fischkörper Wunden zufügen, aus denen Blut fließt; so drängt sich ihnen die Assoziation mit dem eigenen Körper auf. Eine regelmäßig blutende Öffnung, blutige Eruptionen bei der Geburt, erregen im Mann Abscheu und Widerwillen, er möchte das alles aus seinem Gesichtsfeld verbannen, aus der Literatur ausklammern; für die Frau aber ist es Teil ihrer Natur und Fische werden ihr zum Symbol für das eigene Körpergefühl. Die Lyrikerin Arai Toyomi, die sich auch als Kritikerin und Essayistin einen Namen gemacht hat, verbindet Reflexion mit einer intensiv sinnlich wahrgenommenen Umwelt.

56 Arai Toyomi 荒井豊美, in der Präfektur Hiroshima geboren, wohnte erst in Tôkyô, wurde im Krieg nach Okayama evakuiert. Sie trat 1972 der Mitgliederzeitschrift *Ankaruwa* bei, die später allein von Kitagawa Tôru geleitet wurde. Mitglied der „Zodiac Series“ und Herausgeberin von *Zuku*. Ihr erster Gedichtband *Hadô*, 1978; *Kawaguchi made*, 1982; *Isuromania* (Inselverrückt), 1984, *Hantô wo fuku kaze no uta*, 1988; *Yoru no kudamono*, 1992. Sie schrieb für *Gendaishi techô* eine Serie über *shi*-Dichterinnen und gab 1994 die Essay-Sammlung „*Joseishi*“ *jijô* heraus.

*Ich Fischersfrau geh Meeräschen fangen*<sup>57</sup> (1984)

Auf dem Fischmarkt  
sah ich wie bei einer eben gefangenen Meeräsche an der Stelle  
wo der Kopf abgehauen war  
ein roter Schwall hervorschoß  
den silbern zuckenden Körper der kopflosen Meeräsche  
griff sich ein Mann und ging davon  
die Handbewegung des Mannes war schnell  
wie Kopf und Eingeweide einfach liegenblieben im strömenden Blut  
bot wirklich einen neuen Anblick  
weil frisches Blut  
dem Wasser in der Flußmündung gleicht und nach salziger Flut riecht  
liebe ich diesen Geruch  
der Mann der es auf die Meeräschen in der Flußmündung abgesehen  
hat wirft seinen Angelhaken aus  
ich folge meiner schwimmenden Vorstellung und gehe zur Flußmündung  
ein Traum und hat dennoch Farbe, Klang und Masse  
ein Traum und wird dennoch zur Peitsche senkt sich und schmerzt  
die Finger färben sich mit dem Blut der Meeräsche  
ein Traum es jenem Manne gleichzutun in seiner heftigen Gewalt  
und mit einem Hieb meines Messers  
Kopf und Körper silbern glänzend in zwei Teile zu trennen  
seitdem gehe ich Fischersfrau  
Meeräschen fangen

**Itô Hiromi**<sup>58</sup>, geb. 1955, – Sex aus weiblicher Sicht

Die Dichterin Itô Hiromi ist ohne Zweifel eine singuläre Erscheinung. Schon ihre erste Veröffentlichung, der Gedichtband „Pflanzenhimmel“, 1978, zeigt eine radikale Modernität und läßt jede Emanzipationsanstrengung überflüssig erscheinen. Aus ihrer Dichtung ist das konventionelle Frauenbild ebenso spurlos verschwunden wie die traditionelle Auffassung von Schönheit.

Itô Hiromi nennt aus weiblicher Sicht unbekümmert und gut gelaunt alles bei Namen, was ihr einfällt: Geschlechtsteile, Geschlechtsverkehr, Schwangerschaft, Abtreibung oder Geburt. Sie schreibt mit geradezu entwaffnender Unbefangenheit völlig offen – aber ohne Voyeurismus – über Sex und zerstört endgültig alle noch vorhandenen weiblichen Tabus, vor allem das Vorurteil, Dichterinnen hätten in der Sprache nicht die gleiche Freiheit wie männliche Dichter. Was sie unter Weiblichkeit versteht, läuft parallel zur „Körperlichkeit“; ihre Dichtung bildet den Mittelpunkt jener „Präsenz der Frauendichtung“ in den

57 „Watashi wa gyofu bora tori ni yuku“, *Isuromania*, 1984; *Arai Toyomi shishû*, GSB 114, 1994, S. 46.

