

Der Lyriker Yoshioka Minoru

Autor(en): **Yamanaka-Hiller, Barbara**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **36 (1982)**

Heft 1

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146648>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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
 gegläntzt 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 *Kyô* (Heute) zusammen, und vor allem Iijima Kôichi und Ôoka Makoto ermunterten ihn zur weiteren literarischen Betätigung.

1958 kam die Sammlung *Sôryô* (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 *Sôryô* 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 *Sôryô*-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 *Sôryô* 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 *Sôryô*. Yoshioka selbst und viele Kritiker sind jedoch der Meinung, dass diese drei Sammlungen nicht mehr ganz die Qualität von *Seibutsu* und *Sôryô* 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 Frühlingfeld 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, irrationalen 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 efinden 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
jetzt 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
gross zur Seite

Der japanische Text lautet:

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
 iyoio 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:

1	katai men no naka de]	1. Gruppe
18	fukai utsuwa no naka de		
19	kono yoru no kashô no uchi de		
2	azayaka o mashite kuru]	2. Gruppe
17	iyo iyo omomi o kuwaeru		
7	nemuri e]	3. Gruppe
8	hitotsu no kaichô e		
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

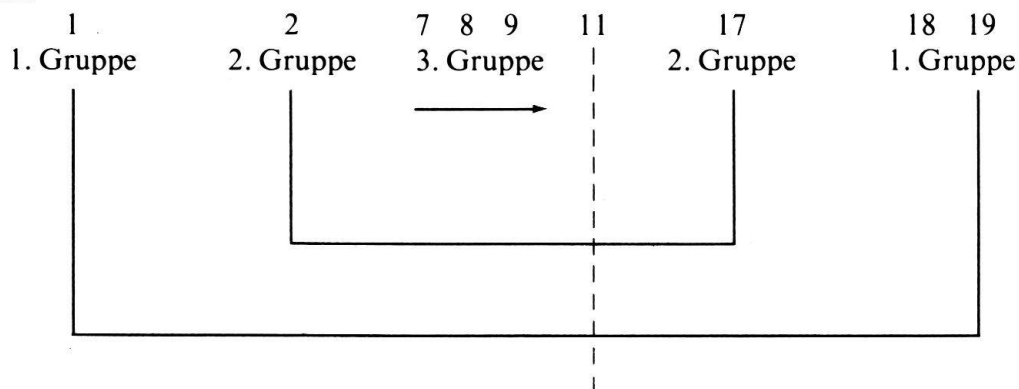
4 Die deutsche Entsprechung zu den folgenden Aufstellungen lässt sich leicht auffinden, weil die Zeilenanordnung der Übersetzung dem Original entspricht.

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:

Zeile:

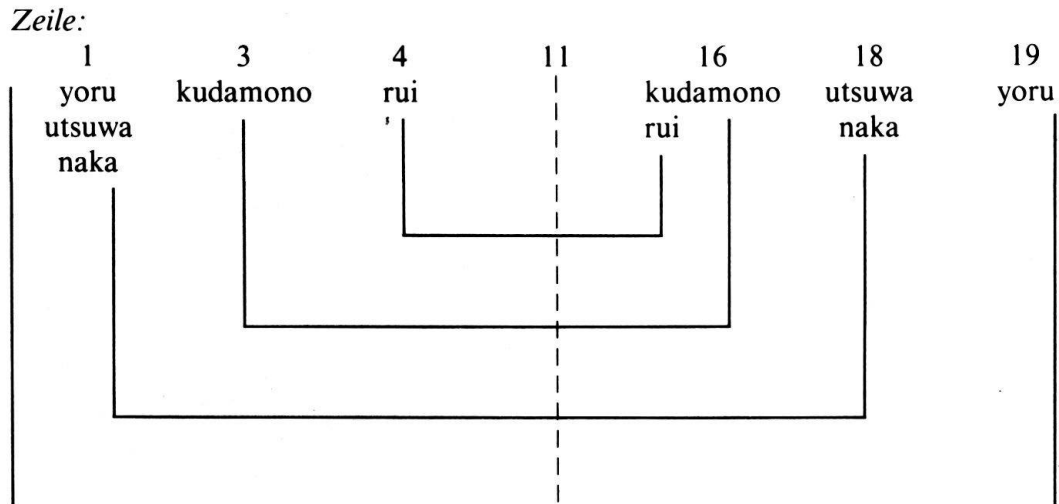


Die beiden Schlusszeilen des Gedichts (20 und 21) «neigen sie sich bisweilen/gross zur Seite» fallen aus dieser symmetrischen Umklammerung heraus, und sind deshalb besonders auffällig. Eine weitere syntaktische Eigenheit des Gedichts ist es, dass sich *kudamono* (Früchte) und das eng damit verwandte *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
ruï (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 yuku* (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 Subjekt, 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 irrationalen 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 bewusstseinsweiternd, 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 irrationalen 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 Apfelnusskern 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 *Sōryō*. 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 verschmählt 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.