



MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**„Die Überwindung der Nachkriegszeit
Was uns die *sengoshi* der Arechi-Schule lehrte.
Ein Aspekt der japanischen Geistesgeschichte“**

Verfasserin

Chie Moroto BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 843

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Japanologie

Betreuer: o. Univ.-Prof. Dr. Sepp Linhart

Gliederung

1. Einleitung	4
2. Forschungsstand	10
2.1. Die Forschung über T.S. Eliot in Japan.....	10
2.2. <i>Sengoshi</i> und die Arechi-Schule.....	11
2.3. Japanische Geistesgeschichte der Nachkriegszeit.....	15
3. Gründung und Wandel der Arechi-Schule und der Einfluss von T.S. Eliot	17
3.1. Der Einfluss von T.S. Eliot.....	17
3.1.1. Die Begegnung der Arechi-Schule mit „The Waste Land“ von T.S. Eliot.....	17
3.1.2. T.S. Eliot und sein Werk „The Waste Land“ (Das wüste Land)....	22
3.1.3. Der Einfluss von „The Waste Land“ von T.S. Eliot.....	24
3.2. Auf der Suche nach dem Beginn der Arechi-Schule – aus <i>Wakai Arechi</i> von Tamura Ryūichi.....	27
3.2.1 Die soziale Situation in Japan zu Beginn der Arechi-Schule in der Vorkriegszeit.....	27
3.2.2. Die Gründung des LUNA-Klubs und der Lyrik-Zeitschrift <i>LUNA</i>	30
3.2.3. Die Gründung der Arechi-Schule und ein Berührungspunkt zwischen der Arechi-Schule und <i>dem</i> LUNA-Klub.....	31
3.2.4. Die Vorkriegs-Arechi-Schule und Ayukawa Nobuo.....	34
3.2.5. Der LUNA-Klub in der Nachkriegszeit: Quelle der Arechi-Schule und Befreiung von der pseudo-modernen Literatur.....	36
3.2.6. Die Quelle des Geistes der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit: Der Tod von Makino Kyotarō.....	49
3.3. Die Ideen der Arechi-Schule stellen <i>Senchū shuki</i> (Aufzeichnung über die Kriegszeit) in den Mittelpunkt.	51
3.3.1. Der Inhalt von <i>Senchū shuki</i> (Aufzeichnung über die Kriegszeit).....	51
3.3.2. Vom End der Vorkriegs-Arechi-Schule zur Gründung der Nachkriegs-Arechi-Schule.....	55
4. Die dichterische Essenz der Arechi-Schule	64
4.1. Was sich die Arechi-Schule von Ayukawa Nobuos „Kyōjō no Hito“ (Mensch auf der Brücke) wünschte.....	64
4.1.1 Das Manuskript zu „Kyōjō no Hito“ in der Kriegszeit.....	66

4.1.2. Das Manuskript „Kyōjō no Hito“ in der Nachkriegszeit	69
4.2. Die Arechi-Schule und das Totenlied	73
4.2.1. „Shinda otoko“ (Ein toter Mann) aus der Serie Ayukawa Nobuos <i>Kyōjō no Hito</i>	73
4.2.2. „Tachi-kan“ (Stehsarg) aus der Serie Tamura Ryūichis <i>Tachi-kan</i>	78
5. Die Bedeutung und die Stellung der Arechi-Schule in der Geistesgeschichte der Nachkriegszeit.	81
5.1. Der Beginn der Dichterkreise und die Stellung der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit.....	81
5.2. Die Arechi-Schule und die <i>sengoshi</i> (Nachkriegs-Lyrik) in der Nachkriegszeit	85
5.2.1. <i>Sengoshi</i> und der Modernismus der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit.....	85
5.2.2. <i>Sengoshi</i> und die dichterische Essenz der Arechi-Schule – Die Überwindung des Todes der Lyriker.....	91
5.3. Die Kriegsschuld der Lyriker	99
5.3.1. Der Disput „Die Aushöhlung der Idee“ von Kitamura Tarō und die Spaltung der Arechi-Schule.....	99
5.3.2. Der Disput bezüglich der <i>Shi no hai shishū</i> (Gedichtsammlung über die tödliche Asche) und „Sensō sekinin no kyoshū“ (Einstellung auf die Kriegsschuld)	104
5.3.3. Die Behauptung von Kuroda Saburō.....	113
5.3.4. Der Disput auf der Kriegsschuld der Lyriker von Yoshimoto Takaaki	114
5.4. Die Bedeutung der dichterischen Essenz der Arechi-Schule in der Geistesgeschichte der Nachkriegszeit	117
5.4.1. Die Arechi-Schule in der Nachkriegszeit und die Behauptung des Historikers Irokawa Daikichi	117
5.4.2. Die Arechi-Schule und das Buch <i>Sengoteki shikō</i> (Gedanke zur Nachkriegszeit) von Katō Norihiro	139
5.4.3. Die dichterische Essenz der Arechi-Schule: Abgeleitet aus den Gedanken zu „Japan im August“ und die Gesellschaft in der Nachkriegszeit“, der von Hosaka Masayasu befürwortet wurde	145
6. Conclusio	149
7. Literaturverzeichnis	159

8. Unterlagen	170
8.1. Die Lyrik (Englisch/Deutsch)	170
8.2. Die Lyrik (Japanisch/Deutsch).....	182

1. Einleitung

Jetzt ist schon mehr als ein halbes Jahrhundert seit dem Ende des 2. Weltkrieges vergangen, aber man könnte meinen, dass in Japan noch immer das Chaos herrscht. Das Wirtschaftswachstum hat sich verlangsamt, die Regierung scheint instabil, die Ausbildung wird schlechter, trotz fortschreitender Technologie und dann kam noch die große Katastrophe von „3.11.“ - also das Erdbeben mit dem nachfolgenden Tsunami und der Kernschmelze im Kraftwerk Fukushima. Diese Katastrophe bedeutete einen großen Schock für die Japaner und sie fragen sich, war das Resultat des Wirtschaftswachstums wirklich Frieden?

Weil das „Wachsen des Radikalismus“ die Kultur, die sozialen Beziehungen und das ökologische System beträchtlich schädigte (*kageki seichō* 過激成長 beschreibt die eigentümliche Intensität des extremen Wirtschaftswachstums in Japan in den 1960er Jahren. Diesem Wachstum fehlte allerdings das geistige und kulturelle Wachsen sowie die sozialen Beziehungen und das ökologische System, weil es nach dem Zweiten Weltkrieg von einer rein wirtschaftsorientierten Politik unterstützt wurde) (Irokawa 1994:107~108). Bevor der instabile Frieden in Japan am Ende des „Wachsens des Radikalismus“ vollends zerfällt, müssen sich die Japaner auf den wirklichen Frieden besinnen, anstatt „Frieden zu bekommen“. Daher glaube ich, dass sich die Japaner in den Geist, der vor der großen Wachstumsphase herrschte, zurückversetzen sollten.

Was dachten die Japaner damals und was waren ihre Ziele? Was findet man davon noch im kollektiven Gedächtnis?

Bei der Erforschung des Zeitgeistes nach dem Weltkrieg gibt es natürlich das Problem der Überalterung der Kriegsgeneration und ihr baldiges Dahinschwinden. Tsuboi Hideto äußerte sich folgendermaßen über die gegenwärtige Situation der Überlieferung von Kriegserlebnissen:

„Nun, da die Menschen der kriegserfahrenen Generation immer weniger werden, wird es immer schwieriger, diese Erfahrungen an die nächste Generation weiter zu geben und daher verblassen die Erinnerungen an den Krieg mehr und mehr. Es sind ja seit dem Ende des Pazifischen Krieges schon 60 Jahre vergangen.

Gegenwärtig breitet sich, bedingt durch den Konservatismus der Nachkriegsgeneration, ein Gefühl der „zu langen Nachkriegszeit“ aus. Es gibt eine starke Tendenz, den Krieg und die Nachkriegszeit zusammenzufassen, nachdem man sich vom „Joch“ der Erinnerungen und Erfahrungen befreit hat.

In dieser Zeit der Diskussion, in der die Geistesgeschichte der Nachkriegszeit studiert wurde, war es unumgänglich, sich nicht auch mit der Kriegszeit näher zu befassen. Die damals jugendlichen zwanzigjährigen Männer sind heute 80- bis 90-Jährige geworden, aber viele von ihnen sind schon lange nicht mehr unter uns. Diese überlebenden Alten verbrachten ihre formativen Jahre in der Kriegs- und Nachkriegszeit und meist wurden ihre sogenannten schönsten Jahre der Jugend durch Krieg und Nachkriegszeit schwer beeinträchtigt, gerade dadurch dass man in der Jugend besonders leicht beeinflussbar ist. Auch die damaligen Kinder erlebten Hunger- und Angstgefühle, aber sie haben weniger bewusste

Erinnerungen aus dieser Zeit.“ (Tsuboi 2005:12)

Doch in der Nachkriegszeit gab es das Phänomen, dass gerade die Leute, von denen man gerne authentische Erzählungen gehört hätte, nichts davon preisgeben wollten.

Sie erleben bis heute einen Zwiespalt: Einerseits möchten sie dem Pflichtgefühl nachgeben und ihre Erlebnisse der jüngeren Generation weitergeben, andererseits fragen sie sich, ob es wohl gut und angemessen sei, über die Greuel des Krieges zu erzählen. Das ist also ihr Dilemma, aber es bleibt nicht mehr viel Zeit für authentische Überlieferungen.

Zu diesen vergreisenden Kriegsoptionen gehören natürlich auch die Überlebenden von Hiroshima und Nagasaki. Dieses Problem wurde auch bei der 65. Gedenkfeier der Atombombenabwürfe im Jahre 2010 thematisiert, denn man meinte, dass die Jugendlichen zu wenig Furcht vor Krieg und Krisen haben könnten, da ihnen die unmittelbare Erfahrung fehlt und die Stimmen der Überlebenden immer mehr verstummen. Da fassten die Überlebenden den Entschluß, ihre Erlebnisse publik zu machen und im Fernsehen darüber Auskunft zu geben, was sie während der Atombombenabwürfe erlebt hatten.

Die Feierlichkeiten fanden also unter diesem Aspekt der persönlichen Erinnerung an die Stätten des Abwurfs, des früheren Aussehens und Lebens an diesen Orten und in dem Glauben an die Bewahrung des Friedens durch diese Überlieferungen statt.

Schon seit einigen Jahren mehren sich die Stimmen, die auf eine Aushöhlung, also eine „Sinnentlehrung“ der Friedensgebetfeiern hinweisen.

„Andererseits kommt auch zur Sprache, dass die Zielgruppe, der man die Greuel des Krieges überliefern sollte, immer mehr schwindet. Nach dem Krieg setzte ein hohes Wirtschaftswachstum ein und einhergehend damit eine Entwicklung hin zur Kernfamilie und zur Informationsgesellschaft. Die junge Generation in den 60er Jahren widmete sich zusehends dem Fernsehen und dadurch gerieten sowohl die Literatur als auch die mündlichen Überlieferungen von Sagen und Märchen in Bedrängnis. Dies trifft im Besonderen auf Volksmärchen im Dialekt zu. Auch die alten Erzähler, die früher hochgeschätzt waren, verloren nach und nach ihre Zuhörer und dadurch ging bei ihrem Verstummen viel wertvolles Kulturgut verloren. Auch die Entwicklung zur Kernfamilie trug dazu bei, denn dadurch haben die Großeltern viel seltener Kontakt mit ihren Enkelkindern und viel weniger Gelegenheit ihre Erfahrungen weiterzugeben.“ (Irokawa 1994:44-46)

Wie schon angedeutet, unterliegt die Weitergabe der Kriegserinnerungen ähnlichen Prozessen. Für die heutige Generation sind diese Erfahrungen Tragödien, die sich vor langer langer Zeit abgespielt haben und da sie in einer jungen Kernfamilie ohne die unmittelbaren, selbst erlebten Berichte der Großeltern aufwuchs, fehlt ihnen ein unmittelbarer Gefühlsbezug. Ausserdem wurden die Eltern der heutigen jungen Generation in der Wachstumsphase nach dem Krieg von einem Hochgefühl erfaßt und die Erinnerungen immer mehr verdrängt.

Solcherart sind die Probleme, die der schwindenden Erinnerung an den Krieg Vorschub leisten, aber die Erfahrungen aus dem Krieg scheinen bedeutend

und um diese wieder ins kollektive Gedächtnis zurückzurufen, wäre es notwendig, sich mit der Geistesgeschichte der Nachkriegszeit auseinanderzusetzen. Es wäre ein wichtiger Weg, den Frieden zu bewahren, wenn man sich wieder mehr den Ausgangspunkt nach dem Krieg vergegenwärtigen würde.

In dieser Arbeit möchte ich mich mit der Lyrik und im besonderen mit der Lyrik der Arechi Schule, die eine wichtige Rolle in der Nachkriegszeit spielte, befassen und ihre Ideen betreffend die Kriegserfahrungen erforschen und ihre Relevanz als Energiequelle für die Zukunft untersuchen.

Die Arechi-Schule ist der repräsentative Zweig der Nachkriegslyrik in Japan, die aktiv nach einer neuen Lebensweise suchte; deren Lyrik nennt man daher auch *senegosshi* (Nachkriegslyrik). Ihre Vertreter waren nach dem Krieg, den sie noch selbst miterlebten, in einem sehr empfindsamen Alter, nämlich um die 20 bis 30 Jahre alt.

Die Tatsache, dass sie selbst in den Krieg einrücken mussten, hat sie nachhaltig geprägt. Die Erfahrungen, die sie als Soldaten, die den Krieg und die Zeit danach hautnah miterlebten, spiegeln sich unmittelbar in ihrer Lyrik und den Abhandlungen darüber wider. Die Arechi-Schule verbrachte während ihrer Schaffenszeit, d.h. von 1938 – 1958 großartige Leistungen. Sie befasste sich mit der Kriegs- und Nachkriegszeit, die beide heute auf dem Weg des Vergessens scheinen. In ihrer Lyrik und den Aufsätzen darüber gingen sie der Frage nach einer wahrhaften moralischen Haltung nach. Dadurch wollten sie diese einmaligen Erfahrungen der Nachwelt erhalten. Diese Lyrik-Schule näher zu erforschen, scheint nicht nur für die Literatur,

sondern überhaupt für die japanische Geistesgeschichte wichtig.

„Der Arechi-Schule wird eine zu große Einseitigkeit oder sogar eine Fixierung auf den Krieg und die Nachkriegsjahre vorgeworfen. Nachdem ihre Erfahrungen und ihre Realität in der Nachkriegszeit erloschen und auf den Gründen ihres Gedächtnisses verschüttet wurden, sollten wir diese nicht hoch schätzen, anwenden und damit bewahren? Trat die Arechi-Schule nicht der Verfolgung der gesamten Menschlichkeit ehrlich und leidenschaftlich entgegen und wendete dabei ihre lyrischen Möglichkeiten an? Schließlich wurden die Geister ihrer Lyrik über die Zeiten transzendiert und hatten ein legitimes Element, das das in der Situation geschilderte Gedicht überstieg.“ (Hara 1968:37)

Die Spuren der Mitglieder der Arechi-Schule, die nach der wahren Lebensweise suchten, sind sehr wertvoll für die Geistesgeschichte der Nachkriegszeit, denn durch ihre Lyrik kommunizierten sie ihre eigenen unmittelbaren Erlebnisse. Daher möchte ich in meiner Arbeit nicht so sehr auf ihre lyrischen Fähigkeiten eingehen, sondern vielmehr ihr Leben als Dichter näher beleuchten. Weiters soll der Stellenwert bestimmt werden, den diese Schule in der japanischen Geistesgeschichte einnimmt, denn ihre Bedeutung in der Showa Zeit könnte zukunftsweisend sein.

Daraus ergeben sich folgende Fragestellungen:

- 1 Was möchten die Lyriker der Arechi-Schule durch ihre Werke erreichen?
- 2 Wie entstand der Geist der Arechi-Schule und wie änderte er sich mit der Zeit?

- 3 Was waren die Ziele der Dichter?
- 4 Wie lassen sich die Mitglieder der Arechi-Schule in der japanischen Geistesgeschichte der Nachkriegszeit einordnen?
- 5 Können die Ideen der Arechi-Schule helfen, die „lange Nachkriegszeit“ und ihre Unsicherheiten zu überwinden?

Ich werde auf meine Forschung die hermeneutische Methode anwenden. Zuerst erforsche ich die Ursprünge der Arechi-Schule: Zu diesem Zweck werde ich die Abhandlungen, die über T.S. Eliots *The Waste Land* (Das wüste Land) in Japan geschrieben wurden und den Ursprung des Namens der Arechi-Schule darstellen, erforschen, vor allem in Hinblick darauf, wie T.S. Eliots Werk in Japan aufgenommen wurde. Außerdem beziehe ich ausgewählte Essays und Lyrik der Arechi-Schule mit ein, sowie Abhandlungen anderer Lyriker, Schriftsteller und Geisteswissenschaftler. Danach vergleiche ich die Behauptungen der Arechi-Schule mit denen des Historikers Irokawa Daikichi und anderen Forschern der japanischen Geistesgeschichte der Nachkriegszeit.

2. Forschungsstand

2.1. Die Forschung über T.S. Eliot in Japan

Wenn vom führenden Forscher über T.S. Eliot in Japan die Rede ist, dann ist Nishiwaki Junzaburō gemeint. Nishiwaki hatte von der Meiji-Zeit bis zur Shōwa-Zeit eine wichtige Rolle als Erforscher des Surrealismus. Außerdem schrieb er Lyrik im Stil des Dadaismus, Surrealismus und Modernismus in japanischer Sprache. Sein repräsentativstes lyrisches Werk unter vielen

anderen weniger bekannten ist *Anbaruwaria* (Ambarvalia) (1933). Nishiwaki schrieb ebenfalls energische Abhandlungen wie zum Beispiel *Chō genjitsushugi shiron* (Abhandlung über die surrealistischen Gedichte) (1929), *Shururearisumu bungaku ron* (Abhandlung über die surrealistische Literatur) (1930) und *Seiyō shika ron* (Abhandlung über die westliche Poesie) (1932) und viele mehr. Auf das Buch *Bashō, Sheikusupia, Eriotto* (Bashō, Shakespeare und Eliot) (1989) werde ich später noch zurückkommen. Außerdem schrieb er die Übersetzung zu *Das wüste Land* von T.S. Eliot, welches in Japan unter dem Titel *Arechi* (1952) veröffentlicht wurde.

Auch Ayukawa Nobuo verfasste eine interessante Abhandlung über T.S. Eliot. Sein Interesse an diesem Autor war schon während seiner Studienzeit an der Universität von Waseda so groß, dass er seine Abschlussarbeit über T.S. Eliot schrieb. Im Mai 1965 veröffentlichte er schließlich den Artikel „T.S. Eliot“ in der Zeitschrift *Eigo seinen* (Englischer Junge). In seiner Forschung über T.S. Eliot wurde Ayukawa nicht wenig von Noshiwaki Junzaburō beeinflusst. In dieser Masterarbeit verwende ich die Übersetzung „Arechi“ von Iwasaki Sōji und seine Erklärungen (2010). Weiters beziehe ich mich auf *T.S. Eliot Gesammelte Gedichte* (1988).

2.2. *Sengoshi* und die Arechi-Schule

Das erste Werk, das ich für meine Vorstudien heranziehe, ist *Sengoshi shiron* (2005) von Yoshimoto Takaaki. In dieses Buch wurden verschiedenste Lyriker von der Nachkriegszeit bis 1975 und in einer späteren Ergänzung

bis 2005 aufgenommen und besprochen. Die Zahl der behandelten Lyriker beträgt nun etwa hundert Personen und die Quantität und die Qualität dieser Essays ragt weit über andere hinaus. In einem Kapitel, das Essays über *sengoshi* (Lyrik der Nachkriegszeit) enthält, wird in mehreren kurzen, aber differenzierten Artikeln gezeigt, was die zwei großen Schulen Arechi und Rettō grundsätzlich ausmachte und wie sie schrieben. Dieses Werk ist für die Lyrik-Forschung der Nachkriegszeit sehr bedeutend.

Ebenso sind „Gendaishi to wa nani ka“ (Was ist die moderne Lyrik?;1949¹), „Kindaishi ni tsuite I“ (Über die moderne Lyrik I;1940), „Kindaishi ni tsuite II“ (Über die moderne Lyrik II;1940) und „I. „Arechi“ no tachiba“ (I. Der Standpunkt der Arechi-Schule;1948), sowie „II. „Arechi“ ni tsuite“ (II. Über die Arechi-Schule;1948) und „III. „Arechi“ ni okeru shudai“ (III. Die Themen von Arechi-Schule;1952) aus „Arechi“ ni tsuite no mittsu no shiron“ (Drei Kritiken der Lyrik von Arechi-Schule) ausgezeichnete Kritiken dieser Lyrik. Diese wurden hauptsächlich in der Gesamtausgabe von Ayukawa Nobuo in den Bänden II.-IV. (Kritik I.-III.) gesammelt (Ayukawa 1995).

Darüber hinaus sind die unübertroffenen Kritiken über Lyrik vom geistigen Führer der Arechi, Ayukawa, von großer Bedeutung.

Von den Kritiken der 1970er Jahre wird vor allem „Sengoshi e no kokoromi Sengoshi no kiseki“ (Ein Schritt zur *sengoshi*, Eine Spur von *sengoshi*; Hara 1971) in der Arbeit verwendet. Diese Kritik ist dafür bekannt, dass sie schon früh die Lyrik der Arechi-Schule als hervorragendes Beispiel für *sengoshi* auswies.

¹ Die hier genannten Jahreszahlen beziehen sich auf die Erstausgabe.

Auch in den 1990er Jahren entstanden vorzügliche Kritiken zu diesem Themengebiet. Zunächst soll die Kritik „Arechi no impact“ (Der Einfluss der Arechi; Hirabayashi 1993) von Hirabayashi Toshihiko, die nochmals den Stellenwert der Arechi-Schule betonte, Erwähnung finden. Ebenfalls wichtig ist die Kritik „Shiteki sengoshi – Genkyo to shite no Arechi e no ichishiten“ (Persönliche *sengoshi* – Ein grundlegender Aspekt von Arechi; Tsuruoka 1993) von Tsuruoka Yoshihisa, die durch persönlichen Einfluss der Arechi auf den Autor die Beziehung zwischen *sengoshi* und zeitgenössischer Dichtung darstellt.

Repräsentativ für die Zeit ab 2000 werden zwei Abhandlungen von Tsuboi Hideto behandelt. Diese sind „Arechi Rettō – Sengo no jūnen“ (Arechi- und Rettō-Schule – Zehn Jahre in der Nachkriegszeit; Tsuboi 1996), worin er über Arechi- und Rettō-Schule schreibt und „Sengoshi ron no tame no esukisu“ (Skizze für einen Essay über die Lyrik in der Nachkriegszeit; Tsuboi 1996), in dem er nicht nur über die Arechi-Schule, sondern auch allgemein über *sengoshi* und die gesamte moderne japanische Geschichte schreibt. Darin beweist Tsuboi sein weitreichendes historisches Wissen und bestätigt seinen Ruf als Spezialist der japanischen Kultur- und Literaturgeschichte.

Ayukawa Nobuo kenkyū – Seishin no kakyō (Forschungen über Ayukawa Nobuo – Brückenbau für den Geist; Miyazaki 2002) ist das Ergebnis langjähriger Forschung von Miyazaki Masumi. Dieses Buch hat sich in den letzten Jahren zu einem ganz bedeutenden Buch für die Forschung über Ayukawa Nobuo entwickelt. Miyazaki erforschte darin die Lyrik von Ayukawa in systematischer Weise, sowohl von der inhaltlichen als auch von

der rhetorischen Seite her. Außerdem ist dieses Buch nicht nur für die Forschung über Ayukawa unentbehrlich, sondern auch für die Erforschung anderer Lyriker der Arechi-Schule.

Darüber hinaus sind „Sengoshi no seiritsu *Tsuji shishū* to *Shi no hai shishū* no aida—Tenbō 1945-1954“ (Die Entstehung von *sengoshi* Zwischen *Tsuji shishū* und *Shi no hai shishū*—Überblick von 1945 bis 1954; Kondō 2005) und „Jidai o koeru ronri, Sengoshi ron saidoku—Tenbō 1955-1964“ (Logik, die die Zeit überdauert, Aufsätze der *sengoshi* wiederholt lesen—ein Überblick von 1955 bis 1964; Nozawa 2005) unentbehrlich, um Arechi als eine Schule von *sengoshi* zu verstehen.

Tamura Ryūichi verfasste ein Werk namens *Wakai Arechi* (Junge Arechi), in dem auf die Arechi-Schule in der Vorkriegs- und Kriegszeit eingegangen wird. Tamura, der selbst ein Mitglied der Arechi-Schule war, schrieb 1960 in der Zeitschrift *Yuriika*, dass die Aktivitäten der Arechi-Schule zu Ende wären. Innerhalb eines halben Jahres erschienen seine Beiträge sieben Mal in Folge in der Fachzeitschrift *Yuriika*, aber durch den plötzlichen Tod des Verlagsbesitzers Date Tokuo wurde diese Serie beendet. 1966 setzte er dieselbe Serie in der Fachzeitschrift *Gendaishi techō* (Heft für moderne Lyrik) fort und schloss sie darin ab. Diese Serie von Essays wurde später in dem Buch *Wakai Arechi* veröffentlicht. Darin wird von einer Gesprächsrunde von Mitgliedern der Arechi-Schule, nämlich von Ayukawa Nobuo, Kitamura Tarō, Nakagiri Toshio und Miyoshi Toyo'ichirō berichtet. Es ist eine unentbehrliche Quelle für die Ideen der Frühwerke der Arechi-Schule und hilft bei der Analyse der Lyrik und der Kommentare der

Arechi-Schule.

Des Weiteren gibt es einige Abhandlungen im Westen zu diesem Thema. *Mensch auf der Brücke. Zeitgenössische Lyrik aus Japan* von Klopfenstein Eduard und Cornelius Ouwehand ist ein bedeutsames Buch im westlich-sprachigen Diskurs. Hier werden hauptsächlich die zwei Schulen Arechi und Rettō in Japan nach dem Zweite Weltkrieg, ihre Mitglieder und ihre Lyrik behandelt. In der Abhandlung „Der Gedichtzyklus Mensch auf der Brücke von Ayukawa Nobuo“ von Marianne Lewinsky-Sträuli werden drei Versionen des Gedichts „Kyōjō no Hito“ (Mensch auf der Brücke) von Ayukawa Nobuo beschrieben. Außerdem gibt es noch die Abhandlung „Schuld‘ in der japanischen Nachkriegslyrik im Vergleich mit Deutschland“ von Minami Morio. In dieser versucht Minami den Topos der „Schuld“ in der japanischen Nachkriegslyrik mit der in deutscher Lyrik der Nachkriegszeit zu vergleichen.

2.3. Japanische Geistesgeschichte der Nachkriegszeit

Folgende Werke sollen in dieser Arbeit dazu dienen, die Position der Arechi-Schule innerhalb der japanischen Geistesgeschichte der Nachkriegszeit zu bestimmen.

Als grundlegende Literatur zur Forschung der japanischen Geistesgeschichte in der Nachkriegszeit dienen hier *Aru Shōwashi—jibunshi no kokoromi* (Geschichte der Shōwa-Zeit –Versuch einer eigenen Geschichte; Irokawa 1975), *Shōwashi sesō hen* (Kapitel: Der Zustand der Welt in der Shōwa-Zeit; Irokawa 1990) und *Haikyo ni tatsu Shōwa jibunshi* (1945–49

nen) (In der Ruinenstadt aufstehen – Meine Geschichte in der Shōwa-Zeit der Jahre 1945–49; Irokawa 2005). Irokawa Daikichi beschrieb 30 Jahre nach dem Krieg, 1975, sein Leben während der Vorkriegs- und Nachkriegszeit als „seine eigene Geschichte“. Er sagt darin: „Obwohl die Nachkriegszeit noch immer nicht reif ist als Geschichte, die geschrieben werden soll, brauchen wir heutzutage eine eigene Geschichte.“ (Irokawa 1975:4). Des Weiteren schreibt er: „Meine Meinung fällt nicht in das selbstgefällige Denken eines Fachmannes hinein, deshalb möchte ich das Innere der lebendigen Menschen schreiben.“ Irokawa betont ebenfalls die Wichtigkeit, dass Menschen selbst ihre Leben aufschreiben.

Weiters erläutert Katō Norihiro, der selbst ein Schriftsteller und Denker ist, in seinem Buch *Sengoteki shikō* (Gedanke zur Nachkriegszeit) die Ansichten von vielen Schriftstellern und Denkern, wie zum Beispiel von Ayukawa Nobuo, Kobayashi Hideo, Kawakami Tetsutarō, Yoshimoto Takaaki, Maruyama Masao, Hashikawa Bunzō, Katō Shūichi und anderen. Dazu vergleicht er die Ideen der Nachkriegszeit in Deutschland, Korea und Japan. Schon 1995 erregte Katō Aufsehen mit seinem Werk *Haisengo ron* (Nach der Niederlage). Später schrieb er ein Essay, das er von August 1998 an jeden zweiten Monat in der Zeitschrift *Gunzō* in Fortsetzungen veröffentlichte, danach überarbeitete und komplett als das bereits erwähnte Werk *Sengoteki shikō* (Gedanke zur Nachkriegszeit; Katō 2005) herausgab. Dies ist quasi die Fortsetzung, mehr aber noch eine Fortführung und ein Übertreffen von *Haisengo ron*. Es ist ebenfalls reich an Andeutungen, die die Ideen der Arechi-Schule in der Geistesgeschichte verorten.

In *Shōwa no seishinshi* (Geistesgeschichte in der Shōwa-Zeit) von Takeyama Michio, das von seinen Erlebnissen als Soldat beeinflusst wurde, kann man die liberale Geistesgeschichtsauffassung der Nachkriegszeit erkennen, die jedoch nicht von politischem Denken beeinflusst war.

Ebenfalls wichtig ist *Shōwa sengoshi no shikaku* (Schwachstelle der Shōwa-Nachkriegsgeschichte; Hosaka 2005) von Hosaka Masayasu. Er richtet sein Augenmerk auf blinde Flecken in der allgemeinen Geschichtsschreibung der Shōwa-Zeit, was für einen umfassenden Eindruck der Shōwa-Zeit wichtig ist.

Basierend auf diesen Forschungen sollen die Ideen der Arechi-Schule in die japanische Geistesgeschichte der Nachkriegszeit eingeordnet werden.

3. Gründung und Wandel der Arechi-Schule und der Einfluss von T.S. Eliot

3.1. Der Einfluss von T.S. Eliot

Es ist eine anerkannte These, dass der Name der Schule Arechi von „The Waste Land“ (Das wüste Land) von T.S. Eliot abstammt. In diesem Kapitel möchte ich darlegen, welchen Einfluss T.S. Eliot und seine Werke auf die Arechi-Schule ausübten und wie dieser Einfluss sich auf den Geist der Arechi-Schule auswirkte.

3.1.1. Die Begegnung der Arechi-Schule mit „The Waste Land“ von T.S. Eliot

In der Nachkriegszeit wurde der Name der Arechi-Schule sicher mit „The Waste Land“ von T.S. Eliot in Verbindung gebracht. Aber Ayukawa Nobuo, der im Gegensatz zu den anderen Vertretern der Schule sowohl in der

Vorkriegs- als auch in der Nachkriegszeit eine zentrale Rolle spielte, schildert die Entstehung des Namens Arechi folgendermaßen:

„[...] Der Name „Arechi“ wurde von „Y“, der französische Literatur im Hauptfach studierte, vorgeschlagen. Dem Vorschlag wurde von allen Mitgliedern zugestimmt und so eine sofortige Entscheidung gefällt. Mir kam dabei „Das wüste Land“ von T.S. Eliot in den Sinn“ (Ayukawa 1995:531)

Trotz dieser Erinnerung können wir nicht bestätigen, ob der Name „Arechi“ direkt von „Das wüste Land“ von T.S. Eliot abstammt, denn Ayukawa war das einzige Mitglied der Vorkriegszeit, das eine Verbindung zwischen dem Namen der Arechi-Schule und dem Werk Eliots herstellte. Die übrigen Mitglieder der Vorkriegszeit dachten dabei vielleicht eher an eine verlassene Landschaft oder eine ausgestorbene Stadt in einer tristen Zeit. Auf alle Fälle ist es eine Tatsache, dass Ayukawa damals „Das wüste Land“ von T.S. Eliot mit dem Namen seiner Schule Arechi assoziierte.

Ayukawa schrieb über seine erste Begegnung mit T.S. Eliot in seinem Essay „T.S. Eliot“ Folgendes:

„Nun, auf welche Weise werde ich mich mit T.S. Eliot beschäftigen? Es ist klar, dass ich zuerst keinen starken Eindruck hatte. Wenn überhaupt hatte ich Interesse am Dadaismus und an der Bewegung des Surrealismus, zum Beispiel André Breton, Louis Aragon oder Paul Éluard, daher hatte ich wenig Interesse für neue Literaten in England wie James Joyce, T.S. Eliot, Aldous Leonard Huxley und Percy Wyndham Lewis oder deren gleichen. Erst später wurde mir Schritt für Schritt bewusst, dass Eliot als Lyriker eine großartige Erscheinung ist.“ (Ayukawa 2001:330)

Als die Lyrikzeitschrift *Arechi* in der Nachkriegszeit wieder herausgegeben wurde, hatte sich im Vergleich zur Vorkriegszeit bei Ayukawa vieles verändert. Die Präsenz von T.S. Eliot wurde ihm bewusster und beeinflusste ihn stärker.

Aufgrund des nächsten Zitates können wir bestätigen, dass die Kenntnis von T.S. Eliot Ayukawa und anderen Mitgliedern der Arechi-Schule als eine geistige Unterstützung gedient hat. Ayukawa sagte über den Neubeginn von „Arechi“ in der Nachkriegszeit:

„Dank der großen Anstrengungen von Tamura Ryūichi und Kuroda Saburō wurde die Lyrikzeitschrift *Arechi* auch in der Nachkriegszeit wieder herausgegeben, jedoch mit einem gegenüber der Vorkriegszeit veränderten Blickwinkel. Das Bewusstsein dieser Generation, welches sich auf die gemeinsamen Erfahrungen [während der Kriegszeit] stützte, wurde von neuem gestärkt. Von den diversen Umständen während des Kriegs ausgehend, kehrte man zu einem gemeinsamen Thema zurück, das man Arechi nannte, und begann sich mit der Frage nach dem Wert des Lebens zu beschäftigen. (Ayukawa 1995:33-34)

Weiters sagte Ayukawa in „I. „Arechi“ no tachiba“ (I. Der Standpunkt der Arechi-Schule) in seiner Abhandlung über die Lyrik „Arechi ni tsuite“ (Über Arechi) über die Beziehung zwischen der Arechi-Schule und „The Waste Land“ von T. S. Eliot:

„Wir benannten die Arechi-Schule nach „The Waste Land“ von T.S. Eliot. Dass wir auch die Zeitschrift der Arechi-Schule direkt nach dem Titel der Anthologie von T.S. Eliot benannten, bedeutet nicht unbedingt, dass wir die

Literatur von T.S. Eliot übernahmen. Wir begannen in dem Bewusstsein, dass wir zur verlorenen Generation der Nachkriegszeit gehören. Nur durch das hoffnungslose und verwüstete Land, das vom Ersten Weltkrieg übergeblieben war, Die Krise des Geistes (*seishin no kiki*)² und durch die Angst und Zustände, die zum Verzweifeln waren, konnte „Arechi“, das wüste Land, geboren werden. Doch damit meinten wir nicht die heutige Gesellschaft, in der wir leben. Gemäß den Worten von Stephen Spender „Ergebt euch den destruktiven Elementen, das ist der einzige Weg“ (aus „The Destructive Element“, 1935) konnten wir uns nicht von der Moderne lösen, obwohl der Text schon zehn Jahre alt war. Die Moderne ist nicht der Anfang, sondern das Ende. Der Zweite Weltkrieg bestätigte genau diese, unsere, Überzeugung.“ (Ayukawa 1995:32 [1.Aufl. 1948])

Der Weiteren schrieb Ayukawa in seiner Abhandlung *Arechi ni tsuite* (Über Arechi) über Arechi in der Vorkriegszeit:

„Arechi wurde von „The Waste Land“ angeregt und beeinflusst. Aber ich möchte diese Tatsache nicht ernst, sondern vielmehr leicht nehmen. Wenn wir uns Kuroda Saburōs Formulierung ausleihen, würden wir wahrscheinlich etwas mit folgendem Inhalt sagen: „Als wir das Alter erreicht hatten, in dem wir uns unserer selbst bewusst wurden, waren wir schon im gegenwärtigen wüsten Land.“ (Ayukawa 1995:33)

„Auf den ersten Blick scheint es, dass wir zufällig auf „The Waste Land“ von T.S. Eliot gestoßen sind, aber ich denke, dass genau diese Begegnung unvermeidlich war, denn die Arechi-Schule, deren Aktivitäten weit über den

² Von Paul Ambroise Valéry

Zweiten Weltkrieg hinausreichen, stimmte in Stil und Idee mit diesem Werk Eliots in vielen Punkte überein.“ Ayukawa meinte dazu: „T.S. Eliot ist sicherlich ein Art Symbol für „Arechi“ [...], eine Kontinuität zwischen der Vorkriegs- und der Nachkriegszeit ist festzustellen.“ (Ayukawa 1995:345).

Zum einen schreibt Tamura Ryūichi in *Wakai Arechi* dass: „[...] die von Ayukawa, an der Waseda Universität geschriebene Abschlussarbeit „T.S. Eliot“ von dessen Betreuer glorifiziert wurde“ (Tamura 2010:235). Zum anderen sagt Ayukawa selbst: „Ich denke, dass ich von unterschiedlichen ausländischen Literaten beeinflusst wurde, doch besonders glücklich bin ich darüber, dass ich in meiner Zeit als Teenager Literatur von T.S. Eliot lesen konnte“ (Ayukawa 1995:544). Durch die gemeinsame Erfahrung des Überlebens im Krieg erkennt sich Ayukawa als T. S. Eliot geistig zutiefst verbundener Mensch wieder. Diese starke Zuneigung Ayukawas zu T.S. Eliot, die ihn von der Vorkriegs- bis in die Nachkriegszeit begleitete, ist ein anschauliches Zeichen seiner geistigen Entwicklung. In seinem, in der Nachkriegszeit geschriebenen, Essay „T.S. Eliot“, können wir seine Begeisterung darüber sehen, dass er, als er selbst seine Unreife durch den Krieg erfuhr, noch einmal ein Gefühl der Ehrfurcht für den großartigen Literaten hatte und davon profitieren konnte. Ayukawa sagte: „Je mehr wir die Literatur von T.S. Eliot Stück für Stück zu verstehen begannen, erkannten wir die Persönlichkeit dieses großartigen Lyrikers der gegen den Verfall der Zivilisation ganz konkret ankämpfte“ (Ayukawa 2001:331).

Und dann sagte Ayukawa Folgendes über die Arechi-Schule in der Nachkriegszeit: „[...] wir haben nur ein Thema namens „Arechi“. Dieser

Zustand wird für uns, die eingezwängt zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg lebten und diese Kriege überlebten, solange andauern, bis erneut die Ereignisse die Ideen überwinden“ (Ayukawa 1995:33).

Damit fing die Arechi-Schule in der Nachkriegszeit an, dass sie „Arechi“ von T.S. Eliot noch einmal als Symbol ihrer Schule nahmen.

3.1.2. T.S. Eliot und sein Werk „The Waste Land“ (Das wüste Land)

In diesem Abschnitt möchte ich T.S. Eliot und sein Werk „The Waste Land“ besprechen.

Der führende Forscher zu T.S. Eliot in Japan, Nishiwaki Junzaburō, sagte Folgendes:

„T.S. Eliot ist ein ‚schwieriger Lyriker‘, er war zunächst in Amerika, dann in England und später auch in anderen Ländern tätig. Er regte im englischen Sprachraum die Bewegungen der Lyrik des Modernismus an und wurde schließlich zu einer zentralen Figur darin.

Er hatte einen außerordentlich klaren Verstand, war ein sehr begabter Mann und lernte fleißig, jedoch wurde der Modernismus nicht vom ihm erfunden. [...] der Stil der Lyrik, die T.S. Eliot erlernt hatte, war der Symbolismus, welcher in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich populär war.“ (Nishiwaki 1989:287)

Das Gedicht „The Waste Land“ von T.S. Eliot wurde zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung inhaltlich hochgeschätzt, da es den Niedergang Europas nach dem Ersten Weltkrieg schilderte. Wollte man von einer wahren Interpretation dieses Werkes sprechen, dann könnte man behaupten, dass

dieses Gedicht nicht nur einen zeitlosen Inhalt besitzt, sondern dass ihm auch tiefgreifende Einsichten über Tod und Wiedergeburt inhärent sind.

Iwasaki sagt: „Der Titel „The Waste Land“ stammt von der mittelalterlichen König-Artus-Legende vom heiligen Gral“ (Iwasaki 2010:212-213).

So wurde die Sage als Basis für die Dichtung nicht nur im Titel, sondern auch im Werk selbst übernommen. Über seine Struktur erläutert Iwasaki: „[...] nur auf den ersten Blick sehen wir vielleicht lediglich eine Ansammlung inkonsistenter Fragmente ohne Bedeutung, aber diese Lyrik hat immer einen Sinn, der ausgesagt werden will“ (Iwasaki 2010:212).

Und dann erzählt Nishiwaki darüber Folgendes: „[...] das Besondere an der Dichtung von T.S. Eliot ist, dass ihm Tradition sehr wichtig war und er aus einem bestehenden Werk ein neues mit anderer Qualität schuf. Dies kann mit seinem Argument der Tradition³ bewiesen werden. Er nahm sehr wohl Lebenserfahrungen und Beobachtungen in seine Dichtung auf, dies sind aber keine wichtigen Einflüsse“ (Nishiwaki 1989:291). Die Lyrik von T. S. Eliot verlangt einem geistreiche Überlegungen und viel Vorwissen für ihre Interpretation ab. Dies ist wohl der Grund, warum die Lyrik von T.S. Eliot so schwierig zu verstehen ist.

³ Nishiwaki erklärte Folgendes über das Argument der Tradition: „Seine interessanten Gedanken, die von den Dichtern aufgenommen wurden, waren in den meisten Fällen Zitate oder Allegorien von Literaturen, die er lernte. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, war T.S.Eliots Dichtung ein „gewandtes Zusammentragen von Teilen anderer Lyrik“ (Nishiwaki 1989:291). Obwohl Nishiwaki dies so sagte, stellte er das Werk von T.S.Eliot folgendermaßen vor: „Der große Dichter ist ein Dieb, aber dieser Dieb kann das Diebesgut früherer Besitzer in geschickter Weise benutzen.“ oder „Große Dichter benutzen Zitate oder Allegorien, um die Tradition hochzuhalten.“ (Nishiwaki 1989:291)

3.1.3. Der Einfluss von „The Waste Land“ von T.S. Eliot

Obwohl die Lyrik von T.S. Eliot so kompliziert war, bezauberte sie sowohl viele Lyriker als auch Leser im Japan der Nachkriegszeit. Auch wenn allerlei Autoren seine Dichtung gefühlsmäßig vollkommen ablehnten, so war sie von einem objektiven Standpunkt aus künstlerisch auf hohem Niveau und wurde von jungen Lyrikern, die sich damals dem Modernismus zuwandten, freudig aufgenommen. Die Arechi-Schule ist ein repräsentatives Beispiel dafür.

Ayukawa erinnerte sich folgendermaßen an die ersten Begegnung mit dem Werk „The Waste Land“ von T.S. Eliot:

“Ich kann mich noch genau daran erinnern, dass, als ich das erste Mal „The Waste Land“ in der Übersetzung von Ueda las, es darin etwas gab, das von unserer Lyrik verschieden war. Es war absolut anders als die Lyrik der Shiki-Schule, oder der modernen Lyrik oder auch jeglicher anderen mir bekannten Lyrik. Ich konnte darin intuitiv etwas Dunkles, Ironisches und Nachdenkliches wahrnehmen, das einen Teil meines Verlangens in Bezug auf Gedichte stillte.“ (Ayukawa 2001:452)

Was Ayukawa entdeckte, ist sicher, was T.S. Eliot ebenfalls entdeckte bis er „The Waste Land“ schrieb. Das heißt, „[...] Er gibt traditionelle Sujets, wie zum Beispiel Liebe, Trauer oder Schilderungen des glücklichen Landlebens auf, um im Gegenzug dafür das Elend und die Furcht in der realen Welt anzusprechen, ohne etwas hinter einer Fassade zu verbergen. Ebenso lehnt er die poetische Sprache ab und schreibt Lyrik in Alltagssprache.“ (Iwasaki 2010:292)

Aber Iwasaki, der neue japanische Übersetzer von „Arechi“, weist auf Folgendes hin:

„Die Lyriker der Arechi-Schule verstanden T.S. Eliot im Kontext ihrer eigenen Kriegserfahrungen und im Sinne ihrer Geschichtsauffassung. Sie mochten von „The Waste Land“ eigentlich nur den ersten Teil „I. The Burial of the Dead“ (Das Begraben der Toten). Der thematische Rahmen im Stil von Sir James George Frazer oder Ezra Weston Loomis Pound wurde von ihnen ebenso wenig beachtet, wie die „Mythical Method“ (Mythische Methode) und „Juxtaposition“ (Nebeneinanderstellen). Darüber hinaus hatten sie weder die nach indischem Buddhismus klingenden Worte aus dem Abschnitt „V. What the Thunder Said“ (Was der Donner sagt) im Blickfeld, noch schenkten sie den hintergründigen Hinweisen auf christliche Moral Aufmerksamkeit. Erst 1939 wurde eine erste Übersetzungsversion vom 2. Abschnitt von „The Waste Land“, „II. A Game of Chess“ (Eine Schachpartie) in *Shin-ryōdo* (Neues Territorium; Oktober 1939) publiziert. Im Mai 1945 versuchte Ayukawa mit seinen Gefährten den 5. Abschnitt „V. What the Thunder Said“ (Was der Donner sagt) zu übersetzen und veröffentlichte diesen in *Arechi shishū* (Arechi Anthologie) Band fünf. Bis dahin hatte kein Mitglied der Arechi-Schule den gesamten Text von „The Waste Land“ in Übersetzung lesen können.“ (Iwasaki 2010:307)

Darüber hinaus macht Tsuboi auf die Beziehung von Erlösung und Glaube aufmerksam, was eine typische Bemerkung gegen die Arechi-Schule zurzeit der *Arechi shishū* war. Tsuboi sieht einen Fehler der Arechi-Schule darin, dass „[...] T.S.Eliots tiefe religiöse Überzeugung, die sich in seiner Dichtung

widerspiegelt, von der Arechi-Schule zusätzlich verkompliziert wurde und an Schärfe verlor.“ (Tsuboi 1996:4) Andererseits sagte Ayukawa, dass alle kritischen Bemerkungen der Arechi-Schule über den Katholizismus in seiner Kritik „Gendaishi to wa nanika“ (Was ist die moderne Dichtung?) Irrtümer waren.

Auf alle Fälle war der Katholizismus der westlichen Zivilisation ein kompliziertes Thema und enthielt viele schwierige Motive, die für die damaligen japanischen Lyriker viele Fragen aufwarfen.

So gab es für sie in der Dichtung von T.S. Eliot zahlreiche unbekannte Elemente. Trotzdem wurden Ayukawa und andere von seinen Werken verzaubert. Am Ende dieses Abschnitts möchte ich einen der Gründe anführen.

T.S. Eliot sagte, sich an den Ausspruch „Europa ist schon ausgestorben“ von Paul Valéry erinnernd: „Solange neue Generationen neue sprachliche Reisen unternehmen, stirbt Europa niemals. Die Lyriker finden ihr Heimatland nur in den Worten. Solange sie die Worte nicht verlieren, verlieren die Dichter gar nichts.“ (Ayukawa 1995:83)

So wie der Krieg das Vaterland von Ayukawa in ein wüstes Land verwandelt hatte, so lebte auch der große Dichter T.S. Eliot in einem wüsten Land und seine Worte stellten eine starke geistige Unterstützung für die Arechi-Schule dar.

Ich denke, dass Ayukawa und die anderen Mitglieder der Arechi-Schule sich mit „The Waste Land“ von T.S. Eliot geistig verbunden fühlten.

3.2. Auf der Suche nach dem Beginn der Arechi-Schule – aus *Wakai Arechi* von Tamura Ryūichi

3.2.1 Die soziale Situation in Japan zu Beginn der Arechi-Schule in der Vorkriegszeit

Der Autor von *Wakai Arechi*, Tamura Ryūichi, wurde im Februar 1923 (12. Jahr der Taishō-Zeit) als erster Sohn des Yūjirō und seiner Frau Nui geboren. Seine Eltern waren die Inhaber eines teuren japanischen Restaurants namens *Suzumura*. Er gründete die Zeitschrift der Nachkriegs-Arechi-Schule *Arechi* und gab diese als eine der Hauptfiguren der Nachkriegs-Arechi-Schule heraus. Im Jahr vor seiner Geburt wurde „The Waste Land“ von T.S. Eliot neu herausgegeben. Dies können wir als Zeitpunkt der Gründung der Arechi-Schule annehmen. Mit dem Militärputsch am 26. Februar 1936 brach für die Japaner eine sozial schwierige Zeit an und die Jugendzeit der Dichter der Arechi wurde eine Zeit mit schweren gesellschaftlichen Erschütterungen.

