

ASA-BETTINA WUTHENOW

**WIDERSTAND IM
„GEIST DER PROSA“**

Der Schriftsteller Hirotsu Kazuo zur Zeit
des Fünfzehnjährigen Krieges (1931-1945)



Hirotsu Kazuo (um 1927)

Die vorliegende Arbeit wurde im Oktober 2006 als Dissertation an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg unter dem Titel *Widerstand im „Geist der Prosa“ – Der Schriftsteller Hirotsu Kazuo zur Zeit des Fünfzehnjährigen Krieges (1931-1945)* eingereicht.

DANKSAGUNG

„Was lange währt, wird endlich gut“ – fast zwei Jahrzehnte sind vergangen, seitdem sich die Verfasserin für dieses Dissertationsprojekt entschieden hat, und auf den langen Durststrecken schien es immer wieder, als würde diese Studie nie das Licht der Welt erblicken. Daß sie nun dennoch abgeschlossen werden konnte – trotz einer Vollzeitstelle am Institut für Japanologie der Universität Heidelberg, trotz zahlreicher Übersetzungsarbeiten, trotz Haushalt und Familie – habe ich vielen Menschen zu verdanken, allen voran meinem langjährigen, gedul- digen Doktorvater, Prof. Dr. Wolfgang Schamoni, dem ich auch die Anregung zu dem The- ma verdanke: Herr Prof. Schamoni hat sich in all den Jahren immer wieder Zeit genommen, um Probleme, die sich beim Schreiben ergaben, ausgiebig zu besprechen und mich zum Weiterschreiben zu ermuntern. Ihm danke ich auch dafür, daß er die Hoffnung, diese Studie doch irgendwann einmal vollständig lesen zu können, nie ganz aufgegeben hat. Mein Dank gilt überdies Herrn Prof. Takemori Ten'yū, Prof. em. der Universität Waseda in Tōkyō (Ja- pan), der mich in meinem Auslandsjahr an der Universität Waseda gewissenhaft betreute. Ganz besonders zu danken habe ich Herrn Prof. Sakamoto Ikuo, Hirotsu Kazuo-Spezialist und Prof. em. für Moderne Japanische Literatur der Universität Tsurumi in Yokohama (Ja- pan), dem ich neben einem Originalmanuskript Hirotsu Kazuos wertvolle Erkenntnisse über „meinen“ Autor verdanke. Professor Sakamoto hat mir wie kein anderer geholfen, ein tiefe- res Verständnis des Gesamtwerks Hirotsu Kazuos zu entwickeln.

Mein wärmster Dank gilt überdies Frau Kanai Michiko (Machida / Japan; verstorben im Juni 2013) und Frau Inoue Emiko (Kamakura / Japan), die mir unschätzbare Hilfe bei der Suche der Erstveröffentlichungsversionen der Texte Hirotsus aus den Kriegsjahren geleistet und stundenlang – mit mir und auch ohne mich – in Bibliotheken und Archiven verbracht haben. Zu danken habe ich auch Herrn Higuchi Tokuzō (Niiza / Japan; verstorben 2009), der zur Zeit des Matsukawa-Zwischenfalls vom August 1949 in der unter den Sabotageverdacht geratenen Tōshiba-Fabrik angestellt war und Hirotsu Kazuos Engagement für die Angeklag- ten des Falles persönlich erlebt und mitverfolgt hat. Ihm danke ich auch dafür, daß er mir den Hauptangeklagten des Matsukawa-Falles, Herrn Satō Hajime, vorgestellt hat, der mir

erläuterte, welche große Bedeutung die Arbeit Hirotsu Kazuos für die Freilassung der Angeklagten gehabt hat.

Des Weiteren danke ich meinem Vater, Prof. em. Ralph-Rainer Wuthenow (verstorben im April 2013), der immer wieder bereitwillig Teile des Manuskripts Korrektur gelesen hat. Zu danken habe ich ferner in ganz besonderer Weise meinem Kollegen und Freund Herrn Dr. Maik Hendrik Sprotte (Universität Halle) für die beispiellose kollegiale Solidarität in seiner Heidelberger Zeit; ohne seine Initiative, aber auch ohne seine Bereitschaft, meine Verwaltungsaufgaben für ein ganzes Semester zu übernehmen, hätte ich niemals die Zeit gefunden, die ich für die Fertigstellung dieser Arbeit im Sommersemester 2006 benötigte. In diesem Zusammenhang danke ich auch Herrn Prof. Dr. Wolfgang Seifert, der – zusammen mit Herrn Prof. Schamoni – dieses Projekt in ein umfangreicheres Instituts-Forschungsprojekt mit dem Titel „Mobilisierung und Widerstand in Japan zwischen 1931 und 1945“ einbettete und meine Befreiung von den Lehrverpflichtungen für ein Semester unterstützte. Zu danken habe ich diesbezüglich auch dem damaligen Herrn Dekan der Philosophischen Fakultät, Herrn Prof. Dr. Stefan Weinfurter.

Ferner danke ich meinem Freund, dem Übersetzer Herrn Otto Putz (verstorben August 2011), der für ein halbes Jahr alle im Zusammenhang mit der Herausgabe der Zeitschrift *Hefte für Ostasiatische Literatur* anfallenden Arbeiten an meiner statt erledigte.

Weiterer Dank geht an Frau Misako Wakabayashi-Oh, langjährige Bibliothekarin unseres Instituts, und ihre Nachfolgerin, Frau Chihiro Kodama-Lambert, dafür, daß sie mir immer wieder zuverlässig und schnell notwendige Bücher aus Japan beschafft haben, sowie Frau Imke Veit-Schirmer für tatkräftige Unterstützung bei Tipparbeiten aller Art.

Zu tiefstem Dank verpflichtet bin ich auch den EDV-Spezialisten des Instituts, die mir in der Endphase dieser Arbeit, als mich kurz nacheinander drei Computer im Stich ließen, unschätzbare Hilfe haben zuteil werden lassen. Ohne Herrn Sven Eigler und Herrn Sebastian Nikolov hätte ich kurz vor dem Ziel aufgeben müssen.

Von Herzen Danken möchte ich auch Herrn Diplom-Ingenieur Takara Baumbach für seine große Hilfe bei Erstellung bei der Druckfassung dieser Arbeit und die Selbstlosigkeit, mit der er mir über viele Jahre hinweg seine unschätzbaren IT-Kenntnisse zur Verfügung gestellt hat.

Mein Dank gilt ferner meiner Familie – meinem Mann Fariborz Abdolmalaki und meinen beiden Töchtern Tania Yōko und Hana Jina – die geduldig über lange Jahre hinweg meine ständige Abwesenheit von zu Hause auch an den Wochenenden ertragen haben.

Festzuhalten bleibt am Schluß noch eines: Wenn auch zahlreiche Menschen zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben, so liegt die Verantwortung für alle Fehler und Unzulänglichkeiten ausnahmslos bei der Verfasserin.

Asa-Bettina Wuthenow

Heidelberg, im Oktober 2014

TECHNISCHE VORBEMERKUNG

Alle Personennamen aus dem ostasiatischen Raum, d.h. japanische, chinesische und koreanische Namen, werden nach der in Ostasien üblichen Reihenfolge angegeben: An erster Stelle steht der Familienname, an zweiter Stelle der persönliche Name oder ein Schriftsteller- oder Künstlername. Westliche Namen hingegen erscheinen in der Reihenfolge „Vorname Nachname“; im Falle einer Umstellung werden Familienname und Vorname durch Komma getrennt. Hinter die erwähnten Personen werden zur besseren Orientierung des Lesers bei der ersten Erwähnung in Klammern die Lebensdaten gesetzt.

In der vorliegenden Arbeit wird für die Transkription aller japanischen Namen und Begriffe die revidierte Hepburn-Umschrift verwendet. Hierbei wurden die auf der Homepage des Instituts für Japanologie, Universität Heidelberg veröffentlichten Regeln befolgt. Chinesische Ortsnamen wurden nach dem Pinyin-System transkribiert. Für das Deutsche wurden die Regeln der alten Orthographie angewendet.

Die Verwendung von Abkürzungen wird möglichst vermieden. Dort, wo es opportun erschien, wurde jedoch auf die Buchstabenkombination „WH“ für *Wakaki hi* und „HKZ“ für *Hirotsu Kazuo zenshū* zurückgegriffen.

Auf die Erstellung eines Glossars japanischsprachiger Begriffe mit Kanji, Lesung und jeweiliger deutscher Bedeutung wurde verzichtet, um dem Leser umständliches Blättern zu ersparen. Statt dessen erscheinen die japanischen Schriftzeichen unmittelbar nach Angabe der Lesung in Kursivschrift im Fließtext selbst, allerdings nur bei der ersten Erwähnung des japanischen Begriffs oder Namens. Auf die Angabe der Kanji für geographische Namen wurde verzichtet, ebenso auf die Angabe der japanischen Schriftzeichen in den Literaturangaben (sowohl in den Fußnoten als auch im Literaturverzeichnis). In die Liste der Werke Hirotsu Kazuos aus den Jahren 1931-1945, die sich im Anhang zu dieser Arbeit befindet, wurden hingegen die japanischen Schriftzeichen aufgenommen.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG.....	13
II. DER ZEITGESCHICHTLICHE HINTERGRUND.....	21
II.1 Meinungskontrolle und staatliche Zensur im Japan der Kriegszeit.....	24
II.1.1 Zum Begriff „Zensur“.....	25
II.1.2 Zensur im Japan der Kriegszeit.....	27
II.1.2.1 Staatliche Zensur in Japan vor 1931.....	28
II.1.2.2 Staatliche Zensur von 1931 bis 1945.....	40
II.2 Literatur als Mittel der Regierungspolitik.....	76
II.2.1 Die <i>pen butai</i> („Schriftstellertruppen“.....	79
II.2.2 Formen organisatorischer Kooperation ab 1937.....	81
II.2.2.1 Die <i>Nōmin bungaku konwakai</i> und die <i>Tairiku kaitaku bungei konwakai</i>	82
II.2.2.2 Die <i>Nihon bungaku hōkoku kai</i>	87
II.2.2.3 Exkurs: Schriftsteller an die Front.....	90
III. DER BIOGRAPHISCHE KONTEXT.....	92
III.1 Hirotsu Kazuo – Leben und Werk.....	92
III.2 Hirotsu Kazuo und die <i>Bungei konwakai</i>	113
IV. WIDERSTAND IM“ GEIST DER PROSA“ – FORMALE UND INHALTLICHE ANALYSE AUSGEWÄHLTER TEXTE AUS DEN KRIEGSJAHREN.....	122
IV.1 Vorbemerkung.....	122
IV.2 Die kritische Prosa (<i>hyōron</i>) aus der Kriegszeit.....	125
IV.2.1 Der „Geist der Prosa“: <i>Sanbun seishin ni tsuite</i>	125
IV.2.2 „Stärke“ und „Schwäche“.....	144

IV.2.3 Realität und Realismus	153
IV.2.4 Tagespolitik und Zeitgeschehen	174
IV.2.5 Tokuda Shūsei	201
IV.3 Die erzählende Prosa (<i>shōsetsu</i>) aus der Kriegszeit	230
IV.3.1 Die Erzählung <i>Chimata no rekishi</i>	230
IV.3.1.1 Vorbemerkung	230
IV.3.1.2 Inhaltliche Analyse	232
IV.3.1.3 Aspekte der formalen Analyse	241
IV.3.1.4 Interpretation	251
IV.3.2 Die Erzählung <i>Wakaki hi</i>	255
IV.3.2.1 Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte	259
IV.3.2.2 Inhaltsangabe von <i>Wakaki hi</i>	261
IV.3.2.3 Zum Aufbau der Erzählung	269
IV.3.2.4 Zur Erzählweise	271
IV.3.2.5 Sprache	273
IV.3.2.6 Figuren	274
(a) Kojima Tsuneo	277
(b) Sugino Mitsuzō	289
(c) Kiyomi Kanzan	301
(d) Kurokawa Kōu	307
(e) Professor Nagata	311
(f) Matsukawa	315
(g) Chizuko	319
(h) Suginos Freundin	326

(i) Suginos Mutter.....	329
(j) Suginos Vater.....	336
(k) Kojimas Vater.....	339
(l) Nebenfiguren.....	355
IV.3.2.7 Thema und Motive.....	360
IV.3.2.8 Vergleich zwischen <i>Wakaki hi</i> (1943) und der Urfassung <i>Kui</i> (1919).....	379
IV.3.2.8.1 Formale Unterschiede.....	379
IV.3.2.8.2 Unterschiede im Sprachgebrauch.....	384
IV.3.2.8.3 Inhaltliche Unterschiede.....	390
(a) Figuren.....	390
(b) Thema und Motive.....	415
(c) Zusammenfassung der Ergebnisse aus dem Vergleich zwischen <i>Kui</i> und <i>Wakaki hi</i>	429
IV.3.2.9 <i>Wakaki hi</i> - ein <i>shishōsetsu</i> ?.....	431
III.3.2.10 Theoretische Prämissen.....	431
IV.3.2.10.1 Zur Gattungszugehörigkeit von <i>Kui</i> und <i>Wakaki hi</i>	454
IV.3.2.10.2 Die Behandlung des Stoffes in den Memoiren.....	473
V. SCHLUßBEMERKUNG: DISSENS ODER WIDERSTAND?.....	479
VI. LITERATURVERZEICHNIS.....	485
VI.1 Primärliteratur.....	485
VI.1.1 Gesamtausgabe.....	485
VI.1.2 Einzeltex te aus der Gesamtausgabe, aus Sammelbänden sowie aus Zeitungen und Zeitschriften.....	485
VI.1.3 Einzelausgaben in Buchform.....	488
VI.1.4 Von Hirotsu Kazuo angefertigte Übersetzungen.....	489

VI.1.5 Übersetzungen von Werken Hirotsu Kazuos in europäische Sprachen	490
VI.1.6 Sonstige Primärliteratur.....	490
VI.2 Sekundärliteratur	494
VI.2.1 Aufsätze und Monographien über Hirotsu Kazuo.....	494
VI.2.2 Sonstige Sekundärliteratur	500
VI.2.3 Internetseiten	516
VII. ANHANG: LISTE DER PUBLIKATIONEN HIROTSU KAZUOS IN DEN JAHREN 1931 BIS 1945	517

I. EINLEITUNG

Der Erzähler und Kritiker Hirotsu Kazuo 廣津和郎 (1891-1968)¹ wird in der japanischen Sekundärliteratur immer wieder als einer der wenigen Autoren genannt, die zur Zeit des Pazifischen Krieges und der Herrschaft der Militärs in Japan (1931-1945) konsequent eine non-konformistische Haltung bewahrten und der Obrigkeit aktive Mitarbeit verweigerten.² Dieser Autor gab sein literarisches Debüt in der Taishō-Zeit (*Taishō jidai* 大正時代, 1912-1926), einer Epoche, die durch politische Liberalisierung und ein gleichzeitiges Aufblühen neuer Ideen und Strömungen auf intellektuellem und kulturellem Gebiet gekennzeichnet war. Insbesondere seine erstmals in dem Band *Sakusha no kansō* 作者の感想 („Gedanken eines Autors“, Tōkyō: Verlag Shūeikaku, März 1920)³ vereinigten zeit- und literaturkritischen Aufsätze gelten als repräsentative Werke jener Jahre. Als einer der liberalen Intellektuellen dieses „Goldenen Zeitalters der Literatur“⁴ genoß Hirotsu in Japan nicht nur vor dem Zweiten Weltkrieg, sondern auch in der Nachkriegszeit hohes Ansehen, was u.a. daran erkennbar ist, daß einflußreiche Printmedien immer wieder Meinungsäußerungen und Kritiken von ihm erbaten.⁵ Wissenschaftlich fand sein Werk ebenfalls die ihm gebührende Würdigung, was an

¹ Heute wird der Name zumeist mit dem vereinfachten Schriftzeichen für „hiro“ als 広津 geschrieben.

² Vgl. etwa Hashimoto Michio. „Jūgonen sensōka no genron / kyōiku to konnichi no mondai“. In: *Keiō gijuku Shiki kōkō kiyō*, Nr. 15 (1985/3), S. 26-61; Matsuzaki Haruo. „‘Rekishi ni taisuru sekinin’ o megutte: Hirotsu Kazuo to sensō; sono ni“. In: *Minshu bungaku*, Nr. 1 (1978), S. 103; Sakamoto Ikuo. „Senjika no Hirotsu Kazuo“. In: *Shakai bungaku*, Nr. 2 (1988), S. 132-142; Ders. *Hyōden Hitosu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 122-139; Terada Seiichi. „Hirotsu Kazuo to sensō“. In: *Bungakuteki tachiba*, Nr. 2 (1988), S. 108-120.

³ Der Band enthält u.a. folgende bekannte Essays: „Ikareru Torusutoi“ 怒れるトルストイ („Der erzürnte Tolstoj“, Erstveröffentlichung in: *Torusutoi kenkyū* トルストイ研究, Nr. 2 (1917) – Nr. 3 (1917)); *Ikanaru ten kara To-ō o miru ka* 如何なる点から杜翁を見るか („Von welchem Standpunkt aus soll man den alten Tolstoj betrachten?“), Erstveröffentlichung in: *Torusutoi kenkyū*, Nr. 7 (1917)); *Nomi to niwatori* 蚤と鶏 („Floh und Huhn“, Erstveröffentlichung in: *Waseda bungaku* 早稲田文学, Nr. 8 (1917)); *Kasai Zenzō-kun no ichimen* 葛西善蔵君の一面 („Ein Aspekt Kasai Zenzōs“, Erstveröffentlichung März 1919; dieser Aufsatz wird in der Werkliste der Gesamtausgabe (*Hirotsu Kazuo zenshū*, Bd. 13, Vgl. S. 519) nicht angeführt); *Shiga Naoya ron* 志賀直哉論 (Über Shiga Naoya“, Erstveröffentlichung in: *Shinchō* 新潮, Nr. 4 (1919)).

⁴ „*Bungaku no ōgon jidai*“ 文学の黄金時代. Vgl. Sakamoto Ikuo. „Senjika no Hirotsu Kazuo“, S. 134.

⁵ Näheres zu Hirotsus Reputation s.u. Kap. III.1 dieser Studie.

der sehr umfangreichen Sekundärliteratur in japanischer Sprache abzulesen ist.⁶ Zwar liegen nur wenige Monographien vor⁷, doch gibt es eine große Zahl von in Zeitschriften und Sammelbänden veröffentlichten Aufsätzen, die sich zumeist mit einzelnen Aspekten des literarischen und kritischen Oeuvres Hirotsus befassen.

Im Westen hingegen ist Hirotsu als Autor von Erzählprosa wie auch als Kritiker noch so gut wie unbekannt. Von seinen Essays und kritischen Aufsätzen (*hyōron* 評論) lagen bis Mitte 2014 lediglich zwei in deutscher Sprache vor: *Ikareru Torusutoi* („Der erzürnte Tolstoj“) und *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* 散文精神について (講演メモ) („Der Geist der Prosa (Vortragsnotizen)“). Die deutsche Übersetzung von *Ikareru Torusutoi* ist versteckt in der Dissertation von Claus M. Fischer, *Lev N. Tolstoj in Japan (Meiji- und Taishō-Zeit)*.⁸ Die deutsche Übersetzung von *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* findet sich in einer kleinen, mit einer Auflage von ca. 150 Exemplaren gedruckten Zeitschrift mit dem Titel *hon'yaku – Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch*.⁹ Von Hirotsus im engeren Sinne „literarischen“ Werken (*sōsaku* 創作)¹⁰ war bis Sommer 2014 allein die kurze literarische Skizze *Aru yo* ある夜 („Eines Nachts“) ins Englische über-

⁶ Vgl. die Angaben im Literaturverzeichnis, Kap. VI.2.1 dieser Studie.

⁷ Hier sind vor allem folgende Titel zu nennen, die auch für die vorliegende Arbeit herangezogen wurden: Hashimoto Michio. *Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Meiji shoin, 1965; Matsuzaki Haruo. *Demokuratto no bungaku: Hirotsu Kazuo to Ōe Kenzaburō*. Tōkyō: Shin Nihon shuppan sha, 1981; Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*. Tōkyō: Kasama shoin, 1988; Hashimoto Michio. *Hirotsu Kazuo saikō*. Tōkyō: Nishida shoten, 1991; Matsubara Shin'ichi. *Taida no gyakusetsu. Hirotsu Kazuo no jinsei to bungaku*. Tōkyō: Kōdansha, 1998. Ikari Hiroshi et al. (Hrsg.). *Taishō bungaku 5. Tokushū: Hirotsu Kazuo no sakka shisei*. Sendai: Taishō bungaku kai, 1999; Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hitosu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001. Weitere Darstellungen, die im wesentlichen auf persönlichen Erinnerungen der Verfasser an Hirotsu Kazuo beruhen, für die Bearbeitung der Themenstellung dieser Studie allerdings weniger hilfreich waren, sind: Tanizaki Seiji. *Kasai Zenzō to Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Shunjūsha, 1972, und Hirotsu Momoko. *Chichi Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Mainichi shinbun sha, 1973. Von größtem Interesse unter den Erinnerungsbänden war: Mamiya Mosuke. *Hirotsu Kazuo: kono hito to no gojūnen*. Tōkyō: Rironsha, 1969. Die neueste Studie zu Hirotsu Kazuo ist: Sakamoto Ikuo: *Hirotsu Kazuo kenkyū*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2006.

⁸ Wiesbaden: Harrassowitz, 1969, S. 170-190. Der Wert der Übersetzung wird allerdings durch sinnentstellende Fehler gemindert.

⁹ Heft 3 (März 2001), S. 39-47; Übersetzung und erläuterndes Nachwort von der Verfasserin dieser Studie.

¹⁰ Im Falle von Hirotsu handelt es sich hierbei hauptsächlich um Erzählungen und Romane. Allerdings hat Hirotsu auch einige wenige Dramen (*gikyoku* 戯曲) verfaßt, vgl. z.B. Hirotsu Kazuo. *Gikyokushū. Ikite iku*. Tōkyō: Kaizōsha, 1927.

setzt.¹¹ Von diesem Text liegt auch eine Übertragung ins Deutsche vor.¹² Die zweite ins Deutsche übersetzte Erzählung Hirotsus ist *Gake 崖* („Der Steilhang“)¹³ Auch Sekundärliteratur über Hirotsu in westlichen Sprachen ist so gut wie nicht existent. Donald Keene widmet Hirotsu in seiner großen, auf zwei Bände mit insgesamt über 2000 Seiten angelegten Literaturgeschichte *Dawn to the West*¹⁴ knappe sechs Seiten, wobei er ihn ausschließlich als Kritiker und Essayisten behandelt; seine Leistung als Erzähler findet nicht die geringste Würdigung.¹⁵ Abgesehen davon gibt es lediglich kurze Einträge in Nachschlagewerken wie der *Kōdansha Encyclopedia of Japan* oder Wilperts *Lexikon der Weltliteratur*.¹⁶ Während der Artikel aus der *Kōdansha*-Enzyklopädie dem interessierten Leser in sachlicher, wenn auch sehr knapper Form einen guten Zugang zum Autor verschafft, sind die Ausführungen im *Lexikon der Weltliteratur* von Gero von Wilpert mit Vorsicht zu lesen, da sie Einschätzungen und Wertungen der Verfasser¹⁷ enthalten, die in dieser verallgemeinerten Form das Verständnis des Autors wenig fördern. So heißt es hier z.B., Hirotsu sei „1917 mit der No-

¹¹ Naff, William E. „One Night“. In: *The Heart is Alone. A Selection of 20th Century Japanese Short Stories*. Compiled and ed. By Richard N. McKinnon. Tōkyō: Hokuseidō, 1957, S. 115-117.

¹² „Eines Nachts“, in: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 14 (Mai 1993), S. 68-70.

¹³ In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 13 (November 1992), S. 94-98. Die deutschen Übersetzungen beider genannter Erzählungen stammen von der Verfasserin dieser Studie.

¹⁴ Vgl. Bd. 2: *Poetry, Drama, Criticism*. New York: Winston, Holt & Rinehart, 1984, S. 568-574.

¹⁵ Über den Erzähler Hirotsu liegt ein Aufsatz der Verfasserin vor, der aus einem Vortrag bei dem Trierer Japanologentag 1999 hervorgegangen ist: „Hirotsu Kazuo – ein Autor zwischen hoher Literatur und Populärliteratur?“. In: Gössmann, Hilaria / Mrugalla, Andreas (Hrsg.). *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999*. Bd. II: *Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur/Medien, Informationstechnik*. Münster [u.a.]: LIT Verlag, 2001, S. 275-290. In diesem Aufsatz wird die populäre Erzählung *Ochiba* 落葉 („Abgefallenes Laub“, veröffentlicht im Oktober 1931 in der Zeitschrift *Shūkan Asahi*) als Beispiel für Hirotsus *tsūzoku shōsetsu* 通俗小説 („populäre Erzählung“) einer eingehenden Analyse unterzogen; ferner wird nach Hirotsus Stellung im Spannungsfeld zwischen hoher Literatur (jap. *junbungaku* 純文学, i.e. wörtlich „reine Literatur“) und populärer Literatur im Sinne von jap. *taishū bungaku* 大衆文学 (wörtlich: „Literatur für die Massen“) gefragt.

¹⁶ *Kōdansha Encyclopedia of Japan*, Bd. 3, s.v. „Hirotsu Kazuo“; Wilpert, Gero von (Hrsg.). *Lexikon der Weltliteratur*, Bd. 1: *Autoren*. Stuttgart: Kröner, ²1975, s.v. „Hirotsu Kazuo“, i.e. S. 720-721. Auch der japanische Wikipedia-Artikel zu diesem Autor ist mehr als knapp gehalten; er besteht fast ausschließlich aus biographischen Daten und Literaturangaben; vgl. <http://ja.wikipedia.org/wiki/広津和郎> (eingesehen am 19.09.2014).

¹⁷ Die Einträge zur japanischen Literatur im *Lexikon der Weltliteratur* wurden bearbeitet von Horst Hammitzsch und Ingrid Schuster.

velle ‚Shinkeibyō-jidai‘“ [sic] erfolgreich gewesen, danach seien „weitere mit ähnl. Themen über abnorme Charakteranlagen“ gefolgt.¹⁸ Weiterhin heißt es:

„Klarer, chronikartiger Stil unter Einfluß des Naturalismus, zwischen Hoffnung u. Verzweiflung pendelnd, entsprechend dem Zeitgeschehen.“¹⁹

Die Ausführungen in dieser Studie (vgl. insbesondere Kapitel III) werden zeigen, daß eine solche Einschätzung, die Hirotsu nachsagt, „entsprechend dem Zeitgeschehen“ zwischen Hoffnung und Verzweiflung geschwankt zu haben und die ihm damit unterstellt, in seiner Lebenshaltung und Weltanschauung von den Zeitverhältnissen abhängig gewesen zu sein – ein Urteil, das Hirotsu letztendlich Charakterschwäche und Inkonsequenz attestiert – gerade diesem Autor nicht gerecht wird.

Vom *Lexikon der Weltliteratur* Gero von Wilperts wurde im Jahre 2004 eine „vierte, völlig neubearbeitete Auflage“²⁰ veröffentlicht, doch erstaunlicherweise ist hier der Artikel zu Hirotsu Kazuo ganz gestrichen worden, obgleich in den seit der Ausgabe von 1975 vergangenen knapp 20 Jahren neue Übersetzungen und ein Aufsatz zu Hirotsu erschienen sind (s.o.). Auch in der allerneuesten Ausgabe des *Neuen Kindlers Literatur Lexikon* von 2009 findet sich kein Eintrag zu dem Stichwort „Hirotsu Kazuo“.

Vor diesem Hintergrund setzt die vorliegende Arbeit es sich zum Ziel, einen bestimmten Ausschnitt aus dem literarischen Schaffen Hirotsus, nämlich die Texte der Jahre

¹⁸ A.a.O. Hervorhebungen durch die Verfasserin dieser Studie. Der Terminus „Novelle“ ist in der deutschen Literaturwissenschaft nicht gleichzusetzen mit „Erzählung mittlerer Länge“. Vielmehr weist die Novelle eine Reihe von spezifischen Merkmalen auf, durch welche sie sich von anderen Genres erzählender Prosa unterscheidet (vgl. u.a. Braak, Ivo. *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe: Eine Einführung*. Kiel: Hirt, 1980 (6., überarbeitete und erweiterte Auflage), S. 245-253). Wenn man diesen schwierig zu fassenden, komplexen Terminus aus der europäischen Literatur auf eine Erzählung aus einem fremden Kulturkreis wie dem japanischen anwendet, müßte man zeigen, was an dem Werk, von dem die Rede ist, eigentlich „novellenartig“ ist. Dies wird vom Verfasser des Eintrags versäumt; der Begriff „Novelle“ wird statt dessen unreflektiert angewendet. Der Ausdruck „abnorme Charakteranlagen“ soll vermutlich ein Verweis auf den in Hirotsus Werken oftmals dargestellten Typus des *seikaku hasansha* 性格破産者 sein (hierzu s. Kap. III.1 und Kap. IV.2.3 der vorliegenden Studie). Als deutsche Übersetzung für *seikaku hasansha* erscheint der Begriff der „abnormen Charakteranlagen“ jedoch als unpassend.

¹⁹ A.a.O.

²⁰ Wilpert, Gero von (Hrsg.). *Lexikon der Weltliteratur. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. Bd. 1: Fremdsprachige Autoren A-K*. Stuttgart: Kröner, 2004.

1931-1945, die als Zeit des sogenannten „Fünfzehnjährigen Krieges“ gelten²¹, unter dem Aspekt von Nonkonformismus²² und Widerstand zu untersuchen. Es geht dabei um die Frage, wie der von der liberalen Kultur der Taishō-Zeit und deren Individualismus geprägte Autor in der Zeit von Militarismus und Krieg auf die zunehmende Unterdrückung der freien Meinungsäußerung und die Verfolgung politischer Gegner durch die Regierung im Innern sowie auf die aggressive Expansionspolitik Japans nach außen reagierte, welche Haltung er als Autor einnahm und ob und wie er in seinen Texten Dissens, Kritik oder Widerstand äußerte.

Im Zentrum der Arbeit stehen sechs ausgewählte kritische Texte Hirotsus, nämlich *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* 散文精神について (講演メモ) (Oktober 1936), *Sanbun seishin ni tsuite* 散文精神について (Oktober 1936), *Tsuyosa to yowasa* 強さと弱さ (1937), *Ippon no ito* 一本の糸 (1939), *Kokumin ni mo iwasete hoshii* 国民にも云はせて欲しい (1939) und *Tokuda Shūsei ron* 徳田秋声論 (1944) sowie zwei Erzählungen aus den Kriegsjahren, und zwar *Chimata no rekishi* 巷の歴史 (1940) und *Wakaki hi* 若き日 (1943). Für die Interpretation dieser Texte wurde eine Vielzahl von weiteren Aufsätzen und Erzählungen des Autors herangezogen. Für die Analyse fiel die Wahl auf die genannten Titel, da es sich hierbei um repräsentative und zentrale Texte aus dem Schaffen Hirotsus handelt, anhand derer sich exemplarisch die Haltung des Autors in den Jahren des Krieges aufzeigen läßt. Es sei an dieser Stelle vorweggenommen, daß Hirotsu ein sehr konsequenter Mensch war, der seine Ansichten und Positionen nicht leichtfertig änderte, so daß sich einerseits be-

²¹ Zu diesem Terminus s. unten, Kap. II, S. 20.

²² „Nonkonformismus“ wird dabei verstanden als von der herrschenden Meinung, den bestehenden Verhältnissen unabhängige Einstellung oder Auffassung. Neben der Einstellung oder Haltung wird in der vorliegenden Arbeit auch noch das abweichende, „nicht-systemkonforme“ Verhalten unter den Begriff des „Nonkonformismus“ gefaßt. Dies entspricht der Verwendungsweise des Begriffs in der europäischen Widerstandsforschung. Vgl. z.B. Kershaw, Ian. „Widerstand ohne Volk? Dissens und Widerstand im Dritten Reich“. In: Schädeke, Jürgen und Steinbach, Peter (Hrsg.). *Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Die deutsche Gesellschaft und der Widerstand gegen Hitler*. München: Piper, 1986, S. 785 passim. Der Begriff „Widerstand“ wird in der europäischen Forschung eher restriktiv ausgelegt, so auch bei Kershaw (Op. cit., S. 785). Kershaw will das Wort beschränkt wissen „auf politisch bewußte Verhaltensformen [...], die sich fundamental gegen das Regime richteten.“ „Dissens“ wird hingegen gerne als Oberbegriff für alle abweichenden Verhaltensformen verstanden und als ein Begriff, „der eine Möglichkeit bietet, auch spontane, unbewußte Handlungen und Äußerungen, die in überhaupt keiner Weise im Widerspruch zur NS-Herrschaft standen, zu umfassen“ (ebenda).

stimmte Einstellungen in verschiedenen Texten immer wieder nachweisen lassen, sich andererseits aber auch in den übrigen Texten aus den relevanten Jahren keine anderslautenden oder gar widersprüchlichen Äußerungen zu den aus den ausgewählten Texten herausgearbeiteten Positionen finden.

Insgesamt wurde für diese Studie ein Textkorpus von 294 Titeln Hirotsu Kazuos gesichtet. Aufgeführt sind diese vollständig im „Anhang“ dieser Arbeit (Kap. VII). Eingesehen wurden alle mit dem Zeichen „+“ versehenen Texte. Für die hier relevante Fragestellung von Kooperation oder Widerstand erwiesen sich die Texte, die in Form von Unterhaltungszwecken dienenden populären Erzählungen geschrieben sind, als nicht relevant, so daß diese ausgesondert werden konnten. Des weiteren erwies sich eine Reihe von rein literaturbezogenen Kritiken (insbesondere viele der als *Bungei jihyō* 文芸時評 betitelten Sammelrezensionen) als nicht ergiebig. Für die übrigen, eine explizite oder implizite Stellungnahme zum Zeitgeschehen enthaltenden Texte erschienen mir die für diese Arbeit als Gegenstand der Analyse ausgewählten Titel repräsentativ.

Thematisch-inhaltlich betrachtet handelt es sich bei dieser Untersuchung um eine Studie am Schnittpunkt zwischen Geschichtswissenschaft, geistesgeschichtlicher Forschung und Literaturwissenschaft. Die Frage nach Kooperation, Dissens oder Widerstand am Beispiel eines Intellektuellen ist für alle drei genannten Fachgebiete von Interesse. Methodisch wird in dieser Studie jedoch hauptsächlich textbezogen gearbeitet, das heißt die Erkenntnisse über den untersuchten Autor werden in erster Linie über die Arbeit an von diesem verfaßten Primärtexten gewonnen und sind nur zu einem geringen Bruchteil anderen Zeugnissen entnommen. Das methodische Vorgehen ist daher streng philologisch. Im Mittelpunkt steht die textimmanente Analyse mit der Frage nach formalem Aufbau, Argumentationsstruktur (oder, im Falle von erzählender Prosa: Erzählstruktur) und benutzter Sprache. Die textimmanenten Kriterien werden dabei stets in Beziehung gesetzt zu außertextlichen Faktoren, welche die Produktion des Textes beeinflußt haben, wie bestimmten Aspekten des zeitgeschichtlichen Hintergrunds, die summarisch bereits in einem vorgeschalteten Kapitel (Kap. II) dargestellt werden, sowie zum intertextuellen Kontext, d.h. mit anderen Texten des Autors, die dieser in der gleichen Zeit oder zu gleichen oder ähnlichen Themen geschrieben hat.

In Anbetracht der eingangs skizzierten Forschungslage zu Hirotsu Kazuo hat die vorliegende Studie auch das Ziel, über die intertextuellen Bezüge den Autor auch in größerem Zusammenhang – mit seinen weltanschaulichen Vorstellungen, thematischen Schwerpunkten und sprachlichen Eigenheiten – vorzustellen und zugänglich zu machen. Die mit dieser Studie verbundene Hoffnung ist somit zum einen, ein im Westen noch völlig unbekanntes Kapitel des japanischen Widerstands zugänglich zu machen, zum anderen, einen äußerst interessanten intellektuellen Autor, der eine wichtige Rolle in der Literaturgeschichte der Taishō- und der Shōwa-Zeit (*Shōwa jidai* 昭和時代, 1926-1989) gespielt hat, im Westen bekannt zu machen und Verständnis und Interesse für ihn zu wecken. Zur „Forschungslage“ sei noch ergänzt, daß außer in dem oben erwähnten kleinen Beitrag der Verfasserin zu *Sanbun seishin* in Heft 3 der Zeitschrift *hon'yaku – Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch* in keiner der bis 2014 erschienenen westlichsprachigen Publikationen auf Hirotsus Haltung in den Jahren des Krieges aufmerksam gemacht worden ist. Erst im August 2014 wurde im Iudicium Verlag München ein Sammelband mit den acht wichtigsten für die vorliegende Studie analysierten Texten Hirotsus herausgebracht.²³ Die Anfertigung der Übersetzungen wurde mir im Zusammenhang mit der Arbeit an der vorliegenden Studie möglich. Im Vorwort des Buches weise ich in knapper Form auf die historische Bedeutung dieser Texte und das in ihnen steckende Widerstandspotential hin.

Was die japanischsprachige Literatur anbelangt, so gibt es, wie eingangs erwähnt, immer wieder Hinweise auf die von Hirotsu eingenommene Widerstandshaltung; vor allem sein Diskurs über den „Geist der Prosa“ ist immer wieder in literaturwissenschaftlichen Aufsätzen erörtert worden. Doch gibt es auch in Japan noch keine Studie, in welcher unter Zugrundelegung des gesamten Korpus der Texte aus den Jahren 1931 bis 1945 sowohl die *hyōron* als auch die erzählenden Texte untersucht und zueinander in Beziehung gesetzt werden, wie es in der vorliegenden Arbeit versucht wird.

²³ Hirotsu Kazuo: *Der Geist der Prosa. Literarischer Widerstand im Japan der Kriegszeit*. Übersetzt von Asa-Bettina Wuthenow, 254 S. Enthalten sind die Texte *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)*, *Sanbun seishin ni tsuite*, *Tsuyosa to yowasa*, *Ippon no ito*, *Kokumin ni mo iwasete hoshii*, *Chimata no rekishi*, *Wakaki hi* und *Tokuda Shūsei ron* in deutscher Übersetzung.

Die Arbeit ist folgendermaßen aufgebaut: Den Anfang bildet die Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit (Kapitel II), wobei ein besonderes Augenmerk auf den Zensurbestimmungen und dem Zensurapparat sowie auf den Maßnahmen der Regierung zur Unterdrückung der Meinungsfreiheit liegt. Darauf folgt in Kapitel III die Darlegung des biographischen Kontextes, der untergliedert ist in den biographischen Abriß zu Leben und Werk Hirotsu Kazuos (Kapitel III.1), die Darstellung des Verhältnisses dieses Autors zu der frühen Schriftstellerorganisation *Bungei konwakai* (Kapitel III.2). Hieran schließt sich der Hauptteil dieser Studie an: die formale und inhaltliche Analyse der oben genannten, ausgewählten kritischen und erzählenden Texte Hirotsus aus der Zeit von 1931 bis 1945 (Kapitel IV). In Kapitel V folgt eine zusammenfassende Betrachtung der Haltung Hirotsu Kazuos anhand der erarbeiteten Ergebnisse, verbunden mit einem kurzen Forschungsausblick. Abgeschlossen wird die Studie mit einem Literaturverzeichnis und einem Anhang, der eine komplette Auflistung der von Hirotsu in den Jahren 1931-45 veröffentlichten Texte enthält.

Erwähnt sei noch, daß die analysierten Texte Hirotsus, abgesehen von *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)*, ausnahmslos in der Version der Erstveröffentlichung, d.h. in der Fassung, in der sie in der Kriegszeit publiziert wurden, herangezogen werden, da nur so ein authentisches Bild der Haltung des Autors im Fünfzehnjährigen Krieg gezeichnet werden kann. Die Texte, die in die Werkausgabe aufgenommen werden, sind meistens nachredigiert und sprachlich wie inhaltlich verändert, so daß sie keine zuverlässigen Aussagen darüber erlauben, wie der Autor sich zur Zeit der Erstveröffentlichung tatsächlich geäußert hat. Allein von den Aufzeichnungen des Vortrags über den „Geist der Prosa“ (*Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)*) liegt keine veröffentlichte Textversion aus den Kriegsjahren vor. Der Text wurde nach dem Krieg zum ersten Mal publiziert, so daß in diesem einen Fall als Textgrundlage die Fassung herangezogen wurde, die sich in der Hirotsu Kazuo-Gesamtausgabe (*Hirotsu Kazuo zenshū* 広津和郎全集. Tōkyō: Chūō kōron sha, Bd. 9) findet.

II. DER ZEITGESCHICHTLICHE HINTERGRUND²⁴

Die Zeit von September 1931 bis August 1945 gilt in Japan als „Kriegszeit“ (*senji* 戦時), die allerdings von Historikern und Intellektuellen je nach ihrem politischen Standpunkt unterschiedlich bewertet und unterschiedlich benannt wird. Unter eher linksgerichteten, dem Krieg an sich kritisch gegenüberstehenden Historikern hat sich zur Bezeichnung dieses Abschnitts der Japanischen Geschichte der Begriff „Fünfzehnjähriger Krieg“ (*Jūgonen sensō* 十五年戦争) durchgesetzt.²⁵ Sein Beginn wird mit dem „Mandschurischen Zwischenfall“ vom September 1931 (*Manshū jihen* 満州事変) angesetzt, bei dem die japanische Armee einen selbstprovozierten Anschlag auf die Südmandschurische Eisenbahn bei Mukden zum Anlaß nahm, innerhalb weniger Monate die gesamte Mandschurei unter ihre Kontrolle zu bringen und die militärischen Aktionen in der Folgezeit auch auf die „Innere Mongolei“ und Nordchina auszudehnen. Dieser Zwischenfall markierte den Beginn einer langen Kette militärischer Gewalthandlungen, die über den Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke vom Juli 1937 (jap. *Rokōkyō jiken* 蘆溝橋事件) schließlich im Dezember 1941 in den Krieg mit den USA mündeten.²⁶ Japans Angriff auf die US-amerikanische Pazifikflotte in Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 wird als Beginn einer neuen Phase des Krieges verstanden, die häufig als „Pazifikkrieg“ oder „Pazifischer Krieg“ (*Taiheiyō sensō* 太平洋戦争) bezeichnet wird.²⁷ Die japanische Regierung beschloß am 12. Dezember 1941, den Krieg rückwirkend mit Beginn

²⁴ Die historischen Fakten dieser politisch sehr turbulenten Zeit können im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur angerissen werden. Zur Vertiefung der hier zwangsläufig nur sehr unzureichend dargestellten Sachverhalte s. u.a.: Ienaga Saburō. *The Pacific War 1931-1945*. New York: The Random House, 1978 sowie das japanische Original (Ders. *Taiheiyō sensō*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1968); Havens, Thomas R.H. *Valley of Darkness. The Japanese People and World War Two*. New York: Norton, 1986 (¹1978); Tsurumi Shunsuke. *An Intellectual History of Wartime Japan 1931-1945*. London / New York: KPI, 1986; Shillony, Ben-Ami. *Politics and Culture in Wartime Japan*. Oxford: Clarendon Press, 1991 (¹1981).

²⁵ Vgl. Ienaga Saburō. *The Pacific War*, S. XIII. Dieser Terminus wird auch in der vorliegenden Arbeit übernommen.

²⁶ Vgl. Ienaga Saburō. Op. cit., S. 57-96.

²⁷ Ienaga Saburō entschließt sich allerdings, den Ausdruck *Taiheiyō sensō* auf die gesamten fünfzehn Kriegsjahre anzuwenden; s. Ienaga Saburō. Op. cit., S. XIII. Der Beginn des Pazifikkrieges wird allerdings bisweilen auch im Juli 1937 mit dem „Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke“ angesetzt.

des „Mandschurischen Zwischenfalls“ als „Großostasiatischen Krieg“ (*Dai Tōa sensō* 大東亜戦争) zu bezeichnen. Dies sollte bis 1945 die offizielle Bezeichnung bleiben.²⁸

In Folge des japanischen Angriffs auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 traten die USA in den Zweiten Weltkrieg ein, der in Europa bereits am 1. September 1939 mit dem Angriff des Deutschen Reiches auf Polen ohne vorherige Kriegserklärung seinen Anfang genommen hatte. Weitere beteiligte Länder im pazifischen Kriegsgebiet waren Großbritannien, Australien, Neuseeland und die Niederlande.

Nach militärischen Anfangserfolgen Japans kam bereits Mitte 1942 die Wende im Kriegsgeschehen: Die Schlacht bei den Midway-Inseln im Juni 1942, bei der die Japaner vier Flugzeugträger verloren, war ihre erste große Niederlage; fortan sollte sich die japanische Marine in der Defensive befinden. Weitere Rückschläge folgten, so die Kämpfe von Guadalcanal (Dezember 1942) und die Schlacht um die Marianen-Inseln (Sommer 1944), bis der Krieg am 15. August 1945 mit der Kapitulation des Japanischen Kaiserreiches endete.²⁹ Verantwortlich für die Verstrickung Japans in den Fünfzehnjährigen Krieg war vor allem das Militär, das weitgehend unabhängig von ziviler Kontrolle agierte³⁰ und ein *fait accompli* nach dem anderen schuf. Der Regierung in Tōkyō blieb kaum eine andere Wahl, als die eigenmächtigen Aktionen der Militärs im nachhinein zu sanktionieren.

Die Ermordung Inukai Tsuyoshis 犬養毅 (geb. 1855), des letzten zivilen Ministerpräsidenten, im Mai 1932 bedeutete zugleich das Ende der Parteienherrschaft und den Beginn der Ära des Militarismus in Japan. Berufsoffiziere aus Heer und Marine gewannen durch die Übernahme von Ministerämtern zunehmend bestimmenden Einfluß auf die Regierungspolitik. Die „Militarisierung“ der Gesellschaft hatte zur Folge, daß bald in allen Bereichen der

²⁸ Auf eine detaillierte Darstellung der ideologischen Implikationen aller Termini für diesen Krieg wird verzichtet, da dies den Rahmen dieser Studie sprengen würde. Es sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, daß rechte Kräfte den Ausdruck *Dai Tōa sensō* auch nach dem Krieg bewußt weiterbenutzten. Der Ausdruck *Dai ni ji sekai taisen* 第二次世界大戦 („Zweiter Weltkrieg“) wird in Japan in erster Linie auf den europäischen Kriegsschauplatz bezogen.

²⁹ Die Kapitulationsurkunde wurde am 2. September 1945 auf dem US-Schlachtschiff Missouri in der Bucht von Sagami unterzeichnet.

³⁰ Zu den politischen und rechtlichen Hintergründen s. Ienaga Saburō. Op. cit., S. 33 ff.

Gesellschaft die Wertvorstellungen der Militärs und die Erfordernisse des Krieges maßgebend wurden:

“After war with China broke out in 1937, military values came to permeate every aspect of society. [...] The nation's resources were used increasingly for the army and navy; industrial raw materials, agricultural produce, farm horses, temple bells, and even jewelry were requisitioned for the war effort; [...] factories geared up to make uniforms, tanks, planes, ships, and shells. The content of the educational system became increasingly militaristic and patriotic. Small neighborhood associations (*tonarigumi* [隣組]) were formed [...] to bring the populace under tighter government control. The army's military police became increasingly involved in the surveillance of civilians.”³¹

“Militarisierung“ der Gesellschaft bedeutete auch die Verherrlichung einer kollektivistischen Ethik und die Unterdrückung sozialistischer, kommunistischer und, wie weiter unten gezeigt werden wird, ab 1935 auch liberaler Ideologien und Organisationen.

Ab 1937 versuchten die Machthaber konsequent, in der Bevölkerung Unterstützung für ihre expansionistische Außenpolitik zu gewinnen, wobei die Regierung zur Schaffung des nationalen Konsenses vor allem zwei Mittel einsetzte:

1. Propaganda, d.h. die Verbreitung von Informationen und Meinungen, die in der Bevölkerung eine positive Haltung zur Regierungspolitik wecken sollten;
2. die Zensur, mit deren Hilfe alle unerwünschten Informationen und Meinungen unterdrückt wurden.

Da die Machthaber alles daran setzten zu erreichen, daß die Bevölkerung die Kriegsanstrengungen bedingungslos unterstützte, achteten sie strengstens darauf, daß keine Informationen verbreitet wurden, welche die Moral der Bevölkerung untergraben könnten. Wie Ben-Ami Shillony schreibt: “As in most other countries at war, public morale was considered more important than the truth.”³²

³¹ Richard Smethurst. “Militarism”. In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tōkyō [u.a.]: Kodansha International, 1983, Bd. 5, S. 174.

³² Ben-Amy Shillony. Op. cit., S. 255.

Im folgenden werden in den Kapiteln II.1 und II.2 die beiden wichtigsten von der Regierung eingesetzten Instrumente zur Schaffung eines nationalen Konsenses – Zensur und Propaganda – einer näheren Betrachtung unterzogen werden, wobei im Falle der Propaganda das Hauptaugenmerk auf die Instrumentalisierung der Literatur gelegt wird.

II.1 Meinungskontrolle und staatliche Zensur im Japan der Kriegszeit

Im vorliegenden Kapitel wird im Anschluß an einen Definitionsversuch des Begriffs „Zensur“ (Kap. II.1.1) versucht, einen groben Überblick über das System der Zensur und die Methoden der Meinungskontrolle zu geben, welche die Machthaber in Japan in den Jahren 1931 bis 1945 anwandten. Ziel der Darstellung ist aufzuzeigen, wieviel Spielraum dem japanischen Bürger für eine Verweigerung der Zusammenarbeit mit den Behörden, für geistigen oder aktiv-politischen Widerstand überhaupt gegeben war. Zu diesem Zweck müssen zum einen die rechtlichen Voraussetzungen wie Zensurgesetze und zensurbezogene Verordnungen betrachtet werden, zum anderen der Aufbau des Zensurapparates und die Umsetzung der repressiven Bestimmungen in die Praxis, um zu klären, welche Folgen bei Mißachtung der Forderungen der Obrigkeit drohten. Allerdings ist es nicht möglich, im Rahmen der vorliegenden Arbeit alle Aspekte des Zensursystems im Japan der Kriegszeit zu erfassen und bis ins kleinste Detail zu erläutern. Die Darstellung in diesem Kapitel muß zwangsläufig unvollständig bleiben; sie soll lediglich helfen, die Position, welche der hier untersuchte Autor Hirotsu Kazuo während der Kriegsjahre eingenommen hat, richtig einschätzen und auf der Skala der möglichen Verhaltensweisen von Kooperation und Anpassung bis hin zu offenem politischen Widerstand entsprechend einordnen zu können. Auch auf die Veränderungen, die im Laufe der fünfzehn Jahre von 1931 bis 1945 im Zensursystem vorgenommen wurden, kann nur insoweit eingegangen werden, wie es im Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit notwendig erscheint.

Es sei noch angemerkt, daß die Verschärfung der Zensurpraxis Hand in Hand ging mit einer massiven Verstärkung der Propagandamaßnahmen, die an die Gesamtbevölkerung wie an die Intellektuellen gerichtet waren, so daß sich auch die Untersuchung beider Instru-

mente nicht durchgehend trennen läßt. Für die Zeit ab 1937 treten daher in Kapitel II.1.2.2 bereits Aspekte der Instrumentalisierung der Literatur in den Vordergrund.

II.1.1 Zum Begriff „Zensur“

Unter Zensur im weitesten Sinne versteht man die Kontrolle öffentlicher Meinungsäußerungen durch staatliche oder kirchliche Behörden aufgrund geltenden Rechts oder durch gesellschaftliche Kräfte im Bereich der Politik, Wirtschaft oder Religion, die ohne rechtliche Handhabe Druck ausüben.³³ Im ersteren Fall spricht man von „formeller“, im letzteren von „informeller“ oder „struktureller Zensur“.³⁴ Ziel der Zensurmaßnahmen ist die Aufrechterhaltung oder Durchsetzung bestimmter, von der Obrigkeit vertretener sprachlicher, moralischer, religiöser oder politischer Ordnungsvorstellungen und Normen, insbesondere aber die Unterdrückung von politisch unerwünschten Meinungsäußerungen oder Sachinformationen.³⁵ „Zensur“ umfaßt die Überwachung, Überprüfung und gegebenenfalls das Verbot von Veröffentlichungen im Buch- und Pressewesen, in der Wissenschaft und in der Kunst. Obwohl der Begriff „Zensur“ im weiteren Sinne auch informelle, also durch private Träger ausgeübte Zensur umfaßt, kann im „historischen Gesamtverständnis [...] von einer Zensur [...] nur dort gesprochen werden, wo die Prüfung und Beurteilung eines Werkes auf Grund einer gesetzlichen Regelung oder einer Verwaltungsverordnung erfolgt, die Zensur also formelle Zensur ist.“³⁶

³³ Breuer, Dieter. „Zensur“. In: Ricklefs, Olfert. *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 3: N-Z. Frankfurt am Main: Fischer, 1996, S. 2021. Nicht berücksichtigt ist hier der für den Kontext dieser Studie irrelevante, von Freud entwickelte psychoanalytische Begriff der „Zensur“ als einer psychischen Instanz, die alle Wünsche und Triebe kontrolliert und die verbotenen abwehrt oder modifiziert. S. u.a. Kanzog, Klaus. „Zensur, literarische.“ In: Merker, Paul und Stammer, Wolfgang (Hrsg.). *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1984, S. 999.

³⁴ Vgl. Breuer, Dieter, a.a.O.

³⁵ Vgl. Schmidt, Manfred G. *Wörterbuch zur Politik*. Stuttgart: Kröner, 1995, s.v. „Zensur“.

³⁶ Kanzog, Klaus. Op. cit., S. 1001. Der Begriff „Zensur“ leitet sich ab vom lat. *cenſura*, was ein Prüfungs- und Beurteilungsverfahren bezeichnet, welches in der römischen Antike von 366 v. Chr. bis zum Ende der Republik durch das Amt des Zensors (*cenſor*) institutionalisiert war. Das Wort *cenſura* bedeutet „Prüfung“, „Beurteilung“ und zugleich „strenges Wesen, streng sittliche Haltung.“ (Kanzog, Klaus. Op.cit., S. 998).

Die Zensur im literarischen Bereich ist, ebenso wie die Zensurmaßnahmen, die Bereiche wie Journalismus, Wissenschaft und Kunst betreffen, ein Herrschaftsinstrument der jeweils an der Macht befindlichen Elite³⁷ und wird eingesetzt zur Aufrechterhaltung der Funktionsfähigkeit des bestehenden Systems, zur Wahrung der Interessen der Herrschenden und zur Sicherung ihrer Position im Staat. Die Literatur unterliegt der behördlichen Überwachung, sofern sie als potentiell gefährliches Moment betrachtet wird, das die Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes gefährden könnte. Die literarische Zensur betrifft zwar unmittelbar die Produzenten von Literatur, d.h. die Autoren, Herausgeber, Redakteure, Verleger und Drucker, eigentlicher Adressat aber sind die „Konsumenten“, also die Leser. Diese sollen vor den in den literarischen Werken vermuteten, die Loyalität gegenüber dem Staat untergrabenden Einflüssen bewahrt werden.

In der Zensurforschung finden sich, bedingt durch die historische Entwicklung des Phänomens „Zensur“, zahlreiche begriffliche Unterscheidungen zur Bezeichnung der Zensurphänomene. Allgemein anerkannt ist der Systematisierungsversuch von Ulla Otto in ihrer Studie zur literarischen Zensur.³⁸ Otto unterscheidet nach Zensurträgern, nach Zensurbegründungen und -argumenten, hinsichtlich der Zensurpraxis nach dem Zeitpunkt der Zensurmaßnahme (Vorzensur, Nachzensur, Rezensur), nach dem zugrundeliegenden Rechtssystem (Präventivzensur, Prohibitivzensur, Widerrufszensur), nach Rechtsquellen (kirchliche, staatliche Zensur), nach ausführenden Organen (militärische, politische Zensur) und nach rechtsförmlichen und außerrechtlichen Verfahren (formelle, informelle bzw. strukturelle Zensur).³⁹

³⁷ S. Kanzog, Klaus. Op. cit., S. 999 sowie das Standardwerk über literarische Zensur Otto, Ulla. *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1968. Otto legt in ihrer Phänomenologie der literarischen Zensur die soziologische Theorie der Zensur zugrunde, die Normenkonstitution und Normenkontrolle als Herrschaftsinstrument in den Mittelpunkt stellt. Der Bezugsrahmen hierfür bildet Vilfredo Paretos These von der Zirkulation der Eliten bzw. der herrschenden Minoritäten.

³⁸ Otto, Ulla. Op. cit.

³⁹ Zensurträger können, wie bereits angedeutet, Kirche, Staat, politische Bewegungen und Parteien sowie mächtige gesellschaftliche Gruppen sein. Macht und Zensur sind untrennbar miteinander verwoben. Ein Blick auf die Zensurgeschichte zeigt, daß die Zensurträger jeweils so lange Zensur ausgeübt haben, wie ihre Macht gesichert war, und daß ein Wechsel der Machtträger stets mit einem Wechsel der Zensurträger einherging. Vgl. Breuer, Dieter. Op. cit., S. 2025.

Bei der Prohibitivzensur handelt es sich um eine Zensur „im System der allgemeinen Duldung mit Verbotsvorbehalt“⁴⁰, das heißt nach diesem System wird ein bereits erschienenes Werk, möglicherweise aufgrund einer Anzeige, einer Prüfung unterzogen und gegebenenfalls verboten. Der „Prohibitivzensur“ gegenüberzustellende Begriffe sind „Präventivzensur“ und „Widerrufszensur“. Bei der Präventivzensur unterliegt in einem „System des allgemeinen Verbots mit Erlaubnisvorbehalt“⁴¹ ein Werk bereits vor seinem Erscheinen der Prüfung durch die Zensurträger. Eine Widerrufszensur liegt dann vor, wenn die formelle Rechtskraft einer Zensurerlaubnis vorausgesetzt und das genehmigte Werk erneut einer Prüfung unterworfen wird⁴², bei der die zuvor erteilte Erlaubnis für ein Werk widerrufen werden kann. Die Begriffe Vorzensur und Nachzensur beziehen sich auf den Zeitpunkt der Prüfung im Verhältnis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der betreffenden Schrift. Die Vorzensur erfolgt vor, die Nachzensur nach der Veröffentlichung. Bei der Rezensur handelt es sich um eine „wiederholte Zensur“⁴³ für ein bereits einmal zensiertes Werk. So liegt eine Rezensur zum Beispiel dann vor, wenn die Neuauflage eines bereits zensierten Werkes erneut einer Prüfung unterzogen wird, um festzustellen, ob es zugelassen werden kann oder nicht.

II.1.2 Zensur im Japan der Kriegszeit

Nach der Klärung des Begriffes „Zensur“ sollen in diesem Kapitel die Zensurbestimmungen und die Zensurpraxis in Japan vom September 1931 bis zum Kriegsende im August 1945 betrachtet werden. Im Zentrum steht die Zeit des Fünfzehnjährigen Krieges, doch kann auf den Rückgriff auf die Zensurgeschichte der Zeit vor 1931 aus zwei Gründen nicht völlig verzichtet werden: Zum einen werden die in den Kriegsjahren angewandten strengen Zensurmaßnahmen in der Forschungsliteratur als konsequente, bruchlose Fortsetzung von seit der Meiji-Restauration (*Meiji ishin* 明治維新, 1868) angewandten innenpolitischen Maß-

⁴⁰ Kanzog, Klaus. Op. cit., S. 1000.

⁴¹ Ebenda.

⁴² Ebenda.

⁴³ Ebenda.

nahmen betrachtet;⁴⁴ zum anderen waren einige wichtige, der Überwachung der Bürger dienende und auch die Zensur betreffende Gesetze aus der Zeit vor 1931 wie etwa das *Chian iji hō* (治安維持法 „Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung“, 1925) oder das *Chian keisatsu hō* (治安警察法 „Polizeigesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung“, 1900) bis Kriegsende gültig.

II.1.2.1 Staatliche Zensur in Japan vor 1931

Zensur (jap. *ken'etsu* 検閲) in Japan beginnt nicht erst mit dem Fünfzehnjährigen Krieg, sondern war bereits seit der frühen Meiji-Zeit (明治時代 1868-1912) eine Konstante staatlichen Handelns.⁴⁵ Die 1868 neu eingesetzte Meiji-Regierung bediente sich des Mittels der Zensur, um die Öffentlichkeit gegen Meinungen und Informationen, die als staatsgefährdend und die Loyalität zu Kaiser und Nation untergrabend betrachtet wurden, abzuschirmen.⁴⁶ Die Meiji-Regierung war vor allem um die Schaffung nationaler Einheit bemüht, um auf dieser Grundlage die Modernisierung des Landes rasch vorantreiben zu können⁴⁷, und versuchte,

⁴⁴ Vgl. u.a. Okudaira Yasuhiro. *Political Censorship in Japan from 1931 to 1945*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania, 1962, S.1 und Mitchell, Richard H. *Thought Control in Prewar Japan*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1976, S. 19-30.

⁴⁵ Natürlich gab es auch in der Edo-Zeit (*Edo jidai* 江戸時代, 1600-1868) bereits staatliche Zensur, worauf hier jedoch nicht detailliert eingegangen werden kann. Hingewiesen sei nur darauf, daß in dieser Periode beispielsweise alle Veröffentlichungen in Druck und Bild sowie alle öffentlichen Aufführungen untersagt waren, die für die „Moral des Volkes“ oder die Politik des *bakufu* 幕府, der Shogunatsregierung, als gefährlich angesehen wurden. Die in der Edo-Zeit neu aufkommenden, i.d.R. als sogenannte *kawaraban* 瓦版 im Holzdruck hergestellten Nachrichtenblätter mußten vor der Herausgabe den Behörden vorgelegt werden. In den militärischen Auseinandersetzungen gegen Ende der Edo-Zeit verboten die Führer der kaiserlichen Armee zunächst jede Art von Berichterstattung, was später dahingehend abgeschwächt wurde, daß Meldungen nur nach militärischer Vorzensur herausgegeben werden durften. Vgl. Tōno Kōichi. „Zensur“. In: Hammitzsch, Horst (Hrsg.). *Japan-Handbuch*. Wiesbaden: Steiner, ²1984, Spalte 710, sowie Séguy, Christiane. *Histoire de la presse japonaise*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1993.

⁴⁶ Zur Konzeption innerer Sicherheit im Meiji-Staat s. die ausführliche Studie von Maik Hendrik Sprotte. *Konfliktaustragung in autoritären Herrschaftssystemen. Eine historische Fallstudie zur frühsozialistischen Bewegung im Japan der Meiji-Zeit*. Marburg. Tectum, 2001, darin insbesondere Kap. 4.4.1: „Die Verordnungen des Innenministeriums“, S. 167-174. Sprotte geht allerdings nicht explizit auf Zensurmaßnahmen ein.

⁴⁷ S. Mitchell, Richard H. *Thought Control in Prewar Japan*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1976, S. 19.

Informationen, die hierbei störend wirken könnten, auszuschalten. Schon 1868 und 1869 wurden Presse- und Publikationsverordnungen (*Shinbunshi inkō jōrei* 新聞紙印行条例, *Shuppan jōrei* 出版条例) erlassen, die bereits zu einer erheblichen Einschränkung der Meinungsfreiheit führten.⁴⁸ Die in diesen Verordnungen enthaltenen Bestimmungen wurden in der Folgezeit systematisch verschärft. Zunächst wurden durch die Kabinettsverordnung Nr. 135 vom 3. September 1875 die Zensurbefugnisse vom Erziehungsministerium auf das zwei Jahre zuvor neu eingerichtete Innenministerium übertragen.⁴⁹ Der Innenminister erhielt die Erlaubnis, die Veröffentlichung jedes Buches, dessen Inhalt als störend für die öffentliche Ordnung empfunden wurde, zu verbieten und die Druckstöcke zu zerstören. Am 28. Juni 1875 wurde zudem eine neue Presseverordnung (*Shinbunshi jōrei* 新聞紙条例) verabschiedet, welche auch die durch die zuvor erlassene Kabinettsverordnung nicht abgedeckten Periodika umfaßte. Nach dieser Verordnung mußten neu gegründete Periodika vom Innenministerium genehmigt werden, bevor sie erscheinen konnten, doch wurden sie nach Erscheinen der ersten Nummer nicht noch einmal auf unerwünschte Inhalte hin überprüft.⁵⁰ Die Regierung versuchte, durch die Androhung harter Strafen Verleger und Journalisten in die Schranken zu weisen. In Artikel 13 der Presseverordnung war vorgesehen, daß Personen, die einen Beitrag veröffentlichten, in dem ein Regierungswechsel befürwortet wird oder in dem Äußerungen enthalten sind, welche zu sozialen Unruhen führen können, mit Gefängnisstrafen von einem bis drei Jahren bestraft werden konnten. Sollten, so die Verordnung, als Folge eines solchen Beitrags soziale Unruhen ausbrechen, so werde der Verfasser dafür zur Verantwortung gezogen.⁵¹ Zu einer weiteren Verschärfung der Zensurgesetzgebung trug das ebenfalls im Jahre 1875 von der Meiji-Regierung verkündete Gesetz über Verleumdung (*Zanbō ritsu*

⁴⁸ Tōno Kōichi. Op. cit. Spalte 710. Diese ersten Verordnungen konnten jedoch noch nicht konsequent durchgesetzt werden. Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit., S. 4, sowie Séguy, Christiane. Op. cit.

⁴⁹ Zuständig für den Bereich der Zensur war im Innenministerium das zentrale Polizeiamt. Vgl. Okudaira Yasuhiro. Op. cit., S. 4.

⁵⁰ Es handelte sich also um eine Form der Präventivzensur, die nur die Gründungsnummer eines Periodikums betraf.

⁵¹ Vgl. Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 22-23 und Okudaira Yasuhiro. Op. cit., S. 4. In den fünf Jahren nach ihrem Inkrafttreten wurden über 200 Journalisten und Verleger wegen Verstoßes gegen diese Presseverordnung mit Sanktionen belegt.

讒謗律) bei. Das *Zanbō ritsu* verbot jedwede kritische Äußerung über das Kaiserhaus, die Regierungspolitik, die Politiker und die bestehenden Gesetze.⁵²

Die Regierung erkannte sehr bald, daß die Verhängung von Strafen nach begangenen Delikt kein wirksames Mittel war, um regierungsfeindliche Äußerungen zu unterbinden. So wurde 1876 eine weitere Verordnung erlassen⁵³, durch welche die Kompetenzen des Innenministers dahingehend erweitert wurden, daß dieser befugt war, jegliche Zeitung oder Zeitschrift, deren Inhalt er als schädlich für die öffentliche Ordnung erachtete, zu verbieten, unabhängig davon, ob ihre Veröffentlichung zuvor genehmigt worden war oder nicht.⁵⁴ Durch diese Bestimmung konnten langwierige Gerichtsverhandlungen umgangen werden; die Regierung hatte die Möglichkeit, Publikationen durch eine einfache administrative Maßnahme unwiderruflich zu verbieten. Der Zeitungsinhaber oder Chefredakteur hatte keine Möglichkeit, sich zu verteidigen, und es war ihm auch nicht gestattet, nachträglich mit seinem Anliegen vor Gericht zu ziehen: Die Entscheidung des Innenministers war endgültig. Hier wird deutlich, daß die Exekutive im Bereich des Zensurwesens ohne Kontrolle durch Legislative oder Judikative operieren konnte. Die gesetzliche Basis für die Beschneidung des Rechtes auf Meinungs- und Pressefreiheit war eher schmal im Vergleich zu den von der Bürokratie tatsächlich genutzten Möglichkeiten, mit administrativen Anordnungen und Verordnungen zu operieren.⁵⁵ Dieser extrem große Handlungsspielraum wurde den Behörden durch die Meiji-Verfassung eingeräumt, welche in Artikel 9 vorsah, daß die Exekutive über die Ausführung von Gesetzen hinaus Verordnungen zum Zwecke der Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung sowie der Förderung des Wohles der Bürger erlassen konnte. Dieses Verwaltungshandeln unterlag keiner nachträglichen juristischen Prüfung, d.h. die Betroffene-

⁵² Vgl. Tōno Kōichi. Op. cit., a.a.O.

⁵³ Kabinettsverordnung Nr. 98 vom 5. Juli 1876. Vgl. Okudaira Yasuhiro. Op. cit., S. 5.

⁵⁴ Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 23; Kasza, Gregory. Op. cit., S. 7; Okudaira Yasuhiro. Op. cit., S. 5.

⁵⁵ Vgl. Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 23. Es gilt als ein Charakteristikum der japanischen Zensurpraxis dieser Zeit, daß die Behörden sich nicht auf Gerichtsurteile stützten und sich auch nicht auf die von der Legislative vorgesehenen Maßnahmen beschränkten, sondern mit administrativen Verordnungen operierten.

nen hatten keine Möglichkeit, auf dem Rechtsweg gegen die Behörden vorzugehen.⁵⁶ Erforderlich war lediglich die nachträgliche Zustimmung des Parlaments. Sinn dieser Bestimmungen war, die Regierung insbesondere in Krisensituationen oder in Situationen, für welche eine Gesetzeslücke vorlag, handlungsfähig zu erhalten.⁵⁷

Eine weitere drastische Verschärfung der Zensurbestimmungen erfolgte durch die Presseverordnung vom 16. April 1883, die in erster Linie darauf abzielte, die in ganz Japan einflußreich gewordene Bewegung für Freiheit und Volksrechte (*Jiyū minken undō* 自由民権運動) zu schwächen.⁵⁸ Artikel 16 der Verordnung verfügte, daß der Innenminister jegliche Publikation, die er als schädlich für die öffentliche Ordnung erachtete, verbieten und die für die Drucklegung der Publikation gebrauchte Ausrüstung konfiszieren durfte. Artikel 17 sah vor, daß in den Fällen, in welchen eine Person oder ein Verlag mehr als ein Periodikum herausbrachte, von denen eines verboten oder ausgesetzt wurde, auch die übrigen Periodika dieser Person oder dieses Verlages mit von der Maßnahme betroffen waren, d.h. ebenfalls nicht erscheinen durften. In Artikel 24 war vorgesehen, daß Personen (Inhaber, Herausgeber, Drucker), die an einer verbotenen Ausgabe eines Periodikums mitgearbeitet hatten, zwei Jahre lang (gerechnet ab dem Zeitpunkt, zu welchem die betroffene Nummer des Organs verboten wurde) nicht in ihrer Funktion als Inhaber, Herausgeber oder Drucker tätig sein durften.⁵⁹ Die Presseverordnung von 1883 räumte neben dem Innenminister erstmals auch den Präfekturgouverneuren weitgehende Zensurrechte ein. So war es den Gouverneuren er-

⁵⁶ Okudaira Yasuhiro. „Die Zensurbehörde in der Periode des Zusammenbruchs des Rechtssystems.“ In: Nishikawa Masao / Miyachi Masato (Hrsg.). *Japan zwischen den Kriegen. Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1990, S. 343, und Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 23.

⁵⁷ So äußerte Itō Hirobumi (伊藤博文 1841-1909; einer der bedeutendsten Staatsmänner der Meiji-Zeit, der insgesamt vier Mal Ministerpräsident Japans war), daß der Staat, wenn die Exekutive allein auf die Ausführung bestehender Gesetze beschränkt wäre, in den Fällen, in welchen die Gesetze nicht greifen, nicht in der Lage wäre zu funktionieren. Verordnungen stellten deshalb nicht nur ein Mittel zur Ausführung der Gesetze dar, sondern dienten auch dazu, von den Umständen geforderte originelle Ideen umsetzen und Maßnahmen tatsächlich durchführen zu können. Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit., S. 12.

⁵⁸ Kasza, Gregory. Op. cit., S. 4-5. Tatsächlich handelt es sich hierbei um die strengsten Auflagen, die bis dato der Presse auferlegt worden waren. (Kasza, Gregory. Op.cit., S. 4).

⁵⁹ S. Okudaira Yasuhiro. *Political Censorship in Japan from 1931 to 1945*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania, 1962, S. 6.

laubt, alle lokalen Zeitungen und Zeitschriften, die sie als schädlich für die öffentliche Ordnung oder die öffentliche Moral erachteten, nach eigenem Ermessen zu verbieten.⁶⁰ Die Bestimmungen dieser Presseverordnung wurden konsequent umgesetzt, so daß beispielsweise in der Zeit von 1883 bis 1887 insgesamt 174 Periodika für jeweils eine bestimmte Zeitspanne ihr Erscheinen einstellen mußten, vier weitere Periodika ganz verboten wurden und 198 Journalisten Gefängnisstrafen abzusitzen hatten.⁶¹ Erst im Jahre 1887, als die Vorbereitungen für die Verfassung sich dem Ende zuneigten und die Bewegung für Freiheit und Volksrechte ihren Höhepunkt überschritten hatte, erfolgte eine vorübergehende Lockerung der Zensurbestimmungen. In der Presseverordnung vom 28. Dezember wurden sowohl die Zensurrechte des Innenministers als auch die der Präfekturgouverneure eingeschränkt.⁶²

Auch nach dem Inkrafttreten der Meiji-Verfassung (1889), die in Artikel 29 die Presse- und Meinungsfreiheit garantierte, blieb die Zensur, gestützt auf zahlreiche Verordnungen und Gesetze zum Schutze des Staates und seiner Organe, weiter erhalten. Der scheinbare Widerspruch zwischen der im Meiji-Staat praktizierten systematischen Unterdrückung der Meinungsfreiheit und der verfassungsrechtlichen Verankerung eben dieser Freiheit löst sich auf, wenn man das meijizeitliche Verständnis der individuellen Freiheitsrechte berücksichtigt. Die Freiheitsrechte wurden unter der Meiji-Verfassung nicht als etwas naturrechtlich Gegebenes, auch nicht als etwas per Gesellschaftsvertrag Begründetes oder gar als Ausfluß der Volkssouveränität verstanden, sondern galten als ein großzügiges Geschenk des Tennō an das Volk und standen deshalb unter dem Vorbehalt des vom Staat definierten Gemein-

⁶⁰ Ebenda.

⁶¹ Kasza, Gregory. Op. cit., S. 10-11.

⁶² Okudaira Yasuhiro. *Political Censorship in Japan from 1931 to 1945*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania, 1962, S.6 und Kasza, Gregory. Op. cit., S. 6. Richard H. Mitchell (vgl. *Thought Control in Prewar Japan*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1976, S. 23) glaubt hingegen, 1887 eine weitere Verschärfung der behördlichen Kontrolle über das Pressewesen erkennen zu können. So weist er auf die Artikel 19 und 22 des Pressegesetzes und auf Artikel 16 des Publikationsgesetzes von 1887 hin. Durch diese Artikel wurden die Zensurbefugnisse auf verschiedene Institutionen verteilt (so auf das Innenministerium, das Außenministerium, das Heeresministerium und das Marineministerium).

wohls. Die Ausübung individueller Freiheiten wie der Meinungsfreiheit galt als gerechtfertigt nur insofern, als dadurch das öffentliche Interesse nicht beeinträchtigt wurde.⁶³

In den Jahren nach der Verkündung der Meiji-Verfassung wurden immer wieder Gesetzesentwürfe zur Modifikation der bestehenden Pressegesetzgebung im Parlament eingereicht, doch wurde nie die Zustimmung beider Kammern erreicht, so daß sich die Bestimmungen im Kern nicht änderten.⁶⁴ Erst 1897 einigten sich die beiden Kammern mit dem Kabinett auf einen Kompromiß, der in ein Änderungsgesetz zur Presseverordnung mündete. Durch dieses wurde das Recht des Innenministers, Veröffentlichungen zu verbieten oder auszusetzen, aufgehoben. Der Innenminister konnte fortan nur ein vorläufiges Verbot aussprechen, das der gerichtlichen Überprüfung bedurfte, bevor es endgültig wirksam wurde.⁶⁵ Allerdings konnte mithilfe von sogenannten Notverordnungen die volle Zensurbefugnis des Innenministers wiederhergestellt werden, worauf in der Praxis auch immer wieder zurückgegriffen wurde.

Einfluß auf die Zensurpraxis hatten auch die bereits 1887 erlassene Verordnung zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ruhe (*Hoan jōrei* 保安条例, aufgehoben 1945), das Gesetz über öffentliche Versammlungen und politische Parteien (*Shūkai oyobi seisha hō* 集会及政社法, 1890), das im Jahre 1900 durch das Polizeigesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung (*Chian keisatsu hō*, aufgehoben 1945) abgelöst wurde, und das Publikationsgesetz (*Shuppan hō* 出版法, 1893). Das *Chian keisatsu hō* war in erster Linie gegen oppositionelle politische Gruppen gerichtet. Diese wurden dazu verpflichtet, ihre Programme polizeilich registrieren zu lassen. Um Zusammenkünfte durchzuführen, bedurften sie einer speziellen Genehmigung. Die Polizei war berechtigt, die Versammlungen und auch die Or-

⁶³ Kasza, Gregory. Op.cit., S. 10-11. S. a. Seifert, Wolfgang. "Westliches Menschenrechtsdenken in Japan. Zur Rezeption einer ‚ausländischen Idee‘ zwischen 1860 und 1890." In: Schubert, Gunter (Hrsg.). *Menschenrechte in Ostasien. Zum Streit um die Universalität einer Idee II*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999 (= *Religion und Aufklärung*: 6), S. 335: Für alle Freiheitsrechte galt der Gesetzesvorbehalt, und alle wurden den Untertanen vom Monarchen zugestanden. Damit stellte die Meiji-Verfassung einen Kompromiß zwischen der Menschenrechtsidee und dem monarchischen Prinzip dar.

⁶⁴ Kasza, Gregory. Op. cit., S. 14 f.

⁶⁵ Okudaira Yasuhiro. *Political Censorship in Japan from 1931 to 1945*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania, 1962, S. 7.

ganisation selbst jederzeit aufzulösen.⁶⁶ Das Publikationsgesetz diente in erster Linie dazu, „Störungen des öffentlichen Friedens und der öffentlichen Ordnung“ und Sittenwidrigkeiten zu ahnden.⁶⁷

Von großer Bedeutung für die Zensurpraxis der Regierung waren darüber hinaus das Pressegesetz (*Shinbunshi hō* 新聞紙法) von 1909 und das Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung (*Chian iji hō*) von 1925. Beide Gesetze waren bis Kriegsende 1945 wirksam.

Das Pressegesetz, das Tageszeitungen und Zeitschriften mit Bezug zum aktuellen Tagesgeschehen abdeckte⁶⁸, enthielt folgende Bestimmungen: Bei Gründung einer neuen Zeitung oder Zeitschrift waren die Behörden zehn Tage im voraus zu benachrichtigen. Einzureichen waren, sofern das betreffende Organ auch über das aktuelle Tagesgeschehen berichten sollte, die Namen von Eigentümer, Verleger, Chefredakteur und Drucker der Zeitung oder Zeitschrift. Des weiteren mußte bei den Behörden eine Kautions hinterlegt werden. Zeitgleich mit der Herausgabe des Organs waren dem Innenministerium, der örtlichen Verwaltung und der lokalen und zentralen Staatsanwaltschaft Exemplare zur Prüfung vorzulegen.⁶⁹ Artikel über vertrauliche Gerichtsprozesse und Parlamentsentscheidungen waren verboten, ebenso Artikel, welche die Würde des Kaiserhauses verletzten, die verfassungsmäßige Ordnung untergruben, einen Regierungswechsel befürworteten, die öffentliche Moral gefährdeten oder Informationen enthielten, welche vom Heeres-, Marine- oder Außenministerium als vertraulich eingestuft wurden. Der Innenminister war befugt, den Vertrieb von Publikationen zu untersagen, die Beiträge enthielten, welche die öffentliche Moral oder Ordnung gefährdeten. Er war des weiteren berechtigt, die weitere Veröffentlichung ähnlicher Inhalte in dem-

⁶⁶ Mitchell, Richard H. *Thought Control in Prewar Japan*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1976, S. 23.

⁶⁷ Matsuura Sōzō. „Fuseji“. In: *Nihonshi daijiten*. Bd. 5. Tōkyō: Heibonsha, 1993, S. 1276.

⁶⁸ Akademische Fachzeitschriften über Naturwissenschaften, Kunst usw. unterlagen dem Publikationsgesetz (*Shuppan hō*) von 1893.

⁶⁹ Die Bestimmung, daß Exemplare des Periodikums nur zeitgleich mit ihrem Erscheinen und nicht etwa im voraus zur Prüfung vorgelegt werden mußten, hatte zur Folge, daß die Ordnungskräfte nicht in der Lage waren, eine Nummer, an der die Behörden Anstoß nahmen, aus dem Verkehr zu ziehen, bevor der Verkauf begann.

selben Organ zu verbieten.⁷⁰ Den Inhalt eines Beitrags vor Gericht zu verantworten hatten neben dem Chefredakteur und dem mit dem betreffenden Artikel befaßten Redakteur auch der Verfasser des Beitrags und, in gewissen Fällen, auch Verleger und Drucker.⁷¹ Als Strafen waren neben Publikationsverbot Gefängnisstrafen zwischen drei Monaten und zwei Jahren sowie Geldstrafen vorgesehen.⁷²

Das Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung (*Chian iji hō*) wurde 1925 zeitgleich mit der Gewährung des allgemeinen Männerwahlrechts erlassen. Es sollte in erster Linie dazu dienen, gegen linksgerichtete Gruppen vorzugehen, die in den zwanziger Jahren zunehmend an Einfluß gewonnen hatten, wurde jedoch auch dazu herangezogen, demokratische Bestrebungen allgemein zu unterdrücken.⁷³ Nach dem *Chian iji hō* konnte Agitation zugunsten der Abschaffung von Privatbesitz oder zugunsten einer Abweichung vom *kokutai* 国体⁷⁴ mit bis zu sieben Jahren Haft bestraft werden.⁷⁵

Das *Chian iji hō* wurde wesentlich strenger angewandt als vorhergehende zensurbetragene Gesetze, was sich an der Zahl der auf Grundlage dieses Gesetzes Verurteilten ablesen läßt. Zu Gefängnisstrafen verurteilt wurden 1928: 98 Personen, 1929: 237 Personen, 1930: 174 Personen, 1931: 269 Personen, 1932: 504 Personen, 1933: 801 Personen und 1934: 1.074 Personen. Von letzteren erhielten 88 Personen eine Strafe von mehr als fünf

⁷⁰ Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit., S. 18 ff. Das Innenministerium hatte also die Möglichkeit, Vorzensur auszuüben, wenn bereits eine Nummer eines Periodikums verboten worden war.

⁷¹ S. Kasza, Gregory. Op. cit., S. 19.

⁷² Ebenda. In den Jahren zwischen 1918 und 1932 wurden 66 Personen wegen Verstoßes gegen das Zeitungsgesetz inhaftiert. Die verbüßte Strafe betrug jeweils maximal sechs Monate. Nur ein Periodikum mußte im Jahr 1912 sein Erscheinen einstellen. Die am häufigsten verhängten Strafen waren Geldstrafen. Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit., Tabelle auf S. 30.

⁷³ Okudaira Yasuhiro. *Political Censorship in Japan*, S. 11.

⁷⁴ „Abweichung vom *kokutai*“ bedeutete insbesondere Infragestellung des Tennōtums mit all seinen Implikationen. Der Ausdruck *kokutai* („Staatsform“; der Tübinger Japanologe Klaus Antoni übersetzt mit „japanisches Nationalwesen“) bezeichnet die seit der Meiji-Zeit postulierte besondere staatliche Verfaßtheit Japans als ein Land, an dessen Spitze ein Herrscher steht, der aus einer seit Gründung des Reiches ununterbrochen herrschenden Dynastie stamme und dessen Urahn die Sonnengöttin Amaterasu Ōmikami sei. Dieses Prinzip, das *bansei ikkei* 万世一系 genannt wird, ist in §1 der Meiji-Reichsverfassung von 1889 verankert. Zum Begriff des *kokutai* s. insbesondere Klaus Antoni. „Kokutai – Das ‚Nationalwesen‘ als japanische Utopie.“ In: Ders. *Der Himmlische Herrscher und sein Staat. Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan*. München: Iudicium 1991, S. 31-59.

⁷⁵ Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit., S. 41.

Jahren.⁷⁶ 1928 wurde eine „Kaiserliche Notverordnung“ erlassen, derzufolge die Gerichte berechtigt waren, unter dem *Chian iji hō* angeklagte Personen zum Tode zu verurteilen. Diese Verordnung wurde im darauffolgenden Jahr durch das Parlament bestätigt.⁷⁷

Neben den gesetzlich vorgesehenen Möglichkeiten der Einschränkung der Presse- und Meinungsfreiheit entwickelte sich in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine außerhalb der Kontrolle des Parlamentes stehende, gesetzlich nicht abgesicherte behördliche Zensurpraxis, die bis Ende des Krieges breite Anwendung fand. Eine der üblichen bürokratischen Maßnahmen bestand in einer dem Verleger nach der Veröffentlichung von unliebsamen, jedoch nicht als gefährlich eingestuften Artikeln zugestellten Warnung, Artikel dieser Art nicht noch einmal zu publizieren.⁷⁸ Enthielt eine Publikation nur wenige beanstandete Stellen, so wurde dem Verleger bisweilen die Möglichkeit eingeräumt, das Druckwerk nach Tilgung der betreffenden Stellen auszuliefern, was für ihn einen geringeren finanziellen Verlust bedeutete als ein Verbot der betreffenden Nummer.⁷⁹ Die bedeutendste von den Behörden eigenmächtig entwickelte Zensurmaßnahme war jedoch das etwa seit 1920 angewandte und bis Mitte der 20er Jahre fest etablierte System der vorbeugenden Verbotsanordnung von Berichten und Meldungen durch den Innenminister.⁸⁰ Hiernach wurden dem Verleger vor Veröffentlichung präventive Warnungen zugestellt, nicht über bestimmte Themen oder Ereignisse zu berichten oder sich bei der Berichterstattung auf die offiziellen Presseverlautbarungen zu beschränken. Es handelte sich hierbei um gewohnheitsrechtlich verfestigte Maß-

⁷⁶ Kasza, Gregory. Op. cit., S. 42, Tabelle VII. Das Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung wurde vor allem in den dreißiger Jahren äußerst strikt angewandt, um Kommunisten, Sozialisten und Anarchisten mundtot zu machen.

⁷⁷ Okudaira Yasuhiro. *Political Censorship in Japan*, S. 19, Anm. 49.

⁷⁸ Kasza, Gregory. Op. cit., S. 31.

⁷⁹ Die Möglichkeit nachträglicher Tilgungen nach der Drucklegung wurde zunächst in den frühen 20er Jahren für Bücher eingeführt. Später wurde diese Praxis auch auf Zeitschriften ausgedehnt. Im Falle von Tageszeitungen konnte sie nicht angewendet werden, da diese sofort ausgeliefert werden mußten, so daß keine Zeit für nachträgliche Änderungen war. Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit. S. 31.

⁸⁰ Okudaira Yasuhiro. „Die Zensurbehörde in der Periode des Zusammenbruchs des Rechtssystems.“ In: Nishikawa Masao / Miyachi Masato (Hrsg.). *Japan zwischen den Kriegen. Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1990, S.333 ff.

nahmen der Vorzensur, durch welche Berichte und Meldungen vor ihrer Veröffentlichung durch einfaches Verwaltungshandeln unterdrückt werden konnten.⁸¹

Es gab drei Kategorien von Warnungen mit jeweils unterschiedlichen Folgen im Falle der Mißachtung: Die schwächste Form der Warnung war *kondan* 懇談 („Konsultation“)⁸². Eine typische „Konsultation“ war wie folgt formuliert:

"If you publish this article, an administrative measure will be taken. Therefore, we are appealing to the integrity of newspaper companies and hope that they will not publish it."⁸³

Wenn über einen Sachverhalt trotz vorheriger Zustellung einer Warnung in Form einer *kondan* berichtet wurde, so zog dies, auch wenn administrative Maßnahmen angedroht wurden, keine Strafe nach sich. Vielmehr handelte es sich bei der „Konsultation“ um eine Art moralischen Appell, von einer Veröffentlichung Abstand zu nehmen.⁸⁴ Obwohl es sich demnach um eher „sanfte“ Formulierungen handelte, hatten die *kondan* offenbar in der Regel den von den Behörden gewünschten Effekt:

“Threatened by administrative action if they did not comply with these ‘suggestions’, newspapers usually treated prohibited news as if it had never happened. And since

⁸¹ Das Innenministerium führte zur Rechtfertigung dieser Praxis folgendes an: Die Maßgaben im Rechtstext über die Störung der öffentlichen Ordnung und die Gefährdung der guten Sitten seien sehr vage, und die Verleger könnten selber nur schwer beurteilen, ob ein Verstoß gegen die gesetzlichen Bestimmungen vorliege oder nicht. Deshalb sei es eine Hilfe für den Verleger, wenn er darauf hingewiesen werde, daß ein bestimmter geplanter Bericht eine Störung der öffentlichen Ordnung oder eine Gefährdung der guten Sitten bedeute. Vgl. Okudaira Yasuhiro. „Die Zensurbehörde in der Periode des Zusammenbruchs des Rechtssystems.“ In: Nishikawa / Miyachi (Hrsg.). Op. cit., S. 333.

⁸² *Kondan* läßt sich in anderem Zusammenhang auch als „informelles, vertrauliches Gespräch“ wiedergeben. Hier handelt es sich jedoch nicht um ein Gespräch, sondern um eine von den Behörden ausgehende, unidirektionale Mitteilung. Die Wahl eines Ausdrucks wie *kondan* für ein Mittel der Vorzensur erscheint als bewußt gewählter Euphemismus, da hier die Alltagssprachliche Bedeutung automatisch mitschwingt. Der Ausdruck „Konsultation“ für *kondan* findet sich bei Okudaira Yasuhiro. Op. cit., S.337. S. auch Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 267, der *kondan* im Englischen mit „consultation“ wiedergibt.

⁸³ Zit. nach Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 267-268.

⁸⁴ Kasza, Gregory. Op. cit., S. 31.

these orders were issued secretly, the general public never knew what categories of news they were being withheld.”⁸⁵

Durch diese Art von Vorzensur konnte somit die öffentliche Meinung in Bezug auf wichtige politische Ereignisse in unauffälliger Weise massiv manipuliert werden: Da die Ausgabe von Warnungen eine administrative Maßnahme ohne gesetzliche Grundlage war und außerdem unter strengster Geheimhaltung erfolgte, wurde sie in den meisten Fällen von der Leserschaft überhaupt nicht bemerkt. Tatsächlich betrachteten die Behörden die Vorzensur insgesamt als das wichtigste und effizienteste Mittel der Meinungskontrolle. So heißt es z.B. in einem geheimen Polizeidokument:

“[This is] the most efficient and proper method from the viewpoint of the Publication Police.”⁸⁶

Die nächst strengere Stufe präventiver Verbotsanordnungen durch die Behörden nach den *kondan* wurde *keikoku* 警告 („Warnung“) genannt.⁸⁷ Wurde eine „Warnung“ mißachtet, so konnte der Vertrieb der betreffenden Zeitschriftennummer verboten werden. Ob von der Verbotsmöglichkeit tatsächlich Gebrauch gemacht wurde, hing unter anderem von der Art der berichteten Inhalte ab.⁸⁸ Eine „Warnung“ konnte z. B. folgenden Wortlaut haben:

“If you publish articles in your newspaper on _____ you will receive a prohibition notice. Therefore, we would like to have your understanding on this matter.”⁸⁹

Die strengste Form der Warnung im Rahmen der Praxis der Vorzensur war *jitatsu* 示達 („Anordnung“).⁹⁰ Bei Mißachtung dieser Stufe war es relativ sicher, daß der Verleger mit einem Vertriebsverbot für die betreffende Nummer des Periodikums belegt wurde.⁹¹

⁸⁵ Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 268.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Vgl. Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 267, der *keikoku* mit „warning“ übersetzt.

⁸⁸ Kasza, Gregory. Op. cit., S. 31.

⁸⁹ Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 267.

⁹⁰ Bei Okudaira („Die Zensurbehörde“) wird *jitatsu* mit „Hinweis“ wiedergegeben, was jedoch als zu schwach erscheint. Mitchell (*Censorship in Imperial Japan*, S. 267 passim) übersetzt mit „instruction“.

Diese gesetzlich nicht abgesicherten, im Ermessen der Exekutive liegenden Zensurmaßnahmen sollten bis zum Ende des Fünfzehnjährigen Krieges 1945 eine große Rolle spielen. Für die Zeit von 1929 bis 1935 legt Okudaira⁹² eine Tabelle vor, aus der, aufgeschlüsselt nach Jahren, die Anzahl und Art der vom Innenministerium erlassenen Verbotsanordnungen hervorgeht:

	Anordnung	Warnung	Konsultation	Summe
1929	4	4	4	12
1930	5	0	4	9
1931	3	11	2	16
1932	48	18	2	68
1933	44	9	0	53
1934	45	1	0	46
1935	33	1	0	34

An der Tabelle ist ablesbar, daß die strengste Form der präventiven Verbotsanordnung, *jitatsu*, bis 1934 kontinuierlich zunimmt⁹³ – wobei von 1931 auf 1932 ein signifikanter Sprung zu verzeichnen ist – während die schwächste Form, *kondan*, zahlenmäßig abnimmt. Dies hängt mit den insbesondere ab März 1932 forcierten Bemühungen der Regierung zusammen, die in den 20er Jahren erstarkte Proletarische Literatur- und Kulturbewegung zu zerschlagen.⁹⁴ Die Abnahme der Verbotsanordnungen im Jahre 1935 dürfte auf die im Vorjahr erfolgte Auflösung der Organisationen der Kommunistischen Partei Japans (KPJ) zurückzuführen sein.

⁹¹ Kasza, Gregory (Op. cit.) gibt, ebenso wie Mitchell (s. *Censorship in Imperial Japan*) die Lesung *shitatsu* für diese Form der Vorzensur an. Die korrekte Lesung lautet jedoch *jitatsu* (vgl. u.a. *Kōjien*, 1972, S. 981).

⁹² Okudaira Yasuhiro. „Die Zensurbehörde“, S. 337.

⁹³ Der leichte Rückgang von 1932 auf 1933, der auf die starke Zunahme der *jitatsu* im Jahre 1932 folgte, ist auf die Effizienz der Vorzensur zurückzuführen sowie darauf, daß die Verlage und Zeitschriftenredaktionen sich kooperationsbereit zeigten. Vgl. Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 267 ff.

⁹⁴ Vgl. Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 271. Zur Proletarischen Literaturbewegung s. u.a. Arima Tatsuo. „Proletarian Literature: The Tyranny of Politics.“ In: Ders. *The Failure of Freedom. A Portrait of Modern Japanese Intellectuals*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969; Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Buch und Literatur: Japan 1905-1930*. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 1990, S. 179-212; Shea, George T. *Leftwing Literature in Japan. A Brief History of the Proletarian Literature Movement*. Tōkyō: The Hōsei University Press, 1964. S. auch unten, Kapitel II.1.2.2 dieser Studie.

Als Reaktion auf die Unterdrückung der Meinungsfreiheit gingen die Verleger in Japan, die nach Wegen sannen, ein Veröffentlichungsverbot für ihr Druckwerk zu umgehen, schon früh⁹⁵ dazu über, kompromittierend erscheinende Wörter, die bei den Zensoren Anstoß erregen könnten, durch Leerzeichen (*blanks*), Kreise oder durch „XXX“ zu ersetzen.⁹⁶ Zu den Anstoß erregenden Ausdrücken gehörten einerseits Wörter des politisch-ideologischen Vokabulars wie „Revolution“ (*kakumei* 革命) oder „Kommunismus“ (*kyōsan shugi* 共產主義), andererseits Wörter, die dem Bereich der „Sittengefährdung“ zuzuordnen sind („Kuß“ (*seppun* 接吻) oder „Ehebruch“ (*kantsū* 姦通)).⁹⁷ Die größte Zahl von „Fliegenköpfen“ in Druckwerken fand sich in den Jahren 1920 bis etwa 1935.⁹⁸ Doch waren die zugrundeliegenden, „ausgelöschten“ Wörter in vielen Fällen unschwer zu rekonstruieren⁹⁹, und die Entwicklung ging schließlich in eine von den Behörden nicht vorausgesehene Richtung: Die Leser fanden Gefallen am Rätselspiel, so daß Druckerzeugnisse mit Fliegenköpfen auf größeres Interesse zu stoßen schienen als Druckerzeugnisse ohne Spuren von Selbstzensur seitens der Verleger.¹⁰⁰ Das Innenministerium ging daher im Herbst 1936 dazu über, Fliegenköpfe zu verbieten, so daß bis Juli 1937 die Fliegenköpfe in der japanischen Publikationslandschaft drastisch zurückgingen.¹⁰¹

II.1.2.2 Staatliche Zensur von 1931 bis 1945

Nachdem im vorausgegangenen Kapitel II.1.2.1 aufgrund der Gültigkeit des *Chian iji hō* bis Kriegsende bereits mehrfach auf die Zeit von 1931 bis 1945 vorgegriffen werden mußte, kommen wir nun zur näheren Betrachtung der Entwicklung der Zensurpraxis in der Zeit des

⁹⁵ Tatsächlich setzte sich diese Praxis bereits in der Meiji-Zeit durch und wurde bis 1945 aufrechterhalten. Vgl. Matsuura Sōzō. „Fuseji“. In: *Nihonshi daijiten*. Bd. 5. Tōkyō: Heibonsha, 1993, S. 1276.

⁹⁶ Diese Ersatzzeichen bezeichnet man in der Fachsprache des Druckereiwesens als *fuseji* 伏字 („Fliegenköpfe“).

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ So ließ sich „XX“ in der Regel als „*kakumei*“ und „XXXX“ als „*kyōsan shugi*“ auflösen.

¹⁰⁰ Ebenda.

¹⁰¹ Ebenda.

Fünfzehnjährigen Krieges. Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, kam es in der Zeit zwischen dem Mandschurischen Zwischenfall (September 1931) und dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke vom Juli 1937, mit dem die Kampfhandlungen zwischen chinesischem und japanischem Militär in einen langwierigen Krieg zwischen beiden Ländern mündeten, und in der Folge bis zur Kapitulation am 15. August 1945, zu einer stufenweisen, systematischen Verschärfung der Zensur, die dazu führte, daß kurz vor Kriegsende die Meinungsfreiheit in Japan *de facto* so gut wie aufgehoben war.¹⁰²

Signifikante Sprünge in der Zensurpraxis lassen sich 1935, 1937 und 1941 bestimmen, wobei die Verschärfung der Zensur zeitlich parallel zu einschneidenden innen- und außenpolitischen Ereignissen verlief.¹⁰³

Unmittelbar nach dem Einmarsch der „Kwantung-Armee“ (*Kantōgun* 關東軍) in die Mandschurei im September 1931 erließ das Heeresministerium eine Verordnung, mit welcher die Verleger von Zeitungen und Zeitschriften davor gewarnt wurden, über militärische Angelegenheiten zu berichten, ohne zuvor die Zustimmung des Heeresministeriums eingeholt zu haben. Gleichzeitig begann das Ministerium, alle pazifistischen Äußerungen einzuziehen, und verstärkte die Verfolgung von sozialistisch oder kommunistisch eingestellten Personen.¹⁰⁴

Im Zusammenhang mit dem „Mandschurischen Zwischenfall“ wurde überdies eine Vielzahl präventiver Verbotsanordnungen erlassen. In der Zeit von September 1931 bis Ende

¹⁰² Tōno spricht für die gesamte Zeit von Anfang der 30er Jahre bis zum Ende des Krieges von einer „totalen Zensur“ (op. cit., Spalte 710), ein Ausdruck, der angesichts der tatsächlichen Situation als zu undifferenziert und in bezug auf die meisten der hier betrachteten Jahre sogar als unzutreffend erscheint: Zwar verschärften sich die Zensurbestimmungen zusehends, und die Zensurbehörden gingen gegen einflußreiche Publikationsorgane sehr streng vor; im Falle etwa der kleinen Privatzeitschriften (*kojin zasshi* 個人雜誌) aber waren sie wesentlich großzügiger, so daß hier auch regierungskritische Beiträge erscheinen konnten. Außerdem war die Zahl der Druckerzeugnisse zu groß, als daß die Behörden eine „totale“, allumfassende Zensur hätten ausüben können, so daß es immer wieder Artikel gab, die dem Auge der Zensurbehörden entgingen.

¹⁰³ Die zeitliche Untergliederung in der Fachliteratur bei der Erörterung der Zensurpraxis ist unterschiedlich, zumal die entscheidenden Ereignisse nicht jeweils zu Jahresanfang stattfanden, weshalb man beispielsweise im Jahr 1937 mit dem Zwischenfall an der Marco Polo-Brücke den Schnitt im Juli und im Jahr 1941 im Dezember vornehmen müßte. Versuche, saubere Einteilungen vorzunehmen, würden zwangsläufig zu Untergliederungen führen, die einer besonderen Legitimierung bedürfen.

¹⁰⁴ Okudaira Yasuhiro. *Political Censorship*, S. 13.

1932 ergingen 19 Verbotsanordnungen, die sich auf die Truppenbewegungen in der Mandschurei bezogen. Nicht berichtet werden sollte über die Einberufung von Reservisten, die Einrichtung des Marionettenstaates Mandschukuo (1932), den Bau von Eisenbahnstrecken in der Mandschurei sowie die Rolle japanischer Nationalisten in der mandschurischen Politik und der Staatsverwaltung Mandschukuos.¹⁰⁵ Die Verbotsanordnungen wurden zumeist aufgehoben, sobald das betreffende Faktum von Offizieren als *fait accompli* öffentlich verkündet worden war. Ziel dieser Informationspolitik war nicht nur, Informationen vor den japanischen Bürgern zurückzuhalten, sondern in vielen Fällen ging es in erster Linie darum, das Ausland im Unklaren über die japanische Festlandpolitik zu lassen.¹⁰⁶

Im Zuge des Ausbaus des Zensurapparates in der Hauptstadt Tōkyō, die auch das publizistische Zentrum Japans war, wurde im Juni 1932 eine eigenständige Zensurabteilung (*ken'etsu-ka* 検閲課) in der Tōkyōter Polizeibehörde eingerichtet,¹⁰⁷ in der eine Vielzahl von Personen beschäftigt war: ein Direktor, vier Polizeieinspektoren, vier Inspektor-Assistenten, zwölf Polizisten und ein Sekretär. Unter ihrer Ägide wirkten „Gedankenpolizisten“¹⁰⁸, d.h. Polizeibeamte, die sich um ideologisch motivierte und politische Vergehen zu kümmern hatten und für die Zensur in den insgesamt 82 Polizeistationen Tōkyōs zuständig waren. In der Zensurabteilung wurden über alle Zeitungen und Zeitschriften, die in der Hauptstadt erschienen, Akten geführt, die genaue Angaben zu den jeweiligen Redaktionsmitgliedern, deren ideologischer Ausrichtung, zu den Geschäftsverbindungen und -praktiken des Verlags sowie zu Drucker und Buchbinder enthielten. Buch geführt wurde überdies über die Erscheinungsweise (monatlich, vierteljährlich usw.), die Auflagenzahl, den Inhalt des jeweiligen „Editorials“, die Vertriebsart, die Namen der Großhändler sowie über die Leser.¹⁰⁹ Gleichzeitig wurden die Zensurstandards verschärft. Neben Kritik am Kaiserhaus, kommunistischer

¹⁰⁵ Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit., S. 34.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Vgl. Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 261.

¹⁰⁸ S. Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 26, spricht von „thought policemen“. Tatsächlich war in Japan seit 1911 die Tokubetsu kōtō keisatsu 特別高等警察, abgekürzt „Tokkō“ 特高, für die Kontrolle politischer Gruppierungen und Ideologien zuständig. Im Volksmund wurde die Tokkō auch *Shisō keisatsu* 思想警察 („Gedankenpolizei“) genannt.

¹⁰⁹ Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 262-263.

Propaganda und, wie oben bereits ausgeführt, der Infragestellung der militärischen Aktionen auf dem Festland wurde nun alles unter Strafe gestellt, was die Moral der Soldaten untergraben oder als pazifistisch verstanden werden könnte.¹¹⁰

Bis 1935 wurde ein umfangreicher, seinerzeit streng geheim gehaltener Katalog an Richtlinien aufgestellt, anhand derer die Zensurbehörden überprüfen sollten, ob im Einzelfall ein Verstoß gegen das *Chian iji hō* vorlag. Der Kriterienkatalog umfaßte folgende Punkte:

„a) Allgemeine Richtlinien

1. Schmähungen der Würde des Kaiserhauses;
2. Negierung des monarchistischen Systems;
3. Propagierung kommunistischer, anarchistischer und ähnlicher Theorien, Strategien oder Taktiken, ferner Aufwiegelung zu Aktionen für solche Bewegungen oder aber Unterstützung für revolutionäre Gruppen dieser Art;
4. Betonung des Klassencharakters staatlicher Machtinstrumente, wie Gesetz und Gerichte oder andere Verdrehungen;
5. Anstiftung zu Terror, direkter Aktion oder Massengewalttätigkeiten;
6. Propaganda für die Unabhängigkeitsbewegung der Kolonien [sic];
7. ungesetzlich das parlamentarische System negieren;
8. Wühlarbeit gegen die Grundlagen des Bestandes der nationalen Armee oder ihre Disziplin;
9. Beleidigung der Ehre und Würde ausländischer Monarchen, Präsidenten oder der in das japanische Reich entsandten ausländischen Botschafter, welche zu Schwierigkeiten in den diplomatischen Beziehungen zu dem betreffenden Land führt;
10. Verursachen gravierender Schwierigkeiten im militärischen und außenpolitischen Bereich;
11. Aufstachelung zu Verbrechen oder ihre Vertuschung, ferner Billigung und Unterstützung von Verbrechern oder einer Straftat angeklagter Personen;
12. Berichte, etwa bei der Fahndung nach Schwerverbrechern, die gravierende Behinderungen schaffen und durch nicht erfolgte Festnahme des Täters Unruhe in der Gesellschaft erzeugen;
13. Berichte, die etwa in der Finanzwelt Unruhe bewirken oder auf andere Weise erhebliche Störungen der Ordnung in der Gesellschaft erzeugen;
14. Berichte, welche die Furcht vor Ausbruch eines Krieges schüren;
15. andere Berichte, die geeignet sind, die öffentliche Ruhe und Ordnung erheblich zu stören.¹¹¹

¹¹⁰ Mitchell, Richard H. Op.cit., S. 264-265. Mit diesen vagen Formulierungen, die sich auf objektiv schwer nachprüfbare Sachverhalte bezogen, wurde der Willkür der Beamten, die das betreffende Druckwerk prüften, Tür und Tor geöffnet.

Was die Zensurpraxis betrifft, so wurden die Bestimmungen nicht in allen Fällen gleichermaßen angewandt. Durch die Möglichkeit der Berücksichtigung bestimmter, sich aus den jeweiligen Umständen ergebender Faktoren war den Behörden ein weiter Ermessensspielraum gegeben. 1931 wurde eine interne Richtlinie des Innenministeriums erlassen, in welcher die Zensurbeamten angewiesen wurden, unter bestimmten Umständen die Verletzung von Zensurbestimmungen nicht zu ahnden. Folgende Situationsfaktoren sollten herangezogen werden, um festzulegen, ob und welche Sanktion bei einem Verstoß gegen die Zensurbestimmungen verhängt wurde:¹¹²

1. Die Intention und Ausrichtung des Organs (so wurden z. B. akademische Fachzeitschriften großzügiger behandelt als die Organe politischer Gruppen).
2. Die Leserschaft (Periodika, deren Zielgruppe Jugendliche oder Arbeiter waren, wurden besonders streng behandelt).
3. Auflagenzahl und Einfluß des Organs (einflußreiche Publikationsorgane mit weiter Verbreitung wurden strenger kontrolliert und strenger bestraft als Organe kleiner Gruppen mit einer geringen Auflagenzahl).
4. Das soziale Klima (in Zeiten, in denen es soziale Unruhen gab oder eine schwierige gesellschaftliche Situation vorlag, wie etwa um den 1. Mai, wenn eine größere Wahrscheinlichkeit bestand, daß es zu Unruhen kommt, gingen die Behörden strenger vor).
5. Die geographische Distribution des Organs (Organe, die in einem Gebiet verbreitet waren, in dem es bereits zu Streiks o. ä. gekommen war, wurden strenger behandelt).
6. Die bereits erfolgte Verbreitung eines beanstandeten Organs (wenn eine beanstandete Ausgabe einer Zeitung oder Zeitschrift bereits fast vollständig vertrieben worden war, kam es vor, daß die Behörden aus Gründen der Praktikabilität auf eine Intervention verzichteten).

¹¹¹ Zitiert nach: Okudaira Yasuhiro. „Die Zensurbehörde in der Periode des Zusammenbruchs des Rechtssystems“, S. 327-328.

¹¹² Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit., S. 35.

7. Das Ausmaß der Verletzung der Zensurbestimmungen (die Handhabung von Strafen bemaß sich danach, ein welcher großer Teil der betreffenden Ausgabe einer Zeitung oder Zeitschrift die Zensurbestimmungen verletzte).

Die Behörden hielten es für klüger, eine Zeitschrift, die z.B. nur eingeschränkt kritisch gegenüber dem System oder der Regierungspolitik war oder von der, nach der sozialen Herkunft und der Zahl der Leser zu urteilen, keine stabilitätsgefährdende Wirkung zu erwarten war, zu tolerieren, als durch ein Verbot die Gemüter zu erregen und aus moderaten Kritikern möglicherweise radikale werden zu lassen, mit denen der Staatsapparat dann ein noch schwierigeres Spiel hätte, vor allem, wenn sie in den Untergrund abtauchten.¹¹³ Hierdurch war insbesondere für kleinere Privatzeitschriften ein gewisser Freiraum gegeben.¹¹⁴

Etwa bis Mitte der 30er Jahre konzentrierte sich der Kampf der Behörden gegen „staatsgefährdende“ Ideologien und Elemente im wesentlichen auf die radikale Linke. Im Zuge der Verstärkung der Bemühungen der japanischen Regierung zur Zerschlagung der Proletarischen Literatur- und Kulturbewegung wurden in den Jahren 1932 und 1933 Schriftsteller, die in der Bewegung aktiv waren, systematisch verfolgt, eingeschüchtert und verhaftet.¹¹⁵ Dabei war es nicht erforderlich, daß die Autoren tatsächlich kompromittierende Texte veröffentlichten. Eine häufig angewendete Strategie der Polizei war, einem unliebsamen Autor vorzuwerfen, er habe die Kommunisten finanziell unterstützt und damit gegen das *Chian iji hō* verstoßen.¹¹⁶ Berühmte Schriftsteller der linken Bewegung wie Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903-1933) und Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-1951), deren Beiträge auch in die

¹¹³ Vgl. Kasza, Gregory. Op. cit., S. 34-35 sowie S. 114.

¹¹⁴ S. Ienaga Saburō. „Senjika no kojinn zasshi“. In: *Shisō* (Januar 1964), S. 88-99. So konnten z. B. auch in der kleinen Privatzeitschrift *Chikaki yori* 近きより, die eine Auflage von 3.000 bis 4.000 Exemplaren hatte, auch in den Jahren 1939 bis 1945, also in einer Zeit, in der von der offiziellen Linie abweichende Deutungen des Zeitgeschehens offiziell eigentlich nicht mehr zugelassen waren, oppositionelle Positionen öffentlich vertreten werden.

¹¹⁵ Vgl. Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 271. Die Bekämpfung der Kommunisten hatte bereits vor Beginn des Fünfzehnjährigen Krieges mit den Massenverhaftungen der Jahre 1928 und 1929 und der Zerschlagung der in der Illegalität operierenden Kommunistischen Partei Japans einen vorläufigen Höhepunkt erreicht, doch wurden die Maßnahmen in den 1930er Jahren noch verschärft.

¹¹⁶ S.o., Nr. 3 des Richtlinienkatalogs auf S. 42 dieser Studie: „Unterstützung für revolutionäre Gruppen dieser Art [d.h. kommunistischer oder anarchistischer Ausrichtung].“

liberale Presse Eingang gefunden hatten, wurden unter diesem Vorwand verhaftet.¹¹⁷ Kobayashi Takiji wurde in Polizeigewahrsam zu Tode gefoltert; er starb am 20. Februar 1933 im Alter von 30 Jahren auf der Polizeistation von Tsukiji/Tōkyō.¹¹⁸ Niemand wollte die Verantwortung für seinen Tod übernehmen, und niemand wurde gerichtlich zur Verantwortung gezogen. Bis heute ist unklar, ob die Polizei ihn mit der Absicht festnahm, ihn zu töten, oder ob sein Tod eine unbeabsichtigte Folge der Mißhandlungen war, welchen er während der Verhöre ausgesetzt war.

Der Fall Kobayashi, der im übrigen auch bürgerliche Schriftsteller wie Shiga Naoya 志賀直哉 (1883-1971)¹¹⁹, die ansonsten Abstand zur Proletarischen Bewegung hielten, zutiefst schockierte und der die von den Behörden nicht erwünschte Nebenwirkung hatte, daß Kobayashi zu einem Märtyrer wurde, den man verehrte¹²⁰, ist insofern bedeutsam, als er zeigt, daß literarische Aktivitäten in Verbindung mit politischer Opposition im Japan der 30er Jahre durchaus zum Tod führen konnten, auch wenn offiziell auf Meinungsäußerungen, die von der Linie der Regierung abwichen, *keine Todesstrafe* stand:

„[...] unlike similar cases in Germany, Italy or the Soviet Union, where dissidents were publicly executed or else disappeared, no one was condemned to death in Japan for his beliefs. After the end of the war in 1945 such leaders of the Communist Party as Tokuda Kyūichi and Miyamoto Kenji were released from prison unharmed, by or-

¹¹⁷ Die erste Verhaftung Kobayashi Takijis erfolgte im Mai 1930; danach wurde er mehrmals freigelassen und erneut festgenommen. Im Februar 1933 geriet er in eine Polizeifalle .

¹¹⁸ Die von den Behörden ausgegebene offizielle Version des Todesberichtes besagte, Kobayashi sei an einem Herzanfall gestorben, doch zeigte seine Leiche zahlreiche eindeutige Folterspuren. Vgl. Keene, Donald. „Japanese Literature and Politics in the 1930s.” In: *Journal of Japanese Studies* (1976), II, No. 2, S. 227, sowie *Shashinshū Kobayashi Takiji – bungaku to sono shōgai*. Hrsg. Von Tezuka Hidetaka. Tōkyō: Shin Nihon shuppan sha, 1977, S. 77-78, passim.

¹¹⁹ Shiga ist einer der am meisten geschätzten Erzähler der modernen japanischen Literatur, der insbesondere für seine Kurzgeschichten und seine autobiographischen Erzählungen im Stile des *watakushi shōsetsu* 私小説 (zu diesem Begriff s. Kap. IV.3.2.10 dieser Studie) bekannt ist. Shiga Naoya lebte in den Kriegsjahren ein zurückgezogenes Leben und führte seine schriftstellerischen Aktivitäten unauffällig weiter. Auf diese Weise entzog er sich dem Anpassungsdruck.

¹²⁰ Keene, Donald, a.a.O.

der of the American Army of Occupation. Yet the fact remains that many left-wing writers were imprisoned and treated badly.”¹²¹

Anders gesagt, war zwar die Gesetzgebung weniger streng als in den faschistischen Ländern Europas oder in der UdSSR und die angedrohten Strafen für Opposition oder Verweigerung der Kooperation schlossen die Verurteilung zum Tod nicht ein; dennoch kam es in Einzelfällen vor, daß Opposition zum Tod führte. Spätestens seit der Ermordung Kobayashi Takijis mußten Schriftsteller und Intellektuelle, die nicht mit Regierung und Behörden kooperieren wollten, in letzter Konsequenz mit ihrem Tod rechnen.

Unter dem Druck der Obrigkeit kam es 1933 zum Phänomen des *tenkō* 転向, der sogenannten „ideologischen Konversion“. Dieser Ausdruck bezeichnet ein öffentliches Abschwören von Kommunismus und Marxismus. Der Akt der Abwendung von den linken Ideologien ging in den meisten Fällen einher mit der Hinwendung zum Nationalismus und zu den von der Regierung vertretenen politischen Positionen. Den Beginn machten zwei führende Funktionäre der KPJ, Sano Manabu 佐野学 (1892-1953) und Nabeyama Sadachika 鍋山貞親 (1901-1979), die am 10. Juni 1933 im Gefängnis ihre Abkehr vom Kommunismus und ihre Hinwendung zu „japanischem Denken“, zu *kokutai* und Kaiserverehrung bekanntgaben. Sano und Nabeyama waren 1929 wegen Verstoßes gegen das *Chian iji hō* verhaftet und in einem 1931-32 geführten Prozeß zu lebenslänglicher Haft verurteilt worden. Ihnen war ein „ideologisches Verbrechen“ (*shisōhan* 思想犯) zur Last gelegt worden, das darin bestand, eine Organisation (die KPJ) geführt zu haben, welche für die Abschaffung des *kokutai* und des kapitalistischen Systems eintrat.¹²² Aufgrund der herausragenden Position, die diese ersten „Konvertiten“ in der kommunistischen Bewegung innegehabt hatten, hatte ihre *tenkō*-Erklärung einen „Domino-Effekt“: Etwa 95% der zu diesem Zeitpunkt inhaftierten Autoren

¹²¹ Keene, Donald, a.a.O.

¹²² S. Steinhoff, Patricia G. *Tenkō. Ideology and Societal Integration in Prewar Japan*. New York: Garland, 1991, 220 S. Zum Phänomen des *tenkō* s. auch Maruyama Masao. *Denken in Japan*. Übers. von Wolfgang Schamoni und Wolfgang Seifert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

folgten dem Beispiel und sagten sich vom Kommunismus los.¹²³ Die Abkehr von den linken Positionen erfolgte in einigen Fällen freiwillig, in anderen war sie erzwungen:

“Soon [...] it became government policy to to resolve thought crimes by inducing the thought criminal to recant.”¹²⁴

Im Dezember 1933 gingen die Behörden dazu über, die politischen Gefangenen in verschiedene Kategorien einzuteilen, je nachdem, wie weit ihre *tenkō*-Erklärung ging.¹²⁵ So wurden die Kategorien „vollkommene Konversion“ (*tenkō* 転向), „unvollständige Konversion“ (*jun-tenkō* 準転向) und „keine Konversion“ (*hitenkō* 非転向) unterschieden.¹²⁶ Als komplettes *tenkō* oder vollkommene Konversion galt der Fall, in dem ein Linker sich von jeglichem revolutionärem Gedankengut lossagte. „Unvollständige Konversion“ bezog sich auf diejenigen, die in bezug auf ihre weltanschauliche Position unsicher waren oder die zwar darin zugestimmt hatten, ihre aktive Mitarbeit in der Bewegung aufzugeben, die jedoch ihren Überzeugungen nicht explizit abgeschworen hatten. Einer Statistik des Justizministeriums zufolge hatten bis März 1943 von 2.440 unter Berufung auf das *Chian iji hō* gerichtlich verfolgten Kommunisten 51,1% (d.h. 1.246 Personen) „vollkommen konvertiert“, 47,4% (d.h. 1.157 Personen) hatten *juntenkō* vollzogen, also „halb“ abgeschworen, und nur 1,5% (d.h. 37 Personen) blieben standhaft (*hitenkō*).¹²⁷

Ein typischer und viel zitierter Fall von komplettem *tenkō* mit anschließender Hinwendung zum Ultrationalismus ist der des Schriftstellers Hayashi Fusao 林房雄 (1903-1975). Hayashi war zunächst, in den 20er Jahren, überzeugter Marxist. Nach zweimaliger

¹²³ Vgl. Keene, Donald. „Japanese Literature and Politics in the 1930s.” In: *Journal of Japanese Studies* (1976), II, No. 2, S. 227-228, sowie Kasza, Gregory. *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*, S. 38f. Vgl. auch Steinhoff, Patricia G. „Tenkō“. In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tōkyō: Kodansha International, 1983, Bd. 8, S. 6: „Within a month, 548 others had made similar recantations, and the movement continued to spread.“

¹²⁴ Steinhoff, a.a.O.

¹²⁵ Steinhoff, a.a.O.

¹²⁶ Ebenda.

¹²⁷ Ebenda. Vgl. außerdem Mitchell, Richard H. *Thought Control in Prewar Japan*, S. 147. Mitchell weist darauf hin, daß der Erfolg der *tenkō*-Politik der Regierung bei den Linken, die verhaftet und ins Gefängnis gesteckt, aber nicht angeklagt wurden, ebenso groß war.

Inhaftierung in den 30er Jahren wandte er sich jedoch vom Marxismus ab, entwickelte sich zu einem Befürworter ultranationalistischer Ideen und sympathisierte mit den Autoren um die national orientierte Literaturzeitschrift *Nihon rōman-ha* 日本浪漫派 („Romantische Schule Japans“).¹²⁸ Auch nach 1945 blieb er seiner neuen Überzeugung treu und entwickelte sich zu einem wichtigen Wortführer der extremen Rechten. Bekannt wurde er vor allem durch seine Streitschrift *Dai Tōa sensō kōtei ron* 大東亜戦争肯定論 („Ja zum Großostasiatischen Krieg“), die er 1963 erstmals veröffentlichte und 1974 noch einmal in überarbeiteter Fassung herausbrachte.¹²⁹

Aufgrund ihrer erfolgreichen *tenkō*-Politik konnte die Regierung bis Dezember 1941 bereits einen hohen Grad ideologischer Homogenität in der Bevölkerung erreichen.¹³⁰

Kontrastiert man diese Fakten mit der Entwicklung in Europa, so fällt als gravierender Unterschied auf, daß im Japan der Kriegsjahre das Phänomen der Auswanderung von Intellektuellen so gut wie nicht existent ist. Während zur Zeit des Dritten Reiches Hunderttausende von Menschen – Linke, Intellektuelle, Juden – auswanderten, um der politischen Verfolgung zu entgehen¹³¹, sind in Japan lediglich einzelne Fälle von Emigration bekannt¹³²:

¹²⁸ Zur *Nihon rōman-ha* s. unten, Kapitel IV.2.1, bes. S. 128ff. sowie Fußnote 440.

¹²⁹ Näheres zu Hayashi Fusao bei Keene, Donald. „Japanese Literature and Politics in the 1930s“. In: *Journal of Japanese Studies*, II, No. 2 (1976), S. 236-244 sowie Bauer, Detlef. *Die Transmoderne. Eine kulturkritische Diskussion im Japan der Kriegszeit*. Tübingen: Selbstverlag, 1995 (= Dissertation, Fakultät für Kulturwissenschaften, Universität Tübingen), S. 32-38.

¹³⁰ Vgl. Mitchell, Richard H. *Thought Control in Prewar Japan*, S. 146: „The thought control apparatus produced exceptional results, with the nation entering the Pacific War highly integrated and loyal.“

¹³¹ Bereits in den ersten Wochen und Monaten nach der Machtübernahme Hitlers wanderten 30.000 bis 40.000 Menschen aus, zunächst hauptsächlich nach Frankreich und in die Tschechoslowakei. Nach dem Reichspogrom vom 9. November 1938 setzte eine regelrechte Massenflucht ein. Bis zum endgültigen Auswanderungsverbot im Oktober 1941 verließen rund 262.000 Juden Deutschland. Die meisten gingen in die USA (die Vereinigten Staaten nahmen insgesamt 132.000 Juden aus Deutschland und Österreich auf). Über 80.000 jüdische Flüchtlinge fanden in Lateinamerika Zuflucht, 55.000 in Palästina. Großbritannien hielt mit ca. 75.000 den größten Anteil deutsch-jüdischer Einwanderer in Europa.

¹³² Leider konnte die Verfasserin keine systematischen Studien zur Frage der Emigration von japanischen Intellektuellen in den Jahren 1931 bis 1945 finden. Neben den hier genannten zwei Autoren wanderte auch der Intellektuelle Awaji Tokusaburō 淡徳三郎 (1901-1977) 1935 nach Frankreich aus, um erst 1948 in seine Heimat zurückzukehren, wo er ein Jahr später das Pionierwerk der japanischen Widerstandsdiskussion *Teikō – rejisutansu* 抵抗—レジスタンス veröffentlichte. Der wohl bekannteste japanische Exilant ist der sozialistische Intellektuelle und Politiker Ōyama Ikuo (1880-1955), der 1926 Vorsitzender

So gingen z. B. die seinerzeit bekannten Theaterautoren Hijikata Yoshi 土方与志 (1898-1959) und Sano Seki 佐野碩 (1905-1966) 1933 Jahre ins Ausland.¹³³ Hijikata kehrte 1941 nach Japan zurück, wurde sofort mit der Begründung, er habe gegen das *Chian iji hō* verstoßen, verhaftet und blieb bis zum Kriegsende im Gefängnis. Erst nach dem Krieg wurde er rehabilitiert. Sano wanderte zunächst in die Sowjetunion, dann – im Jahre 1939 – nach Mexiko aus, wo er bis zu seinem Tod 1966 als Theaterproduzent und Intendant tätig war.¹³⁴ Für die auffällig hohe Zahl der Fälle „ideologischer Konversion“ in Japan und die erstaunlich niedrige Zahl von Emigranten gibt Keene folgende mögliche Gründe an:

„[...] the physical difficulty of escaping from the Japanese islands to a more sympathetic country, and the lack of any Japanese tradition of becoming political exiles, undoubtedly made it harder for the Japanese than for Germans or Italians to flee from a government they detested. The pressure to conform, directed at Japanese writers not only by the authorities but by families and neighbours, was also stronger than in Europe; those who refused to conform were in constant danger of imprisonment.“¹³⁵

Die ideologische Konversion von Sano Manabu und Nabeyama Sadachika im Juni 1933 markierte das endgültige Ende der Proletarischen Literatur- und Kulturbewegung, nachdem diese schon durch den Folttertod Kobayashi Takijis einen schlimmen Schlag erlitten hatte.¹³⁶ Im Mai 1934 wurde schließlich die Dachorganisation der Bewegung, „Federacio de Proletaj

der *Rōdō nōmin tō* („Arbeiter- und Bauernpartei“) wurde. Militärs planten einen Anschlag auf sein Leben. 1933 er in die USA und kehrte erst 1947 nach Japan zurück.

¹³³ Hijikata Yoshi war – zusammen mit Osanai Kaoru - Gründer und Intendant der berühmten Tōkyōter Bühne *Tsukiji shōgekijō* 築地小劇場, die 1924 ins Leben gerufen worden war. Hijikata, der in Deutschland studiert hatte, orientierte sich zunächst am deutschen Expressionismus und arbeitete an der Etablierung des sogenannten „Neuen Theaters“ (*shingeki* 新劇). Später wandte er sich dem sogenannten „Sozialistischen Realismus“ zu. 1932 wurde er wegen seiner sozialistischen Tendenzen verhaftet. Im darauffolgenden Jahr wanderte er zusammen mit seiner Familie in die Sowjetunion aus. Im August 1937 ging er angesichts der Stalinschen Säuberungen nach Paris ins Exil, wo er bis 1941 blieb.

¹³⁴ Diese beiden waren die prominentesten Schriftsteller, die Zuflucht außerhalb Japans suchten. S. Keene, Donald. „Japanese Literature and Politics in the 1930s.“ In: *Journal of Japanese Studies* (1976), II, No. 2, S. 228, Fußnote 3.

¹³⁵ Keene, Donald, a.a.O.

¹³⁶ Tatsächlich wird in der Fachliteratur immer wieder der Standpunkt vertreten, daß das Ende der Bewegung bereits durch den Tod Kobayashis eingeleitet worden sei. Vgl. Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 272; Shea, George T. *Leftwing Literature in Japan. A Brief History of the Proletarian Literary Movement*. Tōkyō: The Hōsei University Press, 1964, S. 205, S. 265-267, S. 326 u. S. 356-357.

Kulturorganizoj Japanaj (KOPF)¹³⁷ aufgelöst, und bis 1935 waren marxistische Publikationen gänzlich aus der japanischen Presselandschaft verschwunden.¹³⁸

Die Zerschlagung der linken Bewegung markierte einen neuen Abschnitt in der Politik der Meinungskontrolle: Nachdem Angriffe gegen den Staat von der Linken nicht mehr zu erwarten waren, gingen die Behörden ab Mitte der 30er Jahre dazu über, liberales Denken zu verfolgen. Der Liberalismus wurde nun als „Nährboden des Kommunismus“ deklariert¹³⁹, und liberale Intellektuelle wurden massiv unter Druck gesetzt. Der erste Fall dieser Art, der auf die ab Mitte der 30er Jahre offiziell verfolgte innenpolitische Linie vorausdeutete, datierte bereits vom April 1933 und betraf den Juraprofessor Takikawa Yukitoki 滝川幸辰 (1891-1962) von der Reichsuniversität Kyōto. Takikawa hatte 1929 und 1932 kritische Bücher zum japanischen Strafrecht veröffentlicht¹⁴⁰, die zunächst unbeanstandet erscheinen durften und an den Hochschulen weite Verbreitung fanden. Mit der Begründung, diese Bücher verstießen gegen Artikel 19 des Publikationsgesetzes (*Shuppan hō*, 1893), wurde ihr Vertrieb jedoch im April 1933 verboten. Die ungewöhnlich lange Zeitspanne, die zwischen der Veröffentlichung der Bücher und dem Vertriebsverbot liegt, ist ein Hinweis darauf, daß diese Zensurmaßnahme eine Reaktion der Behörden auf Druck von außen war:¹⁴¹ Tatsächlich war Professor Takikawa in einer von rechtsgerichteten Agitatoren¹⁴² verfaßten Broschüre vorgeworfen worden, er habe in seiner Funktion als Mitglied des Prüfungsausschusses für die Zu-

¹³⁷ Für den Namen der Organisation wurde, ebenso wie für ihren Vorläufer NAPF (Nippona Artista Proleta Federacio; Mai 1928 – November 1931), Esperanto gewählt. Dies entsprach dem internationalistischen Anspruch der Bewegung: Man hoffte, Esperanto als Länder- und Kulturgrenzen überschreitendes, von den „Proletariern aller Länder“ verwendbares Verständigungsmittel etablieren zu können. Vgl. Lins, Ulrich. *Kiken na gengo – hakugai no naka no esuperanto*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1975, S. 100 passim.

¹³⁸ Nach dem Zusammenbruch der Proletarischen Literatur- und Kunstbewegung begannen viele Autoren, die der Bewegung angehört hatten, sogenannte „Konversionsliteratur“ (*tenkō bungaku* 転向文学) zu veröffentlichen. Diese Literatur „[...] was an important part of the government’s propaganda campaign to create a public mood in which its policies would be carried out by an enthusiastic populace.“ (Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 273).

¹³⁹ Vgl. Mitchell, Richard H, *Thought Control in Prewar Japan*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1976, S. 158.

¹⁴⁰ Takikawa hatte darin unter anderem dargelegt, daß das japanische Strafrecht soziale Ungerechtigkeiten widerspiegele.

¹⁴¹ Vgl. a. Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 274.

¹⁴² Zu diesen gehörten u.a. Minoda Muneki und Mitsui Kōshi. Vgl. Mitchell, Op. cit., S. 273.

lassung neuer Beamter des Justizministeriums linksgerichtete Studenten bevorzugt.¹⁴³ Dieser Vorwurf wurde sogar im Parlament vorgebracht. Als Folge davon entfernte Erziehungsminister Hatoyama Ichirō 鳩山一郎 Takikawa im März 1933 aus dem Prüfungsausschuß und erzwirkte das Verbot für seine Bücher zum Strafrecht. Trotz des starken Widerstandes auf Seiten der Universität¹⁴⁴ wurde Takikawa schließlich auf Druck des Kabinetts seines Lehrstuhls enthoben. Es handelte sich hierbei um einen eklatanten Eingriff der Regierung in die akademische Freiheit, der unter den Studenten und Intellektuellen im ganzen Land Proteste hervorrief.¹⁴⁵

Ähnlich erging es im Jahre 1935 dem renommierten Staatsrechtler und Oberhausabgeordneten Minobe Tatsukichi 美濃部達吉 (1873-1948), Professor an der Reichsuniversität Tōkyō, der wegen seiner liberalen Auslegung der Meiji-Verfassung massiven Angriffen von rechts ausgesetzt war. Die Kritik richtete sich hauptsächlich gegen die von Minobe vertretene "Organtheorie" (*kikansetsu* 機関説, auch „*tennō kikan setsu*“ 天皇機関説 („Tennō-Organtheorie“) genannt), derzufolge der Tennō nicht Souverän sei und nicht über der Verfassung stehe, sondern ein Organ des Staates und demnach der Verfassung unterworfen sei. Diese Auslegung war tatsächlich seit vielen Jahren offizieller Prüfungsstoff im juristischen Staatsexamen gewesen, und innerhalb der Staatsführung war sie seit Ende der Meiji-Zeit einmütig anerkannt gewesen.¹⁴⁶ Nun aber hieß es, sie laufe dem *kokutai* zuwider, der besonderen nationalen Verfaßtheit Japans. Nationalistische Kreise mit Angehörigen des Militärs im Zentrum riefen eine „Bewegung zur Klärung des *kokutai*“ (*kokutai meichō undō* 国体明徴運動)

¹⁴³ Vgl. Totten III, George Oakley. „Kyōto University Incident“. In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tōkyō: Kōdansha International, 1983, Bd. 4, S. 339.

¹⁴⁴ Neben dem Rektor Konishi Shigenao 小西重直 (1875-1948), der schließlich selber zum Rücktritt gezwungen wurde, protestierten die Fakultät, die Studenten und zahlreiche Akademiker. Alle 31 Professoren der Juristischen Fakultät reichten aus Protest ein Entlassungsgesuch ein.

¹⁴⁵ Totten III, a.a.O. Nach dem Krieg wurde Takikawa rehabilitiert und erneut zum Rektor der Universität Kyōto ernannt.

¹⁴⁶ Kuno Osamu. „Der Japanische Ultrationalismus. Die Ideologie der Shōwa-Restauration (Showa Ishin [sic]).“ In: Nishikawa Masao / Miyachi Masato (Hrsg.). *Japan zwischen den Kriegen. Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1990, S. 111.

ins Leben.¹⁴⁷ Minobe wurde unter Berufung auf die Organtheorie wegen Majestätsbeleidigung angeklagt; einer strafrechtlichen Verfolgung konnte er nur entgehen, indem er seine Theorie widerrief.¹⁴⁸ Minobe mußte seinen Oberhaussitz abgeben und sah sich zudem mit dem Verbot dreier seiner Bücher konfrontiert.¹⁴⁹ Ultrakonservativen Juristen und rechten Intellektuellen war er schon lange ein Dorn im Auge gewesen, da er als Hauptbefürworter eines demokratischen Konstitutionalismus bekannt war und mit seinen Schriften die theoretische Basis für die parlamentszentrierte Politik der Taishō-Zeit (1912-26) geschaffen hatte.¹⁵⁰

Der Vorfall um Minobe war für das geistige Klima in Japan in zweierlei Hinsicht signifikant: Zum einen ebnete die Niederlage dieses liberalen Denkers den Weg für nationalistische Ideologien und Gruppen¹⁵¹, zum anderen kennzeichnete sie das Ende der Toleranz gegenüber vom *kokutai*-Gedanken abweichenden Auslegungen der Rolle des Tennō. Bis zur Minobe-Affäre war die Organtheorie neben dem orthodoxen Tennō-Dogma, wie es im *kokutai*-Gedanken formuliert ist, nicht nur unter Intellektuellen, sondern auch in der herrschenden Elite anerkannt gewesen, so daß *de facto* zwei Interpretationen der Rolle des Tennō nebeneinander bestanden: Die Lehre vom *kokutai* wurde dabei zunächst eher als eine für das „Volk“ entwickelte und offiziell nach außen vertretene Lehre verstanden, der allein das Militär mit voller Überzeugung anhing. Die Organtheorie hingegen hatte die „intern“ gültige Interpretation für „Eingeweihte“ der politischen Elite repräsentiert.¹⁵² Nun aber,

¹⁴⁷ Kuno, Osamu, a.a.O.

¹⁴⁸ Vgl. Mitchell, Richard H, *Thought Control in Prewar Japan*, S. 151ff.

¹⁴⁹ Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 275-276.

¹⁵⁰ Mitchell bezeichnet Minobe deshalb als das Symbol des konstitutionellen Liberalismus. Vgl. *Thought Control in Prewar Japan*, S.151-152.

¹⁵¹ S. Mitchell, Richard H. *Thought Control in Prewar Japan*, S. 153.

¹⁵² S. Kuno Osamu. Op. cit., S. 110-111: „Der offiziellen Lehre zufolge war der Tenno [sic] ein mit uneingeschränkter Autorität und Macht ausgestatteter absoluter Herrscher, doch nach der internen Auffassung waren seine Autorität und Macht u.a. durch die Verfassung eingeschränkt. Ließ man das Volk den Tenno als unumschränkten Herrscher verehren, um die Kraft des Volkes für die Ziele staatlicher Politik zu mobilisieren, so bediente man sich auf der anderen Seite des konstitutionalistischen Konzepts, der Lehre vom Tenno als höchstem Staatsorgan, als Mittel praktischen politischen Handelns.

Für das Volk galt das ‚Dogma‘ vom Tenno als absolutem Herrscher, nach Absprache unter den Herrschenden war er konstitutioneller Monarch, höchstes Staatsorgan. Wurde in Elementar- und Mittelschulen

nach dem Zwischenfall um Minobe Tatsukichi, wurde das orthodoxe Tennō-Dogma mit der Lehre vom *kokutai* zur „allgemein verbindlichen, totalitären Ideologie von der absoluten Einheit, einzigartigen Überlegenheit und quasi-religiösen Heiligkeit der japanischen Nation“¹⁵³ und zum einzig zugelassenen, verbindlichen Maßstab politisch korrekten Denkens in allen Bereichen der japanischen Gesellschaft. Diese Entwicklung kulminierte in der Veröffentlichung der Schrift *Kokutai no hongī* 国体の本義 („Die grundlegenden Prinzipien des japanischen Nationalwesens“) am 30. März 1937 durch das Erziehungsministerium. Dabei handelte es sich um ein umfangreiches Kommentarwerk zum Kaiserlichen Erziehungsedikt von 1890¹⁵⁴ und zugleich um die repräsentative Schrift der Ideologie der herrschenden Elite im Japan der Kriegszeit.¹⁵⁵ In den letzten beiden Absätzen der Schrift werden die Mission der japanischen Reichsarmee und die Aufgabe des japanischen Volkes wie folgt beschrieben (zitiert sei hier die 1949 in den USA veröffentlichte englische Übersetzung):

“Truly, the mission of the Imperial Forces lies in doing the Emperor’s Will, in guarding the Empire in perfect conformity with his great august wishes, and in thus exalt-

sowie in der Armee dieses Dogma in den Köpfen der Kinder und Jugendlichen verankert, so zeigte sich erstmals auf der Universität bis hin zur Prüfung für die höhere Beamtenlaufbahn in Form einer ‚Absprache‘ das andere Verständnis von der Funktion des Tenno. Auf diese Weise wurde ein System geschaffen, in dem das im Glauben an das Dogma erzogene Volk von Beamten geführt wurde, die als Absolventen der kaiserlichen Universitäten mit der ‚Absprache‘ vertraut waren.“

¹⁵³ S. Antoni, Klaus. „*Kokutai* – Das ‚Nationalwesen‘ als japanische Utopie.“ In: Ders. *Der himmlische Herrscher und sein Staat. Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan*. München: Iudicium, 1991, S. 50.

¹⁵⁴ Das Kaiserliche Erziehungsedikt (jap. *Kyōiku ni kansuru chokugo* 教育に関する勅語, kurz: *Kyōiku chokugo* 教育勅語), das am 30. Oktober 1890 verkündet wurde, bildete einerseits den Abschluß der Bemühungen, eine stabile ethische Grundlage für den neuen japanischen Staat der Meiji-Zeit zu finden, andererseits offenbart es eine konservative Wende in der Politik nach den ersten euphorischen Jahren der Modernisierung. Das Erziehungsedikt sollte bis zum Kriegsende 1945 die Grundlage des Erziehungs- und Bildungssystems in Japan bilden. In dem Edikt wird von den Untertanen des Kaisers „Loyalität und Patriotismus“ (*chūkun aikoku* 忠君愛国) sowie kindliche Pietät (*kō* 孝) gefordert. Das Edikt schreibt demzufolge alte konfuzianische Tugenden als verbindlich für die Bürger des neuen, modernen Staates fest. Die herausragende und einzigartige Stellung des Tennō wurde ebenso verbindlich festgelegt wie die streng hierarchischen Grundstrukturen der Familie, und man betonte den familistischen Charakter des japanischen Staates, aus dem die Verpflichtung der Untertanen zu absoluter Staatsstreue abgeleitet wurde. S.a. Sprötte, Maik Hendrik. *Konfliktaustragung in autoritären Herrschaftssystemen. Eine historische Fallstudie zur frühsozialistischen Bewegung im Japan der Meiji-Zeit*. Marburg: Tectum, 2001, S. 81.

¹⁵⁵ Die amerikanische Besatzungsmacht sah darin militaristische Propaganda, weshalb das *Kokutai no hongī* im Dezember 1945 verboten wurde.

ing the national prestige. Our Imperial Forces have come to hold a position of responsibility in which their duty is to make our national prestige felt within and without our country, to preserve the peace of the Orient in the face of the world powers, and to preserve and enhance the happiness of mankind [...].

Thus, we must observe His Majesty's commands to the effect that our people should 'follow their allotted duties both in the literary and military spheres, the masses bending their whole strength to their individual tasks'; and so must we discharge our duties as subjects by guarding and maintaining the prosperity of the Imperial Throne which is coeval with heaven and earth, cooperating as one and rendering wholehearted service to the Throne.¹⁵⁶

Die zentrale These des *Kokutai no hongî* besagt, daß Japan eine besondere Rolle in der Welt zukomme, da die Japaner göttlicher Herkunft seien und von einem Gottkaiser regiert würden. So wurde mit dieser Schrift die Vorstellung von der religiös begründeten Überlegenheit und der Einzigartigkeit und Heiligkeit der japanischen Nation zementiert¹⁵⁷, eine Vorstellung, die fortan auch in der Zensurpraxis zum entscheidenden Maßstab werden sollte. Die durch das *Kokutai no hongî* propagierte Ideologie hatte zur Folge, daß nun neben dem Liberalismus auch Individualismus und Humanismus zu gefährlichen Geistesströmungen deklariert wurden, deren Verfechter mundtot zu machen waren.

Der zweite Krieg mit China (jap. *Nitchû sensô* 日中戦争) begann, wie bereits erwähnt, am 7. Juli 1937, als es in einem Außenbezirk von Peking zu einem militärischen Zusammenstoß zwischen Chinesen und Japanern kam („Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke“). Das neu gebildete Kabinett Konoe Fumimaro 近衛文麿¹⁵⁸ erklärte, eine Eskalation des Zwischen-

¹⁵⁶ *Kokutai no Hongi. Cardinal Principles of the National Entity of Japan*. Translated by John Owen Gauntlett and edited with an introduction by Robert King Hall. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949, S. 171-172. Vgl. auch Hall, Robert King. „Kokutai no hongî.“ In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tôkyô: Kodansha International, 1983, Bd. 4, S. 264: “[The mission of the Japanese people is] to create and develop a new Japan by virtue of their immutable national entity which is the basis of the State and by virtue of the Way of the Empire which stands firm throughout the ages at home and abroad, and thereby more than ever to guard and maintain the prosperity of the Imperial Throne which is coeval with heaven and earth.”

¹⁵⁷ Die Schrift *Kokutai no hongî* fand in der Kriegszeit weite Verbreitung. Insgesamt wurden mehr als 2,2 Millionen Exemplare verkauft. Darüber hinaus wurde der Text nachweislich in mindestens 51.000 Bücher aufgenommen. (Vgl. Hall, Robert King. „Kokutai no hongî.“ S. 254).

¹⁵⁸ Konoe Fumimaro (1891-1945), der aus dem alten Hofadelsgeschlecht der Fujiwara 藤原 stammte, war insgesamt drei Mal Ministerpräsident Japans (04.06.1937–05.01.1939; 22.07.1940–18.07.1941; 18.07.1941–18.10.1941). Im Juni 1937 hatte er das Amt des Premiers überantwortet bekommen in dem Versuch, den wachsenden Einfluß des Militärs einzudämmen, doch wurde Konoe selber zunehmend mili-

falls vermeiden zu wollen, und befürwortete eine Lösung „vor Ort“.¹⁵⁹ Sofort wurden Friedensverhandlungen geführt, und ein Waffenstillstandsabkommen konnte abgeschlossen werden; doch bei der Frage um die Durchführung desselben kam es erneut zu Spannungen zwischen beiden Ländern. Die japanische Regierung stand unter dem Druck expansionistischer Teile des Militärs, die chinesische Regierung unter dem Druck der zunehmend stärker gewordenen antijapanischen Kräfte im Land. Bald griffen die Kampfhandlungen auf Shanghai über, wo es am 13. August 1937 zu einem gewaltsamen Zusammenstoß zwischen der japanischen Armee und chinesischen Truppen kam. Schließlich eskalierten die Spannungen zu einem offenen Krieg zwischen den Staaten Japan und China, eine Entwicklung, die sich auch im offiziellen Sprachgebrauch spiegelte: Der zunächst als *Hokushi jihen* (北支事変 „Nordchina-Zwischenfall“; auch als „Nordchina-Unruhen“ übersetzbar) bezeichnete Vorfall wurde ab September 1937 nur noch *Shina jihen* (支那事変 „China-Zwischenfall“, „China-Unruhen“) genannt.¹⁶⁰ Die japanische Regierung beeilte sich, per Kabinettsbeschluss zu erklären, daß das Vorgehen der chinesischen Armee unrechtmäßig und japanfeindlich sei und verkündete den Beschluss, Truppen in den Norden Chinas zu entsenden. Zugleich bemühte sie sich um innenpolitische Rückendeckung, indem sie Vertreter verschiedener Bereiche des öffentlichen Lebens zusammenrief und Unterstützung einforderte für ihre Politik der „Etablierung eines Systems, das das ganze Land mobilisiert“ (*kyokoku taisei no kakuritsu* 举国体制の確立).

Die Eskalation des Krieges auf dem chinesischen Festland wurde von der Regierung zum Vorwand für eine weitere Verschärfung der Meinungskontrolle genommen: Wie oben

taristisch. Nach dem von der japanischen Kwantung-Armee provozierten Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke im Juli 1937 stimmte er der Ausweitung der militärischen Operationen in China zu. Seine Versuche, einen Krieg mit den USA zu vermeiden, scheiterten. Er trat im Oktober 1941 von seinem Amt als Ministerpräsident zurück. Nachdem er 1944 am Sturz des Kriegspremiers Tōjō Hideki 東条英機 (1884-1948; Tōjō wurde im Oktober 1941 Ministerpräsident) mitgewirkt hatte, riet er dem Tennō im Februar 1945, Verhandlungen aufzunehmen, um den Krieg zu beenden. Zwar war er am ersten Nachkriegskabinetts des Prinzen Higashikuni 東久邇 (1887-1969) beteiligt, doch als er in den Verdacht geriet, ein Kriegsverbrecher zu sein, schied er im Dezember 1945 freiwillig aus dem Leben.

¹⁵⁹ Die Schlagworte lauteten *jihen fukakudai* 事変不拡大 („Vermeidung einer Ausweitung des Zwischenfalls“) und *genchi kaiketsu* 現地解決 („Lösung vor Ort“). S. Tsuzuki Hisayoshi. *Senjika no bungaku*. Ōsaka: Izumi shoin, 1985, S. 8.