58 S. Anm. 14.



achtziger Jahren, zu der beispielsweise auch die 1949 geborene Isaka Yôko 井坂洋子 gehört.

Itô Hiromi schreibt konkret und anschaulich in einem selbst erfundenen Sprachstil, wobei sie die alltägliche Redeweise mit einem ihr eigenen Rhythmus verbindet. Sie kehrt zum Ursprung der Worte zurück und gibt ihnen ihre ursprüngliche Körperlichkeit wieder. So verwandelt sie auch Sex nonchalant und kühn in Sprache. Sie sagt: „Auch das wirklich Vorhandene wird, sobald ich es in Zeichen niederschreibe, zu etwas Erfundenem“. Ungeachtet der manchmal schockierenden Radikalität des Inhalts verleiht das siebensilbige Versmaß ihren Gedichten etwas Vertrautes und sichert ihren Lese-Veranstaltungen den Erfolg. Japanische Kritiker, wie z. B. Suzuki Shirôyasu, sprechen in Zusammenhang mit Itô auch von „Animismus“<sup>59</sup>. Gemeint ist, daß sie ihre Kraft aus einem Animismus bezieht, der an der bildhaften Sinnlichkeit der Manga-Kultur gereift ist. Andere bringen sie mit der Tradition der Schamaninnen (*miko*) in Zusammenhang.

Aus japanischer Sicht ist Itô Hiromis Sprache, mit der sie heikle Dinge poetisch ausdrückt, genial. Für sie gibt es nichts zu verstecken, nichts Schmutziges, sie ist ohne Vorurteile. Was vielleicht aus westlicher Sicht nach Provokation aussieht, geschieht von Itô aus ohne Absicht, weil es ihrem Wesen entspringt: sie kennt keine Trennung zwischen moralisch und unmoralisch, zwischen hoch und niedrig. Sie reißt die Schleier weg, schaut unter die Verhüllungen.

Eine Reihe von Itô Hiromis meist recht langen Texten sind auf Deutsch erschienen und tragen so hintergründige Titel wie „Mutter töten“, „Harakiri“, „Vaters Gebärmutter oder Eine Landkarte.“<sup>60</sup>

*Eine weiße Katze, leuchtend wie Sonnenlicht*<sup>61</sup> (1991)

Manchmal ist meine Kehle unerträglich trocken  
 Wasser trinken  
 gierig trinken  
 mich auf den Geruch verlassen und danach suchen  
 dreh ich mich im Kreis ist es leicht zu finden  
 aber weil es zu hoch steht reicht meine Hand nicht hin  
 meine Kehle ist unerträglich trocken  
 Wasser trinken  
 während ich ihm am Haar zog sagte ich, vorübergehende  
 Gefühlsausbrüche dauern bestimmt nicht lange  
 während ich kräftig an seinen Lippen sog, sagte ich Küsse  
 sind absolut toll, Geschlechtsverkehr  
 ist absolut toll

59 Siehe Gesprächsrunde „Joseishi wa kô kawatta“, *Gendaishi techô*, Sept. 1991, S. 9–23.

60 In *Mutter töten*, acht Texte, übersetzt von Irmela Hijija-Kirschner, Salzburg und Wien: Residenz Verlag 1993; s. weitere Hinweise in Anm. 14.

61 „Hi no hikari no yô ni kagayaku shironeko“, *Norotosa ni wa*, 1991, S. 64ff.

während ich ihm am Haar zog sagte ich, vorübergehende  
Gefühlsausbrüche dauern bestimmt nicht lange  
während ich heftig an meinen Lippen sog sagte ich, onanieren ist absolut  
toll