Zuerst möchte ich eine objektive Tendenz der Zeit, in der die Dichter der Arechi ihre Tätigkeit am Anfang der Shōwa-Zeit aufnahmen, in der es eine vergleichsweise gedankliche Freiheit gab, erwähnen. Wie allgemein bekannt, wurde die sogenannte Gedankenkontrolle im Jahr 1937, als der japanisch-chinesische Krieg ausbrach, installiert. Die japanischen Militärbehörden ergriffen die günstige Gelegenheit und die Gedankenkontrolle wurde plötzlich stark. Takeyama Michio sagt da zu in seiner *Shōwa no seishinshi* (Geistesgeschichte in der Shōwa-Zeit):

„In Japan gab es besonders bald nach dem Ersten Weltkrieg eine

Einschränkung der Redefreiheit, die sich zwar nicht so stark, aber extrem destruktiv gestaltete. Tag für Tag hörten die Menschen Stimmen, dass jemand hart, leicht, geschickt und auf gemeinste Weise andere neckt und herunterputzt. Das drang tief in die Köpfe aller Menschen ein. Noch dazu dauerten Handgemenge, Bestechung und garstige Enthüllungen immer noch an. Die Kontrolle von Partei-, Gruppenspaltungen und der allgemeinen Unordnung schien hoffnungslos zu sein. Die Untreue und die Abneigung gegen die politischen Parteien waren für Soldaten außergewöhnlich und diese Situation verschwand nicht. Die linken Ideen dominierten die Intellektuellen und man sagte am Anfang der Shōwa-Zeit, „Die Mitglieder der Linkspartei sind keine Menschen.“ Führende Zeitschriften der früheren *Meinungsumbildung* wurden von linken Ideen durchsetzt. Die junge Generation wurde vollkommen politisiert. Aber die Intellektuellen hatten keine Waffen, daher wurde diese Bewegung unterdrückt.“ (Takeyama 1985:45-46)

Wegen dieser Gegebenheiten, können wir verstehen, dass der Ärger der Volksmassen gegen die Politik am Anfang schlimmer war als die Gedankenkontrolle selbst. Die Volksmassen hatten keine Skrupel, die Politik zu necken und zu kritisieren. Viele Intellektuelle sehnten sich nach linken Ideen und lobten die Freiheit der Ideen. Aber der „Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke“ 1937 war ein Vorzeichen für das Auftauchen der Militärbehörden und deren Autorität erhöhte sich danach von Tag zu Tag. In dieser Zeit hinterließ die plötzliche Wendung zum Krieg große Spuren in der japanischen Geistesgeschichte. Dann schreibt Takeyama:

Der „Mandschurische Zwischenfall“ erhöhte das Selbstvertrauen der Militärbehörden. Die Nation „dankte“ den Militärbehörden und vertraute auf sie. Diese Stimmung dauerte an, bis der Terror immer weiter wuchs und die Gewalttätigkeiten ganz klar ans Licht traten, bis man nicht mehr umhinkonnte, sich um seine Zukunft zu sorgen. In dieser Situation errichteten die Militärbehörden eine starke Macht. Ihre Überzeugung, dass „die Menschen, die unseren Staat retten können, nur wir sind.“ war eine so große Motivation, dass sie schließlich ihre Unabhängigkeit bestätigen ließen. In dem Jahr war nicht einmal die japanische Regierung in der Lage, das Militär zu kontrollieren. (Takeyama 1985:48)

Als Tamura und andere begannen, ihre Lyrik zu schreiben, mussten sie bereits die Zensur fürchten. Wir können dies in *Wakai Arechi* von Tamura Ryūichi erkennen. Wenn wir uns die damalige Situation vor Augen halten, können wir uns vorstellen, dass es für Lyriker schwierig war ihren Willen durchzusetzen. Durch diese Bedrohung des geistigen Schaffens und die damit einhergehende materielle Not waren sie sicher erschöpft. Ich kann mir vorstellen, dass sie unsicher waren, ob sie überhaupt Lyrik schreiben sollten. Wenn ein Werk fertig war, sorgten sich viele Lyriker wegen der Zensur, die immer stärker wurde. Im Meinungs austausch von *Wakai Arechi* sagte Tamura über Ueda Tamotsu, der ein hervorragender Übersetzer von T.S.Eliots „The Waste Land“ und in der Vorkriegszeit Schriftleiter der Zeitschrift *Shin-ryōdo* war:

„Kitamura: Bis wann haben Sie *Shin-ryōdo* herausgegeben? Tamura: Bis ein halbes Jahr vor Kriegsausbruch. Ueda Tamotsu ergriff die Flucht. Obwohl er

öffentlich erklärte, dass er Kobayashi Yoshio die Schriftleitung überließ, ging es zu Ende. Ueda Tamotsu war sehr empfindlich. Wenn du verdächtige Lyrik nur in Gedanken schreibst, kommt vielleicht ein Brief von der Militärpolizei: „Bitte beachten Sie die Zeitumstände!“ (Tamura 2007:314 [1.Aul.1968 Shichō sha])

Wir können es fast so nachempfinden, als ob Tamura und der immer empfindliche Ueda jetzt wirklich einen Wortwechsel haben. Damals fürchteten sich die Lyriker vor der Zensur, daher gaben sie die Ideen ihrer Schule oft auf. So konnten die Lyriker den zukünftigen Generationen keine Werke mit absoluter Überzeugungskraft hinterlassen, weil sie nicht die dafür notwendigen Bedingungen wie Mut, eisernen Geist, ausdauernden Wille, das Gefühl für die Berufung zum Lyriker und natürlich das Talent als Lyriker, das dafür notwendig war, zur Verfügung hatten.

3.2.2. Die Gründung des LUNA-Klubs und der Lyrik-Zeitschrift *LUNA*

1936 wurde die Lyrik-Zeitschrift *LUNA* von Nakagiri Masao, einem späteren Mitglied der Arechi-Schule, gegründet. Ihr Mitglieder nannten ihre Gruppe LUNA-Klub, in dem Nakagiri eine zentrale Rolle übernahm. Der Klub hatte zwei Gruppen, den Tokyōter LUNA-Klub und den Kōbe LUNA-Klub. Der Organisator in Kōbe war Nakagiri Masao und in Tokyō Ayukawa Nobuo. Tamura beschrieb die damalige Situation so: „Die Lyrik-Zeitschrift *LUNA* wurde zuerst mimeographisch gedruckt. Nakagiri Masao war sehr ehrgeizig und beabsichtigte von Anfang an, eine Bewegung in die Literatur zu bringen. (Tamura 2000:174) Die Mitglieder der Lyrik-Zeitschrift *LUNA* waren jung

und sehr tüchtig für ihre Schule, sie übernahmen eine zentrale Rolle und begründeten später in der Nachkriegszeit die Arechi-Schule. So können wir annehmen, dass die Gründung des LUNA-Klubs und die erste Ausgabe der Zeitschrift *LUNA* ein Anfang der Arechi-Schule waren.

3.2.3. Die Gründung der Arechi-Schule und der Berührungspunkt zwischen der Arechi-Schule und *dem* LUNA-Klub

Die Arechi-Schule wurde zwei Jahre nach der Gründung des LUNA-Klubs, 1938, wurde die Arechi-Schule und im März 1939 die Lyrik-Zeitschrift *Arechi* gegründet. Die Mitglieder waren dem „Nachwort für die Aufzeichnungen aus der Kriegszeit“ (*Senchū shuki kōki*) zufolge: Ayukawa Nobuo, Takeuchi Mikio, Morikawa Yoshinobu, Yamano Toshio, Fujii Masato, Kuwabara Hideo, Ninomiya Yoshikage, Fujikawa Kiyoshi, Mogi Tokushige, Fuyumura Katsuhiko und andere. (Ayukawa 1995:537) Ayukawa, der von der Vorkriegszeit bis in die Nachkriegszeit ein zentraler Vertreter der Arechi-Schule war, sagt darin:

„Im November 1938 versammelten sich über zehn Personen, die im Vorbereitungskurs der Philosophischen Fakultät der Universität Waseda eingetragen waren, darunter auch ich, und planten, eine Zeitschrift einer literarischen Gruppe zu veröffentlichen. Wir kamen einige Male zusammen und wir nannten die private Lyrik-Zeitschrift *Arechi*. Im darauffolgenden März wurde diese Zeitschrift zum ersten Mal veröffentlicht. In den nächsten zwei Jahren gab es noch sechs weitere Ausgaben, danach wurde sie eingestellt.“ (Ayukawa 1995:537)

Wie wurde diese Tätigkeit der Arechi-Schule in der Vorkriegszeit vom LUNA-Klub bewertet? Ein Mitglied, Tamura, sagte in *Wakai arechi* über die erste Ausgabe von *Arechi*:

„Die Arechi-Schule gab zum ersten Mal die Zeitschrift namens *Arechi* mit Lyrik und mehreren Essays heraus. Vom LUNA-Klub veröffentlichten Ayukawa Nobuo und Morikawa Yoshinobu, die Beziehungen zur Universität Waseda hatten, sowohl Lyrik als auch Essays. Das Cover zierte eine Zeichnung von Picasso. Dann zitierten sie eine Strophe „April is the cruellest month, breeding“ (April, der ärgste Monat, er heckt etwas aus) von T.S.Eliot. In der fünften Ausgabe übersetzten und veröffentlichten Ayukawa und Kuwabara gemeinsam „V. What the thunder said“ (Was der Donner sagte) von „The Waste Land“ von T.S. Eliot. Letzterer war japanischstämmiger Amerikaner der zweiten Generation. Wahrscheinlich war dies die erste Übersetzung ins Japanisch.“ (Tamura 2010:237)

Von Tamuras Bemerkungen aus gehend können wir annehmen, dass die Arechi-Schule in der Vorkriegszeit von Anfang an stark zu T.S. Eliot tendierte. Wir können ebenso sagen, dass sie auch anderweitig große Energie besaß, und dass zum Beispiel Ayukawa und Kuwabara „The Waste Land“ als Erste ins Japanische übersetzten. Aber der Beschreibung von Ayukawa zufolge, war es nicht so, dass T.S. Eliots⁴ Vorbild immer ein absolutes Muss für ihre Schule war. Vor allem konnte die Arechi-Schule⁵ in der Vorkriegszeit tatsächlich arbeiten. Später wurden fast alle Mitglieder

⁴ Siehe 3.1. Der Einfluss von T.S. Eliot.

⁵ Siehe 3.3.2. Vom Aussterben der Vorkriegs-Arechi-Schule bis zur Gründung der Nachkriegs-Arechi-Schule.

einberufen und starben auf dem Schlachtfeld. Zweifellos wurde die Arechi-Schule der Vorkriegszeit im Dichterkreis der Nachkriegszeit nicht so aufgenommen und ihre Fußspur in der Vorkriegszeit ist viel kleiner als die Fußspur der Arechi-Schule der Nachkriegszeit. Es hat den Anschein, dass Ayukawa von der Arechi-Schule der Vorkriegszeit in „*Senchū shuki kōki*“ (Nachwort für Kriegszeit Aufzeichnung)⁶ enttäuscht wirkt.

Tamura und die Mitglieder des LUNA-Klub hatten ihren ersten Kontakt in der Zeit, als Tamura die Handelsschule besuchte, also in der „San-shō-jidai“. „Zweifellos war es über die Bekanntschaft zum Klassensprecher Matsumura-kun⁷, dass ich und Sasaki-kun im 20. Band von *LE BAL* (im August 1939) veröffentlichten. Im 16. Band von *LE BAL* veröffentlichte Matsumura-kun. Dieser wurde am 25. August 1938 herausgegeben. Er kostete 15 *Sen*⁸, die Druckplatte war im Format B5, die Seitenanzahl war 20. [...] In diesem 16. Band schrieben Ayukawa Nobuo, Akishino Nanako, Matsumura Fumio (Kitamura Tarō), Miwa Takahito, Kosui Akira, Kisaragi Shin, Tani Keiko, Nakagiri Masao, Kurimoto Kyōsuke, Hidaka Bōji und Hanyū Yutaka.“ (Tamura 2010:226-227)

Wie im obigen Zitat erwähnt, war „Matsumura“ der ursprüngliche Name von Kitamura Tarō. Er spielte eine aktive Rolle in der Arechi-Schule der Nachkriegszeit. Von den oben erwähnten Mitgliedern übernahmen Ayukawa Nobuo, Matsumura Fumio (Kitamura), Kisaragi Shin, Nakagiri Masao und

⁶ Siehe 3.3. Die Ideen der Arechi-Schule stellen *Senchū shuki* (Aufzeichnung über die Kriegszeit) in den Mittelpunkt.

⁷ Matsumura-kun ist der Kitamura Tarō der Nachkriegs-Arechi-Schule.

⁸ Ein Hundertstel Yen.

Tamura Ryūichi die Arechi-Schule in der Nachkriegszeit. Obwohl Yamakawa Akira (Yamakawa Yoshinobu), der an der Arechi-Schule in der Vorkriegszeit teilnahm, aufgrund eines Feldzuges bereits tot war, wurden seine Fähigkeiten von Ayukawa hoch eingeschätzt und seine Lyrik wurde in die *Arechi-Anthologie 1951* aufgenommen.

3.2.4. Die Vorkriegs-Arechi-Schule und Ayukawa Nobuo

Ayukawa Nobuo, der in allen Dingen als hervorragend zu bezeichnen ist, entfaltete eine energische Tätigkeit als Autor. Tamura sagte, dass Ayukawa der wichtigste Produzent war, weil nur er sowohl in der Vorkriegszeit als auch in der Nachkriegszeit in der Arechi-Schule eine wichtige Rolle spielte. (Tamura 2000:171) Bis Ayukawa 1942 in den Krieg zog, veröffentlichte er vier hervorragende Kritiken, zum Beispiel „Fuan no bō“ (Ein ängstliches Gesicht) in der zweiten Ausgabe von *Arechi*, weiters „Hihyōka no taido ni kannsuru nōto“ (Notizen über die Einstellung des Kritikers) in der dritten Ausgabe, dann „Bungaku no setsuri“ (Fügung für Literaturen) in der fünften Ausgabe und „Igyōchi“ (Der gesperrt Grund) in *Bungei shichō* (= *Arechi*)⁹, das ist die sechste Ausgabe von *Arechi*. Darüber hinaus veröffentlichte er nicht nur Lyrik, sondern auch Kritiken sowohl in Lyrik- also auch in Literaturzeitschriften, zum Beispiel *LE BAL*, *Shishū*, *Bungei hanron* (Überblick über die Literatur) und *Ishō* (Muster) (Ayukawa 1995:662). Wenn wir seine Werke betrachten, können wir erkennen, dass Ayukawa ein hervorragendes Talent, einen starken Willen und eine besondere Berufung

⁹ Von *Arechi* wurde der Titel geändert.

zum Lyriker hatte.

Besonders anschaulich drückte er in *Senchū shuki* (Aufzeichnung über die Kriegszeit), in dem er Rückblicke vornahm und den Wunsch nach Wiederkehr der Arechi-Schule aussprecht, seine Hochachtung für die hohe Motivation und das Gefühl der Berufung Ayukawas aus, nachdem er ins Heimatland zurückgeschickt worden war. Ayukawa wurde 1944 aus Sumatra als Verwundeter ins Armeekrankenhaus in Ōsaka und Kanazawa zurückgeschickt. Kurz danach wurde er in das Sanatorium für verwundete und kranke Soldaten in Mikata in der Präfektur Fukui verlegt. Dort schrieb er von Februar bis März 1945 *Senchū shuki*. Er sagte: „Nach dem Löschen des Lichtes um 21 Uhr, schrieb ich unter einer Lampe mit einer Lichtstärke von zehn Candela, vorgebend, einen Brief an meine Familie zu schreiben.“ (Ayukawa 1995:535) Wenn er wegen seiner Krankheit nicht ins Heimatland zurückgeschickt worden wäre, wäre er wohl nie heimgekehrt. *Senchū shuki* hätte er wahrscheinlich nicht geschrieben. Darin schrieb er seine Gedanken über die Vorkriegs-Arechi-Schule nieder. Seine Nachkriegszeit basierte auf den Gedanken der Bereitschaft zum Tod am Schlachtfeld. Als Überlebender begann er noch einmal das Leben zu hinterfragen. Vom Schicksal begünstigt, erlangte Ayukawa in der Nachkriegszeit ein noch höheres Niveau, worüber ich im nächsten Abschnitt schreiben möchte.

3.2.5. Der LUNA-Klub in der Nachkriegszeit: Quelle der Arechi-Schule und Befreiung von der pseudo-modernen Literatur

Die Lyrik-Zeitschrift *LUNA* wurde zu *LE BAL* umgetauft und *LE BAL* wurde später zu *Shishū* (Gedichtsanthologie). Was sind nun die Geister des LUNA-Klubs und was wurde aus der Quelle der Nachkriegs-Arechi-Schule? Tamura Ryūichi spielte bei der Gründung der Arechi-Schule eine zentrale Rolle und war aktiv als Lyriker beschäftigt. Er erzählte aus seiner Erinnerung:

„Ich war erst im Teenageralter, als ich das Wesen der Lyrik klar erkannte und dennoch dauerte es länger, bis ich in mich gehen konnte und die Werte der Lyrik sowie die Erfahrungen der Lyrik viel Gewicht auf meinen Geist legten, genauer gesagt, vielleicht musste ich sogar bis nach dem Krieg darauf warten.“ (Tamura 2010:247)

Tamura, der noch jung war, konnte also immer noch keine Werte der Lyrik oder ähnliches in seinem Geist bemerken und daher auch kein Prinzip für die Schule der Lyrik anwenden. Erst bei der Gründung der Nachkriegs-Arechi-Schule wurde sein Geist mit Werten der Lyrik gefüllt.

Ayukawa Nobuo war ein repräsentative Lyriker, der hervorragende Essays schrieb und veröffentlichte. Als er zu schreiben begann, war er wegen Nakagiris Energie, der ebenfalls ein repräsentativer Lyriker wurde, in der Defensive. Doch die beiden befreundeten Dichter schaukelten sich gegenseitig in ihrer Leistung auf und konnten die Qualität ihrer Gedichte kontinuierlich verbessern. Ayukawa, Tamura und andere waren ebenfalls jung und wurden dazu gezwungen in den Krieg zu ziehen. In ihren

Erfahrungen wurden sie auf jeden Fall in das Chaos der Nachkriegszeit verwickelt und mussten in dieser leidvollen Situation mit dem Leben zurechtkommen. In der Tat erzählte Ayukawa in einer Gesprächsrunde vor *Wakai Arechi* von einer sehr interessanten Episode während der Gründung der Arechi-Schule in der Vorkriegszeit:

„Ich will auf das Thema *LUNA* zurückkommen. Zuerst fertigte Nakagiri *LUNA* mimeographisch an. Während er daran arbeitete und es recht bald herausgab, wurde sein Ehrgeiz immer größer. Er hatte Ideen und den Willen, eine Kampagne für Literatur zu starten. Damals sprach er schon in einem Brief an mich über Nishiwaki Junzaburō und andere Vertreter des Modernismus, des Surrealismus und anderer Strömungen: [...] Ich glaube, dass er von den Mitgliedern, die in Kōbe waren, wenig beeinflusst wurde. „Auf jeden Fall möchte ich alles ändern.“ Aber wir in Tokyō kannten den Surrealismus nicht. Wir hatten die Absicht, unter dem Einfluss von Hagiwara Sakutarō zu schreiben. Im Brief sagte Nakagiri weiters: „Es ist nutzlos, dass sie etwas schreiben wie Sakutarō oder die Shiki-Schule. Daher wollen wir sie ausschließen oder durch Überredung bekehren (Lachen). Aber Morikawa Zoshinobu trat schon in die Schule ein. Wir trafen uns bereits einige Male, dann war ich in Schwierigkeiten. Bald bekamen wir ein großes Papierformat und veröffentlichten ein paar Ausgaben. Wir schrieben schließlich fast im Stil des Modernismus.“ (Tamura 2000:177)

Tatsächlich schaute Ayukawa auf seine Jugendzeit in „Gendaishi to no deai“ (Begegnung mit moderner Dichtung) zurück und erinnerte sich:

„Derjenige Lyriker, der diese zusammenhangslose ästhetische und planlose

Lesegewohnheit beendete, war Hagiwara Sakutarō. Welche Überraschung, die ein orangenes, dünnes Buch im meinem Herzen hervorrief. Für solch eine Freude konnte ich bis dato keine andere Erfahrung vorweisen. Ich wurde von der eigentümlichen pathologischen Sinneswahrnehmung Sakutarōs gefangengenommen. Ich schrieb für drei Tage Lyrik im Stile Sakutarōs und wünschte mir, dass ich ein Lyriker wie er werde.“ (Ayukawa 1995:338-339)

Obwohl Ayukawa seinen Geist Hagiwara Sakutarō widmete, konvertierte er, unmittelbar nachdem er die vierteljährliche Zeitschrift *Shi to Shiron* (Lyrik und Abhandlungen über Poesie) gelesen hatte, spielend leicht zum Modernisten. Es steht in „Gendaishi to no deai“ (Begegnung mit moderner Dichtung), dass Ayukawa, der zum Modernisten konvertiert war, damals schon von Nishiwaki Junzaburō fasziniert war. (Ayukawa 1995:338-339) Ayukawa ging mutig vorwärts, getrieben von seiner intellektuellen Begabung.

Von *Wakai Arechi* möchte ich aus der Erstausgabe von *LUNA* zitieren:

„Die erste Nummer der Lyrik-Zeitschrift *LUNA* wurde von Nakagiri, der damals in Kōbe lebte, im Jahr 1937 herausgegeben. In diese Zeitschrift wurden Ayukawa Nobuo, Miyoshi Toyochirō, Tamura Ryūichi, Horigoe Hideo, Morikawa Yoshinobu, Makino Kyotarō, Ashizuka Takashi, Kisaragi Shin und andere Lyriker, die damals alle ungefähr zwanzig Jahre alt waren, aufgenommen. Als das charakteristische Merkmal dieser Gruppe gilt, dass sie keine Lyriker der früheren Generation einschlossen. Daher gab es keinen Anführer in dieser Gruppe, die sich größtenteils eigenständig betätigte, aber

durchaus unter dem Einfluss von *Shin-ryōdo* (Neues Territorium) und *VOU* stand. In dieser Zeit änderte *LUNA* ihren Titel zu *LE BAL* und später zu *Shishū* (Anthologie), die bis zum Krieg im Pazifischen Ozean herausgebracht wurde.“ (Tamura 2010:225)

Nun wollen wir uns zuerst den 10. Band der Lyrik-Zeitschrift *LUNA* genauer anschauen.

„In diesem Band finden wir Werke von Nakagiri Masao, Ayukawa Nobuo und Kisaragi Shin, die alle Lyriker der Nachkriegs-Arechi-Schule waren. Wie bereits gesagt, war Nakagiri Gründer und Redakteur der Zeitschrift. Außer ihm nahm noch Makino Kyotarō, der sich damals Shimada Minoru nannte, an der Ausgabe teil. Bevor er sich Kyotarō (虚太郎) nannte, war er für eine Weile Kyotarō (去太郎) und wurde von den anderen Mitgliedern als problematisch betrachtet, weil er oft bei *LUNA* und *LE BAL* ein- und ausgetreten war.“ (Tamura 2010:256) „Noch dazu kehrte Makino Kyotarō mit seinem Schriftstellernamen Yamakawa Akira ab dem Band 12 zurück und schenkte der Zeitschrift seine Lyrik als Geleitwort.“ (Tamura 2010: 247-248) „Diese Lyrik hatte den Titel „Umi“ (Meer) und wurde in die Ausgaben *Arechi shishū* und *Shi to shiron 1* aufgenommen. Man kann außerdem den Namen von Kihara Kōichi in der Vermerkspalte mit den Gastautoren sehen, die nicht zum LUNA-Klub gehörten, aber trotzdem eingeladen wurden, Texte zur Zeitschrift *LUNA* beizusteuern. Im Nachwort für *LUNA*, das von Nakagiri geschrieben wurde, kann man lesen, dass er und auch andere eine ganze neue Lyrik suchten. Diese Lyriker waren ungefähr zwanzig Jahre alt und zeigten, was sie dachten und wie sie

handeln wollten.“ (Tamura 2010:248)

„In der Vermerkspalte des Bandes 13 mit den Gastautoren kann man den Namen Kuroda Saburō, der ein Mitglied der Nachkriegs-Arechi-Schule und 5 Jahre älter als Tamura war, sehen. Wir können so erkennen, dass Kuroda aus Kagoshima, wo er damals wohnte, Interesse an *LUNA* hatte.“ (Tamura 2010:249) „Auf die gleiche Weise trat der Name von Ayukawa im Nachwort von Band 13 in *LUNA* auf, das von Nakagiri geschrieben wurde. Davon können wir ableiten, dass Nakagiri eine Erklärung für die Befreiung vom Lyrizismus von Ayukawa freundlich aufnahm.“ (Tamura 2010:250) So endete der 13. Band der Lyrik-Zeitschrift, die umgetauft wurde und ab ihrem 14. Erscheinen *LE BAL* hieß. Im 19. Band von *LE BAL* wurde ein entscheidender Aufsatz, in dem Ayukawa die Befreiung vom Lyrizismus klar ausdrückte, veröffentlicht. Dieser Aufsatz war eine frühe Abhandlung über Lyrik, die „Oboegaki – Gendaishi no seikakuteki henka to hōkō“ (Memorandum – charakterliche Veränderung und Richtung) des modernen Gedichts betitelt wurde. Ich möchte Folgendes zitieren:

„Wenn die Gegenwart eine Zeit wäre, in der der lyrische Geist eine wichtigere Wertschätzung trüge, so könnte sie vielleicht das Frühbeet für eine neue lyrische Entwicklung werden, aber die Gegenwart ist keine solche Zeit. Lyriker müssen mehr Epochenbewusstsein haben.

[...] Ich fühle, dass es zum Stillstand kommt, dass wir der Welt für die Schönheit des wohlklingenden reinen Gedichtes nachgeben. Aber ich denke nicht, dass die Essenz oder die Eigentümlichkeit des lyrischen Gedichtes in der Gegenwart zu nichts nutze sind oder ungeeignet sind oder sich den

Geistern der modernen Menschen entgegenstellen. Eher denke ich, dass die Lyriker die Ausrichtung des reinen Gedichtes von einer eingeschränkten Grenze oder einer künstlerischen Sichtweise befreien und sie in der Ausrichtung dieses reinen Gedichtes mehr Möglichkeiten haben können.

Aber wir sind irgendwo von der Zeit abgewichen und warfen den Kontakt mit der Gesellschaft weg. Wir können annehmen, dass die Lyrik eher die Zeit und die Gesellschaft wegwarf als umgekehrt.

[...] Wir, die in der Gegenwart leben und über Lyrik positiv denken, müssen die gegenwärtigen Geister mehr begreifen und sollten mit gedanklicher Tiefe den Gegenständen nachgehen.“ (Ayukawa 1995:367-378)

Wir können hier erkennen, dass Ayukawa seit dieser Zeit dem geistigen Inhalt der Lyrik eine größere Bedeutung beimaß als der Schönheit ihrer Form.

Der LUNA-Klub änderte im Jahr 1933 von Band 13 zu Band 14 den Titel seiner Zeitschrift *LUNA* in *LE BAL*. Können wir durch die Änderung dieses Titels erkennen, ob er am Scheideweg seiner Absichten stand? Ihr Manifest sagt:

„Für die Existenz einer „Schule“ brauchen wir eine gemeinsame Idee als Vorbedingung. Eine Schule kann nicht ohne Idee bestehen. Bisher waren wir stolz auf unsere Jugendlichkeit als Idee. Das ist keine Entschuldigung dafür, dass wir noch nicht genau denken können. Wir strengten uns an, diese Jugendlichkeit beim Schreiben von Gedichten auszudrücken. [...] Wie bisher, bekennen wir uns zu unserer Jugendlichkeit als unserer Idee.“ (Tamura 2010:250-251)

Einer ihrer Leitsätze war der folgende Text von Charles-Louis Philippe, der direkt auf der Seite vor ihrem Manifest gedruckt war: „Die Künstler leisten nicht nur ihre Beiträge für die Schule. [...] Ein Künstler ist sowohl ein Arbeiter, der selbst Gehör schenkt als auch einer, der, was er hört, mit aufrichtigem Geist in seiner Ecke niederschreibt.“ (Tamura 2010:251) Wir können sagen, dass ihr Selbstbewusstsein ihre wichtigste Stütze war, weil sie als Künstler, trotz der ständigen Auseinandersetzung mit der Situation des Krieges, gegen sich selbst streng waren.

1939 brach der Zweite Weltkrieg über Europa herein, bevor Japan, das bereits in der Zeit der ersten Ausgabe von *LUNA*, im Jahr 1937, von Gedankenkontrolle geprägt war, Feindseligkeiten eröffnete. Der 20. und 21. Band von *LE BAL* wurde 1939 veröffentlicht. In diesem Jahr der stürmischen Wogen schrieb auch Tamura für *LE BAL*:

„[...] Ab Band 21 nahm ich am LUNA-Klub teil. Ab dem Jahr 1939, als die Bände 20 und 21 von *LUNA* veröffentlicht wurden, veränderten sich nicht nur die politischen Zustände in Japan und Europa in großem Umfang, sondern auch mein und das schöpferische Schicksal anderer. Durch die bevorstehenden Schrecken und Sorgen, die der Krieg mit sich brachte, wurden meine Jugendzeit, meine Leidenschaft, meine Tapferkeit und mein Selbstvertrauen unaufhörlich unterdrückt. So wurde diese Lyrik unter den schwierigsten Bedingungen, aber auch unter der Voraussetzung dieser, hervorgebracht.“ (Tamura 2010:254[1.Aufl. 1968 Shichō sha])

Das sagte Tamura über die Zukunft seiner und der Lyrik anderer. Ayukawa schrieb dazu:

„Ich und andere nehmen eine hitzige Wachstumsperiode für die Geister der Kultur vom inhaltslos gewordenen Liberalismus und der neuen militaristischen Umgebung, die seit dem „Mandschurischen Zwischenfall“ noch beschleunigt wurde, wahr.“ (Ayukawa 1995:470)

Aufgrund der Beschreibungen von Tamura und Ayukawa können wir konstatieren, dass der Dichterkreis empfindlich reagierte, als die Welt einer überaus angespannten Situation entgegen sah.

In den Bänden 21, 22 (beide 1939) und 24 (1940) von *LE BAL* entwickelte Ayukawa hervorragende Abhandlungen und Argumentationen über moderne Gedichte und moderne Dichter. Das sind „Kindai shijin“ (Moderne Dichter) und „Kindaishi ni tsuite I, II“ (Über moderne Gedichte I, II). In diese Zeit, als die Redefreiheit unterdrückt wurde, begann Ayukawa mehr und mehr mittels seiner gesteigerten Aktivität im Schreiben von Besprechungen über Lyrik und ihre Dichter dieser Unterdrückung wagemutig zu widersprechen. Über den Essay namens „Kindaishi ni tsuite I“ (Über moderne Gedichte I) von Ayukawa Nobuo, der im 21. Band von *LE BAL* veröffentlicht wurde, schrieb Tamura folgendes:

„Auf den ersten Seiten von *LE BAL* Band 22 (April 1940, 50 Seiten), wurde das Essay Ayukawas, der damals 20 Jahre alt war, mit dem Titel „Kindaishi ni tsuite I“ veröffentlicht. Dieser Essay kritisiert die Lyrik des japanischen Pseudo-Modernismus und wurde dabei von einer Person geschrieben, die diese Lyrik der alten Generation als geist- und ideenlos betrachtete und eine neue Lyrik erfinden wollte. Dies zum Anlass nehmend, traten die Werke der Hauptvertreter des japanischem Modernismus auf, die sozusagen unter

einem zu engen Regelwerk und damit verbunden auf eigenartige Weise unter einer Sprachhemmung litten. Außerdem zielten die Mitglieder des LUNA-Klub auf die Innenwelt und ihre eigene Vertiefung darin ab.“ (Tamura 2010:267)

In diesem Essay namens „Kindaishi ni tsuite I“ (Über moderne Gedichte I) probiert Ayukawa Gedichte von Nagata Jotarō wie zum Beispiel „Kūkan“ (Raum) und „Jikan“ (Zeit) aus dem Gedichtband *Shin-ryōdo* (Neues Territorium) zu erklären, indem er einige Strophen als Beispiele anführt. Ayukawa präsentierte uns Gedanken zu einem rätselhaften schwerverständlichen Gedicht namens „Kūkan“ (Raum), das nur auf den ersten Blick mit einer Satire verwechselt werden kann, zusammen mit dem Gedicht „Jikan“ (Zeit), das beim nächsten Mal veröffentlicht wurde. Mit diesem Essay begann Ayukawa eine große Rolle im LUNA-Klub zu spielen. Seit der Gründung dieses Dichter-Klubs gab es keinen Anführer, daher schlossen sich keine Lyriker der früheren Generation an.¹⁰ Der LUNA-Klub war die Schule, die die „Jugend“ als ihre Idee stark demonstrierte. Deswegen bestand keine Notwendigkeit sich den Regeln der Lyriker der früheren Generation zu unterwerfen. Jedes Mitglied war unabhängig und konnte großzügig schreiben, was es schreiben wollte und fühlte, schreiben zu müssen. Sie hofften darauf, eine solche Umgebung zustande zu bringen.

Ich möchte dazu einen Teil aus Ayukawas „Kindaishi ni tsuite I“ zitieren:

„Unser Aufgabe ist es, dass wir spüren, dass die Gedichte der alten Lyriker unzureichend sind. Wenn wir wahrnehmen, dass wir verschiedene

¹⁰ Der LUNA-Klub behauptete in seinem Manifest: „Wie bisher bekennen wir uns zur Jugend als unserer Idee.“

Fähigkeiten haben um nach und nach verschiedene Gedichte zu mögen, müssen wir nicht nur den schwindelerregenden Wandel oder die Veränderungen der Umgebungssituation anstarren, sondern auch ehrlich unserer inneren Stimme zuhören. Diese Stimme erfordert ganz natürlich etwas anderes. Wir können unsere Stimme wahrscheinlich scharf von der der alten Generation unterscheiden. [...] Wenn wir so einen Widerspruch bilden, müssen wir daran denken, dass wir dadurch mit dem Widerspruch harmonieren. Unsere Lyrik verkehrt zwischen diesen zwei Geistern, und wir streben mit allumfassender Technik nach der Kunst, die entweder zu verderben oder auch zu gedeihen beginnt. „Lassen Sie die Menschlichkeit Einzug halten in den Elfenbeinturm der Kunst!“ (Ayukawa 1995:414)

Was der Tokyōter LUNA-Klub zuerst anstrebte, war die Positionierung von Hagiwara Sakutarō. Über ihn sprach Ayukawa selbst in der Gesprächsrunde von *Wakai Arechi*. Es gab bemerkenswerte und überwältigende Veränderungen in punkto Selbstbewusstsein und Kenntnis, an die sich Ayukawa von der ersten Ausgabe der *LUNA* (1936) bis „Kindaishi ni tsuite II“ (Über moderne Gedichte II) in *LE BAL*, Band 24 (Juli 1940), herantastete. Ayukawa kam vom lyrischen Gedicht und schlug entschlossen die Befreiung vom Pseudo-Modernismus vor. Dies dauerte acht Jahre. Japanische Dichterkreise erreichten danach eine größere Entwicklung, da sie im Strom der Nachkriegs-Arechi-Schule, der *LUNA* und der *LE BAL*, die beide von Ayukawa angeführt wurden, schwammen.

Nozawa Kei sagte über die damalige unerschrockene Entwicklung Ayukawas, bezüglich des Modernismus:

„Wie allgemein bekannt, wurde Ayukawas Name gerade vor dem Krieg als Mitglied der Schule *Shin-ryōdo*, die zum Modernismus gehörte und von Haruyama Yukio, Kondō Azuma, Murano Shirō, Ueda Tamotsu und anderen geführt wurde, aufgelistet. Trotzdem war Ayukawa vor allem ein Hauptmitglied der Lyrik-Zeitschrift *LUNA*. In dieser Gruppe war Ayukawa in der zweiten Hälfte seines Teenageralters immer noch ein junger Lyriker und schrieb modernistische Werke. Selbstverständlich entwickelte sich Ayukawa danach zu einem schonungslosen Kritiker des japanischen Pseudo-Modernismus. Seine Kritik griff geschickt eine empfindliche Stelle an, weil das Objekt dieser Kritik, der Modernismus war, der seinen eigenen Ursprung hatte und über den Ayukawa aufgrund seiner Erfahrung genau Bescheid wusste.“ (Nozawa 1986:293)

In „Kindaishi ni tsuite II“ spricht Ayukawa über die beiden Lyrik-Zeitschriften *VOU*, herausgegeben von Kitazono Katsue, und *Shin-ryōdo*, herausgegeben in Zusammenarbeit von Haruyama Yukio, Murano Shirō, Kondō Azuma und Ueda Tamotsu. Beide waren damals Hauptorgane der Modernisten, berichteten aber auch über andere Dichter-Schulen, die sich nicht dem Modernismus zuwandten.

„Unter den Gedichten, die eine intellektuelle Tendenz haben, gibt es zum einen historische und zum anderen realistische Gedichte, die den Bedürfnissen der Zeit entsprachen. Unter diesen gibt es wiederum Satiren, deren Misserfolg jedoch schon bald feststand. Nachdem ich einige der Satiren in *LE BAL*, Band 22, erwähnte, wurde das Gefühl der Niederlage der Satire immer klarer, und die jugendlichen Lyriker begannen allmählich das

Interesse daran zu verlieren.

[...] Schließlich geraten die gegenwärtigen Dichter-Kreise in ein Durcheinander und in Verhältnisse, bei denen ihre Mitglieder wie Patienten unter dem Einfluss unterschiedlichster Geister stehen. Es gibt aber keine Entscheidung darüber, welche Kreise für ihre Patienten gut oder schlecht sind. Wir drücken hiermit die Unzufriedenheit gegenüber jeder Dichter-Schule aus. Allerdings bekommen wir, was wir in jeder Schule bekommen sollen: Einflüsse und Unterweisungen. Jetzt wird es Zeit, diese zu diskutieren und anschließend ein Urteil zu fällen. Wir müssen das Durcheinander der modernen Lyrik stehen und liegen und die ungerechtfertigte geistige Last fallen lassen.“ (Ayukawa 1995:421,425)

Noch dazu erwähnte Ayukawa in „Shijin to minshū“ (Dichter und Volk) folgendes:

„[...] Die Vorkriegs-Schule des Modernismus schrieb bedeutungslose und schwierige Gedichte unter dem Einfluss der westlichen Literatur nach Dada. Trotz der Nachteile in der Kommunikation mit dem Publikum ermunterte sich der Surrealismus selbst zur Avantgarde in der Kunst. Diese Literatur hatte jedoch keine Beziehung zum Volk, zu der Masse, zu den Bürgern oder zu der Nation und wurde von diesen allen als absonderlich betrachtet. Doch gibt es viele Literaturen, bei denen man auf die schwächelnde Sinnlichkeit und mangelnde Intelligenz der damaligen Lyriker stößt. Dies spiegelt die Oberflächlichkeit dieser rastlosen Wanderer wider.“ (Ayukawa1995:228)

Im selben Jahr, 1940, als der 24. Band von *LE BAL* veröffentlicht wurde, wurde wegen einer Verordnung des Informationsbüros der japanischen

Regierung beschlossen, den 25. Band *Shishū* zu nennen. Nicht nur im Titel der Zeitschrift, sondern auch im Text mussten alle Sprachen des Feindes für eine Weile aus Japan verbannt werden. Diese Situation ging bis zum Ende des Krieges so weiter. In *Wakai Arechi* heißt es über die näheren Umstände der Titeländerung:

„Die Angelegenheit der Titeländerung von *LE BAL* wurde durch eine allumfassende Umwälzung zur Kriegs-Organisation in Japan verursacht. Das war eine Bestimmung, bei der äußerliche Gewalt sich in unser künstlerisches Schaffen einmischte. Ungefähr zehn Mitglieder aus der Hauptstadt Tokyō kamen in dem in Shinjuku, Kashiwagi, gelegenen Haus Ayukawas zusammen. Ich kann mich erinnern, dass wir uns auf den gewöhnlichen Namen „Shishū“ einigten und dass wir alle miteinander dies und das über den Namen der Zeitschrift, „der keine Fremdsprache sein soll“, zu denken bestimmt wurden.“ (Tamura 2010:283)

1936 wurde *LUNA* gegründet, dann wurde der Titel 1940 zu *LE BAL* verändert, und *LE BAL* wurde schließlich unter dem Druck der Armee in *Shishū* umbenannt. Währenddessen führen Ayukawa und andere Mitglieder fort, ein Leitbild ihrer Lyrik zu suchen, um der Zeit zu widersprechen. Sie hatten es wahrscheinlich notwendig, das geistige Feld zu gestalten, um tatsächlich in dieser Zeit der Unruhe zu überleben. Ayukawa und andere suchten eifrig Lyrik, die in dieser Zeit gebraucht wurde. Sie dachten, dass nicht nur schöne Lyrik sie zufrieden macht, sie suchten auch Lyrik als reine bedeutungsvolle Kunst. Doch sie hatten als Lyriker der Gegenwart keine freie Zeit, wenn sie den Wegfall der Bedeutung von Wörtern übersahen und

nicht fühlten, denn Lyrik bestand aus Form, Bedeutung, Rhythmus und Inhalt. Ayukawa und andere schrieben Lyrik als ein natürliches aufrichtiges Bedürfnis um zunächst selbst diese Zeit zu überleben. Dann gab es auch junge Lyriker, die diese Zeit unbedingt überleben wollten.

3.2.6. Die Quelle des Geistes der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit: Der Tod von Makino Kyotarō

Nun wurde der Titel ihrer Zeitschrift auf *Shishū* geändert und die Werke von Makino Kyotarō bald in einer Sonderausgabe von *Shishū*, Band 26, herausgebracht. Makino war ein altes Mitglied von *LUNA*, aber bevor *LUNA*, Band 15, veröffentlicht wurde, war er bereits zum zweiten Mal aus dem *LUNA*-Klub aus- und wiedereingetreten. Noch dazu interessierte er sich für *VOU*, weswegen er immer wieder zwischen *LUNA* und *VOU* hin- und hersprang. Einige Mitglieder von *LUNA* warfen ihm diese Unentschlossenheit vor, doch Makino hatte seinen Grund: (Tamura 2010:256) Er verbesserte seine Lyrik kontinuierlich während der Ein- und Austritte, bei denen er auf den ersten Blick so unentschlossen schien. Gleich nachdem seine Werke in der Sonderausgabe von *Shishū* herausgebracht worden waren, starb er an einer Krankheit. Awazu Norio schreibt in einem Teil von „Shi no „Sengo sē“ (Entsprechend der Nachkriegszeit) über einen Kernpunkt der Lyrik der Arechi-Schule:

„Mir wurde bewusst, dass „Sengo-sē“ (Entsprechend der Nachkriegszeit) der Anlass für die Lyrik der Arechi-Schule war. Dies erkannte ich in den Werken von Ayukawa Nobuo, Tamura Ryūichi, Kuroda Saburō, Kitamura Tarō,

Miyoshi Toyo'ichirō, Nakagiri Masao und anderen Mitglieder. Natürlich können wir „Sengo-sē“ mit nur einem Wort sagen, aber die Bedeutung dieses Begriffes ist natürlich für jeden Lyriker anders. Über diese Differenz hinaus gab es trotzdem dieses einzige Wort des „Sengo-sē“, das einen Zusammenhalt zwischen ihnen schuf. Weiters kann ich sagen, dass das Thema der Arechi-Schule, „der Tod“, den die Dichter in den Mittelpunkt der Idee ihrer Lyrik legten, der bedeutendste Grund ist, der mich veranlasste so zu denken.“ (Awazu 1993:20)

Die Lyriker der Arechi-Schule waren stets mit dem unvermeidbaren Tod durch Unterernährung oder schlechte ärztliche Behandlung konfrontiert. Die Schule bestand schon seit der Zeit, als die Gedankenkontrolle begann, doch in der Nachkriegszeit stellte ihr Geist die Bedeutung des idealen Lebens und die bittere Realität des vorzeitigen Todes in Frage und wurde durch diese Auseinandersetzung geprägt. Der Tod von Makino war der erste Tod eines Freundes, der ihnen sehr zu denken gab. Deswegen ist es nicht übertrieben, zu behaupten, dass die Quelle des Geistes der Arechi-Schule die Gedanken und Erkenntnisse im Zusammenhang mit Makinos Tod waren.

Am 8. Dezember 1941 brach der Krieg im Pazifischen Ozean aus. *Shishū* endete im September 1942.

Morikawa Yoshinobu wurde 1941 einberufen, Nakagiri Masao und Ayukawa Nobuo ebenfalls 1942, 1943 auch noch Kitamura Tarō und Tamura Ryūichi. Einer nach dem anderen wurde schließlich zum Kriegsdienst verpflichtet. In einer so außergewöhnlichen Situation wie dem Krieg, in der man sich ständig zwischen Leben und Tod befindet, wartete vor allem die Jugend, die

besondere Sensibilität als Lyriker besaß, sehnsüchtig auf den Neubeginn nach dem Krieg, während sie die Bedeutung des Lebens auf jedem ihrer zugeteilten Plätze allein hinterfragte.

3.3. Die Ideen der Arechi-Schule stellen *Senchū shuki* (Aufzeichnung über die Kriegszeit) in den Mittelpunkt.

In diesem Abschnitt schreibe ich in erster Linie über *Senchū shuki* von Ayukawa, über die Tendenzen der Lyriker und über den Wandel der Ideen in der Arechi-Schule. In *Senchū shuki* gab es Untertitel wie „Arechi no sosē“ (Wiederbelebung der Arechi), „der an „T“ gesandte Brief“ und andere. Aber in *Senchū shuki* wurde die Wiederbelebung der Arechi wortwörtlich in der Form des an „T“ gesandten Briefes geschrieben.

3.3.1. Der Inhalt von *Senchū shuki* (Aufzeichnung über die Kriegszeit)

In *Senchū shuki* wurden die Erinnerungen und Ideen Ayukawas, die sich auf den Krieg und auf die Arechi-Schule beziehen, ungefähr in ihrer zeitlichen Abfolge aufgeschrieben: Der Eintritt Ayukawas in die Armee im Oktober 1942, eine Episode beim Gespräch mit „T“, eine Erinnerung an die erste Ausgabe der „Arechi“ in der Vorkriegszeit, meine und „T's“ Erinnerungen über die Mitglieder der Arechi-Schule, eine Episode über die Armee, in die Ayukawa eintrat, die Entsendung nach Sumatra, der Bote des Kompanieführers, eine Episode „Kohei nanigashi no hanashi“ (Geschichte eines alten Soldaten) und „Heishi no hanashi“ (Geschichte eines Soldaten), das Prinzip des Krieges, Verbesserungen von „Kyōjō no hito“ (Du, Mann auf

einer Brücke), der Tod von Morikawa Yoshinobu, ein Lazarettschiff, das Wiederaufleben von „Arechi“, die historische Sicht Ayukawas und anderes mehr. Vorwiegend wurde *Senchū shuki* in der Form eines Briefes an „T“ geschrieben, da er diese Episoden als Zeichen seines Glückwunsches betrachtete und weil er ins Heimatland zurückkommen und „T“ wiedersehen konnte. Zweitens wollte er eine Methode anwenden, die nicht bezweifelt werden konnte. (Ayukawa 1995:535) „T“ ist eigentlich Takeuchi Mikirō von der Vorkriegs-Arechi-Schule. Die Motivation, die Ayukawa bei der Abfassung diese Notizen hatte, beschreibt er in „*Senchū shuki kōki*“ (Das Nachwort zur Aufzeichnung über die Kriegszeit):

„Zum Inhalt der Notizen möchte ich sagen, dass ich sehr aufgeregt war, „T“ wieder zu begegnen. Ich offenbarte mich deshalb über alle meine Wahrnehmungen.“ (Ayukawa 1995:536)

Man kann in *Senchū shuki* sehen, dass Ayukawa mit Takeuchi sprach. Dieser Schilderung zufolge steckte Ayukawa sich auf Sumatra mit Malaria und Tuberkulose an. Diese Infektionskrankheiten schädeten seiner Gesundheit, und daher wurde er 1944 ins Heimatland zurückgeschickt. Nach einer Weile hörte Ayukawa das Gerücht, dass Takeuchi aus der Mandschurei heimkehrte, und nahm sich Urlaub vom Sanatorium, um nach Tokio zu gehen und Takeuchi zu sehen. (Ayukawa 1995:515)

Zuerst möchte ich den Anfang von *Senchū shuki* betrachten:

„Das Jahr 1942 war für mich und dich unvergesslich. Du wurdest im September in die Feldgeschütz-Truppe in Setagaya und ich im Oktober ins Infanterieregiment in Aoyama einberufen. Es war wohl so bestimmt, dass du

nach Mudanjiang in die Mandschurei, und dass ich nach Sumatra ging. Diese beiden Orte waren die ferne und vorderste Front, die für die Größe des Großostasiatischen Krieges angemessen war. Deshalb brach unsere Freundschaft, die fünf Jahre lang gedauert hatte, eine zeitlang ab. Ich dachte, dass wir niemals wieder ins Heimatland zurückkehren könnten, und dass wir uns niemals wieder treffen würden. Ich dachte auch, dass du dies ebenfalls vermutetest. Obwohl wir verschiedene Bedingungen hatten, wurden wir 1944 ins Heimatland zurückgeschickt. Wie glücklich war ich als wir uns nach zwei Jahren treffen konnten. Damals empfand ich diese Wendung des Schicksals als sehr seltsam.“ (Ayukawa 1995:458)

Vom Anfang an wurde Ayukawas Zustand von ihm, der damals wegen des Wiedersehens mit Takeuchi tief bewegt war, in *Senchū shuki* ziemlich klar überliefert. Die Freude Ayukawas war unfassbar. Noch dazu war er sicher, dass seine Erinnerung an die Treffen mit Freunden und Mitgliedern der Arechi-Schule vor der Truppenentsendung durch dieses Wiedersehen mit „T“ wieder zurückkommen würde. In der erste Hälfte von *Senchū shuki* wurden zusätzlich zu seinen Ideen auch die Erinnerungen an die Deportation ins Heimatland als erzählte Erinnerungen veröffentlicht.

In der zweiten Hälfte von *Senchū shuki* wurde ihr Inhalt von Ayukawas Erinnerungen zu seinen inneren Betrachtungen vertieft und die Erinnerungen der Vorkriegs-Arechi-Schule, die ihm an der Front nicht bewusst waren, kamen zurück. In diesem zweiten Teil von *Senchū shuki*¹¹ beabsichtigte Ayukawa hartnäckig, die Idee für die Geschichte zu schreiben.

¹¹ In *Senchū shuki* sagte Ayukawa folgendes: „Ich war albern in den Truppen, weil ich ohne Arechi-Schule leben konnte. Ich denke, dass dies ganz schändlich war.“ (Ayukawa 1995:509)

Dazu schildert Miyazaki Masumi folgendes:

„Die Idee der „Geschichte“, die in der zweiten Hälfte der Notiz wiederholt wurde, bedeutet, Ayukawa in den Strom der Zeit namens Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu platzieren. Man sieht, dass seine Idee, durch den Krieg zu schreiten, durchkreuzt wurde,. Er will seine Position durch ein Neuverständnis dieser seiner Idee festlegen. Die zweite Hälfte der Notiz ist ein Teil, in dem man von einer solchen Anstrengung angezogen wird. Dieser Teil schildert gleichzeitig, dass ihm die Orientierung schwer fällt. Dieses *Senchū shuki* ist ein richtiges Buch zum Nachdenken, darin suchte er nach der Quelle seiner Ideen. Er suchte angestrengt, was neu von der Quelle geboren wurde, um wieder zu „Arechi“ zurückzukehren.“ (Miyazaki 2002:48-49)

Tatsächlich schreibt Ayukawa über die Rolle, die *Senchū shuki* spielte, in „Senchū shuki kōki“:

„Auf alle Fälle waren diese Notizen meine bisherige Gesamtbilanz bis Februar oder März 1945 und gleichzeitig ein Ausgangspunkt, der meine Richtung bestimmte. Diese Notizen beeinflussten meine Lyrik und die Abhandlungen über Lyrik, die in der Nachkriegszeit geschrieben wurden.“ (Ayukawa 1995:543)

Ayukawa versuchte durch seine eigenen Ideen über den Krieg und die Geschichte zu „Arechi“ zurückzukehren. Er ging durch den Krieg hindurch und kehrte wieder zu Arechi zurück. Es war daher für seinen Geist eine notwendige Entfernung, *Senchū shuki* zu schreiben.

