Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft =

Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 36 (1982)

Heft: 1

Artikel: Der Lyriker Yoshioka Minoru

Autor: Yamanaka-Hiller, Barbara

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146648

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DER LYRIKER YOSHIOKA MINORU

BARBARA YAMANAKA-HILLER

1. Leben und Werk

Yoshioka Minoru wurde 1919 als Sohn eines Handwerkers geboren und wuchs in der Innenstadt von Tôkyô auf. Das bewegte Stadtleben prägte seine Kindheit. Oft nahmen ihn seine Eltern ins Kino und ins Theater mit und er wurde von Tempelfesten, Strassenspielern und Schaubuden stark beeindruckt.

Nach neun Jahren Schulzeit wollte Yoshioka eigentlich gern zur Kunstakademie gehen um Bildhauer zu werden, doch war die Möglichkeit dazu nicht gegeben. Er arbeitete als Laufbursche für einen medizinischen Verlag.

Zur gleichen Zeit entwickelten sich seine literarischen Interessen. Yoshioka las sehr viel und wurde vor allem von den tanka-Sammlungen Kitahara Hakushûs stark beeinflusst. Er begann nun selbst modernistische tanka und haiku zu schreiben und publizierte 1940 eine Auswahl davon unter dem Titel Konsui kisetsu (Starre Jahreszeit). Die eng begrenzten Möglichkeiten traditioneller Kurzgedichte genügten Yoshioka bald nicht mehr, und er suchte nach neuen Ausdrucksformen.

Schon bald stiess er auf Übersetzungen von Picassos Gedichten und auf das Werk des führenden Surrealisten Kitasono Katsue (1902–1978). Kitasonos freie Lyrik beeindruckte ihn tief und wurde zu seinem direkten Vorbild.

1941, nur wenige Tage bevor er zum Kriegsdienst eingezogen wurde, stellte Yoshioka seine erste Sammlung moderner Gedichte fertig, die unter dem Titel *Ekitai* (Flüssigkeit) herauskam. Die *Ekitai*-Gedichte tragen deutliche Ähnlichkeiten mit Kitasonos Lyrik. Sie sind bruchstückhaft und ausgefallen. Trotz einer gewissen Oberflächlichkeit strahlen sie eine eigentümliche, zarte Schönheit aus, wie sie im späteren Werk Yoshiokas nicht mehr zu finden ist. Im folgenden Beispiel heben sich die ersten beiden Zeilen grotesk vom übrigen Gedicht ab:

Landschaft

Auf einem Affenkopf entzündet sich die Abendlampe in Lungengänge fallende Blütenblätter zwischen den Fingern einer Frau auf der Veranda strömt die Quelle der Heimat über ein Strohhut voll schmerzlicher Sehnsucht du ferner als ein einfacher Ton am Ufer des Schlummers sinkt meine Haut wie Tuch hinab und blauer Rauch steigt auf vom spitzen Tempel der Düne erklingt eine Glocke

Die Kriegsjahre verbrachte Yoshioka vorwiegend in der Mandschurei. Als er nach Japan zurückkehrte, waren seine Eltern gestorben, und auch das Haus, in dem er aufgewachsen war, stand nicht mehr. Die nun folgenden Nachkriegsjahre waren für Yoshioka eine Zeit der Einsamkeit und Armut. Wertvorstellungen und Ideale brachen zusammen und er fühlte eine verzweifelte Leere.

Er arbeitete damals bei verschiedenen Verlagen und Bibliotheken. 1951 trat in den Chikuma Verlag ein, wo er bis 1979 als leitender Angestellter die Werbeabteilung betreute. Erst 1955, nach fast fünfzehnjährigem Schweigen, brachte Yoshioka seine nächste Gedichtsammlung Seibutsu (Stilleben) heraus. Die Sammlung entstand völlig im Alleingang, denn Yoshioka verkehrte noch nicht in literarischen Kreisen und hielt sich nicht mehr an direkte Vorbilder. Er versuchte, seinen eigenen Stil zu finden.

Obwohl das Kriegserlebnis in den Seibutsu-Gedichten selten konkret aufgegriffen wird, sieht man seine Spuren deutlich. Verzweiflung und beklemmende Kälte spricht aus diesen Gedichten, die immer wieder um den Tod kreisen.

Charakteristisch für diese Sammlung ist ihre fast vollkommene Menschenleere. Die Gedichte werden von unbelebten Objekten beherrscht, wobei eine Vorliebe für runde, gedrängte Formen besteht. Oft kommen überdimensionierte Eier mit enigmatischem Inhalt vor, wie im folgenden Gedicht:

Das Ei

Abwesenheit auch der Götter nicht einmal Schatten von Lebendigem nicht einmal Todesgeruch steigt auf ein Sommermittag in tiefer Ermattung aus dichter Sphäre
reisst Wolkenartiges auf
quillt Schleimiges über
an einem sehr stillen Ort
ist etwas Geborenes da
etwas das Leben andeutet
geglänzt von Staub und Licht
nimmt ein Ei die grosse Erde ein

Nach Seibutsu wollte Yoshioka an und für sich mit Schreiben aufhören. Doch da traf er mit Lyrikern der surrealistisch orientierten Gruppe $Ky\hat{o}$ (Heute) zusammen, und vor allem Iijima Kôichi und Ôoka Makoto ermunterten ihn zur weiteren literarischen Betätigung.