während ich kräftig an seinen Lippen sog sagte ich, die Kinder  
schlafen am offenen Feuer im Wald  
dort ist unsere Katze  
keine Sorge um die Kinder die Katze bewacht sie  
keine Sorge sie findet richtig zum Kuchenhaus  
es ist schade ihr ein Stück Brot zu geben  
mordet am Ende ein gut erzogenes Kind schmeckt das Herz gut  
dennoch, sagt der Mann, der Junge  
dreht sich um  
sieht die Katze  
lauf schnell sagen die Eltern aber  
ich sehe doch unsere weiße Katze sagt der Junge  
deshalb weil die Sonne auf den Schornstein scheint  
die Katze ist nicht da  
die weiße Katze leuchtend wie Sonnenlicht gibt es nirgends sagt  
der Mann als spräche er von seinen eigenen Erinnerungen und so  
sorge ich mich um die weiße Katze die nirgends ist  
daher  
saugt er kräftig an meinen Lippen  
Küsse sind aufregend und absolut süß sagt er  
deshalb sagte ich  
Küsse sind aufregend und absolut süß  
immerzu fallen ihm Haare aus  
auf meinen Schultern  
liegen ständig Büschel seiner ausgegangenen Haare  
ich sammle sie  
mit liebevollen Gedanken habe ich sie in einem Feuer verbrannt  
die Embryos sind von unzähligen anderen befruchtet  
schweigend sahen wir zu  
hatten gar nichts zu sagen  
er stellte eine Schachtel auf das Bord  
darin waren Gedichte  
ich sah durch das Fenster nach draußen  
das Fenster war schwer zu öffnen  
zum Öffnen brauchte es die Kraft eines Mannes  
durch seine Kraft  
sprang das Fenster plötzlich auf  
die vielen Blumentöpfe kippten um und gingen zu Bruch  
selbst die Fliege die dort saß wurde zerquetscht  
dann blies der Wind herein

meine ausgefallenen Haare  
 meine Embryos  
 meine Auskratzungen  
 meine Schachteln  
 ich sah durch das Fenster nach draußen  
 das Fenster ging schwer auf  
 zum Öffnen brauchte man Kraft  
 öffnete man es schließlich unter Aufbietung aller Kraft  
 (beinah in die Hose gemacht)  
 und sprang es dann plötzlich auf  
 kippten die vielen Blumentöpfe um und gingen zu Bruch  
 selbst die Fliege wurde zerquetscht  
 der Wind blies herein  
 verwüstete das Zimmer  
 auf dem Schornstein des Gebäudes gegenüber  
 war die leuchtende weiße Katze zu sehen wie sie sich die Vorderpfoten  
 leckte

## 6 Ausbruch aus der eigenen Kultur ...

Schließlich sind noch zwei außergewöhnliche Dichterinnen vorzustellen, die sich, obwohl sie zu der um 1930 geborenen Generation gehören, weit von der herkömmlichen Kategorie der Frauen-Lyrik entfernt haben. Sie sind mit ihren Arbeiten maßgeblich daran beteiligt, daß sich der Bereich ihrer Dichtung in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ausweitet, der Blick über Japan hinaus geht und auch die Vergangenheit anderer Kulturen mit einbezogen wird: Tada Chimako und Shiraishi Kazuko. In der Art ihrer Dichtung allerdings könnten sie gegensätzlicher nicht sein.

### Tada Chimako<sup>62</sup>, geb. 1930, – ... durch den Intellekt

Sie gehört zu der verschwindend kleinen Zahl intellektueller Dichterinnen in Japan. Nach ihrem Literaturstudium beschäftigte sie sich mit der Geschichte und der Philosophie der Antike (besonders der Stoa), Byzanz', und Alt-Ägyptens; sie übersetzte aus dem Französischen verschiedene Werke Marguerite Yourcenars, darunter die *Mémoires d'Hadrien*, Gedichte von Saint-John Perse, von Antonin Artaud *Heliogabal ou l'Anarchiste couronne* sowie Georges Charbonniers Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Dank ihres weiten geistigen Horizonts fließen Begriffe und Ideen des Abend- und Morgenlandes aus einer lang

62 Tada Chimako 多田智満子 wohnt in Kôbe. Ihr erster Gedichtband *Hanabi*, 1956; ferner u.a. *Tôgiba*, 1960; *Bara uchû*, 1964; *Kagami no machi arui wa me no mori*, 1968; *Gan no nendaiki*, 1971; *Shimendô*, 1975. Übertragung ins Englische: „Moonstone Woman“, *Selected Poems and Prose*, Katydid Books, Oakland University, Michigan. Deutsch: „Klagelied“, *HOL* Nr. 14, Mai 1993, S. 47.

zurückliegenden Zeit in ihre Dichtung ein. Sie faßt Dichtung als „Beschwörung“ (*juhô*) auf, Handlungen werden zu einem Mythos und bekommen Gegenwartsscharakter. In ihren Versen sind Intellekt, Gefühl und Sinneswahrnehmungen auf das Natürlichste miteinander verbunden. Faszinieren läßt sich die Dichterin besonders von dem Begriff der Spiegelung.