3.3.2. Vom Ende der Vorkriegs-Arechi-Schule zur Gründung der Nachkriegs-Arechi-Schule

Obwohl Ayukawa die Idee des Krieges und das Prinzip der Geschichte in *Senchū shuki* mit Sorgfalt beschrieb, verlor er, wie bereits oben erwähnt, die Arechi-Schule, zu der er jedoch nach dem Zweiten Weltkrieg zurückkehren sollte. Die genaue Sachlage besagt, dass Ayukawa mit den Lyrikern, die zu *LUNA* gehörten, eine Nachkriegs-Arechi-Schule, die die „Neue Arechi-Schule“ genannt wurde, gründete und es damit ein Ende der Vorkriegs-Arechi-Schule gab.

Genauer gesagt, als Ayukawa *Senchū shuki* schrieb, hatte er offenbar feste positive Gedanken über die Mitgliedern der Arechi-Schule. Im November 1965 wurde diese dokumentarische Literatur mit dem Titel *Senchū shuki*, wie sie 1945 geschrieben worden war, vom Verlag Shichōsha veröffentlicht. Dazu schrieb Ayukawa den erklärenden Essay, „*Senchū shuki kōki*“. Wenn man „*Senchū shuki kōki*“, das zwanzig Jahre später geschrieben wurde, mit *Senchū shuki* vergleicht, bemerken wir, dass Ayukawa, im Laufe der Zeit abgekühlt ist. Er selbst sagte: „Es ist schon zwanzig Jahre her, und daher fühle ich bedauerlicherweise nicht, dass *Senchū shuki* von mir geschrieben wurde. Andere Personen könnten in einem gewissen Sinne sagen, dass ich unverantwortlich war, aber ich konnte diese Notizen *Senchū shuki*, die ich vor zwanzig Jahre geschrieben habe, in „*Senchū shuki kōki*“ objektiv und kalt betrachten. (Ayukawa 1995:535) Ich bin sicher, dass dieser Temperamentsunterschied, dieser Unterschied im Gefühl, vom Verfließen der Zeit zuzuschreiben ist.

Jetzt möchten ich mich mit dem Prozess, in dem Ayukawa die Vorkriegs-Arechi-Schule verlor, beschäftigen.

Anlässlich seiner Entsendung an die Front im Jahr 1942 schrieb Ayukawa sogar ein Gedicht als sein Testament, da er annahm, er würde nicht aus dem Krieg zurückkehren. Damit verließ er die Arechi-Schule. Dieses besagte Gedicht trägt den Namen „Kyōjō no hito“ (Mensch auf der Brücke). Es wurde im März 1943 in der Lyrik-Zeitschrift *Koen* von ihrem Herausgeber Miyoshi Toyo'ichirō während Ayukawas Abwesenheit veröffentlicht. Das Gedicht „Kyōjō no hito“ wurde danach auch noch verbessert. Eine Spur der Gedanken von Ayukawa für „Kyōjō no hito“ können wir in *Senchū shuki* finden. Dieses Testament hat eine wichtige Position: Gemeinsam mit *Senchū shuki* gehört es zu den geistig monumentalen Werken Ayukawas, denn er war selbstverständlich bereit zum Sterben, als er sich in die Schlacht begab. Dennoch gab er während des strengen Exerzierens diese Entschlossenheit zum Tod in der zweiten Hälfte seiner Zeit als Soldat auf, um sich wieder in tiefste Gedanken zu begeben und schließlich lebend zur Arechi-Schule zurückkehren zu wollen. Dazu sagt Ayukawa:

„Ich entschloss mich dazu, in der Armee, die von jetzt an einige Jahre lang mein Leben bestimmen würde, ein hervorragender Soldat zu werden, wenn man mir nur die geringste Chance geben würde. Wenn ich dies nicht tat, musste ich mit Nachteilen rechnen. Da ich sogar um eine Klasse befördert wurde und ich den Vorgesetzten gefiel, wurde dies alles für mich. Mein Selbstbewusstsein wurde nach und nach stärker. Bis dahin sah ich die Welt, die jenseits der Mauer lag, mit einem Seufzer an. Die Welt war dort, wo ich

immer aus dem Fenster der Toilette sehen konnte, und führte sicher in die Welt, in der es früher die Vorkriegs-Arechi-Schule gab. Das war für mich die Freiheit eines Augenblicks. Wenn ich mich noch einmal vom schweren Druck gegen meinen Geist, von der Pflicht gegen meinen Körper und von der ziellosen Furcht befreien kann, dachte ich, so darf ich sterben. Aber ich widerspreche einer solchen Bestimmung. Jedenfalls muss ich mich aus Schwierigkeiten befreien und ein Jahrhundert durchqueren. Ich muss mich der Geschichte der Arechi-Schule vergewissern und mein Gesicht in der Geschichte als ein wirkliches Vorbild der Realität sehen. Diese Gedanken kamen in mir auf.“ (Ayukawa 1995:487-488)

In der Schlacht war Ayukawa ein Musterschüler. Er musste so tun, um zur Arechi-Schule zurückkehren zu können. In *Senchū shuki* beschrieb Ayukawa, wie man damit umging, Versuch und Irrtum zu wiederholen.

„Das Manöver erforderte die Abhärtung des Körpers bei gleichzeitiger Selbstvergessenheit. Durch den Genuss, diese Strenge durchzuhalten, veränderte ich mich nach und nach zu einem hervorragenden Soldaten.“ (Ayukawa 1995:490)

Ayukawa bekam durch strenge Militärübungen einen zähen Körper. Er lavierte sich geschickt durch den Krieg und konnte die geistigen Erschöpfungen unterdrücken. Er bemühte sich wegen seines brennenden Wunsches, zur Arechi-Schule zurückzukehren. Dieser Ayukawa wurde wider Erwarten aufgrund seiner Krankheit ins Heimatland geschickt. Er hatte das unvorstellbare Glück, dass er Takeuchi, ein Mitglied der Vorkriegs-Arechi-Schule und früherer Freund, wiedersehen konnte. Bei

beiden war es überschäumende, ehrliche Freude lebend heimzukehren und sich wieder zu treffen. Ayukawa schreibt darüber in der ersten Hälfte von *Senchū shuki*. Darin erzählt er auch über seinen Brief von Mogi Tokushige, welcher ebenfalls ein Mitglied der Vorkriegs-Arechi-Schule war:

„Von Mogi, der ein Freund aus der Zeit der Vorkriegs-Arechi-Schule war und damals in einer Truppe in Birma Dienst tat, bekam ich einen Brief. Darin stand: „Es wäre besser gewesen, wenn wir in nördliche Länder entsendet worden wären, weil wir ein nördliches Temperament haben. Aber wir wurden ironischerweise vom Schicksal in den Süden geschickt. Was denkst du jetzt unter der sengenden Sonne? Wie begreifst du jetzt dein früheres Leben und wie kommst du mit deinem neuen Leben zurecht?“ Ich schrieb sofort meine Antwort: „Ich habe mich nicht im geringsten verändert. Ich bewundere immer noch alles, was ich früher bewundert habe.“ (Ayukawa 1995:500~501)

In *Senchū shuki* gibt es eine überschwängliche tiefe Zuneigung und ein sehr starkes Verantwortungsbewusstsein. Es ist sicher, dass Ayukawa sah, dass sein Geist vom Krieg beschnitten wurde, als er zur Arechi-Schule zurückkehren wollte. Dafür musste er zunächst eingehend reflektieren, warum er sich nicht geändert, aber die Menschen um ihn herum sich in dieser wüsten Lebenssituation gänzlich verändert hatten.

Konkret gesagt bedeutete der Tod einiger Mitglieder der Arechi-Schule für die Schule sehr viel. Im letzten Abschnitt behandelten wir den Tod von Makino Kyotarō. Der Tod von Makino Kyotarō stand am Beginn der Idee der Arechi-Schule. Außerdem denke ich, dass der Tod von Morikawa Yoshinobu,

der im Krieg fiel, und der Selbstmord von Takeuchi Mikirō volgo „T“ gleich nach dem Kriegsende viel bedeuteten. Dass die Mitglieder der Vorkriegs-Arechi-Schule, mit denen Ayukawa im Schicksal der Nachkriegszeit kämpfen wollte, alle starben oder den Dichterkreis verließen, beraubte Ayukawa seines Feldes, der Arechi-Schule, und enttäuschte ihn sehr.

Ayukawa sagte in *Senchū shuki* :

„Wir, die noch Kinder waren, brachten die Zeitschrift *Arechi* heraus, 14 oder 15 Schüler, die am Lehrgang der Philosophischen Fakultät der Universität Waseda immatrikuliert waren. Wir waren die Mitglieder der Vorkriegs-Arechi-Schule. Ich dachte, dass du und ich uns ganz eifrig für diese Zeitschrift einsetzten. Ferner waren die Lyriker „F“, „Y“ und „M“ die Hauptmitglieder. Eigentlich erwartete ich dies nicht von der Zeitschrift *Arechi*. Da ich auch an zwei anderen Zeitschriften arbeitete, war mein literarischer Geschmack damit zufrieden, und ich dachte nicht daran, eine neue Zeitschrift herauszubringen, aber ich war von der eifrigen Haltung von „F“ und „Y“ genervt und aus diesem Grund wurde ich Herausgeber.“ (Ayukawa 1995:470-471)

Obwohl Ayukawa selbst bescheiden war, können wir erkennen, dass die Arechi-Schule in der Vorkriegszeit von eifrigen Mitgliedern, wie zum Beispiel „F“, „Y“ und anderen übernommen wurde. In „Hochū, Kiku no machi“ (Ergänzende Anmerkungen, Stadt von Kiku), das in *Senchū shuki* enthalten ist, steht:

„Ich erinnerte mich wegen des Titels der Zeitschrift an „The Waste

Land“ von T.S. Eliot. Doch entwickelte die Arechi-Schule von der Gründungszeit bis 1940 ihre eigene Essenz und erlangte bis dahin eine außergewöhnliche Unabhängigkeit, die alle unsere Erwartungen übertraf. Ich bin wirklich glücklich, das behaupten zu können. Diese Erfolge sind auch „M“, „Y“ und „T“ zu verdanken. (Ayukawa 1995:531-532)

„M“ ist Morikawa Yoshinobu, „Y“ ist Yamano Toshio und „T“ ist Takeuchi Mikio. Wir können den Grund, warum Ayukawa zur Vorkriegs-Arechi-Schule und zur Zeitschrift *Arechi* neigte, überall spüren, auch dass er von ihr geistig unterstützt wurde und mit ihr lebte. In *Senchū shuki* wurde die Vorkriegs-Arechi-Schule von Ayukawa folglich gelobt. Für Ayukawa war die Arechi-Schule nicht nur eine Lebensgemeinschaft sondern sogar eine Seelengemeinschaft. Aber das können wir aus den Essays über Lyrik, die danach geschrieben wurden, besonders aus „*Senchū shuki kōki*“, nicht erkennen. Ayukawa hatte nämlich in *Senchū shuki*, das 1944 geschrieben wurde, eine freundschaftliche Denkweise und ein Verhältnis zur Arechi-Schule. Aber wir können dies aus „*Senchū shuki kōki*“, das 1965 geschrieben wurde, nicht herauslesen. Den Grund für die große Änderung Ayukawas können wir aus diesem Buch erkennen. Ich denke, dass in diesem Werk das tatsächliche Sterben der Vorkriegs-Arechi-Schule vollzogen wird. Ayukawa sagte über die Betätigungen der Vorkriegs-Arechi-Schule in seinem Essay „Arechi ni tsuite“: „Die Entstehung der Arechi-Schule liegt ungefähr zehn Jahre zurück. Während des Krieges wurden jedoch fast alle Mitglieder der Vorkriegs-Arechi-Schule einberufen, daher waren ausschließlich Miyoshi Toyo'ichirō und Nakagiri Masao, die aufgrund ihres

physischen Zustandes für untauglich erklärt wurden, als Dichter der Vorkriegs-Arechi-Schule aktiv.“ In der Nachkriegszeit wurde „Arechi“ dann hauptsächlich durch die Anstrengungen von Tamura Ryūichi und Kuroda Saburō wieder herausgegeben, aber unter von der Vorkriegszeit sehr verschiedenen Bedingungen.“ (Ayukawa 1995:33) Dem Essay können wir entnehmen, dass die Vorkriegs-Arechi-Schule ausstarb, und dass Ayukawa und die anderen gezwungen waren, in der Nachkriegszeit einen Neubeginn zu starten. Tamura sagte: „Ayukawa ist gewissermaßen der Produzent der Zeitschrift *Arechi*.“ (Tamura 2007:306) Tamura erkannte, dass Ayukawa vom Anfang bis zum Ende die Hauptrolle in der Vorkriegs- und Nachkriegs-Arechi-Schule spielte. Hitta Torakichi, ebenfalls ein Mitglied, das eine Rolle sowohl in der Vorkriegs- als auch in der Nachkriegs-Arechi-Schule spielte, war der jüngere Bruder von Takeuchi Mikirō, der sich sein Leben nahm. Hitta begleitete Ayukawa, als Ayukawa Takeuchi wiedersah. In *Senchū shuki* und „Senchū shuki kōki“ können wir sehen, dass Hitta sich für Ayukawa um den Beginn und die Entwicklung der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit bemühte. Hitta wurde in *Arechi shishū* aufgenommen.

Da Ayukawa in der Nachkriegszeit den früheren Kollegen, die zusammen mit Ayukawa die gute alte Zeit verbrachten, widerstehen konnte, veränderte die Nachkriegs-Arechi-Schule vielleicht ihr Wesen. Im Gegensatz zu ihren Meinungen wurden alle Mitglieder der Vorkriegs-Arechi-Schule durch den Krieg oder dessen Nachwirkungen beeinflusst. Migi, Morikawa und Yamano starben schließlich. An Nachrichten über die Vorkriegs-Arechi-Schule in der

Nachkriegszeit gibt es in „*Senchū shuki kōki*“ Folgendes zu lesen:

„Morikawa starb auf dem Schlachtfeld und an Krankheit in Birma, Ninomiya starb auf dem Schlachtfeld in der Nähe der Landesgrenze zwischen der Sowjetunion und der Mandschurei, Fujii starb auf dem Schlachtfeld, Mogi starb auf dem Schlachtfeld in Birma, Fuyumura verschwand, Kuwabara kehrte nach Amerika zurück, Takeuchi beging sofort nach Kriegsende Selbstmord und Yamano starb zur gleichen Zeit an einer schweren Krankheit. Fujikawa, der eine Eisenhütte in der Präfektur Gifu betrieb, und ein paar andere Kollegen überlebten.“ (Ayukawa 1995:537)

Durch den Selbstmord von Takeuchi wurde es in der Arechi-Schule noch elender. Ayukawa sagte über Takeuchi in „*Senchū shuki kōki*“: „Als ich nach Tokyō kam, hatten wir keine Gelegenheiten mehr wie früher, um uns zu treffen. Takeuchi trank in seiner Freizeit eifrig.“ (Ayukawa 1995:538) In „*Senchū shuki kōki*“ sagte Ayukawa über Takeuchis Tod, „Die Untersuchungen der Polizei konnte den wahren Grund seines Todes nicht ermitteln und sie entschied schließlich, dass sein Weltschmerz dafür verantwortlich war. (Ayukawa 1995:539) Nach der Ansicht von Ayukawa war seine Todesursache eher eine Alkoholvergiftung und die Verschlechterung der Beschaffung von Geldmitteln.

So musste Ayukawa unter doppeltem Kummer leiden. „Warum konnte nur ich überleben? Warum mussten meine Freunde fallen?“ fragte er. Obwohl er entschied, in der Schlacht für sein Land zu sterben, obwohl er als Offizier Truppen verschickte, die die anstrengendsten Plackereien in der Schlacht erlebten, litt er trotzdem als Intellektueller, da er sich damit begnügen und

dieses Leben annehmen musste, ohne jegliche Möglichkeit zu haben, diese Ungerechtigkeiten ändern zu können. Um so mehr quälte er sich, weil er ein Dichter war, doch konnte er sich nicht von der Ideologie der Kriegszeit lösen. Er wollte nicht über den Krieg schreiben, aber er musste. Daher schrieb er in der Nachkriegszeit nicht nur Lyrik, sondern auch besonders viele Essays. Als Ayukawa die bisherige Grundlage der Arechi-Schule verlor, musste er zuerst eine neue Grundlage im verfallenen Japan suchen, um die Arechi-Schule wiederherzustellen.

Er freute sich sehr über die lang ersehnte Rücksendung in sein Heimatland. Ayukawa verstand den Krieg als ein zwei Jahre lang andauerndes Kriechen durch einen Tunnel. Obwohl er, ständig zwischen Leben und Tod, am Ende trotzdem überlebte, hatte er seine Arechi-Schule verloren. Zurück vom Schlachtfeld, musste er lernen, mit einer äußerst harten Wirklichkeit umzugehen.

„Nachdem ich vom Schlachtfeld ins Heimatland zurückgekehrt war, hatte ich mit meinen Freunden, die ich über Takeuchi kennengelernt hatte, regen Briefkontakt: Darunter waren Miyoshi Toyo'ichirō, Nakagiri Masao, Hitta Hirokichi und Futamura Ryōjirō. Besonders viel Austausch bestand mit Miyoshi und Futamura. Tamura konnte ich erst erreichen, als ich vom Sanatorium wegen dessen Evakuierung in die Präfektur Fukui ging. Währenddessen hatten Miyoshi, Hitta, Kisaragi und andere ein paar Lyrikzeitschriften mittels Matrizedruck veröffentlicht. Ich erinnere mich, dass das Gedicht „Shūjin“ (Gefangene) von Miyoshi darin veröffentlicht wurde.

Bald nach dem Krieg, planten alte Freunde, die in Tokyō lebten, *Arechi* wieder zu veröffentlichen. Ich glaube, sie hatten das eigentlich schon vergessen, aber in einem Brief von Hitta konnte man die Mitglieder der Arechi-Schule, Tamura, Miyoshi, Kitamura, Horikoshi, Sasaki, Tokoro, Kawai, Yamano, Takeuchi, Hita und mich, nachlesen.“ (Ayukawa 1995:539-540)

Die damalige Sachlage können wir aus dem Brief von Miyoshi an Ayukawa herauslesen. Sie planten, in *Arechi* einen gewissen Raum für Essays einzurichten. Aber Ayukawa sagte: „Nach vielen Verwicklungen betätigten sich schließlich in der Arechi-Schule nur Lyriker.“ (Ayukawa 1995:542)

Dadurch wurde die neue Arechi-Schule von den Mitgliedern der Zeitschrift *Shishū* der Vorkriegszeit, vormals *LUNA*, gegründet. Im September 1947 wurde die Zeitschrift *Arechi* von der Nachkriegs-Arechi-Schule mit Lyrik in der typischen Gedichtform der *senjoshi* (Gedichte in der Nachkriegszeit) veröffentlicht. Damit spielte die Nachkriegs-Arechi-Schule die Hauptrolle in den Dichterkreisen der *senjoshi*.

4. Die dichterische Essenz der Arechi-Schule

4.1. Was sich die Arechi-Schule von Ayukawa Nobuos „Kyōjō no Hito“ (Mensch auf der Brücke) wünschte

In diesem Abschnitt ich mich mit Ayukawa Nobuos Lyrik „Kyōjō no Hito“ und untersuche, wie diese sich von der Kriegszeit zur Nachkriegszeit wandelte. Dann möchte ich fragen, wie sich der Geist der Nachkriegs-Arechi-Schule formierte.

„Kyōjō no Hito“ wurde zweimal, einmal im und einmal nach dem Krieg, veröffentlicht. Die Ausgabe, die während des Krieges entstand, wurde ein Jahr nach Ayukawas Einberufung, also 1943, in der Lyrik-Zeitschrift *Koen*, die von Moyoshi Toyochirō herausgegeben wurde, veröffentlicht. „Kyōjō no Hito“ wurde später 1951 in der Anthologie *Arechi shishū* veröffentlicht und dieses Gedicht hat die vollständigste Form. Zu diesem Punkt sagt Ueda Masayuki:

„Genauer gesagt, gibt es im Juni 1948 noch ein Gedicht „Kyōjō no Hito“, es in der Zeitschrift *Runesansu* (Renaissance) komplett in 17 Strophen und 123 Zeilen veröffentlicht wurde. Diese Auflage wurde also zwischen den beiden anderen herausgegeben. Die Unordnung und der Verlust der Nachkriegszeit wurden in dieser Lyrik mit viel Einfühlungsvermögen stark reflektiert, ein lyrischer Stil mischt sich darin mit Sentimentalität. Das nihilistische Gemüt war überschwänglich, deshalb glaube ich, dass Ayukawa seine Lage immer noch nicht klar konstatieren konnte.“ (Ueda 1984:105)

Beim Dichten erklärte Ayukawa die Befreiung vom Lyrismus in „Oboegaki - Gendaishi no seikakuteki henka to hōkō“ (Memorandum der Vorkriegszeit – Die Veränderung des Charakters und die Richtung für das moderne Gedicht) im 19. Band von *LE BAL* des Jahres 1939. Aber in Ayukawas Lyrik „Kyōjō no Hito“, die er 1948 überarbeitet hatte, wurde er besonders sentimental, wodurch wir sein profundes Nachdenken über Lyrik am Neubeginn nach dem Krieg erkennen können. Akitani Yutaka sagte über „Kyōjō no Hito“ von 1943:

„Kyōjō no Hito“ war die Lyrik Ayukawas, die in der Lyrik-Zeitschrift *Koen*

veröffentlicht wurde. Er übergab Miyoshi dieses Werk und trat daraufhin in die Armee ein. Diese Lyrik wurde wahrscheinlich im Sommer des 17. Jahres der Shōwa-Zeit geschrieben. Beim Lesen dieser Lyrik hatte ich das Gefühl, Ayukawa würde im Zwielflicht seines Lebens in der Kälte von Gletschereis und Dunkelheit umhüllt.“ (Akitani 1986:203)

Außerdem sagte Kitagawa Tōru in *Gendai no shijin 2 Ayukawa Nobuo* (Moderne Dichter II: Ayukawa Nobuo, herausgegeben von Ōoka Makoto und Tanikawa Shuntarō) über die Lyrik „Kyōjō no Hito“: „Der Autor hing diese Lyrik über sein Bett im Feldhospital Jiguri, in das er wegen Tuberkulose eingeliefert wurde und begann, diese Lyrik zu ändern und zu verbessern. Ich denke, dass „Kyōjō no Hito“ eine entscheidende Rolle für die Verbindung von Ayukawas Werken der Kriegszeit und der Nachkriegszeit spielt.

4.1.1 Das Manuskript zu „Kyōjō no Hito“ in der Kriegszeit

Die erste Fassung von „Kyōjō no Hito“ wurde in der Zeitschrift *Koen*, die von Miyoshi Toyo'ichirō herausgegeben wurde, im März 1943 veröffentlicht. Bevor Ayukawa im Oktober 1942 nach Sumatra einzogen wurde, gab er Miyoshi das Manuskript zu „Kyōjō no Hito“. So kam es, dass diese Ausgabe von *Koen* sogar vom Heimatland Japan nach Sumatra geschickt wurde.

Dieses in der Kriegszeit geschriebene Manuskript ist ein Gedicht, es aus 56 Zeilen besteht und in 10 Strophen unterteilt ist. Damit ist es also nicht sehr lang. Es wurde in der Schriftsprache eines weniger klassischen Japanisch geschrieben, daher hat diese Lyrik nicht nur das Image der freien Verse, sondern erscheint auch hart im Rhythmus. Es ist keine Übertreibung zu

sagen, dass die Landschaftsbeschreibungen dieser Lyrik, die innerliche Welt des *Anata* (Du) vorstellen und dass diese für Ayukawa die Trauer über den Abschied von sich selbst bedeutete, da er die Entsendung zu den Truppen als Gang ins Nirvana betrachtete. Ueda schreibt darüber:

„In den ersten vier Strophen geht es um die Menschen, die ihr Leben in der Stadt leben, auf der Brücke stehen und ihre innerliche Landschaft betrachten. Der Punkt, auf dem sie zwischen dem Nirvana und der irdischen Welt stehen bleiben, ist außergewöhnlich symbolisch. Sie haben nur ein Schicksal, das sie annehmen müssen. In diesen vier Strophen werden „Künstlichkeit“ und „Natur“ im Zusammenhang damit verglichen. In der Künstlichkeit der Stadt wurde die Befreiung der Natur gewählt.“ (Ueda 1984:104)

In der zweiten Strophe gibt es einige Passagen: „Der ermüdete Vogel aufgrund der Künstlichkeit / weist auf den ehemaligen dunklen Zweig zurück“ und „Wenn pures Grün / Das Wasser vom Hügel des Grabes ruft / Der Gesichtsausdruck des Wassers verändert sich absolut nicht.“ Wir können durch das Lesen die irdische Welt als reine Künstlichkeit und das Nirvana als Natur erkennen.

Du, Mann, der Du eine heiße Stirn hast, auf einer Brücke!

Du wirst ein Korn des dunstigen Nebels und

Bestätigst die Spuren Deines Lebens zu löschen

Was denkst Du in der Zeit der Dämmerung

Tausend Schritte, auf der rückwärtigen Seite

Legen ihre Füße auf die Treppe des Vergessens

Während Du dem unreinen Wasser, das unter der Erde wogt, zuhörst
hältst Du Dich am gleichen hölzernen Geländer fest und steigst in das
gleiche Labyrinth hinab.

Ein ruhiger Augenblick wurde ausgewählt

Wie nur der Leib verheilen kann

Du, Mann, der Du weinende Augen hast, auf einer Brücke!

Liegst zitternd selbst unter dem Himmel des Sonnenuntergangs

Ich war überrascht, dass Du dem Wort des Windes, der oben schwarzes
Wasser weht, für immer zuhörst.

Du entfernst Dich vom verschwommenen Abgrund

Kann ein stabiles Leben wie ein schlanker Fluss gehen?

Aber Du, Mann auf einer Brücke!

Wenn Du irgendwo zum äußeren Ende gehst

Diese Schweigsamkeit des blassen Flusses läuft nach der Uhr,

Die innere verrinnt

Und versperrt Dir den Weg wie viele Türen

Oder wird Dein Leib länger, wie die Schatten am Nachmittag?

Warum vergaßt Du es bis jetzt?

Dass Du selbst ein kleiner Raum warst.

Dass es nur keine Entfernung zwischen dieser und der anderen Welt gibt.

Du, Mann auf einer Brücke!

Das Ende der Schönheit hatte keine Himmelsrichtung,

Kein Feuerwerk und keinen Wunschtraum

Wind blies hierher nicht

Wurdest Du Ultramarinblau unterstützt, während Du Deinen Blick auf das
Jenseits richtetest?

Ist Dir noch kalt?

Du, Mann auf einer Brücke!

In dieser letzten Strophe schrieb Ayukawa über *Du* als einen Mann aus Fleisch und Blut, obwohl *Du* sich von der irdischen Welt verabschiedete. Es gibt die Passage „Du bist kalt“: Obwohl *Du* tot war, konnte *Du* die Verbindung zur irdischen Welt noch immer nicht trennen. Wenn das Manuskript „*Kyōjō no Hito*“ von 1942 das Testament Ayukawas ist, ist *Du* sicher Ayukawa selbst und die Erinnerung an die irdische Welt in dieser letzten Strophe ist die innerliche Landschaft Ayukawas.

4.1.2. Das Manuskript „*Kyōjō no Hito*“ in der Nachkriegszeit

Im Gegensatz zur Kriegszeit wurde das Manuskript „*Kyōjō no Hito*“ in der Nachkriegszeit zu einem langen Gedicht mit 240 Zeilen, die in acht Strophen gegliedert waren. Beide, Miyoshi Toyochirō und Ueda Masayuki, betrachteten „*Kyōjō no Hito*“ in der Kriegszeit und „*Kyōjō no Hito*“ in der Nachkriegszeit als zwei Teile. Andererseits wollte Kitamura Tarō diese unterschiedlichen Versionen als zwei verschiedene Gedichte behandeln. Es

gibt in Form und Inhalt wirklich viele unterschiedliche Punkte. Wenn wir diese beiden Gedichte als verschiedene Werke behandeln, empfinden wir sie bestimmt nicht als eine einzige Lyrik.

In „Kyōjō no Hito“ der Nachkriegszeit verschwand die Steifheit der Schriftsprache. Ayukawa verfügte frei über die Satzzeichen und erzeugte damit einen ungezwungeneren Sprachfluss. Außerdem wurde die Landschaft der Außenwelt unter dem Einfluss der Realität geschrieben und wir vernehmen darin eine traurige, arme und ermüdete Landschaft der Nachkriegszeit. In der zweiten und dritten Strophe schaltete Ayukawa Teile ein, die so wie die Töne und die Phrasen von „Das wüste Land“ aussehen. Ein großer Unterschied im Manuskript der Kriegszeit ist die Existenz von *Anata* (Du). In der ersten Strophe von „Kyōjō no Hito“ der Nachkriegszeit lesen wir: „Während ein Mensch das Flussufer zum Jenseits überblickt.“

Miyazaki sagte dazu: „Er kam aus dem Jenseits zurück, daher war *Du* genau der Bewohner, der bewies, dass *Du* kein Toter war, der der eigenen Vergangenheit entsprach, weil *Du* eine Erinnerung hatte.“ (Miyazaki 2002:206)

So liegt das Gedankenbild Aykawas, das er beim Neubeginn nach dem Krieg hatte, groß übereinander. In der sechsten Strophe lautet ein besonders beeindruckender Absatz:

„Du, einsamer Mann auf einer Brücke!

Warum vergaßt Du bis jetzt?

Dass Du selbst ein Stern

Im Himmel warst, der vergessen wurde ...

Dass es nur keine Entfernung

Zwischen dieser und der anderen Welt gibt... ..“

Miyazaki Masumi sagte über diese Teile:

„[...] es ist ein kurzer Abstand zum Tod für *Du*. Aber *Du* kann diese kurze Entfernung in die Gegenwart herein nicht überschreiten. „Der Stern, der im Himmel verlassen wurde“, bedeutet: „Der Mann, der gerade noch einmal dem Tod entronnen ist.“ (Miyazaki 2002:206)

Dann sagte Miyazaki über Teile der sechsten Strophe, zu der Ayukawa öffentlich in *Senchū shuki* erklärte, sie in die Nachkriegs-Ausgabe von „Kyōjō no Hito“ hinzugefügt zu haben:

„Du, Mann auf einer Brücke!

Der Nebel ist dicht und der Schatten ist schwach,

Wie tief der Zweifel auch ist

Du, Mann, der Du das Schicksal bestimmtest,

willst Dich nicht umsehen.“

„Durch *Du*, der sich um sah, und *Du*, der in der Gegenwart ein wenig rote Farbe auf den Wangen trug, können wir verstehen, dass die Lyriker selbst ihre eigene Erscheinung enthüllten, die „Du, Mann, der Du das Schicksal bestimmtest“ absolut nicht erfüllte. Wir können vielleicht verstehen, dass

die Lyriker traurig feststellten, dass sie ihre Existenz nicht bestimmen konnten. Wer ist „Du, Mann, der Du das Schicksal bestimmtest“ überhaupt? Nehmen wir noch eine Strophe aus der Lyrik „Du, Mann auf einer Brücke“: Der Tote als „der Stern am Himmel“, der keinen Rückweg aus dem Jenseits kannte.“ (Miyazaki 2002:206)

Wenn wir als konkretes Beispiel „Der Mensch, der das Schicksal bestimmte“ anführen, können wir den gefallenen „M“, also Morikawa Yohinobu, der ein Mitglied der Vorkriegs-Arechi-Schule, ein Freund Ayukawas war und besonderes Talent für Lyrik hatte, aufnehmen. Ayukawa veröffentlichte die Lyrik Morikawas in der Anthologie *Arechi shishū*. Ueda erwähnte zu „Du, Mann, der Du das Schicksal bestimmtest“:

„Obwohl es im Vorkriegs-Manuskript „Kyōjō no Hito“¹² eine Leerzeile gab, in der Ayukawa *Kaze no kotoba* (Wort des Windes) schreiben sollte, setzte er an diese Stelle die Zeile *Hoshi no kimatte iru mono wa furimukou to mo shinai* (Du, Mann, der Du das Schicksal bestimmtest, willst Dich nicht umsehen). Ich kann dies so verstehen: Wir sollen, da es bereits die gleiche Zeile in seiner Lyrik „Amerika“ gibt, denken, dass seine Entscheidung über einen Neubeginn in der Nachkriegszeit mit dieser Zeile gelegt wurde. Wir sollen nämlich, während Ayukawa den Toten und die Vergangenheit, ansieht, erkennen, dass er die Rolle als Mittelsmann, der eine Lücke in der Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft erträgt, wählt.“ (Ueda 1984:105)

¹² Das Jahr, in dem Ayukawa sein erstes Manuskript „Kyōjō no Hito“ an Miyoshi Toyōichirō übergab, war 1942, und die Lyrik-Zeitschrift *Koen* wurde im März 1943 veröffentlicht. So müssen wir dieses Manuskript aus der Kriegszeit datieren.

Ferner bemerkt Ueda über einige Unterschiede und eine Gemeinsamkeit, die es zwischen der Urfassung (dem Kriegszeit-Manuskript) und der Fassung der Nachkriegszeit (dem Nachkriegs-Manuskript) gibt, Folgendes:

„Die Erste hat den Nihilismus dessen, der zum Sterben bereit war, und die Letztere hat den Nihilismus dessen, der vom Tod verstoßen wurde. Beim ersten können wir den jugendlichen Lyrizismus spüren, aber beim Letzteren können wir die Verzweiflung und Einsamkeit spüren.“ (Ueda 1984:105)

In der Lyrik „*Kyōjō no Hito*“ schrieb Ayukawa über die Erscheinung von *Anata* (Du), der als „Mittelsmann“ die „Gegenwart der Lücke“ übernahm. Später entschied Ayukawa beim Neubeginn in der Nachkriegszeit als Hauptmitglied der Arechi-Schule die Lage und Richtung des Geistes der Arechi-Schule ausdrücklich für sich.

4.2. Die Arechi-Schule und das Totenlied

Wir finden in der Lyrik der Nachkriegs-Arechi-Schule viele Gedichte, die den Tod im Krieg beinhalten oder damit in Zusammenhang stehen. In diesem Abschnitt möchte ich einige repräsentative Beispiele dieser Lyrik in meine Arbeit aufnehmen und analysieren.

4.2.1. „Shinda otoko“ (Ein toter Mann) aus der Serie Ayukawa Nobuos *Kyōjō no Hito*

Zuerst möchte ich Ayukawas Lyrik „Shinda otoko“ aufnehmen. Sie wurde eigentlich 1947 in der Lyrik-Zeitschrift *Junsuishi* (Reines Gedicht: Februar) veröffentlicht. Danach wurde sie nochmals in der Anthologie *Arechi shishū*

1951 veröffentlicht und kam tatsächlich in den Dichterkreisen zur Sprache.

„Mitunter heraus aus dem Nebel oder
 In den Schritten auf allen Treppen
 Der Testamentsvollstrecker zeigt sich dir unklar.
 – Das ist der Anfang von allem.“

Dies ist die erste Strophe der Lyrik „Shinda otoko“. In der Zeile *Hoshi no kimatte iru mono wa furimukou to mo shinai* (Du, Mann der Du das Schicksal bestimmtest, willst Dich nicht umsehen), nach der Ayukawa schon beim Verfassen seiner Aufzeichnung *Senchū shuki* suchte, erkennt man, dass er sich auf die Nachkriegszeit einließ und der Tod im Krieg seine Lyrik bestimmte. Die, die vom Krieg zurückkamen, sind die, die kein Schicksal hatten. Ayukawa orientierte sich als *Hoshi no kimatte inai mono* (Du, Mann, der Du noch immer kein Schicksal hattest). Dann orientierte er sich an seiner Lyrik „Kyōjō no Hito“. In seiner Lyrik „Shinda otoko“ erklärte Ayukawa seine persönliche Aufgabe als *Yuigon shikkōnin* (Testamentsvollstrecker).

Dies zeigt seine Orientierung beim Schreiben von Lyrik. Miyazaki sagte darüber:

„Es ist eine beachtliche Zwiespältigkeit, in der ein Mann zwischen einem Totgeweihten und einem Lebendigen hin- und hergerissen wird, er als Toter die Augen seiner Seele wählen lässt und sich dann zum Testamentsvollstrecker bestimmt, um einen Sinn für sein Leben zu finden.“

Er gab sich selbst den Befehl, mit dem Toten in seinem Inneren zusammenzuleben und selbst als ein Toter zu leben. In diesem Sinne kann man die Lyrik „Shinda otoko“ als Requiem für die Gefallenen und ihre Auferstehung ansehen, was die beachtliche öffentliche Rolle Ayukawas in der Nachkriegszeit erklärt.“ (Miyazaki 2002:54-55)

Ayukawa wollte wagemutig den großen Widerspruch, den er als der Tote lebte, obwohl er eigentlich am Leben war, ausführen. Seine Entscheidung dazu wurde maßgeblich von „M“ beeinflusst. „M“ war Morikawa Yoshinobu, der früher ein Freund Ayukawas und ein Mitglied der Arechi-Schule war. Im Essay „Morikawa Yoshinobu I“ sagte Ayukawa:

„Ich behandelte den Tod Morikawas in meiner Lyrik „Shinda otoko“, aber ich entwickelte darin nie eine Sentimentalität für den Tod Morikawas. Eigentlich war es gleichgültig, ob ich den Tod Morikawas behandelte oder nicht. Ich brauchte den Tod eines Lyrikers als Modell, das war der einzige Grund. Wenn ich den Tod Morikawas in dieser Lyrik betrauerte, war sie wie ein Blumenkranz für eine Trauerfeier, ohne Farbe und ohne Duft. (Ayukawa 1995:51)

Es zeigt sich nicht immer, dass der Tod Morikawas für Ayukawa unbedeutend war. Ayukawa sagte uns, dass hinter dem Tod Morikawas unzählige Gefallene standen und er aus naheliegenden Gründen in „Shinda otoko“ einfach den Tod Morikawas behandelte. Trotzdem können wir aus dem folgenden Text erkennen, dass Ayukawa in Bezug auf den Tod „M“s eigentlich einen tiefsitzenden Komplex hatte:

„Nur mit knapper Not konnte ich überleben und setzte mich aktiv für die

Lyrik nach dem Krieg ein. Alle Lehren, die ich aus dem Weltkrieg zog, schöpfte ich aus dem Tod Morikawas. Ich glaube, es war eine Erlösung für mich, über einen toten Freund nachzudenken, um so von meiner Krankheit, meinem Selbst, geheilt zu werden.“ (Ayukawa 1995:50)

Außerdem äußerte er sich über sein Leben so:

„Ich denke, dass ich einfach nur durch Zufall überlebt habe. Als ich mit dem Glück, dass ich das Testament nicht veröffentlichte, in die verfallene Stadt in den Krieg geschickt wurde, hatte ich ein leeres Gefühl, so ist der Zufall.“ (Ayukawa 1995:51-52)

Wenn Ayukawa mit seinen Fähigkeiten das Leben, das er gewinnen sollte, tatsächlich errang, denke ich, dass er vielmehr Selbstvertrauen für sein Leben haben, und dass er sicher ein ideales Leben führen konnte. Noch dazu denke ich, dass er *sengoshi* als Dichtung für ein positives Leben schreiben konnte. Aber leider muss Ayukawa gleich nach dem Krieg damit beginnen, die Bedeutungen seines eigenen Lebens mittels der *sengoshi* in Frage zu stellen. Solange Ayukawa ein leeres Leben hat, muss er für immer wie „Kyōjō no Hito“ zwischen dem Krieg und der Zeit nach dem Krieg stehen. Tatsächlich musste Ayukawa widersprüchlicherweise als Toter leben, um die Bedeutungen der Tode der Gefallenen zu hinterfragen. Ich denke, dass die schönste und aufrichtigste Lebensweise für Ayukawa ein Leben als Lyriker war. Folglich denke ich, dass Ayukawa die Bedeutung der im Krieg gefallenen, wie Morikawa oder anderer, brauchte, um die Bedeutung des eigenen Lebens zu verstehen. Solange Ayukawa die Notwendigkeit der Tode der Gefallenen nicht findet, wird er die Notwendigkeit des eigenen Lebens

auch nicht finden können. Wenn Ayukawa die Notwendigkeit des Todes Morikawas nicht finden kann, muss er für immer als Testamentsvollstrecker leben.

Die Lyrik „Shinda otoko“ endet mit der Begräbnisfeier für die Hauptperson „M“.

Am Tag der Beerdigung gab es keine Worte zu sagen und

Niemand war anwesend,

Es gab keine Entrüstung, keine Trauer

Und keinen unzufriedenen Gebrechlichen Stuhl,

Du hast deine Füße nur in

Schwere Schuhe gesteckt und dich ruhig niedergelegt.

„Auf Wiedersehen! Die Sonne und die See sind kaum verlässlich.“

M! M, du schläfst im Grab!

Hast du immer noch deine Schmerzen im Herz?

Yoshimoto Takaaki sah folgende Vorstellung:

„Der Eindruck der Strophe „Du hast deine Füße nur in / Schwere Schuhe gesteckt und dich ruhig niedergelegt.“ ist eine Vorstellung, von der Leiche eines Soldaten, die die Füße nur in schwere Schuhe steckt und wie ein Stock liegen bleibt. Um es klarer auszudrücken: Der Eindruck ist das Bild von einem selbst: Man ist selbst ein solcher Soldat und schleppt und schleppt.“ (Yoshimoto 1994:144)

Yoshimoto meinte, dass der Eindruck dieser Lyrik nicht nur allgemein sei,

sondern ein Bild, das man wirklich sah und klar in Zusammenhang brachte mit einem unmittelbaren, näher kommenden Gefühl. Je näher, umso drängender fühlte Ayukawa den Tod der Gefallenen. Der Tod der Gefallenen war nicht nur der Tod von Wildfremden, sondern auch sein eigener oder eines nahestehenden. Ayukawa und die anderen der Nachkriegs-Arechi-Schule riskierten ihr Dasein und schrieben in ihrer Lyrik über den Tod im Krieg. Die Hauptfigur der Nachkriegs-Arechi-Schule, Ayukawa, fragte anhand der Lyrik, die diese bittere Realität in sich trug, immer wieder nach der wirklichen Bedeutung des Todes auf dem Schlachtfeld.

4.2.2. „Tachi-kan“ (Stehsarg) aus der Serie Tamura Ryūichis *Tachi-kan*

„Tachi-kan“ wurde als erste Lyrik in die Anthologie *Yonsen no hi to yoru* (4000 Tage und Nächte) aufgenommen und 1952 in der Anthologie *Arechi Shishū* veröffentlicht. Diese Lyrik hat eine kompositorische Eigentümlichkeit und war das erste Werk, das Tamura nach dem Krieg vollendete. Ihren Titel „Tachi-kan“ gab es schon in Ayukawas Lyrik, darüber sagte Tamura in seinem Essay „Rojō no hato“ (Taube auf dem Weg):

„Ungefähr ein Jahr bevor diese Lyrik geschrieben wurde, veröffentlichte Ayukawa seine Lyrik „Uramachi ni te“ (In einem heruntergekommenen Viertel) in einer Zeitschrift. In dieser Lyrik gab es folgende Strophe:

„In der feuchten Dachkammer

Riecht sogar das frische Brot nach Tod

– Wir wollen leben, nicht wahr?

– Ich bin *Tachi-kan* für dich.“

„Es bestehen Gründe, warum meine Fantasie zur Strophe „Tachi-kan“ angetrieben wurde.“ (Tamura 2010: 376-377) Die Fantasie Tamuras zeugt davon: „Die Kraft treibt das Gefühl eines Lyrikers und erschafft es immer wieder neu.“ (Tamura 2010:377) Das Wort „Tachi-kan“ trieb die Fantasie Tamuras weiter, sodass er eine sehr lange Dichtung schrieb.

„Berühr nicht meine Leiche!

Eure Hände

Können nicht den „Tod“ berühren.

Meine Leiche!

Misch dich in die Menge

und sei dem Regen ausgesetzt!

Wir haben keine Hände.

Wir haben keine Hände

Mit denen wir den Tod berühren sollen.“

Hidaka Takao sagte über diese Lyrik:

„[...] Die Lyrik „Tachi-kan“, die mit wohlgeordneter kontrapunktierender Struktur geschrieben wurde, ist das äußerst heftige, endgültige, aber auch

widersprüchliche Ergebnis, das Tamura in seiner ersten Anthologie *Yonsen no hi to yoru* erreichte. Eine ebenfalls ausgezeichnete Lyrik finden wir hier auch in „Mittsu no koe“ (Drei Stimmen), der letzten Lyrik dieser Anthologie. [...] Sie drückt die Situation der gegenwärtigen Menschen aus, denen weder leben noch sterben erlaubt wird.“ (Hidaka 1984:92)

Außerdem sagte Hidaka, dass Tamura folgendes über die Menschen dachte: „Im Inneren Tamuras haben die Menschen die Bestimmung, als Individuen leben zu können, daher können sie auch als solche sterben. Welche Bedeutung hat es, dass die Menschen als Individuen leben? Es bedeutet, dass sie eigene „Worte und Fantasien“ haben, ohne die sie keinen wahren individuellen Tod sterben können.

So dachte Tamura über Leben und Tod. Die Menschen, die Tamura in der Anthologie *Yonsen no hi to yoru* wieder aufleben lässt, sind jene, denen „Worte und Fantasien“ weggenommen wurden und die als Nummer für die Masse starben.“ (Hidaka 1984:89)

Den Tod der Menschen, die als Nummer für die Masse starben, erkennt Tamura nicht als einen natürlichen an. Er sagte, dass die Menschen ohne „Worte und Fantasien“ nicht menschenwürdig leben können, daher gibt es weder Hände noch eine Möglichkeit für die Bestattung dieser Toten. Tamura behauptet, dass er seine „Leiche mit der Menge mischen und dem Regen aussetzen lässt.“ Wir können aus dieser Lyrik herauslesen, wie Tamura Personen wahrnahm und die Vorstellungen, die in seiner Lyrik beschrieben werden, sind stets aufrechte:

„Meine Leiche

Lass sie in einem Sarg, in dem man stehen bleibt!

Lass sie aufrecht stehen! “

An dieser Strophe können wir feststellen, dass Tamura das Aufrechte als die Vorstellung vom idealen Leben behandelte. Yamada Yūsaku sagte Folgendes über das Gefühl Tamuras:

„In dieser Lyrik, in der es keinen Staat und keine Gesellschaften auf der Erde gibt, die das Leben oder den Tod der Menschen wert sind, lässt Tamura die Leiche im Sarg aufrecht stehen. So will er der Lyrik helfen. [...] Für Tamura bedeutet das Leben, dass die Menschen auf der Erde aufrecht stehen. Tamura verfluchte alles Liegende, Waagrechte, das das Bild des Todes in sich trug. (Yamada 1984:116)

In dieser Lyrik Tamuras, die im Imperativ geschrieben wurde und deswegen einen originellen Effekt hatte, gibt es eine besondere Beharrlichkeit im Wort, einen besonderen Schreibstil und besondere Wertvorstellungen. Wir können seine unendlich tiefe Leidenschaft, mit der er die Nachkriegs-Arechi-Schule weiterführte, aufgrund seiner geistigen Befindlichkeit spüren.

5. Die Bedeutung und die Stellung der Arechi-Schule in der Geistesgeschichte der Nachkriegszeit.

5.1. Der Beginn der Dichterkreise und die Stellung der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit

Am 15. August 1945 endete der Krieg im Pazifischen Ozean, damit begann

die Nachkriegszeit.

Es gab natürlich einige Dichter, die nicht in den Krieg einberufen worden waren und die Ideen ihrer Schulen aufrichtig weiterfolgten. Sie setzten auch die Herausgabe von Lyrik-Zeitschriften fort, wenngleich in durch die Kriegsumstände äußerst eingeschränkten Maßen. Darunter waren die Mitglieder der Arechi-Schule Miyoshi Toyo'ichirō und Nakagiri Masao. Gerade in der Nachkriegszeit dachten wir, dass die Mitglieder aller Lyrik-Zeitschriften mit dem Strom der Nachkriegszeit schwimmen würden und bald wieder ihre Zeitschriften veröffentlichten. Aber der Schaden war wider Erwarten größer: Unter den damaligen Umständen war es nicht möglich, mit dem künstlerischen Schaffen wie vor dem Krieg weiter zu machen, so wie sich die Dichter das wünschten.

Miyazaki sagte: „Die erste Lyrik-Zeitschrift der Nachkriegszeit in Japan war *FOU*, die im Jahr 1945 in der Stadt Kita-Kyūshū veröffentlicht wurde.“ Aufgrund der Tatsache, dass einige Lyrik-Zeitschriften zuerst in Provinzstädten herausgegeben wurden, können wir schließen, dass die Bedingungen in den Hauptstädten, wie zum Beispiel Tokyō, das zerstört war, keine Möglichkeit zu solchen Unternehmungen zuließen. (Miyazaki 2002:50) Je größer eine Stadt war, desto schwerer waren die Luftangriffe und damit die Zerstörung der Infrastruktur sowie der Mangel an Waren nach dem Krieg. Das Elternhaus von Tamura, das bekannte Restaurant *Suzumura*, und das Haus Ayukawas brannten nieder. Dies können wir später sogar in „*Senchū shuki kōki*“ nachlesen. In seinem Brief, in dem er auf den Neubeginn der Lyrik-Zeitschrift *Arechi* bezug nimmt, sagt Miyoshi: „Obwohl

ich der Meinung bin, dass *Shishū* (Anthologie) wieder veröffentlicht werden soll, müssen wir bedenken, dass wir kein Papier und keine Druckmaschine haben. Ich denke, es ist besser, *Shishū* vierteljährlich zu veröffentlichen.“ (Ayukawa 1995:540-541) Aufgrund dieser Aussage, können wir uns den damaligen Zustand vorstellen.