1958 kam die Sammlung Sôryo (Mönche) heraus. Mit dieser Sammlung wurde Yoshioka zum erstenmal in der Öffentlichkeit bekannt und erhielt die renommierteste Auszeichnung für moderne Lyrik in Japan, den H-Preis, zugesprochen.

Auf Anraten seiner literarischen Freunde löste sich Yoshioka in Sôryo von der Welt der reinen Objekte und wandte sich mehr den Menschen zu. Es sind jedoch nicht individuell geprägte Personen, die nun auftauchen, sondern namenlose, allgemein gehaltene Gestalten, in denen sich Misstrauen und Bitterkeit gegenüber der Menschheit ausdrücken. Dies lässt sich auf eine enttäuschende Liebesaffäre, die Yoshioka damals bedrückte, zurückführen, aber auch allgemeiner auf die Desillusion, die der Krieg mit sich gebracht hatte.

Viele Sôryo-Gedichte sind in der ersten Person geschrieben und tragen deutlich bekenntnishafte Züge. Beispielsweise lauten die Anfangszeilen eines Prosagedichts so:

Geständnis

Was ich nicht weiss teile ich andern nicht mit auch schreite ich nicht um den Gips den die Stimmen anderer machen ich sammle bloss all meine Kräfte brenne drauf mit kurzer Axt dran zu rühren wenn etwas steht stoss ich es auf dem Stein bis es stürzt wenn etwas liegt springe ich drauf wenn etwas dreht umschling ich es mit den Händen bis es sich in mein schwarzes Fleisch frisst dann gebe ich den Weg frei für einsam austretendes Geziefer und Adernstränge wenn es eine Frau ist schlag ich sie ins Auge zurück...

Gegenüber Seibutsu ist das Spektrum in Sôryo erheblich weiter geworden. Vermehrt treten darin groteske, erotische, obszöne und humorvolle Motive auf. Oft trifft man auf Bilder der Zerstörung und auf Gegenstände wie Scheren, Messer oder Äxte. 1959, im Alter von vierzig Jahren, hei-

ratete Yoshioka und bezog zum erstenmal eine eigene Wohnung. Vorher war er immer Untermieter gewesen. In diesem glücklichen Lebensabschnitt verspürte Yoshioka einen grossen Schaffensdrang, und innerhalb kurzer Zeit entstanden drei neue Gedichtsammlungen: 1962 Bôsuikei (Spindelform), 1968 Shizuka na ie (Stilles Haus) und 1969 Shinpiteki na jidai no shi (Gedichte einer mysteriösen Zeit). Im Stil und der Thematik sind die Gedichte der sechziger Jahre ähnlich wie Sôryo. Yoshioka selbst und viele Kritiker sind jedoch der Meinung, dass diese drei Sammlungen nicht mehr ganz die Qualität von Seibutsu und Sôryo erreichen. Tatsächlich werden die Gedichte hier zunehmend diffus und inkohärent. Während Shinpiteki na jidai no shi entstand, näherte sich Yoshioka einer Krise, er sah, dass es auf diese Weise nicht mehr weitergehen konnte, und dass er sich verändern musste. Für einige Jahre schrieb er nichts mehr.

1976 und 1979 kamen die beiden neusten Gedichtsammlungen Safuran tsumi (Safran pflücken) und Natsu no utage (Festschmaus im Sommer) heraus. Darin ist die Linienführung wieder etwas straffer und Bildzusammenhänge sind überzeugender realisiert.

Neu an diesen Gedichten ist die häufige Verwendung von Zitaten, die in Klammern gesetzt sind. Diese Zitate sind aus allen möglichen Texten zufällig herausgegriffen und fügen sich in einer Art von Collage-Technik in die Gedichte ein. Dies kann etwa folgendes Zusammenspiel ergeben:

Der Fuchs

Bewegung des Menschenherzens ein Rätsel mehr noch Bewegung des Fuchskörpers ein Rätsel im Dickicht von Pfeilwurz und Veilchen suche den Fuchs meines Herzens im Ameisenhaufen oder der Falle bleibt er hängen und verendet menschliches Gesicht zwischen den Zähnen ein Stück Bohnenquark tritt er in dein geripptes Haus dies ist ein Traum im Schauer-Stil [am Boden des Wasserkrugs fand sich ein Regenwurm und Knochen eines toten Fischchens] wenn man von diesem hellen Ufer her schaut [geht ein Fuchs in Menschengestalt Fersen und Zehenspitzen gerundet schwebend einher] und färbt das Frühlingsfeld lila¹

1 Nach japanischem Volksglauben können sich Füchse in Menschengestalt verwandeln. Abura-age (hier mit Bohnenquark übersetzt) ist fuchsfarben und gilt als Leibspeise der Füchse. Der Gebrauch von Zitaten verleiht den Gedichten einen äusseren Anschein von objektiver Sachlichkeit, sie erinnern an wissenschaftliche Abhandlungen. Dieser Effekt wird noch erhöht durch den für Yoshiokas Lyrik neuen Gebrauch von Ortsnamen und Eigennamen. Die Illusion von zuverlässiger Realität, die mit solchen Mitteln geweckt wird, steht in krassem Gegensatz zu den durchwegs phantastischen, irrealen Inhalten und Vorstellungen dieser Gedichte.