¹⁶⁰ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 5, 16. Zum Terminus *jihen* s. Fußnote 599, S. 171 dieser Studie.

bereits angedeutet, versuchte die Regierung, anstatt wie bisher primär auf negative Sanktionen zurückzugreifen, ab dem Zwischenfall an der Marco Polo-Brücke im Juli 1937 zunehmend, aktiv in die Bildung der öffentlichen Meinung, d.h. in die Berichterstattung in den Medien einzugreifen, so daß der *Rokōkyō jiken* die Wende von der negativen hin zur positiven Zensurpolitik markiert. Die Politik der Regierung zur Meinungskontrolle erhielt damit eine neue Qualität. Dabei gingen die Bemühungen der Regierenden vor allem dahin, in der Bevölkerung Unterstützung für ihre expansionistische Außenpolitik zu gewinnen:

“Therefore, the government refurbished old programs and created new ones to foster total national support. [...] A rising current of nationalism supported a strong upsurge of anti-Westernism and led to condemnation of individualism.”¹⁶¹

Die zentrale Behörde zur Verbreitung der Regierungspropaganda war das *Naikaku jōhōbu* 内閣情報部 („Informationsabteilung des Kabinetts“), das praktisch bereits im Juli 1936, zunächst unter einer anderen Bezeichnung, nämlich *Naikaku jōhō iinkai* 内閣情報委員会 („Informationsausschuß des Kabinetts“), eingerichtet und zwei Monate nach Ausbruch des Krieges mit China, und zwar am 24. September 1937, im Zuge einer Umorganisation in *Naikaku jōhōbu* umbenannt worden war¹⁶²: Das *Naikaku jōhōbu*, das ebenso wie seine Vorläuferorganisationen unmittelbar dem Kabinett unterstellt war, war zuständig für die Koordination der Zensurpolitik der Regierung sowie für die Information der Öffentlichkeit. In Zusammenarbeit mit dem Kabinett, dem Innenministerium, dem Außen-, Heeres, Marine- und Kultusministerium sowie dem Ministerium für Post- und Transportwesen bemühte es sich vor allem, Enthusiasmus für den Krieg mit China zu wecken und arbeitete an der Verbreitung einer möglichst einheitlichen, auf Unterstützung des Krieges ausgerichteten Einstellung in der Bevölkerung.¹⁶³ Zu seinen Aufgaben gehörte auch die Ausgabe von Richtlinien an die Medien, aus denen hervorging, wie sich die Regierung eine den Kriegsanstrengungen ange-

¹⁶¹ Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 287.

¹⁶² S. Chamoto Shigemasa. *Sensō to jōnarizumiu*. Bd. 1. Tōkyō: San'ichi shobō, 1984, S. 320. Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 286-287 schreibt, daß die Zahl der Mitarbeiter verdoppelt wurde: Nun waren 23 reguläre Mitarbeiter und ein Direktor bei der Zensurbehörde beschäftigt.

¹⁶³ Chamoto Shigemasa, a.a.O., und Mitchell, Richard H. Op.cit., S. 287.

messene Berichterstattung vorstellte.¹⁶⁴ Ab Oktober 1937 gab das *Naikaku jōhōbu* überdies eine eigene Zeitschrift in hoher Auflage heraus, die Propagandazwecken diene und im ganzen Land verteilt wurde: *Shūhō* 週報 („Nachrichten der Woche“).¹⁶⁵

1940, als sich die Zensur weiter verschärfte¹⁶⁶, wurde die Behörde erneut umstrukturiert und, mit erheblich erweiterten Kompetenzen, in *Naikaku jōhōkyoku* 内閣情報局 („Informationsamt des Kabinetts“) umbenannt. Die Einrichtung dieser Behörde erfolgte mit dem Ziel, möglichst den gesamten Zensurapparat zu vereinigen und direkt dem Kabinett zu unterstellen, um auf diese Weise eine effiziente Kontrolle über die Massenmedien und alle Formen der öffentlichen Meinungsäußerung zu erlangen.¹⁶⁷ Das „Informationsamt des Kabinetts“ zensierte alle Druckerzeugnisse, Tonmedien, Filme, Theateraufführungen und Radiosendungen.¹⁶⁸ Da aktive Militärs Schlüsselpositionen in dieser Behörde innehatten¹⁶⁹, konnte das Militär die öffentliche Meinungsbildung in direkter Weise steuern. Dem *Naikaku jōhōkyoku* oblag auch die Oberaufsicht über die Zuteilung von Papier an Buch- und Zeitungsverlage¹⁷⁰, so daß die Behörde, insbesondere in den späteren Kriegsjahren, in denen dieses kostbare Gut zunehmend knapper wurde, ein wirksames Druckmittel in der Hand hielt, um Reporter und Autoren auf die offizielle Linie der Regierung einzuschwören.

Bereits 1938 hatte die Regierung begonnen, auf eine Reduzierung der Zahl der Zeitungen und Zeitschriften hinzuwirken, zum einen, um immer knapper werdende Ressourcen einzusparen, zum anderen, weil eine geringere Zahl von Printmedien leichter zu kontrollieren ist. So belief sich beispielsweise die Zahl der Tageszeitungen im Juli 1937 noch auf ca.

¹⁶⁴ Vgl. Shillony, Ben-Ami. *Politics and Culture in Wartime Japan*. Oxford: Clarendon Press, 1981, S. 94.

¹⁶⁵ Vgl. Chamoto Shigemasa. Op. cit., S. 314. Die Auflage betrug mehrere Millionen.

¹⁶⁶ Vgl. Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 304 und S. 314. Im Jahre 1940 gab es doppelt so viele Verkaufs- und Vertriebsverbote als im Vorjahr.

¹⁶⁷ Tatsächlich wurden im *Naikaku jōhōkyoku* im Dezember 1940 die bis dahin eigenständig im Heeres-, Marine-, Außen- und Innenministerium bestehenden Informations- bzw. Zensurabteilungen zusammengefaßt. Die neue Großbehörde beschäftigte 600 Mitarbeiter. Vgl. Chamoto Shigemasa. Op. cit., S. 320.

¹⁶⁸ Mitchell, Richard H. Op.cit., S. 307.

¹⁶⁹ Fast alle Führungspositionen wurden durch Militärs besetzt. S. Chamoto Shigemasa. Op. cit., S. 320-321.

¹⁷⁰ Mitchell, Richard. H. Op. cit., S. 309.

1.200; im Jahre 1943 waren es nur noch 55. In jeder Präfektur durfte nur noch eine Tageszeitung existieren. Hinzu kamen einige große Zeitungen in Tōkyō – so die *Asahi shinbun* 朝日新聞, die *Mainichi shinbun* 毎日新聞 und die *Yomiuri shinbun* 読売新聞 – die im Konzentrationsprozeß kooperierten. So erreichte die Regierung im Zeitungswesen einen hohen Grad der Gleichschaltung.¹⁷¹ Die Konzentrationspolitik wurde in der Folgezeit auch auf Zeitschriften und Bücher ausgedehnt. So erreichte man eine Reduzierung der Zeitschriften von 1.970 Titeln im Jahr 1940 auf 965 Titel im Jahr 1944.¹⁷² Die Anzahl der Buchverlage wurde von 3.664 im Jahr 1943 auf 204 im darauffolgenden Jahr gesenkt. Die im Jahr vor der Kapitulation noch bestehenden Verlage wurden angewiesen, „Kämpfer im ideologischen Krieg und Produzenten von Kanonenkugeln aus Papier“ zu sein.¹⁷³ Die Herabsetzung der Zahl der Printmedien hatte zur Folge, daß es für die noch aktiven Schriftsteller und Journalisten immer weniger Publikationsmöglichkeiten gab.

Die Umstrukturierung der zentralen Zensurbehörde vom *Naikaku jōhō iinkai* über das *Naikaku jōhōbu* zum *Naikaku jōhōkyoku* erfolgte vor dem Hintergrund der im Juli 1937 eingeleiteten Kursänderung in der Politik der japanischen Regierung, die nun auf die geistige Generalmobilmachung (*seishin sōdōin* 精神総動員) der Nation setzte.¹⁷⁴ Der Versuch einer Gleichschaltung der öffentlichen Meinung setzte somit fast zeitgleich mit den offenen militärischen Auseinandersetzungen mit China ein. Der Bevölkerung wurde der Plan der allgemeinen geistig-moralischen Mobilmachung der Nation (*kokumin seishin sōdōin keikaku* 国民精神総動員計画) vorgestellt. Die Menschen, die spüren sollten, daß ein „Notstand“ (*hijōji* 非常時) begonnen hatte, wurden aufgefordert, den Konsum einzuschränken. Zugleich wurden die Ausgaben für das Militär erhöht und ein Sondergesetz über Extraausgaben für das Militär geschaffen. Im November 1937 wurde am Kaiserhof das Kaiserliche Hauptquartier (*dai hon'ei* 大本營) eingerichtet. Damit waren die wichtigsten Eckpfeiler für das System der Kriegszeit geschaffen.

¹⁷¹ Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 322-323.

¹⁷² Thomas R. H. Havens. *Valley of Darkness. The Japanese People and World War Two*. Lanham / New York / London: University of America Press, 1986, S. 65-66.

¹⁷³ Thomas R: H. Havens. Op. cit., S. 64.

¹⁷⁴ Mitchell, Richard H. *Thought Control in Prewar Japan*, S. 162.

Ziel der „Kampagne für die geistige Generalmobilmachung der Nation“ (*kokumin seishin sōdōin undō* 国民精神総動員運動), in deren Zuge die Regierung dazu überging, zunehmend auch das Alltagsleben der Bürger zu kontrollieren, war die Schaffung einer positiven Einstellung zum Krieg in China und die Hebung der Moral des Volkes, um zu erreichen, daß die Bevölkerung aus freien Stücken bei der Umsetzung der innen- und außenpolitischen Ziele der Regierung kooperierte. Ministerpräsident Konoe Fumimaro rief ein „Neues System“ (*shintaisei* 新体制) für Japans Politik und Wirtschaft aus, dessen Ziel die Schaffung eines „nationalen Wehrstaates“ (*kokubō kokka* 国防国家) war.¹⁷⁵ Das „Neue System“ sollte in allen Bereichen des Staates durchgesetzt werden. G. J. Kasza charakterisiert dieses „Neue System“ folgendermaßen:

“The individual was to find spiritual oneness with the whole of society; his welfare would be realized through the nation’s welfare, his freedom through the nation’s freedom and strength in world affairs. The nation would now represent a collective will and collective ideals. In economics, this required the introduction of a planned, controlled economy; in law, the priority of the public over the private interest; in politics, the end of party competition furthering narrow interests and the concentration of power in the cabinet. The new state would play an activist, integrating function. [...] Militarily, the country would prepare to fight a total war.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ In dieser Phase des Krieges hielt Konoe die Schaffung, ja die Erzwingung nationaler Einheit für unumgänglich. Bei der von Konoe anvisierten „Neuen Ordnung in Ostasien“ (jap. *Tōa shin chitsujo* 東亜新秩序) handelt es sich um ein zentrales Konzept der japanischen Außenpolitik der Jahre 1931 bis etwa 1941, das im Zuge der zunehmenden Isolation Japans auf internationalem Parkett als Folge des Vorgehens der japanischen Armee im Mandschurischen Zwischenfall entwickelt und in der Folge zum Prinzip der Staatspolitik erhoben wurde. Als der im Juli 1937 ausgebrochene zweite Krieg mit China (*Nitchū sensō* 日中戦争) sich wider Erwarten in die Länge zog, erließ das erste Kabinett Konoe am 3. November 1938 eine „Erklärung zur Neuen Ordnung“. Hierin wurde zum ersten Mal offiziell verkündet, es sei der unerschütterliche Kurs des Japanischen Kaiserreiches, zum Zwecke der Verwirklichung internationaler Gerechtigkeit, des gemeinsamen Vorgehens gegen die Komintern, der Schaffung einer neuen Kultur sowie der Realisierung wirtschaftlicher Integration durch eine Zusammenarbeit zwischen Japan, der Mandschurei und China eine „Neue Ordnung in Ostasien“ zu errichten. Dieses Konzept hatte zum einen die Funktion der Verschleierung der Tatsache, daß der Krieg in China nicht, wie erwartet, rasch und souverän beendet werden konnte, zum anderen war es Ausdruck der Abkehr von der am Westen orientierten Außenpolitik, wie sie seit der Meiji-Restauration betrieben worden war, und der Erhebung des „Asianismus“ zur Staatspolitik und war damit ein Wegbereiter der ab 1940/41 von Regierungsseite propagierten „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ (*Dai Tōa kyōeiken*).

¹⁷⁶ Kasza, Gregory. *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*, S. 203.

Im Zuge dieser Entwicklung wurde am 1. April 1938 das *Kokka sōdōin hō* 国家総動員法 („Gesetz zur Generalmobilmachung der Nation“) verkündet.¹⁷⁷ Es sollte die gesetzliche Grundlage für die Mobilisierung aller im Lande vorhandenen menschlichen und materiellen Ressourcen für die Kriegsanstrengungen bilden und ermächtigte die Regierung, die gesamte Wirtschaft des Landes ohne Mitwirkung des Parlaments zentral zu steuern. In der Vorbereitung auf den „totalen Krieg“ verschärfte die Regierung die Kontrolle der Medien weiter:¹⁷⁸ Mit der Gründung der Organisation *Taisei yokusankai* 大政翼賛会 („Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft“) im Oktober und der Vereinigung *Dai Nihon sangyō hōkokukai* 大日本産業報国会 („Patriotische Vereinigung der Industriellen Großjapans“) im November 1940, die zur Auflösung der bislang bestehenden politischen Parteien und Gewerkschaften und zu ihrer Verschmelzung in einer Einheitsorganisation führte, wurde es so gut wie unmöglich, auf legale Weise Kritik an der Politik der Militärs zu üben.¹⁷⁹ Im Mai 1942 wurden die Schriftsteller in der *Nihon bungaku hōkokukai* 日本文学報国会 („Patriotische Literaturvereinigung Japans“) zusammengefaßt.¹⁸⁰ Für die Journalisten wurde im Dezember desselben Jahres die *Dai Nippon genron hōkokukai* 大日本言論報国会 („Patriotische Pressevereinigung Großjapans“) gegründet.¹⁸¹ Hierdurch wurde eine Massenorganisation geschaffen, durch welche Journalisten und Kommentatoren die Kriegsanstrengungen ihres Landes aktiv unterstützen konnten. Die Mitgliedschaft in der Pressevereinigung war zwar nicht obligatorisch, doch da Nicht-Mitglieder eher Gefahr liefen, ihre Arbeit zu verlieren, entschlossen sich die meisten Reporter, der Organisation beizutreten.¹⁸²

¹⁷⁷ Das *Kokka sōdōin hō* trat am 5. Mai 1938 in Kraft und wurde formell erst am 29. September 1945 außer Kraft gesetzt.

¹⁷⁸ Vgl. Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 304.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ Für Details s. unten, Kap. II.2.2.2 dieser Studie. Vgl. auch Keene, Donald. „Japanese Writers and the Greater East Asia War.“ In: Ders. *Appreciations of Japanese Culture*. Tōkyō [u.a.]: Kodansha International, 1981 (¹1971), S. 308.

¹⁸¹ Shillony, Ben-Ami. Op.cit., S. 113-114.

¹⁸² Ebenda.

Mit dieser Entwicklung fanden sich die meisten Intellektuellen und Schriftsteller nicht nur ab, sondern sie unterstützten mit ihrer Arbeit aktiv die innen- und außenpolitischen Ziele der Regierung:

“[...] with few exceptions writers [...] conformed to the policies of the military, stifling whatever doubts they may occasionally have felt. Like all other Japanese, they rejoiced in military victories and lamented defeats [...]. Only a few writers, mainly established authors, could afford the luxury of remaining aloof from the war effort; the others had no choice but to compose works that demonstrated their patriotism and encouraged their compatriots to fight even harder.”¹⁸³

Seit Ausbruch des Krieges mit China 1937 bemühte sich die Regierung im Zuge ihrer aktiven Politik im Bereich der Meinungskontrolle zunehmend, die Schriftsteller zur Produktion von kriegsverherrlichender Literatur zu bewegen.¹⁸⁴ Viele Intellektuelle, auch Frauen¹⁸⁵, wurden als Sonderberichterstatter an die Front geschickt. Die Regierung sprach von der Entsendung von „Schriftstellertruppen“ (jap. *pen butai* ペン部隊) auf das Festland.¹⁸⁶ Die Auswahl der teilnehmenden Autoren erfolgte über den japanischen Schriftstellerverband *Bungeika kyōkai* 文芸家協会, dessen Vorsitzender Kikuchi Kan 菊池寛 (1888-1948)¹⁸⁷ sich besonders engagierte. Nach 1941 wurde die Zahl dieser Sonderkorrespondenten weiter erhöht:

¹⁸³ Dies ist die Einschätzung von Keene, Donald. „War Literature“. In: Ders. *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. Bd. 1. New York: Holt & Rinehart, 1984, S. 907; vgl. auch Ders. „The Barren Years“. In: *MN*, XXXIII, 1, S. 67-68.

¹⁸⁴ S. unten, Kap. II.2.

¹⁸⁵ So zum Beispiel die linksgerichteten Autorinnen Hayashi Fumiko und Sata Ineko 佐多稲子 (1904-1998).

¹⁸⁶ S.u., Kap. II.2.1. Zu den *pen butai* s. ferner Takasaki Ryūji. *Pen to sensō. Sono kutsujoku to teikō*. Tōkyō: Seikō shobō, 1976, S. 31-55 (Kapitel „Pen butai no hitobito“).

¹⁸⁷ Kikuchi Kan, eigentlicher Name Kikuchi Hiroshi, war ein sehr einflußreicher Prosa- und Dramenautor, der sich ab ca. 1920 etablierte; er war Gründer der Monatszeitschrift *Bungei shunjū* 文芸春秋 (ab 1923), welche zum auflagenstärksten Literaturmagazin jener Zeit wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Kikuchi von der amerikanischen Besatzungsregierung untersagt, ein öffentliches Amt zu bekleiden: Man warf ihm vor, mit seiner Zeitschrift die öffentliche Meinung zugunsten der japanischen Militärregierung beeinflusst zu haben. Als Kikuchis größtes Verdienst gilt die Einrichtung der zwei wichtigsten Literaturpreise Japans: Im August 1935 wurden der Akutagawa Ryūnosuke-Preis für Jungautoren aus dem Bereich der Hochliteratur (jap. *jun bungaku* 純文学, d.i. „reine Literatur“) und der Naoki-Sanjūgo-Preis für Nachwuchsautoren der populären Literatur (jap. *taishū bungaku* 大衆文学, wörtlich „Massenliteratur“) gegründet.

„After the Japanese occupied large areas of Southeast Asia in 1941 and 1942, more writers were sent abroad, often in teams that included novelists, poets, artists, and even philosophers, to create friendship and understanding between the local people and the Japanese. Writers who remained in Japan joined patriotic organizations and published works that grew more and more hysterical as the danger of a Japanese defeat became reality.“¹⁸⁸

Die Schriftsteller hatten kaum die Freiheit, Zweifel an der expansionistischen Außenpolitik der Regierung zu äußern: Wer kritische Bemerkungen wagte, mußte damit rechnen, daß sein Werk von der Zensur verstümmelt oder gänzlich verboten wurde.¹⁸⁹

Ein bekanntes Beispiel hierfür ist der Prosaautor Ishikawa Tatsuzō 石川達三 (1905-1985)¹⁹⁰ mit seinem Roman *Ikite iru heitai* 生きている兵隊 („Lebende Soldaten“), der erstmals in der März-Nummer 1938 in der Zeitschrift *Chūō kōron* 中央公論 veröffentlicht wurde und aufgrund der nüchternen und dennoch eindringlichen, realistischen Schilderungen als literarisches Meisterwerk gilt.¹⁹¹ Ishikawa Tatsuzō gehörte zu den Schriftstellern, die bereits vor Einrichtung der *pen butai* direkt von der Redaktion einer Zeitung oder Zeitschrift – im Falle Ishikawas handelte es sich dabei um die *Chūō kōron* 中央公論 – als Sonderberichterstatter an die Front des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges geschickt wurden. Die Bereitschaft von Autoren, als Berichterstatter an die Front zu gehen, ist nicht *per se* als Zustimmung zum Krieg oder als Akt der Kooperation zu werten. Im Falle von Ishikawa ist zum Beispiel bekannt, daß er mit der Absicht zustimmte, die „Wahrheit“ über den Krieg gegen

¹⁸⁸ Keene, Donald. „War Literature“. In: Ders. *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. Bd. 1. New York: Holt & Rinehart, 1984, S. 907.

¹⁸⁹ S. a. Keene, Donald. Op. cit., S. 907.

¹⁹⁰ Ishikawa Tatsuzō ist der Gewinner des ersten Akutagawa-Preises 1935.

¹⁹¹ Die 1938 veröffentlichte Version konnte nur in stark zensierter Form erscheinen (Näheres s. weiter unten). Vollständig wurde das Werk erstmals nach Ende des Krieges im Dezember 1945 im Verlag Kawade shobō veröffentlicht. Eine brauchbare, vom Autor selbst kommentierte Ausgabe erschien 1999 bei Chūkō bunko. Der Roman liegt mittlerweile in einer englischen Übersetzung vor: Ishikawa Tatsuzo [sic]. *Soldiers alive*. Übers. von Zeljko Cipris. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003. Abgesehen davon gibt es lediglich eine Übertragung ins Esperanto: *Vivantaj soldatoj*. Übers. von Hasegawa Teru. Tōkyō: Esperanto Tsūshin sha, 1954. Auf Deutsch liegt bis heute (Stand: Oktober 2014) kein einziges Werk Ishikawa Tatsuzōs vor.

China bekannt zu machen.¹⁹² Ishikawa war überzeugt, daß die Berichte, die in den japanischen Medien über den Krieg in China erschienen, Lügen waren:

„The reports in the Japanese press were all lies. They told us Japan’s war was a holy war, that the Japanese people were godlike beings, and that peace and harmony reigned over the territories our forces had occupied. But war cannot possibly be so glorious. It is brutal, miserable, idiotic.”¹⁹³

Dies war der Grund, weshalb die Zeitschrift *Chūō kōron* beschloß, diesen seinerzeit beliebten Autor zum Sonderberichterstatler zu machen.¹⁹⁴

Ishikawa brach am 29. Dezember 1937 nach Nanking auf, siebzehn Tage, nachdem die Stadt in die Hände der japanischen Truppen gefallen war. Sein Interesse als Schriftsteller galt vor allem der psychologischen Frage, was mit Menschen unter den Extrembedingungen eines Krieges geschah und wie sie sich veränderten.¹⁹⁵ Ishikawa hielt sich acht Tage in Nanking und vier Tage in Shanghai auf; dann kehrte er nach Japan zurück und begann sofort mit der Niederschrift der Erzählung *Ikite iru heitai*. In China hatte er den Kontakt zu gewöhnlichen Soldaten gesucht und lange Gespräche mit ihnen geführt. Fragen der Kriegsstrategie und Taktik interessierten ihn dabei nicht. Die Erzählung wurde innerhalb von elf Tagen fertiggestellt und im März-Heft 1938 der Zeitschrift *Chūō kōron* veröffentlicht, die bereits am 17. Februar ausgeliefert wurde. Schon in der darauffolgenden Nacht wurde Ishikawa mitgeteilt, daß das Innenministerium den Vertrieb dieser Nummer der *Chūō kōron* verboten habe – und dies, obwohl die Redaktion, die sich dieser Gefahr bewußt gewesen war¹⁹⁶, bereits von sich aus zahlreiche Kürzungen vorgenommen hatte, welche sich auf ein Viertel des Ge-

¹⁹² Vgl. Keene, Donald. Op. cit., S. 911. Zu Ishikawa Tatsuzō s. ferner Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*, S. 287-288.

¹⁹³ Zit. nach: Keene, Donald. Op. cit., S. 911. Keene weist darauf hin, daß diese konkrete Äußerung Ishikawas zwar aus der Zeit nach Kriegsende stammt, daß jedoch genug Dokumente vorhanden sind, die beweisen, daß dies tatsächlich die von Ishikawa während des Krieges vertretene Meinung war. S. auch Hatanaka, Shigeo. *Oboegaki Shōwa shuppan dan’atsu shōshi*. Tōkyō: Tosho shinbun, 1977 (1965), S. 158.

¹⁹⁴ Hatanaka, Shigeo, a.a.O.

¹⁹⁵ Ebenda.

¹⁹⁶ Ebenda.

samttextes beliefen.¹⁹⁷ Die Zensurbehörden waren damit jedoch nicht zufrieden. Ishikawa sowie Hatanaka Shigeo 畑中繁雄, Chefredakteur der *Chūō kōron*, wurden vor Gericht gestellt und für schuldig befunden, den öffentlichen Frieden gestört zu haben, indem sie beschrieben (bzw. beschreiben lassen) hätten, wie Angehörige der Japanischen Kaiserlichen Armee Massaker an Zivilisten begingen, sich Plünderungen hingaben und sich anderer Fälle mangelnder militärischer Disziplin schuldig machten.¹⁹⁸ Ishikawa wurde zu einer Gefängnisstrafe von vier Monaten verurteilt.¹⁹⁹

Ishikawa beschreibt in seinem Werk, wie die Hemmschwelle zur Gewaltanwendung unter den Extrembedingungen des Krieges immer weiter herabgesetzt wird, bis schließlich auch die Tötung von Menschen als etwas Selbstverständliches erscheint:

„Killing enemy soldiers was for Corporal Kasahara exactly the same thing as killing carp. His acts of slaughter were performed without the least emotional involvement. [...] He was a truly splendid soldier, the personification of soldierliness.”²⁰⁰

Diese emotionalen Veränderungen, die sich als allmählicher Verlust dessen, was den Menschen „menschlich“ macht, beschreiben lassen, bemerkte Ishikawa an allen an der Front kämpfenden Männern, was zu einer Art von „Ent-Individualisierung“ unter den Soldaten führte:

„The battlefield seemed to have an extraordinary power of imperceptibly transforming fighting men of every conceivable personality into men who all had exactly the same character, thought only about the same things, and were moved precisely by the same desires.”²⁰¹

¹⁹⁷ Keene, Donald. Op. cit., S. 912.

¹⁹⁸ Ebenda.

¹⁹⁹ Der Vollzug der Strafe wurde zunächst für drei Jahre ausgesetzt. 1940 wurde sie dann im Rahmen einer Amnestie anlässlich des „2.600. Jahrestages der Gründung des Japanischen Reiches“ auf drei Monate herabgesetzt (ebenda).

²⁰⁰ Zit. nach: Keene, Donald. Op. cit., S. 913.

²⁰¹ Ebenda.

Ungeachtet der Tatsache, daß Ishikawa in seiner Erzählung eine ungeschönte Darstellung der negativen Veränderungen gibt, die mit Menschen vor sich gehen, welche längerfristig der Realität des Kriegsalltags ausgesetzt sind, und auf jegliche Idealisierung verzichtet, war das Ziel hinter dieser Beschreibung offensichtlich nicht, Widerstand gegen die Außenpolitik der Regierung oder gegen das Vorgehen des Militärs auf dem chinesischen Festland zu leisten oder zu Widerstand anzustacheln.²⁰² Ishikawa war weder überzeugter Pazifist noch Kommunist, ebensowenig war er Befürworter einer Kriegsniederlage Japans.²⁰³ So wurde *Ikite iru heitai* von linksgerichteten Kritikern auch dahingehend kritisiert, daß der Autor darin nicht die wahre Wurzel der von ihm geschilderten Verbrechen aufdeckte und sich jeglicher Systemkritik sowie jeglicher Kritik am Imperialismus enthalte.²⁰⁴ Tatsächlich erhielt Ishikawa auf Anregung der Herausgeber der *Chūō kōron* die Erlaubnis, noch einmal nach China zu fahren, damit er eine Chance erhalte, „ein positiveres Buch“ über den Krieg zu schreiben.²⁰⁵ Ishikawa hielt sich von September bis November 1938 erneut in China auf und veröffentlichte nach seiner Rückkehr im Januar 1939 die Erzählung *Bukan sakusen* 武漢作戰 („Die Operation Wuhan“), die ohne Eingriffe seitens der Zensoren in der *Chūō kōron* erscheinen durfte. In diesem Werk ist weder Kritik an der japanischen Armee noch Kritik an einzelnen Soldaten enthalten.²⁰⁶ Offenbar ging es dem Autor darum, sich mit den Behörden auszusöhnen und den Ruf, er sei ein Gegner des Militärs, zu revidieren, was ihm auch gelang: „Well before the Greater East Asia War broke out in December 1941, Ishikawa had established himself in the eyes of the military as someone they could trust.“²⁰⁷

Nach dem Angriff auf Pearl Harbor, durch welchen der Krieg Japans gegen die Vereinigten Staaten eröffnet wurde, beschloß das Kabinett in Tōkyō am 12. Dezember 1941, den Krieg,

²⁰² Vgl. Keene, Donald. Op. cit., S. 912-9123: „He [Ishikawa] was a loyal subject of the emperor, and his criticisms were voiced in that capacity.“

²⁰³ Vgl. Keene, Donald. Op.cit., S. 912.

²⁰⁴ Ebenda.

²⁰⁵ Keene, Donald. Op. cit., S. 915.

²⁰⁶ Ebenda.

²⁰⁷ Keene, Donald. Op. cit., S. 916.

dessen Beginn es beim Mandschurischen Zwischenfall vom September 1931 ansetzte, offiziell als „Großostasiatischen Krieg“ (*Dai Tōa sensō*) zu bezeichnen. Von den Schriftstellern und Intellektuellen wurde nun mehr Engagement erwartet denn je.²⁰⁸ Bereits am Tag der Kriegserklärung gegen die USA machte sich unter den Intellektuellen Euphorie breit:

„The newspapers, predictably, were at once filled with impressions and reflections by literary men, and the monthly magazines followed suit. The tone of these pieces was in every instant that of exhilaration, involving frequent repetition of such expressions as ‘deep emotion’ (*kangeki*), ‘tears of thanks’ (*kanrui*), and ‘feelings of refreshment’ (*harebare shita kimochi*).

[...] Most literary men welcomed the opportunity to relate the powerful emotions which had surged within them on hearing that war had been declared. [...] Moreover, the growth of importance of the writers as public figures during the twenties and thirties meant that their opinions were constantly requested, even on non-literary matters.”²⁰⁹

Keene weist darauf hin, daß die angesichts von Pearl Harbor von den Schriftstellern zum Ausdruck gebrachte Euphorie zwar bei einigen Autoren nicht persönlicher Überzeugung, sondern eher der Sorge entsprungen sein mag, als gefährliche Elemente und Feinde des Staates eingestuft zu werden, wenn man sich nicht begeistert zeigte, daß aber die große Mehrheit der Äußerungen von Aufrichtigkeit durchdrungen war:

„[...] most of the wartime comments have an unmistakable ring of sincerity. Once the war began, the Japanese writers, with extremely few exceptions, became Japanese first and men of letters second.”²¹⁰

So führte die äußere Bedrohung durch den neuen Feind USA zu noch größerer innerer Geschlossenheit, der die Obrigkeit durch repressive Maßnahmen Nachdruck verlieh: Noch im Dezember wurde z.B. eine großangelegte Razzia gegen als linksgerichtet eingestufte Schriftsteller durchgeführt. Die Festgenommenen mußten versprechen, in Zukunft nichts zu veröf-

²⁰⁸ Keene, Donald. „The Japanese and the Landscapes of War“. In: Ders. *Appreciations of Japanese Culture*. Tōkyō [u.a.]: Kodansha International, 1981 (¹1971), S. 301-302.

²⁰⁹ Keene, Donald. Op. cit., S. 301.

²¹⁰ Keene, Donald. Op. cit., S. 302.

fentlichen, was die Kriegsanstrengungen beeinträchtigen könnte; dann wurden sie wieder auf freien Fuß gesetzt.²¹¹

Als sich Mitte/Ende 1942 auf dem Kriegsschauplatz das Blatt gegen Japan wendete, wurde die Repression härter, die Zensur noch strenger. Das Beispiel des Romans *Sasameyuki* 細雪 von Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎²¹² – ein Fall, der völlig anders gelagert war als der von Ishikawa Tatsuzō – macht deutlich, wie stark die Schriftsteller in dieser Phase des Krieges in ihrer Äußerungsfreiheit eingeschränkt waren: Die ersten zwei Folgen des Romans erschienen 1943 im Januar- und März-Heft der Zeitschrift *Chūō kōron*. Der Verlag plante, alle zwei Monate eine Folge des Romans zu veröffentlichen.²¹³ Da Tanizaki zu diesem Zeitpunkt bereits ein bekannter und angesehener Autor war, stieß dieses Publikationsprojekt auf großes Interesse bei der Leserschaft. Die Begeisterung der Leser aber machte die Zensurbehörden auf den Roman aufmerksam, und das Informationsamt des Kabinetts (*Naikaku jōhōkyoku*) forderte den Verlag Chūō kōron sha auf, von einer weiteren Veröffentlichung des Werks Abstand zu nehmen, da dieser der aktuellen politischen Situation nicht genügend Rechnung trage.²¹⁴ Der Verlag sah sich gezwungen, dieser Aufforderung zu folgen, um nicht den Fortbestand der Zeitschrift aufs Spiel zu setzen.²¹⁵ So enthielt das Mai-Heft der *Chūō*

²¹¹ Keene, Donald. „War Literature“. In: Ders. *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. Bd. 1. New York: Holt & Rinehart, 1984, S. 908. Siehe von Donald Keene auch. „The Japanese and the Landscapes of War“. In: Ders. *Appreciations of Japanese Culture*. Tōkyō [u.a.]: Kodansha International, 1981 (¹1971), S. 300.

²¹² *Sasameyuki* ist ein Familienroman, der bis heute hohes Ansehen genießt. Ins Deutsche übertragen wurde er unter dem Titel *Die Schwestern Makioka* (übers. von Yatsuhiro Sachiko und Ulla Hengst; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964). Tanizaki erhielt nach dem Krieg für dieses Werk mehrere Auszeichnungen, so im November 1947 den *Mainichi shuppan bunka shō* 毎日出版文化賞, im Januar 1949 den *Asahi bunka shō* 朝日文化賞 und am 3. November 1949 – unter Berücksichtigung seines Lebenswerkes – den japanischen Kulturorden (*bunka kunshō* 文化勲章).

²¹³ Keene, Donald. *Appreciations of Japanese Culture*. Tōkyō [u.a.]: Kodansha International, 1981 (¹1971), S. 313.

²¹⁴ Vgl. Hatanaka Shigeo (Hrsg.). *Oboegaki Shōwa shuppan dan'atsu shōshi*. Tōkyō: Tosho shinbun, 1977 (¹1965), S. 166.

²¹⁵ Keene schreibt dazu: „It is not clear what the army would have done if publication had not been broken off; in view of the general instability of army policies, one abject apology might have satisfied the militarists. But the editors, fearing for the life of their magazine, decided not to take chances.“ (Keene, Donald. *Appreciations of Japanese Culture*, S. 313; s.a.: Ders. „War Literature“, S. 909 sowie Mitchell, Richard H. Op. cit., S. 330-331 und Shillony, Ben-Ami. Op. cit., S. 124).

kōron zur großen Enttäuschung der Leser kein Kapitel von *Sasameyuki*. Im Juni wurde dann folgende Bekanntmachung abgedruckt:

„In Anbetracht der gegenwärtigen [besonderen] Erfordernisse in diesem entscheidenden Stadium des Krieges haben wir, unter Berücksichtigung möglicher unerwünschter Wirkungen [auf den Leser] mit großem Bedauern aus freien Stücken die weitere Veröffentlichung [des Romans] eingestellt.“²¹⁶

Obwohl der Roman keinerlei offene Kritik am Krieg oder an der Politik der Regierung enthielt, nahmen die Militärs daran Anstoß, da er ihnen für die „Zeit der Krise“, die Japan gerade durchlebte, zu „trivial“ und „frivol“ erschien.²¹⁷ Was sie störte, war vor allem, daß die Handlung von *Sasameyuki* ganz dem Privaten verhaftet war und daß die durch den Krieg gegebene besondere Situation weitgehend ignoriert wurde.²¹⁸ In dem Roman, der in den Jahren 1936 bis 1941 spielt, geht es um vier Schwestern – Tsuruko, Sachiko, Yukiko und Taeko – die einer ehemals wohlhabenden Kaufmannsfamilie aus Ōsaka entstammen. Eine zentrale Rolle im Werk spielen die Bemühungen der Makiokas, für die schüchterne Yukiko, die das übliche Heiratsalter schon lange überschritten hat, einen standesgemäßen Ehemann zu finden.²¹⁹ Daneben schildert der Erzähler in einem entspannten, gelassenen Ton den Alltag, die Vergnügungen, die Sorgen und Konflikte der wohlhabenden Familie Makioka und immer wieder „Schönheit“ in ihren verschiedenen Ausprägungen, so z.B. die Schönheit der vier Schwestern, ihre prächtige, traditionell japanische Kleidung sowie Schönheit in der Natur. Damit entsprach das Werk ganz und gar nicht den Erwartungen der Militärs²²⁰, die Literatur nur akzeptieren wollten, wenn sie die Kriegsanstrengungen Japans aktiv unterstützte, dem

²¹⁶ *Shōwa no bungakuten*. Hrsg. von Asahi shinbun Tōkyō honsha kikaku dai ichibu. Tōkyō: Asahi shinbun sha, 1990, S. 68.

²¹⁷ Keene, Donald. „War Literature“, S. 909.

²¹⁸ Tatsächlich kommt der Krieg in dem Roman nur als das Leben einschränkender, behindernder Faktor am Rande vor.

²¹⁹ S. auch Keene, Donald. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*. Bd.1: *Fiction*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984, S. 775.

²²⁰ Vgl. Keene, Donald. *Appreciations of Japanese Culture*, S. 313: „*The Makioka Sisters* is by no stretch of the imagination an anti-war novel, but the leisurely pace of its descriptions exasperated the militarists [...]“

Leser Begeisterung für den Krieg und Aufopferungsbereitschaft vermittelte und vom Duktus und Ton her dem „heroischen Charakter der Zeit“ entsprach.²²¹ Gerade dieser Aspekt aber, an dem die Behörden Anstoß nahmen, war es, der bei den Lesern, die der konformistischen, patriotischen, immer wieder die gleichen Botschaften vermittelnden Literatur jener Jahre müde waren, besonderen Anklang fand.

Tanizaki setzte trotz des Rückschlags seine Arbeit an dem umfangreichen Roman fort. 1944 veröffentlichte er den ersten der insgesamt drei Bände in einem Privatdruck mit einer Auflage von 248 Exemplaren. Daraufhin wurde ihm seitens der Polizeibehörde der Präfektur Hyōgo mitgeteilt, daß er mit „Konsequenzen“ zu rechnen habe, wenn er weiter publiziere²²², woraufhin Tanizaki bis zum Ende des Krieges von jeglicher Veröffentlichung absah. Im Stillen schrieb er jedoch weiter an *Sasameyuki* und schloß den zweiten Band im Dezember 1944, also noch während des Krieges ab. Der dritte Band wurde erst nach dem Krieg vollendet und in der Zeit von März 1947 bis Oktober 1948 in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Fujin kōron* 婦人公論 veröffentlicht. Eine vollständige Buchausgabe von *Sasameyuki* konnte erst drei Jahre nach Kriegsende erscheinen.²²³ Sie wurde sofort zu einem Bestseller.²²⁴

Zwischen dem Veröffentlichungsverbot für Ishikawa Tatsuzōs *Ikite iru heitai* und dem für Tanizaki Jun'ichirōs *Sasameyuki* lag ein weiterer Vorfall, in den die Zeitschrift *Chūō kōron* verwickelt wurde: der sogenannte Yokohama-Zwischenfall (*Yokohama jiken* 横浜事件) von September 1942, bei dem die in Yokohama stationierte Sonderpolizei der Präfektur Kanagawa (*Kanagawa-ken tokkō keisatsu* 神奈川県特高警察) hart gegen eine Reihe von Redakteuren, Wissenschaftlern und Journalisten durchgriff, die bezichtigt wurden, Teil

²²¹ Vgl. Keene, Donald. Op. cit., S. 314.

²²² Vgl. Tanizaki Jun'ichirō. „Sasameyuki kaiko“. In: *Tanizaki Jun'ichirō zenshū*. Bd. 22. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1974, S. 363.

²²³ Die Buchausgaben von *Sasameyuki* erschienen 1949 im Verlag Chūō kōron sha; im Februar kam eine Ausgabe in drei Einzelbänden heraus, im Dezember selbigen Jahres dann eine einbändige Ausgabe.

²²⁴ Keene, Donald. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*. Bd.1: *Fiction*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984, S. 774. Auch Hirotsu äußert sich nach dem Krieg lobend zu *Sasameyuki*. Vgl. Hirotsu Kazuo. „Sasameyuki ni tsuite“. In: *HKZ*, Bd. 9, S. 520-521 (Erstveröffentlichung August 1964 in der Beilage (*geppō* 月報) von Bd. 1 der *Tanizaki Jun'ichirō shū*. Tōkyō: Chikuma shobō (= Gendai bungaku taiki; 18)).

einer Verschwörung zu sein, deren Ziel es sei, den Kommunismus erneut in Japan einzuführen und Fuß fassen zu lassen.²²⁵ Der Beginn der Affäre liegt in der Veröffentlichung eines Artikels mit dem Titel *Sekaishi no dōkō to Nihon* 世界史の動向と日本 („Die Tendenzen in der Weltgeschichte und Japan“) des marxistisch orientierten Wissenschaftlers Hosokawa Karoku 細川嘉六 (1888-1962) in der Zeitschrift *Kaizō* 改造 (der Aufsatz erschien im August- und Septemberheft 1942). Hosokawa wurde als erster festgenommen, mit der Begründung, er habe mit seinem kommunismusfreundlichen Aufsatz gegen das *Chian iji hō* verstoßen. In der Folge wurden – in der Zeit zwischen dem 11.9.1942 und dem 9.5.1945 – insgesamt 30 Personen, die mit den Zeitschriften *Kaizō* und *Chūō kōron* sowie mit dem intellektuell anspruchsvollen Tōkyōter Verlag Iwanami shoten 岩波書店 in Verbindung standen (darunter die Führungsriege der Zeitschrift *Chūō kōron*), unter dem gleichen Vorwurf verhaftet. Zwei der Verhafteten starben im Gefängnis aufgrund von Folter, weitere zwei nach ihrer Entlassung aus dem Gefängnis.²²⁶

Nach den drei großen Zwischenfällen um Ishikawa Tatsuzō, Hosokawa Karoku und Tanizaki Jun'ichirō blieb der Verlag *Chūō kōron sha* den Behörden ein Dorn im Auge. Die Nachrichtenabteilung des Heeres (*Rikugun hōdō bu* 陸軍報道部), die dem Informationsamt des Kabinetts (*Naikaku jōhōkyoku*) unterstellt war und die Zeitschriften beaufsichtigte, kündigte im Juli 1943 jegliche Beziehung zum Verlag auf.²²⁷ Daraufhin bemühte sich der *Chūō kōron sha* ein gutes Jahr lang um Kooperation.²²⁸ Doch am 10. Juli 1944 mußte er aufgeben:

²²⁵ Rubin, Jay. *Injurious to Public Morals. Writers and the Meiji State*. Seattle / London: University of Washington Press, 1984, S. 267.

²²⁶ S. Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*. Tōkyō. Kasama shoin, 1988, S. 174-175, Anm. 17. Zum *Yokohama jiken* s. auch Hatanaka Shigeo. Op. cit., S. 189ff., Havens, Thomas R. H. Op. cit., S. 66 und Aoyama Kenzō. *Yokohama jiken. Moto „Kaizō“ henshūsha no shuki*. Tōkyō: Kirin shobō, 1986.

²²⁷ Hatanaka Shigeo. *Oboegaki Shōwa shuppan dan'atsu shōshi*. Tōkyō: Tosho shinbun, 1977 (¹1965), S. 169. Den Verlag erreichte ein Schreiben, in dem die Behörde offiziell den Kontakt zum *Chūō kōron sha* abbrach (*kōshiki zetsuen jō* 公式絶縁状) (ebenda). Interessanterweise war es gerade dieser Verlag, der über Jahre hinweg wichtige kritische Texte Hirotsus in ihre Zeitschrift *Chūō kōron* aufnahm und nach dem Krieg die Gesammelten Schriften Hirotsus (*Hirotsu Kazuo zenshū* 広津和郎全集) herausbrachte.

²²⁸ Jay Rubin. *Injurious to Public Morals. Writers and the Meiji State*. Seattle / London: University of Washington Press, 1984, S. 262 passim: “From August 1943 to July 1944 [...] *Chūō kōron* served as an ultra-nationalistic propaganda sheet, having been cured once and for all of its annoying penchant for detached observation.” (Rubin, Jay. Op. cit., S. 266).

Ebenso wie der Verlag Kaizōsha 改造社, der den Behörden allzu gleichgültig gegenüber „den großen Themen“ erschien, „die nun von der Nation gefordert“ waren²²⁹, wurde auch er gezwungen, seine „freiwillige Auflösung“ (*jihatsuteki haigyō* 自発的廃業) zu erklären.²³⁰ Andere Zeitschriftenverlage und Zeitungen wurden in den 1940er Jahren gezwungen, sich ideologisch und inhaltlich völlig umzuorientieren, so zum Beispiel *Bungei shunjū* und *Nihon hyōron* 日本評論. Die *Nihon hyōron* wurde ermahnt, keine Werke von Autoren wie Masamune Hakuchō 正宗白鳥 (1879-1962) und Satomi Ton 里見淳 (1888-1983)²³¹ mehr zu veröffentlichen, und im Juni 1942 wurde ihr vorgeworfen, trotz der Ermahnungen weiterhin an dieser falschen Richtung festgehalten zu haben.²³² Außerdem wurde kritisiert, daß die *Nihon hyōron* mit der Erzählung *Saikonki* 再婚記 („Die zweite Ehe“, Juni 1942) von Okamoto Ippei 岡本一平 (1886-1948)²³³ ein Werk veröffentlicht habe, das „vollkommen in privaten Problemen verhaftet“ und daher als Lesestoff für die Zeit des Krieges ungeeignet sei.²³⁴ *Nihon hyōron* wurde schließlich im März 1944 gezwungen, zu einer Wirtschaftszeitung zu werden, von der keinerlei Gefahr für Kritik mehr ausging. Die Zeitschrift *Bungei shunjū* hatte sich bereits gegen Ende des Jahres 1941 gezwungen gesehen, ihre Veröffentlichungspolitik „um 180 Grad zu ändern“²³⁵ und war auf die Linie absoluter Regierungstreue umgeschwenkt.

²²⁹ Jay Rubin. Op. cit., S. 262.

²³⁰ Hatanaka Shigeo. Op. cit., S. 170, und Hasegawa Izumi (Hrsg.). *Kindai bungaku zasshi jiten*. Tōkyō: Shibundō, 1966, S. 52 (s.v. „*Chūō kōron*“). *Kaizō* wurde zur Selbstaflösung gezwungen, obwohl die Redaktion im September 1942 in eine komplette personelle Erneuerung eingewilligt hatte. S. Rubin, Jay. Op. cit., S. 262.

²³¹ Satomi Ton war ein Autor der humanistisch-idealistischen Schriftstellergruppe *Shirakaba-ha* 白樺派 („Gruppe der ‚Birke‘“), Masamune Hakuchō ein naturalistischer Autor mit deutlich nihilistischen Tendenzen. Zu Hakuchō s. Kap. III.1 dieser Studie.

²³² Hatanaka Shigeo. Op. cit., S. 87 und Rubin, Jay. Op. cit., S. 262.

²³³ Okamoto Ippei war Schriftsteller und Zeichner, der u.a. Cartoons für die Zeitung *Asahi shinbun* anfertigte.

²³⁴ Hatanaka, a.a.O und Rubin, a.a.O.

²³⁵ Rubin, a.a.O.

Angesichts solch eklatanter Eingriffe in die Meinungsfreiheit mag es erstaunen, daß nach der offiziellen Darstellung der Regierung in der fraglichen Zeit kaum Zensur praktiziert werde. In dem Jahrbuch *Japan – Manchoukuo [sic] Yearbook 1939* (dies ist das Jahrbuch, welches sich auf das Jahr 1938 bezieht, in dem die Veröffentlichung von Ishikawa Tatsuzōs *Ikite iru heitai* verboten wurde²³⁶) heißt es beispielsweise im Kapitel „Press and Publications“ unter der Überschrift „Censorship and Freedom of Expression“:

“As applied at present censorship is strict only in regard to those articles or publications that are prejudicial to public order or good morals. In other words, the attention of censors is chiefly directed towards controlling the spread of rabid socialism, Communism, and also ideas implying lese-majesty.”²³⁷

Auch wenn eine gewisse Verschärfung bei der Ausübung der Meinungskontrolle zugegeben wird, kann man die Beurteilung der Gesamtsituation durch die Regierung im Rückblick nicht anders denn als verharmlosend und beschönigend bezeichnen:

„The vigilance of censors has lately become very much tightened as regards matters prejudicial to good morals and ‘dangerous thoughts’. On the other hand freedom of discussion, which too often invited official interference in former days, is now treated with due respect. Opposition papers can attack a government policy with perfect impunity. In short, the power wielded by the Press in guiding public opinion is far more potent in Japan than is generally thought by the foreign students of Japanese journalism.”²³⁸

Die Schlußbemerkung macht die Stoßrichtung des Eintrags deutlich: Ihm kommt vor allen Dingen eine apologetische Funktion gegenüber dem Ausland zu. Interessant ist, daß die oben zitierte Einschätzung der Zensurpraxis auch in den Regierungsjahrbüchern der darauffolgenden Jahre wortwörtlich beibehalten wurde. Noch im *Japan – Manchoukuo Yearbook 1940*

²³⁶ Sheba Togo [= Shiba Tōgō]. (Hrsg.). *Japan – Manchoukuo Yearbook 1939*. Tōkyō: Japan Manchukō nenkan sha, August 1938. Das Jahrbuch für 1939 ist also vor Anbruch des Berichtsjahres erschienen. Beim *Japan – Manchoukuo Yearbook* handelt es sich um ein offizielles Jahrbuch der japanischen Regierung.

²³⁷ Sheba Togo [= Shiba Tōgō]. (Hrsg.). *Japan – Manchoukuo Yearbook 1939*. Tōkyō: Japan Manchukō nenkan sha, 1938, S. 163-164.

²³⁸ Sheba Togo. Op. cit., S. 164.

heißt es, daß ein Angriff gegen die Regierungspolitik in den Printmedien keinerlei Sanktionen nach sich ziehe.²³⁹ Dies zeigt, daß die Darstellung in den offiziellen Jahrbüchern hauptsächlich Propagandazwecken diene. Gleiches wird an dem Eintrag zum Pressegesetz deutlich, der, ebenso wie der Abschnitt über Zensur, die Realität weitgehend ignoriert. Exemplarisch seien hierzu die Formulierungen aus dem *Japan – Manchoukuo Year Book 1940* zitiert:²⁴⁰

„**The Press Law.**– The revised law is much conformable with the increasing liberal spirit of the times [sic!], and at present no editor or publisher can be fined or otherwise punished except by decision of a court of law.“²⁴¹

Hier wird der Eindruck erweckt, daß auch in den Kriegsjahren in Japan rechtsstaatliche Prinzipien aufrechterhalten wurden. Die in diesem Eintrag im Anschluß genannten Fälle, in denen ein Herausgeber oder Verfasser bestraft werden kann, lassen sich ausnahmslos durch Rückgriff auf das traditionelle bürgerlich-liberale Rechtsverständnis legitimieren. So heißt es etwa, im Falle eines Eingriffs in die Privatsphäre des Bürgers sei mit einer Bestrafung nach §13 des Pressegesetzes zu rechnen.²⁴² Ferner wird erläutert, daß es verboten sei, in der Zeitung über einen Kriminalfall zu berichten, bevor dieser vor Gericht verhandelt worden ist, oder Materialien zu veröffentlichen, die einen Kriminalfall im Ermittlungsstadium betreffen,

²³⁹ Sheba Togo. *Japan – Manchoukuo Yearbook 1940*. Tōkyō: Japan Manchukō nenkan sha, 1939 [sic], S. 159-160. Leider war dies das letzte Jahrbuch aus den Kriegsjahren, in das ich Einsicht nehmen konnte. Jahrbücher der japanischen Regierung für die Zeit von 1941 bis 1945 lagen mir nicht vor. Es ist allerdings anzunehmen, daß an den Formulierungen nicht viel geändert wurde. Tatsächlich findet sich genau die gleiche Formulierung schon im *The Japan Year Book* von 1931 (Takenobu Yūtarō. *The Japan Year Book 1931*. Tōkyō: Eibun Nippon nenkan sha, 1932, S. 231, sowie in *The Japan Year Book 1930* (ebenfalls von Takenobu Yūtarō). Tōkyō: Eibun Nippon nenkan sha, 1929, S. 223). Teile des Abschnitts über die Zensur finden sich wortwörtlich bereits im *Japan Year Book 1926*, welches das früheste ist, das mir zur Verfügung stand (Takenobu Yūtarō. *The Japan Yearbook 1926*. The Japan Year Book Office, 1926, S. 272-273). Diese partielle Übereinstimmung ließ sich auch nachweisen für den entsprechenden Abschnitt in *The Japan Year Book 1927* (Tōkyō 1927, S. 284-285), *The Japan Year Book 1928* (Tōkyō 1928, S. 298) und in *The Japan Year Book 1929* (Tōkyō 1928, S. 306).

²⁴⁰ Genau wie im Falle des Eintrags zum Thema „Zensur“ handelt es sich auch hierbei um einen Text, der wortwörtlich aus früheren Jahrbüchern der Regierung übernommen wurde.

²⁴¹ Sheba Togo [sic]. *Japan – Manchoukuo Yearbook 1940*. Tōkyō: Japan Manchukō nenkan sha, 1939, S. 159.

²⁴² Ebenda.

vor allem, wenn eine solche Veröffentlichung seitens der Staatsanwaltschaft verboten worden sei.²⁴³ Die offizielle Darstellung in den Jahrbüchern läßt also die Realität der Zensurpraxis völlig außer acht.

Unter den oben ausgeführten Publikationsbedingungen beteiligten sich in den Kriegsjahren fast alle Schriftsteller aktiv an der Produktion von regierungskonformer Kriegsliteratur.²⁴⁴ Zu den wenigen Ausnahmen gehörten neben Tanizaki Jun'ichirō auch Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959), der in eine Art „innere Emigration“ ging, sowie Hirotsu Kazuo. Zu Kafū nach seinem Erfolg mit *Bokutō kitan* schreibt Donald Keene²⁴⁵:

„The times were not propitious for Kafū to continue writing in the vein of his triumph. The government became less and less tolerant of frivolous writing, as it deemed Kafū's works to be, and even editors who normally would have been delighted to publish anything that Kafū wrote refrained from asking for manuscripts. As a consequence, Kafū published extremely few works of fiction from this time [i.e. Sommer 1937] until after the war had ended in 1945. Although he in no way opposed the war in China or in the Pacific, his devotion to the past, rather than to Japan's glorious present, and his fondness for describing women of the demi-monde, rather than heroic women who inspire their sons and husbands to do battle, led the authorities to judge that he was their enemy, and they were right. Kafū wrote absolutely nothing in support of the war or even in mourning for its victims. His diary is filled with expressions of contempt for the militarists and their policies. Even during the war years, however, he went on writing, though with no prospect of publication as long as the war lasted.“²⁴⁶

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Vgl. Keene, Donald. „Japanese Writers and the Greater East Asia War.“ In: Ders. *Appreciations of Japanese Culture*. Tōkyō [u.a.]: Kodansha International, 1981 (1971), S. 302: “I earnestly request [...] that it be remembered that *almost everyone was involved*.”

²⁴⁵ *Bokutō kitan* 墨東貴綺譚 ist eines der berühmtesten Erzählwerke Kafūs (in Buchform August 1937 erschienen; Engl. *A Strange Tale from East of the River*, 1958; eine deutsche Übersetzung von Barbara Yoshida-Krafft erschien 1990 im Insel Verlag Frankfurt am Main unter dem Titel *Romanze östlich des Sumidagawa*). Hierin geht es um einen alternden Schriftsteller, dessen einzige Freude es ist, die schäbigen Lokale des Vergnügungsviertels am Fluß Sumidagawa in Tōkyō aufzusuchen. Hinter dieser Darstellung verbirgt sich ein Protest gegen den „Zeitgeist“ und die zunehmende Verwestlichung des Lebens in Japan.

²⁴⁶ Keene, Donald. „Nagai Kafū“. In: Ders. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*. Bd. 1: *Fiction*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984, S. 434-435.

Tatsächlich werden Kafūs Tagebücher aus der Zeit des Fünfzehnjährigen Krieges immer wieder als Beispiel deutlicher persönlicher Distanzierung vom politischen Kurs der Regierung und der in den Medien allseits beschworenen Kriegsbegeisterung angeführt.²⁴⁷

II.2 Literatur als Mittel der Regierungspolitik²⁴⁸

1931 und 1932, die Jahre des Mandschurischen Zwischenfalls und der Errichtung des Marionettenstaats Mandschukuo, waren die Jahre, in denen die „Besiedlung“ und landwirtschaftliche Erschließung der Mandschurei zur nationalen Politik (*kokusaku* 国策) erhoben wurde.²⁴⁹ Schon im Oktober 1932 setzte die erste, 450 Personen umfassende Gruppe von Siedlern in die Mandschurei über. Unter Ministerpräsident Hirota Kōki 広田弘毅²⁵⁰ wurde die Besiedlung der Mandschurei zur wichtigsten Staatsaufgabe erklärt, und man beschloß, daß innerhalb von 20 Jahren eine Million Haushalte übersiedeln sollten.²⁵¹ Auch wenn die Besiedlung der Mandschurei, nicht zuletzt wegen des Ausbruchs des zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges im Juli 1937, nicht plangemäß vorangetrieben werden konnte, so blieb sie doch die gesamten Kriegsjahre hindurch ein wichtiges politisches Ziel aller Kabinette, und auch die japanische Bevölkerung verfolgte die Vorgänge auf dem asiatischen Festland mit Interesse.

Nach dem Ausbruch des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges machte sich die Mehrzahl der japanischen Schriftsteller sehr schnell die neuen Ziele der Staatspolitik wie den Kampf gegen China, die Vereinheitlichung der öffentlichen Meinung im eigenen Land und die Errichtung eines Systems, das den besonderen Anforderungen der Kriegszeit ge-

²⁴⁷ Ebenda. In deutscher Sprache liegt bisher nur eine Teilübersetzung der Tagebücher vor: Nagai Kafū. *Tagebuch. Das Jahr 1937*. Übers. von Barbara Yoshida-Krafft. München: Iudicium 2003.

²⁴⁸ Die Ausführungen in diesem Kapitel stützen sich weitgehend auf Tsuzuki Hisayoshi. *Senjika no bungaku*. Ōsaka: Izumi shoin, 1985.

²⁴⁹ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 8.

²⁵⁰ Hirota hatte den Posten des Ministerpräsidenten vom 9. März 1936 bis zum 2. Februar 1937 inne.

²⁵¹ Vgl. hierzu die Dissertation von Anke Scherer: *Japanese Emigration to Manchuria: Local Activists and the Making of the Village Division Campaign*. Bochum, Ruhr-Universität, 2006 (Online-Veröffentlichung unter: <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchererAnke/diss.pdf>; zuletzt abgerufen am 04.10.2014).

wachsen sein würde, zu eigen und unterstützte die Regierung nach Kräften.²⁵² Die ersten Aufforderungen des Kabinetts an die Intellektuellen, die Kriegsanstrengungen und die gesamte damit zusammenhängende Politik zu unterstützen, ergingen bereits am 11. und 13. Juli 1937.²⁵³ Zum erstgenannten Termin wurden Repräsentanten der Zeitungsverlage und Nachrichtenagenturen zu einem Gespräch mit Regierungsvertretern geladen, zum zweitgenannten Termin Vertreter der wichtigsten Zeitschriftenverlage.²⁵⁴ Der Aufforderung zur Zusammenarbeit kamen sowohl die Zeitungen als auch die Zeitschriften nach, indem sie Schriftsteller als Sonderkorrespondenten auswählten und zum Kriegsschauplatz entsandten.²⁵⁵ So schickte z. B. die Zeitung *Tōkyō nichinichi shinbun* 東京日日新聞 am 3. August 1937 den Autor populärer Erzählprosa Yoshikawa Eiji 吉川英治 (1892-1962²⁵⁶) als Berichterstatter ins nordchinesische Tientsin. Die Zeitung *Tōkyō Asahi shinbun* machte Sugiyama Heisuke 杉山平助 (1895-1946) zu ihrem Sonderkorrespondenten; die Zeitschrift *Shufu no tomo* 主婦の友 entsandte die Autorin Yoshiya Nobuko 吉屋信子 (1896-1973), die Zeitschrift *Chūō kōron* entsandte, noch vor Ishikawa Tatsuzō, Hayashi Fusao und Ozaki Shirō 尾崎士郎 (1898-1964), die Zeitschrift *Nihon hyōron* den Prosaautor Sakakiyama Jun 榊山潤 (1900-

²⁵² S. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 5.

²⁵³ Der Denker Maruyama Masao 丸山 眞男 (1914-1996) weist darauf hin, daß es der Militärregierung darauf ankam, die Intellektuellen des Landes „aus ihrem *Zusammenhang* als Intellektuelle herauszulösen und sie in das ‚Neue System‘ einzubeziehen“ (s. Maruyama Masao. *Denken in Japan*. Übers. von Wolfgang Schamoni und Wolfgang Seifert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 116). Die Intellektuellen wurden als eine Gefahr gesehen, die ein Land „zugrunderichten“ kann (ebenda).

²⁵⁴ Hierzu gehörten Vertreter folgender Verlage: Chūō kōron sha, Kaizō sha, Nihon hyōron sha, Bungei shunjū sha. Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 6.

²⁵⁵ Vgl. auch die Ausführungen weiter oben zu Ishikawa Tatsuzō, der im Auftrag des Verlags Chūō kōron sha an die Front ging.

²⁵⁶ Yoshikawa Eiji ist einer der bekanntesten und beliebtesten Schriftsteller populärer Literatur in Japan. Anerkennung genießt er vor allem aufgrund seiner anspruchsvollen „Epochenromane“ (*jidai shōsetsu* 時代小説), wie z. B. der Monumentalroman *Miyamoto Musashi* 宮本武蔵 über den legendären Schwertkämpfer des 17. Jahrhunderts, welcher gerade in der Abendausgabe der *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 und der *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 erschienen war (vom 23.8.1935 bis 20.5.1937 und vom 1.1.1938 bis 11.7.1939; die erste Buchveröffentlichung erfolgte 1936 bis 1939 im Verlag Kōdansha (6 Bände)).

1980), die Zeitschrift *Bungei shunjū* den Dramatiker Kishida Kunio 岸田国土 (1890-1954)²⁵⁷ und die Zeitschrift *Kaizō* Miyoshi Tatsuji 三好達治 (1900-1964). All diese Autoren fuhren Ende August oder Anfang September 1937 aufs asiatische Festland. Sie schickten nicht nur umgehend Berichte vom Kriegsschauplatz an die Redaktion ihrer Zeitung oder Zeitschrift, sondern fuhren auch nach ihrer Rückkehr nach Japan fort, Kriegsreportagen sowie Erzählungen zu schreiben, die thematisch mit dem Krieg zusammenhingen.²⁵⁸

Die ersten Berichte über den Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieg waren sehr heterogen; nicht selten wurde auch Mitgefühl mit den Chinesen geäußert, die unter der japanischen Besatzung zu leiden hatten.²⁵⁹ Des ungeachtet trugen zweifellos alle Berichte vom Kriegsschauplatz dazu bei, das Interesse der Bevölkerung am Kriegsgeschehen und an den Ereignissen auf dem Festland zu vertiefen, und im literarischen Establishment (*bundan* 文壇)

²⁵⁷ Kishida war einer der Autoren, die während des Krieges bereitwillig kooperierten (vgl. J. Thomas Rimer: "Paris in Nanjing: Kishida Kunio Follows the Troops". In: Marlene J. Mayo, J. Thomas Rimer, H. Eleanor Kerkham: *War, Occupation, and Creativity: Japan and East Asia, 1920-1960*. University of Hawaii Press, 2001). Kishida gehörte der als *shingeki* 新劇 („Neues Theater“) bezeichneten Richtung der japanischen Bühnenkunst an. 1921-22 studierte er in Paris unter dem berühmten Schauspieler und Regisseur Jacques Copeau (1879-1949); er bemühte sich um ein Theater mit psychologischem Tiefgang und um die Modernisierung des Dialogs. 1939 war er Mitbegründer des anspruchsvollen *Bungakuza* 文学座 („Literatur-Theater“). 1943 veröffentlichte er ein berühmt gewordenes Buch mit dem Titel *Chikara to shite no bunka* 力としての文化 („Kultur als Stärke“), in welchem er die Ideale der „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ (*Dai Tōa kyōei ken* 大東亜共栄圏) vertritt und sich hinter die Kriegspolitik der Regierung stellt. Er appelliert darin an die japanische Jugend, die traditionellen japanischen Werte hochzuhalten und warnt vor dem „Pazifismus europäischen Stils“ (s. Keene, Donald. *Dawn to the West*, S. 935-36). Trotz seiner Auslandserfahrung steht Kishida der westlichen Kultur ablehnend gegenüber. In *Chikara to shite no bunka* schreibt er (zit. nach Keene, Donald. Op. cit., S. 936): „It is our conviction that ‚Anglo-American‘ culture will be swept from our country and East Asia; indeed this is the object for which the war is being fought.... We must decisively reject the half-hearted attitude of openly saying that we have much to learn from America and England, or even of only thinking such things. [...] If for some reason one absolutely must read an American or English book, it should be with feelings of hostility, putting to one’s own use the contents of the book as if it were some item of war booty.“

²⁵⁸ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 6.

²⁵⁹ Dies war etwa der Fall in Ozaki Shirōs Reisebericht *Hifū senri* 悲風千里 (veröffentlicht in: *Chūō kōron*, Oktober 1937) oder Kishida Kunios *Hokushi butsujiō* 北支物情 (in Fortsetzungen in *Bungei shunjū*, ab Dezember 1937). Zu den frühesten Berichten von der Front gehören ferner Hayashi Fusaos *Shanghai sensen* 上海戦線 (in: *Chūō kōron*, Oktober 1937), Sakakiyama Juns *Hōka no Shanghai o yuku* 砲火の上海を行く (in: *Nihon hyōron*, Oktober 1937) und das bereits erwähnte Werk *Ikite iru heitai* von Ishikawa Tatsuzō.

entwickelten sich die Reportagen und Berichte vom Kriegsschauplatz zum alles beherrschenden Thema.

II.2.1 Die *pen butai* („Schriftstellertruppen“)

Als die Regierung erkannte, wie groß das Interesse der Leser an den Ereignissen in China war, wurde von der Informationsabteilung des Kabinetts (*Naikaku jōhōbu*) der Beschluß gefaßt, zur Eroberung Hankows eine „Schriftstellertruppe“ (*pen butai*) aufs Festland zu entsenden²⁶⁰, dessen Aufgabe in der Berichterstattung aus erster Hand über die Kämpfe bestehen sollte. Der Beschluß wurde am 23. August 1938 öffentlich bekannt gegeben. Die Auswahl der zu entsendenden Schriftsteller wurde durch den japanischen Schriftstellerverband *Bungeika kyōkai* vorgenommen. Die folgenden 22 Schriftsteller wurden ausgewählt: Yoshikawa Eiji, Kishida Kunio, Takii Kōsaku (滝井考作, 1894-1984), Fukata Kyūya (深田久弥, 1903-1971), Kitamura Komatsu (北村小松, 1901-1964), Sugiyama Heisuke, Hayashi Fumiko, Kume Masao (久米正雄, 1891-1952), Shirai Kyōji (白井喬二, 1889-1980), Asano Akira (浅野晃, 1901-1990), Kojima Masajirō (小島政二郎, 1894-1994), Satō Sōnosuke (佐藤惣之助, 1890-1942), Ozaki Shirō, Hamamoto Hiroshi (浜本浩, 1891-1959), Satō Haruo, Kawaguchi Matsutarō (川口松太郎, 1899-1985), Niwa Fumio (凡羽文雄, 1904-2005), Yoshiya Nobuko, Kataoka Teppei, Nakatani Takao (中谷考雄, 1901-1995), Kikuchi Kan und Tomizawa Uio (富沢有為男, 1902-1970). Als der Plan, eine „Schriftstellertruppe“ aufzustellen, bekannt gemacht wurde, reagierte man im literarischen Establishment mit einer leidenschaftlichen Debatte darüber, wer dafür ausgewählt werden sollte und wer nicht, stellte jedoch den Sinn dieses Unternehmens niemals öffentlich in Frage. Nachdem bekannt geworden war, welche Autoren und Autorinnen vom Schriftstellerverband ausgewählt worden waren, entbrannte wiederum eine heftige, zum Teil recht polemisch geführte Debatte über die getroffene Auswahl. Besonders heftige Reaktionen kamen von den übergangenen Autoren, nicht zuletzt, weil die Entsendung nach China im Rahmen der *pen butai* Geld und Ruhm bedeutete: Die Medien berichteten nicht nur in großem Stil über den Plan der Aufstellung einer

²⁶⁰ Vgl. auch oben, Kap. II.1.2.2, S. 61f.

Schriftstellertruppe, sondern stilisierten auch die ausgewählten Schriftsteller zu regelrechten Stars, was zu Neid und Mißgunst bei denen führte, die nicht ausgewählt worden waren.

Die 22 ausgewählten Schriftsteller reisten in zwei Gruppen nach China: Am 11. September 1938 fuhr die „Heeres-Riege“ (*rikugunhan* 陸軍班) ab, an deren Spitze Kume Masao stand, am 14. September die „Marine-Riege“ (*kaigunhan* 海軍班), die unter der Leitung von Kikuchi Kan stand. Da sich jedoch die Eroberung Hankows länger hinzog als erwartet, waren die meisten Teilnehmer der „Schriftstellertruppe“ bereits zurück in Japan, als die Stadt endlich am 26. Oktober fiel. Sobald die Gruppe aus Hankow zurück war, wurde eine zweite „Schriftstellertruppe“ gebildet, die aus zehn Autoren der Populärliteratur (*taishū bungaku*) bestand, unter ihnen Hasegawa Shin (長谷川伸, 1884-1936). Sie wurden der Marine zugeordnet und begaben sich in den Süden Chinas.

So sehr die Bildung der „Schriftstellertruppen“ auch im Vorfeld der China-Reise Furore gemacht hatte, die Berichte der dorthin entsandten Schriftsteller stießen bei der Öffentlichkeit nicht auf das erwartete große Interesse, nicht zuletzt, da in der Zwischenzeit der erste Teil von Hino Ashiheis (火野葦平, 1907-1960) Roman *Mugi to heitai* 麦と兵隊 („Weizen und Soldaten“) erschienen war (in *Kaizō*, August 1938)²⁶¹, der die Aufmerksamkeit der lesenden Öffentlichkeit auf sich zog. Die Berichte der außenstehenden Beobachter (mehr waren die Autoren der *pen butai* nicht) verblaßten neben den Aufzeichnungen eines Autors, der tatsächlich als Soldat an der Front kämpfte.

Im Gefolge Hino Ashiheis traten weitere tatsächlich an der Front kämpfende Autoren (im Japanischen als „Soldatenschriftsteller“, *heitai sakka* 兵隊作家 bezeichnet) auf die Bühne, u.a. Hibino Shirō 日比野士朗(1903-1975) und Muneta Hiroshi 棟田博 (1909-1988), deren Werke von den Lesern wohlwollend aufgenommen wurden, während die mit großem Aufwand nach China entsandten „Schriftstellertruppen“ mit ihren Veröffentlichungen nur ein geringes Echo fanden.

²⁶¹ Eine deutsche Übersetzung dieses Werks erschien bereits in der Kriegszeit, vgl.: *Weizen und Soldaten. Kriegsbriefe, Aufzeichnungen und Tagebücher eines japanischen Unteroffiziers*. Übersetzt von A. von Cholnatzky. Stuttgart: Cotta, 1940.

II.2.2 Formen organisatorischer Kooperation ab 1937

Im Zuge der von Regierungsseite unternommenen Bemühungen, Schriftsteller und Intellektuelle zu einer Identifikation mit den Zielen der Staatspolitik zu bewegen und ihre Schriften zu einem Forum für die Verbreitung der Staatsziele zu machen, entstanden nach Ausbruch der Kämpfe mit China auch im literarischen Bereich zahlreiche Organisationen zur Unterstützung der Regierungspolitik. Diese Organisationen werden in der Fachliteratur als *kokusaku bungaku dantai* 国策文学団体 („Literarische Vereinigungen zur Unterstützung der Staatspolitik“)²⁶² oder *kokusaku kyōchō dantai* 国策協調団体 („Vereinigungen zur Kooperation mit der Staatspolitik“)²⁶³ bezeichnet. Die früheste Organisation dieser Art war die *Nōmin bungaku konwakai* 農民文学懇話会 („Gesprächskreis zur Bauernliteratur“) vom November 1938.²⁶⁴ Insbesondere das „Gesetz zur nationalen Mobilmachung“ (*Kokka sōdōin hō*) wirkte als Katalysator für die Gründung von durch Regierung und Militär geförderten Schriftstellerorganisationen.²⁶⁵ Weitere Beispiele hierfür sind die *Bungei kōakai* 文芸興亜会 („Schriftstellervereinigung zur Entwicklung Asiens“), die *Shōnen bungei konwakai* 少年文芸懇話会 („Gesprächskreis zur Jugendliteratur“), die *Kokubō bungei renmei* 国防文芸連盟 („Liga der Literatur zur nationalen Verteidigung“), die *Kaiyō bungei kyōkai* 海洋文芸協会 („Vereinigung der See-Literatur“)²⁶⁶ oder die *Keikoku bungei no kai* 警告文芸の会 („Gesellschaft der Literatur für Staatsverwaltung“).²⁶⁷ Die Gründung dieser Organisationen, insbesondere die der *Nōmin bungaku konwakai*, die von der Regierung besonders unterstützt wurde, führte zu einer öffentlichen Debatte über das Verhältnis von nationaler Politik (*kokusaku* 国策) und Literatur (*bungaku* 文学), in deren Verlauf erst der Ausdruck *kokusaku bungaku* 国策文学 geprägt wurde. Unter diesem Begriff versteht man im wesentlichen die „Literatur,

²⁶² Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 8.

²⁶³ *Bungei yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Shibundō, 1988 (= Sonderheft der Zeitschrift *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, November 1988), S. 250, s.v. „*kokusaku bungaku*“.

²⁶⁴ Näheres s. unten, Kap. II.2.2.1.

²⁶⁵ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 8.

²⁶⁶ Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 8. In dem Sachlexikon *Bungei yōgo no kiso chishiki* (s. S. 250) wird diese Organisation mit *Kaiyō bungaku kyōkai* 海洋文学協会 angegeben.

²⁶⁷ Vgl. *Bungei yōgo no kiso chishiki*, S. 250, s.v. „*kokusaku bungaku*“.

welche zur Zeit des [zweiten] Chinesisch-Japanischen Krieges in Anlehnung an Staatsziele wie die Durchführung des Krieges oder die Steigerung der Produktion geschrieben wurde.²⁶⁸

Im folgenden werden einige wichtige, als *kokusaku bungaku dantai* geltende Organisationen exemplarisch vorgestellt.²⁶⁹

II.2.2.1 Die *Nōmin bungaku konwakai* und die *Tairiku kaitaku bungei konwakai*

Zu den frühesten Organisationen im literarischen Bereich, die u.a. zur Unterstützung der Mandschurei-Politik der Regierung gegründet wurden, gehören die bereits erwähnte *Nōmin bungaku konwakai* („Gesprächskreis zur Bauernliteratur“²⁷⁰) und die *Tairiku kaitaku bungei konwakai* 大陸開拓文芸懇話会 („Gesprächskreis zur Literatur über die Kolonisierung des Festlandes“). Die *Nōmin bungaku konwakai* wurde im November 1938 auf Betreiben des Landwirtschaftsministers Arima Yoriyasu 有馬頼膝 (1884-1957)²⁷¹ gegründet, die *Tairiku kaitaku bungei konwakai* im Januar 1939 auf Betreiben des Ministeriums für Kolonisation (*kaitakushō* 開拓省).

An der Gründung der *Nōmin bungaku konwakai* wirkten neben Arima sechs Autoren mit: Wada Tsutō 和田傳 (auch: Wada Den; 1900-1985)²⁷², Shimaki Kensaku 島木健作

²⁶⁸ Ebenda.

²⁶⁹ Da die Zahl der regierungsnahen oder von der Regierung initiierten literarischen Vereinigungen aus den Kriegsjahren riesig ist, würde alles andere als eine exemplarische Darstellung den Rahmen dieser Studie sprengen. Für Details zu diesem Thema s. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit.

²⁷⁰ Die Bezeichnung „Gesprächskreis“ (*konwakai*) wurde in Anlehnung an die *Bungei konwakai* 文芸懇話会 gewählt, die früheste im Zuge der Bemühungen der Regierung, die Arbeit der Schriftsteller in ihrem Sinne zu kanalisieren, gegründete Organisation. Diese Organisation wird in Kap. III.2 dieser Studie im Zusammenhang mit der Person Hirotsu Kazuos behandelt.

²⁷¹ Der in Tōkyō gebürtige Politiker gehörte zu den engagiertesten Unterstützern der „Bewegung zur Errichtung eines Neues Systems“ (*shin taisei undō*). Ab Oktober 1940 leitete er zunächst die „Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft“ (*Taisei yokusankai*), trat jedoch bereits nach fünf Monaten wegen Anfeindungen von rechts zurück. Nach dem Krieg wurde Arima aller öffentlicher Ämter enthoben. Er wurde zunächst als Kriegsverbrecher festgenommen, kam jedoch frei, ohne daß er sich vor Gericht hätte verantworten müssen.

²⁷² Wada Tsutō schrieb später im Auftrag der Regierung den „Dokumentationsroman“ *Manshū e no akogare* („Sehnsucht nach der Mandschurei“), mit dessen Hilfe noch mehr Menschen motiviert werden sollten, in die Mandschurei auszuwandern. Vgl. hierzu Anke Scherer. Op. cit.

(1903-1945), Uchiki Muraji 打木村治 (1904-1990), Yarita Ken'ichi 鑓田研一 (1892-1969), Wada Katsuichi 和田勝一 (1900-1993) und Kagiya Hiroshi 鍵山博史 (1901-?).²⁷³ Als Berater standen der Organisation unter anderem Nii Itaru 新居格 (1888-1951), Kagawa Toyohiko 香川豊彦 (1888-1960) und Sōma Gyofū 相馬御風 (1883-1950)²⁷⁴ zur Seite. Die Organisation umfaßte zwischen 40 und 50 Mitglieder, darunter neben den bereits genannten sechs Gründungsautoren Schriftsteller wie Itō Einosuke 伊藤永之介 (1903-1959), Tokunaga Sunao 徳永直 (1899-1958) und Moriyama Kei 森山啓(1904-1991), die in der Proletarischen Literaturbewegung der 20er Jahre aktiv gewesen waren. Auffallend viele Mitglieder der Organisation waren ehemals linke Autoren, die sich einer ideologischen Konversion (*tenkō* 転向) unterzogen und dem Marxismus abgeschworen hatten.²⁷⁵

Literatur, welche die Belange der ländlichen Bevölkerung aufgriff und einen Einblick in das Alltagsleben der Bauern gab, hatte es lange vor Gründung der *Nōmin bungaku konwakai* schon gegeben. Das früheste Beispiel ist der im *shasei*-Stil (写生)²⁷⁶ gehaltene Roman *Tsuchi* 土 („Erde“) von Nagatsuka Takashi 長塚節.²⁷⁷ 1924 wurde dann, zunächst unter dem

²⁷³ Vgl. Takahashi Haruo. „Nōmin bungaku konwakai“. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*. Tōkyō: Kōdansha, 1977, Bd. 4: *Jikō*, S. 424.

²⁷⁴ Nii Itaru war ein bekannter Kritiker, der Themen aus den Bereichen Gesellschaft, Kultur und Literatur aufgriff. Er war ein aufmerksamer Beobachter sozialer und kultureller Veränderungen, der in der Taishō-Zeit die Begriffe *moga* モガ („modern girl“) und *mobo* モボ („modern boy“) prägte.– Kagawa Toyohiko war ein christlicher Sozialreformer, der im Alter von 21 Jahren begann, in den Slums der westjapanischen Industriestadt Kōbe zu arbeiten. Er ist besonders bekannt für seinen autobiographischen Roman *Shisen o koete* 死線を越えて („Jenseits der Todeslinie“, Oktober 1920), in welchem er die Nöte der Arbeiter und ihr Aufbegehren gegen unmenschliche Arbeitsbedingungen schildert. – Sōma Gyofū ist vor allem als Dichter von Lyrik im freien Stil bekannt. Er studierte englische Literatur an der Universität Tōkyō und schrieb die Verse für die Universitätshymne seiner Alma mater.

²⁷⁵ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 9. Dies trifft unter anderem zu auf Tokunaga Sunao und Shimaki Kensaku.

²⁷⁶ Der *shasei*-Stil ist ein von dem Dichter Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902) aus der europäischen Landschaftsmalerei übernommener, zunächst auf den Bereich des *haiku* (俳句, traditionelles 17silbiges Kurzgedicht) und des *tanka* (短歌, traditionelles 31silbiges Kurzgedicht), später dann auf die Prosa übertragener, realistischer Stil, der außer von Shiki und seinen Schülern auch von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916; s.u., Fußnote 593) gepflegt wurde.

²⁷⁷ Die Erstveröffentlichung erfolgte 1910 in der Zeitung *Asahi shinbun*. Zu diesem Werk s. Wuthenow, Asa-Bettina. „Nagatsuka Takashis *Tsuchi* – *shaseibun* im Roman“. In: Seifert, Wolfgang u. Wuthenow, Asa-Bettina (Hrsg.). *Anbauten Umbauten. Beiträge zur Japan-Forschung. Festgabe für Schamoni, Wolf-*

Namen *Daichi no kai* 大地の会 („Mutter Erde-Gesellschaft“), eine erste Schriftstellervereinigung gegründet, die sich der „Bauernliteratur“ (*nōmin bungaku* 農民文学) widmete. Mitglieder waren unter anderem Wada Tsutō und Nakamura Seiko (中村星湖 1884-1974), die sich später für die *Nōmin bungaku konwakai* engagieren sollten. 1925 gab die Vereinigung den Band *Nōmin bungei jūrokkō* 農民文芸十六講 („16 Vorträge zur Bauernliteratur“) heraus. Im folgenden Jahr wurde die Organisation in *Nōmin bungei kai* 農民文学会 („Vereinigung für Bauernliteratur“) umbenannt. Im Oktober 1927 gründete sie die Zeitschrift *Nōmin* 農民 („Der Bauer“), die jedoch schon im Juni 1928 mit der Auflösung der Vereinigung ihr Erscheinen einstellen mußte. In den Zwanziger Jahren wandte sich auch die Proletarische Literaturbewegung den Belangen der Bauern zu und gründete eine *Nōmin bungaku kenkyūkai* 農民文学研究会 („Studienkreis Bauernliteratur“). Besonderen Auftrieb erhielt die „Bauernliteratur“ dann aber ab Mitte der 30er Jahre.²⁷⁸ Die Gründung der *Nōmin bungaku konwakai* erfolgte also zu einem Zeitpunkt, als unter den Intellektuellen großes Interesse bestand für eine Literatur, die sich der Belange der ländlichen Bevölkerung annahm.

Bei den Gründungsfeierlichkeiten der *Nōmin bungaku konwakai* gab Landwirtschaftsminister Arima der Hoffnung Ausdruck, daß auch im Bereich der Bauernliteratur ein Werk wie Hino Ashiheis *Mugi to heitai* entstehen und die neu gegründete Organisation eine Triebkraft werden möge für die Formulierung einer Staatspolitik, die zu einer „wahren Rettung der Bauern“ führe.²⁷⁹ Schon im Januar 1939 gab die *Nōmin bungaku konwakai* unter dem Titel *Tsuchi no bungaku sakuhin nenkan* 土の文学作品年鑑 („Jahrbuch der Werke einer Literatur der Erde“) einen Sammelband mit Werken der Bauernliteratur heraus. Außerdem stiftete sie einen Literaturpreis zur Förderung der Bauernliteratur, den *Arima-shō* 有馬賞²⁸⁰, und unterstützte die Mandschurei-Politik der Regierung, indem sie an der Entsendung von

gang zum 60. Geburtstag von seinen Schülern, Mitarbeitern und Kollegen. München: Iudicium, 2003, S. 153-170.

²⁷⁸ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 9.

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Dieser Preis ist weder in der Liste der Literaturpreise Japans im *Nihon kindai bungaku daijiten* (Bd. 6, 1978, S. 218ff.), noch im *Saishin bungakushō jiten* (Tōkyō: Nichigai Associates, 1989) aufgeführt, was möglicherweise von seiner geringen Bedeutung zeugt.

Autoren und Bauern auf das asiatische Festland mitwirkte. Sie trug auf diese Weise dazu bei, die Bauernliteratur zu einem Instrument der Regierungspolitik zu machen.

Ein Grund, weshalb so viele ehemals linke Autoren sich an der *Nōmin bungaku konwakai* beteiligten, dürfte darin zu sehen sein, daß das Betätigungsfeld dieser Schriftsteller aufgrund ihrer Vergangenheit eingeschränkt war und sie beispielsweise auch keine Möglichkeit hatten, sich als *jūgun sakka* 従軍作家 („Frontschriftsteller“)²⁸¹ auf den Kriegsschauplatz entsenden zu lassen, um aus eigener Anschauung über den Krieg schreiben zu können. Für diese Autoren war die *Nōmin bungaku konwakai* eine der wenigen Möglichkeiten, einen Beitrag zur Unterstützung der Regierungspolitik zu leisten und in einer Zeit, in der die ganze Nation zur Mitarbeit aufgefordert war, nicht ausgeschlossen zu bleiben. Außerdem dürfte es, wie Tsuzuki Hisayoshi anmerkt, den aus der Proletarischen Literaturbewegung hervorgegangenen Autoren besonders leicht gefallen sein, sich im Bereich der Bauernliteratur zu engagieren, zum einen, da hier, ebenso wie in der Proletarischen Literaturbewegung, das politische Interesse, sich für die Belange einer bestimmten Bevölkerungsschicht einzusetzen, von zentraler Bedeutung war, zum anderen, da Methoden aus dem Bereich der Arbeiterliteratur direkt übertragen werden konnten, so etwa im didaktisch-aufklärerischen Bereich.²⁸²

Die Gründer der *Tairiku kaitaku bungei konwakai* waren überwiegend junge Autoren, die in einer für Schriftsteller schwierigen Zeit nach neuen Möglichkeiten literarischer Betätigung suchten und in den Vorgängen auf dem Festland neue Stoffe zu finden hofften. Zu ihnen gehörten Itō Sei 伊東整 (1905-1969), der in der Nachkriegszeit als Literaturkritiker Berühmtheit erlangen sollte, Araki Takashi 荒木巍 (1905-1950), Fukuda Kiyoto 福田清人 (1904-

²⁸¹ Wörtlich: „Schriftsteller, die dem Militär folgen“. Der Ausdruck *jūgun* 従軍 hat zwei Bedeutungen: Zum einen bezeichnet er den Sachverhalt, daß Angehörige des Militärs zum Kämpfen an den Kriegsschauplatz gehen; zum anderen steht er für den Sachverhalt, daß Personen, die keine Armeeingehörige sind, sich dem Militär anschließen und an die Front fahren, um von dort zu berichten oder dort Informationen zu sammeln (s. *Nihon kokugo daijiten*, Bd. 5, s.v. „jūgun“). Daneben gab es während des Fünfzehnjährigen Krieges auch sogenannte *jūgun ianfu* 従軍慰安婦 („Armeetrösterinnen“, „Trostfrauen der Armee“). Es handelt sich hierbei um eine euphemistische Bezeichnung für koreanische Zwangsprostituierte. Bei *jūgun sakka* und *jūgun ianfu* handelt es sich um Neubildungen nach dem Muster bereits etablierter Ausdrücke wie *jūgun kangofu* 従軍看護婦 („Armeekrankenschwester“), *jūgun kisha* 従軍記者 („Kriegskorrespondent“), *jūgunsō* 従軍僧 („Armeepriester“) oder *jūgun i* 従軍医 („Armeearzt“).

²⁸² Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 9.

1995) und Takami Jun 高見順 (1907-1965), die bei ihrem Vorhaben von Vertretern des Kolonialministeriums unterstützt wurden.²⁸³ Den Vorsitz über die Organisation führte Kishida Kunio. Zu den Mitgliedern zählten zahlreiche Autoren aus dem Umfeld der Zeitschriften *Jinmin bunko* („Volksbibliothek“) und *Kōdō* 行動 („Handeln“).²⁸⁴ Die *Tairiku kaitaku bun-gei konwakai* brachte im Oktober 1939 eine Anthologie mit dem Titel *Kaitaku chitai: tairiku kaitaku shōsetsu* 開拓地帯—大陸開拓小説 („Neu erschlossene Gebiete: Erzählprosa über die Kolonisierung des Festlandes“) heraus. Ihre Hauptaufgabe sah die Organisation darin, „herausragende literarische Werke, die zur Kolonisierung des Festlandes beitragen, zu empfehlen und zu prämiieren“²⁸⁵ sowie Möglichkeiten zur Besichtigung der Siedlungen in den besetzten Gebieten und zur Beschäftigung mit der Kolonisierung des Festlandes anzubieten.

In regierungsnahen Schriftstellerorganisationen wie den beiden genannten waren, wie bereits angedeutet, zahlreiche ehemalige linke Schriftsteller, des weiteren junge Autoren, die sich noch keinen Namen gemacht hatten, sowie sogenannte „*heitai sakka* 兵隊作家“, also Schriftsteller, die als Soldaten an der Front standen, aktiv. Die bereits etablierten Schriftsteller der *bundan*, des literarischen Establishments, hingegen unterstützten die Kriegsanstrengungen der Regierung weniger durch neu gegründete Organisationen, sondern vielmehr im Rahmen der sogenannten „Bewegung für Literatur an der Heimatfront“ (*Bungei jūgo undō* 文芸銃後運動). Es handelte sich um eine Serie von Vortragsreisen, welche vom japanischen Schriftstellerverband mit Unterstützung von Verlagen wie *Bungei shunjū sha*, *Ōsaka Mainichi shinbun sha* und *Tōkyō Nichinichi shinbun sha* organisiert wurden. Die Schriftsteller fanden sich zu kleinen Gruppen zusammen, die gemeinsam ganz Japan sowie Korea, Taiwan, die Mandschurei und Sachalin bereisten. Die erste dieser Vortragsreisen, bei welcher Kikuchi Kan, Kume Masao, Kishida Kunio, Yokomitsu

²⁸³ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 10.

²⁸⁴ Bei der *Kōdō* handelte es sich um eine im Oktober 1933 von Abe Tomoji 阿部知二 und anderen gegründete Monatszeitschrift, die sich vor allem gegen die romantischen Tendenzen der Zeitschrift *Bungakukai* 文学会 wandte; sie hatte bis September 1935 Bestand. Zur *Jinmin bunko* s. unten, Kap. IV.2.1 dieser Studie.

²⁸⁵ Zit. nach Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 10.

Riichi 横光利一 (1898-1947)²⁸⁶, Yoshikawa Eiji, Nakano Minoru 中野実 (1901-1973) und Hayashi Fumiko in acht Städten Ost- und Westjapans sprachen, fand im Mai 1940 statt. Danach wurde fast jeden Monat eine solche Vortragsreise organisiert. Nach Ausbruch der Feindseligkeiten mit den USA am 8.12.1941 wurden die Vortragsreisen unter der Bezeichnung *Bungei hōkoku undō kōenkai* 文芸報国運動講演会 („Vortragsveranstaltungen im Rahmen der Bewegung für den Dienst der Schriftsteller am Vaterland“) fortgesetzt, und zwar bis Ende des Jahres 1942.²⁸⁷ Insgesamt nahmen etwa 200 Autoren und Autorinnen daran teil.

II.2.2.2 Die *Nihon bungaku hōkoku kai*

Das literarische Establishment reagierte sofort auf Premier Konoes „Bewegung für das Neue System“ (*Shintaisei undō*). Im September 1940, kurz nach der Bildung des zweiten Kabinetts Kono, führte der japanische Schriftstellerverband eine Besprechung zu diesem Thema durch, bei der man beschloß, die „Bewegung“ zu unterstützen.²⁸⁸ Man bildete noch im September ein Vorbereitungskomitee (*Bundanshintaisei junbi iinkai* 文壇新体制準備委員会, „Komitee der literarischen Welt zur Vorbereitung des Neuen Systems“), welches die bestehenden Schriftstellerorganisationen zur Mitwirkung aufforderte. Im Oktober wurde die *Nihon bungei chūō kai* 日本文芸中央会 („Zentrale Vereinigung der japanischen Schriftsteller“) gegründet, die Koordinierungsaufgaben übernehmen sollte. Bestrebungen zur Unterstützung der *Shintaisei undō* gab es in allen Bereichen des literarischen Lebens. Diese mündeten schließlich in die Gründung einer zentralen, alle Bereiche umfassenden Organisation, der *Nihon bungaku hōkoku kai* 日本文学報国会 („Patriotische Vereinigung der japanischen Schriftsteller“), die sich am 18. Juni 1942 konstituierte.²⁸⁹ Alle bis dahin bestehenden

²⁸⁶ Zu Yokokimitsu s. Kap. IV.2.3 dieser Studie.

²⁸⁷ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 22.

²⁸⁸ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 11 ff.

²⁸⁹ Bereits am 26. Mai 1942 hatte eine Versammlung der Schriftsteller zur Vorbereitung der Gründung der *Nihon bungaku hōkoku kai* stattgefunden, an der ca. 300 Autoren teilnahmen. Vgl. Hashimoto Michio. „Jūgonen sensōka no genron, kyōiku to konnichi no mondai“. In: *Keiō gijuku Shiki kōkō kiyō*, 15, (März 1985), S. 48. Deshalb wird bisweilen auch der 26. Mai als Gründungsdatum angegeben. Vgl. Keene, Donald. „The Japanese and the Landscapes of War“. In: Ders. *Appreciations of Japanese Culture*. Tōkyō: [u.a.]: Kodansha International, 1981 (1971), S. 308.

Schriftstellerorganisationen gingen in der *Nihon bungaku hōkoku kai* auf, die unter die direkte Kontrolle des *Naikaku jōhōkyoku* und damit der Militärs gestellt wurde. An der Gründungsfeier, bei welcher auch der damalige Ministerpräsident Tōjō Hideki anwesend war, nahmen mehr als 2000 Personen teil.²⁹⁰ Was das Wesen und die Zielsetzung dieser Organisation betrifft, so heißt es dazu im „Literarischen Jahrbuch“ (*Bungei nenkan* 文芸年鑑) des Jahres 1943:

„Die *Nihon bungaku hōkoku kai* ist eine der Regierung angegliederte Organisation, und zwar insofern, als sie der Kontrolle durch die dritte Abteilung des fünften Referats des Informationsamtes des Kabinetts (*naikaku jōhōkyoku*) untersteht; es handelt sich um eine gemeinnützige Körperschaft, deren Ziel es ist, an der Durchführung und Umsetzung der nationalen Politik mitzuwirken, indem sie stets den Bitten der Regierung folgt und sich aus freien Stücken dafür einsetzt, die nationale Politik (*kokusaku*) überall bis in alle Einzelheiten bekannt zu machen und dafür zu werben.“²⁹¹

Vorsitzender der *Nihon bungaku hōkoku kai* wurde Tokutomi Sohō 徳富蘇峰 (1863-1957), Geschäftsführer Kume Masao. Weitere engagierte Mitglieder in Führungspositionen waren Nakamura Murao 中村武羅夫 (1886-1949), Yoshikawa Eiji und Kikuchi Kan. Die Organisation war gegliedert in acht nach literarischen Genres unterschiedene Sektionen, die eine gewisse Unabhängigkeit genossen und auch separat agierten. So gab es u.a. Sektionen wie „Lyrik“, „Drama“, „Erzählprosa“ usw. In den einzelnen Sektionen wurden genaue Pläne zur Produktion ideologisch konformer Werke erstellt.²⁹² Der Prosaautor Dazai Osamu 太宰治 (1909-1948) erhielt den Auftrag, einen Roman über den chinesischen Schriftsteller Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) zu schreiben.²⁹³ *Sekibetsu* 惜別 („Abschiedsschmerz“) wurde allerdings erst bei Kriegsende fertiggestellt und konnte deshalb die von der Obrigkeit gewünschte Wirkung nicht mehr entfalten.

²⁹⁰ Später wuchs die Zahl der Mitglieder auf über 3000 an.

²⁹¹ Zitiert nach Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 11-12.

²⁹² Keene, Donald, a.a.O., und Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*. Princeton, N.J. 1983, S. 335.

²⁹³ Mitchell, Richard H, a.a.O.

Zu den wichtigsten Aktivitäten der Dachorganisation gehörte die Durchführung dreier Großkonferenzen mit Schriftstellern aus Japan und den zur „Großostasiatischen Wohlstandssphäre“ (*Dai Tōa kyōeiken* 大東亜共栄圏) deklarierten asiatischen Gebieten. Die teilnehmenden Schriftsteller wurden aus den von Japan besetzten Gebieten als Delegierte entsandt. Diese Konferenzen trugen die Bezeichnung *Dai Tōa bungakusha taikai* 大東亜文学者大会 („Großkonferenz der Schriftsteller Großostasiens“). Die erste der drei Großkonferenzen fand im November 1942 statt, die zweite im August 1943 und die dritte im November 1944. Veranstaltungsort war in den ersten beiden Fällen Tōkyō, im dritten Fall Nanking. Zu den Betätigungsfeldern der Organisation gehörten überdies die Durchführung von Vortragsreisen arrivierter Schriftsteller in ganz Japan unter der Bezeichnung *Bungei hōkoku undō kōenkai* (文芸報国運動講演会 („Vortragsveranstaltungen im Rahmen der Bewegung für den Dienst der Schriftsteller am Vaterland“)) und die Kompilation von Werken zur Stärkung von Nationalismus und patriotischen Gefühlen in der Bevölkerung, wie zum Beispiel das *Aikoku hyakunin isshu* 愛国百人一首 („100 Patriotische Gedichte von einhundert Dichtern“)²⁹⁴, das erstmals im November 1942 in den Tageszeitungen der Hauptstadt veröffentlicht wurde. Bei den Vortragsveranstaltungen, die unter der Bezeichnung *Bungei hōkoku undō kōenkai* stattfanden, handelte es sich um die Fortsetzung der bereits oben in Kapitel II.2.2.1 erwähnten *Bungei jūgo undō kōenkai*, die bis zum Ausbruch des Krieges mit den USA stattfanden.

Außerdem gab die *Nihon bungaku hōkoku kai* auch ein eigenes Bulletin heraus, das den Titel *Bungaku hōkoku* 文学報国 trug.

Die *Nihon bungaku hōkoku kai* war die größte regierungsnahe Schriftstellerorganisation der Kriegsjahre.

²⁹⁴ Es handelt sich um eine Sammlung von als „patriotisch“ angesehenen Gedichten (*tanka*) der vormodernen japanischen Literatur (vom *Man'yōshū* (um 750) bis zur Bakumatsu-Zeit (Mitte des 19. Jh.). Im Mai 1943 erschien ein ausführlicher Kommentar von Kawata Jun, Mitglied der Auswahlkommission für die Sammlung und ehemals links gerichteter Lyriker. Vgl. a. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 12 u. S. 26.

II.2.2.3 Exkurs: Schriftsteller an die Front

Von den ersten Erklärungen zur Unterstützung der „Neuen Ordnung“ Prinz Konoes bis zur Gründung der *Nihon bungaku hōkoku kai* hatte es nahezu zwei Jahre gebraucht. In der Zwischenzeit wurden jedoch die Schriftsteller anderweitig seitens des Militärs zur Mitarbeit rekrutiert: Seit Spätherbst 1941, kurz vor Beginn des Krieges mit den USA, wurden zahlreiche Schriftsteller und andere im kulturellen Bereich Tätige wie Maler, Fotografen, Filmemacher usw. zum Kriegsdienst eingezogen und ohne genaue Angabe des Bestimmungsortes nach Südostasien (u.a. nach Java, Borneo, Birma sowie auf die Philippinen) geschickt.²⁹⁵ Sie kehrten in der Regel ein gutes Jahr später nach Japan zurück. Ihre Berichte vom Kriegsschauplatz, ihre Kriegstagebücher usw. wurden zum Teil in vom Militär kompilierten und herausgegebenen Sammelbänden der Öffentlichkeit vorgelegt. Besonders die Marine entwickelte eine rege Herausgebere Tätigkeit und veröffentlichte Werke wie *Dai Tōa sensō to teikoku kaigun* 大東亜戦争と帝国海軍 („Der Großasiatische Krieg und die Reichsmarine“, Mai 1942) oder *Kaigun senki* 海軍戦記 („Kriegstagebücher der Marine“, 4 Bände, 1942).²⁹⁶ Dies zeugt davon, welche große Bedeutung das Militär seit Beginn der Kampfhandlungen mit den USA der Propaganda beimaß.

Am 7. Dezember 1941 erfolgte der japanische Angriff auf die in Pearl Harbor stationierte amerikanische Pazifikflotte.²⁹⁷ Diese Wende im außenpolitischen Geschehen führte dazu, daß die kritischen Stimmen unter den Intellektuellen, die sich skeptisch zum Krieg mit China geäußert hatten, verstummten.²⁹⁸ Gegen den Krieg mit den USA hatte offenbar kaum jemand mehr etwas einzuwenden, und es hatte den Anschein, als stelle sich das gesamte japanische Volk hinter die Kriegsanstrengungen.²⁹⁹ Tatsächlich zögerten viele Schriftsteller und Intellektuelle noch, als es um die Unterstützung des Krieges gegen China ging; dieselben Personen jedoch gaben jegliche Zurückhaltung auf, als der Krieg mit Großbritannien und

²⁹⁵ Vgl. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 12.

²⁹⁶ Ebenda.

²⁹⁷ Nach japanischem Datum erfolgte der Angriff am 8. Dezember.

²⁹⁸ S. Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 25.

²⁹⁹ Ebenda.

den USA ausbrach. Für den Kampf gegen die Mächte im Westen begeisterten sich nahezu alle, fieberten mit und brachen in Jubel aus, wenn die japanische Armee einen Sieg errungen hatte.³⁰⁰ Hierbei mag eine Rolle gespielt haben, daß der Krieg mit den USA als Verteidigungskrieg dargestellt werden konnte, insofern als der Überfall auf Pearl Harbor als Reaktion auf den amerikanischen Ölboykott verstanden werden konnte. Außerdem förderten auch die anfänglichen Siegesmeldungen sicherlich keine kritische Haltung.

Anders als zur Zeit des „Zwischenfalls an der Marco-Polo-Brücke“ wurden nun, nach Ausbruch des Pazifischen Krieges, nicht mehr nur Schriftsteller, die sich freiwillig dazu bereit erklärten, als Kriegsberichterstatter an die Front geschickt, sondern man griff nun zu dem Mittel der Zwangsrekrutierung von Autoren.³⁰¹ So wurden zahlreiche Schriftsteller als „Angehörige des Nachrichtenkorps“ (*hōdō han'in* 報道班員) zum Militär eingezogen und nach Südostasien, insbesondere auf die Philippinen, nach Birma und Java geschickt. Die Schriftsteller, die auf diese Weise an den Kriegsschauplatz gelangten, waren gemeine Soldaten, die dem Heer oder der Marine angehörten. Dies ist ein großer Unterschied zu den *jūgun kisha* 従軍記者, den Kriegsberichterstattern der 1930er Jahre, die sich als Zivilpersonen im Dienste eines Zeitungs- oder Zeitschriftenverlags immer noch eine gewisse Unabhängigkeit bewahren konnten.

³⁰⁰ Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 13.

³⁰¹ Tsuzuki Hisayoshi. Op. cit., S. 26.

III. DER BIOGRAPHISCHE KONTEXT

III.1 Hirotsu Kazuo – Leben und Werk

Hirotsu Kazuo wurde am 5.12.1891 in Tōkyō/Ushigome³⁰² als zweiter Sohn des Schriftstellers Hirotsu Ryūrō 広津柳浪 (1861-1928) geboren, der während seiner Hauptschaffensperiode der literarischen Gruppe Ken'yūsha 硯友社 („Freunde des Tuschsteins“)³⁰³ angehörte. Ryūrō, der besonders durch seine „tragischen Erzählungen“ (*hisana shōsetsu* 悲惨小説)³⁰⁴ bekannt war, stand um die Jahrhundertwende gerade auf der Höhe seines Ruhms. Dieser

³⁰² Ushigome liegt im heutigen Stadtbezirk Shinjuku-ku. – Die in diesem Kapitel gemachten Angaben zu Leben und Werk Hirotsu Kazuos stützen sich vor allem auf folgende Quellen: 1. Hirotsu Kazuo. „Nengetsu no ashioto“. In: *HKZ*, Bd. 12. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1974), S. 7-291; 2. Yamamoto Yasuo. „Hirotsu Kazuo nenpu“. In: *Kikuchi Kan, Hirotsu Kazu shū*. Tōkyō: Chikuma shobō, 1984 (¹1974), S. 482-489 (= Chikuma gendai bungaku taikai; 27); „Hirotsu Kazuo nenpu“. In: *Hirotsu Kazuo, Uno Kōji, Kasai Zenzō shū*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1978 (¹1970), S. 521-534 (= *Nihon kindai bungaku taikai*; 40).

³⁰³ Bei der *Ken'yūsha* handelte es sich um eine 1885 gegründete literarische Gruppe um den jungen, erfolgreichen Prosaautor Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867-1903), die an die Tradition der Erzählliteratur (*gesaku* 戯作) der Edo-Zeit (1600-1868) anknüpfte. Tatsächlich war die Vereinigung der „Freunde des Tuschsteins“ der einflussreichste Schriftstellerzirkel der Jahrhundertwende. Ihr Organ war die Zeitschrift *Garakuta bunko* 我楽多文庫 („Plunderbibliothek“, 1885-1889). Nach dem Tod Ozaki Kōyōs verlor die Gruppe bald an Bedeutung und wurde schließlich von den Autoren des Naturalismus verdrängt. Vgl. Powell, Irena. *Writers and Society in Modern Japan*. London / Basingstoke: Macmillan, 1983. Vgl. auch Königsberg, Matthew. „Die Herausbildung des Stils in der Prosaliteratur der Meiji-Zeit: Am Beispiel Ozaki Kōyōs“. *Referate des 9. deutschsprachigen Japanologentag, Zürich, 22.-24. Sept 1993*. Bern u.a.: Peter Lang, 1994, S. 94-101 (= *Asiatische Studien/ Études Asiatiques*, 48. Nr. 1, 1994) sowie ders. Ozaki Kōyō (1867-1903). Literarisches Schaffen zwischen Tradition und Moderne. Der *Ken'yūsha*-Dichterkreis und die Erfindung des japanischen Realismus. Eine diskursorientierte Werkanalyse. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 2008 (= *Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V.* Hamburg; Bd. 146). Zu Ozaki Kōyō s. a. Kornicki, Peter F. *The Reform of Fiction in Meiji Japan*. London: Ithaca Press, 1982.

³⁰⁴ *Hisana shōsetsu* ist ein zeitgenössischer Ausdruck für Erzählungen, die thematisch tragische Ereignisse aufgreifen und im Milieu der Unterschicht spielen. Hirotsu Ryūrōs „tragische Erzählungen“ sind bekannt dafür, daß sie anschaulich das Elend der Armen schildern. Sie behandeln somit einen ähnlichen Stoff, wie ihn später auch die Naturalisten für ihre Werke wählen sollten, doch weisen sie im Gegensatz zu den naturalistischen Werken eine unrealistische Fabel auf. Während ein unvorhergesehenes und erzähltechnisch unmotiviertes Ereignis nach dem anderen geschieht, stürzen die Figuren in immer tieferes Elend.

Umstand brachte es mit sich, daß Hirotsu Kazuo schon früh in engem Kontakt mit Vertretern des literarischen Establishments (*bundan* 文壇) stand.³⁰⁵

1898 wurde Hirotsu in die Akagi-Grundschule in Tōkyō eingeschult. Im selben Jahr starb seine Mutter im Alter von siebenundzwanzig Jahren an Schwindsucht. Vier Jahre später, im Februar 1902, heiratete der Vater erneut, und die Familie zog in den Tōkyōer Stadtteil Azabu³⁰⁶, wo Hirotsu die Nanzan-Grundschule besuchte. 1904 trat er in die Azabu-Mittelschule ein, die durch eine besonders liberale Atmosphäre gekennzeichnet war.³⁰⁷

Ungeachtet des Milieus, in dem er aufwuchs, fand Hirotsu lange keinen Zugang zur Literatur. Erst in den letzten Jahren der Mittelschule entwickelte er Interesse und Verständnis dafür.³⁰⁸ Sein literarisches Schlüsselerlebnis war im Jahr 1907 die Lektüre der Erzählung *Yōkaiga* 妖怪画 („Gespensterbild“) von Masamune Hakuchō 正宗白鳥 (1879-1962)³⁰⁹, deren nihilistischer und skeptischer Grundton Hirotsu zutiefst berührte und in ihm erstmals den Wunsch weckte, sich intensiver mit erzählender Prosa zu befassen. Allerdings hatte Hirotsu schon vor diesem Erlebnis zaghaft begonnen, selber kleine Texte zu verfassen und in verschiedenen Zeitschriften zu veröffentlichen. Er wählte sich dazu Zeitschriften aus, die einen Wettbewerb für kurze Erzählprosa ausgeschrieben hatten. Da sein Vater, wie Hirotsu selber angibt, nicht wünschte, daß er sich als Schriftsteller betätigte, schrieb er in dieser Zeit unter verschiedenen Pseudonymen. Mit seinen Zuschriften war Hirotsu meist erfolgreich. Viele seiner kleinen Erzählungen wurden für die Veröffentlichung ausgewählt, und mehrere Male

³⁰⁵ In seinem Haus ging unter anderem der Schriftsteller Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939) ein und aus, und Nagai Kafū, der später als Schriftsteller des Ästhetizismus berühmt werden sollte, war vor seinem Auslandsaufenthalt Schüler von Hirotsu Ryūrō.

³⁰⁶ Azabu liegt im heutigen Stadtbezirk Minato-ku.

³⁰⁷ Hirotsu schreibt darüber ausführlich in seinen Memoiren (vgl. *Nengetsu no ashioto* 年月のあしおと, Kap. 18 u. Kap. 22). Die Erziehung, die Hirotsu in seiner Mittelschulzeit genoß, war für seine Lebenseinstellung und vor allem für seine spätere Ablehnung des Militarismus von großer Bedeutung (vgl. Terada Seiichi. „Hirotsu Kazuo to sensō“. In: *Bungakuteki tachiba*, Nr. 2 (1988), S. 108f.).

³⁰⁸ Vgl. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 19 passim.

³⁰⁹ Vgl. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 19. *Yōkaiga* erschien im Juli 1907 im Waseda-Sonderheft der Zeitschrift *Shumi* 趣味. Hirotsu kaufte das Heft, um darin einen Text des Essayisten Iwamoto Sohaku 岩本素白 (1886-1933) zu lesen, der zu dieser Zeit sein Aufsatz-Lehrer an der Azabu-Mittelschule war.

gewann er auch ein Preisgeld.³¹⁰ Bald begann er, auch in der Zeitung *Yorozu chōhō*³¹¹ 万朝報 sowie (ab 1910) in der Zeitschrift *Bungei kurabu* 文芸倶楽部³¹² zu veröffentlichen. Neben dem Talent für das Schreiben zeigte sich in diesen Jahren auch seine Begabung für das Zeichnen: Kurz nach dem Ende des Russisch-Japanischen Krieges (1904-1905) sandte er bei der Zeitung *Jiji shinpō* 時事新報³¹³ eine politische Karikatur ein, die ebenfalls veröffentlicht und mit einem Preisgeld ausgezeichnet wurde.³¹⁴

Nach Abschluß der Mittelschule dachte Hirotsu daran, eine Kunstakademie zu besuchen, doch da sein Vater ihm nun zum Literaturstudium riet, schrieb er sich im Jahre 1909 in den Vorbereitungskurs der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Waseda ein.³¹⁵ Ein Jahr später nahm er dort das Studium der englischen Literatur auf. Zu seinen Lehrern gehörten bekannte Schriftsteller und Literaturtheoretiker wie Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935) und Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871-1918).³¹⁶ Nicht wenige seiner Studi-

³¹⁰ Vgl. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 20.

³¹¹ Die Tageszeitung *Yorozu chōhō*, die durch die Veröffentlichung von Bearbeitungen und Übersetzungen westlicher Romane in Fortsetzungen sowie durch sensationell aufgemachte Reportagen über soziale Fragen populär wurde, war 1892 von dem Journalisten und Schriftsteller Kuroiwa Ruikō 黒岩涙香 (1862-1920) gegründet worden. (Zu Kuroiwa Ruikō s.a. Kap. IV.3.2.6, Abschnitt (d) der vorliegenden Studie).

³¹² Die *Bungei kurabu* war eine im Januar 1895 (Meiji 28) gegründete kommerzielle Literaturzeitschrift des einflußreichen Verlags Hakubunkan 博文館 (Tōkyō), die bis Januar 1933 Bestand hatte und die vor allem von den Autoren der *Ken'yūsha* genutzt wurde.

³¹³ Bei der *Jiji shinpō* handelte es sich um eine von dem Aufklärer Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1834-1901) im Jahre 1882 gegründete Tageszeitung, die bis 1936 bestand.

³¹⁴ Vgl. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 20.

³¹⁵ Vgl. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 21, S. 68-69, und *Wakaki hi*, Kap. 4, S. 59-60. Die Universität Waseda (*Waseda daigaku* 早稲田大学), gegründet 1882 von Ōkuma Shigenobu 大隈重信 unter dem Namen *Tōkyō senmon gakkō* 東京専門学校, ist die renommierteste Privatuniversität Japans. Sie liegt im Tōkyōer Stadtteil Shinjuku. Die Umbenennung in *Waseda daigaku* erfolgte 1902. Zahlreiche berühmte Schriftsteller, Politiker und Journalisten Japans sind Absolventen dieser Universität. Da hier der berühmte Autor, Shakespeare-Übersetzer und Miterneuerer des japanischen Theaters Tsubouchi Shōyō (s.u., Fußnote 316) lehrte, wurde 1928 ein Museum mit dem Namen *Waseda daigaku Tsubouchi hakushi kinen engeki hakubutsukan* 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 („Theatermuseum zur Erinnerung an Dr. Tsubouchi“) eingerichtet. Dabei handelt es sich um das einzige Theatermuseum Japans.

³¹⁶ Vgl. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 21 u. 27. Tsubouchi Shōyō, der vor allem für seine Shakespeare-Übersetzungen und die literaturtheoretische Schrift *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 („Das Wesen des Romans“, 1885-86) bekannt ist, unterrichtete ab 1883 an der damals noch *Tōkyō senmon gakkō* genannten Universität. Der Kritiker und Bühnenautor Shimamura Hōgetsu, der zusammen mit Shōyō an der Reform des ja-

enkollegen waren später ebenfalls schriftstellerisch tätig, so etwa Tanizaki Seiji 谷崎精二 (1890-1971)³¹⁷, Minegishi Kōsaku 峰岸幸作 (1889-1919) oder Imai Hakuyō 今井白楊 (1889-1917).

Hirotsus Studienzeit an der Universität fiel zusammen mit der Blütezeit des japanischen Naturalismus (*shizenshugi* 自然主義), dessen Hochburg die Universität Waseda war. So verwundert es nicht, daß Hirotsu besonderes Interesse für die Werke des Naturalismus zeigte und auch in seinem klaren und realistischen Stil davon beeinflusst war. Großen Einfluß übte jedoch auch die russische Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf ihn aus, mit der er sich intensiv beschäftigte, insbesondere Anton Čechov (1860-1904) und Michail Petrovič Arcybašev (1878-1927), über die er im Frühjahr 1913 seine Examensarbeit schrieb.³¹⁸

Noch während seiner Studienzeit gründete er zusammen mit Studienkollegen (u.a. Funaki Shigeo 舟木重雄 (1884-1951³¹⁹), Mitsumochi Kiyoshi 光用穆 (1885-1952), Sōma Taizō 相馬泰三 (1885-1952) und Kasai Zenzō 葛西善蔵 (1887-1928)) die private Literaturzeitschrift *Kiseki* 奇跡 (wörtlich: „Wunder“), deren Gründungsnummer im September 1912 erschien. In dieser Zeitschrift (sie bestand bis Mai 1913) veröffentlichte Hirotsu sowohl

panischen Theaters arbeitete, wurde 1905 Dozent für englische und europäische Literatur an der Universität Waseda. Bei ihm hörte Hirotsu Vorlesungen über Ästhetik.

³¹⁷ Der Anglist und Erzähler Tanizaki Seiji war der jüngere Bruder Tanizaki Jun'ichirōs.

³¹⁸ Der Titel der Arbeit lautete *Chēhofu to Arutsibāšefu* チェーホフとアルツィバアシェフ („Čechov und Arcybašev“). Michail Petrovič Arcybašev war ein pessimistisch-erotischer russischer Erzähler, Dramatiker und Essayist, dessen bekanntestes Werk, der Roman *Sanin* (1907), in viele Sprachen übertragen wurde. In Rußland hatte *Sanin* wegen einiger erotischer Partien ein gerichtliches Nachspiel. Die früheste nachweisbare Übersetzung des Romans *Sanin* ins Japanische in Buchform ist die von Nakamura Hakuyō 中村白葉 aus dem Jahre 1923 (Titel: *Sānin* サーニン, Verlag Kinseidō 金星堂), doch wurden die ersten Erzählungen Arcybaševs bereits gegen Ende der Meiji-Zeit (1868-1912) von Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922; s. unten, Fußnote 1186) über das Deutsche ins Japanische übertragen. Mit besonderem Interesse rezipiert wurde Arcybašev von den Mitgliedern der Gruppe *Kiseki*, der auch Hirotsu Kazuo angehörte. Neben seiner Abschlußarbeit widmete Hirotsu diesem Autor auch eine Reihe von Aufsätzen, so z. B. *Arutsibāšefu ron* アルツィバアシェフ論 („Über Arcybašev“, in: *Waseda bungaku* 早稲田文学, Mai 1917) oder *Arutsibāšefu no seimeikan* アルツィバアシェフの生命観 „(Arcybaševs Vorstellung von Lebenskraft“, in: *Waseda bungaku*, Juni 1917). Auch der Titel von Hirotsus berühmter Essaysammlung *Sakusha no kansō* (s.o., S. 12 dieser Studie) wurde einem Aufsatz Arcybaševs entlehnt. Hirotsu interessierte vor allem die Tatsache, daß Arcybašev über die Abgründe des Lebens schrieb: Immer wieder thematisierte er Menschen in tiefer Verzweiflung, die den Freitod wählen.

³¹⁹ Zu Funaki Shigeo s. Kap. IV.3.2.6.2, Abschnitt (1), S. 357 dieser Studie.

Übersetzungen als auch eigene Erzählungen.³²⁰ Die Gruppe um die *Kiseki*, der sich später auch Tanizaki Seiji anschloß, zeichnete sich vor allem durch ihre Nähe zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts aus und setzte sich u.a. mit Čechov, Tolstoj, Turgenev, Dostoevskij, Gogol, Gončarov, Gorkij, Andreev und Arcybašev auseinander.³²¹

Zu der Zeit, als Hirotsu das Universitätsstudium aufnahm, lebte seine Familie in großer materieller Not, da der Vater nach dem Russisch-Japanischen Krieg (1904-1905), als sich der Naturalismus zur vorherrschenden literarischen Strömung in Japan entwickelte und die ehemals erfolgreichen Autoren der *Ken'yūsha* verdrängte, seine schriftstellerische Tätigkeit einstellte, so daß die Familie kein Einkommen mehr hatte. Hirotsu bemühte sich deshalb seit seinem Eintritt in den Vorkurs der Universität Waseda, durch die Anfertigung von Übersetzungen aus dem Englischen einen Beitrag zum Lebensunterhalt zu leisten und zumindest seine Studiengebühren selbst zu tragen. Für seine Übersetzungen wählte er Artikel aus ausländischen Zeitschriften oder Erzählungen westlicher Autoren (u.a. Čechov). Die übersetzten Texte veröffentlichte er mit Hilfe von Freunden seines Vaters (insbesondere Iwaya Sazanami 岩谷小波 und Ishibashi Shian 石橋思案³²²) in literarischen Zeitschriften wie *Bungei kurabu* oder *Bōken sekai* 冒険世界.³²³

Nach Abschluß seines Studiums im April 1913 wollte Hirotsu zunächst keine feste Stelle antreten, sondern verdiente sich seinen Lebensunterhalt mit der Übersetzung von

³²⁰ In der Gründungsnummer vom September 1912 war Hirotsu mit einer eigenen Erzählung präsent, die den Titel *Yoru* 夜 („Abend“) trug. Weitere Erzählungen erschienen in *Kiseki* 1913/2 (*Akushu* 握手 („Der Händedruck“) und 1913/3 (*Tsukaretaru shi* 疲れたる死 („Tod aus Erschöpfung“). In *Kiseki* 1912/10 veröffentlichte Hirotsu die Übersetzung einer Erzählung von Wedekind unter dem Titel *Gisei* 犠牲 („Opfer“). Die Übersetzung einer Erzählung von Čechov (*Nemutai atama* ねむたい頭 („Der schwere Kopf“) erschien im Januar-Heft 1913.

³²¹ Die Erforschung der Zeitschrift *Kiseki* und ihres Beitrags zur Entwicklung der modernen Literatur Japans ist ein Desideratum. Von den neun Heften der *Kiseki* gibt es eine sehr schöne Faksimile-Ausgabe vom Archiv für Moderne Literatur *Nihon kindai bungakukan*, wodurch eine gut zugängliche und zuverlässige Textvorlage gegeben ist. (Vgl. *Kiseki fukkokuhan*. Tōkyō: Nihon kindai bungakukan, 1970).

³²² Ishibashi Shian (1867-1927) war Gründungsmitglied der *Ken'yūsha*. Iwaya Sazanami (1870-1933) gehörte ebenfalls der *Ken'yūsha* an und war ein erfolgreicher Jugendbuchautor. Beide ermöglichten es Hirotsu Kazuo, seine Übersetzungen in den vom Verlagshaus Hakubunkan verlegten Zeitschriften zu veröffentlichen.

³²³ Die Zeitschrift *Bōken sekai* existierte von Januar 1908 bis Dezember 1919.

Maupassants Roman *Une vie* (erschienen 1883)³²⁴. Hirotsus Übersetzung, die erstmals im Oktober 1913 unter dem Titel *Onna no isshō* 女の一生 („Das Leben einer Frau“) im Verlag Uetake shoin 植竹書院 erschien, wurde ein Bestseller.³²⁵

Im April 1914 wurde Hirotsu für drei Monate zum Reservedienst eingezogen. Während dieser Zeit erkrankte sein Vater. Dies veranlaßte Hirotsu, nach seiner Entlassung vom Militär eine feste Stelle beim Zeitungsverlag *Maiyū shinbun sha* 毎夕新聞社 anzutreten, um ein regelmäßiges Einkommen zu haben, mit dem er auch die Arztkosten für den Vater bezahlen konnte. Da ihm diese Tätigkeit jedoch nicht zusagte, gab er die Stelle bereits nach einem halben Jahr wieder auf³²⁶ und beteiligte sich dann zusammen mit seinem Freund, dem Schriftsteller Uno Kōji 宇野浩二 (1891-1961)³²⁷, an der Übersetzung von Tolstojs *Krieg und Frieden*.³²⁸ Im Januar 1916 begann er, in der neugegründeten Zeitschrift *Kōzui igo* 洪水以後 („Nach der Sintflut“) Essays und Kritiken zu veröffentlichen. Bis April 1916 betreute er die Sparte „Literaturkritik“ dieser Zeitschrift.³²⁹ Mit den hier veröffentlichten Aufsätzen wurde

³²⁴ Hirotsu benutzte für seine Übertragung ins Japanische, ebenso wie bei seinen Übersetzungen russischer Literatur, eine englische Vorlage.

³²⁵ S. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 39, S. 126-127.

³²⁶ Hirotsu arbeitete insgesamt von Juli 1914 bis Februar 1915 in der Redaktion der *Maiyū shinbun*.

³²⁷ Der Erzähler Uno, der wie Hirotsu an der Universität Waseda englische Literatur studiert hatte, war einer von Hirotsus engsten Freunden. Sein Erstlingswerk, für das er im literarischen Establishment Anerkennung fand, war *Seijirō – Yume miru ko* 清二郎 夢見る子 („Seijirō, der Träumer“, April 1913). Nach Abbruch seines Studiums führte er ein Leben in bitterer Armut, das ihn zu Erzählungen wie *Kura no naka* 蔵の中 („Im Speicher“, 1919) und *Ku no sekai* 苦の世界 („Welt des Leidens“, 1919) animierte. Berühmt sind seine romantische Erzählung *Yamakoi* 山恋ひ („Bergliebe“) und die Geschichte *Ko o kashiya* 子を貸し屋 (etwa: „Der Kinder-Vermieter“). 1927 führten die harten Bedingungen, unter denen Uno sein Alltagsleben fristen mußte, und die ständigen Entbehrungen zu einer ersten psychischen Erkrankung. Nach seiner Entlassung aus der Nervenheilanstalt schrieb Uno nur noch streng realistisch zu nennende Werke, die seine bitteren Erfahrungen widerspiegeln. Zu Uno s. auch Hirotsus Memoiren, *Nengetsu no ashioto*, Kap. 46, 48, 61, 72, 74 passim.

³²⁸ Es handelte sich um eine vom Verlag Uetake shoin in Auftrag gegebene Übersetzung, die in Gruppenarbeit angefertigt wurde. Ob die Übersetzung, an der neben Hirotsu und Uno auch die Schriftsteller Suzuki Etsu (1886-1933) und Sōma Taizō mitarbeiteten, jemals veröffentlicht wurde, ist unklar. In der von der Parlamentsbibliothek in Tōkyō herausgegebenen Bibliographie der Übersetzungsliteratur der Meiji-, Taishō- und Shōwa-Zeit (*Meiji, Taishō, Shōwa hon'yaku bungaku mokuroku*. Hrsg. von Kokuritsu kokkai toshokan. Tōkyō 1984 (1959)) läßt sie sich nicht nachweisen.

³²⁹ Hirotsu sollte die literarischen Neuerscheinungen verfolgen und rezensieren. Für jede Nummer der zweimal im Monat erscheinenden Zeitschrift sollte er einen Beitrag schreiben. Obgleich er nur etwas mehr als drei Monate an *Kōzui igo* mitarbeitete (sein erster Beitrag erschien in der Gründungsnummer

er erstmals einer breiteren Öffentlichkeit bekannt und machte sich einen Namen als Literaturkritiker, wobei er besonders die Anerkennung des Kritikers Ikuta Chōkō 生田長江 (1882-1936) und des Schriftstellers und Übersetzers Morita Sōhei 森田宗平 (1881-1949) gewann. Große Beachtung fand Hirotsus von Februar bis März 1917 in der Zeitschrift *Torusutoi kenkyū* トルストイ研究 („Tolstoj-Studien“) veröffentlichter Aufsatz *Ikareru Torusutoi* 怒れるトルストイ („Der erzürnte Tolstoj“), mit dem er Kritik an Tolstoj, dessen moralischem Rigorismus und dem starren Festhalten an abstrakten Idealen übte, welche der russische Schriftsteller, wie Hirotsu aufzeigt, selber nicht einzulösen in der Lage war.³³⁰

Der Durchbruch als Prosaautor gelang ihm erst im Oktober 1917 mit der Erzählung *Shinkeibyō jidai* 神経病時代 („Das neurotische Zeitalter“), die in der renommierten Zeitschrift *Chūō kōron* 中央公論 erschien. Die Hauptperson Suzumoto Sadakichi, die als Journalist in der Lokalredaktion einer Tōkyōer Tageszeitung arbeitet, ist ein typischer Anti-Held: Er wird als ein nachdenklicher und melancholischer junger Mann mit großer Sensibilität und einem ausgeprägten Gerechtigkeitssinn gezeichnet, dem es jedoch an Selbstbewußtsein und Entschlußkraft mangelt. Die Schwäche seiner Persönlichkeit macht es ihm unmöglich, bewußt und überlegt zu handeln. Er lebt völlig fremdbestimmt und reagiert lediglich auf Stimuli von außen, d.h. er handelt fast immer instinktiv. Voller Idealismus und voller guter Absichten, vermag er doch selber sein Leben nicht aktiv zu gestalten. Da er gegen sein eigenes Unvermögen nichts auszurichten vermag, leidet er doppelt an seiner als völlig sinnlos empfundenen Existenz. So träumt er vom Rückzug aus der Gesellschaft, in der er so unglücklich ist. Sein sehnlichster Wunsch ist, sich aufs Land zurückzuziehen und sich in der Einsamkeit der Lektüre Tolstojs zu widmen.

vom 1.1.1916, sein letzter in der Nummer vom 11.4.1916), gelten seine Kritiken als das, was der Zeitschrift ihre literarhistorische Bedeutung verleiht (vgl. Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 59). Zu Hirotsus Verhältnis zu *Kōzui igo* s. a. Sakamoto Ikuo. „Hirotsu Kazuo to ‚Kōzui igo‘“. In: *Mita bungaku*, 12 (1987), S. 22-34. Der Begriff „Sintflut“ im Namen der Zeitschrift bezieht sich auf den Ersten Weltkrieg. Der Titel soll auf die neue Zeit nach der Katastrophe vorausdeuten. Vgl. Hirotsu Kazuo. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 51. Das erste Heft der Zeitschrift trägt das Datum des 1.1.1916. Bereits nach dem vierzehnten Heft stellte die Zeitschrift ihr Erscheinen ein.

³³⁰ Von diesem Aufsatz gibt es eine, wenn auch stark fehlerhafte, deutsche Übersetzung; s. oben, S. 13 dieser Studie.

In seinem Erstlingswerk hat der Autor den Anti-Helden karikierend überzeichnet, so daß es der Erzählung auch an Komik nicht mangelt.³³¹ Hirotsu, der die in *Shinkeibyō jidai* geschilderte Art von Charakterschwäche als Krankheit seiner Zeit diagnostizierte, greift dieses Thema auch in späteren Erzählungen immer wieder auf, so z.B. in *Futari no fukōmono* 二人の不幸者 („Die zwei Unglücklichen“, erschienen als Vorabdruck in der Zeitung *Yomiuri shinbun* 読売新聞 in der Zeit vom 20. April bis 23. Juli 1918) und *Shiji o daite* 死児を抱いて („Mit einem toten Kind im Arm“, erschienen in der Zeitschrift *Chūō kōron*, April 1919). Daneben schrieb er jedoch auch eine Reihe von kleineren Werken ohne gesellschaftskritischen Anspruch, die stark autobiographische Züge aufweisen. Hierzu zählen etwa Erzählungen wie *Kui* 悔 („Reue“, erschienen in der Zeitschrift *Taiyō* 太陽 im Januar 1919), *Morosaki yuki* 師先行 („Nach Morosaki“, erschienen in der Zeitschrift *Shinchō* 新潮, Januar 1918), *Yamori* やもり („Die Geckos“, erschienen in *Shinchō*, Januar 1919) und *Nami no ue* 波の上 („Auf den Wellen“, erschienen in der Zeitschrift *Bunshō sekai* 文章世界, April 1919).

So werden in der Regel von japanischen Literaturwissenschaftlern zwei Werkgruppen unterschieden:³³² Die Erzählungen, welche die mit dem Erstlingswerk *Shinkeibyō jidai* eingeschlagene Linie fortsetzen, werden als *seikaku hasan shōsetsu* 性格破産小説 („Erzählungen über Personen mit bankrottem Charakter“) oder *kyakkan shōsetsu* 客観小説 („objektive Erzählungen“) bezeichnet. Die zweite Werkgruppe wird unter der Bezeichnung *watakushi shōsetsu* 私小説 (auch *shishōsetsu*, dt. wörtlich „Ich-Erzählung“³³³) zusammenge-

³³¹ Vgl. etwa die Szene, in welcher Suzumoto einen Untergebenen schlägt und die Hand sich, ohne daß er weiß, wie ihm geschieht, quasi von selber in Bewegung setzt. Hier wird gezeigt, wie die ewige Unentschlossenheit des Protagonisten in Verbindung mit der Unfähigkeit zu bewußtem, überlegtem Handeln zu grotesken Situationen führt, in denen der Anti-Held fast in einen Zustand der Persönlichkeitsspaltung gerät.

³³² Vgl. *Nihon kindai bungaku daijiten*, Bd. 4, s.v. „Hirotsu Kazuo“, S. 142.

³³³ Häufig wird auch von „Ich-Roman“ gesprochen, doch die deutsche Übersetzung ist irreführend. Tatsächlich handelt es sich um eine besondere Form autobiographischen Erzählens, die aus dem japanischen Naturalismus hervorgegangen ist und nicht mit dem „Ich-Roman“ der europäischen Literatur gleichgesetzt werden kann. Vgl. hierzu Kap. IV.3.2.10 dieser Studie sowie Hijjya-Kirschner, Irmela. *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen Japanischen Literatur*. München: Iudicium, 2005 (= Iaponia Insula; 14; Erstausgabe: Wiesbaden: Steiner, 1981). Eine englische und eine japanische Übersetzung der Studie liegen ebenfalls vor.

faßt.³³⁴ Viele Werke dieser zweiten Gruppe liegen auf der Grenze zwischen Essay und fiktionaler Erzählung und zeichnen sich durch ihren ausgeprägt dokumentarischen Charakter aus.³³⁵

Die intensive Auseinandersetzung mit seinem Privatleben in den Werken aus der frühen Zeit dürfte auch mit der Tatsache in Zusammenhang stehen, daß Hirotsu in der Zeit von 1915 bis 1920 die, wie er selber sagte, „düsterste Zeit seines Lebens“ durchmachte.³³⁶ Anfang des Jahres 1915 ging er ein Verhältnis mit der Tochter seiner Vermieterin ein, obwohl er der jungen Frau keine Liebe entgegenbrachte. Da aus dieser Verbindung ein Kind hervorging (im Dezember 1915 wurde Hirotsus Sohn Kenju 賢樹 geboren), fühlte er sich verpflichtet, mit der Frau zusammenzubleiben und heiratete sie aus Verantwortungsbewußtsein. Da dieses Eheleben ihm keine Erfüllung geben konnte, dachte er wiederholt an Trennung,

³³⁴ Allerdings sind auch die Erzählungen der ersten Gruppe nicht frei von autobiographischen Elementen (so verarbeitet Hirotsu z. B. in *Shinkeibyō jidai* die Erfahrung seiner unglücklichen ersten Ehe sowie die Erlebnisse aus seiner Zeit bei der *Maiyū shinbun*), doch sind diese wesentlich weniger ausgeprägt als in den *watakushi shōsetsu* des Autors. Zudem sind die Erzählungen der ersten Gruppe wesentlich stärker fikionalisiert; der Autor, der hier bewußt mit sozialkritischer Intention schreibt, bemüht sich um Objektivierung und verallgemeinernde Darstellung. Hirotsu lag besonders viel an den *seikaku hasan shōsetsu*, zu denen er sich auch theoretisch äußerte (vgl. Hirotsu Kazuo. „Seikaku hasansha no tame ni“ 性格破産者のために. In: *Shinchō*, Dezember 1917). Von Literaturkritikern und Literaturwissenschaftlern werden jedoch die Werke der zweiten Gruppe als die literarisch gelungenere eingestuft.

³³⁵ Als Beispiele wären hier die kurze literarische Skizze *Gake* 崖 („Der Steilhang“) und die Erzählung *Honmurachō no ie* 本村町の家 („Unser Haus in Honmurachō“) zu nennen. *Gake* wurde zunächst unter dem Titel *Omoidashita koto* („Woran ich mich erinnere“) in der Zeitschrift *Shinchō* (November 1917) veröffentlicht. *Honmurachō no ie* erschien im November 1917 in *Bunshō sekai*.

Eine etwas andere Klassifizierung der Werke Hirotsus gibt Sakamoto Ikuo, der drei große Werkgruppen unterscheidet (vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi no seiritu*“, S. 54):

(a) *seikaku hasan shōsetsu* (z.B. *Shinkeibyō jidai*);

(b) *watakushi shōsetsu* und *kaisō shōsetsu* 回想小説 (Erzählungen, die auf Erinnerungen aus dem eigenen Leben beruhen und diese in nur geringfügig fikionalisierter Form darstellen);

(c) *keifumono* 系譜物 (Erzählungen, in denen das Leben von Menschen aus dem einfachen Volk dargestellt und eine Familienlinie mehr oder weniger detailliert über mehrere Generationen verfolgt wird).

Die Sinnhaftigkeit der Einführung der letztgenannten Kategorie ist zweifelhaft. Näheres s. Kap. IV.3.1 dieser Studie.

³³⁶ So formuliert es Hirotsu in seiner selbstverfaßten Jahreschronik (*nenpu* 年譜) zu dem Band *Hirotsu Kazuo shū. Kasai Zenzō shū. Uno Kōji shū*. Tōkyō: Kaizōsha, 1929, S. 166 (= *Gendai Nihon bungaku zenshū*; 48).

scheute sich jedoch davor, seiner Verantwortung zu entfliehen.³³⁷ Im März 1918 gebar ihm seine Frau eine Tochter, Momoko 桃子.³³⁸ Da er sich mit seiner Frau trotz aller Bemühungen nicht verstand, verbrachte er oft den ganzen Tag außer Haus und kehrte erst abends zurück. Erst Ende 1919 konnte er sich zur Trennung durchringen.

Im Jahr 1922 führte Hirotsu eine öffentliche Debatte mit dem Schriftsteller Arishima Takeo 有島武郎 (1878-1923)³³⁹, der – vor dem Hintergrund des allmählichen Erstarkens der sozialistischen und marxistischen Strömungen in der literarischen Welt Japans – in seiner Schrift *Sengen hitotsu* 宣言一つ („Ein Manifest“, erschienen im Januar 1922 in der Zeitschrift *Kaizō* 改造) die Klassengebundenheit der Literatur unterstrich und sich auf den Standpunkt stellte, daß der bürgerliche Intellektuelle nicht die Interessen der Arbeiterklasse vertreten könne. Zwar sympathisierte Arishima mit den Arbeitern, doch fühlte er sich angesichts der immer größer werdenden Kluft zwischen Arm und Reich machtlos und bekannte, daß er als Bürgerlicher unfähig sei, für die Arbeiter zu sprechen und sich sinnvoll für ihre Belange einzusetzen.³⁴⁰ Hirotsu setzte dem entgegen, daß Literatur nicht klassengebunden sei, sondern klassenübergreifend funktioniere. Denn, so Hirotsu, die Sensibilität des Men-

³³⁷ Vgl. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 53 passim. In dieser Zeit setzte er sich intensiv mit der Frage nach dem Verhältnis von Handlungsfreiheit und Verantwortung des Menschen in der Gesellschaft auseinander. Vgl. u. a. seinen Essay *Jiyū to sekinin ni tsuite no kōsatsu* 自由と責任についての考察. In: *Shinchō*, Juli 1917.

³³⁸ Hirotsu Momoko (1918-1988) war ebenfalls Schriftstellerin. Sie schrieb hauptsächlich Prosa, erlangte jedoch nicht dieselbe Anerkennung wie ihr Vater.

³³⁹ Arishima war ein wichtiger Autor der *Shirakaba*-Gruppe, so benannt nach der Kunst- und Literaturzeitschrift *Shirakaba* 白樺 („Die Birke“), die von April 1910 bis August 1923 bestand. Die zentrale Figur dieses Kreises war Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 (1885-1976). Die kosmopolitisch orientierten Mitglieder dieser Gruppe waren geprägt vom Ideal moralischer Aufrichtigkeit und individueller Freiheit. Wichtige literarische und menschliche Vorbilder waren für sie u.a. Tolstoj, Romain Rolland, Walt Whitman, Maeterlick und Strindberg. Vgl. Schamoni, Wolfgang. „Die *Shirakaba*-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan.“ In: *NOAG* 127-128 (1980), S. 57-85; Ders. (Hrsg.). *Buch und Literatur in Japan 1905-1931. Katalog der Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis 7. Juli 1990*. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 1990, S. 70-95; Asa-Bettina Wuthenow. „'Qualen des Geborenwerdens': Arishima Takeos Erzählung *Umareizuru nayami*.“ In: *NOAG* 165-166 (1999), S. 5-34.

³⁴⁰ Diese Debatte, an der sich neben Hirotsu und Arishima auch noch andere Autoren wie z.B. Sakai Toshihiko 堺利彦, Kawakami Hajime 河上肇, Aono Suekichi 青野季吉 und Ōsugi Sakae 大杉栄 beteiligten, ist unter der Bezeichnung *Sengen hitotsu ronsō* 宣言一つ論争 („Debatte über *Ein Manifest*“) in die Literaturgeschichte eingegangen. S. hierzu auch: Schamoni, Wolfgang. „Arishima Takeos ‚Ein Manifest‘.“ In: *NOAG* Nr. 151 (1992), S. 63-80. Weitere Aspekte dieser Debatte werden unten in Kapitel IV.2.1 diskutiert.

schen sei klassenunabhängig und überschreite alle Klassengrenzen. Die Gesellschaft werde in Zukunft nach und nach umgebaut werden; möglicherweise werde auch eine revolutionär motivierte Umgestaltung stattfinden. Diese Veränderungen werden, so Hirotsu, auf die Literatur abfärben. Die Fähigkeit, die Literatur einer anderen Gesellschaft zu verstehen, werde deshalb aber nicht verlorengehen.³⁴¹ Hirotsu setzt sich eingehend mit Arishimas Auffassung von Literatur und mit seinem Selbstverständnis als Schriftsteller auseinander und führt aus, daß die Literatur (insbesondere die Erzählung (*shōsetsu* 小説)) von Natur aus nicht „abgehoben“ und von der Gesellschaft losgelöst sei. Gegenstand der Erzählung als literarisches Genre sei das reale Leben des Menschen (*ningen no genjitsu seikatsu* 人間の現実生活).³⁴² Deshalb sei der Verfasser erzählender Prosa (*shōsetsuka* 小説家) vom Leben des Menschen, seinen Problemen und Leiden, zwangsläufig betroffen. Anders als Arishima, der den „reinen“ Künstler, der nur der Kunst lebt, als eigentlichen und wahren Künstler begreift, differenziert Hirotsu nach den Kunstgattungen (z.B. Musik, Bildende Kunst, Literatur) und stellt fest, daß der Schriftsteller als Erzähler immer bis zu einem gewissen Grad „engagiert“ sein müsse.³⁴³

Im April 1923 plante Hirotsu - wohl aus ökonomischen Gründen - die Herausgabe einer Werkausgabe Mushakōji Saneatsus und gründete hierzu den Verlag Geijutsusha 藝術社. Er scheiterte jedoch mit dem Projekt und verschuldete sich hoch. Obwohl er sich in diesen Jahren in einer Schaffenskrise befand, bemühte er sich, wieder zu schreiben, um zumindest den nötigsten Lebensunterhalt zu sichern.

³⁴¹ Vgl. Hirotsu Kazuo. *Burujoa bungaku ron – Arishima Takeo-shi no kyūkutsu na kangaekata* ブルジョア文学論—有島武郎氏の窮屈な考え方 („Über die Literatur der Bourgeoisie: Die engstirnige Denkweise des Herrn Arishima Takeo“; *HKZ*, Bd. 8, S. 391-394; Erstveröffentlichung in der Zeitung *Jiji shinpō* vom 1.-3. Januar 1922). Arishima antwortete vom 18. bis 21. Januar 1922 in der Zeitung *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 (vgl. Schamoni, Wolfgang. „Arishima Takeos ‚Ein Manifest‘“. In: *NOAG*, Nr. 151 (1992), S. 73), worauf Hirotsu erneut mit einem Artikel reagierte: *Arishima Takeo-shi ni atau* 有島武郎氏に答う („An Herrn Arishima Takeo“, in: *Hyōgen* 表現, März 1922; Nachdruck in: *HKZ*, Bd. 8, S. 395-401).

³⁴² S. *HKZ*, Bd. 8, S. 397.

³⁴³ Allerdings ist das Engagement, anders als bei den Autoren der Proletarischen Literaturbewegung, nicht auf eine bestimmte ideologische Richtung festgelegt. Dennoch ergibt sich aus dieser Literaturliteraturfassung der entscheidende Berührungspunkt zwischen Hirotsu Kazuo und den marxistischen Autoren

Drei Jahre später, im Jahr 1926, heiratete er Matsuzawa Hama 松沢はま, die er im Tōkyōter „Kafe Raion“ kennengelernt hatte und mit der er – bis zu Hamas Tod am 1.4.1962 – eine glückliche Ehe führen sollte. Im darauffolgenden Jahr, 1927, war es der Freitod des Erzählers Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (*1892) – Hirotsu war mit ihm persönlich bekannt – der für eine nachhaltige emotionale Erschütterung sorgte: Akutagawa schied am 24. Juli durch die Einnahme einer Überdosis Veronal freiwillig aus dem Leben und schockierte so die literarische Welt.³⁴⁴

1928 verlor Hirotsu gleich zwei Menschen, die ihm nahestanden: Am 23. Juli starb sein Freund Kasai Zenzō, am 15. Oktober sein Vater. Dieser doppelte Verlust sowie die Veränderungen in der Welt des *bundan* 文壇, in der sich allmählich marxistisch und sozialistisch orientierte Autoren durchzusetzen begannen, welche die Forderung stellten, daß die Literatur sich für die Belange der Arbeiter einzusetzen habe, stürzten Hirotsu in eine geistige Krise, mit der er sich 1929 in dem Essay *Waga kokoro o kataru* わが心を語る („Wie mir zumute ist“, erschienen in *Kaizō* im Juni dieses Jahres) auseinandersetzte. Obwohl der gesellschaftliche Druck, an der zu einem Massenphänomen gewordenen Proletarischen Literaturbewegung teilzunehmen, sehr stark war, widerstand Hirotsu, der sich seit Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn mit der gesellschaftlichen Verantwortung des Schriftstellers auseinandergesetzt hatte, der Versuchung, sich der Bewegung anzuschließen und zog es vor, seinen eigenen Weg zu gehen. Anders als die Mehrheit seiner Kollegen blieb er kritischer Sympathisant und hielt damit verständnisvolle Distanz zur Bewegung.³⁴⁵ Seine kritische Haltung

³⁴⁴ Zu Akutagawa, der zu den bedeutendsten Schriftstellern der Taishō-Periode (1912-1926) zählt und als stilistisch brillanter und intellektuell sehr anspruchsvoller Autor gilt, s. u.a. Keene, Donald. „Akutagawa Ryunosuke“ [sic]: In: Ders. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984. Bd. 1: *Fiction*, S. 556-593; Dietmar Heidenreich. *Der Aphorismus als Epos bei Akutagawa Ryunosuke. Eine Gesamtdeutung aus der Perspektive der aphoristischen Tradition im deutschen Sprachraum*. Frankfurt/Main: Lang, 1997; Asa-Bettina Wuthenow. „Im Lande der Paradoxa: Akutagawa Ryūnosukes *Kappa*“. In: Carolina Romahn und Gerold Schipper-Hönicke (Hrsg.). *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik*. Würzburg. Königshausen & Neumann, 1999, 185-202. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch der autobiographische Text Akutagawas, „Aru ahō no isshō“. In: *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1978, Bd. 9, S. 309-338; deutsche Übersetzung von Otto Putz: *Das Leben eines Narren*. Frankfurt/Main; Suhrkamp, 1997.

³⁴⁵ Hirotsu wird in bezug auf seine Haltung zur Proletarischen Literaturbewegung als *dōhansha sakka* 同伴者作家 (auf englisch „fellow traveller“, auf in etwa: „Sympathisant“, wobei der japanische Ausdruck eindeutig positiv konnotiert ist) bezeichnet. Dieser Ausdruck wurde von Theoretikern der linken Bewe-

gegenüber der Verabsolutierung der Politik, wie sie in der bei den Schriftstellern der Proletarischen Literaturbewegung vorherrschenden Meinung zum Ausdruck kam, daß die Politik Vorrang vor allem anderen habe und Literatur den alleinigen Zweck verfolgen solle, ein Instrument im Klassenkampf des Proletariats zu sein, machte er in Werken wie *Tasogare no tokai* 薄暮の都会 („Stadt in der Dämmerung“. In: *Shufu no tomo* 主婦の友, Januar 1928 - April 1929) deutlich. Romane wie *Fūu tsuyokaru beshi* 風雨強かるべし („Es wird ein starkes Unwetter geben“³⁴⁶) und *Aomugi* 青麦 („Grüner Weizen“³⁴⁷), in denen Hirotsu sich mit der Haltung der Intellektuellen angesichts der zunehmenden Militarisierung und „Faschisierung“³⁴⁸ der japanischen Gesellschaft auseinandersetzt, zeigen jedoch, daß er die soziale Verantwortung des Schriftstellers nicht aus den Augen verlor. Die Frage des Verhältnisses zwischen Politik und Literatur und die der Haltung des Schriftstellers zur Politik beschäftigten Hirotsu vielmehr sein Leben lang. Er verarbeitete sie nicht nur literarisch, sondern setzte sich in einer Reihe von Aufsätzen auch theoretisch mit ihr auseinander.³⁴⁹

gung in bezug auf Schriftsteller geprägt, die sich scheuten, sich mit der Bewegung zu identifizieren und sich direkt mit ihr einzulassen, die ihr aber dennoch wohlwollend gegenüberstanden (vgl. Miyamoto Kenji. *Dōhansha sakka*. In: *Shisō*, Apri 1931, S. 18-31).