Im März 1946 wurde *Junsuishi* (Reines Gedicht) vom Fukuda Ritsurō und *Shinshiha* (Neue Dichter-Schule) herausgegeben. Im April desselben Jahres folgte *Kosumosu* (Schmuckkörbchen) von Akiyama Kiyoshi und im Mai wurde *Runessansu* (Renaissance) von Nagata Tsuneo veröffentlicht. Im August weiters *Shiki daisanji* (Vier Jahreszeiten III) von Hori Tatsuo und ab Dezember konnte auch *VOU* wieder von Kitazono Katsue verlegt werden. Während all diese vielen Lyrik-Zeitschriften mit dem Strom der Zeit schwammen, wurde auch *Arechi ni-ji* (Arechi II) von Tamura Ryūichi im August des Jahres 1947 wieder veröffentlicht. (Hukazawa 2005:340-342)

Ab 1946 begann die Nachkriegszeit auf materieller und geistiger Ebene zur Ruhe zu kommen. In dieser Zeit wurden immer mehr Lyrik-Zeitschriften herausgegeben und die Dichterkreise waren endlich befreit von der Meinungskontrolle und nahmen ihre Tätigkeiten wieder auf.

„Drei Schulen, die Schule der Lyrik des Modernismus, die Schule der proletarischen Lyrik und die Schule für gefühlsbetonte Lyrik wurden von den folgenden Lyrikern übernommen: Die Schule der Lyrik des Modernismus wurde von der Arechi-Schule unter Ayukawa Nobuo, Kitamura Tarō, Kuroda Saburō, Tamura Ryūichi, Nakagiri Masao, Kihara Kōichi und Miyoshi Toyo'ichirō übernommen. Die Schule der proletarischen Lyrik übernahm die

„Rettō-Schule“ unter Andō Tsuguo, Kijima Hajime, Kuroda Yoshio, Sekine Hiroshi und Hasegawa Tatsuo. Die Schule für gefühlsbetonte Lyrik, die „Kai-Schule“, wurde von Ōoka Makoto, Kawasaki Hiroshi und Tanikawa Shuntarō übernommen. Jeder Schreibstil wurde Schritt für Schritt entwickelt und schließlich übernommen.“ (Kondō 2005:78)

Außerdem muss man die Tendenz der Lyrik-Zeitschrift *Junsuishi*, die von Fukuda Ritsurō im März 1946 gegründet wurde, beachten. Abe Iwao sagte über sie: „Die Lyrik-Zeitschrift *Junsuishi*, die von Dezember bis August 1948 erschien, wurde Ausgangsbasis für die Arechi-Schule, also Ayukawa Nobuo, Tamura Ryūichi, Kuroda Saburō, Kitamura Tarō, Miyoshi Toyo'ichirō, Nakagiri Masao, Kihara Kōichi und andere. Danach wurde der Titel von *Junsuishi* zu *Zōkei bungaku* (Literatur der Gelehrsamkeit) verändert und dieser wurde die Ausgangsbasis für die Rettō-Schule, also Ide Norio, Sekine Hiroshi, Noma Hiroshi, Fukuda Ritsurō und andere. Die Lyrik-Zeitschrift *Junsuishi* spielte zeitweilig die „Rolle des Ursprungs“ der Schule der Lyrik des Modernismus, der Arechi-Schule, und der Schule der proletarischen Lyrik, der Rettō-Schule. (Abe 1988:41)

Andererseits sagte Kondō Yōta über die Verwandlung der Arechi-Schule: „Von den drei führenden Schulen durchlebten die Dichter der Schule der Lyrik für Modernismus die bedeutendste Wandlung.“ (Kondō 2005:79) Ayukawa führte vor dem Krieg im Pazifischen Ozean zum Beispiel einige Teile der Lyrik „Jikan“ (Zeit) und „Kūkan“ (Raum) von Nagata Jotarō, der zu *Shin-ryōdo* (Neues Territorium) gehörte, an. Ayukawa kritisierte in seiner Abhandlung „Kindaishi ni tsuite I“ (Über moderne Dichtung), dass der

Modernismus Nagatas den Geist der Lyrik verließ und die Methode des Dichtens überbewertete. In der Nachkriegszeit entwickelte Ayukawa sein Argument weiter, um diese Gedanken voranzutreiben. Kondō kritisierte: „Ayukawa richtete in seiner Abhandlung über die Lyrik „Gendaishi to wa nanika“ (Was ist moderne Dichtung?) der Nachkriegszeit den Speer der Kritik klar auf Haruyama Yukio, den Anführer von *Shin-ryōdo*. Ayukawa und andere Dichter der Arechi-Schule verneinten beinahe gänzlich die Lyriker, die den traditionellen japanischen Modernismus weiterführten und veränderten sich selbst zu Modernisten, die sich verschiedenen Stilen verpflichteten und mit ihren früheren Arbeiten nichts mehr gemein hatten.“ (Kondō 2005:79)

5.2. Die Arechi-Schule und die *sengoshi* (Nachkriegs-Lyrik) in der Nachkriegszeit

5.2.1. *Sengoshi* und der Modernismus der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit

Die Arechi-Schule ist eine repräsentative Schule der *sengoshi* (Nachkriegs-Lyrik). Dem Namen nach könnte man annehmen, dass *sengoshi* alle Lyrik meint, die in Japan nach dem Krieg im Pazifischen Ozean geschrieben wurde, aber diese Interpretation wäre falsch. In der Gegenwart bedeutet *sengoshi* „Lyrik, die den Krieg als geistiges Fundament immanent beherbergt“. So wurden der Inhalt der *sengoshi* und die Erfahrungen des Krieges von den jeweiligen Autoren als große Elemente verarbeitet und die Arechi-Schule ist sicher eine repräsentative Schule der *sengoshi*.

Hirabayashi Toshihiko sagte: „Was ist *sengoshi*? Es ist nicht übertrieben, zu behaupten, dass diese Frage sich mit der Frage „Was war die Lyrik der Arechi-Schule?“ beinahe deckt.“ (Hirabayashi 1993:79) Oben Erwähntes betonte Hirabayashi noch einmal in der Behauptung, dass der Geist der Lyrik der Arechi-Schule der Geist der repräsentativen Schule von *sengoshi* ist.

Im vorangehenden Abschnitt erwähnte Kondō Yōta: „Ayukawa und die anderen Dichter der Arechi-Schule verneinten gänzlich die Lyriker, die den japanischen Pseudo-Modernismus verfolgten, und wurden selbst zu Modernisten, die sich verschiedenen Stilen verpflichteten und mit ihren früheren Arbeiten nichts mehr gemein hatten.“ Wie änderte sich die Arechi-Schule?

Hara Shirō sagte über den Modernismus in den *sengoshi* der Arechi-Schule in seinem Artikel „Sengoshi e no kokoromi, Sengoshi no kiseki“ (Ein Schritt zur *sengoshi*, Eine Spur von *sengoshi*) in der Forschungszeitschrift *Kokubungaku Kaishaku to kyōzai no kenkyū* (Nationalliteratur zur Erforschung von Interpretation und Unterrichtsmaterial) im Oktober 1971: „Die Arechi-Schule verneinte früher die experimentell oberflächlich poetische Kunst im Modernismus der Dichterkeise und wollte stattdessen mit ihren Inhalten, die sie selbst erfuhren und aufnahmen, eine neue poetische Methode finden. Das bedeutete eine Revolution aus ihrem tiefsten Inneren, die von den Erfahrungen des Krieges kam, gegen den traditionellen Modernismus der Dichterkeise.“ (Hara 1971:34)

Die Arechi-Schule erklärte öffentlich in ihrem Manifest „X e no

kenji“ (Widmung an Herrn X) in der Anthologie *Arechi Shishū 1951*:

„Wir hassen zu aller erst die kulturelle Armut bei der man erworbene Kunst und verfeinerte Intelligenz ohne kunstloses Leben in der Lyrik zur Diskussion stellt. Noch mehr hassen wir es, Fantasie zu beseitigen und Wörter einer Ideologie oder der Politik unterzuordnen.“ (Arechi dōjin kai 1951:9)

Die Arechi-Schule behauptete, dass das „einfache Leben“ primäre Wichtigkeit besitzt und hasste es, „Wörter einer Ideologie oder der Politik unterzuordnen“. Beim Lesen dieses Manifestes, können wir erkennen, was die Arechi-Schule zu Beginn anstrebte. Dazu sagte Hara:

„Ich schätze, die Lyriker der Arechi-Schule kritisierten, dass die pseudo-modernen Dichterkreise der Nachkriegszeit die eigentliche Bedeutung der Wörter negierten und nur mehr die Form revolutionieren wollten.“ (Hara 1971:36)

Hara beklagte folgendes: „Die Essenz der Arechi-Schule waren „orthodoxe Elemente, die Zeit und epische Dichtungen transzendierten“. Solange man nach der Meiji-Zeit die Zukunft des modernen japanischen Gedichtes nicht klar zu erkennen in der Lage war, konnte *sengoshi* kaum historisch eingeordnet werden.“ (Hara 1971:36)

Kitamura Tarō, ein Mitglied der Arechi-Schule, klagte 1947 ebenso in „Kodoku e no sasoi“ (Einladung zur Einsamkeit), das in der Lyrik-Zeitschrift *Junsuishi* veröffentlicht wurde:

„Ich erinnere mich, dass ich, als ich das zweibändige Werk „Meiji Taishō shishi“ von Hinatsu Kōnosuke zu Ende gelesen hatte, einen sonderbaren

Eindruck gewonnen hatte. In diesem Buch werden die Wandlungen der Schulen, zum Beispiel *Roman-ha* (Romantische Schule), *Kōki-taitō-ha* (Dekadente Schule) und *Shōchō shugi* (Symbolismus), nur oberflächlich erklärt und ich hatte das Gefühl, das Wichtigste wurde in diesem Buch nicht geschrieben. Ich konnte das auch in keinem anderen Buch finden. An „Meiji Taishō shishi“ könnte man die Unvollkommenheiten in der japanischen Lyrik am Besten zeigen: Was ist hier ungenügend? Die Antwort ist einfach: Wir brauchen eine Idee in der Lyrik. Als wir hörten, dass dieser Mangel an Ideen selbst die Idee war, gab es äußerst wenige Menschen, die sofort überzeugt waren und dann vor allem schwiegen. Außerdem hatten beinahe alle Menschen weitschweifige und sinnlose Ausreden, nur um sich selbst zu beruhigen. Die Tradition einer so schlechten Angewohnheit dauerte an, ohne dass es jemand merkte. Schließlich brachte vielleicht der Krieg einen grundlegenden Fehler ans Licht. Dazu kann man sagen, dass es tragisch, aber auch, dass es komisch ist. Auf jeden Fall ist es nützlich, dass wir dieses unanständige Benehmen nicht vergessen.“ (Kitamura 2005:46)

Die Unvollkommenheiten in der japanischen Lyrik, das heißt das Fehlen einer Idee in ihr, so wie es Kitamura Tarō im Jahr 1947 beschrieben hatte, wurde dann im Manifest der Arechi-Schule „X e no kenji“ öffentlich dargelegt. Aber selbst danach wurde diese Ansicht nicht bemerkt und noch weniger als etablierte Meinung anerkannt.

Danach sagte Naka Tarō: „Der Anwendungsbereich des Wortes *sengoshi* ist nicht bestimmt.“ (Naka 1986:197) Das war die Reaktion von Naka auf die Tatsache, dass wir nicht den Inhalt, sondern immer den Punkt, dass

sengoshi in der Nachkriegszeit geschrieben wurde, betonen, wenn wir *sengoshi* in der Geschichte der Lyrik verankern.

Nozawa Kei und Arakawa Yōji analysierten dieses Problem grundlegender. Nozawa erklärte, dass *Modan* (Europäische Moderne) „die Existenz vom starken Ego als eine psychische Struktur voraussetzte, um die Gegenwart zu überdauern.“ Wenn Lyrik wirklich modern sein will, muss sie die „Absicht des Subjekts“ und das „starke Ego“ haben. Außerdem sagte er:

„Wir müssen zugeben, dass die verschlossene japanische Moderne, das heißt die vormoderne japanische Moderne, aufgrund des Druckes von außen eine neue Stufe in ihrer Unterlegenheit erreichte.“ (Nozawa 1986:296)

Dazu behauptete er:

„Obwohl die Mitglieder der Arechi-Schule, das heißt Ayukawa und die anderen, als Lyriker des Modernismus begannen, hatten sie eine Voreingenommenheit, weil sie die Ideen und das Image, die sie aus der europäischen Literatur nach dem ersten Weltkrieg kannten, miteinbezogen. Trotzdem können wir nicht bezweifeln, dass sie die erste Schule war, die wirklich moderne Lyrik im Sinne der *sengoshi*, mit ihrer Idee und ihrem Image, vollenden wollte.“ (Nozawa 1986:296)

Der Ansicht Nozawas zufolge ist es unsinnig, das temporale Klassifikationssystem als Methode der Klassifikation für Lyrik zu benutzen. Andererseits analysierte Arakawa *sengoshi* nach den Ansichten über Sprache und Kultur und erwähnte folgendes:

Wir wollten und konnten *sengoshi* bisher einfach nur im Vergleich zu Westeuropa denken. Aber wir müssen sowohl die Welt als auch *sengoshi* aus

einer breiten Perspektive heraus betrachten. Wenn wir schon immer aus einer breiteren Perspektive über *senjoshi* reflektiert hätten, dann wären die Erscheinungen der geliebten *senjoshi* vielschichtiger. Idealere Erscheinungen von *senjoshi* können wir vielleicht immer noch nicht wahrnehmen und deshalb nicht beginnen, eine wahre *senjoshi* zu schreiben. (Arakawa 1986:272)

Zuerst sollten wir erkennen, dass wir *senjoshi* auch noch von anderen Seiten betrachten können. Es wäre notwendig, die einseitige Sichtweise, dass diese Lyrik *senjoshi* genannt wurde, weil sie in der Nachkriegszeit geschrieben wurde, aufzugeben. Wir dürfen nicht einfach nur *senjoshi* allein betrachten, sondern müssen Folgendes bedenken, wenn wir *senjoshi* noch einmal in den Dichterkreisen zu platzieren versuchen: Zu den Vertretern der *senjoshi* zählen nur jene Lyriker, die ein sicheres Selbstbewusstsein haben und ihre persönlichen Erfahrungen des Krieges in Gedichten verarbeiteten. Die seelischen Wunden, die die Lyriker durch ihre Erfahrungen hatten, sollten durch das Schreiben der *senjoshi* geheilt werden. Demzufolge sollte *senjoshi* der Sammelbegriff nur für jene Lyrik sein, die den Dichtern bei der Überwindung ihrer Traumata half. Wir wünschen uns hiermit, *senjoshi* auf eine richtigere Art und Weise in der Geschichte der Literatur plaziert zu haben.

Aber wenn wir dies konstatieren, schränken wir die Inhalte der Lyrik möglicherweise gleichzeitig ein, da fast jede Lyrik durch einen tiefgreifenden Blick in die eigene Seele vollendet wird. Arakawa folgend dürfen wir den Krieg im Pazifischen Ozean, in den nicht nur Japan, sondern auch andere

asiatische Länder hineingezogen wurden, nie vergessen. Es ist am wichtigsten, die Nachbarländer im Blickfeld zu behalten und *sengoshi* so zu schreiben, zu erfassen, schon vorher zu bestimmen und ihre Möglichkeiten zu erweitern. Ich denke aufrichtig, dass es ideal wäre, wenn die Essenz der *sengoshi* über Generationen fort dauern könnte. Weiters denke ich, dass die wirkliche Aufgabe, die die japanischen Dichterkreise der Gegenwart über ein halbes Jahrhundert nach der Nachkriegszeit haben, die Verfolgung der Erscheinung der *sengoshi* ist.

5.2.2. *Sengoshi* und die dichterische Essenz der Arechi-Schule — Die Überwindung des Todes der Lyriker

Wie vorher erwähnt, wurde das Manifest der Arechi-Schule „X e no kenji“¹³ in *Arechi shishū 1951* veröffentlicht. Darin wurde gesagt, dass der Kern der Lyrik der Arechi-Schule der Mensch ist. In der *sengoshi* ging die Arechi-Schule Leben und Tod der Menschen nach dem Krieg nach.

Ayukawa beschäftigte sich sein ganzes Leben mit dem Tod von Makino Kyotarō, einem Mitglied von *LUNA*, der aufgrund von Armut und den Folgen des Krieges starb, sowie mit Morikawa Yoshinobu, der bereits vor dem Krieg ein Mitglied der Arechi-Schule gewesen war. Die Arechi-Schule veröffentlichte die Lyrik der beiden in *Arechi shishū 1951* bis *Arechi shishū 1958*, da ihre Lyrik schon vor dem Krieg die besondere Essenz der *sengoshi* erreichte. Kondō Yōta sagte dazu:

„*Sengoshi* wurde nicht in der Nachkriegszeit begründet, bereits in der

¹³ Siehe 5.2. *Sengoshi* und der Modernismus der Nachkriegs-Arechi-Schule.

Vorkriegszeit wurde die moderne Lyrik Japans mit *sengoshi* schwanger. Der Grund, dass Morikawas Lyrik, in der Nachkriegszeit geschrieben, in *Arechi shishū 1951* veröffentlicht wurde, steht in Beziehung zum Beginn von *sengoshi*.“ (Kondō 2005:79)

Ayukawa schätzte Makinos Lyrik sehr. Am Anfang seines Essays „Muchi no uta“ ni tsuite” - Makino Kyotarō no rei ni sasagu” (“Über das Lied der Peitsche” - Dem Geist von Makino gewidmet) sagte er:

„Makino wartete immer lange und geduldig auf den Augenblick, in dem um die Ruhe herum liebe Worte zusammenkamen. Als viele Bewegungen, die Tag und Nacht seine Nerven ermüdeten, ruhig wurden, als unangenehme Geräusche spurlos verschwanden und als Klänge, die nur Makino hören konnte, aus dem Raum, den er sah, herausflossen, wurden ihm in seinem Traum gerade noch rechtzeitig Flügel gegeben, um im engen Raum zu fliegen. Feiner Wind, der aus den Störungen der Töne, der Farben und der Formen aufkam, erreichte seine Haut. Seine Impulse gingen oft in die Fähigkeiten von Flügeln über, daher konnte er den Wind nicht nutzen, sondern musste zu Fuß auf die Erde gehen, als er diesmal die Flügel ausbreitete.“ (Ayukawa 1995:438)

Da diese Sätze eine Abhandlung eines Lyrikers darstellen, sind sie wie ein Prosagedicht geschrieben. Wir können Ayukawas Seele, die den frühen Tod Makinos aufrichtig bedauerte, am Anfang dieser Abhandlung wahrnehmen. Makino wiederholte Ein- und Austritte zu *LE BAL* oder *VOU* und wurde von den Mitgliedern der Zeitschrift *LE BAL* geringgeschätzt. Ayukawa beschäftigte sich mit der Essenz der Lyrik Makinos und konnte erkennen,

warum Makino so handelte: Für seine Lyrik. Ayukawa sagte dazu:

„Makino sagte früher: „Ich möchte ein Format für Lyrik.“ Und später: „Ich begnügte mich oft mit einem gewagt schlechten Ruf.“ Er widerstand seinem kleinen Leben und gab sich im Ernst dem Spiel für Sprachen hin. Seine Sprachen waren nicht nur Mittel wie für andere Lyriker. Seine Sprachen zeigten die Ideen, die Vorstellungen oder die Imago.“ (Ayukawa 1995:442)

Der Tod¹⁴ Makinos bedeutete für Ayukawa einen großen Schock. Aus seiner Makino gewidmeten Abhandlung können wir erkennen, wie Ayukawa den Tod dieses begabten Dichters betrauerte.

Andererseits, was sollen wir vom Tod Morikawas denken? Kondō sagte darüber:

„Morikawas Lyrik war zum Scheitern verurteilt. Er hatte große Ziele und Träume, wurde aber sehr frustriert. Wir wissen nicht, was diese Ziele waren und warum er so frustriert war, aber wir können den ernsthaften Versuch, der Zeit entgegenzutreten, in seiner Lyrik fühlen. Morikawa veröffentlichte in *LUNA* und *Arechi*, den Lyrik-Zeitschriften, die von den Studenten der Universität Waseda in der Vorkriegszeit veröffentlicht wurden. In diesen Zeitschriften wurde er von der Lyrik des Modernismus beeinflusst. In seiner Lyrik¹⁵ bereitete er den Austritt aus dem Modernismus vor.“ (Kondō 2005:78-79)

Der Tod Morikawas wurde der Anstoß für Ayukawas Lyrik „Shinda Otoko“. Erst zehn Jahre danach, erwähnte Ayukawa Folgendes:

„Wenn sich der Jahrestag des Kriegsendes nähert, erinnere ich mich

¹⁴ Wir können annehmen, dass Ayukawa sagte, Makino bekam Tuberkulose.

¹⁵ Das Gedicht „Kōbai“ (Neigung) ist besonders berühmt.

seltsamerweise immer an Morikawa Yoshinobu, der in Birma an einer im Kriegsdienst zugezogenen Krankheit starb. Das wurde seit Kriegsende eine Angewohnheit meines Herzens. Warum erinnerte ich mich ausgerechnet an ihn von den vielen Freunden, die auf dem Schlachtfeld starben?

Das ist wahrscheinlich wegen des Testaments, das Morikawa im Gemeindeamt seiner Heimat, Marukame, hinterließ. Das Testament war sehr einfach, aber darin waren folgende Worte geschrieben: „Ich danke dir für deine Freundlichkeit während deiner Lebenszeit und wünsche dir großes Glück.“ Ich bekam die Nachricht seines Todes gleichzeitig mit seinem Testament und der Einberufung.

Mein Überleben bedeutete für mich sowohl Glück als auch Unglück. Es ermöglichte mir die Beschäftigung mit der Lyrik der Nachkriegszeit. Vom Krieg bleibt nur eine einzige positive Unterweisung, die ich, genau gesagt, durch den Tod Morikawas bekam.“ (Ayukawa 1995:49-50)

Ayukawa zog in den Krieg, gerade nach Erhalt der Todesnachricht, genau wie Ayukawa an die Stelle Morikawas trat, der starb. Das Kriegsende näherte sich und Ayukawa wurde wegen seiner Krankheit zurück ins Heimatland geschickt und nahm sein Leben in der Nachkriegszeit wieder auf. Doch die Verwirrung über das Überleben war so groß, dass er ein „Kyōjō no Hito“, ein Mensch auf der Brücke zwischen der Vorkriegszeit und der Nachkriegszeit wurde. Er entschloss sich, als *Yuigon shikkōnin*, als Testamentsvollstrecker, zu leben.

Aus der Erklärung der Anthologie Morikawas erhalten wir den Eindruck, dass Ayukawa die Lyrik „Kōbai“ (Neigung) las:

„Das war ein kurzes Gedicht von nur 18 Zeilen. Obwohl ich es nur einmal las, wurde mir schwindlig. Danach las ich es oft wieder. Die Wellen meiner Rührung wurden immer stärker.

Wer sagt, dass die Liebe nur eine Neigung des Herzens ist? Es gab die Erscheinung des jungen Mannes, der die Natur und die Menschen zu sehr liebte, ja sogar im Überfluss liebte. Die Strömungen der Wirklichkeit und der Zeit kreuzten sich heftig mit dem weit entfernten Horizont und der jugendliche Kummer sah danach aus, umsonst verhängnisvoll das Ende anzusagen. Trotzdem liebt er immer noch Natur und Menschen. Die Mitglieder der Arechi-Schule würden sagen: „Was sind die Wurzeln, die stark greifen?“ Das war seine wunderbare Antwort.“ (Ayukawa 1995: 55-56)

Danach sagte Ayukawa:

„Die Gründe, durch die wir bisher mit unserem Interesse für zeitgenössische Lyrik überleben konnten, waren nicht zu verneinen: Wir schöpften große Ermutigung aus der Entdeckung der Werke „Kōbai“, „Arurukan no shi“ (Tod des Harlekins) und „Kami no Uta“ (Gottes Lied).“ (Ayukawa 1995:56)

Während er sich auferlegte, sein Leben nach dem Krieg als *Yuigon shikkōnin* zu leben, bekam Ayukawa die Energie zum Leben als Dichter der Lyrik Morikawas und Makinos. Als Menschen, die einmal zum Sterben im Krieg bereit waren, aber lebend zurückkamen, lebten sie doch in einer Enttäuschung. Da ihnen eine Geliebte, ein Geliebter und andere wichtige Dinge durch den Krieg genommen worden waren, mussten sie sich eine Stütze im Leben suchen. Wir können sagen, dass die Essenz von *sengoshi* der Arechi-Schule als Kern den Aufschrei der Herzen dieser Menschen

hervorgebracht hat.

Yoshimoto Takaaki schrieb 1978 in seinem Buch *Sengoshi shiron* über *sengoshi*:

„Was nannten wir *sengoshi*? Wir können sagen, dass es eine Möglichkeit war, mit der wir die Nachkriegszeit überwandten. In ihrer Ausdrucksweise variierend, war *sengoshi* die Lyrik, die in den Kriegswirren gezwungen wurde, die Empfindungen gegenüber der Natur vollständig zu bezweifeln.“ (Yoshimoto 2005:129 [1.Aufl. 1978])

Akitani Yutaka sagte:

„Dass man den Beginn der Arechi- und der Rettō-Schule gleichsetzt mit der Entstehung der *sengoshi* ist nicht falsch. Aber erst ab dem Zeitpunkt, in dem wir durch die Wirren des Krieges und der Nachkriegszeit zwischen Leben und Tod standen und die damit verbundenen Grenzerfahrungen am eigenen Leib verspürten, konnten wir schließlich die wirkliche *sengoshi* erkennen.“ (Akitani 1986:203)

Die Behauptung Akitanis ist verwandt mit der Ansicht Yoshimotos, welcher ebenfalls die Erfahrungen des Autors wichtig einschätzt. Andererseits sagte Miyoshi Toyo'ichirō, ein Mitglied der Arechi-Schule, folgendes über das Wesen von *sengoshi*:

„Wir können *sengoshi* vielleicht gleichsetzen mit den Wörtern, die die Wölfe, deren Herzen ausgehöhlt wurden, die niemals bellten und die ihr Leben mit knapper Not zum Ausdruck brachten, schrieben. Ich habe das Gefühl, dass diese Wölfe noch immer leben.“ (Miyoshi 1986:196) ¹⁶

¹⁶ Die letzte Strophe „die Wölfe, deren Herzen ausgehöhlt wurden und die niemals bellten“ aus „Keisen hotel no asa no uta“ (Die Poesie des Morgens im Hotel am Ankerplatz) von Ayukawa Nobuo.

Demzufolge können wir sagen, dass *sengoshi* die Lyrik war, die die Menschen zur Überwindung des Krieges, der ihnen den Lobgesang auf die Natur, das Leben, die Liebe und die Freude der schönen Welt genommen hatte, suchten. Die Nachkriegszeit brauchte etwas, das die seelische Wunde der Menschen heilte. Etwas, das den Menschen die Energie, mit der sie ihr Leben fortsetzen konnten, zurückgab. Daher denken wir, dass die Lyrik der *sengoshi* in der Nachkriegszeit Japans für die Heilung der seelischen Wunden der Menschen und die Neuschaffung ihrer Energie hervorgebracht wurde.

Tanikawa Shuntarō, der um zehn Jahre jünger ist, sagte Folgendes:

„Alle Menschen wollen immer durch etwas leben. Die Lyriker sind nicht die Ausnahme. Sie wollen durch die Lyrik leben, aber sie leben nicht, um genau diese Lyrik zu suchen. Wir leben nicht, um die Lyrik zu schreiben. Wir schreiben die Lyrik, um zu leben, oder weil wir leben.“ (Tanikawa 2005:96)

Warum ist Tanikawa so frei? Es gibt kein Loch in seinem jungen Herzen. Er fühlte sich wahrscheinlich hungrig wegen des Krieges. Aber in der Nachkriegszeit wendete er sein Gesicht zielstrebig nach vorne und schlug mit seinen Flügeln nach der weiten Welt. Aber die Mitglieder der Arechi-Schule, die es zwischen Leben und Tod umhertrieb, und denen noch dazu durch den Krieg ihre Liebsten genommen worden waren und ihre Herzen in Fetzen gerissen wurden? Als diese Generation der früheren Soldaten in der Nachkriegszeit durch die Lyrik leben wollte, brachten sie *sengoshi* hervor, da die Wunden, die der Krieg tief in ihre Herzen gebohrt hatte, heilen mussten. Diese Wunden konnte nur *sengoshi* heilen.

„Der Krieg endete, aber die Schwierigkeiten für das Leben dauerten in gewissem Sinne in der Nachkriegszeit länger an als in der Kriegszeit. Wir taten unser Bestes, um dies zu ertragen. Doch erfuhren sicher alle Lyriker dieses Erlebnis in der Nachkriegszeit: Die Schande als Überlebender gegenüber den Freunden, die im Krieg gefallen waren. Wieviel Energie benötigt man zum Leben? Drei Mahlzeiten einnehmen, zur Sonne aufsehen und die Bezahlung der Steuern.

Aber wir brauchen noch mehr Energie, um Lyrik zu schreiben. Ich fragte mich manchmal, woher diese Energien, denen ich begegnete, kamen, je mehr sich jemand der Lyrik leidenschaftlich widmete, was nach dem Krieg viel mehr der Fall war als davor.

Ich erwartete diese Energien, die verschiedene Richtungen mit der Massenkommunikation bewegten. Obwohl die Lyrik der Nachkriegszeit mit Kritik überzogen wurde, dachte ich, dass wir von der Lyrik keine Wahrheit erwarten können. Bedauerlicherweise denke ich, dass wir die Lyrik, die wir als unser Testament anerkennen wollen, noch immer nicht schreiben können.“ (Ayukawa 1995:52)

Ich habe lange zitiert, aber ich denke, dass wir so die Absichten von Ayukawa und den anderen Mitgliedern der Arechi-Schule genauer verstehen können. Ich denke, dass Ayukawa und die anderen durch die Lyrik Morikawas und Makinos, die schließlich ihr Testament wurde, die Wunden ihrer Herzen verbanden und heilten. Weiters denke ich, dass sie sich anstrebten, um ihre Energien wieder zurückzubekommen und damit die Tode Morikawas und Makinos überwandten. Daher wurden die Mitglieder

der Arechi-Schule schließlich gleichzeitig durch ihr dichterisches Schaffen von der Kriegszeit geheilt. Ich denke, dass Ayukawa durch die Konzentration dieser Energien einen Neuanfang für sie und die anderen Dichterkeise erwartete.

Tanikawa war um zehn Jahre jünger als die Mitglieder der Arechi-Schule und fühlte schon in der Nachkriegszeit die Wichtigkeit des Schreibens von Lyrik für sein Leben und dessen positive Entwicklung. Was die Arechi-Schule zuerst zu diesem Zweck in der Nachkriegszeit schaffen musste, war, die Wunden ihrer Herzen, die vom Krieg verursacht worden waren, zu verarzten und zu heilen. Ich denke, dass die *sengoshi* zu diesem Zweck geschrieben wurden.

5.3. Die Kriegsschuld der Lyriker

5.3.1. Der Disput „Die Aushöhlung der Idee“ von Kitamura Tarō und die Spaltung der Arechi-Schule

Bald nach dem Krieg schlug eine Auseinandersetzung über die Kriegsschuld der Lyriker hohe Wellen: Grund war eine Podiumsdiskussion auf dem Symposium „Gendaishi no keifu to sono tenbō“ (Genealogie der und Ausblick auf die moderne Lyrik) der Lyrik-Zeitschrift *Gendaishi* (Moderne Lyrik) von Kitamura Tarō, einem Mitglied der Arechi-Schule. Der Lyriker Kitagawa Fuyuhiko nannte diesen Disput „Shi no kūhaku jidai“ (Zeit der Aushöhlung der Lyrik) und „Shisō no buranku jidai“ (Zeit der Aushöhlung der Idee), da viele Lyriker patriotische Lyrik oder Lyrik zur Unterstützung des Krieges schrieben und ihre eigentliche Tätigkeit zurückstellten. Kitamura Tarō

erwähnte seine anders gestaltete Meinung in der Abhandlung mit dem Titel „Kodoku e no sasoi-1 Kūhaku wa atta ka“ (Einladung zur Einsamkeit-1 Gab es die Aushöhlung?) in der Lyrik-Zeitschrift *Junsuishi* (April 1947) gegen die bevorstehende Auseinandersetzung mit Kitagawa Fuyuhiiko und anderen.

„Lyriker, die an Worte wie „schlechte Zeit“, „Shi no kūhaku jidai“ oder „Shisō no buranku jidai“ glaubten, bekannten, dass sie damals keine wirklichen Lyriker waren. [...] Wir dürfen nie vergessen, dass viele ältere Lyriker während der „schlechten Zeit“ keine „Kodoku e no sasoi“ bekamen, vergeblich ihre Namen in den Anthologien von „Aikokushi“ (Patriotische Lyrik) oder *Tsujishi* (Volks-Lyrik, Was für ein vulgärer Titel!) hinzufügten und damit vergessen waren.“ (Kitamura 2005:46 [1.Aufl. *Junsuishi* 1947])

Kitamuras Meinung zog wider Erwarten weite Kreise.

sechzig Jahre nach dem Krieg sagte Kondō Yōta Folgendes über diese Abhandlung: „Diese Entrüstung Kitamuras gegen die älteren Lyriker war richtig, da sie über die Aushöhlung der Lyrik sowie über die Angelegenheit anderer Leute erzählten.“ (Kondō 2005:78) Kondō schloss sich der Behauptung Kitamuras an, was von vielen Lyrikern als selbstverständliche Tatsache anerkannt wurde.

Rückblickend sagte Abe Iwao in der Lyrik-Abhandlung „Yoshimoto Takaaki to sengoshi no shinen-„Arechi“ „Rettō“ kara hanarete 1945-nen kara 1955-nen made“ (Yoshimoto Takaaki und die Gedanken von *sengoshi* – Abseits Arechi- und der Rettō-Schule von 1945 bis 1955) in der Zeitschrift zur Erforschung japanischer Literatur *Kokubungaku Kaishaku to kyōzai no kenkyū* (Nationalliteratur zur Erforschung von Interpretation und

Unterrichtsmaterial) in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre:

„Die Kriegsschuld der Lyriker der älteren Generation war offensichtlich problematisch. Als Kitamura „Was war diese Aushöhlung?“, sagte, dachte ich, dies sei der Beginn des Nachkriegsbewusstseins. Zu dieser Zeit begrüßten wir alle das Ende der älteren und den Beginn der neuen Generation.“ (Abe 1988:41)

Aber Abe dachte danach völlig anders: „Kitamura Tarō musste in einer schwierigen Lage sein.“ Als ersten Grund nannte Abe die Grenze der Verstandeskraft der älteren Lyriker. Durch die Behauptungen Kitamuras können wir ein Nachkriegsbewusstsein der neuen Generation erkennen, die ältere Generation konnte dieses jedoch nicht nachvollziehen. Die Behauptungen Kitamuras hatten großen Einfluss, doch breiteten sie sich nicht aus. Als Kompensation dafür machte sich die Arechi-Schule bei der älteren Generation unbeliebt. Wegen dieser Ungereimtheiten spaltete sich die Arechi-Schule nach kurzem. Ayukawa analysierte die Entwicklungen so: „Zuerst überschritt Miyoshi eine klare Grenze, die aussah, als ob sie unüberwindbar war, und näherte sich der älteren Generation. Kitamura, der am Anfang kämpferischer war, trat von dieser klaren Grenze zurück und schwieg nach kurzem. Dann wurde unsere Generation vom symbolischen Verhalten stillschweigend gespalten.“ (2001:477)

„Miyoshi überschritt eine klare Grenze, die aussah, als ob sie unüberwindbar war“ zeigt die Tatsache, dass Miyoshi den ersten Lyriker-Preis der Lyrik-Zeitschrift *Shigaku* (Poetik) erhielt. Da Miyoshi von älteren Lyrikern unterstützt wurde, heißt „Miyoshi überschritt eine klare Grenze, die aussah,

als ob sie unüberwindbar war“ meiner Meinung nach, dass Miyoshis Lyrik von den älteren Lyrikern anerkannt wurde, noch dazu, weil Miyoshi den Preis nicht absagte, sondern entgegen nahm. Wenn die selben Lyriker, die Miyoshi den ersten Lyriker-Preis von *Shigaku* gaben, die Lyriker waren, die die „Zeit der Aushöhlung der Idee“, die Kitamura erwähnte, öffentlich machten, bedeutete dies sicher den Beginn der Spaltung der Arechi-Schule, wie es Ayukawas Sorge war.

Kitamura erzählte später offen über die Umstände der damaligen Arechi-Schule im Essay „Hitotsu no asupekuto gojū nendai no Arechi“ (Ein Aspekt der Arechi-Schule in den 1950er Jahren), den Kitamura 1986 in der Lyrik-Zeitschrift *Gendaishi dokuhon* (Lesebuch, moderne Lyrik) veröffentlichte:

„Ich erinnere mich, dass die Arechi-Schule von zwei Gruppen angegriffen wurde. Die erste Gruppe war die der älteren Lyriker, die alberne Lyrik in der Kriegszeit schrieben, aber dies nicht zugeben konnten. Die zweite Gruppe bestand damals aus den proletarischen Lyrikern. Ich erinnere mich, dass die älteren Lyriker immer Unfug redeten.“ (Kitamura 1986:162)

Zu dieser Zeit kannten Kitamura selbst und die Leute seiner Umgebung schon seine Fragen nach der „Zeit der Aushöhlung der Idee“ und der Spaltung der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit, die eine objektive Betrachtung darstellten. Demzufolge können wir Kitamuras damalige Fragestellungen an diesem Essay ablesen. Kitamura sagte auch selbst:

„Tamura Ryūichi veröffentlichte 1956 seine erste Anthologie *Yonsen no hi to yoru* (Viertausend Tage und Nächte). Ich denke, dass Tamura, Nakagiri,

Kuroda und andere zu dieser Zeit nach und nach begannen, sich der Dichterkreise bewusst zu werden.“ (Kitamura 1986:162)

Außerdem datierte Kitamura in diesem Essay die Spaltung der Arechi-Schule gegen Ende 1950 oder Anfang 1960. Kitamura sagte zu dieser Zeit, dass Nakagiri Masao, Tamura Ryūichi, Miyoshi Toyo'ichirō und Kuroda Saburō, die Hauptmitglieder der Arechi-Schule, gleichzeitig an der *Rekiei*, einer Lyrik-Schule, die Kusano Shinpei damals leitete, teilnahmen.

Die Frage nach der Kriegsschuld der Lyriker hatte eine unerwartete Folge: Die Spaltung zwischen Kitamura Tarō, Ayukawa Nobuo und Yoshimoto Takaaki, die darin die älteren Lyriker herausforderten, sowie Nakagiri Masao, Tamura Ryūichi, Miyoshi Toyo'ichirō und Kuroda Saburō, die einen Kompromiss schlossen. Die erste Gruppe begann auf dem Gebiet der Kritik tätig zu werden. Außer Kitamura, der folglich schwieg, hinterließen Ayukawa und Yoshimoto nach der Spaltung der Arechi-Schule hervorragende Essays. Obwohl die zweite Gruppe, also Nakagiri, Tamura, Miyoshi und Kuroda vorzügliche Essays hinterließ, können wir nicht sagen, ob ihre Mitglieder bis an ihr Lebensende als Lyriker lebten. Sie waren vielleicht nur in ihren Temperamenten oder Persönlichkeiten verschieden. Aber ich denke, dass wir als einen der Gründe für die Spaltung der Arechi-Schule die Unterschiede ihrer Ziele anführen können. Ayukawa und Yoshimoto übernahmen Kitamuras Disput, die „Aushöhlung der Idee“. 1955 begann Ayukawa endlich, die Frage nach der Kriegsschuld der Lyriker zu erwähnen.

5.3.2. Der Disput bezüglich der *Shi no hai shishū* (Gedichtsammlung über die tödliche Asche) und „Sensō sekinin no kyoshū” (Einstellung auf die Kriegsschuld)

Ab Kitamuras Disput „Die Aushöhlung der Idee“ dauerte es acht Jahre, bis Ayukawa öffentlich in dieser Frage auftrat.

„Ayukawa veröffentlichte seine Lyrik-Abhandlung „Han-Arechi-ha ni tsuite“ (Über die Anti-Arechi-Schule) in *Arechi Shishū* (Arechi Anthologie: April 1955). Darin führte Ayukawa die Kriegslirik älterer Dichter wie zum Beispiel Murano Shirō und die Verleumdungen gegen die Arechi-Schule an. Die Kriegslirik nannte man die Lyrik für die Unterstützung des Krieges „Kozoritake kami no matsuei“ (Stehen Sie alle zusammen auf! Göttliche Nachkommen) in einem Buch *Gendai aikokushi-sen* (Auswahl moderner patriotischer Lyrik: 1944 Rakutō Shoin). Wenn wir die Angelegenheit zu ihrem Ursprung zurückverfolgen, können wir sie in den Erklärungen von Murano und Kinoshita gegen die Lyrik-Abhandlung „Shijin no jōken“ (Voraussetzung für die Lyriker), die Ayukawa 1949 veröffentlichte, entdecken. In dieser Erklärung verleumdete Murano und Kinoshita die Arechi-Schule, obwohl Ayukawa die Lyrik-Abhandlung „Shijin no jōken“ allein schrieb. So kam es dazu, dass Ayukawa, der sich in diesem Punkt ärgerte, die Schuldfrage von Murano Shirō in harschem Ton erwähnte.“ (Ayukawa 1995: 196-199)

Ayukawa nahm die Tatsache, dass Murano seine Lyrik für die Unterstützung des Krieges in der Kriegszeit schrieb, in seine Lyrik-Abhandlung „Han-Arechi-ha ni tsuite“ auf und kritisierte ihn deshalb.

Dann forderte Ayukawa vehement, dass Murano als Lyriker mit gutem Ruf eine Verantwortung zu tragen habe:

„Ich denke, dass es am vernünftigsten und richtigsten wäre, wenn Murano den Grund für sein Scheitern in der Kriegszeit vollständig erforscht und diesen dann überwindet.“ (Ayukawa 1995:201)

Tsuboi Hideto sagte in seiner Abhandlung „Sensōshi ron no tame no esukisu“ (Skizze für das Essay der Lyrik in der Nachkriegszeit), die in der Zeitschrift zur Erforschung japanischer Literatur *Kokubungaku Kaishaku to kyōzai no kenkyū* (Nationalliteratur Erforschung von Interpretation und Unterrichtsmaterial: November 1996) veröffentlicht wurde:

„Wenn die Kriegslirik vielleicht aus schmeichlerischen Haltungen oder Enttäuschungen heraus geschrieben wurde, sollte älteren Lyrikern verziehen werden. Die Kriegslirik bedeutet die wahre Absicht der Schöpfung der Lyriker, daher soll den Lyrikern, die diese schrieben, verziehen werden. Die wahre Absicht der Schöpfung zeigt nicht nur die Ausdrucksweise, sondern auch die Motive oder Themen der Lyrik. Ich kann nicht ausdrücklich sagen, dass die Ausdrucksweise der Lyrik damals nicht völlig eingeschränkt wurde, aber die Lyriker gaben die Ausdrucksweise bereitwillig auf. Die älteren Lyriker stritten nie über die Gegensätze in der damaligen Einschränkung.“ (Tsuboi 1996:99)

Tsuboi führt die Tatsache an, dass die damaligen Künstlerkreise sowie die damalige Filmwelt sogar in Zeiten der Gedankenkontrolle ihre Ausdrucksweise beharrlich suchen konnten. Obwohl den Lyrikern vom Krieg ihre Themen weggenommen wurden, sollten sie mindestens die Essenz der

Lyrik auf den Gebieten des Ausdrucks übernehmen. Sie sollten als Lyriker eine aufrichtige Haltung einnehmen. Aber die älteren Lyriker konnten die Essenzen ihrer Lyrik nicht vor der Gewalt beschützen, sie stählen sich aus ihrer Verantwortung.

Ein Monat später veröffentlichte Ayukawa seine Lyrik-Abhandlung „Han-Arechi-ha ni tsuite“ in *Arechi Shishū 1955*. Nachdem seine Abhandlung „Shi no hai shishū“ no honshitsu“ (Das Wesen der „Anthologie des Fallout“) in der *Tōkyō Shinbun* veröffentlicht wurde, entstand bezüglich *Shi no hai shishū* (Anthologie des Fallout) ein Disput mit den älteren Lyrikern. Der Ursprung der Angelegenheit war folgender berühmter internationaler Vorfall:

„Amerika führte am 1. März 1954 einen geheimen Wasserstoffbomben-Test namens Castle-Plan im Bikini-Atoll der Marshallinseln durch. Die Wasserstoffbombe *Bravo* verstreute radioaktive Asche, darunter auch jene von Korallen, in großen Mengen im umgebenden ländlichen Gebiet. 28 Amerikaner, 236 Marshall-Inselbewohner, 23 Japaner und die Seemannsleute des Thunfisch-Langleinenfischboot *Dai-go fukuryū-maru* (Glücklicher Drache V) waren Fallouts ausgesetzt. Die Seeleute, die in den Fischereihafen Yaizu der Präfektur Shizuoka zurückkehrten, brachten die Auswirkungen des Experiments, das unter strikter Geheimhaltung stand, ans Licht und damit in die Welt. Die USA behaupteten, das *Dai-go fukuryū-maru* hätte spioniert.

Die Nachricht, dass der Funker Kuboyama Aikichi am 23. September 1954 trotz aller Behandlungen an einer zerstörerischen Knochenmarkentzündung

verstarb, führte in ganz Japan zu Aufruhr. Die Bewegung für das Verbot von Atom- und Wasserstoffbomben breitete sich im Handumdrehen in allen Ländern der Welt aus.“ (Sakurai 2001:127)

Shi no hai shishū wurde 1954 von Nihon gendai shijin kai (Moderne Dichter-Gesellschaft) vor dem Hintergrund, dass alle 23 Seeleute durch diesen Wasserstoffbomben-Test der USA im Bikini-Atoll bombardiert worden waren, veröffentlicht. Als *Dai-go fukuryū-maru* in den Hafen zurückkehrte, wurden alle 23 Seeleute auf die Atombombenkrankheit untersucht. Eine Person davon starb im September. Die USA setzten im März ihre Kernwaffentests fort, ab Mai wurde radioaktiver Regen gemessen. Die Radioaktivität wurde auch in den Fischen, die von *Dai-go fukuryū-maru* abgeladen wurden, festgestellt. Dieser Vorfall weitete sich zu einem großen Unglück aus: Sogar Gemüse und Wasser wurden in Japan radioaktiv verseucht.

Die Nihon gendai shijin-kai (Moderne Dichter-Gesellschaft in Japan) sammelte Lyrik zu diesem Vorfall. Was so zusammen kam, war *Shi no hai shishū*. Ayukawa versuchte *Shi no hai shishū* mit *Tsuji shishū* zu vergleichen.

Laut dem Herausgeber Nihon gendai shijin-kai spielte sich Folgendes ab:

„Die folgenden Redaktionsmitglieder nahmen an der Veröffentlichung der *Shi no hai shishū* teil: Andō Ichirō, Itō Shinkichi, Uemura Tai, Ōe Mitsuo, Okamoto Jun, Kanbazashi Michio, Kinoshita Tsunetarō, Kusano Shinpei, Kurahara Shinjirō, Tsuboi Shigeji, Fukao Sumako, Fujiwara Sadamu und Murano Shirō. Dies waren 14 Personen. Von fast 1000 Lyrikern, die aus allen

Ländern zusammengekommen waren, wählten sie 121 Gedichte aus und veröffentlichten sie zusammen in einem Band. Dieses Buch und die Tantiemen für die Erstausgabe wurden den 22 Atombombenopfern des *Dai-go fukuryū-maru*, die in die Krankenhäuser *Tōdai Byōin* und *Tōkyō daiichi Byōin* aufgenommen worden waren, gewidmet. Der Funker Kuboyama Aikichi, der auf dem gleichen Schiff fuhr, verstarb am 23. September 1954.

Stephen Spender, der im September des gleichen Jahres von der Veröffentlichung von *Shi no hai shishū* hörte, veröffentlichte seinen Essay „Krieg Frieden Lyrik“ in Großbritannien in der Dezemberausgabe der *Today* und äußerte sich folgendermaßen:

„Ich war sehr ergriffen, dass 800 Lyriker sich für einige Atombombenopfer in Japan interessierten. Aber ich freue mich auch, dass die Schriftsteller, die auf unserer Seite stehen, sich bei ihren Äußerungen mäßigen, bis sie überzeugt sind. Obwohl sie sich dafür interessieren, suchen sie in ihren Gedanken und fragen sich selbst, was sie eigentlich tun sollen. (Lyrik-Ausgabe *Shigaku*, übersetzt von: Horikoshi Hideo, *Nihon gendai shijin kai*, April 1955)

Ayukawa dachte über den Vorfall so:

„Schon im Voraus möchte ich das Ergebnis verraten: Was die Poesie betrifft, sind die Wahrnehmungen der Nachkriegszeit unverändert im Vergleich zu jenen der Vorkriegszeit. Als ich ausschließlich qualitätsvolle Lyrik, zum Beispiel was ins Englische übersetzt wurde, und die sozialen Wahrnehmungen in *Shi no hai shishū* analysierte, dachte ich, dass alle

Wahrnehmungen der Lyrik gleich sind. Dann verglich ich diese sozialen Wahrnehmungen der Lyrik in *Shi no hai shishū* mit den Wahrnehmungen der Poesie in *Tsuji shishū* (Anthologie für die Volkslyrik) und *Gendai aikoku shi-sen* (Auswahl moderner patriotischer Lyrik), die ich beide während der Kriegszeit schrieb, mit den Sammlungen der patriotischen Lyrik oder der Lyrik zur Unterstützung des Krieges. (Ayukawa 2001:384)

Ayukawa setzte fort:

„Ich wurde in *Shi no hai shishū* mit einer ungewöhnlichen Stimmung überrascht, da sie jener in *Tsuji shishū* ähnlich war. Beim Lesen von *Tsuji shishū* erinnerten wir uns an den Slogan Japans in der Kriegszeit: „Zum Teufel mit Amerika und England!“. So passiert es uns auch bei *Shi no hai shishū*. Die Tatsache, dass die Wahrnehmungen der Menschen sich nicht einfach ändern, überraschte mich.“ (Ayukawa 2001:387)

Ayukawa verglich tatsächlich *Tsuji shishū*, in der die patriotische Lyrik oder die Lyrik für die Unterstützung des Krieges gesammelt wurde, mit *Shi no hai shishū*. Die Opfer der Atombomben-Tests am Bikini-Atoll machte er in seiner Abhandlung *Shi no hai shishū o ika ni uketoru ka - shijin no shakaiteki taido to gendai bunmei*“ (Wie interpretieren wir *Shi no hai shishū*? – Sozialverhalten und moderne Zivilisation der Lyriker) zum Thema und sagte darin:

„Zum Beispiel veröffentlichte der Lyriker Takashima Takashi die Lyrik „Sore nara“ (In einem solchen Fall)¹⁷ in *Tsuji shishū* und pries darin den Krieg. Dann veröffentlichte er „Hikari no kōgi“ (Der Einspruch gegen die

¹⁷ Siehe Lyrik im Anhang.