Im Moment befindet sich Yoshioka in einer Schaffenspause. Genaue Zukunftspläne hat er noch nicht, doch vermutlich wird er sich der Prosaliteratur zuwenden.

Yoshiokas Lyrik ist von visuellen Eindrücken geprägt. Er hat starke Beziehungen zur bildenden Kunst, vor allem zur modernen Malerei. Immer wieder lässt er sich von Filmen, Theater und Tanz inspirieren.

Yoshioka verwendet weder Pläne noch Notizen für seine Lyrik, sondern schreibt spontan, unter Ausschaltung des rationalen Denkens. Er konzentriert sich dabei ganz auf sich selbst und hält alle äusseren Einwirkungen fern. Der Dichter selbst äussert sich so dazu:

Moderne Gedichte entstehen meiner Meinung nach aus plötzlich hervorschiessender Kraft. Ich glaube nicht, dass man den ganzen Tag nur ans Dichten denken kann. Ich jedenfalls nicht. Für mich ist es schon immer besser gewesen, ein Gedicht mit ganz leerem Kopf anzufangen. Ich speichere mein Bewusstsein wie mit einem Damm auf, und wenn sich genügend angesammelt hat, beginne ich zu schreiben. Bis zu diesem Zeitpunkt denke ich nicht ans Gedicht (. . .) Oft strömen dann ganz unerwartete Worte hervor.²

Zu den Assoziationsketten, die sich beim Schreiben seiner Gedichte unwillkürlich einfinden erklärt Yoshioka:

Das Fliessen des Bewusstseins ist etwas, das sich im Innern von uns allen abspielt. Es ist schwierig, dieses Fliessen (. . .) Zeile für Zeile festzuhalten. Für mich ist es wichtig, die Bilder gerade so, wie sie auftauchen, einzufangen.³

Einmal niedergeschriebene Gedichte ändert Yoshioka kaum noch, denn es liegt ihm viel daran, die Texte nicht durch herkömmliche Ver-

- 2 Aus einem Gespräch, das ich im Sommer 1981 mit Yoshioka Minoru führte und auf Tonband festhielt.
- 3 Yoshioka Minoru, «Watashi no sakushihô?» (Meine Werkmethode?), in: Gendaishi bunko, 14, Tokyo, 1973, S. 101.

nunft abzuflachen, sondern ihre ursprüngliche Energie und Nebelhaftigkeit beizubehalten.

Gedichte, die auf diese Art entstehen, weisen naturgemäss keine logischen Zusammenhänge auf, sondern sind enigmatisch, paradox und voller Ambiguität. Sie lassen immer mehrere Deutungen zu und sind selbst für den Dichter unerklärlich.

2. Zwei Interpretationen

Das Gedicht Seibutsu, das an erster Stelle der gleichnamigen Sammlung steht, ist zum bekanntesten Gedicht Yoshiokas geworden.

Stilleben

In der hartflächigen Schale der Nacht nimmt ihre Frische zu Herbstfrüchte Äpfel Birnen Trauben 5 jede einzelne Frucht wie sie so aufgeschichtet ist sinkt dem Schlaf der einen Harmonie machtvoller Musik entgegen 10 ihre tiefste Stelle erreichend legt sich der Kern sanft hin um ihn herum kreisende Zeit reicher Verwesung ietzt vor den Zähnen des Toten 15 geben sie wie Steine nichts her solche Früchte gewinnen immer mehr an Schwere in der tiefen Schale im Trugbild dieser Nacht 20 neigen sie sich bisweilen

Der japanische Text lautet:

gross zur Seite

Seibutsu

Yoru no utsuwa no katai men no naka de azayakasa o mashite kuru aki no kudamono ringo ya nashi ya budô no rui 5 sorezore wa
kasanatta mama no shisei de
nemuri e
hitotsu no kaichô e
ôinaru ongaku e to sôte yuku
10 meimei no mottomo fukai tokoro e itari
tane wa omomuro ni yokotawaru
sono mawari o
meguru yutaka na furan no jikan
ima shisha no ha no mae de
15 ishi no yô ni hasshinai
sorera no kudamono no rui wa
iyoiyo omomi o kuwaeru
fukai utsuwa no naka de
kono yoru no kashô no uchi de

20 toki ni

ôkiku katamuku

In diesem Gedicht, das interessante Strukturen aufweist, findet man folgende syntaktische Parallelismen vor⁴:

Zeile: katai men no naka de 1 18 fukai utsuwa no naka de 1. Gruppe 19 kono yoru no kashô no uchi de 2 azayaka o mashite kuru 2. Gruppe 17 iyo iyo omomi o kuwaeru 7 nemuri e 8 hitotsu no kaichô e 3. Gruppe 9 ôinaru ongaku e to sôte yuku

Die erste Gruppe von syntaktisch parallelen Ausdrücken verteilt sich auf den Anfang und gegen den Schluss des Gedichts. Zur syntaktischen Parallelität kommt eine semantische, denn die drei Ausdrücke naka beziehungsweise uchi haben dieselbe Bedeutung (in, drinn).