*Spiegelbilder*<sup>63</sup> (1960)

I

Flammen, die Luft verzehren  
 das Band eines Flusses  
 ein Theater aus Schatten  
 türmt sich bis an den Rand des Äthers  
 von Lippen, allzeit halb geöffnet  
 wird Flußwasser verschwenderisch eingesogen  
 blinde Sphinx  
 schweifen den ganzen Tag in Gruppen umher  
 und sterben, von Sanddünen-Wellen gepeitscht  
 Siehe auch heute wieder  
 ein Schiff, das davonfährt mit der Sonne an Bord

II

Vorzeichen in den Wolken  
 Vorzeichen auf rissigen Knochen  
 Beeile Dich nicht, mein Herz, das Bewußtsein zu verlieren  
 alle schönen Dinge sind in den Wind geschrieben  
 unter einer weißen Treppe  
 ausgediente Schuhe von Smaragd  
 Es ist lange her, daß Liebende in Scharen  
 nach ihren falschen Schwüren im Kosmos verschwanden  
 Quecksilber tröpfelt zwischen den Fingern  
 Vögel versinken in einer ermatteten Ferne  
 beeilt Euch nicht, Pollen, Euch zu zerstreuen  
 alle schönen Dinge sind in den Wind geschrieben

---

63 „Eizô I“, „Eizô II“, aus *Tôgiba*, 1960; *Tada Chimako shishû*, GSB 50, 1972, S. 29f.

**Shiraishi Kazuko<sup>64</sup>, geb. 1931, – ... durch die Intuition**

Mit ihren weit über zwanzig Gedichtbänden gilt Shiraishi heute im In- und Ausland als die renommierteste japanische Dichterin. Ganz anders als Tada Chimaiko schreibt sie spontan und intuitiv, ihre Texte sind „Aufzeichnungen der Bewegung ihrer eigenen Seele“; sie geht von einer selbst erfahrenen Wirklichkeit aus, die sie Zug um Zug erweitert, um schließlich die weltumspannende Geschichte der Menschheit, den ganzen menschlichen Lebensraum miteinzubeziehen. Impulse erhielt diese von Jugend an unangepaßte japanische Dichterin mit ihrer Vorliebe für das Anarchische zunächst von den Surrealisten; später waren ihre Inspirationsquellen die Jazz-Musik und das Vorbild Allen Ginsbergs. Ihr ungewöhnlich reicher Wortschatz, unbekümmert um Tabus, ihr flexibler Rhythmus, abwechselnd zwischen einem weichen fließenden Tonfall und einem hämmernden Beat-Takt, machen ihre Dichterlesungen äußerst eindrucksvoll. Zu ihren von der japanischen Kritik am meisten gelobten Gedichtbänden gehört neben *Seinaruinja no kisetsu* (Die Jahreszeiten eines heiligen Lüstlings), 1970, das die Jahreszeit als Schlüsselbegriff für die Flüchtigkeit alles Irdischen, Trennung und Tod besingt, auch *Sunazoku* (Sandfamilie), 1982; hier erweckt sie das auf die Ewigkeit gerichtete Dasein von Wüstenbewohnern, Indianern oder Aborigines in ihrer eigenen Seele zum Leben. Zu diesem Themenkreis gehört auch das Gedicht „Uluru“, das sich auf den Ayers Rock, dem Heiligen Berg der Aborigines in der Mitte des australischen Kontinentes, bezieht.