³⁴⁶ Erschienen als Vorabdruck in der Zeitung *Hōchi shinbun* 報知新聞, 12.8.1933-17.3.1934. Die Buchveröffentlichung erfolgte im Juli 1934 im Verlag Kaizōsha.

³⁴⁷ Erschienen in den Zeitungen *Chūgai shōgyō shinpō* 中外商業新聞 und *Manshū nichinichi shinbun* 満州日日新聞, 15.2.1936-21.9.1936.

³⁴⁸ Ob für die Zeit der Militärrherrschaft in Japan 1931 bis 1945 tatsächlich von „Faschismus“ gesprochen werden kann, ist unter Historikern umstritten. (Vgl. u.a. Tino Schölz. „Faschismuskonzepte in der japanischen Zeitgeschichtsforschung“. In: Hans Martin Krämer / Tino Schölz / Sebastian Conrad (Hrsg.): *Geschichtswissenschaft in Japan. Themen, Ansätze und Theorien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 107-134). Eine Darstellung der unterschiedlichen Positionen zu dieser Frage würde den Rahmen dieser Studie sprengen. Deshalb behilft sich die Verfasserin damit, den Begriff „Faschismus“ und davon abgeleitete Begriffe bei Bezugnahme auf Japan in Anführungszeichen zu setzen.

³⁴⁹ Vgl. *Sanbun seishin ni tsuite* 散文精神について („Über den Geist der Prosa“; Vortrag Hirotsus vom 18.10.1936; ein gleichnamiger Aufsatz erschien in der Zeit vom 17. bis 29.10.1936 in der Zeitung *Tōkyō nichinichi shinbun*. Zu diesem Komplex s. Kap. IV.2.1 dieser Studie. Ferner liegt z.B. der Aufsatz *Seiji to bungaku* 政治と文学 („Politik und Literatur“) vor, erschienen in: *Bungei shunjū* 文芸春秋, Februar 1940.

1930 zog Hirotsu in den Tōkyōter Bezirk Setagaya-ku. Eines der bedeutendsten erzählenden Werke Hirotsus aus dieser Zeit³⁵⁰ ist, neben dem bereits erwähnten *Fūu tsuyokaru beshi*, der Roman *Jokyū* 女給 („Die Kellnerin“, Erstveröffentlichung von August 1930 bis Februar 1932 in der Zeitschrift *Fujin kōron* 婦人公論). Dieses Werk, das Hirotsu auf die Bitte einer Kellnerin hin verfaßte, über sie zu schreiben, erregte großes Aufsehen, zum einen, weil zu dieser Zeit das Interesse der Öffentlichkeit am Leben und Treiben in den Cafés groß war, zum anderen, weil es darüber zwischen dem Autor Kikuchi Kan und dem Verlag Chūō kōron sha 中央公論社, der die Zeitschrift *Fujin kōron* herausbrachte, zum Eklat kam.³⁵¹

³⁵⁰ Hier wird keine vollständige Aufzählung der Werke, die Hirotsu in den Jahren des Fünfzehnjährigen Krieges schrieb, angestrebt. Für die Werkliste s. den Anhang zu vorliegender Arbeit (Kap. VII).

³⁵¹ Da es sich um einen Vorfall handelte, der seinerzeit die Medien sehr stark beschäftigte, seien im folgenden die Hintergründe des Eklat kurz referiert. Die Darstellung stützt sich im wesentlichen auf Hirotsu Kazuo, *Nengetsu no ashioto*, Kap. 5-7 u. 9-12: Hirotsu pflegte in den 20er und 30er Jahren häufig Cafés auf der Ginza zu frequentieren. Eine der Kellnerinnen, die er dort kennenlernte, erzählte ihm ihr bisheriges Leben und bat ihn, einen Roman über sie zu schreiben. Diese Kellnerin hatte, als sie frisch aus Hokkaidō gekommen war, zunächst eine engere Beziehung mit Kikuchi Kan unterhalten, der sie auch finanziell unterstützte, doch wandte sie sich schließlich von Kikuchi ab. Diese Verhältnisse werden in *Jokyū* beschrieben, allerdings erwähnt Hirotsu in dem Roman den Namen Kikuchis nicht. Vielmehr spricht er von einem „berühmten Dichter“ (*shijin no taika* 詩人の大家), der von dem Mädchen einen Korb bekommen habe. Nachdem bereits einige Folgen des Romans in *Fujin kōron* erschienen waren, wurde in einer der Ausgaben der Zeitschrift eine groß angelegte Reklame zum Roman *Jokyū* veröffentlicht, in welcher der Verlag damit warb, daß in dem Werk ein bekannter „Literaturpapst“ (jap. *bundan no ōgoshō* 文壇の大御所) auftauche. *Bundan no ōgoshō* war der Ausdruck, mit dem seinerzeit die Medien Kikuchi Kan zu bezeichnen pflegten. So war für jeden Leser klar, daß es sich bei dem „Dichter“, der in *Jokyū* einen Korb erhält, um Kikuchi handelte. Dies war für Kikuchi besonders peinlich, weil just in dieser Ausgabe ein Artikel von ihm erschien, in dem er über sich selbst schreibt, daß er noch nie „eine Pleite mit einem Mädchen“ erlebt habe. Kikuchi sandte daraufhin einen Leserbrief an *Fujin kōron*, in dem er Hirotsu aufforderte, in seinem Roman nicht nur einseitig den Standpunkt der Frau zu berücksichtigen, sondern auch den des Mannes mit einzubeziehen. Als die Redaktion der *Fujin kōron* den Titel von Kikuchis Text eigenmächtig änderte, kam es zum offenen Eklat, bei dem Kikuchi einem Herausgeber der *Fujin kōron* gegenüber handgreiflich wurde. In der Tagespresse wurde hierüber ausgiebig berichtet. Daraufhin beschloß der Verlag Chūō kōron sha, Kikuchi wegen Körperverletzung anzuklagen, und Kikuchi plante, aufgrund des unmißverständlichen Reklametextes zu *Jokyū* den Verlag wegen Verletzung seiner Ehre anzuklagen. Schließlich wurde Hirotsu Kazuo von Kikuchi Kan um Vermittlung gebeten. Hirotsu erreichte schließlich, daß beide Streitparteien ein Entschuldigungsschreiben abfaßten und der Streit so ohne Gerichtsverfahren beigelegt wurde. Der Verlag willigte darin jedoch erst ein, als Hirotsu drohte, die Veröffentlichung von *Jokyū*, die der Zeitschrift hohe Auflagenzahlen brachte, einzustellen.

Jokyū war einer der erfolgreichsten Romane Hirotsus, der sogar mehrfach verfilmt wurde.³⁵² Großer Beliebtheit erfreute sich auch der von dem Dichter und Liedtexter Saijō Yaso 西条八十 (1892-1970) geschriebene Titelsong zum Film, *Jokyū no uta* 女給の唄.

1935 ging Hirotsu ein Verhältnis mit einer Frau ein, deren Namen er in den Memoiren nicht offenlegt.³⁵³ Es handelte sich offenbar um eine dauerhafte (bis 1940 aufrechterhaltene), aber nicht unbedingt harmonische Beziehung, die ihn emotional stark beanspruchte, zumal die Partnerin drei Selbstmordversuche unternahm. Erst nachdem 1939 sein Sohn Kenju im Alter von knapp 24 Jahren der Tuberkulose erlegen und seine Stiefmutter ebenfalls nach schwerer Krankheit gestorben war, konnte Hirotsu sich dazu durchringen, die Beziehung zu beenden. Zusammen mit seiner Frau Hama unternahm er Ende 1940 eine private Reise nach Taiwan. Im Mai 1941 folgte eine weitere Reise, dieses Mal aufs chinesische Festland, zusammen mit einem Freund, dem Schriftsteller Mamiya Mosuke 間宮茂輔 (1899-1975)³⁵⁴. Gemeinsam bereisten sie Korea und die Mandschurei. Nach seiner Rückkehr vertieften sich seine schon immer harmonischen Beziehungen zum Altmeister der erzählenden Prosa Shiga Naoya.³⁵⁵

Nach dem Beginn des Pazifischen Krieges mit dem Angriff der Japaner auf Pearl Harbor (7.12.1941) machte Hirotsu es sich zur Gewohnheit, nach Westjapan ins Yamato-Gebiet zu reisen, um – wie er schreibt – Abstand zu gewinnen von der Tagespolitik, mit der er sich nicht identifizieren konnte, und um den Krieg für eine Weile zu vergessen.³⁵⁶ Während einer dieser Reisen im Frühjahr 1942 ereignete sich ein kleiner Vorfall, der deutlich macht, daß Hirotsu zu diesem Zeitpunkt aufgrund seiner bisherigen Äußerungen Vertretern

³⁵² Die früheste Verfilmung stammt vom Januar 1931 (Titel: *Jokyū*; produziert von Teikoku kine engei; Regisseur: Sone Junzō).

³⁵³ Er bezeichnet die Frau durchweg als „X-ko“.

³⁵⁴ Mamiya, geb. in Tōkyō, war ein Autor erzählender Prosa, der sich an der Proletarischen Literaturbewegung beteiligte, für die Zeitschrift *Bungei sensen* 文芸戦線 („Literarische Front“, gegründet im Juni 1924) schrieb und sich als Mitglieder der NAPF (Nippona Artista Proleta Federacio) auch politisch betätigte, nach seiner Inhaftierung 1933 jedoch dem Marxismus abschwor und eine „ideologische Konversion“ (*tenkō*) vollzog.

³⁵⁵ Zu Shiga Naoya s. oben, Fußnote 119.

³⁵⁶ S. *Zoku nengetsu no ashioto*, Kap. 66. HKZ, Bd. 12, S. 503.

des Staatsapparates ebenso wie kooperierenden Schriftstellerkollegen nicht mehr vertrauenswürdig erschien: Hirotsu erreichte ein besorgtes Telegramm seiner in Tōkyō gebliebenen Frau Hama, die ihn ermahnte, „seine Äußerungen mit Bedacht zu wählen.“³⁵⁷ Hintergrund war, daß der Schriftsteller Kishida Kunio in Anwesenheit von Angehörigen des japanischen Innenministeriums geäußert hatte, Hirotsu sei ein Autor, dem man nicht trauen könne. Zu diesem Zeitpunkt bereitete die japanische Regierung unter der Ägide des „Informationsamtes des Kabinetts“ (*Naikaku jōhōkyoku*) – nach Auflösung des 1926 gegründeten Japanischen Schriftstellerverbandes *Nihon bungeika kyōkai* – die Gründung der „Patriotischen Vereinigung für Literatur“ (*Bungaku hōkoku kai*) vor. Als im Informationsamt des Kabinetts darüber diskutiert wurde, wer innerhalb der *Bungaku hōkoku kai* zum Vorsitzenden der Abteilung für Erzählende Prosa ernannt werden solle, schlug der Kritiker Hirano Ken 平野謙 (1904-1978) Hirotsu Kazuo vor. Daraufhin intervenierte Kishida Kunio, der als Vorsitzender der Kulturabteilung der *Taisei yokusankai* einen gewissen Einfluß besaß, mit den Worten, daß es nicht angehe, jemandem, der solch gefährliche Äußerungen von sich gebe wie Hirotsu, ein so wichtiges Amt zu übertragen.³⁵⁸ Als diese Episode Matsuzawa Hama zu Ohren kam, glaubte sie, Hirotsu sofort warnen zu müssen.

1944 beschloß Hirotsu, nach Atami zu ziehen, um angesichts der zunehmenden Luftangriffe der Alliierten etwas abseits vom politischen Zentrum zu sein.³⁵⁹ Dort erlebte er auch das Kriegsende am 15. August 1945.³⁶⁰

³⁵⁷ Vgl. *Zoku Nengetsu no ashioto*, Kap. 64. HKZ, Bd. 12, S. 498f. Vorfälle dieser Art, bei denen sich jemand durch eine unbedachte Äußerung kompromittiert, werden als *zekka jiken* 舌禍事件 bezeichnet (*zekka* bedeutet, aufgrund einer kompromittierenden Äußerung Unannehmlichkeiten ausgesetzt zu sein).

³⁵⁸ S. *Zoku Nengetsu no ashioto*, Kap. 64. HKZ, Bd. 12, S., S. 497.

³⁵⁹ S. *Zoku nengetsu no ashioto*, Kap. 77. HKZ, Bd. 12, S. 537.

³⁶⁰ Hirotsu lebte bis zu seinem Tod in Atami. Bis zum Jahr 2002 stand noch das in traditioneller japanischer Holzbauweise gebaute Haus, in dem Hirotsu die letzten 18 Jahre seines Lebens verbracht hatte. Aus wirtschaftlichen Gründen wurde das Haus im Bezirk Shimizu-chō der Stadt Atami im Sommer 2002 abgerissen. Die Zeitung *Shizuoka shinbun* 静岡新聞 berichtete darüber am 11. Juli 2002. Vgl. den Artikel *Kyū-Hirotsu Kazuo tei mo torikowashi – atama kakaeru shi kankeisha* („Auch das ehemalige Wohnhaus Hirotsu Kazuos wird abgerissen – Die Verantwortlichen der Stadt zerbrechen sich den Kopf [über Lösungsmöglichkeiten]“).

Zwei Jahre nach Kriegsende starb – am 30. Juni 1947 – Hirotsus älterer Bruder Toshio 俊夫. Im März 1949 wurde Hirotsu in der Nachfolge des 1948 verstorbenen Kikuchi Kan Präsident des nach dem Krieg neu gegründeten japanischen Schriftstellerverbandes *Nihon bungeika kyōkai*. Diesen Posten hatte er bis März 1951 inne.

Im Zusammenhang mit Hirotsus Tätigkeit als Kritiker in den Jahren nach dem Krieg ist besonders die Anfang der 50er Jahre mit dem Literaturwissenschaftler und Kritiker Nakamura Mitsuo 中村光夫 (1911-1988)³⁶¹ geführte öffentliche Debatte über Albert Camus' Erzählung *L'étranger* hervorzuheben. Camus' Erzählung war erstmals im Juni 1951 in der Zeitschrift *Shinchō* in japanischer Übersetzung erschienen. Der japanische Titel lautete *Ihōjin* 異邦人³⁶²; die Debatte ist dementsprechend unter der Bezeichnung *Ihōjin ronsō* 異邦人論争 („Debatte um *L'étranger*“) in die Literaturgeschichte eingegangen. Interessant ist diese in einer Vielzahl von Zeitungen und Zeitschriften ausgetragene Kontroverse vor allem insofern, als hier die für Hirotsu typische, von festen moralischen Gesichtspunkten ausgehende, aber nicht in moralischen Rigorismus verfallende Argumentation sichtbar wird, die das „Rückgrat“ seiner gesamten schriftstellerischen Tätigkeit sowie seines gesellschaftlich-politischen Engagements bildet. Ausgangspunkt der Debatte war der Artikel *Kamyū no ihōjin* カミュの異邦人, den Hirotsu vom 11. bis 13. Juni 1951 in der *Tōkyō shinbun* 東京新聞 publizierte.³⁶³ Nakamura antwortete darauf – ebenfalls in der *Tōkyō shinbun* – vom 21.

³⁶¹ Nakamura Mitsuo war ein Literaturkritiker, Bühnenautor und Erzähler, der an der Universität Tōkyō französische Literatur studiert und sich in den Jahren 1938-39 zu Forschungszwecken mit einem Stipendium der französischen Regierung in Frankreich aufgehalten hatte. Nakamura beschäftigte sich vergleichend mit der modernen japanischen und der modernen französischen Literatur. Wichtige Studien sind u.a. *Futabatei Shimei ron* 二葉亭四迷論 („Über Futabatei Shimei“, 1936), *Tsūzoku shōsetsu ron* 通俗小説論 („Über den Unterhaltungsroman“, 1950), *Tanizaki Jun'ichirō ron* 谷崎潤一郎論 („Über Tanizaki Jun'ichirō“, 1951-52) und *Shiga Naoya ron* 志賀直哉論 („Über Shiga Naoya“, 1953).

³⁶² Der Übersetzer war Kubota Keisaku 窪田 啓作 (1920-2011).

³⁶³ Zu den Einzelheiten dieser Debatte s. vor allem: Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*. Tōkyō: Kasama shoin, 1988, S. 126-148. Vor Hirotsu hatten sich bereits die Autoren Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970) und Abe Tomoji 阿部知二 (1903-1973) zu *L'étranger* geäußert. Zudem war ein Kommentar Jean-Paul Sartres zu Camus' Erzählung in japanischer Übersetzung erschienen (alle drei Beiträge erschienen in *Shinchō*; vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 127). Dies zeigt, welch großen Eindruck Camus' Erzählung auf die literarische Welt in Japan gemacht hatte.

bis 23. Juli.³⁶⁴ Die Diskussion zwischen Hirotsu und Nakamura wurde sechs Monate lang geführt, doch auch danach äußerte sich Hirotsu immer wieder zu dieser Frage und veröffentlichte dazu noch weitere zwei Jahre.³⁶⁵ In seinem ersten Artikel zu Camus' Erzählung wendet sich Hirotsu gegen jene (u.a. den Schriftsteller Abe Tomoji), die die Fortschrittlichkeit der Erzählung loben und bedauern, daß die Erzählprosa in Japan in der Entwicklung weit hinter der Frankreichs zurückgeblieben sei. Hirotsu führt aus, eine Entwicklung hin zu Erzählungen wie *L'étranger* sei alles andere als wünschenswert.³⁶⁶ Seiner Auffassung nach sei eine Erzählung wie *L'étranger* nichts anderes als eine psychologische Spielerei des Autors, der den Raum der Erzählung als psychologisches Experimentierlabor benutze.³⁶⁷ Hirotsu stört sich vor allem an der absoluten Bindungslosigkeit von Camus' Protagonisten und am Fehlen jeglichen Verantwortungsgefühls und hält die Darstellung des Protagonisten, der grundlos – *à cause de soleil* – einen anderen Menschen tötet, für nicht überzeugend. Camus' Erzählung ignoriere die Frage danach, wie der Mensch leben solle, völlig.³⁶⁸ Der von Camus entworfene bindungs- und prinzipienlose Mensch widerspricht Hirotsus Menschenbild ebenso wie seiner Grundüberzeugung von der „richtigen Lebensweise“, die auf der Auffassung gründet, daß der Mensch, gerade weil er absolut frei ist, Verantwortung zu tragen habe und von dem, was um ihn herum geschieht, nicht völlig unberührt bleiben könne³⁶⁹ - eine Überzeugung, nach der Hirotsu sein Leben konsequent ausrichtete.

³⁶⁴ Sein Aufsatz trug den Titel *Hirotsu-shi no „Ihōjin“-ron ni tsuite* („Über Herrn Hirotsus Erörterungen zu *L'étranger*“).

³⁶⁵ S. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 126.

³⁶⁶ S. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 129-130.

³⁶⁷ S. hierzu auch den Artikel „*Ihōjin ronsō*“ in *Nihon kindai bungaku daijiten*. Bd. 4. Tōkyō: Kōdansha, 1977, S. 12.

³⁶⁸ „*Ihōjin ronsō*“ in *Nihon kindai bungaku daijiten*. Bd. 4. Tōkyō: Kōdansha, 1977, S. 12. Hirotsu benutzt den englischen Ausdruck „how to live“.

³⁶⁹ Vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 138. Interessant ist, daß der Zeitungsverlag Asahi shinbun sha die Debatte zwischen Hirotsu und Nakamura referierte und Camus um eine Meinung bat, die der französische Autor am 15. Januar 1952 auch äußerte. Die Position Camus' deckt sich im wesentlichen mit der Nakamuras, der Camus' Protagonisten als einen absolut aufrichtigen Menschen positiv wertet und gerade die Überwindung moralischer Kategorien als modern und fortschrittlich einordnet. Vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 133.

Im Bewußtsein der japanischen Öffentlichkeit ist Hirotsu Kazuos Name heute vor allem mit dem sogenannten Matsukawa-Zwischenfall 松川事件 (jap. *Matsukawa jiken*) verbunden.³⁷⁰ Zu Beginn der 50er Jahre, kurz nach der *L'étranger*-Debatte, begann Hirotsu, sich öffentlich für die Gewerkschafter und Kommunisten einzusetzen, die im Zusammenhang mit diesem Fall, der zu einer *cause célèbre* der japanischen Justizgeschichte werden sollte, als Saboteure angeklagt worden waren. Ihr Los thematisierte er in Texten wie *Izumi e no michi* 泉への道 („Der Weg nach Izumi“, 1953-54) und *Shinjitsu wa uttaeru* 眞実は訴へる („Die Wahrheit klagt an“; in: *Chūō kōron*, Oktober 1953). Hirotsu engagierte sich vor allem aus humanitären Gründen für den Fall, da die Angeklagten, von deren Unschuld er überzeugt war, trotz mangelnder materieller Beweise aufgrund eines unzuverlässigen Geständnisses des Jüngsten der Festgenommenen verurteilt worden waren. Hirotsu kritisierte, daß kein objektiver Indizienprozeß geführt wurde und daß vielmehr Indizien, die für die Angeklagten sprachen, systematisch ignoriert wurden. Hirotsu studierte intensiv die Tausende von Seiten umfassenden Gerichtsakten und stieß immer auf Ungereimtheiten und inkorrektes Vorgehen der Justiz, worauf er in seinen Aufsätzen aufmerksam machte. Er stellte die Objektivität und Unparteilichkeit der japanischen Gerichte überhaupt in Frage und bestand darauf, daß die Angeklagten ein faires, rechtsstaatlichen Prinzipien entsprechendes Gerichtsverfahren erhalten. Zehn Jahre lang währte sein mit der Feder geführter Kampf für die Freilassung der Angeklagten, bis

³⁷⁰ Es handelt sich um einen Sabotageakt, bei dem am 17. August 1949 in der Nähe des Bahnhofs Matsukawa ein in Richtung Ueno (Tōkyō) fahrender Passagierzug zum Entgleisen gebracht wurde. Dabei wurden drei Angehörige des Zugpersonals getötet. Die Tat wurde aktiven Gewerkschaftern und Mitgliedern der Kommunistischen Partei Japans zur Last gelegt. Der Fall ereignete sich in großer zeitlicher Nähe zu zwei weiteren Fällen, welche die Japanische Staatsbahn betrafen, dem „Shimoyama-Zwischenfall“ (*Shimoyama jiken* 下山事件) vom 5.7.1949 und dem „Mitaka-Zwischenfall“ (*Mitaka jiken* 三鷹事件) vom 15.7.1949. Hintergrund waren die aufgrund der Politik der amerikanischen Besatzungsmacht („Dodge Line“) angeordneten Massenentlassungen bei der japanischen Staatsbahn. Nachdem die Staatsbahn am 1. Juli bekannt gegeben hatte, daß eine erste Rationalisierungsmaßnahme mit 30.700 Entlassungen durchgeführt würde, verschwand am 4. Juli der Präsident der Japanischen Staatsbahn, Shimoyama Sadanori 下山定則; am Tag darauf wurde er tot auf den Gleisen der Tokiwa-Bahnlinie gefunden. Nachdem am 14. Juli die zweite Entlassungswelle, von der 62.000 Angestellte betroffen waren, bekanntgegeben worden war, setzte sich am Bahnhof Mitaka in Tōkyō ein unbemannter Zug in Bewegung, der nicht mehr unter Kontrolle gebracht werden konnte. Sechs Menschen starben bei dem Vorfall. Für alle drei Zwischenfälle wurden Gewerkschafter und Linke verantwortlich gemacht, die sich mit politischen Mitteln (Streiks und Demonstrationen) vehement gegen die Rationalisierungsmaßnahmen zur Wehr setzten. Zu den Einzelheiten und Hintergründen des Matsukawa-Falles s. die Studie von Johnson, Chalmers. *Conspiracy at Matsukawa*. Berkeley [u.a.]: University of California Press, 1972.

der Oberste Gerichtshof Japans die Angeklagten schließlich im September 1963 freisprach. Das Engagement Hirotsus in diesem Fall erwies sich auch deshalb als eminent wichtig, weil Hirotsu der erste war, der die Angeklagten nicht aus ideologischen Gründen öffentlich in Schutz nahm und der selber nicht zur Kommunistischen Partei Japans oder deren Umfeld gehörte; dies erhöhte die Glaubwürdigkeit seiner Stellungnahmen in hohem Maße.³⁷¹ Zu dem Fall, der gleichsam zu Hirotsus Lebensaufgabe nach dem Zweiten Weltkrieg wurde, veröffentlichte er eine dreiteilige Dokumentation mit dem Titel *Matsukawa saiban* 松川裁判 („Das Matsukawa-Tribunal“, 1954-58; Verlag Chūō kōron sha).

Nach Abschluß des Matsukawa-Falles widmete Hirotsu sich weiteren Justizfällen von politischer Brisanz wie dem Ōme-Zwischenfall 青梅事件.³⁷² Von seinen literarischen Werken aus dieser Zeit ist vor allem die Erzählung *Ano jidai* あの時代 („Jene Zeit“, erschienen in der Zeitschrift *Gunzō* 群像, Januar bis Februar 1950) erwähnenswert, die zu den sogenannten *jitsumei shōsetsu* 実名小説 gezählt wird.³⁷³ Hirotsu zeichnet hierin ein eindringliches Porträt der Schriftsteller Uno Kōji und Akutagawa Ryūnosuke.³⁷⁴ In den sechziger Jahren veröffentlichte Hirotsu außerdem das bereits mehrfach erwähnte umfangreiche Memoirenwerk *Nengetsu no ashioto*, in das auch zahlreiche Erinnerungen an Persönlichkeiten der literarischen Welt einfließen.³⁷⁵

Hirotsu Kazuo starb am 21. September 1968 in Atami an Nierenversagen.

³⁷¹ Zur Rolle Hirotsu Kazuos im Matsukawa-Prozeß s. Johnson, Chalmers. Op. cit., S. 231-234, 263-264 passim.

³⁷² Es handelte sich ebenfalls um einen Sabotageakt, bei dem ein Zug zum Entgleisen gebracht wurde. Der Vorfall ereignete sich am 19.2.1952. Verdächtigt wurden auch hier Kommunisten.

³⁷³ Es handelt sich um Erzählungen mit stark dokumentarischem Charakter über Persönlichkeiten des literarischen Establishments, die darin mit ihren wirklichen Namen auftauchen und auch in der Beschreibung kaum fiktionalisiert sind.

³⁷⁴ *Ano jidai* wurde später aufgenommen in die Sammlung *Dōjidai no sakkatachi* 同時代の作家たち („Zeitgenössische Schriftsteller“), die im Juni 1951 im Verlag Bungei shunjū shinsha 文芸春秋新社 erschien.

³⁷⁵ *Nengetsu no ashioto* 年月のあしおと („Die Jahre gehen dahin“) und *Zoku nengetsu no ashioto* 続年月のあしおと („Die Jahre gehen dahin – Fortsetzung“). *Nengetsu no ashioto* erschien zunächst als Vorabdruck in der Zeitschrift *Gunzō*, Januar 1961-April 1963. Die Buchausgabe folgte im August 1963 im Verlag Kōdansha. Der zweite Band der Memoiren erschien von Mai 1964 bis April 1967, ebenfalls in *Gunzō*. Die Buchausgabe folgte im Juni 1967 bei Kōdansha.

Seine Tochter Hirotsu Momoko 広津桃子 (1918-1988) begann nach dem Tod des Vaters ebenfalls zu schreiben³⁷⁶; es handelt sich also um eine über drei Generationen gehende „literarische Dynastie“.

30 Jahre nach Hirotsu Kazuos Tod wurde im Archiv für Moderne Literatur in Yokohama (*Kanagawa kindai bungaku kan* 神奈川近代文学館) eine groß angelegte Ausstellung mit dem Titel *Hirotsu Ryūrō, Kazuo, Momoko ten - Hirotsu-ke sandai no bungaku* 広津柳浪・和郎・桃子展—広津家三代の文学 (Ausstellung Hirotsu Ryūrō/Kazuo/Momoko: Die Literatur dreier Generationen der Familie Hirotsu“) durchgeführt, die vom *Kanagawa kindai bungaku kan* und von der *Kanagawa bungaku shinkō kai* 神奈川文学振興会 („Kanagawa-Gesellschaft zur Förderung der Literatur“) organisiert und vom 11. April bis 17. Mai 1998 gezeigt wurde.³⁷⁷ Außerdem verfaßte der Dramatiker Yoshinaga Jirō 吉永仁郎 2001 ein Theaterstück über Hirotsu Ryūrō, Hirotsu Kazuo und Hirotsu Momoko: *Shizuka na rakujitsu - Hirotsu-ke sandai* 静かな落日—広津家三代— („Langsam sinkende Sonne – die drei Generationen der Familie Hirotsu“). Das Stück wurde am 29. September 2001 von der Truppe *Gekidan mingei* 劇団民芸 im Tōkyōter „Kinokuniya Southern Theater“ uraufgeführt. Im Anschluß daran wurde es in Ōsaka, Kyōto, Gifu, Mino, Ōgaki, Fukui, Hamamatsu und Kasugai gezeigt. Im Jahre 2005 ging das Stück erneut auf eine Tournee durch ganz Japan.³⁷⁸

Diese Beispiele zeigen, daß Hirotsu Kazuo, dessen literarhistorische Bedeutung eher im essayistischen und kritischen Werk denn in der Erzählprosa gesehen wird, auch heute noch im Bewußtsein der japanischen Öffentlichkeit präsent ist.

³⁷⁶ Hirotsu Momoko schrieb hauptsächlich Essays. 1972 erhielt sie für ihr Werk *Haru no oto* 春の音 den Tamura-Toshiko-Preis, 1981 für *Tsuwabuki no hana* 石露の花 den Frauen-Literaturpreis.

³⁷⁷ Der gleichnamige Katalog der Ausstellung erschien 1998 in Yokohama beim *Kanagawa kindai bungaku kan*.

³⁷⁸ In gedruckter Form ist das Stück in der Zeitschrift *Higeki kigeki* 悲劇喜劇 erschienen (Nr. 10 (2001), S. 97-158).

III.2 Hirotsu Kazuo und die *Bungei konwakai*

Schon vier Jahre, bevor die ersten literarischen Organisationen zur Unterstützung der Regierungspolitik, die später als *kokusaku bungaku dantai* 国策文学団体 bezeichnet werden sollten, entstanden³⁷⁹, wurde eine Organisation mit dem unverfänglichen Namen *Bungei konwakai* 文芸懇話会 („Gesprächskreis Literatur“) ins Leben gerufen. Es handelte sich dabei um eine Organisation, in der Regierungsvertreter (einschließlich Militärs) und Zivilpersonen zusammenarbeiten sollten. Die Initiative ging zurück auf den populären Autor Naoki Sanjūgo 直木三十五 (1891-1934)³⁸⁰ und Matsumoto Manabu 松本学 (1886-1874), den Leiter des *keihokyoku* 警保局 genannten Polizeipräsidialamtes im Innenministerium zur Zeit der Regie-

³⁷⁹ S. Kap. II.2 dieser Studie.

³⁸⁰ Naoki Sanjūgo (eigentlicher Name: Uemura Sōichi 植村宗一), geboren in Ōsaka, wurde als Autor populärer Romane und Erzählungen bekannt. Allgemeine Anerkennung erlangte er mit dem 1929 in der Zeitschrift *Shūkan Asahi* 週刊朝日 veröffentlichten Werk *Yui Nemoto daisatsu ki* 由比根元大殺記 („Mord in Yui Nemoto“). Seit dem Mandschurischen Zwischenfall von September 1931 pflegte Naoki sich öffentlich zur aktuellen politischen und gesellschaftlichen Lage des Landes zu äußern und sich regelmäßig mit Vertretern des Establishments zu treffen und auszutauschen. Naoki, der politisch eindeutig im rechten Lager anzusiedeln war, erregte Aufsehen damit, daß er sich, halb ironisch, öffentlich zum Faschismus bekannte (vgl. Naoki Sanjūgo. „Fashizumu sengen“ ファシズム宣言. Erstveröffentlichung am 8. Januar 1938 in der Tageszeitung *Yomiuri shinbun* 読売新聞; deutsche Übersetzung mit Kommentar von Bettina Gildenhart: „Naoki Sanjūgo. ‚Bekennnis zum Faschismus‘.“ In: *hon'yaku – Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch*, Heft 3 (März 2001), S. 30-38). Er pflegte Kontakte zum Militär, und seine Anfang der 30er Jahre veröffentlichten Erzählungen haben deutlich kriegsverherrlichende Züge. Naokis Schriftstellernamen lautete zunächst „Naoki Sajūichi“ 直木三十一 („Naoki Einunddreißig“). Mit jedem Jahr, um das er älter wurde, änderte er die Zahl, die er als „Vorname“ seines Pseudonyms gewählt hatte, indem er „eins“ hinzufügte. Bekannt wurde er unter seinem letzten Namen „Naoki Sanjūgo“ („Naoki Fünfunddreißig“). Ein Jahr nach Naokis Tod begründete sein Freund Kikuchi Kan (1888-1948) den Naoki-Preis für populäre Literatur. Zusammen mit dem Akutagawa-Preis, mit welchem Werke der anspruchsvollen, „hohen“ Literatur ausgezeichnet werden, gehört er zu den beiden wichtigsten Literaturpreisen Japans.

Auch wenn Hirotsu bezüglich seiner politischen Einstellung nicht mit Naoki übereinstimmte, gab es insbesondere in bezug auf die Auffassung von Literatur Berührungspunkte. Gerade das viel zitierte „Bekennnis zum Faschismus“ läßt sich nicht als Beweis dafür anführen, daß Naoki tatsächlich ein Anhänger der faschistischen Ideologie gewesen ist: Denn anders, als der Titel glauben macht, „ist der eigentliche Text kein politisches Manifest. Naoki vollführt darin kein politisches ‚Outing‘, sondern reagiert in sarkastisch-süffisanten Ton auf den Faschismus-Vorwurf der proletarischen Literaturbewegung. Nicht als Politiker, sondern als Literat kritisiert er die zunehmende Politisierung und Polarisierung des literarischen Diskurses und spricht das grundlegende (und stets aktuelle) Problem an, nach welchen Maßstäben Literatur gewertet werden kann und soll.“ (Bettina Gildenhart. Op. cit., S. 37).

rung Saitō.³⁸¹ Zunächst hatte sich Naoki Sanjūgo am 5. Februar 1932 mit Vertretern des Heeres getroffen und die Gründung einer literarischen Organisation vereinbart, in welcher Regierungsvertreter und Schriftsteller kooperieren sollten (es handelt sich um das sogenannte „Treffen vom fünften [Februar]“, *itsukakai* 五日会).³⁸² Nachdem die Regierung in den Bereichen Erziehung und Religion bereits eine erfolgreiche Meinungskontrolle durchzuführen imstande war³⁸³, versuchte die Obrigkeit nun, ihren Einfluß auf die literarische Produktion des Landes zu verstärken. Neben Naoki erklärten sich auch Kikuchi Kan und der populäre Autor Yoshikawa Eiji sofort zur Mitarbeit bereit. So wurde im März 1934 die Gründungsversammlung der *Bungei konwakai* durchgeführt.³⁸⁴ Im Vorfeld waren Naoki und die Vertreter der Regierungsseite übereingekommen, daß nur Autoren, die nicht „staatsfeindlich“ eingestellt waren, zur Mitarbeit eingeladen werden sollten. Als Gründungsmitglieder firmierten der Prosaautor Mikami Otokichi 三上於菟吉 (1891-1944), der Erzähler Kamitsukasa Shōken 上司小剣 (1874-1947), der Dramenautor Kishida Kunio, der Erzähler Chikamatsu Shūkō 近松秋紅 (1876-1944), der spätere Nobelpreisträger Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972)³⁸⁵, der Erzähler und Kritiker Nakamura Murao 中村武羅夫 (1886-1949), Shirai Kyōji

³⁸¹ Das *keihokyoku* als Teil des Innenministeriums hatte die Aufgabe, die Verwaltung des gesamten Polizeiapparates des Landes anzuleiten und die Arbeit sämtlicher Polizeistellen zu koordinieren, kümmerte sich jedoch besonders um die Sonderpolizei (*tokkō* 特高). Gemeint ist das Kabinett von Saitō Makoto 齋藤実 (1858-1936), der 1932–1934 den Posten des Ministerpräsidenten innehatte, bevor er 1936 zum Lordsiegelbewahrer ernannt wurde. Matsumoto Manabu, gebürtig aus Okayama und Absolvent der Reichsuniversität Tōkyō, wurde 1932 zum Leiter des *keihokyoku* ernannt. 1939 trat er von diesem Amt zurück und war fortan nur noch als Abgeordneter des Oberhauses politisch aktiv.

³⁸² Vgl. Enomoto Takashi. „Bungei konwakai“. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*. Tōkyō: Kōdansha, 1978. Bd. 4: *Jikō*, S. 470.

³⁸³ Ebenda.

³⁸⁴ In dem bereits zitierten Artikel im *Nihon kindai bungaku daijiten* gibt Enomoto den Januar 1934 als Gründungsmonat an (s. Enomoto Takashi, a.a.O.). Hirotsu Kazuo gibt in seinen Memoiren *Zoku nengetsu no ashioto* (in: HKZ, Bd. 12, Tōkyō: Chūo kōron sha, 1989 (1974), S. 328) an, die Schriftsteller hätten eine Einladung Matsumoto Manabus für den Abend des 29. März 1934 erhalten. Die Versammlung habe, so Hirotsu, im Restaurant *Kairakuen* im Tōkyōer Stadtteil Nihonbashi stattgefunden.

³⁸⁵ Kawabata, der 1968 als erster Japaner für sein Lebenswerk den Nobelpreis für Literatur zugesprochen bekam, wird irrtümlicherweise in der Regel ausschließlich als „Traditionalist“ gewürdigt, der das „traditionelle Schöne“ der japanischen Kultur in seinen Werken zur Entfaltung gebracht habe. Tatsächlich war er, vor allem in seiner frühen Schaffensphase, auch Modernist: Zusammen mit Yokomitsu Riichi 横光利一 (s.u., Kap. IV.2.3 dieser Studie) gründete er 1924 die Zeitschrift *Bungei jidai* 文芸時代 („Literarisches

白井喬二 (1889-1980), der auf dem Gebiet der populären Erzählprosa arbeitete, der Dichter und Erzähler Muroo Saisei 室制犀星 (1889-1962), der Prosaautor Katō Takeo 加藤武雄 (1888-1956), Yokomitsu Riichi, Tokuda Shūsei³⁸⁶, Hirotsu Kazuo³⁸⁷, Uno Kōji, Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872-1943³⁸⁸), der Dichter und Erzähler Satō Haruo 佐藤春夫 (1892-1964), der Übersetzer und Erzähler Toyoshima Yoshio 豊島与志雄 (1890-1955), Satomi Ton³⁸⁹, Masamune Hakuchō, der Dramenautor und Erzähler Hasegawa Shin 長谷川伸 (1884-1963) und Yamamoto Yūzō 山本有三 (1887-1974), ebenfalls Dramen- und Prosaautor. Der Zusammensetzung der Gruppe kann man entnehmen, daß die Organisatoren einerseits darauf bedacht waren, sowohl Autoren der Hochliteratur als auch Autoren der Unterhaltungsliteratur zu beteiligen, und daß sie andererseits bestrebt waren, sowohl Autoren der jüngeren Generation als auch arrivierte Schriftsteller der älteren Generation aufzunehmen. Die Gruppe kam einmal im Monat zusammen. Außer den regulären Treffen führte die *Bungei konwakai* Gedenkveranstaltungen für verstorbene Autoren durch oder organisierte Ausstellungen mit hinterlassenen Gegenständen und Manuskripten verstorbener Schriftsteller. Zudem machte die Gruppe gemeinsame Ausflüge, so etwa zur Besichtigung der nationalen Kunstschatze im Schatzhaus Shōsōin 正倉院 in Nara, zur Besichtigung von Kriegsschiffen oder zum Besuch von Truppenmanövern.³⁹⁰ Im Januar 1936 erfolgte die Gründung der Zeitschrift *Bungei konwakai*. Bei rotierender Herausgeberschaft (auf Kawabata Yasunari folgte Kikuchi Kan, danach kam Muroo Saisei, dann Yoshikawa Eiji, dann folgten Tokuda Shūsei, Shimazaki

Zeitalter“, bestand bis 1927) und experimentierte mit modernsten Ausdrucksformen nach dem Vorbild eines James Joyce. Sein Erstlingswerk war *Izu no odoriko* 伊豆の踊り子 („Die Tänzerin von Izu“, 1927).

³⁸⁶ Zu Tokuda Shūsei (1871-1943) s. bes. Kap. IV.2.5 dieser Studie.

³⁸⁷ Zu diesem Zeitpunkt galt Hirotsu, anders als im Frühjahr 1942, ganz offensichtlich noch nicht als „unzuverlässiger Autor“.

³⁸⁸ Der als naturalistischer Autor bekannte Shimazaki Tōson erlangte vor allem Berühmtheit durch den Roman *Japans, Hakai* 破戒 („Das gebrochene Gelöbnis“, oder auch: „Das übertretene Gebot“) aus dem Jahr 1906, in dem er die inneren Konflikte eines Lehrers schildert, der zu den „Unberührbaren“, d.h. zur Schicht der gesellschaftlich geächteten *burakumin* 部落民 gehört. Die deutsche Übersetzung des Romans ist unter dem Titel *Ausgestoßen* erschienen (übers. Von Jürgen Berndt. Frankfurt am Main: Insel, 1989).

³⁸⁹ Satomi trat später offiziell aus der Organisation aus. Vgl. Enomoto Takashi. „Bungei konwakai“. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*. Tōkyō: Kōdansha, 1978. Bd. 4: *Jikō*, S. 470.

³⁹⁰ Ebenda.

Tōson, Satō Haruo usw.) wurden insgesamt 18 Hefte herausgegeben. Im Jahre 1935 wurde der *Bungei konwakai*-Literaturpreis (*Bungei konwakai shō* 文芸懇話会賞) gegründet, der einmal im Jahr von der *Bungei konwakai* für ein literarisches Werk, das in einer Zeitschrift oder als Buch erschienen ist, oder aber für einen kritischen Aufsatz oder eine Übersetzung verliehen werden sollte. Das Preisgeld betrug 1000 Yen.³⁹¹ Der erste *Bungei konwakai*-Preis ging an Yokomitsu Riichi für seine Erzählung *Monshō* 紋章 („Das Wappen“) und an Muroo Saisei für seine Erzählung *Ani imōto* 兄いもうと („Älterer Bruder und jüngere Schwester“).

Bis zu diesem Zeitpunkt war nicht allen in der Organisation mitarbeitenden Schriftstellern klar gewesen, was die eigentliche Zielsetzung der *Bungei konwakai* war. Die Jury, die sich aus Autoren zusammensetzte, welche Mitglieder der *Bungei konwakai* waren, hatte für die erste Preisverleihung 1935 eine Erzählung des Proletarischen Autors Shimaki Kensaku an die zweite Stelle gesetzt. Matsumoto Manabu hatte es jedoch abgelehnt, Shimaki einen Preis zu verleihen, mit der Begründung, es gehe nicht an, einen „ideologisch festgelegten Autor“ zu prämiieren.³⁹² Vor allem Satō Haruo und Hirotsu Kazuo hatten massiv für Shimaki plädiert. Die Ablehnung führte zu großen Zweifeln bezüglich Natur und Zielsetzung der Organisation, und Satō erklärte seinen Austritt aus der *Bungei konwakai*.³⁹³ Den zweiten *Bungei konwakai*-Preis im Jahre 1936 erhielten Tokuda Shūsei für seine Erzählung *Kunshō* 勲章 („Der Orden“)³⁹⁴ und Sekine Hideo 関根秀雄 (1895-1987)³⁹⁵ für seine Über-

³⁹¹ Vgl. *Nihon kindai bungaku daijiten*. Tōkyō: Kōdansha, 1978. Bd. 6: *Sakuin sono ta*, S. 248.

³⁹² S. Kataoka Mitsugi. „Bungei konwakai no jittai“. In: *Bungei*, Nr. 10 (1935), S. 258. Bei diesem Text handelt es sich um den apologetischen Artikel eines Zeitgenossen, der insofern von Interesse ist, als er einige Interna über Diskussionen in der Organisation preisgibt. Kataoka schreibt freimütig, Matsumoto habe selbstverständlich die Verleihung des Preises an Shimaki ablehnen müssen, denn er hätte sein Gesicht verloren, wenn er erlaubt hätte, daß das Preisgeld, das eigentlich Kapital darstellte, welches zu Zwecken der Meinungskontrolle unter den Schriftstellern (*bungei tōsei no shikin* 文芸統制の資金) eingesetzt werden sollte, an einen linken Autor ausgezahlt worden wäre. Kataoka, a.a.O.

³⁹³ Allerdings trat er später wieder ein. Vgl. Enomoto Takashi, a.a.O.

³⁹⁴ Die Erstveröffentlichung erfolgte im Oktober 1935 in der Zeitschrift *Chūō kōron*. Von *Kunshō* liegt eine deutsche Übersetzung vor, die über das Englische angefertigt wurde: „Der Orden“. Übers. Von Monique Humbert. In: *Nippon. Moderne Erzählungen aus Japan von Mori Ogai [sic] bis Mishima Yukio*. Auswahl und Einleitung von Ivan Morris. Zürich: Diogenes, 1965, S. 53-76 sowie in: *Mond auf dem Wasser. Moderne japanische Liebesgeschichten* (ausgewählt von Marianne Bretschneider). Berlin: Volk und Welt, 1972, S. 108-131. Es ist verwunderlich, daß die Prämierung einer solchen militärkritischen Erzählung möglich war.

setzung der *Essais* von Montaigne (*Montēnyu zuisōroku* モンテーニュ随想録). Im Jahre 1937 wurde der Preis an Kawabata Yasunari für seinen Kurzroman *Yukiguni* 雪国 („Schneeland“³⁹⁶) sowie an Ozaki Shirō 尾崎士郎 für sein Werk *Jinsei gekijō* 人生劇場 („Theater des Lebens“) verliehen. Unmittelbar nach der Gründung der „Kaiserlichen Akademie der Künste“ (*Teikoku geijutsu in* 帝国芸術院) im Juli 1937 wurde der Preis abgeschafft und die *Bungei konwakai* aufgelöst.³⁹⁷ Mit der „Kaiserlichen Akademie der Künste“ war offenbar ein wirkungsvolleres Mittel der Kontrolle über die Autoren entstanden, das ebenfalls durch die Initiative von Matsumoto Manabu ins Leben gerufen wurde. Hinzu kam, daß Naoki Sanjūgo unerwartet verstorben war, so daß für die Obrigkeit eine wichtige Bezugsperson verloren ging. In dieser Situation erschien es als nicht mehr tragbar, die *Bungei konwakai* trotz zunehmender Kritik innerhalb und außerhalb der Organisation fortzuführen.³⁹⁸

Hirotsu Kazuo war vom Zeitpunkt der Gründung bis zur Auflösung Mitglied der *Bungei konwakai*, ohne sich jedoch durch besondere Anpassungs- oder Kooperationsfreudigkeit auszuzeichnen. Vielmehr bewahrte er stets eine gewisse Skepsis.³⁹⁹

Die *Bungei konwakai* scheint die einzige von Regierungsseite initiierte Organisation zu sein, in welcher Hirotsu mitgearbeitet hat (wobei im Falle dieser Organisation, wie oben ausgeführt, Naoki Sanjūgo eine ebenso starke Triebfeder war wie das Innenministerium). Weder für die spätere *Nihon bungaku hōkoku kai* noch für andere *kokusaku bungaku dantai* ist eine Mitarbeit Hirotsus nachweisbar. Zu diesem frühen Zeitpunkt (1934, noch vor Ausbruch des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges) war die Politik der Regierung in Bezug auf den Bereich Literatur unklar. Auch die Stoßrichtung der *Bungei konwakai* wurde erst klar, als Matsumoto es ablehnte, Shimaki Kensaku den *Bungei konwakai*-Preis zuzusprechen.

³⁹⁵ Sekine war Spezialist für französische Literatur und hatte an der Universität Tōkyō studiert. Nach Erhalt des *Bungei konwakai shō* spezialisierte er sich auf Montaigne.

³⁹⁶ Eine deutsche Übersetzung von Oscar Benl liegt vor: *Schneeland*. München: Hanser, 1957. Inzwischen wurde überdies eine Neuübersetzung versucht, die jedoch weit hinter die ältere Übertragung zurückfällt (*Schneeland*. Übers. von Tobias Cheung. Frankfurt: Suhrkamp, 2004).

³⁹⁷ Enomoto Takashi. Op. cit., S. 471.

³⁹⁸ Enomoto Takashi. A.a.O.

³⁹⁹ Vgl. Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*. In: *HKZ*, Bd. 12, Kap. 14, S. 328-330 sowie Kap. 15, S. 330-333.

Überdies verwundert es nicht, daß Hirotsu, wie viele andere, dem Aufruf seines Freundes Naoki Sanjūgo folgte und bei der Gründung der neuen Literaturorganisation mitwirkte. Offenbar hatte er dabei jedoch stets ein ungutes Gefühl. Dies geht aus seinen Aufzeichnungen im zweiten Band der Memoiren *Nengetsu no ashioto* hervor.⁴⁰⁰ Hirotsu schreibt, er habe das Gerücht vernommen, daß Naoki Sanjūgo sich mit Regierungsbeamten getroffen habe, doch habe er sich dafür nicht besonders interessiert.⁴⁰¹ Naoki habe einerseits öffentlich die Meinung vertreten, man müsse den „japanischen Geist“ (*Nihon seishin* 日本精神) fördern, andererseits habe er gegenüber Militärs und Behörden die Ansicht vertreten, daß „das Denken nur auf den richtigen Pfad gebracht werden könne, wenn man „die Schriftsteller, die unter den Intellektuellen ihre Leser haben, nicht ausgrenze.“⁴⁰² So beschloß Matsumoto, die Autoren im Namen der obersten Polizeibehörde des Landes zusammenzurufen. Hirotsu schreibt, er habe gedacht, daß man auf der Hut sein müsse, da es sich offiziell um eine Einladung seitens der Polizeibehörde handelte, doch sei er ohne besondere Vorurteile zum Versammlungsort gegangen.⁴⁰³ Hirotsu führt aus, daß die Schriftsteller in Japan traditionell in keinerlei Verbindung zur Regierung gestanden hätten. Insbesondere mit der obersten Polizeibehörde habe man als Schriftsteller nichts zu tun, es sei denn, man erhielt ein Veröffentlichungs- oder Vertreibungsverbot für einen Beitrag oder ein Buch.⁴⁰⁴

Sodann erläutert Hirotsu die historischen Hintergründe dieser gemeinsamen Initiative von Naoki und der Regierung. Er beschreibt zunächst das Ende der Parteienkabinette, den Mandschurischen Zwischenfall und die zunehmende Macht der Militärs im Japan der 1930er Jahre.⁴⁰⁵ 1933, so erinnert sich Hirotsu, sorgte der japanische Außenminister Matsuoka Yōsuke 松岡洋右 (1880-1946) dafür, daß Japan aus dem Völkerbund austrat. Das Grün-

⁴⁰⁰ Vgl. Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*. In: *HKZ*, Bd. 12, Kap. 14, S. 328-330 sowie Kap. 15, S. 330-333. Hierbei handelt es sich natürlich, wie bei allen Ausführungen in den Memoiren, um eine Interpretation *ex post*, was jedoch – gerade im Falle Hirotsus – nicht notwendig mit einer Verfälschung der Tatsachen gleichzusetzen ist.

⁴⁰¹ Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*. In: *HKZ*, Bd. 12, Kap. 14, S. 328.

⁴⁰² Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*. In: *HKZ*, Bd. 12, Kap. 14, S. 329.

⁴⁰³ Ebenda.

⁴⁰⁴ Ebenda.

⁴⁰⁵ Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*, S. 329-330.

dungsjahr der *Bungei konwakai* fiel in die Zeit des Kabinetts Saitō, das die Nachfolge des Kabinetts Inukai angetreten hatte. Um eine Basis für das Handeln der japanischen Armee zu schaffen, sprach man, so Hirotsu, allorts vom „Japanischen Geist“ (*Nihon seishin*). Die jüngeren Beamten im Innenministerium ließen den Marxismus nur als „Jugendsünde“ gelten und traten offen für Hitler und den Faschismus ein, indem sie u.a. betonten, daß der „japanische Faschismus“ ihre Stütze sei. Dies war die Situation, in welcher das Einladungsschreiben der Obersten Polizeibehörde eintraf, so daß, wie Hirotsu anmerkt, in jedem Fall eine gewisse Vorsicht geboten schien.⁴⁰⁶ Dennoch versäumte es Hirotsu auf der Gründungsversammlung, offen gegen die Organisation oder gegen die Einmischung von Regierung und Militär in literarische Angelegenheiten zu sprechen, was er im Rückblick bedauert.⁴⁰⁷

Hingegen spricht Hirotsu in Kapitel 15 von *Zoku nengetsu no ashioto*, das mit *Kan hatsu o irenai Tokuda Shūsei no hitokoto* 間髪を入れない徳田秋声の一言 („Die prompte Reaktion Tokuda Shūseis“) überschrieben ist, mit Anerkennung von der Reaktionsweise seines Kollegen Tokuda Shūsei. Hirotsu berichtet in diesem Kapitel zunächst, daß Matsumoto Manabu, der einen sympathischen Eindruck auf die Versammelten machte, eine freundliche Eröffnungsrede hielt, in der er äußerte, daß die Versammlung allein aufgrund seines persönlichen Wunsches einberufen worden sei und daß er glaube, die japanische Regierung sei bisher gegenüber der Literatur ihres Landes viel zu gleichgültig gewesen.⁴⁰⁸ Er glaube, daß die Regierung die Literatur und die Schriftsteller wichtiger nehmen müsse. Parallel zu der bereits bestehenden „Akademie der Bildenden Künste“ müsse auch eine „Akademie der Literatur“ (*bungeiin* 文芸院) gegründet werden.⁴⁰⁹ Um dieses Projekt voranzutreiben, wolle er, so Matsumoto, sich künftig regelmäßig mit den Autoren treffen und deren Meinung anhören; diese Versammlungen seien als Vorbereitungstreffen für die „Akademie der Literatur“ zu verstehen. Er selber, so Matsumoto, schlage vor, diese Versammlung „Private Akademie der

⁴⁰⁶ Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*, S. 330.

⁴⁰⁷ Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*, Kap. 15.

⁴⁰⁸ Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*, S. 331.

⁴⁰⁹ Ebenda.

Literatur“ zu nennen; sie solle so lange Bestand haben, bis die offizielle Akademie gegründet sei.⁴¹⁰

Als Matsumoto so weit gekommen war, sagte, wie Hirotsu weiter schreibt, Tokuda Shūsei, der genau gegenüber von Masumoto saß, mit Nachdruck:

„Die japanische Literatur ist unter dem einfachen Volk (*shomin* 庶民) entstanden, und sie hat sich bis heute völlig ohne den Schutz durch die Regierung entwickelt. Deshalb ist es für uns wenig glaubwürdig, wenn es jetzt auf einmal heißt, sie werde künftig unter den Schutz der Regierung gestellt. Außerdem kann ich mir nicht vorstellen, daß die derzeitige Regierung, die mit allen möglichen Angelegenheiten beschäftigt ist, die Zeit hat, sich um den Schutz der Literatur zu kümmern. Ich denke, uns wäre es am liebsten, Sie kümmerten sich nicht weiter um uns, genau wie bisher.“⁴¹¹

Hirotsu hält fest, er habe das Gefühl gehabt, daß Tokuda Shūsei ihm aus der Seele gesprochen habe. Später habe er erfahren, daß diese spontane, mutige Äußerung Tokuda Shūseis Matsumoto den „Wind aus den Segeln genommen“ und dazu geführt habe, daß die Zielrichtung der Organisationsgründung geändert werden mußte: Die gesamten anwesenden Autoren der Hochliteratur, allen voran Tokuda Shūsei, sprachen sich dagegen aus, die zu gründende Organisation „Private Akademie der Literatur“ zu nennen. So wurde der Plan des Leiters der obersten Polizeibehörde Japans vereitelt. Der unverfängliche Name, auf den die Anwesenden sich einigten, war *Bungei konwakai*.⁴¹² Damit wurde der Charakter eines informellen Gesprächskreises, wie die meisten der anwesenden Schriftsteller sich ihn wünschten, betont. Die Autoren wurden daraufhin jeden Monat in ein anderes Lokal eingeladen; die Bewirtung übernahm jedes Mal Matsumoto, das heißt seine Behörde. Hirotsu schreibt, daß die Autoren nicht verstehen konnten, weshalb die Regierung solche immensen Kosten auf sich nahm, um den Schriftstellern kulinarische Genüsse zu ermöglichen. Beim dritten oder vierten Treffen, so Hirotsu, habe er deshalb offen diese Frage gestellt. Matsumoto habe nach einigem Zögern geantwortet:

⁴¹⁰ Ebenda.

⁴¹¹ Ebenda.

⁴¹² Hirotsu Kazuo. *Zoku nengetsu no ashioto*, S. 332.

„Nun ja, es ist so: Wir haben ja schon die Meinungskontrolle im Bereich der Erziehung und die Meinungskontrolle im Bereich der Religion. Deshalb dachten wir, als nächstes wollen wir die Meinungskontrolle im Bereich der Literatur in Angriff nehmen. Als das Ministerpräsident Saitō vorgeschlagen wurde, war er ebenfalls damit einverstanden. Deshalb haben wir damit angefangen...“⁴¹³

Damit waren, wie Hirotsu schreibt, endlich alle Zweifel ausgeräumt.⁴¹⁴ Allerdings habe Matsumoto daraufhin geäußert, daß ihm eine Kontrolle der Schriftsteller angesichts der vielen Einwände, die aus den Reihen der Autoren vorgebracht wurden, unmöglich erscheine.⁴¹⁵ So erscheint die *Bungei konwakai* als eine Organisation, die zwar ursprünglich von Regierungsseite als ein Mittel der Gleichschaltung im Bereich der Literatur geplant war, die letztendlich aber diese ihr zuge dachte Funktion mangels der Kooperationsbereitschaft der zusammengekommenen Autoren nie erfüllen konnte:

„[...] in der *Bungei konwakai* gab es hartnäckigen Widerstand von Autoren wie Shimazaki Tōson, Tokuda Shūsei, Toyoshima Yoshio und Hirotsu Kazuo. Schließlich zerbröckelte nach und nach das Konzept zur Meinungskontrolle im Bereich der Literatur, wie Matsumoto Manabu es entwickelt hatte. In der Geschichte der Literatur der Shōwa-Zeit wird die *Bungei konwakai* als eine reaktionäre Schriftstellerorganisation behandelt. In Bezug auf die von Matsumoto Manabu ursprünglich verfolgte Intention ist dies sicher richtig. Aber die Tatsache, daß es zu jener Zeit, in jener dunklen Zeit des Schattens, aufrechte Schriftsteller gegeben hat, die hartnäckig versuchten, die Freiheit zu bewahren, darf, so will mir scheinen, ruhig gebührend gewürdigt werden.“⁴¹⁶

⁴¹³ Ebenda.

⁴¹⁴ Ebenda.

⁴¹⁵ Ebenda.

⁴¹⁶ Aragi Hiroshi. „Nihon fashizumu to bungakusha no teikō. Gakugei jiyū dōmei VS Bungei konwakai“. In: *Shakai bungaku tsūshin*, Nr. 60 (Februar 2001), S. 7. Toyoshima Yoshio 豊島与志雄 (1890-1950) war ein in der Präfektur Fukushima geborener Prosaautor, der an der Reichsuniversität Tōkyō französische Literatur studiert hatte.

IV. WIDERSTAND IM“ GEIST DER PROSA“ – FORMALE UND INHALTLICHE ANALYSE AUSGEWÄHLTER TEXTE AUS DEN KRIEGSJAHREN

IV.1 Vorbemerkung

Hirotsu Kazuo war ein äußerst produktiver Autor, der, auch wenn er in Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft in erster Linie für seine *hyōron*, die literatur- und zeitkritischen Aufsätze, sowie für einige seiner *watakushi shōsetsu* geschätzt wird, tatsächlich in einer Vielzahl von Prosagenres schrieb.⁴¹⁷ Diese Produktivität, die natürlich auch pragmatische Gründe hatte (Hirotsu war hauptberuflicher Schriftsteller und verdiente sich seinen Lebensunterhalt mit der Feder) wurde auch in den Jahren des Fünfzehnjährigen Krieges so lange es ging aufrechterhalten. Wie aus der am Ende dieser Arbeit im „Anhang“ (S. 519ff.) angeführten Werkliste ersichtlich, läßt sich erst in den 1940er Jahren ein quantitativer Rückgang der Publikationen feststellen. Im Jahre 1944 lassen sich nur noch drei Publikationen verzeichnen, 1945 hat Hirotsu offensichtlich nichts mehr veröffentlicht.

Die unter Heranziehung der Angaben in Band 13 der Werkausgabe *Hirotsu Kazuo zenshū*⁴¹⁸ und auf Grundlage eigener Recherchen in japanischen Bibliotheken und Archiven⁴¹⁹ zusammengestellte Liste der Publikationen umfaßt 293 Titel. Berücksichtigt wurde alles, was Hirotsu in den Jahren 1931-45 geschrieben hat, unabhängig von der Genrezugehörigkeit. Mit aufgenommen wurden neben Buchveröffentlichungen und Beiträgen in Zeitschriften auch Vorworte, Rezensionen (in der Regel handelt es sich um Sammelrezensionen) und Übersetzungen. Allerdings kann die Liste, trotz aller Bemühungen, keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Bei der enormen Produktivität des Autors ist sogar anzunehmen,

⁴¹⁷ Vgl. hierzu: Wuthenow, Asa-Bettina. „Hirotsu Kazuo – ein Autor zwischen hoher Literatur und Populärliteratur?“ In: Gössmann, Hilaria und Mrugalla, Andreas (Hrsg.). *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999. Bd. II: Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur/Medien, Informationstechnik*. Hamburg: LIT Verlag, 2001, S. 275. Zur hier zugrundegelegten Definition des Begriffs „Genre“ s.u., Kap. IV.3.2.10 dieser Studie.

⁴¹⁸ „Shuyō chosaku nenpyō“ („Liste der wichtigsten Werke nach Erscheinungsjahr“), *HKZ*, Bd.13, S. 515-544, und „Shuyō chosho mokuroku“ („Katalog der wichtigsten Buchveröffentlichungen“), *HKZ*, Bd. 13, S. 545-565.

⁴¹⁹ Unter anderem wurden in Tōkyō die Parlamentsbibliothek (*Kokkai toshokan*), die Bibliothek der Universität Waseda und das Literaturarchiv in Komaba konsultiert.

daß die Verfasserin nicht alles hat erfassen können. Hinzu kommt, daß es sich bei einer Reihe von Einträgen nicht um einzelne Beiträge, sondern um Sammelbände handelt, die eine Vielzahl kürzerer Texte umfassen. Diese Bände werden in der Liste als ein Eintrag gezählt. Hinzuweisen ist des weiteren darauf, daß darauf verzichtet wurde, die Wiederveröffentlichungen in anderen Organen oder über ein anderes Medium auszunehmen. Oftmals enthalten die Sammelbände neben bereits in der Liste genannten Titeln auch Werke, die nicht in der Zeit zwischen 1931 und 1945 geschrieben wurden oder die aus anderen Gründen nicht in die Liste Eingang gefunden haben. So ist bei jeder statistischen Auswertung auf der Grundlage der Werkliste aus dem „Anhang“ zu berücksichtigen, daß die Zahlen keine absoluten Werte zum Ausdruck bringen, sondern lediglich Orientierungen geben können.⁴²⁰

Die Auswertung der Werkliste hat ergeben, daß 168 der aufgeführten Titel (dies entspricht 57,34%) nicht in die Hirotsu Kazuo-Werkausgabe aufgenommen wurden. Dabei handelt es sich bei 39,88% (dies entspricht 67 Titeln) um erzählende Prosa (*shōsetsu*), bei 57,14% (dies entspricht 96 Titeln) um Aufsätze und Essays.⁴²¹ Die meisten der nicht in die Werkausgabe aufgenommenen Erzählungen lassen sich als populäre Erzählungen im Sinne von *tsūzoku shōsetsu* 通俗小説⁴²² einordnen.

Im folgenden werden exemplarisch zentrale Texte Hirotsu Kazuos aus den Jahren 1931-45 im Hinblick auf ihr Verhältnis zu den Zeitumständen untersucht. Es handelt sich dabei um jene Texte, die nach sorgfältiger Lektüre als wesentlich für die vom Autor in der Kriegszeit eingenommene Position bestimmt wurden. Dies sind im wesentlichen folgende Titel: Die *hyōron Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)*, *Sanbun seishin ni tsuite*, *Tsuyosa to*

⁴²⁰ Vgl. auch Wuthenow, Asa-Bettina. Op. cit., S. 279.

⁴²¹ Dieser Rubrik wurden auch Vor- und Nachworte zu Büchern zugeordnet. Bei den übrigen fünf Titeln (2,97%) handelt es sich um Übersetzungen und Äußerungen in Diskussionsrunden (*zadankai*).

⁴²² Unter *tsūzoku shōsetsu* versteht man Werke erzählender Prosa, die zur Populärliteratur zu rechnen sind. Es gibt zwei Gebrauchsweisen dieses Begriffs: In einem weiten Sinne wird *tsūzoku shōsetsu* gleichbedeutend mit *taishū shōsetsu* 大衆小説 („Erzählungen für eine breite Leserschaft“) gebraucht, ein Ausdruck, der sich auf die gesamte narrative Unterhaltungsliteratur einschließlich solcher mit historischem „Setting“ bezieht. In einem engeren Sinne wird der Begriff *tsūzoku shōsetsu* eingeschränkt auf Romane und Erzählungen verwendet, die einen gegenwartsbezogenen Stoff behandeln. Im Zusammenhang mit Hirotsu Kazuo wird der Begriff *tsūzoku shōsetsu* in der letztgenannten, engeren Bedeutung verwendet. Vgl. Wuthenow, Asa-Bettina. Op. cit., S. 279 ff.

yowasa, *Ippon no ito*, *Kokumin ni mo iwasete hoshii* und *Tokuda Shūsei ron* sowie die *shōsetsu Chimata no rekishi* und *Wakaki hi*.⁴²³

Die Leitfrage, die hinter den Untersuchungen in diesem Kapitel steht, ist die nach „Anpassung oder Distanz“, die Frage, ob hier ein Autor in einer Epoche, in der Japan unter äußerst problematischer politischer Führung stand, „mit dem Strom geschwommen ist“ oder ein Stück weit versucht hat, geistigen Widerstand zu leisten. Besonderes Augenmerk gilt daher der geistigen Haltung, die in den Texten zum Ausdruck kommt. Somit liegt der Schwerpunkt der Untersuchung, insbesondere bei den *hyōron*, naturgemäß auf der inhaltlichen Analyse, doch werden die Texte dort, wo es notwendig erscheint, auch einer detaillierten formalen Analyse unterzogen. Dabei ist zu fragen nach den rhetorischen und literarischen Mitteln, die der Autor einsetzt, um seine Haltung und seine Ansichten deutlich zu machen. In einem ersten großen Block werden die wichtigsten kritischen Aufsätze (*hyōron*) diskutiert und analysiert, um inhaltliche Kriterien zu gewinnen, die bei der anschließenden Betrachtung der erzählenden Werke (*shōsetsu*⁴²⁴) herangezogen werden können. Innerhalb des Blockes *hyōron* werden die Texte nach thematischen Gesichtspunkten gruppiert und unter Berücksichtigung ihrer Chronologie, d.h. ihres Erscheinungsdatums, diskutiert. Im Block *shōsetsu* ist die Anordnung der besprochenen Texte chronologisch. Auf diese Weise bleiben inhaltli-

⁴²³ Die Daten zur Erstveröffentlichung dieser Texte werden in den entsprechenden Unterkapiteln genannt. Zu *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* ist anzumerken, daß dies der einzige Text ist, von welchem keine Erstveröffentlichungsversion aus den Kriegsjahren existiert. Es handelt sich bei diesem Text um nachträglich rekonstruierte Vortragsnotizen, weshalb die Erstveröffentlichung erst 1947, also nach Kriegsende erfolgte, und zwar in dem Band *Sanbun seishin ni tsuite* (Tōkyō: Shinseisha, Juni 1947). Da mir diese Version nicht zugänglich war, zitiere ich diesen Text durchweg nach der *HKZ*, was jedoch unproblematisch erscheint, da in der umfangreichen Sekundärliteratur zu Hirotsu Kazuo aus keiner Stelle hervorgeht, daß an diesem Text nachträglich Änderungen vorgenommen worden wären. Für die vorliegende Studie wurde folgende Fassung zugrundegelegt: *HKZ*, Bd. 9, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 274-275. Für alle anderen Texte wurde die Erstveröffentlichungsversion aus den 1930er und 1940er Jahren herangezogen. Bei der Interpretation wurden die Texte mit der in die Werkausgabe aufgenommenen Version abgeglichen.

⁴²⁴ Unter *shōsetsu* versteht man „erzählende Prosa“, unabhängig von ihrer Länge, so daß unter diesen Begriff Kurzgeschichten ebenso zu subsumieren sind wie Romane. Eine Sub-Kategorisierung wird in der japanischen Literaturwissenschaft dann bekanntlich nach dem formalen Merkmal der Länge vorgenommen: *tanpen shōsetsu* 短編小説 („kurze Erzählungen“ oder „Kurzgeschichten“), *chūhen shōsetsu* 中篇小説 („Erzählungen mittlerer Länge“) und *chōhen shōsetsu* 長編小説 („(lange) Romane“). S. *Bungei yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Shibundō, 1988, S. 358-359 (= Sonderheft der Zeitschrift *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, November 1988). Das Kriterium der Länge ist dabei nicht genau definiert. In der Praxis werden Erzählungen, die zwischen 40 und 100 Druckseiten umfassen, als *chūhen shōsetsu* eingeordnet.

che Querverbindungen zwischen den Texten – auch zwischen Texten unterschiedlicher Genrezugehörigkeit – sichtbar und nachvollziehbar. Die chronologische Anordnung läßt vor allem auch erkennen, ob und inwiefern sich an der Haltung Hirotsus im Laufe der Kriegsjahre eine Änderung ergeben hat. Gleichzeitig lassen sich im diachronen Schnitt etwaige Veränderungen in den vom Autor in seinen Texten angewendeten literarischen und rhetorischen Mitteln besser sichtbar machen.⁴²⁵

IV.2 Die kritische Prosa (*hyōron*) aus der Kriegszeit

Im folgenden werden an erster Stelle die Aufsätze (*hyōron*) Hirotsus vorgestellt, die sich mit dem zentralen Thema „Geist der Prosa“ (*sanbun seishin* 散文精神) befassen.⁴²⁶ Als zweites wird Hirotsus Diskurs über „Stärke und Schwäche“, im Anschluß daran der über „Realität und Realismus“ analysiert. Danach kommt Hirotsu Kazuo im vierten Unterkapitel als Kommentator von Tagespolitik und Zeitgeschehen zu Wort, bevor schließlich die kritische Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller Tokuda Shūsei im Jahre 1944 einer näheren Betrachtung unterzogen wird.

IV.2.1 Der „Geist der Prosa“: *Sanbun seishin ni tsuite*

Hirotsu Kazuos meistzitiertes Text ist zweifellos *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* 散文精神について (講演メモ) („Über den Geist der Prosa (Vortragsnotizen)“).⁴²⁷ Es handelt sich dabei um Notizen von einem Vortrag, den der Autor am 18. Oktober 1936 in Tōkyō hielt. Die Zeitschrift *Jinmin bunko* 人民文庫 („Volksbibliothek“) hatte eine Vortragsreihe

⁴²⁵ Die hier betrachteten Texte liegen mittlerweile in einer sorgfältigen deutschen Übersetzung vor (vgl. Fußnote 23), welche von der Verfasserin im Zuge der Arbeit an dieser Studie angefertigt wurde. Aufgrund externer Zwänge mußte der Übersetzungsband vor der Analyse erscheinen.

⁴²⁶ Obwohl die Veröffentlichung von *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* erst nach dem Krieg erfolgte, so liegt der von Hirotsu gehaltene Vortrag, auf den sich die Notizen beziehen, zeitlich vor allen anderen analysierten Texten. Deshalb werden unter Berücksichtigung der Chronologie die Vortragsnotizen an erster Stelle behandelt.

⁴²⁷ Zu diesem Text Hirotsus s. a. Wuthenow, Asa-Bettina. „Hirotsu Kazuo. Über den Geist der Prosa (Vortragsnotizen)“. In: *hon'yaku – Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch*, Heft 3 (März 2001), S. 39-53.

mit verschiedenen Referenten in einer Reihe japanischer Städte organisiert, und der Vortragsabend im *Tsukiji shōgekijō* 築地小劇場, bei dem 600 Zuhörer anwesend gewesen sein sollen⁴²⁸, war eine der Veranstaltungen dieser Reihe. (Neben Hirotsu stand an diesem Abend auch der Autor und Theoretiker der Proletarischen Literaturbewegung Aono Suekichi 青野季吉 (1890-1961) auf der Rednertribüne).⁴²⁹

Bei der *Jinmin bunko* handelt es sich um eine von dem Schriftsteller Takeda Rintarō 武田林太郎 (1904-1946)⁴³⁰ geleitete Zeitschrift, die von März 1936 bis Januar 1938 bestand. Die Gründungsmitglieder der *Jinmin bunko* verfolgten das Ziel, nach dem Zusammenbruch der proletarischen Literaturbewegung Mitte der dreißiger Jahre ein Zentrum des geistigen Widerstandes gegen Militarismus und politische Unterdrückung zu schaffen. Überdies ging es den Autoren um die *Jinmin bunko* darum, eine Gegenorganisation zu der von der Regierung ins Leben gerufenen *Bungei konwakai* zu schaffen.

In seinem Vortrag greift Hirotsu den Ausdruck *sanbun seishin*, „Geist der Prosa“ auf, der erstmals im Juli 1934 in einem Aufsatz von Funabashi Seiichi 船橋聖一 (1904-76) in der Zeitschrift *Kōdō* 行動 und später (im Dezember 1935) in einem Beitrag des proletarischen Autors Moriyama Kei 森山啓 (1906-91) in der Zeitschrift *Waseda bungaku* 早稲田文学 nachzuweisen ist⁴³¹ und der von den Mitarbeitern der *Jinmin bunko* seit dem Gründungsheft immer wieder verwendet wurde, so daß er sich leitmotivisch durch alle Nummern dieser Zeitschrift zieht; Hirotsu legt dar, wie *er* den Begriff versteht, wobei er betont, es sei nicht

⁴²⁸ Vgl. *Kindai bungaku hyōron taikai 7: Shōwa-ki II*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1988, S. 474.

⁴²⁹ Aono Suekichi war u.a. Mitarbeiter der Zeitschrift *Tane maku hito* 種蒔く人 („Der Sämann“, gegründet Februar 1921), mit welcher die proletarische Literaturbewegung ihren Anfang nahm, und zentrale Figur ihrer Nachfolgezeitschrift *Bungei sensen* 文芸戦. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er Vizepräsident des Japanischen PEN-Clubs und Vorsitzender des Japanischen Schriftstellerverbandes *Bungeika kyōkai*.

⁴³⁰ Takeda Rintarō war ein Autor mit marxistischem Hintergrund, der besonders für seine Kurzgeschichten sowie die Übertragung der edozeitlichen Geschichten Ihara Saikakus (1642-93) ins moderne Japanisch bekannt ist. Auf Deutsch liegt nur die Erzählung *Yuki no hanashi* von 1940 vor („Geschichte vom Schnee“, übersetzt von Christine Groß et al., in: *Mondscheintropfen. Japanische Erzählungen 1940-1990*, hrsg. von Eduard Klopfenstein, Theseus, Zürich, 1993, S. 7-16). Der einzige deutschsprachige Aufsatz zu diesem Autor stammt von Eduard Klopfenstein: „Takeda Rintarō (1904-1946) und seine Erzählung 'Yuki no hanashi'“. *MOAG*, Nr. 111 (1988). S. 150-159. (Referate des VII. Deutschen Japanologentages in Hamburg).

⁴³¹ *Kindai bungaku hyōron taikai 7: Shōwa-ki II*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1988, S. 474.

verwunderlich, daß der Begriff gerade „jetzt, in dieser Zeit, eine solche Bedeutung erlangt hat.“⁴³² Hirotsu weist zunächst darauf hin, daß er sich bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt zur „Prosa-Kunst“ (Hirotsu verwendet den Begriff *sanbun geijutsu*) geäußert habe, und meint damit einen Aufsatz vom September 1924 mit dem Titel *Sanbun geijutsu no ichi* 散文芸術の位置 („Der Ort der Prosa-Kunst“, veröffentlicht in *Shinchō*).⁴³³ In diesem Aufsatz bestimmt er die „Prosa-Kunst“ als die Kunst, die dem realen Leben am nächsten steht, die am wenigsten „abgehoben“ ist und die den stärksten Wirklichkeitsbezug hat, wobei er Prosa mit Lyrik, Musik und Bildender Kunst kontrastiert:

„[...] kurz gesagt, unter all den verschiedenen Künsten ist die Prosa-Kunst diejenige, die unmittelbar neben dem menschlichen Leben angesiedelt ist. Rechts von ihr gibt es verschiedenerlei Künste wie die Lyrik, die Bildende Kunst, die Musik; gleich links von ihr aber ist das Leben des Menschen.“⁴³⁴

Aufgrund dieses Realitätsbezuges hat die Prosa-Kunst nach Hirotsus Auffassung einen festen Platz in der Gesellschaft, ohne deshalb unbedingt auch einen konkreten, unmittelbar greifbaren „Nutzen“ haben zu müssen. Aus dem Realitätsbezug der Prosa-Kunst folgert Hirotsu weiter, daß der Prosa-Schriftsteller quasi *per definitionem* Interesse an seinem sozialen und politischen Umfeld haben und bis zu einem gewissen Grade „engagiert“ sein muß.⁴³⁵ Bemerkenswert ist, daß in Hirotsus Sprachgebrauch der Begriff „Geist der Prosa“ (*sanbun seishin*) zwei Bedeutungen hat: Er bezeichnet sowohl den für das Genre „Prosa“ charakteristischen Geist als auch eine bestimmte geistige Haltung im Alltag, im realen Leben, welche die dem Genre „Prosa“ attestierten „Geist“ entspricht.⁴³⁶

⁴³² Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *HKZ*, Bd. 9. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (1974), S. 274.

⁴³³ Dies ist der früheste Text, in dem Hirotsu den Begriff *sanbun geijutsu* („Prosa-Kunst“) erörtert.

⁴³⁴ Hirotsu Kazuo. „Sanbun geijutsu no ichi“. In: *HKZ*, Bd. 8. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (1974), S. 436-437. Vgl. auch S. 101 dieser Studie.

⁴³⁵ S. auch weiter unten die Ausführungen zu Hirotsus Auffassung vom Autor erzählender Prosa, d.h. vom „Prosa-Künstler“, S. 134ff.

⁴³⁶ Vgl. auch Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 27.-29. Oktober 1936, und Ders. „Futatabi sanbun seishin ni tsuite“. In: *Hikari*, Oktober 1948.

In seinem Vortrag *Sanbun seishin ni tsuite* führt Hirotsu aus, daß manche Schriftsteller, so etwa Hayashi Fusao⁴³⁷, neuerdings die Ansicht vertreten, es sei in Japan – und zwar ganz zu recht – eine „romantische Gesinnung“⁴³⁸ aufgekommen. Japan, so Hayashi Fusao, „sei dabei, einen großen Sprung nach vorne zu machen. Es sei dabei, einen neuen Sprung nach vorne auf den Kontinent“ zu machen (gemeint ist hiermit die militärische Intervention Japans auf dem Festland, die, wie bereits erwähnt, mit dem Mandschurischen Zwischenfall vom September 1931 begann). Darin, so Hayashi, lägen „große Wünsche, große Träume“, und darin liege auch der Grund, „weshalb notwendigerweise eine romantische Gesinnung aufkommen müsse.“⁴³⁹

Wenn hier von „romantischer Gesinnung“ die Rede ist, so meint dies die Geisteshaltung, die von der nationalistisch orientierten Literaturbewegung *Nihon rōman-ha* 日本浪漫派 („Romantische Schule Japans“, auch „Gruppe Japanischer Romantiker“ genannt) vertreten wurde, die sich in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts formierte und die zunächst bis Kriegsende aktiv war.⁴⁴⁰ Für die Anhänger der *Nihon rōman-ha*, die sich – ihrem Namen nach – auf die deutsche Romantik und insbesondere auf Friedrich Schlegel berufen, war die eigene, japanische Tradition, wie sie in der klassischen japanischen Literatur zum Ausdruck

⁴³⁷ Zu Hayashi s. oben, S. 47-48. Nach 1945 entwickelte sich Hayashi zu einem wichtigen Wortführer der extremen Rechten. Zu Hayashi Fusao s. auch: Wolfgang Seifert: *Nationalismus im Nachkriegs-Japan. Ein Beitrag zur Ideologie der völkischen Nationalisten*. Hamburg: Institut für Asienkunde, 1977 (Reihe Mitteilungen, Bd. 91).

⁴³⁸ Hirotsu Kazuo. *Sanbun seishin (kōen memo)*. In: *HKZ*, Bd. 9, S. 274.

⁴³⁹ Ebenda.

⁴⁴⁰ Es gab vier Gründungsmitglieder der *Nihon rōman-ha*: Yasuda Yojūrō 保田与重郎 (1910-1981), Itō Shizuo 伊藤静雄 (1906-1953), Jinbo Kōtarō 神保光太郎 (1905-1990) und Kamei Katsuichirō 亀井勝一郎 (1907-1981). Später stießen noch zehn weitere Schriftsteller zur Gruppe (auch der berühmte Nachkriegsautor Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970) und Hayashi Fusao standen der *Nihon rōman-ha* sehr nahe). Sie gründeten im März 1935 eine Zeitschrift mit dem Namen *Nihon rōman-ha* 日本浪漫派, die bis August 1938 Bestand hatte und deren erklärtes Ziel die Wiederbelebung der klassischen japanischen Literatur unter Abwendung von westlichen Literaturvorbildern war. Vorläufer der *Nihon rōman-ha* war die Gruppe um die Zeitschrift *Kogito* コギト, die 1932 u.a. von Yasuda Yojūrō geründet worden war. Die Gruppe um *Kogito* stand in einem Gegensatz zur marxistisch geprägten proletarischen Literatur der 1920er und 30er Jahre. Interessant ist, daß es sich bei den Mitarbeitern der *Nihon rōman-ha* überwiegend um Autoren handelte, die zunächst marxistisch orientiert gewesen waren, im Gefängnis jedoch dem Marxismus abschworen und dann einen Rechtsschwenk vollzogen und sich nationalistischen Ideologien zuwandten.

kam, das oberste Ideal, dem sie sich künstlerisch verpflichtet fühlten. Sie empfahlen nachdrücklich die Lektüre der japanischen Klassiker, mit dem Ziel, in den Lesern den Stolz auf die eigene Tradition zu wecken. Zusammen mit der Idee der „Rückkehr zu Japan“ (*Nihon e no kaiki* 日本への回帰) war auch der „Japanismus“ (*Nihonshugi* 日本主義⁴⁴¹) ein zentrales Element ihres Denkens. Auf allen Feldern der Kultur wollte man dem traditionellen japanischen Geist nachspüren und diesen möglichst rein erhalten.⁴⁴² Verbunden war dies mit dem Glauben an die Göttlichkeit des Tennō und seine Rolle als Vater der Nation im Rahmen der Familienstaatsideologie. Diese „japanische romantische Bewegung“ übte in den Jahren des Krieges einen enormen Einfluß auf junge Intellektuelle aus, die sich sozial und politisch ja in einer sehr unsicheren Lage befanden und die angesichts der Kämpfe auf dem Festland damit rechnen mußten, eines gewaltsamen Todes zu sterben. Die „Tradition“ bot in dieser Situation einen gewissen Fixpunkt, an den man sich halten konnte.⁴⁴³

Wie Hirotsu in seinem Vortrag ausführt, sieht Hayashi Fusao angesichts der militärischen und politischen Entwicklungen auf dem asiatischen Festland Grund zu Optimismus, Lebensfreude und Extravaganz. Die Schriftsteller, so Hayashi, sollten sich ruhig auffälliger

⁴⁴¹ *Nihonshugi*, bisweilen auch mit „Nipponismus“ wiedergegeben, bezeichnet ein Bündel von nationalistischen Vorstellungen, die sich im wesentlichen seit Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts herausbildeten. Die Anhänger dieser Ideologie wandten sich gegen Demokratie, Sozialismus, Individualismus und andere westliche Ideen und bemühten sich um den Erhalt traditioneller japanischer Werte. Frühe Vertreter waren der Staatsphilosoph Inoue Tetsujirō 井上哲次郎 (1855-1944) und der Schriftsteller Takayama Chogyū 高山樗牛 (1871-1902; Schüler Inoue Tetsujirōs). Ihre japanzentrierten Vorstellungen waren eine Reaktion auf die Politik der Verwestlichung, welche die japanische Regierung seit der Meiji-Restauration 1868 verfolgt hatte. Charakteristisch für die Vorstellungen des *Nihonshugi* war die Betonung des *kokutai*, der besonderen politischen Verfasstheit Japans als ein Land, an dessen Spitze, wie man glauben machen wollte, ein Herrscher stand, dessen Abstammung sich in direkter Linie auf die Sonnengöttin Amaterasu Ōmikami zurückführen ließ. In der Taishō-Zeit mit ihren demokratischen und liberalen Tendenzen trat der Japanismus für eine Weile in den Hintergrund, um dann in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts umso stärker wieder hervorzutreten.

⁴⁴² Vgl. Bauer, Detlef. Die Transmoderne. Eine kulturkritische Diskussion im Japan der Kriegszeit. Tübingen: Selbstverlag, 1995, S. 18-19.

⁴⁴³ Unmittelbar nach dem Krieg wurde die *Nihon rōman-ha* in der Öffentlichkeit stark kritisiert, da sie durch ihre Literatur den japanischen Militarismus und den Krieg verherrlicht hatte. Doch in den 70er Jahren wurde der Ruf nach einer Wiederbelebung der *Rōman-ha* laut. 1972 wurde eine neue Zeitschrift mit dem Titel *Rōman* herausgegeben. Als Herausgeber fungierten die Anhänger der *Nihon rōman-ha* aus der Kriegszeit, allen voran Yasuda Yojūrō. Die Begründer der Zeitschrift *Rōman* wiesen alle Kritik an ihrer Bewegung von sich und erklärten, an ihrem Ziel, sich an den japanischen Klassikern als Quelle für die neue Literatur zu orientieren, festhalten zu wollen.

kleiden, zum Beispiel in Kimonos mit leuchtendem Blau oder Grün, und so auf der Ginza, der renommierten Hauptgeschäftsstraße Tōkyōs, flanieren.

Hirotsu Kazuo nun widerspricht in seinem Text Hayashi mit Nachdruck. Seiner Ansicht nach, so Hirotsu, gibt es keinerlei Grund dafür, eine romantische Gesinnung aufkommen zu lassen. Vielmehr sei das Gegenteil der Fall: Er habe den Eindruck, „daß in diesem Land zur Zeit ein Sturm der Kulturfeindlichkeit“ tobe (*anchi bunka no arashi* アンチ文化の嵐).⁴⁴⁴ Hirotsu bezieht sich mit diesem bildhaften Ausdruck, den er im Text wohlweislich nicht mit konkreten Inhalten ausfüllt, auf die Militärherrschaft mit all ihren Folgen, von der Unterdrückung der freien Meinungsäußerung und der Verfolgung von Regimekritikern bis hin zum Krieg als außenpolitischer Konsequenz⁴⁴⁵: Der „Sturm der Kulturfeindlichkeit“, das war der Zweite Putsch der jungen Offiziere im Februar 1936, die im Namen des Tennō den Finanzminister (Takahashi Korekiyo 高橋是清, 1854-1936) sowie weitere wichtige Persönlichkeiten ermordeten und andere Regierungsmitglieder angriffen und verwundeten⁴⁴⁶; „Sturm der Kulturfeindlichkeit“ meinte die Entscheidung, Japan in allen offiziellen Dokumenten nicht mehr *Nipponkoku* 日本国 („Staat Japan“), sondern *Dai Nippon teikoku* 大日本帝国 („Großjapanisches Reich“) zu nennen⁴⁴⁷; der „Sturm der Kulturfeindlichkeit“ war auch

⁴⁴⁴ Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *HKZ*, S. 274.

⁴⁴⁵ Vgl. Matsubara Shin'ichi. *Taida no gyakusetsu. Hirotsu Kazuo no jinsei to bungaku*. Tōkyō: Kōdansha, 1998, S. 155, sowie Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 126-128.

⁴⁴⁶ Es handelt sich um den sogenannten „Zwischenfall vom 26. 2.“ (jap. *Ni-ni-roku jiken* 二・二六事件). Eine Gruppe national gesinnter, kaisertreuer junger Offiziere stürmte das Regierungsgebäude in Tōkyō und tötete drei Kabinettsmitglieder. Danach besetzten die Rebellen das Zentrum der Hauptstadt und erließen ein Manifest zu ihrer Rechtfertigung, in welchem sie u.a. die Parteipolitiker für die schlechte Lage des Landes verantwortlich machten. Ziel des Putschversuches war die Durchführung der „Shōwa-Restauration“ (*Shōwa ishin* 昭和維新) in Anlehnung an die „Meiji-Restauration“ (*Meiji ishin* 明治維新) von 1868. Mangels konkreter Pläne und wegen fehlender Unterstützung der Armee scheiterte der Putsch, zumal auch der Tennō sich, anders als die Putschisten erwartet hatten, nicht hinter die Rebellen stellte. Der Putsch wurde auf Befehl des Tennō niedergeschlagen, die daran beteiligten Offiziere wurden als Aufständische verfolgt und bestraft.

⁴⁴⁷ Dies wurde vom japanischen Außenministerium am 18. April 1936 verkündet, also sechs Monate, bevor Hirotsu seinen Vortrag bei der *Jinmin bunko* hielt. *Dai Nippon teikoku* war zwar der offizielle Name Japans laut der Meiji-Verfassung von 1889 gewesen. Doch war bis 1936 in diplomatischen Zusammenhängen das neutralere *Nipponkoku* üblich gewesen. Ab dem 18. April 1936 jedoch erschien Japan in allen internationalen Abkommen und diplomatischen Unterlagen als „*Dai Nippon teikoku*“. Außerdem wurde angeordnet, daß der japanische Kaiser nicht mehr als *kōtei* 皇帝 („Kaiser“), sondern als *tennō* 天皇

das Verbot, den 1. Mai als „Tag der Arbeit“ (jap. *Mēdē* メーデー) zu begehen (das Verbot wurde am 24. März 1936 vom Innenministerium erlassen).

Hirotsu gibt sich zuversichtlich, daß seine Zuhörer ihn verstehen, auch wenn er den Begriff nicht im einzelnen erläutert: „Es ist mir [leider] nicht erlaubt, hierauf näher einzugehen, doch glaube ich, verehrte Anwesende, daß Sie schon verstehen werden, was ich meine, wenn ich vom Sturm der Kulturfeindlichkeit spreche.“⁴⁴⁸ „Ich kann mich“, so fährt Hirotsu fort, „des Eindrucks nicht erwehren, daß es wahrhaftig nicht grundlos geschieht, wenn die Leute von der *Jinmin bunko* in einer solchen Zeit für den Geist der Prosa eintreten. [...]“⁴⁴⁹ Den „Geist der Prosa“ definiert Hirotsu wie folgt:

„Den Mut nicht zu verlieren, was auch immer geschehen mag, sondern beharrlich und unnachgiebig, ohne voreilig in Pessimismus oder Optimismus zu verfallen, konsequent sein Leben zu leben – das ist für mich der Geist der Prosa. Es darf keine Haltung sein, aus der heraus man sogleich triumphiert.⁴⁵⁰ Es darf keine Haltung sein, aus der heraus man angesichts der Entwicklung unseres Landes überschwänglich vom Anbruch der Romantik spricht und verzückt in einem leuchtend blauen oder grünen Kimono auf der Ginza herumläuft. Eine solche geistige Haltung, aus der heraus man sofort eingebildet wird, darf es nicht sein. Ebenso wenig aber darf es eine Haltung sein, die dazu führt, daß man angesichts der in unserem Lande herrschenden Düsternis sogleich in Pessimismus verfällt und den Mut sinken läßt. Es darf keine Haltung sein, die dazu führt, daß man so leichtfertig das Handtuch wirft. Es ist vielmehr eine

(„Himmlicher Herrscher“) zu bezeichnen sei. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Bezeichnung *Dai Nippon teikoku*, die mit Japans imperialistischem Machtstreben verbunden ist, aufgegeben, und offiziell heißt Japan seitdem „*Nipponkoku*“ oder „*Nihonkoku*“ (beide Aussprachen sind offiziell in Gebrauch).

⁴⁴⁸ Der Ausdruck „es ist mir nicht erlaubt, hierauf näher einzugehen“ (*korera ni tsuite kuwashiku iu koto wa yurusaremasen ga*; s. Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“, S. 274) ist als Hinweis auf die Einschränkung der Redefreiheit zu sehen.

⁴⁴⁹ Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“, S. 274.

⁴⁵⁰ Auf japanisch: *Sore wa sugu tokui ni nattari suru yō na, sonna mono de atte wa naranai*. Für *mono* wurde in der Übersetzung „Haltung“ eingesetzt. Die Konstruktion wurde parallel zu den Stellen gewählt, an denen im Japanischen ein Attributivsatz zu *seishin* vorliegt, vgl. z.B. drei Zeilen weiter *sugu omoiagaru seishin* („eine geistige Haltung, aus der heraus man sofort eingebildet wird“). Im Deutschen ist es aus grammatischen und stilistischen Gründen notwendig, den erklärenden Relativsatz über eine Präposition an das Bezugswort „Haltung“ anzuschließen. Die Übersetzung wirkt daher etwas schwerfällig. Als Variationen zur Übersetzungslösung „eine Haltung, aus der heraus man ...“ wurden „eine Haltung, die dazu führt, daß man ...“ und „eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man ...“ gewählt.

Haltung, die so beschaffen ist, daß man konsequent⁴⁵¹ ausharrt. Es ist eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man angesichts des um sich greifenden Sturmes der Kulturfeindlichkeit nicht das Handtuch wirft, konsequent standhält und hartnäckig versucht, sein Leben zu leben. Es ist eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man still die Zähne zusammenbeißt, sich einen kühlen Kopf bewahrt und über die Dinge, denen man ins Auge blicken muß, auf keinen Fall hinwegsieht, eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man sich vor den Dingen, denen man ins Auge blicken muß, nicht fürchtet, daß man nicht davor schaudert und nicht versucht, sich die Augen zuzuhalten, eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man die Dinge, denen man ins Auge blicken muß, konsequent betrachtet und, diese ertragend, weiterzuleben versucht. Dies ist meine Interpretation vom Geist der Prosa.“⁴⁵²

Der vorstehende Passus gehört zu den meistzitierten Textpassagen aus den Schriften Hirotsu Kazuos. Er ist immer wieder als Beleg für die vom Autor zur Zeit des Krieges eingenommene, mutige Haltung eines „passiven Widerstandes“ angeführt worden.⁴⁵³ Tatsächlich war dies erst der Anfang der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem „Geist der Prosa“ in den 30er und 40er Jahren. Nachdem im Oktober Hirotsu Kazuo auf Einladung der Herausgeber den oben zitierten Vortrag gehalten hatte, wurde im November 1936 in der *Jinmin bunko* unter dem Titel *Sanbun seishin o kiku* die Niederschrift einer im Oktober geführten Diskussion (*zadankai* 座談会)⁴⁵⁴ zum Thema „Geist der Prosa“ veröffentlicht, an der sich neben

⁴⁵¹ Auf japanisch *doko made mo*, wörtlich: „(bis) wohin auch immer“, d.h. „ohne Grenzen“, „bis ans Ende“, „ganz gleich, was geschieht“. Hierfür erscheint „konsequent“ in adverbialer Verwendung als passende Entsprechung.

⁴⁵² Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“, S. 275.

⁴⁵³ Bei Anhängern der japanischen Linken gilt diese Haltung des zähen Durchhaltens auch heute noch als vorbildhaft, und man versucht, sie auf die aktuellen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu übertragen. Vgl. z.B. Higuchi Tokuzō. „Ima ni ikiru Matsukawa no tatakai to tamashii no shi.“ In: *Me*. Hrsg. von Bungaku dōjin *Me no kai*. Nr. 2 (August 1991), S. 46, sowie Kido Noboru. *Shi to shinjitsu. Matsukawea undō no jūgonen (Tōkyō nanbu sengo sākaru undō no kiroku II)*. Tōkyō: Bungaku dōjin *Me no kai*, 1991, S. 114 passim.

⁴⁵⁴ Äußerungen in *zadankai* machen einen wichtigen Teil des Werkes japanischer Autoren aus. Anders als im Westen, wo Diskussions- oder Gesprächsrunden nur im Rahmen von Fernsehprogrammen oder in Form einer Podiumsdiskussion als öffentliche Veranstaltung üblich sind, gibt es im Modernen Japan eine Tradition der Diskussionsrunde anderer Art: Hier werden *zadankai* häufig von Verlagen organisiert, die hierzu bekannte Schriftsteller oder Intellektuelle einladen. Die Öffentlichkeit ist während der Diskussion nicht anwesend. Das Thema wird vom Veranstalter vorgegeben. Die Äußerungen der Diskussionsteilnehmer werden akribisch genau notiert und später in vorgeblich nicht nachredigierter Form (das heißt, im sprechsprachlichen Stil, unter Kennzeichnung von Füllwörtern, Einwüfen oder Reaktionen wie „Lachen“, „wütender Einwurf“ etc., die nach Art von Regieanweisungen in Klammern eingefügt werden) als wörtliche Rede den einzelnen Sprechern zugeordnet wiedergegeben. Die Veröffentlichung der Diskussion er-

Hirotsu Kazuo auch die Autoren Tokuda Shūsei, Satō Toshiko 佐藤俊子 (1884-1945)⁴⁵⁵, Shibukawa Gyō 渋川驍 (1905-1993)⁴⁵⁶, Takami Jun 高見順 (1907-1965)⁴⁵⁷ und Enchi Fumiko 円地文子 (1905-1986)⁴⁵⁸ beteiligten; die Diskussion wurde geleitet von Takeda Rintarō.⁴⁵⁹ Auf die Frage Takeda Rintarōs hin, warum gerade in der gegenwärtigen Zeit das Thema „Geist der Prosa“ aktuell geworden sei und in der literarischen Welt diskutiert wer-

folgt in der Regel in einer Zeitschrift, doch gibt es auch Fälle von Veröffentlichung in Zeitungen oder Büchern. Es liegt in der Natur der Sache, daß es sich bei gedruckten *zadankai*-Äußerungen zumeist um Formulierungen handelt, die nicht ausgefeilt sind und die den teilnehmenden Intellektuellen nach der Gesprächsrunde häufig nicht mehr uneingeschränkt zitierfähig erscheinen. Eine umfassende wissenschaftliche Studie zur Bedeutung der *zadankai* in der modernen japanischen Literatur steht noch aus.

⁴⁵⁵ Die Erzählerin Satō Toshiko, bekannter unter dem Namen Tamura Toshiko 田村俊子, begann ihre Karriere als Schülerin des bekannten meijizeitlichen Prosaauteurs Kōda Rohan (1867-1947). Ihr erstes erfolgreiches Werk war der Roman *Akirame* あきらめ („Resignation“, 1911), mit welchem sie den *Ōsaka Asahi shinbun*-Preis für erzählende Literatur gewann. Sie wurde zu einer Bestsellerautorin, die dafür bekannt wurde, daß sie in ihren Werken das Denken und das Empfinden der modernen „Neuen Frau“ (*atarashii onna* 新しい女) zum Ausdruck bringt. 1918 ging sie nach Vancouver (British Columbia), wo sie insgesamt achtzehn Jahre lebte. 1936 kehrte sie nach Japan zurück. Nach einer Affäre mit dem linken Theoretiker Kubokawa Tsurujirō 窪川鶴次郎 (1903-74) ging sie 1938 – offiziell als Sonderkorrespondentin der Zeitschrift *Chūō kōron* – nach Shanghai, wo sie eine Literaturzeitschrift für Frauen herausgab. Weitere bekannte Prosawerke Tamuras sind u.a. *Onna sakusha* 女作者 („Die Schriftstellerin“, 1913) und *Yamamichi* 山道 („Der Bergpfad“, 1938).

⁴⁵⁶ Shibukawa Gyō war ein Hirotsu nahestehender Prosa-Autor, der neben eigenen Erzählungen und Romanen auch literaturkritische Aufsätze schrieb. Er erhielt 1974 für seinen Essay *Uno Kōji ron* 宇野浩二論 („Über Uno Kōji“) einen Literaturpreis des japanischen Kultusministeriums und 1983 für sein Erzählwerk *Shukkō* 出港 („Ausfahrt aus dem Hafen“) den *Hirabayashi Taiko bungaku shō* 平林たい子文学賞. Shibukawa Gyō hat für mehrere Bände der *Hirotsu Kazuo zenshū* des Verlags Chūō kōron sha das Nachwort geschrieben, so z.B. zu Bd. 5 und Bd. 6.

⁴⁵⁷ Takami Jun war ein in der Präfektur Fukui geborener und in Tōkyō aktiver Autor erzählender Prosa, der während seiner Studienzeit an der Universität Tōkyō stark vom Dadalismus und vom Marxismus beeinflusst wurde. In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts veröffentlichte er in der Zeitschrift *Jinmin bunko*.

⁴⁵⁸ Enchi Fumiko ist eine der bedeutendsten japanischen Erzählerinnen des 20. Jahrhunderts, die sich des konventionellen Realismus in äußerst geschickter und eindringlicher Weise bedient, um vor allem komplexe Frauenfiguren zu zeichnen, die, unter dem Druck des traditionellen Familiensystems stehend, auf ihre Weise versuchen, aus dem Korsett traditioneller Regeln auszubrechen. Zu ihren großen Romanen zählen *Onnazaka* 女坂 (ab 1949 zunächst in Fortsetzungen veröffentlicht, 1957 folgte die Veröffentlichung in Buchform; wörtlich: „Der Frauenhügel“; dt. „Die Wartjahre“, übers. von Otto Putz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985) und *Onnamen* 女面 (1958; wörtlich: „Frauen-Masken“); dt. „Die Dichterin und die Masken“, übers. Hijjya-Kirschner, Irmela, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984; Neuauflage 1996 bei Suhrkamp (Frankfurt am Main) unter dem Titel „Frauen, Masken“). Zu Enchi s. u.a. Hijjya-Kirschner, Irmela. *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch*. München: edition text + kritik, 2000, S. 128-151.

⁴⁵⁹ Die Äußerungen Hirotsu Kazuos machen den größten Teil dieser Diskussion aus (etwa die Hälfte des Gesamttextes). Hirotsu führt den Diskurs an, die anderen Teilnehmer machen nur kurze Einwürfe.

de⁴⁶⁰, greift Hirotsu zunächst auf seine in der Debatte mit Arishima Takeo in den Jahren 1922 bis 1924 entwickelte Konzeption der Prosa-Kunst zurück⁴⁶¹ und erläutert, er habe sich seinerzeit gegen die Vorstellung gewandt, daß das Prinzip des *l'art pour l'art* im Bereich der Literatur (Hirotsu spricht von „*bungaku no tame no bungaku*“ 文学の為めの文学 („Literatur um der Literatur willen“) und von „*bungaku shijō shugi*“ 文学至上主義 („Prinzip vom Supremat der Literatur“)⁴⁶² – und insbesondere im Bereich der erzählenden Prosa – Gültigkeit haben könne. Arishima habe den Künstler (wobei unter Künstler primär den „Schriftsteller“ verstanden habe) in drei Kategorien eingeteilt: Der Künstler der ersten Kategorie sei vollkommen in seine Kunst versunken und gebe sich ihr voll und ganz hin, ohne sich von irgend etwas anderem ablenken zu lassen; das sei der eigentliche, reine Künstler. Der Künstler der zweiten Kategorie hingegen könne nicht aufhören, sich für seine Umgebung, für die Gesellschaft, in der er lebt und für das Leben der Menschen um ihn herum zu interessieren. Der Künstler der dritten Kategorie sei ein Opportunist und hänge sein Fähnlein nach dem Wind.⁴⁶³ Arishima habe weiterhin bekannt, daß er sich zwar schäme, es zugeben zu müssen, daß er jedoch zur zweiten Kategorie gehöre und nur hoffen könne, durch geistige Übung irgendwann in die erste Kategorie aufzusteigen. Hirotsu setzt dem die Ansicht entgegen, daß der Künstler der ersten Kategorie, der scheinbar völlig losgelöst von den gesellschaftlichen Bedingungen um ihn herum existiert und diese ignoriert, in der Welt der Bildenden Kunst, der Lyrik oder der Musik möglicherweise denkbar sei, daß es ihn in der Welt der Prosa-Kunst jedoch nicht geben könne. Im Bereich der Prosa-Kunst, des *shōsetsu* im Sinne von „erzählender Prosa“, sei gerade der als „Typ zwei“ klassifizierte Künstler vonnöten, und es könne auch keinen anderen geben. Bei den von Arishima aufgestellten Künstler-Kategorien handele es sich um voneinander getrennte, völlig verschiedene Kategorien, und

⁴⁶⁰ „Sanbun seishin o kiku“. In: *Jinmin bunko*, Nr. 1 (November 1936), S. 73.

⁴⁶¹ In dieser *zadankai* erklärt Hirotsu noch einmal unzweideutig, daß seine Vorstellungen vom besonderen Charakter der erzählenden Prosa sich im Zusammenhang mit der Debatte um Arishima Takeos *Sengen hitotsu* („Ein Manifest“) und quasi in Verlängerung dieser Debatte entwickelt haben. Vgl. „Sanbun seishin o kiku“, S. 92.

⁴⁶² „Sanbun seishin o kiku“. In: *Jinmin bunko*, Nr. 1 (November 1936), S. 74.

⁴⁶³ Ebenda.

es sei nicht denkbar, daß ein Künstler der Kategorie zwei durch geistige Übung zu einem Künstler der Kategorie eins „aufsteige“. Deshalb, so argumentiert Hirotsu,

„[...] ist es seltsam, wenn Herr [Arishima] Takeo sagt, er schäme sich dafür, zugeben zu müssen, daß er ein Künstler der zweiten Kategorie sei. Warum ist er nicht stolz darauf, daß er zur Kategorie zwei gehört! Gerade an dem Punkt, daß wir nicht in der Lage sind, völlig losgelöst von uns selbst und von unserer Umgebung zu leben, nimmt doch unsere Kunst ihren Anfang.“⁴⁶⁴

Im Anschluß daran erläutert Hirotsu, sein Aufsatz *Sanbun geijutsu no ichi ni tsuite*⁴⁶⁵ kennzeichne seine Auflehnung gegen die Ästhetik alten Stils⁴⁶⁶, wie sie in der ersten Hälfte der 20er Jahre in der literarischen Welt verbreitet gewesen sei. Nach den Vorstellungen der herkömmlichen Ästhetik sei die Literatur, in welche gesellschaftliche oder politische Fragen hineinkommen, „unrein“ (jap. *fujun* 不純) und nur solche Literatur, die ganz und ausschließlich der Kunst verpflichtet sei, echte, „reine“ Kunst.⁴⁶⁷ Diese Auffassung ist nach Hirotsus Ansicht in Bezug auf die Literatur und insbesondere in Bezug auf die erzählende Prosa nicht haltbar und stellt einen Anachronismus dar.⁴⁶⁸ Die Prosa, so Hirotsu weiter, sei keine minderwertige Form der Poesie, sondern sie sei ein Bereich, der für sich stehe und einen Eigenwert besitze.⁴⁶⁹ Dabei seien gerade die Elemente der Prosa-Kunst, die vom Standpunkt der Lyrik aus gesehen als „unrein“ erscheinen mögen, für die Prosa *konstitutiv*.⁴⁷⁰ Hieraus folgert Hirotsu, daß für die Prosa-Kunst auch eine eigene Ästhetik notwendig sei.⁴⁷¹

⁴⁶⁴ Ebenda.

⁴⁶⁵ Vgl. S. 126.

⁴⁶⁶ Hirotsu spricht von *kyū-bigaku ni taisuru hankō* 旧美学に対する反抗; s. „Sanbun seishin o kiku“, S. 75.

⁴⁶⁷ Ebenda.

⁴⁶⁸ „Sanbun seishin o kiku“, S. 76.

⁴⁶⁹ Ebenda. Vgl. auch Hirotsu Kazuo. „Shōsetsu wa bungaku de wa nai’ ni tsuite“ 「小説は文学ではない」について („Über die Ansicht, daß der Roman keine Literatur sei“. In: *Bungei konwakai*, Januar 1936 (Nachdruck in *HKZ*, Bd. 9, S. 265-266), wo Hirotsu sich gegen eine entsprechende Äußerung Yokomitsu Riichis wendet (zu Yokomitsu s. unten, Kap. IV.2.3 dieser Studie).

⁴⁷⁰ „Sanbun seishin o kiku“, S. 76-77.

⁴⁷¹ „Sanbun seishin o kiku“, S. 77.

Unzufrieden mit seinen Äußerungen in der *zadankai*, die ihm nicht klar genug erschienen, versuchte Hirotsu dann, den Begriff *sanbun seishin* 散文精神, so wie er ihn verstand, näher zu präzisieren, indem er vom 27. bis 29. Oktober 1936 in der Zeitung *Tōkyō nichinichi shinbun* 東京日日新聞 einen Aufsatz mit dem Titel *Sanbun seishin ni tsuite* 散文精神について („Über den Geist der Prosa“) veröffentlichte.⁴⁷² Hier geht Hirotsu zunächst auf die Gründe ein, welche dazu geführt haben, daß bestimmte Intellektuelle den „Geist der Prosa“ zu beschwören begonnen haben:

„Meiner Meinung nach liegt der Hauptgrund dafür [...] in dem Druck, der von der Realität ausgeht, mit der wir heute konfrontiert sind – in jener dicken Wand, welche die Entwicklung der japanischen Kultur hemmt. Mit anderen Worten, ich glaube, daß die Rede vom ‚Geist der Prosa‘ Ausdruck der geistigen Haltung der Schriftsteller ist, die sich an dieser Wand gestoßen haben.“⁴⁷³

Mit welcher Haltung, so fragt Hirotsu in seinem Zeitungsbeitrag, soll man der Realität gegenüberstehen? „Mit einer geistigen Haltung“, so antwortet er, „die so beschaffen ist, daß man, wenn man sich dem Sturm der Kulturfeindlichkeit gegenüberstellt, diesem auf keinen Fall ausweicht, sich nicht zurückzieht, nicht nach einer provisorischen⁴⁷⁴ Hoffnung, einer provisorischen Rettung, einer provisorischen Lösung sucht und sich damit tröstet; eine geistige Haltung, die so beschaffen ist, daß man die Realität nicht so auslegt, wie es einem paßt und sich die Sache einfach macht; eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man die Realität so sieht, wie sie ist, und zugleich weder leichtfertig in Verzweiflung noch in Selbstaufgabe verfällt und nicht unnötig in Klagerufe ausbricht; eine geistige Haltung, die so beschaffen ist, daß man, im Guten wie im Bösen, keine übereilten Schlußfolgerungen zieht, sondern stand-

⁴⁷² In diesem in drei Etappen veröffentlichten Aufsatz aus der Kriegszeit finden sich alle wichtigen Aussagen des nach dem Krieg veröffentlichten Textes *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)*, was ein Beleg für die Authentizität der im letzteren vertretenen Positionen zu sehen ist.

⁴⁷³ Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 27.10.1936. (Nachdruck in: *HKZ*, Bd. 9, S. 276-279; zitierter Passus auf S. 276).

⁴⁷⁴ Mit dem Ausdruck „provisorisch“ (*kari no* 仮の) meint Hirotsu die Übernahme von Standpunkten, Ideen oder Wertvorstellungen, die nicht der eigenen inneren Überzeugung entsprechen, die man aber aus Gründen der Bequemlichkeit, wenn auch halbherzig, annimmt oder welchen man sich nach außen hin anschließt.

haft ausharrend seinen Gegenstand analysiert.⁴⁷⁵ Hirotsu plädiert hier für eine objektive Wahrnehmung der Realität („daß man die Realität so sieht, wie sie ist“), die jedoch nicht in lähmende Verzweiflung oder Pessimismus münden soll, sondern in ein standhaftes Ausharren unter distanzierter, kühler und genauer Beobachtung der realen gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten. Folglich definiert er *sanbun seishin* gleich im Anschluß als „eine um Ergründung der Realität bemühte geistige Haltung“ (*genjitsu tankyū no seishin* 現実探求の精神), die so beschaffen ist, daß man, „ganz gleich, ob es um Lob oder Tadel geht, keine übereilten Folgerungen zieht, sondern unbeirrt auf seinem Weg fortschreitet“⁴⁷⁶ – eine Formulierung, die man getrost als Warnung davor verstehen darf, sich von hochtönenden Parolen und offiziell propagierten Zielen kritiklos vereinnahmen zu lassen. Der Mensch, so führt Hirotsu weiter aus, ist so veranlagt, daß er immer eilig nach Schlußfolgerungen strebe. Ohne eilig nach Schlußfolgerungen zu streben, könne er die Realität nur schwer ertragen. Um sie dennoch zu ertragen, benötige er „eine außergewöhnliche seelische Stärke. Der Geist der Prosa muß diese seelische Stärke sein.“⁴⁷⁷

Hier warnt Hirotsu mit indirekten Formulierungen wie *ketsuron o tsukeru* 結論をつける (wörtlich: „Schlußfolgerungen ziehen“) oder *ketsuron ni hashiru* 結論に走る (etwa: „eilig nach Schlußfolgerungen streben“) davor, sich aus einem falschen Bedürfnis nach Sicherheit heraus ohne oder gar gegen die innere Überzeugung (*ketsuron ya kaishaku no tsukanai aida* 結論や解釈のつかない間)⁴⁷⁸, ideologisch oder organisatorisch festzulegen und zu binden. Seine Aussage ist, daß man sich unter den gegebenen Zeitumständen, auch wenn es psychologisch gesehen schwerfallen mag, nicht genau zu wissen, wohin man gehört, und auch wenn es unangenehm sein mag, aufgrund von Identifikationsschwierigkeiten und der von der offiziellen Linie abweichenden eigenen Meinung keinen Platz in der Gesellschaft zu

⁴⁷⁵ Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 28.10.1936. Vgl. *HKZ*, Bd. 9, S. 277.

⁴⁷⁶ Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 27.10. und 28.10.1936. (Vgl. *HKZ*, Bd. 9, S. 276-278).

⁴⁷⁷ Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 28.10.1936. (Vgl. *HKZ*, Bd. 9, S. 277).

⁴⁷⁸ Wörtlich: „solange sich keine Folgerungen oder Interpretationen ergeben“; vgl. Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 28.10.1936. Vgl. *HKZ*, Bd. 9, S. 278.

finden, in der man lebt, nicht um der Bequemlichkeit willen festlegen und für falsche Ziele vereinnahmen lassen soll. Vielmehr appelliert Hirotsu an den Leser, den Mut und die Stärke aufzubringen, an den Ideen und Wertvorstellungen, die er für richtig hält, festzuhalten und die Situation der Unsicherheit und des Nicht-Festgelegtseins geduldig zu ertragen, wobei der Appell an die Standhaftigkeit, wie aus seinen weiteren Ausführungen in diesem Zeitungsbeitrag ersichtlich, bei Hirotsu von der Überzeugung getragen wird, daß die Verhältnisse sich früher oder später wieder ändern werden.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Sanbun seishin ni tsuite* jedoch war der Druck der Obrigkeit für die Schriftsteller und Intellektuellen allorts spürbar. So hatten die Autoren der *Jinmin bunko* zum Beispiel zwei Tage, bevor der erste Teil von Hirotsus Beitrag in der *Tōkyō nichinichi shinbun* veröffentlicht wurde, die „dicke Wand, welche die Entwicklung der japanischen Kultur hemmt“, wie Hirotsu sagt, am eigenen Leib zu spüren bekommen: Die Teilnehmer am „Tokuda Shūsei-Studienkreis“ (*Tokuda Shūsei kenkyūkai* 徳田秋声研究会)⁴⁷⁹, die alle aus dem Umfeld der Zeitschrift *Jinmin bunko* stammten, wurden während ihrer Sitzung verhaftet und abgeführt. Angesichts dieses immer größer werdenden Drucks der Obrigkeit plädiert Hirotsu in *Sanbun seishin ni tsuite* für eine Haltung, welche die Realität durchaus zur Kenntnis nimmt, sich jedoch nicht von ihr entmutigen oder lähmen läßt, eine Haltung, die ein Festhalten an eigenen Überzeugungen bedeutet, auch und gerade in einer Zeit, in der es schwierig ist, diese Überzeugungen zu vertreten. Sie aber zumindest zu bewahren und sich nicht aus Schwäche oder Bequemlichkeit anzupassen, ist, was Hirotsu in seinem Beitrag fordert. Hierfür sind Mut, Standhaftigkeit und Unabhängigkeit des Urteils vonnöten. In seinem „drängenden Forschen“, so Hirotsu, dürfe man keinen Augenblick nachgeben: „Man verhält sich unauffällig, ist aber voller Aufmerksamkeit. – Man rückt seinem Gegenstand auf den Leib, wobei man mal schweigend ausharrend Widerstand leistet, dann wieder, sobald der Gegenstand eine Schwäche zeigt, zum Angriff übergeht. Es handelt sich also um einen Geist, der sich in keinerlei Hinsicht davor scheut, der Realität gerade ins

⁴⁷⁹ Tokuda Shūsei galt, nicht zuletzt wegen seines Verhaltens während der Sitzungen der *Bungei konwakai* (s. oben, Kap. III.2 dieser Studie) unter seinen Zeitgenossen in der Kriegszeit als ein Autor, der vorbildhaft Distanz zu den Forderungen der Obrigkeit nach Anpassung und Kooperation gehalten und sich jedem Vereinnahmungsversuch konsequent widersetzt hat, so daß die Wahl dieses Autors durch die Schriftsteller der *Jinmin bunko* nicht zufällig ist.

Auge zu sehen.⁴⁸⁰ So versteht Hirotsu die Haltung des unbeirrbar Festhaltens an den eigenen Überzeugungen und Gedanken als einen Weg, eine schwierige Zeit zu überbrücken. Wenn der „Gegenstand“ – ein Ausdruck, mit dem Hirotsu hier den „Gegner“ umschreibt – „eine Schwäche zeigt“⁴⁸¹, hört diese Haltung auf, eine passive, bloß bewahrende zu sein: Dann geht man zum Angriff über, um durchzusetzen und zu etablieren, was bislang unterdrückt gewesen war. Als *genjitsu tankyū no seishin* („eine um Ergründung der Realität bemühte geistige Haltung“) stellt der „Geist der Prosa“ nach Hirotsus Auffassung eine Waffe für Schriftsteller dar, die ihnen die Stärke zum Standhalten und, sobald die gesellschaftlichen Gegebenheiten es zulassen, auch zum „Zuschlagen“, d.h. zum aktiven Widerstand an die Hand gibt.⁴⁸²

Die Verknüpfung dieser Art von zäher Widerstandshaltung mit dem literarischen Genre der erzählenden Prosa geht, wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, auf Hirotsus besonderer Konzeption von *sanbun* 散文 („Prosa“) zurück, wie er sie bereits 1922 im Zusammenhang mit der Debatte um Arishima Takeos „Ein Manifest“⁴⁸³ entwickelte und zwei Jahre später in seinem Aufsatz *Sanbun geijutsu no ichi* nochmals formulierte. Darauf folgte eine Auseinandersetzung mit dem Wesen der Erzählprosa in dem Aufsatz *Futatabi sanbun geijutsu no ichi ni tsuite* 再び散文芸術の位置について („Abermals: Zum Ort der Prosa-Kunst“), in *Shinchō*, Februar 1925, und in dem literaturkritischen Aufsatz *Bungei jihyō* 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“), der im Januar 1931 in der Zeitschrift *Chūō kōron* 中央公論 er-

⁴⁸⁰ Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 28.10.1936. Vgl. *HKZ*, Bd. 9, S. 278.

⁴⁸¹ An dieser Textstelle wird deutlich, daß Hirotsu der Überzeugung ist, daß sich der „Sturm der Kulturfeindlichkeit“ mit allen seinen Konsequenzen nicht für immer werde halten können.

⁴⁸² S. oben: „Der Mensch ist so veranlagt, daß er immer eilig nach Schlußfolgerungen strebt. Ohne eilig nach Schlußfolgerungen zu streben, kann er die Realität nur schwer ertragen. – Um sie [dennoch] zu ertragen, benötigt er eine außergewöhnliche seelische Stärke. Der Geist der Prosa muß diese seelische Stärke sein.“ (Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 28.10.1936. Vgl. *HKZ*, Bd. 9, S. 277).

⁴⁸³ S. oben, Kap. III.1 dieser Studie. S. auch „Sanbun seishin o kiku“. In: *Jinmin bunko*, Nr. 1 (November 1936), S. 73-74.

schien. Danach erschien der Essay *Sanbun geijutsu shomondai* 散文芸術諸問題 („Fragen um die Prosa-Kunst“), in *Chūō kōron* vom Oktober 1939.

Fragt man nun nach den rhetorischen Strategien, welche Hirotsu in seinen Texten über den „Geist der Prosa“ einsetzt, so stechen vor allem zwei Mittel ins Auge: das Mittel der scheinbaren Bagatellisierung, das man auch als „Strategie der Beiläufigkeit“ bezeichnen könnte, und das Arbeiten mit gewollt ungenauen und indirekten Formulierungen.

Fast immer beginnt Hirotsu seine Aufsätze sehr unpräzise und beiläufig, so auch im Falle von *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)*, dem zentralen Text für den Gedanken des passiven Widerstands. Hirotsu setzt ein mit den Worten:

„Aus heiterem Himmel erhielt ich die Aufforderung, auf dieser Vortragsveranstaltung zu sprechen, und wurde hierher geführt. Ich hatte mir nicht im voraus überlegt, was ich sagen würde. Auf dem Weg hierher, im Wagen, fiel mir ein, daß die Leute von der Zeitschrift *Jinmin bunko* [...] in der letzten Zeit immerzu vom ‚Geist der Prosa‘ sprechen. Was ‚Geist der Prosa‘ für sie bedeutet, weiß ich nicht genau.“

Die Textanfänge sind bei Hirotsu durchweg so, daß ein Zensor, der nach „schädlichen“, die Moral der Bevölkerung untergrabenden Äußerungen sucht, wohl eher gelangweilt darüber hinweglesen würde.

Ein Beweis dafür, daß diese Strategie tatsächlich funktioniert hat, ist, daß in den ganzen fünfzehn Jahren des Krieges nur einer der *hyōron* Hirotsus zensiert worden ist: Der Aufsatz *Kaitakuchi jidō to ehon* 開拓地児童と絵本 („Die Kinder und die Kinderbücher in den Neuen Gebieten“, veröffentlicht in *Kaizō* im Oktober 1941). Hirotsu schreibt darüber in Kap. 60 von *Zoku nengetsu no ashito*.⁴⁸⁴ Nach seiner Rückkehr aus der Mandschurei habe er, so Hirotsu, einen Aufsatz über die Beobachtungen geschrieben, die er auf dem japanisch besetzten Festland gemacht hatte; dieser Text sei auf grausame Weise verstümmelt worden.

⁴⁸⁴ *HKZ*, Bd. 12, S. 485. Das Kapitel ist überschrieben mit *Kizō sareta ehon* 寄贈された絵本 („Die gespendeten Bilderbücher“). Der Aufsatz, der mir in der Version der Erstveröffentlichung vorliegt, wurde nicht in die *HKZ* aufgenommen. Aufgrund der schweren Eingriffe der Zensoren läßt sich der Text kaum in seiner ursprünglichen Form rekonstruieren, weshalb auch eine Analyse von Aufbau und Stil nicht ergebnisreich ist.

Alle Ausführungen zu politischen Ereignissen seien ohne Rücksicht darauf, ob der Text nach den Streichungen noch einen Sinn ergebe oder nicht, herausgestrichen und die übrig gebliebenen halben Sätze dann mechanisch miteinander verbunden worden. Auch seien alle Angaben, die Japan in einem negativen Licht erscheinen lassen, gestrichen worden, so z. B. die Ausführungen darüber, daß notwendige Ackergeräte, die von den japanischen Siedlern in der Mandschurei in Hokkaidō angefordert worden waren, nicht eintrafen. Hirotsu bemerkt, daß zu diesem Zeitpunkt auch die „Fliegenköpfe“ (*fuseji*), die den Sinn noch hatten erahnen lassen, verboten waren (was zur Folge hat, daß die Eingriffe der Zensoren optisch nicht mehr auf den ersten Blick sichtbar sind). Allerdings schätze er sich glücklich, daß der Passus, in welchem er schildert, daß der Rektor der japanischen Grundschule von Yaemura an seiner Schule nicht über genügend Kinderbücher verfüge, nicht gestrichen wurde: Er habe später ein Dankeschreiben des Rektors erhalten, in welchem er Hirotsu mitteilt, daß zahlreiche japanische Bürger Hirotsus Schilderungen gelesen und daraufhin der Schule Bilderbücher gespendet hätten. So hat auch der zensierte Aufsatz noch einen sinnvollen Zweck erfüllen können. Dies sollte, so Hirotsu, der letzte Aufsatz sein, den er bis zum Angriff auf Pearl Harbor in einer Zeitschrift veröffentlichte.⁴⁸⁵

Der einzige weitere bekannte Fall, in welchem Hirotsu mit den Zensurbestimmungen in Konflikt geriet, liegt zeitlich wesentlich früher: Er betrifft das Jahr 1933 und bezieht sich auf einen erzählenden Text, nämlich den langen, im Milieu der proletarischen Literaturbewegung spielenden Roman *Fūu tsuyokaru beshi* 風雨強かるべし (1933-34), bei dem die Zensurbehörden schon in das Konzept hineinredeten, so daß Hirotsu gezwungen war, die Handlung von Grund auf umzustrukturieren. Hirotsu beschreibt diesen Vorfall in seinem Aufsatz *Junbungaku no tame ni* 純文学の為に („Für die hohe Literatur“; Erstveröffentlichung in: *Bungei shunjū*, Dezember 1933): Er habe, so Hirotsu, zum ersten Mal nach *Futari no fukōmono* aus dem Jahre 1918, einen Zeitungsroman schreiben wollen, da er einen Stoff aus der linken Szene zur Hand hatte, der ihm für ein allgemeines Publikum von Interesse zu sein schien. Er habe vorgehabt, einen anspruchsvollen Populärroman (*tsūzoku shōsetsu*) zu

⁴⁸⁵ Ebenda.

schreiben, der in der japanischen Gesellschaft der Gegenwart spielt.⁴⁸⁶ Nachdem zwei Folgen des Romans in der *Hōchi shinbun* erschienen waren, erreichte ihn ein Brief der Zeitungsredaktion mit einer Abmahnung (*keikai* 警戒). Die Redaktion teilte ihm mit, daß das Innenministerium und das Polizeipräsidium (*keihokyoku*) mit den in *Fūu tsuyokaru beshi* beschriebenen Inhalten nicht einverstanden seien und verlangten, daß er eine Reihe von Punkten nicht erwähnen dürfe.⁴⁸⁷ Daß hier die Zensur eingriff, liegt allerdings insofern in der „Natur der Sache“, als schon das Thema des Werks – die Beschreibung des Lebens von Aktivisten aus der proletarischen Bewegung – anstoßerregend war.

Die Tatsache, daß abgesehen von diesen beiden Fällen kein Werk Hirotsus aus der Kriegszeit zensiert worden ist, mag angesichts des kritischen Potentials seiner Schriften erstaunen, doch erklärt sich dieses Phänomen durch die Geschicklichkeit, mit welcher dieser Autor seine von der offiziellen Linie abweichenden Meinungen und Stellungnahmen formuliert und darbietet und durch die Konsequenz, mit welcher er die „Strategie der Beiläufigkeit“ und das „Mittel der scheinbaren Bagatellisierung“ anwendet. Tatsächlich kommt Hirotsu in seinen kritischen Aufsätzen auf das Wesentliche eher beiläufig und zumeist erst sehr spät im Text zu sprechen. In *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* spricht er, wie oben in der inhaltlichen Analyse ausgeführt, nach dem zitierten Einleitungspassus vier Absätze lang über Hayashi Fusao und die „romantische Gesinnung“, so daß der nicht so aufmerksame Leser den Eindruck gewinnen könnte, es handele sich um einen rein innerliterarischen Diskurs unter Schriftstellerkollegen. Das Wesentliche, die Definition dessen, was Hirotsu unter „*sanbun seishin*“ versteht⁴⁸⁸, kommt erst im siebten Absatz, und kurz darauf ist der Text bereits zu Ende.

Die Ausdrucksweisen, die Hirotsu in seinen kritischen Aufsätzen verwendet, sind – zweifellos angesichts der Zensur – oftmals für sich genommen wenig präzise, im Kontext aber dennoch verständlich. Beispiele hierfür sind Ausdrücke wie „Sturm der Kulturfeind-

⁴⁸⁶ Hirotsu Kazuo. „Junbungaku no tame ni“. In: *Bungei shunjū*, Dezember 1933, S. 236.

⁴⁸⁷ Die verbotenen inhaltlichen Punkte werden in Hirotsus Aufsatz im einzelnen nicht genannt. Allerdings wird erwähnt, daß es sich um mehrere Dutzend handelte (Hirotsu Kazuo. Op., cit., S. 237).

⁴⁸⁸ „*Sore wa donna koto ga atte mo megezu ni...*“. Vgl. das Zitat auf deutsch, S. 114-115: „Den Mut nicht zu verlieren, was auch immer geschehen mag [...]“.

lichkeit“ (s.o.) in *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* oder Formulierungen wie „eine um Ergründung der Realität bemühte geistige Haltung“ in *Sanbun seishin ni tsuite* (1936, in der *Tōkyō nichinichi shinbun*), bei der zum einen unklar bleibt, was mit dem Begriff „Realität“ konkret gemeint ist, zum anderen, was „Ergründung“ bedeutet: Hirotsu spricht hier tatsächlich in verschleierter Form die an den mündigen Bürger gerichtete Aufforderung aus, den Verlautbarungen der Herrschenden und der Berichterstattung in den Medien nicht blinden Glauben zu schenken, sondern diese kritisch zu hinterfragen und nicht locker zu lassen in dem Versuch, die Wahrheit herauszufinden. Die als *genjitsu tankyū no seishin* bezeichnete Haltung ist somit konzipiert als Waffe gegen die Propaganda der Herrschenden. Gewollt unpräzise ist auch – ebenfalls in letztgenanntem Aufsatz – die Formulierung: „Man rückt seinem Gegenstand auf den Leib [...]“, insofern als nicht explizit gemacht wird, was mit „Gegenstand“ gemeint ist.

Die Konzeption des „Geistes der Prosa“ wie er in den beiden Texten *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)* und *Sanbun seishin ni tsuite* von 1936 definiert wird, spielt eine zentrale Rolle in Hirotsus Denken, seinem konkreten Leben und seinem schriftstellerischen Schaffen. Sie läßt sich, wie im folgenden zu zeigen sein wird, in zahlreichen Erzählungen des Autors an zentralen Charakteren nachweisen, so z.B. in *Chimata no rekishi* („Eine Geschichte von einfachen Menschen“, in: *Kaizō*, Januar 1940), *Wakaki hi* („Jugendtage“, Tōkyō: Hōkokusha, Juni 1943) oder *Kurutta kisetsu* 狂った季節 („Eine verrückte Zeit“, in: *Fūsetsu*, Juli 1948 bis März 1949⁴⁸⁹). Insbesondere unter Linken wird Hirotsu nachgesagt, er selbst habe den „Geist der Prosa“ in seinem Engagement für die Angeklagten des „Matsukawa-Zwischenfalls“ unter Beweis gestellt, als er über zehn Jahre lang unermüdlich mit der Feder um eine Rehabilitierung der zu Unrecht angeklagten Gewerkschafter und Kommunisten kämpfte, bis der Oberste Gerichtshof die Angeklagten im September 1963 freisprach.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Die Tatsache, daß die Vorstellung vom „Geist der Prosa“ Hirotsu auch nach dem Krieg nicht losließ, läßt sich auch daran ersehen, daß er, wie weiter oben vermerkt, im Jahre 1947 ein Buch mit dem Titel *Sanbun seishin ni tsuite* veröffentlichte, in das er auch die Aufzeichnungen zu seinem Vortrag vom Oktober 1936 aufnahm, und daß er im Jahre 1948 einen Aufsatz mit dem Titel „Futatabi sanbun seishin ni tsuite“ publizierte (in: *Hikari*, Oktober 1948).

⁴⁹⁰ S. oben, Kap. III.1 dieser Studie.

IV.2.2 „Stärke“ und „Schwäche“

Ein weiteres Thema, dem man in Hirotsus Schriften – den *hyōron* ebenso wie den *shōsetsu* – immer wieder begegnet, ist die Frage nach der Definition von „Stärke“ und „Schwäche“. Die Überlegungen, welche Hirotsu dazu anstellt, stehen in einem engen inhaltlichen Zusammenhang zur Konzeption des „Geistes der Prosa“. Explizit thematisiert hat Hirotsu die Frage nach Stärke und Schwäche in den Aufsätzen *Tsuyosa to yowasa* 強さと弱さ („Stärke und Schwäche“, in: *Shinchō*, April 1937) und *Tsuyosa to morosa* 強さと脆さ („Stärke und Fragilität“⁴⁹¹, in: *Kaizō*, Juni 1940). Doch klingt die Thematik auch in Erzählungen wie *Chimata no rekishi* und *Wakaki hi* und anderen literaturkritischen Texten wie z.B. *Ippon no ito* oder *Tokuda Shūsei ron* an.⁴⁹²

Der Aufsatz *Tsuyosa to morosa*, der nicht in die *Hirotsu Kazuo zenshū* aufgenommen wurde, ist im wesentlichen dem naturalistischen Autor Iwano Hōmei 岩野泡鳴 (1873-1920)⁴⁹³ gewidmet, den Hirotsu in jungen Jahren ausgiebig und gerne gelesen hat.⁴⁹⁴ Hirotsu erinnert sich hierin an den damals bereits verstorbenen älteren Schriftstellerkollegen und hebt besonders dessen Gleichmut als hervorstechende Charaktereigenschaft lobend hervor. Iwano Hōmei sei keiner der Autoren gewesen, die sich bei den Zeitungen und Zeitschriften größter

⁴⁹¹ Das dem Substantiv *morosa* zugrundeliegende Adjektiv *moroi* bedeutet „zerbrechlich“, „fragil“ und „leicht zu Tränen neigend“. Vgl. *Kōjien*, S. 2206, s.v. *moroshi*.

⁴⁹² S. die Analyse dieser Texte weiter unten. *Ippon non ito* („Ein Faden“) erschien in *Chūō kōron*, September 1939, und *Tokuda Shūsei ron* („Über Tokuda Shūsei“) in *Yakumo*, Juli 1944. Eine Rolle spielt die Frage nach „Stärke“ oder „Schwäche“ auch in der Erzählung *Shinzō no mondai* (Erstveröffentlichung in *Bungei shunjū*, Januar 1937) sowie in allen *seikaku hasansha shōsetsu* von *Shinkeibyō jidai* (1917) bis *Ikiru tsuyosa* 生きる強さ („Die Stärke zu leben“, in: *Fukuoka nichinichi shinbun* u.a., 1940).

⁴⁹³ Iwano Hōmei, eigentlich Iwano Yoshie, schrieb Gedichte, Erzählungen und kritische Aufsätze. Zusammen mit Kunikida Doppo 国木田独歩 (1871-1908), einem bekannten Autor der japanischen Romantik, der in der Spätphase seines Schaffens naturalistische Werke schrieb, war er u.a. Gründer der Zeitschrift *Bundan* 文壇. Der bereits mehrfach aufgetauchte Begriff *bundan* ist schwer zu übersetzen. Er bezeichnet das Netzwerk derjenigen, die professionell mit Literatur zu haben, d.h. der Schriftsteller, Kritiker, Verleger, Herausgeber und Übersetzer. Manchmal wird *bundan* mit „literarische Welt“ oder „literarische Bühne“ wiedergegeben. Will man die Tatsache betonen, daß *bundan* vor allem die etablierten Akteure des Literaturbetriebs meint, übersetzt man (vor allem ins Englische) mit „literarisches Establishment“ („literary establishment“). Will man die Verbindungen der Literaturschaffenden untereinander betonen, bietet sich als Übersetzung „literarisches Netzwerk“ an.

⁴⁹⁴ „Tsuyosa to morosa.“ In: *Kaizō*, Juni 1940, S. 242.

Beliebtheit erfreuten.⁴⁹⁵ Dennoch habe Hōmei immer konsequent versucht, seine Texte an die Redaktionen zu verkaufen. Er habe sich dabei von Absagen niemals entmutigen lassen. Wenn eine Zeitschrift eine Erzählung von ihm ablehnte, bot er als Ersatz einen Aufsatz an, wurde dieser abgelehnt, dann schlug er vor, eine Rezension zu schreiben.⁴⁹⁶ Hirotsu spricht mit Bewunderung von dieser Unerschütterlichkeit:

„*Kono megenasa wa yappari rippa na mono de atta to omou.*“
(„Diese Art von ihm, sich durch nichts entmutigen zu lassen, war wirklich bewundernswert.“)

Megenasa めげなさは ist das Substantiv zu *megenai* („sich nicht entmutigen lassen“, „den Mut nicht verlieren“), was wiederum die Negation des Verbs *megeru* めげる („niedergeschlagen sein“, „den Mut verlieren“, „eingeschüchtert werden“ usw.) darstellt. Damit gebraucht Hirotsu hier dasselbe Wort, das er auch in seinen Texten über den „Geist der Prosa“ positiv konnotiert verwendet: „[...] *donna koto ga atte mo megezu ni, nintaizuyoku, shūnenbukaku* [...] *ikitōshite yuku seishin – sore ga sanbun seishin da to omoimasu.*“⁴⁹⁷

Hirotsu stellt fest, daß Hōmei sich völlig anders verhalte als sein eigener Vater, Hirotsu Ryūrō, der, als seine Werke nicht mehr gefragt waren, die Feder niederlegte und sich völlig in die Privatheit zurückzog.⁴⁹⁸ Er empfiehlt anderen Schriftstellern, es Hōmei gleichzutun und sich von den Zeitschriftenredaktionen nicht abschütteln zu lassen:

„Meiner Ansicht nach sollte der Schriftsteller sich hartnäckig (*shitsuyō ni* 執拗に) festklammern und um jeden Preis weiterschreiben, ruhig auch indem er seine Manuskripte [den Redaktionen] aufdrängt.“⁴⁹⁹

Und weiter:

⁴⁹⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 245.

⁴⁹⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 244.

⁴⁹⁷ Vgl. oben, Kap. III.3.2.1.1 dieser Studie, S: 114: „Den Mut nicht zu verlieren, was auch immer geschehen mag, sondern beharrlich und unnachgiebig [...] – das ist für mich der Geist der Prosa.“

⁴⁹⁸ S. oben, Kap. III.1 sowie unten, Kap. IV.3.2.6, Abschnitt (k) dieser Studie.

⁴⁹⁹ Vgl. Hirotsu Kazuo. „Tsuyosa to morosa.“ In: *Kaizō*, Juni 1940, S. 245.

„Deshalb sollen die Schriftsteller bitte schön von Hōmei lernen und, ohne nervös zu werden, unverfroren immer wieder ihre Manuskripte anbieten.“⁵⁰⁰

Die Unerschütterlichkeit und Hartnäckigkeit Iwano Hōmeis, die dazu führte, daß er geradeheraus handelte und kein Zaudern kannte, bezeichnet Hirotsu als eine Stärke (*tsuyosa*), die in sich jedoch auch eine gewisse Fragilität und Schwäche (*moroi, yowai*) berge.⁵⁰¹ Hirotsu äußert dies im Zusammenhang damit, daß Iwano Hōmei überraschend an Typhus erkrankte und starb, also trotz seiner scheinbaren Unverwundbarkeit in Wirklichkeit verwundbar war, doch führt er die Frage der „Fragilität in der Stärke“ an dieser Stelle nicht näher aus.

Weitaus ergiebiger für unsere Zwecke als *Tsuyosa to morosa* ist der Aufsatz *Tsuyosa to yowasa*, der unter dem Titel „*Yowasa*“ to „*tsuyosa*“ 「弱さ」と「強さ」 („Schwäche‘ und ‚Stärke‘“) in die *Hirotsu Kazuo zenshū* aufgenommen wurde.⁵⁰²

In diesem Text, der knapp drei Monate vor dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke geschrieben wurde, macht Hirotsu deutlich, daß er „Schwäche“ nicht als etwas Beschämendes sieht, sondern als eine Eigenschaft, zu der er steht:

„In einer Kritik zu meiner Erzählung *Shinzō no mondai* („Probleme mit dem Herzen“) hat einmal jemand geschrieben, bei diesem Text handele es sich um nichts anderes als die Jammereien eines Feiglings, der sich dem Passivismus⁵⁰³ verschrieben habe. Diese Kritik ist durchaus nicht unzutreffend. Denn der Hauptgrund, weshalb ich mich mit Literatur beschäftige, scheint doch in meiner ‚Schwäche‘ zu liegen.“⁵⁰⁴

In der Erzählung *Shinzō no mondai* 心臓の問題 („Probleme mit dem Herzen“), die im Januar 1937 in der Zeitschrift *Bungei shunjū* erschien, hatte Hirotsu das tyrannische Verhalten der Polizei nach dem zweiten Putschversuch der jungen Offiziere am 26. Februar 1936 kritisiert. Gerade seine Schwäche, so argumentiert Hirotsu, bewege ihn dazu, zur Feder zu greifen.

⁵⁰⁰ Ebenda.

⁵⁰¹ Vgl. Hirotsu Kazuo. „*Tsuyosa to morosa*.“ In: *Kaizō*, Juni 1940, S. 251.

⁵⁰² *HKZ*, Bd. 9, S. 291-293.

⁵⁰³ Im Japanischen *shōkyokushugi* 消極主義, wörtlich „Prinzip der Passivität“; dabei handelt es sich um einen stark negativ konnotierten Ausdruck.

⁵⁰⁴ Hirotsu Kazuo. *Tsuyosa to yowasa*, 1937, S. 20, und „‘*Yowasa*‘ to ‘*tsuyosa*‘“, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 291.

Wäre ihm diese „Schwäche“ nicht eigen, so hätte er sich von der Literatur nicht angezogen gefühlt und hätte möglicherweise nie zur Literatur gefunden.⁵⁰⁵

Seinem eigentlichen Anliegen nähert sich Hirotsu auch in diesem Aufsatz vorsichtig, indem er von unverfänglich erscheinenden persönlichen Sachverhalten ausgeht:

„Im vergangenen Monat wurde ich von einem Zeitschriftenverlag gebeten, meine Gedanken zum Thema ‚Wie sollen wir leben?‘ niederzuschreiben. Als ich mich erkundigte, wer mit ‚wir‘ gemeint war, war die Antwort: ‚Damit meinen wir die Intellektuellen. Wir möchten, daß Sie etwas darüber schreiben, wie wir Intellektuellen leben sollen.‘“⁵⁰⁶

Dies sei, so Hirotsu, für ihn eine unlösbare Aufgabe gewesen, und er habe sich gezwungen gesehen, leere Blätter abzugeben.⁵⁰⁷ Er begründet dies mit den politischen Problemen, denen sich die Menschen gegenübersehen, kommt also nun auf ein heikles Thema zu sprechen, wobei seine Formulierungen an dieser Stelle jedoch nie in einen direkten Gegensatz zu Verlautbarungen oder Forderungen der Regierung gelangen. In der gegenwärtigen schwierigen Situation, so Hirotsu, sei vor allem aktives Handeln vonnöten:

„In einer Zeit, in der die politischen Probleme, denen wir uns gegenübersehen, und deren Einfluß sich so rasch und direkt auf unser Leben auswirken, kann man schreiben, was man will – jeder Text bleibt eine hohle Phrase, wenn man sich nicht, bevor man sich zu der Frage, wie man leben solle, äußert, selbst in die Politik hineinstürzt und die Form der Politik so ändert, daß man damit leben kann; ein solches Gefühl nervöser Unruhe regt sich tatsächlich an erster Stelle.“⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Ebenda. Hirotsu verteidigt hier gleichzeitig auch seine Erzählung *Shinzō no mondai*, die von der Kritik angegriffen worden war. Er macht indirekt deutlich, daß er auch diese Erzählung nur deshalb geschrieben hat, weil er so empfindlich ist, daß er sich angesichts des anmaßenden Verhaltens der Polizei nach dem 26. Februar zutiefst empörte.

⁵⁰⁶ Hirotsu Kazuo. *Tsuyosa to yowasa*, 1937, S. 20-21.

⁵⁰⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 21. Vermutlich handelte es sich hierbei um eine der damals häufigen „Umfragen“, bei welchen Bögen mit bestimmten Fragen an eine Vielzahl von Schriftstellern verschickt wurden. Die Ergebnisse veröffentlichte man in einer Zeitschrift.

⁵⁰⁸ Ebenda; vgl. „‘Yowasa’ to ‘tsuyosa’“, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 291-292.

Hirotsu stellt fest, daß es in dieser politisch turbulenten Zeit keinen Sinn habe, nur das Innere des Menschen (*naishin no seikatsu* 内心の生活, das „Innenleben“) zu betrachten. Das Innenleben sei unmittelbar beeinflußt vom äußeren Leben um einen herum:

„Der Aufruhr in der Außenwelt ist sogleich auch der Aufruhr im Innern. So bedauerlich es auch erscheinen mag, so sehr man sich auch darüber ärgern mag, es ist Unsinn, sich von der Außenwelt loszulösen und sich allein auf das Gemüt⁵⁰⁹ zu konzentrieren.“⁵¹⁰

Hier wird deutlich, daß Hirotsu in diesem Aufsatz keineswegs den Rückzug des „schwachen“ Schriftstellers aus der Politik befürwortet, sondern im Gegenteil darauf aufmerksam macht, daß es keinen von den Zeitumständen unberührten „Elfenbeinturm“ der Literatur als Teil der schönen Künste gibt, in den sich der Schriftsteller zurückziehen könnte.⁵¹¹ Hirotsu fährt fort:

„Deshalb habe ich mir ausgemalt, wie es wäre, wenn ich selbst ein Politiker wäre, sei es in einem weiteren oder in einem engeren Sinne, das heißt, es ist gleichgültig, ob ich den Politiker als jemanden verstehe, der sich in die gegenwärtig bestehenden politischen Organe hineinstürzt, oder aber als jemanden, der Verantwortung für die Politik der Zukunft übernimmt.“⁵¹²

Dies ist eine interessante terminologische Unterscheidung. Mit der Bezeichnung „jemand, der sich in die gegenwärtig bestehenden politischen Organe hineinstürzt“, sind zweifellos diejenigen gemeint, die politische Ämter innehaben, also zum gegenwärtig bestehenden politischen Establishment gehören und den *Status quo* stützen. Unter der Bezeichnung „jemand, der Verantwortung für die Politik der Zukunft übernimmt“ (*shōrai no seiji o seotte tatsu* 将来の政治を背負って立つ), faßt Hirotsu diejenigen, die gegenwärtig nicht in die bestehenden politischen Institutionen integriert sind. Dieser Ausdruck läßt einen Interpretationsspielraum

⁵⁰⁹ Im Japanischen steht hier der Ausdruck *kokoro* („Herz“, „Gemüt“, „Geist“).