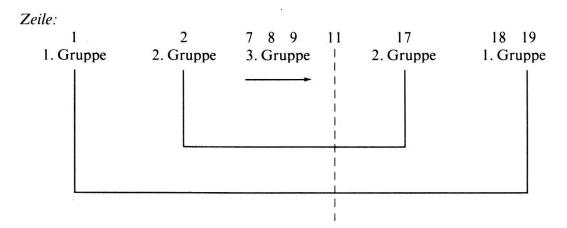
Die zweite Gruppe verteilt sich auch auf den Anfangs- und den Schlussteil des Gedichts, und wird von der ersten Gruppe von aussen her eingefasst. Auch hier kommt zu der syntaktischen Parallelität eine semantische

⁴ Die deutsche Entsprechung zu den folgenden Aufstellungen lässt sich leicht auffinden, weil die Zeilenanordnung der Übersetzung dem Original entspricht.

Ähnlichkeit, denn die beiden Verben *mashite kuru* und *kuwaeru* können beide der Bedeutung: Vergrösserung, Intensivierung zugeordnet werden.

Die dritte Gruppe verteilt sich auf drei aufeinanderfolgende Zeilen, die sich in der ersten Hälfte des Gedichts zur Mitte hin befinden. Kaichô (Harmonie) und ongaku (Musik) weisen zudem semantische Ähnlichkeiten auf, und wenn man sowohl nemuri (Schlaf) als auch kaichô und ongaku als mögliche Vorbedingungen für einen unbewussten, traumhaften Zustand ansieht, so zieht sich die semantische Ähnlichkeit über alle drei Zeilen hinweg. Die erste und die zweite Gruppe von syntaktisch parallelen Zeilen sind symmetrisch angeordnet, und die dritte Gruppe, die zur Gedichtmitte hinführt, weist auf die Symmetrieachse hin, die bei der Zeile 11 ist, und lautet: «legt sich der Kern sanft hin». Mit dem Wort «Kern» wird auch auf semantischer Ebene auf das Zentrum hingewiesen.

Diese syntaktische Struktur kann graphisch so dargestellt werden:

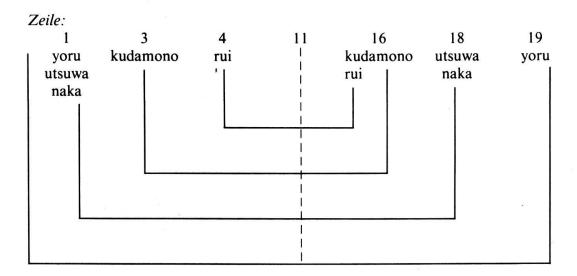


Die beiden Schlusszeilen des Gedichts (20 und 21) «neigen sie sich bisweilen/gross zur Seite» fallen aus dieser symmetrischen Umklammerung heraus, und sind deshalb besonders auffällig. Eine weitere syntaktische Eigenheit des Gedichts ist es, dass sich *kudamono* (Früchte) und das eng damit verwandte *tane* (Kern) durch den ganzen Text als Subjekte durchziehen. Es erfolgt kein eigentlicher Subjektwechsel, ein Indiz dafür, dass das Gedicht eine Einheit bildet.

Wenn man die lexikalischen Gruppierungen im Gedicht anschaut, so findet man auch hier eine erstaunliche Symmetrie. Folgende Wörter kommen im Text zweimal vor:

Wort:	Zeilen:
yoru (Nacht)	1, 19
utsuwa (Gefäss)	1, 18
naka (drin)	1, 18
kudamono (Früchte)	3, 16
rui (Art)	3, 16
fukai (tief)	10, 18

Gemessen daran, dass das Gedicht nur 21 Zeilen umfasst, sind sechs Wortwiederholungen ziemlich viel. Die Bereiche, wo Wiederholungen vorkommen, liegen am Anfang (Zeile 1–4) und gegen den Schluss (Zeile 16–19) des Gedichts, mit Ausnahme des einen *fukai*, das sich in Zeile 10 befindet. Die folgende graphische Aufstellung zeigt, dass die lexikalische Anordnung genau gleich wie die syntaktische von aussen nach innen symmetrisch ist:



Daraus ist gut ersichtlich, dass eine Bewegung im Gedicht von aussen her dem Mittelpunkt zugeht; durch verschiedene Schichten (Nacht, Gefäss, Frucht) hindurch führt sie zur «tiefsten Stelle» und zum «Kern» (Zeile 10 und 11).

Mit diesem syntaktisch und lexikalisch symmetrischen Aufbau wird die Aufmerksamkeit vor allem auf die Mitte des Gedichts gelenkt und auf die beiden Schlusszeilen, die ausserhalb des Symmetrie-Rahmens liegen.