*Uluru*<sup>65</sup> (1980)

ich weiß nicht ist es der Anfang oder das Ende der Welt?  
 in Uluru gibts Eidechsen  
 in uralter Zeit vor Hunderttausenden von Jahren erigierte das Meer  
 jetzt da der Vorhang zum Weltall aufreißt  
 wird der Felsenberg sichtbar in seiner roten Gestalt  
 dort am Rocksäum der Erde  
 ist die Wüste  
 die Gestalten der Aborigines sieht man nicht aber  
 seit Jahrtausenden existieren die Eidechsen  
 ich weiß nicht ob ihr Name Einsamkeit bedeutet oder grenzenlose Dauer  
 leben heißt Ewigkeit des Augenblicks  
 sagt dieser kleine heilige Lüstling  
 und stößt dabei aus tiefer Kehle die Laute uluru uluru hervor  
 Gedanken stürzen ins Meer Sterne sausen im Supertempo davon  
 in Gegenrichtung durch einen Himmel der noch nicht herabfiel  
 überall in den Falten des Kosmos im Milchstraßensystem wie in  
 den grünen Gewässern

---

64 S. Anm. 13.

65 „Ururu“ aus dem Gedichtband *Taiyô wo susuru monotachi*, Shoshi Yamada 1984, S.124; Erstveröffentlichung in der Tageszeitung *Asahi shinbun*, Juli 1980.

Gischt von glitzernden Wellen Westmeerküste dort aber  
 ist kein Surfer zu sehen  
 ist dies hier die Erde vor zehntausend Jahren  
 als in Uluru noch die Dichtung wohnte?  
 oder heute in neunzehnhundertachtzig Jahren  
 in dem Augenblick wenn ein glitzernder Komet die Erde berührt?

## 7 Das Verschwinden der Frauensprache

Seit den 70er Jahren hatte durch das Auftreten der in und nach dem Krieg geborenen Generation von Itô Hiromi, Isaka Yôko, Hirata Toshiko u. a. eine Umwälzung stattgefunden, die zu der Epoche des „neuen Frauen-*shi*“ hinüberführte. War seit 1945 die von den Frauen benutzte Sprache zunächst insgesamt weiterentwickelt worden, in den achtziger Jahren begann sie sich aufgrund des immer individuelleren, immer persönlicher gefärbten Ausdrucks der einzelnen Dichterinnen zu zersplittern. Die Vorstellungen, die man bis dahin mit dem Begriff Frau verbunden hatte, waren ins Wanken geraten. Nachdem die spielerische poetische Imagination der Frauen zunächst den Prozeß der Befreiung von Regeln und Tabus gefördert hatte, folgte jetzt eine Phase der Ernüchterung und der Hinwendung zur Realität. Die Jüngeren mißtrauten der Phantasie ihrer Vorgängerinnen; sie gingen von andersartigen Vorstellungen aus, begannen die eigene Sprache zu erkunden, wie z. B. 1978 Itô Hiromi, die in ihrem Text „Die Bildvorstellung bei nasalen stimmhaften Lauten der *ga*-Reihe“<sup>66</sup> die mit bestimmten Lauten verbundenen Bildassoziationen untersucht.

Forscht man nach den Gründen für die Entwicklung zu einer Unisex-Sprache, meint z. B. Arai Toyomi, sie lägen im sozialen Fortschritt der Frauen, im Einfluß des Feminismus und der Medien – besonders des Fernsehens sowie der Comics – und der Aufhebung sexueller Tabus und sexueller Diskriminierung. Vor allem aber seien die kulturellen Unterscheidungen zwischen Mann und Frau durch die neue Gleichstellung aufgehoben, so daß sich das traditionelle Bewußtsein von den Beziehungen zwischen den Geschlechtern zu verändern begann. Für die junge Generation wurde damit auch die Frauensprache obsolet.

Mit dieser Generation von Dichterinnen hatte das „Frauen-*Shi*“ seinen Höhepunkt überschritten; das Ziel war erreicht, die Frauen hatten Tabu und Bevormundung überwunden. Indem sie den Sex besangen, waren sie nicht nur freigeworden von sprachlichen und moralischen Verboten, sie hatten auch den „Muttermythos“ und vor allem das traditionelle Schönheitsideal in der weiblichen Kunst hinter sich gelassen. Das Thema „Frau“ hatte sich erschöpft; als Ausdrucksmittel für ihren neuen Stil bevorzugten die jungen Frauen das Monosex-Japanisch.

66 „Gagyô bidakuon no imêji“ aus *Itô Hiromi shishû*. Shichôsha, 1980, S. 38f. (Shineishijin shirîzu, 10); Deutsch in: *manuskripte, Zeitschrift für Literatur*, Nr. 115/92, S. 75.