⁵¹⁰ Hirotsu Kazuo. *Tsuyosa to yowasa*, 1937, S. 21, und „‘Yowasa’ to ‘tsuyosa’“, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 292.

⁵¹¹ Die Parallelität zu den in der *Sengen hitotsu ronsō* von 1922 vertretenen und den in den Aufsätzen zum „Geist der Prosa“ formulierten Positionen ist hier unübersehbar.

⁵¹² Hirotsu Kazuo. *Tsuyosa to yowasa*, 1937, S. 21; vgl. „‘Yowasa’ to ‘tsuyosa’“, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 292.

insofern, als hiermit durchaus auch die Unangepaßten gemeint sein können, diejenigen, die Veränderung anstreben und auf eine solche hin arbeiten, ohne in die bestehenden politischen Organe integriert zu sein, das heißt, ohne politische Ämter innezuhaben; hierunter können durchaus auch potentielle Rebellen fallen, die sich in der Gegenwart aufgrund von Dissens der politischen Mitarbeit enthalten, jedoch auf Veränderung in der Zukunft hinarbeiten. So läßt sich der Ausdruck *shōrai no seiji o seotte tatsu* mit Bezug auf den Politiker auch als unverfänglichen, umschreibenden Ausdruck für „Oppositionelle“ verstehen.

Dies zeigt, daß der Begriff des Politikers, auch wenn er, wie im folgenden näher ausgeführt werden wird, in der Kontrastierung zum Literaten eine eindeutig negative Konnotation erhält, bei Hirotsu nicht unbedingt an den der Systemkonformität gebunden ist.

An dieser Stelle macht Hirotsu allerdings für sich persönlich einen Rückzieher, indem er sagt, er selber habe ein „zu schwaches Gemüt“, um als Politiker aufzutreten, ganz gleich, welcher Kategorie.⁵¹³ Hiermit spannt er jedoch den Bogen zurück zum Anfang dieses Textes, und im folgenden Teil des Aufsatzes, in welchem er sein Hauptanliegen – den Vergleich zwischen dem Politiker und dem Schriftsteller als Typus – behandelt, wird deutlich, daß das Bekenntnis zur „Schwäche“ nicht unbedingt als das Eingeständnis eines Mankos zu verstehen ist, sondern daß Hirotsu – wie er auch bereits zu Beginn des Aufsatzes angedeutet hat – ein besonderes, positives Verständnis von der „Schwäche“ des Schriftstellers hat.

Hirotsu bestimmt in *Tsuyosa to yowasa* die Wesensart und die Empfindungsweise des Literaten und die des Politikers als völlig gegensätzlich. Der Schriftsteller, so Hirotsu, habe ein „schwaches Herz“ (*shinzō ga yowai* 心臓が弱い), der Politiker hingegen ein „starkes“ (*shinzō ga tsuyoi* 心臓が強い).⁵¹⁴ Die „Stärke“ des Politikers liege darin, daß er fähig sei, „um großer Angelegenheiten willen die kleinen zu vernichten“ (*daiji no tame ni shōji o korosu* 大事のために小事を殺す).⁵¹⁵ Im Vergleich hierzu sei sowohl das Herz des großen Tolstoj als auch das des großen Dostoevskij schwach. Das moralische Empfinden dieser großen Schriftsteller rege sich sofort, wenn sie auf etwas stoßen, das der Menschlichkeit

⁵¹³ Hirotsu Kazuo. *Tsuyosa to yowasa*, 1937, S. 21-22, und “‘Yowasa’ to ‘tsuyosa’”, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 292.

⁵¹⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 23; “‘Yowasa’ to ‘tsuyosa’”, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 293.

⁵¹⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 22; “‘Yowasa’ to ‘tsuyosa’”, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 292.

auch nur im geringsten widerspreche; sie leiden an der Unzivilisiertheit und am barbarischen Verhalten der Menschen.⁵¹⁶ Es liege deshalb in der Natur des literarisch veranlagten Menschen, sich gegen jede noch so geringe Mißachtung der Menschlichkeit aufzulehnen.

„Gerade weil er ein schwaches Herz hat, ist der Schriftsteller nicht in der Lage, das, was die Menschen vorgeben, nicht zu sehen, das, an dem sie achtlos vorübergehen, einfach stillschweigend zu übergehen.“⁵¹⁷

Folgt man Hirotsus Darstellung, so verkörpert der Schriftsteller Humanität, während für den Politiker das Festhalten an abstrakten Prinzipien um eines größeren Zieles willen charakteristisch ist, wobei die Menschlichkeit allerdings meist aus den Augen verloren wird:

„Die Schriftsteller sind diejenigen, die deutlich spüren, wie unsinnig es ist, wenn die Politiker sich, aufgrund der anmaßenden Vorstellung, die „Nation“ oder das „Volk“ retten zu wollen, erlauben, unser Zeitalter zu verunstalten, die Gesellschaft in nervöse Unruhe versetzen und die feinen Nuancen des menschlichen Lebens zu zerstören.“⁵¹⁸

So wird der Schriftsteller zum politischen und sozialen Gewissen seiner Zeit und zu einer Art Kontrollinstanz für die Politiker:

„Jene, die ein „starkes“ Herz besitzen, würden, wenn nicht der Schriftsteller mit seinem schwachen Herzen an jeder Kleinigkeit Anstoß nähme und ihre Verlogenheit spürte und durchschaute, die Geschichte der Menschheit mit ihren Tricks und ihren Lügen bis zur Unkenntlichkeit verunstalten.“⁵¹⁹

Dem Schriftsteller, der über eine besondere Sensibilität verfügt, die ihn befähigt, Wahrheit und Lüge zu unterscheiden, und die ihn veranlaßt, sich über jede noch so geringe Mißachtung der Menschlichkeit zu empören, spricht Hirotsu so *per definitionem* die Rolle des Gesellschaftskritikers zu. Unter Berufung auf Autoren wie Tolstoj oder Dostoevskij geht Hi-

⁵¹⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 23; “Yowasa’ to ‘tsuyosa’”, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 293.

⁵¹⁷ Ebenda; vgl. “Yowasa’ to ‘tsuyosa’”, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 293.

⁵¹⁸ Hirotsu Kazuo. *Tsuyosa to yowasa*, 1937, S. 22-23; “Yowasa’ to ‘tsuyosa’”, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 292.

⁵¹⁹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 23; vgl. “Yowasa’ to ‘tsuyosa’”, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 293.

rotsu so weit zu sagen, daß der Literat gerade wegen seiner Schwäche, seiner besonderen Sensibilität Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit so unerträglich finde, daß er rebelliere (*hangyaku suru* 反逆する):⁵²⁰

„Weil die ganze Welt nicht trauert über Dinge, über die man wahrhaftig trauern müßte, und weil die ganze Welt sich nicht empört über Dinge, über die man sich wirklich empören muß, konnte ihr Herz [d.h. das Herz von Autoren wie Tolstoj und Dostoevskij] es nicht mehr ertragen, und sie haben rebelliert.“⁵²¹

Das Widerstandspotential, das in diesen Äußerungen liegt, wird auch in der Sekundärliteratur deutlich gesehen. So schreibt z.B. Hashimoto Michio in seinem Nachwort⁵²² zu dem Band *Hirotsu Kazuo chosaku senshū* 広津和郎著作選 über den Aufsatz *Tsuyosa to yowasa*:

„Dieser kritische Aufsatz war [...] keine Verteidigung des Desinteresses der Schriftsteller an der Politik oder deren unpolitischer Haltung, sondern eher das Gegenteil davon. Im Jahre 1937, als er veröffentlicht wurde, wütete in der Sowjetunion der Sturm der Säuberungsaktionen Stalins, und daß sich die Schriftsteller aus ‚Schwäche‘ gegen die Unmenschlichkeit der Machtpolitik, die sich ebenso bei den Militaristen in Japan wie bei Diktatoren wie Hitler oder Stalin findet, auflehnen, ist nicht bloß eine ‚Schwäche‘, sondern vielleicht auch eine den Schriftstellern, die von der Politik Menschlichkeit fordern, eigene ‚Stärke‘.“⁵²³

Den grundsätzlichen Unterschied zwischen der Politiker-Natur und der Schriftsteller-Natur, den Hirotsu sieht, hatte er bereits Ende der Taishō-Zeit anlässlich einer literarischen Debatte mit dem proletarischen Autor Aono Suekichi versucht zu formulieren, und zwar in dem Aufsatz *Futatsu no kishitsu – Aono Suekichi-shi ni kotau* 二つの気質—青野季吉氏に答ふ („Zwei Wesensarten – Eine Antwort auf Aono Suekichi“, in: *Yomiuri shinbun*, 10.-13. Juni 1926).⁵²⁴ Gegen Ende des Textes, im vierten Abschnitt, stellt Hirotsu den Politiker und den

⁵²⁰ Ebenda; vgl. “‘Yowasa’ to ‘tsuyosa’”, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 293.

⁵²¹ Ebenda.

⁵²² Hashimoto Michio. “Hirotsu Kazuo: hyōron no sekai.” In: Hashimoto Michio, Sakamoto Ikuo und Terada Seiichi (Hrsg.). *Hirotsu Kazuo chosaku senshū*. Tōkyō: Kanrin shobō, 1998, S. 498-505.

⁵²³ Hashimoto Michio. Op. cit., S. 503.

⁵²⁴ Dieser Aufsatz wird nach der in der Werkausgabe abgedruckten Version zitiert: *HKZ*, Bd. 8, S. 526-531.

Künstler (unter die Künstler subsumiert Hirotsu auch den Schriftsteller) einander gegenüber und stellt fest, daß derjenige, der in der Politik aktiv ist, in der Lage sein müsse, zwischen „Großem“ (*dai no mushi* 大の虫, also wichtigen Angelegenheiten) und „Kleinem“ (*shō no mushi* 小の虫, also nebensächlichen Dingen) zu unterscheiden.⁵²⁵ Das schließe die Notwendigkeit des Abstrahierens, eines rationalen, vergleichenden Abwägens, unter Umständen unter Absehung vom Einzelfall, ein.⁵²⁶ Hirotsu bringt als Beispiel eine bekannte fiktive Anekdote aus der russischen Literatur. Dort heißt es, jemand habe Tolstoj einen 100-Yen-Schein überreicht mit der Auflage, diesen an den Menschen weiterzugeben, der seiner Ansicht nach im größten Elend lebt und diese Unterstützung am meisten nötig hat; Tolstoj habe sich unter all den Menschen, denen es schlecht geht, umgesehen und versucht abzuwägen, wem es wohl am schlechtesten gehe. Da er jedoch nicht in der Lage gewesen sei zu entscheiden, wem es am schlechtesten gehe, sei er unverrichteter Dinge wieder heimgekehrt, den Geldschein noch in der Tasche. Demgegenüber habe Dostoevskij, als man ihm die gleiche Aufgabe stellte, keinerlei Überlegungen darüber angestellt, wem es wohl am schlechtesten gehe und wie man das Ausmaß des Elends messen könne, sondern er habe den Geldschein dem ersten armen Menschen gegeben, dem er begegnet sei:⁵²⁷

„Dostoevskij ist durch und durch Künstler. Wenn er einen Menschen neben sich hat, dem es schlecht geht, hält er sein Mitgefühl mit ihm nicht zurück⁵²⁸, indem er etwa [erst einmal] einen abstrakten Vergleich anstellt zwischen diesem und anderen unglücklichen Menschen irgendwo in der Ferne.“⁵²⁹

Hirotsu schließt die vergleichende Betrachtung ab mit den Worten: „Jemand mit einem solchen [leicht zu rührenden] Herzen dürfte sich nicht zum Politiker eignen.“⁵³⁰

⁵²⁵ HKZ, Bd. 8, S. 530.

⁵²⁶ Ebenda.

⁵²⁷ HKZ, Bd. 8, S. 529-530.

⁵²⁸ Wörtlich steht hier: *shinzō o itameru* – „Schmerzen im Herzen empfinden“. Die unterschiedliche Weisensart des Politikers und des Schriftstellers / Künstlers wird also von Hirotsu bereits 1926 an dem Wort *shinzō* („Herz“) festgemacht (HKZ, Bd. 8, S. 530).

⁵²⁹ Ebenda.

⁵³⁰ Ebenda.

Hier findet sich der Keim jener typologisierenden Unterscheidung zwischen dem Politiker und dem Schriftsteller, die Hirotsu schließlich 1937 in *Tsuyosa to yowasa* abschließend ausformuliert. Interessant ist, daß Hirotsu die Neigung zum Abstrahieren, die er bereits 1917 in seinem Aufsatz *Ikareru Torusutoi* („Der erzürnte Tolstoj“) kritisiert hatte, eher mit dem Politiker-Typus verbindet: Nur wenn man vom Einzelfall abstrahiert und sich nicht „anrühren“ läßt, wird es möglich, etwa für ein politisches oder ideologisches Ziel, das man erreichen möchte, ohne Rücksicht auf Verluste vorzugehen, „über Leichen zu gehen“. Aus dieser in Hirotsus Denken tief verwurzelten Vorstellung heraus erklärt sich die große Skepsis dieses Autors gegenüber abstrakten Idealen sowie die in seinem gesamten Werk durchweg negativ konnotierte, kritische Verwendung des Adjektivs *kannen-teki* 観念的 („abstrakt“).

IV.2.3 Realität und Realismus

In diesem Unterkapitel geht es im wesentlichen um den kritischen Aufsatz *Ippon no ito* 一本の糸 („Ein Faden“), der im September 1939 in der großen *sōgō zasshi* 総合雑誌⁵³¹ *Chūō kōron* veröffentlicht wurde.⁵³² Es handelt sich dabei um einen der längeren erörternden Texte Hirotsus, der in der Version der Erstveröffentlichung 12 Druckseiten umfaßt.⁵³³

In diesem Aufsatz beschäftigt sich Hirotsu in erster Linie mit dem japanischen Autor Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864-1909)⁵³⁴, der zu den von ihm am meisten geschätzten

⁵³¹ Unter *sōgō zasshi* versteht man allgemeine Zeitschriften, die thematisch und in ihrer Zielrichtung nicht beschränkt sind, sondern den Anspruch haben, alle Themenbereiche von Politik über Gesellschaft bis hin zu Kunst und Literatur zu behandeln. Diese Zeitschriften haben auch eine höhere Auflage als Fachzeitschriften und damit größere Verbreitung. Zur *Chūō kōron* s.o., Kap. II.1.2.2.

⁵³² *Chūō kōron*, 1939/9, S. 294-303.

⁵³³ Der Aufsatz wurde in Band 9 der *HKZ* aufgenommen (S. 314-321).

⁵³⁴ Futabatei Shimei war einer der bedeutendsten Autoren der japanischen Moderne. Er gilt als einer der Schöpfer der modernen japanischen Literatursprache und als der erste künstlerische Übersetzer russischer Literatur in Japan (er übertrug u.a. Werke von Turgenev, Gogol, Gončarov, Tolstoj, Garčin, Dostoevskij und Gorkij ins Japanische, und zwar direkt aus dem Russischen und nicht, wie andere Übersetzer vor ihm, über eine Drittsprache). In seinem Roman *Ukigumo* („Treibende Wolken“, 1887-89), der als der erste moderne realistische Roman der japanischen Literatur gilt (vgl. Ryan, Marleigh Grayer. *Japan's First Modern Novel. „Ukigumo“ of Futabatei Shimei*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983) setzte Futabatei anstelle der damals üblichen Schriftsprache (*bungo* 文語) konsequent auch in den narrativen Passagen Umgangssprache (*kōgo* 口語) ein und verwirklichte damit die in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts in

Schriftstellern überhaupt gehört. Um das Anliegen, das Hirotsu mit diesem Text verfolgt, herauszuarbeiten, ist es notwendig, etwas weiter auszuholen.

Wie für Hirotsu typisch, beginnt er auch diesen Aufsatz scheinbar mit einem völlig anderen Thema und scheinbar belanglos, so als handle es sich um persönliche Erinnerungen an Ereignisse „vor ein paar Jahren“.⁵³⁵ In dem auf den ersten Blick als „off topic“ erscheinenden Einstieg berichtet Hirotsu, er habe sich gemeinsam mit einigen Autoren, unter ihnen auch Yokomitsu Riichi⁵³⁶, auf eine Vortragsreise begeben, auf welcher für die gerade herausgekommene erste Gesamtausgabe der Schriften Naoki Sanjūgos erworben werden sollte. An einem Nachmittag sei er mit Yokomitsu „aneinandergeraten“. In der Auseinandersetzung ging es um Ausdrucksweisen. Hirotsu berichtet:

„Ich saß mit Yokomitsu in einem Café in der Stadt und unterhielt mich mit ihm über dieses und jenes. Da begann Yokomitsu darüber zu sprechen, wie er einmal in einem Flugzeug geflogen sei. Die Situation, wie das Flugzeug durch Turbulenzen erschüttert wird, beschrieb er mit den Worten: ‚Die Türme und Gebäude stürzen dir von der anderen Seite entgegen. Die Wirklichkeit stellt sich plötzlich auf den Kopf!‘⁵³⁷ Ich hörte mir das an und dachte mir: ‚Das ist ein Ausdruck, wie er Yokomitsu ähnlich sieht.‘ Früher, zur Blütezeit der *Shinkankaku-ha*⁵³⁸, war ich einmal auf folgende Formulierung von Yokomitsu gestoßen: ‚Der Schnellzug ignorierte die auf der Strecke liegenden kleinen Bahnhöfe, als seien sie Kiesel.‘⁵³⁹ Als ich anmerkte, daß das

Japan allseits erhobene Forderung nach *genbun itchi* 言文一致, der Angleichung der Literatursprache an die Umgangssprache, was einer Revolution des Stils gleichkam (zu diesem komplexen Thema s. u.a. Twine, Nanette. „The *Genbunitchi* Movement. Its Origin, Development, and Conclusion.“ In: *Monumenta Nipponica*, Nr. 33 (1978), S. 333-356 und Dies. *Language and the Modern State. The Reform of Written Japanese*. London / New York: Routledge, 1991. Zu Futabatei s. Bruno Lewin: *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1955 sowie die weiter unten folgenden Ausführungen im Haupttext dieser Studie.

⁵³⁵ Der erste Satz lautet: „Es war vor ein paar Jahren.“ S. Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito.“ In: *Chūō kōron*, September 1939, S. 294.

⁵³⁶ Zu Yokomitsu s. die folgenden Ausführungen im Haupttext.

⁵³⁷ „*Genjitsu wa ippen shimasu*“ 現実は一変します. S. Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito.“ In: *Chūō kōron*, September 1939, S. 294.

⁵³⁸ Die *Shinkankaku-ha* 新感覚派 war die „Gruppe der Neuen Wahrnehmung“ oder „Gruppe der Neuen Sensibilität“, welcher Yokomitsu angehörte (s.u. im Haupttext).

⁵³⁹ Es handelt sich um den Anfang jener Erzählung Yokomitsus, die wohl das größte Aufsehen in der literaturinteressierten Öffentlichkeit seiner Zeit erregte: *Atama narabi ni hara* („Kopf und Bauch“), Erstveröffentlichung im Oktober 1924 im Gründungsheft der Zeitschrift *Bungei jidai* („Literarisches Zeitalter“), dem Organ der Gruppe *Shinkankaku-ha*. Das Zitat Hirotsus ist nicht ganz wörtlich. Im Original bei Yo-

merkwürdig sei, wandte Kataoka Teppei⁵⁴⁰ ein: ‚Das ist ein dynamischer Ausdruck der neuen Zeit.‘ Yokomitsu hat bis zum heutigen Tag diese ihm eigentümliche Ausdrucksweise bewahrt.⁵⁴¹

Die von vielen herkömmlichen Schriftstellern nicht nur als „merkwürdig“, sondern gar als schockierend und von allen Lesern als ungewöhnlich und auffällig empfundene Ausdrucksweise war ein typisches Merkmal des Schreibstils von Yokomitsu Riichi, der – zusammen mit dem späteren Literatur-Nobelpreisträger Kawabata Yasunari (1899-1972) – einer der führenden Köpfe der avantgardistischen Schriftstellergruppe der 20er Jahre *Shinkankaku-ha* war. Die „Gruppe der Neuen Wahrnehmung“ gewann ihre Impulse vor allem aus modernen europäischen Kunstströmungen der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg wie dem Futurismus, dem Kubismus, dem Expressionismus, dem Symbolismus, dem Konstruktivismus und dem Dadaismus. Ziel der Gruppe war es, für die japanische Literatur, die sich – so empfanden es viele junge Autoren – in einer Zeit der Stagnation befand, den Kunstcharakter wiederzugewinnen, die Literatur also dahingehend zu reformieren, daß der künstlerische Aspekt wieder in den Mittelpunkt des schriftstellerischen Bemühens rückt. Diese Erneuerungsbestrebungen sind vor dem Hintergrund zu sehen, daß sich in den frühen 20er Jahren in Japan die Produktion des literarischen Establishments zu einem Großteil „auf stilistisch und konzeptionell wenig ausgereifte *watakushi shōsetsu* [...]“⁵⁴² beschränkte, jene bekenntnishafte Prosa, in der ein zumeist lebensuntüchtiger und deprimierter Autor seine innersten Qualen weitschweifig

komitsu heißt es: ‚*Mahiru de aru. Tokubetsu kyūkō ressha wa man'in no mama zen sokuryoku de kakete ita. Ensen no koeki wa ishi no yō ni mokusatsu sareta.*“ („Es war heller Tag. Der vollbesetzte Schnellzug raste in Höchstgeschwindigkeit dahin, Die kleinen Bahnhöfe entlang der Strecke wurden ignoriert, als seien sie Steine.“). Eine deutsche Übersetzung mit ausführlichem Kommentar findet sich in: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 30 (Mai 2001), S. 45-52; übers. Asa-Bettina Wuthenow (es handelt sich dabei bislang (Stand: Oktober 2014) um die einzige Übertragung dieser berühmten Erzählung in eine europäische Sprache).

⁵⁴⁰ Der Schriftsteller Kataoka Teppei 片岡鉄兵 (1894-1944) gehörte zusammen mit Yokomitsu zu den Gründern der Zeitschrift *Bungei jidai* und betätigte sich sowohl als Autor wie auch als Theoretiker der *Shinkankaku-ha* (zu dieser Gruppe s. unten im Haupttext der Arbeit). 1927 / 28 jedoch beteiligte er sich an der Proletarischen Literaturbewegung und fand als linksgerichteter Schriftsteller Beachtung. Nach seiner ideologischen Konversion (*tenkō*, September 1932) schrieb er vor allem populäre Erzählprosa.

⁵⁴¹ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito.“ In: *Chūō kōron*, September 1939, S. 294.

⁵⁴² Zur Gattung der *watakushi shōsetsu* s. Kap. IV.3.2.10 dieser Studie.

vor dem Leser ausbreitete,⁵⁴³ und daß sich auf der anderen Seite als zweite große literarische Strömung gerade die Proletarische Literaturbewegung zu etablieren begann, welche die Unterordnung der Kunst unter die Politik forderte und Literatur nur als ein Instrument des Klassenkampfes ansah, das der Befreiung des Proletariats zu dienen hatte.⁵⁴⁴ Sowohl der aus dem japanischen Naturalismus (*shizenshugi* 自然主義) hervorgegangene *watakushi shōsetsu* als auch die proletarische Literatur waren, jede auf ihre Art, ausgesprochen unkünstlerisch. Nach Ansicht der *Shinkankaku-ha*-Autoren sollte die Literatur keinem anderen, außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck dienen, und sie sahen die Notwendigkeit, der Literatur den Kunstcharakter zurückzugewinnen. Mit diesem Anspruch gründeten sie im Oktober 1924 die Zeitschrift *Bungei jidai* 文芸時代, deren Titel programmatisch zu verstehen ist, geht es doch um die Verkündung eines neuen Zeitalters, das „literarisch“ und damit „künstlerisch“ bestimmt ist.⁵⁴⁵ Mit diesem Anspruch unternahmen sie – allen voran Yokomitsu Riichi – unter dem Einfluß von Autoren und Strömungen der europäischen Moderne gewagte stilistische und formale Experimente. Auch *Atama narabi ni hara* 頭ならびに腹 ist einer von Yokomitsus gewollt modernen Texten, in denen – insbesondere unter dem Einfluß des französischen Schriftstellers und Diplomaten Paul Morand (1888-1976), dessen Erzählungsband *Ouvert la nuit* 1924 in japanischer Sprache erschien – unkonventionelle Ausdruckweisen und ungewöhnliche Kollokationen eingesetzt werden. So wird zum Beispiel in dem von Hirotsu in *Ippon no ito* zitierten Satz der Ausdruck *mokusatsu suru* 黙殺する („ignorieren“), der normalerweise mit Bezug auf Menschen verwendet wird, bei Yokomitsu auf die „kleinen Bahnhöfe“ (*koeki* 小駅) bezogen, wodurch der Zug zum Agens wird, das die Handlung des „Ignorierens“ ausführt. Die zahlreichen unkonventionellen Kollokationen dieser Art in *Ata-*

⁵⁴³ Wuthenow, Asa-Bettina, Nachwort zu Yokomitsu Riichi. „Kopf und Bauch“. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 30 (Mai 2001), S. 50.

⁵⁴⁴ Ebenda.

⁵⁴⁵ Die Zeitschrift war allerdings, ebenso wie die gesamte Bewegung, sehr kurzlebig: Sie wurde mit dem Mai-Heft des Jahres 1927 eingestellt, nachdem insgesamt 32 Hefte erschienen waren.

ma narabi ni hara führen „zu einer Perspektive ‚vom Objekt aus‘ als einem der auffälligsten Stilmittel der Erzählung.“⁵⁴⁶

Modern ist in *Atama narabi ni hara* neben der Sprache auch der Inhalt, insofern Dinge wie der Schnellzug – eine Errungenschaft der modernen Technik – thematisiert werden und die Menschen als eine kollektiv agierende anonyme Masse beschrieben werden, die hier als „Subjekt“ wahrgenommen wird. Sowohl die Darstellung von „Tempo“ und „Dynamik“ als auch das Collageartige in manchen Passagen der Erzählung erinnert an den europäischen Futurismus in Literatur und Bildender Kunst. Als „modern“ ist darüber hinaus auch das Element der Absurdität zu bezeichnen – die Weigerung, in der Erzählung irgend etwas Sinnstiftendes aufzuzeigen.⁵⁴⁷

Hirotsu nun stört sich zum einen an der Künstlichkeit der Sprache Yokomitsus, mit der er Affektiertheit und unnötige Kompliziertheit assoziiert, zum anderen an der „leichtfertigen“ (*muzōsa* 無造作)⁵⁴⁸ Verwendung eines von Hirotsu als gewichtig und ernst empfundenen Wortes wie „Wirklichkeit“ (*genjitsu* 現実):⁵⁴⁹

„Die Türme und Gebäude stürzen dir von der anderen Seite entgegen‘ ist ein plastischer, gelungener Ausdruck. Doch ‚die Wirklichkeit stellt sich plötzlich auf den Kopf‘ ist eine Formulierung, die mich stört. Wirklichkeit, Wirklichkeit – wir empfinden dies als ein sehr ernstes und komplexes Wort. Deshalb kann ich es nicht ohne weiteres nachvollziehen, wenn Yokomitsu auf seine muntere, geistreiche und leichtfertige Art ein durch die Erschütterung des Flugzeugs hervorgerufenes Phänomen mit dem Ausdruck ‚die Wirklichkeit stellt sich plötzlich auf den Kopf‘ beschreibt. Wenn ‚die Wirklichkeit sich plötzlich auf den Kopf stellt‘, so ist das für uns eine schwerwiegende Angelegenheit. Aber Yokomitsu stellt die Wirklichkeit schon aufgrund der Erschütterung eines Flugzeugs auf den Kopf.“⁵⁵⁰

⁵⁴⁶ Vgl. Nachbemerkung von Asa-Bettina Wuthenow zu Yokomitsu Riichi. „Kopf und Bauch“. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 30 (Mai 2001), S. 51.

⁵⁴⁷ Ebenda.

⁵⁴⁸ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“. In: *Chūō kōron*, September 1939, S. 294. *Muzōsa* ist neben „Leichtigkeit“ und „Leichtfertigkeit“ auch „Nachlässigkeit“, „Gleichgültigkeit“.

⁵⁴⁹ Ebenda.

⁵⁵⁰ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“. In: *Chūō kōron*, September 1939, S. 294-295.

Hirotsu stellt weiterhin fest, daß Yokomitsu die Wörter der japanischen Sprache häufig „nicht in der uns geläufigen, sondern in einer für Yokomitsu eigentümlichen Weise“ gebrauche, was die Kommunikation erheblich erschwere:⁵⁵¹

[...] so ist es doch für uns alle praktischer und erspart uns angestrengtes Kopfzerbrechen, wenn wir Wörter mit einer Bedeutung gebrauchen, die uns allen gemein ist und die wir alle verstehen.⁵⁵²

Weiter unten in *Ippon no ito* beschreibt Hirotsu eine weitere Episode aus demselben Gespräch mit Yokomitsu, in welcher die unterschiedlichen Denkweisen beider Autoren aufeinanderprallten. Dabei geht es um die Erzählung *Das Duell* von Anton Čechov (russischer Titel: *Duel'*) aus dem Jahr 1891.⁵⁵³ Yokomitsu führt an, daß ihm besonders die Duellszene gefallen habe und er sie als sehr lebendig in Erinnerung habe.⁵⁵⁴ Hirotsu wundert sich darüber, da in dieser Szene nicht die äußere Realität geschildert, sondern auf Beschreibungen von Duellen in anderen russischen Erzählwerken zurückgegriffen wird:

„Da meine Lektüre schon zwanzig Jahre zurücklag, war die Erinnerung nicht sehr deutlich. Mir kam eine Szene in den Sinn, in welcher einer der Sekundanten ruft: ‚Kennt niemand eine Duellszene? Bei Lermontov⁵⁵⁵ gibt es doch eine. Auch in Turgenevs *Väter und Söhne*⁵⁵⁶ gibt es eine.- Aber so lebendig, wie Yokomitsu behauptete-

⁵⁵¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 295.

⁵⁵² Ebenda.

⁵⁵³ Die erste in Buchform erschienene japanische Übersetzung konnte für das Jahr 1932 nachgewiesen werden: *Kettō* 決闘, übersetzt von Osanai Kaoru. Tōkyō: Shun'yōdō. Die Übersetzung erschien in der Reihe *Sekai meisaku bunko* 世界名作文庫 („Bibliothek der Meisterwerke der Weltliteratur“).

⁵⁵⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 296.

⁵⁵⁵ Michail Jur'evič Lermontov (1814-1841) ist ein russischer Dichter der Romantik, dessen Lyrik als Ausdruck des schmerzhaft empfundenen Widerspruchs zwischen Ideal und Wirklichkeit gedeutet worden ist. In Japan ist er seit der Taishō-Zeit (1912-1926) einer breiteren Leserschaft bekannt. Für das Jahr 1918 sind gleich sechs japanische Lermontov-Bände nachgewiesen (vgl. *Meiji, Taishō, Shōwa hon'yaku bungaku mokuroku*. Hrsg. von Kokuritsu kokkai toshokan. Tōkyō: Fūkan shobō, 1984 (1959)).

⁵⁵⁶ Bei *Väter und Söhne* (russisch: *Otcy i deti*, entstanden 1860-61; Erstdruck 1862) handelt es sich um einen Roman von Ivan Sergeevič Turgenev (1818-1883), der in Japan bereits am 28. Oktober 1879 in einem Leitartikel der Tageszeitung *Asahi shinbun* erwähnt wurde. 1886 fertigte Futabatei Shimei erstmals eine Teilübersetzung des Werks an, die jedoch nicht veröffentlicht wurde. Die früheste in Buchform publizierte japanische Übersetzung *Chichi to ko* 父と子 (übers. von Tanizaki Seiji, Tōkyō: Shinchōsha, 1919).

te, war mir die Szene nicht in Erinnerung geblieben. Es gibt eine Stelle, wo der Geistliche, als der Schuß erklingt, im Schatten des Waldes „Ah!“ ruft, aber das konnte Yokomitsu doch nicht meinen? Čechov erwähnt Lermontov und Turgenev doch wohl gerade deshalb, weil er selbst noch nie ein Duell miterlebt hatte!“⁵⁵⁷

Tatsächlich lautet die fragliche Stelle in Čechovs Erzählung:⁵⁵⁸

„Es stellte sich heraus, daß von allen Anwesenden niemand auch nur ein einziges Mal im Leben einem Duell beigewohnt hatte und niemand genau wußte, wie man sich aufstellen mußte und was die Sekundanten zu sagen und zu tun hätten. Aber dann besann sich Bojko und begann lächelnd zu erklären.
,Meine Herren, wer kann sich erinnern, wie das bei Lermontov beschrieben ist?’ fragte von Koren lachend. ,Bei Turgenev hat sich Bazarov auch mit jemandem duelliert...’“

Diese Episode macht deutlich, daß für Yokomitsu literarische Beschreibungen so lebendig sind wie erlebte Realität für andere.

Betrachtet man die eingangs zitierte Äußerung „*genjitsu wa ippen shimasu*“ noch einmal im Lichte des oben skizzierten künstlerischen Anspruchs Yokomitsus und im Lichte seines Kommentars zur Duellszene in Čechovs Erzählung, so wird deutlich, daß sich für Yokomitsu durch die Erschütterungen und Positionsänderungen des Flugzeugs und folglich des in diesem Flugzeug sitzenden Menschen die subjektive Wahrnehmung der äußeren Realität verändert, und daß die Veränderung der Wahrnehmung der Realität für ihn einer Veränderung der Realität selbst gleichkommt. Dies zeigt, daß für Yokomitsu erst die subjektiv gebrochene Realität wirklich Realität ist. In diesem Sinne ist die in einem literarischen Werk beschriebene „Realität“ für ihn Realität – als Ausdruck eben dieser subjektiven Brechung.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Ebenda.

⁵⁵⁸ Zit. nach: Čechov, Anton. „Eine langweilige Geschichte. Das Duell. Kleine Romane I. Aus dem Russischen von Ada Knipper und Gerhard Dick. Zürich: Diogenes, 1976, S. 205.

⁵⁵⁹ Zu dieser Auffassung von „Realität“, an der deutlich Tendenzen der Aufhebung der Subjekt-Objekt-Grenze sichtbar werden, paßt auch die oben in der kursorischen Stilanalyse der Erzählung *Atama narabi ni hara* nachgewiesene Tendenz zur Personifizierung und „Belebung“ (in der Darstellung) von Objekten, insofern als auch hier – wenn auch auf einer anderen Ebene – die traditionellen Grenzen zwischen Objekt und Subjekt bewußt verwischt werden.

Hirotsu dagegen trennt strikt zwischen Wahrnehmung und Sichtweise einerseits und den real existierenden Objekten andererseits, die er als vom Subjekt unabhängig und folglich als außerhalb des subjektiven Bewußtseins existierende Entitäten begreift. So zieht er aus der Episode um Čechovs Erzählung das Fazit:

„Ich hatte mit einem Mal das Gefühl, daß die Kluft, die zwischen seiner [d.h. Yokomitsus] und meiner Auslegung des Begriffs ‚Wirklichkeit‘ bestand, noch viel größer ist, wenn es um das Verständnis der Erzählung *Das Duell* geht...“⁵⁶⁰

Am Beginn des zweiten Kapitels⁵⁶¹ kommt Hirotsu dann auf das eigentliche Thema seines Aufsatzes zu sprechen, für welches die sich über knapp vier Druckseiten erstreckende Darstellung der Meinungsverschiedenheiten mit Yokomitsu als eine Art Einleitung fungiert: den Realismus des Autors Futabatei Shimei. Dabei führt Hirotsu allerdings keinen rein literaturkritischen oder gar literaturwissenschaftlichen Diskurs, sondern er überführt, wie im folgenden zu zeigen sein wird, den literaturkritischen Diskurs in einen gesellschaftskritisch-politischen.⁵⁶² So steht das, was Hirotsu als das Hauptanliegen Futabateis herausarbeitet, in engem Zusammenhang mit der Frage, welche Lebenshaltung und -einstellung für eine politisch so schwierige Zeit wie die Gegenwart der 1930er Jahre in Japan als angemessen gelten kann – eine Frage, der Hirotsu mit Hilfe seiner Schriften immer wieder nachgegangen ist.

Die unmittelbare Verbindungslinie zum einführenden Teil des Aufsatzes führt über Čechovs Erzählung *Das Duell*. Im Einleitungsteil vermerkt Hirotsu als eigene Reaktion auf Yokomitsus Lob der Duellszene:

⁵⁶⁰ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“. In: *Chūō kōron*, September 1939, S. 297.

⁵⁶¹ Insgesamt besteht der Aufsatz aus fünf Kapiteln, die alle keine eigene Überschrift tragen, sondern durch Leerzeilen und einen Kreis vom vorhergehenden Textteil abgesetzt sind.

⁵⁶² Mit Futabatei Shimei hat Hirotsu sich auch in dem literaturkritischen Aufsatz *Futabatei no riarizumu* 二葉亭のリアリズム („Der Realismus Futabatei Shimeis“, in: *Bunka shūdan* 文化集団, Juli 1933) auseinandergesetzt. In diesem Text, bei dem es sich um einen Wiederabdruck aus dem Sammelband *Sakusha no kansō* (Tōkyō: Shūeikaku, 1920, S. 196-203; Erstveröffentlichung in *Yūben* 雄弁, Oktober 1918) handelt, bleibt Hirotsu auf der Ebene der Literaturkritik. Am Ende des Aufsatzes stellt er fest, daß Futabateis Realismus ein wesentlich größeres Potential in sich berge als der „Realismus“ des japanischen Naturalismus, und bedauert, daß Futabatei früh verstarb. (S. auch: *HKZ*, Bd. 8, S. 259-261.)

„An diesem Punkt spürte ich auf einmal, wie ich ungeduldig wurde, und sagte: ‚Findest du die Duellszene wirklich so beeindruckend? Die Menschen reagieren doch sehr verschieden! Mich hat am meisten beeindruckt, wie Čechov den Protagonisten Laevskij darstellt. Und im Zusammenhang damit betrachtet, wie Gončarov, Turgenev und später Arcybašev jeweils ihren Laevskij darstellen, erkenne ich darin die Geschichte der russischen Literatur seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ihrer Kontinuität...“⁵⁶³

Im Hauptteil von *Ippon no ito* greift Hirotsu diesen Gedanken wieder auf. Er zeigt sich beeindruckt von der Tatsache, daß in Rußland ein Charakter wie Laevskij aus *Das Duell* – wenn auch mit einigen Veränderungen – von vielen Generationen russischer Schriftsteller immer wieder dargestellt worden ist.⁵⁶⁴

„Hier ist nicht nur ein einzelner Schriftsteller hartnäckig bei der Sache geblieben, sondern ganze Generationen von Schriftstellern. Wie Gončarov sich in *Oblomov*⁵⁶⁵ als Verfasser hinter seine Figur stellt, wie Turgenev sich in *Rudin*⁵⁶⁶ als Verfasser mit einer auf dem Grunde seiner melancholi-

⁵⁶³ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“. In: *Chūō kōron*, September 1939, S. 296.

⁵⁶⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 297.

⁵⁶⁵ Gončarovs Roman *Oblomov* (Erstveröffentlichung 1859) wurde von Yamanouchi Hōsuke 山内封介 ins Japanische übertragen und erschien 1917 als Buch im Verlag Shinchōsha. Die Hauptfigur des Werks, der Gutsbesitzer Oblomov, verkörpert den Typus des begabten, gebildeten und idealistischen, als Angehöriger einer überlebten Gesellschaftsschicht jedoch zu weltferner Untätigkeit verurteilten russischen Adligen, der nach Quittierung seines Beamtenstandes ohne jede Betätigung in der russischen Hauptstadt lebt. Er träumt zwar davon, sein Gut in einen landwirtschaftlichen Musterbetrieb umzuwandeln oder Maßnahmen zur Verbesserung der sozialen Lage seiner Bediensteten zu treffen, aber aus Trägheit ist er nicht in der Lage, auch nur einen seiner Pläne in die Tat umzusetzen. So liegt er den ganzen Tag untätig im Bett herum. Er verliert jeglichen Sinn für die menschliche Gemeinschaft und verfällt zusehends seiner inneren und äußeren Vereinsamung. Gončarov zeichnet hier das Bild der absterbenden russischen Feudalgesellschaft unter dem Druck der sich ausbreitenden, vom Bürgertum getragenen frühkapitalistischen Wirtschaftsform.

⁵⁶⁶ Der Roman *Rudin* wurde erstmals 1856 veröffentlicht. Es handelt sich um das erste umfangreichere Prosawerk Turgenevs und zugleich um den ersten seiner zeitkritischen Gesellschaftsromane. Rudin, klug, gebildet, begeisterungsfähig und mit dem ehrlichen Willen zum „Guten“ begabt, ist ein heimatloser Intellektueller und Idealist, der bemüht ist, seinen Platz in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung seiner Zeit zu finden, jedoch an seiner Unfähigkeit scheitert, Begonnenes konsequent zu Ende zu führen und seine Ideale in die Tat umzusetzen. Er ist fähig, eindrucksvoll zu reden, jedoch kaum in der Lage zu handeln und schon gar nicht, Hindernisse zu überwinden. Am Ende geht Rudin ins Ausland und fällt 1848 in Paris auf einer Barrikade der Aufständischen. *Rudin* wurde von Futabatei Shimei unter dem Titel *Ukigusa* うき草 („Ein Halm im Winde“) ins Japanische übersetzt und in Fortsetzungen von April bis Oktober 1897 in der Zeitschrift *Taiyō* veröffentlicht. Die erste japanische Buchfassung erschien im September 1908 im Verlag Bunsendō.

schen Kälte schlummernden Wärme hinter seine Figur stellt, und wie schließlich Čechov sich seufzend hinter Laevskij stellt... Čechov läßt Laevskij nicht in Verzweiflung und Dekadenz versinken, sondern läßt ihn am Schluß vom *Duell*, trotz seiner Schwäche, im Lichte der Hoffnung und der Neugeburt erstrahlen. [...] Die Hartnäckigkeit, mit der mehrere Generationen von Schriftstellern über 60, 70 Jahre hinweg unbeirrt diesen Charakter verfolgt haben, nötigt uns Bewunderung ab. Und nicht nur das. Es sind nicht allein die Schriftsteller, auch die sowjetische Regierung hat sich die Auseinandersetzung mit diesem Charakter auf die Fahnen geschrieben. Seht euch doch an, mit welchem großen Ernst die Sowjetunion die ‚Oblomoverei‘⁵⁶⁷ bekämpft!⁵⁶⁸

Hirotsu stellt fest, daß der von Oblomov verkörperte und in der russischen Literatur über Generationen hinweg immer wieder aufgegriffene Charakter in Japan von Futabatei Shimei dargestellt worden sei:⁵⁶⁹

„Doch es begann mit Futabatei, von Futabatei wurde fast alles aus dem Charakter herausgeholt, was möglich war, und es endete mit Futabatei.“⁵⁷⁰

Der Charakter, den Hirotsu bei den russischen realistischen Erzählern des 19. Jahrhunderts ausmacht, wird in der Literaturwissenschaft als Typus des „überflüssigen Menschen“ (russisch *lišnij čelovek*, jap. *yokeimono* 余計者) bezeichnet.⁵⁷¹ Es handelt sich dabei um den Typus des Anti-Helden und Verlierers *par excellence*, verkörpert durch den adeligen Intellek-

⁵⁶⁷ Japanisch *oburōmofushugi*. Der Ausdruck steht für den von der Hauptfigur in Gončarovs *Oblomov* verkörperten dekadenten Charakter. Es handelt sich um eine Übersetzung des russischen Wortes „*oblomovščina*“ („Oblomoverei“), das zu einem literarischen und soziologischen Begriff wurde. Die berühmte Studie Nikolaj Aleksandrovič Dobrolyubovs (1836-1861) über die Oblomoverei liegt auch auf japanisch vor: *Oburōmofushugi to wa nani ka* („Was ist ‚Oblomoverei‘?“), übersetzt von Kaneko Yukihiko, Tōkyō: Iwanami shoten, 1978 (1975) (= *Iwanami bunko*).

⁵⁶⁸ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 297-298.

⁵⁶⁹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 298.

⁵⁷⁰ Ebenda.

⁵⁷¹ *Bungei yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Shibundō, 1988, S. 773-774 (= Sonderheft der Zeitschrift *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, November 1988). Bekannt wurde dieser Typus erstmals durch Turgenevs Erzählung *Tagebuch eines überflüssigen Menschen* (*Dnevnik lišnego čeloveka*, 1850). Vgl. Ellen Chances. „The Superfluous Man in Russian Literature“. In: Neil Cornwell (Hrsg.). *Reference Guide to Russian Literature*. London / Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998, S. 29-35, und Luciana Montagnani. „Per una storia dell’uomo superfluo“. In: Ivan Turgenev. *Il diario di un uomo superfluo*. Rom: L’Argonauta, Latina, 1986, S. VII-XI.

tuellen, der einen äußerst scharfen Verstand besitzt, hoch gebildet und sensibel ist, die ihn umgebende Gesellschaft mit kritischem Blick sieht, hohen Sinnes und voller Idealismus ist, gleichzeitig aber durch und durch skeptisch, zögerlich, unfähig, Entscheidungen zu treffen und unfähig zum Handeln, so daß „letzten Endes sein Idealismus wie seine guten Absichten zu nichts führen und er einem tragischen Schicksal“⁵⁷² entgegengeht.

Dieser Charakter wurde von Futabatei Shimei in seinen Romanen *Ukigumo* 浮雲 und *Sono omokage* 其面影 dargestellt.⁵⁷³

Die Hauptfigur von *Ukigumo*, Utsumi Bunzō, ist ein sensibler und nachdenklicher, passiver und nur zögernd handelnder junger Intellektueller, der gerade aus dem Staatsdienst entlassen worden ist und nun ohne Arbeit dasteht. In der Verwaltungsbürokratie des modernen japanischen Staates, die hier *pars pro toto* für die moderne Gesellschaft steht, ist für ihn kein Platz. So scheitert Bunzō sowohl beruflich als auch privat, in seinen Beziehungen zu Frauen. Der Titel, übersetzt „Treibende Wolken“, läßt sich einerseits auf die japanische Gesellschaft der späten 80er Jahre des 19. Jahrhunderts beziehen, die in einen Prozeß raschen Wandels nach westlichem Vorbild verwickelt war, der mit dem Verlust traditioneller Werte einherging: Solange die verlorenen Werte nicht durch verlässliche neue Werte ersetzt worden sind, treibt die Gesellschaft haltlos dahin wie Wolken im Wind. Andererseits läßt sich das im Titel des Werks evozierte Bild ebenso gut auf die Hauptfigur Utsumi Bunzō anwenden, der, ohne einen festen Platz in der Gesellschaft und – als ein eher traditionell konfuzianisch orientierter Mensch - ohne moralischen Rückhalt vereinsamt, passiv dahintreibt und zum Spiel-

⁵⁷² *Bungei yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Shibundō, 1988, S. 773.

⁵⁷³ In dem Text *Futabatei no riarizumu* erwähnt Hirotsu, anders als in *Ippon no ito*, auch noch Futabateis Kurzroman *Heibon* („Durchschnittlichkeit“, Erstveröffentlichung vom 30.10. bis zum 31.12.1907 in der *Tōkyō Asahi shinbun*): „Sowohl in *Ukigumo* als auch in *Sono omokage* und in *Heibon* ist der Protagonist ein unglücklicher Schwächling, der willensschwach, aber dafür umso selbstkritischer ist, der dafür geboren worden zu sein scheint, daß er sein ganzes Leben von Selbstzweifeln zerfleischt wird.“ (Hirotsu Kazuo. *Futabatei no riarizumu*. In: *Bunka shūdan*, Juli 1933, S. 12). Den „Realismus“ Futabateis sieht Hirotsu darin, daß dieser Autor sich jeglicher Beschönigungen enthält und seine Figur bis auf den Grund durchschaut – sogar so weit, daß ihm klar ist, daß dieser Charakter „auf keinen Fall gerettet werden kann, ganz gleich, was man tut“ (ebenda). Hirotsu hebt lobend hervor, daß Futabatei als Autor über seine Erzählhaltung dieser unglücklichen Figur gegenüber volles Verständnis entgegenbringe und sie mit „Herzenswärme“ umfange (ebenda).

ball anderer wird. Das Hauptaugenmerk des Autors liegt auf der Schilderung des Innenlebens dieses als Anti-Helden konzipierten Protagonisten.⁵⁷⁴

Der kurze Roman *Sono omokage* („Ihre Gestalt“) wurde erstmals von Oktober bis Dezember 1906 in der Zeitung *Tōkyō Asahi shinbun* veröffentlicht. In ihm wird die Geschichte der unglücklichen Liebe des Hochschuldozenten Ono Tetsuya zu der Christin Sayoko erzählt, wobei die Gefühls- und Gedankenwelt der Protagonisten geschickt psychologisch durchleuchtet wird.⁵⁷⁵ Ebenso wie Utsumi Bunzō gehört der ebenfalls an der Figur des „überflüssigen Menschen“ orientierte Ono Tetsuya zu den „lautere[n] Charaktere[n] voller Ideale, die allzu leicht am Leben zerschellen.“⁵⁷⁶

In beiden Romanen Futabateis läßt sich ein – wenn auch nicht explizit formulierter – gesellschaftskritischer Ansatz ausmachen. Für den Leser ist eindeutig, wo die Sympathien des Verfassers liegen: Beim Anti-Helden, dem scheiternden Protagonisten, für den trotz oder gerade wegen seiner Güte, seines Idealismus, seiner Sensibilität und Intelligenz kein Platz in der zeitgenössischen Gesellschaft ist. Indem Futabatei die Erzählerfigur so konzipiert, daß sie sich (kompromißlos, aber dennoch ohne jegliche Idealisierung; die Handlungsunfähigkeit des Protagonisten wird durchaus kritisch gesehen) hinter seine tragischen Anti-Helden stellt, erhält die Gesellschaft als „Gegenspieler“ dieser positiv bewerteten Hauptfiguren in der Darstellung unzweifelhaft eine negative Konnotation.

In *Ippon no ito* führt Hirotsu aus, der Grund, weshalb Futabatei Werke wie *Ukigumo* und *Sono omokage* geschrieben hat, liege nicht allein am Einfluß der russischen Literatur, sondern sei auch auf die ausgeprägt selbstkritische Haltung zurückzuführen, die Futabatei eigen gewesen.⁵⁷⁷ Der Realismus Futabateis bestehe darin, sowohl die Schwachpunkte der modernen japanischen Gesellschaft als auch die Schwächen und Unzulänglichkeiten der ja-

⁵⁷⁴ Entsprechend ist die äußere Handlung spärlich. Sie umfaßt lediglich 10 Tage, von denen nur fünf ausführlich geschildert werden.

⁵⁷⁵ *Sono omokage* stieß auf große Resonanz beim Publikum, so daß bereits im August 1907 im Verlag Shun'yōdō 春陽堂 die Buchausgabe veröffentlicht wurde. S. auch: *Futabatei Shimei zenshū*, Bd. 3. Tōkyō: Iwanami shoten, 1964, S. 221-381.

⁵⁷⁶ Lewin, Bruno. *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur*, S. 39.

⁵⁷⁷ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 300.

panischen Intellektuellen deutlich erkannt und ohne Beschönigung in seinem literarischen Werk dargestellt zu haben. Hirotsu erläutert weiter:

„Es gibt in Japan keinen Autor, der diese Tendenz Futabateis später weitergeführt hätte. Futabatei trat alleine auf die literarische Bühne und trat ebenso alleine wieder ab. Die Tatsache, daß es keinen Autor gegeben hat, der die Linie von Werken wie *Ukigumo* und *Sono omokage* weitergeführt hätte, ist [...], oberflächlich betrachtet, vielleicht ein Glück für Japan. Wenn man sich jedoch die verschiedenen Ausprägungen der japanischen Intellektuellen nach Futabatei ansieht, so stellt man fest, daß es die Voraussetzungen für das Auftreten eines solchen Autors in Japan durchaus gegeben hätte. Daran lag es nicht. Vielmehr gab es keinen Autor, der zu solch strenger Selbstkritik fähig gewesen wäre wie Futabatei.“⁵⁷⁸

Diese Tatsache bringt Hirotsu in Verbindung mit der jüngsten historischen Entwicklung Japans:

„Da Japan innerhalb einiger weniger Jahre mehrere Stufen der historischen Entwicklung durchläuft, kann sich das Land nicht lange bei einer Sache aufhalten. Nicht bei einer Sache innezuhalten und sich länger damit aufzuhalten, ist keineswegs nur als schlecht zu bezeichnen. Es hat durchaus auch etwas Gutes. Sonst wäre Japan nicht in der Lage gewesen, solch enorme, bedeutende Fortschritte zu machen.

⁵⁷⁸ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito.“ S. 300. Der Literaturwissenschaftler und Hirotsu-Spezialist Sakamoto Ikuo steht demgegenüber auf dem Standpunkt, daß eine gewisse Fortführung dieses am *yokeimono* orientierten Typus des Anti-Helden bei Natsume Sōseki (s. Fußnote 593) zu finden sei, so zum Beispiel in der Figur des *Kushami-sensei* und bei dessen Freunden in dem romanartigen Werk *Wagahai wa neko de aru* 我輩は猫である (Erstveröffentlichung in Buchform 1905-1907, Tōkyō: Ōkura shoten / Hattori shoten, 3 Bde.; deutsche Übersetzung von Otto Putz: *Ich der Kater*, Frankfurt am Main: Insel, 1996). (Mündliche Auskunft gegenüber der Verfasserin, Februar 1994). Bei diesen Figuren handelt es sich um sogenannte *taihei no itsumin* 太平の逸民, „gelassene Müßiggänger“ oder „Tunichtgute“, die es nicht nötig haben, einem geregelten Broterwerb nachzugehen und die sich deshalb mit intellektuellen Spielereien vergnügen können. In anderen Zusammenhängen hat Sōseki auch von *kōtō yūmin* 高等遊民, „erstklassig ausgebildeten Müßiggängern“, gesprochen, so zum Beispiel in bezug auf Nagai Daisuke, die Hauptfigur des Romans *Sorekara* それから („Und dann“, Erstveröffentlichung 1909 in der *Asahi shinbun*, erste Buchfassung 1910 bei Shun'yōdō; von Iwako Ryōichi und Takahashi Rose ins Deutsche übersetzt unter dem Titel *Und dann?*, Kyōto: Doitsu bunka kenkyūsho, 1943; auch eine englische Übersetzung liegt vor: *And Then*. Übers. von Norma Moore Field, Ann Arbor: University of Michigan Center for Japanese Studies, 1997). Zweifellos handelt es sich bei diesen Figuren um „Überflüssige“, auch wenn Sōseki sich nicht bewußt auf die russische Tradition bezieht.

Doch andererseits muß festgestellt werden, daß manches auch überaus oberflächlich war.⁵⁷⁹

Auch bei dem Charakter des „überflüssigen Menschen“, den Futabatei Shimei zunächst durch seine Übersetzung von Rudin in Japan vorgestellt und dann durch eigene Werke wie *Ukigumo* und *Sono omokage* ins japanische Umfeld transferiert hatte, hielten sich, wie Hirotsu feststellt, die Intellektuellen in Japan nicht lange auf und versäumten es, sich eingehend mit ihm zu beschäftigen und diesen Typus weiterzuverfolgen:

„Zu der Zeit, als *Rudin* in Japan eingeführt wurde, verstanden die damaligen Jugendlichen diesen Charakter offenbar nicht so gut wie Futabatei, der das Werk übersetzt hatte.⁵⁸⁰

Dies kann man daran ersehen, daß in Tōsons Werk *Haru*⁵⁸¹ Kishimoto und die anderen inmitten ihres romantischen Vagabundenlebens klagen: ‚Rudin hatte eine Zuflucht. Aber wir haben keine.‘ Die ‚Zuflucht Rudins‘ scheint für die Jugendlichen dieser Zeit so etwas wie ein Gegenstand ihrer poetischen Sehnsucht und ihres Neides gewesen zu sein. [...], Rudin hat eine Zuflucht. Aber wir haben keine.‘ Kishimoto und die anderen jungen Leute gaben sich damit der Einsamkeit des romantischen Lebens hin.

Tatsächlich aber hatte Rudin überhaupt keine Zuflucht. Gerade von Kishimoto und den anderen, die klagen, daß sie ‚keine Zuflucht‘ hätten, konnte man doch annehmen, daß sie bald in den Genuß einer Familie, einer Zufluchtsstätte und eines Ortes, an dem sie Trost finden, kommen würden, und so war es dann auch. Aber für Rudin ist es unmöglich, dergleichen zu erlangen. Spricht man von einer ‚Zuflucht Rudins‘, so kann dies nur eine ironische Bezugnahme darauf sein, daß es für Rudin keine Zuflucht geben kann.

Leznev, ein ehemaliger Schulkamerad von Rudin, der versucht, als kleiner Grundbesitzer ein ganz normales Leben zu führen, sagt zu Rudin, der ohne jegliches Ziel durch das Land vagabundiert: ‚Wenn du erschöpft bist, komm zu mir nach Hause. Ich halte für dich eine Zufluchtsstätte bereit.‘ Doch er sagt dies wohl wissend, daß

⁵⁷⁹ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 297.

⁵⁸⁰ Hiermit beginnt das dritte Kapitel von *Ippon no ito* (Op. cit., S. 298).

⁵⁸¹ *Haru* 春 („Frühling“) ist ein autobiographischer Roman von Shimazaki Tōson, der erstmals von April bis August 1908 in Fortsetzungen in der Zeitung *Asahi shinbun* veröffentlicht wurde. Tōson blickt hierin nostalgisch zurück auf seine Jugend und die Jahre der romantischen Zeitschrift *Bungakukai* 文学界 („Welt der Literatur“), an der er mitarbeitete. *Haru* gilt als ein unausgegorenes und sentimentales Werk, das in erster Linie von literarhistorischem Interesse ist, da es zahlreiche Insider-Informationen über die *Bungakukai*-Gruppe und insbesondere deren zentrale Figur Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868-1894) enthält (vgl. McClellan, Edwin. *Two Japanese Novelists. Sōseki and Tōson*. Tōkyō: Tuttle, 1971, S. 93ff.).

Rudins Charakter nicht so geartet ist, daß er zu ihm nach Hause käme. Und er sagt es mit Bedauern darüber, daß Rudin nicht kommen wird.

Für Kishimoto und die anderen jedoch ist es ein Glück, daß sie nicht begreifen können, daß Rudin in Wirklichkeit keine Zuflucht hat. Und auch für Japan, so läßt sich wohl ohne Übertreibung feststellen, ist dies [...], oberflächlich betrachtet, ein Glück.⁵⁸²

Futabatei hingegen, so Hirotsu weiter, greife in *Ukigumo* „und, noch stärker als hier, in dem Werk *Sono omokage* den Zustand des ‚Keine-Zuflucht-Habens‘“ auf.⁵⁸³ Doch sei dieser Ansatz nach Futabatei von keinem anderen japanischen Autor weitergeführt worden:⁵⁸⁴

„Auf die Generation jener unreifen jungen Leute aus *Haru*, die nicht denken können und sich einbilden, Rudin habe eine Zuflucht gehabt, folgten die ‚klugen‘ jungen Leute, die die Dinge ungeheuer schnell verstehen und mir nichts dir nichts zur nächsten Sache voranschreiten. Diese jungen Leute begriffen alles sofort. Es kam nicht vor, daß sie sich einmal intensiver mit einer Sache beschäftigten. Aber auch das Tempo, mit dem Japan sich weiterentwickelte, war schwindelerregend. Japan hat das, was andere Länder in einem Zeitraum von einhundert Jahren erlebten, innerhalb von zehn, fünfzehn Jahren erlebt. Jeder wird wohl sofort einsehen, daß die Menschen, die in einer solchen Zeit leben, sich nicht lange bei einer Sache aufhalten können.“⁵⁸⁵

An dieser Stelle kommt Hirotsu allmählich zu dem (allerdings recht cursorisch geführten) politischen Diskurs:

„Mitten in diesem Wettlauf Japans übten sie [i.e. die ‚klugen‘ jungen Leute, die alles schnell begriffen] bis zu einem gewissen Grad auch Selbstkritik und erfanden Ausdrücke wie ‚die Schwäche der Intellektuellen‘, ‚die Kraftlosigkeit der Intellektuellen‘. Aber sie versuchten nicht, inmitten des Wettlaufs jener Zeit der Schwäche und Unschlüssigkeit der Intellektuellen wirklich auf den Grund zu gehen. Wenn man ihr auf den Grund ginge und daraufhin keinen Ausweg mehr sähe, wäre es ja schlimm, und so läßt man es bleiben. Es ist schließlich durchaus nicht schlecht, wenn man sich angemessen verhalten kann, ohne der Sache auf den Grund zu gehen. Kaum hat man

⁵⁸² Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 298-299.

⁵⁸³ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 299.

⁵⁸⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 300.

⁵⁸⁵ Ebenda. Das Motiv der „Schnellebigkeit der Zeit“, verbunden mit der Kritik an allzu glatter Anpassungsfähigkeit an die sich ständig erneuernden Erfordernisse der Zeit, findet sich auch in dem Aufsatz *Kokumin ni mo iwasete hoshii* 国民にも言わせて欲しい wieder; s.u., Kap. III.3.2.1.4.

festgestellt, daß die Schwäche der Intellektuellen beklagt wird, sieht man sich, innerhalb von ein, zwei Jahren, dem Kunststück gegenüber, daß nun die Schwäche der Intellektuellen verachtet wird. Daß diese Art von Fähigkeit der Anpassung an die Realität relativ häufig ist, braucht man für Japan nicht zu bedauern. Diese Anpassungsfähigkeit kommt auch den Politikern⁵⁸⁶ sehr gelegen, und für eine reibungslose und einheitliche Abwicklung der Dinge dürfte sie von beträchtlichem Nutzen sein.⁵⁸⁷

Mit dem Ausdruck „Schwäche“ oder „Kraftlosigkeit der Intellektuellen“ greift Hirotsu ein von staatlicher Seite und von seiten kooperierender Schriftsteller kritisch und vorwurfsvoll gebrauchtes Schlagwort auf, ohne dies explizit zu machen. Der Diskurs von der „Schwäche der Intellektuellen“ und insbesondere der Schriftsteller, der seit dem Ausbruch des Zweiten Chinesisch-Japanischen Krieges bis zum Kriegsende ausgiebig in der Öffentlichkeit geführt wurde, ist im Zusammenhang mit der Forderung der Regierung nach der Produktion von Literatur zu sehen, die Optimismus, Kraft und Energie ausstrahlt und im Leser den Wunsch wecken soll, die Kriegsanstrengungen Japans persönlich zu unterstützen.⁵⁸⁸ Während in der Taishō-Zeit die „Schwäche der Intellektuellen“ allenfalls beklagt wurde (ohne daß von den Betroffenen ernsthaft versucht worden wäre, am beklagten Zustand etwas zu ändern), war die offizielle Linie der Regierung, der sich die meisten Medien anschlossen, in den 30er Jahren und insbesondere seit dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke vom Juli 1937, die diese Schwäche zu verachten. Mit dem Ausdruck „Anpassungsfähigkeit“ bezieht sich Hirotsu auf diejenigen Intellektuellen, die sich dieser offiziellen Auslegung der Fähigkeiten und der Rolle des Intellektuellen in der Gesellschaft kritiklos anschließen. Der Kontext und der Ton seiner Äußerungen lassen keinen Zweifel daran, daß seine Rede ironisch ist, wenn er schreibt: „Daß diese Art von Fähigkeit der Anpassung an die Realität relativ häufig ist, braucht man für Japan nicht zu bedauern. Diese Anpassungsfähigkeit kommt auch den Politikern sehr gelegen, und für eine reibungslose und einheitliche Abwicklung der Dinge dürfte sie von beträchtlichem Nutzen sein.“⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ Im Original: *iseisha* 為政者 („Herrschende“). Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 301.

⁵⁸⁷ Ebenda.

⁵⁸⁸ Vgl. die Ausführungen in den Kapiteln II.1.2.2 und II.2.2.

⁵⁸⁹ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 301.

In Fortführung seiner Argumentation gibt Hirotsu vor, daß die Dinge im Bereich der Literatur anders lägen als im Bereich der Politik:

„Aber wie steht es damit in bezug auf die Literatur? Man spricht immer von der Schwäche der Intellektuellen. Aber warum sind die Intellektuellen denn schwach? Und was müßte gegeben sein, damit man sie als stark bezeichnen könnte? Es gibt heute in Japan keinen einzigen Schriftsteller, der einmal innehielte und in aller Ruhe versuchte, eine umfassende Antwort darauf zu geben.

Die japanischen Schriftsteller besitzen aus Opportunismus einen mäßigen Intellekt, einen mäßigen Skeptizismus und eine mäßige Anpassungsfähigkeit. [...]

Jener Opportunismus, der die Menschen dazu bringt, in allen Situationen zu bestehen und sich allem mäßig anzupassen, hat wirklich viele, viele Jahre gedauert. Blickt man nun zurück, sieht man, daß innerhalb dieses Rahmens der Anpassung an die Realität die Schriftsteller alle auf ihre eigene Art, ihren Gedanken folgend eine Vielzahl von Werken geschrieben haben. Aber die Schalheit, die diese Werke insgesamt aufweisen, das Fehlen von jeglichen Höhen und Tiefen, weckt in uns sogleich ein Gefühl der Peinlichkeit.“⁵⁹⁰

Hirotsu spannt hier den Bogen zurück zu den russischen Realisten des 19. Jahrhunderts:

„In unserem Lande kommt es niemals vor, daß viele Generationen von Schriftstellern sich hintereinander, über sechzig, siebzig Jahre hinweg, hinter einen Charakter stellen, ihn forschend betrachten, ihn gegen das Licht halten, ihn quälen oder von sich stoßen, so wie es in Rußland von Oblomov bis Jurij geschehen ist. [...]

Der Faden der Literatur, den Futabatei geknüpft hat, ist mit Futabatei schon wieder abgerissen. Ich bedauere es, daß es bis heute keinen Schriftsteller gegeben hat, der diesen Faden wieder aufgegriffen und weitergesponnen hätte.“⁵⁹¹

Hirotsu kommt zu dem Schluß, daß die Japaner, die nie lange bei einer Sache verweilen können, sich aber so geschickt an die Realität anzupassen vermögen, durchaus „Realisten“ seien:

„So gesehen sind die Japaner Realisten, Realisten in dem Sinne, daß sie beim Laufen immer drei Zoll im Blick haben.“⁵⁹²

⁵⁹⁰ Ebenda.

⁵⁹¹ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 301-302. Es ist klar, daß dieser Gedanke titelgebend für diesen Text war.

Zwar hat es, wie oben bereits erwähnt, durchaus Autoren in Japan gegeben, die ähnliche Charaktere thematisiert haben wie Futabatei, so zum Beispiel Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916).⁵⁹³ Tatsächlich aber war es Hirotsu selber, der versuchte, an den „mit Futabatei abgerissenen Faden“ wieder anzuknüpfen und diesen „weiterzuspinnen“, indem er in Anlehnung an Rudin, Oblomov, Laevskij, Utsumi Bunzō und Ono Tetsuya – in Anlehnung also an die „Überflüssigen“ des russischen Realismus und die *yokeimono* Futabatei Shimeis – den Typus des „Menschen mit bankrottem Charakter“ (*seikaku hasansha*) entwickelte und, angefangen bei seiner Debüterzählung *Shinkeibyō jidai*, in zahlreichen Erzählungen und Romanen immer wieder thematisierte.⁵⁹⁴ Genauso sieht es auch der Literaturwissenschaftler Sakamoto Ikuo, der in seiner Studie *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai* darauf hinweist, daß Hirotsu derjenige ist, der das Anliegen Futabateis mit seinem literarischen Werk fortführt:

„Hirotsu klagt zwar, daß es keinen Autoren gebe, der das Problembewußtsein eines Futabatei Shimei weitertrage, doch nach meiner persönlichen Meinung ist in der Geschichte der Modernen japanischen Literatur Hirotsu Kazuo der wahre Nachfolger Futabateis.“⁵⁹⁵

Im charakterlich „bankrotten“, persönlichkeitschwachen modernen Intellektuellen gewährte Hirotsu den „Überflüssigen“ der japanischen Gesellschaft der Taishō-Zeit. Der *seikaku hasansha*, der sensible, introvertierte, zum Rückzug aus der Gesellschaft neigende Intellektuelle bildet die „Antithese zu der sogenannten Elite (hohe Beamte, hohe Militärs usw.), welche

⁵⁹² Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 301.

⁵⁹³ Sōseki gilt neben Mori Ōgai als der zweite „Klassiker“ der Modernen japanischen Literatur. Wichtige Werke sind u.a. *Wagahai wa neko de aru* („Ich der Kater“, übers. von Otto Putz, erschienen 1996 im Insel Verlag Frankfurt/Leipzig) sowie *Sanshirō* 三四郎 (1908; „Sanshirō“), *Sore kara* (1909; „Und dann“), *Mon* 門 (1910; „Das Tor“) und *Kokoro* 心 (1914; „Kokoro“). Alle genannten Romane außer *Mon* liegen in deutscher Übersetzung vor. S. u.a. Yu, Beogcheon. *Natsume Sōseki*. New York: Twayne, 1969, und Roske-Cho, Wha Seon. *Das japanische Selbstverständnis im Modernisierungsprozeß bei Natsume Sōseki*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973.

⁵⁹⁴ Vgl. Kap. III.1, S. 98-99 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁹⁵ Vgl. Sakamoto Ikuo. *Tōkyō: Kanrin shobō*, 2001, S. 241, Anm. 11.

das Land seit der Meiji-Restauration geführt hatte.⁵⁹⁶ In der Taishō-Zeit betrachtet Hirotsu den „charakterlich bankrotten“ Intellektuellen, der aufgrund seiner Persönlichkeitsschwäche nicht mit der gesellschaftlichen Realität zurechtzukommen vermag, sich nicht integrieren kann und sich statt dessen mit der Suche nach Leben und Lebenskraft (*seimei* 生命) sowie nach seiner Identität beschäftigt, mit durchaus kritischem Blick.⁵⁹⁷ Angesichts veränderter gesellschaftlicher und politischer Rahmenbedingungen gelangt Hirotsu im Laufe der 1930er und 40er Jahre jedoch zu einer Neubewertung dieses Typus'.⁵⁹⁸ Dies wird auch im letzten Kapitel des Aufsatzes *Ippon no ito* deutlich. Hier schreibt er, kurz bevor er zum Ende seiner Ausführungen kommt:

„Eigentlich hatte ich vor, noch einige Betrachtungen über die Schwäche der Intellektuellen anzustellen, die seit dem Zwischenfall⁵⁹⁹ kein Thema mehr zu sein scheint. Ich wollte sprechen über ‚Stärke‘ und ‚Schwäche‘ in einem anderen Sinne als dem, daß die Intellektuellen, weil sie sich auf dem Kriegsschauplatz heldenhaft bewährt hätten oder dergleichen, nun auf einmal nicht mehr schwach, sondern stark seien. Ich wollte noch etwas darüber sprechen, daß das Wesen der Schwäche der Intellektuellen nicht so etwas Wertloses ist wie das unnütze Bruchstück eines Ziegels, sondern daß es in gewissem Sinne im Gegenteil die treibende Kraft für die Hervorbringung von etwas überaus Zähem ist [...], daß die Intellektuellen gerade aufgrund ihrer Schwä-

⁵⁹⁶ Sakamoto Ikuo. „Senjika no Hirotsu Kazuo.“ In: *Shakai bungaku*, Nr. 2 (1988), S. 134.

⁵⁹⁷ Vgl. die Ausführungen zu *Shinkeibyō jidai* in Kap. III.1 dieser Studie.

⁵⁹⁸ Vgl. Hashimoto Michio. *Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Meiji shoin, 1965, S. 49 passim.

⁵⁹⁹ Japanisch *jihen* 事変. Mit dem alleinstehenden Ausdruck *jihen* pflegte man sich auf den „Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke“ vom Juli 1937 beziehen, obgleich dieser auf japanisch *Rokōkyō jiken* heißt. Dies spiegelt die Tragweite dieses Vorfalls wider: *Jihen* bezeichnet einen politisch bedeutsamen „Vorfall“ oder „Zwischenfall“ mit schwerwiegenden Implikationen (vgl. *Manshū jihen* 滿州事変 für „Mandschurischer Zwischenfall“, September 1931), wohingegen *jiken* 事件 einen einzelnen, isolierten Vorfall bezeichnet. *Jihen* fungiert häufig auch als Euphemismus für „Krieg“. Die Tatsache, daß in der zeitgenössischen Presse mit dem Terminus *jihen* auf den Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke Bezug genommen wurde, läßt sich dadurch erklären, daß damit tatsächlich der Zweite Chinesisch-Japanische Krieg seinen Anfang nahm: Seit 1931 war die japanische Regierung bemüht gewesen, der Eskalationspolitik der Militärs auf dem chinesischen Festland mit einer gemäßigten außenpolitischen Linie zu begegnen, doch wurde dies mit dem *Rokōkyō jiken* definitiv unmöglich. Sakamoto Ikuo weist überdies darauf hin, daß seinerzeit der Ausdruck *jihen* („Zwischenfall“, ohne die Spezifizierung „*Shina*“) angesichts des allzu brutalen Vorgehens des japanischen Militärs in China in beschönigender, verschleiender Funktion verwendet wurde (vgl. Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 242, Anm. 12; zur zeitgenössischen Terminologie s. auch S.55 dieser Studie).

che keine Kompromisse eingehen, sondern sich über bestimmte Aspekte der aktuellen Situation große Sorgen machen...“⁶⁰⁰

In einer Zeit, in der die gesellschaftliche Realität nicht unterstützungs-, sondern kritikwürdig ist, erhält das „Außenstehen“, das Losgelöstsein von dieser Realität, eine neue Bedeutung: Es wird zu einer positiv zu bewertenden „Unangepaßtheit“ oder „Nonkonformität“. Angesichts der zunehmenden „Faschisierung“ der japanischen Gesellschaft erkennt Hirotsu das Widerstandspotential, das in solchen gesellschaftlich unangepaßten Menschen steckt, auch wenn es sich nur um einen „passiven Widerstand“, ein Widerstehen und zähes Durchhalten, handeln kann:

„[...] was er [Hirotsu] früher einzig und allein als die ‚Schwäche der Intellektuellen‘ angesehen hat, betrachtet er nun nicht mehr bloß als ‚Schwäche‘, sondern beginnt, es im Hinblick auf Aspekte wie die Nichtanpassung an den Zeitgeist oder das Festhalten am Selbst im Sinne einer ‚passiven Stärke‘ [*ukemi no tsuyosa* 受身の強さ] positiv zu beurteilen.“⁶⁰¹

Da er kein Tatmensch ist, wird der *seikaku hasansha* auch nicht in offenem Widerstand aktiv. Doch sieht Hirotsu in dessen Idealismus, im Festhalten an Werten wie Individualität und Selbstverwirklichung und in dessen Abstand zur Gesellschaft die Chance, daß hier Menschen der Vereinnahmung durch den Staatsapparat und der geistigen Gleichschaltung entgegen.

Betrachtet man abschließend die von Hirotsu in *Ippon no ito* verwendeten Argumentationsstrategien, fällt auch hier zuvorderst das weiter oben als „Strategie der Beiläufigkeit“ definierte Verfahren auf. Der entscheidende Passus in *Ippon no ito* ist der oben zitierte, der mit den Worten „Eigentlich hatte ich vor, noch einige Betrachtungen über die Schwäche der Intellektuellen anzustellen [...]“ beginnt und mit dem Satz „daß die Intellektuellen gerade aufgrund ihrer Schwäche keine Kompromisse eingehen, sondern sich über bestimmte Aspekte

⁶⁰⁰ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 302; s. auch: *HKZ*, Bd. 9, S. 321.

⁶⁰¹ Hashimoto Michio. *Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Meiji shoin, 1965, S. 72.

der aktuellen Situation große Sorgen machen“ endet.⁶⁰² Es ist charakteristisch für Hirotsu, daß dieser zentrale Abschnitt gegen Ende des Textes plaziert ist, nämlich – bei einer Textlänge von insgesamt 10 Seiten – am Ende der neunten Seite: Erst nachdem er fast neun Seiten lang einen scheinbar rein literarischen Diskurs geführt hat, sagt Hirotsu, was er eigentlich sagen will, allerdings wie nebenbei, und tut darüber hinaus – durch die Verwendung von Ausdrücken wie „eigentlich hatte ich vor...“ oder „ich wollte sprechen“ – noch so, als sage er das eigentlich Wichtige gar nicht, als habe er lediglich vorgehabt, es zu sagen, komme aber jetzt nicht mehr dazu, da er aus Platzmangel bereits aufhören müsse zu schreiben. Tatsächlich aber spricht der Autor, verkleidet in die Formel „Eigentlich hatte ich vor...“, das an, worum es ihm tatsächlich geht.

Hand in Hand mit dieser Argumentationsstrategie der Beiläufigkeit geht die Wahl gewollt locker-legerer Formulierungen, die für nahezu alle *hyōron* Hirotsus charakteristisch sind. Hirotsu schreibt grundsätzlich einen Stil, der nicht weit von der gesprochenen Sprache entfernt ist und der nicht den Eindruck erweckt, als wolle hier jemand etwas überaus Gewichtiges äußern. Zur Illustration sei hier der Anfang von *Ippon no ito* auf japanisch zitiert:

„Sūnen mae ni naru. Naoki Sanjūgo ga ikite ita koro no koto de aru. Naoki no zenshū wa ikite iru uchi to, shindekara to nido shuppan sareta ga, sono ikite iru uchi no zenshū shuppan no toki de atta. Kume-kun ya Yokomitsu-kun ya Hayashi Fumiko-san tachi to jibun wa sono zenshū ōen no kōen ryokō ni dekaketa.“⁶⁰³

In deutscher Übersetzung:

„Es war vor ein paar Jahren. Damals lebte Naoki Sanjūgo noch. Naokis ‚Gesammelte Werke‘ wurden zweimal veröffentlicht, einmal zu seinen Lebzeiten, einmal nach seinem Tod. Damals sollte gerade die erste der beiden Gesamtausgaben veröffentlicht werden. Zusammen mit Kume, Yokomitsu, Hayashi Fumiko und anderen begab ich mich auf eine Vortragsreise, mit der für die Gesamtausgabe geworben werden sollte.“

⁶⁰² S. oben, S. 170f.

⁶⁰³ Hirotsu Kazuo. „Ippon no ito“, S. 294.

Zwar verwendet Hirotsu die in der geschriebenen Sprache übliche, formelle Kopula *de aru*, doch ist die Syntax sehr einfach und orientiert sich an lockerer, gesprochener Sprache.

IV.2.4 Tagespolitik und Zeitgeschehen

Einer der wichtigsten Kommentare Hirotsus zum politischen Tagesgeschehen ist der kritische Aufsatz *Kokumin ni mo iwasete hoshii* („Auch die Meinung der Bürger soll gehört werden“), in welchem politisch hochbrisante Themen aufgegriffen werden. Fertiggestellt wurde er am 8. September 1939, die Erstveröffentlichung erfolgte im Oktober selbigen Jahres in der einflußreichen Zeitschrift *Bungei shunjū*.⁶⁰⁴ Es handelt sich hierbei um einen eminent und explizit politischen Text, in dem der Autor von Anfang an keinen Versuch unternimmt, die politische Stoßrichtung seiner Äußerung zu kaschieren. Schon der Titel signalisiert, daß der Verfasser hier im Namen der „Bürger Japans“ spricht und sich zu ihrem Anwalt macht; gleichzeitig macht die Überschrift durch Verwendung der Kausativform „*iwasete*“ (wörtlich: „sagen lassen“) in Verbindung mit dem Verb „*hoshii*“ (wörtlich: „wünschen“, „haben wollen“) deutlich, daß die Obrigkeit bzw. die politischen Machthaber, die in der Position sind, etwas „bewilligen“ oder „zulassen“ zu können, den Ansprechpartner darstellen. In wörtlicher Übersetzung lautet die Überschrift: „Ich möchte, daß man auch die Bürger sprechen läßt“ (im Sinne von: „ihre Meinung sagen läßt“), das heißt, der Titel enthält eine offene, unverblümete Forderung „von unten“, die an die Regierenden „oben“ gerichtet wird. Dennoch konnte der Text unzensuriert erscheinen.

Aufgrund seines unverhüllt politischen Charakters, aber auch aufgrund seiner Länge kommt diesem Aufsatz als Meinungsäußerung Hirotsus in den Kriegsjahren besondere Bedeutung zu.⁶⁰⁵ Im ersten Kapitel sowie in den ersten fünf Absätzen des zweiten Kapitels diskutiert der Autor die jüngsten außenpolitischen Entwicklungen, insbesondere den für Japan völlig überraschenden Abschluß des Nichtangriffspaktes zwischen Deutschland und der So-

⁶⁰⁴ Vgl. *Bungei shunjū*, Oktober 1939, S. 232-241. Der Text wurde in Band 9 der *HKZ* aufgenommen (S. 333-342).

⁶⁰⁵ Insgesamt umfaßt der Text in der Version der Erstveröffentlichung zehn eng beschriebene Seiten und ist in vier Kapitel unterteilt, die durchnummeriert sind, wobei das vierte Kapitel das umfangreichste ist: Mit vier Druckseiten ist es fast doppelt so lang wie die Kapitel eins bis drei.

wjetunion⁶⁰⁶ und die Reaktionen der japanischen Regierung darauf sowie ihre offiziellen Verlautbarungen dazu. Hirotsu beginnt seinen Aufsatz mit den Worten:

„Wie schwindelerregend waren doch die letzten zwei Wochen! Der Lauf der Geschichte hat sich mit einem Mal wie toll beschleunigt. Mitte August fragten wir uns besorgt, wie wohl die Fünf-Minister-Konferenz⁶⁰⁷ ausgehen würde. Als Herr Hiranuma⁶⁰⁸ auf einmal erklärte, daß die vom Kabinett am 5. Juni beschlossenen Richtlinien unverändert gültig bleiben, sahen wir Bürger, die wir überhaupt nicht erfahren hatten, was am 5. Juni beschlossen worden war, einander an, als hätte uns ein Fuchs verzaubert. Wieso, so fragten wir uns, müssen sie jetzt, nachdem sie am 5. Juni irgendetwas beschlossen haben, feierlich erklären, daß die Richtlinien von damals sich nicht geändert haben?“⁶⁰⁹

Die „Fünf-Minister-Konferenz“ (jap. *goshō kaigi* 五省会議) war eine Art kleine Kabinettsrunde, an welcher der Ministerpräsident, der Außenminister, der Heeresminister, der Marineminister und der Finanzminister teilnahmen.⁶¹⁰ Für die Einberufung einer solchen „kleinen Kabinettsrunde“ gab es keine rechtliche Grundlage, doch wurde diese Praxis in Japan besonders in den 30er Jahren gepflegt. Die erste Sitzung dieser Art war von Ministerpräsident Saitō Makoto bereits im Oktober 1933 anberaumt worden. Die Fünf-Minister-Konferenz betriet nicht nur über politische Angelegenheiten, sondern sie traf auch Grundsatzentscheidun-

⁶⁰⁶ Der Deutsch-Sowjetische Nichtangriffspakt, auch als „Hitler-Stalin-Pakt“ bekannt, wurde am 23. August 1939, eine Woche vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in Europa, vom deutschen Außenminister Joachim von Ribbentrop und seinem russischen Amtskollegen Wjatscheslaw Molotow unterzeichnet. Er war die Grundlage für den deutschen Überfall auf Polen am 1. September 1939, mit dem der Zweite Weltkrieg seinen Anfang nahm. In dem Vertrag wurden allgemeine Neutralitätszusicherungen gegeben, aber in einem geheimen Zusatzprotokoll legte man auch Einflußzonen in Osteuropa fest, die ohne Einschreiten des jeweils anderen Vertragspartners annektiert oder erobert werden konnten. Für Hitler war damit die Gefahr einer feindlichen russischen Reaktion auf seine Eroberungspläne gebannt. Stalin hingegen konnte sich Gebiete im heutigen Moldawien sichern und übernahm die Herrschaft in den baltischen Staaten Estland, Lettland und Litauen, dann auch Teile Polens. Der „Hitler-Stalin-Pakt“ kam für viele überraschend und war weltweit Streitpunkt auch unter Linken. Nachdem Polen als Staat zwischen Deutschland und der Sowjetunion aufgeteilt worden war, sollte es jedoch nicht lange dauern, bis diese Vereinbarung Makulatur wurde: Am 22. Juni 1941 begann Hitler den Angriff auf die Sowjetunion.

⁶⁰⁷ S. die Erklärung unten.

⁶⁰⁸ Hiranuma Kiichirō 平沼騏一郎 (1867-1952) war der damalige amtierende japanische Ministerpräsident. Sein Kabinett hatte am 5. Januar 1939 seine Amtsgeschäfte aufgenommen.

⁶⁰⁹ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii.“ In: *Bungei shunjū*, Oktober 1939, S. 232.

⁶¹⁰ Vgl. Mikuni Ichirō. *Senchū yōgo shū*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1985, S. 4 (= *Iwanami shinsho*; 310).

gen über die Staatspolitik. So wurde beispielweise auf der Konferenz vom 24. Juni 1938 der Beschluß „*Kongo no Shina jihen shidō hōshin*“ 今後の支那事変指導方針 („Maximen zum künftigen Umgang mit dem China-Zwischenfall“) gefaßt. Bei den *goshō kaigi* unter Hiranuma ging es unter anderem um den Dreimächtepakt zwischen Deutschland, Italien und Japan. Während Heeresminister Itagaki für den Pakt war, stimmten Marineminister Yonai und Außenminister Arita dagegen, so daß es nicht zu einem Beschluß kam. Die inneren Gegensätze führten schließlich, nach nur achtmonatiger Amtszeit, am 28. August 1939 zum geschlossenen Rücktritt des Kabinetts Hiranuma.

Diese Informationen wurden dem Bürger jedoch seinerzeit vorenthalten, was von Hirotsu explizit kritisiert wird. Hirotsu weist darauf hin, daß die Regierung, indem sie eine öffentliche Verlautbarung macht wie die, daß die „vom Kabinett am 5. Juni beschlossenen Richtlinien unverändert gültig bleiben“⁶¹¹, ohne daß sie zuvor bekannt gegeben hätte, was der Beschluß vom 5. Juni gewesen war, eine Scheininformation betreibe: Es werde der Eindruck erweckt, der Bürger werde aufgeklärt und informiert, tatsächlich aber führe dieses Vorgehen zu einer Verwirrung und Verunsicherung der Bürger, bei denen der Eindruck entstehe, sie müßten über den vorangegangenen Kabinettsbeschluß Bescheid wissen, obwohl sie in Wirklichkeit gar nichts wissen könnten. Nur die Bürger, die die politischen Entwicklungen sehr aufmerksam verfolgen und die ein Gespür für politische Zwischentöne haben, werden, wie Hirotsu anmerkt, stutzig:

„Der sensible Bürger merkt [...], wie sonderbar diese Erklärung ist, und vermutet, daß etwas faul daran ist. Wieso, so fragt er sich, führen sie über zweieinhalb Monate hinweg endlose Diskussionen⁶¹² über die vom Kabinett beschlossenen, unverändert gebliebenen Richtlinien und hängen dies auch noch an die große Glocke?“⁶¹³

⁶¹¹ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii“, S. 232.

⁶¹² Im Japanischen steht hier der Ausdruck *Odawara hyōjō* 小田原評定 (wörtlich: „Odawara-Beratungen“), der seinen Ursprung im 16. Jahrhundert hat, als der zweite der drei Reichseiniger, Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598), die Burg der Familie Hōjō in der Stadt Odawara im strategisch wichtigen Kantō-Gebiet belagerte.

Während der Belagerung hielten die Hōjō endlose Beratungen mit ihren Vasallen darüber ab, ob sie sich ergeben oder ihren Widerstand fortsetzen sollten, konnten jedoch keinen Konsens erzielen. So ist der

An dieser Stelle aber beginnt Hirotsu, die Regierung scheinbar in Schutz zu nehmen und präsentiert eine Auslegung, die der sprachlichen Oberfläche nach von der Zensur nicht beanstandet werden konnte:

„Aber solche Nachforschungen über vergangene Dinge sind im Grunde unerheblich. Wenn man es so auslegt, daß es nach der Beschlußfassung am 5. Juni vermutlich mancherlei Zwistigkeiten gegeben habe und so erst Mitte August der endgültige Beschluß gefaßt worden sei, ist daran nichts Merkwürdiges. Die Tatsache, daß ein klarer Beschluß gefaßt worden ist, erlaubt jedenfalls auch dem Bürger, erleichtert aufzuatmen. Denn für die Bürger, die seit dem Zwischenfall [jap. *jihen*] die Entscheidungen der führenden Schicht mit der nationalen Politik identifizieren, diesen deshalb getreu Folge zu leisten beschlossen und sich zu diesem Zweck auch eng zusammengeschlossen haben, ist es unerträglich, wenn die Richtlinien der führenden Schicht undeutlich sind, und sie fühlen sich dadurch mehr verunsichert als durch alles andere.“⁶¹⁴

In der Textfassung, die in der Hirotsu Kazuo-Werkausgabe abgedruckt ist, findet sich an dieser Stelle eine nachträglich eingefügte erklärende Fußnote des Verfassers, in der es heißt: „Mit den endlosen Diskussionen des Kabinetts Hiranuma meine ich, daß der Beschluß des Kabinetts endlos auf sich warten ließ sich Marineminister Yonai und Vizeminister Yamamoto Isoroku vehement dem Heer, welches sich für den Abschluß des Dreimächtepaktes zwischen Japan, Deutschland und Italien einsetzte, entgegenstellten,. Damals war es uns nicht einmal erlaubt, so etwas deutlich hinzuschreiben.“⁶¹⁵

Ausdruck mit der Bedeutung „endlose, ergebnislose Diskussion“ oder „endlose, ergebnislose Sitzung“ in die japanische Gemeinsprache eingegangen.

⁶¹³ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii“, S. 232.

⁶¹⁴ Ebenda.

⁶¹⁵ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii.“ In: *HKZ*, Bd. 9, S. 333. Admiral Yonai Mitsumasa 米内光政 (1880-1948) war eine wichtige Figur in der Politik der Kriegszeit. Vom 16. Januar bis zum 22. Juli 1940 war er der 37. Ministerpräsident Japans in der Nachfolge Abe Nobuyukis 阿部信行 (1875-1953). Yamamoto Isoroku 山本五十六 (1884-1943) bekam vor dem Ausbruch des Krieges mit den USA das Kommando über die japanische Flotte und führte diese durch die ersten 16 Monate des Pazifikkrieges. Er war maßgeblich für die Planung des japanischen Angriffs auf Pearl Harbor und andere Folgeoperationen verantwortlich. Seine Einschätzung, die amerikanische Trägerflotte vorrangig ausschalten zu müssen, führte zur Schlacht um Midway im Juni 1942. Dort verloren die Japaner mit dem Verlust von vier Flugzeugträgern ihre Vorherrschaft im Pazifik. Trotz dieser Niederlage führte Yamamoto die japanische Flotte auch durch die Schlacht von Guadalcanal auf den Salomonen. Auch diese endete nach langem Kampf in einer Niederlage.

Für Leser, die Hirotsus sonstige Äußerungen kennen, ist im obigen Zitat („Aber solche Nachforschungen über vergangene Dinge sind im Grunde unerheblich [...]“ ein leichter ironischer Unterton zwischen den Zeilen spürbar, der auch später im zweiten Kapitel des Aufsatzes sichtbar wird. Die Bürger, so Hirotsu, hätten „ruhig darauf gewartet, daß der Beschluß ihnen im letzten Moment doch noch in vollständiger Gestalt mitgeteilt wird.“⁶¹⁶ Hier wird der Ton wieder ernst:

„Da ereignete sich etwas Erstaunliches. Damit meine ich, Sie ahnen es schon, den Abschluß des Nichtangriffspaktes zwischen Deutschland und der Sowjetunion. Ausnahmslos alle, die die Abendausgabe vom 21. August (die auf den 22. datiert ist) lasen, stießen unwillkürlich einen Ausruf der Verwunderung aus. Das ist es wohl, was man gemeinhin als ‚Blitz aus heiterem Himmel‘ bezeichnet. Natürlich ging es nicht nur den Bürgern so. Auch die Regierungsbeamten des Kabinetts haben zweifellos einen Ausruf der Verwunderung ausgestoßen. Und nicht nur das, ganz ohne Zweifel wurde die ganze Welt dadurch erschüttert. [...]

Dadurch, daß auch die seit zweieinhalb Monaten gültigen Beschlüsse der Fünf-Minister-Konferenz auf diese Weise null und nichtig wurden, konnten die Bürger erstmals verstehen, daß diese Konferenz mit der Verschärfung der gegen den Kommunismus gerichteten Maßnahmen befaßt gewesen war. Im Anschluß daran trat das Kabinett geschlossen zurück. Hält man sich vor Augen, daß der Grund für den geschlossenen Rücktritt darin liegt, daß das Kabinett seinen Teil der Verantwortung für den Abschluß des Nichtangriffspakts übernehmen möchte, wird einem klar, wie sehr der Nichtangriffspakt unsere Regierungsbeamten aus der Fassung gebracht hat. Die gut Informierten sagen zwar, der geschlossene Rücktritt des Kabinetts sei zeitlich bedingt gewesen, aber da den Bürgern nichts von den Dingen mitgeteilt wird, welche die gut Informierten wissen, haben sie gar keine andere Wahl als ein Ereignis, das nur oberflächlich manifest geworden ist, genauso aufzufassen.“⁶¹⁷

Hier verbreitet Hirotsu öffentlich eine Auslegung vom Rücktritt des Kabinetts Hiranuma, von der er weiß, daß sie der politischen Führungsschicht nicht genehm ist, entschuldigt dies jedoch geschickt mit der Begründung, daß dem normalen Bürger – und damit auch ihm – mangels detaillierterer Informationen gar keine andere Wahl bleibe als den Rücktritt als Eingeständnis des Scheiterns des von der Regierung eingeschlagenen pro-deutschen, antikom-

⁶¹⁶ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii.“ In: *Chūō kōron*, Oktober 1939, S. 232.

⁶¹⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 232-233. In den letzten fünf Zeilen zeigt sich wieder ein ironischer Unterton.

munistischen und antisowjetischen Kurses zu verstehen. Er gibt damit tatsächlich die Schuld für diese Deutung der Ereignisse an die Obrigkeit zurück, die es versäumt habe, die Bürger hinreichend zu informieren. Zugleich läßt er, oberflächlich gesehen, die Interpretation offen, daß es sich hierbei um eine falsche Deutung handele, da den Bürgern ja „nichts von den Dingen mitgeteilt wird, welche die gut Informierten wissen“ und sie gezwungen seien, oberflächlich zu urteilen.⁶¹⁸

„Die Bürger haben keine andere Wahl, als zu denken, das Kabinett Hiranuma habe mit seinem geschlossenen Rücktritt die Verantwortung dafür übernommen, daß die von ihm beschlossenen Gegenmaßnahmen bereits zu spät kamen und in einem unauf löslichen Widerspruch zu dem plötzlich in Erscheinung getretenen Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspakt standen.“⁶¹⁹

Ganz offen wird an dieser Stelle die Unzufriedenheit mit der Regierung formuliert:

„Ehrlich gesagt, die Bürger fühlten so etwas wie Entrüstung, einerseits über Deutschland, das den aufsehenerregenden Schritt des Abschlusses eines Nichtangriffspakts mit der Sowjetunion, der als Verrat am Antikominternpakt erscheint, nach der Art eines Überraschungsangriffs durchgeführt hat, und andererseits über die endlosen, ergebnislosen Beratungen⁶²⁰ der Fünf-Minister-Konferenz. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Bürger einen hilflosen Zorn spürten und dachten: Wie träge sie nur sind! Wie spät sie reagieren! – Wie stark die Empörung war, können wir nun nicht mehr in der gleichen Weise spüren, wie wir es damals taten. Denn selbst solch starke Empfindungen geraten in Vergessenheit, noch bevor sie sich tief in unser Herz eingegraben haben, da die im Eilschritt vorwärtsstürmende Geschichte unsere Aufmerksamkeit auf erstaunliche neue Entwicklungen lenkt.“⁶²¹

An dieser Stelle thematisiert Hirotsu, ebenso wie im ersten Satz dieses Aufsatzes⁶²², die Schnellebigkeit der Zeit und die enorme Geschwindigkeit, mit der historisch bedeutende Er-

⁶¹⁸ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 233.

⁶¹⁹ Ebenda.

⁶²⁰ Auch hier steht im Japanischen Original *Odawara hyōjō*; s. Fußnote 612.

⁶²¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 233.

⁶²² S. oben, S. 161: „Wie schwindelerregend waren doch die letzten sechs Monate! Der Lauf der Geschichte hat sich mit einem Mal wie toll beschleunigt.“

eignisse aufeinander folgen. Hirotsu erkennt hierin eine deutliche Gefahr, insofern als das Gewicht und die Bedeutung der einzelnen Ereignisse aus dem Blick zu geraten drohen:

„Wenn die Geschichte mit solch Riesenschritten vorwärtsrast, kann man sich auch an den harten Schock, den man erst kurz zuvor durch die sich überstürzenden Ereignisse erlitten hat, nur vage erinnern. Der Deutsch-Sowjetische Nichtangriffspakt bildet da keine Ausnahme. Obwohl seither noch nicht einmal ein halber Monat vergangen ist, kann ich mich kaum noch daran erinnern, wie sehr mich das damals traf.“⁶²³

Ebenso wie in *Ippon no ito*⁶²⁴ ermahnt Hirotsu den Leser, auch einmal innezuhalten und gründlich nachzudenken, da er andernfalls die Gefahr sieht, daß man zum Mitläufer wird und sich von Entwicklungen, die man eigentlich nicht gutheißt, mitreißen läßt.

Sodann zieht Hirotsu das Fazit, daß der Deutsch-Sowjetische Nichtangriffspakt Japan vielerlei Dinge gelehrt habe, wobei er zwei Dinge besonders hervorhebt:

„Das eine ist: Als das Kabinett Hiranuma geschlossen zurücktrat und man gerade dabei war, das nächste Kabinett zu bilden, wurde in der Zeitung gemeldet, das Militär vertrete die Ansicht, daß die Befugnisse des Ministerpräsidenten erweitert werden müßten. Dies kommt daher, daß wir, überrumpelt vom Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspakt sowie von der Fünf-Minister-Konferenz, schmerzlich erfahren mußten, daß es ohne eine Erweiterung der Befugnisse des Ministerpräsidenten nicht möglich ist, mit sofortigen Maßnahmen zu reagieren. Nicht nur in Japan, sondern auch in England und Frankreich wurden, als der Abschluß des Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspaktes bekannt wurde, Stimmen laut, die eine Erweiterung der Kompetenzen des Ministerpräsidenten befürworteten. – Es ist allerdings von Bedeutung, daß in unserem Lande zu allererst das Militär dafür eingetreten ist.

Das andere ist: Etwa zu der Zeit, als das Kabinett Hiranuma jene Erklärung abgab, mit welcher es die bisherigen politischen Maßnahmen null und nichtig machte, wurde in der Zeitung berichtet, der Leiter des Heeresamtes für Militärische Angelegenheiten⁶²⁵ habe den Leiter des Marineamtes für Militärische Angelegenheiten aufgesucht und gesagt: ‚Unsere Ansichten stimmen völlig dahingehend überein, daß Heer und Marine zusammenarbeiten sollen.‘ Wie erleichtert dürften doch die mitfühlenden

⁶²³ Hirotsu Kazuo. Op.cit., S. 233.

⁶²⁴ S. oben, Kap. IV.2.3.

⁶²⁵ Jap. *rikugun no gunmukyoku* 陸軍の軍務局. Es handelt sich um eine Abteilung des Heeresministeriums, die quasi das Zentrum für die Verwaltung der Militärangelegenheiten darstellte. Eine ähnliche Abteilung gab es auch im Marineministerium (jap. *kaigun no gunmukyoku* 海軍の軍務局).

Bürger gewesen sein, als sie diesen kurzen Zeitungsartikel lasen. Denn nun können sie tatsächlich an den hundertjährigen Frieden in unserem Staat glauben. Diese beiden Dinge darf man getrost als die wichtigsten Lehren bezeichnen, welche der Deutsch-Sowjetische Nichtangriffspakt Japan gebracht hat. Die Bürger dürfen dies auf keinen Fall vergessen.⁶²⁶

In Bezug auf den erstgenannten Punkt ist von Bedeutung, daß Hirotsu explizit darauf aufmerksam macht, daß in Japan zuallererst das Militär für eine Erweiterung der Kompetenzen des Ministerpräsidenten eingetreten ist. Mit dieser Äußerung spricht Hirotsu implizit eine Warnung an den Leser aus, auf der Hut zu sein und sich diese Forderung genau anzusehen, denn es war bekanntermaßen das Militär, das seit 1931 auf dem chinesischen Festland – zum Teil auch gegen den erklärten Willen der Regierung – konsequent an einer militärischen Eskalation arbeitete.

Was den von Hirotsu angeführten zweiten Punkt anbelangt, so ist hier die Ironie unüberhörbar. Tatsächlich waren, was auch in der allgemeinen Öffentlichkeit bekannt war, Heer und Marine schon lange zerstritten, nicht nur aufgrund eines traditionell bestehenden Konkurrenzverhältnisses, sondern konkret über die Frage, ob nun der Vormarsch auf dem Festland Vorrang haben sollte, wie es das Heer für richtig hielt, oder ob das Vordringen nach Süden, in den Pazifik, an die erste Stelle zu setzen sei, wie die Marine geltend machte. Als Reaktion der Bürger auf die simple Äußerung, daß „Heer und Marine zusammenarbeiten sollen“⁶²⁷, führt Hirotsu an, daß die Japaner nun an den „hundertjährigen Frieden“ in ihrem Land glauben könnten – womit er ein Schlagwort der Regierung aufgreift – was eine allzu übertriebene Folgerung sei. Gerade die Hyperbel aber ist es, die in diesem Zusammenhang als Ironiesignal fungiert.

Zu Beginn des Kapitels zwei von *Kokumin ni mo iwasete hoshii* stellt Hirotsu sodann dar, wie sich die Stimmung im Land nach dem Rücktritt des Kabinetts Hiranuma aufgrund der danach eingetretenen politischen Ereignisse von einem Tag auf den anderen änderte und der Ärger über Deutschland, das durch den heimlichen Abschluß des Nichtangriffspaktes mit

⁶²⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 233-234.

⁶²⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 233.

der UdSSR den Antikominternpakt verraten zu haben schien, plötzlich einer großen Erleichterung wich, als bekannt wurde, daß in Europa der Zweite Weltkrieg ausgebrochen war:

„Nun, was ist danach passiert? Mein Ziel ist es nicht, diese Dinge alle einzeln aufzuzählen. Die Bildung des Kabinetts Abe⁶²⁸, der Ausbruch des Krieges zwischen Deutschland und Polen, die Kriegserklärung Großbritanniens und Frankreichs an Deutschland – in Europa brach der Zweite Weltkrieg aus. Die Bürger, die sich über den Deutsch-Sowjetischen Nichtangriffspakt empörten und sich über die endlosen Diskussionen⁶²⁹ der Fünf-Minister-Konferenz des Kabinetts Hiranuma ärgerten, haben ihre Erregung von vor zehn Tagen vergessen und gratulieren nun Japan zu seinem Glück. Sie freuen sich nun mit dem eher peinlichen Gesichtsausdruck dessen, der sich zunächst darüber ärgerte, daß er zu langsam gewesen war und die Brücke nicht hatte erreichen können, sich nun aber über das Glück freut, dadurch, daß er die Brücke nicht überquerte, dem Hochwasser entgangen zu sein.

Sie haben nun begonnen zu glauben, daß der Fehler des Kabinetts Hiranuma kein Fehler war, sondern daß der Fehler ein Götterwind⁶³⁰ gewesen sei, der Japan schützt. – Wie radikal hat sich doch in nur einem halben Monat die Einschätzung geändert, wie plötzlich haben sich die Gefühle gewandelt!

Nachdem die bisherige Politik gegenüber Europa vom vorherigen Kabinett aufgegeben worden und die Europapolitik damit völlig frei gestaltbar geworden war, übernahm das Kabinett Abe die Amtsgeschäfte. Es erklärte die Nichteinmischung [Japans] in den großen europäischen Krieg, die Aktienkurse stiegen plötzlich an, die Bürger legten eine optimistische Begeisterung an den Tag, als könnten sie den Lauf der Welt bestimmen; eine Empfindungsweise wird sichtbar, die so primitiv ist, daß ich sie fast als naiv bezeichnen möchte – so wie jemand, der eben noch geweint hat und nun auf einmal lacht. Wir freuen uns durchaus darüber, in dieser schwierigen Situation eine Position erlangt zu haben, die uns ein freies Handeln erlaubt. Aber ange-

⁶²⁸ Das Kabinett Abe unter Ministerpräsident Abe Nobuyuki, welches das Kabinett Hiranuma ablöste, amtierte vom 30. August 1939 bis zum 14. Januar 1940. Es vertrat in bezug auf den gerade in Europa ausgebrochenen Zweiten Weltkrieg eine Politik der Nichteinmischung und bemühte sich auch um eine Lösung im Chinesisch-Japanischen Krieg, mußte jedoch bereits nach vier Monaten wieder abtreten.

⁶²⁹ Auch hier wieder: *Odawara hyōjō*; s.o., Fußnote 612.

⁶³⁰ Jap. *kamikaze* 神風. Das Wort erscheint erstmals im Zusammenhang mit den Mongolenstürmen des 13. Jahrhunderts: Zweimal versuchten Mongolenheere vom asiatischen Festland aus eine Invasion in Japan. Doch jedes Mal vernichtete ein Taifun die vor den Küsten Kyūshū liegende feindliche Flotte. Der Taifun, der den Japanern zweimal rechtzeitig zu Hilfe kam, wurde als „Götterwind“ bezeichnet, eine Auslegung, der vor allem die buddhistischen Klöster Vorschub leisteten. Im Jahre 1939 verwendete man das Wort *kamikaze*, um den als glücklich empfundenen Umstand zu bezeichnen, daß Japan nicht in den in Europa ausgebrochenen Zweiten Weltkrieg hineingezogen wurde. Ab 1944 stellte dann die japanische Marine Flieger-Sonderkampfverbände auf, die „Kamikaze-Sondertruppen“ (jap. *Shinpū tokkōtai* 神風特攻隊) genannt wurden. Dabei handelte es sich bekanntermaßen um Selbstmord-Piloten, die sich mit ihren Flugzeugen auf US-amerikanische Kriegsschiffe stürzen sollten, um diese so zu versenken.

sichts der Sorgen und Ängste, die wir in den vergangenen zwei Wochen durchlebt haben, empfinde ich Verlegenheit und Scham bei der Vorstellung, daß wir uns rückhaltlos in aller Öffentlichkeit freuen könnten.“⁶³¹

An dieser Stelle seiner Argumentation spricht Hirotsu eine Warnung aus: Er befürchtet, Japan könne sich leichtfertig darauf verlassen, daß im Ernstfall schon ein „Götterwind“ wehen werde, der das Land vor größerem Schaden bewahrt, und sich dadurch zu unvorsichtigem, schlecht durchdachtem Handeln hinreißen lassen:

„Wir können nicht beurteilen, ob es sich tatsächlich um einen Götterwind handelt oder nicht. Dies muß die Geschichte irgendwann einmal zeigen. Wovor wir jedoch Angst haben, ist jener unwissenschaftliche Aberglaube, der besagt, daß im Ernstfall ein Götterwind wehen werde. Angst haben wir auch vor dem Charakter des Japaners, der dazu neigt, sich sofort stolz in die Brust zu werfen, so als seien die Schwierigkeiten, die ausweglosen Situationen und die Hindernisse alle aus dem Weg geräumt.“⁶³²

Erst jetzt, in der Mitte des zweiten Kapitels, am Ende der dritten Druckseite seines Beitrags, kommt Hirotsu auf sein eigentliches Anliegen zu sprechen. Bevor er jedoch seinen regierungskritischen Diskurs beginnt, schaltet er noch einen kleinen Absatz ein, der eindeutig die Funktion des „appeasement“ erfüllt: Er soll Vertreter der Obrigkeit und regierungstreue Leser günstig stimmen und den Eindruck erwecken, daß der Verfasser des Aufsatzes Vertrauen in die „Führungsriege“ seines Landes hat:

„Man will sich in die europäischen Probleme nicht einmischen, sondern die ganze Kraft dafür aufwenden, den Zwischenfall in China in Ordnung zu bringen. Doch das ist wahrscheinlich keine leichte Aufgabe, die man so mit dem Finger der linken Hand erledigen könnte. Aber die Führungsriege unseres Landes wird dies sicher geschickt meistern. Die Bürger brauchen nur, den Anweisungen von oben folgend, zu kooperieren.“⁶³³

⁶³¹ Hirotsu Kazuo. Op.cit., S. 234.

⁶³² Ebenda.

⁶³³ Ebenda. (Hervorhebung A.-B. Wuthenow).

Dann kommt Hirotsu zur Sache, aber nicht, ohne noch einmal darauf hinzuweisen, daß er als „ein Bürger dieses Staates“ spricht, seine Äußerungen also von der Sorge um sein Land getragen werden:

„[...] an dieser Stelle möchte ich als ein Bürger dieses Staates aus ganzem Herzen folgendes sagen: Dies [i.e. der Krieg mit China] mag wohl ein außenpolitisches Problem sein, aber mehr noch ist es doch wohl ein innenpolitisches Problem.- Ich möchte es offen heraus sagen: Wenn wir nicht jetzt das Übel des uneingeschränkten Liberalismus der politischen Organe und der Verwaltungsorgane Japans korrigieren, besteht die Gefahr, daß es noch schlimmer enden wird.“⁶³⁴

„Liberalismus der (politischen) Organe – *kikō no jiyūshugi* 機構の自由主義 (je nach Kontext auch übersetzbar als „Liberalismus des Apparats“) – ist der zentrale Begriff, mit dem Hirotsu von dieser Stelle an bis zum Ende des Aufsatzes *Kokumin ni mo iwasete hoshii* operiert. Hieran läßt sich eine weitere geschickte rhetorische Strategie festmachen: der Einsatz von Schlagwörtern und Begriffen, die von der Obrigkeit verwendet werden, wobei diese allerdings bei Hirotsu eine „Umkehrung“ dergestalt erfahren, daß ihr Anwendungsbereich – oder, sprachwissenschaftlich gesprochen, ihre „Referenz“ – geändert wird, was wiederum zwangsläufig mit inhaltlichen Umdeutungen verbunden ist. *Jiyūshugi* 自由主義 war etwa ab Mitte der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts ein Ausdruck, der von der Obrigkeit üblicherweise dafür benutzt wurde, Personen negativ zu titulieren, die den Krieg nicht aktiv unterstützten oder gar Kritik an der Regierung zu äußern wagten.⁶³⁵ Die Bevölkerung fürchtete sich regelrecht davor, als „liberal“ (*jiyūshugiteki* 自由主義的) bezeichnet und als Folge davon mit Sanktionen belegt zu werden.⁶³⁶ Hirotsu greift den Ausdruck auf, um damit seinerseits die Behörden, die Staatsorgane und deren Verhalten zu kritisieren. Dabei führt er u.a. eine Episode an, die er mit seinem Sohn erlebt hat: Er geht zusammen mit seinem Sohn friedlich durch die Stadt, als der Sohn plötzlich auf eine Polizeiwache, an der sie zufällig vorbeilaufen, gerufen und

⁶³⁴ Ebenda. (Hervorhebung A.-B. Wuthenow).

⁶³⁵ Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 135. Vgl. a. Kap. II.1.2.2 dieser Studie. Tatsächlich wird *jiyūshugi* zusammen mit *kyōsanshugi* 共產主義 im *Kokutai no hongii* von 1937 als gefährliches Gedankengut genannt.

⁶³⁶ Ebenda.

sehr unhöflich ausgefragt wird – in einem „Verhör, das einer Beleidigung gleichkam.“⁶³⁷ Als Hirotsu sich nach dem Grund erkundigt, brüllt der Polizist ihn an: „Sie haben wohl keine Ahnung, was die Polizei ist. Verhöre und Verhaftungen liegen gefälligst im freien Ermessen der Polizei!“ (*jinmon, kensoku wa keisatsu no jiyū da zo* 訊問、検束は警察の自由だぞ.⁶³⁸ Hirotsu kommentiert: „Ist das nicht eine unmögliche ‚Freiheit‘ (*jiyū*)?“⁶³⁹

Allerdings hütet sich Hirotsu davor, den „Liberalismus“ grundsätzlich zu verteufeln. Indem er einräumt, daß dieser in einer bestimmten Phase der japanischen Geschichte durchaus eine sinnvolle Funktion erfüllt habe, daß er Japan nun aber keinen Nutzen mehr bringe, stellt er sich nur scheinbar ganz auf die Linie der Regierenden, die – wie weiter oben bereits ausgeführt – erst ab ca. 1933-35 begannen, Liberale zu verfolgen:

„Die Tatsache, daß der Liberalismus in der Anfangsphase der Entwicklung des Kapitalismus in unserem Lande sehr nützlich war, er aber heute, wo die Zeit, in welcher der Liberalismus nützlich war, vorüber ist, in jeglicher Hinsicht korrigiert werden muß, hat insbesondere die politische Führungsschicht in den letzten Jahren immer wieder betont, so daß ich es hier nicht eigens zu sagen brauche.“⁶⁴⁰

Daß Hirotsu hier dennoch etwas anderes sagt als die Obrigkeit, obgleich er in der Oberflächenstruktur die gleiche Argumentationsweise benutzt wie diese, liegt daran, daß der Referent – also das Bezugsobjekt der Rede – bei Hirotsu ein anderer ist. Er verwendet hier denselben Ausdruck, wie ihn die Obrigkeit auf „ungehorsame“ Staatsbürger anwendet (*jiyūshugi*), zwar ebenfalls in einem negativen Sinne, bezieht ihn jedoch auf die Obrigkeit selbst, wobei inhaltlich eine Bedeutungsverschiebung von „Prinzip der Freiheit“ hin zu „Willkür“ erfolgt. So entsteht rein äußerlich der Eindruck, Hirotsu argumentiere ganz auf der Linie der politischen Führungsschicht, wodurch er schwer angreifbar wird, während er – was auch dem aufmerksamen zeitgenössischen Leser nicht entgangen sein dürfte – *de facto* den Staatsorganen Willkür vorwirft und eine Eindämmung eben dieser Willkür fordert.

⁶³⁷ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii“, S. 236.

⁶³⁸ Ebenda. Hirotsu weist darauf hin, daß er diese Episode in einer Erzählung verarbeitet hat. Dabei handelt es sich um den bereits weiter oben erwähnten Text *Shinzō no mondai*, in: *Bungei shunjū*, Januar 1937.

⁶³⁹ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii“, S. 236.

⁶⁴⁰ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 234-235.

Tatsächlich, so schreibt Hirotsu weiter, habe man die Bürger sehr stark kontrolliert.

Aber

„[...] ist es nicht so, daß das Übel des Liberalismus sich nicht so sehr bei den Bürgern, die kontrolliert werden, sondern vielmehr bei diversen Staatsorganen hartnäckig hält, denen man es gestattet hat, ein natürliches Eigenleben zu entwickeln? Am besorgniserregendsten ist die Tatsache, daß diese Organe in Konflikt miteinander geraten, Widersprüche und Inkonsistenzen aufweisen und alles so kompliziert machen, daß die Situation schließlich nicht mehr zu retten ist. So treiben sie das Chaos auf die Spitze.“⁶⁴¹

Dies komme daher, daß man es versäumt habe, die Organe einer Kontrolle zu unterwerfen.⁶⁴² Der Liberalismus der Organe, so Hirotsu, sei wesentlich schlimmer als der „Liberalismus der Universitätsprofessoren und anderer“⁶⁴³, den die politische Führungsschicht kritisiert. Denn:

„Man kann seiner Herr werden, indem man den Professoren das Recht auf Meinungsäußerung nimmt, den Vertrieb ihrer Schriften verbietet und sie von ihrem Lehrstuhl vertreibt. Der Liberalismus der Staatsorgane jedoch läßt sich nicht auf solch einfache Weise mit den üblichen Mitteln korrigieren. Er läßt sich nicht korrigieren, außer in einer Zeit wie der heutigen, in der die zahlreichen aufeinanderfolgenden schwerwiegenden innen- und außenpolitischen Ereignisse das Übel so klar zutage treten lassen.“⁶⁴⁴

⁶⁴¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 235. Mit dem Hinweis auf Konflikte, Widersprüche und Inkonsistenzen bezieht Hirotsu sich u.a., für den zeitgenössischen Leser gut nachvollziehbar, sowohl auf das Konkurrenzdenken zwischen Heer und Marine als auch auf die Diskrepanzen zwischen Handeln und Verlautbarungen der japanischen Regierung einerseits und Handeln und Verlautbarungen des japanischen Militärs, insbesondere der in China stationierten Kwantung-Armee, andererseits.

⁶⁴² Jap. „[...] *kikō to kikō to o tōsei naku hatten sasete shimatta [...]*“; Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 235. „*Tōsei*“ 統制 („Kontrolle“) war der von den Behörden üblicherweise gebrauchte Ausdruck für die Kontrolle der Bürger durch die Obrigkeit; vgl. z. B. den Ausdruck „*genron tōsei*“ 言論統制 („Kontrolle der Äußerungen in den Medien“, d.h. „Meinungskontrolle“).

⁶⁴³ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 235. Hirotsu bezieht sich mit dieser Äußerung wohl auf den Takikawa-Zwischenfall (1933) sowie auf Minobe Tatsukichi und seine „Tennō-Organ-Theorie“ (1935); s.o., Kap. II.1.2.2 dieser Studie.

⁶⁴⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 235.

Auch hier – am Ende des Kapitels zwei von *Kokumin ni mo iwasete hoshii* – argumentiert Hirotsu scheinbar ganz auf der Linie der Regierung, fordert *de facto* aber eine sofortige Reform in bezug auf die Staatsorgane und ihre Kompetenzen, indem er suggeriert, daß die Zeit hierfür besonders günstig sei, da die „schwerwiegenden innen- und außenpolitischen Ereignisse das Übel so klar zutage treten lassen“ (s.o.). Geschickt stellt Hirotsu dann, zu Beginn des dritten Kapitels seines Aufsatzes⁶⁴⁵, einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen seiner Forderung nach Beendigung der Willkür der Staatsorgane und der im ersten Kapitel seines Textes erwähnten Forderung des Militärs nach Erweiterung der Kompetenzen des Ministerpräsidenten her, wodurch er einen Konsens zwischen ihm und dem Militär postuliert:

„Die Forderung seitens des Militärs, daß die Befugnisse des Ministerpräsidenten erweitert werden müssen, bedeutet nichts weiter, als daß der Liberalismus der Staatsorgane korrigiert werden muß.“⁶⁴⁶

Sodann stellt Hirotsu einen Vergleich zwischen den Figuren und Ereignissen, die das Rohmaterial eines literarischen Werkes bilden, und den in der realen Gesellschaft eingerichteten Organen und Institutionen her: Ebenso, wie literarische Figuren und Ereignisse, die ein Autor sich ausdenkt, ein Eigenleben entwickeln und sich nicht immer so verhalten, wie der Autor es sich anfangs ausgemalt hatte, entwickeln, so Hirotsu, auch Organe und Institutionen ein Eigenleben:

„Alle Schriftsteller, die erzählende Prosa schreiben, haben schon einmal die Erfahrung gemacht, daß die Figuren und Ereignisse, die wir in unser Werk setzen, sich nicht unbedingt immer so entwickeln, wie der Autor es sich anfangs ausgemalt hat. Dies liegt daran, daß sie ihren eigenen Entwicklungsgesetzen folgen. [...] In der realen Welt verhält es sich meiner Ansicht nach genauso. Nehmen wir an, ein Organ wurde anfangs zu einem bestimmten Zweck eingerichtet. Tatsächlich löst sich das Organ schon zum Zeitpunkt seiner Gründung von denen, die es begründet haben, verselbständigt sich und beginnt sogleich sein Eigenleben. [...] Wenn man dieses Eigenleben geschickt anleitet, dann erweist sich das Organ als überaus nützlich. Doch

⁶⁴⁵ Ebenda.

⁶⁴⁶ Ebenda.

wenn man es versäumt, das Organ geschickt anzuleiten, entwickelt es sich auf völlig unerwartete Weise nach seinen eigenen Gesetzen.⁶⁴⁷

Der Begriff „Organ“ (*kikō* 機構; auch als „Apparat“ übersetzbar) ist in Hirotsus Diskurs nicht eindeutig definiert, doch die Beispiele, die er für „*kikō no jiyūshugi*“ anführt, betreffen die Polizei, die Rathäuser und Ämter, die Gefängnisse und die Streitkräfte. Zum Gefängnis beispielsweise schreibt er:

„Das wichtigste Ziel, das man mit der Einrichtung eines Gefängnisses befolgt, muß sein, daß im Innern des Gefängnisses immer gähnende Leere herrscht. Doch ist das Gefängnis erst einmal gebaut, so wird es erforderlich, immer Menschen darin festzuhalten. [...] Wenn in der Haftanstalt gähnende Leere herrscht, wird es erforderlich, Landstreicher aufzugreifen, und es wird auch erforderlich, die Leere der Haftanstalt dadurch zu füllen, daß man junge Männer und Frauen mit der Begründung, sie seien mitten in der Nacht draußen herumgelaufen, hineinsteckt.“⁶⁴⁸

Ähnlich verhält es sich mit der Institution der Polizei:

„Der eigentliche Zweck der Polizei müßte darin bestehen, einen Zustand herbeizuführen, in dem die Polizei immer untätig ist. Aber besteht die Polizei erst einmal, so wünscht sie sich nicht Untätigkeit, sondern sie möchte, daß sie sich vor Arbeit nicht mehr retten kann. Wenn solch ein Organ erst einmal entstanden ist, so erfordert es ständig Menschen, die es kontrollieren kann, und es erfordert Menschen, die es in die Haftanstalt stecken kann. [...]

Es ist noch niemals vorgekommen, daß ein Polizist dafür ausgezeichnet worden wäre, daß es innerhalb seines Bezirkes keine Verbrecher gibt. Aber es gilt als selbstverständlich, daß man eine Auszeichnung erhält, wenn man einen großen Verbrecher gefaßt hat. Und auch, was den [einzelnen] Polizeibeamten betrifft, so ist es für seine Karriere förderlicher, einen Mörder oder Einbrecher zu fassen, als jemanden zurechtzuweisen, der in der Öffentlichkeit seine Notdurft verrichtet. Unter derlei Umständen drängt sich mit großem Nachdruck ein Ziel auf, das vom ursprünglichen Ziel so weit entfernt ist wie der Himmel von der Erde, denn letztendlich bedeutet dies, daß die

⁶⁴⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 236. Weiter unten im vierten Kapitel des Aufsatzes (vgl. Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii“, S. 239), heißt es: „Die Organe [...] entwickelten ein davon [d.h. von dem Ziel, das man ursprünglich mit ihrer Einrichtung bezweckt hatte] unabhängiges Eigenleben. Und sie alle haben so tiefe Wurzeln geschlagen und sich so sehr ausgedehnt, daß man nur schwer etwas dagegen tun kann.“

⁶⁴⁸ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii“, S: 236.

Verbrecher nicht aus dieser Gesellschaft verschwinden sollen, sondern daß es besser ist, wenn es viele Verbrecher gibt.“⁶⁴⁹

Im Anschluß daran legt Hirotsu als weiteres Beispiel für den „Liberalismus“ von Staatsorganen dar, wie das Grundbuchamt in Tōkyō willkürlich alle Bescheinigungen, die das Rathaus den Bürgern ausstellt, zurückweist, so daß die Bürger ihre Papiere korrigieren lassen und dann noch einmal zum Grundbuchamt gehen müssen. Hirotsu selber hat diese Erfahrung gemacht:

„Und zwar handelte es sich darum, daß sich die Wohnfläche unseres Hauses um zwei *tsubo*⁶⁵⁰ vergrößert hat, da meine Mutter das Bad hatte umbauen lassen. Dies meldeten wir auf dem Rathaus. Wir ließen uns dort eine Bescheinigung geben. Diese legten wir dem Grundbuchamt vor, doch dieses weigerte sich, das Papier anzuerkennen. Als Grund wurde folgendes angegeben: Das Rathaus gebe zwar mit dem Datum der Meldung seine Zustimmung zu dem Umbau, aber der Ausdruck ‚am betreffenden Tag‘, welcher sich im Haupttext findet, beziehe sich auf den Tag der Meldung, und dies dürfe nicht sein; statt dessen müsse dort der Tag, an dem der Umbau stattfand, eingetragen werden. So legten wir das Papier erneut dem Rathaus vor und ließen die Stelle berichtigen. Am Tag darauf legten wir es erneut dem Grundbuchamt vor.“⁶⁵¹

Die Tatsache, so Hirotsu,

„daß man die Bürger seit über einem Jahr [seitdem der Leiter der Behörde gewechselt hat] unnütze Zeit und Mühe vergeuden läßt, zeigt, daß man die Interessen der Bürger nicht berücksichtigt; selbst in kleinen Fragen sind die Behörden sich uneinig, und sie setzen sich nie zusammen, um die Probleme zu besprechen.– Wie weit ist dies doch von jenem Geist der Harmonie [jap. *kyō-wa seishin* 協和精神] entfernt, den unsere politische Führungsschicht immer wieder beschwört! Es kommt einem so vor, als sei die Rede von den kleinen Beamten des dem Untergang geweihten Staates China [jap. *bōkoku Shina no shōyakunin no hanashi* 亡国支那の小役人の話].“⁶⁵²

Auch in diesem Abschnitt macht Hirotsu, zumindest dem äußeren Schein nach, Zugeständnisse an die Obrigkeit, wenn er (das ist in der oben zitierten Formulierung impliziert) von

⁶⁴⁹ Ebenda.

⁶⁵⁰ Ein *tsubo* 坪 entspricht ca. 3,3 m². Die Wohnfläche hat sich demnach um 6,6 m² vergrößert.

⁶⁵¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 237.

⁶⁵² Ebenda.

China als einem schlecht organisierten, schlecht funktionierendem und im Grunde auch korrupten Staat spricht, in dem der Willkür kleiner Beamter keine Grenzen gesetzt sind. In Anbetracht der Tatsache, daß es in Hirotsus Schriften sonst keinerlei diskriminierende oder verächtliche Bemerkungen über China oder das chinesische Volk gibt, ist davon auszugehen, daß es sich hier lediglich um eine aus taktischen Gründen vollzogene Scheinanpassung an die Regierungspropaganda handelt, derzufolge Japan das weiter entwickelte Land mit den klügeren Einwohnern darstelle. Interessant ist allerdings das Faktum, daß diese Formulierung – entweder vom Autor selbst oder vom Verlag *Chūō kōron sha*, der zweimal eine Werkausgabe herausbrachte – im Nachhinein offenbar als zu kompromittierend empfunden wurde, denn in der Textversion, die in der *Hirotsu Kazuo zenshū* abgedruckt ist, wurde die Textstelle geändert zu: „Es kommt einem so vor, als sei die Rede von den kleinen Beamten irgendeines dem Untergang geweihten Staates“, auf japanisch: „[...] *dokoka no bōkoku no shōyakunin no hanashi*“ どころかの亡国の小役人の話.⁶⁵³ Dies mag auch damit zusammenhängen, daß die Bezeichnung *Shina* für „China“ nach Ende des Zweiten Weltkriegs als „politically incorrect“ deklariert und den „diskriminierenden Ausdrücken“ zugeordnet wurde.⁶⁵⁴ Hervorzuheben ist weiterhin, daß Hirotsu im obigen Zitat mit dem Ausdruck *kyōwa seishin*, „Geist der Harmonie“, ein weiteres von der Regierung geprägtes und häufig verwendetes Schlagwort aufgreift. Er begründet seine Forderung nach einer Korrektur der Willkür der Staatsorgane damit, daß diese Willkür (*jiyūshugi*) der Aufforderung der politischen Führungsschicht, den „Geist der Harmonie“ walten zu lassen, widerspreche, und gibt sich damit

⁶⁵³ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii.“ In: *HKZ*, Bd. 9, S. 338.

⁶⁵⁴ Vgl. Takagi Masayuki. *Sabetsu yōgo no kiso chishiki* '92. Tōkyō: Doyō bijutsu sha, 1992, S. 222: „Das Wort ‘*Shina*’ ist eine Bezeichnung aus der Zeit des Krieges für das heutige China (die Volksrepublik China) und die ‚Republik China‘, die gemeinhin ‚Taiwan‘ genannt wird. Dieses Wort erinnert tatsächlich an die dunkle Geschichte der japanischen Aggression gegen China, und man kann davon ausgehen, daß es bei den Chinesen den Haß auf diesen Krieg erweckt.“ Takagi zufolge gilt heute die Richtlinie, daß anstelle von *Shina* der Ausdruck *Chūgoku* 中国, anstelle von *shinajin* 支那人 („Chinese“) der Ausdruck *chūgokujin* 中国人 und anstelle von *Shina soba* 支那そば für das chinesische Nudelgericht *chūka soba* 中華そば oder *rāmen* ラーメン verwendet werden solle (Takagi Masayuki. Op. cit., S. 223 u. 388). Tatsächlich gab es den Ausdruck *Shina* für China in Japan bereits seit Mitte der Edo-Zeit (*Edo jidai* 江戸時代, 1600-1868). Erst durch den ständigen Gebrauch während des Krieges hat er seine abwertenden Konnotationen erhalten. Heute wird das Wort tatsächlich von chinesischer Seite als verachtend und abwertend empfunden (ebenda).

wiederum den Anschein, ganz auf der Regierungslinie zu liegen. Sakamoto Ikuo schreibt dazu:

„Mit 'kyōwa seishin' ist [der Begriff] ‚*kyokoku itchi*‘ 举国一致 [„Einheit der ganzen Nation“] gemeint, den das Establishment geprägt hat, um die Nation für die Durchführung des Krieges zu mobilisieren. Der Autor verwendet solche fragwürdigen Schlagwörter des Establishments als Waffe gegen das Establishment selbst.“⁶⁵⁵

Die Tatsache, daß er auf solch nebensächlich erscheinende Dinge wie den Bürokratismus des Registeramtes Tōkyō eingeht, rechtfertigt Hirotsu mit der Bemerkung:

„Was derartige Widersprüche und Inkonsistenzen der Organe betrifft, so muß deren Ursache, wenn sie in diesen kleinen, untergeordneten Organen zu finden ist, selbstverständlich auch in den zentralen, übergeordneten Organen zu finden sein.“⁶⁵⁶

An dieser Stelle geht Hirotsu jedoch auf die „Widersprüche und Inkonsistenzen“ der zentralen Organe (so zum Beispiel der Regierung als ganzer oder einzelner Ministerien) nicht näher ein⁶⁵⁷, was er damit begründet, daß diese „immer auf eine äußerst geschickte Weise vor den Bürgern verborgen gehalten“ würden.⁶⁵⁸

„Die gut Informierten sagen dieses und jenes. Aber die einfachen Bürger, die nicht zu den gut Informierten gehören, haben keine andere Möglichkeit, als das, was vor ihren eigenen Augen geschieht, ohne Übertreibung wahrzunehmen und per Analogie auf das darin Verborgene zu schließen.“⁶⁵⁹

Damit beschließt Hirotsu das Kapitel drei von *Kokumin ni mo iwasete hoshii*.

In Kapitel vier diskutiert Hirotsu den „Liberalismus“ einer weiteren unter dem Begriff „*kikō*“ gefaßten Einrichtung: den des Militärs. Dabei stellt er explizit fest, was er bereits

⁶⁵⁵ Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 136.

⁶⁵⁶ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii.“ In: *Chūō kōron*, Oktober 1939, S. 237.

⁶⁵⁷ Seine Äußerungen zu den Ministerien holt er später nach, vgl. S. 194f. dieser Studie.

⁶⁵⁸ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 237-238.

⁶⁵⁹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 238.

mehrmals in seinem Aufsatz angedeutet hat, ohne die am Konflikt beteiligten Parteien explizit beim Namen zu nennen – nämlich daß das Militär hinsichtlich seiner Ziele und Aufgaben gespalten sei:

„Sicher spielt dabei auch die geographische Lage Japans eine Rolle. Einerseits liegt Japan gegenüber vom asiatischen Festland, andererseits liegt es am Pazifik. Es ist von der geographischen Lage her nur natürlich und sozusagen das geographische Schicksal Japans, daß manche im Land sich am Festland orientieren, andere aber am Ozean.“⁶⁶⁰

Hirotsu stellt klar, daß es wünschenswert wäre, wenn dieser Gegensatz zwischen Heer und Marine beseitigt würde; so wünscht er sich, „daß es eine Kraft gäbe, die es vermöchte, die Organe, welche sich allzu frei entwickelt haben, mit Macht zu vereinheitlichen.“ Alle Organe sollten „gemeinsam auf ein Ziel hinarbeiten“, „zu der dafür notwendigen Bescheidenheit zurückfinden“ und mit ihrem „Liberalismus Schluß“ machen.⁶⁶¹

Diesen Diskurs um den „Liberalismus“ des Militärs bettet Hirotsu ein in die bereits zweimal erwähnte Diskussion um die Erweiterung der Befugnisse des japanischen Regierungschefs: Tatsächlich hätten, so Hirotsu, Nationalisten und Militärs „aus tieferge“ (*shin'yū* 深憂) um das Vaterland nach einer Erweiterung der Kompetenzen des Ministerpräsidenten verlangt⁶⁶², um dessen Position gegenüber den Einzelministerien zu stärken. In einer Lage wie der aktuellen, in der auch auf der internationalen Bühne politisch so Schwerwiegendes vor sich gehe, erscheine es, so Hirotsu, den Militärs erforderlich, eine handlungsfähige Regierung zu haben, die auch Entscheidungskompetenzen hat.⁶⁶³ Hirotsu

⁶⁶⁰ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 239. In der Textversion, die in der *Hirotsu Kazuo zenshū* abgedruckt ist, findet sich an dieser Stelle eine nachträglich eingefügte erklärende Fußnote des Verfassers, in der es heißt, daß mit dieser Formulierung auf die Uneinigkeit zwischen Heer und Marine angespielt werden sollte, daß es jedoch seinerzeit nicht erlaubt gewesen sei, dies unmißverständlich hinzuschreiben. S. *HKZ*, Bd. 9, S. 340.

⁶⁶¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 239.

⁶⁶² Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 238.

⁶⁶³ Ebenda.

stimmt dem „mit ganzem Herzen“ zu, und zwar aus einer „tiefen Sorge“ um das Land heraus:⁶⁶⁴

„Allen Ministerpräsidenten der letzten Zeit wurden immer ihre Unfähigkeit und ihre politische Konzeptlosigkeit zum Vorwurf gemacht, und aufgrund ihrer Unfähigkeit und politischen Konzeptlosigkeit lösten sie ein Kabinett nach dem anderen auf. Aber waren denn wirklich all die Ministerpräsidenten der letzten Zeit als Person unfähig und ohne politisches Konzept? Das doch wohl nicht. Sie traten durchaus alle mit ziemlich ehrgeizigen politischen Plänen an. Doch der Posten des Ministerpräsidenten an sich ist heute zu einem macht- und konzeptlosen Posten geworden. Ganz gleich, wie ehrgeizig die Pläne sein mögen, mit denen man antreten ist – noch bevor man sie in die Tat umsetzen kann, ist man angesichts des in den staatlichen Organen wurzelnden Unkrauts, das überall wuchert, nicht mehr in der Lage, seine Samen auszustreuen. So versucht man, das Unkraut auszureißen. Das allein genügt, um einen solchen Protest bei den Organen, in denen es nur so gärt und brodelt, hervorzurufen, daß man nicht mehr zur Tat schreiten kann. – Es gibt in dieser Gesellschaft nur wenige so undankbare Jobs⁶⁶⁵ wie den des Ministerpräsidenten. Es ist erstaunlich, daß es dennoch nie einen Mangel an Anwärtern dafür gegeben hat.“⁶⁶⁶

Um die Erweiterung der Befugnisse des Regierungschefs realisieren zu können, sieht Hirotsu die Notwendigkeit, daß „die einzelnen Organe alle zu der ehrlichen Einsicht gelangen, alle gemeinsam auf ein Ziel hinarbeiten zu wollen“, und daß sie „zu der dafür notwendigen Bescheidenheit zurückfinden.“⁶⁶⁷ Solange nicht jedes einzelne Organ mit seinem Liberalismus – d.h. mit seiner Willkür – Schluß mache, lasse sich dies nicht verwirklichen. Auch wenn dies schwer sei, so sei es aufgrund der „Veränderungen der globalen Realität seit dem Zwischenfall [an der Marco-Polo-Brücke] und insbesondere in dem einen Monat seit August“ unbedingt erforderlich.

⁶⁶⁴ Hier verwendet Hirotsu erneut den Ausdruck *shin'yū*, „tiefe schmerzliche Sorge“, den auch Regierung und Militär gebrauchten.

⁶⁶⁵ Im Japanischen steht hier der englische Ausdruck *job* in Katakana-Silbenschrift (*jobbu* ジョブ). Da der Krieg gegen die USA noch nicht ausgebrochen war, galt Englisch zu diesem Zeitpunkt (Oktober 1939) noch nicht als zu meidende „Feindessprache“. S. Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii.“ In: *Chūō kōron*, Oktober 1939, S. 238-239. Zweifellos liegt in dieser Äußerung eine gehörige Portion Ironie.

⁶⁶⁶ Ebenda.

⁶⁶⁷ S. Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 239.

In diesem Zusammenhang greift Hirotsu erneut eine Reihe von Schlagworten auf, die in den vorangegangenen Jahren von der Regierung propagiert worden waren (Hirotsu spricht wohlweislich davon, daß die Regierung diese Worte „den Bürgern beigebracht“ habe⁶⁶⁸), so etwa „Klarmachen des nationalen Wesens“ (*kokutai meichō* 国体明徴), „Geist der Harmonie“ (*kyōwa seishin*), „geistige Generalmobilmachung“ (*seishin sōdōin* 精神総動員) und „umfassende Eintracht“ (*sō shinwa* 総親和). Diese Worte seien, so Hirotsu, nicht nur für die Bürger, sondern „wären mehr noch für die politische Führungsschicht und die ihnen unterstehenden staatlichen Organe nötig gewesen.“⁶⁶⁹

Hier greift Hirotsu auf das bewährte Verfahren der Verwendung der von Regierungsseite propagierten Schlagworte unter Änderung ihres Anwendungsbereiches bzw. ihrer Referenz zurück: Was die Regierung von den Bürgern des Landes verlangt, verlangt Hirotsu von der Regierung und von den staatlichen Organen. Dadurch, daß er sich die Regierungsparolen zu eigen macht, wird er, auch wenn er diese als Waffe gegen die Regierenden selbst richtet, schwer angreifbar.

Unter Berufung auf den „Geist der Harmonie“, auf „umfassende Eintracht“ usw. appelliert Hirotsu an die Vernunft derer, die in den verschiedenen staatlichen Organen tätig sind und erläutert die Notwendigkeit, daß die Organe sich der Regierung unterordnen und nicht länger tun, was ihnen beliebt:

„Seit dem Zwischenfall [mit China]⁶⁷⁰ knien die Bürger ehrfurchtsvoll vor der Würde des nationalen Wesens Japans [*Nihon no kokutai no songen* 日本の国体の尊厳] und schwören, daß sie zusammenhalten werden. Zweifellos trifft dies auch auf die politische Führungsschicht zu. Doch auch wenn sie [die führenden Politiker] als Einzelpersonen so denken, so gibt es doch Fälle, in denen das Wirken eines Organs nicht Ausdruck des Willens der Einzelpersonen ist.“⁶⁷¹

⁶⁶⁸ Vgl. Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 239.

⁶⁶⁹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 239-240.

⁶⁷⁰ In der Version der Erstveröffentlichung (s. S. 240) ebenso wie in der Textfassung aus der *HKZ* (vgl. Bd. 9, S. 340) steht an dieser Stelle das Wort *jihen*.

⁶⁷¹ Hirotsu Kazuo. Op.cit., S. 240.

Hirotsu hält daher eine rasche Reform für notwendig, die in eine bestimmte Richtung zielt:
Und zwar müsse man

„begreifen, daß im Verhältnis zum Staat die einzelnen Organe auf keinen Fall etwas Absolutes, sondern alle nur etwas Relatives sind. Der Staat allein ist absolut. Im Verhältnis dazu sind alle Organe nur relativ. Dieser Einsicht folgend sollten die Organe Selbstkritik üben. Vielleicht sagen manche, das wisse man doch schon längst. Aber wenn man dies wirklich wüßte, dann müßte das willkürliche, wilde Wuchern der Organe, das dem Staat zur Zeit so schadet, eigentlich von selbst aufhören.“⁶⁷²

Relativität aller Organe - das bedeute im großen, daß man alle Ministerien, was ihre Kompetenzen anbelangt, vereinheitliche (d.h. nicht einigen irgendwelche Sonderrechte einräume), und im kleinen, daß „Polizeiwachen und ähnliche Organe, die direkt mit den Bürgern zu tun haben, diesen gegenüber den Geist der Harmonie walten lassen oder, mit anderen Worten, Freundlichkeit zeigen.“⁶⁷³ Hirotsus Kritik an den „Organen“ ist also primär eine Kritik an der Bürokratie. Die Forderung nach freundlicher Behandlung der Bürger begründet Hirotsu – indem er sich dem offiziellen Diskurs der Herrschenden scheinbar anschließt – zum einen damit, daß alle japanischen Staatsbürger vor dem Tennō gleich sind und von ihm gleichermaßen „geliebt“ werden, zum anderen damit, daß alle Bürger sich für die Erreichung der Staatsziele einsetzen (was ganz offensichtlich wieder eine Konzession Hirotsus an Forderungen der Regierung ist):

„Ebenso wie die Angehörigen des Militärs und die Beamten sind auch die einfachen Bürger die Kinder Seiner Majestät des Kaisers⁶⁷⁴, und sie alle opfern sich unterschiedslos für die Verwirklichung der Ziele des Staates auf. [...] Es ist nicht möglich, den Staat zu lieben und ihm Respekt entgegenzubringen, ohne daß man seinen Bür-

⁶⁷² Ebenda.

⁶⁷³ Ebenda.

⁶⁷⁴ Jap. *heika no sekishi* 陛下の赤子. „*Heika*“ ist eine respektvolle Bezeichnung für den Tennō. Der Ausdruck „*sekishi*“ (wörtlich „Säugling“), der bis zum Ende des Krieges 1945 auf das japanische Volk angewendet wurde, beruht auf der japanischen Familienstaatsideologie, derzufolge der Tennō der fürsorgliche Vater des Volkes und das japanische Volk die pietätvollen Kinder sind. Der Ausdruck wurde in der Textfassung aus der Hirotsu Kazuo-Werkausgabe zwar belassen, doch hat man die Textstelle etwas umgeschrieben. Hier heißt es: „Wenn die Militärs und die Beamten geliebte Kinder Seiner Majestät des Kaisers sind, müßte dies für die Bürger umso mehr gelten.“

gern Respekt entgegenbringt. Deshalb richtet sich auch jene unter den Beamten verbreitete widersinnige Auffassung, die Bürger seien dazu da, daß man ihre Freiheit einschränkt, in Wirklichkeit gegen den Staat. Solange die Organe nicht sich selbst kritisch prüfen und den schwer zu durchschauenden Liberalismus, dem sie zur Zeit frönen, von selber korrigieren, wird es in unserem Land keine Klarheit geben.⁶⁷⁵

Hier macht sich Hirotsu zum Anwalt des Bürgers, indem er die politischen Organe und die Verwaltungsorgane Japans unter Berufung auf den „Staat“ und die „politische Führung“ dazu aufruft, das Wohl jedes einzelnen Bürgers stärker zu berücksichtigen. Hinter dem Plädoyer für eine „Reform der Organe“ steht somit – ungeachtet der Heranziehung von Schlagwörtern wie „Geist der Harmonie“ und „Würde des nationalen Wesens“ – die Aufforderung zur Achtung des Individuums. So wird deutlich, daß sich Hirotsu im Jahre 14 der Ära Shōwa (1939) mit einer geschickten, dem „Zeitgeist“ angepaßten Rhetorik leidenschaftlich für Werte einsetzt, die im Japan der Taishō-Periode (1912-26) im Vordergrund gestanden hatten.

Hirotsu fährt in seiner Argumentation fort, indem er ausführt, daß die großen außenpolitischen Ziele der Regierung nur dann erreicht werden können, wenn durch die von ihm geforderte Einschränkung des „Liberalismus“ der Organe im Innern Japans Harmonie geschaffen werde:

„[...] solange nicht alle bescheiden werden und die daraus erst entstehende allumfassende innere Harmonie aufrechterhalten, wird man auch für den China-Zwischenfall⁶⁷⁶ keine gute Lösung finden. Was die Neue Ordnung in Ostasien⁶⁷⁷ betrifft, so muß Japan zunächst durch allumfassende Harmonie im Landesinnern mit gutem Beispiel vorangehen.“⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 240. Sakamoto Ikuo kommentiert diese Textstelle wie folgt: „Man kann wohl sagen, daß diese Zeilen eine eminent politische Äußerung dieses Autors darstellen, der von sich selbst immer behauptet, er hasse die Politik.“ (Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberaritsuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 136).

⁶⁷⁶ Jap. *Shina jihen*. In der Gesamtausgabe wurde der Ausdruck korrigiert zu *Nikka jihen* 日華事變 („Japanisch-chinesischer Zwischenfall“). Vermutlich trägt der Autor hier der Tatsache Rechnung, daß *Shina* als diskriminierender Ausdruck gilt. Der Terminus *Nikka jihen* ist neutraler und berücksichtigt außerdem sprachlich die Verwicklung Japans in den „Zwischenfall“. Vgl. *HKZ*, Bd. 9, S. 341.

⁶⁷⁷ Jap. *Tōa shin chitsujo*.

⁶⁷⁸ Hirotsu Kazuo. „Kokumin ni mo iwasete hoshii.“ In: *Chūō kōron*, S. 240.

Zum Abschluß des Aufsatzes macht Hirotsu sich erneut zum Anwalt der Bürger und all jener Japaner, die sich zur Politik nicht äußern:

„Ich habe die Regierungserklärung des Ministerpräsidenten Abe in der Zeitung gelesen. Es handelt sich um eine zwar abstrakte, aber doch gemäßigte Erklärung, und ich bin auch durchaus einverstanden mit dem, was er sagt. Was ich jedoch überaus seltsam finde, ist, daß man darin zwar den Ausdruck ‚Anleitung des Volkes‘ [*kokumin shidō* 国民指導] findet, daß darin aber an keiner Stelle etwas von ‚Glück und Wohlergehen des Volkes‘ [*kokumin no fukushi kōfuku* 国民の福祉幸福] steht. Das ist jedoch nicht nur in der Regierungserklärung des Ministerpräsidenten Abe so. Wenn jedoch ein Ministerpräsident sein Kabinett zusammengestellt hat und den Bürgern seine politischen Absichten offenbart, müßte doch zuerst davon gesprochen werden, daß die Regierung sich für das Glück und Wohlergehen des japanischen Volkes einsetzen werde. Wenn auch nicht unbedingt in der ersten Zeile, so müßte es doch in der zweiten oder wenigstens in der dritten Zeile gesagt werden. Eigentlich müßte dies eines der größten Ziele der Politik sein. Sollte jedoch der Ausdruck ‚Anleitung des Volkes‘ dies mit einschließen, so wäre es ein allzu gefühlloser Ausdruck. (Und wo wurden die Bürger denn wirklich angeleitet? Über die ferne Vergangenheit läßt man sie im Unklaren, über die Zukunft läßt man sie im Unklaren, und was die nahe Vergangenheit betrifft, so wurden sie nicht angeleitet, sondern immer nur in ihrer Freiheit eingeschränkt.). – Unsere Politiker sehen keinerlei Veranlassung, hieran etwas zu ändern. Und auch die Bürger sind deshalb nicht im geringsten unzufrieden, vielleicht, weil sie sich schon allzu sehr daran gewöhnt haben.“⁶⁷⁹

Aber dies, so Hirotsu weiter, müßte den Politikern eigentlich sofort auffallen, sobald sie eingesehen haben, „daß man im Verhältnis zum Staat nur relativ ist“.⁶⁸⁰

Hirotsu schließt seinen Aufsatz mit den Worten:

„[...] die dringlichste Aufgabe, vor die Japan sich gestellt sieht, ist, mit dem Liberalismus der Organe in jeder Hinsicht aufzuräumen. Dies ist auch der Appell, den das besorgte Volk aus ganzem Herzen an die politische Führungsschicht richten möchte.“⁶⁸¹

⁶⁷⁹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 240-241. Mit den Worten „über die ferne Vergangenheit läßt man sie [die Bürger] im Unklaren“ deutet sich eine Kritik an der in Japan seinerzeit üblichen Geschichtsverfälschung an.