Nuklearstrahlen)¹⁸ in *Shi no hai shishū* in der Nachkriegszeit. Kann ein Autor, der einen Krieg, angesichts des schrecklichen Anblicks von Hiroshima und Nagasaki, trotzdem pries, überhaupt die Herzen der Opfer der Atom- und Wasserstoffbomben erreichen?“ (Ayukawa 2001:388-389 [1.Aufl. 1955 „*Tanka*“])

Ayukawa äußerte sich auch in seiner Abhandlung „Shi no hai shishū“ o ika ni uketoru ka - shijin no shakaiteki taido to gendai bunmei“ dazu:

„Ich denke, dass der Slogan „Der Verzicht auf alle Atom- und Wasserstoffbomben und die Abschaffung aller Kriege“ von allen Menschen in der Welt unterstützt werden soll und muss. Ob wir einen solchen Slogan unterstützen, ist heute unsere Sorge: „Wie können wir auf Atom- und Wasserstoffbomben verzichten und den Krieg abschaffen.“ (Ayukawa 2001:394)

Diese Ausrichtung Ayukawas ist sehr beachtlich. Kondō äußert sich wie folgt: „Wir können aus der Auseinandersetzung mit den älteren Lyrikern den Prozess, wie wir seit der Entstehung der modernen Lyrik die Ideen in der Lyrik gewannen, nachvollziehen.“ (Kondō 2005:80) Abe sagte: „Die Wahrnehmungen der Nachkriegszeit kamen klar durch den Disput „Aushöhlung der Idee“ von Kitamura zur Welt.“ Dann sagte Kondō: „Aus dem Disput „Durch die Gedichtsammlung über die tödliche Asche“ von Ayukawa gewann die japanische moderne Lyrik ihre Ideen.“ Die Arechi-Schule spielte wirklich eine tragende Rolle für die moderne Lyrik Japans.

¹⁸ Siehe Lyrik im Anhang.

Ayukawa sagte in „Gendaishi to wa nani ka III: Sokoku naki seishin“ (Was ist moderne Lyrik? III Der Geist, der kein Heimatland hat):

„In ganz Japan gibt es nichts, das halbfertig neu starten kann. Wir müssen von Anfang an alle Dinge gründlich einreihen. Wir müssen alle Dinge, die unverbrannt blieben, verbrennen. Wir müssen alle wieder völlig neu aus der Asche auferstehen. Zumindest der Ausgangspunkt, von dem aus wir Lyrik schreiben, ist in diesem Stadium.“ (Ayukawa 1995:80)

Anlässlich der Regeneration in der Nachkriegszeit lagen eine Reihe an Fragen betreffend der Kriegsschuld der älteren Lyriker offen. Diese waren unter anderem gedankliche Ungereimtheiten in der Tätigkeit des Dichtens, die modern sein sollte. Was Ayukawa und andere anstrebten, war, die Kriegsschuld der Lyrik zur Unterstützung des Krieges, die von der älteren Generation geschrieben wurde, nicht zu vertuschen und ihre Vertreter dafür in die Verantwortung zu nehmen. Aber die älteren Lyriker dachten nicht wie Ayukawa, der sagte: „Wir müssen alle Dinge, die unverbrannt blieben verbrennen. Wir müssen alle wieder völlig neu aus der Asche auferstehen.“ Sie wollten die Verantwortung für ihre Lyrik während der Kriegszeit nicht übernehmen, sondern wollten diese Angelegenheiten von der Gegenwart der Nachkriegszeit streng trennen. Obwohl sie Lyriker waren, nahmen sie plötzlich eine drohende Haltung an: „Wir schrieben nur einfach die Lyrik zur Unterstützung des Krieges!“ Ayukawa entwickelte eine richtiggehende Abneigung gegen die Unaufrichtigkeit der älteren Lyriker.

Ayukawa machte den Roman *Nobi* (Feuer im Grasland) von Ōoka Shōhē zum Thema seiner Abhandlung „Sensō sekinin no kyoshū“ (Einstellung auf

die Kriegsschuld) und leitete folgende Gedanken ab:

„Ich denke, den Menschen ist durchaus bewusst, dass die unmenschlichen Behandlungen nicht von uns, sondern von der Macht der Organisation, die die Menschen in den Tod trieb, ausging und dies erleichtert möglicherweise ihre Stimmungen. Für einen Menschen, der einmal der Willkür der Macht in der Schlacht ausgesetzt war, gibt es keinen Willen mehr zum eigenmächtigen Handeln, weil ihm die innere Notwendigkeit ausgetrieben wurde und er nicht mehr er selbst ist. Und wer hat denn einen Grund zur Flucht vor der Verantwortung unter der Ausnahmesituation des Krieges? Wenn man etwas tat, dann konnte man behaupten, dass es von der Macht der Organisation, die man niemals sah, angeordnet wurde. Es gab keinen persönlichen Willen, daher wurde keiner nach seiner Kriegsschuld befragt. Von diesen Gedanken wurde die Weiterentwicklung des Disputes über die Kriegsschuld vielleicht behindert. Die Wahrnehmung der Menschen, die so denken, gestaltet sicher fixe Ideen gegen den Krieg. Diese Ideen werden im Laufe der Zeit sicher transzendental, weil es keine autonome Haftung der Handelnden gibt.“ (Ayukawa 2001:485-486)

In dieser Zeit war die Schuldfrage kompliziert, weil das Dasein, das Ich, unter der Gedankenkontrolle erstickt wurde. Es war nicht einfach, die Verantwortlichkeit der Menschen aufzuzeigen, da dies niemandes Wille war. Aber wohin geht das Gewissen der Lyriker? Haben die älteren Lyriker ein schlechtes Gewissen? Und wenn es nur einen einzigen Menschen gab, der durch die Lyrik der älteren indirekt verletzt wurde, sollten diese ihre Gedanken dem Herzen des Lesers zuwenden. Ayukawas Schuldfrage der

Lyriker befasste sich vor allem mit dem Vorhandensein eines Gewissens. Auf alle Fälle müssen wir uns darüber klar sein, dass es hierbei um die Vermischung einer kollektiven und einer persönlichen Idee geht.

5.3.3. Die Behauptung von Kuroda Saburō

Kuroda Saburō äußerte sich in „Shijin no unmei“ (Schicksal der Lyriker) in *Arechi shishū 1952* (Arechi Anthologie 1952) folgendermaßen über die Kriegsschuld der Lyriker:

„Es gab viele Dinge, die man in der Kriegszeit nicht sagen durfte. Es gibt Dinge, die man nie sagen darf, auch in einer Familie. Es gibt nicht wenige Dinge, über die man seinen Mund halten muss, auch in einer Familie. Aufgrund von Feigheit und Unterwürfigkeit schweigt man oft. Wasser fließt nicht bergauf. Falls man heimlich hinter den Kulissen spricht, gibt es manchmal auch die Wahrheit. Wenn die Staatsgewalt uns unterdrückt und die öffentliche Meinung die der Majorität ist, haben wir kaum etwas zu sagen, dann können wir wegen der Macht nichts sagen. Wenn eine Gruppe durch ihre Gewalt einer Person für immer den Mund stopft, spielen die Lyriker eine Rolle, um schließlich die so im Inneren versteckten Dinge in Form von Worten wieder hervorzuholen. Zu diesem Zweck müssen die Lyriker auf jeden Fall in dieser Zeit leben und zuerst ein Volk sein. Dann müssen die Lyriker natürlich die Worte gegen die Gemüter des Volkes handhaben.“ (Kuroda 1952:133)

Kuroda erläuterte, dass die Lyriker die Stellvertreter der Herzen des Volkes sein müssten. Die älteren Lyriker sollten die Lyrik für die Lobpreisungen des

Krieges schreiben. Sie prüften sich selbst ernsthaft, sodass sie die Lyrik für die Lobpreisungen des Krieges schrieben. Im letzten Abschnitt sagte Ayukawa ¹⁹ : „Und wer hat denn einen Grund zur Flucht vor der Verantwortung unter der Ausnahmesituation des Krieges? Wenn man etwas tat, dann konnte man behaupten, dass es von der Macht der Organisation, die man niemals sah, angeordnet wurde. Es gab keinen persönlichen Willen, daher wurde keiner nach seiner Kriegsschuld befragt.“ Wie oben erwähnt, können wir über die Einstellung zur Kriegsschuld Folgendes sagen: Wenn die Lyriker die Stellvertreter des Volkes sind, sollten sie die Kriegsschuld mit gutem Willen erfüllen, weil die Lyriker ihre Gedichte bis zum Äußersten aus eigenem Willen schrieben.

5.3.4. Der Disput über die Kriegsschuld der Lyriker von Yoshimoto Takaaki
 Yoshimoto Takaaki führte als ein Beispiel Tsuboi Shigejis Lyrik „Tetsubin ni yoseru uta“ (Lied für einen eisernen Wasserkessel), die in der Kriegszeit in *Tsuji shishū* veröffentlicht wurde, an und wies darauf hin, dass Tsuboi in der Kriegszeit patriotische Lyrik schrieb:

„Es gibt kein Gefühl, das subjektiv den Krieg beschrieb, keine innere Auseinandersetzung damit in seiner Lyrik. Als extreme Argumentation hatte Tsuboi keine Bekehrungsfrage und keine Frage nach der Kriegsschuld, es gab bei ihm sozusagen nur Leute, die von der Zeit übergangen wurden. Wenn man Tsuboi zu den demokratischen Lyrikern zählen kann, fühle ich zuallererst das zutiefst finstere Schicksal des japanischen

¹⁹ Siehe 5.3.2. Der Disput *Shi no hai shishū* (Gedichtsammlung über die tödliche Asche) und „Sensō sekinin no kyoshū“ (Einstellung auf die Kriegsschuld).

Volkes.“ (Yoshimoto 2005:88 [1.Aufl. 1955 Shigaku sha])

Yoshimoto kritisierte ebenso, dass Okamoto Jun seine Verantwortung für die Kriegsliteratur nicht übernahm:

„Was Okamotos Lyrik, in der er sich nicht an der innerlichen Welt beteiligt, ausdrückt, sind die Grausamkeit, der Mangel an Menschlichkeit und der Nihilismus im „Nihon shominteki ishiki“ (Wahrnehmungen des japanischen Volks), den ich befürworte. Die demokratische Literatur handelte sich dafür die Untreue des Volkes nach der Kriegszeit ein. Aber sobald ich genauer analysiere, kann man erkennen, dass diese Grausamkeit, dieser Mangel an Menschlichkeit, dieser Nihilismus und diese Eigentümlichkeit nicht in der Demokratie, sondern im japanischen Volk zu Hause sind.“ (Yoshimoto 2005:93)

Bevor wir uns mit der Kriegsfrage über Tsuboi Shigeji und Okamoto Jun auseinandersetzen, müssen wir festhalten, dass ihrer Lyrik die Schmerzen der inneren Welt fehlen. Ich denke, dass die geistige Essenz der Lyrik, die die Mitglieder der Arechi-Schule schon gewonnen hatten, in der Lyrik von Tsuboi und von Okamoto fehlten.

Nozawa Kei schätzte die Abhandlung „Zen-sedai no shijin-tachi“ (Lyriker der älteren Generation) folgendermaßen ein:

„Yoshimotos „Zen-sedai no shijin-tachi“ wurde 1955 veröffentlichte. Das Jahr 1955 war gerade einmal 10 Jahre nach dem Krieg. Es war genau das Jahr, indem die herrschende Schicht einem, aufgrund der Produktionsmaschinerie für den Koreakrieg, raschen Wiederaufblühen des beginnenden japanischen Kapitalismus entgegensah. „Es ist nicht mehr Nachkriegszeit.“ wurde im

Wirtschaftsweißbuch öffentlich erklärt. Das damalige Benehmen der älteren Lyriker, die mit der Kriegswirtschaft kooperiert hatten, ließ darauf schließen, dass sie im positiven geschichtlichen Hintergrund der schnell wachsenden japanischen Nachkriegs-Gesellschaft den Krieg so weit wie möglich in den Abgrund der Vergessenheit schwemmen wollten. Yoshimoto Takaaki investigierte nicht nur diese Tatsache, sondern auch das Fehlen und den Misserfolg der inneren Logik in schärfster Weise.“ (Nozawa 2005: 139~140)

Die Haltung der älteren Lyriker, die so weit wie möglich der Verantwortung entkommen wollten, war, dass sie selbst zeigten, wie man sein Gewissen zum Schweigen bringen kann. Mit anderen Worten, es wurde festgelegt, öffentlich zu erklären, dass es eine Welt ihrer Lyrik abseits des historischen Rahmens gibt, und dass die Welt für ihre Lyrik unbedeutend ist.

Am Ende müssen wir Takamura Kōtarō als einen der älteren Lyriker anführen. Wenn wir die Frage nach der Kriegsschuld der Lyriker, die Yoshimoto analysierte, erwähnen, dürfen wir ihn nicht vergessen. Takamura war ein Lyriker der älteren Generation, der der Schuldfrage des Krieges nicht ausweichen wollte. In der Nachkriegszeit wurde Takamura resignierend seiner Verantwortung gerecht. Darüber äußert sich Yoshimoto in seinem Buch *Takamura Kōtarō* wie folgt:

„Wenn ich beim Neubeginn der Literatur nach dem Krieg an einen Schriftsteller, der die am stärksten mögliche Schuld eines Literaturwissenschaftlers auf sich nahm, denke, dann fällt mir zuerst Takamura ein. Wenn es in dieser Schuldfrage leichter und schwerer Aufzuarbeitendes gab, könnte man vielleicht sagen, dass Takamura es sich

am schwersten machte. Unter der Annahme, dass er eine undenkbar wesentliche Essenz seiner Literatur in der ihm eigenen inneren Welt versteckte, wenn wir ihm zufolge in der Tätigkeit der Literatur, das heißt, aufgrund seines Einflusses auf das Volk, ein Urteil fällen, beeinflusste Takamura das Volk sicher mehr als andere. Beim Neubeginn der Literatur in der Nachkriegszeit begann er mit dem In-sich-Gehen über die Ideen, die Worte und die Taten in der Kriegszeit. Insofern stach er natürlich aus den anderen hervor.“ (Yoshimoto 1991: 206-207 [1.Aufl. 1957])

“Die Frage nach der Wahrnehmung der Nachkriegszeit wurde von Kitamura Tarō in der Lyrik-Zeitschrift *Junsuishi* begonnen und später von Ayukawa Nobuo vertieft, Yoshimoto Takaaki kam am Ende ebenfalls hinzu. Daher dauerte es zehn Jahre.“ (Abe 1988:42)

Wie oben erwähnt, können wir die Tätigkeit der Arechi-Schule nicht getrennt von der Frage nach der Kriegsschuld der Lyriker betrachten.

5.4. Die Bedeutung der dichterischen Essenz der Arechi-Schule in der Geistesgeschichte der Nachkriegszeit

5.4.1. Die Arechi-Schule in der Nachkriegszeit und die Behauptung des Historikers Irokawa Daikichi

An diesem Punkt möchte ich nochmals einen Blick auf das Manifest der Arechi-Schule „X e no kenji“ werfen:

„Die Gegenwart ist eine Wüste. Wir glauben zwar nicht, dass wir darüber gemäß den bloßen gegenwärtigen Anzeichen zufriedenstellend urteilen können, aber wenn wir über die verschiedenen Ängste der heutigen

Gesellschaft und die Wahrnehmung der geistigen Krise der modernen Menschen nachdenken, müssen wir nach dem Ursprung der vergangenen Erinnerung und dem verschütteten Wissen suchen. Je stärker wir dem Fortschritt der Wissenschaft folgen und den kapitalistischen Anforderungen nachgeben, desto elender wird unser Leben, desto dunkler wird unser Himmel. In der Nachkriegszeit werden die Menschen von den Maschinen beherrscht und eine einzelne Person kann von einer Gruppe massiv unter Druck gesetzt werden. Doch die Zeit der allgegenwärtigen Bedrohung durch den Krieg, als sich die Menschheit am Rande des Unterganges befand, kann jederzeit wiederkommen. Eine Person, die in unserer Zeit zum Himmel aufsieht, fühlt bestimmt, dass die menschliche Abstammung die geistige Angst in der Kultur der Menschheit in sich aufnahm.“ (Arechi dōjin-kai 1951:3)

In ihrem Manifest sieht die Arechi-Schule die Gegenwart als Wüste und sagt, dass sie die „Hilfe der vergangenen Erinnerungen und des verschütteten Wissens“ und daher auch die „Hilfe der Geschichte“ braucht, um die gegenwärtige Wüste zu überwinden. Außerdem proklamiert sie die Wichtigkeit des schlichten Lebens²⁰, das heißt der Menschlichkeit, die im letzten Abschnitt beschrieben wurde.

Die Nachkriegs-Arechi-Schule nahm die Werke der begabten Lyriker, die auf dem Schlachtfeld starben, und verbreitete deren geistige Schöpfungen in der Welt. Im letzten Abschnitt²¹ erwähnte ich schon, dass Ayukawa das Werk

²⁰ Siehe 5.2.1. *Sengoshi* und der Modernismus der Arechi-Schule in der Nachkriegszeit.

²¹ Siehe 4.2. Die Arechi-Schule und das Totenlied.

Morikawa Yoshinobu, seines Freundes, der in Birma starb, in seinen Gedichtband *Shinda otoko* (Ein toter Mann) aufnahm. In Tamuras Lyriksammlung *Tachi-kan* (Stehsarg) beschrieben die Autoren die Besonderheiten aller Menschen dieser Welt, vor allem der Soldaten des Zweiten Weltkrieges.

Als nächstes möchte ich die wichtigsten Teile der Einleitung „Hajime ni“ des Buches *Aru Shōwashi –jibunshi no kokoromi* (Geschichte der Shōwa-Zeit – Versuch einer eigenen Geschichte) von Irokawa Daikichi, die eine große Rolle als Manifest spielte, in meine Arbeit aufnehmen und untersuchen:

„Die Geschichte wird wie ein Spiegel, der mich Geplagten zeigt, erzählt. Deswegen offenbart die Geschichte für uns die Möglichkeit zu einer Zukunft. In dieser Zeit, als wir auf das Jahr 1975, also das Jahr 50 der Shōwa-Zeit, zuzugingen, interessierten sich viele Menschen in Japan für die Geschichte der nahen Vergangenheit (*chikai kako*). Ich denke, dass sich viele Japaner für diese nahe Vergangenheit interessieren, weil sie nicht nur das Gefühl der Erinnerung, sondern auch das Gefühl der Erwartung an die Geschichte als Spiegel, die sich selbst zeigt, haben. Wir gehen wahrscheinlich auf schwierige Zeiten zu die keine Zukunftsaussicht und kein Vorbild haben.“ (Irokawa 1975:4)

Irokawa sagte 1975, als er sein Buch schrieb, dass wir die Geschichte erwarten, weil wir „in dieser Zeit, die keinen freien Blick bietet“, leben. Außerdem führte er folgenden Grund für das Verfassen des Buches an:

„Wie die bisherigen Geschichtsbücher, hatte auch ich nicht die Methode, nur eine Struktur der Geschichte zu schreiben, denn wenn man das tut, kann

man weder wissenschaftlich noch objektiv Geschichte schreiben. Aber wenn man die Struktur der Geschichte klarer schreiben kann, indem man das Innere der Menschen schätzt, werden die Historiker als eine Selbstverständlichkeit angesehen.“ (Irokawa 1975:4)

Die Stimmung der Zeit dreißig Jahre nach dem Krieg sehnte sich nach der „persönlichen Geschichte“. Als Antwort darauf schrieb Irokawa „seine persönliche Geschichte“. Die Leute konnten auch dreißig Jahre nach dem Krieg ihre Situation kaum überwinden. „In dieser Zeit, die keinen freien Blick bietet“, lernten sie die „Zukunft“ aus der „Vergangenheit“ und wollten diese noch einmal gewinnbringend unter die Lupe nehmen. Was Irokawa zuerst bei seinem Schreiben für „seine persönliche Geschichte“ wahrnahm war, dass er das „Innere der Menschen“ für wichtig hielt.

Wenn wir „X e no kenji“, das man als das Manifest der Arechi-Schule bezeichnen kann, mit der einem Manifest gleichkommenden Einleitung „Hajime ni“, des Buches *Aru Shōwashi – jibunshi no kokoromi* vergleichen, können wir die Gemeinsamkeiten der beiden erkennen.

Der Historiker Irokawa Daikichi wurde 1925 geboren. Sein Buch *Aru Shōwashi – jibunshi no kokoromi* ist, objektiv betrachtet, ein wirklich bedeutendes Buch. Darin können wir die unschätzbaren persönlichen Erfahrungen eines Zeitzeugen, der die wichtigsten historischen Ereignisse unseres Jahrhunderts miterlebte, nachvollziehen, ja fast miterleben. Er lehrt und leitet uns in seinem Buch auf vielfältige Art und Weise mittels seiner „persönlichen Geschichte“ und der einem Historiker würdigen charakteristischen Weisheit über das Leben. Irokawa erzählt von den

Gründen und Verwicklungen aufgrund derer Japan in den Weltkrieg eintrat und von den schmerzlichen Erfahrungen der Einberufung. In dieser Buch gewordenen Realität, wie sie nur ein Zeitzeuge schildern kann, vernimmt man den Wunsch nach einer Aufhebung des einen Satzes, der die Menschheit auf ewig bedrängt: „Die Geschichte wiederholt sich.“ Um dies zu verhindern, schreibt Irokawa sein Buch *Aru Shōwashi – jibunshi no kokoromi* als seine „persönliche Geschichte“, sozusagen im Sinne einer Anleitung für die Nachwelt.

Tatsächlich erstrebte die Arechi-Schule die Wertschätzung der „Überlebenden“. Die Arechi-Schule und Irokawa Daikichi näherten sich diesem wichtigen Thema von unterschiedlichen Seiten. Sie hatten den Wunsch, dass die Überlebenden die Schatten der Kriegs- und Nachkriegszeit so schnell wie möglich überwandern. Im Folgenden wollen wir die geistige Gemeinsamkeit der Arechi-Schule mit Irokawa Daikichi abseits ihrer beiden Manifeste darlegen.

Im letzten Abschnitt²² erwähnte ich die Arechi-Schule und die Schuldfrage der älteren Lyriker aufgrund des Krieges, darunter auch den Disput „Aushöhlung der Idee“ von Kitamura Tarō. Weiters die Frage zur Veröffentlichung von *Shi no hai shishū*, in der Ayukawa Nobuo die Kriegsschuld von Murano Shirō darlegte oder die Diskussion der Sensōshi von Tsuboi Shigeji sowie die Argumentation über die Person Takamura Kōtarō, die Yoshimoto Takaaki erwähnte.

Die Arechi-Schule forderte in der Frage über die Kriegsschuld der Lyriker

²² 5.3. Die Kriegsschuld der Lyriker.

vehement Rechenschaft ein. Irokawa Daikichi kritisierte in seiner Rede zum Verhalten der Lehrer und des Kulturministerium, was die Gedankenkontrolle in der Vor- und Kriegszeit betrifft, Folgendes:

„Die Erziehung in der Grundschule ist sehr wichtig für die Errichtung der Volksidee einer Nation. Wenn mehr Japaner die Gesellschaft mit Menschenkenntnis und mit einer wissenschaftlichen Herangehensweise betrachtet hätten, so wie Ōzeki-kun²³ in dieser Zeitspanne, das heißt, wenn viele Japaner in dieser Zeit wie Ōzeki-kun in einem kritischen Geist aufgezogen worden wären, hätten wir den kriminellen Fehler, den wir in den 10er Jahren der Shōwa-Zeit begingen, sicher vermeiden können. Wir hätten verhindern können, in eine militaristische Begeisterung gelenkt zu werden. Aber nicht einmal Lehrer konnten der Situation als Sklaven des Kulturministerium entkommen. Sie folgten der Anerziehung blinder Selbstgerechtigkeit und entfremdeten sich von den Ideen Samukawas und anderer. Dann leitete die kommende Generation, die das Schicksal Japans auf ihren Schultern trug, alle in die falsche Richtung. Außerdem entschuldigten sich die meisten von ihnen nicht einmal bei der Nation, ganz im Gegenteil, sie änderten plötzlich ihre Haltung und wurden die Lehrenden der Demokratie.“ (Irokawa 1975:48)

Irokawa zeigte Fehler auf, dass die Lehrer die Gedankenkontrolle der Vorkriegszeit in der Nachkriegszeit verneinten und sich ganz einfach der

²³ Ōzeki-kun war aus Koshi-gun in der Präfektur Niigata. Er zog als Funker in den Krieg, und starb 1944 auf dem Schlachtfeld im Südchinesischen Meer. Als er ein Grundschüler war, wurde er vom damals bekannten Grundschullehrer und Leiter der biografischen Aufsätze „*Tsuzuri-kata*“, Samukawa Michio, geführt. Er schrieb ausgezeichnete Lyrik, die als Anthologie *Yamaimo* (Yamswurzel) veröffentlicht wurde. (Nihon gendaishi jiten: Fundō 1986)

Demokratieerziehung widmeten. Noch dazu forderte er nach dem Vorbild der Gruppengewalt:

„Die Autorität der japanischen Verfassungslehre, Minobe Tatsukichi, wurde 1935 aufgrund der Theorie *Tennō kikan-setsu*, dass der Tennō nicht der Souverän, sondern oberster Repräsentant des Staates ist, der Majestätsbeleidigung beschuldigt. Das Kulturministerium proklamierte am nächsten Tag sofort die Erklärung „Kokutai meichō“ (klarer Beweis des Staatskörpers). Der Staat erkannte diese fanatische Idee amtlich an, und das japanische Volk wurde daher zu gedanklich einseitigen Menschen. In diesem Sinne hatte diese Erklärung eine buchstäbliche Zauberkraft. Diese Ideen des Götterlandes hatten, in Anbetracht der Selbstgerechtigkeit die gleiche Qualität wie die Überlegenheitslehre des germanischen Volkes und der nationalsozialistischen Rassenideologie. Japan stand, Kraft der Unterdrückung, im Wettstreit mit anderen Völkern.“ (Irokawa 1975:48)

Irokawa erwartete, dass die pädagogischen Einrichtungen für die gesamte Gesellschaft eine Kampagne gegen Rassismus und Meinungskontrolle aufzogen sowie die Gesellschaft in dieser Richtung kritisierten, um eine Gegenmaßnahme zu den Ideen der Unterdrückung und der Diskriminierung zu schaffen. Irokawa vertrat mit Nachdruck die Ansicht, dass die Erziehung in der Grundschule am wichtigsten ist, da die geistige Ausrichtung eines Menschen in diesem Alter entschieden wird. Irokawa schätzte die Anweisungen Samukawa Michios und anderer, die die Gesellschaft korrekt und wahrheitsgetreu einschätzten, in den biografischen Aufsätzen „Tsuzuri-kata“ hoch.

Während andererseits Kuroda Saburō als Lyriker der Arechi-Schule die Seelenzustände einer Person und der Masse der Menschen erwähnte, erklärte er auch den Prozess, in dem die Menschen zur Idee der Unterdrückung und der Diskriminierung gelangen, gegen die Irokawa Widerstand leistete:

„Dass die Lyriker Leute des Volkes und Menschen wie alle anderen auch sind, bedeutet nicht, dass die Lyriker von der Masse verschlungen wurden und sich selbst verloren. Es bedeutet auch nicht, dass die Lyriker sich hinter den Schatten versteckten und ihre Individualität verloren. Was eine Person, die von der Masse verschlungen wurde, beherrscht, ist die Psychologie der Masse. Darin wird eine Person nur mehr zum Mitglied dieser Masse und die Personen, aus denen die Masse zusammengesetzt ist, werden zum Gegenpol der Masse. In dieser Masse, die von der Gruppenpsychologie beherrscht wird, wird eine Person allen, die einer Person als eine Idee gegeben wurden, weggenommen, zertreten und wie ein Wassertropfen in einem Fluss fortgeschwemmt. Diese Person war nur die Zahl und die Quantität der Zeit.“ (Kuroda 1952:127-128)

In dieser Abhandlung sagte Kuroda, wenn eine Person, die eigentlich im Gegensatz zur Masse steht, von der Psyche der Masse verschluckt wird, dann wird diese Person zu einer bloßen Zahl und Quantität der Masse.

Außerdem sagte Irokawa:

„Die Vorgehensweisen, die ein Machthaber für seine Herrschaft hat, sind zu jeder Zeit Meinungs- und Informationskontrolle. Japan hatte damals eine fast perfekte Meinungskontrolle. Dies war möglich, da die Presse und der

Journalismus sich nicht gegenseitig behinderten, sondern den Mut hatten, sich zu vereinen. Wenn man sich sehr hartnäckig bemühte, konnte man diese Meinungskontrolle erfolgreich umgehen und tatsächlich den Weltkrieg überleben.“ (Irokawa 1975:67)

Im letzten Abschnitt sagte ich schon, dass die Kulturschaffenden im Bereich der bildenden Kunst und des Films ihre Ausdrucksmittel schützten, ja sogar ihre Kunstwerke zeigten, auch wenn es unter der Gedankenkontrolle²⁴ in der Vorkriegs- und Kriegszeit war. Aber „Die Lyriker warfen ihre Ausdrucksmittel bereitwillig weg.“ Genau deshalb behaupteten Ayukawa und die anderen Lyriker der Arechi-Schule wieder hartnäckig, dass die Frage nach der Kriegsschuld der Lyriker bedeutend ist. Ayukawa selbst schrieb bis zu seiner Einberufung eine ausdrucksstarke Lyrik und schlug für die japanische Literatur der Vorkriegszeit vor:

„Obwohl die Literatur unseres Landes sich in der neuen Situation, zum Beispiel in der Kriegsliteratur und in anderen Gattungen, oberflächlich, jedoch beinahe ausufernd entwickelte, verschlechterte sich ihr künstlerisches Niveau. Ich denke, dass dies mit der Zeit alle Personen mit ihren eigenen Augen klar erkennen können. Wenn wir unsere Urteilskraft für Kultur wiedererlangen und auf ruhige Weise unsere Kultur betrachten können, welches Aussehen hat unsere Kultur dann?

Was wir in dieser Zeit brauchen, ist ein geistiges Durchhaltevermögen und dass wir unsere Lebenseinstellung und unser künstlerisches Gewissen im sozialen und zeitlichen Leid nicht verlieren. Nur dies kann die gegenwärtige

²⁴ Siehe 5.3. Die Kriegsschuld der Lyriker.

schwache Literatur unterstützen. Was wir wirklich brauchen, ist keine sozial transzendierte Einstellung, sondern Seelengröße, sodass wir unsere schönen Künste in der realen Gesellschaft aufziehen, obwohl wir viele geistige Entbehrungen erleben mussten.“ (Ayukawa 2001:374)

Ab dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke im März 1937, begannen die Militärbehörden zu Macht und Geltung zu kommen und vergrößerten diese täglich.²⁵ Demnach war das Jahr 1939, als Ayukawa seine Abhandlung „Fuan no bō“ (Aussehen der Angst) schrieb, bereits eine Zeit, in der die Meinungskontrolle stärker überhand nahm. Aber Ayukawa leitete selbst die Arechi-Schule in der Vorkriegs- und Kriegszeit, er widersetzte sich außerdem der Zeitströmung und wollte die Verantwortung als Künstler und Schriftsteller übernehmen. Miyazaki Masumi sagte über Ayukawas Abhandlung:

„Die drei Abhandlungen „Fuan no bō“ (Aussehen der Angst), „Hihyōka no taido ni kansuru nōto“ (Notizen über die Einstellung des Kritikers) und „Bungaku no setsuri“ (Fügung der Literatur), die im Vergleich mit anderen besonders hervorstechen, ziehen eine klare Grenze gegen anfängliche Kritiken und verbreitern ihre Reichweite von den japanischen Dichterkreisen zur Weltliteratur. Wir müssen unsere Aufmerksamkeit auf diese drei Abhandlungen, die in der Ausgabe *Arechi* (1939) von Ayukawa und anderen veröffentlicht wurden, richten und uns von ihnen ein bisschen aufmuntern lassen.“ (Miyazaki 2002:142)

Miyazaki urteilte über diese drei Abhandlungen, die in der von Ayukawa und

²⁵ 3.2.1 Die soziale Situation in Japan zu Beginn der Arechi-Schule in der Vorkriegszeit.

anderen gegründeten Zeitschrift *Arechi* veröffentlicht worden waren, äußerst positiv. Darin äußert sich Ayukawa über die europäische Literatur. Ich denke, dass diese Abhandlungen von Ayukawa, in denen er völlig unabhängig über die westliche Lyrik und die Ideen in Japan, das sich inmitten der Gedankenkontrolle befand, schreibt, recht kühn sind. Miyazaki betonte:

„Ich erkenne in der Abhandlung „Hiyōka no taido ni kansuru nōto“ eine bedeutende Widmung Ayukawas an T.S. Eliott.“ (Miyazaki 2002:149)

Obwohl der Krieg unmittelbar bevorstand, besaß Ayukawa die Stärke, sich den Lyrikern der feindlich gesinnten Nationen zu widmen und ihnen sogar Verehrung entgegen zu bringen. Die Lyriker mussten das letzte Bollwerk der Meinungsäußerung sein und die Redefreiheit schützen. Jene, denen dazu der Mut fehlte, konnten eigentlich keine Lyriker mehr sein.

Ayukawa statuierte sein persönliches Exempel als vorbildlicher Lyriker, Kitamura Tarō setzte die Frage über die Kriegsschuld der Lyriker in der Nachkriegszeit in Gang und Yoshimoto setzte kühn der Loyalität der wirklichen Lyriker zu. Obwohl es gerade in diesem Bereich Unterschiede gibt, sprach sich der Historiker Irokawa Daikichi auch gegen die Unterstützung des Krieges durch die Lehrer in der Vorkriegs- und Kriegszeit und gegen unaufrichtige Meinungsumwandlungen in der Demokratisierungsreform der Nachkriegszeit aus. Sie alle riskierten mit der andauernden Behauptung, Japan begehe mit der Teilnahme am Krieg im Pazifischen Ozean einen Irrtum, ihr Leben.

Woher kam diese Energie, mit der die Lyriker der *Arechi*-Schule und

Irokawa Daikichi in einer solchen Zeit widerstehen konnten? Dazu möchte ich Folgendes zitieren:

„Ich wartete lange Zeit, aufgerufen zu werden, und als ich gerade ins Zimmer des Offiziers hineinging, wurde ich so brutal niedergeschlagen, dass ich mein Augenlicht verlor. Dann schleuderte man mich zu Boden und als ich wieder aufstand, wurde ich mit einer Holzkeule geschlagen und mit Gewalt gezwungen zu gestehen. Dieser Vorfall war ganz ähnlich einem Kapitel des Romans „Der 15. März 1928: Eine japanische Arbeiter-Erzählung“ von Kobayashi Takiji. Es gab darin einen Freund namens Tani, der unter Lebensgefahr stand, weil der Fußboden kaputt ging, als er nach einem Stoß mit dem Kopf darauf aufschlug. Er wurde zwar ins Krankenhaus gebracht, verstarb jedoch dort. Derjenige, der Tani zu Boden stieß, war Oberleutnant Tsutsui, der an der Tōkyōter Geistes- und Naturwissenschaftlichen Universität graduierte. Wir suchen immer noch nach ihm.“ (Irokawa 1975:141)

Irokawa erzählte ebenfalls:

„Am 22. April wurde ich mit einem P51 Jagdflugzeug angegriffen, als ich mit Soldaten auf einem kleinen Boot war. Nur mit knapper Not entkam ich dem Tod.

Am selben Tag wurde das Kriegsschiff der Küstenverteidigung, das sich in unserer Nähe befand, versenkt, dabei starben sehr viele Soldaten. Man muss zugeben, dass wir nur durch Zufall überlebten haben. Ich empfinde die Basis meines Lebens permanent als unsicher. Dieses unsichere Gefühl erlischt immer noch nicht aus meinem Gedächtnis. Die Tatsache, dass ich nur durch

reinen Zufall noch lebe, gleicht dem Nichtsein und der Vergänglichkeit.“ (Irokawa 1975:147)

Außerdem sagte Irokawa:

„Ich verlor auch zwei Freunde, die wie ich zur Luftwaffe der Marine gehörten. Ihrer beider Todesursache war die Prügelstrafe, die die Offiziere als Training bezeichneten. Auch ich litt unter dieser gewalttätigen Prügelstrafe sowie unter Kälte und Hunger. Im Militärleben musste man aber nicht nur körperliche, sondern auch geistige Gewalt erleiden.“ (Irokawa1975:142-147)

Wie wurden die Lyriker der Arechi-Schule einberufen? Über Ayukawas Erfahrungen im Krieg schrieb ich in *Senchū shuki*²⁶ im letzten Abschnitt. Ayukawa und fast alle anderen Mitglieder der Vorkriegs-Arechi-Schule zogen in den Krieg. Später versuchte Ayukawa in seinem Buch *Senchū shuki* die Ideen über das Schlachtfeld niederzuschreiben:

„Wenn man sich mit Mitgefühl um Menschen kümmert, kann man niemandem so furchtbare Gewalt antun und es ist unmöglich, dass Rekruten im militärischen Training so schnell zu Eliteeinheiten werden. Diese Rekruten müssen ihren eigenen Geist möglichst schnell verwerfen und ihn selbst mithilfe der vorgefertigten Gussform ummodellieren. Dass Menschen menschlich sind, nennt man seltsam und wird nicht zugegeben. In der Armee ist das einzig Wichtige, dass die Menschen ihr folgen.“ (Ayukawa 1995:531)

Ich denke, dass die Qual einer einzigen Person, die allein den Krieg

²⁶ Siehe 3.3. Die Ideen der Arechi-Schule stellen „Die Notizen in der Kriegszeit“ in den Mittelpunkt.

überleben konnte, in dem Buch *Senchū shuki* beschrieben wurde. Ich denke, es war eine Qual, dass die Lyriker selbst ihren geistigen Kern als Dichter einmal verwerfen mussten, als sie in der Armee zu leben hatten. Obwohl es unvermeidlich für ihr Überleben war, dass sie diesen ihren geistigen Kern verwarfen, verneinten sie dies. Die Lyriker, die in der Unvernünftigkeit des Krieges überlebten, mussten die Ideen des Krieges als Zeugnis dafür nehmen, dass sie nicht über diese Unvernünftigkeit hinwegsehen, sondern in Redlichkeit lebten, schrieben und die Ideen für die Zukunft in die Hand nahmen. Ayukawa suchte diese Ideen beim Schreiben seiner Lyrik aus der Aufrichtigkeit der Lyriker nach dem Krieg und hoffte schließlich, als „Kyōjō no hito“²⁷ (Du, Mann auf einer Brücke: Jemand, der zwischen dem Jenseits und der irdischen Welt lebt) zu leben.

Ferner sagte Ayukawa in „*Senchū shuki kōki*“:

„Wenn wir nicht allen Totalitarismus bekämpfen, können wir unsere Freiheit nicht gewinnen. Wegen der Idealisierung des Staates und der Organisation dürfen wir nicht still dabei zusehen, wie viele Menschen unbarmherzig sterben. Aber als ich diese Aufzeichnung schrieb, war ich weder ein einfacher Pazifist, noch ein kriegslustiger Mann.“

[...] Bei näherer Betrachtung des Todes einiger im Krieg verstorbener Freunde, denke ich, es war bloßer Zufall, dass ich überlebte. Aber ich hatte immer noch zu schwerwiegende und zu tief verborgene Gedanken, um einen ruhigen Lebensabend zu verbringen. Ich kann nicht sagen, dass ich jemals einfach nur glücklich war.“ (Ayukawa 1995:548)

²⁷ Siehe 4.1. Was sich die Arechi-Schule in Ayukawa Nobuo's „Kyōjō no Hito“ wünscht.

Ayukawa entschloss sich, den Tod der Freunde und Dichter, zum Beispiel Morikawa Yoshinobus, Mogi Tokushiges, Makino Kyotarōs oder anderer, auf seinen Schultern zu tragen. Ayukawa begann sein Leben als Testamentsvollzieher²⁸, indem er die Essenzen der Lyrik seiner verstorbenen Freunde der irdischen Welt wie ein Testament hinterließ. Tatsächlich wurden ihre Gedichte in die Ausgabe der Arechi-Schule *Arechi shishū* nach dem Krieg aufgenommen, weil Ayukawa wegen seiner Verantwortung als Testamentsvollzieher tun musste.

Ayukawa sagte in „Gendaishi to wa nani ka“:

„Wie sehr die Wehrpflicht uns damals, als wir Studenten waren, geistig beeinflusste, ist unfassbar.“ (Ayukawa 1995:81)

Nakagiri Masao und Kuroda Saburō sind 1919, Ayukawa Nobuo und Miyoshi Toyo'ichirō 1920, Tamura Ryūichi 1923, Yoshimoto Takaaki 1924 und Irokawa Daikichi 1925 geboren. Ihr gemeinsamer Punkt war ihre Generation und die damit verbundene Einberufung in die Armee.

Wenn Irokawa sich an den Tod seiner Schulfreunde erinnert, dann denkt er auch an sein Leben, das ganz zufällig bestimmt wurde, und das er nun fühlen und ertragen muss. Ayukawa hat diesselbe Empfindung wie Irokawa. Wenn Ayukawa sich an den Tod von Morikawa, Mogi und den anderen erinnerte, konnte er die Zufälligkeit seines Lebens spüren. Die Zufälligkeit zwischen dem Tod der Freunde und dem eigenen Leben ist eine große Aufgabe für eine Generation, die im Zeichen des Krieges stand. Ich denke, dass Ayukawa und die anderen unter Umständen bis zu ihrem Tod an dieser

²⁸ Siehe 5.2.2. *Sengoshi* und Die dichterische Essenz der Arechi-Schule – Die Überwindung der Tode der Lyriker.

Aufgabe wachsen werden. Diese Aufgabe, die der Historiker Irokawa und der Lyriker Ayukawa öffentlich machten, meint nicht nur sie selbst. Diese Aufgabe soll eine gemeinsame Aufgabe aller Generationen der Einberufung in die Armee nicht nur in Japan, sondern auch weltweit sein. Solange ihr Leben nicht zufällig, sondern unvermeidbar ist, können sie kein sinnvolles Leben erfahren, daher müssen sie bis zum Tod leiden, um das wahre Leben zu suchen. Wie können sie dies lösen? Wie können sie ihrem Leben eine entsprechende Würde geben? Wenn dem Tod ihrer Freunde, die auf dem Schlachtfeld starben, auch eine klare Würde gegeben wird, wird ihrem Leben ebenfalls entsprechende Würde zuteil. Bis dem Tod jedes Gefallenen eine klare Würde gegeben wird und alle Gefallenen entlohnt werden, wird dem Leben von Irokawa, Ayukawa und den anderen, die überleben konnten, keine entsprechende Würde gegeben. Wenn der Tod nur eine Anzahl ist, dann ist das Leben, das den Krieg überlebt, auch nur eine Anzahl.

Als das Japan der Nachkriegszeit wieder erwachte und die Demokratie installiert wurde, musste es zuerst dem Tod vieler Gefallener seine reine Würde geben. Aber man kann das menschliche Gemüt nicht wie einen Tageskalender abreißen. Nach dem Krieg wurde das Kollektivbewusstsein des Totalitarismus, das seit der Vorkriegszeit unterstützt worden war, abgelöst von der Demokratie der Nachkriegszeit, die jedoch nur sehr oberflächlich unterstützt wurde. Tatsächlich gerieten die Grundsätze im Geist der Leute in Unordnung. Nach dem Krieg wurde die Individualisierung verbreitet, aber gleichzeitig wurde auch das Kollektivbewusstsein des Totalitarismus weiterübernommen und tradiert.

Schließlich kam während der Zeit der Demokratie in der Nachkriegszeit nicht nur die Individualisierung, sondern auch das Kollektivbewusstsein des Totalitarismus oft gelegen und wurde nach dem Krieg weiter instrumentalisiert. Man ließ man nicht zu, dass den Gefallenen eine reine Würde gegeben wurde, was noch bis heute in die Gegenwart hinein verabsäumt wird. So ist die heutige Situation.

Im Zusammenhang damit wurden Japaner oft in den Patriotismus der verwüsteten Nachkriegszeit irregeleitet. Ayukawa analysierte den japanischen Patriotismus im Essay „Hochū, Kiku no machi“ von *Senchū shuki*:

„Das japanische Volk ist immer noch sehr nutzlos, weil die japanischen Leute, erstens, aus eigenem Interesse heraus handeln und immer noch ein stark feudalistisches Temperament haben, und zweitens, weil sie einen Mangel an moralischer Grundlage für den Gemeinsinn haben und eigennützig sind. Dies ist fatal. Der japanische Patriotismus und die japanische Loyalität sind ungesund, da das japanische Volk blind und verantwortungslos daran glaubt und auch keine alternative Lebensweise zur Verfügung hat. Das japanische Volk wurde von allgegenwärtigen, gerissenen Leuten ausgenutzt, damit es dem Patriotismus und der Loyalität Nachsicht entgegen brächte. Alle diese Leute wissen instinktiv, was sie unter dem Schutz von Patriotismus und Loyalität anstellen können. Sie üben ihren Egoismus in Situationen aus, in denen niemand etwas kritisieren kann. [...] Es dauerte über 10 oder 20 Jahre, um diese Leute auf fundamentale Weise zum Besseren zu verändern. Wenn es im japanischen Volk eine Intelligenz

gibt, muss das jemand wissen. Aber die Intelligenz fristet immer noch ein Schattendasein unter der Kraft der Gewohnheit und ich denke, dass sie ihre Fehler verstehen kann, wenn sie geht, wohin zu gehen ist.“ (Ayukawa 1995:527)

Auf die geistige Verwundbarkeit Japans wurde von der Nachkriegs-Arechi-Schule ²⁹ schon früher hingewiesen. Die Nachkriegs-Arechi-Schule, die in ihrer Teenager-Zeit Literatur von T.S. Eliot studieren konnte und die sich schon früher moderne Ideen aneignete, konnte es nicht ertragen, dass ihre gefallen Mitglieder nur eine beliebige Zahl unter den vielen anderen Gefallenen waren. Die überlebenden Mitglieder, vor allem Ayukawa, beschäftigten sich weiter mit der Lyrik der Gefallen und hinterfragten dadurch nochmals das eigene Leben und dachten weiter über das einfache Leben nach. Ich denke, dass dies ein Teil der Essenz ihrer Lyrik ist.

Miyoshi Toyo'ichirō sagte vor der Gründung der Nachkriegs-Arechi-Schule in einem seiner Briefe an Ayukawa:

„Die Militärregierung hat sich zunächst selbst oberflächlich ausgelöscht. Aber man konnte sie nicht so einfach tilgen. Wir müssen weiter alle Anzeichen der Unterdrückung zur Standardisierung überwachen. Diese Unterdrückung vergrößert ihre Macht langsam aber beständig, und wir können kaum vorankommen, nachdem die Anzeichen der Unterdrückung zur Standardisierung für alle offen sichtbar werden. Dies ist fürchterlich. Schließlich brauchen wir Geld zum Leben, aber wir müssen, auf der anderen

²⁹ Ich erkläre dies im Abschnitt 5. Die Lage und die Wichtigkeit der „Arechi-Schule in der Geistesgeschichte der Nachkriegszeit“.

Seite, unsere intellektuellen Gedanken im Strudel der Ereignisse schützen. Außerdem sind wir dazu verpflichtet, das schwache Feuer, das die Schwierigkeiten des 19. Jahrhunderts überwand und bis heute als glimmende Asche weiterlebt, zu erhalten.

[...] Der Krieg macht nur eine Art von Politik und der Totalitarismus hat nur eine einzige Gestalt. Die japanische Armut wird vielleicht bis in die Zukunft weiter andauern.

In Japan entstanden viele Probleme, eines nach dem anderen, ohne Ende: Die Lebensmittelkrise, die Untreue der Politiker und des Journalismus, das blinde Volk und die Inflation. Die Menschen halten sich an der Realität fest und treiben ihr Spiel mit den Menschen. Ein Mensch ist wie ein Blatt, das auf den Wellen dahintreibt. Wohin geht Japan, das wie ein Hund umherstreunt? (Ayukawa 1995: 541~542)

Dieser Brief von Miyoshi wird in Ayukawas „*Senchū Shuki kōki*“ zitiert. Der Brief ist auf den 12. November datiert, weshalb ich denke, dass er direkt nach dem Krieg, also Ende 1945, geschrieben wurde. Über 60 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg klingen diese Behauptungen von Miyoshi für diese bewegte Nachkriegszeit sehr kühl und überlegt. Das Nachkriegs-Japan ging sofort daran, sich von der Armut zu befreien, deswegen erreichte es am Anfang der 1960er Jahre auf dramatische Weise ein hohes Wirtschaftswachstums. Aber schließlich verließ das Nachkriegs-Japan „unsere Geister“, wie in Miyoshis Brief stand. Wie oben erwähnt, nannte Irokawa dieses große Wirtschaftswachstum in seinem Buch *Shōwashi sesō hen* (Geschichte des Shōwa-Zeit. Abschnitt: Allgemeine Lage) das „radikale

Wirtschaftswachstum“. (Irokawa 1994:107f) Diese Bezeichnung rechtfertigte Irokawa damit, dass dieses Wirtschaftswachstum die „bestehende traditionelle Kultur“, die „sozialen Beziehungen“ und das „Ökosystem“ in auffallender Weise verletzte. Miyoshis Worte, dass „wir unsere Geister beschützen“, waren gleichbedeutend mit den Worten Irokawas. Es gibt einen Ausdrucksunterschied zwischen den Worten eines Historikers und denen eines Lyrikers, aber ich denke, dass sie das Gleiche bedeuten. Schließlich konnte Japan ein großes Wirtschaftswachstum erleben, das aber kaum von einem geistigen Wachstum begleitet wurde, wie es sein sollte. Dem japanischen Wirtschaftswachstum fehlte das geistige Wachsen und ständig wurde es von der Gefahr eines „radikalen Wirtschaftswachstums“ begleitet. Miyoshi Toyochirō, der ein Mitglied der Nachkriegs-Arechi-Schule war, behauptete ebenfalls direkt nach dem Krieg, dass „wir unsere Geister beschützen“ müssen.