Vom Titel «Stilleben» her erwartet man in diesem Gedicht eher statische Elemente. Erstaunlicherweise gibt es jedoch in der Mitte (Zeile 9–13) und in der Schlusszeile (Zeile 21) Verben, die Bewegung und damit eine

gewisse Dynamik ausdrücken: sôte vuku (entlang gehen), itaru (erreichen), yokotawaru (sich hinlegen), meguru (kreisen) und am Schluss katamuku (sich neigen). In diesen dynamischen Bereichen sind gewisse Veränderungen zu erwarten, die sich auf das Subiekt, die Früchte, beziehen. Die Früchte nehmen an Frische zu, bewegen sich zu Schlaf und Musik hin und beginnen zu faulen. Damit wird ein Reifeprozess beschrieben. Der Kern dieser Früchte befindet sich nach der Vorstellungswelt des Gedichts irgendwo ausserhalb und findet dann erst ins Zentrum der Frucht. Diese eigenartige Bewegung des Kerns deutet an, dass es sich hier nicht ausschliesslich um natürliche, konkrete Früchte handeln kann. Auch die Worte «Schlaf», «Harmonie» und «Musik», mit denen der Reifeprozess beschrieben ist, gehören eigentlich nicht zum Bereich von Früchten, sondern sind einer menschlichen Sphäre zuzuordnen. Wenn man nun die Bewegung des Kerns und die Veränderung der Früchte kombiniert betrachtet, so zeichnet sich hier ein menschlicher Bewusstseinsprozess ab, der sich durch Musik und Schlaf von der rationalen Alltagswelt löst, und in tiefe Schichten des Selbst vordringt. Ein solcher Vorgang kann nicht logisch gesteuert werden, sondern entwickelt sich organisch, genau wie der organische Reifeprozess der Früchte.

Nachdem die «tiefste Stelle» gefunden worden ist, tritt im Gedicht ein Wechsel ein, denn die organischen, konkreten Früchte werden plötzlich zu harten, anorganischen Objekten. Sie sind nun «wie Steine» und werden immer schwerer. Damit ist im Gedicht ein Wechsel von einer realen Ebene zu einer irrealen erfolgt.

Der plötzliche Umschwung im Gedicht vollzieht sich mit der Zeile «jetzt vor den Zähnen des Toten». Diese Zähne lösen Erstaunen und Befremden aus, weil man vom Kontext her nie ein solches Bild erwartet hätte. Eine unmittelbare Beziehung besteht höchstens zum Wort «Verwesung» in der Zeile vorher, ein Ausdruck, der ebenfalls im weiteren Sinn auf Tod hindeutet. Möglicherweise besteht zudem eine weitere Assoziationsbrücke zum «Kern», denn die Zähne einer Leiche verwesen nicht, genau wie der Kern, der bestehen bleibt, wenn die Frucht rund herum fault.

Zum Teil sind diese Zähne eines Toten sicher auf konkrete Kriegserlebnisse des Lyrikers zurückzuführen, es sind frische Erinnerungen, die hier zum Durchbruch kommen.

Im Ablauf des Gedichts wird mit der Einführung dieses ungewöhnlichen Motivs der natürliche, lebendige Reifungsprozess der Früchte plötzlich unterbrochen, und die Begriffe: erstarrt, tot, unbeweglich, festgeklammert, die man mit Zähnen eines Toten verbindet, greifen nun auch

auf die Früchte über. Sie sind jetzt zu toten, anorganischen Objekten geworden. Während natürliche Früchte Farbe und Duft verströmen, geben sie nach dieser Verwandlung «nichts her», sind also ganz in sich verschlossen.

Wie oben festgestellt, schwingt in diesem Gedicht deutlich eine Ebene mit, in der menschliche Bewusstseinsprozesse vor sich gehen. Im ersten Teil ist dieser Prozess gefühlsbetont und bewusstseinserweiternd, wodurch das Zentrum des Selbst erreicht werden kann. Im zweiten Teil wandelt er sich zu abstraktem, anorganischem Denken, das sich überall Grenzen setzt und somit in sich geschlossen ist.

Dieser dynamische Mittelteil des Gedichts, in dem die Verwandlung geschieht, ist von den beiden symmetrischen Teilen, die eher statisch sind, umrahmt. Genau wie die Früchte hebt sich nun der zweite Teil dieses statischen Rahmens von der Realität ab, die Nacht ist zu einem «Trugbild der Nacht» geworden. Der Schluss des Gedichts ist wieder dynamisch. Die schön aufgeschichteten Früchte machen zuerst eine innere Wandlung durch, von organisch und lebendig zu anorganisch und tot. Dabei haben sie ihre äussere Anordnung jedoch bewahrt, sie liegen immer noch in der selben Schale. Erst jetzt kommt Bewegung hinein, sie «neigen sich» und kommen ins Wanken. Damit wird die Vorstellung eines Stillebens ernstlich in Frage gestellt.