⁶⁸⁰ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 241.

⁶⁸¹ Ebenda.

Im Lichte der Äußerungen in *Kokumin ni mo iwasete hoshii* werden auch die weniger gründlich durchdachten und weniger sorgfältig ausformulierten Gedanken Hirotsus in dem kurzen Statement *Nihon no junbi-ki* 日本の準備期 („Japans Vorbereitungszeit“, ebenfalls vom Oktober 1939) eindeutig. Unter dem Obertitel *Ōshū taisen ni chokumen shite* 欧州大戦に直面して („Konfrontiert mit dem Großen Europäischen Krieg“) ließ die Zeitschrift *Chūō kōron* in einem Sonderheft von Oktober 1939 insgesamt zwölf Intellektuelle zu Wort kommen.⁶⁸² Der Beitrag Hirotsus findet sich auf den Seiten 347-349. Es handelt sich um eine kurze Meinungsäußerung, in der ähnliche Argumentationslinien wie in *Kokumin ni mo iwasete hoshii* sichtbar werden, die jedoch stilistisch nicht ausgefeilt und deshalb für eine Analyse rhetorischer Mittel nicht sehr ergiebig ist.

Hirotsu beginnt seine Ausführungen mit der Bemerkung, daß es für den einfachen Bürger, der kein Fachmann für politische Angelegenheiten ist, nicht möglich sei vorauszusehen, wie sich der in Europa ausgebrochene Krieg im folgenden entwickeln werde. Es sei unklar, ob er sich ebenso ausweiten werde wie der Erste Weltkrieg oder ob er regional beschränkt bleibe, ob England und Frankreich Hitler tatsächlich in die Schranken weisen werden oder ob es *nolens volens* zu einer Ausweitung des Krieges komme.⁶⁸³ Wichtig sei vor diesem Hintergrund, so Hirotsu, daß man sich Gedanken um die Rolle und Stellung Japans mache. Es sei offensichtlich, wie die anderen Staaten Japan einschätzten.⁶⁸⁴ Aufgrund des Kriegsausbruchs standen nun die Entwicklungen in Europa im Zentrum der politischen Aufmerksamkeit, doch weist Hirotsu darauf hin, daß sich die Blicke der anderen Staaten rasch wieder auf Japan richten würden, sollte der Krieg in Europa ein schnelles Ende finden. Er warnt davor, den kritischen Blicken der internationalen Gemeinschaft mit Drohgebärden

⁶⁸² Neben Hirotsu u.a. auch Masamune Hakuchō, Hasegawa Nyozeikan 長谷川如是閑 (1875-1969) und Saitō Mokichi 齋藤茂吉 (1882-1953) sowie Sengoku Kōtarō 千石興太郎, (1874-1950), der zur Zeit der Kapitulation Japans Minister für Landwirtschaft und Forstwesen war und die Kapitulationsurkunde mit unterzeichnete. Hasegawa gilt, ebenso wie Hirotsu, als einer der liberalen Kritiker der Militärherrschaft der 30er und 40er Jahre in Japan. Vgl. Mary L. Hanneman. „Dissent from Within: Hasegawa Nyozeikan, Liberal Critic of Fascism“. In: *Monumenta Nipponica*, Bd. 52 (Frühjahr 1997), S. 35-58.

⁶⁸³ Hirotsu Kazuo. „Nihon non junbi-ki.“ In: *Chūō kōron (rinji zōkan gō)*. Oktober 1939, S. 347.

⁶⁸⁴ Ebenda. Hirotsu bezieht sich hier auf die Tatsache, daß der Völkerbund nach dem Mandschurischen Zwischenfall gegen das Vorgehen der japanischen Armee in der Mandchurei protestiert hatte, woraufhin Japan 1933 aus dem Völkerbund ausgetreten war.

oder verbalen Demonstrationen der „Stärke Japans“ zu begegnen. In diesem Zusammenhang kritisiert er den inflationären Gebrauch des Ausdrucks „entschlossen“ (*danko to shite* 断固として) in Verlautbarungen der japanischen Regierung und macht darauf aufmerksam, daß der Eindruck entstehe, diejenigen, die diesen Ausdruck ständig gebrauchen, hätten es nötig, sich fortwährend selber von ihrer „Entschlossenheit“ und „Stärke“ zu überzeugen. Hirotsu gibt hier vor, im Interesse der Glaubwürdigkeit der Regierung und des Gemeinwohls zu argumentieren, indem er schreibt: „Nur einmal angenommen, es käme der Verdacht auf, daß die herrschende Klasse primitiv sei, so würde das den Bürgern [unseres Landes] gewiß nicht gerade Mut machen.“⁶⁸⁵

An dieser Stelle kommt Hirotsu zu seinem eigentlichen Anliegen: Aus den oben genannten Gründen sei es Japans dringlichste Aufgabe, zuvörderst „das Problem in China einer Lösung zuzuführen“ („*Soko de naniyori mo Shina mondai no kaiketsu ga kyūmu de aru*“).⁶⁸⁶ Auch hier demonstriert er Einigkeit mit der Regierung: Die Bürger, so schreibt er, seien mit der Ankündigung des Kabinetts Abe, das geäußert hatte, Japan werde sich in das „europäische Problem nicht einmischen, sondern seinen eigenen Weg gehen und darauf dringen, das Problem in China zu lösen“, voll und ganz einverstanden. Hirotsus Vorschlag zur Lösung des China-Konfliktes lautet, daß Japan aufrichtigen Herzens bereit sein solle, zugunsten von China zu handeln und China zu helfen. Diese „Gesinnung der Aufrichtigkeit“ (*seishin ishiki* 誠心意識) sei das sicherste Mittel zur Lösung des Konflikts.

Sodann wendet Hirotsu sich der Innenpolitik zu. Mit den Plänen des Kabinetts Abe zur Reform des Systems im Innern sei er voll und ganz einverstanden:

„Die politischen Organe müssen vereinfacht werden; das gesamte System Japans muß auf ein Ziel – auf das Staatsziel – hin ausgerichtet und vereinheitlicht werden, mit dem Individualismus muß aufgeräumt werden (wie schlecht dieser ist, wird am deutlichsten sichtbar in den eigensüchtigen Gegensätzen überall im System). Der all-

⁶⁸⁵ Hirotsu Kazuo. „Nihon no junbi-ki“, S. 348.

⁶⁸⁶ Ebenda.

zu kurzfristige Utilitarismus muß in die Schranken gewiesen und die Neue Ordnung in Ostasien vorangetrieben werden.⁶⁸⁷

Dem oberflächlichen Leser mag dies wie eine Anbiederung an die Regierungspropaganda erscheinen, da Hirotsu den Eindruck erweckt, sich gänzlich den Forderungen der Regierung Abe anzupassen. Vor dem Hintergrund des Aufsatzes *Kokumin ni mo iwasete hoshii* jedoch wird deutlich, daß auch hier der Begriff „Individualismus“ (*kojinshugi* 個人主義) als „eigenmächtiges, eigennütziges Handeln bzw. Willkür der Staatsorgane“ umgedeutet wird, worauf auch der Nachsatz in Parenthese hinweist („wie schlecht dieser [i.e. der Individualismus] ist, wird am deutlichsten sichtbar in den eigensüchtigen Gegensätzen überall im System“). Das Schlagwort der „Neuen Ordnung in Ostasien“ (*Tōa shinchitsujo*) wird, wie aus dem nächsten Absatz des Essays ersichtlich, von Hirotsu ebenfalls neu interpretiert:

„Die Neue Ordnung muß im Innern des Landes anfangen. Zuerst muß man die Bürger [Japans] lieben, dann muß man die Chinesen lieben. Das ist das sicherste Mittel [zur Lösung des Konflikts in China]. Der auf Profit ausgerichteten Gesinnung der Japaner in den besetzten Gebieten muß ein Ende gesetzt werden. – Auch wenn es schwierig ist, so ist doch eine solche Einsicht Japans notwendiger als alles andere.“⁶⁸⁸

In diesem zentralen Abschnitt seines kleinen Beitrags interpretiert Hirotsu die von der Regierung propagierte „Neue Ordnung“ um im Sinne einer politischen Reform in Japan selbst, die nicht nur die Neugestaltung der politischen Organe und die Beschneidung ihrer Willkür umfaßt, sondern auch eine Neuorientierung im Bereich des Bewußtseins bewirken soll, welche dahin führt, daß man die „Feindesnation“ China nicht länger als Feind, sondern als Freund begreift, mit dem man Kooperation anstrebt:

„Schließlich soll Japan, indem es sich ernsthaft mit China aussöhnt, Vorbereitungen treffen für die Zeit, da die Augen der Welt sich wieder dem Fernen Osten zuwenden werden. Ganz gleich, ob der Europäische Krieg von kurzer oder von langer Dauer

⁶⁸⁷ Ebenda.

⁶⁸⁸ Hirotsu Kazuo. „Nihon no junbi-ki“, S. 348-349.

sein wird, Japan darf die Chance, die darin liegt, daß es eine solche Zeit der Vorbereitung eingeräumt bekommen hat, nicht vergeuden.“⁶⁸⁹

In der Tatsache, daß die Aufmerksamkeit aller politischen Beobachter und der Regierungen der anderen Länder vom Ausbruch des Krieges in Europa gefesselt ist, sieht Hirotsu eine Chance für Japan: Er drängt die japanische Regierung, die „Atempause“, während der Japan seitens der internationalen Gemeinschaft kaum neue Vorwürfe gemacht werden dürften, zu nutzen, um den Krieg mit China zu beenden, Frieden zu schließen und so die außenpolitischen Angriffsflächen zu beseitigen, damit Japan in der internationalen Staatengemeinschaft zu neuer Anerkennung gelange.

So erweist sich der Literaturkritiker Hirotsu Kazuo sowohl in *Kokumin ni mo iwasete hoshii* als auch in *Nihon no junbi-ki* als ein scharfer politischer Beobachter, der die aktuellen innen- und außenpolitischen Fehlentwicklungen kritisiert und mit geschickter Rhetorik notwendige politische Reformen einklagt.

Daß bei Hirotsu Literaturkritik niemals völlig vom historisch-politischen Kontext oder von den zur Zeit der Entstehung des Werkes existierenden sozialen Gegebenheiten losgelöst ist, zeigt auch sein Aufsatz über den naturalistischen Schriftsteller Tokuda Shūsei aus dem Jahre 1944, der im folgenden Kapitel vorgestellt werden soll.

IV.2.5 Tokuda Shūsei

Im Juli 1944, ein gutes Jahr, bevor der Zweite Weltkrieg für Japan mit der bedingungslosen Kapitulation endete, veröffentlichte Hirotsu Kazuo in einem mehrteiligen Sammelwerk mit dem Titel *Yakumo* 八雲 seinen langen, 22 eng bedruckte Seiten umfassenden Aufsatz *Tokuda Shūsei ron* 徳田秋声論 („Über Tokuda Shūsei“) ⁶⁹⁰, der in der Sekundärliteratur durchweg als Meisterwerk der literarischen Kritik gewürdigt wird.⁶⁹¹ Bereits vor diesem umfang-

⁶⁸⁹ Hirotsu Kazuo. „Nihon non junbi-ki“, S. 349.

⁶⁹⁰ *Yakumo*, Nr. 3, Juli 1944, S. 327-369. Nachdruck in *HKZ*, Bd. 9, S. 395-427.

⁶⁹¹ Vgl. u.a. Hashimoto Michio. *Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Meiji shoin, 1965, S. 126, und Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 136ff. *Tokuda Shūsei ron* gilt als eine Kritik, die dem besprochenen Autor in jeder Hinsicht gerecht wird.

reichen Werk hatte Hirotsu sich immer wieder mit Tokuda Shūsei auseinandergesetzt⁶⁹², das erste Mal bereits im November 1916, also in jenem Jahr, in welchem er erstmals als Kritiker öffentliche Anerkennung fand.⁶⁹³ Damals griff Hirotsu in der Sammelrezension *Jūichigatsu bundan – sōsaku oyobi sono ta* 十一月文壇一創作及びその他 („Die literarische Bühne im November: Kreative Werke und anderes“, veröffentlicht in der Zeitung *Jiji shinpō* vom 8. bis 16. November) gleich im ersten Kapitel Tokuda Shūsei auf, der in diesem Text gleich als zweiter Autor behandelt wird.⁶⁹⁴ Sodann beschäftigte sich Hirotsu in *Shūsei no „Shi ni shitashimu“* 秋声の「死に親しむ」 („Shūseis ‚Dem Tod näherkommen‘“, veröffentlicht in: *Bungei shunjū*, November 1933⁶⁹⁵) mit Tokuda Shūsei. Hashimoto Michio begründet das frühe Interesse Hirotsus an Shūsei mit einer Affinität in der Lebenseinstellung beider Autoren, die es ablehnten, die Realität des Lebens anhand starrer Kategorien zu erfassen.⁶⁹⁶ 1936 äußerte sich Hirotsu in einer Gesprächsrunde (*zadankai*) mit Ozaki Shirō, Aono Suekichi, Takeda Rintarō, Abe Tomoji, Nii Itaru 新居格 (1888-1951), Nakano Shigeharu 中野重治 (1902-1979) und Nakamura Murao, an welcher auch Shūsei selbst teilnahm, zu Tokuda Shūsei. Der Text dieses Gespräches wurde unter dem Titel *Saikin bundan no chūshin mondai* 最近文壇の中心問題 („Die zentralen Fragen der jüngeren Zeit im literarischen Esta-

⁶⁹² In bezug auf Shūsei ist bei Hirotsu ein fast gleichermaßen kontinuierliches Interesse erkennbar wie im Falle der Schriftsteller Anton Čechov und Futabatei Shimei.

⁶⁹³ S. oben, Kap. III.1 dieser Studie sowie Hashimoto Michio. Op. cit., S. 127.

⁶⁹⁴ Hirotsu erfaßt bereits zu diesem Zeitpunkt typische Charakteristika der Literatur Shūseis wie den bewußt unpräzise gehaltenen Stil, kommt jedoch insgesamt zu dem Urteil, daß ihn die von ihm besprochene Erzählung *Honegame* 骨甕 („Die Urne“, veröffentlicht in der Zeitschrift *Bunshō sekai*) unbefriedigt lasse. Vgl. *HKZ*, Bd. 8, S. 99 (die Sammelrezension, die in keine andere Buchausgabe der Schriften Hirotsu Kazuos aufgenommen wurde, ist abgedruckt auf den Seiten 99-105 des 8. Bandes der *HKZ*).

⁶⁹⁵ Dieser Text war ursprünglich, d.h. in der in *Bungei shunjū* veröffentlichten Fassung, Teil des literaturkritischen Beitrags *Mudōtoku no geijutsukyō – Bungei jihyō* 無道德の芸術境一文芸時評 („Ein Ort der Kunst ohne Moral – Aktuelle Literaturkritik“). Den Teil, der Tokuda Shūseis im Oktober 1933 in der Zeitschrift *Kaizō* erstmals veröffentlichte Erzählung *Shi ni shitashimu* („Dem Tod näherkommen“) betraf (d.h. die Seiten 230 bis 235 Mitte in der Version der Erstveröffentlichung), trennte Hirotsu aus dem ursprünglichen literaturkritischen Beitrag heraus und veröffentlichte ihn separat in dem Band *Geijutsu no aji* 芸術の味 („Der Geschmack der Kunst“, Tōkyō: Zenkoku shobō, Dezember 1942, S. 91-108). Später wurde ein Teil dieses Textes wörtlich in den Aufsatz *Tokuda Shūsei ron* eingebaut (vgl. Hashimoto Michio. Op. cit., S. 127).

⁶⁹⁶ Hashimoto Michio. Op. cit., S. 127.

bishment“) im November 1936 in der Zeitschrift *Shinchō* veröffentlicht.⁶⁹⁷ Ein Jahr später folgte der Aufsatz *Shūsei-shi no ayunda michi* 秋声の歩んだ道 („Der Weg, den Herr Shūsei gegangen ist“), in: *Kaizō*, Januar 1937⁶⁹⁸, dann *Shūsei to Hakuchō* 秋声と白鳥 („Tokuda Shūsei und Masamune Hakuchō“), in: *Nihon hyōron* 日本評論, Juni 1941, und schließlich *Shūsei bungaku shōron* 秋声文学小論 („Kleine Abhandlung über Shūseis Werk“), in: *Tōkyō shinbun* 東京新聞, 20.-23. November 1943. Voraus ging dem großen Aufsatz *Tokuda Shūsei ron* ferner der kleine Essay *Hitotsu no jiki* 一つ時期 („Eine [bestimmte] Periode“), ein kurzer, eine knappe Druckseite umfassender Beitrag von Januar 1944, der in der Zeitschrift *Shinchō* erschien und in dem sich unter der Überschrift *Tokuda Shūsei-shi no kotodomo* 徳田秋声氏のことども („Verschiedenerlei über Herrn Tokuda Shūsei“) insgesamt 12 Autoren zu Shūsei äußerten.⁶⁹⁹

Alle diese Aufsätze haben keine direkten politischen Implikationen⁷⁰⁰, doch kommt jedem einzelnen von ihnen als vorbereitender Text für den großen Tokuda Shūsei-Aufsatz vom Juli 1944 Bedeutung zu. *Tokuda Shūsei ron* ist der Text, in welchem die über die Jahre gewonnen Erkenntnisse über Shūsei konzentriert und auf den Punkt gebracht werden. Auch er ist eigentlich kein politischer Text, sondern ein durch und durch literaturkritischer, doch erhalten die darin gemachten Aussagen, wie im folgenden zu zeigen sein wird, vor dem Hintergrund der Zeitverhältnisse im Jahr 1944 politische Brisanz.

Das Medium, in welchem *Tokuda Shūsei ron* publiziert wurde, war keine Zeitschrift, sondern ein Sammelwerk mit Aufsätzen und Essays verschiedener Autoren, der den Titel *Yakumo – Dai sanshū* 八雲 — 第三輯 („Yakumo – Bd. 3“) trug. Bereits im August 1942 war der erste Band des auf insgesamt drei Bände angelegten Werkes *Yakumo* im Verlag Oyama

⁶⁹⁷ Dieser Text wurde nicht in die *HKZ* aufgenommen.

⁶⁹⁸ Die Erkenntnisse dieses Aufsatzes sind zum Großteil in *Tokuda Shūsei ron* eingegangen, so daß es zahlreiche inhaltliche Überschneidungen gibt. Vgl. auch: Hashimoto Michio. „Atogaki.“ In: *HKZ*, Bd. 9, S. 537.

⁶⁹⁹ Vgl. *Shinchō*, Januar 1944, S. 26-35. Der Beitrag Hirotsus befindet sich auf den Seiten 34-35.

⁷⁰⁰ So spricht Hirotsu z.B. im letztgenannten Text (*Hitotsu no jiki*) über die mittlere Schaffensperiode Tokuda Shūseis, in der dieser strenge moralische Prinzipien gehabt und literarische Werke (hier wird das Beispiel von Shiga Naoyas Erzählung *Chijō* 痴情 („Blinde Liebe“, Erstveröffentlichung April 1926 in *Kaizō*) gebracht) ausschließlich nach moralischen Kriterien beurteilt habe.

shoten 小山書店⁷⁰¹ in Tōkyō erschienen; im Juni 1943 folgte der zweite Band, im Juli 1944 der bereits oben erwähnte dritte. Als Herausgeber firmierten die Schriftsteller Shimazaki Tōson, Shiga Naoya, Takii Kōsaku 瀧井孝作 (1894-1984), Kawabata Yasunari und Takeda Rintarō. Band eins und zwei trugen den Untertitel *Shōsetsu, gikyoku* 小説・戯曲 („Erzählungen, Dramen“), Band drei war *Hyōron, zuihitsu* 評論・隨筆 („Kritische Aufsätze, Essays“) gewidmet.⁷⁰² Unter den Autoren, die Beiträge zu den drei Bänden von *Yakumo* lieferten, befanden sich hauptsächlich naturalistische Schriftsteller, ehemals linksgerichtete Autoren und Schriftsteller der *Shirakaba*-Gruppe, die sich überwiegend aus der Politik fernhielten. So sind in Band eins u.a. Shimazaki Tōson, Satomi Ton, Uno Kōji, und Mushanokōji Saneatsu vertreten, in Band zwei u.a. Masamune Hakuchō, Tokunaga Sunao und Satomi Ton und in Band drei u.a. Uno Kōji, Shimazaki Tōson, Tokuda Shūsei, Nakano Shigeharu, Aono Sukekichi und, als letzter, Hirotsu Kazuo.⁷⁰³ Unter den insgesamt 36 Texten, die in *Yakumo 1-3* versammelt sind, befand sich zwar „auch der eine oder andere Text, der sich an die Zeitverhältnisse anpaßte, doch die meisten wurden aus einem persönlichen, inneren Bedürfnis heraus geschrieben.“⁷⁰⁴ In der Sekundärliteratur wird allein schon die Veröffentlichung dieser drei ganz der Literatur gewidmeten Bände, mit denen die Herausgeber die politischen Erfordernisse der Zeit ebenso wie die Forderungen nach bedingungsloser Kooperation seitens der Regierung bewußt ignorierten, als großartige Leistung bewertet.⁷⁰⁵

Der dritte Band von *Yakumo* beginnt mit einem langen Aufsatz Uno Kōjis über den naturalistischen Autor Shimazaki Tōson und endet mit dem ebenfalls langen Aufsatz Hirotsu Kazuos über den ebenfalls naturalistischen Autor Tokuda Shūsei. Nach Ansicht Sakamoto

⁷⁰¹ Der Verlag wurde von Oyama Hisajirō 小山久二郎 (1905-1985) gegründet, der in dem liberalen, anspruchsvollen Tōkyōter Verlagshaus Iwanami shoten gelernt hatte. Der Verlag brachte nach dem Krieg die japanischen Übersetzungen der Werke von D. H. Lawrence, darunter auch den von der Zensur als „unmoralisch“ beanstandeten Roman *Lady Chatterley's Lover*, heraus.

⁷⁰² Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 136.

⁷⁰³ Ebenda.

⁷⁰⁴ Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 137. Zu den Autoren, die sich, zum Teil zumindest, anpaßten, gehörte Yokomitsu Riichi, in dessen Beitrag von der „Verehrung Hitlers“ (*Hittorā raisan* ヒットラー礼賛) die Rede ist; vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 138.

⁷⁰⁵ Vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 136.

Ikuos stellt die Tatsache, daß die beiden Altmeister der naturalistischen Erzählprosa Tōson und Shūsei von zwei jüngeren, mit dem Naturalismus sympathisierenden Autoren der als liberal geltenden Waseda-Schule (*Waseda-ha* 早稲田派) besprochen wurden, für sich genommen schon einen Widerspruch zu den Tendenzen der Zeit dar⁷⁰⁶, zumal gerade diesen Aufsätzen durch ihre Anfangs- und Endstellung, durch die sie einen Rahmen für das ganze Publikationsprojekt bilden, eine prominente Position in dem Buch zugewiesen wird: Im Juli 1944 zeichnete sich die Niederlage Japans bereits in aller Deutlichkeit ab, und entsprechend unnachgiebig zeigten sich die militärischen Führer auch in Angelegenheiten der Innenpolitik und Meinungskontrolle.⁷⁰⁷

Tokuda Shūsei ron ist der letzte Text, den Hirotsu bis Kriegsende veröffentlichte; nach diesem Aufsatz herrschte eine über ein Jahr währende Veröffentlichungspause. Es stellt sich die Frage, weshalb sich Hirotsu gerade mit diesem Autor zu diesem politisch sehr schwierigen Zeitpunkt so intensiv beschäftigt hat. Ein Grund ist sicherlich, daß Shūsei ein Autor war, der Hirotsus Wertschätzung schon seit langer Zeit genoß und mit dem Hirotsu sich kontinuierlich auseinandersetzte, so daß möglicherweise die Zeit reif war für eine Betrachtung, in der die Ergebnisse der bisherigen Lektüre zusammengefaßt und auf den Punkt gebracht werden. Ein anderer Grund dürfte jedoch darin zu sehen sein, daß Hirotsu an diesem Autor Eigenschaften und Werte aufzeigen konnte, die ihm besonders am Herzen lagen und ihm gerade für die damalige Gegenwart als wichtig erschienen. Dies soll anhand der folgenden Ausführungen zu *Tokuda Shūsei ron* verdeutlicht werden.

Der Prosaautor Tokuda Shūsei (eigentlich: Tokuda Sueo 末雄) wurde 1871 in Kanazawa geboren. 1894 ging er nach Tōkyō, um Schüler des zum Schriftstellerzirkel *Ken'yūsha* gehörenden, seinerzeit berühmten Autors Ozaki Kōyō zu werden.⁷⁰⁸ Er wurde

⁷⁰⁶ Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 137-138.

⁷⁰⁷ Vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 136 sowie Kap. II.1.2.2 dieser Studie.

⁷⁰⁸ Zu Kōyō und zur *Ken'yūsha* s. Kap. III.1, s. oben, Fußnote 303. Tokuda Shūsei mußte zweimal an Kōyōs Tür klopfen, bevor er als Schüler akzeptiert wurde (vgl. Hirotsu Kazuo. Tokuda Shūsei ron“. In: *Yakumo*, Juli 1944, S. 328). Interessant ist, daß Shūsei seine erste, noch erfolglose Reise nach Tōkyō im Jahre 1892 zusammen mit seinem Freund, dem ebenfalls in Kanazawa geborenen, späteren Journalisten Kiryū Yūyū 桐生悠々 (1873-1941) unternahm (ebenda). Kiryū Yūyū, schon seit Beginn seiner journalistischen Tätigkeit ein kritischer Kopf, sollte sich in den 30er Jahren, insbesondere nach Gründung seiner privaten Zeitschrift *Tazan no ishi* 他山の石 im Dezember 1934, zu einem der schärfsten Kritiker des ja-

schon bald als einer der talentiertesten Schüler Kōyōs betrachtet. Im Alter von 40 Jahren jedoch, kurz vor Beginn der Taishō-Periode (1912-1926) entdeckte Shūsei den Naturalismus für sich. Hier fand er seine wahre Berufung. Heute gilt er als der Autor, der „den Naturalismus mit humanistischem Einschlag zu voller Reife entwickelte.“⁷⁰⁹

Shūsei wird heute, ebenso wie zu seinen Lebzeiten, hauptsächlich für den Realismus in der Darstellung, für seinen objektiven, fast kunstlos wirkenden Stil geschätzt. Schon mit seinem ersten Roman, *Kumo no yukue* 雲の行方 (1900, „Wohin die Wolken ziehen“) hatte Shūsei die Anerkennung des Lesepublikums erlangt, doch wurde von den Literaturkritikern jener durch Kōyō und seine Schule dominierten Zeit der Stil Shūseis als zu schlicht und einfach kritisiert. Nach der Entdeckung des französischen Naturalisten Émile Zola und der Veröffentlichung der Erzählung *Futon* 布団 (1907, „Das Bettzeug“) von Tayama Katai 田山花袋, der zusammen mit dem ein Jahr zuvor erschienenen Roman *Hakai* („Das gebrochene Gelöbnis“) von Shimazaki Tōson den Anfang des japanischen Naturalismus (*shizenshugi*) markierte, begann sich allmählich ein unausgeschmückter, einfacher, umgangssprachlicher Stil in der Erzählliteratur durchzusetzen, der Shūseis Neigungen sehr entgegenkam. Shūsei schrieb die Erzählung *Arajotai* 新所帯 (1907, „Das neue Heim“), in welcher er das harte Leben der Ehefrau eines kleinen Geschäftsmannes in Tōkyō ohne jegliche Beschönigung schilderte. Sein direkter, konziser Stil schien besonders geeignet, die schwierigen Lebensbedingungen sozial und ökonomisch Unterprivilegierter zu beschreiben.

panischen Militarismus entwickeln: „In seiner Kritik am Irrationalismus des Militärs und der sich vertiefenden geistigen Isolation Japans zeigte er bis zum Ende jene spezifische Verbindung von Patriotismus und Kosmopolitismus, von Mut, Zähigkeit und Unabhängigkeit, die für die besten Köpfe der Meiji-Zeit charakteristisch gewesen war.“ (Schamoni, Wolfgang. „Nachbemerkung des Übersetzers.“ In: *hon'yaku – Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch*, Heft 2 (Mai 2000), S. 32. Zu Kiryū Yūyū s. ferner Ide Magoroku. *Teikō no shinbun jin Kiryū Yūyū*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1980 (= *Iwanami shinsho*; 123).

⁷⁰⁹ Lewell, John. „Tokuda Shūsei“. In: *Modern Japanese Novelists. A Biographical Dictionary*. New York/Tōkyō/London: Kodansha International, 1993, S. 430. Der Ausdruck „humanistischer Einschlag“ bezieht sich darauf, daß Shūsei, wie im folgenden noch ausgeführt werden wird, besonders mit sozial und ökonomisch schlecht gestellten Menschen aus der Unterschicht sowie mit Frauen sympathisierte, welche mit persönlichen Problemen zu kämpfen hatten.

1910 folgte *Ashiato* 足迹 („Fußspuren“), ein Roman, der sich an den bekennnishaften Stil der *watakushi shōsetsu* anlehnte und in dem Shūsei das Leben seiner Ehefrau in den Jahren vor der Eheschließung beschreibt. Ein Jahr später schrieb er den Roman *Kabi* 黴 („Schimmel“). Hier wird, ebenfalls im Stile des *watakushi shōsetsu*, geschildert, wie er seine Frau kennenlernte und heiratete; insgesamt deckt Shūsei in diesem Roman fünf Jahre seines Lebens ab. Beide Erzählungen sind durchdrungen von einer Stimmung der Hoffnungslosigkeit und Apathie, ebenso wie *Tadare* 爛 („Das Geschwür“) aus dem Jahre 1914.

Im Jahre 1915 wurde *Arakure* あらくれ („Der Wildfang“) veröffentlicht, Shūseis wohl bekanntester Roman, der von dem Schicksal einer extrem willensstarken jungen Frau handelt.⁷¹⁰ Spätwerke Shūseis sind *Kasō jinbutsu* 仮想人物 („Der Mann in Verkleidung“, 1935-38), die Geschichte einer Liebesbeziehung zu einer jungen, hübschen, unangepaßten Jungautorin, welche der Autor nach dem Tod seiner Frau – sie starb 1926 – auch in der Realität einging, und *Shukuzu* 縮図 („Miniatur“, in Fortsetzungen in der Zeitung *Miyako shinbun* 都新聞 veröffentlicht von Juni bis September 1941), ein Werk, das die Geschichte einer Geisha wiedergibt, so wie diese sie ihrem Gönner erzählt. Die letztgenannten Werke zeugen besonders von Shūseis scharfer Beobachtungsgabe.

Bemerkenswert ist, daß Tokuda Shūsei sein Augenmerk stets auf Vertreter des einfachen Volkes (*shomin* 庶民) und Unterprivilegierte gerichtet hat. Seine Protagonisten stammen häufig aus der Unterschicht und leben ein schweres Leben voller Widrigkeiten.⁷¹¹ Interessant ist ferner, daß Shūsei mit dem Schicksal von Frauen sympathisierte und seine Werke häufig aus der Sicht eines weiblichen Charakters schrieb, wobei er die Technik des *watakushi shōsetsu* zur Perfektion brachte.⁷¹² Obgleich er als der größte der japanischen Naturalisten gilt⁷¹³, ist er bisher noch kaum in europäische Sprachen übersetzt worden.⁷¹⁴

⁷¹⁰ Von *Arakure* gibt es mittlerweile eine englische Übersetzung: *Rough Living*. Übers. von Richard Torrance. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

⁷¹¹ S. auch die Studie von Richard Torrance: *The Fiction of Tokuda Shūsei and the Emergence of Japan's New Middle Class*. Seattle (Washington): University of Washington. 1994.

⁷¹² Lewell, John. Op. cit., S. 432. Zum *watakushi shōsetsu* s. IV.3.2.10 der vorliegenden Studie.

⁷¹³ Vgl. Lewell, John. Op. cit., S. 430.

Hirotsus Text⁷¹⁵ beginnt mit der lakonischen Bemerkung: „Der literarische Weg, den Tokuda Shūsei zurückgelegt hat, war lang.“⁷¹⁶ Damit steigt Hirotsu, was für ihn untypisch ist, in diesen Aufsatz *medias in res* ein. Über fünfzig Jahre dauere die Phase des aktiven Schaffens Tokuda Shūseis bereits an. Was ihm, so Hirotsu, dabei besondere Bewunderung abringe, sei die Tatsache, daß sich Shūsei während dieser langen Zeit als Autor stetig weiterentwickelt habe und nie aufgehört habe zu wachsen. Anders als andere Autoren, bei denen sich in der Regel produktive Phasen mit unproduktiven abwechselten, sei Shūsei, auch wenn es für ihn bessere und schlechtere Zeiten gegeben hat, immer produktiv gewesen und habe unbeirrt weiter geschrieben und veröffentlicht:

„Aber Shūsei hat auf seine unpräzise Weise fortwährend und unermüdlich weitergeschrieben und hat außerdem dabei bis zuletzt nicht aufgehört, sich zu entwickeln. Einen Autor [wie Shūsei], der erst mit seinem letzten Werk, welches er schrieb, nachdem er die Siebzig bereits überschritten hatte, am Höhepunkt seiner Entwicklung angelangt ist, dürfte es, so will mir scheinen, nicht nur in Japan, sondern auf der ganzen Welt kaum ein zweites Mal geben.“⁷¹⁷

Die Eigenschaften, welche Hirotsu hier positiv hervorhebt, sind Konsequenz und Unerschütterlichkeit (vgl. Ausdrücke wie *taezu* 絶えず, *kotsukotsu* こつこつ), gepaart mit Bescheidenheit (diese steckt in dem Adjektiv *jimi* 地味, hier übertragen mit „unpräzise“) und Treue zu sich selbst (dies steckt in dem Ausdruck „auf seiner unpräzise Weise“, jap. *sono jimi na ashidori de* その地味な足取りで). Bestätigt wird diese Wertung gleich in Absatz zwei des Textes, wo es in Bezug auf Shūseis literarischen Weg heißt, es sei ein „fast völlig konse-

⁷¹⁴ In deutscher Sprache liegt bislang (Stand: Oktober 2014) nur die Erzählung „Der Orden“ (*Kunshō*) von 1935 vor. An Sekundärstudien liegt neben der bereits in Fußnote 711 genannten Monographie von Richard Torrance bereits seit 1975 eine Dissertation von Robert Rolf vor: *Shūsei, Hakuchō, and the Age of Literary Naturalism 1907-1911*; Ph.D. diss., University of Hawai'i, Honolulu.

⁷¹⁵ Formal ist der Text in sieben einfach durchnummerierte Kapitel gegliedert. Durch einen Druckfehler wird in der Version der Erstveröffentlichung aus *Yakumo* das auf der Seite 360 beginnende Kapitel 6 als „Kapitel 7“ bezeichnet. Dieser Fehler ist in der *HKZ* korrigiert (vgl. „Tokufa Shūsei ron“, in: *HKZ*, Bd. 9, S. 420).

⁷¹⁶ Hirotsu Kazuo. „Tokuda Shūsei ron“. In: *Yakumo*, Juli 1944, S. 327.

⁷¹⁷ Hirotsu Kazuo. „Tokuda Shūsei ron“, S. 327.

quenter, gerader Weg“ gewesen (jap. *hotondo ikkan shita ippon no michi* 殆んど一貫した一本の道).

Auffallend ist, daß sich gleich zu Beginn des *Tokuda Shūsei ron* ein ähnlicher Gedanke findet wie in dem kleinen Aufsatz *Tsuyosa to morosa* von 1940⁷¹⁸, in dem Hirotsu – dort im Zusammenhang mit Iwano Hōmei – feststellt, daß es für einen Schriftsteller in erster Linie wichtig sei, weiterzuschreiben, ganz gleich, wie widrig die äußeren Bedingungen seien. Tokuda Shūsei habe dieses Postulat verwirklicht, indem er „auf seine unpräntiöse Weise fortwährend unermüdlich weitergeschrieben“ habe.⁷¹⁹

Dabei habe er sich, auf dem von ihm einmal gewählten Weg, in dem ihm eigenen und für ihn angemessenen Stil, bis zuletzt stets weiterentwickelt – ohne sich von außen aufgezwungenen Forderungen anzupassen und seine Schreibweise dadurch zu verfälschen. Diese Authentizität ist zweifellos ein Moment, das Hirotsu an Shūseis Werk schätzt. Die Quintessenz der Aussagen zur Besonderheit Tokuda Shūseis als Schriftsteller ist somit bereits in den ersten Zeilen des Aufsatzes enthalten.

Hirotsu zeichnet in seinem weitgehend chronologisch strukturierten Aufsatz den unpräntiösen, aber konsequenten literarischen Weg Tokuda Shūseis nach, beginnend mit dem Jahr, in welchem Shūsei von Kanazawa nach Tōkyō ging (1892).⁷²⁰ Als Schüler Kōyōs war Shūsei zwar nicht erfolglos, doch entsprach das Literaturverständnis der *Ken'yūsha*-Gruppe, wie Hirotsu andeutet, nicht dem Shūseis, ebensowenig wie es seinem Naturell entsprach:

„Es verwundert angesichts seiner Individualität (*kosei* 個性) nicht, daß Shūsei zu der Zeit, als die Literatur im Stile der *Ken'yūsha*-Gruppe im Schwange war, die ihren

⁷¹⁸ S. oben, Kap. IV.2.2, S. 144-145.

⁷¹⁹ S. auch Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*, S. 138: „Für Hirotsu stellte es einen positiven Wert dar, daß ein Schriftsteller schrieb, egal was passierte – daß er weiterschrieb.“

⁷²⁰ Hirotsu Kazuo. „Tokuda Shūsei ron“, S. 328. Die Wiedergabe der biographischen Fakten aus Shūseis Leben als solche, wie sie in Hirotsus Aufsatz erscheint, wird in der folgenden Darstellung ausgespart, da diese keinen Erkenntnisgewinn in bezug auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit brächte. Ich beschränke mich darauf, die Einschätzungen und Wertungen zu referieren, welche Hirotsu in bezug auf Shūsei, seine Haltung, seine Schreibweise und seine Werke abgibt, da nur diese für die Frage nach Dissens oder Widerstand zur Zeit des Fünfzehnjährigen Krieges von Relevanz sind.

Ehrgeiz darauf richtete, das Interesse des Lesers zu gewinnen, indem man an den Konzepten schmiedete und am Stil feilte, kein richtiges Profil gewann.“⁷²¹

Shūseis eigentlicher literarischer Start habe im Vergleich zu erfolgreicheren und auffälligeren Autoren aus Kōyōs Schule wie Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873-1939) oder Oguri Fūyō 小栗風葉 (1875-1926), verspätet eingesetzt; im Schatten dieser Autoren habe er „unverdrossen mit seinen Vorbereitungen für eine andere Zeit“ begonnen und sich „unbeirrt in Bewegung gesetzt.“⁷²² Interessant ist hier die Verwendung von Adverbien wie „unverdrossen“ (jap. *kotsukotsu*; dieses Onomatopoetikum hat Hirotsu, bezogen auf Shūsei, bereits zu Beginn seines Aufsatzes verwendet⁷²³) und „unbeirrt“ (jap. *nokonoko* のこのこ), die eindeutig positiv konnotiert erscheinen. Nach Hirotsus Darstellung hielt sich Shūsei im Hintergrund, verfolgte dabei aber seine eigenen Interessen, ohne zu versuchen, seine erfolgreicherer Schriftstellerkollegen nachzuahmen und seinen Stil durch falsch verstandene Anpassung an eventuelle Moden zu verfälschen:

„[...] er war so veranlagt, daß er auf keinen Fall etwas in Angriff nehmen konnte, von dem er nicht tatsächlich überzeugt war, und auf keinen Fall seinen Fuß in einen Bereich setzen konnte, von dem er nicht überzeugt war; so machte er sich Schritt für Schritt auf seinen eigenen Weg.“⁷²⁴

Auch das im Japanischen für Shūseis Art der Fortbewegung verwendete Adverb *ippo ippo* 一步一步 („langsam, Schritt für Schritt“) impliziert die Bedeutung „langsam, aber stetig“ und gehört so zum selben semantischen Feld wie die oben angeführten Adverbien, die alle auf „Unerschütterlichkeit“ und „Unbeirrbarkeit“ hindeuten. Das zweite hier angeführte Thema ist erneut das der Treue zu sich selbst, die besonders positiv bewertet wird:

„Ich glaube, man kann sagen, daß diese seine Veranlagung, die dazu führte, daß er nie etwas in Angriff nahm, das zweifelhaft war und von dem er nicht völlig über-

⁷²¹ Ebenda.

⁷²² Ebenda.

⁷²³ Die auffällig häufige Verwendung von adverbialen Onomatopoetika zeigt, daß Hirotsu auch in diesem Aufsatz stilistisch sehr nah an der gesprochenen Sprache bleibt.

⁷²⁴ Ebenda.

zeugt war, ein Charakteristikum des ganzen, fünfzigjährigen schriftstellerischen Lebens Tokuda Shūseis war, das ihn konsequent begleitete; zudem war sie der Faktor, der dazu führte, daß er sich während dieser fünfzig Jahre stetig weiterentwickelte.⁷²⁵

Diese Treue zu sich selbst stellt Hirotsu als charakteristisch nicht nur in Bezug auf Shūseis Art zu schreiben, sondern auch auf seine Art zu lesen und sich Wissen anzueignen, fest. Ein eifriger Leser sei Shūsei nicht gewesen, und er habe auch keine Lesemoden mitgemacht und sich nicht anstecken lassen, als viele andere Schriftsteller seiner Generation mit Feuereifer begannen, westliche Autoren zu lesen:

„[...] er war so veranlagt, daß er, solange er nicht davon überzeugt war, nicht in der Lage war, sich selbst verleugnend Interesse für verschiedenerlei Dinge aufzubringen oder diese Dinge aufzugreifen.“⁷²⁶

Dennoch habe Shūsei sich Grundkenntnisse über die europäische Literatur angeeignet und sich zu Autoren wie Ibsen, Balzac oder Tolstoj geäußert. Dabei habe er sich jedoch nie selbst verleugnet. Unermüdlich sei er seinen eigenen Weg gegangen, auf dem es keine Fremdbestimmung gab:

„[...] niemals hat Shūsei, sich selbst verleugnend, eindrucksvolle Abenteuer oder große Sprünge gemacht, wenn es nicht etwas war, von dem er überzeugt sein konnte, und so ist er schleppenden Schrittes seinen unauffälligen Weg weitergegangen.“⁷²⁷

Hier bringt Hirotsu das nächste onomatopoetische Adverb ins Spiel: *tobotobo* とぼとぼ, das in obigem Zitat wiedergegeben wurde mit „schleppenden Schrittes“. Tatsächlich bezeichnet dieses Adverb ein mühsames, beschwerliches Sichfortbewegen. Als Attribut zu Shūseis Weg erscheint erneut das Qualitativum *jimi*, hier wiedergegeben mit „unauffällig“. Hirotsu charakterisiert damit Shūseis schriftstellerische Entwicklung als unpräntiös und gleichmäßig, ohne herausragende, auffällige Höhen. Tiefen habe es zwar immer wieder gegeben (so sei Shūsei des öfteren verzweifelt oder ohne Hoffnung gewesen), doch habe er sich immer wie-

⁷²⁵ Ebenda.

⁷²⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 330.

⁷²⁷ Ebenda.

der aufgerafft und sich mühsam (auch hier wieder: *tobotobo*) weitergeschleppt. Dies bezeichnet Hirotsu als Shūsei's „lange Vorbereitungszeit“, die bis zum Aufkommen des Naturalismus (*shizenshugi*) währte.

Mit dem Hinweis auf den Paradigmenwechsel im literarischen Establishment hin zum Naturalismus und auf die „Vorbereitungen“, die Shūsei dafür unauffällig und weitgehend unbewußt über Jahre hinweg getroffen hatte, schließt Hirotsu das erste Kapitel seines Aufsatzes ab. Kapitel zwei setzt ein mit der Erörterung der Beziehung zwischen Shūsei und der Strömung des *shizenshugi*, für welche dieser Autor als bestens gerüstet erschien:

„Da kam die Strömung des Naturalismus auf. Die Vorbereitungszeit Tokuda Shūsei's, die ich oben erwähnte, war so beschaffen, daß hier genau die Vorbereitungen, die für diese neue Zeit am nötigsten waren, ohne besondere Absicht eine nach der anderen getroffen wurden.“⁷²⁸

Obgleich Shūsei, so Hirotsu weiter, von seinem Naturell her geeignet gewesen sei, ein Pionier des Naturalismus zu sein, sei er niemals als Führer der neuen literarischen Bewegung aufgetreten oder habe sich an deren Spitze gesetzt, sondern er habe sich umgekehrt von der neu aufgekommenen Strömung mitziehen lassen und sei ihr schwerfällig (*noronoro to のろのろと*) gefolgt. Anders als ein Autor wie Oguri Fūyō, der „eine großartige Konversion zum Naturalismus vollzog und überall in den Zeitungen und Zeitschriften vertreten war“⁷²⁹, schrieb Shūsei unauffällige Werke (*jimi na sakubutsu* 地味な作物) und „setzte gemächlich einen Fuß vor den anderen.“⁷³⁰ Hirotsu weist darauf hin, daß Shūsei niemals als Theoretiker des *shizenshugi* auftrat und sich niemals abstrakten Prinzipien verschrieb (*shugi shuchō ga naku* 主義主張がなく). Doch während er unbeirrt und unspektakulär seinen literarischen Weg weiterverfolgte, habe er sich „unversehens“ (*itsu no ma ni ka* 何時の間にか) – d.h. wie nebenbei – Schritt für Schritt (*jiwajiwa to*) verschiedene Dinge angeeignet und habe diese aufgenommen, und irgendwann habe man auf einmal feststellen können, daß Shūsei „sich

⁷²⁸ Hirotsu Kazuo. Op. cit., Kap. 2, S. 331.

⁷²⁹ Ebenda.

⁷³⁰ Hier verwendet Hirotsu das Onomatopoetikum *potsuri potsuri* ぽつりぽつり („langsam, allmählich, Schritt für Schritt“):

das Wesen eines Naturalisten noch gründlicher angeeignet hatte als diejenigen, die sich den Naturalismus [groß] auf ihre Fahnen geschrieben hatten.⁷³¹ So beschreibt Hirotsu die Entwicklung Shūseis hin zum naturalistischen Autor als einen Prozeß, der sich auf natürliche Weise, ohne daß sich der Autor – wie andere – mit allen Mitteln darum bemüht hätte, ja fast ohne bewußtes Zutun, vollzog.⁷³² Möglich wurde er, weil der Naturalismus Shūseis Naturell in idealer Weise entsprach.⁷³³

Hirotsu führt weiter aus, daß Shūsei seinen Stil mit dem Werk *Arajotai* endgültig gefunden habe: Hier sei es ihm gelungen, seinen „naturalistischen Realismus“ (*shizenshugiteki riarizumu* 自然主義的リアリズム) zu etablieren.⁷³⁴ Mit den danach folgenden Werken *Ashiato*, *Kabi*, *Tadare* und *Arakure* sei der Höhepunkt der naturalistischen Erzählung in Japan erreicht worden.⁷³⁵ Allmählich habe sich Shūsei auch bei den Zeitungen und Zeitschriften durchgesetzt, was man daran erkennen könne, daß ab 1897 die Zahl der von ihm jährlich veröffentlichten Werke kontinuierlich zunahm, wobei Shūsei erst ab 1907, als sich der Naturalismus in Japan durchsetzte, als Autor richtig produktiv wurde.⁷³⁶ So hat Shūsei beispielsweise allein im Januar 1909 acht Erzählungen in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht; im gesamten Jahr 1909 waren es 33.⁷³⁷ Seit dieser Zeit habe Shūsei bis zu dem Roman *Shukuzu*, mit dem er im Jahre 1941 begann, kontinuierlich weiter Erzählungen geschrieben, ohne sich eine Pause zu gönnen. Diese Kontinuität in der Produktivität hat für Hirotsu etwas Außergewöhnliches.⁷³⁸ Hirotsu vergleicht Shūsei in diesem Zusammenhang mit einem

⁷³¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 332.

⁷³² Vgl. auch folgenden Passus: „Daß Shūsei, der unbeirrt (*nokonoko*) hinter denjenigen folgte, die den Naturalismus propagierten, es vermochte, sich dabei den Naturalismus besser als alle anderen anzueignen, war für ihn etwas höchst Natürliches.“ (Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 333).

⁷³³ Nicht umsonst wurde Shūsei von dem Literaturkritiker Ikuta Chōkō als „geborener Naturalist“ bezeichnet (vgl. Ikuta Chōkō. „Tokuda Shūsei no shōsetsu“. In: *Shinchō*, November 1911; zit. nach: Sakamoto Ikuo: *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 138).

⁷³⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 332 u. 335.

⁷³⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 332.

⁷³⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 333.

⁷³⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 334. Die Jahre 1908 und 1909 waren, quantitativ betrachtet, die produktivsten Jahre Shūseis (ebenda).

⁷³⁸ Ebenda.

Langstreckenläufer, der unermüdlich weiterläuft, während die mit ihm rennenden Sportler ständig wechseln. Außerdem stellt Hirotsu den Vergleich zu einem Lastwagen an, der in gemächlichem Trott (*tokotoko* とことこ, *tokotoko to* とことこと) immer weiterfährt, ohne das Rennen durch irgendeinen Trumpf für sich zu entscheiden.⁷³⁹ Besonders beeindruckt zeigt sich Hirotsu durch die Tatsache, daß Shūsei sich nie für etwas Besonderes gehalten und niemals Privilegien Art (*tokken* 特権) irgendwelcher für sich beansprucht habe; ganz gleich, wieviel er veröffentlichte, er arbeitete stets weiter als ein „gewöhnlicher Schriftsteller“ (*hira sakka* 平作家), der keine Vorrechte oder Vorteile für sich in Anspruch nahm.⁷⁴⁰ Hirotsu hat hier den Unterschied zu anderen erfolgreichen Autoren im Kopf, die – wie etwa der bereits mehrfach erwähnte Oguri Fūyō – es liebten, sich feiern zu lassen und versuchten, günstige Sonderkonditionen bei den Verlagen und Zeitschriftenredaktionen herauszuholen. „*Hira*“ bedeutet „flach“ und in übertragenem Sinne „schlicht, einfach, gewöhnlich“; es birgt in sich auch die Komponente „unbedeutend“. In der japanischen Gemeinsprache sind Kombinationen wie „*hira giin*“ 平議員 („einfacher, wenig bedeutender Abgeordneter“) oder „*hira shain*“ 平社員 („gewöhnlicher Angestellter“, im Gegensatz zu den Firmenangestellten, die Positionen im mittleren oder höheren Management innehaben) üblich. Mit dem Ausdruck „*hira sakka*“ bezieht sich Hirotsu darauf, daß Tokuda Shūsei, gleich wie berühmt er auch wurde, keinen Unterschied zwischen sich und anderen machte, keinen Eigendünkel und keine Selbstgefälligkeit kannte und sich nicht aufgrund seiner Bedeutung als Autor aufspielte. Anerkennend hebt Hirotsu hervor, daß Shūsei in den ganzen Jahren seines Schriftstellerlebens den Lebensunterhalt mit der Feder bestritt, obgleich er kaum von den Tantiemen leben konnte (was bedeutete, daß er immer neue Werke hervorzubringen gezwungen war). Dabei habe sein Stil niemals an Qualität verloren. Im Gegenteil, seine Werke seien kontinuierlich besser geworden, und der absolute Höhepunkt seines literarischen Schaffens sei mit seinem letzten Werk, *Shukuzu*, erreicht worden. Dies hält Hirotsu für bemerkenswert.

In seinen Hauptwerken, den Romanen *Ashiato*, *Kabi*, *Tadare*, *Arakure* und *Honryū* 本流 („Stromschnellen“, 1915), die alle in der Zeit zwischen 1910 und 1915 erschienen, be-

⁷³⁹ Ebenda.

⁷⁴⁰ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 335.

schreibe Shūsei die Welt des Alltagslebens und der Leidenschaften des „einfachen Volkes“ (*shomin kaikyū* 庶民階級)⁷⁴¹, „verschiedene Aspekte des Alltagslebens gewöhnlicher Menschen (*bon'yōjin* 凡庸人), wie man sie in der eigenen Umgebung zuhauf finde“.⁷⁴²

„Es gibt weder Helden noch Genies. Dies zeigt, daß dieser Autor durch und durch ein Freund des einfachen Volkes ist und sogar selber zu ihm gehört. Da ist weder ein bestimmtes Gedankengut, das der Autor vermitteln möchte, noch eine Ideologie. Er beschreibt lediglich getreu die mittelmäßige Gestalt von unendlich mittelmäßigen Frauen und Männern in einem unglaublich schlichten (*jimi na*) Stil ohne jegliche Übertreibung (*kochō no nai* 誇張のない). – Er macht nichts anderes, als die Gestalt dieser Frauen und Männer als die reale Gestalt, als welche er sie gesehen hat, ruhig zu beobachten, ohne eigennützige Motive oder Interpretationen einfließen zu lassen.“⁷⁴³

Hier liefert Hirotsu eine Beschreibung dessen, was er weiter oben als Shūseis „naturalistischen Realismus“ bezeichnet hat. Lobend hebt er dabei die in den Werken implizierte Parteinahme des Autors für die „einfachen Menschen“ hervor und nimmt Shūsei vor den Äußerungen mancher zeitgenössischer Literaturkritiker in Schutz: Die Literatur Shūseis könne keineswegs als „negativ“ oder „lebensverneinend“ bezeichnet werden:

„Es kann wohl nicht sein, daß die Literatur eines Autors, der keine einzige seiner in den Werken auftretenden Figuren jemals verachtet, ihrem wahren Wesen nach lebensverneinend ist.“⁷⁴⁴

Ebenso wie den von ihm erschaffenen literarischen Figuren gegenüber nehme Shūsei auch den Menschen im realen Leben gegenüber eine egalitäre Haltung ein, insofern als es für ihn keinen Unterschied zwischen einem sozial hoch gestellten Menschen und einem sozial niedrig gestellten gebe, und insofern als er nie mit konventionellen moralischen Kategorien an die Menschen herangehe und deshalb zum Beispiel auch keinen Unterschied zwischen einer Geisha und einem unschuldigen jungen Mädchen mache. Aus diesem Grund hält Hirotsu es

⁷⁴¹ Wörtlich bedeutet dieser Ausdruck „Klasse des einfachen Volkes“.

⁷⁴² Ebenda.

⁷⁴³ Hirotsu Kazuo. Op.cit., S. 336.

⁷⁴⁴ Hirotsu Kazuo. Op.cit. S. 337.

auch für unangemessen, an das Werk Shūseis mit moralischen Kategorien heranzugehen und „den Maßstab der Ethik“⁷⁴⁵ daran anzulegen, wie zahlreiche Kritiker es zu tun pflegen. Diese Kritiker neigen dazu, Shūsei die in seinem Werk angeblich zum Ausdruck kommende „lebensverneinende Haltung“, Passivität und „Dunkelheit“ vorzuhalten⁷⁴⁶ und argumentieren, mit dem Roman *Arakure*, in welchem er eine Frau mit überaus starkem Lebenswillen zur Protagonistin macht, die ehrgeizig das Bestmögliche aus dem Leben „herauszuholen“ bestrebt ist, sei Shūsei erstmals zu einer lebensbejahenden Haltung, zu Aktivität und „Helligkeit“ gekommen.⁷⁴⁷ Hirotsu legt demgegenüber dar, daß man mit einem solchen moralischen Maßstab Shūseis literarischem Werk nicht gerecht werden könne, weist jedoch darauf hin, daß dies nicht bedeute, daß Shūsei keine „Moral“ habe. Wolle man von der „Moralvorstellung“ Shūseis sprechen, dann bestehe diese gerade darin, die konventionellen Moralvorstellungen alle abzuschütteln und zu versuchen, das Handeln der Menschen so wie es ist zu sehen.⁷⁴⁸ Shūsei habe sich in dieser Phase seines Schaffens vor allem darum bemüht, die Phänomene des Lebens unverfälscht und vorurteilslos wahrzunehmen. So gesehen sei der Naturalismus Tokuda Shūseis „noch naturalistischer“ als der der anderen zeitgenössischen *shizenshugi*-Autoren.⁷⁴⁹ Shūseis Naturalismus sei deshalb so konsequent, weil dieser Autor sich stets auf die gleiche Stufe stelle wie die Figuren, die er darstellt, und diese völlig objektiv beschreibe:

„Ganz gleich, um was für einen Charakter es sich handelte, Shūsei hat sich als Verfasser stets auf die gleiche Stufe gestellt wie der Charakter und, indem er diesem

⁷⁴⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 338.

⁷⁴⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 337-338.

⁷⁴⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 338.

⁷⁴⁸ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 339.

⁷⁴⁹ Ebenda: „*Shūsei no shizenshugi wa, dōjidai no shizenshugisha no shizenshugi yori mo, mottomo tettei shita shizenshugi de aru.*“ Im folgenden geht Hirotsu sogar so weit zu sagen, daß Shūseis Werk das „naturalistischste“ überhaupt sei („[...] *sekai no shizenshugisha no naka de, Shūsei wa mottomo tettei shita shizenshugisha de atta to itte sashitsukae nai de arō to omou*“ (auf deutsch: „Es spricht wohl nichts dagegen zu sagen, daß der Naturalismus Shūseis der naturalistischste von allen Naturalisten der Welt war.“).

Charakter folgt, das Leben so, wie dieser Charakter es sieht und empfindet, unverfälscht und objektiv erfaßt und sichtbar macht [...].⁷⁵⁰

Was Hirotsu hier umschreibt, ist als literarische Technik die konsequent durchgehaltene personale Erzählweise, bei der sich der Erzähler völlig hinter seine Figuren zurückzieht, so daß die Anwesenheit der Erzählerfigur dem Leser nicht bewußt wird, so als liege ein „erzählerloses Erzählen“ vor. An der Stelle seines Aufsatzes, an welcher Hirotsu erläutert, daß Shūsei in seinen Romanen mit den Figuren mitgehe und sich konsequent auf eine Stufe mit ihnen stelle, konstatiert er im Grunde – übereinstimmend mit den Erkenntnissen der neueren westlichen Literaturwissenschaft, ohne daß ihm dieser Fachbegriff bekannt gewesen wäre – daß die personale Erzählsituation besonders geeignet sei für den naturalistischen Roman. Auch Hirotsus Einschätzung, daß Shūsei ein besonders geschickter naturalistischer Erzähler sei, hängt mit der Feststellung zusammen, daß dieser Autor das erzähltechnische Mittel des personalen Erzählens perfekt beherrscht.⁷⁵¹ Dadurch, daß die Erzählerinstanz hinter seine Figur bzw. im Falle des multiperspektivischen personalen Erzählens hinter seine Figuren zurücktritt und quasi „verschwindet“, kann ein hoher Grad von Unmittelbarkeit erreicht werden, so daß – ähnlich wie bei der szenischen Darstellung im realistischen Drama – eine Illusion von Realität erzeugt wird. Damit kann der Autor der Forderung nach einer nicht subjektiv verfälschten Abschilderung der Realität in idealer Weise nachkommen.

Zu Beginn des dritten Kapitels des Aufsatzes⁷⁵² erklärt Hirotsu schließlich, was „Entwicklung“ und „Fortschritt“ bei einem Autor wie Tokuda Shūsei bedeutet:

„Er selber benutzt die geschickte Formulierung „Dichte des Werks“: Seine Literatur gewinnt an Tiefe nicht etwa durch eine Veränderung der sogenannten abstrakten Vorstellung vom Leben oder eine Konversion. Vielmehr erhöht er die Dichte seiner

⁷⁵⁰ Ebenda.

⁷⁵¹ In inhaltlichen Bereich läßt sich darüber hinaus noch die Wahl des Stoffes (Schilderung des Lebens von einfachen Menschen aus der Unterschicht) anführen – ein Kriterium, das Hirotsu ebenfalls nennt.

⁷⁵² Kapitel 3 beginnt auf S. 340.

Werke dadurch, daß er beim genauen ‚Lesen‘ des Lebens noch weiter in die Tiefe geht. Dies bedeutet im Falle Shūseis Fortschritt der Literatur.⁷⁵³

Sodann behandelt Hirotsu Shūseis Verhältnis zu Ibsen und stellt fest, daß Shūsei dessen Stücke im Grunde für banal hielt, auch wenn er anerkannte, daß sie dramentechnisch geschickt geschrieben waren.⁷⁵⁴ Ebenso wenig zeigt sich Shūsei von Autoren wie Balzac oder Tolstoj beeindruckt: Seiner Einschätzung nach handelt es sich bei den Werken der beiden Letztgenannten um Unterhaltungsliteratur (wobei Shūsei allerdings trotz dieser Klassifikation einräumt, daß Tolstojs Werke von hoher Qualität seien).⁷⁵⁵ Diese Einschätzung dürfte, so Hirotsu, darauf zurückzuführen sein, daß Tokuda Shūsei handlungsorientierte Romane sowie Romane, bei denen es um die Behandlung eines abstrakten Problems geht, nicht als kunstvoll erachtete.⁷⁵⁶ Er fügt hinzu, es sei zu bezweifeln, daß diese Einschätzung als fundiertes, objektives Urteil gelten kann und erläutert weiter, daß Shūsei nicht nur ausländische Autoren, sondern auch andere japanischen Autoren wenig schätze. Er, der nie ein großer Leser gewesen sei, habe auch Futabatei Shimei als trivial abgetan. Hirotsu weist darauf hin, daß er es für sinnvoll halte, einmal eine vergleichende Studie über den Realismus Tokuda Shūseis und den Realismus Futabatei Shimeis durchzuführen, verschiebt dies jedoch auf einen späteren Zeitpunkt. An dieser Stelle hält er lediglich vergleichend fest, daß Futabatei symbolisch für die Qualen der Intellektuellenschicht stehe, während Shūsei jemand sei, der mit dem Lebensgefühl des einfachen Volkes sympathisiere.⁷⁵⁷

Was Shūseis weiteren Weg als Schriftsteller betrifft, so konstatiert Hirotsu, daß dieser nach der Veröffentlichung seiner großen naturalistischen Romane *Arajotai*, *Arakure* und *Honryū*, die den ersten Höhepunkt seiner objektiven Erzählweise markierten, einige Jahre lang weniger bedeutende Werke geschrieben habe, in denen er mehr oder weniger sich selber nachahmte. Das Jahr 1924, in dem er die Erzählungen *Hana ga saku* 花が咲く („Eine

⁷⁵³ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 340.

⁷⁵⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 340-341.

⁷⁵⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 341-342.

⁷⁵⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 342.

⁷⁵⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 343. Vgl. auch Sakamoto Ikuo. „Hirotsu Kazuo no Tokuda Shūsei kan“. In: *Tokuda Shūsei zenshū*, Bd. 20 (zweite Lieferung). Tōkyō: Yagi shoten, S. 5.

Blume erblüht“) und *Furooke* 風呂桶 („Der Badezuber“) veröffentlichte, markiere jedoch eine Wende in der schriftstellerischen Entwicklung (eine Wende allerdings, so fügt Hirotsu gleich hinzu, die im Rahmen des konsequenten Entwicklungsweges Shūseis angesiedelt sei), insofern als diese Werke leichter und weicher erschienen als die erwähnten großen naturalistischen Romane und das subjektive Element nicht mehr ganz so konsequent ausgeschlossen werde.⁷⁵⁸ Für Tokuda Shūsei, so Hirotsu, habe „sich das Fenster der Subjektivität geöffnet.“⁷⁵⁹

„Bisher hat er seinen Gegenstand fest in den Blick genommen und, um diesem folgen zu können, die Subjektivität unterdrückt, doch nun ist er gelöst von derartigen steifen Bemühungen und Nachforschungen, betrachtet seinen Gegenstand von einer freieren Position aus und beschreibt ihn mit einem unbefangenerem Gefühl.“⁷⁶⁰

Dies ist für Hirotsu der Zeitpunkt, an dem Shūsei, der sich mühsam (*tobotobo to*) auf der Bahn des literarischen Establishments fortgeschleppt habe, auf einmal die neu hinzugekommenen „jungen Athleten“, d.h. die Nachwuchsautoren, überholte.⁷⁶¹

„Es hatte den Anschein, als hinke er schwerfällig (*noronoro to*) hinterher, doch hat er, der sich nicht aus seinem Laufrhythmus bringen ließ, auf der mehr als zehn Jahre der Taishō-Periode währenden Langstrecke sogar die nach ihm geborenen jungen Athleten überholt.“⁷⁶²

Hirotsu stellt fest, daß zu diesem Zeitpunkt der schlichte, reife Stil Tokuda Shūseis, der ein Produkt seiner natürlichen Entwicklung als Schriftsteller darstellte, moderne und neuer wirkte als der Stil der jungen Autoren, die darum wetteiferten, ihren Stil zu verschönern. Als Shūsei in seiner literarischen Entwicklung so weit gekommen war, gab es eine einschneidende Veränderung in seinem Leben, die sich unmittelbar auf sein schriftstellerisches Schaffen auswirkte: seine Ehefrau starb unerwartet. Im vierten Kapitel von *Tokuda Shūsei ron* er-

⁷⁵⁸ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 344.

⁷⁵⁹ Ebenda.

⁷⁶⁰ Ebenda.

⁷⁶¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 345.

⁷⁶² Ebenda.

örtert Hirotsu die Bedeutung dieses Todes für Shūsei, der mittlerweile in den Fünfzigern war und mit zahlreichen Kindern, die er zu ernähren hatte, allein zurückblieb, und die Beziehung, die Shūsei zu einem jungen Mädchen einging. In diesem neuen Lebensabschnitt schrieb Shūsei die unter dem Oberbegriff *Junko-mono* 順子もの („Junko-Erzählungen“) zusammengefaßten Werke, die von dem Kampf des alternden Schriftstellers mit den Begierden handeln, welche durch das junge Mädchen in ihm entfacht wurden. Shūsei, der bislang in seinen Werken eigene Gefühle und Meinungen kaum hatte durchscheinen lassen, machte nun erstmals seine Leidenschaften zum Gegenstand seines Schreibens und zeigte auch im persönlichen Umgang emotionales Engagement.⁷⁶³ Hirotsu bezeichnet dies als die Zeit, in welcher Shūsei, der dem Leben stets mit gelassener Ruhe gegenübergestanden hatte, sich zu nie gekannten Leidenschaften bekannte und sich kurzzeitig aus dem inneren Gleichgewicht bringen ließ.⁷⁶⁴ Bemerkenswert aber sei, so Hirotsu, daß Shūsei auch in dieser Zeit nie den realistischen Blick auf sich selber verloren habe. In all den Werken aus dieser Lebensphase erfasse er seine eigene Gestalt mit objektiver Distanz:

„Was ihn selbst betraf, so sahen seine Augen das, was sie sehen mußten, ohne etwas zu übersehen.“⁷⁶⁵

Zwar erscheine das junge Mädchen in den Erzählungen aus diesem Lebensabschnitt idealisiert, die männliche Hauptfigur aber, hinter der der reale Autor Shūsei steht, werde durchweg objektiv und realistisch gesehen, wobei Shūsei bei der Beurteilung seiner eigenen Handlungen und Verhaltensweisen keinerlei Nachsicht kenne.⁷⁶⁶

⁷⁶³ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S 347.

⁷⁶⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 348.

⁷⁶⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 348-349. Auf japanisch lautet dieser Satz: „*Jiko ni taishite wa sono me wa miru beki mono o chanto minogasazu ni miteiru no de aru.*“ Diese Formulierung ist sehr ähnlich wie jene, die Hirotsu in seinem Aufsatz *Sanbun seishin ni tsuite* verwendet: „*Jitto gaman shite reisei ni, minakereba naranai mono wa keshite minogasazu ni [...] dokomade mo sore o mitsumenagara, koraekoraete ikite ikō to iu seishin de arimasu.*“ (Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo).“ In: *HKZ*, Bd. 9, S. 275.

⁷⁶⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 349.

Später hat Shūsei mit größerem zeitlichem Abstand die Beziehung zu der jungen Frau noch einmal in seinem Werk *Kasō jinbutsu* thematisiert. Hirotsu stellt fest, daß die Schilderungen hier noch abgeklärter und objektiver seien und daß nun nicht mehr nur die eigene, Romanfigur gewordene Person, sondern auch die Gestalt des Mädchens, Objekt seiner Leidenschaften, unverfälscht dargestellt werde.⁷⁶⁷ Bemerkenswert sei ferner, daß der Verfasser sich jeglichen moralischen Urteils bezüglich der Verhaltensweisen der Charaktere enthalte; es gebe keine Verurteilungen und keine Verachtung; vielmehr sehe er die Handlungen und Verhaltensweisen der Figuren unverfälscht, so wie sie sind:

„[Shūsei] versucht, die Bedeutung [der Dinge] so, wie sie zutage tritt, zu erfassen, ohne voreilige Meinungen zu vertreten oder die Dinge mit engstirnigen Werturteilen in Kategorien zu pressen.“⁷⁶⁸

Ganz gleich, ob es sich um Verhaltensweisen handele, die vor der konventionellen Moral bestehen können, oder um solche, die man normalerweise vor anderen Menschen zu verstecken wünsche, Shūsei sehe sie so, wie er es für richtig hält, ohne sich von den allgemein gültigen Werturteilen oder Moralvorstellungen auch nur im geringsten beeinflussen zu lassen.⁷⁶⁹ Kapitel 5 des Aufsatzes bezieht sich in erster Linie auf biographische Sachverhalte: Hier erfaßt Hirotsu die schwierigen Lebensbedingungen Tokuda Shūseis nach dem Tod seiner Frau, sowohl in emotionaler als auch in materieller Hinsicht. Besonders in den späten Zwanziger und den frühen Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts habe Shūsei kaum Einnahmen durch die Schriftstellerei gehabt, da er in dieser von der Proletarischen Literaturbewegung dominierten Zeit nur wenige Werke in Zeitungen und Zeitschriften unterbringen konnte und auf der anderen Seite kaum Tantiemen aus älteren Werken bezog.⁷⁷⁰ Hirotsu stellt fest, daß es in Japan im 20. Jahrhundert vielen Schriftstellern so ergehe wie Shūsei: Im Alter müßten sie erleben, daß ihre Art von Literatur nicht mehr gefragt ist, fühlten sich durch die Medien und die sie umgebende Gesellschaft zurückgewiesen und versanken wegen ausbleibender Ein-

⁷⁶⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 349-350.

⁷⁶⁸ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 351.

⁷⁶⁹ Ebenda; vgl.: “[...] *Shūsei wa jibun no nattoku no iku yō ni shika sore o mite ikanai.*”

⁷⁷⁰ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 353.

nahmen in Armut.⁷⁷¹ Shūsei habe sich konsequent bemüht, trotz dieser widrigen Umstände den Mut nicht sinken zu lassen. Er habe auch Veröffentlichungsmöglichkeiten, die – wenn man seine bisher erbrachten Leistungen bedenkt – seiner eigentlich unwürdig wären, in aller Bescheidenheit genutzt und als neue Chance begriffen. Wie ein Jungautor habe er sich gesagt: „Von hier aus mache ich einen Neuanfang!“ und habe sich vorgenommen, seinen „brüchig gewordenen Naturalismus neu aufzubauen“ (*jibun no boroboro no shizenshugi o tatenaosu* 自分のぼろぼろの自然主義を建て直す).⁷⁷² Diese Aufrichtigkeit (*shōjikisa* 正直さ) und Unverdorbenheit (*jun'itsusa* 純一さ), so vermutet Hirotsu, habe es Shūsei ermöglicht, trotz allen Unglücks, das ihn während seiner langen Schriftstellerkarriere ereilte, immer wieder aufzustehen. Zudem erwähnt Hirotsu die große Ehrfurcht, die Shūsei stets vor der „Kunst“ gehabt habe, sowie seine bescheidene Haltung (*kensonsa* 謙遜さ) ihr gegenüber als einen Faktor, der es diesem Autor möglich machte, nicht aufzugeben und immer weiterzuschreiben.⁷⁷³

Shūsei erscheint als ein Mensch, der durch und durch „ernst“ ist und weder seine Liebschaften, noch das Alltagsleben, noch die Schriftstellerei, die Berufung und Beruf ist, auf die leichte Schulter nehmen konnte oder wollte. Auch in hohem Alter habe er jede auch noch so geringe schriftstellerische Arbeit ernstgenommen und seine ganze Kraft dafür eingesetzt, ebenso wie er jede Kritik, die an seine Arbeit herangetragen wurde, ernst genommen habe.⁷⁷⁴

Hirotsu schildert, wie sich ab 1933 Shūseis Situation als Autor wieder verbesserte. Angefangen mit *Machi no odoriba* 町の踊り場 („Die Tanzbühne der Stadt“) und *Shi ni shitashimu* („Dem Tod näherkommen“, beide 1933) bis hin zu *Kunshō* („Der Orden“, 1935) veröffentlichte Shūsei eine Reihe von kürzeren Erzählungen, die ihm erneut die Anerkennung der Leser und Kritiker einbrachten. Zugleich begann er auch, seinen Roman *Kasō jinbutsu* in Fortsetzungen zu veröffentlichen. Hirotsu berichtet weiter, daß Masamune Hakuchō

⁷⁷¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 354.

⁷⁷² Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 355.

⁷⁷³ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 355-356.

⁷⁷⁴ Vgl. Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 356 passim.

diese neuen Erzählungen Shūseis dahingehend kritisiert habe, daß es ihnen an Objektivität mangle und daß Shūsei sich dagegen heftig gewehrt habe.⁷⁷⁵ In seiner Replik habe Shūsei seinerseits Masamune Hakuchō angegriffen:

„Merkwürdig ist jedoch, daß die Werke Masamune Hakuchōs nicht nur kein bißchen objektiv sind, sondern daß von allen Figuren nur die bedrückende pessimistische Philosophie Hakuchōs allenthalben vertreten wird und daß nicht ein einziger lebendiger Mensch auftritt.“⁷⁷⁶

Die Heftigkeit von Shūseis Reaktion sei dadurch zu erklären, daß Shūsei hier Anfang der Dreißiger Jahre nach einer Veröffentlichungspause endlich wieder in den Druckmedien Fuß gefaßt hatte und seine Lebensgrundlage nicht durch ihm ungerechtfertigt erscheinende Kritik zerstören lassen wollte.⁷⁷⁷

Im sechsten Kapitel⁷⁷⁸ von *Tokuda Shūsei ron* geht Hirotsu auf Shūseis Erzählung *Shi ni shitashimu* ein, die in der Oktoberausgabe 1933 der Zeitschrift *Kaizō* veröffentlicht wurde.⁷⁷⁹ Immer wenn die Zeiten sich änderten, so Hirotsu, sehe es so aus, als sei in den Strudeln der Übergangszeit die Gestalt Tokuda Shūseis untergegangen, doch „sobald die Wellen sich gelegt hatten, bemerkte man, daß Shūsei unversehens den neuen Autoren hinterhergeeilt und, sich mühsam fortschleppend, (*tobotobo*) in seinem eigenen Tempo weitergegangen war.“⁷⁸⁰ Diese Erfahrung habe er, so Hirotsu, im Falle von Shūsei immer wieder gemacht. Hirotsu zeigt sich tief beeindruckt von *Shi ni shitashimu*, doch – so schreibt er – waren die meisten Kritiken, die im Folgemonat veröffentlicht wurden, negativ.⁷⁸¹ Daraufhin habe er

⁷⁷⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 356ff.

⁷⁷⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 358.

⁷⁷⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 359.

⁷⁷⁸ In der in der Version der Erstveröffentlichung wird dieses Kapitel irrtümlich als das „siebte“ bezeichnet. Das tatsächliche siebte Kapitel erscheint als das „achte“.

⁷⁷⁹ In diesem Teil des Textes verarbeitet Hirotsu seinen eigenen älteren Aufsatz *Shūsei no „Shi ni shitashimu“* („Shūseis ‚Dem Tod näherkommen‘“, veröffentlicht in: *Bungei shunjū*, November 1933), zum Teil sogar wörtlich.

⁷⁸⁰ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 360.

⁷⁸¹ Die einzige positive Kritik stammte von Hayashi Fumiko. Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 361.

sich entschlossen, ebenfalls eine Rezension zu schreiben, die er mit folgenden Worten begann:

„Ich las Tokuda Shūseis *Shi ni shitashimu* und dachte: ‚Mensch, ist das gut!‘ Mehr noch als während der Lektüre dachte ich dies ein, zwei Tage, nachdem ich die Lektüre beendet hatte, denn der Nachgeschmack, der sich einstellte, wurde immer besser.“⁷⁸²

Er habe, so Hirotsu, den Eindruck, daß die Subjektivität, die lange durch die absoluten Objektivitätsforderungen des Naturalismus unterdrückt gewesen war, sich nun befreit habe und zum Durchbruch gekommen sei. Nach der Lektüre empfinde man eine „Süße“ (Hirotsu spricht hier von *suwītonesu* スウイトネス), einen Wohlgeschmack auf der Zunge, wie er sich nach einem hervorragenden Essen einstelle.⁷⁸³ Shūsei habe in dieser Erzählung zu einem besonderen Stil gefunden, der durch jahrzehntelange Übung herausgebildet wurde – einen Stil, den Hirotsu mit dem selbstgeprägten Neologismus „erklärende Beschreibung“ (*setsumeī byōsha* 説明描写) umschreibt: Von der Form her handele es sich um Erklärung, doch von der Wirkung her betrachtet stelle man fest, daß es sich um konkrete Beschreibung handelt.⁷⁸⁴ Hierbei würden sowohl die Figuren als auch die Ereignisse unverfälscht und mit Tiefe und Profil dargestellt.⁷⁸⁵ Erzählt werde, so Hirotsu, nur das absolut Notwendige, und zwar in einem ganz natürlichen Ton. Auch wenn es sich um ein heikles Thema handele (wie etwa die Beziehung eines gealterten Schriftstellers zu dem bei ihm wohnenden jungen Mädchen), enthalte das Werk nicht die Spur eines moralischen Rechtfertigungsversuches und keinerlei Tendenz zu Selbstentblößung oder Exhibitionismus. Hirotsu lobt besonders, daß Shūsei in dem Werk keinerlei moralische Beurteilung der fiktiven Figuren und ihrer Handlungen und auch keine Verurteilung derselben nach herkömmlichen Moralmaßstäben vornimmt. Hier kommt wieder die sachliche Darstellung ermöglichende personale Erzählweise Shūseis zur Geltung. Die von Tokuda Shūsei auf diese Weise hervorge-

⁷⁸² Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 361.

⁷⁸³ Ebenda.

⁷⁸⁴ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 362.

⁷⁸⁵ Ebenda.

brachte Welt der Kunst, so Hirotsu, sei einzigartig und von niemandem sonst erreicht worden – eine Welt, die frei sei von abstrakten Normen oder ideologischen Fesseln und die Hirotsu eine „schöne Welt ohne Moral“ (*mudōtoku no utsukushii sekai* 無道德の美しい世界) nennt.⁷⁸⁶ Shūsei erscheine nicht nur in *Shi ni shitashimu*, sondern auch in den anderen Erzählungen der frühen 30er Jahre als warmherziger, stiller Beobachter, der niemanden mit moralischen Vorschriften einengt und niemanden verurteilt. Die Gemütsverfassung Shūseis, wie sie in diesen seinen Werken zum Ausdruck komme, sei mit den Worten „jenseits von Gut und Böse“ (*zen'aku no higan* 善悪の彼岸) treffend beschrieben.⁷⁸⁷ Hirotsu erläutert weiter, daß der Ausdruck „Jenseits“ nicht impliziere, daß Shūsei sich von der Realität entfernte habe. Vielmehr sei seine Haltung Ausdruck der „Bejahung des Lebens, so wie es ist, und der Liebe zum Leben, so wie es ist.“⁷⁸⁸ Shūsei protestiere fortwährend durch sein Werk gegen den „common sense“ und die herkömmliche Moral, nach der man Dinge in Kategorien einordne und verachte.⁷⁸⁹ Hirotsu zeigt sich tief beeindruckt von der großen inneren Freiheit, die Shūsei damit unter Beweis stellt. Für Shūsei gebe es keine Götzen. Götzen, die in der Gesellschaft verehrt werden, zerstöre er, ohne sie durch neue zu ersetzen.⁷⁹⁰

„Die Frage, wie es diesem erfahrenen Schriftsteller möglich war, sich in diesem Ausmaß zu befreien von allen nur erdenklichen herkömmlichen Begriffen (*gainen* 概念) und Kategorien (*hanchū* 範疇), und wie es ihm möglich war, ohne sich durch irgend etwas täuschen zu lassen, mit eigenen Augen die Wahrheit zu ergründen, weckt in mir tiefes Interesse und Erstaunen.“⁷⁹¹

Hier liegt der wichtige Kern des großen kritischen Aufsatzes Hirotsu Kazuos. Die innere Freiheit, die Hirotsu als charakteristisch für Tokuda Shūsei herausarbeitet, ermögliche diesem ein völlig unabhängiges Urteil, nicht nur in Bezug auf moralische Angelegenheiten,

⁷⁸⁶ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 363.

⁷⁸⁷ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 364.

⁷⁸⁸ Ebenda.

⁷⁸⁹ Ebenda.

⁷⁹⁰ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 365.

⁷⁹¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 364-365.

sondern auch in Bezug auf gesellschaftliche oder politische Angelegenheiten, und nicht nur innerhalb des literarischen Werkes, sondern auch im realen Leben. Dies ist es, was Hirotsu besondere Bewunderung abringt und was angesichts der politischen Verhältnisse im Japan der Dreißiger und Vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts besondere Bedeutung erlangt: Innere Freiheit und Unabhängigkeit des Urteils ermöglichen es, daß man sich auch unter einer Regierung mit totalitärem Herrschaftsanspruch nicht vereinnahmen läßt und bergen in sich das Potential zum Widerstand – ein Potential, welches Shūsei auch tatsächlich genutzt hat.⁷⁹²

Die innere Unabhängigkeit führt Hirotsu auf Shūseis besondere Haltung zurück: Shūsei betrachte die Dinge konsequent, indem er den Dingen folge, und er versuche, die Bedeutung der Dinge in den Dingen selbst zu ergründen. Dieser Weg

„[...] ist ruhig, unauffällig und erlaubt keinerlei Sprünge; auf diesem Weg wird man nicht eingebildet (*omoiagattari* 思い上がったり), zieht man keine übereilten Schlußfolgerungen (*ketsuron o isoidari* 結論を急いだり) und geht keine Kompromisse mit der eigenen scharfen Beobachtung ein. Vielmehr ist es ein Weg, der dadurch, daß Shūsei mit großer Ausdauer (*nagai nintai o motte* 長い忍耐を以て) Schritt für Schritt (*ippo ippo*) vorwärts gegangen ist, sich von selber geöffnet und ihn von selber bis zu diesem Punkt gebracht hat.“⁷⁹³

Diese Haltung, die Shūsei schon vor der Zeit des Naturalismus eigen gewesen sei, sei stets sein einziger Glaube (*shinkō* 信仰) gewesen. Dieser Weg, so Hirotsu weiter, habe sich Shūsei aufgrund der Tatsache geöffnet, daß er stets auf absolute Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit gebaut habe, eine Aufrichtigkeit, die dadurch gekennzeichnet ist, daß man sich nur überzeugen läßt durch Dinge, die einen wirklich überzeugen (*jibun no nattoku dekinai mono wa nattoku shinai* 自分の納得出来ないものは納得しない), und daß man Lügen und eitlen Tand mit ganzer Kraft von sich weist (*uso ya kyoshoku o kyokuryoku haijo suru* 嘘や虚飾を極力排除する).⁷⁹⁴ Shūsei sei in seiner Haltung ganz und gar nicht verhärtet. Er Sorge dafür, daß sich keine Kategorien oder Beurteilungsschemata festsetzen können und stelle sich den Phänomenen der Realität stets mit neuem, unbefangenen, vorurteilslosem Blick. So könne

⁷⁹² Vgl. Kapitel III.2 dieser Studie.

⁷⁹³ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 365..

⁷⁹⁴ Ebenda.

man feststellen, daß Tokuda Shūseis „Seele“ (*tamashii* 魂) bis zum Schluß jung geblieben sei.

Mit dieser wichtigen Erkenntnis zu Shūsei endet das sechste Kapitel des Aufsatzes. Hier liegt eindeutig ein Höhepunkt der Argumentation Hirotsu Kazuos. Das nachfolgende siebte Kapitel, das nach Shūseis Tod im Januar 1944 fertiggestellt wurde, hat eher den Charakter eines Epilogs, auch wenn dieser wiederum einen eigenen argumentativen Höhepunkt in sich birgt. Hier faßt Hirotsu zunächst die Meriten der Erzählungen Shūseis aus den Dreißiger Jahren – wobei er sowohl die oben genannten, autobiographisch geprägten Erzählungen als auch die *kyakkan shōsetsu*, die „objektiven Erzählungen“, die nichts mit den Lebensumständen des Autors zu tun haben, berücksichtigt – noch einmal zusammen. Im Anschluß daran geht er lobend auf das Alterswerk Shūseis, *Shukuzu*, ein (was den Höhepunkt dieses letzten Kapitels darstellt). Der Roman *Shukuzu* war Shūseis letztes Werk, das er im Alter von 71 Jahren schrieb. Nach Ansicht Hirotsus stellt es den absoluten Höhepunkt im Schaffen Shūseis dar. Hirotsu bezeichnet es als „ein wunderbares Meisterwerk, das den Zielpunkt der Entwicklung des literarischen Schaffens Shūseis deutlich macht.“⁷⁹⁵ Für Hirotsu ist tatsächlich dieser unvollendet gebliebene Roman die Vollendung des schriftstellerischen Weges Tokuda Shūseis. Der Roman handele vom Leben einiger junger Mädchen, die ziellos am Hafen von Hanayanagi herumschlendern und sei nichts anderes als „ein Panorama der Leidenschaft“ (*aiyoku no emaki* 愛欲の絵巻).⁷⁹⁶ Der Stoff ist, so gesehen, nichts Besonderes, doch betont Hirotsu, daß die Art der Darstellung außergewöhnlich sei: Grelle, auffallende Farbtöne werden ebenso vermieden wie eindeutige, kräftige Farben. Statt dessen setze der Autor stark verdünnte Farben für eine matte, verschwommene Zeichnung ein, und erreiche damit unvorstellbare Effekte – eine „beispiellose Eleganz.“⁷⁹⁷ Shūseis schon immer knapper, bündiger Stil sei in diesem letzten Werk noch bündiger, und er „verdichtet einen komplizierten Sinn in dem Raum zwischen den kurzen Wörtern.“⁷⁹⁸ Shūsei bediene sich hier einer vollen-

⁷⁹⁵ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 367.

⁷⁹⁶ Ebenda. Das Wort „*emaki*“, wörtlich „Bildrolle“, wird hier symbolisch für ein Medium gebraucht, das die Dinge vor dem Betrachter in anschaulicher Weise ausbreitet.

⁷⁹⁷ Ebenda.

⁷⁹⁸ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 368.

deten Technik der Andeutung, bei der er hinter den verwendeten Ausdrücken das, was er tatsächlich sagen möchte, durchscheinen lasse; diese Technik erscheine als Endpunkt einer langen, über fünfzig Jahre währenden Übung im Ausdruck.

Diese stilistische Analyse Hirotsus ist bedeutsam, mußte die Veröffentlichung von *Shukuzu* doch aufgrund der Intervention des Militärs vorzeitig eingestellt werden.⁷⁹⁹ Das Werk erschien der Obrigkeit angesichts der Erfordernisse der Zeit als zu trivial und unangemessen und folglich als ein Text, der geeignet schien, die Moral der Bevölkerung zu untergraben. Hirotsu stellt in seiner Analyse fest, daß dieser von den Militärs verbotene Text tatsächlich einen Doppelsinn enthielt und daß der Autor vieles zwischen den Zeilen vermittelte. In *Tokuda Shūsei ron* vermeidet Hirotsu es, den Grund für die Einstellung der Veröffentlichung von *Shukuzu* explizit zu nennen. Statt dessen bleibt er vage in der Formulierung:

„Dieses Werk konnte aufgrund bestimmter Umstände nicht weiter geschrieben werden und blieb schließlich unvollendet, was bedauerlich ist. Doch ist es kein Werk, in dem das größte Gewicht auf die Struktur gelegt wird, sondern eines, in dem der Autor die einzelnen Teile jeweils für sich lebendig werden läßt, so daß man es, auch wenn es nicht vollendet wurde, zur Genüge genießen kann.“⁸⁰⁰

Auffällig ist, wenn man sich die oben zitierten Auszüge aus *Tokuda Shūsei ron* näher ansieht, daß Hirotsu den letzten, verbotenen Roman nicht nur in den höchsten Tönen lobt („ein wundervolles Meisterwerk“, ein Werk von „beispielloser Eleganz“ usw.), sondern daß er darüber hinaus auch noch eine deutliche Empfehlung an seine Leser gibt, dieses Werk, auch wenn es nicht vollendet werden konnte, zur Hand zu nehmen, da es sich auch in unvollendetem Zustand „zur Genüge genießen“ lasse.

Hirotsu beendet seinen langen kritischen Aufsatz mit dem Hinweis darauf, daß Tokuda Shūsei, der im Alter von etwa sechzig Jahren einen Tiefpunkt in seinem Schriftstellerleben erfuhr und Schwierigkeiten hatte zu publizieren, seinen Vorsatz, einen Neuanfang zu machen und seinen „brüchig gewordenen Naturalismus“ wieder aufzubauen, im Alter von über

⁷⁹⁹ Sakamoto Ikuo. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 139.

⁸⁰⁰ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 367.

siebzig Jahren erfolgreich verwirklicht habe. Dabei habe er den Naturalismus entscheidend weiterentwickelt:

„Den Naturalismus, der als Literatur der Negation galt, hat Shūsei, indem er ihn ein halbes Jahrhundert lang immer weiter und weiter mit sich schleppte, durch seine unermüdlichen Anstrengungen schließlich zu dieser großen Literatur der Bejahung erhoben.“⁸⁰¹

Damit endet *Tokuda Shusei ron*. Wie Sakamoto Ikuo sagt, ist allein schon die Tatsache, daß Hirotsu im Sommer 1944, ein Jahr vor der Kapitulation, ein von der Obrigkeit verbotenes literarisches Werk in dieser Weise lobt, als mutiger Ausdruck des Widerstands zu werten⁸⁰²: Dies sei, so Sakamoto, „der gerade noch erlaubte Ausdruck eines ruhigen, aber heftigen Widerstandes [...]“.⁸⁰³ Darüber hinaus läßt sich jedoch auch feststellen, daß Hirotsu bei der Charakterisierung der Haltung Tokuda Shūseis zahlreiche Ausdrücke wieder aufgreift, die uns aus den Aufsätzen zum „Geist der Prosa“ bekannt sind, so z.B. wenn er erläutert, daß Shūsei nicht eingebildet war (*omoiagattari*), keine übereilten Schlußfolgerungen zog (*ketsuron o isoidari*) und seinen Weg mit großer Ausdauer (*nagai nintai o motte*) Schritt für Schritt (*ippoippo*)⁸⁰⁴ vorwärts ging. Auffällig ist weiterhin, wie zu Beginn des Kapitels über *Tokuda Shūsei ron* festgestellt, daß Hirotsu Eigenschaften wie Aufrichtigkeit, Treue zu sich selbst, konsequentes Festhalten an den eigenen Überzeugungen, Unerschütterlichkeit, gepaart mit Bescheidenheit und charakterlicher Stärke, die verhindert, daß man sein Fähnchen stets nach dem Wind hängt, besonders positiv hervorhebt. Tokuda Shūsei habe „auf seine unpräzise

⁸⁰¹ Hirotsu Kazuo. Op. cit., S. 369.

⁸⁰² Vgl. Sakamoto Ikuo. „Senjika no Hirotsu Kazuo“, S. 138.

⁸⁰³ Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 139.

⁸⁰⁴ Eine quantitative Auswertung der in *Tokuda Shūsei ron* für die Bewegungsart gebrauchten Adverbien hat ergeben, daß im gesamten Text der Ausdruck „*nokonoko*“ („unbeirrt“) mit sieben Nennungen am häufigsten vorkommt, gefolgt von „*tobotobo*“ („mühsam“; fünf Nennungen). Die Ausdrücke „*noro*“ („schwerfällig“) und „*ippo ippo*“ („Schritt für Schritt“) kommen jeweils zweimal vor, die Ausdrücke „*tokotoko*“ („gemächlich“) und „*potsuri potsuri*“ („langsam“, „Schritt für Schritt“) jeweils einmal. Für die Beschreibung von Shūseis Haltung werden die Ausdrücke „*kotsukotsu to*“ („unverdrossen, unermüdlich“; eine Erwähnung) und „*ikken shite*“ bzw. „*ikken shita*“ („konsequent“, zwei Erwähnungen) verwendet, so daß die Charakterisierung über die Adverbien insgesamt auf „langsam, ohne Eile, aber zielstrebig und konsequent“ hinausläuft.

Weise fortwährend unermüdlich weitergeschrieben“ und sei seinen eigenen, von Fremdbestimmung freien Weg gegangen. Vor dem Hintergrund der Zeitverhältnisse und vor dem Hintergrund der anderen, bereits besprochenen Aufsätze Hirotsus aus der Zeit des Fünfzehnjährigen Krieges ist offensichtlich, daß der Autor hier anhand eines literaturkritischen Textes eine Option aufzeigt, wie man unbeschadet, ohne seine Integrität zu verlieren, die schwierige Zeit von Krieg und Militarismus überleben kann. Zwischen den Zeilen steckt ein Aufruf zu Nonkonformität und absoluter Treue zu sich selbst – ein Aufruf allerdings, der keinen bestimmten ideologischen Weg als den „richtigen“ vorgeben möchte.

IV.3 Die erzählende Prosa (*shōsetsu*) aus der Kriegszeit

Von den erzählenden Texten (*shōsetsu*), die Hirotsu in den Jahren 1931-1945 veröffentlichte, wurden für die exemplarische Analyse zwei Werke der *jun bungaku* 純文学 („Reine Literatur“, „Hochliteratur“), die als repräsentativ gelten dürfen, ausgewählt. Beide Erzählungen haben ihre Eigenheiten und lassen sich nicht in gängige „Schubladen“ einordnen, doch läßt sich feststellen, daß die erste, *Chimata no rekishi* 巷の歴史, in Japan zu Hirotsus *kyakkan shōsetsu* („objektive Erzählungen“) gezählt wird, während die zweite, *Wakaki hi*, gewisse Affinitäten zu Hirotsus *watakushi shōsetsu* aufweist.⁸⁰⁵

IV.3.1 Die Erzählung *Chimata no rekishi*

IV.3.1.1 Vorbemerkung

Die Erzählung *Chimata no rekishi* („Eine Chronik einfacher Menschen“), erschienen in der Zeitschrift *Kaizō* im Januar 1940, wird in der japanischen Fachliteratur zu den sogenannten *keifumono* 系譜物 (auch: *keifu shōsetsu* 系譜小説; wörtlich: „Abstammungserzählungen“ oder „Genealogie-Erzählungen“) gezählt.⁸⁰⁶ Als charakteristisch für die Werkgruppe

⁸⁰⁵ Zu den Begriffen s. oben, Kap. III.1, S. 98f.

⁸⁰⁶ Vgl. Shibukawa Gyō. „Kaisetsu“. In: *HKZ*, Bd.2, S. 466, sowie Sakamoto Ikuo. „Hirotsu Kazuo – *shōsetsu no seikai*“. In: Hashimoto Michio / Sakamoto Ikuo / Terada Seiichi (Hrsg.). *Hirotsu Kazuo chosaku senshū*. Tōkyō: Kanrin shobō, 1998, S. 494; s. ferner: Sakamoto Ikuo. „'Wakaki hi' no seiritsu“, S. 54. Leider ließ sich in keinem literaturwissenschaftlichen Fachlexikon eine klare Definition der Genrebe-

der *keifumono* bei Hirotsu gilt, daß hier das Leben von Menschen aus dem einfachen Volk (sog. *shomin*) geschildert wird und daß dabei eine lebensstüchtige, energische Frau aus einfachen Verhältnissen im Mittelpunkt steht.⁸⁰⁷

Der Titel ist schwer zu übersetzen: *Rekishī* steht für „Historie“, „Chronik“, *chimata* (wörtlich: „Gasse“ oder „Viertel“) für den Lebensraum des einfachen Volkes. Gemeint ist also so etwas wie die „Chronik des Lebens einfacher Menschen“, wobei das Wort *rekishi* zum einen impliziert, daß Ereignisse über eine längere Zeitspanne hinweg aufgezeichnet werden, zum anderen wohl auch einen Hinweis auf die Erzählperspektive „von außen“ gibt, derer sich der Erzähler in diesem Werk konsequent bedient.

Formal ist der Text, der noch zu den *tanpen shōsetsu* 短編小説, den kurzen Erzählungen, zu zählen ist, in sechs kurze Kapitel von einer Länge zwischen vier und sieben Seiten gegliedert, die schlicht durchnummeriert sind. In der Fassung der Erstveröffentlichung umfaßt die Erzählung 34 Seiten. Die Erzählung wurde noch während des Jahres der Erstveröffentlichung in eine gleichnamige Erzählungssammlung aufgenommen.⁸⁰⁸

zeichnung *keifumono* nachweisen. Es handelt sich hierbei um eine der in der japanischen Literaturwissenschaft üblichen, rein inhaltlich bestimmten Genrebezeichnungen (vgl. z.B. *sararīman shōsetsu* サラリーマン小説 („Erzählungen über Firmenangestellte, ein Genre der Unterhaltungsliteratur der Nachkriegszeit), die für das Verständnis der Sache meist nicht allzu sehr weiterhelfen. Die Kategorisierung als *keifumono* im Falle von *Chimata no rekishi* ist darauf zurückzuführen, daß hier nicht nur das Leben einer Frau bis ins hohe Alter hinein, sondern auch das der Vertreter der zwei nachfolgenden Generationen zumindest in groben Zügen skizziert wird. So gesehen läßt sich durchaus von einer „Genealogie“ (*keifu* 系譜) sprechen. Der Ansatz einer allerdings auch nur implizit gegebenen Definition läßt sich aus einer Textstelle in Hashimoto Mitsuos *Hirotsu Kazuo* (Tōkyō: Meiji shoin, 1965, S. 130) herauslesen. Hashimoto schreibt hier über *Chimata no rekishi*: „Wie jedoch durch die Eingangsszene, die im Ton der Rückerinnerung gehalten ist, symbolisiert, verarbeitet diese Erzählung nicht die unmittelbare Wirklichkeit der Kriegszeit, sondern wurde verfaßt als eine jener „Genealogie-Erzählungen“ (*keifu shōsetsu*), wie sie damals in Mode waren.“ Aus dieser Bemerkung läßt sich folgern, daß ein Merkmal der *keifumono* die Situierung der Handlung in der Vergangenheit (in diesem Fall setzt die Handlung im Jahre 1897 ein) ist. Dies wäre ein Charakteristikum, das die *keifumono* mit den historischen Erzählungen (*rekishi shōsetsu* 歴史小説) verbindet.

⁸⁰⁷ S. Sakamoto Ikuo. „Hirotsu Kazuo – shōsetsu no sekai“, S. 494.

⁸⁰⁸ Hirotsu Kazuo. *Chimata no rekishi*. Tōkyō: Chūō kōron sha, August 1940, mit Buchschmuck von Kinoshita Takanori 木下孝則; hier umfaßt sie die Seiten 1 bis 54. Der Band enthält sieben weitere Erzählungen, jedoch keine von besonderer politischer Brisanz. Vgl. den Anhang zu dieser Studie, Kap. VII, „Liste der Veröffentlichungen von 1931 bis 1945“, unter dem Jahr 1940. Die Erzählung wurde in Band 2 der *HKZ* aufgenommen (Tōkyō: Chūō kōron sha, S. 368-391).

IV.3.1.2 Inhaltliche Analyse

In den ersten drei Zeilen wird dem Leser zunächst der Eindruck vermittelt, die Erzählung beginne *medias in res* mit der Beschreibung einer Szene auf einer Kinoleinwand: Ein schwarzer Punkt erscheint, der immer näher kommt und sich schließlich als berittener Soldat entpuppt, welcher schon bald die gesamte Fläche der Leinwand einnimmt; der Reiter salutiert, um dann wieder zu verschwinden.

Nun meldet sich die Stimme des Erzählers zu Wort, um zu erläutern, daß es solche einfache Szenen waren, mit denen das Kino (damals *katsudō shashin* 活動写真, „Bewegliche Bilder“ genannt) in Tōkyō seinen Anfang nahm. So wird klar, daß es sich bei der Eingangsszene um eine Art Einleitung handelt. Die in dem Erzählerkommentar angedeutete zeitliche Situierung des folgenden Geschehens wird im zweiten Absatz des Textes konkretisiert: Er wisse nicht genau, so der Erzähler, wann Kashima Onui 鹿島お縫 zum ersten Mal nach Tōkyō kam, doch sei es um das Jahr Meiji 30 (1897) herum gewesen, jene Zeit, in der das Lichtspielhaus Kinki-kan in Kanda allmählich begann, den Bürgern von Tōkyō westliche Kultur nahezubringen.

Kashima Onui – an dieser Stelle das erste Mal genannt – ist die Figur im Mittelpunkt der Erzählung, eine einfache Frau, aus Gifu (im Westen Japans) stammend, die Kashima Ichitarō 鹿島一太郎, einen im Rathaus von Nagoya beschäftigten niederen Beamten, geheiratet hat. Onui wird vom Erzähler als auffallend häßlich geschildert: Sie hat eine flache Nase, ein vorstehendes Kinn und verfügt über keinerlei weibliche Reize. Im Gegensatz dazu ist ihr Mann gutaussehend und hat Erfolg bei den Frauen.

Die eigentliche Erzählung setzt ein, kurz bevor Onui dreißig wird. Die Zeit in Nagoya nach der Eheschließung wird im dritten Absatz der Erzählung in einer Art Rückblick resümiert: Ichitarō bleibt oft über Nacht weg, es ist offensichtlich, daß er eine Mätresse hat. Nicht selten bringt er am Monatsende kein Gehalt mit nach Hause. Onui, die sich dessen bewußt ist, daß sie auf Männer – auch auf den eigenen Ehemann – nicht anziehend wirkt, nimmt die Seitensprünge hin wie ein unvermeidliches Übel und beschwert sich mit keinem Wort. Als ihr Mann nach Tadotsu, eine kleine Hafenstadt im Westen der Präfektur Kagawa, versetzt wird, hegt Onui zunächst die Hoffnung, daß sich sein Verhalten ändern wird, doch

bleibt alles beim alten. In der fremden Stadt fällt es Onui doppelt schwer, Nacht für Nacht alleine (und nicht selten umsonst) auf einen unzuverlässigen Ehemann zu warten, doch erträgt sie sein Verhalten weiterhin ohne zu murren. Sie erkennt, daß der nur durchschnittlich begabte Ichitarō keine große Karriere machen wird. Wenn er eines Tages in Rente geht, würde er zwar eine kleine Pension erhalten, doch würde diese nicht ausreichen, um einen ruhigen Lebensabend ohne finanzielle Sorgen verbringen zu können. So gelangt Onui zu der Überzeugung, daß sie selber etwas unternehmen müsse, um sich und Ichitarō eine Alterssicherung zu verschaffen. Sie beginnt, von ihrem kargen Lebensunterhalt regelmäßig etwas auf die hohe Kante zu legen. Fünf Jahre braucht sie, bis sie einen Betrag von 100 Yen gespart hat. Sobald sie diese Summe erreicht hat, bittet sie ihren Mann, nach Tōkyō gehen zu dürfen, um dort zu arbeiten. Ichitarō gibt – allerdings, wie es scheint, nur um die Form zu wahren – zu bedenken, daß es für eine Frau in ihrem Alter – Onui ist zu diesem Zeitpunkt bereits 35 und damit keineswegs mehr jung – schwer ist, sich alleine in der Hauptstadt über Wasser zu halten. Doch Onui ist fest entschlossen. Sie hat ihren Plan gut durchdacht: Sie verfügt sowohl über ein kleines Startkapital als auch über eine Anlaufstelle für die erste Zeit ihres Aufenthaltes in Tōkyō: Das Haus ihrer Stiefschwester Oseki お関 in Ichigaya. Als Ichitarō feststellt, daß Onui es ernst meint, fällt ihm „eine schwere Last von den Schultern.“⁸⁰⁹ Tatsächlich hat er eine intime Beziehung zu einer anderen Frau, die unzufrieden darüber ist, daß er sie nicht in sein Haus aufnimmt, und die deswegen ständig mit ihm streitet. Ichitarō befindet sich in einem Dilemma und weiß weder ein noch aus: Einerseits bringt er es nicht über sich, Onui zu verstoßen, andererseits hat er nicht den Mut, sich von seiner Mätresse zu trennen. Wenn nun Onui aus freien Stücken ginge, löste sich sein Problem gewissermaßen von selbst. So ist er erleichtert darüber, daß seine Ehefrau freiwillig aus dem Dreiecksverhältnis verschwindet. Er unterstützt Onuis Vorhaben, indem er ihr 20 Yen Reisegeld gibt.

In Tōkyō wohnt Onui zunächst bei ihrer Stiefschwester, die sie seit zehn Jahren nicht mehr gesehen hat. Oseki ist unangenehm überrascht von Onuis ausgeprägter Häßlichkeit und macht aus ihrer Verachtung gegenüber der älteren Stiefschwester keinen Hehl. Onui wird

⁸⁰⁹ Hirotsu Kazuo. *Chimata no rekishi*, S.136.

behandelt wie ein Dienstmädchen: Sie wird zum Einkaufen geschickt und muß auf Anweisung Osekis putzen und kochen, erhält dafür aber keinerlei Bezahlung. Onui läßt sich durch die unwürdige Behandlung nicht entmutigen. Durch das lange Zusammenleben mit Ichitarō, das ihr viel Selbstbeherrschung abverlangt hat, ist sie an alle Härten gewöhnt und führt ihre Arbeit ohne ein Wort der Klage aus. Während sie stumm ihre Tätigkeit in der Küche verrichtet, denkt sie intensiv darüber nach, wie sie in Tōkyō eine Arbeit finden könnte.

Doch dann erkrankt Onui an den Pocken, die gerade in Tōkyō kursieren. Sie wird in ein Isolationshospital eingeliefert und auf Sozialhilfebasis behandelt, da ihre Schwester nicht bereit ist, für die Behandlungskosten aufzukommen. Onui wiederum möchte sich um keinen Preis von den aus Tadotsu mitgebrachten 100 Yen trennen, über deren Existenz sie strengstes Stillschweigen bewahrt hat; sie betrachtet dieses Geld als unentbehrliches Startkapital für ihre zukünftige Tätigkeit, worin diese auch immer bestehen mag.

Dem Tode kann Onui entrinnen, doch ist sie, die von Geburt an häßlich ist, als sie das Krankenbett verläßt, durch die Pockennarben im Gesicht zusätzlich entstellt. Nach der Genesung kehrt Onui zur Schwester zurück, die sie weiterhin als Dienstmagd ausbeutet, ihr nun aber auch verbietet, vor den Gästen des Hauses zu erscheinen, da man „anderen Menschen ein solches Gesicht nicht zumuten“ könne.⁸¹⁰

Als eines Tages ein Geldverleiher das Haus der Schwester besucht, mißachtet Onui das Verbot, sich vor Gästen zu zeigen, bewußt, da sie glaubt, die Bekanntschaft mit einem Geldverleiher könne ihr später einmal nützen. So geht sie ins Empfangszimmer und begrüßt den Mann höflich, damit dieser sich ihr Gesicht merke.

Nach einem halben Jahr in Tōkyō hat Onui begriffen, auf welchem Gebiet sie als Unternehmerin eine Chance hätte: Es ist die Zeit nach dem Ersten Chinesisch-Japanischen Krieg⁸¹¹, in welcher der wirtschaftliche Aufschwung viele junge Leute in die Hauptstadt lockt, die hier ihr Studium aufnehmen wollen. Die Zahl der Studenten ist so groß, daß eine

⁸¹⁰ *Chimata no rekishi*, S. 138.

⁸¹¹ Der Erste Chinesisch-Japanische Krieg (*Nisshin sensō* 日清戦争) dauerte vom 1. August 1894 bis 17. April 1895; er endete mit der Unterzeichnung des Friedensvertrages von Shimonoseki.

große Wohnungsnot herrscht. So beschließt Onui, eine Pension (*geshuku* 下宿) zu eröffnen und Zimmer zu vermieten.⁸¹²

Da im Stadtteil Kanda die Zahl der von auswärts kommenden Studenten besonders hoch ist, pachtet Onui in Nishikichō am Ufer des Flusses Kandagawa ein Stück Land und beauftragt einen Zimmermann, mit dem Bau eines Hauses zu beginnen. Als der Zimmermann sieht, daß Onui nur über ein Kapital von 100 Yen verfügt, will er den Auftrag ablehnen. „Was kann man“, so fragt er Onui, „für 100 Yen schon groß bauen?“ Onui aber beharrt darauf, daß er mit dem Bau beginnen solle: „Dann stellen Sie eben nur die Pfeiler auf. Den Rest werde ich schon irgendwie selber bauen.“⁸¹³

So läßt der Zimmermann sich schließlich überreden; er beginnt mit dem Bau, obgleich er selber es für sinnlos hält. Sobald die Pfeiler und der Rohbau eines Daches stehen, begibt Onui sich zu dem Geldverleiher, den sie im Hause ihrer Schwester getroffen hat, und bittet ihn um einen Kredit von 300 Yen. Der aber hält sie nicht für vertrauenswürdig, sie wird barsch zurückgewiesen. Onui läßt sich durch die unfreundliche Behandlung jedoch nicht abschrecken. Tag für Tag stellt sich sie vor die Tür seines Hauses und bittet um einen Kredit. Schließlich greift sie zu einem drastischen Mittel: Sie setzt sich vor die Haustür und verkündet, nicht eher weggehen zu wollen, bis ihr der Kredit gewährt wird. Sie werde, wenn nötig, vor der Tür ausharren, bis sie sterbe. Einige Tage später wird ihre Beharrlichkeit belohnt: Der Geldverleiher denkt nur noch daran, wie er sich von dieser lästigen Person vor seiner Tür befreien kann und wirft Onui schließlich ein Bündel Scheine vor die Füße, mit der Auflage, endlich zu verschwinden.

Mit dem Geld geht Onui gleich zum Zimmermann und bittet ihn, das Haus fertig zu bauen. 200 Yen sieht sie für den Bau des Gebäudes vor, 100 Yen hebt sie für die Inneneinrichtung auf. So entsteht, zunächst in groben Zügen, ein zweistöckiges Haus mit 10 Zimmern.

Bis zu diesem Zeitpunkt hat Onui ihrer Schwester nichts von ihren Plänen gesagt. Nun, da das Haus fast fertig ist, zieht sie dort ein. Von morgens bis abends zerbricht sie sich

⁸¹² Hiermit beginnt das zweite Kapitel von *Chimata no rekishi*. Op. cit., S. 139.

⁸¹³ *Chimata no rekishi*, S. 140.

den Kopf darüber, wo sie das Geld für die Fertigstellung der Pension nehmen soll. Da kommt ihr der Zufall zu Hilfe: Ein mit Holz beladenes Schiff, das den Fluß Kandagawa entlangefahren kommt, hält in strömendem Regen bei schlechter Sicht vor ihrem Haus, der Kapitän erkundigt sich nach einer Adresse. Onui ergreift geistesgegenwärtig die Gelegenheit beim Schopfe und teilt dem Kapitän mit, dies sei die Adresse, die er suche. Das Holz wird abgeladen. Onui läßt sofort den Zimmermann kommen, der gleich mit den Bauarbeiten fortfährt.

Vier Tage später kommt der Inhaber einer Holzhandlung, um sich bei Onui für die Unannehmlichkeiten zu entschuldigen, die durch die Lieferung des Holzes an die falsche Adressen entstanden seien. Zu seiner Überraschung aber teilt Onui ihm mit, das Holz sei bereits für den Bau ihrer Pension verwendet worden, sie werde die Kosten später erstatten. Erst als der Zimmermann sich für Onui einsetzt und erklärt, er sei bereit, für sie zu bürgen, willigt der Holzhändler widerstrebend ein. Ebenso wie zuvor der Zimmermann ist auch der Holzhändler als typischer Einwohner von Edo (*edokko* 江戸っ子) von Onuis Tollkühnheit und Verwegenheit so beeindruckt, daß er sich dazu entschließt, ihr zu helfen.

So wird das Haus schließlich fertig. Mit den 100 Yen, die ihr noch geblieben sind, besorgt Onui Reisstrohmatten. Sobald ein Zimmer bezugsfertig ist, vermietet sie es. Mit den Mieteinnahmen kauft sie Reisstrohmatten für weitere Zimmer.

Als bekannt wird, daß Onuis Pension eröffnet worden ist, wendet sich der Geldverleiher, der sie zuvor abgewiesen hat, mit dem Angebot an sie, ihr noch mehr Geld zu leihen: Er hat erkannt, daß Onui, die durch ihre Beharrlichkeit quasi aus dem Nichts eine Pension geschaffen hat, überaus geschäftstüchtig ist. „Geld“, so erklärt er der erstaunten Onui, „erweist seinen Nutzen erst, wenn es von jemandem wie Sie gebraucht wird.“⁸¹⁴ So kann die Pension innerhalb eines Jahres auf das Doppelte vergrößert werden. Drei Jahre später werden aus den 20 Zimmern 40. Schon bald ist Onuis „Kashimaya“ eine der bekannteren Pensionen in Kanda.

Nun holt Onui, inzwischen vierzig geworden, ihren Ehemann, von dem sie knapp sechs Jahre getrennt war, nach Tōkyō. Ichitarō, der die ganzen Jahre mit seiner Freundin

⁸¹⁴ *Chimata no rekishi*, S. 146.

Oyoshi およし zusammengelebt hat, hat seine frühere Spannkraft und Energie verloren. Mit seinen 52 Jahren ist er ein alter Mann, der seit zwei Jahren von einer kargen Rente und den gelegentlichen Geldsendungen Onuis lebt. Ichitarō zieht zusammen mit Oyoshi ins „Kashimaya“. Onui, die ihrem Mann gegenüber keine Liebe mehr empfindet, nimmt Ichitarōs Mätresse anstandslos in ihrem Haus auf. Motiviert wird Onui zu diesem Verhalten weniger durch reines menschliches Mitgefühl (*ninjō* 人情) als durch eine Art Trotz (*iji* 意地): Sie hat sich früher einmal geschworen, ihrem Mann einen ruhigen Lebensabend zu verschaffen, und nun möchte sie vor sich selbst beweisen, daß sie Wort hält.

Onui ist nun auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit und strotzt nur so vor Tatendrang. Sie verfügt über einen Unternehmergeist, der – so der Erzähler – eines Mannes würdig wäre.⁸¹⁵ Ihre kühnen Aktienspekulationen treffen ins Schwarze, allmählich gelangt sie zu Reichtum. Ungeachtet ihrer Häßlichkeit strahlt sie nun die für eine Pensionschefin erforderliche natürliche Würde und Autorität aus und wird von ihren Bediensteten respektiert.

Sowohl Oyoshi als auch Ichitarō fühlen sich von Onui eingeschüchtert, was dieser ein Gefühl der Befriedigung verschafft. Nachdem Ichitarō und Oyoshi einen Monat im „Kashimaya“ gewohnt haben, mietet Onui für sie ein Haus im Stadtteil Ushigome, wo sie ungestört zusammenleben können.

Zu dieser Zeit zieht ein etwa 30jähriger Abkömmling einer Daimyō-Familie aus Mitteljapan, Katagiri Hakamaro 片桐博磨, ins „Kashimaya“ ein. Er zahlt die Miete von sechs Monaten im voraus, um dann nie mehr einen Cent zu zahlen. Er geht keiner geregelten Arbeit nach, ist aber gutaussehend und sympathisch. Er wird als ein sehr vornehm wirkender Mann geschildert, dem man ansieht, daß es ihm als Kind an nichts gemangelt hat. Als Onui sich schließlich eines Abends in das Zimmer Hakamaros begibt, um vier säumige Monatsmieten anzumahnen, kommt es zu einer intimen Beziehung zwischen beiden. Fortan lebt Hakamaro im „Kashimaya“ auf Onuis Kosten. Solange ihr Mann noch lebt, hält Onui sich zurück. Doch als Ichitarō im Alter von 55 Jahren stirbt, braucht sie auf niemanden mehr Rücksicht zunehmen. Oyoshi schickt sie mit einer Abfindung in die Heimat zurück. Sie erklärt öffentlich, sie habe Hakamaro als Adoptivsohn angenommen, weil sie keine Nach-

⁸¹⁵ *Chimata no rekishi*, S. 149.

kommen habe, und läßt ihn von den Bediensteten als *wakadanna* 若旦那 („Junger Herr“) anreden. Hakamaro wiederum redet Onui mit *okkasan* おっかさん („Mutti“) an. Auf diese Weise setzen sie ihre Beziehung fünf Jahre lang fort.

Als Onui 50 wird, wird ihr der große Altersunterschied zu ihrem Liebhaber richtig bewußt. Sie befürchtet, ihn zu verlieren. Um zu erreichen, daß er in ihrer Nähe bleibt, verheiratet sie ihn mit einer jungen Frau. Als diese jedoch in Erfahrung bringt, wie das Verhältnis zwischen Onui und ihrem Adoptivsohn wirklich beschaffen ist, trennt sie sich wieder von Hakamaro, zumal auch Onui ihre Eifersucht nicht hat verbergen können. Dies ist der Anlaß für den ersten großen Streit zwischen Onui und Hakamaro, bei dem beide nicht nur verbal ausfallend, sondern auch handgreiflich werden. Rasch jedoch versöhnen sie sich wieder. Danach wird allerdings das Gesinde immer wieder Zeuge ähnlicher Auseinandersetzungen.

Nun, da er eine Patronin gefunden hat, kehrt Hakamaro zu seinem früheren Lebensstil zurück: Wie er sich in seiner Jugend auf Kosten der Eltern vergnügt hat, vergnügt er sich nun auf Kosten Onuis. Er bedient sich nach Belieben aus Onuis Tresor. Tagelang bleibt er weg, um mit Freunden Nächte durchzuspielen, und kehrt dann mit hohen Spielschulden nach Tōkyō zurück.

Erst die siebte Braut Hakamaros, Kimiko 喜美子, zeigt sich angesichts des Verhältnisses zwischen Ehemann und Schwiegermutter nicht schockiert; sie, die bereits einmal geschieden ist, möchte ihre zweite Ehe auf keinen Fall scheitern lassen und tut so, als merke sie nichts.⁸¹⁶ Hakamaro ist zu diesem Zeitpunkt bereits 40, Kimiko 27 Jahre alt.

Kimiko ist eine willensstarke und gebildete Frau, die die höhere Schule für Mädchen (*jogakkō* 女学校) absolviert hat. Sie erkennt nicht nur, daß es für ihre Ehe das Beste ist, getrennt von Onui zu leben, sie sieht auch die Notwendigkeit, sich finanziell von Onui unabhängig zu machen und für die Zukunft vorzusorgen. Tatsächlich hat Onui, die Hakamaro als ihren Adoptivsohn bezeichnet, niemals Anstalten gemacht, seinen Familiennamen zu ändern und ihn in ihr Familienregister eintragen zu lassen. Juristisch gesehen sind sie also nach wie vor nicht verwandt. Mit Geld, das sich das Ehepaar von Onui borgt, eröffnet es einen Laden für westliche Waren in Ogawachō, was sich nun, in der Taishō-Zeit (1912-1926), als einträg-

⁸¹⁶ Hiermit beginnt das vierte Kapitel der Erzählung. Op. cit., S. 153.

liches Gewerbe entpuppt. Kimiko arbeitet fleißig und zuverlässig und zahlt die Schulden an Onui nach und nach zurück. Da Kimiko ihrem Mann echte Zuneigung entgegenbringt und über seine Schwächen großzügig hinwegsieht, ist die Ehe harmonisch. Ihre beiden Kinder, ein Junge und ein Mädchen, nennen sie Hirotarō 博太郎 und Miyuki ミユキ.

Als das durch den Ersten Weltkrieg in Europa verursachte Konjunkturhoch einer Baisse weicht, kann sich der Laden in Ogawachō nur schwer behaupten. 1923 wird er bei dem großen Kantō-Erdbeben völlig zerstört, so daß die Familie nun ohne Lebensgrundlage ist. Hakamaro, der zunächst Frau und Kinder vor den Bränden in Sicherheit bringt, macht sich gleich darauf auf die Suche nach Onui, in der Absicht, sich von ihr bei einem Neuanfang helfen zu lassen.

Zusammen mit Onui findet die Familie Katagiri Zuflucht auf dem Gelände des Friedhofs von Aoyama, in einem kleinen Häuschen, welches Onui ausgesucht hat, da sie hier in der Nähe des Grabes ihres Mannes Ichitarō ist.⁸¹⁷ Mittlerweile über sechzig, schwelgt Onui in sehnsüchtig verklärten Erinnerungen an Ichitarō. Die Zeit mit ihm kommt ihr nun wunderschön vor. Sie spürt, daß sie alt geworden ist, und hat keinerlei Energie, ihre völlig abgebrannte Pension am Ufer des Kandagawa wieder aufzubauen. Sie kauft sich ein kleines Haus im Tōkyōter Stadtteil Shibuya, um dort ein zurückgezogenes Leben zu führen.

Die Familie Katagiri versucht, sich mit einem neu eröffneten Geschäft über Wasser zu halten, was mehr schlecht als recht gelingt. Zwei Jahre nach dem Erdbeben erbt Kimiko ein kleines Theater in Asakusa von einem Onkel, der keine Nachkommen hat. Kimiko und Hakamaro übernehmen das Theater, das auf Hakamaro umgeschrieben wird. Sie stürzen sich mit Feuereifer auf die neue Aufgabe und sind, nicht zuletzt wegen Kimikos geschickter Verwaltung und ihrer gut durchdachten Programmgestaltung, erfolgreich in der neuen Branche.

Hakamaro aber beginnt nun ein Verhältnis mit der Tochter des Hauptpriesters eines berühmten Tempels aus der Nachbarschaft, Ochiyo お千代, und zieht mit ihr nach Sugamo. Kimiko ist gezwungen, das Theater alleine weiterzuführen. Onui, der Kimikos Tüchtigkeit schon immer ein Dorn im Auge gewesen ist, läßt sich bei Kimiko nicht blicken.

⁸¹⁷ Hiermit setzt das fünfte Kapitel der Erzählung ein. Op. cit., S. 158.

Kimiko ist nun völlig auf sich allein gestellt, doch ist sie überzeugt, Hakamaro werde irgendwann zu ihr zurückkommen, nicht zuletzt, da die beiden Kinder bei ihr leben. Doch als sie eines Tages mit Herzkrämpfen zusammenbricht und nach Hakamaro schickt, kommt dieser nicht, wie sie erwartet hatte, zu Hilfe. Der Arzt, den sie kommen läßt, spritzt ihr – wie sich später herausstellt, mit Absicht – anstelle des Schmerzmittels ein starkes Betäubungsmittel, woraufhin sie in eine Art Koma fällt. Unbekannte Männer tauchen auf, die sie – ihre Hilflosigkeit ausnutzend – in ein Irrenhaus zu bringen versuchen. Als Hirotarō, ihr Sohn, gegen dieses Vorgehen protestiert, zeigen die Männer eine schriftliche Diagnose des Arztes vor, auf der steht, Kimiko leide an „vorzeitiger geistiger Demenz.“⁸¹⁸ Nur mit Hilfe von jungen Männern aus der Nachbarschaft, die sich zu einer körperlichen Auseinandersetzung bereit zeigen, kann verhindert werden, daß Kimiko in bewußtlosem Zustand in eine Anstalt gebracht wird.

Später berichtet Kimiko ihrem Mann in einem Brief davon, doch reagiert dieser darauf nicht. So wird klar, daß Hakamaro der Drahtzieher hinter dem Anschlag war. Ein halbes Jahr später kommt ein Gerichtsvollzieher zum Theater und beschlagnahmt die Einrichtung im Namen Onuis: Diese hat einen Prozeß gegen Hakamaro gewonnen, der ihr einen großen Geldbetrag schuldet. Sie läßt sich das Theater für die Tilgung dieser angeblich über Jahre angesammelten Schulden geben. Tatsächlich hat Onui diesen Prozeß auf Hakamaros Wunsch hin angestrengt: Da Ochiyo, Hakamaros Freundin, das Theater haben möchte, hat sie nach einem Weg gesucht, es Kimiko wegzunehmen.

So trennt sich Kimiko schließlich von Hakamaro, der ihr eine Abfindung von 1000 Yen zahlt.⁸¹⁹ Mit diesem Geld mietet Kimiko ein kleines Haus im Stadtteil Honjo und eröffnet einen Mah-Jongg-Club, den sie, nun kränklich, nur mit Hilfe der beiden Kinder betreiben kann.

Drei Jahre später stirbt Hakamaro. Auf diese Nachricht hin verschlechtert sich Kimikos Gesundheitszustand schlagartig. Offenbar liebt sie ihn noch immer. Als er sieht, daß seine Mutter nicht mehr lange leben würde, bittet Hirotarō Onui, an Kimikos Sterbebett zu

⁸¹⁸ *Chimata no rekishi*, S. 161.

⁸¹⁹ Dies ist der Anfang des sechsten und letzten Kapitels von *Chimata no rekishi*. Op. cit., S. 163.

kommen und sich dafür zu entschuldigen, daß sie die Beschlagnahmung des Theaters veranlaßt hat. Er wolle, so Hirotarō, daß seine Mutter ohne Gram im Herzen sterben kann. Onui, mittlerweile 74 Jahre alt, läßt sich überreden und ist an Kimikos Sterbebett sogar zu Tränen gerührt. Sie versöhnen sich, und am darauffolgenden Tag stirbt Kimiko im Alter von 50 Jahren.

Hirotarō, inzwischen siebzehn und offenbar ebenso arbeitsam und geschäftstüchtig wie seine Mutter, erreicht, daß Onui ihm eine Vollmacht ausstellt, mit der er einen Prozeß gegen Ochiyo führen kann, um das Theater, welches seine Mutter geerbt hatte, wieder in seinen Besitz zu bringen. Der Rechtsanwalt, der ihn dabei unterstützt, ist ein Mann, der als Student im „Kashimaya“ logiert und der auch Hakamaro gekannt hat. Er gibt nun – und damit endet die Erzählung – sein Bestes für Hirotarō.

IV.3.1.3 Aspekte der formalen Analyse

Im folgenden wird zunächst das Zeitgerüst der Erzählung *Chimata no rekishi* unter Rückgriff auf die Kategorien „Erzählzeit“ und „erzählte Zeit“ untersucht.⁸²⁰ Unter „Erzählzeit“ ist die Zeit zu verstehen, die man benötigt bzw. die aufgewendet wird, um einen Sachverhalt zu erzählen: Die „erzählte Zeit“ bezeichnet die dargestellte Zeitspanne, d.h. die Zeit, über welche im Werk erzählt wird.⁸²¹

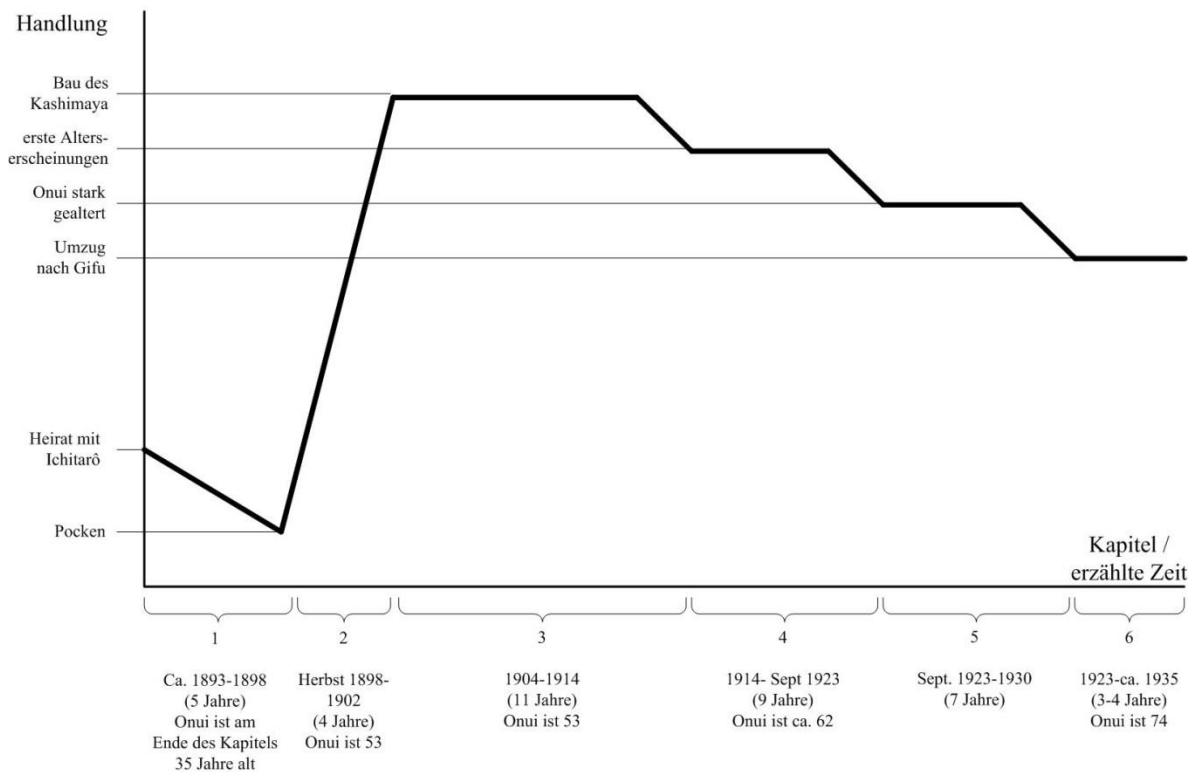
Chimata no rekishi weist ein extrem hohes Erzähltempo auf, welches aus der Diskrepanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit resultiert: Auf knapp 34 Seiten wird eine Zeitspanne von ca. 45 Jahren abgehandelt, wobei das Leben von Angehörigen dreier Generationen (Onui und Ichitarō; Hakamaro und Kimiko; Hirotarō und Miyuki) geschildert wird.⁸²² Die erzählte Zeit läßt sich anhand der wiederholten Altersangaben zu den auftretenden Figu-

⁸²⁰ S. Lämmert, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1983 (¹1955), S. 32 passim.

⁸²¹ Ebenda. S. auch Schweikle, Günther und Schweikle, Irmgard (Hrsg.). *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984, S. 132 (s.v. „Erzählzeit“).

⁸²² Vgl. die graphische Darstellung des Handlungsverlaufs in *Chimata no rekishi* auf S. 242. Die Graphik erhebt keinen Anspruch auf mathematische Exaktheit. Sie stellt lediglich ein Hilfsmittel dar, um den Handlungsverlauf, gemessen am Schicksal der Protagonistin, auf einen Blick zu erfassen.

ren sowie anhand der zahlreichen, vom Erzähler in den Text eingestreuten expliziten Zeitan-
gaben weitgehend rekonstruieren: In Kapitel 1 gibt der Erzähler das 30. Jahr Meiji (1897) als
die ungefähre Zeit an, zu der Onui nach Tōkyō geht. Davor hat die Protagonistin fünf Jahre
lang mit Ichitarō in Tadotsu gelebt, und auch die Zeit in Nagoya unmittelbar nach der Heirat
wird in einem Rückblick⁸²³ erwähnt, wengleich nicht klar ist, wie lange diese Phase im Le-
ben Onuis währte. Die erzählte Zeit beginnt somit ca. 1893 oder – rechnet man die Retro-
spektive mit ein – sogar noch etwas früher. Als Onui nach Tōkyō geht, ist sie 30 Jahre alt.
Als die Geschichte endet, ist sie 74:



Hirotarō's Alter, der zur Zeit des großen Kantō-Erdbebens von 1923 fünf Jahre alt ist, wird
am Ende der Geschichte mit 17 angegeben. Hier wird deutlich, daß der Autor bei der Gestal-
tung des Zeitgerüsts der Erzählung nicht ganz konsequent war: Geht man vom Alter des
Jungen aus, liegen zwischen dem Ende der Erzählung und dem Zeitpunkt, an dem das

⁸²³ *Chimata no rekishi*, Kap. 1, S. 135.

Kantō-Erdbeben – beschrieben im vierten und fünften Kapitel – sich ereignete, 12 Jahre. Demnach wäre Onui zur Zeit des Erdbebens 62 Jahre alt gewesen. Rechnet man von 1923 zurück bis zum Jahr 1897, so müßte Onui bei ihrem Weggang aus Tadotsu nicht 30, sondern bereits 36 Jahre alt gewesen sein. Die Widersprüche treten auch deutlich zutage, wenn man versucht, das Jahr zu rekonstruieren, in welchem die Handlung endet: Legt man Onuis Alter (so wie es vom Erzähler berichtet wird) sowie die Tatsache zugrunde, daß sie 1897/98 nach Tōkyō ging, ist das Ende der Erzählung etwa auf das Jahr 1942 anzusetzen. Orientiert man sich jedoch am Alter Hirotarōs, endet die Geschichte etwa 1935.⁸²⁴

Auffällig ist, daß das Erzähltempo zwischen den Kapiteln 2 und 5 besonders hoch ist. Im ersten Kapitel, das etwa die Zeit zwischen 1893 und 1898 abdeckt, wird noch relativ ausführlich erzählt, auch gibt es den bereits erwähnten, mehrere Jahre zurückreichenden Rückblick, der dazu dient, dem Leser für das Verständnis der Hauptfigur wesentliche Informationen zu nachzuliefern. Die fünf Jahre, die Onui benötigt, um ihr Startkapital für den Neuanfang in Tōkyō zusammenzusparen, werden gerafft dargestellt.⁸²⁵ Kapitel 2 behandelt die etwa vier Jahre von Herbst 1898 bis 1902, wobei die Ereignisse des Herbstes 1898 (der Bau der Pension) ausführlich geschildert und die vier Jahre, in denen die Pension sich vergrößert, stark gerafft dargestellt werden. Im letzten Absatz des 2. Kapitels heißt es: „So wurde die Pension, die zu Anfang nur zehn Zimmer umfaßte, innerhalb eines Jahres auf etwa das Doppelte vergrößert. [...] Und weitere drei Jahre später war die Pension erneut auf das Doppelte angewachsen.“⁸²⁶ Das Kapitel 3 beschreibt ungefähr die Zeit zwischen 1904 und 1914, also eine Spanne von 10-11 Jahren. Zu Beginn des Kapitels heißt es, der Russisch-Japanische Krieg habe begonnen.⁸²⁷ Relativ ausführlich wird die Person Hakamaros beschrieben, ebenso der Beginn der Beziehung zwischen Hakamaro und Onui. Sobald diese etabliert ist, erfolgt wieder eine starke Raffung, indem fünf Jahre in einem kurzen Satz zusammengefaßt

⁸²⁴ Es ist anzunehmen, daß letztgenanntes Jahr als Endpunkt der Handlung intendiert war, bedenkt man, daß die Erzählung 1940 geschrieben wurde.

⁸²⁵ S. *Chimata no rekishi*, S. 135, dritter Absatz.

⁸²⁶ *Chimata no rekishi*, S. 146-147.

⁸²⁷ *Chimata no rekishi*, S. 147. Der Russisch-Japanische Krieg (*Nichiro sensō* 日露戦争) dauerte von 8./9. Februar 1904 bis zum 5. September 1905; er endete mit der Unterzeichnung des Vertrages von Portsmouth.

werden.⁸²⁸ Gegen Ende des Kapitels wird erwähnt, daß Hakamaro, der bei seinem Einzug ins „Kashimaya“ 30 Jahre alt war, nun 40 ist.

Die in Kapitel 4 beschriebene Zeit ist nur unwesentlich kürzer als die erzählte Zeit des vorausgehenden Kapitels: Hier sind es 9 Jahre, die auf viereinhalb Druckseiten behandelt werden, und zwar die Zeit von 1914 bis zum 1. September 1923, dem Tag des Kantō-Erdbebens. Zu Beginn des Kapitels erfolgt eine ausführliche Vorstellung Kimikos sowie eine Schilderung der Schritte, die sie unternimmt, um ihr gemeinsames Leben mit Hakamaro aufzubauen. Als sie ihr Geschäft eröffnet, hat „die Taishō-Zeit [bereits] seit einigen Jahren angefangen“⁸²⁹; kurz darauf wird der Wirtschaftsaufschwung erwähnt, der infolge des Ersten Weltkriegs in Japan einsetzte. Somit ist klar, daß hier die Jahre zwischen 1914/15 und 1918 gemeint sind. Das fünfte Kapitel setzt direkt nach dem Erdbeben von 1923 ein. Zwei Jahre, so heißt es in der Raffung, habe es gedauert, bis die Stadt insgesamt sich von der Katastrophe erholt hatte.⁸³⁰ Dann erbt Kimiko das Theater. Wie sich am Alter der Kinder Kimikos ablesen läßt, erfolgt die Beschlagnahmung desselben um das Jahr 1931. In Kapitel 6 ist die Zeitspanne, über die berichtet wird, wieder etwas kürzer: Es handelt sich um die ca. drei Jahre zwischen 1931/32 und 1935.

Durch die Betrachtung des Zeitgerüsts der Erzählung wird deutlich, daß der Autor hier einen Stoff, der für einen langen Roman geeignet gewesen wäre, in die Form einer relativ kurzen Erzählung gepreßt hat. Dies führt notwendig zu einer komprimierten Darstellungsweise, die sich zum einen in den expliziten Raffungen wie der bereits erwähnten zu Ende des zweiten Kapitels⁸³¹, zum anderen – wie im folgenden näher ausgeführt werden wird – in der Technik der Figurencharakterisierung sowie in der Behandlung von Raum und Atmosphäre zeigt.

⁸²⁸ *Chimata no rekishi*, S. 151.

⁸²⁹ *Chimata no rekishi*, S. 155.

⁸³⁰ *Chimata no rekishi*, S. 159.

⁸³¹ *Chimata no rekishi*, S. 146-147.

Bei der Betrachtung der Raumdarstellung fällt auf, daß in *Chimata no rekishi* auf eine ausführliche Beschreibung des Raumes, in der die Handlung situiert ist, ebenso verzichtet wird wie auf die Evozierung einer bestimmten, die Fabel tragenden Stimmung oder Atmosphäre. Während Landschafts- oder Ortsbeschreibungen völlig fehlen, findet das Wetter immerhin an zwei Stellen knappe Erwähnung, nämlich in Kapitel 2, an der Stelle, an welcher Onui sich in ihrem noch nicht ganz fertig gebauten Haus einquartiert⁸³², und an der Stelle, an der das mit Holz beladene Schiff den Fluß entlanggefahren kommt.⁸³³ Im erstgenannten Fall dient die Erwähnung von Wettererscheinungen der jahreszeitlichen Situierung des Geschehens und sowie dazu, die psychische Stärke Onuis zu unterstreichen, im zweitgenannten Fall dazu, die Episode mit dem an die falsche Adresse gelieferten Holz ein wenig plausibler erscheinen zu lassen, indem dem Leser nahegelegt wird, sich die Desorientierung des Schiffskapitäns mit dem zu diesem Zeitpunkt herrschenden schlechten Wetter zu erklären.

Was die Einführung der Personen betrifft, so erfolgt sie in *Chimata no rekishi* stets nach dem gleichen Schema: Zunächst wird der Name der Person genannt, dann liefert der Erzähler in Form einer knappen Auflistung äußere Daten wie Herkunft, Familienstand und gegebenenfalls Bildungsstand. Es folgt eine Beschreibung der äußeren Erscheinung, die sich auf wenige charakteristische Merkmale beschränkt. Eingeflochten in diese knapp und sachlich gehaltene, bisweilen chronikartig anmutende Personenvorstellung werden Aussagen, die Aufschluß über den Charakter der jeweiligen Figur geben.

Die Vorstellung Onuis zum Beispiel erfolgt – nachdem ihr voller Name bereits in Absatz 2 genannt worden ist – im dritten Abschnitt des ersten Kapitels:

„Onui stammte aus Gifu und war mit Kashima Ichitarō, einem niederen Beamten, der im Rathaus von Nagoya tätig war, verheiratet. Sie hatte eine flache Nase und ein vorstehendes Kinn und war eine ausnehmend häßliche Frau.“⁸³⁴

⁸³² *Chimata no rekishi*, S. 143: „[...] man war nun nicht mehr direkt dem Nachtfrost ausgesetzt.“ Drei Zeilen weiter heißt es: „Und wie sie dem kalten Nachtwind des Spätherbstes trotzte [...].“ Vgl. a. *Chimata no rekishi*, S. 143: „Es war ein Tag, an dem es in Strömen regnete.“

⁸³³ *Chimata no rekishi*, S. 143.

⁸³⁴ *Chimata no rekishi*, S. 135.

Weiter heißt es, da sie sich sehr wohl dessen bewußt war, „daß sie auf Männer nicht anziehend wirkte“⁸³⁵, beschwere sie sich mit keinem Wort darüber, daß ihr Mann oft auswärts übernachtete und nicht selten auch sein Gehalt für seine Vergnügungen aufbrauchte. So wird gleich von Anfang an deutlich gemacht, daß Onui eine starke Frau ist, die, ohne zu murren, Leid ertragen kann. Gleich im darauffolgenden Absatz wird das Bild, das von Onui gezeichnet wird, um weitere Eigenschaften ergänzt: Sie ist offenbar eine weitblickend vorausplannende Frau, die sich bereits im Alter von 30 Jahren Gedanken über die Absicherung des Lebensabends macht. Ihre Beharrlichkeit und Ausdauer zeigen sich ferner darin, daß sie fünf Jahre lang kleinste Beträge auf die hohe Kante legt, ohne ihren Mann einzuweihen, um einen Betrag zusammenzusparen, der es ihr ermöglichen würde, in Tōkyō einen Neuanfang zu versuchen.⁸³⁶

Kimiko wird zu Beginn des vierten Kapitels vorgestellt:

„Kimiko war die Tochter eines kleinen Angestellten, der bei der Eisenbahn arbeitete. Doch ihr Großvater war ein direkter Vasall des Shōguns [*hatamoto* 旗本] in Shizuoka gewesen. [...]

Sie hatte sogar die höhere Schule für Mädchen absolviert. [...] Sie war bereits verheiratet gewesen, mit einem jungen Beamten der Eisenbahnbehörde, bei der ihr Vater angestellt war, doch ging die Ehe aus irgendeinem Grund auseinander. [...] Sie war siebenundzwanzig.“⁸³⁷

Sodann berichtet der Erzähler, daß Kimiko die Ehe mit Hakamaro trotz der intimen Beziehung, die zwischen ihm und Onui besteht, um jeden Preis aufrechterhalten möchte und die für sie unangenehme Situation schweigend hinnimmt. Bereits hier wird deutlich, daß Kimiko in gewisser Weise ein jüngerer „Pendant“ zu Onui ist – ebenso „hart im Nehmen“, ebenso willensstark. Dies bestätigt sich später, als Kimiko, ähnlich wie Onui, die Planung des gemeinsamen Ehelebens in die Hand nimmt und ein Geschäft eröffnet, das sie geschickt und finanziell erfolgreich führt. Sie hat ähnliche Qualitäten aufzuweisen wie Onui, wenn auch

⁸³⁵ Ebenda.

⁸³⁶ Ebenda.

⁸³⁷ *Chimata no rekishi*, S. 153-154.

etwas weniger stark ausgeprägt: so verfügt sie über Unternehmergeist, Ausdauer, die Fähigkeit, voraussehend zu planen und den Willen, fleißig und gewissenhaft zu arbeiten.

Diese Art der chronikartigen Vorstellung der Personen wird nur möglich mit einem „allwissenden“ Erzähler, der den Überblick über das gesamte Geschehen und alle auftretenden Personen hat. Tatsächlich spürt der Leser an zahlreichen Stellen des Textes die Präsenz dieser Erzählerfigur. Erstmals tritt der Erzähler bereits in der vierten Zeile des Textes deutlich hervor: Im Anschluß an die Beschreibung der Szene auf der Kinoleinwand kommentiert er:

„Als im *Kinki-kan* in Kanda zum ersten Mal ‚Bewegliche Bilder‘ gezeigt wurden, bestanden sie aus solchen primitiven Szenen.“⁸³⁸

Zu Beginn des zweiten Absatzes heißt es dann:

„Es war wohl um das 30. Jahr Meiji herum – ich weiß nicht genau, in welchem Jahr Kashima Onui zum ersten Mal nach Tōkyō ging, doch war es um die Zeit, da das *Kinki-kan* in dieser Weise den Bürgern von Tōkyō nach und nach westliche Kultur nahebrachte.“⁸³⁹

Eindeutige Einmischungen und Kommentare des auktorialen Erzählers finden sich vor allem im zweiten Kapitel, in welchem geschildert wird, wie Onui ihre Pension am Fluß Kanda-gawa bauen läßt. Als Onui verkündet, sie werde nicht eher vom Hause des Geldverleihers weichen, bis sie ihren Kredit erhält, und werde, wenn es sein müsse, vor seiner Tür bis zum Tode ausharren, bemerkt der Erzähler:

„Es ist unklar, wieso sie nicht von der Polizei festgenommen wurde, als sie so etwas tat, das doch gegen jede Vernunft war, und wieso ein Mann, der den Verleih von Geld zu seinem Beruf gemacht hatte, vor dem von Onui an den Tag gelegten Eifer

⁸³⁸ *Chimata no rekishi*, S. 134.

⁸³⁹ Ebenda.

kapitulierte. Die Gefühle der Menschen der Meiji-Zeit lassen sich eben heute nur schwer nachvollziehen. (Heute würde sie gewiß der Polizei übergeben werden).⁸⁴⁰

An der Stelle, an welcher der Geldverleiher die Geduld verliert und Onui, nur um sie endlich loszuwerden, ein Bündel Geldscheine im Wert von 300 Yen vor die Füße wirft, kommentiert der Erzähler:

„Auch daß der Wucherer ihr in seiner Wut einfach ein Bündel Geldscheine vor die Füße geworfen hat, ist [als Reaktion] aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbar. Wahrscheinlich hat es in der Meiji-Zeit solche Wucherer tatsächlich gegeben.“⁸⁴¹

Tatsächlich handelt es sich hierbei um eine Episode, die recht unwahrscheinlich anmutet.⁸⁴² Möglicherweise hat auch der zur Zeit der Hochblüte des Naturalismus großgewordene und an der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts sowie an japanischen Realisten wie Futabatei Shimei geschulte Autor sich an dieser Stelle gefragt, ob die Darstellung für die zeitgenössischen Leser wirklich überzeugend ist und die Notwendigkeit gesehen, die „Authentizität“ des Erzählten durch einen Erzählerkommentar zu untermauern, welcher die Erzählung in die Nähe eines historischen Tatsachenberichts rückt.

Ein möglicherweise ähnlich motivierter Erzählerkommentar findet sich im selben Kapitel auf S. 144: Als Onui das gar nicht für sie bestimmte Holz vor ihrer Pension abladen läßt, dauert es fast vier Tage, bis der Eigentümer sich meldet.

⁸⁴⁰ *Chimata no rekishi*, S. 142. Der letzte Satz läßt sich auch als eine leise Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Erzählung lesen. Vordergründig bringt der Erzähler zwar sein Unverständnis über die Verhaltensweisen der „Menschen der Meiji-Zeit“ zum Ausdruck, doch wer die von Hirotsu sonst vertretenen Positionen kennt (und das gilt auch für den zeitgenössischen Leser) weiß, daß der Autor den in Klammern konstatierten Zustand nicht billigt. Dies geht zweifelsfrei aus Texten wie *Shinzō no mondai* oder *Kokumin ni mo iwasete hoshii* hervor, in denen Hirotsu das anmaßende Verhalten und den allzu großen Einfluß der Polizei in der Gesellschaft offen kritisiert (s.o., Kap. IV.2.4).