Noch dazu können wir am Mangel von Geist zur Zeit des Wiederaufbaus aus der Beschreibung von Nozawa Kei erkennen, was Yoshimoto Takaaki³⁰ als die Frage nach der Kriegsschuld des Lyrikers erwähnte. Yoshimoto dachte, dass die geistigen Essenzen der Lyrik, die die Mitglieder der Arechi-Schule hochhielten, in der Lyrik Tsubois und Okamotos fehlen. So können wir erkennen, dass Japan während des Wiederaufbaus dem Wirtschaftswachstum höchste Wichtigkeit beimaß, aber kulturelle und geistige Ambitionen geringschätzte.

Schließlich möchte ich noch die Behauptung Irokawas, in der er die

³⁰ Siehe 5.3.4. Der Disput über die Kriegsschuld der Lyriker von Yoshimoto Takaaki.

Wichtigkeit der „persönlichen Geschichte“ erklärt, und eine Behauptung Ayukawas erwähnen.

Irokawa Daikichi sagte in *Aru Shōwashi –jibunshi no kokoromi*, dass die Leute, die die Atombombe in Hiroshima und Nagasaki zu erleiden hatten, erst 1974, also 30 Jahre nach dem Krieg, von ihren Erlebnissen zu erzählen begannen: „Warum wollten die Leute von Hiroshima und Nagasaki von ihren Erinnerungen und Eindrücken dieser Zeit der Welt nichts berichten? Sie richteten sich gegen das schon weit verbreitete Vergessen der Atombombe durch die japanische Regierung, das japanische Volk, und gegen die Atomtests der USA, Englands, Chinas, Frankreichs, der Sowjetunion, Indiens und anderer Länder. Sie richteten sich gegen die Verbreitung von Nuklearwaffen in Ägypten, Israel, der Türkei, Korea und anderen Staaten, bei der niemand eine Bremse zog. Sie konnten dies nicht mehr stillschweigend anerkennen. Der Grund, warum die Opfer der Atombomben so dringend ihre Erinnerungen ausdrücken mussten, waren sicher diese so schmerzhaften Gedanken.“ (Irokawa 1975:170)

Alle Menschen wollen schmerzliche Erfahrungen vergessen und je schmerzlicher die Erfahrungen sind, desto schneller möchte man sie vergessen. Aber Menschen vergessen schmerzhaft Erfahrungen eigentlich nicht. Man kann tatsächlich sagen, dass selbst wenn alle Menschen solche Erinnerungen vergessen möchten, sie es nicht können. Irokawa sagte, dass die Atombombenopfer von Hiroshima und Nagasaki im Jahr 1974, 30 Jahre nach dem Krieg, wegen der Überlieferung ihrer schrecklichen Erfahrungen kaum ihre Stimme erheben konnten, da sie eine große Verantwortung

spürten, ihre Erfahrungen mitzuteilen. Sie hatten ein allgegenwärtiges Gefühl des Schmerzes, dass nur derjenige, der wirklich schlimme Erfahrungen gemacht hat, fühlen kann.

Ayukawa sagte in seiner Abhandlung „Gendaishi to wa nanika II: Genmetsu ni tsuite“ (Über moderne Lyrik II: Über Enttäuschung):

„Viele Menschen möchten dieser dunklen Zeit entkommen. Sie wurden vom Zahnrad der sozialen Ungerechtigkeit des Krieges zermalmt. Die Menschen, die unter dieser Unterdrückung ächzen, bitten, sie von der Enttäuschung zu befreien. Diese Bitte wird eine Maßnahme, um zu einem Durchbruch zu kommen.“ (Ayukawa 1995:70)

Eine Vorreiterrolle übernehmend, darf man keine abgetragenen Erfahrungen vor sich her tragen, sondern wirkliche Absichten, die einem von dringenden Gedanken vorgegeben wurden. Ich denke, dass Ayukawa und Irokawa von dieser Sache wussten und daher den Ruf aus dem geistigen Kern, den nur die Menschen mit tiefgreifenden Erfahrungen erkennen können, ertönen ließen.

Als ich die Essenz der Lyrik, die die Nachkriegs-Arechi-Schule anstrebte, mit der „persönlichen Geschichte“ der *Aru Shōwashi* (Geschichte der Shōwa-Zeit) des Historikers Irokawa Daikichi verglich, verstand ich schließlich, dass beide derselben Generation der Einberufung angehörten und es daher bei ihnen viele gemeinsame Behauptungen, Empfindungen und Denkweisen gab: Zum Beispiel die Wichtigkeit der Menschlichkeit, das Drängen auf die Frage nach der Kriegsschuld, die Behauptung, dass schmerzhaft Erfahrungen die Zeit verändern, das Krisengefühl der

japanischen Nachkriegszeit ohne jegliches geistiges Wachstum, die Nachforschung über die Tode der Freunde auf dem Schlachtfeld und vieles mehr. Außerdem sollten wir unsere Aufmerksamkeit auch auf die bahnbrechende Rolle der Arechi-Schule für die japanische Geschichte nach dem Krieg richten.

Ich konnte somit bestätigen, dass die Arechi-Schule mit ihren Ideen für die Lyrik, die nicht hinter der „persönlichen Geschichte“ eines Historikers für das moderne Japan oder den Historikern für modernes japanisches Denken zurückstanden, für die japanische Nachkriegszeit Großes erreichte.

5.4.2. Die Arechi-Schule und das Buch *Sengoteki shikō* (Gedanke zur Nachkriegszeit) von Katō Norihiro

Katō Norihiro bezieht sich in *Sengoteki shikō* auf die Diskussion um *Shi no hai shishū* von Ayukawa Nobuo. Katō erklärt dazu folgendes:

„Warum widersetzte Ayukawa sich dem Buch *Tsuji shishū*? Weil er dachte, dass die Lyrik dem damaligen „Gerechtigkeitsempfinden“ über den Zweck des Krieges, das transzendental bestimmt wurde, widerstand. Aufgrund der Niederlage Japans wurde die bisherige Betrachtung dieses „Gerechtigkeitsempfindens“ zerstreut. *Sengoshi* heißt eine neue Methode, die, ausgehend von dieser zersplitterten Situation, noch einmal das Fundament für japanische Ideen legt. Ayukawa verglich die Anthologie *Shi no hai shishū* mit der Anthologie *Tsuji shishū* und sah in beiden die gleiche Idee. Er sah auch, dass es vor allem in *Shi no hai shishū* keine Kriegserfahrungen und keine *nejire* (Verdrehung) gab, die eine

Übergangsperiode einer Idee zwischen Kriegszeit und Nachkriegszeit sein mussten.“ (Katō 1999:20)

Wir dachten bereits im letzten Kapitel³¹ über die Erfahrungen Ayukawas und anderer Mitglieder der Nachkriegs-Arechi-Schule nach. Aber wir konnten ihre Erfahrungen nicht einordnen, ohne den Tod ihrer Freunde, der Lyriker Morikawa Yoshinobu, Makino Kyotarō und anderer Mitglieder sowie ihnen nahestehender Personen, mitzudenken. Man kann das Leben der Überlebenden nicht von der Bedeutung der Tode der Gefallenen für sie trennen. Bis der Grund für den Tod Morikawas und Makinos klar wurde, konnten wir die Zufälligkeit des Lebens, mit der Ayukawa und die anderen nach dem Krieg fertig werden mussten, nicht beseitigen. Wer die Kriegszeit zufällig überlebte, musste danach von Neuem beginnen, um in der Nachkriegszeit leben zu lernen.

Ayukawa und andere bemühten sich mit der *sengoshi*, die aufgrund der persönlichen Kriegserfahrung unter bedeutenden psychischen Leiden verfasst wurde, nach dem Krieg mit einem Neuanfang zu starten. Katō verglich diesen Prozess, als die Nachkriegs-Arechi-Schule die *sengoshi* hervorbrachte, mit dem Wesen von *Shi no hai shishū* und dem Prozess ihrer Veröffentlichung. Katō kam zu dem Ergebnis, dass dieses Wesen und dieser Prozess dem Wesen der Anthologie *Tsuji shishū* ähnlich war. Er bemerkte gleichzeitig das Fehlen einer Kriegserfahrung und der *nejire* in den Ideen der japanischen Gesellschaft.

Katō erklärte *nejire* folgendermaßen:

³¹ 5.2.2. *Sengoshi* und die dichterische Essenz der Arechi-Schule – Die Überwindung der Tode der Lyriker.

„Das ist nicht nur ein einfaches Dilemma oder ein Widerspruch. Das ist ein Dilemma *und* ein Widerspruch: Wir leben ohne eine Lösung dafür nicht weiter. Auf dieses Dilemma und diesen Widerspruch haben wir keine richtige Antwort, aber man muss sie trotzdem lösen, weil man sonst nicht weitermachen kann. Das heißt, es gibt notwendige und hinreichende Bedingungen für *nejire* in den Ideen nach dem Krieg.“ (Katō 1999:21)

Man kann durchaus sagen, dass *nejire*³² eine Verzerrung von unterschiedlichen Ideen oder Geisteshaltungen oder auch eine „Verwerfung dieser Ideen oder Geisteshaltungen“ bedeutet. Die Ideologie der Kriegszeit wurde vor und während des Krieges als gerecht und richtig angenommen, aber gleich nach dem Krieg verneint. Obwohl solche Ideen während man lebt verdreht werden, muss man sie doch akzeptieren. Und dann verschlingen sich auf einmal die alten Ideen der Kriegszeit mit den neuen Ideen der Nachkriegszeit, die immer mehr und komplizierter verdreht werden. Am Ende verlieren die Zeitzeugen ihre Rolle in der Gesellschaft und es kommt eine neue Generation, die die Entwicklung der Gesellschaft bestimmt, so dass, obwohl die Spuren von *nejire* verschwinden, Überreste für immer zurückbleiben.

Ich denke, dass die *sengoshi* der Nachkriegs-Arechi-Schule eine Rolle spielte, um neue Wertvorstellungen in *nejire* und den Ideen nach dem Krieg ausfindig zu machen.

Ich denke außerdem, dass Ayukawa im „*Shi no hai shishū ronsō no haikai*“ (Hintergrund zum Disput „Fallout Anthologie“) behauptete, dass

³² Siehe 5.4.1. Die Arechi-Schule in der Nachkriegszeit und die Behauptung des Historikers Irokawa Daikichi.

Katō Norihiro nach dem Krieg nicht nur zu Lyrikern, sondern auch zu vielen Intellektuellen sprechen wollte:

„Meine Behauptung, dass die Wahrnehmungen in den Anthologien *Shi no hai shishū* und *Tsuji shishū* ähnlich sind, setzt folgenden Sachverhalt voraus: Die sozialen Einstellungen und die Interessen der Lyriker, die die Weiterentwicklung der neuen Ideen um *Shi no hai shishū* anführten, waren gleich wie die der Lyriker von *Tsuji shishū*. Sie wichen ihrem inneren Konflikt aus und ihre soziale Verantwortung wurde unkenntlich.“ (Ayukawa 2001:408)

Ayukawa möchte hier folgendes sagen: Zuerst müssen wir uns mit dem Gebrauch des Wortes *nejire*, das Katō als Begriff einführte, beschäftigen. Wir können dieses Wort vielleicht mit „Verdrehung“ übersetzen, aber es auch als Metapher für die Verwerfung einer Idee oder die Verwerfung des Geistes an sich verwenden. Unter diesen Umständen wichen die Lyriker, die die Weiterentwicklung der Ideen um *Shi no hai shishū* anführten, ihrem inneren Konflikt aus. Daher waren ihre sozialen Einstellungen und ihre Interessen unsicher und ihre soziale Verantwortung ganz unkenntlich (vgl. Katō 1999:19-21). So kann man darüber denken.

Katō und Ayukawa erwähnten, dass man seinem inneren Konflikt über *nejire* nicht ausweichen kann. Katō und Ayukawa erwähnten ferner, dass es besonders wichtig ist, seinem inneren Konflikt über *nejire* nicht auszuweichen, sondern ehrlich darüber zu reflektieren und ihn zu verstehen. Die beiden behaupten weiters, dass wir die Gedanken zu *nejire* erfassen, uns damit auseinandersetzen und, darüber hinaus, wieder von dieser Situation

aus beginnen sollen.

Ayukawa schlug vor, was die Lyriker machen sollten, um *nejire* zu überwinden:

„Die älteren Lyriker können sich selbst helfen. Sie haben die Verantwortung die Antworten und Lösungen zu finden. Die Personen, die durch das Schreiben von Gedichten für den Krieg verletzt wurden, waren keine anderen Personen als sie selbst. Ich erwähnte, dass man über die eigene Schwäche nicht hinwegsehen soll und denke, dass man sich dadurch eine neue Wahrnehmung für Lyrik bahnen kann. Solange man die eigene innere Schwäche nicht vollständig überwinden kann, ist es unmöglich, ein starkes Selbstbewusstsein aufzubauen. Womit die Lyriker ihrer sozialen Verantwortung gerecht werden, ist gerade einmal, gute Lyrik zu schreiben. Daher müssen die Dichter ihre Wahrnehmungen für Lyrik dahingehend umgestalten. Solange die Lyriker sowohl den Krieg, den Frieden als auch anderes ausnutzen, um ihre Lyrik zu schreiben, können sie *nejire* nicht überwinden.“ (Ayukawa 2001:408)

Es ist wichtig, dass die älteren Lyriker den Fehler ihres früheren Schaffens und ihre Kriegsschuld anerkennen, die Kritik anderer demütig annehmen, gleichzeitig unverwandt in die Zukunft sehen und schließlich die Probleme von *nejire* lösen.

Am Ende möchte ich eine Sache, die Katō in seiner Abhandlung sagte, korrigieren: Als „Ayukawa *Tsuji shishū* negierte“. Ayukawa kritisierte stärker, dass die älteren Lyriker ihrer Kriegsschuld auswichen, als dass sie den Krieg lobpreisten. Daher will ich wiederholen, dass sich Ayukawas

Kritik in den oben genannten Sätzen Katōs nicht an das Verfassen von *Tsuji shishū* an sich richtet, sondern an die Tatsache, dass diese ältere Generation ihrer Kriegsschuld zu entkommen versuchte. Wie oben erwähnt, sagte Ayukawa, dass es sehr wichtig ist, dass die Lyriker ihre Arbeiten verbessern. Wenn sie die Verantwortung der Kriegsschuld für ihre Lyrik übernehmen, könnten sie nur aufgrund der Verbesserung ihrer Lyrik, ihrer Verantwortung gerecht werden. Ich möchte als Beweis dafür, dass diese Behauptung aus Ayukawas Innerem kam, anführen:

„Wir schätzen die Lyriker, die sich selbst ins Innerste schauen, diese Erinnerungen öffentlich machen und damit ihre seelischen Wunden überwinden wollen, hoch. Wir sollten unsere Zukunft auf eine vernünftige Art und Weise gestalten. Wenn wir die Geschichte bloß weiter so unvernünftig wiederholen, werden wir sicher bald fehlschlagen. Wir sollten zuerst aus den Erinnerungen unserer Vergangenheit schöpfen, über uns selbst nachdenken und sie so überwinden. Dadurch müssen wir das Vertrauen der Leser wiedergewinnen. [...] Aber es gibt noch immer keine Lyriker, die so dieses Vertrauen gewinnen. Wenn ein Lyriker wieder das Vertrauen der Leser gewinnen kann, muss er hochgeachtet werden, wie Kaneko Mitsuharu, der seine Lyrik im Krieg als Mittel des Widerstandes benutzte. Sein Einfluss auf die Literatur wird sicher noch nach dem Krieg bestehen bleiben. Aber diese Bemühungen wurden von ernsthaften Gefahren begleitet, weswegen es viele Lyriker vorzogen, dem auszuweichen. In den anderen künstlerischen Disziplinen war es genauso.“ (Ayukawa 2001:405)

Katō nannte *nejire* die Verdrehung der Idee oder die Verdrehung des Geistes.

In dieser Situation richtete die Nachkriegs-Arechi-Schule ihren Blick auf die damalige Kriegsschuld der Lyriker. Der Disput in der Anthologie *Shi no hai shishū* von Ayukawa war das einflussreichste Beispiel.

5.4.3. Die dichterische Essenz der Arechi-Schule: Abgeleitet aus den Gedanken zu „Japan im August“ und die Gesellschaft in der Nachkriegszeit“, der von Hosaka Masayasu befürwortet wurde

Hosaka Masayasu behauptete in seinem Buch *Shōwa sengoshi no shikaku* (Schwachstelle der Shōwa-Nachkriegsgeschichte): „Wir sollen den Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkrieges im August nicht oberflächlich begehen, sondern selbst über den Krieg und die Nachkriegszeit nachdenken.“ An anderer Stelle sagte er: „Der Sinn, der in der Lebensanschauung jeder Person ist, übernimmt die Gedanken der Gefallenen. Ich muss darüber nachdenken, dass wir jedes Jahr eine oberflächliche Zeremonie wiederholen, aber uns ihres Sinnes nicht bewusst sind.“ (Hosaka 2005:19)

Ayukawa Nobuo lässt den Tod Morikawas, den er und die anderen in ihrer Anthologie *Arechi shishū* erforschten, nicht als eine Vertretung für die Masse der Gefallenen stehen. Ayukawa behauptete in seiner Abhandlung, dass er über den Tod eines einzelnen Lyrikers schreiben und nicht einen Vertreter aller Gefallenen erzählen lassen wollte:

„Nach dem Krieg erwähnte ich den Tod von Morikawa in der Lyrik „Shinda otoko“ (Ein toter Mann). Darin gibt es kein persönliches Gefühl für Morikawa. Ich brauchte tatsächlich nur den Tod irgendeines Lyrikers und verwendete daher den Morikawas.“ (Ayukawa 2001:51)

Der Tod, vom dem in „Shinda otoko“ erzählt wird, ist nicht der Tod eines Vertreters aller Gefallenen. Ich denke, dass der Tod, den Ayukawa in seiner Lyrik *Sengoshi* erzählen möchte, nicht das Symbol aller Gefallenen, sondern einen persönlichen Tod und damit eine individuelle Geschichte darstellt. Ayukawa sagte auch:

„Aber ich nahm „Shinda otoko“ nicht als ein Symbol für alle Gefallenen, sondern wollte diese Lyrik als einen persönlichen Tod denken. Dieser Gedanke entschied danach meine Handlungen.“ (Ayukawa 2001:478)

Dieser Gedanke Ayukawas stimmt mit Hosakas Behauptung überein, „Der Sinn, der in der Lebensanschauung jeder Person ist, übernimmt die Gedanken des Gefallenen.“ Ich denke, dass es sehr wichtig ist, dass wir dies verwirklichen. Ich denke, dass es einfacher ist, wenn wir die Zeremonie durchführen und einmal im Jahr um alle Gefallenen gleichzeitig trauern. Aber wenn man fragt, warum wir diese Zeremonie für den Jahrestag des Kriegsendes durchführen, müssen wir antworten, um um die Gefallenen zu trauern und die Tragödie des Krieges nicht zu vergessen. Die Zeremonie selbst ist es wert, sie durchzuführen, aber wir dürfen nie vergessen, dass die Zeremonie in nicht allzu ferner Zukunft inhaltslos wird. Diesen Punkt analysierte Hosaka so:

„Es ist unmöglich, dass alle Personen diese historische Gegebenheit als die ihre ansehen, auch nicht diejenigen, die erst 30 Jahre danach geboren wurden. Es ist eine Frage der Fantasie, die man hat oder nicht. Diese historische Tatsache geht sie nichts an, denn sie war lange vorbei. [...] Als ich zu Beginn der dreißiger Jahre der Shōwa-Zeit ein Oberschüler, war und

mir zum Beispiel gesagt wurde, dass ich um die Soldaten, die in der Mandschurei starben, trauern muss, trauerte ich wahrscheinlich. Aber ich war ratlos darüber, was ich mir unter dem Mandschurei-Krieg vorzustellen hatte.“ (Hosaka 2005:10)

Da wir nicht zur Kriegsgeneration werden, kennen wir keine Vorfälle aus dem Krieg. Außerdem bedeutet es schon einen geistigen Mangel, dass wir die stillen Andachten ohne jegliche Erfahrung eines Krieges halten. Es bedarf, eines Erlernens der Geschichte des Mandschurei-Krieges unter anschaulicher Einbeziehung der Begebenheiten um diese stillen Andachten ohne Oberflächlichkeit abzuhalten.

Im letzten Abschnitt³³ erwähnte Ayukawa den japanischen Patriotismus und Hosaka die japanische Individualität. Ich zitiere:

„Der Krieg im Pazifischen Ozean war der Krieg, der das Schicksal Japans bestimmte. Er dauerte drei Jahre und acht Monate. Je ausführlicher man ihn untersucht, desto überzeugter muss man sagen, dass dieser Krieg aufgrund von Vorurteilen der Japaner durchgeführt wurde. Diese bestanden nicht nur in der Führungsschicht, sondern auch unter dem japanischen Volk. Die Vertreter der Führungsschicht trieben das japanisches Volk in den Krieg, da sie ohne seine Unterstützung den Krieg nicht hätten führen können.

Aber was sind die Vorurteile, die ich meine? Sie waren nicht von der Art, wie das, dass die Japaner den Tennō, den japanischen Kaiser, als Gott verehren, oder dass sie am Ende des Krieges durch die Kamikaze-Flieger, den Götterwind, sicher siegen konnten. Die Vorurteile entstanden aus

³³ Siehe 5.4.1. Die Arechi-Schule in der Nachkriegszeit und die Behauptung des Historikers Irokawa Daikichi.

einfacheren Gründen: Japaner hatten damals kaum einen Hang zu intelligenten Gedanken oder Leidenschaft, sondern waren eher die Anhänger wohlberechneter Überlegungen.“ (Hosaka 2005:11)

Hosaka schrieb nicht nur über Patriotismus. Er und Ayukawa erwähnten auch den japanischen Charakter, der von seinen Emotionen hinweggetragen wird. Außerdem weisen die beiden auf das Stereotyp des blinden Befolgens hin: „Es ist wichtig, dass man mit anderen einer Meinung ist.“ (Hosaka 2005:11)

Wir sollten noch einmal über den Satz „Wir übernehmen die Gedanken der Gefallenen“ nachdenken. Hosaka sagte „dass dies in der persönlichen Lebensanschauung eines jeden liegt, und dass die Japaner nicht nur ihre Trauer- und Gedächtnisfeiern abhalten sollten, sondern dass jeder Japaner im August freiwillig in sich geht und die Zeit in Gedanken an die Toten verbringt.“ (Hosaka 2005:19)

Ayukawa erklärte öffentlich, nach dem Krieg als Testamentsvollstrecker zu leben. Um dies durchzuführen, wählte er das Leben eines aufrichtig denkenden und handelnden Lyrikers.

Wenn wir unseren Willen wie Ayukawa und Hosaka durchsetzen, können wir den Bann, nur einmal pro Jahr die Zeremonie für den Jahrestag des Kriegsendes durchzuführen, brechen und befreien. Ich denke, dass wir dadurch das Problem, dass die Zeremonie immer oberflächlicher wird, lösen können. Die nächste Generation wird über den Krieg und seine Zeit sicher mit ihrem eigenen Kopf nachdenken.

Ein Aspekt von Ayukawas Lyrik war die Verfolgung des wirklichen Lebens

der Menschen. So war es wichtig, den Krieg und die Nachkriegszeit so gut wie möglich verstehen zu lernen, um das Leben der Menschen der Zukunft zu ermöglichen. Die Einstellung von Hosaka Masayasu, der mit dem ihm eigenen speziellen Blick die Geschichte der Shōwa-Zeit erforschte, hat große Ähnlichkeit mit der Essenz der Lyrik der Nachkriegs-Arechi-Schule.

6. Conclusio

Die Arechi-Schule beschäftigte sich vor dem Zweiten Weltkrieg umfassend mit dem europäischen Modernismus und bezog sich besonders auf die Lyrik von T.S. Eliot. Sie erkannte ihre Umwelt als „wüstes Land“ und nannte sich nach „Arechi“ (Das wüste Land) von T.S. Eliot, der über die Lebenssituation der Menschen während der Verwüstung durch den Ersten Weltkrieg schrieb. Wie oben erwähnt bezogen sich die Mitglieder der Arechi-Schule in ihrer Jugend auf die repräsentative Lyrik, die Japan als Essenz des europäischen Modernismus anerkannte und entkräfteten nacheinander die unechten und unglaubwürdigen Modernisten als Wegbereiter der modernen Literatur Japans vor dem Krieg.

Die Nachkriegs-Arechi-Schule war gezwungen, sich von der Vorkriegs-Arechi-Schule und dem real verwüsteten Land Japan nach dem Krieg abzuheben und sich zu verändern. Nach dem Krieg begann die Tätigkeit der neuen Arechi-Schule. Ihre Hauptmitglieder waren nun Ayukawa Nobuo, der bereits vor dem Krieg Mitglied war, Nakagiri Masao, Kuroda Saburō, Miyoshi Toyo'ichirō, Kihara Kōichi, die alle nach dem Krieg neue Mitglieder wurden, und Tamura Ryūichi, der Nachkriegs-Mitglied war

und der Herausgeber der Nachkriegs-Arechi-Schule. Als erstes prangerten sie in „X e no kenji“ (Widmung an Herrn X), dem Manifest der Nachkriegs-Arechi-Schule, das „kunstlose Leben der Menschen“ an und hassten es „Wörter als Dogmen oder politische Maßnahmen zu missbrauchen.“ Das Manifest der Nachkriegs-Arechi-Schule „X e no kenji“ wurde vielfach verbreitet: Unter anderem von 1951 bis 1958 in der Anthologie der Nachkriegs-Arechi-Schule *Arechi shishū* und 1976 in Essays oder Lyrik der Nachkriegs-Arechi-Schule.

Ayukawa Nobuo hinterfragte die Bedeutung des Todes seines Freundes Morikawa Yoshinobu, eines Mitglieds der Vorkriegs-Arechi-Schule, der auf dem Schlachtfeld starb, in der Lyrik „Kyōjō no Hito“ (Mensch auf der Brücke). In dieser Lyrik maß Ayukawa der Strophe „Wer hat ein entschiedenes Schicksal?“ über den Tod des Gefallenen große Bedeutung zu. Morikawa Yoshinobu und Ayukawa ließen die Hauptperson *Anata*, ein namenloses „Du“, schwören, dass er nach dem Krieg als „Kyōjō no Hito“ leben wird, während er dem Tod der Lyriker auf dem Schlachtfeld zusieht. In diesem „Du“ erkennen wir natürlich Ayukawa selbst.

Während Ayukawas Herz von Anfang bis Ende an seinem Freund, Morikawa Yoshinobu, hing, entschloss er sich, die Essenzen von dessen Lyrik zu übernehmen und nach dem Krieg tatsächlich als sein „Testamentsvollstrecker“ zu leben.

Ayukawa hinterfragte in seinem Schaffen stets die Bedeutung des Todes der am Schlachtfeld gefallenen Mitglieder. Im letzten Abschnitt³⁴ erwähnte ich,

³⁴ Siehe 5.4.1. Die Arechi-Schule in der Nachkriegszeit und die Behauptung des Historikers Irokawa Daikichi.

was Ayukawa über das Gedenken an die Bedeutung des Todes der Gefallenen dachte: Alle Überlebenden können dadurch ihr Leben zurückbekommen. Ayukawa wollte mit seiner Lyrik, die als *senjoshi* bezeichnet wird, seinem Leben eine Bedeutung geben.

Tamura Ryūichi dachte auch über das „kunstlose Leben der Menschen“, das in „X e no kenji“ angesprochen wurde, als den essentiellen Inhalt seiner wichtigsten Lyrik „Tachi-kan“ nach. Tamura legte dann als Basis das „einfache Leben der Menschen“ und befragte die Öffentlichkeit über die Bedeutung des Todes der Gefallenen. Er appellierte durch das Schreiben seiner Lyrik an die Welt, dass er den Tod des Menschen, der bedeutungslos als einzelner einer großen Menge im Krieg stirbt, als Realität des Todes nicht anerkennt. Tamura appellierte weiters, dass gerechte Menschen, an einem Ort, an dem es keine Wörter und keine Imagination gibt, der nicht für eine Masse, sondern für eine Einzelperson gemacht ist, nicht leben können.

Die Nachkriegs-Arechi-Schule verwirklichte das „einfache Leben der Menschen“ als wichtigsten Inhalt ihrer Lyrik in „X e no kenji“, dem bereits mehrmals erwähnten Manifest der Schule, indem diese Thematik eine wichtige Rolle spielt. Zu diesem Zweck wollte die Nachkriegs-Arechi-Schule eine Lyrik hervorbringen, die aus dem Innersten ihrer Herzen kam. Wir können sagen, dass dieser Prozess zielbewusst und ehrlich war. Die große Menge an Lyrik der Nachkriegs-Arechi-Schule, die auf der Basis von Erfahrungen der Soldaten und des Krieges geschrieben wurde, spielte besonders als *senjoshi* eine wichtige Rolle in den Dichterkreisen der Nachkriegszeit. Und dieser Einfluss wurde Jahr für Jahr bedeutender.

Der zielbewusste und ehrliche Blick der Arechi-Schule wies auf die Frage nach der Kriegsschuld der Lyriker hin. Immer wenn die Arechi-Schule zurückblickte und eine Schuld der älteren Lyriker erkannte, forderte sie für diese öffentlich Rechenschaft. Die Dichtungen zur Lobpreisung des Krieges und die Lyrik des Patriotismus, die in den Anthologien *Tsuji shishū* und *Gendai aikoku shishū* veröffentlicht wurden, waren nicht die ideale Lyrik für die Nachkriegs-Arechi-Schule, die mit ihrer Lyrik nach dem „einfachen Leben der Menschen“ strebte. Vom Disput „Aushöhlung der Idee“ des Kitamura Tarō bis zur Auseinandersetzung über die Kriegsschuld der Lyriker von Yoshimoto Takaaki gab es eine Kette von Auseinandersetzungen über die Kriegsschuld der Lyriker. Die Nachkriegs-Arechi-Schule zeigte damit klar, dass es in den japanischen Dichterkreisen immer noch keinen wahrhaft modernen Geist gab. Als die Lyriker, die die Dichtungen zur Lobpreisung des Krieges und die Lyrik des Patriotismus in der Vorkriegs- und Kriegszeit schrieben und nach dem Krieg die Anthologie *Shi no hai shishū* veröffentlichten, musste Ayukawa Nobuo als Hauptmitglied der Nachkriegs-Arechi-Schule seine Einwände gegen den Geist dieser Lyrik der ältesten Generation erheben, die den gleichen Geist der Lyrik wie in der Vorkriegszeit vertraten.

In „*Senchū shuki kōki*“ wurde der Brief Miyoshi Toyo'ichirōs an Ayukawa aufgenommen. Es gibt in dem Brief Teile, die über eine Diskussion Ayukawas und anderer Lyriker zur Wiederveröffentlichung der Zeitschrift *Arechi* berichten. So weiß man, dass die Lyriker, abgesehen von Miyoshi, die *Arechi* nach dem Krieg herausbringen wollten, nicht nur Lyrik, sondern

auch Abhandlungen über Lyrik und Essays darin veröffentlichen wollten. Wir können erkennen, dass die Nachkriegs-Arechi-Schule die Unterstützung der geistigen Aufarbeitung des Krieges in Japan klar beabsichtigte. Besonders für die *sengoshi*, die aus der Realität der Feldzüge und den Erfahrungen des Krieges heraus geschrieben wurde, spielt der Leser eine wichtige Rolle. Die Nachkriegs-Arechi-Schule veröffentlichte nach und nach hervorragende Arbeiten der *sengoshi* mit einer strahlenden Ausdruckskraft und einem Inhalt, der nur aus der persönlichen Erfahrung des Krieges heraus geschrieben werden kann. Dieser Geist der Nachkriegs-Arechi-Schule schlug sich auch in der damaligen japanischen Geistesgeschichte nieder.

Der Historiker und Erforscher der modernen japanischen Geistesgeschichte Irokawa Daikichi hatte das Gefühl, es wäre wichtig, seine persönliche Geschichte zum Thema Krieg zu schreiben. So veröffentlichte Irokawa *Aru Shōwashi – jibun-shi no kokoromi*, *Shōwashi sesō hen* und *Haikyo ni tatsu Shōwa jibunshi (1945 – 49 nen)*. Dreißig Jahre nach dem Krieg schrieb Irokawa in seiner persönlichen Geschichte nicht nur über seine eigenen Feldzüge, sondern auch über die Kriegserfahrungen anderer Personen, die diese nun aussprechen wollten. Diese gewöhnlichen Menschen, die den Krieg erlebten, aber keine Historiker oder Geisteswissenschaftler waren, begannen, wie Irokawa, ihre Erfahrungen zu schildern und aufzuschreiben. Irokawa sagte darüber: Diese Menschen wollten verhindern, dass eine so schreckliche Situation wie der Krieg, von Leuten, die die Leiden des Krieges nicht bewusst erlebten, da sie noch zu jung oder ungeboren waren, noch einmal

verursacht wurde. Sie dachten daher, ihre bittersten Lebenserfahrungen für die Nachwelt überliefern zu müssen in der Hoffnung, diese seelischen Schmerzen damit auch zu überwinden. Sie fühlten auch für ihre eigene Zukunft die Notwendigkeit, diese leidvollen Erfahrungen von Herzen auszudrücken und zu erwähnen.

Die meisten Mitglieder der Nachkriegs-Arechi-Schule entstammten der Generation, die in den Krieg eingezogen wurde. Ayukawa und die anderen Mitglieder, die sich nahestanden und gerade ihr blankes Leben retten konnten, brachten die Nachkriegs-Arechi-Schule hervor. Die Nachkriegs-Arechi-Schule schrieb sicher *sengoshi* wie auch Irokawa seine persönliche Geschichte unter Einbezug der Erfahrungen anderer niederschrieb. Die Geister der *sengoshi*, die Ayukawa und die Mitglieder der Nachkriegs-Arechi-Schule nach dem Krieg durchsetzen wollten, glichen in vielen Punkten der persönlichen Geschichte, die Irokawa als Notwendigkeit für die nächste Generation empfand, und wofür er sogar die Grenzen der Geistes- und Geschichtswissenschaft überschritt. Die Nachkriegs-Arechi-Schule und Irokawa wurden von einem von Herzen kommenden Schrei nach Frieden und ihrer aufrichtigen Menschlichkeit, die eine Wiederholung des Krieges verunmöglichen wollte, getragen.

Hayakawa Atsuko äußerte sich über diese Möglichkeiten der Literatur in der Abhandlung „Sadako Story“ to K. Bruckner: Bungaku wa heiwa e no michi o kirihirakiuru ka“ (Geschichte über Sadako und K. Bruckner: Kann die Literatur zum Frieden verhelfen?):

„Ich denke, dass sich in dieser Literatur nach langer Zeit eine wirkliche

Tragödie zusammenbraute, dass die Menschen durch die Symbolhaftigkeit der Literatur der „Vergangenheit“ gegenüberstanden und dass diese Literatur für die Aufnahme der Geschichte der Menschen einen Weg ebnet. Die Seele der Menschen passierte diesen Weg und begann in ihren Tiefen geheilt zu werden. (Hayakawa 2001:119)

Derartige Möglichkeiten der Literatur können wir natürlich auch in der Lyrik erwarten. Gerade jetzt kommt in Japan die Zeit, in der die Eltern, die in der Phase des großen Wirtschaftswachstums geboren wurden, ihre Kinder aufziehen. Diese Generation, die weder den Krieg noch die Nachkriegszeit kennt, wächst weiter. Erreicht die Essenz der Lyrik der Arechi-Schule diese Generation überhaupt?

Der Lyriker Tsuruoka Yoshihisa, der fünf Jahre jünger ist als der berühmte Lyriker Tanikawa Shuntarō, wurde 1936 geboren und sagte in den 1990er Jahren zum Zusammenbruch des Kommunismus und der UdSSR:

„Endlich kann ich nach und nach meiner persönlichen Nachkriegszeit gegenüberreten. Ich denke, dass ich die Gefühle der Einsamkeit von Miyoshi Toyo'ichirō und Kitamura Tarō direkt nach der Niederlage, ihren Zorn, ihre Furcht, den Eifer und die Begeisterung, die so eine komplexe Zusammenstellung an unterschiedlichen Erfahrungen ausmachen, nun verstehen kann. Das bedeutet, dass ich mich erst in der Welt der Lyrik der *sengoshi* wirklich als ich selbst fühle und in dieser Welt leben kann. Ich verabschiedete mich vom Tod der Mitglieder der Arechi-Schule und denke oft, dass die Gegenwart endlich eine Zeit der Heilung ist.“ (Tsuruoka 1993:28)

Tsuruoka brauchte ein entsprechende Distanz, um die Nachkriegszeit zu

erkennen, da es schwierig ist zu fühlen, auch wenn man seine Gefühle im Kopf zu verstehen glaubt. Er benötigte auch ausreichend Zeit, um von Herzen zu erkennen und wirklich in sich hinein zu spüren. Man muss unbedingt ein ausreichendes Maß an Zeit verstreichen lassen, um der Wahrheit näher zu kommen. Sobald man die wahre Bedeutung versteht und ihre Angst erlischt, kann man ganz beruhigt sein. Dies war die Zeit der Heilung, die fast bis 50 Jahre nach dem Krieg auf sich warten ließ. Die Generation, die nach dem Krieg ihre Kinderheit erlebte, begann nach dieser langen Zeit in ihren Gefühlen ihre persönliche Nachkriegszeit wahrzunehmen.

Dann erwähnte der junge Lyriker Kishida Masayuki, der 1979 geboren wurde, im Zwiegespräch „Sonderausgabe: Begegnung mit Ayukawa Nobuo—dem Testamentsvollstrecker des 21. Jahrhunderts“ :

„Ich habe die Überzeugung, dass der Geist der Lyrik *senjoshi*, den Ayukawa hervorbrachte, in der Gegenwart immer noch allgemein gültig ist. [...] Als das absolut Böse näher kam, wies Ayukawa das Feindliche so in die Schranken: „Wenn wir an unserem heutigen Leben nicht verzweifeln, können wir eine Zukunft haben.“ (aus „X e no kenji“) Ich möchte von Ayukawa wieder lernen, was der Geist eines Lyrikers ist.“ (Kishida 2010:29)

Die Augen der jungen Lyriker, darunter zum Beispiel Kishida, ruhen jetzt wieder auf Ayukawa Nobuo. 2010 wurde der erste Ayukawa-Nobuo-Preis der Ayukawa-Nobuo-Gesellschaft verliehen und in der Lyrik-Zeitschrift *Gendaishi techō* (Heft für moderne Lyrik) veröffentlicht. In der Kategorie *Lyrik* wurde „Toromuso korāju“ (Tromsø collage) von Tanikawa Shuntarō

ausgezeichnet. Es gibt Schriftsteller, die Ayukawa und der Nachkriegszeit immer noch nachhängen, doch nun beginnt die Zeit, in der eine neue Generation an Lyrikern, die die Zeit der Arechi-Schule nicht mehr kennt, vom Geist der Lyrik der Arechi-Schule lernt und von diesem geheilt wird. Iwasaki Sōji, der als Übersetzer von „Das wüste Land“ bekannt wurde, sagte:

„[...] dass diesen großartigen Leistungen der Lyrik und der Essays ein Preis mit dem Namen Ayukawas gegeben wurde, bedeutet, dass man den Ideen der Literatur der Arechi-Schule und T.S. Eliots nun höchste Beachtung entgegenbringt. (Iwasaki 2010:309)

Schlussendlich legte Hirabayashi Toshihiko den Stellenwert der Nachkriegs-Arechi-Schule in den Dichterkreisen folgendermaßen fest:

„Nach dem Zweiten Weltkrieg überwand *Gendaishi* (Moderne Lyrik) die bisherigen Leistungen für Lyrik und ging auf die Wiederherstellung der Gesamtheit der Lyrik zu. Weiters bemühten sich die Lyriker, sich des menschlichen Daseins in der modernen Lyrik durch intellektuelle Nachforschungen bewusst zu werden. Die Schule, die das heutige Thema, das die Verzweiflung in einen Wunsch verwandelt, am klarsten realisierte, war die Arechi-Schule. Dank der Veröffentlichungen ihrer zielstrebigem und zähen Mitglieder, die in den Umständen der Nachkriegszeit das wüste Land erkannten, gibt es die moderne Lyrik der Gegenwart. Aufgrund der bahnbrechenden Entwicklungen der Nachkriegs-Arechi-Schule muss man feststellen, dass dies eine revolutionäre Schule war. (Hirabayashi 1993:79)

Während die Nachkriegs-Arechi-Schule das Manifest „X e no kenji“ in der

Verwüstung der Nachkriegszeit hochhielt, war sie die Schule mit den fortschrittlichsten Ideen und der vollsten Begeisterung.

Es ist klar, dass die Mitglieder der Nachkriegs-Arechi-Schule die moderne europäische Literatur bereits vor dem Krieg kannten und wiederholt behaupteten, das einfache Leben und die einfachen Menschen mit der Lyrik nach dem Krieg vor einer böartigen Macht beschützen zu wollen. Die Arechi-Schule war mit der *senyoshi* und ihren Essays eine große Hilfe für die Überwindung der Nachkriegszeit in Japan. Wir können sagen, dass die Nachkriegs-Arechi-Schule als Lyrik-Schule die größte Rolle für die Geistesgeschichte der Nachkriegszeit in Japan spielte.

(Ich habe alle Zitate selbst übersetzt außer jene, bei welchen der Übersetzer ausdrücklich ausgewiesen wird.)

7. Literaturverzeichnis

Abe Iwao

- 1988 „Yoshimoto Takaaki to sengoshi no shinen – „Arechi“ „Rettō“ kara hanarete 1945 nen kara 1955 nen made” (Yoshimoto Takaaki und die Gedanken von *sengoshi* – Abseits Arechi- und Rettō-Schule von 1945 bis 1955), *Kokubungaku Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 33/3, 36-42

Akiya Yutaka

- 1986 „Ningen no hakumei no toki” (Zeit der unglücklichen Menschen), *Gendaishi dokuhon* (Lesebuch: moderne Lyrik). *Gendaishi no tenbō*, *Sengoshi saidoku* (Ausblick der modernen Lyrik, Nochmalige Lektüre von *sengoshi*) 1986,11, 202-204.

Arakawa Yōji

- 1986 „Me de yomu sengoshi sakusesu • ideomu ni okeru „watashi” (*Sengoshi*, das Erfolgsidiom, das man sieht), *Gendaishi dokuhon* (Lesebuch, moderne Lyrik). *Gendaishi no tenbō*, *Sengoshi saidoku* (Ausblick der moderne Lyrik, Nochmalige Lektüre von *sengoshi*) 1986,11, 264-272.

Arechi dōjin kai (Hg.)

- 1951 *Arechi shishū*. (Die Anthologie Arechi) Tōkyō: Kokubun sha.
 1952 *Arechi shishū*. (Die Anthologie Arechi) Tōkyō: Kokubun sha.
 1953 *Arechi shishū*. (Die Anthologie Arechi) Tōkyō: Kokubun sha.
 1954 *Arechi shishū*. (Die Anthologie Arechi) Tōkyō: Kokubun sha.
 1955 *Arechi shishū*. (Die Anthologie Arechi) Tōkyō: Kokubun sha.

- 1956 *Arechi shishū*. (Die Anthologie Arechi) Tōkyō: Kokubun sha.
- 1976 *Shi to Shiron1*. (Lyrik und Abhandlung über Poesie1) Tōkyō: Kokubun sha.
- 1976 *Shi to Shiron2*. (Lyrik und Abhandlung über Poesie 2) Tōkyō: Kokubun sha.

Awazu Norio

- 1993 „Shi no „Sengo-sei” (Nachkriegszeit in der Lyrik), *Gendaishi techō* (Heft für moderne Lyrik) 36/4, 20-28

Ayukawa Nobuo

- 1963 *Kyōjō no hito, gendai nihon shishū 12* (Mensch auf der Brücke, zeitgenössische japanische Gedichte Band 12) Tōkyō: Shichō sha.
- 1973 *Ayukawa Nobuo chosakushū 1* (Die gesammelten Werke von Ayukawa Nobuo Band 1) Tōkyō: Shichō sha.
- 1995 *Ayukawa Nobuo zenshū II: Hyōron I*. (Gesamtausgabe Ayukawa Nobuo II: Die Essays I) Tōkyō: Shichō sha.
- 1998 *Ayukawa Nobuo zenshū III: Hyōron II*. (Gesamtausgabe Ayukawa Nobuo III: Die Essays II) Tōkyō: Shichō sha.
- 2001 *Ayukawa Nobuo zenshū IV: Hyōron III*. (Gesamtausgabe Ayukawa Nobuo IV: Die Essays III) Tōkyō: Shichō sha.

Ayukawa Nobuo, Kitamura Tarō, Nakagiri Masao, Miyoshi Toyoichirō und Tamura Ryūichi

- 2000 „Wakai Arechi o kataru“ (Die Arechi-Schule in der Jugendzeit) *Gendaishi dokuhon* (Lesebuch, moderne Lyrik). Tamura

Ryūichi 170-178.

Eguchi Hayato

1944 *Gendai aikokushi-sen* (Auswahl moderner patriotischer Lyrik) Tōkyō : Rakuyō Shoin.

Eliot, Tomas S.

1988 *Gesammelte Gedichte Englisch und Deutsch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fujii Sadakazu

1981 „Sengoshi shiron” Shi no genzai” (Abhandlung über *sengoshi* – Gegenwärtige Situation der Lyrik), *Kokubungaku Kaishaku to kyō zai no kenkyū* 26/4, 54-59.

Fukazawa Tadataka(Hg.)

2005 „Gendaishi sengo 60 nen nenpyō“ (Zeittafel über moderne Lyrik 60 Jahre nach dem Krieg, August, 1945~2004), *Gendaishi techō tokushū ban* (Notizbuch für moderne Lyrik: Sondernummer). *Sengo 60 nen* 〈*shi to hihyō*〉 *sōtenbō* (Gesamtüberblick über Lyrik und Essays 60 Jahre nach dem Kriegszeit) 2005,9, 340-380.

Fundō Junsaku

1986 *Nihon Gendaishi jiten*. (Lexikon des japanischen modernen Gedichts) Tōkyō: Ōfū.

Gendai shijin kai (Hg.)

1954 *Shi no hai shishū* (Gedichtsammlung über die tödliche Asche) Tōkyō : Hōbun kan.

Hara Shirō

- 2005 „Sengoshi e no kokoromi, sengoshi no kiseki“ (Ein Schritt zur *sengoshi*, Eine Spur von *sengoshi*), *Kokubungaku Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 16/13, 32-39.

Hayakawa Atsuko

- 2001 „Bungaku wa heiwa e no michi o kiri hiraki uru ka “Sadako Story” to K. Bruckner“ (Kann die Literatur zum Frieden beitragen? Geschichte über Sadako und K. Bruckner), *Sekai* 2001,9 (Nr. 692), 113-119.

Hidaka Takao

- 1984 „Tamura Ryūichi *Yonsen no hi to yoru*“ (Tamura Ryūichi 4000 Tage und Nächte), *Kokubungaku Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 29/15, 88-93.

Hirabayashi Toshihiko

- 1993 „Arechi no impact“ (Der Einfluss der Arechi), *Gendaishi techō* (Notizbuch für moderne Lyrik) 36/2, 79-81.

Hirai Terutoshi

- 1971 „Sengoshi ni okeru zentai-sei to saibu no tsuikyū“ (Abhandlung über Ganzheit und Detail in der *sengoshi*) *Kokubungaku Kaishaku to kyō zai no kenkyū* 16/13, 40-47.

Hosaka Masayasu

- 2005 *Shōwa sengoshi no shikaku*. (Schwachstelle der Shōwa-Nachkriegsgeschichte) Tōkyō:Asahi shinbun sha.

Irokawa Daikichi

- 1975 *Aru Shōwashi—jibunshi no kokoromi.* (Geschichte der Shōwa-Zeit — Versuch einer eigenen Geschichte) Tōkyō: Chūō kōron sha.
- 1990 *Shōwashi sesō hen.* (Geschichte des Shōwa-Zeit. Abschnitt: Allgemeine Lage) Tōkyō: Shōgaku kan.
- 2005 *Haikyo ni tatsu Shōwa jibunshi (1945—49 nen).* (Aus der Ruinenstadt auferstehen —Meine Geschichte in der Shōwa-Zeit der Jahre 1945—49) Tōkyō: Shōgaku kan.

Kakuta Ryojin

- 1984 „Kuroda Saburō ron” (Abhandlung über Kuroda Saburō),
Kokubungaku kaishaku to kanshō 49/5, 139-141.

Katō Norihiro

- 1999 *Sengoteki shikō.* (Gedanken zur Nachkriegszeit) Tōkyō: Kōdan Sha.

Kitamura Tarō

- 2005 „Kodoku e no sasoi” (Einladung zur Einsamkeit), *Gendaishi techō tokushū-ban* (Notizbuch für moderne Lyrik: Sondernummer). *Sengo 60 nen 〈shi to hiyō〉 sō-tenbō* (Gesamtüberblick über Lyrik und Essays 60 Jahre nach dem Krieg) 2005,9, 44-48.
- 1986 „Hitotsu no asupekuto gojū nendai no Arechi” (Ein Aspekt der Arechi-Schule in den 1950er Jahren), *Gendaishi dokuhon tokusō-ban* (Lesebuch, moderne Lyrik: Sondereinband).

Gendaishi no tenbō (Überblick über die moderne Lyrik)
1986,11, 160-164.

Klopfenstein, Eduard und Cornelius Ouwehand

1989 *Mensch auf der Brücke. Zeitgenössische Lyrik aus Japan.*
Frankfurt am Main: Insel (= Japanische Bibliothek).

Kondō Yōta

2005 „Sengoshi no seiritsu: *Tsuji shishū* to *Shi no hai shishū* no
aida – tenbō 1945-1954 (Entstehung von *sengoshi*: Zwischen
Tsuji shishū und *Shi no hai shishū* – Überblick 1945 bis
1954), *Gendaishi techō tokushū-ban* (Notizbuch für moderne
Lyrik: Sondernummer). *Sengo 60 nen* 〈*shi to hiyō*〉 *sōtenbō*
(Gesamtüberblick über Lyrik und Essays 60 Jahre nach dem
Krieg) 2005,9, 76-83.

Kume Masao

1984 *Tsuji shishū*. (Anthologie für die Volkslyrik) Tōkyō: Hakkōsha
sugiyama shōten.

Lewinsky-Sträuli, Marianne

1987 „Der Gedichtzyklus Mensch auf der Brücke von Ayukawa
Nobuo“, *Asiatische Studien* XLI/1, 40-63.

Minami Morio

2001 „‘Schuld‘ in der japanischen Nachkriegslyrik im Vergleich mit
Deutschland“, Ursula Heukenkamp (Hg.), *Schuld und Sühne.*
Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der
Nachkriegszeit (1945-1961). Internationale Konferenz vom 1.