Wenn man diese Bewegung am Schluss auf der Ebene von Bewusstseinsprozessen betrachtet, so könnte man sagen, dass auch diese bisher ruhigen Denkströme ins Wanken geraten und aus ihrer Ordnung ausbrechen. Wohin diese Bewegung am Schluss führt, bleibt unklar. Man kann jedoch behaupten, dass ein solches Umkippen von bisher ruhigen Anordnungen und Denkvorgängen für die Nachkriegszeit symptomatisch ist. Indem diese Bewegung ausserhalb des symmetrischen Rahmens geschieht, öffnet sich das in sich selbst ruhende Gedicht gegen aussen und lässt einen Eindruck von Verunsicherung zurück.

Seibutsu ist deshalb ein interessantes Gedicht, weil der Dualismus von weich und hart, organisch und anorganisch, konkret und abstrakt, Leben und Tod genau thematisiert ist. Dieser Dualismus nimmt in Yoshiokas Nachkriegswerk einen wichtigen Platz ein. Auch seine Tendenz zu runden Formen (hier: Früchte) zeigt sich deutlich, sowie die Thematik von Umhüllung und Inhalt, Schale und Inneres, die wir bei ihm immer wieder treffen. Der plötzliche Umschlag von einer realen zu einer irrealen Sphäre ist typisch für Yoshiokas Lyrik.

Die grosse Beliebtheit des Gedichts gründet sich vermutlich auf seine ausgewogene Schönheit, die vor allem von der symmetrischen Struktur herrührt, sowie auf seine plastische Bildlichkeit. Auch ist das Gedicht ziemlich kohärent und kurz.

Natürlich ist es interessant zu sehen, was Yoshioka selbst zu diesem Gedicht zu sagen hat. Eigentlich ist es nicht die Aufgabe des Lyrikers, sein eigenes Werk zu erläutern, und man darf deshalb auch keine klare Lösung erwarten. Immerhin wird deutlich, was für Vorstellungen der Dichter hatte, als er das Gedicht schrieb.

Auf die Frage, ob mit dem «Kern» auch der innerste Teil des Selbst gemeint sei, antwortete er:

Ich hatte eher eine bildliche Vorstellung. Ein Apfelkern zum Beispiel ist etwas Schönes. Es ist eine vage Inspiration. Grundsätzlich bin ich jedoch nicht dagegen, wenn man den Kern als menschlichen Kern ansieht, aber besser wäre es, ihn einfach als Fruchtkern zu nehmen. Es gibt hier in diesem Gedicht keine Menschen, nur den Tod. Ich habe mir vorgestellt, dass es irgendwo im Raum Kerne gibt, die dann an ihren ursprünglichen Ort zurückkehren, obwohl sich ja Kerne für gewöhnlich nicht bewegen.

Wenn wir hier Menschen mit ins Spiel bringen, wird es etwas zu fleischlich.

Seine Erklärung zu «Zähne des Toten» lautet:

Es bedeutet nicht unbedingt, dass es im Gedicht eine Leiche gibt. Nur die Zähne sind hier wichtig. Ein Toter beisst die Zähne immer fest zusammen. (. . .) Um die Zähne herum sind die Früchte hart wie Steine und ohne auf uns zu wirken. Sie geben auch keinen Duft mehr ab. Und somit entsprechen sich die Zähne des Toten und das Pflanzliche.

All dies ist in einem Gefäss. Deshalb stelle ich mir nicht einen ganzen Toten vor, sondern nur gerade das Gesicht, darum herum sind Herbstfrüchte, die wie Steine sind.

Zur Behauptung, dass die Früchte am Anfang des Gedichts natürlich seien, am Ende jedoch nicht mehr, sagte er folgendes:

Das stimmt. Die Früchte werden am Schluss immer schwerer und neigen sich über. Durch die Begegnung mit den Zähnen des Toten werden die frischen Früchte zu toten Objekten. Und gerade das ist das Wesen eines Stillebens. Im Stadium, wenn man die Fäulnis zu riechen beginnt, werden sie wie Steine und neigen sich der Nacht zu.

Die Feststellung im Gedicht, dass die Früchte nichts mehr von sich geben, erklärt Yoshioka so:

Die Früchte kommunizieren nicht mehr mit den Menschen, sie haben keine Farbe und keinen Glanz mehr. Sie werden zu Steinen, aber das Gedicht mit Steinen zu beenden wäre langweilig. Deshalb habe ich geschrieben: wie Steine. Es kann sein, dass die Früchte in eine Zeit des Todes hineinwirbeln.

Zum grossen Erfolg dieses Gedichts sagt Yoshioka:

Als Dichter wollte ich ein Bild malen. Ich wollte etwas malen, indem ich ein Gedicht schrieb. Ich weiss nicht genau, warum das Gedicht so erfolgreich ist, vielleicht ist es wegen seiner Realität.⁵

Yoshioka sieht somit in diesem Gedicht nicht einen weitverzweigten symbolischen Überbau, sondern fasst es erstaunlich konkret und bildlich auf. Für ihn haben die darin beschriebenen Vorstellungen Realität.