⁸⁴¹ *Chimata no rekishi*, S. 142.

⁸⁴² Es ist zweifellos als eine der Schwächen der Erzählung zu werten, daß immer wieder wenig wahrscheinliche und wenig glaubwürdige Elemente an entscheidender Stelle in die Handlung eingeflochten werden, so wie in Kapitel 2, als Onui aus ihrer Notsituation – *deus ex machina* – durch das unverhofft angeschwemmte Holz gerettet wird.

„[...] Drei Tage, so hieß es, habe man es nicht gemerkt – man muß wirklich feststellen, daß die Zeiten damals andere waren als heute.“

Offene Erzählereinmischungen dieser Art, in welcher der Erzähler den berichteten Sachverhalt kommentiert, finden sich im weiteren Verlauf der Geschichte nicht mehr. Die Stimme der Erzählerfigur ist fortan nur noch in den Zeit- und Jahresangaben, die in regelmäßigen Abständen eingeflochten werden und welche die zeitliche Situierung der Handlung ermöglichen sollen, sowie in der Schilderung von Gemütszuständen oder Empfindungen der auftretenden Figuren vernehmbar. Ein Beispiel für erstere findet sich etwa im vierten Kapitel auf S. 155: „Die Meiji-Zeit war vorbei, und auch von der Taishō-Zeit waren bereits einige Jahre vergangen.“ Als Beispiel für letztere sei die Stelle angeführt, an welcher der Holzhändler, dessen Holz Onui einfach benutzt hatte, sich entschließt, Onui zu unterstützen und ihr sogar zusätzliches, für den Bau des Hauses notwendiges Material zur Verfügung stellt: „Die Tollkühnheit und Verwegenheit Onuis,“ so heißt es hier, „haben den Kavaliersgeist des *edokko* angesprochen.“⁸⁴³

Der Einblick ins Innenleben verschiedener Personen ist nur dem auktorialen Erzähler möglich.⁸⁴⁴ Auffällig ist, was die Erzähltechnik betrifft – und auch dies hängt mit der Präsenz eines auktorialen Erzählers zusammen – daß die Erzählperspektive im Laufe der Erzählung wechselt: In den Kapiteln 1 bis 3 berichtet der Erzähler im wesentlichen aus der Sicht Onuis; ihre Pläne, ihre Empfindungen werden ausführlich dargestellt. Sprachlich läßt sich diese Erzählperspektive an in den narrativen Passagen besonders des zweiten Kapitels häufig auftretenden Ausdrücken des Anscheins (...*rashii*) und der indirekten Rede (...*to iu*) ablesen.⁸⁴⁵ Vgl. etwa die folgenden Belegstellen:

⁸⁴³ *Chimata no rekishi*, S. 146.

⁸⁴⁴ Die Psyche der Figuren wird allerdings niemals ausführlich dargestellt. Es handelt sich stets nur um kurze Einblicke, die vom Erzähler berichtend gegeben werden, so daß immer eine Distanz zur Figur spürbar ist. Personale Erzählweise wird nicht eingesetzt (vgl. auch die nächste Fußnote).

⁸⁴⁵ Diese Ausdrücke sind auch ein Hinweis darauf, daß zwar aus der Sicht Onuis berichtet wird, daß es sich dabei jedoch nicht um eine personale Erzählsituation handelt. Bei einer personalen Erzählweise fiel die sprachliche Manifestation der Vermittlung durch die Erzählerinstanz weg.

„[...] *Oseki wa rokotsu ni kyōzameta kao o shita ga, shikashi kyūkin no iranai jochū ga kita to omoeba kekkyoku kattoku da to omotta rashiku [...]*“

(„[...] Oseki zeigte offen ihr Desinteresse, doch wenn sie sich vorstellte, daß sie ein Dienstmädchen bekommen hatte, das ohne Lohn arbeitete, so empfand sie dies offenbar doch als einen Vorteil [...].“)⁸⁴⁶

„*Kyakushitsu tōma gurai no nikai-ya datta to iu kara, ikura Meiji no sono jidai demo, sanbyakuen no kane de wa sorehodo shigoto ga susumu hazu wa nai.*“

(„Bedenkt man, daß es sich dabei um einen zweistöckigen Bau mit zehn Gästezimmern gehandelt haben soll, so hätte es eigentlich selbst zu den Bedingungen der Meiji-Zeit nicht möglich sein dürfen, den Bau mit bloßen 300 Yen so weit voranzubringen.“⁸⁴⁷

Diese Ausdrücke des Hörensagens und des Anscheins vermitteln den Eindruck, daß der Erzähler etwas wiedergibt, was er von anderen, möglicherweise Onui, vernommen hat. So dienen sie zum einen dazu, die Erzählperspektive zu verdeutlichen, zum anderen unterstreichen sie, gerade durch die Schaffung von Distanz, den chronikartigen Stil der Erzählung und tragen dazu bei, dem Erzählten einen Anstrich von Authentizität zu verleihen.

In Kapitel vier dann verschiebt sich der Fokus von Onui in Richtung auf Kimiko, der Vertreterin der nächsten Generation. Zwar wird das Schicksal Onuis weiterhin verfolgt, doch geschieht dies offenbar in erster Linie mit dem Ziel, den Prozeß der Alterung anschaulich zu machen, dem die Protagonistin unterliegt: Zunächst berichtet der Erzähler, daß sich Onuis Charakter im Alter von 50 Jahren geändert habe. Da sie weniger Energie und Spannkraft habe als früher und nicht mehr in gleicher Weise in der Lage sei, den Alltag zu meistern, werde sie ängstlicher, folglich auch kleinlicher in Geldfragen. Ihr Geiz steige mit zunehmendem Alter.⁸⁴⁸ Nach dem großen Kantō-Erdbeben bringt sie nicht mehr die Energie auf, ihre abgebrannte Pension noch einmal aufzubauen oder ein Unternehmen in einem anderen Bereich in Angriff zu nehmen, wenngleich sie mit unverändertem Scharfsinn erkennt, welche Branche gewinnträchtig wäre.⁸⁴⁹ Im fünften Kapitel schließlich tritt Onui völlig in den Hintergrund.

⁸⁴⁶ *Chimata no rekishi*, S. 138.

⁸⁴⁷ *Chimata no rekishi*, S. 143.

⁸⁴⁸ *Chimata no rekishi*, S. 154.

⁸⁴⁹ *Chimata no rekishi*, S. 158.

Nur am Anfang findet sie kurze Erwähnung: Der Leser erfährt, daß sie sich in ihr Haus in Shibuya zurückgezogen und ein passives, von Erinnerungen an frühere Zeiten geprägtes Leben begonnen hat. Mit dem Rückzug der Protagonistin aus dem aktiven Leben wechselt die Erzählperspektive: Berichtet wird nun aus der Sicht Kimikos. Im Laufe des sechsten Kapitels verschiebt sich der Fokus dann auf Hirotarō und damit auf einen Vertreter der dritten Generation. Kimiko geht es gesundheitlich immer schlechter, bis sie schließlich stirbt. Danach nimmt Hirotarō alle Angelegenheiten in die Hand. Onui zieht sich in ihre Heimat Gifu zurück. Der „Generationenwechsel“ in der fiktiven Welt von *Chimata no rekishi* wird auch an dem offenen Ende der Erzählung deutlich, wo dem Leser zu verstehen gegeben wird, daß mit einer (im Sinne Hirotarōs) positiven Weiterentwicklung der Handlung zu rechnen ist.⁸⁵⁰

IV.3.1.4 Interpretation

Das zentrale Thema von *Chimata no rekishi* ist nicht einfach zu bestimmen. Gewiß sind verschiedene Interpretationen möglich. Ein Aspekt des Themas ist zweifellos der Gedanke, daß man sich mit Beharrlichkeit und Konsequenz selbst gegen äußerst widrige Umstände durchzusetzen und das selber gesetzte Ziel zu erreichen vermag. In der Retrospektive gewinnt man als Leser den Eindruck, hier habe der Autor möglicherweise über das Schicksal seiner Figuren denjenigen Zeitgenossen Mut machen wollen, die unter den politischen Entwicklungen in Japan seit Beginn der 30er Jahre litten und auf bessere Zeiten hofften. Dieses Verständnis der Erzählung wird durch die Tatsache gestützt, daß sowohl die Protagonistin Onui als auch die in Kapitel 5 sowie im ersten Teil von Kapitel 6 im Vordergrund stehende zweite Hauptperson Kimiko willensstarke, beharrliche und tüchtige Frauen sind, die sich „durch nichts unterkriegen“ lassen. Onui nimmt ein Unternehmen in Angriff, das man, wenn man es ausschließlich nach rationalen Gesichtspunkten betrachtete, nur als aussichtslos bezeichnen kann: Sie beginnt ihre Karriere als Unternehmerin so gut wie ohne Geld, ohne Referenzen und ohne Ausbildung. Das einzige „Kapital“, das sich bei der Verwirklichung ihres Traums von der Selbständigkeit als nützlich erweist, ist ihr fester, durch starken Willen, Unerschüt-

⁸⁵⁰ *Chimata no rekishi*, S. 167.

terlichkeit und Beharrlichkeit gekennzeichneten Charakter. Immer wieder gebraucht der Erzähler bei der Beschreibung Onuis Ausdrücke, die diese Eigenschaften explizit bezeichnen: So heißt es etwa im zweiten Kapitel, als sie den Geldverleiher um einen Kredit bittet, der Wucherer habe sie nicht einmal einer Antwort gewürdigt, wovon Onui sich aber nicht im geringsten beeindrucken läßt: „*Onui wa [...] sonna koto de hirumi wa shinakatta*“. [Hervorhebung hier und in den folgenden Zitaten A.B.W.] („Von so etwas ließ Onui sich nicht abschrecken.“) ⁸⁵¹ Und weiter: „*Donnani genkan-barai o kutte mo kanojo wa megezu ni nankai de mo soko ni dekakete itta*.“ („Wie oft ihr auch die Tür vor der Nase zugeschlagen wurde, sie ließ sich nicht beirren und ging immer wieder hin“). ⁸⁵² An der Stelle, wo der Zimmermann und Onui den Holzhändler dazu überreden, ihr das fälschlicherweise an ihre Adresse gelieferte Holz zu überlassen, kommentiert der Erzähler: „*Onui no gamushara na mukō-mizuga, edokko no kyōki (俠気) o ugokashita wake na no de aru*.“ („Die Tollkühnheit und Verwegenheit Onuis haben den Kavaliersgeist des *edokko* angesprochen“). ⁸⁵³ Im Zusammenhang damit, daß Onui ihren Mann nach ihrem vollzogenen sozialen Aufstieg nach Tōkyō holt, spricht der Erzähler von *iji* 意地. ⁸⁵⁴ Gegen Ende des 3. Kapitels schließlich wird Onui noch einmal explizit bezeichnet als „*ishi no tsuyoi, nanigoto ni mo megenai onna*“ („eine willensstarke Frau, die sich durch nichts beirren ließ“).

Neben dem Erzähler äußern sich auch Nebenfiguren der Erzählung positiv zu Onuis innerer Stärke und Entschlossenheit. So erläutert z. B. in Kapitel 2 der Zimmermann, der sich entschlossen hat, Onuis Vorhaben zu unterstützen, dem Holzhändler: „*Konna muteppō na okamisan wa metta ni iru mon ja gozansen ga, sore dake ni kono okamisan wa ishi ni kajiritsuite mo yariagezu ni wa okimasan ze*.“ („So eine tollkühne Wirtin findet man selten;

⁸⁵¹ *Chimata no rekishi*, S. 142.

⁸⁵² Ebenda.

⁸⁵³ *Chimata no rekishi*, S. 146.

⁸⁵⁴ *Chimata no rekishi*, Kap. 3 S. 147. *Iji* läßt sich in etwa wiedergeben mit „Stolz“ oder „Ehrgefühl“, aber auch mit „Entschlossenheit“. Häufig wird *iji* als charakteristische Eigenschaft der Einwohner des alten Tōkyō (*edokko*) genannt. Die hier zutreffende Erklärung aus dem einsprachigen japanischen Wörterbuch lautet: „*Jibun no omou koto o tōsō to suru kokoro*.“ („Die innere Entschlossenheit, das, was man denkt, durchzusetzen.“) (*Kōjien*, s.v. „iji“)

selbst wenn sie sich an einem Stein festbeißen müßte, sie würde niemals aufgeben“).⁸⁵⁵ Onuis Standhaftigkeit, ihr starker Wille und ihr Durchhaltevermögen werden in der Erzählung durchweg als etwas Positives dargestellt.

Führt man sich vor diesem Hintergrund noch einmal die Figurenkonstellation vor Augen, so ist auffällig, daß zwei weibliche Protagonisten – Onui und Kimiko – als starke und lebensstüchtige Persönlichkeiten gezeichnet werden, während die zwei männlichen Protagonisten – Ichitarō, Onuis Mann, und Hakamaro, Onuis Liebhaber und Kimikos Ehemann – eher schwache und lebensuntüchtige Personen sind. Ichitarō, der als wenig begabt, kleinköpfig und ängstlich gezeichnet wird⁸⁵⁶, läßt sich nach der Pensionierung von Onui aushalten, Hakamaro lebt seit Beginn seiner Beziehung zu Onui ausschließlich auf ihre Kosten. Hier wiederholt sich ein Muster, das insbesondere für die *seikaku hasansha shōsetsu* Hirotsu Kazuos typisch ist.⁸⁵⁷

Bei der Figurendarstellung, bei welcher (und auch dies ist für die *seikaku hasansha shōsetsu* kennzeichnend) Typisierungstendenzen unübersehbar sind, geht es dem Autor nicht darum, unverwechselbare Individuen zu gestalten, ein kompliziertes Innenleben nachvollziehbar zu machen oder ein exaktes Psychogramm zu zeichnen. Das eigentliche Anliegen scheint vielmehr im Bereich des weltanschaulichen Gehalts zu liegen: Man gewinnt den Eindruck, es sei dem Autor primär darum gegangen zu zeigen, daß auch eine Frau aus sehr einfachen Verhältnissen, die scheinbar ohne jegliche Voraussetzungen antritt und die von der Natur ebenso wie durch ihre Lebensverhältnisse benachteiligt ist, es – allen widrigen Umständen zum Trotz – schaffen kann, ihren eigenen Weg im Leben zu gehen und dabei auch zu sozialem und wirtschaftlichem Erfolg zu gelangen, wenn sie ihr Ziel nur konsequent genug verfolgt. So erhalten Charaktereigenschaften wie Mut, Standhaftigkeit, Willensstärke und Beharrlichkeit bis hin zum Trotz über die Skizzierung des erfolgreichen Lebensweges der vom Schicksal ursprünglich benachteiligten Hauptfigur eine stark positive Wertung. Gleichzeitig läßt sich *Chimata no rekishi* als Darstellung eines unbändigen, ja fast als „ani-

⁸⁵⁵ *Chimata no rekishi*, S. 146.

⁸⁵⁶ *Chimata no rekishi*, Kap. 1, S. 136 passim.

⁸⁵⁷ Vgl. hierzu auch: Sakamoto Ikuo. „Hirotsu Kazuo – shōsetsu no sekai“, S. 494.

malisch“ gezeichneten Lebenswillens eines Menschen aus der *shomin*-Schicht – der Schicht der „einfachen Leute“, deren Leben Hirotsu über seine Erzählerfigur als wohlwollender Beobachter von außen schildert – verstehen.⁸⁵⁸ Willensstärke und Konsequenz, Zähigkeit und Realitätsorientierung sind die Stärken dieser – von ihren ökonomischen Verhältnissen, der sozialen Position und auch von ihrer (praktisch nicht vorhandenen) Bildung und Ausbildung her gesehen – eigentlich „schwachen“ Frau.

Die Lebenshaltung, die ihr zugeschrieben wird, weist – bis in die Terminologie hinein – große Parallelen auf zu jener Haltung, die Hirotsu 1936 in seinen Beiträgen über den „Geist der Prosa“ (*sanbun seishin*) explizit formuliert hat.⁸⁵⁹ Zum Vergleich sei der maßgebliche Passus hier noch einmal angeführt:

„*Sore wa donna koto ga atte mo megezu ni, nintaizuyoku, shūnenbukaku, midari ni hikan mo sezu, rakkan mo sezu, ikitōshite yuku seishin - sore ga sanbun seishin da to omoimasu.*“

(„Den Mut nicht zu verlieren, was auch immer geschehen mag, sondern beharrlich und unnachgiebig, ohne voreilig in Pessimismus oder Optimismus zu verfallen, konsequent sein Leben zu leben - das ist für mich der Geist der Prosa.“)⁸⁶⁰

Folgt man dieser Lesart von *Chimata no rekishi*, läßt sich durchaus eine Beziehung herstellen zwischen Onuis widrigen Lebensbedingungen und den von den liberal bis „links“ orientierten Japanern als äußerst „widrig“ empfundenen Zeitverhältnissen der Jahre 1939/40. Es mag ein Anliegen des Autors gewesen sein, seinen Zeitgenossen mit dem über die Wortwahl realisierten, indirekten Hinweis auf die als *sanbun seishin* bezeichnete Haltung Mut zum Durchhalten zu machen.⁸⁶¹

⁸⁵⁸ Vgl. Hashimoto Michio. *Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Meiji shoin, 1965, S. 130. Hashimoto merkt an, Hirotsu habe sich in diesen Jahren besonders um Beobachtung („*miru*“ *koto* 見ること) bemüht.

⁸⁵⁹ Vgl. oben, Kap. IV.2.1 dieser Studie. Auch Hashimoto Michio sieht in *Chimata no rekishi* einen Ausdruck des im Bereich der *hyōron* explizit formulierten *sanbun seishin*-Konzeptes; vgl. Hashimoto Michio. Op. cit., S. 126 u. S. 128-129.

⁸⁶⁰ Hirotsu Kazuo. „*Sanbun seishin ni tsuite*“, S. 274.

⁸⁶¹ Angesichts der in den Jahren 1939/40 herrschenden politischen Verhältnisse in Japan konnte allein die Beschreibung einer solchen konsequenten Lebenshaltung vom Leser als Ermunterung zum Durchhalten und „Rückgrat-Zeigen“ verstanden werden. Vgl. hierzu auch die Interpretation der Erzählung *Wakaki hi* von 1943 in Kapitel IV.3.2.

Ein weiterer Aspekt des unter dem Begriff des „Themas“ faßbaren weltanschaulichen Gehalts der Erzählung ist oben bereits angeklungen: Es handelt sich um die Darstellung der Stärke einer Angehörigen der *shomin*-Schicht und somit um die Darstellung der besonderen „Stärke“ eines politisch, sozial und ökonomisch äußerst „schwachen“ Menschen. Es erscheint durchaus von Bedeutung, daß in einer Zeit, in der Kampfesmut, „Stärke“ (auch körperliche Stärke), Aufopferungsbereitschaft und Heldentum gefragt war⁸⁶², Hirotsu sein Augenmerk auf einfache Menschen lenkt, die – nach dem offiziellen, von Regierung und Behörden getragenen Verständnis – von militärisch oder politisch verwertbarer „Stärke“ sowie von jeglichem Heldentum weit entfernt sind, und ihre Art von Beharrlichkeit und Zähigkeit literarisch verarbeitet.

Das Produkt, das dabei entstanden ist – die Erzählung *Chimata no rekishi* – mutet überaus seltsam an: Es ist, trotz der formalen Kürze, aufgrund seiner inhaltlichen Spannweite und der fehlenden inhaltlichen Konzentration und Pointiertheit, keine „Kurzgeschichte“ im Sinne einer *short story*. Vielmehr mutet das Werk an wie das Konzept eines noch auszuführenden Romans, beschränkt es sich doch weitgehend, wie sein Titel ja auch verheißt, auf eine stark geraffte äußere „Chronik“.

IV.3.2 Die Erzählung *Wakaki hi*

Bei der in diesem Kapitel analysierten autobiographischen Erzählung *Wakaki hi* 若き日 („Jugendtage“), die im Juni 1943 veröffentlicht wurde, handelt sich um die gezielt überarbeitete und wesentlich erweiterte Fassung einer Erzählung, die zunächst im Januar 1919 – zur Zeit der Hochblüte der „Taishō-Demokratie“ – in der Zeitschrift *Taiyō*⁸⁶³ erschien. *Wakaki*

⁸⁶² Vgl. hierzu auch die Ausführungen Hirotsus in seinem Aufsatz *Ippon no ito* („Ein Faden“), September 1939 in *Chūō kōron*, S. 321.

⁸⁶³ Die Monatszeitschrift *Taiyō*, gegründet im Januar 1895, wurde von dem großen Verlagshaus Haku-bunkan herausgebracht. Besonders renommiert war die zunächst von Takayama Chogyū 高山樗牛 (1871-1902), später von Hasegawa Tenkei 長谷川天溪 (1876-1940) geleitete Literatursparte dieser Zeitschrift. Ab 1906 entwickelte sich *Taiyō* neben den Zeitschriften *Waseda bungaku* und *Bunshō sekai* 文章世界 zu einem der führenden Organe des japanischen Naturalismus, in dem Schriftsteller wie Tokuda Shūsei, Kunikida Doppo, Shimazaki Tōson und Tayama Katai ihre Werke veröffentlichten. Nach dem Ersten Weltkrieg geriet *Taiyō* zunehmend in den Schatten anderer großer Zeitschriften wie *Chūō kōron* und *Kaizō* und stellte schließlich im Februar 1928 ihr Erscheinen ein.

hi ist mit knapp 80 Druckseiten in der Hirotsu Kazuo-Gesamtausgabe⁸⁶⁴ nach japanischen Genrevorstellungen eine sogenannte „Erzählung mittlerer Länge“ (*chūhen shōsetsu* 中篇小説), die man jedoch auch als „Kurzroman“ bezeichnen könnte.⁸⁶⁵

Für die Wahl gerade dieses Werkes als Gegenstand der Analyse sprechen viele Gründe: Ein Grund ist, daß es sich bei *Wakaki hi* um eine Erzählung mit großer thematischer Dichte handelt, in der wichtige Grundgedanken des Autors, die sich wie ein roter Faden durch einen großen Teil seines Oeuvres ziehen (und – anders als in den Erzählungen – in den Essays und Kritiken, wie wir gesehen haben, zum Teil recht deutlich formuliert werden), gleichsam in konzentrierter Form zu finden sind, so daß sich anhand dieses Werks grundlegende Überzeugungen und Wertvorstellungen Hirotsus aufzeigen lassen. Dies mag auch erklären, weshalb der Autor selber dieser Erzählung große Bedeutung beimaß. Wie wichtig das Werk ihm war, läßt sich ermessen, wenn man die Veröffentlichungsgeschichte von *Wakaki hi* verfolgt⁸⁶⁶: Nach Erscheinen der Urfassung *Kui* 悔 („Reue“) im Januar 1919 nahm Hirotsu über dreißig Jahre lang immer wieder Veränderungen an dem Text vor. Kein anderes Werk des Autors wurde so häufig überarbeitet wie *Wakaki hi*, und bei keinem anderen Text erreichten die Änderungen solche Dimensionen.⁸⁶⁷ Hält man sich überdies vor Augen, daß Hirotsu ein sehr aufmerksamer Beobachter der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit war und stets betonte, daß der Schriftsteller gesellschaftliche Verantwortung übernehmen müsse, stellt sich die Frage, weshalb er gerade zur Zeit des Pazifischen Krieges und des Militarismus eine Erzählung aus der Taishō-Zeit wieder aufgreift, die zudem noch durch sehr persönliche, „private“ Inhalte – das Aufkeimen der ersten Jugendliebe und deren Ende sowie das Verhältnis zum Vater – gekennzeichnet ist.

Ein weiterer Grund ergibt sich aus Hirotsus Veröffentlichungsverhalten während des Krieges. Ein Blick auf die Werkliste im Anhang (Kap. VII) zeigt, daß die Zahl der Veröffentlichungen Hirotsus in den Jahren 1931-1945 kontinuierlich zurückging. Im Jahr 1937

⁸⁶⁴ Vgl. *HKZ*, Bd. 4, S. 100-179.

⁸⁶⁵ In der hier zugrundegelegten Buchfassung aus dem Jahr 1943 mit zugegebenermaßen großzügigem Druck umfaßt die Erzählung 268 Seiten.

⁸⁶⁶ S. unten, Kap. IV.3.2.1 dieser Studie.

⁸⁶⁷ Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi* no seiritsu“. In: *Kokubun Tsurumi*, Nr. 12 (1987), S. 54.

publizierte Hirotsu Kazuo, der ein überaus produktiver Autor war, neununddreißig Titel (Kritiken und Essays eingeschlossen). Drei Jahre später erschienen nur noch sechzehn Titel, 1943, dem Erscheinungsjahr von *Wakaki hi*, acht. 1944 publizierte Hirotsu drei Texte, im Jahr darauf keinen einzigen mehr.⁸⁶⁸ Bei einem Autor, der so wohlüberlegt publiziert wie Hirotsu, dürfte es kaum ein Zufall sein, daß zu den wenigen Veröffentlichungen des Jahres 1943 auch *Wakaki hi* gehörte.

Es ist anzunehmen, daß für die Neufassung und Neuveröffentlichung dieser Erzählung fast fünfundzwanzig Jahre nach Erscheinen der Urfassung auch biographische Gründe eine gewisse Rolle gespielt haben. Ausgehend von der Tatsache, daß Hirotsu selbst 1940 als das Erscheinungsjahr der Erzählung nennt⁸⁶⁹, stellt Sakamoto Ikuo⁸⁷⁰ die Hypothese auf, daß der Autor in diesem Jahr mit der umfassenden Überarbeitung von *Kui* begann und die neue Fassung dann drei Jahre später, 1943, veröffentlichte. Kurz bevor Hirotsu die Überarbeitung des Werks in Angriff nahm, verlor er (am 24. September 1939) seinen Sohn, der im Alter von vierundzwanzig Jahren an Tuberkulose starb. Dies könnte ihn dazu veranlaßt haben, sich das Verhältnis zu seinem Sohn noch einmal vor Augen zu führen und sich zugleich an die eigene Jugendzeit zurückzuerinnern, wobei er auch das Verhältnis, das er selber als Jugendlicher zu seinem Vater gehabt hatte, rekapitulierte. Hinzu kommt, daß sich 1943 der Todestag seines Vaters zum fünfzehnten Mal jährte. Hält man sich dies vor Augen, erscheint es nicht als verwunderlich, daß Hirotsu bei der Überarbeitung der Erzählung zahlreiche Passagen, die seinen Vater betrafen, neu hinzufügte.⁸⁷¹

Doch Überlegungen, welche biographischen Beweggründe Hirotsu zu einer Überarbeitung der Erzählung veranlaßt haben könnten, bleiben (sofern nicht eigene Aussagen des Autors vorliegen, was hier nicht der Fall ist) letztendlich Spekulation. Will man verstehen,

⁸⁶⁸ Zu der Frage, wie das allmähliche Verstummen Hirotsus zu werten ist, s. auch die Schlußbemerkung (Kap. V).

⁸⁶⁹ So in dem Nachwort zu Band 2 der Reihe *Hirotsu Kazuo chosakushū*, Tōkyō 1959. S. auch Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi* no seiritsu“, S. 58, und ders. „Senjika no Hirotsu Kazuo“, S. 141, Anm. 6. Die Angaben zu Jahreszahlen und Daten sind bei Hirotsu häufig nicht ganz zuverlässig, auch in den Memoiren.

⁸⁷⁰ „Senjika no Hirotsu Kazuo“, S. 141.

⁸⁷¹ Sakamoto Ikuo weist in seinem Aufsatz „Senjika no Hirotsu Kazuo“ (S. 136) darauf hin, daß man in der Erzählung auch eine Art Elegie auf den Vater und den früh verstorbenen Sohn sehen kann.

weshalb der Autor zu diesem besonderen Zeitpunkt, als der Krieg bereits eine für Japan ungünstige Wende genommen hatte, eine autobiographische Erzählung dieser Art veröffentlichte, erscheint es vor allem erforderlich, die Intention des Autors, wie sie sich aus der Erzählung selbst herauslesen läßt, zu untersuchen. So soll auch im folgenden eine weitgehend werkimmanente Analyse der Erzählung *Wakaki hi* durchgeführt werden. Bei der inhaltlichen Interpretation wird der Frage nach dem Zeitbezug der Erzählung besondere Aufmerksamkeit gewidmet (vgl. insbesondere Kap. IV.3.2.7, „Thema und Motive“). Dabei gilt es zu untersuchen, ob in *Wakaki hi* auch eine persönliche Stellungnahme des Autors zu den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen der Zeit um 1943 zum Ausdruck kommt. Ein Vergleich mit den entsprechenden Textstellen aus den *hyōron* wird zeigen, daß vieles von dem, was sich den Essays und Kritiken explizit formuliert findet, in *Wakaki hi* nur angedeutet wird. Der Herausarbeitung der Intention des Autors soll auch der in Kapitel IV.3.2.8 dieser Studie durchgeführte Vergleich zwischen *Wakaki hi* und der Urfassung *Kui* dienen, der sich sowohl auf die formale als auch auf die inhaltliche Ebene erstreckt.

Der Stoff der Erzählung ist der Lebensgeschichte des Autors entnommen und somit Teil seiner erlebten Wirklichkeit. In späteren Jahren hat Hirotsu seine umfangreichen Memoiren *Nengetsu no ashioto* und *Zoku nengetsu no ashioto* verfaßt, in welchen er auch die in *Wakaki hi* behandelten Jahre (ca. 1903 bis 1918) berücksichtigt. Die Gegenüberstellung von Memoiren und Erzählung (s. Kap. IV.3.2.10.2) soll helfen, Prozeß und Zielrichtung der Fiktionalisierung des autobiographischen Materials zu erkennen. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage der Genrebestimmung zu erörtern sein, die im japanischen Kontext insofern erschwert ist, als sich hier die spezifisch japanische Gattung des *shishōsetsu* (auch *watakushi shōsetsu*) herausgebildet hat, die eine durch bestimmte Form- und Funktionsmerkmale gekennzeichnete Form des autobiographischen Erzählens darstellt, welche sich von der „autobiographischen Erzählung“ im Sinne westlicher Literaturwissenschaft unterscheidet (s. hierzu Kap. IV.3.2.10 u. IV.3.2.10.1).

Der für dieses Kapitel zentrale Primärtext *Wakaki hi* wird durchgehend in der Ausgabe von 1943 (erschienen in Tōkyō im Verlag Hōkokusha) zitiert. In Ausnahmefällen wird auf spätere Versionen Bezug genommen, was jedoch ausdrücklich kenntlich gemacht wird. Die Urfassung von *Wakaki hi*, die Erzählung *Kui*, wird in der Ausgabe von 1919 zitiert.

IV.3.2.1 Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte

Die Erzählung *Wakaki hi* erschien im Juni 1943 in Buchform im Verlag Hōkokusha (Tōkyō). Es handelt sich um die überarbeitete und erweiterte Fassung der autobiographischen Liebesgeschichte *Kui* („Reue“), die Hirotsu 1918 verfaßte und im Januar 1919 in der Zeitschrift *Taiyō* veröffentlichte. Die Erzählung *Kui* wurde zunächst im März 1919 in den Sammelband *Akushu* 握手 („Der Händedruck“) aufgenommen, der im Verlag Ten'yūsha 天佑社 erschien. In der Folgezeit wurde der Text mehrmals überarbeitet und sowohl in Einzelausgaben als auch im Rahmen von Sammelbänden abgedruckt.

Erste Änderungen am Text wurden 1921 vorgenommen, als die Erzählung unter dem Titel *Chizuko* 千鶴子 in dem Band *O-Mitsu to Chizuko* お光と千鶴子 („O-Mitsu und Chizuko“) erschien.⁸⁷² Die Änderungen betrafen neben dem Titel vor allem die formale Gliederung der Erzählung.⁸⁷³

Für die Einzelausgabe bei Hōkokusha (1943) wurde die Erzählung dann grundlegend überarbeitet und inhaltlich wesentlich erweitert. Der Titel wurde geändert in *Wakaki hi* („Jugendtage“). Wie tiefgreifend die vorgenommenen Änderungen waren, läßt sich auch daran ablesen, daß der Autor selbst von einer Neufassung spricht: „Denselben Stoff“, so schreibt Hirotsu in der Ausgabe von 1943, „habe ich bereits früher einmal in einer Erzählung mittlerer Länge behandelt. Nun habe ich erneut zur Feder gegriffen und diese Erzählung verfaßt.“⁸⁷⁴ Hirotsu begann vermutlich im Jahr 1940 mit der Überarbeitung der Erzählung.⁸⁷⁵ Auf die Einzelheiten dieses Prozesses soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Die vorgenommenen Änderungen werden weiter unten ausführlich im Zusammenhang mit der formalen und inhaltlichen Analyse von *Wakaki hi* behandelt. Hingewiesen sei an dieser Stel-

⁸⁷² Veröffentlicht im Verlag Kinseidō, Oktober 1921.

⁸⁷³ Die Version *Chizuko* war mir leider nicht zugänglich, so daß ich mich bei meinen Ausführungen auf das Nachwort Shibukawa Gyōs zum 4. Band der Hirotsu Kazuo-Werkausgabe stütze (Shibukawa Gyō. „Atogaki“. In: *HKZ*, Bd. 4, S. 501-508). Folgt man Shibukawa, so wurde in der Version von 1921 der dem ersten Kapitel vorangestellte Vorspann von *Kui* in das erste Kapitel integriert. Ferner wurde der Schlußabsatz von *Kui* bis auf den ersten Satz („*Watashi wa Sugino kara kanojo no shinda koto o kiita toki, ijō no yō na koto o omoidashita.*“) gestrichen. Vgl. Shibukawa. Op. cit., S. 504.

⁸⁷⁴ Hirotsu Kazuo. *Wakaki hi*. Tōkyō: Hōkokusha, 1943, S. 268.

⁸⁷⁵ Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi* no seiritsu“, S. 54, und Sakamoto Ikuo. „Senjika no Hirotsu Kazuo“, S. 141, Anm. 6.

le lediglich darauf, daß in der Version von 1943 ein neuer Schlußteil erscheint, der, durch Asterisken und Leerzeilen vom vorangehenden Text abgesetzt, in das letzte Kapitel integriert ist.

Eine weitere Einzelausgabe von *Wakaki hi* erschien im August 1946 im Verlag Banrikaku 万里閣. In dieser Fassung bildet der 1943 neu hinzugekommene Schlußteil ein eigenes Kapitel mit der Überschrift *Shūshō* 終章 („Schlußkapitel“). Die Kapiteleinteilung dieser Ausgabe wurde auch bei allen folgenden Editionen beibehalten. Kleinere Änderungen, die unter anderem die Schreibung der in der Erzählung vorkommenden Eigennamen betrifft, nahm Hirotsu für die Ausgabe von 1949 (Verlag Zenkoku shobō 全国書房) vor. Mit dieser Ausgabe fand die Erzählung ihre endgültige Form.⁸⁷⁶

Insgesamt ließen sich 12 Ausgaben der Erzählung nachweisen, die im folgenden chronologisch aufgelistet werden:

- (a) „Kui“, in: *Taiyō*, Januar 1919
- (b) „Kui“, in: *Akushu*, Ten'yūsha, März 1919
- (c) „Chizuko“, in: *O-Mitsu to Chizuko*, Kinseidō, Oktober 1921
- (d) *Wakaki hi*, Hōkokusha, Juni 1943
- (e) *Wakaki hi*, Banrikaku, August 1946
- (f) *Wakaki hi*, Zenkoku shobō, Mai 1949
- (g) *Wakaki hi*, Kawade shobō 河出書房, Juli 1950 (= *Gendai Nihon shōsetsu taikai* 現代日本小説体系; 33)
- (h) „Wakaki hi“, in: *Shinkeibyō jidai. Wakaki hi*, Iwanami shoten 岩波書店, Dezember 1951 (= *Iwanami bunko*)
- (i) *Wakaki hi*, Kawade shobō, 1956 (= *Kawade bunko* 河出文庫)
- (j) „Wakaki hi“. *Hirotsu Kazuo chosakushū: shoki sakuhin shū* 広津和郎著作集—初期作品集 Tōyō bunka kyōkai 東洋文化協会, 1959/2 (= *Hirotsu Kazuo chosakushū* 広津和郎著作集; 2)

⁸⁷⁶ Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi* no seiritsu“, S. 54-55.

(k) „Wakaki hi“. *Hirotsu Kazuo zenshū*, Bd. 4, Chūō kōron sha, 1973/11 (neue Aufl.: 1988/9)

(l) “Wakaki hi”, in: *Kikuchi Kan / Hirotsu Kazuo shū*, Chikuma shobō 筑摩書房, 1977/10 (Neudruck: 1984/10 = *Chikuma gendai bungaku taikai* 筑摩現代文学体系; 27)

IV.3.2.2 Inhaltsangabe von *Wakaki hi*

Kojima Tsuneo 小島常雄, der Ich-Erzähler und Protagonist von *Wakaki hi*, begegnet in der Straßenbahn seinem ehemaligen Mitschüler Sugino Mitsuzō 杉野光蔵. Beide kennen sich seit ihrer Grundschulzeit. Zufällig besuchten sie auch dieselbe Mittelschule und dieselbe Universität. Seit Abschluß ihres Studiums vor nahezu vier Jahren haben sie sich nicht mehr gesehen. Sie kommen ins Gespräch, und Sugino berichtet, seine jüngere Schwester Chizuko, die unglücklich verheiratet gewesen sei, sei nach einer schwierigen Niederkunft Ende des vergangenen Jahres gestorben.

Die Worte Suginos rufen in Kojima, der Chizuko einst liebte, Erinnerungen an das Mädchen und die Familie Sugino wach. Nachdem Sugino ausgestiegen ist, läßt Kojima die Geschichte seiner Freundschaft mit ihm und Chizuko vor seinem inneren Auge vorbeiziehen. Kennengelernt hat er Sugino Mitsuzō im Alter von zwölf Jahren, als Kojimas Familie vom Tōkyōter Stadtviertel Ushigome in den Stadtteil Azabu zog. An Kojimas erstem Tag an der neuen Schule in Azabu stellt sich heraus, daß sein Mitschüler Sugino und er in unmittelbarer Nähe zueinander wohnen. So machen sie sich gemeinsam auf den Weg nach Hause. Trotz ihrer unterschiedlichen Charaktere freunden sie sich an. Sie machen es sich zur Gewohnheit, ihren Schulweg gemeinsam zurückzulegen und verbringen auch einen Teil ihrer Freizeit gemeinsam.

Sugino ist ein altkluges Kind, das zu Übertreibungen und Angeberei neigt, Kojima hingegen zeichnet sich durch einen geraden, aufrichtigen Charakter und eine instinktive Abneigung gegen Hochmut und Prahlerei aus.

Bei Suginos zu Hause herrscht eine düstere, bedrückende Atmosphäre. Der Vater, der an Schwindsucht leidet und seine berufliche Tätigkeit aufgeben mußte, war vor seiner Erkrankung Journalist bei der Zeitung *Y-shinbun*. Da der Vater keine anstrengenden Tätig-

keiten mehr verrichten kann, muß Sugino viel im Haushalt helfen. Die Mutter, die von der ständigen Sorge um den Kranken angespannt ist, bricht häufig aus Mitleid mit ihren Kindern in Tränen aus. Chizuko allein bleibt merkwürdig unberührt von der düsteren Stimmung um sie herum; sie wirkt stets gutgelaunt und fröhlich.

Als Kojima und Sugino auf die Mittelschule kommen – beide sind nun etwa 13 Jahre alt – treten die Unterschiede in ihrem Charakter noch deutlicher zutage als bisher. Sugino ist in dieser Zeit merkwürdig verschlossen, eigenbrötlerisch und begegnet anderen Menschen mit Mißtrauen. Sein Verhalten und seine Sprechweise sind die eines Erwachsenen; er hat nichts Kindliches an sich. Da sich die Krankheit von Suginos Vater zunehmend verschlimmert, wird auch die Atmosphäre im Haus immer bedrückender. Der Vater ist am Ende seiner Kraft und verliert leicht die Geduld, so daß es häufig Streit in der Familie gibt. Seine ganzen Wünsche und Hoffnungen gelten seinem ältesten Sohn Mitsuzō, von dem er Erfolg in der Schule und eine glänzende berufliche Karriere erwartet. Dieser ist jedoch nur ein mittelmäßiger Schüler, so daß der Vater kaum jemals mit ihm zufrieden ist. Als Mitsuzō einmal ein für seine Verhältnisse überdurchschnittlich gutes Zeugnis mit nach Hause bringt, ist der Vater zunächst erfreut. Doch sobald er erfährt, daß Kojimas Zeugnis noch wesentlich besser ist, schimpft er den Sohn einen Nichtsnutz und läßt seiner Enttäuschung freien Lauf. Nach dieser Szene, zu der Kojima ungewollt indirekt beigetragen hat, indem er dem Vater seines Freundes sein Zeugnis zeigte, bricht der Kontakt zwischen den beiden Jungen zunächst ab.

Kojimas Familie zieht von Sakuradachō im Stadtteil Azabu nach Kōgaichō und von dort nach Kasumichō. Da auch die Suginos kurz zuvor nach Kasumichō gezogen sind, wohnen beide wieder in unmittelbarer Nähe zueinander. Dennoch pflegen sie keinen Umgang miteinander.

Wenn Kojima Suginos Mutter auf der Straße begegnet, kommt sie jedes Mal auf ihre Kinder zu sprechen. Sie bemitleidet diese und beneidet Kojima, der in wesentlich glücklicheren Umständen zu leben scheint. Tatsächlich jedoch geht es der Familie Kojima zu dieser Zeit finanziell sehr schlecht, da der Vater – ein Schriftsteller, dessen Glanzzeit Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts lag – aufgehört hat zu schreiben und kein Einkommen mehr hat. So ist die Familie in große Armut geraten und muß ihren Lebensunterhalt durch den Verkauf von Gegenständen aus dem Haus bestreiten.

Nach Abschluß der Mittelschule schreiben sich sowohl Kojima als auch Sugino an der Universität W⁸⁷⁷ ein. Kojima besucht den Vorkurs der Fakultät für Geisteswissenschaften, Sugino den Vorkurs der Fakultät für Staats- und Wirtschaftswissenschaften. Die Nachricht, daß auch Kojima sich an der Universität W eingeschrieben hat, ist für Sugino Anlaß, seinem Freund nach langer Zeit wieder einen Besuch abzustatten. So beginnen beide wieder, Umgang miteinander zu pflegen. Sugino ist voller großer Pläne für die Zukunft. Er möchte nach Abschluß seines Politikstudiums in der politischen Redaktion der *Y-shinbun* arbeiten. Sein Fernziel ist es, sich einen Namen in der Politik zu machen. Er ist wesentlich lebhafter und hoffnungsvoller als in seiner Kindheit, doch seinen Hang zur Prahlerei hat er nicht abgelegt.

Als Kojima die Suginos nach langer Zeit wieder besucht, stellt er fest, daß die Atmosphäre im Haus ein wenig fröhlicher ist als zuvor, was er darauf zurückführt, daß alle erleichtert sind, trotz aller Schwierigkeiten so weit gekommen zu sein: Sowohl der Vater, der nun ans Bett gefesselt ist, als auch die Mutter freuen sich, daß ihr Sohn in die Universität aufgenommen wurde und ihre Tochter Chizuko, die eine Mädchenoberschule besucht, eine gute Schülerin ist. Bei diesem Besuch bemerkt Kojima, daß Suginos Schwester zu einem hübschen jungen Mädchen herangewachsen ist, das sich natürlich und ungezwungen verhält. Kurze Zeit später stirbt Suginos Vater. Kojima stattet der Familie einen Beileidsbesuch ab. In diesem Sommer ziehen die Suginos erneut um, so daß Kojima und Sugino sich abermals aus den Augen verlieren.

Erst drei Jahre später, im Oktober 1912 (Sugino und Kojima sind nun im dritten Jahr ihres Fachstudiums), begegnet Kojima auf der Straße zufällig Chizuko und ihrer Mutter. Chizuko ist zu einer Schönheit herangewachsen. Beide machen einen heiteren, zufriedenen Eindruck. Suginos Mutter lädt ihn ein, sie zu Hause zu besuchen.

Einige Tage später geht Kojima auf dem Rückweg von der Universität bei den Suginos vorbei. Chizuko und ihre Mutter empfangen ihn freudig. Sugino ist nicht zu Hause. Kojima erfährt, daß Sugino großes Ansehen in seiner Fakultät genießt und daß die Studienan-

⁸⁷⁷ „W“ steht für „Waseda“. Vgl. Sakamoto Ikuo. „’Wakaki hi’ no seiritsu“, S. 55 sowie Ders. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 105.

fänger ihn zu Hause besuchen, um bei ihm Rat einzuholen. Die Mutter berichtet, daß Sugino sein Studium mit großem Eifer betreibt. An diesem Tag erfährt Kojima auch, daß Chizuko mit ihren siebzehn Jahren bereits einen Freier hat, einen jungen, wohlhabenden Studenten der Fakultät für Geisteswissenschaften, der mit Sugino Umgang pflegt. Die Mutter hat seinen an Chizuko gerichteten Heiratsantrag jedoch abgelehnt, da sie der Meinung ist, daß es für ihre Tochter zum Heiraten noch zu früh sei.

Kojima ist zutiefst überrascht über den Wandel, der sich bei den Suginos vollzogen hat. Auf einmal scheint das Haus voller Leben zu sein. Die gesamte Familie setzt sich mit den neuen Gedankenströmungen der Zeit auseinander, man liest Ibsen und redet über Frauenemanzipation. Bei diesem Besuch spürt Kojima zum ersten Mal eine Zuneigung zu Chizuko, die mehr ist als bloße Sympathie für eine vertraute Freundin aus der Kindheit. Doch versucht er, dieses Gefühl vor sich selber zu verbergen. Die jungen Leute musizieren gemeinsam an der Heimorgel, die Chizuko einige Tage zuvor erworben hat. So verlieren sie ihre Scheu voreinander und verbringen zusammen eine angenehme Zeit.

Ungefähr zehn Tage später besucht Kojima die Suginos erneut. Dieses Mal ist Sugino zu Hause, während Chizuko und ihre Mutter ausgegangen sind. Sugino hat Besuch von Matsukawa, dem Studenten, der um Chizukos Hand angehalten hat. Matsukawa, der sich für ein philosophisches Genie hält, hat den gleichen Hang zur Prahlerei wie Sugino. Beide versuchen, sich voreinander wichtig zu machen. Kojima, der sich von ihrem Verhalten abgestoßen fühlt, beteiligt sich nur widerwillig am Gespräch. Er kann dem Bedürfnis nicht widerstehen, die beiden zu provozieren, so daß es zu einem Streitgespräch kommt. In der Hoffnung, daß Chizuko bald zurückkommen möge, harrt Kojima bis zum späten Abend aus. Doch schließlich verabschiedet er sich. An der Straßenbahnhaltestelle begegnet er Chizuko und ihrer Mutter, die gerade von einem Besuch bei dem Journalisten Kiyomi Kanzan 清見貫山 zurückkommen. Chizuko bittet Kojima, bald wieder vorbeizukommen, und dieser spürt immer deutlicher, wieviel Chizuko ihm bedeutet. Zugleich ist er besorgt darüber, daß die Suginos mit Kiyomi Kanzan, den er nicht besonders schätzt, auf so vertrautem Fuße stehen; er befürchtet, Chizuko könne sich in in ihrem Denken und Verhalten von Menschen wie Sugino oder Kiyomi Kanzan beeinflussen lassen und so ihre natürliche Art verlieren. Kojima

geht der Gedanke durch den Kopf, daß er das Mädchen gerne nach seinen eigenen Vorstellungen „erziehen“ würde.

Drei Tage später besucht Kojima die Suginos erneut. Er gibt nun vor sich selber zu, daß sein Besuch Chizuko gilt und nicht ihrem Bruder. Chizuko und ihre Mutter empfangen ihn freundlich, und dieser Besuch verläuft ebenso angenehm wie der erste. In einem Gespräch unter vier Augen warnt Kojima das Mädchen davor, die modernen Ansichten über die Notwendigkeit der Unabhängigkeit der Frau vom Manne, wie sie von Kiyomi Kanzen vertreten werden, kritiklos zu übernehmen. Er freut sich, daß Chizuko seine Worte so bereitwillig aufzunehmen scheint. Seine Gefühle für Chizuko werden ihm immer deutlicher bewußt; er glaubt, nun einen Sinn in seinem Leben gefunden zu haben.

Nachdem er sich von Chizuko und ihrer Mutter verabschiedet hat, geht er lange spazieren, um seiner Erregung Herr zu werden. Sobald er nach Hause kommt, sucht er das Gespräch mit seinem Vater, der Verständnis für die Gefühle des Sohnes zeigt. Nach dem Gespräch ist Kojima innerlich aufgewühlt. Er macht sich Gedanken über seine Zukunft, fragt sich, wie er seinen Lebensunterhalt verdienen soll, und ob er, wenn er Chizuko heiratete, auch die Verantwortung für sie übernehmen könnte.

Fortan besucht er Chizuko alle zwei bis drei Tage. Bald sind sie so miteinander vertraut, daß sie völlig entspannt miteinander reden können. Kojima macht sich jedoch Gedanken über die Haltung von Suginos Mutter. Zwar weiß er, daß diese ihm Sympathie entgegenbringt, doch ist ihm nicht klar, ob sie eine Verbindung zwischen ihm und Chizuko gerne sähe oder diese gar unterstützt, oder ob sie ihn nur deshalb gewähren läßt und ihn häufig mit Chizuko allein im Zimmer zurückläßt, weil sie ihn bereits seit seiner Kindheit kennt und ihm vertraut.

Bei einem seiner Besuche bei den Suginos kommen sie auf das Theater zu sprechen. Chizuko zeigt großes Interesse am Theater, und Kojima verspürt den Wunsch, sie einmal zu einer Aufführung einzuladen. Doch da seine Familie vollkommen verarmt ist, ist an den Kauf von Theaterkarten nicht zu denken. Als Kojima eines Tages von einem Freund zwei Eintrittskarten für die Nachmittagsvorstellung einer modernen Bühne erhält, gibt er diese an Chizuko weiter, damit sie zusammen mit einer Freundin die Vorstellung besuchen könne.

Kojima möchte sich die Aufführung zusammen mit dem Freund hinter den Kulissen ansehen. Chizuko sagt erfreut zu.

Am Tag der Aufführung erscheint Chizuko jedoch nicht mit einer Schulfreundin, sondern mit der Freundin Suginos, die dieser zu heiraten beabsichtigt. Kojima ist verstimmt, da er für diese Frau keinerlei Sympathie hegt und zudem vermutet, daß Sugino oder seine Mutter sie als „Aufpasserin“ geschickt haben. Kojimas schlechte Stimmung hat jedoch noch einen weiteren Grund: Seitdem er Chizuko die Theaterkarten überreicht hat, hat er sich bemüht, ein bißchen Geld aufzutreiben, um Chizuko und ihre Begleiterin zu einem einfachen Essen einladen zu können, doch ist ihm dies nicht geglückt. So spürt Kojima zum ersten Mal in seinem Leben, wie bitter Armut ist. In tiefer Niedergeschlagenheit verläßt er vorzeitig das Theater.

Obwohl es sich im Grunde nur um eine Belanglosigkeit handelt, hinterläßt dieser Vorfall bei Kojima einen tiefen Eindruck. Noch lange denkt er an diesem Abend darüber nach. Aufgrund der tapferen Haltung, mit welcher sein Vater die Armut erträgt – eine Haltung, vor welcher Kojima tiefen Respekt empfindet – hat er die Armut bisher nicht als Problem empfunden, ja er hat materiellen Dingen gegenüber sogar stets eine gewisse Verachtung gespürt. Der Vorfall im Theater jedoch bringt diese Einstellung ins Wanken; er fühlt sich dadurch veranlaßt, gründlich über seine Beziehung zu Chizuko nachzudenken. Kojima erkennt, daß er Angst davor hat, dem Mädchen noch näherzukommen, da er ihr dann einen Heiratsantrag würde machen müssen. Der Gedanke an Heirat wiederum flößt ihm Angst ein, da er Zweifel hat, ob er seine Frau überhaupt würde ernähren können. Nach Abschluß seines Studiums würde er zunächst für den Lebensunterhalt seiner Eltern sorgen müssen. So befürchtet er, keine zusätzlichen Belastungen, die ein eigener Haushalt ja bedeutete, auf sich nehmen zu können. Er sieht zwar, daß die Möglichkeit besteht, Chizuko zu seinen Eltern zu holen, falls sie sich bereit erklärte, auch ein Leben in Armut mit ihm zu teilen. Doch möchte er ihr, die eine düstere Kindheit verbracht hat, nicht erneut ein freudloses Leben in materieller Not zumuten. Anders als Kojima hat Chizuko die Aufführung jedoch genossen und schickt ihm eine Dankeskarte. Darüber ist Kojima so erfreut, daß er den Wunsch verspürt, ihr eine noch größere Freude zu bereiten und beschließt, sie zu einer Aufführung von Goethes *Faust* in das vornehme Theater *Teikoku gekijō* einzuladen. Als er mit Chizuko über sein

Vorhaben spricht, ist sie Feuer und Flamme. Auch die Mutter ist einverstanden, gibt jedoch zu bedenken, daß Sugino seine Einwilligung verweigern könnte. Sie verspricht, alles in ihrer Macht Stehende zu tun, um ihren Sohn zur Zustimmung zu bewegen. Erst da wird Kojima bewußt, daß auch Sugino als Chizukos älterer Bruder ein Mitspracherecht in dieser Angelegenheit hat, sträubt sich jedoch innerlich dagegen. Er gibt seine feste Absicht zu erkennen, Chizuko ins Theater auszuführen und fügt hinzu, daß Sugino und die Mutter sich keine Sorgen zu machen brauchen, da er für Chizuko die gleichen Gefühle hege wie ein Bruder für seine Schwester und keine weitergehenden Absichten habe.

Kojima verabschiedet sich hoffnungsvoll und glücklich. Er ist sich nun sicher, daß sowohl Chizuko als auch ihre Mutter ihm Sympathie entgegenbringen. Um sich das für den Abend im Theater notwendige Geld zu beschaffen, fertigt Kojima eine Übersetzung an und verkauft diese an den H-Verlag, der den Text in einer seiner Zeitschriften veröffentlicht. So gelingt es Kojima, sowohl das Geld für die Theaterkarten als auch den Betrag für ein gemeinsames Abendessen aufzubringen.

Doch als Kojima Chizuko am verabredeten Tag zum Theaterbesuch abholen möchte, ist sie nicht zu Hause. Die Mutter teilt ihm mit, daß Sugino nicht dazu zu bewegen war, seine Zustimmung zu geben. Kojima stellt Sugino erbost zur Rede. Dieser erwidert, er könne es nicht gutheißen, daß ein junger Mann und ein junges Mädchen ohne elterliche Aufsicht abends alleine ins Theater gehen. Kojima, der aufgebracht ist, beginnt, mit Sugino zu streiten und bringt dabei den ganzen aufgestauten Widerwillen gegen Chizukos Bruder zum Ausdruck.

Nachdem Sugino das Haus verlassen hat, entschuldigt sich Kojima bei der Mutter für den Streit, den er vom Zaun gebrochen hat. Suginos Mutter hat jedoch Verständnis für seine Reaktion und teilt ihm offen mit, daß ihr seine aufrichtige Art gefalle. Sie gibt ihm zu verstehen, daß sie ihn gerne als zukünftigen Partner ihrer Tochter sähe. Kojima verspricht ihr, daß er, falls seine Gefühle sich einmal von brüderlicher Zuneigung zu Liebe wandeln sollten, um Chizukos Hand anhalten werde. Suginos Mutter, die ahnt, daß dieser Zwischenfall das freundschaftliche Verhältnis zwischen Kojima und ihrer Tochter trüben könnte, ringt ihm das Versprechen ab, am darauffolgenden Tag, wenn ihr Sohn nicht zu Hause ist, erneut zu Besuch zu kommen.

Kojima besucht alleine das *Teikoku gekijō*, verläßt die Aufführung jedoch schon im zweiten Akt, da er das Stück nicht zu genießen vermag. Er verspürt das Bedürfnis, mit seinem Vater über den Streit mit Sugino und die anschließende Unterhaltung mit der Mutter zu sprechen. Sobald er seinem Vater gegenüber sitzt, wird er innerlich ruhig. Er läßt sich das Problem, das ihn bedrückt, noch einmal durch den Kopf gehen, verzichtet schließlich jedoch darauf, seinem Vater alles zu erzählen, da ihm klar wird, daß dieser ihm einfach raten würde, Chizuko zu heiraten, wenn sie ihm tatsächlich gefalle. Doch genau das ist es, wovor Kojima zurückschreckt, da er keine materielle Sicherheit hat. Anders als er betrachtet sein Vater die Armut jedoch nicht als Hinderungsgrund. Der Vater ist überzeugt, daß man sich um den Lebensunterhalt keine Sorgen zu machen brauche, da sich hierfür zu gegebener Zeit von selbst eine Lösung finde. Kojima jedoch, der sich vorgenommen hat, zunächst einmal den Lebensunterhalt für seine Eltern aus eigener Kraft zu sichern, und noch nicht weiß, wie er dies würde bewerkstelligen können, befürchtet, daß er durch die zusätzliche Verantwortung, die eine Heirat mit sich brächte, möglicherweise überfordert wäre. Seinem Vater einen ruhigen Lebensabend zu verschaffen, hat für Kojima absoluten Vorrang. Erst wenn er dies geschafft hat, möchte er ans Heiraten denken.

Am darauffolgenden Abend besucht Kojima wie versprochen die Suginos. Er selber verspürt keine Lust zu diesem Besuch, doch will er sein gegebenes Wort nicht brechen. Kojima ist sich dessen bewußt, daß seine Besuche nach dem Gespräch, das er am Vortag mit Suginos Mutter geführt hat, einen anderen Stellenwert haben; setzte er seine Besuche fort, so würde von ihm früher oder später erwartet, daß er um Chizukos Hand anhält.

Suginos Mutter empfängt ihn ebenso freundlich wie immer, doch das Gespräch verläuft schleppend, so daß Kojima sich schon nach kurzer Zeit wieder verabschiedet. Suginos Mutter, die den beiden jungen Menschen Gelegenheit geben möchte, sich in Ruhe auszusprechen, bittet Kojima, ihre Tochter bis zum öffentlichen Badehaus zu begleiten, da heute deren Badetag sei und das Bad weit entfernt liege. Doch Kojima läßt diese Chance zum klärenden Gespräch ungenutzt. Er weiß sehr wohl, daß ein Wort genüge, um das Verhältnis zwischen ihnen zu bereinigen und die Entscheidung über ihre Zukunft zu treffen, aber er hüllt sich in Schweigen. So erreichen sie das Badehaus, fast ohne ein Wort miteinander gesprochen zu haben. Kojima hat das Gefühl, sein Verzicht auf Chizuko bedeute eine Nieder-

lage nicht nur vor sich selber, sondern auch vor Sugino, Kiyomi Kanzan und den Menschen aus dessen Umfeld. Dennoch bleibt er dabei. Chizuko spürt, daß der Abschied ein endgültiger sein wird. Tatsächlich zieht Kojima sich nun von den Suginos zurück. Er besucht sie noch einmal kurz zum Neujahrsfest des darauffolgenden Jahres, dann ein weiteres Mal im April. Danach läßt er sich nicht mehr sehen.

IV.3.2.3 Zum Aufbau der Erzählung

Wakaki hi weist die Struktur einer Rahmenerzählung⁸⁷⁸ auf, in welcher das auf den Prolog (*WH*, S.1-8) und die letzten sechs Seiten des Schlußkapitels (*WH*, S.263-268) verteilte Rahmengeschehen, das die Erzählgegenwart repräsentiert, die als Rückblick des Protagonisten gestaltete Binnenerzählung wie eine Klammer umschließt. Der Erzähler des Rahmengeschehens ist mit dem der Binnenhandlung identisch.

Die Binnenerzählung gliedert sich in 15 Kapitel unterschiedlicher Länge, die keine eigenen Überschriften tragen, sondern schlicht durchnummeriert sind. Die Kapitel umfassen durchschnittlich 15-20 Seiten.⁸⁷⁹

Die kurze Rahmengeschichte enthält den Anlaß für die Entwicklung der Binnenhandlung und dient zugleich der Einführung der beiden wichtigsten Personen, Kojima Tsuneo und Sugino Mitsuzō. Die in der Rahmenerzählung einleitend geschilderte zufällige Begegnung zwischen Kojima und seinem alten Schulfreund Sugino sowie das Gespräch, das sich zwischen beiden entwickelt, rufen in Kojima Erinnerungen an seine Kindheit, seine Schul- und Studienzeit und seine Jugendliebe wach. Sobald Sugino die Bahn verlassen hat, läßt Kojima die Geschichte seiner Freundschaft mit Sugino und dessen Schwester Chizuko an seinem inneren Auge vorbeiziehen. Die Erinnerungen setzen an dem Tag ein, an welchem Kojima den Freund im Alter von zwölf Jahren kennenlernte (*WH*, Kap.1). Kojima denkt daran

⁸⁷⁸ Es handelt sich um eine gerahmte Einzelerzählung. Zur Unterscheidung von „gerahmter Einzelerzählung“ und „zyklischer Rahmenerzählung“ s. Schweikle, Günther und Schweikle, Irmtraud (Hrsg.). *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984, S. 351, s.v. „Rahmenerzählung“.

⁸⁷⁹ Das kürzeste Kapitel (Kap. 5) umfaßt vier, das längste (Kap. 8) 35 Seiten. Letzteres ist das zentrale Kapitel für die Charakterisierung Suginos.

zurück, wie er regelmäßig gemeinsam mit Sugino seinen Schulweg zurücklegte, wie er die Suginos nach dem Tod von Chizukos Vater für längere Zeit aus den Augen verlor, wie er, als er bereits im dritten Jahr seines Fachstudiums war, eines Abends zufällig Chizuko und ihrer Mutter begegnete und bald darauf begann, den Suginos regelmäßig Besuche abzustatten (WH, Kap. 6), wie Chizuko und er einander allmählich näher kamen und Gefallen aneinander fanden, wie er sich um Chizuko bemühte, auf den Widerstand ihres Bruders traf und schließlich den Kontakt zu ihr abbrach (Kap. 15). Die Erinnerungen bilden die Binnenhandlung von *Wakaki hi* und den eigentlichen Kern der Erzählung. Der darauffolgende Schlußteil des Rahmengeschehens (WH, S.263-268) knüpft unmittelbar an den Prolog an: Kojima, der die Geschichte seiner Freundschaft mit Sugino und Chizuko rekapituliert hat, sitzt in der Straßenbahn und betrachtet aus dem Wagenfenster die vorbeiziehende Landschaft.

Die erzählte Zeit in *Wakaki hi* umfaßt knapp fünfzehn Jahre. Das in der Binnenerzählung dargestellte Geschehen, das mit der ersten Begegnung der damals zwölfjährigen Jungen beginnt (WH, Kap. 1) und mit Kojimas letztem Besuch bei Chizuko endet (WH, Kap. 15), umfaßt eine Zeit von etwa 11 Jahren und läßt sich auf die Jahre 1903 bis 1914 datieren.⁸⁸⁰ Die Zeit der gegenseitigen Annäherung und des freundschaftlichen Umgangs zwischen Kojima und Chizuko fällt in Kojimas drittes Studienjahr (vgl. WH, Kap. 9), als dieser etwa 21 Jahre alt ist (also in das Jahr 1912). Kojimas Besuche bei den Suginos setzen ein, nachdem er Ende Oktober dieses Jahres zufällig Chizuko und ihrer Mutter begegnet ist (vgl. WH, Kap. 6, S. 87), und werden über ungefähr fünf Monate (bis März 1913) fortgesetzt. Der gemeinsame Spaziergang zum öffentlichen Badehaus (WH, Kap. 15), der ebenfalls auf März 1913 zu datieren ist, bildet den Schlußpunkt ihrer freundschaftlichen Beziehung. Es folgen lediglich ein Höflichkeitsbesuch Kojimas zum Neujahrsfest des darauffolgenden Jahres (Jahreswechsel 1913/14) und ein weiterer kurzer Besuch im April. Danach bricht der Kontakt zu

⁸⁸⁰ Diese Datierung ergibt sich zum einen aus einem Vergleich des in *Wakaki hi* dargestellten Geschehens mit den Lebensdaten Hirotsu Kazuos, an die sich die Erzählung offenbar stark anlehnt (Hirotsu nahm 1910 das Fachstudium an der Universität Waseda auf und machte im April 1913 seinen Abschluß (vgl. hierzu Kap. III.1 der vorliegenden Arbeit). Zum anderen läßt sie sich auf im Text genannte Ereignisse zurückführen. So ist die Trennung zwischen Kojima und Chizuko zum Beispiel auf März 1913 zu datieren, denn sie erfolgt nach der Aufführung von Goethes *Faust* in Tōkyō durch die Theatertruppe *Kindaigeki kyōkai* 近代劇協会 („Gesellschaft für Modernes Drama“), die nachweislich im März jenes Jahres stattfand.

Sugino und seiner Familie ganz ab. Erst als er seinem ehemaligen Mitschüler in der Straßenbahn begegnet, erfährt Kojima, wie es ihm und seiner Schwester seitdem ergangen ist. Zwischen diesem in der Rahmenhandlung geschilderten Treffen und den letzten in der Binnenerzählung beschriebenen Begebenheiten liegen nahezu vier Jahre (vgl. *WH*, Prolog, S.1), d.h. die in der Rahmenhandlung geschilderten Ereignisse sind in etwa auf das Jahr 1918 zu datieren.

Im Gegensatz zu der viele Jahre umspannenden Binnenhandlung umfaßt die erzählte Zeit des Rahmengeschehens kaum mehr als etwa zwanzig Minuten – die Zeit, die benötigt wird, um mit der Straßenbahn von Tameike (die Haltestelle, an welcher Kojima zu Beginn der Rahmenhandlung einsteigt) bis in die Gegend von Shin-Mitsuke zu fahren (hier befindet sich die Straßenbahn im Schlußteil der Rahmenhandlung).

Schauplatz des in *Wakaki hi* geschilderten Geschehens (sowohl der Rahmenhandlung als auch der Binnenhandlung) ist Tōkyō.⁸⁸¹

IV.3.2.4 Zur Erzählweise

In *Wakaki hi* liegt eine Ich-Erzählung aus der Sicht des Protagonisten Kojima vor. Sowohl in der Rahmenerzählung als auch in der Binnenhandlung spricht die Erzählerfigur von sich in der 1. Person Singular unter Verwendung des Subjektpronomens *watashi* 私. Charakteristisch für die Ich-Erzählung ist, daß das erzählende Ich gleichzeitig eine am dargestellten Geschehen beteiligte fiktive Figur (in diesem Falle die Hauptperson) ist.⁸⁸²

Im Rahmengeschehen wird die durch die Identität von Erzähler und handelnder Figur auferlegte Beschränkung der Erlebnis- und Darstellungsperspektive strikt eingehalten. Das gesamte Geschehen, das Auftreten und Verhalten Suginos wird aus der Sicht Kojimas geschildert. Das Bewußtsein des Erzählers und das der fiktiven Person Kojima decken sich hier, während sie in der Binnenerzählung auseinanderklaffen: Die fiktive Hauptperson der Bin-

⁸⁸¹ Im Prolog werden die Ortsnamen „Tameike“ und „Iidabashi“ als Stationen der Bahnstrecke genannt, im Epilog ist die Rede von der „Gegend um Shin-Mitsuke“ (*WH*, S. 265). Auch in der Binnenhandlung tauchen zahlreiche Realia auf, die die Handlung eindeutig in Tōkyō ansiedeln, so z.B. Ushigome, Azabu, Ginza, das Theater *Teikoku gekijō*, das *Yūrakuzā*-Theater u.a.m.

⁸⁸² S. hierzu: Schweikle, Günther und Schweikle, Irmtraud (Hrsg.). Op. cit., S. 205-206, s.v. „Ich-Form“.

nenhandlung ist der zunächst kindliche und später jugendliche Kojima. Die Darstellung des Geschehens erfolgt jedoch durch einen Erzähler, der wesentlich älter ist und das Erlebte aus einem Abstand von mehreren Jahren heraus betrachtet. Erzählt wird also aus der Perspektive des Ichs des Rahmengeschehens. Der Erzähler der Binnengeschichte ist nicht darauf bedacht, in seiner Darstellung die Illusion der unmittelbaren Realität des Dargestellten zu schaffen, sondern das Dargestellte wird vom Erzähler ausdrücklich als eigene Erinnerung präsentiert. So finden sich in der Binnenerzählung kommentierende Einschübe, die an die auktoriale Erzählweise erinnern. An mehreren Stellen macht der Erzähler den Leser darauf aufmerksam, daß die Begrenzung der Perspektive auf den kindlichen (bzw. später jugendlichen) Protagonisten der Binnenerzählung durchbrochen wird:

„Dies war das Milieu, in dem Chizuko lebte, doch schon damals hatte es den Anschein, als wachse sie allein ganz anders auf. Natürlich hatte ich dies alles damals nicht bis in die kleinsten Einzelheiten beobachtet, denn ich war ja noch ein Kind. Ich überlegte es mir erst jetzt, im nachhinein. Doch erinnere ich mich, daß sie immer fröhlich war und strahlte.“⁸⁸³

„[...] mein Bemühen, meine Gefühle für Chizuko, die immer deutlichere Gestalt annahmen, mit solchen vernunftgeleiteten Überlegungen gewaltsam zu unterdrücken, bedeutete nichts weiter, als daß ich alles tat, um mich selber zu quälen.- Doch kann ich dies nur deshalb so deutlich formulieren, da ich nun versuche, den Tatsachen gerade ins Auge zu sehen; damals aber spielten sich diese Dinge in mir halb unbewußt und instinktiv ab.“⁸⁸⁴

Ein Wechsel der Erzählperspektive erfolgt in *Wakaki hi* nicht. Erzählerische Instanz ist stets das „Ich“ des Protagonisten, das somit zum zentralen Bewußtsein der Erzählung wird, welches auch die Perspektive des Lesers bestimmt: Dieser nimmt das gesamte Geschehen und alle auftretenden Personen aus der Sicht Kojimas wahr.

⁸⁸³ WH, Kap. 2, S. 25.

⁸⁸⁴ WH, Kap. 12, S. 206.

IV.3.2.5 Sprache⁸⁸⁵

Wakaki hi ist eine stille, verhaltene Erzählung, geschrieben in einem Stil, der, auch an den erzähltechnischen Höhepunkten, Dramatik vermeidet. Die Sprache ist schlicht und klar. Präzise und sorgfältig beschreibt der Autor, der bewußt auf einen mit rhetorischen Figuren beladenen Stil verzichtet, seinen Gegenstand. Dabei scheut er sich nicht, dieselben Ausdrücke immer wieder zu verwenden, wenn sie im betreffenden Zusammenhang als die treffendsten erscheinen (so z.B. bei der Charakterisierung der Figuren; s.u., Kap. IV.3.2.6).

Die Dialoge, die durchweg lebendig und realistisch gestaltet sind, werden geschickt als Mittel der Personencharakterisierung eingesetzt, wobei auch geschlechtsspezifische Unterschiede in der Sprechweise beachtet werden, so etwa, wenn Chizuko sich der bevorzugt von Frauen gebrauchten, in Satzendposition auftretenden Partikel *wa* わ bedient, die der Bekräftigung der Aussage dient:

„*Ara, iya desu wa. Sonna.....*“⁸⁸⁶

Tatsächlich gehört die Wiedergabe solcher geschlechtsspezifischer sprachlicher Merkmale in der erzählenden Prosa seit dem Naturalismus, den Hirotsu in seiner Jugend ausgiebig rezipierte⁸⁸⁷, zum Standard.

Insgesamt betrachtet handelt es sich um einen klaren, eindringlichen Stil, der große Worte verschmätzt: So erscheint es als gerechtfertigt, hier von scheinbarer Kunstlosigkeit als literarischem Mittel zu sprechen.

⁸⁸⁵ Eine genaue, auch quantitativ untermauerte Analyse ausgewählter sprachlicher Phänomene erfolgt im Rahmen der Erörterungen zur Figurencharakterisierung in *Wakaki hi*.

⁸⁸⁶ *WH*, Kap. 6, S. 89. Als wirkungsadäquate deutsche Übersetzung bietet sich unter Berücksichtigung des kontextuellen Zusammenhangs an: „’Aber nein, ich bitte Sie...’, sagte sie verlegen.“

⁸⁸⁷ Vgl. Kap. III.1 dieser Studie. Der in *Wakaki hi* verwendete Stil läßt deutlich den Einfluß des *shizen-shugi* erkennen.

IV.3.2.6 Figuren

Die Figurencharakterisierung ist ein wichtiger Schlüssel für das Verständnis der Erzählung, denn sie dient dem Autor als das wesentliche Instrument für die Vermittlung seiner Wertvorstellungen. Dies ist der Grund, weshalb ihr auch in der vorliegenden Analyse breiter Raum gewidmet wird.

Hauptperson der Erzählung ist Kojima Tsuneo, der zugleich auch als Ich-Erzähler auftritt. In der Rahmenhandlung erscheint er als junger Mann von etwa 26 Jahren mit Universitätsabschluß, in der Binnenerzählung zunächst als Grund- und Mittelschüler und später als Student der Abteilung für Literatur an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität W.

Eine wichtige Rolle für das dargestellte Geschehen spielen ferner Sugino Mitsuzō, der als Kontrastfigur zu Kojima und als dessen Gegenspieler konzipiert ist, Suginos Schwester Chizuko, Suginos Mutter und Kojimas Vater, der für den Protagonisten emotionale Stütze, Freund und Vertrauensperson zugleich ist. Von gewisser Bedeutung sind überdies Figuren wie Kiyomi Kanzan, Kurokawa Kōu 黒川香雨, Professor Nagata 永田 und Matsukawa 松川, die zu dem Freundes- und Bekanntenkreis der Suginos gehören. Alle weiteren Personen sind Nebenfiguren.

In der Rahmenhandlung treten lediglich zwei Figuren in Erscheinung, Kojima und Sugino.⁸⁸⁸ Sie werden so präsentiert, daß von Anfang an die Verschiedenheit ihrer Charaktere und Verhaltensweisen deutlich zutage tritt.

Kojima erscheint bereits im Prolog als ein ruhiger und zurückhaltender, aber scharf beobachtender und kritischer junger Mann, dem Prahlerei und Wichtigtuerei zutiefst zuwider sind. Er verhält sich natürlich und ungekünstelt. Als er seinem Jugendfreund Sugino nach fast vier Jahren erstmals wieder begegnet, spricht er ihn in demselben ungezwungenen Ton an, in dem sie auch in ihrer Kindheit miteinander zu sprechen pflegten (vgl. *WH*, Prolog, S. 2). Sugino hingegen, der sehr auf eine höfliche und formelle Redeweise bedacht ist, antwor-

⁸⁸⁸ Suginos Mutter und Chizuko werden lediglich im Gespräch, das Sugino und Kojima miteinander führen, erwähnt, treten jedoch selber nicht in Erscheinung.

tet auf die in ungezwungenem Ton vorgebrachte Frage Kojimas nach dem Befinden seiner Mutter förmlich und steif (WH, Prolog, S. 2)⁸⁸⁹ und bedient sich auch im weiteren Verlauf des Gespräches einer betont höflichen, teilweise affektierten Ausdrucksweise, die einem Freund aus Kindertagen gegenüber als unangebracht erscheint.⁸⁹⁰ Zu seiner übertrieben höflichen, wichtiguerisch wirkenden Sprechweise paßt auch das äußere Erscheinungsbild Suginos, der großen Wert auf gepflegtes Aussehen und vornehme Kleidung zu legen scheint: Er trägt einen blaßgrauen Havelock, eine Brille mit Goldfassung, hohe Zehensandalen aus Holz und hat einen Spazierstock bei sich, auf den er selbstbewußt seinen Arm gestützt hat. Kojima empfindet sein Auftreten und seine Haltung als aufgeblasen und angeberisch, sein Verhalten als „gezwungen und unnatürlich“ (WH, Prolog, S. 2):

„Es war dieselbe wichtiguerische Haltung, wie man sie oft an jungen Ärzten bemerkt, die glauben, daß die Patienten kein Vertrauen zu ihnen haben, wenn sie jung aussehen, und die sich deshalb angestrengt bemühen, erwachsen zu wirken.“ (WH, Prolog, S. 2)

Bevor er sich von Kojima verabschiedet, läßt Sugino ihn wissen, daß er zum Leiter eines Zeitungsverlages aufgestiegen ist, und reicht ihm eine ungewöhnlich große Visitenkarte mit der Aufschrift: „Geschäftsführer des Zeitungsverlages Keihin shinbun sha“ – eine Zeitung, die Kojima allerdings unbekannt ist.

Von Sugino entsteht somit bereits in der Rahmenhandlung das Bild eines von sich eingenommenen, wichtiguerischen und prahlsüchtigen jungen Mannes, der sein gesamtes Erscheinungsbild von der Kleidung über seine Sitzhaltung bis hin zur Sprechweise wohl überlegt und auf eine bestimmte äußere Wirkung hin abgestimmt hat. Er erscheint damit von

⁸⁸⁹ Während Kojima in seiner Frage den unter Freunden üblichen, nicht-höflichkeitsmarkierten *da* (だ) - Stil verwendet, bedient Sugino sich in seiner Antwort des formellen und höflichen *masu* (ます)-Stils:

„Obasan wa okawari nai?’ to kodomojibun kara no buenryo na chōshi de kotoba o kakeru to, Aa, mutteru desu ka?’ to kare wa aratamatta ,arimasu’-kotoba de kotaeta.“ (WH, Prolog, S.2).

⁸⁹⁰ Dies drückt sich u.a. im häufigen Gebrauch honorativer Präfixe wie *go-* (ご) oder *o-* (お) aus. Vgl. [Sugino zu Kojima]:

„Sono uchi ni hitotsu goannai negaitai mon desu na. Boku no kaitaku shita hōmen ni mo oriori wa odekake o.“ (WH, Prolog, S. 3)

Anfang an als Kontrastfigur zu dem stillen, bescheidenen, eher zurückhaltenden, sich stets natürlich verhaltenden Kojima, der das Auftreten seines Freundes als unangenehm empfindet; er betrachtet Suginos Verhaltensweise mit kritischem Blick und bisweilen auch leicht abfällig:

„Zwar hatte Sugino sich schon in seiner Schul- und Studienzeit gerne betont erwachsen gegeben, doch hätte ich nicht erwartet, daß dies schließlich solche Formen annehmen würde.“⁸⁹¹

Etwas weiter unten stellt er fest:

„[...] ich konnte mich des Eindrucks nicht erwehren, daß sein wichtiguerisches Auftreten und seine Ausdrucksweise [...] sehr gut zu jener Visitenkarte mit der Aufschrift ‚Geschäftsführer‘ paßten.“⁸⁹²

Der in der Rahmenhandlung vermittelte Eindruck von Kojima und Sugino wird im Verlauf der Binnenerzählung bestätigt.

Die in der Binnenerzählung von *Wakaki hi* auftretenden oder erwähnten Personen lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: solche, die dem Protagonisten Kojima sympathisch sind und aufgrund ihres Verhaltens und ihrer Charaktereigenschaften von ihm geschätzt werden, und solche, die ihm unsympathisch sind, deren Handlungsweise er kritisiert. Erstere zeichnen sich durch ein natürliches, offenes Verhalten und bescheidenes Auftreten aus, letztere hingegen (es handelt sich ausschließlich um Personen, die zum Bekannten- und Freundeskreis Suginos gehören) durch wichtiguerisches, prahlerisches und unnatürliches Verhalten.

Chizuko, Kojimas Vater, Kojimas Mutter⁸⁹³, aber auch Suginos Vater und Mutter lassen sich der Gruppe um Kojima zuordnen, wohingegen Kiyomi Kanzan, Kurokawa Kōu,

⁸⁹¹ WH, Prolog, S. 2.

⁸⁹² WH, Prolog, S. 7.

⁸⁹³ Kojimas Mutter gewinnt in der Erzählung kein Profil. Sie taucht nur an wenigen Stellen auf und spielt für den Fortgang des Geschehens keine Rolle. Der Erzähler läßt jedoch über sie kein einziges kritisches Wort verlauten. Sie wird vielmehr als freundlich, mitfühlend und fürsorglich geschildert. Dies ist der Grund, weshalb sie hier der Personengruppe um Kojima zugeordnet wird.

Herr Nagata, Matsukawa und die Frau, die Sugino zu heiraten beabsichtigt, zu Suginos „Lager“ zu zählen sind. Die erste Gruppe von Personen ist eher „häuslich“ und auf die Familie bezogen, die zweite Gruppe lebt mehr für die Öffentlichkeit.

Bei der Charakterisierung der Personen bedient der Autor sich der gesamten Palette der erzähltechnischen Möglichkeiten: Die Figuren werden zum einen vom Erzähler explizit beschrieben, zum anderen werden sie durch ihr Verhalten, ihre Kleidung und ihre Sprechweise charakterisiert.⁸⁹⁴

Auffallend ist, daß in den narrativen Passagen auf an das Stereotype grenzende Beschreibungsmuster zurückgegriffen wird; dabei werden gewisse Eigenschaften und Verhaltensmerkmale den Figuren quasi als feste Attribute zugeordnet und im Verlauf der Erzählung immer wieder genannt.

(a) Kojima Tsuneo

Als Ich-Erzähler ist Kojima die vermittelnde Instanz zwischen Figuren und Leser. Alle Personen der Erzählung (und auch er selber als handelnde Figur) werden dem Leser aus Kojimas Sicht präsentiert (s.o., Kap. IV.3.2.4, „Zur Erzählweise“).

Kojima ist eine Figur, die deutlich autobiographische Züge trägt: Er lebt, ebenso wie Hirotsu, zunächst im Tōkyōter Stadtteil Ushigome, besucht später die „Mittelschule A.“ und studiert schließlich an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Waseda.⁸⁹⁵ Er lebt in bitterer Armut. Um sich das Geld für sein Studium zu verdienen, fertigt er Übersetzungen aus dem Englischen an; er überträgt u.a. Erzählungen von Čechov, einem Autor, den er – ebenso wie Hirotsu – besonders schätzt. Sein Vater ist ein berühmter Schriftsteller der literarischen Gruppe *Ken'yūsha*, dessen Glanzzeit allerdings bereits vorüber ist. Zwischen Kojima und seinem Vater besteht ein Vertrauensverhältnis.⁸⁹⁶

⁸⁹⁴ Dabei handelt es sich nicht um eine verschlüsselte Personencharakterisierung. Die guten und schlechten Eigenschaften der Figuren werden vielmehr klar und deutlich genannt.

⁸⁹⁵ S.o., Kap. III.1 dieser Studie. Die *A-chūgaku* steht für die Azabu-Mittelschule. Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi no seiritsu*“, S. 55 sowie Ders. *Hyōden Hirotsu Kazuo. Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001, S. 105.

⁸⁹⁶ Zur Figur des Vaters und zur Vater-Sohn-Beziehung s. unten, „(k) Kojimas Vater“.

Auffallend ist, daß nicht nur die Angaben, die in der Erzählung zu den äußeren Lebensumständen der Hauptperson gemacht werden, weitgehend mit den Fakten aus Hirotsus Leben übereinstimmen⁸⁹⁷, sondern daß auch die Lebensauffassung, die Vorlieben und Abneigungen Kojimas sich überwiegend mit denen des Autors decken. Dies deutet darauf hin, daß Kojima als eine Art „Sprachrohr“ des Autors zu verstehen ist⁸⁹⁸ und die von ihm in der Erzählung explizit formulierten Ansichten zu bestimmten Personen und Verhaltensweisen die Ansichten Hirotsu Kazuos widerspiegeln.⁸⁹⁹

Von Beginn der Binnenerzählung bis zum Ende der ersten Hälfte des 4. Kapitels ist Kojima noch ein Schuljunge. Er wird als ein fröhliches, offenes und lebhaftes Kind geschildert, das gerne im Freien herumtollt und sich die Zeit mit Baseball und anderen Spielen vertribt:

„Mir gefiel es, fröhlich und ausgelassen zu sein. Anstatt in der Stube zu hocken und Bücher zu lesen, tollte ich lieber gerne im Freien herum.“⁹⁰⁰

„Als ich im dritten Schuljahr der Mittelschule war, interessierte ich mich sehr für Baseball. [...] Ich blieb nach Schulschluß noch auf dem Schulsportplatz zurück und zog meinen Baseballhandschuh bis zum Abend nicht mehr aus.“⁹⁰¹

Kojima ist damit das genaue Gegenteil des eigenbrötlerischen Sugino, der „etwas Mürrisches“ an sich hat (WH, Kap. 2, S. 19) und dazu neigt, „andere zu beneiden oder sie ironisch zu verspotten“ (WH, Kap. 3, S. 31) – eine Eigenschaft, die Kojima mißfällt.

⁸⁹⁷ Nicht erwähnt wird in *Wakaki hi*, ob es sich bei Kojimas Mutter um die leibliche Mutter oder eine Stiefmutter handelt (vgl. oben, Kap. III.1 dieser Studie, und *Nengetsu no ashito*, Kap. 5).

⁸⁹⁸ Hierfür spricht auch, daß Hirotsu den Namen „Kojima“ auch in anderen, wenig fikionalisierten autobiographischen Erzählungen als Bezeichnung des Protagonisten und Ich-Erzählers verwendet hat, so in *Aru hōuchi no hanashi* ある頬打ちの話 („Geschichte von einem, der Ohrfeigen austeilte“, in: *Chūō kōron*, April 1932), *Yonjūyon no aki* 四十四の秋 („Der Herbst meines 44. Lebensjahres“, in: *Kaizō*, Oktober 1934) und *Ichi jiki* 一時期 („Eine Zeit“, in: *Chūō kōron*, Februar 1935). Vgl. ferner: Matsuzaki Haruo. *Demokuratto no bungaku. Hirotsu Kazuo to Ōe Kenzaburō*. Tōkyō: Shin Nihon shuppan sha, 1981, S. 217, Anm. 6.

⁸⁹⁹ Dies bestätigt sich auch bei einem Vergleich der Aussagen in *Wakaki hi* und in einigen Aufsätzen Hirotsus; vgl. Kap. IV.2 dieser Studie.

⁹⁰⁰ WH, Kap. 3, S. 29-30.

⁹⁰¹ WH, Kap. 3, S. 35-36.

Bereits als Kind empfindet er eine instinktive Abneigung gegen Menschen mit einer arroganten Haltung und macht daraus keinen Hehl:

„Ich empfand schon damals Widerwillen gegen die Menschen, die dem Leben mit einer hochmütigen Miene entgegentraten. Wenn ich solchen Menschen gegenüberstand, wurde ich sofort, fast instinktiv, von Widerwillen ergriffen.“⁹⁰²

Seinen Freund Sugino läßt er wissen: „Ich hasse solche Leute!“ (WH, Kap. 2, S. 18).

Obgleich Kojima einen Schriftsteller zum Vater hat, findet er selber erst spät – mit 16 oder 17 Jahren – zur Literatur:

„Erst als die Zeiten meines Vaters bereits vorbei waren und der Naturalismus die literarische Welt beherrschte, begann ich auf einmal, Romane und Erzählungen zu lesen. So kam es ironischerweise dazu, daß ich, der ich einen Schriftsteller der *Ken'yūsha* zum Vater hatte, durch die Werke der naturalistischen Autoren, welche die *Ken'yūsha* aus ihrer Stellung verdrängt hatten, zur Literatur fand.“⁹⁰³

Nach Abschluß der Mittelschule spielt Kojima mit dem Gedanken, eine Kunstschule zu besuchen, um Maler zu werden, doch auf den Rat seines Vaters hin entscheidet er sich für das Studium der Literatur an der Universität W⁹⁰⁴ und wird später selber Schriftsteller.

Der heranwachsende Kojima ist ein sensibler und nachdenklicher Mensch, der sich vor allem die entwürdigende Situation seines Vaters, dessen literarische Arbeiten nach dem Aufkommen des Naturalismus nicht mehr gefragt sind und der nun in bitterer Armut zu leben gezwungen ist, sehr zu Herzen nimmt. Anders als in der Kindheit neigt er nun zu Schwermut und Melancholie.

„In meinem Innern gab es viele Widersprüche, die sich auch in meinem Handeln zeigten. [...] Ich war ein fröhlicher Junge gewesen, der gerne im Freien herumtollte [...]. Nun aber, als Jugendlicher, war ich dabei, schwermütig zu werden. Wahrschein-

⁹⁰² WH, Kap. 2, S. 18.

⁹⁰³ WH, Kap. 4, S. 55. Genau dies schreibt Hirotsu an verschiedenen Stellen seines Werkes auch über sich. Vgl. u.a. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 19, 20, passim.

⁹⁰⁴ Vgl. WH, Kap. 6, S. 78. Auch dies entspricht den aus Hirotsus Leben bekannten Fakten. („Universität W“ steht für die Universität Waseda).

lich litt ich so sehr unter all den Problemen, die das Leben mit sich brachte, daß mir allmählich jegliche Lust verging, ausgelassen zu sein.“⁹⁰⁵

Nichts macht ihm Freude, er findet keinen Sinn in seinem Leben.⁹⁰⁶ So erscheint es nur als natürlich, daß er sich zu einem Schriftsteller wie Masamune Hakuchō hingezogen fühlt:

„Am meisten interessierte mich Masamune Hakuchō, der als ein großer Nihilist und Skeptiker galt. Dies war gewiß darauf zurückzuführen, daß es in meiner Seele nihilistische und skeptische Tendenzen gab, die hierdurch angesprochen wurden.“⁹⁰⁷

Vom Unterricht an der Universität ist Kojima bereits nach kurzer Zeit enttäuscht. Nachdem er die Literatur einmal entdeckt hat, findet er es interessanter, sich zu Hause seiner Lektüre zu widmen, als zur Universität zu gehen (vgl. *WH*, Kap. 4, S. 66). So besucht Kojima immer seltener den Unterricht (*WH*, Kap. 7, S. 92 passim). Hierfür führt er jedoch noch einen weiteren Grund an:

„Immer häufiger kam es vor, daß mir das Geld für die Straßenbahnkarte fehlte.“⁹⁰⁸

Da sein Vater nunmehr völlig ohne Einkommen ist, wächst die materielle Not der Familie von Tag zu Tag, die sich mit dem Verkauf von Gegenständen aus der Wohnung über Wasser halten muß (*WH*, Kap. 6, S. 80). Doch da sein Vater die Armut ohne ein Wort der Klage erträgt, fühlt sich auch Kojima davon psychisch nicht sonderlich belastet. So verfällt er trotz seiner Schwermut nicht in völligen Nihilismus. Vielmehr spürt er in seinem Innern ein unbestimmtes Verlangen nach Erfüllung:

„„Es ist alles langweilig, wirklich...“ So lautete bei mir jeder zweite Satz. Doch wiewenig mir diese Worte durch den Kopf gingen, trug ich in Wirklichkeit in meinem Herzen eine wilde Sehnsucht nach irgendetwas – eine Sehnsucht, die ich selber

⁹⁰⁵ *WH*, Kap. 6, S. 85.

⁹⁰⁶ Vgl. *WH*, Kap. 6, S. 82.

⁹⁰⁷ *WH*, Kap. 6, S. 78.

⁹⁰⁸ *WH*, Kap. 6, S. 83.

nicht richtig verstand und die in mir keine konkrete Gestalt anzunehmen vermochte.“⁹⁰⁹

In dieser Situation begegnet Kojima der inzwischen siebzehnjährigen Chizuko, die er drei Jahre nicht mehr gesehen hat; er findet Gefallen an ihrer natürlichen, offenen Art und verliebt sich in sie. Chizuko ist ein völlig unverbildetes junges Mädchen, das alle seine Ratschläge bereitwillig annimmt (vgl. *WH*, Kap. 9, S. 158-160). So hat Kojima das Gefühl, die Erfüllung gefunden zu haben, nach der ihm verlangte:

„Es war, als begänne ich nun, einen Sinn in meinem Leben zu entdecken, so als zeige sich meinem Gemüt, das dazu neigte, in Überdruß und Melancholie zu verfallen, ein leichter Hoffnungsschimmer.“⁹¹⁰

Doch sein Gefühlsleben ist voller Widersprüche. Als ihm bewußt wird, daß er für Chizuko mehr empfindet als nur „Sympathie für eine vertraute Freundin aus der Kindheit“ (*WH*, Kap. 7, S. 111) ist er nicht in der Lage, sich seine Gefühle einzugestehen. Er versucht, seine Zuneigung zu unterdrücken, wohl wissend, daß dies nicht richtig ist:

„[...] ich bemühte mich, dies vor mir selbst zu verbergen. Irgendetwas in mir ermahnte mich in einem fort, daß es allzu leichtsinnig und auch noch zu früh wäre, schon jetzt ein solches Gefühl aufkommen zu lassen. Ich wehrte mich dagegen, weil es mir von allzu großer Schwäche zu zeugen schien, sein Herz an ein Mädchen zu verlieren, das man gerade erst kennengelernt hatte. Zugleich spürte ich jedoch auch damals schon, daß diese Überlegung nur ein Zeichen meiner Feigheit und meines Eigensinns war.“⁹¹¹

Er versucht, seine Gefühle in einem anderen Sinne zu interpretieren und sich selbst von dieser Interpretation zu überzeugen:

„So legte ich mir eine jener Ausflüchte zurecht, die sich unreife junge Männer oft zurechtlegen, wenn sie den Eindruck haben, Veränderungen ihres Gefühlslebens recht-

⁹⁰⁹ *WH*, Kap. 6, S. 82.

⁹¹⁰ *WH*, Kap. 9, S. 161.

⁹¹¹ Ebenda.

fertigen zu müssen.– Ich sagte mir: ‚Da ich keine Schwestern habe und mir also die schwesterliche Zuneigung fehlt, suche ich nun bei Chizuko einen Ersatz dafür.‘⁹¹²

Da Kojima über ein stark ausgeprägtes Verantwortungsbewußtsein verfügt, denkt er darüber nach, wie sich seine Beziehung zu Chizuko weiterentwickeln könnte; er weiß, daß er sie würde heiraten müssen, wenn sie sich noch näher kommen sollten, und fragt sich, ob er in der Lage wäre, eine Familie zu ernähren:

„[Mir] stellte sich [...] zuallererst die Frage, wie ich meinen Lebensunterhalt verdienen sollte.– So, wie es jetzt aussah, konnte ich unmöglich heiraten.....“⁹¹³

Da er keine klare Zukunftsperspektive hat, versucht er sich einzureden, daß es am einfachsten wäre, über die „komplizierte Frage“, womit er sich in Zukunft den Lebensunterhalt verdienen sollte, gar nicht erst nachzudenken, „sondern das Mädchen fürs erste so zu lieben, wie man eine Schwester liebt.“⁹¹⁴

Die Rationalisierung seiner Gefühle ist somit letztendlich auf sein Verantwortungsbewußtsein zurückzuführen. Sie erweist sich als ein „Trick“, der es ihm gestattet, sich weiterhin mit Chizuko zu treffen, ohne ein schlechtes Gewissen haben zu müssen, weil er ihr keine sichere Zukunft bieten kann.

Verantwortungsbewußtsein veranlaßt ihn auch, freiwillig die Sorge für den Lebensunterhalt seiner Familie allein auf seine Schultern zu nehmen, wenn er die Universität abgeschlossen haben würde, obwohl sein Vater dies niemals von ihm verlangt hat. Sein Wunsch ist, seinem Vater einen ruhigen Lebensabend sichern:

„Ich wollte selber die Verpflichtungen auf mich nehmen, die auf den Schultern meines Vaters lasteten, und ihm seinen Lebensabend wenigstens ein kleines bißchen angenehmer machen. Mein Vater ließ sich zwar nichts anmerken, doch daß er diese Armut ohne ein Wort der Klage hartnäckig schweigend erduldet, kostete ihn gewiß

⁹¹² *WH*, Kap. 7, S. 112.

⁹¹³ *WH*, Kap. 9, S. 167-168.

⁹¹⁴ *WH*, Kap. 9, S. 168.

eine übermenschliche Anstrengung. Von dieser übermenschlichen Anstrengung wollte ich meinen Vater erlösen [...].⁹¹⁵

Kojima glaubt, daß es ihm nicht möglich wäre, gleichzeitig die Verantwortung für seine Eltern und für eine Ehefrau auf sich zu nehmen, und räumt seinen Eltern die Priorität ein.⁹¹⁶

Im alltäglichen Verhalten äußert sich Kojimas Verantwortungsgefühl darin, daß er keine übereilten Urteile fällt, sondern stets sehr überlegt spricht und sich zudem um Ehrlichkeit bemüht. Während seiner Besuche bei Suginos wird er häufig nach seiner Meinung zu bestimmten Fragen oder Personen sowie zu aktuellen Trends gefragt, doch äußert er sich immer sehr zurückhaltend:

[Suginos Mutter erkundigt sich, wie er über die Freundin ihres Sohnes denke; Kojima antwortet:] „’Hm..... Was meinen Sie denn mit: ‚Wie denken Sie‘? Ich denke eigentlich gar nichts weiter.“⁹¹⁷

Wenig später, nachdem Chizukos Mutter ihm erzählt hat, daß ihr Sohn diese Frau zu heiraten beabsichtigt, sagt Kojima:

„Meint Mitsuzō es denn wirklich ernst? Aber ich habe sie ja erst einmal gesehen. Da kann ich noch nicht beurteilen, was für ein Mensch sie ist.“⁹¹⁸

Zur Frage der Frauenemanzipation will Kojima sich bei seinem ersten Besuch überhaupt nicht äußern:

„Ich wollte zu derlei Fragen nicht Stellung nehmen, solange ich diese völlig veränderte Atmosphäre im Hause der Suginos nicht besser durchschaute. So äußerte ich mich dazu nur in sehr allgemeiner Weise.“⁹¹⁹

⁹¹⁵ *WH*, Kap. 14, S. 247-248.

⁹¹⁶ *WH*, Kap. 14, S. 248-249.

⁹¹⁷ *WH*, Kap. 10, S. 183.

⁹¹⁸ *WH*, Kap. 10, S. 184.

⁹¹⁹ *WH*, Kap. 7, S. 110.

Erst später, nachdem er begriffen hat, daß die neomodischen Gewohnheiten der Familie Sugino auf Kiyomi Kanzan (s.u., Abschnitt (c)) zurückgehen, äußert er Chizuko gegenüber unverhohlen seine Skepsis (*WH*, Kap. 9).

Kojimas vorsichtige Urteilsweise zeigt sich auch, als er Chizuko bei seinem ersten Besuch unbedacht ein Kompliment macht. Zunächst ist er erschrocken, doch dann denkt er noch einmal darüber nach und kommt zu dem Schluß, daß er das, was er gesagt hat, tatsächlich vertreten kann:

„[...] und dachte gleich: ‚Was hast du da bloß gesagt! Ich redete nicht gerne unüberlegt darauf los.– Doch dann ließ ich es mir noch einmal durch den Kopf gehen und dachte, daß ich dies ruhig hatte sagen können, denn es stimmte ja tatsächlich.“⁹²⁰

Kojima ist bei seinen Äußerungen nicht nur um Ehrlichkeit bemüht, sondern nimmt auch Rücksicht auf die Gefühle seines Gesprächspartners. So verzichtet er darauf, schlecht über Menschen zu sprechen, die sein Gegenüber, wie er weiß, schätzt:

„Ich [...] spürte auf einmal den Drang, Kiyomi Kanzan zu beschimpfen, doch ich dachte, es sei unangebracht, sich vor Chizuko und ihrer Mutter so aufzuregen. Außerdem waren diese beiden Kiyomi Kanzan wohlwollend gesinnt, und es gehörte sich nicht, aus heiterem Himmel Dinge zu sagen, die ihrem Empfinden widersprachen.....“⁹²¹

Ähnlich rücksichtsvoll zeigt Kojima sich, als Suginos Mutter ihn fragt, ob es falsch war, dem Studenten Matsukawa, der um Chizukos Hand angehalten hatte, zu gestatten, jederzeit zu Besuch zu kommen, obwohl sie seinen Heiratsantrag abgelehnt hat:

„‚Hm, wer weiß‘, dachte ich in meinem Innern [...]. Doch als ich ihr durch und durch ernstes Gesicht sah, brachte ich es nicht übers Herz, sie auf den Arm zu nehmen oder mich über sie lustig zu machen. So antwortete ich vage: ‚Das hängt davon ab, was für ein Mensch Herr Matsukawa ist. Was meint denn Mitsuzō dazu?‘“⁹²²

⁹²⁰ *WH*, Kap. 7, S. 103.

⁹²¹ *WH*, Kap. 8, S. 146.

⁹²² *WH*, Kap. 7, S. 105.

Für Kojima ist es eine Sache des moralischen Anstands, sich um differenzierte, ehrliche und gerechte Urteile zu bemühen. Menschen, die voreilig urteilen und dabei noch besserwisserisch auftreten (so z.B. Matsukawa) sind für ihn nur schwer zu ertragen:

„[Matsukawa bezweifelt, an Kojima gewandt, daß Professor Kaneda, der Leiter der Abteilung für Philosophie der Universität W, „wirklich eine philosophische Bildung hat“:]

„Ich weiß nicht, ich habe nie darüber nachgedacht. Aber als Gelehrter ist er wohl von eher bescheidenem Format.....“

„Was heißt hier „bescheidenes Format?“ Ein Dummkopf ist er!“

In mir begann es zu gären, aber ich schwieg.“⁹²³

Für Sugino und Matsukawa geht es in diesem Gespräch vor allem darum, sich voreinander wichtig zu machen und den Gesprächspartner zu beeindrucken. Diese Art von Konversation ist Kojima jedoch zuwider. Für ihn hat ein Gespräch nur dann einen Sinn, wenn man über Dinge redet, die einen persönlich betreffen. So wehrt er sich dagegen, in die allgemeine Prahlerei miteinbezogen zu werden:

„Ob Herr Nagata eine Persönlichkeit war, die es zum Minister bringen konnte, oder Herr Kaneda eine Persönlichkeit, die den Dokortitel erlangen konnte, war mir vollkommen gleichgültig. Minister interessierten mich ebensowenig wie Doktoren. Ich fragte mich vielmehr, ob diese beiden wirklich nicht begriffen, daß es mich auf die Palme brachte, jetzt hier über etwas zu diskutieren, das keinerlei Bezug zu uns hatte.“⁹²⁴

Die Selbstgefälligkeit eines Sugino oder Matsukawa empfindet Kojima als peinlich. Als Sugino ihm eine in äußerst gestelztem Stil geschriebene Karte voller großsprecherischer Phrasen schickt (s.u., Abschnitt (b)), kann Kojima ein Lächeln nicht unterdrücken:

„Ich mußte unwillkürlich lächeln. Diese Karte entsprach im Stil völlig jenem [Spruch] ‚Wer kommt, wird nicht abgewiesen. Wer geht, wird nicht verfolgt.‘ Ich

⁹²³ WH, Kap. 8, S. 125.

⁹²⁴ WH, Kap. 8, S. 133-134.

wunderte mich, daß er solche Dinge schreiben konnte, ohne sich dabei lächerlich vorzukommen.“⁹²⁵

Als Sugino sich während eines Gesprächs in Eigenlob ergeht, fragt sich Kojima,

„[...] wie weit er mit seinem ohne jegliche Zurückhaltung geäußerten Eigenlob noch gehen wollte. [...] Ich hatte nicht einmal Lust, mich über ihn lustig zu machen. So blieb mir nichts anderes übrig, als schweigend zur Seite zu blicken.“⁹²⁶

Im Gegensatz zu Sugino ist Kojima zu Selbstkritik fähig. Er reflektiert häufig über sein Verhalten und gesteht Fehler bereitwillig ein. So ist er z.B. nach seinem zweiten Besuch bei Suginos beschämt darüber, daß er es in Abwesenheit Chizukos und ihrer Mutter zu einem Streit mit Sugino hat kommen lassen:

„Ich schämte mich [...] vor den beiden, daß ich heute bei Mitsuzō eine solche Atmosphäre hatte aufkommen lassen. Ich hatte sogar ein wenig das Gefühl, mich bei Mitsuzōs Mutter entschuldigen zu müssen.“⁹²⁷

Kojima ist sogar bereit, die Kritik anzunehmen, die Sugino während eines Streites äußert:

„[Kojima:] ‚So geh’ doch zu deinem Herrn Nagata! [...] Nur solltet ihr es unterlassen, mit eurer oberflächlichen Art über die Gefühle anderer Menschen zu urteilen. Ihr habt kein Recht, euch so arrogant aufzuführen.‘
‚Wer ist denn hier arrogant?‘
‚.....‘
‚In der Tat’, dachte ich. ‚Vielleicht war ja ich der Arrogante.‘ Vielleicht war es arrogant, Sugino in seinem eigenen Hause solche Dinge an den Kopf zu werfen.“⁹²⁸

Kojimas Bescheidenheit und Bereitschaft zur Selbstkritik gehen bisweilen jedoch so weit, daß sie fast in Mißtrauen gegenüber sich selbst umschlagen. Kojima selber stellt fest, daß er

⁹²⁵ WH, Kap. 8, S. 119. Vgl. auch WH, Kap. 7, S. 94. Den Spruch hat Sugino sich selber ausgedacht.

⁹²⁶ WH, Kap. 10, S. 173-174.

⁹²⁷ WH, Kap. 8, S. 142.

⁹²⁸ WH, Kap. 13, S. 226-227.

„zu den eher mißtrauischen Menschen“ gehöre, „die immer das Schlimmste befürchten.“⁹²⁹

So scheut er sich, Situationen, die er erlebt, auf für ihn günstige Weise auszulegen:

„Wenn Mitsuzō nicht da war, kam es oft vor, daß sie [Suginos Mutter] Chizuko und mich alleine ließ, während sie selber in die Küche oder in ein anderes Zimmer ging, um irgendwelche Arbeiten zu verrichten.

Dies konnte man auf verschiedenerlei Art auslegen. Einfach gedacht, konnte man es so verstehen, daß sie uns bedenkenlos alleine ließ, weil sie mich schon seit meiner Kindheit kannte. Manchmal hatte ich jedoch auch das Gefühl, daß sie, wenn sie mich mit Chizuko alleine zurückließ, mit einem Lächeln auf den Lippen von der Küche oder vom Nebenzimmer verfolgte, worüber wir sprachen [...]. Dieses Lächeln wiederum ließ sich ebenfalls auf zweierlei Weise interpretieren. Zum einen konnte man es so verstehen, daß sie mich mit Chizukos Zukunft in Zusammenhang brachte. Es so auszulegen, machte mich zwar ein wenig verlegen, aber unangenehm war mir der Gedanke nicht. Falls meine Gefühle für Chizuko stärker werden sollten, wäre dies gewiß die günstigste Auslegungsmöglichkeit. Es so auszulegen, erschien mir jedoch als Eigendünkel. Dies war der Punkt, an dem mir die zweite Interpretationsmöglichkeit in den Sinn kam [...].⁹³⁰

Suginos Mutter, die von Kojima den Eindruck eines durch und durch aufrichtigen, moralisch integren und zuverlässigen Menschen gewinnt, gibt ihm schließlich ausdrücklich zu verstehen, daß sie eine Verbindung zwischen ihm und ihrer Tochter gerne sähe:

„[Chizukos Mutter zu Kojima:] ‚Ihre offene, gerade Art gefällt mir. Ich halte Sie für einen wirklich ehrlichen Menschen: Ich möchte Sie deshalb schon jetzt im voraus einmal etwas fragen.‘

‚Worum handelt es sich denn?‘ [...]

‚Ich meine nur, wenn Sie einmal [...] wenn es in Zukunft einmal so kommen sollte, daß Sie Chizuko auf eine andere Art und Weise lieben [...]. Was würden Sie tun, wenn es einmal so kommen würde?‘

[...] vor Chizukos Mutter durfte ich nicht zögern. Ich antwortete ruhig und deutlich: ‚Dann würde ich wieder zu Ihnen kommen, um mich mit Ihnen zu besprechen. Ich würde kommen, um um Chizukos Hand zu bitten.‘⁹³¹

⁹²⁹ WH, Kap. 15, S. 253.

⁹³⁰ WH, Kap. 10, S. 176-178 [Hervorhebung A.-B. Wuthenow].

⁹³¹ WH, Kap. 13, S. 231-232.

Doch er enttäuscht die Erwartungen der Mutter durch allzu große Vorsicht und Unentschlossenheit. Da er seiner eigenen Wahrnehmung nicht traut und sie immer wieder mißtrauisch hinterfragt, vermag er nicht zu glauben, daß Suginos Mutter ihn tatsächlich gerne als Gatten ihrer Tochter sähe, und zweifelt bis zuletzt daran, daß Chizuko ihn wirklich liebt.

Am Tag nach dem mißglückten Besuch im *Teikoku gekijō* schickt Suginos Mutter, wie oben bereits angedeutet, ihre Tochter mit Kojima auf einen Abendspaziergang, um den jungen Leuten die Möglichkeit zu geben, sich unter vier Augen auszusprechen:

„Ich war dankbar für die Maßnahme, die Suginos Mutter getroffen hatte. Doch andererseits war ich mir auch nicht sicher, ob ich ihre Worte so auslegen durfte, wie es sich unmittelbar anzubieten schien oder nicht. Mir war nicht klar, ob sie mich wirklich mit Chizukos Zukunft in Verbindung brachte oder ob sie lediglich angesichts meines allzu redlichen Charakters weibliches Mitgefühl zeigte.“⁹³²

Bisweilen ist er zwar davon überzeugt, daß Mutter und Tochter ihm „großes Wohlwollen“ entgegenbringen (*WH*, Kap. 12, S. 215); doch dann gewinnt wieder der Zweifel die Oberhand:

„Sollte diese Frau mich wirklich lieben?“ murmelte ich insgeheim und ärgerte mich zugleich über meine Feigheit, die mich auch jetzt noch, nachdem wir so weit gekommen waren, solche Zweifel hegen ließ.– Ich sollte mir hierüber doch nicht zaudernd den Kopf zerbrechen. Ich mußte mir nur ein Herz fassen und mich zu ihr umdrehen, und alles würde sich von selbst entscheiden.“⁹³³

Doch er wendet sich nicht um. Er läßt die ihm von Suginos Mutter gebotene Chance ungenutzt verstreichen. So markiert dieser Abendspaziergang das Ende der freundschaftlichen Beziehung zwischen ihm und Chizuko. In seiner Unsicherheit und inneren Zerrissenheit wird die Angst vor der Zukunft, die Ungewißheit darüber, ob er eine eigene Familie würde ernähren können, zum ausschlaggebenden Faktor für die Entscheidung gegen eine Fortführung der Beziehung zu Chizuko. Allzu große Vorsicht und Zaghaftigkeit hindern Kojima daran, das Risiko einzugehen.

⁹³² *WH*, Kap. 15, S. 253.

⁹³³ *WH*, Kap. 15, S. 254-255.

So erscheint die Figur des Kojima, obgleich als positiver Gegenpol zu Sugino gezeichnet, durchaus in kritischem Licht. Auffällig ist, daß Kojima zwar deutlich ausgeprägte Vorlieben und Abneigungen hat, die er auch offen zeigt (so mag er, wie oben ausgeführt, Natürlichkeit und Offenheit und schätzt Bescheidenheit und Ehrlichkeit, während ihm unnatürliches, gekünsteltes und steifes Verhalten, ein starres Festhalten an der Etikette und prahlerisches und arrogantes Auftreten zuwider sind), doch im entscheidenden Moment ist er zu schwach, seinen Grundsätzen treu zu bleiben und seinen Gefühlen zu folgen; ihm fehlt der Mut, zu seiner im Innern getroffenen Wahl zu stehen.

Die Ausdrücke, die bei der Beschreibung der Empfindungen Kojimas am häufigsten verwendet werden, sind solche, die Unwillen und Unbehagen wiedergeben. Hierzu zählen zum einen *yarikirenai* やり切れない („nicht ertragen können, nicht verwinden können, unerträglich sein“) und *gaman ga naranai* 我慢がならない („unerträglich sein, nicht aushalten“)⁹³⁴, die der Erzähler zumeist im Zusammenhang mit den Figuren Sugino und Matsukawa (s.u.) benutzt, die bisweilen jedoch auch in bezug auf Kojima selbst erscheinen (vgl. *WH*, Kap. 15, S. 258 u. Kap. 9, S. 154). Zum anderen sind hier die Begriffe *fuyukai* 不愉快 und *fukai* 不快 (als Adjektiv: „unangenehm“; als Substantiv: „Unbehagen“) zu nennen, die insgesamt acht Mal vorkommen. Zu den typischen Reaktionen Kojimas gehört überdies, daß er „Abneigung“ oder „Widerwillen“ empfindet (*hankan* 反感) beziehungsweise sich durch das, was er sieht, „abgestoßen fühlt“ (*hanpatsu [o kanjiru]* 反発を感じる).⁹³⁵

(b) Sugino Mitsuzō

In der Binnenerzählung wird Sugino dem Leser zunächst als Kind vorgestellt. Der Erzähler berichtet, wie Sugino sich als kleiner Junge verhielt und schildert die Lebensumstände, in denen er aufwuchs.

⁹³⁴ „*Yarikirenai*“ konnte in *Wakaki hi* insgesamt fünf Mal, „*gaman ga naranai*“ sechs Mal nachgewiesen werden.

⁹³⁵ Auch „*hankan*“ und „*hanpatsu*“ erscheinen insgesamt acht Mal.

Sugino ist ein frühreifes, altkluges Kind, das mit seiner unkindlichen Art bisweilen sogar die Erwachsenen in Verlegenheit bringt (*WH*, Kap. 3, S. 31). Er ist stets bemüht, Eindruck auf andere zu machen und neigt deshalb zu Übertreibungen, die nicht selten die Grenze zur Lüge überschreiten:

„Sugino war nicht unbedingt gemein zu anderen, doch liebte er es, Dinge zu übertreiben und sich darauf etwas einzubilden. Er führte oft Lügen im Munde, die leicht zu durchschauen waren. Nicht, daß er sich dadurch irgendwelche Vorteile erhoffte. Es war nur so, daß alles, was er sagte, unversehens zur Übertreibung und, ohne daß er es bemerkte, auch zur Lüge wurde.“⁹³⁶

Es handelt sich allerdings um harmlose Lügen, die in erster Linie seinem Geltungsdrang zuzuschreiben sind.⁹³⁷

Als Mittelschüler im Alter von dreizehn oder vierzehn Jahren ist Sugino äußerst verschroben und verschlossen und begegnet anderen mit Mißtrauen.⁹³⁸ Der Erzähler weist jedoch darauf hin, daß diese Eigenschaften nicht der Veranlagung des Jungen entsprechen, sondern „auf seine Lebensumstände und seine körperliche Mißbildung zurückzuführen“ sind.⁹³⁹ Da sein Vater lungenkrank ist und nicht mehr arbeiten kann, muß Sugino schon früh im Haushalt helfen, so daß er nach der Schule nicht wie andere Kinder im Freien spielt, sondern Küchenarbeit verrichtet oder Einkäufe für seine Mutter erledigt. Kojima empfindet bisweilen ein wenig Mitleid mit seinem Mitschüler, doch da ihm Suginos eigenbrötlerische Art und sein Hang zur Prahlerei mißfallen, hält dieses nicht lange an. Im Leser vermag der im Rückblick berichtende Erzähler jedoch ein gewisses Verständnis für Sugino zu wecken, indem er deutlich werden läßt, daß der Junge mit seiner großsprecherischen Art⁹⁴⁰ lediglich bestrebt ist, Minderwertigkeitsgefühle zu kompensieren, die sowohl auf seinen körperlichen Makel und die Krankheit seines Vaters als auch auf die Tatsache zurückzuführen sind, daß er bei seinem

⁹³⁶ *WH*, Kap. 2, S. 15.

⁹³⁷ *WH*, ebenda.

⁹³⁸ *WH*, Kap. 3, S. 30.

⁹³⁹ *WH*, Kap. 3, S. 30. Sugino hat einen mißgebildeten Hüftknochen, der an einer Seite spitz hervorguckt.

⁹⁴⁰ So auch, wenn er seinem neuen Mitschüler gegenüber immer wieder betont, „so als sei er ungemein stolz darauf: ‚Mein Vater ist Journalist, weißt du. Er ist Journalist.‘“ (*WH*, Kap. 1, S. 11).

Vater nur schwer Anerkennung findet. Der Vater, dessen berufliche Karriere durch die Krankheit vorzeitig beendet wurde, hat alle Hoffnungen auf seinen Sohn gesetzt und erwartet von diesem glänzende schulische Leistungen und beruflichen Erfolg. Als ein nur mittelmäßiger Schüler ist Sugino jedoch durch die hochgespannten Erwartungen überfordert und wird zum Opfer der durch die Krankheit hervorgerufenen Ungeduld und des übertriebenen Ehrgeizes seines Vaters.⁹⁴¹

Schon in der Mittelschulzeit treten die Unterschiede in Suginos und Kojimas Charakter deutlich hervor, so daß sie sich im Grunde ihres Herzens nicht verbunden fühlen. Sie pflegen nur Umgang miteinander, weil sie zufällig nahe beieinander wohnen.⁹⁴² Noch deutlicher wird die Verschiedenheit ihres Wesens jedoch, als beide ihr Studium an der Universität aufnehmen.

Sobald Sugino erfährt, daß Kojima in dieselbe Universität eingetreten ist wie er, besucht er seinen Freund erstmals nach langer Zeit. Anders als früher ist Sugino nun voller Ehrgeiz und Tatendrang und hat sehr genaue Vorstellungen von seinem zukünftigen Lebensweg:

„Ich habe gehört, daß du jetzt an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität *W* bist. Ich gehe jetzt auch auf die *W*, weißt du?! In die Fakultät für Staats- und Wirtschaftswissenschaften. Arbeite du nur tüchtig im Bereich der Literatur. Es ist vorgesehen, daß ich nach Abschluß meines Studiums in die Fußstapfen meines Vaters trete und in der politischen Redaktion der *Y-shinbun* arbeite. Später werde ich es in der Politik zu etwas bringen.“⁹⁴³

Sugino hat sich zu einem „lebhaften jungen Mann mit politischen Ambitionen“⁹⁴⁴ entwickelt. Seinen Hang zur Prahlerei hat er sich unverändert bewahrt. Da er einmal für einen bei einer Zeitschrift eingereichten Aufsatz einen Preis erhalten hat, erklärt er Kojima:

⁹⁴¹ Vgl. die bereits erwähnte Szene, in welcher Sugino, obwohl sein Zeugnis wesentlich besser ist als sonst, von seinem Vater als Nichtsnutz beschimpft wird, nur weil sein Freund Kojima bessere Noten hat als er (*WH*, Kap. 3, S. 42).

⁹⁴² *WH*, Kap. 3, S. 29.

⁹⁴³ *WH*, Kap. 4, S. 60.

⁹⁴⁴ Jap. *seiji seinen* 政治青年 (s. *WH*, ebenda).

„In der Literatur reiche ich nicht an dich heran, aber was ernste Abhandlungen angeht, traue ich mir schon einiges zu.“⁹⁴⁵

In der Straßenbahn auf dem Weg zur Universität gibt Sugino stets vor, in die Lektüre eines seiner Lehrbücher vertieft zu sein. Von Zeit zu Zeit versucht er, mit Kojima ein Fachgespräch anzuknüpfen, um sich vor den anderen Fahrgästen, insbesondere den Studentinnen, wichtig zu machen; Kojima jedoch, den dieses Verhalten „an das prahlerische Gehabe [erinnert], das ihm [Sugino] von Kind auf eigen war“⁹⁴⁶, fühlt sich davon abgestoßen und geht nicht darauf ein.

Sugino macht oft „eine Miene, als verachte er die anderen ein wenig.“⁹⁴⁷ Er ist mehr denn je darauf bedacht, andere durch sein Aussehen und Auftreten zu beeindrucken.

„Er trug nun eine Brille mit silberner Fassung, die er als Kind nicht gehabt hatte.“⁹⁴⁸ Wenn er einen durch diese Brille hindurch scharf anblickte, wirkte er merkwürdig altklug.– Auf jemanden, der ihn nicht kannte, mochte er den Eindruck eines überaus begabten Menschen machen, so gesammelt wirkte sein Gesichtsausdruck. Wenn ich ihn von der Seite betrachtete, wie er in die Lektüre seines Buches vertieft war, kam es selbst mir, der ich ihn doch seit seiner Kindheit kannte, so vor, als habe er nun, anders als zu seiner Mittelschulzeit, auf einmal die Fähigkeit zum Lernen.⁹⁴⁹

Mit Vorliebe stellt Sugino sein neu erworbenes Wissen zur Schau, um die Menschen in seiner Umgebung mit seiner Gelehrsamkeit zu beeindrucken:

Er sprach nicht nur von Seligman⁹⁵⁰, sondern äußerte sich bisweilen auch zum Gesellschaftsbild Ibsens⁹⁵¹ oder zu den Novellen Maupassants⁹⁵². So stellte er seine über das eigene Fach hinausreichende Gelehrsamkeit zur Schau.⁹⁵³

⁹⁴⁵ *WH*, Kap. 4, S. 61.

⁹⁴⁶ *WH*, Kap. 4, S. 68.

⁹⁴⁷ *WH*, ebenda.

⁹⁴⁸ Als Kojima ihm vier Jahre nach Abschluß des Studiums wieder begegnet, ist es eine Brille mit Goldfassung (vgl. *WH*, Prolog, S. 1).

⁹⁴⁹ *WH*, Kap. 4, S. 68-69.

⁹⁵⁰ Edwin Robert Anderson Seligman (1861-1939) war ein amerikanischer Finanz- und Wirtschaftswissenschaftler, der nach einem Jura-, Philosophie- und Literaturstudium an der Columbia University in New

Hört man ihm aufmerksam zu, so stellt man jedoch fest, daß sein Wissen äußerst oberflächlich und ungenau ist:

„Wollte man ihm Glauben schenken, so waren Ibsen und Shakespeare Zeitgenossen und sogar Freunde.“⁹⁵⁴

Wenn er Sugino in dieser Weise prahlen hört, verspürt Kojima stets das Bedürfnis, ihm ins Wort zu fallen.⁹⁵⁵ So versucht er bisweilen, den Freund durch provozierende Bemerkungen zum Schweigen zu bewegen:

„’Ach, laß doch den Seligman.’ Ich führte meinen Mund dicht an sein Ohr heran und sagte absichtlich etwas, das ihn ärgern mußte: ‚Davon, daß du in der Straßenbahn solche Dinge daherredest, wirst du auch nicht klüger.‘“⁹⁵⁶

York in Berlin, Heidelberg, Genf und Paris Forschungen auf den Gebieten Geschichte, Recht und Wirtschaft betrieb und sich später insbesondere mit Wirtschaftstheorie und der Geschichte der Wirtschaftswissenschaften befaßte.

⁹⁵¹ Henrik Ibsen (1828-1906) wurde in Japan erstmals von Tsubouchi Shōyō (s. oben, Fußnote 316) in seiner Schrift *Henriku Ibusen* ヘンリック、イブセン (November 1892) vorgestellt. Bereits ein Jahr später erschienen die ersten Dramenübersetzungen (*En Folkefiende* („Ein Volksfeind“) und *Et dukkehjem* („Nora oder ein Puppenheim“), übertragen von Takayasu Gekkō 高安月郊 (1869-1944)). Nach dem Tod des norwegischen Dichters setzte in Japan ein wahrer Ibsen-Boom ein: 1907 wurde die Ibsen-Gesellschaft (*Ibusen-kai* イブセン会) gegründet, zwei Jahre später bildete sich das Theaterensemble *Jiyū gekijō* 自由劇場 („Freie Bühne“), dessen Ziel es war, moderne europäische Dramen, insbesondere Werke von Ibsen, auf die Bühne zu bringen. Von 1906 bis 1913, der Zeit der sogenannten Ibsen-Begeisterung, wurden mehr als 30 Werke des norwegischen Dramatikers ins Japanische übersetzt. Ibsen übte großen Einfluß auf die Entwicklung des Theaters in Japan aus und gab der japanischen Frauenbewegung wichtige Impulse.

⁹⁵² Guy de Maupassant (1850-1893) wurde in Japan erstmals von Mori Ōgai (s. unten, Fußnote 1186) in der Schrift *Ima no Igrisu bungaku* 今の英吉利文学 („Die englische Literatur der heutigen Zeit“, in: *Kokumin shinbun* 国民新聞, Februar 1890) als einer der beliebtesten zeitgenössischen Schriftsteller Westeuropas vorgestellt. In der Folgezeit erlangte er auch in Japan große Popularität. Schriftsteller wie Tayama Katai, Kunikida Doppo, Tayama Katai und Shimazaki Tōson wurden von ihm entscheidend beeinflusst.

⁹⁵³ *WH*, Kap. 4, S. 69.

⁹⁵⁴ *WH*, ebenda. Der Erzähler lastet dies jedoch im Rückblick nicht allein dem Unvermögen seines Freundes an, sondern weist darauf hin, daß es sich um Sachverhalte handelt, die in Japan zu jener Zeit (gemeint ist die Zeit um 1909, als Hirotsu den Vorkurs der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Waseda besuchte) gerade erst bekannt geworden waren und noch keineswegs zum Allgemeinwissen gehörten (vgl. *WH*, Kap. 4, S. 69-70).

⁹⁵⁵ *WH*, Kap. 4, S. 70.

⁹⁵⁶ *WH*, Kap. 4, S. 68.

Kojimas Taktik hat jedoch wenig Erfolg:

„Aber ich konnte noch so oft abweisend reagieren, er fuhr unbeirrt fort, jedes Mal, wenn er mir begegnete, triumphierend und mit lauter Stimme irgendwelche neu erworbenen Kenntnisse zum besten zu geben.“⁹⁵⁷

Sugino ist ein motivierter und ehrgeiziger Student, der sich die Anerkennung seiner Professoren sichert (vor allem die des jungen Professors Nagata, der Sugino besonders fördert) und sich bei den an der Fakultät für Staats- und Wirtschaftswissenschaften durchgeführten Redeversammlungen als brillanter Redner hervorut.⁹⁵⁸ In seinem dritten Studienjahr genießt er sogar ein so hohes Ansehen, daß die Studienanfänger sich an ihn wenden, um ihn um Rat zu fragen. Er hat deshalb „Besuchstage“ festgelegt, an denen er die jungen Studenten zu Hause empfängt.⁹⁵⁹ Auch seinen Arbeitsplatz hat er sich seiner neuen Stellung entsprechend eingerichtet: Er benutzt Schreibtisch und Stuhl nach europäischer Art, schreibt mit einem Füllfederhalter⁹⁶⁰ auf europäisches Papier und besitzt eine große Zahl von Büchern.

„In dem Zimmer standen stattliche Bücherregale, mit denen sich die meinen in keiner Weise messen konnten. Sie waren vollgepfropft mit Büchern, nicht nur mit solchen aus Suginos Fachgebiet, also Werken aus den Bereichen Politik und Wirtschaft, sondern auch mit literarischen und philosophischen Werken. Unter den japanischen Philosophen waren gerade Bergson und Eucken in Mode gekommen, und so fanden sich in Suginos Bücherregal auch Übersetzungen der Werke dieser Philosophen.“⁹⁶¹

Am Hauseingang hat Sugino neben dem Schild mit seinen Besuchstagen auch einen selbstverfaßten Sinnspruch aufgehängt, den er mit schwarzer Tusche auf japanisches Reispapier

⁹⁵⁷ *WH*, Kap. 4, S. 70.

⁹⁵⁸ Vgl. *WH*, Kap. 7, S. 92.

⁹⁵⁹ *WH*, Kap. 7, S. 94.

⁹⁶⁰ Tanizaki Seiji, der zusammen mit Hirotsu die Universität besuchte, weist darauf hin, welch extravagantes Schreibgerät der Füllfederhalter in der damaligen Zeit war: „Zum ersten Mal wurde der Füllfederhalter eingeführt, aber natürlich gab es unter den Studenten niemanden, der einen besaß (zumindest unter uns mittellosen Studenten von der Fakultät für Geisteswissenschaften).“ (Tanizaki Seiji. *Kasai Zenzō to Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Shunjūsha, 1972, S. 129).

⁹⁶¹ *WH*, Kap. 7, S. 97-98.

kalligraphiert hat: „Wer kommt, wird nicht abgewiesen. Wer geht, wird nicht verfolgt.“⁹⁶² So bekennt er sich – zumindest nach außen hin – zu Toleranz und einer liberalen Grundhaltung.

Als Kojima an einem der Besuchstage Suginos vorbeikommt, ist gerade Matsukawa zu Besuch, ein junger Student der Philosophie, der nicht weniger von sich selbst eingenommen zu scheitert als Sugino und der sich angestrengt bemüht, möglichst originelle und intelligent klingende Äußerungen von sich zu geben, um seine Gesprächspartner zu beeindrucken. In dieser Szene des 8. Kapitels, in welcher Kojimas zweiter Besuch bei den Suginos geschildert wird,⁹⁶³ kommt es zur ersten offenen Konfrontation zwischen Kojima und Sugino nach ihrem Eintritt in die Universität. Schon als er bei Suginos vor der Haustür steht, hört er, wie Sugino mit jemandem ein pseudowissenschaftliches Gespräch über die Vorzüge des Verzehrs von Aal führt, wobei er bestrebt ist, seine Aussagen durch Berufung auf Äußerungen anderer zu untermauern:

„Reis mit gebratenem Aal ist zweifellos ein Faktor, der einem Lebenskraft verleiht. Davon bin ich überzeugt. [...] Es gibt Leute, die sagen, man erhole sich sofort wieder und ver Hundertfache seine Energie, wenn man Aal isst“⁹⁶⁴

Von dieser durch Sugino erzeugten Atmosphäre der Prahlerei und Heuchelei fühlt Kojima sich von Anfang an abgestoßen; so beginnt er, Sugino zu widersprechen, der – ebenso wie Matsukawa – nichts anderes im Sinn hat, als seine Gesprächspartner zu beeindrucken. Es entwickelt sich ein Streitgespräch, doch Sugino nimmt sich dies nicht weiter zu Herzen. Wohlwollend geht er über Kojimas aggressive Bemerkungen hinweg und greift ein Thema auf, das ihm besonders am Herzen liegt, nämlich die Darstellung seiner eigenen hervorragenden Leistungen:

„Er sprach davon, wie er bei der Redeversammlung der Universität M eine starke Rede gehalten hatte, erzählte, wie das gesamte Publikum damals mitgerissen war und

⁹⁶² *WH*, Kap. 7, S. 94.

⁹⁶³ *WH*, Kap. 8, S. 119-140.

⁹⁶⁴ *WH*, Kap. 8, S. 119; S. 121.

wie am nächsten Tag in der und der Zeitung, die von ‚Herrn Sugino von der Universität W‘ sprach, sein Name besonders hervorgehoben worden war; er erzählte, wie er einmal eine Silbermedaille erhalten hatte und sprach dann von der allgemeinen Redeversammlung aller Tōkyōter Universitäten, die im kommenden Dezember in der Aula der Universität W stattfinden sollte. Dieses Mal, so sagte er, wolle er den ersten Platz erlangen, und er fügte hinzu, daß er bei diesem Anlaß über das und das Thema sprechen wolle und schon jetzt daran arbeite...⁹⁶⁵

Sugino spricht mit Vorliebe über die Universität, da sie der Ort ist, an dem er seinen Ehrgeiz befriedigen kann. Meist ergeht er sich in Eigenlob und weist darauf hin, welche hohe Meinung die Dozenten von ihm haben:

„Dr. Shioda sagt: ‚Sugino, Sie haben wirklich etwas im Kopf. In den ganzen letzten Jahren habe ich keinen Studenten gesehen, der so intelligent ist wie Sie. Kommen Sie für eine Weile mit zu mir nach Hause, damit wir uns unterhalten können.‘ So sagt er. Das ist wirklich erfreulich. [...] Herr Nagata hat mich gebeten, als sein Nachfolger an meiner Alma mater zu bleiben, wenn ich meinen Abschluß gemacht habe. Aber ich habe keine Lust, als Hochschuldozent zu versauern. Deshalb habe ich eine ausweichende Antwort gegeben. Ha ha ha ha!⁹⁶⁶

Kojima fühlt sich von der Prahlerei seines Freundes stets peinlich berührt, mußte man doch den Eindruck gewinnen, „alle Dozenten der Universität lobten Sugino als einen „ungewöhnlich begabten Menschen.“⁹⁶⁷

In seiner Selbstgefälligkeit macht Sugino die Fähigkeit der Dozenten, seine Begabung zu erkennen, gar zum Kriterium für die Beurteilung seiner Lehrer:

„[...] Dr. Shioda stottert zwar, doch wenn er so richtig loslegt, ist er einfach großartig. Japanisch spricht er nicht gut, er bleibt immer stecken. Aber sein Englisch ist wunderbar, er spricht wirklich fließend.– Er hat mir auch bei der letzten Redeversammlung die Höchstpunktzahl gegeben.“⁹⁶⁸

⁹⁶⁵ *WH*, Kap. 8, S. 136-137.

⁹⁶⁶ *WH*, Kap. 10, S. 172-174.

⁹⁶⁷ *WH*, Kap. 10, S. 173.

⁹⁶⁸ *WH*, Kap. 10, S. 172-173.

Die Beschreibung, die der Erzähler von Sugino gibt, entbehrt durch ihre Überzeichnung nicht einer gewissen Komik. Deutlich wird dies etwa zu Beginn des 8. Kapitels, wo die Karte zitiert wird, welche Sugino seinem Freund schickt, nachdem dieser die Familie in seiner Abwesenheit nach langer Zeit erstmals wieder besucht hat. Diese in gestelztem Stil verfaßte Karte illustriert auf anschauliche Weise Suginos wichtigtuereische Art:

„’Mein teurer Freund aus Kindertagen! [...] Bedauernswerterweise war ich nicht zu Hause, als Du mich freundlicherweise nach langer Zeit besuchtest. Entschuldige bitte vielmals! Komme doch in den nächsten Tagen auf jeden Fall einmal auf dem Rückweg von der Universität bei uns vorbei. Dann werden wir uns einmal richtig über Politik unterhalten.’ Gegen Ende ging ihm der Platz aus, und so hatte er mit winziger Schrift folgendes in den leeren Raum zwischen den Zeilen geschrieben: ‚Ich glaube, daß Politik und Literatur in Zukunft einander immer näher kommen müssen. In diesem Zusammenhang ist es, davon bin ich fest überzeugt, für das Neue Japan („New Japan“ stand als Erklärung auf Englisch darüber⁹⁶⁹) nicht umsonst, wenn Du, verehrter Freund, und meine Wenigkeit unter einem Dache zusammenkommen und miteinander diskutieren.“⁹⁷⁰

Auch diese Karte zeigt, daß Sugino Bescheidenheit gänzlich unbekannt ist; es wird deutlich, daß Sugino den hochgesteckten Anspruch hat, zum Nutzen seines Landes tätig zu werden und am Bau des „Neuen Japan“ mitzuwirken.

Gestelzt und gekünstelt sind jedoch nicht nur Suginos Briefe; auch seine Sprechweise und sein Verhalten werden, ebenso wie in der Rahmenhandlung, als unnatürlich und steif geschildert. So bedient er sich selbst seinem Freund Kojima gegenüber einer übertrieben höflichen und formellen Ausdruckweise:

„’Du bist in der letzten Zeit häufig hergekommen, aber ich war immer außer Haus. Das war sehr unhöflich von mir, entschuldige bitte.’ Er hatte eine förmliche Haltung angenommen und drückte sich sehr höflich aus.“⁹⁷¹

⁹⁶⁹ „Neues Japan“ (*Shin Nippon* 新日本) ist der Name einer von Nagai Ryūtarō 永井柳太郎 (1881-1944) herausgegebenen liberalen Zeitschrift (s.u., Abschnitt (e) zu Professor Nagata).

⁹⁷⁰ *WH*, Kap. 8, S. 118-119

⁹⁷¹ *WH*, Kap. 10, S. 171.

Die übertriebene, zeremoniöse Höflichkeit Suginos wertet Kojima als Zeichen einer ironischen Haltung ihm gegenüber:

„Er blickte mich durch seine Brille scharf an. Da er schöne, klare Augen hatte, hatte es bisweilen den Anschein, als meine er es ehrlich [mit seinen höflichen Beteuerungen]. Doch jene steife und übertrieben höfliche Sprechweise war bei ihm Ausdruck von Ironie. Er machte sich darüber lustig, daß ich immer nur zu Besuch kam, wenn er nicht zu Hause war.“⁹⁷²

Suginos Förmlichkeit und hyperkorrektes Verhalten in Situationen, in denen Menschen normalerweise emotional reagieren, sind Kojima jedoch auch deshalb zuwider, da sie eine Form der Unehrlichkeit darstellen. Die Etikette dient dazu, die wahren Gefühle zu verbergen, das Verhalten wird dadurch steif und unnatürlich. Kojima äußert dies deutlich im 13. Kapitel, als Sugino sich nach dem Streit mit seinem Freund übertrieben förmlich verabschiedet:

„Ich beobachtete, wie Sugino sich zum Abschied auf merkwürdig höfliche Art verbeugte und fühlte mich daran erinnert, daß sich auch nach einem Schwertkampf die Gegner höflich voreinander verneigten. [...] Ich reagierte nicht darauf, denn schließlich hatte ich ja keinen Schwertkampf mit ihm ausgetragen. Außerdem hielt ich es für unnötig, sich in einer solchen Situation auf solch formelle Art und Weise zu verabschieden. [...] Ich lächelte gezwungen und murmelte vor mich hin: ‚Seine Art, sich in einer solchen Situation absichtlich übertrieben höflich zu geben und nicht zu zeigen, was er tatsächlich fühlt, sondern sich bei allem, was er sagt und tut, in die Etikette zu flüchten, ist genau das, was ich an ihm nicht ausstehen kann.‘“⁹⁷³

⁹⁷² *WH*, Kap. 10, S. 171-172.

⁹⁷³ *WH*, Kap. 13, S. 229-230. Auch hier zeigt sich deutlich der Gegensatz zwischen Sugino und Kojima. Letzterer ist überaus ungeschickt, wenn es darum geht, vorformulierte Wendungen aufzusagen, wie aus jener Szene des 5. Kapitels hervorgeht, in welcher Kojima nach dem Tod von Suginos Vater der Familie sein Beileid ausspricht:

„Ich war sehr ungeschickt, wenn ich Neujahrsglückwünsche vorbringen, jemandem mein Beileid bezeigen oder bei anderen, ähnlichen Gelegenheiten feststehende Wendungen aufsagen mußte. Dies änderte sich auch nicht, als ich erwachsen war [...]. Auch damals murmelte ich [...] undeutlich die Beileidsbezeugung vor mich hin, und mir schoß auf einmal der Gedanke durch den Kopf: ‚Sugino würde an meiner Stelle bestimmt eine glänzende Rede halten.‘“ (*WH*, Kap. 5, S. 73).

Das steife und förmliche Verhalten Suginos hängt auch mit seinem Bestreben zusammen, nach außen hin stets Haltung zu bewahren. Da er seine Wirkung auf andere sehr genau kalkuliert, ist sein Verhalten meist bewußt gesteuert:

„Sugino saß an seinem Schreibtisch und führte eifrig die Feder über das Papier, so als habe er eine wichtige Schreibe zu erledigen. Ich dachte: ‚Eine Pose, wie sie Sugino ähnlich sieht!‘“⁹⁷⁴

Hierzu paßt auch das künstliche Lachen, das Sugino sich in seiner Studentenzeits angeeignet hat:⁹⁷⁵

Obwohl Sugino stets das „Neue Japan“ und das „neue Denken“ im Munde führt, ist er in Wirklichkeit kein fortschrittlich, sondern eher ein konservativ und autoritär denkender Mensch, was sich in Kap. 13 zeigt, als er seiner Schwester die Erlaubnis verweigert, mit Kojima abends alleine das Theater zu besuchen. Einerseits lobt Sugino den Journalisten Kiyomi Kanzan (s. unten, Abschnitt (c)) als einen „hervorragenden Kenner der modernen Ideen“, dem er „großen Respekt“ entgegenbringe (WH, Kap. 8, S.144), und Professor Nagata (s.u., Abschnitt (e)) als einen *American gentleman*, der seine Frau stets höflich und respektvoll behandle (WH, Kap. 8, S.132), und äußert sich anerkennend über Matsukawas Annäherungsversuche an seine Schwester.⁹⁷⁶ Er selber spielt jedoch, sobald sich ihm eine Gelegenheit dazu bietet, seine Autorität als älterer Bruder Chizukos und Familienoberhaupt aus, um seiner Schwester den Theaterbesuch zu verbieten. Er trifft damit, wie er sehr wohl weiß, vor allem seinen alten Gegenspieler Kojima. Formal ist Sugino seit dem Tod des Vaters Ober-

⁹⁷⁴ WH, Kap. 13, S. 221.

⁹⁷⁵ WH, Kap. 8, S. 121. Immer wieder läßt Sugino im Gespräch sein gekünsteltes Lachen hören (vgl. WH, Kap. 8, S. 132). Auch als Kojima ihm mehr als vier Jahre später zufällig in der Straßenbahn begegnet, lacht Sugino auf die gleiche Weise (vgl. WH, Prolog, S. 3).

⁹⁷⁶ [Suginos Mutter erläutert den Standpunkt ihres Sohnes zu Matsukawas Verhalten]:

„[...] ‚Daß er ohne jegliche Begleitung selber zu uns kommt und direkt mit den Eltern verhandelt und nicht mit der Tochter, ist amüsant,“ sagte er und gab mir recht.“ (WH, Kap. 7, S. 106).

Sugino erscheint dieses Verhalten als originell, da es eine Abweichung von der traditionell üblichen Art des Heiratsantrages ist. (Das übliche Vorgehen in solchen Fällen wäre, einen Heiratsvermittler einzuschalten, welcher der Familie des Partners das Anliegen offenbart).

haupt der Familie und Erziehungsberechtigter für seine jüngere Schwester, so daß Kojima, trotz der bereits vorliegenden Einwilligung von Suginos Mutter, gegen das Verbot nichts ausrichten kann. So kommt es zu der grotesken Situation, daß Kojima sich von seinem gleichaltrigen Freund sein Verhalten vorschreiben lassen muß. Nicht zuletzt aufgrund der langen Rivalität zwischen beiden ist Sugino nicht bereit, auf seine „Machtposition“ zu verzichten, sondern spielt diese vielmehr genüßlich aus. Kojima gegenüber begründet er sein Verbot jedoch unter Berufung auf die gültigen Anstandsregeln und tritt als Hüter der Moral auf:

„Sugino blickte mich wieder kurz an. Dann baute er sich wichtigtuerisch vor mir auf und sagte, indem er mich von oben herab anblickte: ‚Dazu kann ich meine Einwilligung nicht geben. Bei einem Literaten wie dir mit einer modernen Lebenseinstellung mag es anders sein, aber wir, die wir die gesellschaftliche Ordnung achten, können es nicht gutheißen, daß ein junger Mann und ein junges Mädchen sich der elterlichen Aufsicht entziehen und abends allein ins Theater gehen.‘“⁹⁷⁷

Wenig später fügt er noch hinzu: „Glaubst du etwa, daß du damit in der Gesellschaft durchkommst?“⁹⁷⁸ So entpuppt sich Sugino gegen Ende der Erzählung entgegen der von ihm selbst zur Schau gestellten Fortschrittlichkeit als ein autoritär denkender Scheinliberaler und Opportunist.

Zu den Ausdrücken, die der Erzähler bei der Beschreibung Suginos immer wieder verwendet, gehören (bezogen auf seine Sprechweise) *tokui(sō)* 得意 (そう) oder *tokutoku to shite* 得々として („stolz, triumphierend“); (bezogen auf sein Verhalten) *aratomatta* 改まった („feierlich, förmlich, gezwungen, steif“), *gigochinai* ぎごちない („gezwungen, unnatürlich“) und *ishikiteki* 意識的 („bewußt“, d.h. „unnatürlich“, „nicht spontan“) sowie *yōdaibutta* 容態ぶつた („eingebildet, wichtigtuerisch, dünnelhaft“). Die „Attribute“ des kindlichen Sugino sind *maseta* ませた („frühreif, altklug“), *komatchakureta* こまっちゃくれた („altklug, vorwitzig“) und *otonabutta* 大人ぶつた („sich wie ein Erwachsener benehmend“).

⁹⁷⁷ WH, Kap. 13, S. 223.

⁹⁷⁸ WH, Kap. 13, S. 225.

Einige der Beschreibungselemente, die bei der Darstellung Suginos verwendet werden, lassen sich, wie im folgenden deutlich werden wird, auch bei der Charakterisierung anderer Figuren aus seinem Umfeld wie Professor Nagata und Matsukawa nachweisen.

Zu erwähnen bleibt, daß Sugino (ebenso wie die übrigen Mitglieder seiner Familie) nach dem Vorbild einer real existierenden Person gestaltet wurde, das der Figur zugrundeliegende Modell jedoch nicht ermittelt werden konnte. In der Sekundärliteratur findet sich lediglich an einer Stelle ein Hinweis auf das Vorbild für die Figur des Sugino:

„Zu jener Zeit, als freundschaftlicher Umgang zwischen jungen Männern und jungen Frauen strengstens verboten war, konnte sich die erste Liebe eines Jugendlichen allein auf die jüngere Cousine oder die jüngere Schwester eines Freundes richten. Hirotsu liebte offenbar insgeheim die jüngere Schwester seines Freundes W aus der Mittelschulzeit, doch wurde schließlich nichts daraus.“⁹⁷⁹

Der Name der betreffenden Person wird hier jedoch nur in abgekürzter Form genannt.

(c) Kiyomi Kanzan

Der Journalist Kiyomi Kanzan ist eine Figur, die in *Wakaki hi* nicht selber handelnd in Erscheinung tritt, sondern lediglich von den anderen Charakteren im Gespräch und vom Erzähler in seinen Ausführungen erwähnt wird. Dennoch ist sie sowohl für den Fortgang der äußeren Handlung als auch für die Charakterisierung der Position des Protagonisten und seiner Lebenseinstellung von entscheidender Bedeutung.

Erstmals erwähnt wird Kiyomi Kanzan im letzten Drittel des 8. Kapitels von *Wakaki hi* (S.143ff.) in einem Gespräch zwischen Suginos Mutter und Kojima.

Kojima hat gerade seinen zweiten Besuch bei den Suginos abgestattet und ist nun auf dem Weg nach Hause. Während er an der Haltestelle auf die Straßenbahn wartet, begegnet er Chizuko und ihrer Mutter, die von einem Besuch bei Kiyomi Kanzan zurückkehren. Die Mutter erklärt, Herr Kiyomi kümmere sich besonders freundlich um ihre Tochter, und be-

⁹⁷⁹ Tanizaki Seiji. *Kasai Zenzō to Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Shunjūsha, 1972, S. 130. Außerdem gibt Hirotsu in seinen Memoiren einen Hinweis auf die Beziehung zu dem in der Erzählung „Chizuko“ genannten Mädchen (s.u., Kap. IV.3.2.10.2 dieser Studie).

richtet Kojima von den Lehren, die er Chizuko mit auf den Weg gibt.⁹⁸⁰ Auf das Gespräch zwischen Kojima und den beiden Frauen folgt ein ausführliches Porträt Kiyomis, in welchem dieser dem Leser vorgestellt wird. Darin kritisiert der Erzähler den Journalisten vor allem für seinen Opportunismus und für die Oberflächlichkeit seiner Kenntnisse:

„Kiyomi Kanzan war der Chefredakteur der *Y-shinbun*.⁹⁸¹ Vor etwa zwei Jahren war er aus den USA zurückgekehrt. Er schrieb häufig den Leitartikel für die Titelseite dieser Zeitung und erfreute sich bei einem Teil der Jugendlichen großer Beliebtheit. [...]