Bis 4.9.1999 in Berlin. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi
B.V., 443-467 (Amsterdamer Beiträge zur neueren
Germanistik Band 50.2)

Miyazaki Masumi

2002 *Ayukawa Nobuo kenkyū—Seishin no kakyō*. (Forschungen zu
Ayukawa Nobuo—Brückenbau für den Geist) Tōkyō: Nihon
toshō sentā.

Miyoshi Toyō'ichirō

1986 „Ikite iru ōkami” (Lebendiger Wolf), *Gendaishi dokuhon
tokusō-ban* (Lesebuch, moderne Lyrik: Sondereinband).
Gendaishi no tenbō (Überblick über moderne Lyrik) 1986,11,
196-197.

Naka Tarō

1986 „Seishunki e no omoi” (Gedanken zur Pubertät), *Gendaishi
dokuhon tokusō-ban* (Lesebuch, moderne Lyrik:
Sondereinband). *Gendaishi no Tenbō* (Überblick über moderne
Lyrik) 1986,11, 197-198.

Nihon Gendai shijin-kai

<http://www.japan-poets-association.com>

Nishiwaki Junzaburō

1989 *Bashō · Sheikusupia · Eriotto*. (Bashō, Shakespeare und Eliot)
Tōkyō: Kōbunsha.

Nozawa Kei

1986 „Sengoshi” no hottan Jisshitsuka sareta „Modan” (Beginn

der Moderne mit *sengoshi*), *Gendaishi dokuhon tokusō-ban* (Lesebuch, moderne Lyrik: Sondereinband). *Gendaishi no Tenbō* (Überblick über moderne Lyrik) 1986,11, 291-299.

- 2005 “Jidai o koeru ronri *Sengoshi* ron saidoku – Tenbō 1955~1964” (Logik, die die Zeit überdauert, Aufsätze der *sengoshi* wiederholt lesen – Überblick von 1955 bis 1964), *Gendaishi techō tokushū-ban* (Notizbuch für moderne Lyrik: Sondernummer). *Sengo 60 nen 〈shi to hiyō〉 sō-tenbō* (Gesamtüberblick über Lyrik und Essays 60 Jahre nach dem Krieg) 2005,9, 138-144.

Ōoka Makoto und Tnikawa Shuntarō

- 1984 Gendai no shijin 2. Ayukawa Nobuo (Moderner Dichter 2 : Ayukawa Nobuo) Tōkyō : Chūō kōron sha.

Sakurai Hitoshi

- 2001 „Eizō wa hibakusha o dō egaite kita ka. Kioku to masshō“ (Wie stellt sich das Bild der Atombombenopfer dar? Erinnerung und Vergessen), *Sekai* 2001,9 (Nr. 692) 124-135.

Sawa Masahiro

- 1996 „Rinen toshite no „Sengo“ – Sengoshi“ (Nachkriegszeit in der Idee - *Sengoshi*), *Kokubungaku Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 41/13, 115-111.

Seo Ikuo und Kishida Masayuki

- 2010 „Shikon o tsugukoto Naze Ayukawa Nobuo nanoka? (Nachfolge der Essenzen der Lyrik: Warum soll die Lyrik von Ayukawa

Nobuo gelesen werden?), *Gendaishi techō* 53/4, 26-39.

Sugimoto Haruo

1971 „Haikyo aruiwa shūmatsu no kannen” (Ideen einer Ruine oder eines Endes), *Kokubungaku Kaishaku to kyō zai no kenkyū* 16/13, 72-79.

Takeyama Michio

2010 *Shōwa no seishinshi*. (Geistesgeschichte in der Shōwa-Zeit)
Tōkyō: Kōdan sha.

Tamura Ryūichi

2007 *Wakai Arechi*. (Junge Arechi) Tōkyō: Kōdan sha

2010 *Tamura Ryūichi zenshū 1*. (Tamura Ryūichi Gesamtausgabe 1)
Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

2010 *Tamura Ryūichi zenshū 5*. (Tamura Ryūichi Gesamtausgabe 5)
Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

Tanikawa Shunichirō

2005 „Sekai e!” (Zur Welt), *Gendaishi techō tokushū-ban* (Notizbuch für moderne Lyrik: Sondernummer). *Sengo 60 nen* (shi to hihyō) *sō-tenbō* (Gesamtüberblick über Lyrik und Essays 60 Jahre nach dem Krieg) 2005,9, 94-99.

Tsuboi Hideto

1996 „Sengoshi ron no tame no esukisu” (Skizze für einen Essay über die Lyrik in der Nachkriegszeit), *Kokubungaku Kaishaku to kyō zai no kenkyū* 41/13, 98-104.

1996 „Arechi Rettō—Sengo no jūnen—(Arechi- und Rettō-Schule —

Zehn Jahre in der Nachkriegszeit), *Nagoya kindai bungaku kenkyu* (Forschung für moderne Literatur in Nagoya) 1996,10 (Nr.14), 1-18.

2001 *Sensō no kioku o sakanoboru* (Rückkehr in die Erinnerung an den Krieg) Tōkyō: Chikuma shobō.

Tsuruoka Yoshihisa

1993 „Shiteki sengoshi – Genkyo to shi te no Arechi e no ichishiten“ (Persönliche *sengoshi*–Ein grundlegender Aspekt zur *Arechi*), *Gendaishi techō* (Notizbuch für moderne Lyrik) 36/4, 22-28.

Ueda Masayuki

1984 „Ayukawa Nobuo – „Kyōjyō no Hito” no ichi“ (Ayukawa Nobuo – Bedeutung von „Mensch auf der Brücke“), *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 49/5, 103-105.

Yamada Yūsaku

1958 „Tamura Ryūichi – „Suichoku” ni „Ochiru” – (Tamura Ryūichi – „aufrecht fallen”-), *Kokubungaku Kaishaku to kanshō* 49/5, 115-117.

Yasukawa Nao

2010 „Sensō sekinin Shiteki shutai no renzoku-sē” (Kriegsschuld der Kontinuität des lyrischen Subjekts), *Gendaishi techō* (Notizbuch für moderne Lyrik) 53/4, 99.

Yoshimoto Takaaki

- 1991 *Takamura Kōtarō* Tōkyō: Kōdan sha. (1.Aufl. 1957 Iizuka Shoten)
- 2005 „Zen-sedai no shijin-tachi” (Lyriker der älteren Generation), *Gendaishi techō tokushū-ban* (Notizbuch für moderne Lyrik: Sondernummer). *Sengo 60 nen 〈shi to hiyō〉 sō-tenbō* (Gesamtüberblick über Lyrik und Essays 60 Jahre nach dem Krieg) 2005,9, 84-93.
- 2005 *Sengoshi shiron*. (Abhandlungen über *sengoshi*) Tōkyō: Shichō sha. [1.Aufl.1975 Yamato shobō]

8. Unterlagen

8.1. Die Lyrik (Englisch/Deutsch)

„The Waste Land“ (Das wüste Land)

T.S. Eliot 1988 : *Gesammelte Gedichte Englisch und Deutsch.*

Frankfurt am Main: Suhrkamp, 84-115.

THE WASTE LAND

I. THE BURIAL OF THE DEAD

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

*Frisch weht der Wind
der Heimat zu*

DAS WÜSTE LAND

I. DAS TOTENAMT

April, der ärgste Monat, heckt
Flieder mit der toten Flur, verquickt
Erinnern und Verlangen, langt
Taube Wurzeln an mit Frühlingsregen.
Der Winter hielt uns warm, begräbt
Das Erdreich unter Schnee-Vergessen, fristet
Ein Quäntchen Leben durch in dürren Knollen.
Sommer kam unversehens, zog über den Starnbergersee
Mit einem Wolkenbruch; wir gingen unter die Kolonnaden,
Traten dann im Sonnenschein heraus in den Hofgarten
Auf einen Kaffee und ein Stündchen Plauschen.
Bin gar keine Russin, stamm aus Litauen, echt deutsch.
Als Kinder waren wir zu Gast beim Erzherzog,
Meinem Cousin, der mit mir Rodeln ging.
Ich kriegt es mit der Angst. Er sagte, Marie,
Marie, halt dich jetzt fest. Und zutal gings.
Auf den Bergen wohnt die Freiheit.
Ich lese nächtelang und überwintere im Süden.

Was ists für Wurzelwerk das krallt, was für Geäst das schlägt
Aus diesem Schutthaufen? Du, Menschensohn,
Kannst es nicht sagen oder raten, du erkennst nur
Einen Haufen zerbrochner Sonnensäulen in der Mittagsglut,
Wo der dürre Baum nicht Deckung gibt, die Grille keine Ruhe,
Vom Hungerstein kein Wasserrieseln. Nur
Dieser rote Fels wirft Schatten,
(Tritt näher unter den Schatten dieses roten Felsen),
Und ich will dir etwas Anderes zeigen als
Deinen Schatten des morgens, der dir auf dem Fuß folgt
Oder deinen Schatten des abends, der hochtapert dir entgegen:
Angst zeig ich dir in einer Handvoll Staub.

*Frisch weht der Wind
der Heimat zu:*

*mein irisch Kind,
wo weilest du?*

›You gave me hyacinths first a year ago;
›They called me the hyacinth girl.‹
– Yet when we came back, late, from the hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.
Oed und leer das Meer.

Madame Sosotris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself:
One must be so careful these days.

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,

To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
There I saw one I knew, and stopped him, crying: ›Stetson!
›You who were with me in the ships at Mylae!
›That corpse you planted last year in your garden,
›Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
›Or has the sudden frost disturbed its bed?
›O keep the Dog far hence, that's friend to men,
›Or with his nails he'll dig it up again!
›You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!‹

*mein irisch Kind,
wo weilest du?*

›Vor einem Jahr bekam ich erstmals von dir Hyazinthen;
›Man nannte mich das Hyazinthenmädchen.‹
– Doch als wir heimkehrten, spät, vom Hyazinthengarten,
Voll deine Arme, dein Haar naß, versagte mir
Die Stimme, meine Augen trübten sich, ich starb nicht
Und konnte auch nicht leben, war fassungslos
Und sah in das Lichtherz, die Stille.
Öd und leer das Meer.

Madame Sosotris, die Hellseherin,
War arg erkältet, gleichwohl weitbeschreit
Als die weiseste Frau Europas
Und sie schlägt unwahrscheinlich Karten. Das, sprach sie,
Ist Ihr Blatt: der ertrunkene seefahrende Phönikier,
(Perlen sind die Augen sein. Schau her!)
Hier ist Belladonna, die Dame vorm Felsgrund,
Die Situationistin.
Hier ist der Mann mit den drei Stöcken, hier das Rad,
Und hier der einäugige Händler, und dies Blatt,
Das Leere, ist etwas, das er auf dem Rücken trägt,
Das mir zu sehn verwehrt ist. Der Gehenkte
Liegt nicht auf. Fürchten Sie den nassen Tod.
Ich seh viel Volk, das sich im Kreise voranschleibt.
Dankesehr. Wenn Sie die liebe Mrs. Equitone sehn,
Sagen Sie, ich brächt das Horoskop persönlich,
Man muß sich vorsehen heutzutage.

Wahnschaffne Stadt,
Unter dem braunen Brodem eines Wintermorgens
Zogen in langen Scharen über London Bridge so viele,
Hätt nie gedacht, daß so vielen die Augen brachen.
Stoßseufzer, ein ums andremal, entfuhrten ihnen
Und jeder heftete den Blick vor seinen Fuß.
Das schob sich bergan und abwärts zur King William Street.

Dort wo Saint Mary Woolnoth die Stunde schlägt
Mit einem Scherbenton auf dem Glock neun.
Dort sah ich einen, den ich kannte, und rief ihn an: ›Stetson!
›Du, der an meiner Seite war im Schiff bei Mylae!
›Die Leiche, die du vor'ges Jahr in deinem Garten setztest,
›Schlägt sie schon aus? Wird sie dies Jahr erblühen?
›Der Spätfrost froh doch nicht etwa ihr Beet auf?
›O halt den Wolfshund fern, des Menschen Freund,
›Mit seinen Krallen scharrt er sie sonst wieder aus!
›Du! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!‹

II. A GAME OF CHESS

The Chair she sat in, like a burnished throne,
 Glowed on the marble, where the glass
 Held up by standards wrought with fruited vines
 From which a golden Cupidon peeped out
 (Another hid his eyes behind his wing)
 Doubled the flames of sevenbranched candelabra
 Reflecting light upon the table as
 The glitter of her jewels rose to meet it,
 From satin cases poured in rich profusion.
 In vials of ivory and coloured glass
 Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
 Unguent, powdered, or liquid – troubled, confused
 And drowned the sense in odours; stirred by the air
 That freshened from the window, these ascended
 In fattening the prolonged candle-flames,
 Flung their smoke into the laquearia,
 Stirring the pattern on the coffered ceiling.
 Huge sea-wood fed with copper
 Burned green and orange, framed by the coloured stone,
 In which sad light a carved dolphin swam.
 Above the antique mantel was displayed
 As though a window gave upon the sylvan scene
 The change of Philomel, by the barbarous king
 So rudely forced; yet there the nightingale
 Filled all the desert with inviolable voice
 And still she cried, and still the world pursues,
 ›Jug Jug‹ to dirty ears.
 And other withered stumps of time
 Were told upon the walls; staring forms
 Leaned out, leaning, hushing the room enclosed.
 Footsteps shuffled on the stair.
 Under the firelight, under the brush, her hair
 Spread out in fiery points
 Glowed into words, then would be savagely still.

II. EINE SCHACHPARTIE

Der Stuhl, in dem sie saß, ein Feuerthron
 Loh't in den Marmorfliesen und das Spiegelglas,
 Von Pilastern gerahmt, um die obstprall das Weinlaub rankt
 Ein kleiner goldner Amor spitzt daraus
 (Ein anderer verschanzt sich hinterm eignen Flügel),
 Doppelt die Flammen der siebenarmigen Kandelaber
 Die auf der Tischplatte erglänzen, indes ihr Schmuck
 Aus seidenen Schatullen quellend
 Mit grellen Sprühnadeln dagegen anstickt.
 Entstöpselt in Elfenbeinphiolen und in buntem Glas
 Belauern seltsam verschnittene Parfüms,
 Als Salben, Puder oder Wässer – wirr, überzwerch
 Den taumeligen Sinn mit Schwaden Duft; die Luft,
 Vom Fenster her gefächelt, wolkt hoch und mäset
 Die langgezogenen Kerzenflammen, beschickt
 Mit Ruß die güldene Kassettendecke
 Und läßt erzucken ihr geschachtes Muster.
 Große Treibholzscheite, kupfersatt,
 Brannten orange und grün im bunten Stein-Geviert,
 Ein Zier-Delphin schwimmt durch das trübe Licht.
 Überm antiken Kaminsims ward dargetan,
 Als öffne sich ein Fenster auf das Waldstück,
 Philomelas Verwandlung, die der entmenschte König
 So rüde übermannt; die Nachtigall allda
 Durchschallt die Wüste mit gefeitem Schlag
 Noch tönt ihr Ruf, noch macht die Welt drauf Jagd,
 ›Bül bül‹ zotigen Ohren.
 Noch weitre Stümpfe, zeitverfallen
 Warn an den Wänden aufgewärmt; Gestalten äugten
 Ins dichtgemachte Zimmer vorgeneigt und dämpften jeden Laut.
 Schritte schlurrten auf der Treppe.
 Im Feuerschein unter dem Bürstenstrich ihr Haar
 Stob auf in roten Funken
 Entlud in Worte sich, fiel dann in geladenes Schweigen.

Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.
 He'll want to know what you done with that money he gave you
 To get yourself some teeth. He did, I was there.
 You have them all out, Lil, and get a nice set,
 He said, I swear, I can't bear to look at you.
 And no more can't I, I said, and think of poor Albert,
 He's been in the army four years, he wants a good time,
 And if you don't give it him, there's others will, I said.
 Oh is there, she said. Something o' that, I said.
 Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.

HURRY UP PLEASE ITS TIME

If you don't like it you can get on with it, I said.
 Others can pick and choose if you can't.
 But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.
 You ought to be ashamed, I said, to look so antique.
 (And her only thirty-one.)
 I can't help it, she said, pulling a long face,
 It's them pills I took, to bring it off, she said.
 (She's had five already, and nearly died of young George.)
 The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
 You *are* a proper fool, I said.

Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,
 What you get married for if you don't want children?

HURRY UP PLEASE ITS TIME

Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
 And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot –

HURRY UP PLEASE ITS TIME

HURRY UP PLEASE ITS TIME

Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight.
 Ta ta. Goonight. Goonight.
 Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.

Darfst dich ein bißchen nett machen, wo dein Albert heimkommt.
 Er wird was sehen wollen für das Geld, das er rausrückte,
 Damit du deine Zähne richten läßt. War doch dabei wie er's dir gab.
 Laß alle reißen, Lil, sagt er, und nimm 'ne anständige Prothese,
 Herrschaft, sagt er, es geht mir gegen die Natur dich anzusehn.
 Und mir genauso, sag ich. Denk an den armen Albert,
 Vier Jahre beim Kommiß, der will jetzt was vom Leben haben.
 Und wenn du's ihm nicht bietest, so werden's andre tun.
 Nu mach ein Punkt, sagt sie. So ohne ist das nicht, sag ich.
 Dann weiß ich wem ichs verdank, sagt sie und schaut mich an.

SCHLUSS MACHEN LEUTE FEIERABEND

Für nichts ist eben nichts und damit basta, sag ich.
 Wenn du nicht magst, für andre ist's noch drin.
 Wenn dein Albert fremdgeht, brauchst dich gar nicht wundern.
 Du solltest dich was schämen, sag ich, so abgetakelt auszusehen
 (Dabei ist sie erst einunddreißig)
 Ich kann nicht gegen an, sagt sie und zieht 'nen Flunsch,
 Es warn die Pillen, die ich nahm, damit es abging.
 (Sie hat schon fünf und wär am Schorschi beinah draufgegangen.)
 Der Apotheker sagte, es würd glatt gehn, hab mich aber nie mehr derfangen.
 Du bist ja nicht zu retten, sag ich,
 Wenn Albert dir keine Ruhe läßt, dann hat sich's eben,
 Wozu erst lang heiraten, wenn du keine Kinder willst?

SCHLUSS MACHEN LEUTE FEIERABEND

Am Sonntag dann, als Albert da war, gab's warmen Schinken,
 Und sie baten mich zu Tisch, damit ich's brühwarm mitbekam –

SCHLUSS MACHEN LEUTE FEIERABEND

SCHLUSS MACHEN LEUTE FEIERABEND

Nacht Bill. Gutnacht Lou. Nacht May. Gutnacht.
 Tschüssing. Nacht. Nacht.
 Gute Nacht, Damen! gute Nacht, süße Damen! gute Nacht, gute Nacht.

III. THE FIRE SERMON

The river's tent is broken; the last fingers of leaf
 Clutch and sink into the wet bank. The wind
 Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
 Sweet Thames, run softly, till I end my song.
 The river bears no empty bottles, sandwich papers,
 Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
 Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
 And their friends, the loitering heirs of City directors –
 Departed, have left no addresses.
 By the waters of Leman I sat down and wept . . .
 Sweet Thames, run softly till I end my song,
 Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
 But at my back in a cold blast I hear
 The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.

A rat crept softly through the vegetation
 Dragging its slimy belly on the bank
 While I was fishing in the dull canal
 On a winter evening round behind the gashouse
 Musing upon the king my brother's wreck
 And on the king my father's death before him.
 White bodies naked on the low damp ground
 And bones cast in a little low dry garret,
 Rattled by the rat's foot only, year to year.
 But at my back from time to time I hear
 The sound of horns and motors, which shall bring
 Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
 O the moon shone bright on Mrs. Porter
 And on her daughter
 They wash their feet in soda water
Et, O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

III. DIE BRANDPAROLE

Des Flusses Laubdach ist gelichtet; die letzten Blattfinger
 Suchen am nassen Flußrand Halt und saufen ab. Der Wind streicht
 Ungehört übers braune Land. Die Nymphen räumten das Feld.
 Leise begleite, holde Themse, meinen Sang.
 Ihr Lauf führt keine leeren Flaschen, kein Butterbrotpapier, nicht
 Seidne Schneuztücher, Pappschachteln oder Kippen, noch anderen
 Niederschlag der Sommernacht. Die Nymphen räumten das Feld,
 Und ihre Anbeter, die lungernnden Erben von Aufsichtsräten,
 Räumten das Feld und ließen keine Anschrift.
 An den Wassern des Leman saß ich und weinte . . .
 Leise begleite, holde Themse, meinen Sang,
 Leise begleite, holde Themse, denn ich spreche weder laut noch lang.
 Doch eisig fauchend ist mir hinterdrein
 Das Schädelßeixen und das scheppernde Gebein.

Eine Ratte stromert vorbei durchs Schlinggewächs
 Zieht den glitschigen Bauch im Uferschlick
 Dieweil ich angelte im trägen Kanal
 Hinter dem Gaswerk im Abenddämmer, winters,
 Und grübelte über des Königs, meines Bruders, Kentern
 Und des Königs, meines Vaters, Tod vordem.
 Weiße Leiber, nackt auf dem tiefgelegenen Wasen
 Und Gebeine verräumt in eine trockne Bodenkammer,
 Wo nur der Rattenfuß dran rührt jahraus, jahrein.
 Doch hin und wieder ist mir hinterdrein
 Ein Hupen und Motorenlärm, wenn's im frühen Jahr
 Sweeney zu Mrs Porter hinzieht, Paar zu Paar.
 O der Mond schien hell auf Mrs Porter
 Und ihre Tochter
 Sie waschen die Füße in Soda-Water
Et, O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Twit twit twit
 Jug jug jug jug jug jug
 So rudely forc'd.
 Tereu

Unreal City

Under the brown fog of a winter noon
 Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
 Unshaven, with a pocket full of currants
 C.i.f. London: documents at sight,
 Asked me in demotic French
 To luncheon at the Cannon Street Hotel
 Followed by a weekend at the Metropole.

At the violet hour, when the eyes and back
 Turn upward from the desk, when the human engine waits
 Like a taxi throbbing waiting,
 I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
 Old man with wrinkled female breasts, can see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
 Her stove, and lays out food in tins.
 Out of the window perilously spread
 Her drying combinations touched by the sun's last rays,
 On the divan are piled (at night her bed)
 Stockings, slippers, camisoles, and stays.
 I Tiresias, old man with wrinkled dugs
 Perceived the scene, and foretold the rest –
 I too awaited the expected guest.
 He, the young man carbuncular, arrives,
 A small house agent's clerk, with one bold stare,
 One of the low on whom assurance sits
 As a silk hat on a Bradford millionaire.
 The time is now propitious, as he guesses,
 The meal is ended, she is bored and tired,

Puitz puitz puitz
 Bü! bü! bü! bü! bü! bü!
 So rüde übermannt.
 Tereu

Wahnschaffne Stadt

Unter dem braunen Brodem eines Wintermittags
 Lädt Mr Eugenides, Händler aus Smyrna,
 Bartstoppelig, Taschen voll Korinthen,
 (Frei Schiff bis London: Wechsel bei Sicht fällig)
 Mich in demotischem Französisch ein,
 Mit ihm zu lunched im Cannon Street Hotel
 Anschließend aufs Weekend im Metropole.

Zur lila Stunde, da sich Blick und Nacken
 Vom Schreibtisch abwinkeln, da der menschliche Motor im Leerlauf
 Pulst, so wie ein Taximotor ausgekuppelt läuft und wartet,
 Seh ich, Teiresias, flatternd im Puls zwischen zwei Leben,
 Greis, mit eines Weibes Zottelzitzen, wiewohl blind,
 Zur lila Stunde das Zwielight, das den Sinn
 Heimwendet, und den Seemann heimbringt von der See,
 Der Tippse, die zur Teezeit heimkommt, das Frühstück abräumt,
 Feuer macht und Dosenessen auf den Tisch stellt.
 Bedenklich zum Trocknen übers Fensterbrett drapiert
 Ihr Schlüpfer, den der Sonne letzter Strahl berührt.
 Ein Wust gestapelt auf dem Diwan (nachts ihr Bett)
 Strümpfe, Pantoffel, Leibchen und Korsett
 Ich, Teiresias, Greis mit schrumpeligen Zitzen,
 Besah den Schauplatz und wußte alles Weitere im Vorhinein –
 Auch ich erwartete den Gast daheim.
 Der junge Mann, furunkulös, trifft ein,
 Ein kleiner Angestellter mit forschem Air,
 Einer von diesen Lackeln, denen Unverfrorenheit ansteht
 Wie der Zylinder einem Bradford-Millionär.
 Es ist so weit, ihn dünkt, es dürfte flutschen,
 Das Mahl verzehrt, die Stimmung lau und müd,

Endeavours to engage her in caresses
 Which still are unreprieved, if undesired.
 Flushed and decided, he assaults at once;
 Exploring hands encounter no defence;
 His vanity requires no response,
 And makes a welcome of indifference.
 (And I Tiresias have foresuffered all
 Enacted on this same divan or bed;
 I who have sat by Thebes below the wall
 And walked among the lowest of the dead.)
 Bestows one final patronising kiss,
 And gropes his way, finding the stairs unlit . . .

She turns and looks a moment in the glass,
 Hardly aware of her departed lover;
 Her brain allows one half-formed thought to pass:
 ›Well now that's done: and I'm glad it's over.‹
 When lovely woman stoops to folly and
 Paces about her room again, alone,
 She smooths her hair with automatic hand,
 And puts a record on the gramophone.

›This music crept by me upon the waters‹
 And along the Strand, up Queen Victoria Street.
 O City City, I can sometimes hear
 Beside a public bar in Lower Thames Street,
 The pleasant whining of a mandoline
 And a clatter and a chatter from within
 Where fishmen lounge at noon: where the walls
 Of Magnus Martyr hold
 Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

The river sweats
 Oil and tar
 The barges drift

Auf Probe fängt er an mit ihr zu knutschen,
 Avancen, lustlos aufgenommen, denen sie sich nicht entzieht.
 Am ganzen Körper fliegend stürzt er sich auf sie,
 Fummlige Finger nesteln überall;
 Doch seine Eitelkeit verlangt kein Visavis
 Noch Apathie zählt ihm für Widerhall.
 (Und ich, Teiresias, litt all dies im Vorhinein,
 Vollzogen auf dem gleichen Diwan oder Bett;
 Der ich bei Theben saß unter dem Wall,
 Ich, der mich machte mit dem Toten-Pack gemein.)
 Ein gönnerhafter Kuß beschließt das Tête-à-tête,
 Durchs dunkle Treppenhaus tappt er ins Freie . . .

Kaum daß sie wahrnimmt, daß ihr Galan fort.
 Sie forscht zerstreut wes sie der Spiegel zeihe;
 Ein Halbgedanke meldet sich zu Wort:
 ›Das wär vorbei. War leider an der Reihe.‹
 Wenn schöne Frauen sich verfehlen
 Und gehn im Zimmer auf und ab allein,
 Fangen sie achtlos an ihr Haar zu strählen
 Und schalten dann den Plattenspieler ein.

›Die Weise schlich an mir vorbei auf Wasserwegen‹
 Den Strand entlang und Queen Victoria Street hinauf.
 O Weltstadt, Weltstadt, manchmal geht mir ein
 Vor einer Wirtschaft in der Lower Thames Street
 Das angenehme Greinen einer Mandoline,
 Das Stimmenschwirrn und Gläserklirrn von drinnen,
 Um Zwölfe wenn die vom Fischmarkt blau machen:
 Dort wo die Wand von Magnus Martyr hält
 Weihe des Lichts in ionisch Weiß-und-Gold gebannt.

Der Fluß soggt
 Öl und Teer
 Kähne driften

With the turning tide
 Red sails
 Wide
 To leeward, swing on the heavy spar
 The barges wash
 Drifting logs
 Down Greenwich Reach
 Past the Isle of Dogs.

Weialala leia
 Wallala leialala

Elizabeth and Leicester
 Beating oars
 The stern was formed
 A gilded shell
 Red and gold
 The brisk swell
 Rippled both shores
 Southwest wind
 Carried down stream
 The peal of bells
 White towers

Weialala leia
 Wallala leialala

›Trams and dusty trees.
 Highbury bore me. Richmond and Kew
 Undid me. By Richmond I raised my knees
 Supine on the floor of a narrow canoe.‹

›My feet are at Moorgate, and my heart
 Under my feet. After the event
 He wept. He promised »a new start.«
 I made no comment. What should I resent?‹

›On Margate Sands.
 I can connect
 Nothing with nothing.
 The broken fingernails of dirty hands.
 My people humble people who expect
 Nothing.‹

la la

To Carthage then I came

Burning burning burning burning
 O Lord Thou pluckest me out
 O Lord Thou pluckest

burning

Mit der Gezeitenwende
 Rote Segel
 Prall
 Schwingen auf dem schweren Rundholz nach Lee
 Der Kähne Heckwasserschwall
 Wäscht Treibholz
 Durch die Greenwich-Winde
 Vorbei am Isle of Dogs im Drall.

Weialala leia
 Wallala leialala

Elizabeth und Leicester
 Im Rudertakt
 Das Achterschiff gebaut
 Wie eine güldne Muschel
 Rot und gold.
 Die Dünung rollt
 In Kabbeln aus an beide Ufer
 Südwestwind
 Trägt stromab
 Das Spiel der Glocken
 Weiße Turmzinnen

Weialala leia
 Wallala leialala

›Staubgraue Bäume, Straßenbahn.
 Zu Highbury kam ich auf die Welt. Zu Richmond und Kew
 Auf den Hund. Bei Richmond hockte ich die Kniee an,
 Lag eingezwängt am Kanuboden.‹

›Meine Füße zu Moorgate, mein Herz gefangen
 Unter meinen Füßen. Nachdem es geschehn,
 Da weinte er. Versprach, er würd »ein neues Blatt« anfangen.
 Ich schwieg. Was sollt ich mit ihm ins Gericht gehn?‹

›Im Seebad von Margate
 Will sich mir nichts zu nichts
 Verbinden.
 Die Trauerränder eingerissner Fingernägel.
 Meine Leute, kleine Leute, werden sich abfinden,
 Sie erwarten nichts.‹

la la

Nach Karthago kam ich alsdann

Brandig brandig brandig brandig
 Aber du, Herr, reißt mich heraus
 Du, Herr, reißt mich

brandig

IV. DEATH BY WATER

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
 Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
 And the profit and loss.

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell
 He passed the stages of his age and youth
 Entering the whirlpool.

Gentile or Jew

O you who turn the wheel and look to windward,
 Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

IV. DER NASSE TOD

Phlebas der Phönikier, seit vierzehn Tagen tot,
 Verlernt den Möwenschrei, den Tiefseeschwall
 Und das Haben und das Soll.

Ein untermeerischer Sog

Nagt wispernd sein Gebein. So auf und ab getorkelt
 Durchmißt er die Zeitflucht vom Greis zum Kind
 Und geht ein in den Wirbel.

Christ oder Jud,

O du am Rad, der luvwärts hält, merke auf Phlebas,
 Der einst wie du war groß und wohlgestalt.

V. WHAT THE THUNDER SAID

After the torchlight red on sweaty faces
 After the frosty silence in the gardens
 After the agony in stony places
 The shouting and the crying
 Prison and palace and reverberation
 Of thunder of spring over distant mountains
 He who was living is now dead
 We who were living are now dying
 With a little patience

Here is no water but only rock
 Rock and no water and the sandy road
 The road winding above among the mountains
 Which are mountains of rock without water
 If there were water we should stop and drink
 Amongst the rock one cannot stop or think
 Sweat is dry and feet are in the sand
 If there were only water amongst the rock
 Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
 Here one can neither stand nor lie nor sit
 There is not even silence in the mountains
 But dry sterile thunder without rain
 There is not even solitude in the mountains
 But red sullen faces sneer and snarl
 From doors of mudcracked houses

If there were water

And no rock
 If there were rock
 And also water
 And water
 A spring
 A pool among the rock
 If there were the sound of water only
 Not the cicada

V. WAS DER DONNER SAGT

Nach den Kienflammen rot auf schweißgelackten Mienen
 Nach der frostigen Stille im Garten
 Nach der Agonie an den Steinstätten
 Nach dem Zagen und dem Klagen
 Knast und Palast und dem Nachhall
 Von Frühlingsdonner übers ferne Bergjoch
 Er, der lebendig war, ist nunmehr tot
 Wir, die lebendig warn, sind nun am Sterben
 Über ein kurzes

Es gibt kein Wasser hier, nur Fels
 Fels und kein Wasser und die Sandstraße
 Die sich in Serpentina hochzieht in den Karst
 Der Felsmassive ohne Wasser
 Gäbe es Wasser ruhten wir und tranken
 Mitten im Felsschotter ist weder Ruhen noch Denken
 Schweiß trocknet ein, Füße versanden
 Wenn es bloß Wasser gäb in diesen Felswänden
 Kariöse Zähne im toten Bergschlund ohne Speichel
 Weder im Stehen, Liegen, Sitzen läßt sich's müde sein
 Nicht einmal Stille gibt es auf den Höhen
 Nur trocknes, steriles Donnerrollen ohne Regen
 Nicht einmal Einsamkeit ist auf den Höhen
 Nur rote, verstockte Gesichter, das feixt und fletscht
 Aus allen Türen der lehmrisigen Katen

Wenn Wasser da wär

Und kein Fels
 Wenn Fels da wär
 Und zudem Wasser
 Etwas Wasser
 Ein Quickborn
 Ein Tümpel in den Felsen
 Wenn nur ein Wasserrieseln da wär
 Nicht die Zikade

And dry grass singing
 But sound of water over a rock
 Where the hermit-thrush sings in the pine trees
 Drip drop drip drop drop drop drop
 But there is no water

Who is the third who walks always beside you?
 When I count, there are only you and I together
 But when I look ahead up the white road
 There is always another one walking beside you
 Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
 I do not know whether a man or a woman
 – But who is that on the other side of you?

What is that sound high in the air
 Murmur of maternal lamentation
 Who are those hooded hordes swarming
 Over endless plains, stumbling in cracked earth
 Ringed by the flat horizon only
 What is the city over the mountains
 Cracks and reforms and bursts in the violet air
 Falling towers
 Jerusalem Athens Alexandria
 Vienna London
 Unreal

A woman drew her long black hair out tight
 And fiddled whisper music on those strings
 And bats with baby faces in the violet light
 Whistled, and beat their wings
 And crawled head downward down a blackened wall
 And upside down in air were towers
 Tolling reminiscent bells, that kept the hours
 And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

Und das Sirren von dürren Windhalmen
 Sondern ein Wasserrieseln über einen Fels
 Wo die Einsiedlerdrossel aus Kiefernästen singt
 Plitz platz plitz platz platz platz platz
 Doch ist kein Wasser da

Wer ist der Dritte, der allfort an deiner Seite geht?
 Zähl ich, so sind nur du und ich selbender,
 Doch blick ich voran auf die weiße Straße, ist immer
 Noch einer da, der neben dir einhergeht.
 Das wallt dahin, verhüllten Haupts, in einer braunen Kutte
 Weiß nicht, ob es ein Mann ist oder eine Frau
 – Doch wer ist das auf deiner andern Seite?

Was ist das für ein Laut, der droben in der Luft schwingt
 Ein Tremolieren von mütterlichen Wehklagen
 Was für vermummte Horden schwärmen aus
 Über endlose Steppen, kantern über Erdrisse
 Umgrenzt vom flachen Ring des Horizonts nur
 Was ist das für eine Stadt hoch überm Bergkamm,
 Die birst, sich neu aufbäckt und verpufft in lila Luft
 Purzelnde Türme
 Jerusalem Athen Alexandria
 Wien London
 Wahnschaffen

Ein Weib, das sich das lange schwarze Haar gestrafft,
 Geigt Wisper-Weisen auf den so gespannten Saiten
 Und Fledermäuse mit Baby-Schnuten schrillen
 Im lila Licht, flappen die Flughäute
 Und hanteln sich häuptlings das schwarze Mauerwerk hinab
 Und Türme standen überkippt in Luft
 Mit Glockenlaut und Stundenschlag der abgelaufenen Zeit,
 Ein Singen stimmte an aus leeren Zisternen und ausgedörrten Brunnen.

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the roof-tree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain

Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds
Gathered far distant, over Himavant.
The jungle crouched, humped in silence.
Then spoke the thunder

DA

Datta: what have we given?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender
Which an age of prudence can never retract
By this, and this only, we have existed
Which is not to be found in our obituaries
Or in memories draped by the beneficent spider
Or under seals broken by the lean solicitor
In our empty rooms

DA

Dayadhvam: I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus

DA

Dâmyata: The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and oar

The sea was calm, your heart would have responded
Gaily, when invited, beating obedient
To controlling hands

I sat upon the shore

Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?
London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Dâmyata.

Shantih shantih shantih

In diesem Moderschacht der Berge
Im matten Mondlicht, da Grasgrannen singen
Überm zerwühlten Totenacker rings ums Beinhaus,
Das kahle Beinhaus, wo nur der Wind sein Wesen treibt,
Ist fensterlos, die Tür schwingt auf den Angeln
Trockenes Gebein tut niemand mehr ein Leid.
Einzig ein Gockel kräht auf dem Dachfirst
Cocoricó cocoricó
In einem Blitz-Aufzucken. Dann, brausig, eine Bö,
Die Regen bringt.

Gangas Spiegel war gefallen, das schlaffe Laub
Wartet auf Regen, dieweil ein schwarzes Wolkenschwelen sich
In der Ferne hochsteilt überm Himavant.
Der Dschungel auf der Lauer, geballt in der Stille.
Da sprach der Donner:

DA

Datta: was haben wir gegeben?
Mein Freund, Blut schießt mir ins Herz ein
Das nicht geheure Wagnis im Moment der Hingabe,
Den ein Lebtage des An-sich-Haltens nie zurücknimmt,
Dem, dem allein danken wir ein Dasein,
Dem, was sich nicht in unserm Nachruf findet
Nicht in Aufzeichnungen, die die Spinne gütig überflort
Noch unterm Siegelack, den der Notar erbricht
In unsern leeren Zimmern.

DA

Dayadhvam: ich hab gehört wie sich der Schlüssel
In dem Türschloß drehte, einmal, das eine Mal nur
Wir denken an den Schlüssel; jeder in seiner Zelle,
Der an den Schlüssel denkt, bejaht eine Zelle.
Nur wenn die Nacht sich weitet, belebt ätherisch Zugetragenes
Für einen Augenblick den aufgelösten Koriolan.

DA

Dâmyata: Das Boot sprach an,
Freudig, auf die Hand, die Ruder und Schot im Griff hat,

Das Meer heiter, dein Herz hätt angesprochen,
Freudig, auf ein Anholen, dein Herzschlag eingespielt
Auf windführende Hände

Ich saß an dem Gestade

Und angelte, im Rücken das flache Ödland
Soll ich wohl noch mein Land bestellen?
London Bridge knickt ein knickt ein knickt ein
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O Schwalbe Schwalbe
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
Diese Fragmente wider mein Scheitern angedämmt
Nun dann richt ich's Euch zu. Hieronymo ist wider tol.
Datta. Dayadhvam. Dâmyata.

Shantih shantih shantih

8.2. Die Lyrik (Japanisch/Deutsch)

鮎川信夫

橋上の人 (戦中稿:1942)

「橋上の人」(1963)より

高い欄干に肘をつき
 澄みたる空に影をもつ
 橋上の人よ
 啼泣する樹木や
 石で作られた
 涯しない屋根の町の
 はるか足下を潜りぬける
 黒い水の流れ
 あなたはまことに感じてゐるのか
 澱んだ鈍い時間をかきわけ
 權で虚を打ちながら
 必死に進む軸の方位を

花火をみてゐる橋上の人よ
 あなたはみづからの心象を
 鳥瞰するため
 いまわしい壁や むなしい紙きれにまた
 たく嘆息をすて
 とおく橋の上へやってきた
 人工に疲れた鳥を
 もとの薄暗い樹の枝に
 追いかえし
 あなたはとおい橋の上で
 白昼の花火を仰いでゐる

渴いたところの橋上の人よ
 眠れる波のしずかな照応のなかに

Ayukawa Nobuo

„Mensch auf der Brücke“ (Version 1942)

Aus *Kyōjō no hito*: 1963

Während Du Deine Ellenbogen auf das hohe Geländer
 aufstützt,
 Du, Mann auf der Brücke, wirfst Du einen Schatten auf den
 klaren Himmel!
 Die weinenden Bäume oder
 Der Strom des schwarzen Wassers, der sich
 Weit unter den steinernen Dächern der weiten Stadt
 Erstreckt
 Fühlst Du wirklich?
 Während Du Dich durch die stillstehende trübe Zeit
 durchdrängst und vergeblich ruderst,
 Dass die Zukunft immer so weitergehen wird

Du, Mann, der Du das Feuerwerk siehst, auf einer Brücke!
 Um Deine eigene Gedanken aus der Vogelperspektive zu
 betrachten,
 hast Du die lästige Mauer und das leere Stück Papier mit
 einem Seufzer hinter Dir gelassen, und
 Kamst auf diese weite Brücke.
 Du lässt den durch die Künstlichkeit ermüdeten Vogel
 Auf den ursprünglichen dunklen Zweig
 Zurückkehren
 Du blickst auf der weiten Brücke zum Feuerwerk am
 hellichten Tag auf.

Du, Mann mit dem durstigen Inneren auf der Brücke!
 In der ruhigen Wiederholung der schlafenden Welle

父や母 また友の顔もゆらめいている
 この滑らかな洞よりも
 さらに低い営みがあるだろうか
 たとえ純粋な緑が 墳墓の丘より呼びか
 けようと
 水の表情は動こうともすまい

Flackern die Gesichter von Vater, Mutter und Freunden
 Gibt es überhaupt ein niedrigeres Leben als das in einer
 glatten Höhle?
 Selbst wenn das pure Grün vom Grabhügel ruft,
 verändert sich das Aussehen des Wassers absolut nicht.

夢みる橋上の人よ
 この泥に塗れた水脈もいつかは
 雷とともに海へ出て 空につらなる水平
 線をはしり
 この橋も海中に漂い去って 踊りたつ青
 い形象となり
 自然の声をあげる日がくるだろうか

Du, Mann, der Du einen Wunschtraum hast, auf der
 Brücke!
 Die Wasserader, von diesem Schlamm verschmutzt,
 Erreicht bald das Meer gemeinsam mit dem Donner und
 läuft auf dem Horizont, der sich am Himmel erstreckt
 Auch diese Brücke treibt im Meer dahin, und wird zu einem
 spritzenden blauen Bild
 Kommt vielleicht der Tag, an dem sich die natürliche
 Stimme erhebt?

熱い額の 橋上の人よ
 あなたはけむれる一個の霧となり
 あなたの生をめぐる足跡の消えゆくを確
 め
 あなたは日の昏れ
 何を考える
 背中を行き来する千の歩みも
 忘却の階段に足をかけ
 濁れる水の地下のうねりに耳を傾けつつ
 同じ木の手摺につかまり
 同じ迷宮の方向へ降りてゆく

Du, Mann, der Du eine heiße Stirn hast, auf der Brücke!
 Du wirst ein Teil des dunstigen Nebels
 Du versicherst Dich die Spuren Deines Lebens
 zu löschen
 Was denkst Du,
 wenn der Tag dämmt?
 Tausend Schritte, die zurück gehen und wieder kommen,
 Du setzt deinen Fuß auf die Treppe des Vergessens
 Während Du dem unreinen Wasser, das unter der Erde
 wogt, zuhörst
 hältst Du Dich am selben hölzernen Geländer fest und
 steigst in dasselbe Labyrinth hinab.

怒の鎮まりやすい刹那がえらばれて
 果たして肉体だけは癒る用意があるかの
 ように
 うるんだ瞳の橋上の人よ
 日没の空にあなたはわななきつつ身を横

Wähle einen Augenblick, in dem Zorn einfach besänftigt
 werden kann,
 als ob es Maßnahmen gäbe, die nur zur Heilung des
 Körpers existieren
 Du, Mann, dessen Augen feucht werden, auf der Brücke!

たえ
 黒い水の上を吹く
 行方の知れぬ風のことばにいつまでも微
 笑浮べてみようとは

Ich war überrascht, dass Du zitternd unter dem
 dämmernden Himmel liegst
 Und für immer ob der Worte des unbeständigen Windes
 lächelst, der über das schwarze Wasser weht.

模糊とした深淵のほとりから離れ
 ほっそりとした川のように渝らぬ月日を
 行くことが出来る
 しかし橋上の人よ
 たとえ何処の果へゆこうとも
 内部を刻む時計の音に 蒼ざめた河のこ
 の沈黙はつきまとい
 いくつもの扉のように行手をさえぎり
 また午後の廊下の如くあなたの体を影に
 するだろう

Du entfernst Dich vom verschwommenen Abgrund
 Kann ein stabiles Leben wie ein schmaler Fluss gehen?
 Aber Du, Mann auf der Brücke!
 Wo auch immer Du hingehst
 Die Schweigsamkeit des blassen Flusses verläuft nach dem
 Ticken der Uhr,
 das die Seele aushölt
 Und versperrt Dir den Weg wie viele Türen
 Oder wird Dein Leib ein Schatten, wie der Korridor des
 Nachmittags?

どうしていままで忘れてみたのか
 あなた自身が小さな一つの部屋であるこ
 とを
 此処と彼処 それも一つの幻影に過ぎぬ
 ことを
 橋上の人よ 美の終局には
 方位はなかった 花火も夢もなかった
 風は吹いてもこなかった
 群青に支へられ 眼を彼岸へなげながら
 あなたはやはり寒いのか
 橋上の人よ

Warum hast Du es bis jetzt vergessen?
 Dass Du selbst ein kleiner Raum bist.
 Dass es nur keine Entfernung zwischen dieser und der
 anderen Welt gibt.
 Du, Mann auf der Brücke!
 Am Ende der Schönheit gab es keine Richtung,
 Kein Feuerwerk und keine Wunschträume
 Und der Wind blies nicht hierher
 Wurdest Du von Ultramarinblau unterstützt, während Du
 Deinen Blick auf das Jenseits richtetest?
 Ist Dir noch kalt?
 Du, Mann auf der Brücke!

Übersetzung von Chie Moroto

鮎川信夫

橋上の人 (戦後稿)

「鮎川信夫著作集 1」(1973)
より

I

彼方の岸をのぞみながら
澄みきった空の橋上の人よ、
汗と油の溝渠のうえに、
よごれた幻の都市が聳えている。
重たい不安と倦怠と
石でかためた屋根の街の、
はるか、地下を潜りぬける運河の流れ、
見よ、澱んだ「時」をかきわけ、
櫂で虚空を打ちながら、
下へ、下へと漕ぎさってゆく軸の方位を。

橋上の人よ、あなたは
秘密にみちた部屋や
親しい者のまなざしや
書籍や窓やペンをすてて、
いくつもの通路をぬけ、
いくつもの町をすぎ、
いつか遠く橋の上へやってきた。
いま、あなたは嘔気をこらえ、
水晶 花 貝殻が、世界の空に
炸裂する原子の花火を夢みている。

II

おお時よ、なぜ流れるのか
なぜ止まらないのか
うらぶれた安カフェーで、
酔いどれ水夫が歌っていた。
おお、これからどおしよう・・・

Ayukawa Nobuo

„Mensch auf der Brücke“ (Version 1951)

Aus *Die gesammelten Werke von Ayukawa
Nobuo Band 1*: 1973

I

Den Blick auf das andere Ufer gerichtet
Stehst du am klaren Himmel, Mensch auf der Brücke.
Über Gräben voll Scheiß und Öl
Ragt die schmutzige Geisterstadt empor.
Von sxgwerer Angst, Erschöpfung und
Stein verhärtete Dächerzüge und
Tief darunter ein träge kriechender Kanal.
Schau! Wohin der Bootsbug durch die stagnierte „Zeit“,
Ruder im Leeren schlagend,
abwärts, abwärts fährt – die Richtung.

Mensch auf der Brücke, du hast
Dein geheimniserfülltes Zimmer,
die Blicke vertrauter Menschen und
Brücker und Fenster und Schreibzeug verlassen:
Über viele Wege,
an vielen Städten vorbei,
bist du irgendwann, weit weg, auf die Brücke gelangt.
Nun bezwingst du den Ekel
und träumst, im Himmel der Welt zerbersten
Kristalle, Blumen, Muscheln als Feuerwerk am hellichten
Tag.

II

O Zeit, warum strömst du?
Warum stehst du nicht still?
Sang ein betrunkenener Matrose
In einem schäbigen Cafe.
Oh, was soll ich nun...

酒と女におさらばして、
 さあゆこう、船着場へ—
 未来と希望があるだけさ。
 ああ時よ、なぜ流れるのか
 なぜ止まらないのか
 さんざめく裏街のどん底で、
 狂える女が歌っていた。
 ああ、これからどおしよう・・・
 空の財布の身を投げに、
 さあゆきましよう、船着場へ—
 未来も愛もありゃしない。

Wein und Mädchen, ade,
 auf geht's, zum Hafen —
 Zukunft und Hoffnung, die bleiben mir noch.
 Ach Zeit, warum strömst du?
 Warum stehst du nicht still?
 Sang eine Verrückte
 Im lärmigen Elendsquartier.
 Ach, was soll ich nun...
 Fort mit mir, dem leeren Beutel
 Auf geht's, zum Hafen —
 Zukunft und Liebe, die gibt es nicht mehr.

おお時よ、なぜ流れるのか
 なぜ止まらないのか
 空気の悪いアパートの一室で、
 青白いサラリーマンが歌っていた。
 おお、これからどおしよう・・・
 子供をつれて一日だけの安息に、
 行ってみようか船着場へ—
 未来と信仰はちがうもの。

O Zeit, warum strömst du?
 Warum stehst du nicht still?
 Sang ein bleicher Angestellter
 In seiner stickigen Wohnung.
 Oh, was soll ich nun...
 Vielleicht an einem freien Tag mit den Kindern
 Einmal zum Hafen?—
 Zukunft und Glaube sind zweierlei.

III

橋上の人よ
 街角をまがる足音のように
 あなたはうしろをふりかえらなかつた、
 風にとぎれるはかない幻想が
 あなたの心にうかんだ道のすべてだつた。

橋上の人よ
 砂濱につづく足跡のように
 あなたはうしろをふりかえらなかつた、
 浪にくずれるむなしい幻影が
 あなたの宙にうかんだ道のすべてだつた。

III

Mensch auf der Brücke,
 wie der Nachhall von Schritten um die Straßenecke
 wandtest du dich nicht um,
 vom Wind zerfetzte flüchtige Traumgedanken
 waren dein ganzer, im Herzen schwebender Weg.

Mensch auf der Brücke,
 wie eine Fußspur den Sandstrand entlang
 wandtest du dich nicht um,
 von Wellen zerschlagene nichtige Traumbilder
 waren dein ganzer, im Leeren schwebender Weg.