## 8 Die Frage nach dem lyrischen Subjekt vor dem Hintergrund der psycho-sozialen Grundstruktur Japans

Zum Schluß soll noch kurz die Frage nach der Stellung des dichterischen Subjektes, dem sogenannten lyrischen Ich oder dem Aussagesubjekt gestreift werden. Auch wenn sich die Dichterinnen im Laufe der Zeit von Traditionen befreiten, scheint es, als hätten manche von ihnen nie mit einem Grundkonsens ihrer Kultur gebrochen: jenen spezifischen zwischenmenschlichen Beziehungen, die nach Meinung des Sozialpsychologen Hamaguchi Eshun<sup>67</sup> und des Psychoanalytikers Kimura Bin<sup>68</sup> sowie des Psychologen Tatara Mikihachirô<sup>69</sup> der japanischen Gesellschaft zugrunde liegen, und die eine Quelle dichterischer Kraft bedeuten können.

In manchen der oben zitierten Gedichte tritt auch dort, wo explizit von einem „Ich“ die Rede ist, dieses Ich nicht in den Vordergrund, sondern fungiert eher als Instrument, das die Wirklichkeit wahrnimmt. Es scheint mehr Medium als Subjekt. Wo es eine Art Gleichgewicht zwischen den Dingen herstellt, greift es nicht ein, übt weder Macht noch Autorität aus. Es nimmt vielmehr die Phänomene seiner Umwelt unvoreingenommen wahr und beläßt jedem Wesen, belebt oder unbelebt, seine Eigenart, seine Würde, ohne es zu bevormunden, zu beurteilen oder zu diskriminieren; es bleibt selbst mit einbezogen, enthält sich jeder distanzierenden Wertung, so als erkenne das lyrische Ich in den Beziehungen zum Anderen sich selbst. In den Dingen, den Wesen oder den Elementen seiner Umgebung findet es zu sich z. B. in ‚Über die Flammen‘, ‚Binde mich nicht‘, ‚Unsinn‘, ‚Falle‘, ‚Schwankende Brücke‘, oder es verwandelt sich in ein anderes Wesen, z. B. in ‚Fisch in der Nacht‘. Das Andere wird nicht zum Symbol subjektiver Empfindungen, sondern behält seinen Eigenwert, läßt das Subjekt daran teilhaben. In einigen Gedichten wirkt das lyrische Subjekt wie von außen betrachtet wie z. B. in ‚Als ich am schönsten war‘, ‚Nacht‘ und ‚Dach‘.

Dieses Beziehungsgeflecht mit seinen fließenden Übergängen zwischen Subjekt und Objekt erinnert an die oben erwähnten Untersuchungen der zwischenmenschlichen Beziehungen in der japanischen Gesellschaft. Hamaguchi Eshun schreibt z. B. (S. 141), das japanische Subjektsystem umfasse nicht nur das eigene Ich, sondern auch dessen Beziehungen zu anderen; diese gegenseitigen Beziehungen selbst hätten Subjektcharakter. Anders als in einem System solipsistischer Natur, wo das Subjekt die Tendenz hat, die eigene unantastbare Einzigartigkeit unbedingt aufrecht erhalten zu wollen, liegt in dem japanischen Subjekt-

67 HAMAGUCHI Eshun, „Ein Modell zur Selbstinterpretation der Japaner – ‚Intersubjekt‘ und ‚Zwischensein‘“, in: *Die kühle Seele. Selbstinterpretationen der japanischen Kultur*, hrsg. von Jens Heise, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990 (= FTB 1680), S. 138–147; hier besonders S. 141 und 143.

68 KIMURA Bin, *Zwischen Mensch und Mensch, Strukturen japanischer Subjektivität*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995; hier besonders S. 103 und S. 62.

69 TATARA Mikihachirô, „Identität und Erziehung in Japan – ‚Sehen‘ und ‚Gesehen werden‘“, in: *Die kühle Seele*, a. a. O., hier besonders S. 110.

system das Moment des sich selbst Begreifens in den gegenseitigen Beziehungen, d.h. innerhalb der zwischenmenschlichen Zusammenhänge. Die Beziehungen an sich sind das Selbst und nicht Verknüpfungen oder Verlängerungen eines unabhängigen ‚Ego‘. So ergibt sich ein amorpher Lebensraum, dessen Bildung auf Grund zwischenmenschlicher Zusammenhänge fließend verläuft.