Damals kannte ich ihn zwar noch nicht persönlich, doch wußte ich, daß seine Aufsätze ein überaus breites Spektrum umfaßten: Politik, Wirtschaft, Literatur, Philosophie, Religion – er behandelte einfach alles. Er war ein Meister des Stils. Der Grund, weshalb er so beliebt war, lag darin, daß er die jungen Leute mit seinem mitreißenden Stil betörte. Auch ich hatte anfangs, als ich zwei oder drei seiner Aufsätze gelesen hatte, den Eindruck gehabt, daß hier ein ungewöhnlicher Denker aufgetaucht sei. Aber wenn man mehr davon las, begann man zu spüren, daß hinter dem brillanten Stil gähnende Leere herrschte und nicht das geringste dahinter war [...]. Ich habe an vielerlei Beispielen festgestellt, daß Texte, die in sehr flüssigem Stil geschrieben sind, sich als inhaltsleer herausstellen, wenn man ihnen auf den Grund geht. So war es auch im Falle Kiyomi Kanzans. Ich merkte irgendwann, daß der brillante, antithetische Stil, dessen Klang ich anfangs nachgelauscht hatte, reine Augenwischerei war, und als ich dann aufmerksam weiterlas, konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Oberflächlichkeit des Ganzen mit jedem Satz deutlicher zutage trat. Die Vorstellungen, die gerade in Mode waren, griff er samt und sonders auf. Beim Überfliegen des Textes stieß man auf Namen wie Tolstoj, Ibsen, Eucken, Bergson und auf die griechische Philosophie..... Offensichtlich gefiel ihm Ibsens Begriff des „dritten Reiches“, denn er benutzte ihn oft und prahlte damit, daß er der neue liberale Denker sei, der das dritte Reich der Philosophie gründen werde.⁹⁸²

Es war zu bezweifeln, daß er die Werke all der ausländischen Denker, die er aufzählte, auch tatsächlich gelesen hatte. Auch was die griechische Philosophie betraf, merkte man, wenn man mehrere seiner Aufsätze gelesen hatte, deutlich, daß er eine populäre Philosophiegeschichte oder dergleichen auf seinem Schreibtisch liegen hatte und einfach auf seine Art und nach eigenem Gutdünken daraus zitierte.– Im chaotischen Geistesleben jener Zeit brauchte nur solch ein fortschrittlich tuender Schwätzer daherzukommen und etwas kompliziert Klingendes von sich zu geben, das die Leute in

⁹⁸⁰ *WH*, Kap. 8, S. 143-144; vgl. hierzu unten, Abschnitt (g).

⁹⁸¹ *Y-shinbun* steht für *Yorozu chōhō* 万朝報 (wörtlich: „Zeitung der 10.000 Nachrichten“, wobei „10.000“ eine konventionelle Metapher des Japanischen für „sehr viele“ ist). Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi no seiritsu*“, S. 55. Zur *Yorozu chōhō* s. auch unten, Abschnitt (d).

⁹⁸² Zum Begriff des „dritten Reiches“ s. u., Fußnote 998.

Erstaunen versetzte, und schon erfreute er sich für eine Weile bei der Jugend großer Beliebtheit.

Ich hatte schon des öfteren gedacht, daß Kiyomi Kanzan ein eindeutiges Beispiel hierfür war. Doch nicht nur ich empfand es so, sondern auch beim allgemeinen Publikum sprach es sich nach und nach herum, daß er ein Scharlatan war.⁹⁸³

Auf diese ausführliche Charakterisierung läßt der Erzähler eine Episode folgen, aus der hervorgeht, daß Kiyomi Kanzan sehr darauf bedacht ist, auf andere Eindruck zu machen und sein Verhalten an der mutmaßlichen Wirkung auf seine Mitmenschen orientiert. So stellt der Erzähler – aus der Binnenhandlung heraustretend – an Kiyomi Kanzan dasselbe Streben nach Effekthascherei fest, das er zuvor bereits an Sugino bemerkt hat:

„Sehr viel später, als ich mein Studium an der Universität schon abgeschlossen hatte, besuchte ich Kiyomi Kanzan einmal wegen einer Sache, die mit einer bestimmten Zeitschrift zusammenhing. Er war älter, als ich mir vorgestellt hatte; er dürfte ungefähr fünfzig gewesen sein. Er kam an die Haustür und sagte unvermittelt zu mir, obwohl wir uns damals zum ersten Mal begegneten: ‚Um diese Zeit mache ich immer meinen Spaziergang. Kommen Sie doch mit.‘ Dann holte er zwei englische Zeitschriften. ‚Die hier nehmen Sie‘, sagte er und reichte mir eine. Er selbst klemmte sich die andere unter den Arm. Ich mußte unwillkürlich darüber lächeln, daß wir mit englischen Zeitschriften unter dem Arm, die wir keineswegs zu lesen beabsichtigten, durch die Gegend spazierten.⁹⁸⁴

Diese Episode wird zum einen angeführt, um die Ähnlichkeit zwischen dem Charakter der Studenten Sugino und Matsukawa und dem des berühmten Kiyomi Kanzan deutlich werden zu lassen, zum anderen, um die Oberflächlichkeit der von Kiyomi veröffentlichten Aufsätze noch einmal zu unterstreichen: Auch seine Texte, so der Erzähler, „vermittelten den Eindruck, daß sich hier jemand europäische Bücher, die er nicht gelesen hatte, unter den Arm geklemmt hatte, um sie zur Schau zu tragen.“⁹⁸⁵

Die Bedeutung Kiyomi Kanzans für die Erzählung liegt darin, daß er als eine berühmte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens großen Einfluß auf die Familie Sugino ausübt. Den größten Einfluß hat er gewiß auf Mitsuzō, doch auch Chizuko hat er bereits zu belehren

⁹⁸³ *WH*, Kap. 8, S. 147-150.

⁹⁸⁴ *WH*, Kap. 8, S. 150.

⁹⁸⁵ Ebenda.

angefangen. Hinzu kommt (zum Leidwesen Kojimas), daß auch Suginos Mutter, die in ihrer Gutmütigkeit überaus leicht zu beeinflussen ist, die Ansichten Kiyomi Kanzans bereitwillig akzeptiert. So führt sie den Journalisten ihrer Tochter gegenüber als Autorität an, als diese sich schämt, ihrem Gast Kojima ihr ungeschicktes Koto-Spiel vorzuführen:

„Aber warum genierst du dich denn so, Chizuko? Was sagt denn dein Bruder immer? ‚Die japanischen Frauen haben sich bisher immer viel zu sehr geniert‘, so sagt er doch immer. Auch Onkel Kiyomi hat doch gerade neulich gesagt, die japanischen Frauen sollten sich nicht immer wegen nichts und wieder nichts genieren..... So, nun spiel’ mal etwas vor. Es macht nichts, wenn es nicht gut ist.“⁹⁸⁶

Kojima ärgert sich darüber, daß Kiyomi Kanzan dem Mädchen solch „schlecht durchdachte und oberflächliche Dinge“ beibringt.⁹⁸⁷ Nach Kojimas Ansicht gibt Kiyomi lediglich vor, die moderne Zeit zu verstehen, versteht sie jedoch nicht wirklich; so erscheint es als unverantwortlich, daß er sich anmaßt, „Chizuko nach eigenem Gutdünken“ zu belehren.⁹⁸⁸

Da die gesamte Familie Sugino unter dem Einfluß des Journalisten steht, hat Kojima allen Grund zu der Befürchtung, Chizuko könne sich die Ansichten Kiyomis kritiklos zu eigen machen. Er spürt instinktiv, wie gefährlich der Einfluß eines Mannes wie Kiyomi Kanzan auf ein junges Mädchen sein kann, das in seinen Ansichten und Überzeugungen noch nicht gefestigt ist. Er betrachtet es deshalb als seine Pflicht, Chizuko vor einem falsch verstandenen, oberflächlichen Modernismus zu warnen, und rät ihr, sich in ihrem Verhalten ganz von ihren Gefühlen und natürlichen Regungen leiten zu lassen.⁹⁸⁹

Kiyomi Kanzan ist auch die Triebkraft hinter dem Lektüreeifer der Suginos, die sich vornehmen, Übersetzungen moderner, westlicher Werke wie Ibsens *Nora* zu lesen und dann gemeinsam darüber zu diskutieren⁹⁹⁰:

⁹⁸⁶ WH, Kap. 9, S. 157.

⁹⁸⁷ WH, Kap. 8, S. 147.

⁹⁸⁸ WH, Kap. 8, S. 150-151.

⁹⁸⁹ WH, Kap. 9, S. 159-161.

⁹⁹⁰ WH, Kap. 7, S. 109.

„Als ich die Suginos neulich zum ersten Mal besuchte, brachte sie [Suginos Mutter] Ibsens *Nora* zur Sprache. Als sie sagte, daß in der letzten Zeit alle in ihrem Haus solche Bücher studierten, amüsierte es mich irgendwie, und ich mußte unwillkürlich lächeln. Aber wenn ich mir überlegte, daß Leute wie Kiyomi Kanzan hinter dieser gewandelten Atmosphäre standen, konnte ich nicht mehr nur amüsiert lächeln.“⁹⁹¹

Kojima, der die Lebenshaltung und die Verhaltensweisen von Menschen wie Kiyomi Kanzan und Sugino ablehnt, weiß, daß er, um Chizuko vor ihrem Einfluß zu bewahren, gegen sie wird ankämpfen müssen. Er ist sich sicher, daß sie eine Verbindung zwischen Chizuko und jemandem wie ihm, der vollkommen anders denkt als sie, nicht ohne Widerstand hinnehmen würden:

„Hinter Chizuko standen eine Menge Leute, die uns vermutlich Hindernisse in den Weg legen würden, so Herr Kurokawa⁹⁹², der Leiter der *Y-shinbun*, oder ihr Chefredakteur Herr Kiyomi. Diese Leute würde man gewiß nicht ohne weiteres überzeugen können.“⁹⁹³

Kojima scheut sich jedoch, den Kampf mit Kiyomi Kanzan und seinen „Jüngern“ (wie Sugino) aufzunehmen und verzichtet schließlich auf die Verbindung mit Chizuko.

Für die Figur Kiyomi Kanzans gab es ein reales Vorbild: Es handelt sich um den Journalisten, Kritiker und Essayisten Kayahara Kazan 茅原崑山 (1870-1952)⁹⁹⁴, der seine Karriere 1892 als Mitarbeiter der Zeitung *Tōhoku nippō* 東北日報 begann und wenig später als Leitarthiker und Chefredakteur für verschiedene Provinzzeitungen arbeitete.⁹⁹⁵ Ein kurzer Abriß seiner Biographie zeigt, wie nah die von Hirotsu gestaltete fiktive Figur an der realen Person ist.

⁹⁹¹ *WH*, Kap. 8, S. 152.

⁹⁹² Zur Figur Kurokawas s u., Abschnitt (d).

⁹⁹³ *WH*, Kap. 15, S. 255.

⁹⁹⁴ Vgl. Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō.*, S. 59 passim; ders. „*Wakaki hi no seiritsu*“, S. 55.

⁹⁹⁵ Kazan arbeitete unter anderem für die *Yamagata shinbun*, die *Jinmin shinbun* und die *Nagano shinbun*.

Kayahara Kazan wurde im Jahr 1904 Mitarbeiter der von Kuroiwa Ruikō⁹⁹⁶ geleiteten Zeitung *Yorozu chōhō*, für die er acht Jahre lang als Auslandskorrespondent (hauptsächlich in Europa und den USA) tätig war. In die Redaktion dieser Zeitung war er als Befürworter des Russisch-Japanischen Krieges aufgenommen worden, nachdem Kuroiwa Kriegsgegner wie den Christen Uchimura Kanzō 内村鑑三 (1861-1930) und die Sozialisten Kōtoku Shūsui 幸徳秋水 (1871-1911) und Sakai Toshihiko 堺利彦 (1870-1933) durch seine Stellungnahme für den Krieg zum Austritt aus der Redaktion veranlaßt hatte. Nach seiner Rückkehr aus dem Ausland trat Kazan in seinen Schriften jedoch als Befürworter von Demokratie und Pazifismus auf.⁹⁹⁷ Im Oktober 1913 gründete er die liberal-demokratische Zeitschrift *Daisan teikoku* 第三帝国 („Das Dritte Reich“)⁹⁹⁸, in der er sich für Demokratie, Pazifismus, Individualismus und für den Verzicht Japans auf Korea und die Mandschurei einsetzte.⁹⁹⁹ Aufgrund seines brillanten Stils gewann Kazan vor allem unter den jungen Menschen zahlreiche Bewunderer. 1914, nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs, verließ er die *Yorozu chōhō* aus Protest gegen die Haltung Kuroiwais, der dafür eintrat, japanische Truppen nach Europa zu entsenden. Doch bereits ein Jahr später rückte Kazan von seinem pazifistischen Standpunkt wieder ab, erklärte Demokratie (*minponshugi*) zu einer veralteten Vorstellung und

⁹⁹⁶ Zu Kuroiwa Ruikō s. unten, Abschnitt (d).

⁹⁹⁷ Die Schlagwörter lauteten *minponshugi* und *heiwashugi* 平和主義. Der Ausdruck *minponshugi* 民本主義 für „Demokratie“ war besonders in der Zeit von 1912, als die „Erste Bewegung zum Schutz der Verfassung“ aufkam, bis 1920, dem Jahr des Scheiterns der Wahlrechtsbewegung, gebräuchlich. Er wurde durch den politischen Denker Yoshino Sakuzō 吉野作造 (1878-1933) mit einem Artikel aus dem Jahr 1916 einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht. Näheres s. Meyer, Harald. *Die „Taishō-Demokratie“. Begriffsgeschichtliche Studien zur Demokratierezeption in Japan von 1900 bis 1920*. Bern [u.a.]: Peter Lang, 2005, S. 174ff. Zu Kayahara Kazans Begriff des *minponshugi* s. Meyer, Op. cit., S. 179-182. Zu Yoshino Sakuzō und seinem Begriff des *minponshugi*, der auch als „Demozentrismus“ übersetzt werden kann, s. auch: Itō Narihiko. *Der Friedensartikel der Japanischen Verfassung. Für eine Welt ohne Krieg und Militär*. Hrsg. Von György Széll. Übers. von Asa-Bettina Wuthenow. Münster: agenda, 2006, S. 131-136.

⁹⁹⁸ Der Name der Zeitschrift wurde Ibsen entlehnt. Vgl. *WH*, Kap. 8, S. 149 u. *Kui*, Kap. 9, S. 227. Der Begriff des „dritten Reiches“ stammt aus Ibsens historischem Drama *Kejser og Galilaeer* (dt. „Kaiser und Galiläer“, 1873), das erstmals von Shimamura Tamizō 島村民藏 (1888-1970) ins Japanische übertragen wurde. Die Übersetzung Shimamuras erschien 1923 unter dem Titel *Kōtei to garirayajin* 皇帝とガリラヤ人 im Verlag Tōkyōdō 東京堂 als fünfter Band der Reihe *Sekai meichosho* 世界名著書 („Berühmte Titel der Welt“).

⁹⁹⁹ Der japanische Begriff hierfür lautet *shō Nihon shugi* 小日本主義 („Prinzip des kleinen Japan“).

trennte sich von der Zeitschrift *Daisan teikoku*. Es zeigte sich, daß der Standpunkt, den er nach seinem Auslandsaufenthalt vertreten hatte, nicht seiner wirklichen Überzeugung entsprach, sondern daß er lediglich jene Ideale propagiert hatte, die im Westen und nach seiner Rückkehr auch im Japan der Taishō-Zeit gerade in Mode gewesen waren.¹⁰⁰⁰

Im Januar 1916 gründete Kazan die Zeitschrift *Kōzui igo* 洪水以後¹⁰⁰¹ und stellte Hirotsu Kazuo als Verantwortlichen für die Literatursparte ein (s.o., Kap. III.1 dieser Studie). Nach einer weiteren Auslandsreise gründete Kazan 1920 die private Zeitschrift *Naikan* 内観 („Introspektion“), deren Veröffentlichung er jedoch noch zur Zeit des Krieges unter dem Druck der Obrigkeit einstellen mußte (1944).¹⁰⁰²

Das in *Wakaki hi* gezeichnete Porträt des Journalisten Kiyomi Kazan ist eine treffende Charakterisierung Kayahara Kazans.¹⁰⁰³

(d) Kurokawa Kōu

Ebenso wie Kiyomi Kazan tritt auch Kurokawa Kōu nicht selber handelnd in Erscheinung, sondern wird lediglich mehrfach von den anderen Figuren in Gesprächen erwähnt. Kurokawa wird bereits im Rahmengeschehen als Familienfreund der Suginos eingeführt. Aus Suginos Erzählungen geht hervor, daß die Heirat seiner Schwester von Herrn Kurokawa vermittelt wurde (*WH*, Prolog, S. 5).

Näher vorgestellt wird er dem Leser in Kapitel 2 der Binnenerzählung. Der zu diesem Zeitpunkt zwölfjährige Sugino, der auf seinen Schulkameraden Eindruck machen möchte, behauptet, er habe kürzlich Herrn Kurokawa besucht, der ein Graf sei und in einem prächtigen Haus wohne. Der gleichaltrige Kojima weiß jedoch, daß Herr Kurokawa kein

¹⁰⁰⁰ Zu Kazans Rückzug von der *Daisan teikoku* und zu seinem politischen und weltanschaulichen Opportunismus vgl. Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 60ff.

¹⁰⁰¹ S. oben, Fußnote 329.

¹⁰⁰² Zu Kayahara Kazan s. Kayahara Ken. *Kayahara Kazan to dōjidai jin*. Tōkyō: Fuji shuppan, 1985.

¹⁰⁰³ Vgl. Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 73-74. Sakamoto Ikuo bezieht sich zwar auf die Textversion *Kui* von 1919, doch läßt sie sich ohne weiteres auf die spätere Fassung *Wakaki hi* übertragen, da die bei der Beschreibung Kiyomi Kazans vorgenommenen Änderungen nur geringfügig sind.

Graf, sondern ein bekannter Journalist ist, der auch die Zeitung leitet, bei welcher Suginos Vater vor seiner Erkrankung gearbeitet hatte. Der Erzähler berichtet:

„Herr Kurokawa war der Leiter der *Y-shinbun*, der damals von einer Boulevardzeitung zu diesem seriösen Blatt gewechselt und auf einmal begonnen hatte, vornehme Artikel zu schreiben. Doch da er zu der Zeit, als er für die Boulevardzeitung gearbeitet hatte, ausgiebig Schlechtes über andere Menschen geschrieben hatte, war er auch jetzt noch bei einem Teil der Öffentlichkeit gefürchtet. Er leitete nicht nur die *Y-shinbun*, sondern übersetzte daneben auch *Les Misérables* von Victor Hugo und *Les Trois Mousquetaires* von Alexandre Dumas und schrieb überdies philosophische Abhandlungen, in denen er sich rühmte, Kant sechs Mal gelesen zu haben. Er repräsentierte einen bestimmten Journalistentypus der Meiji-Zeit und war eine berühmte Persönlichkeit, von deren ungeheurer Energie die Welt des Journalismus überwältigt war. Ein Graf war er natürlich nicht.“¹⁰⁰⁴

Kojima hegt bereits als Kind eine starke Abneigung gegen Kurokawa, was er damit in Zusammenhang bringt, daß dieser einen hochmütigen Eindruck auf ihn macht:¹⁰⁰⁵

„Zwar ist mir der Grund hierfür nicht klar, doch war mir Herr Kurokawa schon damals irgendwie unsympathisch. Ich hatte Photos von ihm gesehen und war ihm auch schon persönlich begegnet, als er sich in einer Rikscha durch die Straßen fahren ließ. Sein bartloses, fettglänzendes, dickes, rotes Gesicht strotzte nur so vor Kraft und wirkte so, als würde es auf andere verächtlich herabsehen.“¹⁰⁰⁶

Der Erzähler hebt jedoch hervor, daß Kurokawa trotz seines Hanges zur Prahlerei und seiner schonungslosen Kritik an anderen freundlich zu seinen Untergebenen ist und sich ihnen gegenüber „fürsorglich und großmütig“ zeigt.¹⁰⁰⁷ So erhält auch Suginos Vater, obwohl er nicht mehr arbeiten kann, durch Herrn Kurokawas Gunst nach wie vor von der Zeitung das volle Gehalt. Auch Kojimas Vater äußert sich in einem Gespräch mit seinem Sohn anerkennend über Kurokawas Verantwortungsbewußtsein seinen Untergebenen gegenüber:

¹⁰⁰⁴ *WH*, Kap. 2, S. 16.

¹⁰⁰⁵ In bezug auf Kurokawa verwendet der Erzähler den Begriff *gōman* 傲慢 („hochmütig, anmaßend, arrogant“).

¹⁰⁰⁶ *WH*, Kap. 2, S. 17.

¹⁰⁰⁷ Ebenda.

„In dieser Beziehung muß man Kurokawa wirklich Anerkennung zollen. In anderer Hinsicht kann man ihm zwar einiges vorwerfen, aber um die Hinterbliebenen seiner Angestellten hat er sich offenbar schon immer gut gekümmert [...].“¹⁰⁰⁸

Als Vorgesetzter von Suginos Vater hat Kurokawa nach dessen Tod die Rolle von Suginos Mentor übernommen (*WH*, a.a.O.). Aufgrund der guten Beziehungen, die Suginos Vater zu Kurokawa und seiner Zeitung hatte, scheint auch Suginos berufliche Zukunft gesichert. So kann er seinem Freund Kojima nach dem Eintritt in die Universität selbstbewußt erzählen, daß er nach Abschluß seines Studiums in die Fußstapfen seines Vaters treten und in der politischen Redaktion der *Y-shinbun* arbeiten werde.¹⁰⁰⁹ Aus dem Prolog (*WH*, S. 7) ist dem Leser allerdings bekannt, daß Sugino später nicht Mitarbeiter der *Y-shinbun* wird, sondern selber eine unbekannte Tageszeitung leitet. Hierfür werden explizit keine Gründe genannt, doch die Formulierung des Erzählers läßt die Annahme zu, daß Sugino bei Kurokawa Kōu in Ungnade gefallen ist oder daß seine Fähigkeiten sich als nicht ausreichend erwiesen haben.

Kojima ist sich dessen bewußt, daß Kurokawa Kōu, nicht anders als Kiyomi Kanzan, einen großen Einfluß auf die Familie Sugino ausübt. So gesellt sich zu seiner durch den Hochmut des Mannes bedingten persönlichen Abneigung noch die Sorge, daß Kurokawa Kōu sich als derjenige herausstellen könnte, der als „graue Eminenz“ im Hintergrund die Geschicke Chizukos leitet (was sich später auch bewahrheitet, denn er vermittelt die Ehe zwischen Chizuko und einem „Beamten aus der vornehmen Gegend Yamanote“; *WH*, Prolog, S. 5):

„Vielleicht, so dachte ich mir, ist es tatsächlich so, wie mein Vater sagt, und er [= Kurokawa] ist ein ‚bewunderungswürdiger Mensch‘, eine Führerpersönlichkeit mit Verantwortungsbewußtsein. Doch der überhebliche Eindruck, den er in meiner Kindheit auf mich gemacht hatte, war mir noch immer im Gedächtnis. Und nicht nur das: Mir war klar, daß dieser Kurokawa Kōu hinter Mitsuzō und Kiyomi stand. Im Hintergrund von Chizuko lauerte auch so ein hohes Tier. Ich hatte das Gefühl, daß dieser Kurokawa sich im Ernstfall als das größte Problem erweisen würde.“¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁸ *WH*, Kap. 9, S. 163.

¹⁰⁰⁹ *WH*, Kap. 4, S. 60.

¹⁰¹⁰ *WH*, Kap. 9, S. 164.

Kurokawa Kōu ist (ebenso wie Kiyomi Kanzan) einer der Faktoren, die den Protagonisten zu der Entscheidung veranlassen, die Beziehung zu Chizuko abubrechen, und hat deshalb, auch wenn er selber nicht auftritt, einen indirekten Einfluß auf den Verlauf der Handlung.

Die Figur Kurokawa Kōus ist nach dem Vorbild des Journalisten, Kritikers, Übersetzers und Schriftstellers Kuroiwa Ruikō 黒岩涙香 (1862-1920) gestaltet,¹⁰¹¹ worauf auch die für den Leser leicht zu entschlüsselnde Ähnlichkeit der Namen hindeutet. Kuroiwas bürgerlicher Name war Kuroiwa Shūroku 黒岩周六, doch veröffentlichte er unter verschiedenen Pseudonymen. In der Version von 1943 erscheint Kuroiwas Name lediglich als Kurokawa Kōu.¹⁰¹² In der Ausgabe von 1949 jedoch (Verlag Zenkoku shobō) sowie in allen folgenden Ausgaben erscheint darüber hinaus der Vorname Chōroku 調六, der in Anlehnung an Kuroiwas eigentlichen Vornamen gebildet wurde; zudem findet sich der Hinweis, daß „Kōu“ ein Pseudonym Kurokawas ist.¹⁰¹³

Kuroiwa Ruikō studierte in Tōkyō an der Keiō-Universität (*Keiō gijuku* 慶応義塾), ohne jedoch das Studium zu beenden. Schon früh widmete er sich politischen Aktivitäten, wobei er einen liberal-demokratischen Standpunkt vertrat. Er setzte sich vor allem für die Einführung des allgemeinen Wahlrechts in Japan ein. Bereits vor Aufnahme seines Studiums beherrschte er Chinesisch und Englisch. Nachdem er einige Bücher über Politik veröffentlicht hatte, wurde er 1883 Herausgeber der Zeitung *Dōmei kaishin shinbun* 同盟改新新聞, die jedoch bald bankrott machte. Kuroiwa arbeitete daraufhin eine Zeitlang für verschiedene

¹⁰¹¹ Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi no seiritsu*“, S. 54.

¹⁰¹² Insgesamt liegen folgende Erwähnungen vor: Kurokawa-*shi* 黒川氏 (Prolog, S. 5); Kurokawa-*san* 黒川さん (Kap. 2, S. 15); Kurokawa (Kap. 2, S. 16 u. S. 17; Kap. 9, S. 163); Kurokawa *shachō* 黒川社長 (Kap. 2, S. 17); Kurokawa Kōu (Kap. 2, S. 17; Kap. 9, S. 163 u. 164).

¹⁰¹³ Vgl. „*Wakaki hi*“, in: *HKZ*, Bd. 4, S. 104. Auch die Erklärung, die in Kap. 2 zu Kurokawa gegeben wird, ist hier ausführlicher als in der Version von 1943. Vgl. (die in der *zenshū*-Ausgabe neu hinzugekommenen Informationen sind im folgenden Zitat unterstrichen):

„Kurokawa Chōroku war der Leiter der Zeitung *Y-shinbun*, der damals von einer Boulevardzeitung zu einem seriösen Blatt gewechselt und auf einmal begonnen hatte, vornehme Artikel zu schreiben. Doch da er zu der Zeit, als er für die Boulevardzeitung arbeitete, ausgiebig Schlechtes über andere Menschen geschrieben hatte, wurde er noch immer die „Natter Chōroku“ genannt und war bei einem Teil der Öffentlichkeit gefürchtet. Er leitete nicht nur die *Y-shinbun*, sondern übersetzte auch unter dem Pseudonym „Kōu“ *Les Misérables* von Victor Hugo und *Les Trois Mousquetaires* von Alexandre Dumas [...].“

Zeitungen, bis er 1892 die *Yorozu chōhō*¹⁰¹⁴ gründete. Diese Zeitung wurde vor allem durch die Veröffentlichung von Übersetzungen westlicher Romane in Fortsetzungen sowie durch sensationell aufgemachte Reportagen über soziale Fragen populär.

Kuroiwa zeigte sich stets an den gesellschaftlichen Fragen seiner Zeit interessiert, doch seine inkonsequente politische Haltung führte schließlich zum Einflußverlust seines Blattes. Seine Interessen waren überaus breit gefächert. Er pflegte Kontakt zu Pädagogen, religiösen Führern und Schriftstellern und übte großen Einfluß auf die Öffentlichkeit aus. Von seinen Werken sind vor allem die Adaptationen westlicher Romane zu nennen, so *Gankutsuō* 岩窟王 (1901-02), eine Bearbeitung des Romans *Le Comte de Monte Cristo* von Alexandre Dumas, und *Aa mujō* ああ無常 (1902-03), das auf Victor Hugos *Les Misérables* beruht. Seine Übersetzungen und Bearbeitungen wurden von der Öffentlichkeit begeistert aufgenommen. Kuroiwa tat sich auch als einer ersten japanischen Schriftsteller hervor, die Kriminalromane in westlichem Stil verfaßten (hierzu gehört z. B. *Muzan* 無残 („Kein Erbarmen“), 1889). Kuroiwa fand zahlreiche Nachahmer, die jedoch, im Kielwasser seiner Erfolge schwimmend, wenig Anspruchsvolles hervorbrachten.

(e) Professor Nagata

Professor Nagata, ein junger Dozent der Fakultät für Staats- und Wirtschaftswissenschaften der Universität W, gehört ebenfalls zu jenen Figuren, die in der Erzählung selber nicht auftreten, doch häufig in den Gesprächen der übrigen Personen genannt werden. Erstmals erwähnt wird Professor Nagata in Kap. 6 von Suginos Mutter im Gespräch mit Kojima:

„[...] Mitsuzō lernt Gott sei dank neuerdings auch fleißig, und Herr Nagata [...] kümmert sich überaus zuvorkommend um ihn.“¹⁰¹⁵

Sugino steht mit Herrn Nagata auf vertrautem Fuß und besucht ihn häufig zu Hause.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁴ Die *Yorozu chōhō* war in der Meiji-Zeit sehr verbreitet. Sie bezog Stellung gegen die in den Kreisen der staatstragenden Elite herrschenden Cliqueswirtschaft (die sog. *hanbatsu* 藩閥, „Han-Cliques“). Doch in der Taishō-Zeit verlor die Zeitung allmählich ihren Einfluß. 1940 verschmolz sie mit der Abendzeitung *Tōkyō maiyū shinbun* 東京毎夕新聞.

¹⁰¹⁵ WH, Kap. 6, S. 89.

Für den Leser gewinnt Herr Nagata erst in Kapitel 8 der Erzählung Profil, als Sugino, Kojima und Matsukawa sich über ihn unterhalten. Sugino respektiert den Professor, der – nach Suginos eigener Aussage – viel von seinen Fähigkeiten hält und ihn gar zu seinem Nachfolger an der Universität erkoren hat¹⁰¹⁷, als eine bedeutende Persönlichkeit, die es verdient hätte, die Doktorwürde verliehen zu bekommen.¹⁰¹⁸ Suginos Aussage zufolge hat Professor Nagata nicht vor, sein ganzes Leben als Hochschuldozent zu verbringen, sondern plant, „bei passender Gelegenheit die politische Laufbahn einzuschlagen.“¹⁰¹⁹ Sugino ist überzeugt, daß er es „zum Minister bringen kann“¹⁰²⁰ und daß auf seinen Schultern „eines Tages die japanische Politik ruhen wird.“¹⁰²¹

Suginos überaus positiver Einschätzung steht die Beurteilung Kojimas gegenüber, der andere Wertmaßstäbe anlegt. Kojima bezweifelt, „daß ein Minister bedeutender ist als ein Dozent.“¹⁰²² Er hält Professor Nagata nicht für eine bewunderungswürdige Persönlichkeit. Vielmehr ist ihm seine wichtigtuerische und gekünstelte Art unangenehm¹⁰²³:

„Vor meinem inneren Auge stieg das Bild Professor Nagatas auf, den ich ab und zu flüchtig auf dem Universitätsgelände sah. Herr Nagata pflegte seinen großen Mund zu einem schiefen Strich zusammenzupressen, sich selbstgefällig in die Brust zu werfen und wichtigtuerisch auf dem Campus einherzustolzieren. Seine Haltung war von

¹⁰¹⁶ Vgl. *WH*, Kap. 7, S. 96 u. Kap. 13, S. 221.

¹⁰¹⁷ Vgl. *WH*, Kap. 10, S. 173.

¹⁰¹⁸ *WH*, Kap. 8, S. 126 u. 129. Im japanischen Universitätssystem war es, um einen Lehrstuhl an der Universität zu bekommen, nicht unbedingt notwendig, promoviert zu sein. Tatsächlich hatte über lange Zeit die Mehrzahl der Universitätsprofessoren in Japan ihren Lehrstuhl erhalten, ohne zuvor einen Dokortitel erworben zu haben. Erst seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde es üblich, Dissertationen zu schreiben und zu promovieren.

¹⁰¹⁹ *WH*, Kap. 8, S. 129.

¹⁰²⁰ Ebenda.

¹⁰²¹ *WH*, Kap. 8, S. 132. Hier kommen Suginos Wertvorstellungen deutlich zum Ausdruck. Wirklich bedeutend sind für ihn nur Politiker, insbesondere jene, die an der Zentralregierung mitwirken.

¹⁰²² *WH*, Kap. 8, S. 129.

¹⁰²³ Professor Nagatas Attribute sind *ishikiteki* 意識的 („bewußt“, also „unnatürlich, nicht spontan“), *sorimi ni natte* 反身になって („sich in die Brust werfend, sich wichtigtuerisch aufbauend“) und *mottai-butte* もったいぶって („wichtigtuerisch“).

vorne bis hinten aufgesetzt. Er hatte überhaupt nichts Spontanes, das heißt Natürliches an sich.¹⁰²⁴

Herr Nagata ist gerade vor kurzem aus dem Ausland zurückgekehrt und erfreut sich bei den Studenten großer Beliebtheit. Er ist in- und außerhalb der Universität als hervorragender Redner bekannt. Kojima hat einmal eine seiner Reden gehört und schildert seine Eindrücke folgendermaßen:

„Ich verstand sehr gut, daß man ihn als einen hervorragenden Redner bezeichnete, doch sowohl seine Haltung als auch seine Gestik und seine prunkvollen, aufwendigen Phrasen, die er allesamt in wichtiguerischem Ton vortrug, machten auf mich einen merkwürdig abgedroschenen Eindruck und berührten mich innerlich überhaupt nicht.“¹⁰²⁵

Die rhetorisch geschickten Vorträge Professor Nagatas, die in erster Linie darauf abzielen, das Publikum zu beeindrucken, erscheinen Kojima als „unehrlich“. Ähnlich beurteilt er die Aufsätze des Professors:

„Herr Nagata erfreute sich auch bei der Presse großer Beliebtheit. Für eine Zeitschrift schrieb er regelmäßig das Geleitwort für jedes neue Heft. Wenn ich diese Texte las, spürte ich in ihnen die gleiche Art von Unehrlichkeit. Ihnen fehlte die Nachdenklichkeit eines wissenschaftlichen Aufsatzes. Es waren Texte, die mitreißen sollten. Dieselbe Haltung und dieselbe Gestik, die bei der Rede zu beobachten gewesen waren, zeigten sich auch in diesen Texten.“¹⁰²⁶

Sugino hingegen nimmt sich den Professor, den er bewundert, zum Vorbild und hat sich sogar dessen Gesten zu eigen gemacht:

„Während er [Sugino] über diese Dinge sprach, redete er sich in immer größere Begeisterung hinein und begann, einen Abschnitt aus seiner Rede, für die er großen Beifall erhalten hatte, wild gestikulierend vor uns aufzusagen [...]. Die Gesten, mit denen Sugino seine Ausführungen unterstrich, waren tatsächlich haargenau wie jene von Herrn Nagata! Sie waren ihnen so ähnlich, daß man darüber staunte, wie geschickt er

¹⁰²⁴ *WH*, Kap. 8, S. 129-130.

¹⁰²⁵ *WH*, Kap. 8, S. 130.

¹⁰²⁶ *WH*, Kap. 8, S. 131.

sie nachzuahmen wußte. Wahrscheinlich wurde er deshalb bei den Redeversammlungen so gerühmt, weil er sich Herrn Nagatas Pose zu eigen gemacht hatte.¹⁰²⁷

Für die Figur Professor Nagatas gibt es ebenfalls ein reales Vorbild, den Politiker, Politikwissenschaftler und Journalisten Nagai Ryūtarō¹⁰²⁸, der ab 1909 als Professor für Kolonial- und Sozialpolitik an der Universität Waseda lehrte. Nagai studierte von 1901 bis 1905 an der Fakultät für Staats- und Wirtschaftswissenschaften der Universität Waseda (die bis 1902 *Tōkyō senmon gakkō* 東京専門学校 hieß) und setzte seine Studien von 1906 bis 1909 an der Universität Oxford fort. Den Lehrstuhl an seiner Alma mater erhielt er gleich nach seiner Rückkehr nach Japan. Aufgrund seines brillanten Vortragsstils wurde er bald zu einem der beliebtesten Dozenten der Universität. Parallel zu seiner Lehrtätigkeit arbeitete er auch als Herausgeber der Zeitschrift *Shin Nippon* („Neues Japan“), eines der führenden liberalen Organe jener Zeit.¹⁰²⁹ 1917 gab Nagai seine Stelle an der Universität auf, um eine Laufbahn als Politiker einzuschlagen. Nach einer erneuten Europareise (1918-19) gründete er in Japan die *Kaizō dōmei* 改造同盟 („Liga für Umgestaltung“), die im Zuge der weltweiten Demokratisierungsbestrebungen nach dem Ersten Weltkrieg für die Demokratisierung Japans eintrat. 1920 wurde Nagai erstmals als Abgeordneter ins Unterhaus gewählt und erlangte bald als Parlamentsredner Berühmtheit. 1933 wurde er Abgeordneter der liberal orientierten *Rikken minseitō* 立憲民政党, der 1927 gegründeten „Konstitutionellen demokratischen Partei“. Von 1932 bis 1934 gehörte er als Minister für Kolonialangelegenheiten dem Kabinett Saitō Makoto an. Später erhielt er ein Ministeramt im ersten Kabinett Konoe Fumimaro (1937-39) sowie im Kabinett Abe Nobuyuki (1939-40).

Nagai war in der Taishō-Zeit ein überzeugter Verfechter der parlamentarischen Demokratie und ein Befürworter der Einführung des allgemeinen Wahlrechts. In den 30er Jahren vertrat er jedoch zunehmend konservativere Positionen. Nagai unterstützte Konoe Fumimaros „Bewegung für ein Neues System“ (*Shintaisei undō*), die auf die Auflösung der bestehenden politischen Parteien und die Gründung einer allumfassenden Einheitspartei ab-

¹⁰²⁷ WH, Kap. 8, S. 137.

¹⁰²⁸ Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi no seiritsu*“, S. 55.

¹⁰²⁹ Die *Shin Nippon* bestand von 1911 bis 1918.

zielte, sowie die im Oktober 1940 gegründete „Vereinigung zur Unterstützung der Kaiserlichen Herrschaft“ (*Taisei yokusankai*), die sich bald zu einem Instrument der Regierung zur Kontrolle des Volkes entwickelte.¹⁰³⁰ Nagai, der den Standpunkt vertrat, daß „Asien den Asiaten“ gehören müsse, wurde 1943 Beamter im neu gegründeten Ministerium für Großostasien (*Dai tōa shō* 大東亜省). Er starb kurz vor der Niederlage Japans im Zweiten Weltkrieg.¹⁰³¹

In bezug auf die zuletzt behandelten drei Figuren (Kiyomi Kanzan, Kurokawa Kōu und Professor Nagata) läßt sich eine Reihe von Gemeinsamkeiten feststellen:

Bei allen drei Personen wurden wesentliche Fakten aus dem Leben des jeweiligen realen Vorbilds unverändert in die Erzählung aufgenommen. In allen drei Fällen handelt es sich um Persönlichkeiten mit hohem gesellschaftlichen Ansehen, die als Gönner Suginos oder seiner Familie auftreten. Alle drei zeichnen sich durch Prahlerei und durch einen gewissen Opportunismus aus. Alle drei Figuren sind Kojima äußerst unsympathisch und werden von ihm (auch in seiner Funktion als Erzähler) explizit kritisiert.

Da die Figur des Protagonisten, wie oben festgestellt¹⁰³², als Sprachrohr für die Ansichten des Autors gelten kann, sind die kritischen Äußerungen Kojimas zu den genannten drei Personen als Kritik Hirotsu Kazuos an den real existierenden Vorbildern für diese Figuren (Kayahara Kazan, Kuroiwa Ruikō, Nagai Ryūtarō) zu verstehen.

(f) Matsukawa

Matsukawa tritt in der Erzählung nur einmal, und zwar in Kapitel 8, als handelnde Figur auf. Doch schon zuvor (*WH*, Kap. 7, S. 104) wird er von Suginos Mutter im Gespräch mit Koji-

¹⁰³⁰ Zu *Shintaisei undō* und *Taisei yokusan kai* s. oben, Kap. II.1.2.2 dieser Studie.

¹⁰³¹ Zu Nagai Ryūtarō liegen drei englischsprachige Studien vor: Duus, Peter. „Nagai Ryūtarō: The Tactical Dilemmas of Reform.“ In: Craig, Albert M. / Shively, Donald H. (Hrsg.). *Personality in Japanese History*. Berkeley, Cal. / London, 1970, S. 399-424; ders. „Nagai Ryūtarō and the ‘White Peril’, 1905-1944.“ In: *Journal of Asian Studies* 31.1, 1971; Minichiello, Sharon A. *New Patterns of Political Leadership in Taishō Japan: Nagai Ryūtarō – A Case Study*. Honolulu 1975 (Diss.).

¹⁰³² S.o., Kap. IV.3.2.6, Abschnitt (a).

ma erwähnt. Hier erfährt der Leser, daß Matsukawa aus einer wohlhabenden Familie stammt, Student der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität W ist und Philosoph werden möchte. Er ist ungefähr zwei Jahre jünger als Kojima und hat, wie Suginos Mutter erzählt, Chizuko einen Heiratsantrag gemacht. Als ein Mensch mit modernen Ansichten hält er sich nicht an die in solchen Fällen traditionell üblichen Regeln: Anstatt einen Heiratsvermittler einzuschalten, wendet er sich selber direkt an Chizukos Mutter:

„Er folgte ihr [= Chizuko] bis nach Hause und sprach mich dann persönlich an. ‚Ich möchte Ihre Tochter heiraten‘, sagte er unvermittelt.“¹⁰³³

In der Schilderung von Suginos Mutter erscheint Matsukawa als ein Mensch ohne jegliches Feingefühl. Ohne Rücksicht auf die Gefühle seines Gegenübers macht er, gleich bei der ersten Begegnung, Suginos Mutter das Angebot, Chizuko finanziell zu unterstützen:

„Entschuldigen Sie, daß ich so etwas sage, aber Sie sind nicht so wohlhabend. Wenn Sie mir versprechen, daß ich Chizuko zur Frau nehmen kann, werde ich es übernehmen, ihr Schulgeld zu bezahlen.“¹⁰³⁴

Über diese anmaßenden Worte ist selbst die gutmütige Frau Sugino verärgert. Kojima, der über die Verhaltensweise seines Studienkollegen zutiefst erstaunt ist, macht sich Gedanken darüber, was Matsukawa wohl veranlaßt haben könnte, so zu handeln:

„[...] hatten etwa seine Selbstgefälligkeit und sein Überlegenheitsgefühl, die daher rührten, daß er als Sohn eines reichen Mannes geboren war, ihn dazu veranlaßt, so dreist vorzugehen? In diesem Fall könnte man es, wenn man es wohlwollend betrachtete, sicher als die Unbesonnenheit eines verwöhnten, eigensinnigen Muttersöhnchens bezeichnen. Legte man es hingegen böse aus, mußte man wohl sagen, daß seine Handlungsweise von dem Hochmut eines Menschen motiviert war, der sich etwas darauf einbildete, Sohn eines reichen Mannes zu sein.“¹⁰³⁵

¹⁰³³ WH, Kap. 7, S. 104.

¹⁰³⁴ Ebenda.

¹⁰³⁵ WH, Kap. 7, S. 107.

Obwohl er sich bemüht, dem jungen Mann gegenüber, den er gar nicht persönlich kennt, nicht ungerecht zu sein und ihn nicht vorschnell zu verurteilen, gewinnt Kojima von Matsukawa einen negativen Eindruck. Über dessen Handlungsweise reflektierend stellt er fest:

„Das ist wohl die sogenannte Freimütigkeit. [...] Aber seine Art, sich direkt an die Eltern zu wenden, ohne sich der Gefühle des Mädchens zu vergewissern, mochte noch so sehr als freimütig gelten – mich überzeugte sie einfach nicht.“¹⁰³⁶

Die erste Begegnung zwischen Kojima und Matsukawa wird im achten Kapitel geschildert. Bei dem Besuch im Hause Suginos bestätigt sich zunächst der negative Eindruck, den Kojima von Chizukos Freier gewonnen hat. Als unangenehme Eigenschaften Matsukawas fallen Kojima vor allem dessen Hochmut und Prahlerei auf. So tauchen bei der Beschreibung häufig Begriffe wie *gōzen* 傲然 („hochmütig, arrogant, anmaßend“), *kōzen* 昂然 („triumphierend, stolz, herausfordernd“) und *kata o ikarashite* 肩を怒らして („eine stolze Haltung einnehmend“) auf; im Zusammenhang mit der Schilderung der Sprechweise Matsukawas greift der Erzähler auf Ausdrücke wie *takabisha* 高飛車 („hochmütig, überheblich, arrogant“) oder *to-kutoku to shite* („stolz, triumphierend“) zurück.

Ebenso wie Sugino kennt auch Matsukawa keine Bescheidenheit. Er tritt auf, als halte er sich für allwissend, und findet es selbstverständlich, daß Sugino seine Fähigkeiten in den höchsten Tönen preist:

„Matsukawa-kun studiert wirklich sehr fleißig. Obwohl er erst im April dieses Jahres angefangen hat, Deutsch zu lernen, hat er in den Sommerferien Euckens Lebensanschauung der großen Philosophen von Anfang bis Ende gelesen. So ist er!“ erklärte Sugino. Matsukawa machte keinerlei Anstalten abzuwehren. Er sah auch nicht so aus, als sei es ihm peinlich, daß so über ihn geredet wurde. Er machte ein Gesicht, als nehme er ein selbstverständliches Lob entgegen und warf sich in die Brust.“¹⁰³⁷

Das Gespräch mit Sugino dient ihm allein dazu, sich wichtig zu machen und mit seinen philosophischen Erkenntnissen zu prahlen:

¹⁰³⁶ WH, Kap. 7, S. 106-107.

¹⁰³⁷ WH, Kap. 8, S. 123-24.

„’Also, kurz gesagt, das Denken ist die Ausdrucksweise. Ich glaube, daß es unabhängig von der Ausdrucksweise kein neues und originelles Denken gibt’, sagte Matsukawa plötzlich triumphierend zu Sugino. Ich wußte nicht, was für ein Gespräch er damit fortsetzte. Sugino nickte anerkennend.

„Auch Bergson ist schließlich nur eine Wiederauflage der griechischen Philosophie.’ Nachdem er unvermittelt diese Bemerkung hatte fallen lassen, preßte Matsukawa die Lippen fest aufeinander und machte ein Gesicht, als beobachte er, wie tief sich seine Gesprächspartner von seinen Worten beeindrucken ließen.“¹⁰³⁸

Ebenso wie die Beschreibung Suginos entbehrt auch die Darstellung Matsukawas stellenweise nicht einer gewissen Komik. So schildert Kojima seinen ersten Eindruck von Matsukawa wie folgt:

„Ihm [= Sugino] gegenüber saß ein kräftig gebauter junger Mann, der Hakama-Hosen aus Serge trug und dessen Bauch so weit hervorstand, daß man sich fragte, ob er nicht, um ihn wegzubekommen, Sitzmeditation im Okada-Stil betrieb, wie sie damals gerade in Mode war.“¹⁰³⁹

Die äußerst negative Darstellung, die zunächst von Matsukawa gegeben wird, wird später ein wenig relativiert: Gegen Ende des achten Kapitels räumt Kojima ein, daß möglicherweise die von Sugino erzeugte Atmosphäre ihn zu einem hochmütigen Verhalten veranlaßt hat.¹⁰⁴⁰ So wird Matsukawa in *Wakaki hi* nicht ausschließlich negativ gezeichnet. Dennoch entsteht der Eindruck, daß die Einführung dieser Figur hauptsächlich dazu dient, einen bestimmten Typus des modernen Studenten vorzustellen, der dem Protagonisten unangenehm ist. Dadurch, daß Kojima in Kapitel 8 mit Matsukawa und Sugino gleich zwei Figuren mit ähnlichen Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen gegenübergestellt werden, wird die Kontrastwirkung noch erhöht, die Verschiedenheit der Wertmaßstäbe Kojimas und Suginos noch unterstrichen.

¹⁰³⁸ WH, Kap. 8, S. 123.

¹⁰³⁹ WH, Kap. 8, S. 120-121. Es handelt sich um die von dem Philosophen Okada Torajirō 岡田虎二郎 (1872-1920) entwickelte Methode der Sitzmeditation, die sich vor allem Anfang der Taishō-Zeit großer Beliebtheit erfreute. Okadas Schrift *Okada-shiki seizahō* 岡田式正座方 („Sitzmeditation im Okada-Stil“), erschienen im April 1912 im Verlag Jitsugyō no Nihon sha 実業の日本社, wurde ein Bestseller (vgl. Manda, Tsutomu. *Kokō no shijin: Miyazawa Kenji*. Tōkyō: Shintensha, 1988 (¹1986), S. 45 (= *Nihon no sakka*; 50).

¹⁰⁴⁰ WH, Kap. 8, S. 139.

(g) Chizuko

Suginos Schwester Chizuko 千鶴子, die sechs Jahre jünger ist als Kojima, wird dem Leser auf verschiedenen Altersstufen, in verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung, vorgestellt. Bei der ersten Erwähnung (*WH*, Kap. 1, S. 14) ist sie sechs Jahre alt. Sie wird als ein hübsch aussehendes, ruhiges Kind geschildert, das immer fröhlich lächelt (*WH*, ebd.). Sie scheint völlig unbelastet von der bedrückenden Atmosphäre in ihrer Familie zu sein. Weder die unkontrollierten Zornausbrüche ihres kranken Vaters noch das sentimentale Selbstmitleid ihrer Mutter vermögen ihr die Heiterkeit zu nehmen.¹⁰⁴¹ Schon als Kind ist ihr Verhalten würdevoll¹⁰⁴²; sie plappert nicht unüberlegt darauf los, macht jedoch trotz ihrer stillen Art „keinen düsteren, schwermütigen Eindruck.“¹⁰⁴³

Mit etwa zwölf Jahren (sie hat gerade die ersten sechs Schuljahre, d.h. die Grundschule, abgeschlossen und steht vor dem Wechsel in die „Dritte Mädchenoberschule“,¹⁰⁴⁴ erscheint sie als ein selbständiges und selbstbewusstes Mädchen, das dennoch weder überheblich noch altklug wirkt.¹⁰⁴⁵ Anders als ihr Bruder ist sie eine gute Schülerin und möchte gerne studieren. An Chizuko ist „keine Spur von Koketterie“, ihr Lächeln ist „völlig ungekünstelt“.¹⁰⁴⁶ Ihr ruhiges Auftreten verleiht ihr „eine gewisse Vornehmheit, wie sie einer rundum behütet aufgewachsenen Tochter aus gutem Hause eigen ist.“¹⁰⁴⁷ Sie hat sich dieselbe Arglosigkeit und natürliche Heiterkeit bewahrt, die ihr auch als kleines Kind eigen gewesen ist:

„Schon als kleines Kind schien sie völlig unberührt von der in ihrer Familie herrschenden düsteren Stimmung und von wundersamer Heiterkeit erfüllt zu sein. Nun

¹⁰⁴¹ Vgl. *WH*, Kap. 2, S. 25-26, u. Kap. 4, S. 64.

¹⁰⁴² Vgl. die Szene, in welcher Kojima Muscheln an seine Freunde verteilt (*WH*, Kap. 2, S. 26-28). Während die Jungen ihrem Freund erwartungsvoll die Hände entgegenstrecken, hält Chizuko sich, obwohl auch sie gerne Muscheln haben möchte, zurück, bis Kojima ihr von sich aus welche anbietet.

¹⁰⁴³ *WH*, Kap. 2, S. 25-26.

¹⁰⁴⁴ Vgl. *WH*, Kap. 4, S. 62.

¹⁰⁴⁵ *WH*, Kap. 4, S. 64.

¹⁰⁴⁶ Ebenda.

¹⁰⁴⁷ *WH*, Kap. 4, S. 63.

war sie groß geworden, ohne daß sich daran etwas geändert hätte, und man hatte den Eindruck, als habe sie begonnen, sich wie eine reine Blüte zu entfalten.¹⁰⁴⁸

Die nächste detailliertere Beschreibung Chizukos findet sich erst wieder in Kapitel 6. Drei Jahre nach dem Tod von Suginos Vater begegnet Kojima, der nun schon im dritten Jahr seines Fachstudiums ist, auf der Straße zufällig Chizuko und ihrer Mutter. Chizuko ist zu diesem Zeitpunkt ungefähr sechzehn Jahre alt und besucht das vierte Jahr der Oberschule. Sie ist ein wohlerzogenes, bescheidenes Mädchen mit einer ruhigen und sanften Art und natürlichem Schamgefühl, dem es peinlich ist, vor anderen gelobt zu werden.¹⁰⁴⁹ Kojima erscheint sie als eine Schönheit.¹⁰⁵⁰

Nach dieser zufälligen Begegnung, durch welche Kojimas Interesse an den Suginos wieder geweckt wird, beginnen seine Besuche, in deren Verlauf er und Chizuko einander allmählich näher kommen.

Chizuko ist auch jetzt noch ein heiteres und unbeschwertes junges Mädchen, das sich die Arglosigkeit eines Kindes bewahrt hat. Ihre Art wirkt so vornehm, daß die Leute über sie sagen, man könne sie „für ein adliges Fräulein halten.“¹⁰⁵¹ Chizuko hat sich die jungen Mädchen in ihrem Alter eigene Scheu und natürliche Scham bewahrt. Sie errötet, als ihre Mutter auf die jungen Männer zu sprechen kommt, die ihr nachstellen¹⁰⁵², und geniert sich, als ihre Mutter sie bittet, Kojima etwas auf der Koto vorzuspielen¹⁰⁵³, nicht zuletzt, weil sie sehr wohl weiß, daß ihr Spiel wenig geschickt ist. Ihre Bescheidenheit zeigt sich auch darin, daß sie, obwohl sie eine gute Schülerin ist, niemals ihr Wissen zur Schau stellt oder auftrumpfend ihre Meinung zum besten gibt. So hat sie sich zwar, wie ihre Mutter Kojima erklärt, mit Ibsen und der Frage der Emanzipation der Frau befaßt, doch scheut sie sich, eine Meinung dazu zu äußern:

¹⁰⁴⁸ *WH*, Kap. 4, S. 64.

¹⁰⁴⁹ Vgl. *WH*, Kap. 6, S. 89.

¹⁰⁵⁰ *WH*, Kap. 6, S. 88.

¹⁰⁵¹ *WH*, Kap. 6, S. 102.

¹⁰⁵² Ebenda.

¹⁰⁵³ *WH*, Kap. 9, S. 156-158.

„Vor kurzem hatte gerade die Theatergruppe *Geijutsuza*¹⁰⁵⁴ Ibsens *Nora* aufgeführt, und in den Zeitungen und Zeitschriften war viel von Frauenemanzipation und dem Erwachen der Frau die Rede. Suginos Mutter lenkte das Gespräch auch auf diese Fragen.

„Alle aus unserer Familie lesen diese Bücher, dann tauschen wir unsere Ansichten darüber aus. Auch Chizuko hat sich vielerlei Gedanken darüber gemacht, daß *Nora* ihren Mann und die Kinder verläßt.’

„Stimmt gar nicht. Ich verstehe davon überhaupt nichts’, sagte Chizuko leise, so als wolle sie sich rechtfertigen.“¹⁰⁵⁵

Ähnlich reagiert sie auch, als ihre Mutter nach dem Besuch bei Kiyomi Kanzan erzählt, welche Lehren er Chizuko mit auf den Weg gegeben hat:

„Wissen Sie, was er zu Chizuko sagte? In Zukunft müsse die Frau vor allen Dingen dazu entschlossen sein, ökonomisch vom Mann unabhängig zu werden. Ob sie heirate oder nicht, sei gleichgültig. Auf jeden Fall müsse sie stets bereit sein, den Mann als ihren Feind zu bekämpfen. Auch unser Mitsuzō meint, daß Herr Kiyomi ein hervorragender Kenner der modernen Ideen ist und bringt ihm großen Respekt entgegen. Was meinen Sie dazu, Herr Kojima?“¹⁰⁵⁶

[...]

„’Aha. So etwas sagt Herr Kiyomi Kanzan also? [...]’ Halb zur Mutter, halb zu Chizuko gewandt fragte ich: ‚Wie denkst du denn darüber, Chizuko-san?’

„Ach, ich verstehe nichts davon.’ Chizuko zog den Kopf ein bißchen ein und lächelte.“¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁴ Die Schauspieltruppe *Geijutsuza* 芸術座 („Kunst-Theater“) wurde im September 1913 von Shimamura Hōgetsu und der Schauspielerin Matsui Sumako 松井須磨子 (1886-1919) gegründet. Die Gruppe, die sich vor allem der Inszenierung westlicher Theaterstücke widmete, bestand bis Januar 1919. Sie brachte u.a. Oscar Wildes *Salomé* und Tolstojs *Auferstehung* (original: *Voskresenie*, 1899; jeweils mit Matsui Sumako in der Hauptrolle) auf die Bühne und erzielte damit große Publikumserfolge. Die Aufführung von Ibsens *Nora oder ein Puppenheim* (original: *Et dukkehjem*, 1879) mit Matsui Sumako in der Rolle der *Nora* erfolgte am 22. und 23. September 1911 durch die 1905 von Shimamura Hōgetsu und Tsubouchi Shōyō gegründete Schauspieltruppe *Bungei kyōkai* 文芸協会 („Literarische Gesellschaft“; sie bestand bis 1913). *Nora* wurde vom Publikum begeistert aufgenommen und löste in Japan eine lebhafte Debatte über die Emanzipation der Frau und die damals gerade einsetzende Frauenbewegung aus.

Da das in *Wakaki hi* geschilderte Gespräch zwischen Kojima und Frau Sugino auf Ende Oktober 1912 zu datieren ist (auf einen Zeitpunkt also, zu dem das *Geijutsuza* noch gar nicht bestand), ist zu vermuten, daß in der Erzählung tatsächlich die *Nora*-Aufführung der *Bungei kyōkai* (von 1911) gemeint ist.

¹⁰⁵⁵ *WH*, Kap. 7, S. 109-110.

¹⁰⁵⁶ *WH*, Kap. 8, S. 143-144.

¹⁰⁵⁷ *WH*, Kap. 8, S. 144-145.

Kojimas Warnung, daß man derartige Ansichten nicht einfach unüberlegt übernehmen sollte, nimmt sie bereitwillig entgegen.¹⁰⁵⁸

Kojima, der Gefallen an dem völlig unverbildeten Mädchen gefunden hat, fühlt sich in gewisser Weise verantwortlich für Chizukos Erziehung und ist bemüht, dem Einfluß, den ihr Bruder und dessen Bekannte (u.a. auch Kiyomi Kanzan) auf sie ausüben, entgegenzuwirken. Auch als Chizuko sich bei Kojimas drittem Besuch (*WH*, Kap. 9, S. 156ff.) zunächst weigert, ihm etwas auf der Koto vorzuspielen, und die Mutter sie an die Worte Kiyomi Kanzans erinnert, der gesagt hat, „die japanischen Frauen sollten sich nicht immer wegen nichts und wieder nichts genieren“¹⁰⁵⁹, warnt Kojima die Freundin vor dessen Ratschlägen. Er befürchtet, daß Chizuko durch den Einfluß von Menschen wie Kiyomi und Sugino ihre natürliche, leutselige und lebendige Art verlieren und ein unnötiges, ihren Umgang mit Männern, wie ihm scheint, nur erschwerendes Mißtrauen entwickeln könnte:

„Der Aussage, daß die japanische Frau sich in Zukunft nicht wegen nichts und wieder nichts genieren sollte, konnte ich bis zu einem gewissen Grad auch zustimmen. Doch fragte ich mich, wie weit Sugino dabei gehen wollte, und inwieweit Kiyomi Kanzan sich verantwortlich fühlte, wenn er jungen Mädchen solche Dinge erzählte. [...] ich [spürte] in ihren Worten etwas, das ich nicht gutheißen konnte – eine allzu billige, sorglose Oberflächlichkeit.“¹⁰⁶⁰

Kojima rät seiner Freundin, sich nicht von den Lehren Kiyomis und ihres Bruders beeinflussen zu lassen, auch wenn diese die Meinung wiedergeben, die gerade „modern“ ist, sondern stets ihren natürlichen Regungen zu folgen:

„Wir leben in einer Zeit, in der alles mögliche auf allerlei Weise dahergeredet wird. Wir leben in einer Übergangszeit. Das Beste ist indessen, seinen natürlichen Regungen zu folgen, sich auf ganz natürliche Weise von den Gefühlen leiten zu lassen, hinter denen man stehen kann..... Die Scham eines jungen Mädchens ist etwas ganz Natürliches. Deshalb liegt eine Gefahr darin zu glauben, daß man Gefühle dieser Art alle unterdrücken und verbergen müsse..... Nicht nur Kiyomi Kanzan, sondern auch viele andere reden neuerdings oft von dem Kampf zwischen Mann und Frau. Natür-

¹⁰⁵⁸ *WH*, Kap. 8, S. 145.

¹⁰⁵⁹ *WH*, Kap. 9, S. 157.

¹⁰⁶⁰ *WH*, Kap. 9, S. 159.

lich kann es zwischen einem Mann und einer Frau auch dazu einmal kommen. Aber manche Leute übertreiben es damit und sagen, die Frau müsse den Mann als Feind betrachten, und sie müsse finanziell unabhängig sein. [...] Wenn man solche Vorstellungen ganz einfach übernimmt, wird das schlimme Folgen haben. Ich glaube, wenn man allzu gutgläubig davon ausgeht, daß Mann und Frau Freunde sind, geht man ein geringeres Risiko ein, als wenn man allzu sehr davon überzeugt ist, daß sie Feinde sind..... Ich halte es jedenfalls für das Beste, den eigenen Gefühlen widerstandslos zu folgen.⁷

„Ja.“ Chizuko nickte überaus gehorsam. Ich freute mich, daß sie das, was ich sagte, so bereitwillig aufnahm.“¹⁰⁶¹

Doch Chizuko ist nicht allein Kojima gegenüber gehorsam. Sie versucht niemals, ihren eigenen Willen durchzusetzen, sondern leistet den Anregungen und Anweisungen anderer Folge. Dies zeigt sich auch in jener Szene des 11. Kapitels, in dem Chizuko zusammen mit der Freundin ihres Bruders das D-Theater¹⁰⁶² besucht.¹⁰⁶³ Obwohl ihr die Frau nicht sympathisch ist, gibt sie ihr bereitwillig eine der Freikarten, die sie von Kojima erhalten hat. Dieser hegt den Verdacht, daß Chizukos Mutter oder ihr Bruder die Freundin Suginos als „Aufpasserin“ mitgeschickt hat¹⁰⁶⁴, doch wird dies in der Erzählung nirgends ausdrücklich bestätigt.

Ebenso folgsam zeigt Chizuko sich, als Sugino ihr untersagt, mit Kojima abends die Faust-Aufführung im Theater *Teikoku gekijō* zu besuchen. Sie leistet dem Verbot Folge, auch wenn sie Kojima gegenüber deswegen ein schlechtes Gewissen hat und sich am nächsten Tag schämt, ihm gegenüberzutreten.¹⁰⁶⁵ Später, als sie (beim gemeinsamen Abendspaziergang zum öffentlichen Badehaus) spürt, daß Kojima sich innerlich von ihr zurückgezo-

¹⁰⁶¹ WH, Kap. 9, S. 159-161.

¹⁰⁶² Jap. *D-gekijō* D-劇場. Die Abkürzung steht für „*Doyō gekijō*“ 土曜劇場 („Samstagsbühne“; vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi no seiritsu*“, S. 56), eine im Jahr 1912 von dem Dramatiker Kawamura Karyō 川村花菱 (1884-1954) gegründete Schauspieltruppe, die jeden Samstag nachmittag im Tōkyōter *Yūra-kuza*-Theater (有楽座) aufführte. Die Leitung der Truppe hatte zunächst Kawamura Karyō, später wurde sie von dem Dramatiker Osanai Kaoru 小山内薫 (1881-1928) übernommen. Dieser erzielte mit der Aufführung von Wilhelm Schmidtbons *Mutter Landstraße* (Jap. „*Chimata no ko*“ 巷の子) im Oktober 1912 einen großen Erfolg. Doch bereits zwei Monate später löste sich die Truppe auf. Das *Doyō gekijō* wurde von den Kritikern vor allem wegen seiner sorgfältigen, wissenschaftlich fundierten Inszenierungen geschätzt.

¹⁰⁶³ WH, Kap. 11, S. 195.

¹⁰⁶⁴ WH, Kap. 11, S. 196.

¹⁰⁶⁵ WH, Kap. 13, S.219ff. u. Kap. 15, S. 252.

gen hat und vermutlich den Kontakt zu ihr abbrechen wird, versucht sie nicht, ihn durch flehentliches Bitten oder rationale Argumente umzustimmen. Sie fragt nur zögernd: „Sie kommen sicher nicht mehr zu uns?“¹⁰⁶⁶, und fügt sich in seine Entscheidung. Diese Szene zeugt gleichzeitig von Chizukos großer Sensibilität; sie hat Kojimas Absicht intuitiv erfaßt und beugt sich widerstandslos seinem Willen.

Chizuko, die sich selbst vollkommen natürlich und ungezwungen verhält, empfindet es als komisch, wenn jemand krampfhaft versucht, sich bewußt ein bestimmtes Verhalten zurechtzulegen und seinen Mitmenschen „Theater vorzuspielen“. Dies geht vor allem aus ihrer Beurteilung Matsukawas hervor, der ihr äußerst lächerlich vorkommt. Nachdem Kojima und Chizuko miteinander vertraut geworden sind, unterhalten sie sich über ihn:

„Sie sagte lachend: ‚Das ist wirklich ein komischer Herr, nicht wahr?! Wenn ich von der Schule nach Hause gehe, komme ich an der Universität W vorbei. Er lungert um diese Uhrzeit oft in jener Gegend herum. Mitten auf der Straße hat er ein aufgeschlagenes Buch in der Hand, in das er vertieft ist. Und wenn ich in seine Nähe komme, hebt er plötzlich den Kopf, ruft ‚Oh!‘, so als habe er mich eben erst bemerkt, und verbeugt sich. Und das mit todernstem Gesicht. Ich weiß auch nicht, aber wenn ich Herrn Matsukawa sehe, wird mir so zum Lachen zumute, daß ich kaum an mich halten kann.‘“¹⁰⁶⁷

Als nicht minder lächerlich empfindet Chizuko die geziert sprechende, aber sich betont locker gebende, vollkommen ungebildete Freundin ihres Bruders, die versucht, als Dame von Welt zu erscheinen.¹⁰⁶⁸

Chizukos natürliche Art zeigt sich auch darin, daß sie aufrichtig empfundenen Gefühlen – Freude wie Verärgerung – spontan Ausdruck verleiht. So tanzt sie etwa vor Freude durchs Zimmer, als Kojima ihr vorschlägt, zusammen eine Aufführung von Goethes *Faust* zu besuchen.¹⁰⁶⁹ Literarisch interessiert, liest sie auf Kojimas Empfehlung hin Turgenevs

¹⁰⁶⁶ WH, Kap. 15, S. 259.

¹⁰⁶⁷ WH, Kap. 10, S. 174-175.

¹⁰⁶⁸ WH, Kap. 10, S. 181-183.

¹⁰⁶⁹ WH, Kap. 12, S. 209.

Rudin. Auch ihre Reaktion auf die Lektüre des Buches ist spontan und natürlich. Sie versucht nicht, es rational zu analysieren, sondern reagiert emotional: Sie läßt Kojima wissen, daß sie solch verantwortungslose Männer wie Rudin, die ihre Freundin verlassen, hasse.¹⁰⁷⁰

Nachdem Kojima sich von ihr getrennt hat, ist sie – vermutlich aus Liebeskummer – körperlich geschwächt und erkrankt.¹⁰⁷¹ In ihrer Ehe findet sie keine Erfüllung; nach der Niederkunft, nach der sie nicht mehr zu Kräften kommt, stirbt sie an einer akuten Lungentuberkulose. Obgleich der Erzähler es vermeidet, Chizukos Tod eindeutig mit dem unglücklichen Verlauf ihrer Beziehung zu Kojima in Zusammenhang zu bringen, wird hinreichend deutlich, daß sich das feinfühliges Mädchen von dem Schock der Trennung niemals ganz erholt hat. Bereits in Kapitel 7 (bei Kojimas erstem Besuch im Hause der Suginos; s. *WH*, S.101) gibt der Erzähler bei der Beschreibung von Chizukos äußerem Erscheinungsbild einen Hinweis auf ihr tragisches Schicksal:

„Im Licht der elektrischen Lampe wirkte ihre Haut noch heller als vor einigen Abenden, als ich sie auf der Straße getroffen hatte. Ihr Makel war das fliehende Kinn. Wenngleich ihre runden Backen und ihre strahlenden Augen ihr ganzes Gesicht fröhlich erscheinen ließen, hatte man den Eindruck, daß jene armselige Kinnpartie ihr einen Hauch von Traurigkeit verlieh, der auf ein unglückliches Schicksal hinzudeuten schien.“

Die Attribute, welche der Erzähler Chizuko zuordnet, sind Natürlichkeit und Spontaneität, Fröhlichkeit und Arglosigkeit. Im Japanischen werden folgende positiv konnotierte Begriffe verwendet: *shizen* 自然 („natürlich“)¹⁰⁷²; *kaikatsu* 快活 („fröhlich, heiter, lebhaft“), *akarui* 明るい („heiter“), *nikoniko* こにここ („lächelnd, freudestrahlend“), *nikkori shite* にっこりして („lächelnd“) und *mujaki* 無邪気 („arglos, unschuldig“; aber auch: „ungekünstelt“).

¹⁰⁷⁰ *WH*, Kap. 12, S. 206.

¹⁰⁷¹ *WH*, Prolog, S. 6 u. Kap. 15, S. 261.

¹⁰⁷² Diese Eigenschaft wird sowohl Sugino und Matsukawa als auch Professor Nagata ausdrücklich abgesprochen. Über letzteren heißt es:

„*Mushin na tokoro – tsumari shizen na tokoro ga sukoshi mo nakatta.*“ (*WH*, Kap. 8, S. 130)

(„Er hatte überhaupt nichts Spontanes, das heißt Natürliches an sich.“).

Chizuko ist, wie die obige Darstellung zeigt, kein modernes Mädchen, keine „neue Frau.“¹⁰⁷³ Zwar macht sie einige der vorherrschenden Moden mit (so trägt sie die allseits beliebte, als „Marguerite“¹⁰⁷⁴ bezeichnete Frisur (*WH*, Kap. 7, S. 101) und lernt neben Koto, einem traditionellen japanischen Instrument, auch Heimorgel, also ein Instrument, welches Japan aus dem Westen übernommen hat (*WH*, Kap. 7)); doch ihr Verhalten und Empfinden sind durch traditionelle Werte (Bescheidenheit, Schamgefühl, Feinfühligkeit und Folgsamkeit) geprägt. Diese traditionellen Werte sind es auch, die Kojima an ihr schätzt.

(h) Suginos Freundin

Suginos Freundin ist das genaue Gegenteil von Chizuko: Während letztere noch eine unerfahrene Schülerin ist (ein „Backfisch“, wie Sugino sagt)¹⁰⁷⁵, ist erstere eine „Frau, die die Mühen des Lebens erfahren hat und die Welt kennt“.¹⁰⁷⁶ Mit ihren dreißig Jahren ist sie älter als Kojima und Sugino. Über ihre Vergangenheit ist dem Erzähler (und somit auch dem Leser) nichts bekannt. Nun ist sie Inhaberin eines Accessoires-Geschäfts und „hat ein bißchen Geld.“¹⁰⁷⁷

Den ersten Hinweis auf Suginos Freundin gibt Suginos Mutter in einem Gespräch mit Kojima bei dessen erstem Besuch in ihrem Haus, als sie Kojima von den Heiratswün-

¹⁰⁷³ Japanisch *atarashii onna* 新しい女. Mit diesem Begriff wurden ab etwa 1911 Frauen bezeichnet, die sich nicht mehr mit der ihnen traditionell zugewiesenen Rolle der Hausfrau und Mutter begnügten, sondern nach Entfaltung ihrer individuellen Anlagen strebten und versuchten, ihren eigenen Weg zu gehen. Oft handelte es sich hierbei um Frauen, die durch ihre Ausbildung oder berufliche Karriere genug Selbstbewußtsein und wirtschaftliche Unabhängigkeit besaßen, um die traditionelle Moral in Frage zu stellen. Der Begriff „Neue Frau“ wurde vermutlich von Tsubouchi Shōyō geprägt, der ihn 1910 in einem Vortrag vor allem in bezug auf die weiblichen Hauptfiguren der Dramen Ibsens und Sudermanns verwendete. Die Bezeichnung wurde zunächst in intellektuellen Kreisen aufgegriffen, doch wurde sie bald zu einem Modewort mit abschätzigem Beiklang, das man unter anderem auf die Frauen um die 1911 gegründete Frauenzeitschrift *Seitō* 青鞜 („Blaustrumpf“) bezog.

¹⁰⁷⁴ Es handelt sich um eine Damenfrisur im westlichen Stil, die in Japan ab 1884/85 unter den jungen Mädchen in Mode kam; bei dieser Frisur werden die Haare mit einer breiten Schleife zusammengebunden.

¹⁰⁷⁵ Vgl. *WH*, Kap. 10, S. 179.

¹⁰⁷⁶ *WH*, Kap. 10, S. 178-79.

¹⁰⁷⁷ *WH*, Kap. 10, S. 185.

schen ihres Sohnes berichtet.:¹⁰⁷⁸ Zu diesem Zeitpunkt gibt Suginos Mutter noch nicht zu, daß dieses Problem sie und ihren eigenen Sohn betrifft, sondern gibt vor, „an der Frage nur ein allgemeines Interesse zu haben.“¹⁰⁷⁹ In Kapitel 10 jedoch wird klar, daß in dem Gespräch von Sugino und seiner Freundin die Rede war.¹⁰⁸⁰ Hier tritt die Frau, die in der Erzählung namenlos bleibt, erstmals selber in Erscheinung. Sie kommt unangemeldet zu Suginos, als gerade auch Kojima dort zu Besuch ist. Von Anfang an wird sie als unhöflich, rücksichtslos und oberflächlich geschildert:

„Chizuko, ihre Mutter und ich saßen gerade zu dritt zusammen und unterhielten uns, als eine Frau ohne zu klopfen vom Garten her in das Haus kam. ‚Guten Tag‘, sagte sie. [...] Sie kam ohne Umschweife auf uns zu, deutete nur mir gegenüber eine leichte Verbeugung an und begann sofort, zu Suginos Mutter gewandt, hastig darauf los zu plappern.“¹⁰⁸¹

Dabei hat sie nicht einmal etwas Wichtiges zu erzählen:

„Sie sagte, sie habe irgendwo Näharbeiten in Auftrag gegeben, doch seien sie noch immer nicht fertig, was sehr ärgerlich für sie sei.“¹⁰⁸²

Auch als ihr Kojima vorgestellt wird, dem sie an diesem Tag zum ersten Mal in ihrem Leben begegnet, redet sie sofort darauf los:

„Tatsächlich, Sie studieren Literatur! Wie wundervoll! Ich lese wahnsinnig gern Romane. ‚Lichtschimmer‘¹⁰⁸³ von Masamune Hakuchō habe ich fünf Mal gelesen.“¹⁰⁸⁴

¹⁰⁷⁸ WH, Kap. 7, S. 98-99.

¹⁰⁷⁹ WH, Kap. 7, S. 100.

¹⁰⁸⁰ WH, Kap. 10, S. 179-180 u. S. 184.

¹⁰⁸¹ WH, Kap. 10, S. 181.

¹⁰⁸² Ebenda.

¹⁰⁸³ Japanisch *Bikō* 微光. Es handelt sich um eine erstmals im Jahre 1910 veröffentlichte Erzählung, die von einer Frau handelt, die aus den Armen des einen Liebhabers in die des nächsten treibt und in keiner Beziehung Erfüllung findet. Alle Männer werden ihrer in kurzer Zeit überdrüssig und trennen sich von ihr. Da die Hauptfigur als unsympathisch und egozentrisch geschildert wird, vermag sie trotz ihres unglücklichen Schicksals nicht das Mitgefühl des Lesers zu gewinnen. *Bikō* beruht zum Teil auf Hakuchōs eigenen

Suginos Freundin spricht geziert und betont weiblich. So benutzt sie anstelle des allgemein gebräuchlichen Subjektpronomens der ersten Person Singular „*watashi*“ 私 („ich“) die fast nur von Frauen gebrauchte Form „*atashi*“ あたし.

Kojima beobachtet die junge Frau, wie sie sich ohne die geringste Zurückhaltung eine Zigarette anzündet, und erkennt in ihrer Art zu rauchen eine Pose:

„Sie holte eine Zigarette hervor und zündete sie sich an, indem sie sich über das Kohlebecken beugte, das vor mir stand. Dann begann sie zu rauchen, wobei sie den Rauch stoßweise durch die dünnen Lippen blies.“¹⁰⁸⁵

Ihm geht der Gedanke durch den Kopf, daß diese Frau ein ähnliches Leben geführt haben könnte wie die Protagonistin der Erzählung *Bikō*:

„Gewiß waren ihre Lebensumstände nicht dieselben gewesen, aber eine Mätresse war sie vielleicht schon gewesen.“¹⁰⁸⁶

Nicht nur Chizuko (die nur schwer an sich halten kann), sondern auch Kojima empfindet die „vollkommen ungenierte Art“ dieser Frau als ungeheuer komisch.¹⁰⁸⁷ Nachdem sie wieder gegangen ist, erzählt Suginos Mutter, daß die Frau ihren Sohn bei einer Redeversammlung kennengelernt hat:

„Sie sagte, sie habe Mitsuzō bei einer Redeversammlung sprechen gehört und gedacht, er wäre durchaus eine Anstrengung wert.“ [...] Ich stellte mir Sugino vor, wie er seine Rede hielt, und das Gesicht dieser Frau, wie sie im Publikum saß und verliebt zuhörte.– Nicht nur diese Frau, sondern auch die

Erfahrungen. Vorbild für die Hauptfigur war die Geliebte des Schriftstellers Chikamatsu Shūkō (1876-1944), die Hakuchō diesem abspenstig machte. (Vgl. Keene, Donald. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*. Bd. 1. New York: Holt & Rinehart, 1984, S. 285 u. S. 301, Anm. 15).

¹⁰⁸⁴ WH, Kap. 10, S. 181-82.

¹⁰⁸⁵ WH, Kap. 10, S. 182.

¹⁰⁸⁶ Ebenda.

¹⁰⁸⁷ Ebenda.

Gestalt Suginos, wie er gestikuliert und die Stimme erhebend seine Rede hielt, kam mir so komisch vor wie nichts anderes auf der Welt.“¹⁰⁸⁸

Die zweite Szene, in welcher Suginos Freundin erscheint, findet sich im 11. Kapitel. Hier besucht sie zusammen mit Chizuko die Nachmittagsaufführung des D-Theaters. Auch in dieser Szene werden die unhöfliche, ungenierte Art und das mangelnde Feingefühl dieser Frau hervorgehoben. Als Kojima sich zu ihnen setzt, wird er nur von Chizuko höflich begrüßt:

„Sie [Chizuko] drehte sich um. Im selben Augenblick erhob sie sich lächelnd und erklärte mir, daß sie sich verspätet habe, weil sie und die Tante (sie nannte die Frau vom Accessoires-Geschäft ‚Tante‘) sich zunächst verpaßt hatten. Die ‚Tante‘ plapperte wie üblich ohne jegliche Rücksicht auf die Menschen um sie herum ungeniert darauf los [...].“¹⁰⁸⁹

Obwohl sie zu spät gekommen ist, erklärt Suginos Freundin allen, daß der erste Akt überaus interessant gewesen sei, und zeigt damit, wie oberflächlich ihre Urteile sind.

Durch die Einführung zweier solch unterschiedlicher Frauenfiguren als Partnerinnen der beiden wichtigsten Personen der Erzählung wird der Gegensatz zwischen Kojima und Sugino abermals unterstrichen. Eine wichtige Funktion von Chizuko und Suginos Freundin liegt somit darin, den Unterschied zwischen den beiden Gegenspielern und ihren Wertvorstellungen deutlicher hervortreten zu lassen und das in der Erzählung implizit enthaltene Plädoyer des Autors für die Denkweise Kojimas zu unterstreichen.

(i) Suginos Mutter

Suginos Mutter, die vom Erzähler weitgehend wohlwollend beurteilt wird, ist ein wichtiges Bindeglied zwischen der „Welt“ Kojimas und der ihres Sohnes. Zwar steht sie, ebenso wie Sugino, unter dem Einfluß hochangesehener Gönner wie Kiyomi Kanzan, doch hat sie sich,

¹⁰⁸⁸ *WH*, Kap. 10, S. 186.

¹⁰⁸⁹ *WH*, Kap. 11, S. 195.

anders als ihr Sohn, ihr gesundes, natürliches Empfinden bewahrt und schätzt deshalb Kojimas „offene, gerade Art“.¹⁰⁹⁰

Die erste ausführliche Beschreibung von Suginos Mutter (die bereits im Prolog (WH, S. 2) im Gespräch zwischen Kojima und Sugino erwähnt wird) findet sich im zweiten Kapitel:

„Im Gegensatz zum Vater war sie von äußerst kleinem Wuchs. Sie hatte etwas Nervöses, Hysterisches an sich, was vermutlich daher kam, daß sie durch die lange Krankheit ihres Mannes unter ständiger psychischer Belastung stand. Dennoch war auf ihrem Gesicht stets ein gutmütiges Lächeln zu sehen. Dies war offensichtlich keine Verstellung, denn selbst noch in dem Augenblick, wo ihr die Tränen kamen (und sie war ein Gefühlsmensch, der wegen jeder Kleinigkeit in Tränen ausbrach), wich das Lächeln nicht von ihrem Gesicht.“¹⁰⁹¹

Kojima empfindet die Mutter seines Schulfreundes schon in der Kindheit als sympathisch, da sie freundlich ist und „die Güte selbst“ zu sein scheint.¹⁰⁹² Wenn Kojima ihr auf der Straße begegnet, ist sie immer zu einem vertraulichen Gespräch bereit.¹⁰⁹³ Dabei behandelt sie ihn stets höflich und zuvorkommend und bedient sich einer respektvoll-höflichen Ausdrucksweise:

„Manchmal traf ich Suginos Mutter auf der Straße. Sie blieb stehen und sprach mich in vertraulichem Ton an: ‚Sind Sie aber groß geworden!..... Wie geht es Ihrer Mutter?‘“¹⁰⁹⁴

Im japanischen Text findet sich an dieser Stelle der als Suffixverb gebrauchte respektvolle Ausdruck „-asobasu“ あそばす: „*Mā, ōkiku onariasobashite.*“¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁰ WH, Kap. 13, S. 231.

¹⁰⁹¹ WH, Kap. 2, S. 23. Das bereits hier bei der ersten ausführlichen Vorstellung genannte „gutmütige Lächeln“ („*hito no ii bishō*“ 人のいい微笑) oder „*hito no ii egao*“ 人のいい笑顔) erscheint als ihr festes Attribut und wird im Laufe der Erzählung immer wieder erwähnt. Vgl. auch WH, Kap. 2, S. 23; Kap. 3, S. 34; Kap. 7, S. 99; Kap. 10, S. 176.

¹⁰⁹² Jap. „*zenryō sono mono no yō*“; vgl. WH, Kap. 2, S. 24.

¹⁰⁹³ vgl. WH, Kap. 4, S. 51f.; Kap. 6, S. 88f.

¹⁰⁹⁴ WH, Kap. 4, S. 51.

¹⁰⁹⁵ Ebenda.

Die ständige Anwesenheit eines Kranken ruft eine gedrückte Atmosphäre im Hause der Suginos hervor; zudem ist der Vater durch sein Leiden leicht reizbar geworden, so daß es immer häufiger zu heftigen Auseinandersetzungen kommt. Suginos Mutter hat deshalb Mitleid mit ihren Kindern, die nicht unbeschwert aufwachsen können, und sagt oft zu Kojima:

„[...] unser Mitsuzō kann einem wirklich leid tun. Man denke nur: Weil der Vater so schwer krank ist und nicht mit anpacken kann, schicke ich den armen Jungen sogar zum Gemüsehändler zum Einkaufen!..... Dabei will ich meinem Jungen so etwas gar nicht zumuten.“

Sie sagte dies in verhältnismäßig heiterem, leichtem Ton. Zudem spielte die ganze Zeit über jenes Lächeln auf ihrem Gesicht, so daß man ihr unbekümmert zuhörte. Doch da begann mit einem Male ihre Stimme zu zittern. Blickte man daraufhin erstaunt zu ihr auf, sah man, daß jenes Lächeln zwar nach wie vor auf ihren Wangen spielte, in ihren Augen aber Tränen schimmerten.¹⁰⁹⁶

Kojima schätzt die Mutter seines Freundes, doch ihre rührselige Art bringt ihn in Verlegenheit. So verabschiedet er sich immer eilig, wenn Suginos Mutter in Tränen ausbricht.

Wenn ihr Mann aufbrausend ist, versucht sie, die Kinder vor ihm in Schutz zu nehmen (vgl. die Szene, in der Sugino trotz seines guten Zeugnisses vom Vater gescholten wird; *WH*, Kap. 3, S. 42-45). Nichts liegt ihr so sehr am Herzen wie das Wohl ihrer Kinder. So freut sie sich auch aufrichtig über deren schulische Erfolge¹⁰⁹⁷ und kann ihren Stolz nicht verbergen, wenn ihre Tochter von den Nachbarn gelobt wird:

„Die Leute sagen, man könne Chizuko für ein Mädchen aus sehr vornehmerm Hause halten. Ist das nicht komisch?! Neulich sagte auch der Friseur: ‚Ihre Tochter macht einen so vornehmen Eindruck, daß man sie für ein adliges Fräulein halten könnte! Sie hat einen hervorragenden Ruf in der ganzen Nachbarschaft.‘ [...]“¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹⁶ *WH*, Kap. 2, S. 24.

¹⁰⁹⁷ *WH*, Kap. 4, S. 62; Kap. 6, S. 89.

¹⁰⁹⁸ *WH*, Kap. 7, S. 102.

Als sie von den Heiratsabsichten ihres Sohnes erfährt, der kurz vor dem Abschluß seines Studiums steht, ist sie tief bekümmert, da sie die von Sugino gewählte Frau nicht für geeignet hält. Doch Sugino läßt sich nicht auf eine Diskussion ein.

„Die Mutter wollte offensichtlich noch etwas sagen, doch da ihr Sohn nicht mehr darauf einzugehen gewillt war, verstummte sie ebenfalls und starrte eine Zeitlang verloren auf die Tatami. Dieses Problem schien sie sehr zu beschäftigen. Das war auch der Grund, weshalb sie mich neulich unversehens daraufhin angesprochen hatte.– Wenn sie die Augen niederschlug und sich in Gedanken verlor, nahm ihr Gesicht jenen traurigen, hilflosen Ausdruck an, den es auch früher, zu der Zeit, als sie in Azabu gewohnt hatten, gezeigt hatte.“¹⁰⁹⁹

Auch den ersten Heiratsantrag an ihre Tochter lehnt sie ab, da sie der Meinung ist, daß es für diese zum Heiraten noch zu früh sei.¹¹⁰⁰ Doch in ihrer Gutmütigkeit fordert sie den Freier, Matsukawa, auf, jederzeit zu Besuch zu kommen:

„[...] wenn Sie das tröstet, können Sie uns gerne zu Hause besuchen. Dagegen habe ich überhaupt nichts einzuwenden. Tun Sie sich keinen Zwang an und kommen Sie ruhig vorbei.“¹¹⁰¹

Diese Einladung spricht sie aus, obwohl sie sich über Matsukawas dreiste Art, der ihrer Tochter ohne Rücksicht auf die Gefühle der Familie finanzielle Unterstützung anbietet, geärgert hat. Bei der Begegnung mit Matsukawa hat sie zwar gespürt, daß dieser ein von sich selbst eingenommener, wenig feinfühligere junger Mann ist, doch verurteilt sie ihn deshalb nicht, sondern bezeichnet ihn Kojima gegenüber sogar als einen „achtenswerten Menschen“.¹¹⁰² Da Suginos Mutter zu allen Menschen gleichbleibend freundlich ist, weiß Kojima auch nicht, wie er ihre Großzügigkeit ihm gegenüber beurteilen soll. Einerseits hat er das Gefühl, daß sie ihm wohlwollend gesonnen ist, andererseits hegt er Zweifel:

¹⁰⁹⁹ *WH*, Kap. 10, S. 180.

¹¹⁰⁰ *WH*, Kap. 7, S. 105.

¹¹⁰¹ Ebenda.

¹¹⁰² *WH*, Kap. 7, S. 104.

„[...] vielleicht war dies nur ein Ausdruck ihres freundlichen Wesens. Ebenso wie sie Matsukawa, der persönlich vorgesprochen und um Chizukos Hand angehalten hatte, zu sich nach Hause einlud, lud sie vielleicht auch mich ein.“¹¹⁰³

Die Großzügigkeit, die Suginos Mutter Matsukawa gegenüber zeigt, liegt jedoch nicht allein in ihrer Gutmütigkeit begründet, sondern auch darin, daß sie sich durch den Einfluß Suginos und Kiyomi Kanzans eine „moderne Denkweise“ angeeignet hat. So begründet sie die Matsukawa gegenüber ausgesprochene Einladung unter anderem mit den Worten:

„[...] es gefiel mir, daß er hierher gekommen war, um selber um Chizukos Hand zu bitten. [...]“¹¹⁰⁴

So läßt Kojima der Zweifel nicht los,

„[...] daß sie mir vielleicht ebenso wie Matsukawa aus einer Toleranz heraus, die auf jenem ‚neuen Denken‘ beruhte, das sie sich gerade angeeignet hatte, erlaubte, mit ihrer Tochter Umgang zu pflegen.“¹¹⁰⁵

Da Suginos Mutter in ihrer nachgiebig-gutmütigen Art sehr leicht zu beeinflussen ist, greift sie die Strömungen, die in der japanischen Literatur und Geisteswelt gerade vorherrschend sind, bereitwillig auf. Als Kojima ihre Tochter für eine Aufführung von Goethes *Faust* ins *Teikoku gekijō* einlädt, kann sie ihre Bedenken sehr schnell zerstreuen:

„[...] *Faust* ist doch ein berühmtes Theaterstück aus dem Westen, nicht wahr? Wenn es sich um so etwas handelt, würde ich Sie sogar von mir aus bitten, Chizuko mitzunehmen.“¹¹⁰⁶

Die Tatsache, daß *Faust* „ein berühmtes Theaterstück aus dem Westen“ ist, genügt Chizukos Mutter, um darüber ein positives Urteil zu fällen. Hier wird deutlich, daß sie ganz im Sinne

¹¹⁰³ WH, Kap. 9, S. 155.

¹¹⁰⁴ WH, Kap. 7, S. 105.

¹¹⁰⁵ WH, Kap. 10, S. 176.

¹¹⁰⁶ WH, Kap. 12, S. 214.

des „Zeitgeistes“ denkt und sich von den zu jener Zeit (die Szene spielt im Jahr 1913) vorherrschenden Wertvorstellungen leiten läßt.

Offensichtlich auf Anregung Kiyomi Kanzans beschäftigt sich Suginos Mutter mit der Frage der Frauenemanzipation, ein Thema, das seit der Aufführung des Ibsen-Dramas *Nora oder Ein Puppenheim* durch die Theatergruppe *Geijutsuza* in aller Munde ist. Anders als Kojima durchschaut sie nicht, daß Kiyomi Kanzans Wissen nur oberflächlich ist und er lediglich die Ideen vertritt, die gerade in Mode sind. Als sie Kojima berichtet, Kiyomi habe ihrer Tochter erklärt, daß die Frau in Zukunft ökonomisch vom Mann unabhängig sein und stets bereit sein müsse, ihn als einen Feind zu bekämpfen¹¹⁰⁷, nimmt sie zu dieser Äußerung selber nicht Stellung. Sie scheint die Worte Kiyomis kritiklos zu akzeptieren und ist dankbar dafür, daß er so „liebenswert“ zu ihrer Tochter ist.¹¹⁰⁸ So bringt Suginos Mutter nicht genügend Kritikfähigkeit und Weitsicht auf, um zu verstehen, welche Wirkung die Lehren eines Kiyomi Kanzan auf Chizuko haben könnten. Ebenso wie im Falle Matsukawas richtet sie sich auch bei der Beurteilung Kiyomi Kanzans letztendlich nach der Meinung ihres Sohnes:

„Auch unser Mitsuzō meint, daß Herr Kiyomi ein hervorragender Kenner der modernen Ideen ist und bringt ihm großen Respekt entgegen. [...]“¹¹⁰⁹

Kojima sieht deshalb eine Gefahr darin, daß „[...] diese gutmütige, rührselige und leicht beeinflussbare Mutter so ehrfurchtsvoll vom ‚Studieren‘“ spricht und „sich so sehr für das sogenannte neue Denken“ begeistert;¹¹¹⁰ er betrachtet ihre vertrauensselige Art mit Skepsis:

„Sobald sie einen erblickte, fing sie an zu erzählen: ‚Es gibt da folgendes Problem....‘ Mitten auf der Straße fing sie an zu erzählen. An der Straßenbahnhaltestelle fing sie an zu erzählen. [...]“¹¹¹¹

¹¹⁰⁷ WH, Kap. 8, S. 143-144.

¹¹⁰⁸ WH, Kap. 8, S. 143.

¹¹⁰⁹ WH, Kap. 8, S. 144.

¹¹¹⁰ WH, Kap. 8, S. 151.

¹¹¹¹ WH, Kap. 8, S. 151-152.

Da es Suginos Mutter an kritischem Urteilsvermögen fehlt, befürchtet Kojima, daß schließlich auch Chizuko völlig unter den Einfluß ihres prahlerischen Bruders und seiner Gönner geraten könnte. Er weiß, daß er auf die Mutter in seinem Kampf gegen diese Leute nicht rechnen kann:

„Kiyomi Kanzan, und dann noch dieser Mitsuzō..... Sie sind alle von demselben Schlag. Was haben diese Leute nur mit Chizuko vor?“ überlegte ich mit gekreuzten Armen.

„Dazu noch diese Mutter. Sie ist gegen diese Leute überhaupt keine Hilfe.“¹¹¹²

Dennoch sieht es so aus, als sei die Mutter, die Gefallen an Kojima findet, bestrebt, ihn und ihre Tochter einander näherzubringen, indem sie ihnen die Möglichkeit gibt, miteinander allein zu sein:

„Wenn Mitsuzō nicht zu Hause war, kam es oft vor, daß sie Chizuko und mich alleine ließ, während sie selber in die Küche oder in ein anderes Zimmer ging, um irgendwelche Arbeiten zu verrichten.“¹¹¹³

Kojima ist sich zunächst nicht sicher, ob Chizukos Mutter sie nur deshalb bedenkenlos alleine läßt, weil sie ihn schon seit seiner Kindheit kennt und Vertrauen zu ihm hat, oder ob sie es tut, weil sie in ihm den zukünftigen Lebenspartner ihrer Tochter sieht.¹¹¹⁴

Doch spätestens seit dem Gespräch mit der Mutter im Anschluß an den Streit mit Sugino (*WH*, Kap.13) hat Kojima keinen Grund mehr zu zweifeln. Suginos Mutter gibt ihm deutlich zu verstehen, daß sie ihn schätzt und ihm vertraut, und daß sie es gerne sähe, wenn er später – sofern er es wünscht – um Chizukos Hand anhielte.¹¹¹⁵ Suginos Mutter bittet ihn ausdrücklich, am darauffolgenden Tag, wenn Chizuko zu Hause ist, wieder zu Besuch zu kommen. Sie sorgt dafür, daß die jungen Leute eine Gelegenheit erhalten, sich unter vier

¹¹¹² *WH*, Kap. 8, S. 151.

¹¹¹³ *WH*, Kap. 10, S. 176-177. Andere Beispiele hierfür finden sich in Kap. 7, S. 110 u. Kap. 9, S. 158.

¹¹¹⁴ *WH*, Kap. 10, S. 177.

¹¹¹⁵ *WH*, Kap. 13, S. 231-232.

Augen auszusprechen und ihr zukünftiges Verhältnis zu klären.¹¹¹⁶ Hieran wird deutlich, daß Suginos Mutter ein wichtiger Faktor für die Entwicklung der Handlung ist. Für die Bedeutung dieser Figur spricht auch die Tatsache, daß sie in nahezu allen Kapiteln erscheint (dort, wo sie nicht selber auftritt, wird sie zumindest erwähnt¹¹¹⁷). Selbst im Epilog des 15. Kapitels (WH, S. 267-268) findet sie noch einmal Erwähnung. Kojima, der sich an die Mutter seines Freundes mit Wohlwollen zurückerinnert, empfindet tiefes Mitgefühl für sie. Anders als Sugino hat er Verständnis für ihre Trauer:

„[...] wenn ich mir vorstellte, wie traurig Suginos Mutter sein mußte, verspürte ich den Wunsch, sie einmal zu besuchen und ihr Trost zuzusprechen. ‚Meinst du *my mother*? Es geht ihr unverändert gut. Frauen, weißt du, lassen sich wirklich wegen jeder Kleinigkeit unterkriegen,‘ hatte Sugino gesagt. Ob sie wohl immer noch mit Sugino im selben Haushalt lebte?“¹¹¹⁸

Angesichts des mangelnden Verständnisses, das Sugino seiner Mutter entgegenbringt, verspürt Kojima umso größeres Mitleid mit ihr. Die Erzählung schließt mit den Worten:

„Ich dachte an Suginos Mutter und das Leben, das sie seit der Zeit in Azabu geführt hatte. Wenn ich mir vorstellte, daß der Tod ihr Chizuko entrissen hatte und dieser Sugino nun ihre einzige Stütze war, so kam mir dies sogar noch trauriger vor als Chizukos Tod.“¹¹¹⁹

(j) Suginos Vater

Ebenso wie Suginos Mutter wird auch der Vater vom Erzähler und Protagonisten mit Wohlwollen betrachtet. Besonders positiv werden bei der Schilderung seine höflichen Umgangsformen hervorgehoben:

¹¹¹⁶ WH, Kap. 15, S. 253.

¹¹¹⁷ Die einzigen Kapitel, in denen Suginos Mutter nicht genannt wird, sind die Kapitel 1 und 14.

¹¹¹⁸ WH, Kap.15, S. 267.

¹¹¹⁹ WH, Kap. 15, S. 268.

„Wenn Sugino und ich das damals gerade sehr beliebte Soldatenschach¹¹²⁰ spielten, kam Suginos Vater mit dem Baby auf dem Arm herein. ‚Willkommen. Es ist sehr liebenswürdig von euch, daß Mitsuzō euch immer besuchen darf.‘

Er verneigte sich leicht, mit dem Baby auf dem Arm, um mich zu begrüßen. Er war sehr höflich, und es hatte ganz und gar nicht den Anschein, als nehme er mich etwa nicht ernst, weil ich noch ein Kind war.“¹¹²¹

Auch als er – fünf Jahre später – wegen seines Leidens bereits ans Bett gefesselt ist, behält Suginos Vater Kojima gegenüber seine höfliche Art bei:

„Als ich ihn besuchte, richtete er sich halb im Bett auf und sagte, wobei er immer wieder vom Husten unterbrochen wurde, mit seiner heiseren Stimme: ‚Auch in Zukunft werden wir auf Ihre freundliche Hilfe angewiesen sein, Herr Kojima. Bitte seien Sie so freundlich, sich auch weiterhin um Mitsuzō zu kümmern.‘ [...]“¹¹²²

So macht er von Anfang an einen guten Eindruck auf Kojima.

Vor seiner Erkrankung arbeitete Suginos Vater, wie bereits erwähnt, als Journalist für die Zeitung *Y-shinbun* und war während des Chinesisch-Japanischen Krieges von 1894-95 als Kriegsberichterstatter an der Front. Er war offenbar sehr tüchtig in seinem Beruf.¹¹²³ Deshalb stehen auch seinem Sohn alle Türen für eine Karriere bei der *Y-shinbun* offen. Vor seiner Erkrankung war Suginos Vater

„[...] kräftig gebaut [...] und eine stattliche, irgendwie würdevolle Gestalt gewesen [...]– Mit diesem Körperbau wirkte er nicht so sehr wie ein Reporter, sondern ehrfurchtgebietend wie ein Militärspion, der es wagt, tief in Feindesland einzudringen.“¹¹²⁴

Trotz der großen Anerkennung, die er bei seinen Kollegen genießt, ist an ihm keine Spur von Arroganz. Auf Kojima macht er den Eindruck eines kultivierten, durch und durch aufrichti-

¹¹²⁰ Jap. *kōgun shōgi* 行軍将棋 (auch: *gunjin shōgi* 軍人将棋). Es handelt sich um eine abgewandelte Form des japanischen Brettspiels *shōgi* 将棋, die ohne König und Königin gespielt wird. Beim *kōgun shōgi* sind alle Figuren Soldaten.

¹¹²¹ *WH*, Kap. 2, S. 20.

¹¹²² *WH*, Kap. 4, S. 61-62.

¹¹²³ Vgl. *WH*, Kap. 2, S. 16.

¹¹²⁴ *WH*, Kap. 2, S. 22.

gen, geraden und ehrlichen Menschen.¹¹²⁵ So ist er dem kindlichen Kojima trotz seines unheimlich wirkenden, abgezehrten Gesichts sympathisch.

Die sich über Jahre hinziehende Krankheit hat Suginos Vater jedoch reizbar werden lassen, so daß er zu der Zeit, als sein Sohn die Mittelschule besucht, wegen jeder Kleinigkeit Zornausbrüche bekommt und sowohl seine Frau als auch Mitsuzō oft ungerechterweise beschimpft.¹¹²⁶ Der Erzähler verurteilt dies jedoch nicht, da er hierin keinen Ausdruck schlechter Charaktereigenschaften sieht; er erklärt dieses Verhalten vielmehr verständnisvoll als Folge der durch die Krankheit verursachten psychischen Belastung.

Trotz der insgesamt sehr wohlwollenden Beschreibung durch den Erzähler wird deutlich, daß der Vater Sugino mit seinem Ehrgeiz und seinen hohen Erwartungen überfordert und so durch sein Verhalten nicht wenig dazu beiträgt, seinen Sohn zu jenem altklugen und wichtigtuerschen Kind zu machen, das er ist. So kann der Leser, auch wenn der Erzähler dies nicht eigens hervorhebt, erkennen, daß Sugino in gewisser Weise auch Opfer der Umgebung ist, in der er aufwächst.¹¹²⁷

Suginos Vater stellt demnach, obwohl er für die Entwicklung der Handlung vordergründig keine wichtige Rolle spielt (er stirbt bereits in Kapitel 5; danach ist von ihm kaum mehr die Rede), doch einen wichtigen Hintergrundfaktor des Geschehens dar, und zwar insofern, als sein Verhalten einen entscheidenden Einfluß auf die psychische Entwicklung Suginos ausübt. Der Charakter des Jungen wiederum ist der Hauptgrund für Kojimas Abneigung gegen ihn und die stille Gegnerschaft, die sich im Laufe der Zeit zwischen Kojima und Sugino entwickelt.

¹¹²⁵ WH, Kap. 2, S. 21 u. 22. Die Ausdrücke, die bei der Charakterisierung von Suginos Vater immer wieder verwendet werden, sind: *shōjiki* 正直 („redlich, rechtschaffen, ehrlich, aufrichtig“), *seijitsu* 誠実 („ehrlich, aufrichtig, redlich“) und *kimajime* 生真面目 („ernst, seriös, aufrichtig“).

¹¹²⁶ WH, Kap. 3, S. 33 u. S. 42-43.

¹¹²⁷ Dieser Aspekt wird, wie in Kapitel IV.3.2.8 dieser Studie deutlich wird, in *Kui* viel stärker hervorgehoben als in *Wakaki hi*.

(k) Kojimas Vater

Kojimas Vater (der nahezu ohne Fiktionalisierung nach dem Vorbild Hirotsu Ryūrōs gezeichnet ist) ist eine Schlüsselfigur für das Verständnis der Erzählung.¹¹²⁸ Er wird vom Erzähler erstmals in Kap. 2 im Zusammenhang mit der Charakterisierung Kurokawa Kōus erwähnt. Hier verleiht Kojima der Darstellung, die er von Kurokawa Kōu gibt und die mit der seines Freundes Sugino nicht übereinstimmt, Glaubwürdigkeit, indem er sich auf seinen Vater beruft:

„Da mein Vater einer der Schriftsteller des literarischen Establishments der Meiji-Zeit war, wußte ich über Zeitungen oder Schriftsteller besser Bescheid als die meisten anderen Kinder. Ich wußte deshalb auch gut über Herrn Kurokawa Kōu Bescheid.“¹¹²⁹

Nähere Erläuterungen zur Figur des Vaters gibt der Erzähler dann im vierten Kapitel (*WH*, S. 53-59), wobei jedoch nicht der Charakter des Vaters oder dessen Verhältnis zum Sohn im Mittelpunkt stehen, sondern seine schriftstellerischen Leistungen und seine Stellung im literarischen Establishment. Die Erwähnung des Vaters erfolgt im Zusammenhang mit dem Hinweis des Erzählers auf die beengten materiellen Verhältnisse der Familie Kojima:

„[...] in Wirklichkeit ging es mir damals [...] nicht besonders gut. [...] Dies war, kurz gesagt, darauf zurückzuführen, daß die Zeiten meines Vaters als Schriftsteller vorüber waren.“¹¹³⁰

Es folgt ein auktorialer Einschub, in welchem der Erzähler darauf hinweist, daß dieses Faktum eine wichtige Rolle für den Verlauf der Erzählung spielt:

„Diese Tatsache hatte einen unmittelbaren Einfluß auf die Lebensverhältnisse unserer Familie. Außerdem stellt sie auch einen wichtigen Hintergrundfaktor für die weitere

¹¹²⁸ Zu Hirotsu Ryūrō s.a.: Hirotsu Kazuo. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 4, 9, 76 passim. Aufschlußreich für das Verständnis des Verhältnisses zwischen Vater und Sohn sind auch die Erzählungen *Gake* („Der Steilhang“) und *Honmurachō no ie* („Unser Haus in Honmurachō“). S. Kap. III.1, Fußnote 13 dieser Studie.

¹¹²⁹ *WH*, Kap. 2, S. 17.

¹¹³⁰ *WH*, Kap. 4, S. 53.

Entwicklung dieser Geschichte dar. Deshalb möchte ich an dieser Stelle kurz darauf eingehen.¹¹³¹

Darauf folgen die Ausführungen über den Vater. Indem der Erzähler zugleich eine ausführliche Schilderung der literarhistorischen Entwicklungen in Japan nach dem Russisch-Japanischen Krieg gibt, versucht er, Verständnis für die schwierige Lage des Vaters zu wecken, dessen literarische Arbeiten auf einmal keine Leser und Verleger mehr finden:

„Bisher habe ich über meinen Vater nur vage geschrieben, daß er sich mit Schriftstellerei befaßte. Drückt man es genauer aus, so muß man sagen, daß mein Vater einer der Schriftsteller war, die der literarischen Gruppe *Ken'yūsha* angehörten. Innerhalb dieser Gruppe hatte er zwar eher eine Außenseiterrolle inne, doch will man den Literaturhistorikern Glauben schenken, so hat mein Vater in der Zeit von den späten 80er bis zum Beginn der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Literatur Großes geleistet. [...] Viele Kritiker sind sich offenbar darin einig, daß man einige der Schriften meines Vaters der Nachwelt als repräsentative Werke der Meiji-Zeit überliefern wird.– Dies war, grob gesagt, die Stellung, die meinem Vater als Schriftsteller im literarischen Establishment zukam.

Doch als sich im Zuge des Russisch-Japanischen Krieges die naturalistische Literaturbewegung durchzusetzen begann, wurden die Schriftsteller der *Ken'yūsha* [...] und die anderen Autoren der alten Generation innerhalb von zwei oder drei Jahren aus den Zeitungen und Zeitschriften verdrängt.¹¹³²

Der Erzähler berichtet von den Veränderungen mit großem Einfühlungsvermögen und Mitgefühl und weist ausdrücklich darauf hin, welch tiefgreifenden Einschnitt das Aufkommen des Naturalismus in der Entwicklung der japanischen Literatur bedeutete:

„Der Kampf zwischen Alt und Neu wiederholt sich in der literarischen Welt in jeder Epoche, und auch ich habe, nachdem ich mir selber einen Namen als Schriftsteller gemacht hatte, über lange Zeit hinweg immer wieder den Konflikt zwischen Alt und Neu erlebt, doch scheint mir, daß dieser später nie wieder so heftig war wie damals bei der Auseinandersetzung zwischen den Naturalisten und den Schriftstellern der vorangegangenen Generation. [...]

Den Schriftstellern der alten Generation wurde nicht nur die Stellung genommen, die sie in der literarischen Welt innegehabt hatten. Vielmehr verlor nun auch das, was sie in der Vergangenheit geleistet hatten, auf einmal seinen Wert und fiel der Verun-

¹¹³¹ Ebenda.

¹¹³² *WH*, Kap. 4, S. 53-54.

glimpfung anheim. Auch die Zeitungen und Zeitschriften, die sie bislang mit einem freundlichen Lächeln empfangen hatten, kehrten ihnen nun einfach mit grausamer Härte den Rücken.

Dies war umso schlimmer, als die Schriftsteller der Meiji-Zeit für ihre Arbeit tatsächlich nur ein verschwindend geringes Honorar erhielten und es ihnen schlichtweg unmöglich war, nun, da ihre Zeit vergangen war, aufgrund des Einkommens, das sie in der Vergangenheit durch mühsame Plackerei erworben hatten, einen ruhigen Lebensabend zu verbringen. Wenn sie sich keine Sorgen um ihren täglichen Lebensunterhalt hätten machen brauchen, wäre die psychische Belastung vielleicht noch zu ertragen gewesen. Tatsächlich aber waren sie von dem Augenblick an, in dem ihnen die Zeitungen und Zeitschriften den Rücken kehrten, im wörtlichen Sinne ohne jedes Einkommen und hatten nichts mehr zu essen. Sie hatten einfach nichts mehr zu essen.¹¹³³

Das Aufkommen des Naturalismus stellte demnach einen folgenschweren „Paradigmenwechsel“ im Bereich der Literatur dar.

Am Ende dieser Darstellung kommt der Erzähler wieder auf die materielle Not der Familie Kojima zu sprechen:

„[...] mein Vater wurde zu jener Zeit [...] auf äußerst ungestüme Weise durch die Schriftsteller der nächsten Generation von seinem Platz verdrängt.

Dies war der Grund, weshalb unsere Familie unter unvergleichlich schlechteren Bedingungen lebte als zu der Zeit, als ich Sugino kennenlernte. Von den ‚glücklichen Lebensverhältnissen ohne jeden Mangel‘, wie Suginos Mutter sie sich vorstellte, waren wir weit entfernt.“¹¹³⁴

Auch bei der nächsten Erwähnung in Kapitel 6 erscheint der Vater im Zusammenhang mit der Armut der Familie: Als Kojima die Universität besucht, ist er gezwungen, „eigenes Geld zu verdienen“, um damit seine Studiengebühren zu bezahlen¹¹³⁵, weil sein Vater aufgehört hat zu schreiben und sich von der literarischen Welt zurückgezogen hat. Kojima schildert sodann die Lebensweise seines Vaters zu jener Zeit:

¹¹³³ *WH*, Kap. 4, S. 55-57.

¹¹³⁴ *WH*, Kap. 4, S. 59.

¹¹³⁵ *WH*, Kap. 6, S. 79.

„Er saß von morgens bis abends in seinem Zimmer [...] und ging überhaupt nicht mehr aus dem Haus. Er hegte eine extreme Abneigung gegen Sonnenstrahlen und hatte blaue Baumwollvorhänge vor die Schiebetüren seines Zimmers gehängt. So saß er den ganzen Tag in einem Raum, in welchen kein Sonnenstrahl drang. Auch Besucher gab es nicht.“¹¹³⁶

An dieser Stelle erfährt der Leser auch erstmals etwas über den Charakter von Kojimas Vater, der als ein Einzelgängertyp geschildert wird:

„Im Grunde liebte er die Zurückgezogenheit. Ich kann mich entsinnen, daß er in meiner Kindheit (es war zu der Zeit, als wir in Ushigome wohnten), wenn er einmal mit mir zusammen ausging, die belebten Straßen mied und lauter Schleichwege wählte. Er haßte verkehrsreiche Hauptstraßen wie jene von Tōrideramachi oder Kagurazaka. Um solch belebte Gegenden machte er einen großen Bogen und wählte statt dessen lauter einsame, dunkle Gassen. Er pflegte offenbar auch nicht gerne Umgang mit anderen Menschen.

Diese Neigung verstärkte sich zusehends, als er aufhörte zu schreiben.“¹¹³⁷

Die große materielle Not erträgt der Vater ohne ein Wort der Klage.¹¹³⁸ Obwohl er weiß, daß die Familie nur deshalb in Not ist, weil er aufgehört hat zu schreiben, versucht er nicht, sich zu entschuldigen oder zu rechtfertigen. Als Familienoberhaupt ist er für den Lebensunterhalt verantwortlich, doch bemüht er sich nicht, etwa auf andere Art und Weise Geld zu verdienen. Einmal, so heißt es, habe er zwar versucht, eine andere Art von Literatur, nämlich populäre Frauenromane, zu schreiben, welche bei der Leserschaft stärker gefragt sind, doch ist er damit ohne Erfolg geblieben:

„[...] es war nicht zu erwarten, daß er mit etwas, das ihm nicht lag, Erfolg haben würde. Deshalb verzichtete er auf diese Möglichkeit, zog sich vollkommen aus der literarischen Welt zurück und hüllte sich in Schweigen.“¹¹³⁹

¹¹³⁶ *WH*, Kap. 6, S. 79-80.

¹¹³⁷ *Ebenda*.

¹¹³⁸ *WH*, Kap. 6, S. 80.

¹¹³⁹ *WH*, Kap. 12, S. 202.

So erträgt der Vater das Leben in materieller Not mit stoischer Gelassenheit, eine Haltung, die es auch seinem Sohn ermöglicht, die Armut nicht als psychische Belastung zu empfinden:

„Aufgrund des Respekts, den ich meinem Vater entgegenbrachte, hatte ich über die vielen Entbehrungen noch nie irgendwelche Unzufriedenheit verspürt. Bisher hatte ich nicht einmal im Traum daran gedacht, daß die materielle Not mich einmal psychisch belasten könnte.- So senkte ich, auch wenn mir das Geld fehlte, um die Lehrbücher zu kaufen, und ich von Azabu aus bis zur Universität am anderen Ende von Ushigome zu Fuß gehen mußte, vor niemandem den Kopf und fühlte mich innerlich wie ein König.“¹¹⁴⁰

Eine weitere Szene, aus der hervorgeht, daß die Haltung des Vaters Kojima Mut macht und ihm hilft, das karge Leben in Würde zu ertragen, findet sich in Kapitel 14. Kojima schildert im Rückblick, wie der Familie der Strom abgestellt wurde, da sie mit der Zahlung der Stromrechnung in Verzug war:

„Ich war an jenem Tag zu Hause. Mir wurde traurig und schwer ums Herz, als uns der Strom abgeschaltet wurde. Ich hatte das Gefühl, daß man uns damit gnadenlos vor Augen führte, in welcher großen Not wir geraten waren.

Mein Vater jedoch riß mich aus der düsteren Stimmung, die mich befallen hatte, heraus und erreichte sogar, daß mir zum Lachen zumute wurde.

Mein Vater saß vor seinem Tisch auf dem Boden und sah ruhig zu, wie der Arbeiter, seine schmutzige Mütze auf dem Kopf, rücksichtslos in unser Wohnzimmer stapfte und mit geübten Händen die Stromleitungen von der Decke entfernte. Doch als der Arbeiter das Kabel aufrollte und Anstalten machte, es mitzunehmen, sagte mein Vater zu ihm: ‚Dieses Kabel gehört nicht dem Elektrizitätswerk. Wir haben es gekauft, also lassen Sie es liegen.‘

Der Arbeiter drehte sich um und blickte eine Weile zwischen dem Kabel und meinem Vater hin und her. Dann machte er ein Gesicht, als wolle er sagen: ‚Was geht es mich an!‘, legte das Kabel auf den Fußboden und verschwand.

Das war eine merkwürdig lustige Szene. Ich lachte laut auf. Auch um die Lippen meines Vaters spielte ein Lächeln – man wußte nicht, war es ein heiteres oder ein bitteres.“¹¹⁴¹

¹¹⁴⁰ *WH*, Kap. 11, S. 198-199.

¹¹⁴¹ *WH*, Kap. 14, S. 237-239.

Diese Episode zeigt, daß Kojimas Vater großen Stolz und Charakterstärke besitzt, Eigenschaften, die es ihm ermöglichen, entwürdigende Situationen mit Würde zu ertragen. Nicht zuletzt deshalb bringt Kojima seinem Vater große Achtung entgegen: „Mein Vater“, so stellt er fest, „war für mich über jede Kritik erhaben.“¹¹⁴² So macht er ihm auch keine Vorwürfe, daß er die Feder niedergelegt hat, sondern hat volles Verständnis für seine Entscheidung:

„Wenn mein Vater bereit gewesen wäre, sich mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten zu arrangieren, hätte er vielleicht auch die Möglichkeit gehabt, populäre Frauenromane zu schreiben. Doch ich wußte, wie qualvoll dies für meinen Vater bei seinem Charakter sein mußte. [...]. Deshalb [...] hüllte [er] sich in Schweigen. Ich hatte Respekt vor dieser Entscheidung meines Vaters. Ich wollte nicht, daß er sich, um unseren Lebensunterhalt zu verdienen, zum Schreiben zwang.“¹¹⁴³

Der Vater wird hier als jemand geschildert, der nicht bereit ist, um eines bestimmten Zweckes willen von seinen Prinzipien abzurücken und Kompromisse einzugehen. Seine Konsequenz und Kompromißlosigkeit erscheinen Kojima als etwas Bewundernswertes. Deshalb, und auch aus Zuneigung zu seinem Vater, ist er bereit, Opfer auf sich zu nehmen und das Seinige zum Lebensunterhalt der Familie beizutragen; so will er dem Vater Kompromisse ersparen, die dieser in seiner Unbeugsamkeit und Strenge gegen sich selbst als äußerst demütigend empfinden müßte.

Um seinen Beitrag zum Lebensunterhalt der Familie zu leisten, schlägt Kojima seinem Vater einmal vor, das Studium an der Universität abzubrechen und statt dessen arbeiten zu gehen, um Geld zu verdienen:

„Als ich den Vorkurs abgeschlossen hatte und in das erste Studienjahr an der Fakultät gekommen war, hatte ich, da ich befürchtete, daß wir das Schulgeld für die weiteren drei Studienjahre nicht würden aufbringen können, meinem Vater einmal vorgeschlagen, das Studium abzubrechen und irgendetwas zu arbeiten, um Geld zu verdienen und so meinen Teil zu den Haushaltsausgaben beizutragen. Daraufhin blickte mein Vater zur Seite und antwortete nicht.“

¹¹⁴² *WH*, Kap. 11, S. 198.

¹¹⁴³ *WH*, Kap. 12, S. 202-203

Als ich sah, daß mein Vater finster schwieg und zu verbergen versuchte, was in ihm vorging, bereute ich, so etwas gesagt zu haben. So melancholisch, so bedrückt und so bekümmert sah mein Vater aus, daß ich unwillkürlich den Blick abwandte.¹¹⁴⁴

Als Kojima bemerkt, wie verletzt sich sein Vater durch seine Worte fühlt, wiederholt er den Vorschlag kein zweites Mal, sondern nimmt sich insgeheim vor, sich durch Übersetzungen zumindest das Geld, das er für sein Studium benötigt, selbst zu verdienen.¹¹⁴⁵

Die Verletztheit des Vaters ist sowohl auf seinen Stolz als auch auf die Zuneigung zu seinem Sohn zurückzuführen, dem er ein so großes Opfer wie den Verzicht auf Ausbildung und Studium nicht zumuten möchte. Kojima wiederum, der Respekt vor der schriftstellerischen Leistung seines Vaters hat, glaubt, daß dieser ein Recht auf einen ruhigen Lebensabend habe, und nimmt sich deshalb vor, gleich nach Abschluß seines Studiums die alleinige Verantwortung für den Lebensunterhalt der Familie auf sich zu nehmen:

„Er hatte als Schriftsteller der Meiji-Zeit sein Werk vollendet, und ich wollte ihm die Möglichkeit geben, nun einen ruhigen Lebensabend zu verbringen. Deshalb wollte ich, sobald ich mein Studium abgeschlossen hatte, selber die Verantwortung übernehmen und den Lebensunterhalt für unsere Familie verdienen.“¹¹⁴⁶

An einer anderen Stelle heißt es:

„Mein Vater ließ sich zwar nichts anmerken, doch kostete es ihn gewiß eine übermenschliche Anstrengung, diese Armut ohne ein Wort der Klage hartnäckig schweigend zu erdulden. Von dieser übermenschlichen Anstrengung wollte ich ihn erlösen und ihm die Möglichkeit geben, sich sein Leben ein wenig bequemer zu machen. Dies wünschte ich meinem Vater nicht nur aus Liebe zu ihm, sondern auch, weil ich es für selbstverständlich hielt, daß er als ein Schriftsteller, der in der Meiji-Zeit in der Literatur Großes geleistet hatte, ein Recht auf einen ruhigen Lebensabend hatte.....“¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁴ *WH*, Kap. 14, S. 246.

¹¹⁴⁵ *Ebenda*.

¹¹⁴⁶ *WH*, Kap. 12, S. 203.

¹¹⁴⁷ *WH*, Kap. 14, S. 248.

Kojima, der sich dem Vater sehr nahe fühlt, empfindet großes Mitleid mit ihm, obwohl er weiß, daß dies seinem Vater gar nicht so angenehm ist:

„Ich beobachtete meinen Vater, der im Lichte der Petroleumlampe sein Brot verzehrte. Er tat mir unendlich leid. Es schmerzte mich allzu sehr, daß es meinem Vater, der als einer der führenden Schriftsteller der Meiji-Zeit galt, so schlecht erging. Doch so zu denken, war sicherlich nicht gut. Mein Vater ließ kein einziges Wort der Klage hören und ertrug alles schweigend. Wahrscheinlich erlaubte es ihm sein Eigensinn nicht, sich zu beklagen und sich selbst zu bedauern. Deshalb wollte mein Vater auch nicht von mir bemitleidet werden.“¹¹⁴⁸

Wie nah Vater und Sohn sich fühlen und wie sehr sich der eine stets um den anderen sorgt, wird bereits in Kapitel 6 deutlich. Kojima, der zu diesem Zeitpunkt im dritten Jahr seines Fachstudiums ist, neigt, anders als in seiner Kindheit, zu Schwermut und Niedergeschlagenheit. Sein Vater nimmt sich dies sehr zu Herzen:

„Einmal rief er mich zu sich und sagte mir folgendes: ‚Du solltest den Kopf besser nicht so hängenlassen und die Stirn nicht so runzeln. Es ist nicht gut, wenn ein junger Mensch ein trübsinniges Gesicht macht.‘
Ich betrachtete meinen Vater still, während er dies zu mir sagte und bemerkte, daß tiefe Sorgenfalten seine Stirn durchzogen und sein Blick von dunkler Melancholie überschattet war. Wahrscheinlich, so dachte ich mir, konnte mein Vater es nicht ertragen, in mir sein eigenes Abbild zu sehen, und ich verspürte den Wunsch, ihn zu trösten.“¹¹⁴⁹

Der Vater führt die Niedergeschlagenheit Kojimas darauf zurück, daß ihm die Beziehung zu einer Frau fehlt, und rät ihm, einmal in die Kirche zu gehen:

„[...] Auf das Christentum kommt es mir nicht an. Aber in die Kirche kommen Frauen. Es täte dir gut, mal ein bißchen Umgang mit dem anderen Geschlecht zu haben.“¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁸ *WH*, Kap. 14, S. 241.

¹¹⁴⁹ *WH*, Kap. 6, S. 85-86.

¹¹⁵⁰ *WH*, Kap. 6, S. 86.

Zunächst fragt Kojima sich verwundert, weshalb sein Vater ihm einen solchen Ratschlag gibt. Doch als dieser (was ihm offensichtlich schwerfällt) hinzufügt, daß er nicht das nötige Geld habe, um eine Geisha zu bezahlen, versteht er die Gefühle seines Vaters und ist ihm dankbar:

„Ich verstand sehr gut, was mein Vater meinte. Auch ich wandte den Blick ab und lächelte gezwungen. Doch war ich tief gerührt über die Zuneigung, die mein Vater mir entgegenbrachte.“¹¹⁵¹

Der Vater ist für Kojima Freund und Vertrauensperson. An ihn wendet er sich, wenn er innerlich aufgewühlt ist, um seine intimsten Angelegenheiten mit ihm zu besprechen. So geht er zu seinem Vater, als er sich seiner Zuneigung zu Chizuko sicher geworden ist (*WH*, Kap. 9), und sucht seine Nähe, nachdem er sich mit Sugino gestritten hat (*WH*, Kap. 14). Er hat zu seinem Vater absolutes Vertrauen:

[Noch aufgeregt von der Konfrontation mit Sugino, geht Kojima ins Zimmer seines Vaters]

„Als ich meinem Vater gegenüber saß, wurde ich allmählich ruhiger. Mich ergriff jene innere Ruhe, die ich bereits seit meiner Kindheit in der Gegenwart meines Vaters spürte. Als ich sieben oder acht Jahre alt war, war das Gerücht in Umlauf, daß die Erde bald vom Schweife eines Kometen eingehüllt werden und untergehen würde. Klein wie ich war, verstand ich den Sinn dieses Gerüchtes nicht, doch bald darauf erklärte man es mir. Als ich begriff, daß im Falle eines Untergangs der Erde alle Menschen sterben würden, dachte ich, daß es mir nichts ausmachen würde zu sterben, wenn nur mein Vater dabei wäre, und ich klammerte mich fest an ihn. Dasselbe Gefühl spüre ich auch heute noch, wenn ich meinem Vater gegenüber sitze. Welch großes Unglück mir auch widerfahren, wie schlecht es mir auch ergehen mochte – ich hatte das Gefühl, daß ich alles ertragen konnte, wenn nur mein Vater bei mir war.“¹¹⁵²

Im neunten Kapitel übernimmt Kojima erstmals Verantwortung für Chizuko, indem er sie vor den Ratschlägen Kiyomi Kanzans und Suginos warnt. Für Kojima, der ein ausgeprägtes Verantwortungsbewußtsein besitzt, kommt dies einer Entscheidung für eine Vertiefung der

¹¹⁵¹ *WH*, Kap. 6, S. 87.

¹¹⁵² *WH*, Kap. 14, S. 236.

Beziehung zu dem Mädchen gleich. Er weiß, daß er sich mit seinem Verhalten gewissermaßen verpflichtet:

„Ich kann nicht leugnen, daß ich an jenem Tag die ganze Zeit über so aufgeregt war, daß mein Herz heftig klopfte. Es war, als begänne ich nun, einen Sinn in meinem Leben zu entdecken [...].“¹¹⁵³

In diesem Gemütszustand geht Kojima zu seinem Vater, um von seiner Liebe zu erzählen, da es ihm, wie er später erklärt, leichter fällt,

„[...] mit meinem Vater über derlei Dinge zu sprechen als mit irgendeinem meiner Freunde. So hatte ich zum Beispiel auch das Gefühl, meinem Vater gegenüber sogar mit Liebesabenteuern prahlen zu können.“¹¹⁵⁴

Das Gespräch, welches Vater und Sohn aus diesem Anlaß führen, zeigt, daß beide einander auch ohne viele Worte verstehen. Der Vater erfaßt, was der Sohn unausgesprochen läßt, der Sohn versteht, was der Vater nur andeutet:

[Kojima erzählt von seinen Besuchen bei Suginos]

„Ich wartete, bis mein Vater ausgeredet hatte. Dann blickte ich ihm gerade in die Augen und sagte deutlich: ‚Suginos jüngere Schwester ist zu einem überaus sanften, hübschen Mädchen herangewachsen.‘

‚Aha.‘ Mein Vater blickte zurück, doch dann wandte er den Blick wie zufällig wieder ab und sagte: ‚So, sie hatten also auch eine Tochter. Wie hieß sie doch gleich?‘

‚Sie heißt Chizuko.‘

‚Chizuko..... Wie alt ist sie denn?‘

‚Sie ist siebzehn.‘

‚Siebzehn.....‘

Mein Vater wiederholte meine Worte wie ein Papagei und schien über irgendetwas nachzudenken. Nach einer Weile sagte er wie zu sich selbst: ‚In der letzten Zeit hat sich offenbar weitgehend die Ansicht durchgesetzt, daß Erkrankungen der Atemwegsorgane nicht unbedingt erblich sind.‘ Die Eltern von dem und dem, so mein Vater, seien beide an Tuberkulose gestorben, aber der Betreffende sei nach wie vor völlig gesund. So zählte er einige Fälle auf, in denen die Krankheit nicht vererbt worden war.

¹¹⁵³ WH, Kap. 9, S. 161.

¹¹⁵⁴ WH, Kap. 14, S. 249.

Als ich meinen Vater so reden hörte, freute ich mich; zugleich war ich jedoch auch ein wenig verlegen.¹¹⁵⁵

Obwohl Kojima weder ausdrücklich sagt, daß er Chizuko liebt, noch, daß er sie heiraten möchte, versteht der Vater seine Gefühle und gibt indirekt seine Einwilligung. Kojima wiederum ist zugleich erfreut und verlegen, als er die Worte seines Vaters hört, denn er begreift sofort, daß sein Vater mit der Feststellung, Tuberkulose sei nicht unbedingt erblich, indirekt seine Einwilligung zu einer Verbindung mit Chizuko gegeben hat: Er hat klargestellt, daß die Krankheit von Suginos Vater in seinen Augen kein Hindernis für eine Heirat zwischen seinem Sohn und Chizuko darstellt. So denkt Kojima nach dem Gespräch darüber nach, wie es weitergehen soll:

„Nun, da mein Vater eingewilligt hatte und ich mich konkreter mit diesem Problem befassen mußte, stellte sich mir zuallererst die Frage, wie ich meinen Lebensunterhalt verdienen sollte.– So, wie es jetzt aussah, konnte ich unmöglich heiraten.....“¹¹⁵⁶

Ebenso wie Kojima die Nähe seines Vaters sucht, als er sich seiner Zuneigung zu Chizuko sicher geworden ist, hat er auch nach der Konfrontation mit Sugino (*WH*, Kap.14) das Bedürfnis, mit seinem Vater zu sprechen. Er spürt, daß er in seinem Verhältnis zu Chizuko an einem Scheideweg angelangt ist. Suginos Verbot hat ihn in seinem Werben um Chizuko erstmals vor ein ernsthaftes Hindernis gestellt. Nach der Auseinandersetzung mit Sugino ist endgültig klar, daß dieser ihm seine Schwester nicht widerstandslos überlassen wird. Nun muß Kojima entscheiden, ob er um Chizuko kämpfen möchte oder sich lieber kampfflos zurückzieht. In dieser Situation sucht er die Nähe seines Vaters, denn er ist sicher, daß dieser für alles Verständnis hätte:

„Ich war überzeugt, daß mein Vater mich verstehen würde, was immer ich auch sagen mochte. Selbst wenn ich eine Dummheit beginge, wenn ich etwas täte, wofür ich mich schämen müßte oder dessentwegen ich den Leuten nicht mehr unter die Augen treten könnte, mein Vater allein würde mich, dessen war ich sicher, in Schutz neh-

¹¹⁵⁵ *WH*, Kap. 9, S. 164-166.

¹¹⁵⁶ *WH*, Kap. 9, S. 167-168.

men und zu mir stehen.– Auch das, was heute vorgefallen war, würde er sicher sofort verstehen, wenn ich es ihm erzählte.“¹¹⁵⁷

Entgegen seiner ursprünglichen Absicht erzählt er dem Vater jedoch nichts, sondern unterhält sich mit ihm über einen russischen Schriftsteller, über den er seine Examensarbeit an der Universität schreiben möchte. Doch die innere Ruhe, welche die Gegenwart des Vaters ihm vermittelt, ermöglicht es Kojima, im Stillen gründlich über seine Beziehung zu Chizuko nachzudenken. Der Grund, weshalb er sich scheut, dem Vater erneut von Chizuko und von dem Gespräch mit ihrer Mutter zu erzählen, die ihn bereits als zukünftigen Ehemann ihrer Tochter betrachtet, liegt darin, daß er befürchtet, sein Vater könne ihm ohne Umschweife sagen: „Wenn du Suginos Schwester wirklich magst, heirate sie doch.“¹¹⁵⁸

„Das Normale wäre wohl gewesen, daß ich Angst hatte, meinem Vater meine Zuneigung zu Chizuko zu gestehen, weil ich darum bangte, ob er wohl seine Einwilligung geben würde oder nicht. In meinem Fall war es jedoch anders. Ich zögerte, meinem Vater alles anzuvertrauen, da ich befürchtete, daß er sofort seine Einwilligung geben würde, wenn ich das Thema anschnitt.“¹¹⁵⁹

Im Grunde ist es sein Verantwortungsbewußtsein, welches Kojima am Reden hindert. Er befürchtet, „daß mir ernsthaft danach zumute werden würde, sie zu heiraten, wenn mein Vater sagte, ich solle es tun.“¹¹⁶⁰ So hält er sich zurück, denn er möchte erst einmal selber in aller Ruhe darüber nachdenken, wie er im Falle einer Heirat den Lebensunterhalt für seine Familie verdienen könnte. Anders als er ist sein Vater nicht der Ansicht, daß die Armut ein Hindernis für die Eheschließung darstelle. Schon einmal hat er Kojima in dem Glauben, dieser habe sich verlobt, geraten zu heiraten.¹¹⁶¹ Kojima hingegen ist viel zu verantwortungsbewußt, um ohne jede finanzielle Absicherung eine Ehe zu schließen. Die unbekümmerte Haltung,

¹¹⁵⁷ *WH*, Kap. 14, S. 236-237.

¹¹⁵⁸ *WH*, Kap. 14, S. 242.

¹¹⁵⁹ *WH*, Kap. 14, S. 243-244.

¹¹⁶⁰ *WH*, Kap. 14, S. 243.

¹¹⁶¹ *WH*, Kap. 9, S. 166 u. Kap. 14, S. 243.

die sein Vater diesbezüglich einnimmt, ist ihm nicht ganz verständlich.¹¹⁶² „Mein Vater“, so stellt er fest, „war der Leichtsinnigere von uns beiden.“¹¹⁶³ Doch fragt Kojima sich, ob in diesem Verhalten seines Vaters nicht seine grundsätzliche Lebenshaltung zum Ausdruck komme:

„[...] vielleicht zeigte sich hierin auch die für Künstler typische Art, die ‚Realität‘ zu ignorieren.– ‚Der Lebensunterhalt? So etwas ist doch kein Problem.‘ War das wohl seine feste Überzeugung? Lag hierin etwa so etwas wie seine Lebensphilosophie?“¹¹⁶⁴

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen läßt Kojima sich andere Entscheidungen seines Vaters noch einmal durch den Kopf gehen und kommt zu dem Schluß, daß auch diese von eben dieser „Lebensphilosophie“ getragen waren:

„So zum Beispiel [...] die Tatsache, daß mein Vater mich auf die Universität W gehen ließ. Wäre mein Vater nämlich ein Mensch, der den Lebensunterhalt ebenso berechnete wie die anderen, hätte er mich, so wie es um unsere Lebensverhältnisse stand, unmöglich auf die Universität schicken können. Doch weil er überhaupt nichts berechnete, ließ er seinen Sohn auf die Universität gehen, obwohl keinerlei Aussicht bestand, daß sich die Lage in Zukunft bessern würde. Er schickte mich auf die Universität, weil er sich um den Lebensunterhalt keinerlei Sorgen machte.“¹¹⁶⁵

Kojima erkennt, daß es genau diese Lebensauffassung ist, die es seinem Vater ermöglicht, das Leben ihm Armut ohne ein Wort der Klage zu erdulden:

„Ich dachte noch einmal über die Haltung meines Vaters nach, der, wie groß unsere Not auch wurde, kein Wort der Klage hören ließ und auch nicht versuchte, sich als Familienoberhaupt zu rechtfertigen. Statt dessen ertrug er alles hartnäckig schweigend. Auch hier hielt mein Vater doch standhaft durch, indem er sich sagte: ‚Der Lebensunterhalt? So etwas ist doch kein Problem.‘“¹¹⁶⁶

¹¹⁶² WH, Kap. 14, S. 244.

¹¹⁶³ WH, Kap. 14, S. 249.

¹¹⁶⁴ WH, Kap. 14, S. 244-245.

¹¹⁶⁵ WH, Kap. 14, S. 245-246.

¹¹⁶⁶ WH, Kap. 14, S. 245.

Kojima räumt ein, daß die Haltung seines Vaters, der materiellen Dingen keinerlei Bedeutung beimißt, ja sie sogar ignoriert und nach der Devise lebt, man solle einfach unbeirrt seinen Weg gehen und seine Sache zu Ende führen¹¹⁶⁷, in seinem Fall durchaus ihre Wirkung gezeigt hat:

„Es war tatsächlich so, wie mein Vater gesagt hatte. Auch wenn es noch so unmöglich erschien, auch wenn es keine finanzielle Absicherung gab: Wenn man mich auf die Universität schickte, würde die Zeit schon vergehen. Und nun hatten wir es mit Müh und Not sogar so weit gebracht, daß das Abschlußexamen nur noch ein halbes Jahr entfernt war.“¹¹⁶⁸

Dennoch kann Kojima diese Haltung nicht einfach übernehmen; er weiß, „daß es für diese Lebensauffassung gewisse Grenzen“ gibt, „daß man damit nicht ewig“ durchkommen kann.¹¹⁶⁹ So nimmt er sich, obwohl sein Vater dies nie verlangt hat, vor, für den Lebensunterhalt seiner Eltern zu sorgen, sobald er sein Studium abgeschlossen hat.

Aus den obigen Ausführungen geht hervor, daß Kojimas Vater als eine stolze, kompromißlose und eigensinnige¹¹⁷⁰ Persönlichkeit erscheint, die den einmal gewählten Weg konsequent zu Ende geht und nicht gewillt ist, wegen etwaiger persönlicher Vorteile oder Erleichterungen davon abzurücken. Materiellen Dingen mißt er keinerlei Bedeutung zu; sich des Ansehens oder Ruhmes wegen an gegebene gesellschaftliche Verhältnisse anzupassen, liegt ihm fern. Er scheint jede Form der Fremdbestimmung abzulehnen. So läßt er auch seinem Sohn vollkommene Entscheidungsfreiheit in seinen Angelegenheiten und zwingt ihn niemals, etwas gegen seinen Willen zu tun. Kojima, der seinen Vater schätzt, spürt jedoch instinktiv, was dieser von ihm erwartet, und richtet sich zumeist freiwillig danach. Das Verhältnis zwi-

¹¹⁶⁷ *WH*, Kap. 14, S. 247.

¹¹⁶⁸ Ebenda.

¹¹⁶⁹ Ebenda.

¹¹⁷⁰ Im japanischen Original erscheint der Ausdruck *gōjō* 強情 („hartnäckig, starrsinnig, eigensinnig“ (im Text allerdings substantivisch verwendet; vgl. *WH*, Kap. 14, S. 241), der im Textzusammenhang eindeutig eine positive Konnotation erhält: Die als *gōjō* bezeichnete Eigenschaft nämlich ist es, die es dem Vater ermöglicht, nicht in Selbstmitleid zu versinken auch von anderen kein Mitleid zu erwarten und statt dessen seine schwierige Situation mit Würde zu ertragen.

schen Vater und Sohn erscheint somit gekennzeichnet durch absolutes Vertrauen, Verständnis und gegenseitige Rücksichtnahme.

Das in *Wakaki hi* gezeichnete Verhältnis zwischen Kojima und seinem Vater scheint, wie oben bereits angedeutet, im wesentlichen dem tatsächlichen Verhältnis zwischen Hirotsu Kazuo und Ryūrō zu entsprechen (dies geht sowohl aus anderen Werken Hirotsu Kazuos als auch aus der Sekundärliteratur hervor).¹¹⁷¹ Hirotsu Kazuo war unter seinen Zeitgenossen für sein außergewöhnlich gutes Verhältnis zum Vater und seine „pietätvolle“ Haltung bekannt.¹¹⁷² Die Harmonie zwischen Vater und Sohn erscheint tatsächlich ungewöhnlich in einer Schriftstellergeneration, die gewissermaßen am Scheideweg zwischen Meiji- und Taishō-Zeit stand und für die der Konflikt mit der Elterngeneration typisch war, welche noch ganz der „alten Zeit“ (i.e. der noch stark von Werten der Feudalgesellschaft geprägten Meiji-Zeit) verhaftet war (man denke etwa an die Autoren der Shirakaba-Gruppe, die erhebliche Probleme mit dem Vater, durch den sie sich stark unterdrückt fühlten, hatten, wie etwa Arishima Takeo (1878-1923), oder die gar gegen die Generation der Väter rebellierten, wie z.B. Shiga Naoya). So lassen sich die Liebe und Hochachtung, welche Hirotsu Kazuo seinem Vater entgegenbrachte, mit dem Verwandtschaftsverhältnis allein nicht erklären; ihre Beziehung scheint über das übliche Vater-Sohn-Verhältnis weit hinausgegangen zu sein.¹¹⁷³ Beide respektierten einander offenbar auf gleicher Ebene als Persönlichkeit.¹¹⁷⁴ So schätzte Hirotsu Kazuo zum Beispiel auch die schriftstellerischen Leistungen seines Vaters hoch. In dem Vorwort, das er für einen von Ryūrōs Romanen¹¹⁷⁵ schrieb, stellt er fest, daß Ryūrō,

¹¹⁷¹ Vgl. Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 12-18 und Satō Nobuo. „Ko to sono chichi. Hirotsu Kazuo to Ryūrō.“ In: *Nihon bungaku*, 16 (12), 1967, S. 66-72. (S. auch den Plagiatsvorwurf, den Sakamoto Ikuo in seinem Aufsatz „Satō Nobuo-shi ni hitokoto“ (in: *Nihon bungaku*, 1970/3, S. 19-22) erhebt.

¹¹⁷² Das von zeitgenössischen Schriftstellern viel gebrauchte Schlagwort lautete „*Hirotsu Kazuo no oya kōkō*“ 広津和郎の親孝行; Vgl. Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 13.

¹¹⁷³ Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 13.

¹¹⁷⁴ Ebenda.

¹¹⁷⁵ Es handelt sich um den Roman *Kawarime Den* 変目伝 („Den, der Sonderling“, Erstveröffentlichung im Dezember 1896). Hirotsus Vorwort zu *Kawarime Den* wurde erstmals im August 1918 zusammen mit einem Neudruck von Ryūrōs Roman veröffentlicht. Später (im März 1920) wurde es in Hirotsus Essay-

was seine Sensibilität und seine Wahrnehmungsweise betrifft, seinen Zeitgenossen weit voraus gewesen und sogar als ein Vorreiter jener Schriftstellergeneration zu betrachten sei, die auf die Naturalisten folgte.¹¹⁷⁶ Mit dieser Einschätzung der schriftstellerischen Leistungen Ryūrōs hängt zusammen, daß Hirotsu Kazuo seinem Vater für die Entscheidung, lieber zu schweigen als allein um des Geldes wegen anspruchslose populäre Romane zu schreiben, stets Achtung entgegengebracht.¹¹⁷⁷

Am Charakter seines Vaters schätzte Hirotsu Kazuo vor allem dessen Unerschütterlichkeit, Beharrlichkeit und Konsequenz. So schreibt er in *Honmurachō no ie* („Unser Haus in Honmurachō“):¹¹⁷⁸

„Aufzugeben ist meinem Vater völlig fremd. Er kennt nichts anderes als das einmal gesetzte Ziel. Er kann, was seine Gefühle anbelangt, auch nicht den geringsten Kompromiß eingehen. Deshalb liebe und achte ich ihn so sehr.“¹¹⁷⁹

Zwar erkannte Hirotsu Kazuo durchaus auch die Schwächen seines Vaters.¹¹⁸⁰ Doch diese veranlaßten ihn nie dazu, den Vater abzulehnen oder zu verurteilen. Während er in seinen Memoiren auch Verhaltensweisen seines Vaters beschreibt, unter denen er als Kind gelitten hat¹¹⁸¹, werden die negativen Seiten des väterlichen Charakters in *Wakaki hi* ausgespart. Die Lebenshaltung des Vaters wird hier vom Erzähler ausdrücklich positiv bewertet.

Band *Sakusha no kansō* aufgenommen. Weitere Abdrucke in: *Hirotsu Kazuo shoki bungei hyōron* 広津和郎初期文芸評論, August 1965, Verlag Kōdansha, und *HKZ*, Bd. 13, S. 38-42.

¹¹⁷⁶ Vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 12. Wie auch weiter oben aus der Besprechung des Aufsatzes *Tokuda Shūsei ron* deutlich geworden sein dürfte, sind literaturgeschichtliche Betrachtungen dieser Art, die sich auf die Ablösung und Abfolge von literarischen Strömungen in der Meiji-, Taishō- und Shōwa-Zeit beziehen, typisch für die Literaturkritik Hirotsu Kazuos.

¹¹⁷⁷ Ebenda.

¹¹⁷⁸ Bei Sakamoto Ikuo (*Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 13) heißt es fälschlicherweise, diese Textstelle (beginnend mit dem zweiten Satz) sei der literarischen Skizze *Gake* entnommen.

¹¹⁷⁹ *Honmurachō no ie*, S. 165.

¹¹⁸⁰ Vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 12.

¹¹⁸¹ Vgl. Hirotsu Kazuo. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 9. Hier schildert Hirotsu, wie Ryūrō nach dem Tod seiner Frau ein ausschweifendes Leben zu führen begann, ständig mit Geishas zusammen war und oftmals nur zwei oder drei Mal im Monat nach Hause kam. Hirotsu, damals gerade zehn Jahre alt, litt unter der dauernden Abwesenheit seines Vaters.

(I) Nebenfiguren

Neben den oben charakterisierten Personen findet sich in *Wakaki hi* noch eine Reihe von Nebenfiguren, die auf den Fortgang der Handlung keinen Einfluß haben, doch hier der Vollständigkeit halber erwähnt werden sollen:

1) Shigeji: 繁二 Er ist der kleine Bruder von Sugino und Chizuko. Er erscheint lediglich in Kap. 2 von *Wakaki hi*; im vierten Kapitel ist er, wie der Erzähler berichtet, bereits gestorben.

2) Tante S: Sie ist eine Verwandte Chizukos; sie hat das Mädchen einmal mit ins Theater genommen (*WH*, Kap. 12).

3) Yanagawa 柳川 ist Kojimas Freund aus der Mittelschulzeit (*WH*, Kap. 4).

4) Herr M ist ein ehemaliger Reporter der Zeitung *Y-shinbun* (*WH*, Kap. 9).

5) Kawakami Bizan 川上眉山 (1869-1908) ist ein Schriftsteller der *Ken'yūsha*, der real existiert hat und der durch Freitod aus dem Leben schied; er wird in Kap. 4 der Erzählung erwähnt, um die schwierige Lage der Schriftsteller der alten Generation zu verdeutlichen.¹¹⁸²

Die negativen Seiten von Ryūrōs Charakter und Lebensweise werden auch in den Memoiren des naturalistischen Schriftstellers Tayama Katai geschildert, der Kontakt zur *Ken'yūsha* hatte (vgl. Tayama Katai. *Tōkyō no sanjūnen* 東京の三十年. Erstveröffentlichung im Juni 1917 bei Hakubunkan; für eine englische Übersetzung s. *Literary Life in Tōkyō 1885-1915. Tayama Katai's Memoirs* („Thirty Years in Tōkyō“); übers. von Kenneth G. Henshall, Leiden [u.a.]: Brill, 1987). Ryūrō scheint den frühen Tod seiner ersten Frau nur schwer verkraftet zu haben. Die Geschichte seiner Liebe und seiner Trauer wird erzählt von Ozaki Kōyō in seinem Roman *Tajō takon* 多情多恨 („Brennende Liebe, tiefer Schmerz“), Erstveröffentlichung Februar-Dezember 1896 in der Zeitung *Yomiuri shinbun* 読売新聞; erste Buchveröffentlichung 1897 (vgl. Tanizaki Seiji. *Kasai Zenzō to Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Shunjūsha, 1972, S. 123; s. auch: Asa-Bettina Wuthenow. „Takeuchi Keishū, Kobori Tomoto u.a.: Ozaki Kōyō – *Tajō takon*.“ In: von Ritter, Ulrich (Hrsg.). *Japanische Buchillustration 1850-1985. Unbekannte Illustrationsgraphik seit Japans Öffnung zum Westen*. Göttingen: Goltze, 1996, S. 82-83).