橋上の人よ

あなたは冒険をもとめる旅人だった。
1940年の秋から1950年の秋まで、
あなたの足音と、あなたの足跡は、
いたるところに行きつき、いたるところ
を過ぎていった。

橋上の人よ

どうしてあなたは帰ってきたのか。
出発の時よりも貧しくなって、
風に吹かれ、浪にうたれる漂泊の旅から、
どうしてあなたは戻ってきたのか。

Mensch auf der Brücke,

du warst ein Wanderer, auf Abenteuer aus,
vom Herbst 1940 bis zum Herbst 1950
gelangten deine Schritte und deine Spuren
überallhin und gingen überall vorbei.

Mensch auf der Brücke,

warum bist du zurückgekehrt?
Ärmer noch als beim Aufbruch,
vom Winde getrieben, von Wellen geschlagen,
warum bist du von dieser Irrfahrt wiedergekehrt?

橋上の人よ

まるで通りがかりの人のように
あなたは灰色の街のなかに帰ってきた。
新しい追憶の血が、
あなたの眼となり、あなたの表情となる
「現在」に。

橋上の人よ

さりげなく煙草をくわえて
あなたは破壊された風景のなかに帰って
きた。
新しい希望の血が、
あなたの足を止め、あなたに待つことを
命ずる「現在」に。

橋上の人よ

Mensch auf der Brücke,

ganz wie ein zufälliger Passant
bist du zurückgekehrt in die graue Stadt,
in eine „Wirklichkeit“, wo das frische Blut der Erinnerung
deinen Blick richtet, deinen Ausdruck prägt.

Mensch auf der Brücke,

die Zigarette achtlos im Mundwinkel,
bist du in die verwüstete Landschaft zurückgekehrt,
in eine „Wirklichkeit“, wo das frische Blut der Hoffnung
deinen Fuß festhält und dir zu warten befiehlt.

Mensch auf der Brücke!

IV

誰も見ていない。
溺死人の行列が手足を藻でしばられて、
ぼんやり眼を水面にむけてとおるのを、
—
あなたは見た。

IV

Niemand sieht,
wie eine Prozession Ertrunkener vorbeizieht, an Händen
und Füßen mit Tang gefesselt, den Blick dumpf zum
Wasserspiegel gewandt—
Du hast es gesehen.

悪臭と汚辱のなかから
無数の小さな泡沫が噴きだしているの
を・・・

「おまえはからっぽの個だ
おまえは薄暗い多孔質の宇宙だ
おまえは一プラスに
マイナス二を加えた存在だ
一プラスが生とすると
マイナス二は死でなければならぬ
おまえの多孔質の体には
生が一ぱい詰まっている
おまえのからっぽの頭には
死が一ぱい詰まっている」

Wie aus Gestank und Schmach
Unzählige Schaumbläschen aufsprudeln...

„Du bist ein leeres Ding
du bist ein dunkles poröses Universum
du bist ein Wesen von eins plus eins
und minus zwei dazu
wenn eins plus eins Leben ist
muß minus zwei den Tod bedeuten
dein poräser Leib
ist vollgestopft mit Leben
dein leerer Kopf
ist vollgestopft mit Tod.“

誰も聞いていない。
この喧騒の大都会の
背すじを走る黒い運河の呻きを、—
あなたに聞いた。
氷と霜と蒸気と熱湯の地獄の苛責に
厚くまくれた歯のない唇をひらき、
溺死人が声もなく天にむかって叫ぶの
を・・・

「今日も太陽が輝いているね
電車が走っているね
煙突が煙を吐いているね
犬は犬の中で眠っているね
やがて星がきらめきはじめるね
だけどみんな『生きよ』と言いはしな
かったね」

Niemand hört,
wie der schwarze Kanal stöhnt,
der das Rückgrat dieser tosenden Großstadt durchfließt —
Du hast es gehört.
Wie die Ertrunkenen in Höllenqualen von Eis und Frost
und Dampf und Sud wulstig gedunsene, zahnlos Münder
öffnen und lautlos zum Himmel schreien...

„Auch heute scheint die Sonne
die Straßenbahnen fahren
die Schornsteine rauchen
die Hunde schlafen bei Hunden
und bald beginnen die Sterne zu funkeln
doch niemand hat gesagt: Lebe!“

誰も知らない。
未来の道は過去につづき
過去は果てし涯しく未来のなかにある
ことを、—

Niemand weiß,
daß der Weg der Zukunft in die Vergangenheit führt,
und daß die Vergangenheit unbeendet in der Zukunft
enthalten ist —

あなたは知った。
 あなたがあなた自身であるためには
 どれだけ小さな罪が心臓の中に閉ざされ
 ているかを。

「あらゆる行為から
 一つのものを選ぼうとするとき
 最悪のものを選んでしまうことには
 いつも個人的なわけがあるのだ
 だから純潔を汚すことだって
 洗濯したてのシャツをよごすほどにも
 心を悩ますことはないのだ
 教授にとっての深淵が
 淫売婦には浅瀬ほどにも見えなかったり
 するのだ
 ポケットのマッチひとつにだって
 ちぎれたボタンの穴にだって
 いつも個人的なわけがあるのだ」

V

ひとつの心の空洞から
 ひとつの波のたわむれから
 滑かなやさしい囁きがきこえてくる
 「かつて泉があった
 眠りからうまれたばかりの水は
 活力と滋味を湛え
 野に池をつくり 地上に溢れ
 渚をふちどり 虚無を涵し
 乾けるもの 固く凝れるものを溶かし
 た」
 「かつて泉があった
 躡みこめ くちづけよ
 浄らかな水に映る
 あなたに生き写しの理想の伴侶に
 父母や妹 またあなたの至上の友だち
 に」

Du hast es gewußt.
 Wieviel an Schuld in deinem Herzen eingeschlossen ist,
 um deines Daseins willen.

„Ist aus allen möglichen Weisen des Tuns
 eine zu wählen
 und wird schließlich die verwerflichste gewählt
 so gibt es dafür immer persönliche Gründe
 darum belastet es uns weniger
 Reinheit zu beflecken
 Als ein sauberes Hemd schmutzig zu machen
 Was für den Gelehrten tief gründet
 Sieht die Hure nicht einmal als Pfütze
 für das einzelne Streichholz in der Tasche
 für das Loch eines abgerissenen Knopfes
 gibt es immer persönliche Gründe.“

V

Aus der Höhle eines Herzens
 Aus dem Spiel einer Welle
 Klingt gleitendes weiches Wispern
 „Einst gab es einen Quell
 Das Wasser kaum aus Schlaf geboren
 Verströmte Kraft und Köstlichkeit
 grub einen Teich im Feld, überschwemmte das Land
 zog einen Ufersaum, durchtränkte das Nichts
 Verdorrtes, hart Erstarrtes löste es auf“
 „Einst gab es einen Quell
 Neige dich nieder, küsse
 Gespiegelt im klaren Wasser die ideale Gefährtin
 die Eltern, die Schwester und deinen besten Freund“

『われ渾濁の世の光りなり
 夜昼 わが涙のみ注ぎて魂の糧となり
 水仙や蛇や もろもろの生ける質を潤お
 した』

あなたは疑うだろうか？
 眼下の大いなる渾沌のむかしに
 かつて泉があったことを・・・
 そのようにもよくもあったことを・・・

VI

蒼ざめた
 橋上の人よ、
 あなたの青銅の額には、濡れた藻の髪が
 垂れ、
 霧ははげしく運河の下から氾濫してく
 る。
 夕陽の残照のように、
 あなたの褪せ追憶の頬に、かすかに血の
 色が浮ぶ。
 日没の街をゆく人影が、
 ぼんやり近づいてきて、黙ってすれ違い、
 同じ霧の階段に足をかけ、
 同じ迷宮の白い渦のなかに消えてゆく。
 孤独な橋上の人よ、
 どうしていままで忘れていたのか、
 あなた自身が見すてられた天上の星であ
 ることを・・・
 此処と彼処、それもちいさな距離にすぎ
 ぬことを・・・
 あなたは愛を持たなかった、
 あなたは真理を持たなかった、
 あなたは持たざる一切のものを求めて、
 持てる一切のものを失った。
 橋上の人よ、
 霧は濃く、影は淡く、

,Ich bin das Licht der trüben Welt
 Meine Tränen flossen Tag und Nacht, den Seelen zur Spiese
 labten Narzissen und Schlangen und alles Lebendige ‘

Bezweifelst du etwa
 daß es vor dem gewaltigen Chaos dort unten
 einst einen frischen Quell
 und also auch Reinwaschung gab?

VI

Blasser Mensch auf der Brücke,
 in deine eherne Stirn hängt nasses Haar aus Tang,
 heftig flutet Nebel aus der Tiefe der Kanäle.
 Wie letzter Abendschein
 Schwimmt ein Schimmer Blutrot auf den Wangen deiner
 Verblichenen Erinnerungen.
 Gestalten gehen durch die Stadt im Sonnenuntergang,
 nähern sich langsam, gleiten wortlos vorbei,
 setzen den Fuß auf die gleiche Nebeltreppe und
 entschwinden im weißen Strudel des gleichen Labyrinths.
 Einsamer Mensch auf der Brücke,
 warum hast du bis jetzt vergessen,
 daß du selbst ein verlassener Stern am Himmel bist
 und daß vom Hier zum Dort nur sehr wenig Abstand ist?..
 Du hattest die Liebe nicht,
 du hattest die Wahrheit nicht,
 du wolltest alles, was du nicht hattest
 und verlorst dabei alles, was du besaßest.
 Mensch auf der Brücke,
 der Nebel ist dicht, die Formen undeutlich,

迷いはいかに深いとしても、
星のきまっている者はふりむこうともし
ない。

そして濡れた藻と青銅の額の上に、
夜の環が冷たくかぶさってくる、
星のきまっている者の、空にまたたく光
のために。

die Wirrsal unendlich tief,
doch wessen Stern bestimmt ist, der blickt nicht zurück.

Auf den nassen Tang und die eherne Stirn
Legt sich kalt der Ring der Nacht,
um seinetwillen, dessen Stern bestimmt ist,
um seines am Himmel funkelnden Lichtes willen.

VII

父よ、
悲しい父よ、
貴方が居なくなってから、
がらんとした心の部屋で、
空いた椅子がいつまでも帰らぬ人を待つ
ています。

わたしは寒さに震えながら、
火のない暖炉に向かいあっています。

父よ、
寂しい父よ、
わたしはひとりです。
妻も子もなく、
この広い都会の片隅で、
固いパンを噛んでいます。

わたしは貧しい、
わたしは病んでいる、
貴方が私に下さったものはこれだけす
か。

VII

Vater,
trauriger Vater,
seit du nicht mehr da bist,
wartet im Zimmer des verödeten Herzens
ein leerer Stuhl auf den, der nie mehr zurückkehrt.

Von Kälte geschüttelt
stehe ich, der dich bekämpfte, vor einem Ofen ohne Glut.

Vater,
einsamer Vater,
ich bin allein.
Ohne Frau, ohne Kind, in einem Winkel dieser weiten Stadt
Nage ich am harten Brot.

Ich bin arm,
ich bin krank,
ist das dein ganzes Geschenk?

父よ、
大いなる父よ、
わたしはどこまでも愚かですから。
貴方の深い慈悲と智恵とを理解できませ
ん。

あてもなく街をさまよいながら、

Vater,
mächtiger Vater,
weil ich unendlich dumm bin,
kann ich deine tiefe Güte und Weisheit nicht begreifen.

Ich irre ziellos durch die Straßen,

わたしは今にも倒れそうになって、
 ぼんやり空を眺めます。
 貴方が居らっしゃるあたりは、
 いつも天使の悪い呼吸で曇っています。
 父よ、
 大いなる父よ、
 十一月の寒空に、わたしはオーバーもな
 く、
 橋の上に佇みながら、
 暗くなってゆく運河を見詰めています。
 教えてください、
 父よ、大いなる父よ、
 わたしにはまだ罪が足りないのですか、
 わたしの悲惨は貴方の栄光なのですか。

nahe am Zusammenbrechen,
 und blicke stumpf zum Himmel empor.
 Wo du weilst,
 ist es immer vom schlechten Atem der Engel bewölkt.
 Vater,
 mächtiger Vater,
 ohne Mantel bleibe ich im Novemberfrost auf der Brücke
 und starre in den dunkelnden Kanal.
 Sag mir bitte,
 Vater, mächtiger Vater,
 genügt denn meine Schuld noch nicht?
 Ist denn mein Elend dein Glanz?

VIII

橋上の人よ、
 美の終わりには、
 方位はなかった、
 花火も夢もなかった、
 「時」も「追憶」もなかった、
 泉もなければ、流れゆく雲もなかった。
 橋上の人よ、あなたの内にも、
 あなたの外にも夜がきた。
 生と死の影が重なり、
 生ける死人たちが空中を歩きまわる夜が
 きた。
 あなたの内にも、
 あなたの外にも灯がともる。
 生と死の予感におののく魂のように、
 そのひとつひとつが瞬いて、死人の侵入
 を防ぐのだ。
 橋上の人よ、
 彼方の岸に灯がついた、
 幻の都市に灯がついた、運河の上にも灯

VIII

Mensch auf der Brücke,
 am Ende der Schönheit
 ging die Richtung verloren
 gab es kein Feuerwerk und keinen Traum,
 keine „Zeit“ und keine „Erinnerung“,
 weder Quell noch ziehende Wolke, weder Elend noch Glanz.
 Mensch auf der Brücke,
 in dir und um dich brach die Nacht an
 Die Schatten von Leben und Tod schieben sich
 übereinander, die Nacht brach an, in der lebendige Tode im
 Leeren wandern.
 In dir und um dich
 flammen Lichter auf.
 Wie Seelen im Vorgefühl von Leben und Tod erschauern,
 flackern sie, ein jedes, ein jedes, und wehren dem Einfall
 der Toten.
 Mensch auf der Brücke,
 Lichter entbrennen am anderen Ufer,
 Lichter entbrennen in der Geisterstadt,

がついた、	Lichter entbrennen über den Kanälen.
おびたしい灯の窓が、高架線の上を走	Unzählige Lichtfenster flitzen auf Hochbahnen dahin,
ってゆく、	
おびたしい灯の窓が、高く夜空をのぼ	unzählige Lichtfenster steigen hoch im Nachthimmel auf.
ってゆく。	
そのひとつひとつが瞬いて、	Sie flackern, ein jedes, ein jedes,
あなたの内にも、あなたの外にも灯がと	in dir und um dich flammen Lichter auf,
もり、	
死と生の予感におののく魂のように、	wie Seelen im Vorgefühl von Leben und Tod erschauern,
そのひとつひとつが消えかかる。	flackern sie, ein jedes, ein jedes,
橋上の人よ。	Mensch auf der Brücke.

Übersetzung von Cornelius Ouwehand

(Eduard Klopfenstein und Cornelius Ouwehand 1989:
Mensch auf der Brücke, Zeitgenössische Lyrik aus Japan.
Frankfurt am Main: Insel, 20-27.)

鮎川信夫
死んだ男
「荒地詩集 1951」より

Ayukawa Nobuo
„Ein toter Mann“
aus *Arechi shishū 1951*

たとえば霧や
あらゆる階段の足音のなかから、
遺言執行人が、ぼんやりと姿を現す。
—これがすべての始まりである。

Mitunter heraus aus dem Nebel oder
In den Schritten auf allen Treppen
Zeigt sich dir der Testamentsvollstrecker unklar.
— Das ist der Anfang von allem.

遠い昨日・・・
Mよ、君は暗い酒場の椅子のうえで、
歪んだ顔をもてあましたり、
手紙の封筒を裏返すようなことがあつ
た。
「実際は、影も、形もない？」
—たしかに死にそこなってみれば、
そのとおりであった

Ferner Tag gestern ...
M! In der dunklen Bar saßt du auf dem Stuhl,
Du hattest keine Kontrolle mehr über deine verzerrten
Gesichtszüge
Und hast manchmal ein Kuvert gewendet.
„In Wirklichkeit ist es spurlos verschwunden?“
— Aber doch so, dass ich dem Tod noch einmal von der
Schaufel gesprungen bin.

昨日のひやかな青空が
 剃刀の刃にいつまでも残っている、
 だが私は、時の流れのどの辺で
 君を見失ったのか忘れてしまった。
 黄金時代—
 活字の置き換えや神様ごっこ—
 「それが私達の古い処方箋だった」と呟
 いて・・・

Die gestrige kühle Himmelsbläue bleibt,
 Immer und ewig auf der Schneide des Rasiermessers.
 Aber ich hatte vergessen, wo ich dich
 Im Fluss der Zeit verlor.
 Blütezeit —
 Das Spiel mit den Buchstaben oder das Spiel mit Gott
 „Das war unser altes Rezept“, so murmelten wir und ...

いつも季節は秋だった、昨日も今日も、
 「淋しさの中に落葉がふる」
 その声は人影へ、そして街へ、
 黒い鉛の道を歩みつづけてきたのだっ
 た。

Es war immer Herbst, sowohl gestern als auch heute,
 „In der Verlassenheit fallen die Blätter“
 Diese Stimmen im Schatten der Stadt,
 Auf dem schwarzen Weg aus Blei.

埋葬の日は、立会う者もなかった、
 憤激も、悲哀も、不平の柔弱な椅子もな
 かった。
 君はただ重たい靴の中に足をつっ込んで
 静かに横たわったのだ。
 「さよなら、太陽も海も信ずるに足りな
 い」
 Mよ、地下に眠るMよ！
 君の胸の傷口は今でもまだ痛むか。

Am Tag der Beerdigung gab es keine Worte zu sagen und
 Niemand war anwesend,
 Es gab keine Entrüstung, keine Trauer und keinen
 unzufriedenen gebrechlichen Stuhl,
 Du hast deine Füße nur in schwere Schuhe gesteckt und
 dich ruhig niedergelegt.
 „Auf Wiedersehen! Die Sonne und die See sind kaum
 verlässlich.“
 M! M, du schläfst im Grab!
 Hast du immer noch deine Schmerzen im Herz?

Übersetzung von Chie Moroto

田村隆一

立棺

「荒地詩集 1952」より

I

わたしの屍体に手を触れるな
おまえたちの手は
「死」に触れることができない
わたしの屍体は
群衆のなかにまじえて
雨にうたせよ

われわれには手がない
われわれには死に触れるべきでない

わたしは都会の窓を知っている
わたしはあの誰もいない窓を知っている
どの都市へ行ってみても
おまえたちは部屋にいたためしがない
結婚も仕事も
情熱も眠りも そして死でさえも
おまえたちの部屋から追い出されて
おまえたちのように失業者になるのだ

われわれには職がない
われわれには死に触れるべき職がない

わたしは都会の雨を知っている
わたしはあの蝙蝠傘の群れを知っている
どの都市へ行ってみても
おまえたちは屋根の下にいたためしがない
い
価値も信仰も
革命も希望も また生でさえも
おまえたちの屋根の下から追い出されて
おまえたちのように失業者になるのだ

Tamura Ryūichi

„Stehsarg“

aus *Arechi shishū* 1952

I

Laßt eure Hände von meinem Leichnam!
eure Hände
Können den Tod nicht berühren
Bringt meinen Leichnam
Unter die Menge
Setzt ihn dem Regen aus!

Wir haben keine Hände
Wir haben keine Hände den Tod zu berühren

ich kenne das Fenster der Stadt
ich kenne jenes Fenster wo niemand ist
in welche Stadt ich auch gehe
nie seid ihr in eurem Zimmer
Heirat und Arbeit
Leidenschaft und Schlaf sogar der Tod
sind aus eurem Zimmer vertrieben
wie ihr werden sie Arbeitslose

Wir haben keinen Beruf
Wir haben keinen Beruf den Tod zu berühren

ich kenne den Regen der Stadt.
ich kenne jene Menge von Regenschirmen
in welche Stadt ich auch gehe
nie seid ihr unter eurem Dach
Werte und Glauben
Revolutionen und Hoffnungen sogar das Leben
Sind unter eurem Dach vertrieben
wie ihr werden sie Arbeitslose

われわれには職がない
われわれには生に触れるべき職がない

Wir haben keinen Beruf
Wir haben keinen Beruf das Leben zu berühren

II

わたしの屍体を地に寝かすな
おまえたちの死は
地に休むことができない
わたしの屍体は
立棺のなかにおさめて
直立させよ

II

Legt meinen Leichnam nicht in die Erde!
euer Tod
kann nicht in der Erde ruhen
tut meinen Leichnam
in einen Stehsarg
stellt ihn aufrecht!

地上にはわれわれの墓がない
地上にはわれわれの屍体をいれる墓が
ない

auf der Erde gibt es für uns kein Grab
auf der Erde gibt es kein Grab unseren Leichnam
aufzunehmen

わたしは地上の死を知っている
わたしは地上の死の意味を知っている
どの国へ行ってみても
おまえたちの死が墓にいれられたためし
がない
河を流れて行く小娘の屍骸
射殺された小鳥の血　そして虐殺された
多くの声が
おまえたちの地上から追い出されて
おまえたちのように亡命者になるのだ

ich kenne den Tod auf dieser Erde.
ich kenne den Sinn des Todes auf dieser Erde
in welches Land ich auch gehe
nie wird euer Tod ins Grab gelegt
der im Fluß treibende Körper des kleinen Mädchens
das Blut des erschossenen Vogels　auch die vielen
ermordeten Stimmen
sind von eurer Erde vertrieben
wie ihr werden sie Flüchtlinge

地上にはわれわれの国がない
地上にはわれわれの死に値する国がな
い

auf der Erde gibt es für uns kein Land
auf der Erde gibt es kein Land wofür wir sterben könnten

わたしは地上の価値を知っている
わたしは地上の失われた価値を知ってい
る
どの国へ行ってみても

ich kenne die Werte dieser Erde
ich kenne die verlorenen Werte dieser Erde
in welches Land ich auch gehe
nie ist euer Leben von Wichtigem erfüllt

おまえたちの生がおおいなるものに満た
されたためしがない

未来の時まで刈りとられた麦
罠にかけられた獣たち また小さい姉妹
が
おまえたちのせいから追い出されて
おまえたちのように亡命者になるのだ

地上にはわれわれの国がない
地上にはわれわれの生に値する国がな
い

III

わたしの屍体を火で焼くな
おまえたちの死は
火で焼くことができない
わたしの屍体は
文明のなかに吊るして
腐らせよ

われわれには火がない
われわれには屍体を焼くべき火がない

わたしはおまえたちの文明を知っている
わたしは愛も死もないおまえたちの文明
を知っている
どの家へ行ってみても
おまえたちは家族とともにいたためしが
ない
父の一滴の涙も
母の子を産む痛ましい歓びも そして心
の問題さえも
おまえたちの家から追い出されて
おまえたちのように病める者になるのだ

der für künftige Zeiten geerntete Weizen
die in die Falle gegangenen Tiere auch die kleinen
Schwestern sind aus eurem Leben vertrieben
wie ihr werden sie Flüchtlinge

auf der Erde gibt es für uns kein Land
auf der Erde gibt es kein Land wofür wir leben könnten

III

Steckt meinen Leichnam nicht in Brand!
euren Tod
kann kein Feuer verbrennen
hängt meinen Leichnam
in die Zivilisation
laßt ihn verfaulen!

wir haben kein Feuer
wir haben kein Feuer einen Leichnam zu verbrennen

ich kenne eure Zivilisation
ich kenne eure Zivilisation ohne Liebe und Tod
in welches Haus ich auch gehe
nie seid ihr bei den Euren
die Träne des Vaters
Die schmerzhafteste Freude der Mutter bei der Geburt
sogar die menschlichsten Fragen
sind aus eurem Haus vertrieben
wie ihr werden sie Kranke

われわれには愛がない
われわれには病める者の愛だけしかない

wir haben keine Liebe
wir haben nur die Liebe von Kranken

わたしはおまえたちの病室を知っている
わたしはベットからベットへつづくおま
えたちの夢を知っている
どの病室へ行ってみても
おまえたちはほんとうに眠っていたため
しがない
ベットから垂れさがる手
大いなるものにみひらかれた眼 また渴
いた心がおまえたちの病室から追い出さ
れて
おまえたちのように病める者になるのだ

ich kenne euer Krankenzimmer
ich kenne euren Traum der sich von Bett zu Bett fortsetzt
in welches Krankenzimmer ich auch gehe
nie schlaft ihr wirklich
die aus dem Bett herabhängende Hand
die auf Großes gerichteten Augen auch das dürstende
Herz sind aus eurem Krankenzimmer vertrieben
wie ihr werden sie Kranke

われわれには毒がない
われわれにはわれわれを癒すべき毒が
ない

wir haben kein Gift
wir haben kein Gift uns zu heilen

Übersetzung von Peter Ackermann

(Eduard Klopfenstein und Cornelius Ouwehand 1989:
Mensch auf der Brücke, Zeitgenössische Lyrik aus Japan.
Frankfurt am Main: Insel, 85-87.)

黒田三郎
死の中に
「荒地詩集 1951」より

Kuroda Saburō
Im Tod
aus *Arechi shishū 1951*

死の中にいると僕等は数でしかなかった
臭いであり場所ふさがぎであった
死はどこにでもいた
死があちこちにいる中で
僕等は水を飲み カアドをめくり
襟の汚れたシャツを着て

Als wir „im Tod“ waren, waren wir nur eine Nummer.
Wir waren der Gestank und die Plage.
Irgendwo war der Tod. In dem Raum, in dem
es den Tod überall gab, tranken wir das Wasser
und wendeten die Karten und trugen die
Hemden, deren Krägen schmutzig waren,

笑い声を立てたりしていた
 仲のよい友人のように
 無遠慮に僕等の食堂や寝室にやって来た
 床には 時に
 食べ散らした魚の散れていることがあつた
 月の夜に 馬酔木の花の匂いのすること
 もあった

und lachten. Der Tod kam wie ein guter Freund einfach
 in unsere Speisezimmer und unsere Schlafzimmer.
 Manchmal lagen auf dem Fußboden
 Gräten zerstreut herum. Manchmal roch es in mondheller
 Nacht nach dem Duft der Lavendelheide.

死の中にいると僕等は数でしかなかった
 臭いであり場所ふさぎであった
 死はどこにでもいた
 死があちこちにいる中で
 僕等は水を飲み カアドをめくり
 襟の汚れたシャツを着て
 笑い声を立てたりしていた
 仲のよい友人のように
 無遠慮に僕等の食堂や寝室にやって来た
 床には 時に
 食べ散らした魚の散れていることがあつた
 月の夜に 馬酔木の花の匂いのすること
 もあった

Als wir „im Tod“ waren, waren wir nur eine Nummer.
 Wir waren der Gestank und die Plage.
 Irgendwo war der Tod. In dem Raum, in dem
 es den Tod überall gab, tranken wir das Wasser
 und wendeten die Karten und trugen die
 Hemden, deren Krägen schmutzig waren,
 und lachten. Der Tod kam wie ein guter Freund einfach
 in unsere Speisezimmer und unsere Schlafzimmer.
 Manchmal lagen auf dem Fußboden
 Gräten zerstreut herum. Manchmal roch es in mondheller
 Nacht nach dem Duft der Lavendelheide.

戦争が終わったとき
 パパイアの木の上には
 小さな白い雲が浮いていた
 戦いに負けた人間であるという点で
 僕等はお互いを軽蔑しきっていた
 それでも
 戦いに負けた人間であるという点で
 僕等はちよっぴりお互いを哀れんでいた
 酔漢やペテン師 百姓や錠前屋
 偽善者や銀行員 大食いや楽天家

Am Ende des Krieges schwebte eine kleine weiße
 Wolke über den Papayabäumen.
 An dem Punkt,
 An dem wir den Krieg verloren, verachteten wir
 Einander. Trotzdem hatten wir an dem Punkt,
 An dem wir den Krieg verloren, auch ein
 Wenig Mitleid füreinander.
 Zum Beispiel der Betrunkene und der Schwindler, der
 Bauer und der Schmied, der Heuchler und der

いたわり合ったり いがみ合ったりして
 僕らは故国へ送り返される運命を共にし
 た
 引揚船が着いた所で
 僕等は めいめいに切り放された運命を
 帽子のようにかるがると振って別れた
 あいつはペテン師 あいつは百姓
 あいつは銀行員

一年はどのように経ったであろうか
 そして 二年 ひとり
 昔の仲間を欺いて金を儲けたあげく
 酔っぱらって運河に落ちて 死んだ
 ひとり 乏しいサラリィで妻子を養
 いながら
 五年前の他愛もない傷がもとで
 死にかかっている
 ひとり・・・

その ひとりである僕は
 東京の町に生きていて
 電車の吊皮にぶら下っている
 すべての吊皮に
 僕の知らない男や女がぶら下っている
 僕のお袋である元大佐夫人は
 故郷で 栄養失調で死にかかっている
 死をなだめすかすためには
 僕の二九二〇円では
 どうにも足りぬのである
 死 死 死
 死は金のかかる出来事である
 僕の知らない男や女が吊皮にぶら下
 っている中で
 僕も吊皮にぶら下がり

Bankangestellte, der Nimmersatt und der
 Optimist, alle Menschen behandelten einander
 Freundlich oder stritten miteinander und dann
 Teilten wir dasselbe Schicksal, des in die Heimat
 abgeschoben Werdens.
 Wir schüttelten das Schicksal, das für jeden einzelnen
 Geschmiedet wurde, wie Hüte ab und nahmen Abschied.
 Dieser Kerl ist ein Schwindler. Dieser Kerl ist ein Bauer.
 Dieser Kerl ist ein Bankangestellter.

Wie vergeht ein Jahr? Und wie vergehen zwei Jahre?
 Einer betrog ein paar ehemalige Kollegen um Geld und fiel
 schließlich in den Kanal hinab und starb.
 Ein anderer ist ein armer Angestellter. Während er seine
 Frau und sein Kind ernährte, starb er fast
 aufgrund einer Wunde, die er sich
 fünf Jahre zuvor im Krieg zugezogen hatte.
 Eine weitere Person ...

Die fragliche Person, ich, lebte in der Unterstadt von Tōkyō
 und hielt sich im Zug am Halteriem fest.
 Und an allen Halteriem hielten sich Männer und Frauen,
 Die ich nicht kannte, fest.

Die Frau des ehemaligen Oberst des Heeres,
 Die meine Mutter ist, liegt aufgrund von
 Unterernährung in ihrer Heimat im Sterben.
 Meine 2920 Yen sind absolut nichts wert,
 Um den Tod zu besänftigen.
 Der Tod, der Tod, der Tod
 Der Tod kostet Geld. Im Zug, in dem Männer
 Und Frauen, die ich nicht kenne, sich an allen
 Halteriem festhalten, halte auch ich mich an den
 Halteriem fest und erinnere mich an den

魚の骨の散れている床や
馬酔木の花の匂いのする夜を思い出す
のである
そして 更に不機嫌になって吊皮にぶ
ら下がっているのを
誰も知りはしないのである

Fußboden, auf dem die Gräten zerstreut lagen,
Und die Nacht, die nach dem Duft der
Lavendelheide roch.
Niemand wusste,
Dass ich schlechte Laune hatte, und dass ich
Am Halteriemen hing.

Übersetzung von Chie Moroto

中桐雅夫
終末
「荒地詩集 1951」より

Nakagiri Masao
„Das Weltende“
aus *Arechi shishū 1951*

海は世界の墓場だ、
すべての人間は手錠をはめられ、
鉄の義足をひきずっている暗い都市だ。
海は媚薬の甕だ、
罪も罰も、また、
神の慈悲さえも十分に知っているものら
が、
たがいに探りあい、酔い
飢え、争い、自らを潰す時間だ。

Das Meer ist der Friedhof der Welt.
Das Meer ist eine dunkle Stadt, in der
allen Menschen Handschellen angelegt werden,
und sie Beinprothesen aus Eisen schleppen.
Das Meer ist der Topf, in dem das
Aphrodisiakum ist.
In ihm dauerte es Zeit, damit die Personen,
die ausreichend die Sünde, die Strafe und sogar
die Barmherzigkeit Gottes erkennen,
einander anzweifeln, betrunken werden, Hunger
leiden, streiten und sich selbst zerstören.

海は疲れた子宮だ、
ぬらぬらと海草が絡みついている、
無風のなかの黒い帆だ。
海は狡猾な犬の眼だ、
赤く爛れた犬の眼だ。
そこでは、
眠りのうちに微笑む幼児のえくぼも、
僕にはそれがひとつの洞穴にみえるのだ。

Das Meer ist ein müder Uterus.
Das Meer ist ein schwarzes Segel, an dem die
Algen sich schlüpfrig in der Windstille
Verschlingen.
Das Meer ist das Auge eines listigen Hundes,
Das Meer ist das entzündete Auge eines Hundes in Rot.
In den
Grübchen des Kleinkindes, das lächelt,
Während es schläft,

<p>僕は知っている、この毎秒に、 世界のどこかで、誰かが死んでいること を、 僕の血のなかのひとつひとつの宝石が、 しだいに化膿し、崩れてゆくことを。 だが、僕になにができるだろう、 すべての陸を呑む深夜の洪水のなかで、 すべての義務は果たされてしまい、 すべてのことは言われてしまっているのだ。</p>	<p>Muss ich eine Höhle sehen. Ich weiß, dass jede Sekunde jemand Irgendwo in der Welt stirbt, Dass alle Edelsteine nach und nach verderben Und zerfallen, in meinem Blut. Aber was kann ich tun? Im Hochwasser, das alle Länder schluckt, mittenachts, Wurden alle Pflichten erfüllt, Wurden alle Tatsachen gesagt.</p>
<p>ただひとりの人を、僕らは待っている、 それが僕らの運命だ、と誰かが囁く。 だが、彼のもたらすメッセエヂはなにか、 それは確かなものなのか、 僕らはまだ信用できないのだ、 いつ彼がここへやってくるか、 熟練した娼婦の腹のうえから立ち上って、 この海のうえを彼が歩いてくることができ るかどうか。</p>	<p>Wir warten nur auf eine Person. Wer flüstert, dass das unser Schicksal ist. Was bedeutet seine Nachricht? Wir glauben ihm noch immer nicht. Wann kommt er hierher? Er steht aus dem Bauch der erfahrenen Prostituierten auf. Kann er dann auf diesem Meer zu Fuß kommen?</p>

Übersetzung von Chie Moroto

森川義信

勾配

「荒地詩集 1951」より

非望のきわみ
非望のいのち
はげしくも一つのものに向って
誰がこの階段をおりていったか
時空をこえて屹立する地平をのぞんで

Morikawa Yoshinobu

„Neigung“

Aus *Arechi shishū* 1951

Der Höhepunkt eines unangemessenen Wunsches
Die Lebensspanne eines unangemessenen Wunsches
Er ist heftig und ist nur auf eine einzige Sache gerichtet.
Wer stieg diese Stufe herunter?
Ich überschritt die Raumzeit und blickte auf den

そこに立てば
 かきむしるように悲風はつんざき
 季節はすでに終りであった
 たかだかと欲望の精神に
 はたして時は
 噴水や花を象眼し
 光彩の地平をもちあげたか
 清純なものばかりを打ちくだいて
 なに故にここまで来たのか
 だがき
 みよ
 きびしく勾配に根をささえ
 ふとした流れの凹みから 雑草のかけか
 ら
 いつもの道は はじまっているのだ

emporragenden Horizont
 Als ich mich dort hinstellte,
 zerriss der traurige Wind wie ein Kratzen und
 die Jahreszeit hatte schon geendet
 Symbolisiert die Zeit, wie erwartet,
 in der hohen Begierde des Geistes,
 den Springbrunnen und Blumen und
 hat sie den Lichtschein des Horizonts emporgehoben?
 Sie zerschlägt nur reine Dinge
 Warum bist du bis hierhergekommen?
 Aber du!
 Auf steilem Gelände die Wurzeln unterstützen
 Von der Vertiefung des kleinen Flusses oder vom Schatten
 des Unkrauts
 Denn die üblichen Wege beginnen

Übersetzung von Chie Moroto

牧野虚太郎
神の歌
 「荒地詩集 1952」より

Makino Kyotarō
„Gottes Lied“
Aus *Arechi Shishū* 1952

水の後悔がたえまない
 いくえにも遠く 孤閨がえらばれて
 にくたいが盗まれていく
 ほのかに微風にもどり
 かすかなもの 愛にうたせて
 しずかに彫刻のはだをおさめていた
 たえて醜をくりかえし
 神の
 さぐれば かなしく
 まねけば さすがにうなだれて

Die Reue des Wassers ist ohne Unterbrechung
 Das vielfach ferne Schlafzimmer wurde ausgewählt und
 Der Leib wurde gestohlen und
 schwach kommt er zum Lufthauch zurück
 Schwaches veranlasst die Liebe zum Schlagen und
 leise studierte es die Haut der Skulptur
 Seit Ewigkeiten wiederholt sich das Hässliche
 Wenn ich Göttliches suche, bin ich traurig
 Wenn ich Göttliches herbei bitte, bin ich tatsächlich
 niedergeschlagen.

Übersetzung von Chie Moroto

高島高

それなら

「辻詩集」(1943)より

真実君は日本を愛しているならば
 真実僕も君にはまけないんだ
 その愛しかたの深さくらべなんか
 どうだっていいんだよ
 さあ文句を云わずに理屈を云わずに
 たくさんの軍艦を作ろうじゃないか
 「英米やっつける」と
 今となつては例の口先や物識り顔だけで
 はだめなんだ
 大君の御ために大日本帝国のために
 われわれの母国のために
 もっているだけの金属を出し合つて
 もっているだけの資金を出し合つて
 さあみんなの力でどしどし軍艦を作ろう
 じゃないか
 真実日本人であることをほこっている君
 よ
 真実日本人であることを自負しているわ
 が兄弟よ国民よ

Takashima Takashi

„In einem solchen Fall“

Aus *Tsuji shishū*: 1943

Wenn du Japan wirklich liebst,
 so stehe ich dir wirklich nicht nach.
 Es macht keinen Sinn
 die Tiefe dieser Liebe zu vergleichen.
 Wollen wir also ohne zu murren und ohne zu argumentieren
 viele Kriegsschiffe bauen?
 Obwohl wir „Wir machen Großbritannien und die USA
 fertig“ sagten,
 Ist es nun unmöglich, dass wir Großbritannien und die USA
 nur mit gewöhnlichen Reden oder mit wissendem Gesicht
 besiegen können.
 Für den Herrscher und für das großjapanische Kaiserreich
 Für unser Vaterland
 tragen wir alles Metall, das wir haben, bei.
 tragen wir alle Geldmittel, die wir haben, bei.
 Wollen wir also mit vereinten Kräften Kriegsschiffe in
 großer Menge herstellen?
 Du, der du dich wirklich rühmst, Japaner zu sein!
 Meine Brüder – mein Volk – die ihr euch wirklich einbildet,
 Japaner zu sein!

Übersetzung von Chie Moroto

高島高

光の抗議

「死の灰詩集」(1954)より

静寂への道
 平安への道
 それは長い長い間の東洋の願いであった

Takashima Takashi

„Einspruch gegen die Strahlen“

Aus *Shi no hai shishū*: 1954

Ein Weg zur harmonischen Stille
 Ein Weg zum Frieden
 Das war lange, lange Zeit ein Wunsch des Fernen Ostens

釈迦の天	Die Vorsehung von Sakyamuni
老子の天が	Die Vorsehung von Lao Zi
人類への限りなき道を指し示しているア ジアに	In Asien, das den endlosen Weg für die Menschheit zeigt, Denn gerade nun kam der verbrecherische Tod
今や無法な死が	herangerückt durch gedankenlose Handlungen
無思想の手段によって迫って来たのだ	
一九五四年三月	März 1954
ビキニ環礁	Bikini-Atoll
死の灰	Die tödliche Asche
至上なきメカニズムにもてあそばれ	Wir wurden unterhalten von einem nicht überlegenen Mechanismus.
人間を忘れた人間の群れが	Der Teil der Menschheit, der die Menschheit vergessen hat,
世界を瀕死にしようとしている	will die Welt zum Sterben bringen.
世界を滅亡させようとしている	will die Welt in den Untergang führen.
今こそ立て	Nun steh auf!
今こそ燃やせ	Nun verbrenne!
釈迦の火を	Das Feuer von Sakyamuni!
老子の火を	Das Feuer von Lao Zi!
断固として宇宙あまねく指し示す時が来 たのだ	Denn die Zeit war gekommen, da der Kosmos ausdrücklich darauf zeigte.
東洋よ	Ferner Osten!
日本よあくまで	Japan! Bis zum Äußersten
死の灰に抗せよ	Leiste Widerstand gegen die tödliche Asche!
東洋よ	Ferner Osten!
日本よ	Japan!
思想なき人間に思想を与えよ	Gib die Gedanken den Menschen, die gedankenlos sind.
至上なき人間に至上を与えよ	Gib die Überlegenheit den Menschen, die machtlos sind.
そして	Und
平和と愛	Die Wege zum Frieden und zur Liebe
静寂と平安の道を	zur harmonischen Stille und zum Frieden,
永遠に人間の魂の上に生かせ!	Lass sie auf ewig aus der menschlichen Seele entstehen!
光り輝かせよ!	Lass die Strahlen aufleuchten!
今こそ!	Jetzt!

Übersetzung von Chie Moroto

参考文献目録

阿部岩夫

- 1988 吉本隆明と戦後詩の思念―「荒地」「列島」から離れて1945から1955まで（国文学 解釈と教材の研究 3月号 第33巻3号）：
吉本隆明 36-42

秋谷豊

- 1986 人間の薄明のとき（現代詩読本 特装版）：現代詩の展望―戦後詩再読 202-204

荒川洋治

- 1986 目で読む戦後詩 サクセス・イデオムにおける「私」（現代詩読本 特装版）：現代詩の展望―戦後詩再読 264-272

荒地同人会

- 1951 荒地詩集 東京：国文社
1952 荒地詩集 東京：国文社
1953 荒地詩集 東京：国文社
1954 荒地詩集 東京：国文社
1955 荒地詩集 東京：国文社
1956 荒地詩集 東京：国文社
1957 荒地詩選 東京：荒地出版会
1959 荒地詩選 東京：荒地出版会
1976 詩と詩論 東京：国文社
1976 詩と詩論 東京：国文社

粟津則雄

- 1993 詩の「戦後性」（現代詩手帖 3月号 第36巻4号）：戦後詩以

前、戦後詩以後 20-28

鮎川信夫

1963 橋上の人, 現代日本詩集 12 東京: 思潮社

1973 鮎川信夫著作集 1 東京: 思潮社

1995 鮎川信夫全集Ⅱ: 評論Ⅰ 東京: 思潮社

1998 鮎川信夫全集Ⅲ: 評論Ⅱ 東京: 思潮社

2001 鮎川信夫全集Ⅳ: 評論Ⅲ 東京: 思潮社

鮎川信夫、北村太郎、中桐正夫、三好豊一郎、田村隆一

2000 「若い荒地」を語る (現代詩読本): 田村隆一 170-178

江口隼人

1944 現代愛国詩選 東京: 洛陽書院

エリオット, T.S.

1988 詩 全集 (英語、ドイツ語) フランクフルト: Suhrkamp

大岡信、谷川俊太郎 (編)

1984 現代の詩人 2 鮎川信夫 東京: 中央公論社

藤井貞和

1981 『戦後詩史論』詩の現在 (国文学 解釈と教材の研究 3月号 第
26巻4号): 吉本隆明 戦後認識の現在 54-59

深沢忠孝 (編)

2005 現代詩 戦後 60 年年表 1945~2004 (現代詩手帖 特集版): 戦
後 60 年〈詩と批評〉総展望 340-380

分銅惇作

1986 日本現代詩辞典 東京: おうふう

現代詩人会

1954 死の灰詩集 東京：宝文館

原子朗

1971 戦後詩への試み 戦後詩の軌跡 (国文学 解釈と教材の研究 10
月号 第16巻13号)：戦後詩への視角 32-39

早川敦子

2001 文学は、平和への道を切り拓きうるか 「サダコ・ストーリー」
とK・ブルックナー (世界 9月号 第692号)：ヒロシマ・ナ
ガサキ「空洞化」をどう超えるか 113-119

飛高隆夫

1984 田村隆一『四千の日と夜』(国文学 教材の研究 12月号 第29
巻15号)：詩集とは何か 88-93

平林敏彦

1993 「荒地」の impact (現代詩手帖 2月号 第36巻2号)：戦後
詩と死 79-81

平井照敏

1971 戦後詩における全体性と細部の追求 (国文学 解釈と教材の研
究 10月号 第16巻13号)：戦後詩への視角 40-47

保阪正康

2005 昭和戦後史の死角 東京：朝日新聞社

色川大吉

1975 ある昭和史—自分史の試み 東京：中央公論社

1990 昭和史世相篇 東京：小学館

2005 廢虚に立つ 昭和自分史 (1945～1949) 東京：小学館

角田旅人

- 1984 黒田三郎論（国文学 解釈と鑑賞 4月号 第49巻5号）：
近・現代詩の世界 139-141

加藤典洋

- 1999 戦後的思考 東京：講談社

北村太郎

- 2005 孤独への誘い（現代詩手帖 特集版）：戦後60年〈詩と批評〉
総展望 44-48

- 1986 ひとつのアスペクト（現代詩読本 特装版）：現代詩の展望－戦
後詩再読 160-164

近藤洋太

- 2005 戦後詩の成立『辻詩集』と『死の灰詩集』のあいだ 展望
1945~1954（現代詩手帖 特集版）：戦後60年〈詩と批評〉 総
展望 76-83

久米正夫

- 1943 辻詩集 東京：八紘社杉山書店

宮崎真素美

- 2002 鮎川信夫研究－精神の架橋 東京：日本図書センター

三好豊一郎

- 1986 生きている狼（現代詩読本 特装版）：現代詩の展望－戦後詩再
読 196-197

那珂太郎

- 1986 青春期への思ひ（現代詩読本 特装版）：現代詩の展望－戦後詩
再読 197-198

日本現代詩人会

<http://www.japan-poets-association.com>

西脇順三郎

1989 芭蕉・シェイクスピア・エリオット 東京： 光文社

野沢啓

1986 「戦後詩」の発端 実質化されたモダン（現代詩読本 特装版）：
現代詩の展望－戦後詩再読 291-299

2005 時代を超える論理 戦後詩論再読－展望 1955～1964（現代詩手
帖 特集版）：戦後 60 年〈詩と批評〉総展望 138-144

桜井均

2001 映像はヒバクシャをどう描いてきたか 記憶と抹消（世界 9
月号 第 692 号）：ヒロシマ・ナガサキ「空洞化」をどう超える
か 124-135

沢正宏

1996 理念としての〈戦後〉－戦後詩（国文学 解釈と教材の研究 10
月号 第 41 卷 13 号）：詩－文化テキストとして 115-111

瀬尾育生、岸田将幸

2010 詩魂を継ぐこと なぜ鮎川信夫なのか（現代詩手帖 4月号 第
36 卷 4 号）： 鮎川信夫と出会う 第一回鮎川信夫賞－21 世紀
の遺言執行人のために 26-39

杉本春生

1971 廃虚あるいは終末の観念（国文学 解釈と教材の研究 10 月号
第 16 卷 13 号）：戦後詩への視角 72-79

竹山道夫

1986 昭和の精神史 東京：講談社

田村隆一

2007 若い荒地 東京：講談社

2010 田村隆一全集 1. 東京：河出書房新社

2010 田村隆一全集 5. 東京：河出書房新社

谷川俊太郎

2005 世界へ！（現代詩手帖 特集版）：戦後 60 年〈詩と批評〉総展
望 94-99

坪井秀人

1996 戦後詩論のためのエスキス（国文学 解釈と教材の研究 10 月
号第 41 卷 13 号）：詩—文化テクストとして 98-104

1996 『荒地』『列島』—戦後の十年—（名古屋近代文学研究 12 月号
第 14 号）1-18

2005 戦争の記憶をさかのぼる 東京：筑摩書房

鶴岡義久

1993 私的戦後詩 原拠としての〈荒地〉への一視点（現代詩手帖 3
月号 第 36 卷 4 号）：戦後詩以前、戦後詩以後 22-28

上田正行

1984 鮎川信夫—「橋上の人」の位置—（国文学 解釈と鑑賞 4 月
号 第 49 卷 5 号）：近・現代詩の世界 103-105

山田有策

1984 田村隆一—「垂直」に「落ちる」—（国文学 解釈と鑑賞 4
月号 第 49 卷 5 号）：近・現代詩の世界 115-117

安川奈緒

- 2010 戦争責任 詩的主体の連続性 (現代詩手帖 4月号 第36巻4号) : 鮎川信夫と出会う 第一回鮎川信夫賞—21世紀の遺言執行人のために 99

吉本隆明

- 1991 高村光太郎 東京: 講談社
- 2005 前世代の詩人たち 壺井・岡本の評価について 現代詩手帖 特集版) : 戦後60年〈詩と批評〉総展望 84-93
- 2005 戦後詩史論 東京: 思潮社

Abstract

Die Arechi-Schule ist eine der wichtigsten Schulen für moderne japanische Lyrik. Besonders die *Sengoshi*, die von den Mitgliedern der Arechi-Schule geschrieben wurde, beeinflusste nicht nur die damaligen Dichterkreise, sondern auch die Geistesgeschichte der Nachkriegszeit. Die meisten Mitglieder der Nachkriegs-Arechi-Schule machten Erfahrungen auf den Schlachtfeldern des Zweiten Weltkrieges und konnten diese in ihrer Lyrik widerspiegeln. Besonders wurde Ayukawa Nobuo durch den Tod von Makino Kyotarō und Morikawa Yoshinobu beeinflusst und schrieb aus der Sicht dieser Gefallenen. Diese Lyrik, die durch die Erfahrung des Krieges beeinflusst wurde, nannte man *sengoshi*.

Ayukawa Nobuo, Kitamura Torō, Kuroda Saburō und Yoshimoto Takaaki von der Nachkriegs-Arechi-Schule stellten hartnäckig die Frage nach der Kriegsschuld der älteren Lyriker. Weiters wollten sie als Lyriker nicht zur Formung der Masse, sondern zur Individualisierung der Menschen beitragen.

Die Nachkriegs-Arechi-Schule hatte in ihren Ideen eine Gemeinsamkeit mit dem führenden Historiker Irokawa Daikichi. Er schrieb seine persönliche Geschichte unter der Prämisse, die das Individuum als solches anerkennt, und veröffentlichte dies.

Die Leistung des Ayukawa Nobuo und der Nachkriegs-Arechi-Schule wurde in der letzten Zeit erneut gewürdigt.

Lebenslauf

Name: Chie Moroto BA

Geburtsdatum: 10.05. 1962

Staatsbürgerschaft: Japan

Studium: Seit 2009: Master Studium der Japanologie an der
Universität Wien
1981 bis 1985: Studium der Pädagogik an der Aichi
Universität in Japan, Abschluss mit Bakkalaureat
im März 1985