Kimura Bin meint, die Beziehung, das Zwischen Mensch und Mensch, gebe es, noch bevor der einzelne Mensch sich als Individuum identifiziert habe und schreibt (S.103): „... daß ich der bin, der ich jetzt gerade bin, bestimmt sich nie und nimmer ‚innerhalb‘, sondern immer ‚außerhalb‘ meiner selbst, nämlich im Zwischen Mensch und Mensch, im Zwischen zwischen mir und meinem Gegenüber. Der Quellgrund meines Ichs, der mich mich selbst sein läßt, befindet sich nicht innerhalb, sondern außerhalb meiner selbst.“ Er bezieht diese Struktur japanischen Selbstwerdens, Sich-selbst-findens nicht nur auf die zwischenmenschlichen Beziehungen, sondern meint, sie lasse sich auch in der Begegnung von Natur und Mensch entdecken. (S.62)

Auf das Fehlen einer inneren Distanz zwischen Selbst und Anderen macht Tatara Mikihachirô aufmerksam. Er meint, bei einer etwas tieferen Ergründung des Bewußtseins finde man in Japan eine Erfahrungsschicht, wo es zwischen Selbst und Anderem keine Unterscheidung mehr gebe und fährt fort (S.110): „In dieser Erfahrungsschicht der Nichtdifferenzierung ist das, was man über andere äußert, gleichzeitig eine Äußerung über die eigene Person“. Er kommt zu der Schlußfolgerung: „Als japanisches Grundwort könnte man vielleicht den harmonischen Zustand vor der Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt betrachten, die ursprüngliche Welt, das ganzheitliche Empfinden.“

Wie lebendig diese Struktur des Sich-selbst-findens in der Begegnung von Natur und Mensch, das Bewußtsein von einem Zustand vor der Differenzierung, auch heute noch ist, geht aus vielen der zitierten Verse hervor; in dem folgenden Gedicht von Arai Toyomi scheint es, als habe sich diese Grundhaltung zu einer Art von kleiner Erleuchtung, einer plötzlichen Stille verdichtet:

*Das Kap*<sup>70</sup> (1988)

Dort  
 ergießt sich ein Regen aus Licht  
 senkrecht über die Vorstellung von der Ewigkeit  
  
 den Weg an dem der Weißdorn blüht  
 durchrast ein trockener Wind  
 wie ein schönes Schwindelgefühl  
 schwenkt der Blick weit hinauf in die Luft  
 nimmt Felder und Wälder mit  
 Schluchten und Tunnel  
 Häuser und eine verlassene Kaimauer Sitzplatz der Möwen

70 „Misaki“, *Hantô wo fuku kaze no uta*, 1988; *Arai Toyomi shishû*, GSB 114, 1994, S. 60f.



bei der Endstation am Kap  
überquert der Letzte aus dem Bus  
die Fahrbahn  
ein Schatten hemmt die Strahlen der Sonne  
bis ans Ende der Welt schleppt er  
den langen Schatten seiner selbst so groß wie einen kleinen Finger  
der leere Bus  
fährt mühelos um die Ecke auf die Rückseite der Welt  
  
einer der hierher kommt  
wird sich wünschen  
den vorbeirauschenden Wind einzufangen  
und mit der Vorstellung vom Augenblick in der Hand  
zu einer Form des Lichts zu werden und zu leuchten  
und er wird inständig bitten  
die schneeweiße reine Wolke  
über seinem Kopf mit der bescheidenen Vision  
möge kurz anhalten  
  
sein geweiteter Blick möge  
einen Hafen  
eine Stadt  
ein Fenster  
einen Engel und einen rostigen roten Anker  
bis in den äußersten Winkel durchdringen  
und an den Mittelpunkt der Welt gelangen

### Abkürzungen

- GNSZ *Gendai Nihon shijin zenshû*, Sôgensha  
GSB *Gendaishi bunko*, Shichôsha  
NNSK *Nihon no shika*, Chûkô bunko  
NGB *Nihon gendaishi bunko*, Doyô bijutsusha  
HOL *Hefte für Ostasiatische Literatur*