Das zweite Gedicht, das hier vorgestellt werden soll, *Mofuku* (Trauerkleid) stammt aus der Sammlung *Sôryo*. Darin spielt ein «totes Kind» eine wichtige Rolle. Diese Gestalt ist für Yoshiokas Lyrik dieser Periode typisch, und wird vor allem im viel längeren Gedicht *Shiji* (Tote Kinder) der gleichen Sammlung weiterentwickelt.

Yoshioka selbst hält *Mofuku* für einen Höhepunkt seines Schaffens und nennt das Gedicht ein «Meisterwerk».⁶

Trauerkleid

Was ich jetzt errichten will ist ein Rechteck-Haus ein totes Zylinder-Kind muss ich dort aufziehn um mich dem aussichtslosen Kampf zu stellen wecke ich meine Frau aus dem Schlummer und peinige sie damit sich der Körper aus Lehm unablässig wandelt Verebben von Erektion und Äther knete ich Tag und Nacht unter grobem feuchtem Tuch ich krieche auf den Boden wo Kohle vereist und säuge immerzu das tote Kind dieses Wesen das Verschwendung und Liebe verschmäht und nicht wächst ist ausser Reichweite meiner Kräfte das tote Kind hart und aufgedunsen verbirgt seine wahre Natur dies ist Ruhm und Tragödie zugleich es besetzt die ganze Schlosslandschaft meiner sinkenden Seele und steht da als prächtiges Monument

- 5 Gespräch mit Yoshioka.
- 6 Ibid.

allmählich füllt es den Raum der andern gehört der aufragende Zylinder des toten Kindes um seine glatte Fläche schreitend bringe ich als Vater keinen Laut hervor die Mutter verlangt nicht nach Nahrung und liegt auf der Seite nun brüllt das tote Kind wenn ich als Familienpatriarch Staub und Spinnwebe wie einen Schirm auf dem Kopf trage gerät da mein Stammbaum aus der Ordnung wir Eltern bringen ein altes Rattengerippe zum Strahlen im Dunkel des Ofens wohnen wir wohl immer vielleicht bis das tote Zylinder-Kind sich ins Trauerkleid hüllt

Yoshioka verwendet in seiner Lyrik oft Bilder, die Gegensätze in sich aufnehmen. Deshalb ist die Gestalt eines toten Kindes, bei dem Beginn und Ende des Lebens ganz nahe beieinander liegen, für ihn charakteristisch. Dieser Effekt wird sogar noch deutlicher, wenn man bedenkt, dass shiji, das hier mit «totes Kind» übersetzt ist, auch «Totgeburt» heissen kann. Damit würden sich Tod und Leben bei dieser Figur auf einen Punkt konzentrieren. Die Ambiguität von Leben und Tod äussert sich auch darin, dass das Kind, das eigentlich tot ist, sich wie ein lebendes verhält. Es wird gesäugt, bewegt sich und brüllt.

Yoshiokas Kommentar zum Verhältnis von Leben und Tod in dieser Figur des toten Kindes gibt interessante Aufschlüsse:

Das «tote Kind» ist nicht unbedingt einfach tot. Obwohl es tot ist, hat es Leben in sich. (. . .)

Man kann sich vorstellen, dass es immer noch am Leben ist, weil es weint.⁷

Weiter sagt er dazu:

Das «tote Kind» bewegt sich ständig, obwohl es tot ist.

Natürlich sterben alle Menschen einmal, aber hier wollte ich unbedingt etwas darstellen, das gleichzeitig lebt und tot ist. Genau dies verkörpert das «tote Kind».

Es ist ein Wesen, das lebt, obwohl es tot ist, oder umgekehrt, ein Wesen, das tot ist, obwohl es lebt.⁸

7 Ibid.

8 Ibid.

Es wird deutlich, dass für Yoshioka Leben und Tod relative Begriffe sind, die sich übereinander lagern, und die man leicht vertauschen und umkehren kann.

Obwohl das «tote Kind» organische Elemente enthält, wird es vorwiegend anorganisch dargestellt. Es ist zylinderförmig und wird zum «prächtigen Monument». Diese Zylinderform in einem rechteckigen Haus könnte direkt einem kubistischen Bild entnommen sein und zeigt Yoshiokas Vorliebe für harte, klare Formen und Umrisse.

In seiner zylinderförmigen Gestalt und der Darstellung als «Monument» könnte das «tote Kind» auch an eine Jizô-Figur erinnern. Solche Buddha-Figuren in oft länglicher Gestalt werden in Japan aufgestellt und verehrt, wenn Kinder einen frühen Tod erleiden. Somit überlagert sich die Gestalt des lebendig-toten, paradoxen Kindes mit der Vorstellung einer Steinstatue, die seinen Tod symbolisiert.

Allerdings enthält das «tote Kind» nichts von der unbeweglichen Starrheit einer solchen Jizô-Figur denn es entwickelt eine grosse Dynamik und wird riesengross. Es nimmt allen Raum ein und dominiert alles: «es besetzt die ganze Schlosslandschaft meiner sinkenden Seele» und «allmählich füllt es den Raum der andern gehört». Seine Dynamik ist so gross, dass es die Eltern, die es aufgezogen haben, ganz an die Wand drängt und klein und schwach werden lässt. Eigenschaften eines leblosen Kindes übertragen sich nun auf die Eltern: während das Kind brüllt, bringt der Vater keine Stimme heraus. Die Mutter liegt da und kann keine Nahrung aufnehmen. Diese Regression der Eltern, die von der Ausdehnung des toten Kindes bewirkt wird, geht sogar noch weiter, denn am Schluss befinden sich Vater und Mutter im «Dunkel des Ofens», und sie sind zu «Ratten» geworden. Dieser Verfall der Eltern zeigt sich auch daran, dass der Vater von «Staub und Spinnwebe» überdeckt ist und sich die bange Frage stellt, ob sein «Stammbaum» aus der Ordnung geraten sei. Diese Frage bejaht das Gedicht, denn das Kräfte- und Grössenverhältnis zwischen Eltern und Kind hat sich umgekehrt.

Yoshioka selbst bezieht die Zerfallerscheinungen nicht nur auf die Familie, sondern auch auf das Haus, das zur «Ruine» wird:

Es ist da ein Bild von Ruinen, die drei Leute wohnen in einem zerstörten Haus. Man kann diese Szene als Ausdruck meines Nihilismus auffassen. Es ist eine zerfallene Familie. Das Kind wächst nicht heran. (...)

Der Vater ist voll Spinnwebe und auch das ganze ruinenhafte Haus ist voll davon. Es ist ein groteskes Bild. Spinnwebe ist ein Sinnbild für das Ruinenhafte.

Die Frau wird hier nicht mehr erwähnt, niemand weiss, ob sie noch am Leben ist. In solchen Ruinen wohnen nur Ratten. Die Eltern selbst sind zu Ratten geworden.

In diesem verfallenen Haus gibt es nichts als einen alten, kaputten Ofen. Die Eltern, die zu Ratten geworden sind, werden in diesem Ofen leben müssen. Am Schluss wird das Trauerkleid über die Szene geworfen.⁹

In dieser Schlussphase sind Tod und Leben völlig in ihrer Funktion vertauscht worden. Das «tote Kind», das in Wirklichkeit leblos sein sollte, wird stark und lebendig, während die auf realer Ebene lebendigen Eltern klein und abgestorben erscheinen. Das «Dunkel des Ofens» erinnert an ein Grab, aber nicht das tote Kind befindet sich darin, sondern die Eltern. Nicht die Eltern, die auf realer Ebene um ihr Kind trauern sollten, ziehen das Trauerkleid an, sondern das «tote Kind» selbst. Das Gedicht verneint Sachverhalte der normalen Wirklichkeit und kehrt sie in ihr Gegenteil um. In Verbindung mit der ohnehin schon gespenstischen Gestalt des umherwandelnden, ins Unermessliche wachsenden Kindes hat dies eine beängstigende Wirkung und drückt ein gewisses Misstrauen gegenüber der gewöhnlichen Realität aus.

Auf einer andern Ebene zeigt Mofuku typische Züge von Yoshiokas Kreativität auf. Die Zeilen: «damit sich der Körper aus Lehm unablässig wandelt/ Verebben von Erektion und Äther/knete ich Tag und Nacht unter feuchtem Tuch» haben einerseits eine stark erotische Bedeutung, weisen aber auch auf Yoshiokas Kreativität hin. Das Kneten mit Lehm bezieht sich auf seinen früheren Wunsch, Bildhauer zu werden, und zeigt seine Vorliebe für das Plastische und für pausenlose Verwandlungen und Formveränderungen. Yoshioka sagt zu dieser Stelle: «Der Ich-Erzähler formt eine Frau aus Lehm. Dies hat einen sexuellen, gleichzeitig aber auch einen schöpferischen, künstlerischen Stellenwert,»¹⁰ In einem weiteren Sinn kann man das «tote Kind» selbst als Metapher für Yoshiokas Lyrik ansehen. Das «Rechteck-Haus» würde demnach einem leeren Blatt Papier entsprechen, das Yoshioka als Grundbedingung für die Entstehung eines Gedichts ansieht. Indem er das «tote Zylinder-Kind» nun «aufzieht» nimmt das Gedicht seinen Anfang. Das Anschwellen und Starkwerden des Kindes zeigt, wie das Gedicht und seine Assoziationen, Bilder und Symbole wachsen und immer mehr Raum einnehmen. Die Kreation macht sich selbständig und kann von ihrem Autor (dem Vater des Kindes) nicht mehr unter Kontrolle gebracht werden. Sie entwickelt eine immer grössere Eigendynamik und lässt sich von Kräften der Logik und Ratio nicht mehr einschränken.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

Auch die Umkehrung von Leben und Tod, Realität und Irrealität, die sich im Verhältnis des toten Kindes zu seinen Eltern abspielt, ist analog zu den Entwicklungsprozessen in Yoshiokas Lyrik, in der äussere Wirklichkeit zusammenbricht und durch eine innere, alogische Realität ersetzt wird.