¹¹⁸² Zu Kawakami Bizan s. a. Hirotsus Memoiren *Nengetsu no ashioto*, Kap. 12.

6) Professor S ist Dozent für Literatur an der Universität W (*WH*, Kap. 6). Hinter der Bezeichnung „S“ verbirgt sich der naturalistische Schriftsteller Shimamura Hōgetsu.¹¹⁸³

7) Professor Kaneda (*Kaneda kyōju* 金田教授) ist Dozent für Philosophie und Leiter der Abteilung für Philosophie an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität W (er wird in Kap. 8, im Gespräch zwischen Matsukawa, Sugino und Kojima, erwähnt).

8) Herr T und Herr S sind Doktoren der Fakultät für Staats- und Wirtschaftswissenschaften der Universität W (*WH*, Kap. 8).

9) Dr. Shioda (*Shioda hakase* 鹽田博士) ist ein Dozent der Universität W; Sugino nennt ihn in Kap. 10 der Erzählung als Bewunderer seiner Fähigkeiten.

10) K ist ein junger Dramatiker der *Shinpa*¹¹⁸⁴, der Neuen Schule des Japanischen Theaters (*WH*, Kap. 11). Das Kürzel „K“ dürfte für den Dramatiker Kawamura Karyō (1884-1954) stehen¹¹⁸⁵, der die Schauspieltruppe *Doyō gekijō* gründete.

11) F ist ein berühmter Schauspieler der *Shinpa* (*WH*, Kap. 11).

¹¹⁸³ Dies ergibt sich aus einem Vergleich der Darstellung in *Wakaki hi*, Kap. 6, S. 83f. und den Ausführungen in *Nengetsu no ashioto*, Kap. 27.

¹¹⁸⁴ *Shinpa* 新派 ist eine Abkürzung für *shinpageki* 新派劇 („Theater der Neuen Schule“). Die Neue Schule war die erste Form des modernen japanischen Theaters, die außerhalb des traditionellen bürgerlichen Theaters Kabuki entstand und stellte den ersten Versuch einer Theaterreform unter dem Einfluß des westlichen Theaters dar. Die Bezeichnung *shinpa* wurde um 1903 von den Theaterkritikern eingeführt, um dieses neuartige Theater, das bereits 1888 begonnen hatte, von der „Alten Schule“, dem Kabuki, zu unterscheiden. Die ursprüngliche Ausrichtung des *shinpa*-Theaters war sehr politisch. Als sein Begründer gilt der Schauspieler Sudō Sadanori 角藤定憲 (1867-1907), der in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts das Theater als ein Instrument politischer Opposition entdeckte. Als sich 1884 die größte Oppositionspartei *Jiyūtō* 自由党 („Freiheitspartei“), der auch Sudō Sadanori angehörte, auflöste und politische Versammlungen verboten wurden, beschlossen einige junge Oppositionelle, den Kampf gegen die Regierung mit den wenigen Mitteln, die ihnen noch geblieben waren (d.h. mit Zeitungen, Vorträgen und dem Theater) fortzusetzen, gründeten in Ōsaka eine Schauspieltruppe und führten dort im Dezember 1888 ihr erstes Stück auf.

¹¹⁸⁵ Vgl. auch die tabellarische Übersicht über die Eigennamen in Kap. IV.3.2.8.3, Abschnitt (a) der vorliegenden Arbeit.

12) Kamiyama Sōjin 上山草人 ist der Schauspieler, der bei Kojimas Besuch im *Teikoku gekijō* die Rolle des Dr. Faustus spielt (WH, Kap. 13).

13) Iba Takashi 伊庭孝 spielt bei der *Faust*-Aufführung im *Teikoku gekijō* die Rolle des Mephistopheles.

Sowohl bei Kamiyama Sōjin (1884-1954) als auch bei Iba Takashi (1887-1937) handelt es sich um bedeutende Persönlichkeiten des Neuen Japanischen Theaters (*shingeki*). Beide gehörten zu den Gründungsmitgliedern des Ensembles *Kindaigeki kyōkai* („Gesellschaft für modernes Drama“), das im Mai 1912 ins Leben gerufen wurde. Die Truppe gab ihr Debüt im Oktober 1912 mit Ibsens *Hedda Gabler*. In der zweiten Spielzeit im März 1913 führte sie Goethes *Faust* in der Übersetzung von Mori Ōgai¹¹⁸⁶ auf.

14) Funabashi ist ein guter Freund Kojimas und zugleich ein Freund des Bühnenautors K; er überläßt Kojima die beiden Freikarten für das D-Theater (Kap. 11). Vorbild für Funabashi war der Schriftsteller Funaki Shigeo 舟木重雄 (1887-1928), der zu der Gruppe um die Zeitschrift *Kiseki* und zu Hirotsu Kazuos Freundeskreis gehörte.¹¹⁸⁷ Funaki studierte zunächst an der Abteilung für Englische Literatur, später an der Abteilung für Philosophie der Universität Waseda. 1912 gründete er zusammen mit Hirotsu und anderen die Zeitschrift *Kiseki*, die er als der Wohlhabendste aus der Gruppe zum größten Teil finanzierte. Auch die nach Funakis Vorbild gestaltete literarische Figur in *Wakaki hi* erscheint als wohlhabend (vgl. die Szene in Kap. 11, in welcher Kojima, der nicht genug Geld hat, um Chizuko und ihre Begleite-

¹¹⁸⁶ Mori Ōgai (1862-1922) gilt neben Natsume Sōseki als der wichtigste Autor der Meiji-Zeit und Klassiker der Moderne. Er war nicht nur ein bedeutender Übersetzer (und damit Vermittler) westlicher, insbesondere deutscher Literatur in Japan, sondern schrieb selber eine schier unglaubliche Zahl von Erzählungen, Essays, Aufsätzen und ein umfangreiches Tagebuch. In seiner frühen Schaffensphase schrieb er die drei berühmten „deutschen Novellen“, *Maihime* 舞姫 („Die Tänzerin“, 1890), *Utakata no ki* うたかたの記 („Wellenschau“, 1890) und *Fumizukai* 文づかひ („Der Bote“, 1891).

¹¹⁸⁷ S.o., Kap. III.1 dieser Studie. Funaki Shigeo ist der ältere Bruder des bekannten Germanisten Funaki Shigenobu 舟木重信 (1893-1975), welcher ebenfalls mit Hirotsu Kazuo engen Kontakt hatte.

rin zu einem Kaffee einzuladen, sich überlegt, ob er sich von Funabashi eine kleine Summe leihen soll):

„Ich wußte, daß Funabashi Geld hatte. Sein Vater war Direktor einer Firma, und unter meinen Freunden war Funabashi der wohlhabendste. Das bißchen Geld würde er mir sicher leihen, ohne auch nur mit der Wimper zu zucken.“¹¹⁸⁸

15) Zu erwähnen ist des weiteren die in Kapitel 11 von *Wakaki hi* erscheinende Schauspielerin Y.S., die am D-Theater arbeitet. Sie wird den Gästen vom Dramatiker K mit folgenden Worten vorgestellt:

„Sie arbeitet sehr ernsthaft und eifrig. Ihre Darstellungsweise ist sehr natürlich, sie ist wirklich ein vielversprechendes Talent.“¹¹⁸⁹

Y.S., die zu diesem Zeitpunkt sechzehn oder siebzehn Jahre alt ist, macht auf Kojima einen „artigen“ und „unschuldigen“ Eindruck.¹¹⁹⁰ Ebenso wie bei der Charakterisierung Chizukos werden auch bei der Beschreibung dieser Schauspielerin Unschuld und Arglosigkeit als positive Werte hervorgehoben:

„Die völlige Unschuld dieses Mädchens wirkte in dieser Umgebung, in der alles drunter und drüber ging, merkwürdig anziehend auf mich.“¹¹⁹¹

Wie der Erzähler vorausschauend erläutert, wechselte Y.S. später vom Theater zum Film und wurde ein berühmter Star. Gleichzeitig begann sie, „wegen verschiedener Liebesaffären in der Zeitung von sich reden zu machen.“¹¹⁹²

¹¹⁸⁸ *WH*, Kap. 11, S. 197-198. Figuren, die nach dem Vorbild Funaki Shigeos gestaltet sind, tauchen auch in anderen Werken Hirotsu Kazuos auf, z.B. in *Ichijiki* 一時期 („Eine Periode“, in: *Chūō kōron*, Bd. 50, Nr. 2 (1935), S. 103ff.). Hier trägt die Figur den Namen Funakoshi Sueo. Funakoshi ist als einziger aus dem Freundeskreis des Ich-Erzählers wohlhabend.

¹¹⁸⁹ *WH*, Kap. 11, S. 192.

¹¹⁹⁰ Ebenda.

¹¹⁹¹ Ebenda. Diese Aussage ist in der Urfassung *Kui* nicht enthalten (vgl. *Kui*, Kap. 12, S. 244).

¹¹⁹² Ebenda.

Die Figur Y.S. ist nach dem Vorbild der Schauspielerin Sakai Yoneko 酒井米子 gezeichnet (1898-1958), deren Karriere mit der Gründung der *Shinpa*-Schauspieltruppe *Shin-jidaigeki kyōkai* 新時代劇協会 („Gesellschaft für Dramen der Neuen Zeit“) im Jahr 1910 begann. Sakai Yoneko wurde auf Empfehlung des Schauspielers Tanaka Eizō 田中栄三 (1886-1968) in die Truppe aufgenommen. Später arbeitete sie kurzzeitig mit dem *Geijutsuza* („Künstlertheater“) Shimamura Hōgetsus und Matsui Sumakos, verließ die Truppe jedoch aufgrund von Differenzen mit Matsui Sumako, deren Neid sie auf sich gezogen hatte. Danach arbeitete sie zunächst als Geisha. Als die japanische Filmgesellschaft Nikkatsu 日活 beschloß, weibliche Darsteller aufzunehmen, versuchte sie sich als Filmschauspielerin, blieb damit jedoch zunächst erfolglos. 1922 wechselte sie zur Filmgesellschaft Shōchiku 松竹. Erst nach ihrer erneuten Rückkehr zur Nikkatsu gelang ihr der Durchbruch: Sie spielte u.a. in Filmen des Regisseurs Mizoguchi Kenji 溝口健二 (1898-1956) und avancierte zum Topstar der Filmgesellschaft.

16) Eine wichtige Nebenfigur ist Dr. T., die graue Eminenz der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität W. Vorbild für Dr. T war der Erzähler, Übersetzer und Kritiker Tsubouchi Shōyō (1859-1935), der sich mit Shimamura Hōgetsu (der, wie oben erwähnt, in *Wakaki hi* als „Professor S“ erscheint) wegen dessen Liebesbeziehung zu der erfolgreichen Schauspielerin Matsui Sumako überwarf. Shōyō und Hōgetsu hatten 1905 zusammen die Schauspieltruppe *Bungei kyōkai* („Literarische Gesellschaft“) gegründet (s.o.), deren Ziel die Erneuerung des japanischen Theaters war. Während Shōyō eine Verbindung der Technik des Kabuki-Theaters mit den Inhalten der Dramen Shakespeares vorschwebte, lag Hōgetsu vor allem daran, moderne europäische Dramen (insbesondere Ibsen) auf die Bühne zu bringen. Die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen beiden kam zu einem Ende, als bekannt wurde, daß Hōgetsu ein Liebesverhältnis zu Matsui Sumako unterhielt, die ebenfalls der *Bungei kyōkai* angehörte. Als Shōyō beschloß, Matsui Sumako aus der Schauspieltruppe auszu-

schließen, trat Hōgetsu ebenfalls aus und gründete eine neue Truppe, das *Geijutsuza*. Die Hintergründe des Streites werden in *Wakaki hi* allerdings nicht näher ausgeführt.¹¹⁹³

IV.3.2.7 Thema und Motive

In diesem Kapitel soll versucht werden, anhand der Analyse des Themas und der Motive von *Wakaki hi* die in der Erzählung vermittelten moralischen und weltanschaulichen Grundpositionen herauszuarbeiten. Sowohl um die in *Wakaki hi* oftmals nur angedeuteten Positionen zu verdeutlichen, als auch um ihren Stellenwert innerhalb des Gesamtwerks Hirotsu Kazuos aufzuzeigen, wird dabei auch auf einige frühere Aufsätze des Autors Bezug genommen. Die Gegenüberstellung dieser Aufsätze mit *Wakaki hi* zeigt die Kontinuität, die Hirotsus Denken von seiner Anfangszeit als Kritiker bis in die Kriegsjahre hinein aufweist.

Auf den ersten Blick erscheint *Wakaki hi* nur als die aus der eigenen Erinnerung erzählte Geschichte einer unerfüllten Jugendliebe. Bei genauerem Hinsehen stellt man jedoch fest, daß die Liebesgeschichte lediglich das Handlungsgerüst der Erzählung bildet und der inhaltliche Schwerpunkt woanders liegt. Die Analyse der Erzählung zeigt, daß es in *Wakaki hi* vor allem um die Vermittlung bestimmter moralischer und weltanschaulicher Positionen geht, die Fabel also sekundär ist. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, daß der Erzähler und Protagonist Kojima als „Sprachrohr“ des Autors zu verstehen ist, durch dessen Vorlieben und Abneigungen Hirotsu seine eigene Zustimmung und Kritik zum Ausdruck bringt. Ein Großteil der (positiv oder negativ) wertenden Äußerungen Kojimas bezieht sich auf die in der Erzählung genannten Personen und deren Verhaltensweisen, so daß der Charakterisierung der Figuren große Bedeutung zukommt. Berücksichtigt man den zeitgeschichtlichen Hintergrund der Erzählung¹¹⁹⁴, entsteht der Eindruck, daß Hirotsu die von den Personen in *Wakaki hi* repräsentierten Ansichten und Verhaltensweisen sowie Kojimas Be-

¹¹⁹³ Erwähnt wird der Grund für die Auseinandersetzung zwischen Shōyō und Hōgetsus jedoch in Kap. 27 von *Nengetsu no ashioto*, „Tsubouchi sensei to Shō kenkyū“, S. 86f., ferner in Kap. 44 von *Nengetsu no ashioto*, das mit „Sumako Hōgetsu monogatari“ überschrieben ist.

¹¹⁹⁴ S. Kap.II.1.2.2 dieser Studie.

urteilung derselben als Vehikel für seine Gesellschafts- und Zeitkritik benutzt, da er unter den Bedingungen der Zensur nicht offen schreiben kann.

Als zentrales Thema der Erzählung läßt sich die Skepsis gegenüber allzu großer politischer und weltanschaulicher Überzeugtheit und gegenüber der lauten Propagierung abstrakter Ideale bestimmen. Dieser Grundgedanke wird in der Erzählung auf verschiedenen Ebenen aufgegriffen.

Besonders deutlich ausgeführt wird er auf der Ebene der Figurencharakterisierung. Im Mittelpunkt steht hier der Gegensatz zwischen dem Skeptiker Kojima (bei dem – über die Erzählerfigur vermittelt – eindeutig die Sympathie des Autors liegt) und dem erfolgsorientierten, von sich selbst eingenommenen Sugino; dieser Gegensatz bildet die Achse, um die herum die Erzählung konstruiert ist. Entlang dieser Achse gruppieren sich die übrigen Charaktere, von denen die meisten ebenfalls einem der beiden „Lager“ (d.h. der Gruppe um Kojima oder der um Sugino) zugeordnet werden können. Sugino ist ein Verkünder großer Ziele und Ideale, während Kojima in seinen Äußerungen zurückhaltend ist und – anders als sein Gegenspieler – auch keine festen beruflichen Pläne für seine Zukunft hat; er betrachtet seine Umgebung jedoch sehr aufmerksam und reflektiert viel über sein Verhalten und das der anderen.

Daß Hirotsu hier nicht allein einen individuellen, charakterlichen, sondern einen gesellschaftlichen Gegensatz im Auge hat, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, daß Kojima und Sugino jeweils einen bestimmten Typus des Intellektuellen verkörpern: Während Kojima ein junger Mann mit literarischen Ambitionen ist (ein sogenannter *bungaku seinen*), wird Sugino als „ein junger Mann mit politischen Ambitionen“ (*seiji seinen*)¹¹⁹⁵ dargestellt. Mit dem Typus des *seiji seinen* werden Prahlerei, der Wunsch, auf andere Eindruck zu machen und das Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung verbunden, mit dem Typus des *bungaku seinen* hingegen Skepsis, Bescheidenheit, das Streben nach Natürlichkeit, Aufrichtigkeit und moralischer Integrität.

Sugino und Kojima verkörpern somit zwei wichtige geistesgeschichtliche Tendenzen der Jahre nach dem Russisch-Japanischen Krieg, wie sie von Oka Yoshitake herausgearbei-

¹¹⁹⁵ Vgl. *WH*, Kap. 4, S. 60 passim.

tet wurden.¹¹⁹⁶ Sugino steht für jene Strömung, in der das Streben nach persönlichem Erfolg (*seikō* 成功) vorherrschend war. Es handelt sich hierbei nicht mehr um das *risshin shusse* 立身出世 („Aufsteigen und gesellschaftlichen Erfolg haben“) der frühen und mittleren Meiji-Zeit, das darauf ausgerichtet war, das Ansehen der Familie (*ie* 家) zu heben und mittels des eigenen Aufstiegs letztendlich zum Wohlstand und zur Stärke der Nation beizutragen, sondern in erster Linie um das Streben nach individuellem Erfolg. Kojima hingegen verkörpert jene Jugendlichen, die von skeptischen und nihilistischen Tendenzen geprägt und auf der Suche nach einem neuen Lebenssinn waren:

„In fact, that tendency had showed signs of emerging even before the Russo-Japanese War, but it became much more apparent following the cessation of hostilities. It was said to be normal for contemporary youths to express anxiety and doubt. This trend was the polar opposite of the burning desire to ‘get ahead’ and ‘succeed’ that coexisted with it [...].“¹¹⁹⁷

Der Gegensatz zwischen *seiji seinen* und *bungaku seinen* wird im Rahmen der Personencharakterisierung ausgeweitet zum Gegensatz zwischen dem Politiker und dem Schriftsteller als sozialen Charakteren. In diesem Zusammenhang wird als typische „Politikernatur“ der von Sugino zum Vorbild erkorene und bis in die Gestik und Redeweise hinein nachgeahmte Professor Nagata eingeführt, der bei passender Gelegenheit eine politische Laufbahn einschlagen möchte. Auf Kojima machen die „prunkvollen, aufwendigen Phrasen“ Professor Nagatas „einen merkwürdig abgedroschenen Eindruck“, er fühlt sich von seinen „in wichtigtuierischem Ton“ vorgetragenen Reden innerlich überhaupt nicht berührt.¹¹⁹⁸ Er führt dies darauf zurück, daß seine Wertvorstellungen und seine „Empfindungsweise“ anders sind als die des Professors:

¹¹⁹⁶ Vgl. Oka Yoshitake. „Generational Conflict After the Russo-Japanese War“. In: Najita, Tetsuo / Koschmann, J. Victor (Hrsg.). *Conflict in Modern Japanese History. The Neglected Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1982, S. 197-225.

¹¹⁹⁷ Oka Yoshitake. Op. cit., S. 199.

¹¹⁹⁸ *WH*, Kap. 8, S. 130.

„Wahrscheinlich war dies auf unsere unterschiedliche Empfindungsweise zurückzuführen. Sicher hatte jeder von uns eine andere Auffassung vom Leben, andere Erwartungen an das Leben. Wahrscheinlich legte er die Betonung auf Dinge, die jemandem wie mir verhältnismäßig wenig bedeuteten. [...]“¹¹⁹⁹

Im Rückblick vermag Kojima dies sogar noch genauer zu fassen:

„Zum damaligen Zeitpunkt war mir dies noch nicht klar, aber später kam ich darauf, daß ich mich unbewußt schon damals von der für uns Schriftsteller typischen Empfindungsweise¹²⁰⁰ leiten ließ und bestrebt war, das Leben bar jeder Rhetorik, bar jeder Pose und bar jeder Gestik zu betrachten.“¹²⁰¹

Es handelt sich hierbei um die literarische Verarbeitung eines Gedankens, den Hirotsu bereits im April 1937, am Vorabend des Krieges mit China, in seinem Aufsatz *Tsuyosa to yowasa* („Stärke und Schwäche“) formuliert hatte,¹²⁰² in dem er die Empfindungsweise des Literaten und die des Politikers einander gegenüberstellt und als völlig gegensätzlich bestimmt. Wie oben in Kap. IV.2.2 bereits festgehalten, verkörpert nach Hirotsus Ansicht der Schriftsteller die Humanität, während für den Politiker das Festhalten an abstrakten Prinzipien um eines größeren Zieles willen (zumeist unter Vernachlässigung des Aspekts der Menschlichkeit) charakteristisch ist, weshalb der Schriftsteller – qua Öffentlichkeit – zu einer Art sozialen Gewissens seiner Zeit und zu einer Art Kontrollinstanz für die Politiker wird. Dieser zentrale Gedanke aus dem Aufsatz *Tsuyosa to yowasa* wird in *Wakaki hi* ausführlich auf der Ebene der Figurencharakterisierung entwickelt.

Das zentrale Thema der Erzählung – die Skepsis gegenüber großsprecherisch verkündeten abstrakten Idealen – manifestiert sich jedoch nicht nur auf der Ebene der Personencharakterisierung, sondern auch in den autobiographisch-narrativen Passagen, so etwa dort, wo von

¹¹⁹⁹ *WH*, Kap. 8, S. 130-131.

¹²⁰⁰ Jap. *bungaku kankaku* 文学感觉 (*WH*, Kap. 8, S. 131).

¹²⁰¹ *WH*, Kap. 8, S. 131.

¹²⁰² Vgl. Kap. IV.2.2 dieser Studie.

den literarischen Vorlieben des Protagonisten die Rede ist. Im sechsten Kapitel der Erzählung faßt der Erzähler seine literarischen Neigungen verallgemeinernd wie folgt zusammen:

„Ich fühlte mich stärker zu solchen Schriftstellern und Denkern hingezogen, die still versuchten, aus der Wirklichkeit, die sie vor Augen hatten, Lüge und Betrug herauszulesen, als zu solchen, die die Fackel der Ideale vor sich herschwingend blind vorwärtsstürmten.“¹²⁰³

Hier wird der lauten Propagierung abstrakter Ideale eine eindeutige Absage erteilt. Zudem klingt erneut die in *Tsuyosa to yowasa* formulierte sozialkritische Funktion des Schriftstellers an, der ein aufmerksamer Beobachter der gesellschaftlichen Verhältnisse sein und seine besondere Sensibilität dafür einsetzen sollte, „Lüge und Betrug“ aufzuspüren und seine Leser darauf aufmerksam zu machen. Beide Aussagen erhalten unter den zur Zeit des Krieges herrschenden Bedingungen, als die Regierung versuchte, kriegsverherrlichende und die Kampfmoral hebende Propaganda auch mit Hilfe der Schriftsteller zu verbreiten¹²⁰⁴, eine besondere Bedeutung. Vor dem Hintergrund der Bemühungen der Machthaber, die Literatur zu einem Propagandainstrument zu degradieren, läßt sich in Hirotsus Forderung nach einer konsequent gesellschaftskritischen und infolgedessen von den jeweils vorherrschenden sozialen wie ideologischen Tendenzen unabhängigen Rolle des Schriftstellers auch die Weigerung sehen, sich von den Regierenden vereinnahmen und für ihre Zwecke mißbrauchen zu lassen.

Die Skepsis gegenüber abstrakten Idealen, die vor dem Hintergrund der Kriegspropaganda zu einer Absage an das „Sich-Anpassen“ und „Mitmachen“ wird, hat bei Hirotsu weit zurückreichende Wurzeln. Ausdrücklich formuliert findet sie sich bereits in dem Aufsatz *Shisō no yūwaku* 思想の誘惑 („Die Versuchung durch die Ideen“), der im Januar 1916 in der Zeitschrift *Kōzui igo* veröffentlicht wurde. Hierin stellt Hirotsu fest, daß die Versuchung, die von den Gedanken ausgeht, die schrecklichste Art der Versuchung sei, da sie sich auch dann unbemerkt einschleiche, wenn man selber glaube, auf der Hut zu sein, oder wenn

¹²⁰³ WH, Kap. 6, S. 82.

¹²⁰⁴ S.o., Kap. II.1.2.2.

man selber der Überzeugung sei, gerade einen Fortschritt im Denken gemacht zu haben.¹²⁰⁵
Um dieser Versuchung zu entgehen, gebe es nur eine Möglichkeit: Man dürfe den Weg, den man gehen müsse, niemals aus den Augen verlieren.¹²⁰⁶

„Man muß in äußerstem Maße selbstkritisch sein, so selbstkritisch, daß man auch nicht einen Moment in seiner Aufmerksamkeit nachläßt. Für Menschen, die nicht über dieses Maß an Selbstkritik verfügen, sind ausnahmslos alle Ideen eine Versuchung. Von Tolstoj, Strindberg, Rodin oder van Gogh bis hin zu Jesus oder Buddha – sie alle sind eine Versuchung.“¹²⁰⁷

So stellt Hirotsu schon 1916, zu Beginn seiner Laufbahn als Kritiker, die Forderung nach einem gesunden Skeptizismus und nach Treue zu sich selbst auf.¹²⁰⁸ Anstatt fremde Gedanken blind zu übernehmen oder sich unbedacht von Ideen und Idealen verführen zu lassen, solle man versuchen, die Dinge möglichst unvoreingenommen zu betrachten. Dies ist auch die Haltung, die Hirotsu in seiner Eigenschaft als Kritiker für sich selber anstrebt. In dem Aufsatz *Pen to enpitsu* ペンと鉛筆 („Feder und Bleistift“, in: *Kōzui igo*, Januar 1916) erläutert er, daß er sich bemühe, jeden Schriftsteller und jedes Werk möglichst unvoreingenommen zu betrachten, und versuche, sich ganz auf den jeweiligen Autor einzustellen und ihn aus sich heraus zu verstehen:

„Ich möchte nicht von Anfang an eine bestimmte Norm aufstellen und davon ausgehend urteilen. Ich möchte mich, so gut es geht, auf die Tendenzen jedes einzelnen

¹²⁰⁵ Hirotsu Kazuo. „Shisō no yūwaku“. In: *HKZ*, Bd. 8, S. 43. Der Text wurde inzwischen von der Verfasserin dieser Studie ins Deutsche übertragen: Hirotsu Kazuo: „Die Versuchung durch die Ideen“. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur* 48 (Mai 2010), S. 134–135.

¹²⁰⁶ Ebenda.

¹²⁰⁷ Ebenda.

¹²⁰⁸ Zu Hirotsus grundsätzlich skeptischer Haltung s. auch Tanizaki Seiji. *Kasai Zenzō to Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Shunjūsha, 1972, S. 158: „[...] Hirotsu war jemand, der sich nicht gerne auf eine bestimmte Ideologie festlegte.“ Die Kritik an abstrakten Idealen, verbunden mit der Ablehnung von moralischem Rigorismus, findet sich im übrigen auch in dem bereits zitierten Aufsatz *Ikareru Torusutoi* („Der erzürnte Tolstoj“, 1917).

Schriftstellers einlassen und die Gemütsverfassung jedes einzelnen Schriftstellers betrachten.¹²⁰⁹

Voreilige Kategorisierungen lehnt Hirotsu ab, da sie den Blick auf die Wirklichkeit verstellen. Diese Position, die Hirotsu bereits zu der Zeit, da er für *Kōzui igo* schrieb, konsequent vertrat, faßt Sakamoto Ikuo wie folgt zusammen:

„Was er [...] in dieser Zeitschrift stets betonte, war nur das eine: ‚Erliege nicht der Versuchung durch die Ideen. Urteile nicht aufgrund [abstrakter] Begriffe, stelle keine Kategorien auf, auf die du dich dann zurückziehst.‘ Anders ausgedrückt bedeutet dies: Beuge dich niemals der Macht der Herrschenden, sondern bleibe dir selber treu.“¹²¹⁰

Hier wird deutlich, daß in Hirotsus Haltung durchaus ein gewisses Widerstandspotential liegt.

Interessant ist die Feststellung, daß die Warnung vor intellektueller Überheblichkeit in *Shisō no yūwaku* mit einem Lob auf die Bescheidenheit einhergeht. Hier heißt es:

„Die Bescheidenheit ist eine wirklich schöne Tugend. Für diejenigen jedoch, die sich leicht beeinflussen und verführen lassen und denen es an kritischer Einsicht mangelt, stellt sogar diese schöne Tugend eine Art von Versuchung dar. Noch nie ist die Bescheidenheit so sehr ein abstrakter Begriff gewesen wie in der jüngsten Zeit. Jedermann trägt den Begriff der Bescheidenheit herum wie eine Regimentsfahne, die der Truppe vorausgeht. Wenn die Bescheidenheit die Stelle einer Regimentsfahne einnimmt, wird sie zu einem Instrument. Die Bescheidenheit offenbart ihre wunderbare Lebenskraft, ihre Vitalität und ihre Mission nicht, wenn sie von den Menschen über ihren Köpfen hin- und hergeschwungen, sondern gerade dann, wenn sie im Herzen verschlossen wird. Sie zeigt ihre ‚Kraft‘, wenn sie aufhört, ein abstrakter Begriff zu sein. Wer echte Bescheidenheit besitzt, ist sich des Begriffs der Bescheidenheit nicht bewußt, sondern ist viel argloser. Vor allen Dingen kommt es auf die Arglosigkeit an. Für ein Herz, auf dessen Grund es keine Arglosigkeit gibt, ist die Bescheidenheit wie Fett auf dem Wasser: Es vermag zwar an der Oberfläche zu schwimmen, doch ist es nicht in der Lage, in das Innere vorzudringen und dort aufzugehen.“¹²¹¹

¹²⁰⁹ Hirotsu Kazuo. „Pen to enpitsu“. In: *HKZ*, Bd. 8, S. 24.

¹²¹⁰ Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 31.

¹²¹¹ Hirotsu Kazuo. *Shisō no yūwaku*, S. 43.

Auf dieselbe Verbindung zwischen der Ablehnung lautstark verkündeter Ideale wie großartig klingender Phrasen einerseits und einer positiven Bewertung der Bescheidenheit andererseits stößt man auch in *Wakaki hi*, und zwar im Rahmen der Personencharakterisierung. Hier findet sich das positive Gegenstück zur Kritik an der Verlogenheit, die im prahlerischen Gehabe von Figuren wie Sugino, Matsukawa, Professor Nagata und Kiyomi Kanzan liegt, im Lob der Bescheidenheit eines Mädchens wie Chizuko.

So lassen sich an der Ablehnung der kritiklosen Hingabe an große Ideale zwei Aspekte ausmachen: zum einen die Warnung, sich von Schönrednern nicht blenden und verführen zu lassen, sondern seinen eigenen Verstand zu benutzen und unvoreingenommen zu urteilen¹²¹², zum anderen die Ermahnung zur Bescheidenheit (dies ist gewissermaßen der moralische Aspekt der Kritik an allzu großer weltanschaulicher Überzeugtheit).

Das zentrale Thema von *Wakaki hi*, die Skepsis gegenüber allzu großer politischer und weltanschaulicher Überzeugtheit und gegenüber der lauten Propagierung abstrakter Ideale, wird, wie oben bereits erwähnt, auch im Zusammenhang mit Kojimas literarischen Neigungen erwähnt. Dabei begnügt sich der Erzähler nicht mit der bereits zitierten Äußerung, daß er jene Autoren nicht schätze, „die die Fackel der Ideale vor sich hinschwingend blind vorwärtstürmten“¹²¹³, sondern zählt detailliert die Autoren und Titel auf, die ihn am meisten beeindruckt haben.¹²¹⁴

Der Autor, den Kojima am meisten schätzt, ist Anton Čechov:

„[...] dieser russische Schriftsteller, der die Not und das Elend des menschlichen Lebens mit kühlem und klarem Blicke und warmem Herzen beobachtete, zog mich völlig in seinen Bann. Mit welcher unglaublicher Beharrlichkeit blickte er, traurig lächelnd, in die Abgründe des menschlichen Lebens! – Ich habe auch Tolstoj und Do-

¹²¹² Die Ähnlichkeit zu den in den Aufsätzen zum „Geist der Prosa“ geäußerten Gedanken liegt auf der Hand. Vgl. Kap. IV.2.1.

¹²¹³ *WH*, Kap. 6, S. 82.

¹²¹⁴ Hierbei handelt es sich natürlich nicht allein um eine Auflistung biographisch exakter Fakten; die Funktion solcher Passagen ist – da mit diesen Autoren bestimmte inhaltliche Positionen verbunden sind – vielmehr darin zu sehen, daß sie auf indirekte Weise den Standpunkt des Autors verdeutlichen.

stoevskij gelesen und wie sie alle heißen, aber keiner von ihnen hat mich so tief beeindruckt wie Čechov.“¹²¹⁵

Anfangs fühlt Kojima sich jedoch besonders von den Werken des „Skeptikers und Nihilisten“ Masamune Hakuchō angezogen.¹²¹⁶ Danach entdeckt er die russische Literatur des 19. Jahrhunderts und den von dieser beeinflussten japanischen Realisten Futabatei Shimei.¹²¹⁷

„Ich begann bei Masamune Hakuchō und wandte mich dann älteren Autoren zu: Ich las die Werke *Ukigumo* („Treibende Wolken“) und *Sono omokage* („Ihre Gestalt“) von Futabatei Shimei, *Rudin* von Turgenev, *Oblomov* von Gončarov und spürte eine wundersame Vertrautheit.“¹²¹⁸

Auffallend ist, daß es sich bei den Protagonisten der oben genannten Romane (*Ukigumo*, *Sono omokage*, *Rudin* und *Oblomov*) – wie oben im Kapitel „Realität und Realismus“ (Kap. IV.2.3) bereits erörtert – durchweg um entwurzelte, charakterschwache und wenig entscheidungsfreudige Figuren handelt, für die in der Realität der Gegenwart kein Platz mehr ist. Die Protagonisten aller genannten vier Romane – Utsumi Bunzō, Ono Tetsuya, Rudin und Oblomov – die als typische Anti-Helden erscheinen, dienten Hirotsu Kazuo als Vorbild für den Typus des „charakterlich bankrotten“ modernen Intellektuellen (*seikaku hasansha*), der unter den politischen Bedingungen der 1930er und 40er Jahre positiv umgedeutet wird zum „Unangepaßten“, „Nonkonformen“, der durch seinen im Widerstehen und zähem Durchhalten gezeigten „passiven Widerstand“ zu einem Hoffnungsträger für die „Zeit danach“ – die Zeit nach Ende des Krieges – wird.

Hierin liegt zweifellos auch die Bedeutung der Wahl eines so „schwachen“ und unentschlossenen Protagonisten in *Wakaki hi* wie Kojima, der, wenngleich er keine vollkommene Verkörperung des *seikaku hasansha*-Typus darstellt, durchaus gewisse Züge desselben trägt. Vor dem Hintergrund der Neubewertung der Rolle des charakterschwachen Intellektuellen, wie sie aus Texten wie *Ippon no ito* hervorgeht, wird deutlich, daß Hirotsu in unange-

¹²¹⁵ WH, Kap. 6, S. 81-82.

¹²¹⁶ WH, Kap. 6, S. 78.

¹²¹⁷ Zu Hirotsus Verhältnis zu Futabatei Shimei Kap. IV.2.3 dieser Studie.

¹²¹⁸ WH, Kap. 6, S. 78-79.

paßten, skeptischen Intellektuellen wie Kojima die potentiellen Bewahrer jener Werte (Freiheit, Individualität, Bescheidenheit, Humanität) sah, die nun der Verunglimpfung anheimfielen, und daß er sie als eine Hoffnung für die Zeit nach der Herrschaft der Militärs betrachtete.¹²¹⁹

In diesem Zusammenhang ist auch die Bedeutung der Figur des Vaters zu sehen, der für Kojima, wie bereits angeführt, „über jede Kritik erhaben“ ist. Kojimas Vater erscheint im Grunde als ein unverbesserlicher Individualist, der die Dinge nach seiner eigenen Art und Weise behandelt. Er ist ein Einzelgänger, der die Gesellschaft meidet und das Leben in der Zurückgezogenheit seines abgedunkelten Zimmers liebt; selbst in der *Ken'yūsha* hat er eine Außenseiterposition inne. Der entscheidende Punkt seines Charakters ist seine Beharrlichkeit und Kompromißlosigkeit. Er weigert sich strikt, sich den Zeittendenzen anzupassen und das zu schreiben, was das Publikum verlangt, um so den Lebensunterhalt für die Familie zu verdienen.¹²²⁰ Er arrangiert sich nicht mit den veränderten gesellschaftlichen Gegebenheiten, auch nicht um eigener Vorteile willen. Da seine Art von Literatur nicht mehr gefragt ist, schreibt er überhaupt nichts mehr. Seine Kompromißlosigkeit geht so weit, daß er auch nicht bereit ist, eine andere Tätigkeit als Broterwerb auszuführen. Statt dessen zieht er sich von der Außenwelt zurück und hüllt sich in Schweigen, vielleicht in Erwartung besserer Zeiten. Der Rückzug und das Schweigen werden von Kojima nicht als ein Zeichen der Resignation gewertet, sondern als eine mutige Haltung, die Respekt verdient. Sie stellen eine vom Vater bewußt getroffene Entscheidung, eine wohl überlegte Reaktion auf die gesellschaftlichen Veränderungen dar, eine Reaktion, an welcher er – ein Zeichen charakterlicher Stärke – trotz der großen materiellen Not ohne ein Wort der Klage konsequent festhält.¹²²¹

¹²¹⁹ Dem widerspricht nicht, daß Kojima eine autobiographische Figur ist. Auch der *seikaku hasansha* ist, Hirotsus eigenen Worten zufolge, autobiographisch geprägt. Vgl. Hashimoto Michio. *Hirotsu Kazuo*, S. 50.

¹²²⁰ Die einzige Ausnahme war offenbar der einmalige, erfolglose Versuch, populäre Frauenromane zu schreiben (vgl. S. 344 dieser Studie).

¹²²¹ Hirotsu kommt also in *Wakaki hi* zu einer anderen Bewertung des Verhaltens seines Vaters als noch in dem Text *Tsuyosa to morosa* aus dem Jahre 1940, in welchem er Iwano Hōmei dafür lobt, daß er immer wieder unbeirrt versucht hat, seine Texte zu verkaufen (vgl. Kap. IV.2.2 dieser Studie). Dies ist jedoch nicht unbedingt ein Widerspruch, denn worum es Hirotsu geht, ist die Hervorhebung charakterlicher Stärke. Im Falle Hōmeis war es ein Zeichen der Stärke, daß dieser immer wieder an Verlage und Redakteure herangetreten ist und sich von Absagen nicht hat frustrieren lassen. Im Falle Ryūrōs (und somit auch

Der Vater erscheint so als der Prototyp eines – im positiven Sinne – eigensinnigen Nonkonformisten, der mit seiner Haltung zwar keine Veränderungen in der Realität herbeiführen, jedoch weniger starken Menschen wie seinem Sohn Mut geben kann, in schwierigen Zeiten nicht zu verzweifeln.

Bei einer näheren Betrachtung der Verhaltensweise des Vaters fällt auf, daß dessen Haltung, so wie sie von Kojima dargestellt wird, große Ähnlichkeiten mit jener in dem Vortrag *Sanbun seishin ni tsuite* vom Oktober 1936 formulierten, vom „Geist der Prosa“ (*sanbun seishin*) getragenen „passiven Widerstandshaltung“ aufweist, welche Hirotsu im Kontext seiner Argumentation darlegt, nach der angesichts des Vordringens japanischer Truppen auf dem chinesischen Festland keinerlei Grund bestehe, sich zu Optimismus und großen Träumen hinreißen zu lassen.¹²²² Der entscheidende Passus sei zur Verdeutlichung hier noch einmal zitiert:

„Den Mut nicht zu verlieren, was auch immer geschehen mag, sondern beharrlich und unnachgiebig, ohne voreilig in Pessimismus oder Optimismus zu verfallen, konsequent sein Leben zu leben - das ist für mich der Geist der Prosa. Es darf keine Haltung sein, aus der heraus man sogleich triumphiert. Es darf keine Haltung sein, aus der heraus man angesichts der Entwicklung unseres Landes überschwenglich vom Anbruch der Romantik spricht und verzückt in einem leuchtend blauen oder grünen Kimono auf der Ginza herumläuft. Eine solche geistige Haltung, aus der heraus man sofort eingebildet wird, darf es nicht sein. Ebenso wenig aber darf es eine Haltung sein, die dazu führt, daß man angesichts der in unserem Lande herrschenden Düsternis sogleich in Pessimismus verfällt und den Mut sinken läßt. Es darf keine Haltung sein, die dazu führt, daß man so leichtfertig das Handtuch wirft. Es ist vielmehr eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man konsequent ausharrt. Es ist eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man angesichts des um sich greifenden Sturmes der Kulturfeindlichkeit nicht das Handtuch wirft, konsequent standhält und hartnäckig versucht, sein Leben zu leben. Es ist eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man still die Zähne zusammenbeißt, sich einen kühlen Kopf bewahrt und über die Dinge, denen man ins Auge blicken muß, auf keinen Fall hinwegsieht, eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man sich vor den Dingen, denen man ins Auge blicken muß, nicht fürchtet, daß man nicht davor schaudert und nicht versucht, sich die Augen zuzuhalten, eine

im Falle von Kojimas Vater) erkennt Hirotsu an, daß es einer außergewöhnlichen Willensstärke bedarf, die Ablehnung durch die Gesellschaft und die Armut ohne Klage zu erdulden. Das Schweigen des Vaters, welches Hirotsu lobt, ist kein aus Frustration und Verzweiflung geborenes Schweigen, sondern eines, das von Stolz getragen wird.

¹²²² S. oben, Kap. IV.2.1 dieser Studie.

Haltung, die so beschaffen ist, daß man die Dinge, denen man ins Auge blicken muß, konsequent betrachtet und, diese ertragend, weiterzuleben versucht.“¹²²³

Im Grunde ist genau dies auch die Haltung, die Kojimas Vater im privaten Bereich angesichts ungünstiger Publikationsbedingungen und materieller Not einnimmt. Zwar handelt es sich in der Erzählung nicht um eine politische Stellungnahme, sondern um eine Haltung moralischer Stärke im Bereich des persönlichen Lebens. Dennoch erscheint die äußerst positive Charakterisierung der Vaterfigur durch den Erzähler in *Wakaki hi* keinesfalls als ein Zufall: Kojimas Vater erscheint als eine Verkörperung jener „passiven Widerstandshaltung“, die Hirotsu als einen Weg betrachtete, dem zu dieser Zeit stärker denn je tobenden „Sturm der Kulturfeindlichkeit“ standzuhalten.

Zu behandeln bleibt nun noch die Frage nach den literarischen Motiven. Ein häufiges Motiv, das die Erzählung wie ein roter Faden durchzieht, ist die Haltung des „Nichtmitmachens“ und „Gegen-den-Strom-Schwimmens“, welche in engem Zusammenhang mit jener weltanschaulichen Skepsis steht, die als zentrales Thema der Erzählung bestimmt wurde. Dieses Motiv erscheint in *Wakaki hi* in den verschiedensten Zusammenhängen.

Vor allem begegnet es uns in der Person Kojimas, dessen gesamtes Verhalten von der Skepsis gegenüber kritikloser Mitläuferschaft geprägt ist. So lehnt er Menschen wie Sugino und Kiyomi Kanzas, die jede Mode kritiklos mitmachen, ab und sieht eine Gefahr darin, daß Chizuko unter ihren Einfluß geraten und ihr gesundes, auf ihrem natürlichem Empfinden basierendes Urteilsvermögen einbüßen könnte. Kojimas kritische Haltung gegenüber vorherrschenden Modeströmungen läßt sich an einer Vielzahl von Beispielen aufzeigen.

Zunächst einmal wird es darin sichtbar, daß er in einer Zeit, in der jeder von Frauenemanzipation spricht, Chizuko rät, die neuen Vorstellungen nicht unbesehen zu übernehmen, sondern selber gründlich nachzudenken, um einen eigenen Standpunkt zu entwickeln. Denn Kojima, der ein tieferes Verständnis für das hat, was in der Geisteswelt seiner Zeit vor sich geht, als Chizukos Bruder, weiß sehr wohl, daß er in einer „Übergangszeit“, einer Zeit des

¹²²³ Hirotsu Kazuo. „Sanbun seishin ni tsuite“, S. 275.

Umbruchs lebt, in der alle möglichen Denkrichtungen und Moden erscheinen, die vielleicht schon am nächsten Tag keine Gültigkeit mehr besitzen.¹²²⁴

Kojimas Skepsis gegenüber den Modeströmungen zeigt sich des weiteren in seinem Leseverhalten, von dem bereits oben die Rede war. Die Autoren, die er liest (Futabatei, Čechov, Gončarov), sind nicht die, die gerade in Mode sind. Während Kojimas Mittelschulzeit bestimmen die Naturalisten die literarische Szene, und auch er findet über einen Naturalisten, Masamune Hakuchō, den Zugang zur Literatur. Doch zu der Zeit, als er die Universität besucht, sind bereits andere Namen maßgebend. Durchgesetzt haben sich inzwischen antinaturalistische Strömungen wie die hedonistisch-ästhetizistische eines Tanizaki Jun'ichirō oder eines Nagai Kafū. Kojima bemerkt dazu:

„Ich sah, daß Tanizaki Jun'ichirō wie ein Komet am Himmel des neuen literarischen Establishments aufstieg und die Gemüter der jungen Menschen von dem Druck befreite, den die Literatur des Naturalismus auf sie geladen hatte. Doch dies weckte mein Interesse nicht im geringsten.“¹²²⁵

Ebenso wie in anderen Dingen verläßt Kojima sich auch in der Literatur auf sein eigenes Urteil. So ist er auch in dieser Hinsicht das genaue Gegenteil von Sugino, in dessen Bücherregal sich die Werke all jener Denker und Schriftsteller finden, die gerade in aller Munde sind. Die Eigenständigkeit des Denkens und Handelns des Protagonisten zeigt sich auch in jener Passage des 6. Kapitels, in der Kojimas „Studienverhalten“ geschildert wird. Der Erzähler berichtet, daß Kojima an der Universität bewußt die Veranstaltungen des Dr. T besucht, den alle anderen Studenten meiden, da sie sich auf die Seite des mit diesem zerstrittenen Professors S gestellt haben:

„Es gab damals einen Professor, dessen Unterricht ich auf keinen Fall versäumen wollte. Auch wenn ich in den Stunden der anderen Professoren noch so oft fehlte, so hatte ich mir doch insgeheim vorgenommen, am Unterricht dieses einen auf jeden Fall teilzunehmen. Es handelte sich um Dr. T, den Begründer der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität W, der als die Autorität des literarischen Esta-

¹²²⁴ Für den Bereich der Literatur und des Geisteslebens schildert der Erzähler anschaulich, wie schnell die Moden sich wandeln; vgl. *WH*, Kap. 6, S. 76-78.

¹²²⁵ *WH*, Kap. 6, S. 78.

blishments der Meiji-Zeit galt. Zwischen ihm und dem jüngeren Professor S [...] war es wegen irgendeiner Sache zu einer Auseinandersetzung gekommen.¹²²⁶ Die jungen Leute stellten sich alle auf die Seite des Professors S, so daß der alte große Meister allein auf weiter Flur stand. Zwar wußte ich nicht genau, wie es zu dem Streit gekommen war, doch ohne daß mir so recht klar war warum, ärgerte es mich, daß die jungen Leute, die doch bei ihm gelernt hatten, ihn, aus welchen Gründen auch immer, alleine ließen. Hinzu kam, daß die Leute, die von der Fakultät für Geisteswissenschaften unserer Universität abgingen, schon immer dazu neigten, sich zu Cliques zusammenzuschließen. Nun sah es so aus, als hätten diese Leute die Tendenz zur Cliquenbildung sogar in die Universität selbst hineingetragen und so den alten Dr. T isoliert. [...] Also beschloß ich insgeheim, daß ich zwar in den anderen Stunden fehlen konnte, bei der Vorlesung Dr. T's jedoch unter allen Umständen anwesend sein mußte.¹²²⁷

Hier wird deutlich, wie Kojima aus eigener Überlegung aus moralischen Gründen zu einer Entscheidung kommt, die sich von der der anderen unterscheidet, er also bewußt „gegen den Strom schwimmt“. Sein Verhalten unterscheidet sich somit grundlegend von dem Suginos, der sich stets der Meinung der Allgemeinheit anschließt; so übernimmt Sugino zum Beispiel auch geläufige Parolen wie die vom „Neuen Japan“¹²²⁸ ohne nachzudenken und ahmt, getrieben von seinem Ehrgeiz und dem Wunsch, Karriere zu machen, sogar die Redeweise und Gestik des als Redner berühmt gewordenen Professors Nagata bis ins kleinste Detail nach.

Kojimas Kritik an Menschen wie Sugino und Kiyomi Kanzan, die stets mit dem Strom schwimmen und alles vertreten, was gerade „modern“ ist, bezieht sich auch darauf, daß ihre Ansichten – ebenso wie ihr Wissen – oberflächlich und schlecht durchdacht sind.¹²²⁹ Jemand, der seine Positionen allzu schnell wechselt, hat keine Zeit für eine gründliche inhaltliche Auseinandersetzung, auf die allein sich ein fundiertes Urteil stützen kann. Dies wiederum bedeutet auch, daß diejenigen, die immer mit dem Strom schwimmen, nicht wirklich hinter ihren Ansichten stehen.¹²³⁰

¹²²⁶ S.o., S. 359 dieser Studie.

¹²²⁷ *WH*, Kap. 6, S. 83-84.

¹²²⁸ Vgl. *WH*, Kap. 8, S. 119.

¹²²⁹ Vgl. *WH*, Kap. 4, S. 69; Kap. 8, S. 148.

¹²³⁰ Genau dies thematisiert Hirotsu auch in dem Aufsatz *Ippon no ito* (s. S. 300); vgl. Kap. IV.2.3.

Wie oberflächlich die „Modernisierung“ von Suginos Denken tatsächlich ist, zeigt sich, als er seine Autorität als Familienoberhaupt ausspielt, um seiner Schwester zu verbieten, mit Kojima zusammen das Theater zu besuchen¹²³¹: Wäre er wirklich ein ernsthaft überzeugter Anhänger des „modernen Denkens“, hätte er nichts dagegen haben dürfen, daß seine Schwester zusammen mit einem Freund ohne elterliche Aufsicht eine kulturelle Veranstaltung besucht, die der Weiterbildung dient.

Mit der Kritik an der raschen, oberflächlichen Modernisierung greift Hirotsu genau jene Position wieder auf, die der Schriftsteller Natsume Sōseki in seiner Schrift *Gendai Nihon no kaika* 現代日本の開花 („Die Zivilisation des modernen Japan“¹²³², August 1911) vertritt.¹²³³ Sōseki kritisiert hierin die oberflächliche, bloß äußerliche Modernisierung (*gaihatsuteki kaika* 外発的開花), die sein Land seit der Öffnung vollzogen habe.¹²³⁴ Die „Modernisierung“ sei durch eine fremde Kraft, von außen bewirkt worden und nicht auf natürliche Weise von innen heraus erfolgt. Dabei habe Japan die Entwicklung, für die der Westen 100 Jahre gebraucht habe, in zehn Jahren und das heißt, im Eilschritt und nur oberflächlich, durchgemacht.¹²³⁵ Ein Volk, das dem Einfluß einer solchen bloß äußerlichen „Zivilisie-

¹²³¹ Vgl. WH, Kap. 13.

¹²³² Der Begriff „*kaika*“ läßt sich auch dynamisch als „Zivilisierung“ verstehen.

¹²³³ Vgl. Sakamoto Ikuo. „Senjika no Hirotsu Kazuo“, S. 132-133. Sakamoto stellt hierin zu Recht Hirotsus Werk in die Tradition der Zivilisationskritik Natsume Sōsekis. Die Untersuchung der Beziehung zwischen dem zivilisationskritischem Denken Natsume Sōsekis und dem Skeptizismus Hirotsu Kazuos, der ihn zu kompromißloser Zeitkritik führt, wäre Thema einer eigenen Untersuchung. Eine eingehende Darstellung würde den Rahmen dieser Studie sprengen, doch sei an dieser Stelle noch auf die Parallelität zwischen Hirotsus Plädoyer für eigenständiges Urteil, wie es u.a. in *Sanbun seishin ni tsuite* und *Wakaki hi* (über die Figur Kojimas und die des Vaters) zum Ausdruck kommt, und Sōsekis Position des *jiko hon'i* 自己本位 in dem Aufsatz *Watakushi no kojinchugi* 私の個人主義 von 1915 („Mein Individualismus“) hingewiesen: In seiner Zeit in England erkannte Sōseki, daß es falsch war, sich – wie es in Japan zu dieser Zeit vorherrschend war – immer am Fremden zu orientieren. So entwickelte er das Prinzip des *jiko hon'i* („sich selbst auf den Hauptplatz stellen“, „sich selbst als Orientierungspunkt nehmen“). Sōseki plädierte nachdrücklich dafür, sich nicht nach fremden Maßstäben zu richten, sondern möglichst nach den eigenen Bedürfnissen zu handeln.

¹²³⁴ Natsume Sōseki. „Gendai Nihon no kaika“. In: Ders. *Sōseki zenshū*, Bd. 11. Tōkyō: Iwanami shoten, 1985 (1966), S. 333f.

¹²³⁵ Natsume Sōseki. Op. cit., S. 341. Dies ist dieselbe Argumentation, die Hirotsu auch in seinem Aufsatz *Ippon no ito* (1939) führt. Zum Vergleich sei die entsprechende Textstelle noch einmal angeführt: „Da Japan innerhalb einiger weniger Jahre mehrere Stufen der historischen Entwicklung durchläuft, kann sich das Land nicht lange bei einer Sache aufhalten. Nicht bei einer Sache innezuhalten und sich länger damit

„ausgesetzt sei, müsse unweigerlich ein „Gefühl der Leere“ (*kūkyo no kan* 空虚の感), eine gewisse Unzufriedenheit und Unsicherheit verspüren.¹²³⁶ Dennoch, so lautet Sōsekis Kritik, gebe es Menschen, die sich angesichts der jüngsten Entwicklung des Landes stolz in die Brust werfen (*tokui de iru* 得意である)¹²³⁷, so als sei die Modernisierung auf natürliche Weise von innen heraus erfolgt (*naihatsuteki* 内発的). Sōseki erscheint dies als „verlogen und unaufrichtig“ (*kyogi de mo aru; keihaku de mo aru* 虚偽でもある、軽薄でもある).¹²³⁸

Die Parallelität der Position, welche Sōseki in seinem zivilisationskritischen Essay vertritt, und der Stellungnahme Hirotsu Kazuos, wie sie in *Wakaki hi* sichtbar wird, wird umso deutlicher, wenn man sich vor Augen hält, mit welchen sprachlichen Ausdrücken Kojima das Verhalten Suginos kritisiert und wie er sich zu den Aufsätzen Kiyomi Kanzans äußert: In *Wakaki hi* erscheinen in diesem Zusammenhang genau jene Begriffe, die auch Sōseki in *Gendai Nihon no kaika* verwendet. So wird, wie bereits in Kap. IV.3.2.6, Abschnitt (b) dieser Studie ausgeführt wurde, Suginos Verhalten als prahlerisch und stolz geschildert („*tokui*“; „*tokutoku to shite...iu*“), und hinter Kiyomi Kanzans brillantem Stil nimmt Kojima „gähnende Leere“ wahr („*zenzen kūkyo de atte [...]*“ 全然空虚であつて).

Sōsekis Essay entstand zu einem Zeitpunkt, als das nationale Selbstbewußtsein Japans einen Höhepunkt erreicht hatte: Das Land, das es sich seit der Öffnung seiner Grenzen und der Restauration der kaiserlichen Macht („Meiji-Restauration“, 1868) zur Maxime gemacht hatte, die Länder des Westens, die Japan in ihrer wirtschaftlichen und technologischen Entwicklung weit voraus waren, um jeden Preis einzuholen und internationale Anerkennung zu finden, hatte 1905 mit dem Sieg über Rußland, über jene Armee, die als eine der stärksten des Westens galt, sein Ziel erreicht. Japan hatte nun seine Ebenbürtigkeit mit dem Westen unter Beweis gestellt, das unermüdliche Streben nach nationaler Größe hatte Früchte gezei-

aufzuhalten, ist keineswegs nur als schlecht zu bezeichnen. Es hat durchaus auch etwas Gutes. Sonst wäre Japan nicht in der Lage gewesen, solch enorme, bedeutende Fortschritte zu machen.- Doch andererseits muß festgestellt werden, daß manches auch überaus oberflächlich war.“ (Hirotsu Kazuo. *Ippon no ito*, S. 297; vgl. Kap. IV.2.3 dieser Studie).

¹²³⁶ Natsume Sōseki. Op. cit., S. 339.

¹²³⁷ Ebenda.

¹²³⁸ Ebenda.

tigt. Das offizielle Japan triumphierte, doch kritische Köpfe – unter anderem die Schriftsteller Natsume Sōseki und Tokutomi Roka 徳富蘆花 (1868-1927)¹²³⁹ – sahen in dem Sieg und der nationalen Überheblichkeit, die aus ihm folgte, den Beginn des Untergangs Japans, den Anfang vom Ende. So schreibt Tokutomi Roka in seinem Aufsatz *Shōri no hiai* 勝利の悲哀 („Trauer über den Sieg“, Erstveröffentlichung in: *Kokuchō* 黒潮, Nr. 12. (1906)¹²⁴⁰):

¹²³⁹ Tokutomi Kenjirō, bekannt unter seinem Schriftstellernamen Roka, ist ein bedeutender Prosaautor der Moderne, der nicht nur für Romane wie *Hototogisu* (1898; ein melodramatischer Familienroman, übersetzt ins Englische unter dem Titel *Namiko*) und *Omoide no ki* (1901; übersetzt ins Englische unter dem Titel *Footprints in the Snow*) sowie seine lyrischen Naturskizzen *Shizen to jinsei* (1900; „Natur und Menschenleben“; deutsche Übersetzung von Ekkehard May, 2008) bekannt ist, sondern auch für seine idealistischen Plädoyers für Frieden in der Welt. Sein großes Vorbild war Tolstoj, den er persönlich traf und fortan nacheiferte. So zog sich Roka aufs Land zurück, um ein ähnlich einfaches und naturnahes Leben zu führen wie der russische Schriftsteller auf seinem Gut Yasnaya Polyana. Rokas älterer Bruder war der bekannte Journalist Tokutomi Sohō (1863-1957), der, im Gegensatz zu Roka, einer der vehementesten Fürsprecher des japanischen Imperialismus war. Sohō „wandte sich gegen die Rüstungsbeschränkung, die der Versailler Vertrag Japan diktiert hatte, begrüßte den mit dem „Mandschurischen fall“ 1931/32 beginnenden Krieg mit China und förderte als „patriotischer Schriftsteller“ [...] erfolgreich den Nationalismus seiner Landsleute. 1942 wurde er Präsident der „Großjapanischen patriotischen Journalistenvereinigung“, welche die Gleichschaltung der Presse betrieb. Für die Rolle, die er während des Krieges gespielt hatte, wurde er von den Alliierten als Kriegsverbrecher eingestuft und kam von 1945 bis 1947 unter Hausarrest, wurde wegen seines hohen Alters jedoch nicht vor Gericht gestellt.“ (Aus: Waltner, Markus. „Tokutomi Sohō“. In: : Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Kleines Kumamoto Lexikon*. Heidelberg: o.V., 1996, S. 81-83. Zu Tokutomi Roka s. u.a.: Meyer, Hansjörg. „Ein japanischer Entwicklungsroman. Tokutomi Kenjirōs ‚Omoide no ki‘. In: Paul, Gregor (Hrsg.). *Klischee und Wirklichkeit japanischer Kultur*. Beiträge zur Literatur und Philosophie in Japan und zum Japanbild in der deutschsprachigen Literatur. Frankfurt / Main: Lang, 1987, S. 32-62; Asa-Bettina Wuthenow. „Tokutomi Roka: *Omoide no ki*.“ In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. von Walter Jens, Bd. 16: ST-VA. München: Kindler, 1991, s.v. „Tokutomi Roka“; dies. „Tokutomi Roka: *Hototogisu*.“ In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. von Walter Jens, Bd. 16: ST-VA. München: Kindler, 1991, s.v. „Tokutomi Roka“; dies. „Tokutomi Roka“. In: Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Kleines Kumamoto Lexikon*. Heidelberg: o.V., 1996, S. 80-81; May, Ekkehard. „Tokutomi Roka (1868-1927): Sieben Abschnitte aus *Shōnan zappitsu* (*Shizen to jinsei*, 1900). In: Seifert, Wolfgang und Asa-Bettina Wuthenow (Hrsg.). *Anbauten Umbauten. Beiträge zur Japan-Forschung. Festgabe für Schamoni, Wolfgang zum 60. Geburtstag von seinen Schülern, Mitarbeitern und Kollegen*. München: Iudicium, 2003, S. 71-78; Ders. „'... Man könnte sie als Aquarelle bezeichnen...' – Farben und Bildsprache eines Landschaftsschillerers.“ In: Seifert, Wolfgang und Asa-Bettina Wuthenow (Hrsg.). *Anbauten Umbauten. Beiträge zur Japan-Forschung. Festgabe für Schamoni, Wolfgang zum 60. Geburtstag von seinen Schülern, Mitarbeitern und Kollegen*. München: Iudicium, 2003, S. 79-90.

¹²⁴⁰ Ein Abdruck findet sich in: *Tokutomi Roka shū*. Tōkyō: Chikuma shobō, 1984 (1966), S. 366-368 (= *Meiji bungaku zenshū*; 42). Alle Zitate aus dem Aufsatz in der vorliegenden Arbeit stammen aus diesem Abdruck.

„Es gibt eine Reihe von Menschen, die nicht umhin können, angesichts des Ausgangs des Russisch-Japanischen Krieges eine Art von Trauer, Sorge, Unzufriedenheit und Enttäuschung zu empfinden. [...]“¹²⁴¹

Roka fährt fort mit der Beobachtung, daß seit Ende des Krieges immer wieder von der „Entwicklung Japans auf Weltniveau“ gesprochen werde.¹²⁴² Tatsächlich sehe die Entwicklung Japans so aus, daß das Heer eifrig die Zahl seiner Divisionen erhöhe, während die Marine ein großes Kriegsschiff nach dem anderen baue. Japan solle nicht auf die schmeichlerischen Worte von Neidern hören, sondern sich zunächst einmal zurückziehen und in aller Ruhe sich selbst ansehen: Wenn Japan meine, seine Unabhängigkeit mit einigen Dutzend Divisionen und einigen Zehntausend Tonnen Blech bewahren zu müssen, könne es einem leid tun.¹²⁴³

Es handelt sich um einen rhetorisch elaborierten Text voller Leidenschaft, in dem der „Staat Japan“ personifiziert und vom Autor direkt angesprochen wird. Roka spricht, in einem Moment, da das offizielle Japan triumphiert, eine deutliche Warnung aus:

„Wenn Du nur einen falschen Schritt machst, wird dein Sieg der Anfang vom Ende sein, und er wird der Ausgangspunkt eines bislang auf der ganzen Welt noch nie dagewesenen, die ganze Menschheit betreffenden großen Krieges sein. [...] Japan, erwache! Japan, öffne deine Augen!“¹²⁴⁴

Ganz ähnlich äußert sich 1908, drei Jahre nach dem japanischen Sieg über Rußland, auch Natsume Sōseki im ersten Kapitel seines Romans *Sanshirō*:

[Hirota-sensei, zur Hauptfigur Sanshirō gewandt, der von Kumamoto auf Kyūshū Richtung Tōkyō unterwegs ist:]

„Wir beide sind doch armselige Gestalten. So mickrig wie wir [im Vergleich zu den stattlichen Europäern] aussehen – da können wir Rußland noch so oft besiegen und ein „Land erster Ordnung“ werden, es hilft nichts. Unsere Architektur und unsere Gärten sehen auch nicht viel besser aus. – Sie fahren doch zum ersten Mal nach

¹²⁴¹ Tokutomi Roka. *Shōri no hiai*, S. 366-367.

¹²⁴² Tokutomi Roka. Op. cit., S. 367.

¹²⁴³ Ebenda.

¹²⁴⁴ Tokutomi Roka. Op. cit., S. 367-368.

Tōkyō. Da haben Sie noch nie den Fuji-san gesehen, nicht wahr? Er wird bald zu sehen sein. Schauen Sie ihn sich gut an! Das ist das Beste, was Japan zu bieten hat. Es gibt nichts anderes, worauf wir stolz sein können. Aber der Fuji-san ist leider ein Naturphänomen und steht schon immer da. Den haben wir nicht geschaffen.’ Dabei grinste er wieder. Sanshirō hätte nie gedacht, nach dem Russisch-Japanischen Krieg einem solchen Menschen zu begegnen. Irgendwie war der Mann kein Japaner.

„Aber in Zukunft wird Japan sich doch noch entwickeln!’ versuchte er einzuwenden. Da meinte der Mann seelenruhig:

„Es wird untergehen.”¹²⁴⁵ – Hätte man so etwas in Kumamoto ausgesprochen, wäre man sofort zusammengeschlagen worden, wenn man nicht gar als Landesverräter behandelt worden wäre. Sanshirō war in einer Atmosphäre groß geworden, in der in keinem Winkel des Gehirns derartige Gedanken geduldet wurden. Deshalb überlegte er, ob der Mann nicht vielleicht seine Unerfahrenheit auszunützen versuche und sich über ihn lustig mache. Der Mann grinste wieder in seiner gewohnten Art. Aber andererseits war sein Ton vollkommen ernst. Sanshirō wußte nicht, was er mit seinem Gegenüber anfangen sollte, und schwieg. Da sagte der Mann:

„Tōkyō ist größer als Kumamoto und Japan ist größer als Tōkyō. Und größer als Japan...’ Hier unterbrach er den Satz und blickte Sanshirō an. Sanshirō hörte ihm aufmerksam zu.

„Und größer noch als Japan ist es im Kopf eines Menschen.’ Er fuhr fort: „Lassen Sie sich von nichts gefangen nehmen. So viel Sie sich auch bemühen, alles „für pan“ zu tun: allzu große Liebe schadet am Ende nur.’

Als Sanshirō das hörte, wußte er, daß er Kumamoto endgültig hinter sich gelassen hatte. Und gleichzeitig begriff er, daß er in Kumamoto ein schrecklicher Feigling gewesen war.¹²⁴⁶

Daß Hirotsu in *Wakaki hi* die Zivilisationskritik Sōsekis, die vor dem Hintergrund der nationalen Überheblichkeit nach dem Russisch-Japanischen Krieg entstand, wieder aufgreift, verwundert nicht, wenn man sich die politische Situation zur Entstehungszeit der Erzählung vor Augen hält. Der nationale Größenwahn, dessen Wurzeln im Sieg über Rußland lagen, war nun zur vollen Entfaltung gekommen, die Voraussagen von Roka und Sōseki schienen sich bewahrheitet zu haben; Japan hatte den Krieg mit den USA begonnen und strebte die Vorherrschaft im Pazifischen Raum an. Liest man die Erzählung mit diesem Gedanken im Hinterkopf, sticht die Parallelität zwischen der Großsprecherei eines Sugino und dem nationalen Größenwahn Japans zur Zeit des Pazifischen Krieges ins Auge. Es entsteht der Ein-

¹²⁴⁵ Hervorhebung A.-B. Wuthenow.

¹²⁴⁶ Natsume Sōseki. *Sanshirō*. Auszugsweise übers. von Schamoni, Wolfgang, in: Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Kleines Kumamoto Lexikon*. Heidelberg: o.V., 1996, S. 63.

druck, daß dem Leser Suginos Selbstüberschätzung als ein Spiegel vorgehalten wird und Hirotsu versucht, das, was er aufgrund der Zensur nicht offen aussprechen konnte, indirekt zu vermitteln, indem er seine Kritik an den gesellschaftlichen und politischen Zuständen jener Zeit in der Erzählung auf die Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen hebt und im Rahmen der Figurencharakterisierung formuliert.

Hält man sich dies vor Augen, so erscheint es – auch vor dem Hintergrund der anderen Schriften Hirotsus aus den Jahren des Krieges – als gerechtfertigt, von einer versteckten zeit- und gesellschaftskritischen Intention der Erzählung *Wakaki hi* zu sprechen.

Dies soll durch die vergleichende Analyse von *Wakaki hi* und der Urfassung *Kui* im nächsten Kapitel noch erhärtet werden.

IV.3.2.8 Vergleich zwischen *Wakaki hi* (1943) und der Urfassung *Kui* (1919)

In diesem Kapitel sollen durch eine detaillierte Gegenüberstellung die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen der Erzählung *Wakaki hi* vom Juni 1943 und ihrer Urfassung *Kui* vom Januar 1919 herausgearbeitet werden. Der Vergleich wird vor allem unter der Fragestellung durchgeführt, ob anhand der Art und Weise der Überarbeitung auf eine bestimmte Intention des Autors geschlossen werden kann. Die genaue, vergleichende philologische Analyse dieses Kapitels hat demnach die Funktion, die im vorausgehenden Kapitel vorgenommene inhaltliche Interpretation zu stützen.

IV.3.2.8.1 Formale Unterschiede

Schon auf den ersten Blick lassen sich erhebliche Unterschiede in der äußeren Aufmachung beider Erzählungen erkennen, was sowohl auf den Zeitpunkt der Veröffentlichung als auch auf das unterschiedliche Publikationsmedium zurückzuführen sein dürfte.

Die Erzählung *Kui* wurde, wie bereits erwähnt, zur Zeit der Hochblüte der Taishō-Demokratie in *Taiyō*, einer der größten allgemeinen Zeitschriften (*sōgō zasshi*) der späten Meiji- und frühen Taishō-Zeit, veröffentlicht. Sie enthält sieben ganzseitige Illustrationen; jede Seite ist überdies mit einer Vignette (*koma-e* 駒絵) versehen, die am unteren Seitenrand angebracht ist und einen auf einem waagerechten Ast sitzenden Papagei zeigt. In der kunst-

vollen Aufmachung spiegelt sich zweifellos der erstaunliche buchkünstlerische Reichtum jener Zeit (s. die Abbildung unten).¹²⁴⁷

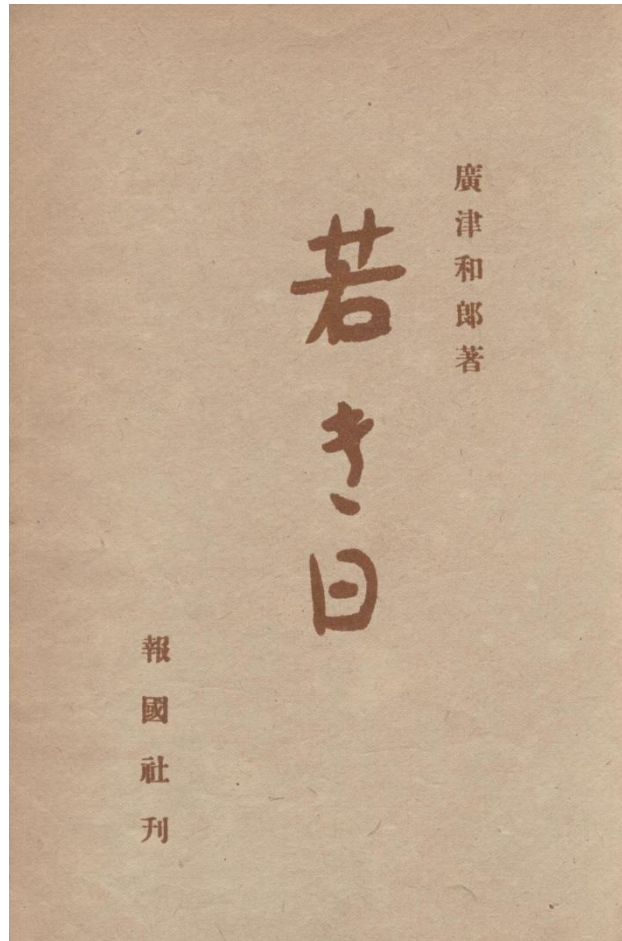


(Ausschnitt aus *Kui* (1919), S. 212-213)

Die spätere Fassung *Wakaki hi* erschien zur Zeit des Pazifischen Krieges in Buchform mit einer sehr einfachen Aufmachung. Die Ausgabe hat einen Pappeinband in beiger Farbe, auf dessen Vorderseite mit schwarzer Schrift in senkrechter Schreibung der Buchtitel *Wakaki hi* aufgedruckt ist; Buchschmuck fehlt völlig. Zweifellos spiegeln sich hierin die schwierigen Bedingungen, unter denen zur Zeit des Pazifischen Krieges publiziert wurde; hierzu gehört auch die Materialknappheit, die 1941 zur Rationierung von Papier führte; das für den Band

¹²⁴⁷ Die späte Meiji- und frühe Taishō-Zeit war eine Blütezeit der Buchkunst; s. hierzu den Katalog der Ausstellung *Buch und Literatur: Japan 1905-1931*. Hrsg. von Schamoni, Wolfgang. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 1990, und den Band *Japanische Buchillustration 1850-1985. Unbekannte Illustrationsgraphik seit Japans Öffnung zum Westen*. Hrsg. von Ulrich von Ritter. Göttingen: Goltze, 1996.

verwendete, mittlerweile (Stand: September 2014) stark vergilbte Papier ist dementsprechend von sehr schlechter Qualität (s. folgende Abb.).



(Titelblatt von *Wakaki hi* (Hōkokusha, 1943))

Der formale Aufbau und die Grundstruktur der Erzählung sind in *Kui* und *Wakaki hi* weitgehend identisch. Ebenso wie *Wakaki hi* stellt auch die Urfassung eine Rahmenerzählung dar, in deren einleitendem Vorspann (der, anders als in *Wakaki hi*, nicht mit einer eigenen Überschrift versehen ist) die zufällige Begegnung in der Straßenbahn zwischen dem Protagonisten Kojima und seinem Gegenspieler Sugino geschildert wird. Das Gespräch mit dem einstigen Freund veranlaßt Kojima, sich an seine Kindheit und an die Freundschaft mit Chizuko zu erinnern. Die Erinnerungen bilden, ebenso wie in *Wakaki hi*, die Binnenhandlung und den

Kern der Erzählung, was darauf hindeutet, daß in *Wakaki hi* neben dem formalen Aufbau auch das Handlungsgerüst weitgehend beibehalten wurde. Der Schlußteil des Rahmengeschehens, der Epilog, der in *Wakaki hi* erheblich länger ausfällt (s.u.), ist in *Kui* (S. 259) lediglich durch einige Leerzeilen vom Vortext abgetrennt, während in der Fassung von 1943 (WH, S. 262) sowohl Asterisken als auch Leerzeilen zur Trennung verwendet werden.

Formale Unterschiede zwischen beiden Erzählungen ergeben sich vor allem im Umfang und in der Kapiteleinteilung. *Wakaki hi* ist ungefähr 1,3 Mal so lang wie *Kui*¹²⁴⁸ und hat ein Kapitel mehr als die Urfassung.

Der erste Unterschied in der Kapiteleinteilung läßt sich in Kapitel 8 feststellen. Die Begebenheiten, die in *Wakaki hi* im achten Kapitel geschildert werden, sind in *Kui* auf zwei Kapitel verteilt: Das neunte Kapitel von *Kui* beginnt mit Kojimas zweitem Besuch bei Suginos, bei dem auch Matsukawa anwesend ist. Das Ende des Kapitels 8 von *Wakaki hi* und das des Kapitels 9 von *Kui* decken sich, so daß sich im weiteren Verlauf der Handlung eine Verschiebung von einem Kapitel ergibt (das, was in *Wakaki hi* in Kapitel 9 geschildert wird, erscheint in *Kui* in Kapitel 10 usf.).

Eine weitere Veränderung wurde im letzten Kapitel von *Kui* vorgenommen: Die hier geschilderten Ereignisse verteilen sich in *Wakaki hi* auf die Kapitel 13 und 15. Die Zäsur findet sich in *Kui* auf S. 256. Das 13. Kapitel von *Wakaki hi* endet damit, daß Kojima, der alleine ins *Teikoku gekijō* gegangen ist, die Vorstellung vorzeitig verläßt.¹²⁴⁹ Am Anfang des 15. Kapitels von *Wakaki hi* steht der Besuch, den Kojima am darauffolgenden Abend aufgrund des der Mutter gegebenen Versprechens bei Suginos abstattet.¹²⁵⁰ Dazwischen wurde in *Wakaki hi* ein langes Kapitel eingeschoben, in dem Kojima sich mit seinem Vater unterhält und sich die Ereignisse des Tages noch einmal durch den Kopf gehen läßt (WH, Kap. 14).

¹²⁴⁸ Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi no seiritsu*“, S. 56.

¹²⁴⁹ „*Nimaku-me no tochū de watashi wa soto ni tobidashite shimatta.*“ (WH, Kap. 13, S. 234). In *Kui* heißt es an dieser Stelle: „*Nimaku mita dake de, sugu ni soto e tobidashite shimatta.*“ (Kui, Kap. 14, S. 256).

¹²⁵⁰ „*Yokuban no hachiji goro, watashi wa yakusokudōri ni Sugino no haha o tazunete itta.*“ (WH, Kap. 15, S. 251 und *Kui*, Kap. 14, S. 256 in gleichem Wortlaut).

Zur Verdeutlichung sei im folgenden eine schematische Darstellung der Kapiteileinteilung in *Kui* und *Wakaki hi* gegeben:¹²⁵¹

<i>Kui</i>	Vorspann	Kap. 1	Kap. 2	Kap. 3	Kap. 4	Kap. 5	Kap. 6
<i>Wakaki hi</i>	Prolog	Kap. 1	Kap. 2	Kap. 3	Kap. 4	Kap. 5	Kap. 6

<i>Kui</i>	Kap. 7	Kap. 8	Kap. 9	Kap.10	Kap.11	Kap.12	Kap.13
<i>Wakaki hi</i>	Kap. 7	Kap. 8		Kap. 9	Kap.10	Kap.11	Kap.12

<i>Kui</i>	Kap. 14			Epilog
<i>Wakaki hi</i>	Kap. 13	Kap.14	Kap.15	Epilog

Weitgehend identisch ist die erzählte Zeit in *Wakaki hi* und *Kui*. Allein der zeitliche Abstand zwischen Binnenhandlung und Rahmengeschehen ist in *Wakaki hi* etwas länger¹²⁵², was jedoch keinerlei Einfluß auf den Verlauf der Handlung hat. Gleich geblieben sind ferner der Ort der Handlung (Tōkyō) und die Erzählperspektive: Auch in der Urfassung liegt eine Ich-Erzählung aus der Sicht des Protagonisten vor.

Da *Wakaki hi* das Ergebnis einer Überarbeitung ist, die der Autor mehr als zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung in Angriff genommen hat, ist hier der zeitliche Abstand zwischen dem fiktiven Zeitpunkt der Rückerinnerung durch den Protagonisten im Rahmengeschehen (ca. 1918) und dem realen Zeitpunkt der Niederschrift durch den Autor (zwischen 1940 und 1943) wesentlich größer als im Falle von *Kui* (Zeitpunkt der Niederschrift von *Kui*: Ende 1918), was zum Teil Folgen für die in den narrativen Teilen eingeschobenen Erzählerkommentare hat (s. unten, Kap. IV.3.2.10.1 dieser Studie).

¹²⁵¹ Senkrechte Striche in der Tabelle stehen für Kapitelgrenzen.

¹²⁵² In *Kui* berichtet der Erzähler im Vorspann, Sugino und er hätten sich ungefähr drei Jahre nicht mehr gesehen (*Kui*, S. 176), wohingegen in *Wakaki hi* von „nahezu vier Jahren“ die Rede ist (*WH*, Prolog, S. 1).

IV.3.2.8.2 Unterschiede im Sprachgebrauch

Ein Vergleich zwischen der Urfassung und *Wakaki hi* zeigt, daß der Autor bei der Überarbeitung im sprachlichen Bereich nur geringfügige Änderungen vorgenommen hat. Das Bemühen, stilistische Verbesserungen zu erreichen, zeigt sich vor allem an zwei Phänomenen: Zum einen werden die oftmals sehr langen Sätze der Urfassung in der späteren Version in mehrere kurze Einheiten unterteilt (so z.B. *Kui*, Kap. 7, S. 204-205 und *WH*, Kap. 7, S. 93 sowie *Kui*, Kap. 7, S. 210 (Ende des ersten Absatzes) und *WH*, Kap. 7, S. 108 (Absatz 2)). Zum anderen wird versucht, die Dialoge lebendiger zu gestalten, indem etwa für die gesprochene Sprache typische Wendungen und Füllwörter neu hinzugefügt werden. Dies sei an einem ausgewählten Beispiel verdeutlicht:

[Suginos Mutter erzählt Kojima von ihrer Tochter]

(1) „*Ano ko mo kōtō ninen o ichiban de demashite ne, yappari gakumon ga shitai to iu mono desu kara.*“¹²⁵³

(2) „*Ano ko mo, anata kōtō ninen o ichiban de demashite ne, yappari gakumon ga shitai to iu mon desu kara.*“¹²⁵⁴

Der zitierte Absatz lautet übersetzt:

„Sie war im sechsten Jahr der Grundschule Klassenbeste, und sie will tatsächlich auch studieren.“ (*Kui*)

„Denken Sie nur, sie war im sechsten Jahr der Grundschule Klassenbeste. Und sie will tatsächlich auch studieren!“ (*WH*)

Die Gegenüberstellung zeigt, daß in *Wakaki hi* der Ausdruck *anata* als intensivierendes, bekräftigendes Füllwort (im Sinne von „Denken Sie nur!“, „Stellen Sie sich vor!“) eingefügt wurde, das – ähnlich der Modalpartikel „doch“ im Deutschen – einen Appell an den Gesprächspartner enthält und zur Verstärkung der eigenen Aussage dient, und daß weiterhin an die Stelle des erklärend eingesetzten Wortes *mono* die verschliffene, sprechsprachliche Form *mon* in gleicher Funktion getreten ist.

¹²⁵³ *Kui*, Kap. 4, S. 197.

¹²⁵⁴ *WH*, Kap. 4, S. 62.

Ein auffälliger Unterschied in der Wortwahl von *Kui* und *Wakaki hi* ist, daß in der frühen Fassung der Erzählung wesentlich mehr englische Fremdwörter verwendet werden als in der späten – ein Faktum, das allerdings weniger auf einen Wandel der stilistischen Vorlieben des Autors als vielmehr auf die politische Situation zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Wakaki hi* zurückzuführen sein dürfte.

Während der Taishō-Zeit (1912-1926), in der sich – nach Vollendung der politischen und wirtschaftlichen Reformen in der vorangegangenen Meiji-Periode (1868-1912) – in den urbanen Zentren ein westlich geprägter, moderner Lebensstil durchzusetzen begann¹²⁵⁵, waren zahlreiche Fremdwörter in Gebrauch, die entweder bereits in der Meiji-Zeit übernommen worden waren oder nun neu in den japanischen Wortschatz gelangten. Nach Ausbruch des Krieges mit den USA im Dezember 1941 galt das Englische jedoch als „Feindessprache“ (*tekiseigo* 敵性語), deren Gebrauch seit 1942 verpönt war.¹²⁵⁶ So kam es, daß englische Fremdwörter, deren Gebrauch in der Vorkriegszeit in Mode gewesen war, auf einmal aus öffentlichen Äußerungen verschwanden. Der Sprachwissenschaftler Umegaki Minoru schreibt dazu:

„Nachdem der Pazifische Krieg begonnen hatte, wurden England und Amerika zu Feindesländern; das Englische wurde zur Sprache eines Feindlandes, und man ging sogar so weit, Fremdwörter in japanische Wörter umzuwandeln [...]. Da in bezug auf Fremdwörter der Grundsatz gilt: ‚Die Sprache fließt, ebenso wie das Wasser, von dort, wo ein hohes kulturelles Niveau herrscht, dorthin, wo ein niedriges kulturelles Niveau herrscht‘, versteht es sich wohl von selbst, daß man es für eine Schande hielt, die Sprache eines Feindlandes zu gebrauchen. Daher kontrollierte man [den Gebrauch der] Fremdwörter; beim Rundfunk änderte man das Wort *nyūsu* ニュース [„Nachrichten“, von engl. „news“] in *hōdō* 報道, das Wort *anaunsā* アナウンサー [„Ansager, von engl. „announcer“] in *hōsōin* 放送員 [...]. Aber *rajio* ラジオ [„Ra-

¹²⁵⁵ Vgl. Linhart, Sepp. „Das Entstehen eines modernen Lebensstils in Japan während der Taishō-Periode (1912-1926)“. In: *Saeculum*, Vol 25 (1974), S. 115-127.

¹²⁵⁶ Vgl. hierzu: „Kindai shuppan sokumen shi: chosakuken no henshen to hatsubai kinshi“. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*, Bd. 6, Tōkyō: Kōdansha, 1978, S. 189, und Hashimoto Michio. „Jūgonen sensōka no genron / kyōiku to konnichi no mondai“, S. 57, Anm. 1. Eine Reihe von Zeitschriften änderte deshalb mit der März-Nummer 1943 ihren Namen, darunter die vom Verlag Kōdansha herausgegebene Zeitschrift *Kingū* („King“), die in *Fuji* umbenannt wurde.

dio“] allein konnte man nicht ändern, und so gebrauchte man es einfach weiter, als sei nichts dabei.“¹²⁵⁷

Im folgenden sollen die wesentlichen Unterschiede im Gebrauch der Fremdwörter in *Kui* und *Wakaki hi* aufgezeigt werden. Zur Bestimmung der Bedeutung der Fremdwörter im Japanischen und des Zeitpunkts ihrer Übernahme aus dem Englischen wurden folgende Wörterbücher herangezogen:

- 1) *Nihon kokugo daijiten*. Hrsg. von Nihon daijiten kankōkai. Tōkyō: Shōgakkukan, 1985, 10 Bde. (im folgenden zitiert als *NKD*);
- 2) Yoshizawa Norio / Ishiwata Toshio. *Gairaigo no gogen*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1985 (¹1979) (im folgenden zitiert als *GG*);
- 3) Arakawa Sōbei. *Gairaigo jiten*. Tōkyō: Fuzanbō, 1942 (¹1941) (im folgenden zitiert als *GRJ*).

Zunächst seien zwei Beispiele aus dem Bereich des Sports (Baseball) angeführt:

fāsuto bēsu ファースト、ベース

“[...] *pon to mari o utte wa, Sugino wa migi no ashi o bikko hikihiki fāsuto bēsu no hō e kakedashita.*” (*Kui*, S.180)

(„Nachdem Sugino den Ball geschlagen hatte, lief er, das rechte Bein nachziehend, zum ersten Standmal.“)

In *Wakaki hi* wird anstelle des Fremdwortes der japanische Ausdruck *ichirui* 一塁 für „erstes Standmal“ verwendet (*WH*, S. 12).

Nachgewiesen ist *fāsuto bēsu* erstmals für das Jahr 1885 (vgl. *GRJ*).

Guraundo グラウンド

“[...] *Waseda chūgaku no guraundo ni natte ita.*“ (*Kui*, S. 205)

(„[...] befand sich der Baseballplatz der Waseda-Mittelschule.“)

¹²⁵⁷ Umegaki Minoru. *Nihon gairaigo no kenkyū*. Tōkyō: Kenkyūsha, 1963. Shillony, Ben-Ami weist darauf hin, daß *rajio* („Radio“) zu einem lateinischen Wort erklärt wurde (vgl. *Politics and Culture in War-time Japan*. Oxford: Clarendon Press, 1991 (¹1981), S. 148).

In *Wakaki hi* findet sich der japanische Ausdruck für „Baseballplatz“: *yakujō* 野球場 (WH, S. 93). *Guraundo* im Sinne von „Sportplatz, Stadion, Wettkampfpplatz“ gelangte bereits in der Meiji-Zeit in das Japanische (vgl. GG).

Direkter Anlaß für die Verwendung japanischer Baseball-Fachwörter anstelle der englischen in *Wakaki hi* dürfte die am 2. März 1943 getroffene Entscheidung des Japanischen Baseballverbandes gewesen sein, alle in dieser Sportart gebräuchlichen englischen Fachausdrücke durch japanische Entsprechungen zu ersetzen.¹²⁵⁸

Für gemeinsprachliche Ausdrücke des Englischen lassen sich folgende Belege anführen:

petto ペット

„*Sono naka de, watashitachi wa kokorohisoka ni sozore jibun no petto o erandeita.*“ (Kui, S. 198).

(„Jeder von uns hatte sich insgeheim unter diesen einen Liebling ausgesucht.“)

In *Wakaki hi* hingegen wird das englische Wort durch den japanischen Ausdruck *shōjo* 少女 („junges Mädchen“) ersetzt:

„*Sō iu naka kara watashi wa hisoka ni hitori no shōjo o erande, [...].*“ (WH, S. 56)
(„Unter diesen wählte ich insgeheim ein Mädchen aus...“).

Dem Fremdwörterbuch GG zufolge wird der Ausdruck „pet“ im Japanischen seit der Meiji-Zeit im Sinne von „ein Tier, das man gern hat; Lieblingstier“ verwendet. In der Taishō-Zeit kam als neue Bedeutung „ein Mensch [oder] eine Sache, die man gern hat; ein(e) jüngere(r) Geliebte(r)“ hinzu. Auch im oben zitierten Beispiel aus *Kui* wird das Wort im Sinne von „Liebling“ (bezogen auf Menschen) verwendet.

¹²⁵⁸ Vgl. *Shōwa Day by Day*, Bd. 6: *Taiheiyō sensō: shōwa jūrokunen – jūkyūnen*. Tōkyō: Kōdansha, 1990, S. 214. So wurde z.B. beschlossen, das englische „safe“ („im Feld“, „gut“) durch „*yoshi*“ よし und das englische „out“ („aus“) durch „*hike*“ 引け zu ersetzen.

furanku [na] フランク (な)

„*Soshite, nikutai no fukanzen to iu koto no tame ni, watashitachi ga furanku na kimo-chi de kanjirareru ano asa no kaikatsu na tanoshimi o, kare wa dannen shite iru [...]*.”
(*Kui*, S. 198)

(„[...] daß er aufgrund seines körperlichen Mangels auf jenes heitere morgendliche Vergnügen verzichtete, das wir anderen offen genießen konnten.“)

In *Wakaki hi* wird das Fremdwort, das im Japanischen ebenso wie im Englischen im Sinne von „offen, offenherzig, aufrichtig“ verwendet wird¹²⁵⁹, ausgelassen.

rabu ラブ

„*'Ore mo Sugino no imōto ni [...] rabu suru nante, sonna baka na koto wa nai. 'Kō hitorigoto o ittemite, watashi wa jibun no kotoba ni – sono naka no 'rabu' to iu kotoba ni, gyotto shita.*” (*Kui*, S. 217).

(„'Ich - Suginos Schwester lieben..... so etwa Idiotisches gibt es doch nicht!' sagte ich vor mich hin und erschrak über meine eigenen Worte, über das Wort ‚lieben‘.“)

In dem betreffenden Absatz in *Kui* erscheint das Wort „rabu“ („Liebe“), insgesamt dreimal hintereinander. In *Wakaki hi* wurde der gesamte Absatz gestrichen.

Dem *NKD* zufolge wird der Ausdruck „rabu suru“ ラブする im Sinne von „[einen Angehörigen des anderen Geschlechts] lieben“ bereits seit der Meiji-Zeit verwendet.¹²⁶⁰

Bokkusu ボックス

„*Soshite sore o kakiagete, posuto ni nagekomu to, watashi wa sugu ni Teigeki ni itte, yokujitsu no bokkusu o kimetekita.*” (*Kui*, S. 251)

¹²⁵⁹ Vgl. *GG* und *NKD*. In *GG* wird die Shōwa-Zeit (*Shōwa jidai* 昭和時代, 1926-1989) als die Epoche angegeben, in der das Wort „furanku“ im Japanischen in Gebrauch kam. In *NKD* findet sich keine Angabe zum Zeitpunkt der Übernahme, doch wird als Beleg ein Zitat aus Hirotsu Kazuos *Shinkeibyō jidai* (Oktober 1917), also aus der Taishō-Zeit, angeführt.

¹²⁶⁰ Beleg ist ein Zitat aus Tsubouchi Shōyōs Roman *Tōsei shosei katagi* 当世書生気質 („Profile zeitgenössischer Studenten“, 1885-86). Sensible Intellektuelle Mitte / Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts waren der Meinung, daß es kein japanisches Äquivalent für den englischen Ausdruck „love“ gebe. „*Koi*“ 恋 erschien ihnen zu sinnlich. So verwendeten sie das Fremdwort „rabu“. Vgl. auch: Schamoni, Wolfgang. *Kitamura Tōkoku. Die frühen Jahre. Von der „Politik“ zur „Literatur“*. Wiesbaden. Harrassowitz, 1983. Zur Übersetzung von „Liebe“ ins Japanische vgl. auch Yanabu, Akira. *Modernisierung der Sprache. Eine kulturhistorische Studie über westliche Begriffe im japanischen Wortschatz*. Übers. von Florian Coulmas. München: Iudicium, 1991, S. 74-84.

(„Ich schrieb sie [= die Karte] zu Ende und warf sie in den Briefkasten. Dann ging ich gleich zum *Teikoku gekijō* und reservierte die Loge für den nächsten Tag.“)

In *Wakaki hi* wird anstelle von „*bokkusu*“ das japanische Wort „*seki*“ 席 („Platz“) verwendet. Der vordere Teil des Satzes wurde so umformuliert, daß das Fremdwort „*posuto*“ ポスト („Briefkasten“) nicht mehr erscheint (*WH*, S. 218).

„*Bokkusu*“ im Sinne von „Loge [im Theater]“ ist bei Arakawa Sōbei (*GRJ*) bereits für das Jahr 1886 belegt.

Konsanpushon コンサンプション

Ein Sonderfall unter den Fremdwörtern ist der Ausdruck „*konsanpushon*“, der ebenfalls aus dem Englischen übernommen wurde:

„[...] *kyūsei no konsanpushon ga detan desu yo.*“ (*Kui*, S. 178)¹²⁶¹
(„[...] bekam sie eine akute Lungentuberkulose.“)

In *Wakaki hi* finden sich an dieser Stelle die chinesischen Schriftzeichen (Kanji) für „*haikēkaku*“ 肺結核 („Lungentuberkulose“), neben die jedoch die Katakana-Silbenschriftzeichen für „*konsanpushon*“ gesetzt werden (*WH*, S. 6). Das Wort ließ sich lediglich bei Arakawa Sōbei (*GRJ*) nachweisen, wo es erstmals für das Jahr 1884 belegt ist. Die Tatsache, daß es in den übrigen Wörterbüchern nicht aufgeführt wird, könnte ein Hinweis darauf sein, daß es nicht sehr gebräuchlich war.

In *Wakaki hi* wird das Wort „*konsanpushon*“ Sugino in den Mund gelegt. Es dient dazu, die affektierte Sprechweise des jungen Mannes zu kennzeichnen.

Auch abgesehen von „*konsanpushon*“ wurden in *Wakaki hi* einige wenige Fremdwörter beibehalten, doch handelt es sich hierbei zumeist um Wörter, deren Herkunft nicht eindeutig ist, oder um solche, die ursprünglich nicht aus dem Englischen stammen, z.B.:

inki インキ („Tinte“; *Kui*, S. 251; *WH*, S. 221). Das Wort gelangte aus dem Niederländischen in das Japanische (vgl. *NKD*).

¹²⁶¹ S. auch *Kui*, S. 259.

nikkeru ニッケル (in der Bedeutung „silberweiß glänzendes Metall“; *Kui*, S. 251; *WH*, S. 221). Das Wort stammt ursprünglich aus dem Deutschen (dt. „Nickel“), gelangte aber über das Englische ins Japanische (vgl. *GG*, S. 405).¹²⁶²

Die oben aufgezeigten Unterschiede in der Verwendung englischer Fremdwörter lassen keinen Rückschluß auf etwaige veränderte Intentionen des Autors zu. Sie spiegeln lediglich die Reglementierung des Sprachgebrauchs zur Kriegszeit, d.h. die Sprachpolitik der Regierung, wider und zeugen somit von der Anpassung des Autors an äußere Sachzwänge.

IV.3.2.8.3 Inhaltliche Unterschiede

Während die formalen und sprachlichen Unterschiede zwischen der Urfassung und der Version von 1943 eher geringfügig sind, lassen sich im inhaltlichen Bereich größere Veränderungen feststellen. Untersucht werden sollen im folgenden die bei der Charakterisierung der Personen vorgenommenen Modifikationen, die Handlungsentwicklung¹²⁶³ sowie Thema und Motive in beiden Versionen der Erzählung, wobei vor allem auf Streichungen und Hinzufügungen einzelner Textpassagen bei der Überarbeitung zu achten sein wird.

(a) Figuren

Was die in *Kui* und *Wakaki hi* auftretenden Charaktere betrifft, so ist festzustellen, daß die Figurenkonstellation in beiden Versionen der Erzählung weitgehend gleich geblieben ist. Die wenigen Unterschiede betreffen sekundäre Charaktere, die zwar im Dialog oder in den narrativen Textpassagen erwähnt werden, jedoch selber nicht handelnd in Erscheinung treten.

Die einzige Figur aus *Kui*, die in der überarbeiteten Fassung nicht mehr genannt wird, ist O-, der Rektor der Universität W.¹²⁶⁴ O- steht für den Politiker und Begründer der Uni-

¹²⁶² Einige Fremdwörter kommen auch in der Fassung von 1943 neu hinzu, allerdings keine englischen. Neu ist z. B. „*ranpu*“ („Lampe“) aus dem Niederländischen und „*pōzu*“ („Pose“) aus dem Französischen.

¹²⁶³ Die Untersuchung der Handlungsentwicklung erfolgt im Zusammenhang mit der Darstellung des Motivs der Armut (s.u., Abschnitt (b), „Thema und Motive“).

¹²⁶⁴ Vgl. *Kui*, Kap. 9, S. 220.

versität Waseda Ōkuma Shigenobu 大熊重信 (1838-1922). In *Kui* wird er vom Erzähler nur einmal kurz im Zusammenhang mit der Beschreibung der Figur N erwähnt (N ist das Pendant zu Professor Nagata aus *Wakaki hi*). Der Leser erfährt über O- lediglich, daß der Erzähler ihn für einen „großsprecherischen alten Herrn“ hält und als unsympathisch empfindet. Für die Entwicklung der Handlung von *Kui* spielt O- keine Rolle. Er wird lediglich als eine berühmte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens eingeführt, dessen Sprech- und Verhaltensweise von dem weniger bedeutenden N sowie dem noch unbedeutenderen Sugino nachgeahmt wird.

Unter den in *Wakaki hi* neu hinzugekommenen Personen ist vor allem Dr. T (Tsubouchi Shōyō) von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität W zu erwähnen, der nach einer Auseinandersetzung mit dem (ebenfalls in *Wakaki hi* neu eingeführten) Professor S (Shimamura Hōgetsu) seine Anhänger unter den Studenten verliert. Die Einführung dieser Figur ist insofern von Bedeutung, als daran das Motiv des „Nicht-mit-dem-Strom-Schwimmens“ geknüpft ist.¹²⁶⁵

Zu den Personen, die in *Kui* nicht vorkommen, gehören ferner T und S, Doktoren der Fakultät für Staats- und Wirtschaftswissenschaften¹²⁶⁶, der Reporter M von der Zeitung *Y-shinbun*¹²⁶⁷ sowie die Schauspieler Kamiya Sōjin und Iba Takashi¹²⁶⁸. Neu eingeführt wird in *Wakaki hi* auch der *Ken'yūsha*-Autor Kawakami Bizan.¹²⁶⁹ Bei diesen Figuren handelt es sich um kaum fiktionalisierte, real existierende Personen aus dem japanischen Kultur- und Geistesleben der späten Meiji- und frühen Taishō-Zeit, die allerdings alle nur erwähnt werden und nicht selber handelnd auftreten.¹²⁷⁰

Hält man sich vor Augen, welche Funktion die in *Wakaki hi* neu hinzugekommenen Personen im Gesamtgefüge der Erzählung spielen, so muß man die Änderungen im Bereich

¹²⁶⁵ S.o., Kap. IV.3.2.7.

¹²⁶⁶ *WH*, Kap. 8, S. 126.

¹²⁶⁷ *WH*, Kap. 9, S. 163.

¹²⁶⁸ *WH*, Kap. 13, S. 234.

¹²⁶⁹ *WH*, Kap. 4.

¹²⁷⁰ Wer das reale Vorbild für T, S und M darstellte, konnte nicht ermittelt werden. Zu Kamiya Sōin und Iba Takashi s.o., Kap. IV.3.2.6., Abschnitt (I) dieser Studie.

der Figurenkonstellation wohl als geringfügig bezeichnen. Auffallend ist, daß für die auftretenden Personen in der Version von 1943 zum Teil andere Bezeichnungen verwendet werden als in der Urfassung. In *Kui* erscheinen wesentlich weniger Personen mit ihrem vollen Namen als in *Wakaki hi*. Anstelle der Eigennamen werden Abkürzungen verwendet, die zu- meist aus den Anfangsbuchstaben des tatsächlichen Namens gebildet sind. Mit vollem Namen erscheinen in der Urfassung lediglich Kojima Tsuneo, Sugino Mitsuzō, Chizuko und Shigeji. Die Eltern dieser drei Figuren erscheinen in beiden Fassungen der Erzählung als „Suginos Mutter“, „Suginos Vater“, „mein Vater“ und „meine Mutter“. ¹²⁷¹ Alle übrigen Personen werden in *Kui* mit ihren Initialen bezeichnet.

Im folgenden wird eine tabellarische Übersicht über die in *Kui* und *Wakaki hi* erscheinenden Eigennamen gegeben. In der ersten Spalte (links) erscheint die Bezeichnung, die in *Kui* verwendet wird, in der mittleren die, welche in *Wakaki hi* erscheint; in der dritten Spalte (rechts) folgt der tatsächliche Name. ¹²⁷²

<i>Kui</i>	<i>Wakaki hi</i>	Tatsächlicher Name
C	Yanagawa	(unbekannt)
F-kun (Schauspieler)	F	(unbekannt)
I-shi (vom Verlag H)	I-shi	Iwaya Sazanami (vom Verlag Hakubunkan)
K.K. (-shi)	Kiyomi Kanzan	Kayahara Kazan
K-kun (Dramatiker)	K	Kawamura Karyō
M-	Matsukawa (-kun / -san)	(unbekannt)
M.K.-kyōju	Kaneda kyōju	(unbekannt)
N (-san)	Nagata (-san)	
N-kyōju	Nagata kyōju	Nagai Ryūtarō
O-	- - -	Ōkuma Shigenobu

¹²⁷¹ Auch Suginos Freundin bleibt namenlos.

¹²⁷² Die Darstellung orientiert sich an dem in Sakamoto Ikuo. „*Wakai hi no seiritsu*“, S. 54-55 angeführten Schema, ergänzt dieses jedoch insofern, als hier alle in *Kui* vorkommenden Kürzel aufgelistet werden.

S.F-kun	Funabashi	Funaki Shigeo
S-hakase	Shioda hakase	(unbekannt)
S no obasan	S obasan	(unbekannt)
S-shi	Kurokawa Kurokawa Kōu Kurokawa shachō (in allen Ausgaben von <i>Wakaki hi</i> ab 1949 außerdem: Kurokawa Chōroku)	Kuroiwa Ruikō Kuroiwa Shūroku
Y.S (Schauspielerin)	Y.S	Sakai Yoneko

Nicht nur Personennamen, auch andere Eigennamen erscheinen in abgekürzter Form:

<i>Kui</i>	<i>Wakaki hi</i>	Tatsächlicher Name
A-chūgaku	A chūgaku	Azabu chūgaku
D-gekijō	D gekijō	Doyō gekijō
H-sha	H sha	Hakubunkan
K-shinbun	Y shinbun	Yorozu chōhō
M-daigaku	M daigaku	(unbekannt)
W-daigaku	W daigaku	Waseda daigaku
zasshi W	W bungaku	Waseda bungaku

Während die Änderungen im Bereich der Figurenkonstellation kaum ins Gewicht fallen, lassen sich in bezug auf die Charakterisierung der Personen erhebliche Unterschiede feststellen. Was die Beschreibung Suginos anbelangt, so sind in *Wakaki hi* an mehreren Stellen Spuren der Überarbeitung zu erkennen.

Bereits in der Rahmenhandlung wird deutlich, daß die Charakterisierung in *Kui* etwas anders nuanciert ist. Im Rahmengeschehen von *Wakaki hi* wird vor allem das Unnatürliche und Wichtigtuersche an Suginos Haltung hervorgehoben, das durch einen Vergleich mit

dem Verhalten junger Ärzte, die nach Anerkennung streben, noch unterstrichen wird.¹²⁷³ In *Kui* hingegen wird betont, daß Suginos Verhalten haargenau dem Auftreten eines gewissen „neuen Typus“ (*shin-taipu* 新タイプ) des jungen Mannes entspricht, „der in letzter Zeit überall zu sehen ist.“¹²⁷⁴ Auch Suginos künstliches Lachen wird in *Kui* als Nachahmung des Lachens jener jungen Menschen „neuen Typs“ identifiziert¹²⁷⁵, so daß in der Erstfassung der Erzählung die Betonung eher darauf liegt, daß Sugino jemand ist, der mit dem Strom schwimmt und bewußt nachahmt, was gerade in Mode ist. Der Zweck dabei ist jedoch derselbe, den auch die gleichnamige Figur aus *Wakaki hi* mit ihrem wichtigtuerschen Auftreten verfolgt: Eindruck auf andere zu machen.

Noch an zwei weiteren Stellen unterscheidet sich die in der Rahmenhandlung gegebene Charakterisierung Suginos. Neu hinzugekommen ist in *Wakaki hi* die Szene, in der Sugino dem Freund seine überdimensional große Visitenkarte überreicht.¹²⁷⁶ Sie dient zum einen dazu, Suginos Hang zu Prahlerei und Wichtigtuerei zu unterstreichen; zum anderen macht sie deutlich, daß Sugino die in seiner Studienzeit stolz verkündeten, großen beruflichen Ziele (Eintritt in die politische Redaktion der angesehenen Zeitung *Y-shinbun* und Politikerkarriere) nicht erreicht hat. Neu ist in *Wakaki hi* auch die Bemerkung des Erzählers, daß in Suginos Stimme „leichte Ironie mitzuschwingen [schien]“, als er sich dafür entschuldigte, daß er Kojima nicht vom Tod seiner Schwester benachrichtigt hatte¹²⁷⁷, was als Hinweis auf die arrogante und ablehnende Haltung gedeutet werden kann, welche Sugino seinem ehemaligen Schulfreund gegenüber einnimmt. Beide in der späteren Fassung neu hinzugefügten Stellen tragen demnach dazu bei, das Bild, das von Sugino gezeichnet wird, in den Augen des Lesers negativer erscheinen zu lassen.

¹²⁷³ Dieser Vergleich ist in *Kui* nicht enthalten.

¹²⁷⁴ *Kui*, Vorspann, S. 176.

¹²⁷⁵ *Kui*, Vorspann, S. 177. In *Wakaki hi* fehlt der Hinweis auf den „neuen Typus“ des jungen Menschen, der eine deiktische Referenz auf die aktuelle, außertextliche Realität in Japan um 1919 darstellt, verständlicherweise völlig.

¹²⁷⁶ *WH*, Prolog, S. 7.

¹²⁷⁷ *WH*, Prolog, S. 4.

Die gleiche Tendenz zeigt sich auch in der Personencharakterisierung der Binnenhandlung. So wurde zum Beispiel in *Wakaki hi* in jener Szene des achten Kapitels, in der sich Sugino vor seinen Gästen mit seinen Leistungen auf der Rednertribüne brüstet, ein Absatz neu eingefügt, der Suginos Prahlucht und Selbstgefälligkeit noch unterstreicht:

„Während er über diese Dinge sprach, redete er sich in immer größere Begeisterung hinein und begann, einen Abschnitt aus seiner Rede, für die er so großen Beifall erhalten hatte, wild gestikulierend vor uns aufzusagen, wobei er Kommentare einstreute wie: ‚Als ich das sagte, brach tosender Beifall aus.‘¹²⁷⁸

Ebenfalls mit der Intention der Hervorhebung von Suginos Selbstgefälligkeit und Eitelkeit wurde im zehnten Kapitel von *Wakaki hi* ein Absatz hinzugefügt, in dem Sugino mit dem Lob prahlt, das er an der Universität erntet:

„Ich fragte mich, wie weit er mit seinem ohne jegliche Zurückhaltung vorgetragenen Eigenlob noch gehen wollte. Wollte man ihm Glauben schenken, so lobten ihn nicht nur Herr Nagata und Herr Dr. Shioda, sondern alle Dozenten der Universität als einen ‚ungewöhnlich begabten Menschen‘.

‚Herr Nagata hat mich gebeten, als sein Nachfolger an meiner Alma mater bleiben, wenn ich meinen Abschluß gemacht habe. Aber ich habe keine Lust, als Hochschuldozent zu versauern. Deshalb habe ich eine ausweichende Antwort gegeben. Ha ha ha ha ha!‘¹²⁷⁹

In *Kui* findet sich an dieser Stelle lediglich der Satz:

„Auch nur zuhören zu müssen, wie Sugino ohne jede Zurückhaltung über sich selbst erzählte, war für mich immer eine Qual.“¹²⁸⁰

In *Wakaki hi* wird nicht nur Suginos Hang zur Prahlerei stärker betont als in der Urfassung, sondern es werden auch Abschnitte neu hinzugefügt, die deutlich machen, wie wenig hinter seinen großen Worten tatsächlich steckt. In Kapitel 4, in welchem geschildert wird, wie Sugino morgens auf dem Weg zur Universität in der Straßenbahn seine neuerworbenen

¹²⁷⁸ *WH*, Kap. 8, S. 137.

¹²⁷⁹ *WH*, Kap. 10, S. 173-174.

¹²⁸⁰ *Kui*, Kap. 11, S. 237.

Kenntnisse zur Schau stellt, kommt in *Wakaki hi* ein Absatz neu hinzu, der Suginos Wissen als Halbwissen entlarvt:

„Doch hörte man ihm ein bißchen länger zu, so erkannte man gleich, was es mit seinem Wissen wirklich auf sich hatte. Wollte man ihm Glauben schenken, so waren Ibsen und Shakespeare Zeitgenossen und sogar Freunde.“¹²⁸¹

Kurz vor diesem Abschnitt findet sich in *Wakaki hi* ein weiterer Paragraph, der in *Kui* nicht enthalten ist (im folgenden Zitat ist der in der Fassung von 1943 neu hinzugekommene Teil unterstrichen):

„Wenn er einen durch diese Brille hindurch anblickte, wirkte er merkwürdig altklug.– Auf jemanden, der ihn nicht kannte, mochte er den Eindruck eines überaus begabten jungen Mannes machen, so gesammelt wirkte sein Gesichtsausdruck. [...]“¹²⁸²

Durch die Hinzufügung dieses Abschnitts kurz vor der Stelle, an der die Oberflächlichkeit von Suginos Wissen offengelegt wird, soll gezeigt werden, welcher großer Unterschied bei Sugino zwischen „Sein“ und „Schein“ – d.h. zwischen seiner Art, sich darzustellen und dem, was er tatsächlich ist – besteht.

Auffällig ist weiterhin, daß der Erzähler und Protagonist in *Kui* seinem Gegenspieler trotz seiner Abneigung größeres Verständnis entgegenbringt als in der späteren Fassung der Erzählung. Während er Sugino in *Kui* wegen seines körperlichen Makels aufrichtig bedauert, bringt er ihm in *Wakaki hi* nur bedingt Mitleid entgegen. Hier wird die Aussage, daß Sugino zu bedauern sei, durch den Hinweis auf dessen unangenehme Eigenschaften und Verhaltensweisen stark relativiert. Dies sei zunächst anhand eines Vergleichs jener Szene aus Kapitel 4 von *Kui* und *Wakaki hi* gezeigt, in der geschildert wird, wie Sugino und Kojima, die sich beide an der Universität W eingeschrieben haben, morgens gemeinsam mit der Bahn zum Unterricht fahren. In *Kui* heißt es an dieser Stelle:

¹²⁸¹ *WH*, Kap. 4, S. 69.

¹²⁸² *WH*, Kap. 4, S. 68.

„In der Straßenbahn tat Sugino oft so, als sei er völlig in die Lektüre seines Lehrbuchs vertieft. Wenn ich das sah, hatte ich das Gefühl, daß er aufgrund seines körperlichen Mangels auf jenes heitere morgendliche Vergnügen verzichtete, das wir anderen offen genießen konnten, und er tat mir deswegen leid.“¹²⁸³

Anders als in der frühen Fassung bringt Kojima seinem Freund in *Wakaki hi* kein uneingeschränktes Mitleid entgegen; Suginos Hang zur Prahlerei und sein Bestreben, auf andere Eindruck zu machen, werden stärker betont als in *Kui*:

„In der Straßenbahn tat Sugino immer so, als sei er völlig in die Lektüre seines Lehrbuchs vertieft. Vielleicht verzichtete er auf jenes morgendliche Vergnügen, das wir anderen so genossen, aufgrund seines körperlichen Mangels (und ich bedauerte ihn deswegen). Doch fand ich es unerträglich, wie er bisweilen, die vor ihm sitzenden Studentinnen aus dem Augenwinkel anblickend, in aufgesetztem Tone sagte: ‚Du, hör mal, was Seligman hier sagt.‘“¹²⁸⁴

Eine ähnliche Akzentverschiebung läßt sich auch im Zusammenhang mit der Beschreibung von Suginos Mißbildung und seiner Reaktion darauf im ersten Kapitel der Erzählung feststellen. In *Kui* heißt es an dieser Stelle:

„[...] er nahm sich jene häßliche Mißbildung zu Herzen und bemühte sich, sie zu verbergen. [...] Schon seit meiner Kindheit fühlte ich mich davon peinlich berührt, und es weckte in mir irgendwie ein dumpfes Unbehagen. Doch wenn ich es mir recht überlegte, so tat er mir auch leid.“¹²⁸⁵

In *Wakaki hi* hingegen wird nicht so sehr unterstrichen, daß Sugino unter seiner Mißbildung leide und deshalb zu bedauern sei, sondern die Betonung liegt auf seiner unangenehmen Art und seinem angeberischen Verhalten, die es Kojima nahezu unmöglich machen, überhaupt noch Mitleid zu empfinden:

„Schon seit meiner Kindheit fühlte ich mich davon peinlich berührt, und es weckte in mir irgendwie ein dumpfes Gefühl des Mitleids. Doch bisweilen zeigte sich seine

¹²⁸³ *Kui*, Kap. 4, S. 198.

¹²⁸⁴ *WH*, Kap. 4, S. 67.

¹²⁸⁵ *Kui*, Kap. 1, S. 180.

Empfindlichkeit auf eine Weise, die es mir unmöglich machte, ihm Mitleid entgegenzubringen; statt dessen konnte ich nicht anders, als Unbehagen zu empfinden.“¹²⁸⁶

Die betont negative Charakterisierung Suginos in *Wakaki hi* geht einher mit einer Abschwächung der Kritik am Protagonisten. Während Kojima in *Kui* das eigene Denken und Verhalten immer wieder selbstkritisch reflektiert, stellt er es in *Wakaki hi* seltener und weniger stark in Frage. Stellen, in denen auf problematische Aspekte in Kojimas Charakter hingewiesen wird, wurden in der überarbeiteten Fassung von 1943 meist gestrichen oder umformuliert. Dies sei im folgenden anhand ausgewählter Zitate verdeutlicht.

Im ersten ausgewählten Textabschnitt bringt der Protagonist sein Unbehagen über Suginos Prahlerei zum Ausdruck:

„Wenn ich es mir heute überlege, so war, glaube ich, mein Verhalten ihm [Sugino] gegenüber damals ziemlich rücksichtslos. Doch wie rücksichtslos ich mich ihm gegenüber auch zeigte, er gab jedes Mal, wenn wir uns sahen, triumphierend solche Dinge zum besten.“¹²⁸⁷

In der Fassung von 1943 verwendet Kojima in bezug auf sich selbst weitaus weniger scharfe Worte:

„Wenn ich Sugino so reden hörte, spürte ich immer stärker als nötig das Bedürfnis, ihm ins Wort zu fallen.“¹²⁸⁸

Auch in der folgenden Szene wird deutlich, daß Kojimas Charakter in *Kui* weniger positiv geschildert wird als in *Wakaki hi*:

„Weil ich neu in der Schule war, war ich ein wenig verschüchtert. Es war mir sehr unangenehm angesprochen zu werden, da ich mich merkwürdig unsicher fühlte und das Gefühl hatte, man mache sich über mich lustig.“¹²⁸⁹

¹²⁸⁶ *WH*, Kap. 1, S. 13-14.

¹²⁸⁷ *Kui*, Kap. 4, S. 199.

¹²⁸⁸ *WH*, Kap. 4, S. 70.

¹²⁸⁹ *Kui*, Kap. 1, S. 179.

In *Wakaki hi* lautet die entsprechende Stelle:

„Weil ich neu in der Schule war, fühlte ich mich ihm gegenüber gewissermaßen in einer schwächeren Position. Deshalb war mir seine rücksichtslose Art zu fragen, die mir das Gefühl vermittelte, er sehe auf mich herab, ein wenig unangenehm.“¹²⁹⁰

In *Kui* erscheint Kojima nahezu als übertrieben empfindliches Kind. Er fühlt sich als „Neuling“ so verschüchtert und unsicher, daß es ihm unangenehm ist, überhaupt angesprochen zu werden. In *Wakaki hi* hingegen wird Kojimas Unsicherheit weniger stark hervorgehoben. Als problematisch erscheint hier vielmehr Suginos „rücksichtslose Art zu fragen“.

Eine deutliche Akzentverschiebung zugunsten Kojimas und zuungunsten Suginos zeigt sich auch zu Beginn des zehnten Kapitels¹²⁹¹, als Kojima über das Verhältnis zwischen ihnen reflektiert. Vgl.:

„Er [=Sugino] hatte schöne, klare Augen. [...] Wenn er in steifem, förmlichem Ton sprach, neigte ich in meiner Empfindlichkeit gleich dazu, dies auf seine ironische Haltung zurückzuführen. Wenn ich daraufhin das Unbehagen, das mir dies bereitete, offen zeigte und mich in Schweigen hüllte, blickte er mich mit seinen schönen, klaren Augen die ganze Zeit über ruhig an.“¹²⁹²

In *Wakaki hi* lautet die entsprechende Stelle:

„Da er schöne, klare Augen hatte, hatte es bisweilen [...] den Anschein, als meine er es ehrlich. Doch jene steife und übertrieben höfliche Sprechweise war bei ihm Ausdruck von Ironie. Er machte sich darüber lustig, daß ich immer nur zu Besuch kam, wenn er nicht zu Hause war.“¹²⁹³

Während in *Kui* die Möglichkeit zumindest angedeutet wird, daß Kojima dem Freund mit seiner Interpretation unrecht tut und das Problem eher bei seiner eigenen Empfindlichkeit zu suchen ist, wird in *Wakaki hi* die formelle und übertrieben höfliche Sprechweise Suginos

¹²⁹⁰ *WH*, Kap. 1, S. 11.

¹²⁹¹ In *Kui* ist es das elfte Kapitel.

¹²⁹² *Kui*, Kap. 11, S. 236.

¹²⁹³ *WH*, Kap. 10, S. 171-172.

eindeutig als ein Zeichen für ironisch-spöttisches Verhalten und für ein zur Schau gestelltes Überlegenheitsgefühl gewertet.

Neben Kojimas stärkerer Neigung zu Selbstkritik läßt sich in der Urfassung auch eine ausgeprägte Tendenz zur psychologischen Selbstanalyse feststellen, wobei oftmals Schwachpunkte des eigenen Charakters oder Verhaltens offengelegt werden. So konstatiert Kojima in Kapitel 9 von *Kui*, nachdem er Matsukawa und Sugino im Gespräch grob angefahren hat:

„Heute würde ich anderen gegenüber nicht mehr ohne weiteres eine solche Haltung einnehmen; doch damals konnte ich mich nicht beherrschen, sobald mir irgendetwas gegen den Strich ging. So konnte ich nicht anders, als meine Gefühle auf diese Weise zu zeigen.“¹²⁹⁴

Diese Passage wurde in der überarbeiteten Fassung völlig verändert. Zwar findet sich in *Wakaki hi* an dieser Stelle zunächst ebenfalls eine selbstkritische Bemerkung, doch verlagert sich der Schwerpunkt gleich darauf auf die „im Raum herrschende Atmosphäre“, also auf einen Faktor, der außerhalb des Protagonisten liegt:

„Ich wußte wohl daß meine Redeweise grob und unvernünftig war, aber allmählich wußte ich mir nicht mehr anders zu helfen als durch eine solche Redeweise.– Das Schlimmste war, daß ich mich an die Atmosphäre im Raum von Anfang an nicht hatte gewöhnen können. Wenn ich mich damit hätte anfreunden können, hätten mir sowohl Suginos Prahlereien, die für junge Männer mit politischen Ambitionen typisch waren, als auch Matsukawas für junge Männer mit philosophischen Ambitionen typische Art, über Dinge zu reden, die mit der eigenen Lebenswirklichkeit nichts zu tun hatten, gewiß nicht das geringste ausgemacht. Aber ich konnte mich von Anfang an nicht damit anfreunden.“¹²⁹⁵

Aufschlußreich für das Verständnis von Kojimas Charakter ist auch der folgende Absatz aus *Kui*, in welchem der Protagonist seine Denkweise psychologisch analysiert. Diese Stelle wurde in die Fassung von 1943 nur in gekürzter Form übernommen.¹²⁹⁶

¹²⁹⁴ *Kui*, Kap. 9, S. 222.

¹²⁹⁵ *WH*, Kap. 8, S. 135.

¹²⁹⁶ Vgl. *WH*, Kap. 12, S. 205-206.

[Kojima denkt darüber nach, ob er Chizuko heiraten soll und kommt zu dem Schluß, daß er ihr ein Leben in Armut und Not nicht zumuten dürfe]:

„Zwar zeugte dies in gewisser Weise von der Schwäche meiner Gefühle, doch andererseits zeugte es auch von meinem Eigensinn. Denn mein Bemühen, meine Gefühle für Chizuko, die immer deutlichere Gestalt annahm, mit solchen vernunftgeleiteten Überlegungen zu unterdrücken, bedeutete nichts weiter, als daß ich alles tat, um mich selber zu quälen. Dieser Kampf zwischen den Gefühlen und der Vernunft machte mich ziemlich unsicher und brachte mich durcheinander. Hieraus wiederum entstand meine Feigheit.“¹²⁹⁷

So entsteht der Eindruck, daß in *Kui*, anders als in der späteren Fassung, die umfassende Darstellung von Kojimas Charakter eine wichtige Intention des Erzählers ist. Dem Leser soll verdeutlicht werden, welche Denk- und Reaktionsweisen für Kojima typisch sind¹²⁹⁸. Dies erklärt auch die Tatsache, daß die Ausführungen zu Kojimas Wesensart in *Kui* oftmals verallgemeinernder Art sind. Als Beispiel sei im folgenden jene Szene des zehnten Kapitels von *Kui* angeführt, in welcher Kojima nach seinem dritten Besuch im Hause der Suginos abends seinen Vater aufsucht, um mit ihm über seine Gefühle zu sprechen. Als er dem Vater gegenüber sitzt, hat er auf einmal den Eindruck, daß es noch zu früh sei, um alles zu erzählen. So befindet er sich in einem inneren Zwiespalt. Schließlich entscheidet er sich, die Sprache doch auf Chizuko zu bringen:

„[...] ‚Suginos Schwester ist zu einem überaus sanften, hübschen Mädchen herangewachsen‘, sagte ich klar und deutlich und blickte dabei meinem Vater gerade in die Augen.“¹²⁹⁹

Anders als in *Wakaki hi* kommentiert Kojima in *Kui* an dieser Stelle sein Verhalten:

„Ich verstand selbst nicht so recht, weshalb ich meinem Vater, als ich dies sagte, gerade in die Augen sah. Als ich später darüber nachdachte, begriff ich, daß es unpassend gewesen wäre, wenn ich in dem Moment, als ich die Worte ‚Suginos Schwester‘ aussprach, mein inneres Schwanken verraten hätte. Dies versuchte ich instinktiv zu verhindern. Deshalb blickte ich absichtlich gerade in die Augen meines Vaters und

¹²⁹⁷ *Kui*, Kap. 13, S. 247.

¹²⁹⁸ Hierauf deutet auch die Titelgebung hin: „*Kui*“ („Reue“).

¹²⁹⁹ *Kui*, Kap. 10, S. 232.

versuchte, mir von vornherein jede Möglichkeit zu nehmen, doch noch einen Rückzieher zu machen.– Es kam oft vor, daß ich aus irgendeinem Anlaß so reagierte.¹³⁰⁰

Dieser Absatz, der eine typische Verhaltensweise des Protagonisten illustrieren soll, wurde in *Wakaki hi* gestrichen.

Im Zusammenhang mit Kojimas Tendenz zur Selbstkritik und psychologischen Selbstanalyse ist schließlich auch die Tatsache zu sehen, daß er sich in *Kui*, als er sich sein Verhalten Chizuko gegenüber noch einmal durch den Kopf gehen läßt, ausdrücklich mit Rudin, der Hauptfigur aus Turgenyevs gleichnamigem Roman, vergleicht, was eine Selbstkritik impliziert, während er in *Wakaki hi* lediglich im Gespräch mit Chizuko verwundert feststellt, daß er beginnt, Rudin in Schutz zu nehmen.¹³⁰¹ In *Kui* heißt es im dreizehnten Kapitel nach Kojimas Trennung von dem Mädchen:

„Während ich weiterging, befahl mich eine merkwürdige Schwermut. Ich fragte mich, ob ich nicht vielleicht eine ähnliche Krankheit hatte wie Rudin. Ich hatte das Gefühl, daß die Vorahnung einer schweren Bürde mein Herz bedrückte.“¹³⁰²

Diese Passage wurde in *Wakaki hi* gestrichen.

Was die Charakterisierung Chizukos betrifft, so lassen sich bei einem Vergleich beider Versionen der Erzählung keine nennenswerten Unterschiede feststellen. Auffallend ist lediglich, daß die Beschreibung in *Wakaki hi* an einigen Stellen ausführlicher ist als in *Kui*, wodurch die Vorzüge des Mädchens etwas stärker betont werden. Dies läßt sich beispielsweise in jener Szene des 4. Kapitels feststellen, in welcher Kojima, der gerade in die Universität W aufgenommen worden ist, Chizuko nach mehreren Jahren erstmals wieder begegnet. In *Kui* wie in *Wakaki hi* heißt es, daß Chizuko einen überaus vornehmen Eindruck mache und wie

¹³⁰⁰ Ebenda.

¹³⁰¹ *WH*, Kap. 12, S. 207.

¹³⁰² *Kui*, Kap. 13, S. 258.

eine Tochter aus gutem Hause wirke, die ohne jegliche Mühsal aufgewachsen sei.¹³⁰³ Während die Beschreibung in *Kui* in erster Linie auf Chizukos äußeres Erscheinungsbild bezogen ist (so wird auch ihre Vornehmheit, anders als in *Wakaki hi*, mit einem Hinweis auf ihre Kleidung verbunden), ist die Darstellung in *Wakaki hi* so angelegt, daß dem Leser bestimmte Aspekte ihres Charakters – so etwa ihre Unschuld und Arglosigkeit, ihre Gelassenheit und klare Heiterkeit – sofort verständlich werden (im folgenden Zitat sind alle Textpassagen, die in *Wakaki hi* neu hinzugefügt wurden, unterstrichen):

„Ihr gelassenes Auftreten verlieh ihr eine gewisse Vornehmheit, wie sie einer rundum behütet aufgewachsenen Tochter aus gutem Hause eigen ist.– Schon als kleines Kind schien sie völlig unberührt von der in ihrer Familie herrschenden düsteren Stimmung und von wundersamer Heiterkeit erfüllt zu sein. Sie war groß geworden, ohne daß sich daran etwas geändert hätte, und man hatte den Eindruck, als habe sie begonnen, sich wie eine reine Blüte zu entfalten.“¹³⁰⁴

Auch die Darstellung ihres Verhältnisses zu Kojima ist im wesentlichen gleich geblieben. Allerdings wird die Sympathie, die beide füreinander empfinden, in *Wakaki hi* deutlicher herausgestellt als in der Urfassung. So ergreift Kojima zum Beispiel – anders als in *Kui* – in jener Szene des 6. Kapitels, in der er Frau Sugino und ihrer Tochter nach mehreren Jahren erstmals wieder begegnet, sofort die Gelegenheit, Chizuko direkt anzusprechen und sich mit ihr zu unterhalten.¹³⁰⁵ Chizuko wiederum erinnert sich in *Wakaki hi* an die kurze Begegnung mit Kojima beim Frühjahrssportfest des vorangegangenen Jahres, was als Hinweis darauf gewertet werden kann, daß sie Kojima besondere Aufmerksamkeit zollt. Auch in Kapitel 7, wo der Protagonist erfährt, daß der wohlhabende Matsukawa um Chizukos Hand angehalten hat, wird in *Wakaki hi* ein Satz hinzugefügt, der Kojimas Interesse an dem Mädchen deutlich werden läßt:

¹³⁰³ *Kui*, Kap. 4, S. 197; *WH*, Kap. 4, S. 63-64.

¹³⁰⁴ *WH*, Kap. 4, S. 63-63.

¹³⁰⁵ *WH*, Kap. 6, S. 89-90; vgl. hingegen *Kui*, Kap. 6, S. 202.

„Außerdem hatte ich, ehrlich gesagt, keinen Grund, mich darüber zu freuen, daß schon so früh Freier für Chizuko auftauchten.“¹³⁰⁶

Die Funktion, Kojimas Zuneigung zu Chizuko zu unterstreichen, kommt auch den in Kapitel 9 von *Wakaki hi* vorgenommenen Änderungen zu. Anders als in *Kui* gibt Kojima in der Fassung von 1943 deutlich zu verstehen, daß das Mädchen ihm gefällt (im folgenden Zitat ist der in *Wakaki hi* neu hinzugefügte Teil unterstrichen):

„’Aber.....’ Chizuko senkte den Blick. Sie lächelte verlegen und wand sich kokett. Es war das erste Mal, daß sie solch eine Geste machte. Ich fand ihre kokette Bewegung schön.“¹³⁰⁷

Auch Kojimas innere Bewegung wird in *Wakaki hi* deutlicher hervorgehoben. In *Kui* bemerkt er bei seinem dritten Besuch im Hause der Suginos, bei welchem er Chizuko sehr viel näher kommt:

„Ich kann nicht leugnen, daß ich an jenem Tag ein wenig aufgeregt war.“¹³⁰⁸

In *Wakaki hi* heißt es hingegen:

„Ich kann nicht leugnen, daß ich an jenem Tag die ganze Zeit über so aufgeregt war, daß mein Herz heftig klopfte.“¹³⁰⁹

Bei der Charakterisierung von Suginos Vater lassen sich deutliche Unterschiede zwischen beiden Versionen feststellen. In *Wakaki hi* werden vor allem seine Höflichkeit und Freundlichkeit stärker hervorgehoben als in *Kui*. In der Erstfassung heißt es:

„’Willkommen. Es ist sehr liebenswürdig von euch, daß Mitsuzō euch immer besuchen darf’, sagte er höflich; er verneigte sich leicht, mit dem Baby auf dem Arm, um mich zu begrüßen.“¹³¹⁰

¹³⁰⁶ *WH*, Kap. 7, S. 108.

¹³⁰⁷ *WH*, Kap. 9, S. 157.

¹³⁰⁸ *Kui*, Kap. 10, S. 123.

¹³⁰⁹ *WH*, Kap. 9, S. 161.

In der Fassung von 1943 wurde dieser Absatz beibehalten¹³¹¹, doch fügt der Erzähler noch weitere positive Bemerkungen hinzu. So stellt er fest, daß Suginos Vater „kultiviert und aufrichtig“ wirke und von Anfang an einen guten Eindruck auf ihn gemacht habe.¹³¹² Aus der Schilderung in *Wakaki hi* geht überdies hervor, daß an Herrn Sugino, anders als an seinem Sohn, keine Spur von Arroganz festzustellen ist. So nimmt er Kojima, obwohl dieser noch ein Kind ist, als Person ernst und begrüßt ihn mit ausgesuchter Höflichkeit. Auch der im dritten Kapitel von *Wakaki hi* neu hinzugefügte Absatz macht deutlich, daß Suginos Vater nicht etwa auf den Freund seines Sohnes herabblickt, weil dieser noch ein Kind ist:

„’Entschuldige bitte den unschönen Anblick’, sagte er zu mir und lächelte gezwungen [...].

Ich wußte nicht, was ich antworten sollte und schwieg. Doch daß Suginos Vater so zu mir sprach, bedeutete, daß er nicht auf mich, das Kind, herabsah.– Sogar einen Jungen wie mich erkannte er als gleichberechtigt an.“¹³¹³

Es ist offenkundig, daß die Betonung solcher positiver Eigenschaften mit der Absicht erfolgt, den Gegensatz zu seinem Sohn Mitsuzō stärker hervortreten zu lassen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Kojima dem Vater seines Schulkameraden in *Wakaki hi*, anders als in der Urfassung, nahezu uneingeschränktes Verständnis entgegenbringt. Dies zeigt sich insbesondere im dritten Kapitel der Erzählung: In *Kui* wie in *Wakaki hi* wird Sugino, der ein besseres Zeugnis nach Hause gebracht hat als gewöhnlich, von seinem Vater zunächst für seine Leistungen gelobt. Doch nach einer Weile erkundigt sich Suginos Vater nach Kojimas Noten. Als er erfährt, daß diese um einiges besser sind als die seines Sohnes, beschimpft er Mitsuzō in einem Anfall von Jähzorn als einen Nichtsnutz. Sugino fühlt sich tief getroffen. Es ist offensichtlich, daß diese Schelte ungerecht ist. Dennoch empfindet Kojima in *Wakaki hi* nicht etwa Mitleid mit seinem Freund, sondern zeigt

¹³¹⁰ *Kui*, Kap. 2, S. 182-184.

¹³¹¹ *WH*, Kap. 2, S. 20.

¹³¹² *WH*, Kap. 2, S. 20-21.

¹³¹³ *WH*, Kap. 3, S. 47.

Verständnis für die Gefühle des Vaters, der, so nimmt er an, aufgrund seiner Krankheit unter großem „seelischen Druck“ steht:

„Ich hatte das Gefühl, sehr gut zu verstehen, wie diesem Manne zumute war, der aufgrund seiner schweren Krankheit ständig gereizt war.“¹³¹⁴

Dieser Absatz wurde in *Wakaki hi* neu eingefügt.¹³¹⁵ Zwar macht Kojima sich sowohl in *Kui* als auch in *Wakaki hi* Vorwürfe, daß er sein Zeugnis vorgezeigt hat.¹³¹⁶ Doch in der späteren Fassung relativiert er die Kritik am eigenen Verhalten ein wenig, indem er feststellt, daß die Reaktion von Suginos Vater nicht vorauszusehen war:

„Als ich draußen war, fühlte ich mich erleichtert, doch auf dem Weg nach Hause ging mir durch den Kopf, was ich seit vorhin immer wieder gedacht hatte: ‚Ich hätte ihm mein Zeugnis nicht zeigen sollen!‘ – Seine Reaktion kam völlig unerwartet, und es war in keiner Weise vorauszusehen gewesen, daß es zu einer solchen Szene kommen würde. Dennoch fand ich es unerträglich, daß es wegen meines Zeugnisses zu einer derartigen Szene gekommen war.“¹³¹⁷

In *Kui* heißt es an dieser Stelle:

„Als ich draußen war, fühlte ich mich erleichtert. – Doch auch, nachdem ich auf den Weg hinausgetreten war, fühlte ich mich irgendwie bedrückt. ‚Ich hätte es nicht vorzeigen sollen. Da habe ich wirklich etwas Schlimmes angerichtet!‘ warf ich mir immer wieder vor.“¹³¹⁸

¹³¹⁴ *WH*, Kap. 3, S. 47.

¹³¹⁵ Zwar bringt Kojima in dieser Szene auch in *Kui* dem Vater seines Freundes ein gewisses Verständnis entgegen, doch bezieht sich dieses weniger auf dessen Gefühle denn auf die von ihm bei der Kritik an Mitsuzō angeführten Argumente: Da Kojima die Schule leicht fällt, stimmt er Suginos Vater innerlich zu, als dieser feststellt, daß die eher mittelmäßigen Noten seines Sohnes nicht, wie die Mutter entschuldigend anführt, darauf zurückzuführen seien, daß Sugino viel im Haushalt helfen muß und deshalb wenig Zeit zum Lernen hat (*Kui*, Kap. 3, S. 191 u. 194). In *Kui* ergreift Kojima nicht gegen seinen Schulkameraden die Partei seines Vaters.

¹³¹⁶ *Kui*, Kap. 3, S. 191; *WH*, Kap. 3, S. 42.

¹³¹⁷ *WH*, Kap. 3, S. 48-49.

¹³¹⁸ *Kui*, Kap. 3, S. 194.

Hinzu kommt, daß Kojima sich in der Urfassung auf dem Nachhauseweg kritisch mit den Anforderungen von Suginos Vater auseinandersetzt und feststellt, daß dieser von seinem Sohn zu viel verlangt:

„Ich dachte, daß Suginos Vater etwas ziemlich Unmögliches verlangte. Sugino tat mir leid.“¹³¹⁹

So werden in der Fassung von 1943 einerseits die positiven Eigenschaften von Suginos Vater stärker hervorgehoben, andererseits wird sein ungerechtes Verhalten Sugino gegenüber vom Erzähler nicht mehr ausdrücklich kritisiert.

In bezug auf die Charakterisierung Matsukawas (der in *Kui* als „M-“, erscheint) wurden bei der Überarbeitung nur geringfügige Änderungen vorgenommen. In beiden Fassungen der Erzählung wird Matsukawa als hochmütig und angeberisch geschildert.¹³²⁰ Auffallend ist jedoch, daß eine Äußerung, die in *Kui* der Figur K.K shi (dem Pendant zu Kiyomi Kanzan aus *Wakaki hi*) zugeschrieben wird, in der Fassung von 1943 Matsukawa in den Mund gelegt wird. So heißt es in *Kui*¹³²¹ über K.K:

„Er war es auch, der triumphierend in der Zeitung schrieb, daß die Philosophie Bergsons keine Originalität besitze und daß es sie bereits in der griechischen Antike gegeben habe.“

In *Wakaki hi*¹³²² hingegen ist es Matsukawa, der stolz verkündet:

„Auch Bergson ist schließlich nur eine Wiederauflage der griechischen Philosophie.“

In beiden Fällen dient die Äußerung dazu, den Hochmut und die Selbstüberschätzung der Figur, der sie zugeschrieben wird, deutlich werden zu lassen.

¹³¹⁹ *Kui*, Kap. 3, S. 194.

¹³²⁰ *Kui*, Kap. 9, S. 220 ff.; *WH*, Kap. 8, S. 122 ff..

¹³²¹ Vgl. Kap. 9, S. 227.

¹³²² Kap. 8, S. 123.

Auffällig ist weiterhin, daß in *Kui* und *Wakaki hi* gewisse Unterschiede in der Technik der Figurenbeschreibung vorliegen. Während die Beschreibung in *Kui* hauptsächlich in den narrativen Passagen, d.h. durch den Erzähler, erfolgt und Matsukawas negative Eigenschaften explizit verbalisiert werden, werden in *Wakaki hi* bestimmte Eigenschaften des jungen Studenten über die szenische Darstellung, d.h. durch sein Verhalten und seine Äußerungen, vermittelt. Deutlich wird dies etwa in dem Gespräch, welches Sugino, Kojima und Matsukawa über Professor Kaneda führen.¹³²³ In der Fassung von 1919 ist dieses Gespräch weit weniger ausführlich; den Figuren ist hier kein Raum zum Diskurs gegeben. So hat der Leser nicht die Möglichkeit, Matsukawas Charakter aus dessen Verhalten zu erschließen. Statt dessen trifft der Erzähler explizit die Feststellung, daß Matsukawa „ein dreister Kerl“ sei.¹³²⁴

Neu ist in *Wakaki hi* das Element der karikaturistischen Überzeichnung, durch welches Matsukawas Verhalten eine komische Komponente erhält.¹³²⁵ Neu ist des weiteren, daß Kojima in der Fassung von 1943 ein gewisses Mitgefühl mit Matsukawa zeigt¹³²⁶ und ihn sogar in Schutz nimmt:

„Da schoß mir zum ersten Mal der Gedanke durch den Kopf, daß vielleicht auch Matsukawa auf Chizuko wartete und deshalb Suginos langweilige rhetorische Ergüsse über sich ergehen ließ. Wenn ich mir dies überlegte, fühlte ich Mitleid in mir aufsteigen. Da Matsukawa sich ja mit Philosophie befaßte, waren Gespräche über Redever sammlungen sicher auch für ihn nur schwer zu ertragen. Vielleicht war es ja auch so, daß er schon allein, weil er dennoch ausharrte, gar nicht anders konnte als eine prahlerische Haltung einzunehmen. Ich fragte mich, ob nicht auch sein prahlerisches Auftreten und seine hochmütige Redeweise mir gegenüber darauf zurückzuführen waren, daß er unter ungeheurer Spannung stand, weil er versuchte, der hier herrschenden Atmosphäre zu trotzen.“¹³²⁷

¹³²³ *WH*, Kap. 8, S. 125.

¹³²⁴ *Kui*, Kap. 9, S. 220. Diese erzähltechnische Änderung geht Hand in Hand mit dem in Kap. IV.3.2.8.2 dieser Studie festgestellten Bemühen des Autors, die Dialoge insgesamt lebendiger zu gestalten.

¹³²⁵ Vgl. insbesondere *WH*, Kap. 8, S. 120-121.

¹³²⁶ *WH*, Kap. 8, S. 139.

¹³²⁷ *WH*, Kap. 8, S. 139.

So deutet der Erzähler die Möglichkeit an, daß Matsukawas allzu selbstbewußtes Auftreten nur eine Reaktion auf die von Sugino erzeugte Atmosphäre darstellt und nicht seinem eigentlichen Charakter entspricht. Unterstrichen wird diese Auslegungsmöglichkeit durch folgenden Absatz, der in der Urfassung in dieser Form ebenfalls nicht enthalten war:

„Matsukawa traf ich danach noch ein weiteres Mal. Wir überstanden das Treffen, ohne daß wir solch langweilige Diskussionen führten wie beim ersten Mal.“¹³²⁸

Die Relativierung der Kritik an Matsukawa könnte mit der bereits oben¹³²⁹ festgestellten Tendenz in Zusammenhang stehen, Sugino durch die Abschwächung schlechter Eigenschaften anderer Figuren und die Hervorhebung ihrer positiven Charakterzüge in einem möglichst negativen Licht erscheinen zu lassen.

Professor N wird in *Kui* ähnlich negativ geschildert wie Professor Nagata in *Wakaki hi*. Auch in der Urfassung wird er vom Erzähler als wichtigtuertisch und prahlerisch beschrieben.¹³³⁰ Die Charakterisierung in *Kui* ist jedoch wesentlich knapper als die in *Wakaki hi*. In der Urfassung fehlen zum einen einige Angaben, welche mit den biographischen Daten Nagai Ryūtarōs, des Modells für diese Figur, übereinstimmen (so z.B. der Hinweis, daß er gerade aus dem Ausland zurückgekommen ist und in der Öffentlichkeit als hervorragender Redner gelobt wird). Zum anderen fehlen Kojimas Beurteilungen der Redekunst Professor Nagatas.¹³³¹ Neu hinzugekommen sind in *Wakaki hi* überdies Kojimas Reflexionen darüber, weshalb er von den Reden dieses allseits beliebten Professors kein bißchen beeindruckt ist; bedeutsam ist in diesem Zusammenhang der in *Wakaki hi* entwickelte Gegensatz zwischen der Empfindungs- und Denkweise des Literaten (Kojima) und der des Politikers (Professor

¹³²⁸ WH, Kap.10, S. 174. In *Kui* lautet diese Stelle:

„M- traf ich danach noch ein weiteres Mal. Doch damals unterhielten wir uns nicht näher miteinander.“ (*Kui*, Kap. 11, S. 237).

¹³²⁹ S. den Vergleich der Charakterisierung von Suginos Vater in *Kui* und *Wakaki hi*.

¹³³⁰ Vgl. *Kui*, Kap. 9, S. 220.

¹³³¹ Vgl. WH, Kap. 8, S. 130.

Nagata), mit dem Hirotsu zwei konträre soziale Typen postuliert.¹³³² Durch die negative Einschätzung, die der Erzähler von Professor Nagata gibt, wird gleichzeitig indirekte Kritik an der Wahrnehmungs- und Verhaltensweise des Politikers geübt. Daß dies dem Autor bei der Überarbeitung der Erzählung ein Anliegen war, läßt sich daraus folgern, daß er in *Wakaki hi*, wie oben bereits ausgeführt, auch den Gegensatz zwischen Kojima und Sugino stärker betont als in der Urfassung und diesen überdies von der privaten, persönlichen Ebene auf eine allgemeine, gesellschaftliche Ebene hebt, indem er explizit deutlich macht, daß der Protagonist und sein Gegenspieler ebenfalls zwei bestimmte soziale Typen – den *bungaku seinen* und den *seiji seinen* – verkörpern. Während der Ausdruck *seiji seinen* in der Urfassung kein einziges Mal vorkommt, wird er in *Wakaki hi* im Zusammenhang mit Sugino gleich mehrmals verwendet. So heißt es zum Beispiel im vierten Kapitel von *Kui*:

„In der Zeit, in der wir uns nicht gesehen hatten, hatte sich seine Ausdrucksweise völlig verändert. Er erzählte auch, daß er bei einer Zeitschrift einen Aufsatz eingewandt und dafür einen Preis erhalten habe.“¹³³³

In *Wakaki hi* wurde an dieser Stelle ein Satz neu hinzugefügt:

„Er sprach nun ganz so wie ein lebhafter junger Mann mit politischen Ambitionen [*seiji seinen*].“¹³³⁴

Ein Aspekt, der bei der Beschreibung Professor Nagatas in *Wakaki hi* fehlt, ist der Zusammenhang, der in der Urfassung zwischen N und O- (Ōkuma Shigenobu) hergestellt wird. In *Kui* wird N als ein ähnlicher Typus wie O- dargestellt.¹³³⁵ N, so heißt es, ahme den Rektor der Universität W in seiner Redeweise und seinem Verhalten nach:

¹³³² Dieser Gegensatz liegt parallel zum Kontrast zwischen Kojima und Sugino.

¹³³³ *Kui*, Kap. 4, S. 196.

¹³³⁴ *WH*, Kap. 4, S. 60. Vgl. auch *WH*, Kap. 4, S. 69 und *WH*, Kap. 8, S. 135. Auch hier wird im Zusammenhang mit Sugino der Ausdruck „*seiji seinen*“ verwendet.

¹³³⁵ *Kui*, Kap. 9, S. 221.

„O- war mir zutiefst zuwider, und ebenso zuwider war mir die wichtigtuerische, prahlerische Haltung jenes hochaufgeschossenen, blassen jungen Professors [= N]. Er erfreute sich ziemlich großer Beliebtheit; er unterrichtete nicht nur [an der Universität], sondern schrieb auch in verschiedenen Zeitschriften Aufsätze über Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und anderes. Doch tatsächlich ließen sich auch in diesen Texten die gleiche Prahlerie, die gleiche Affektiertheit und die gleiche Augenwischerie feststellen wie auch in seinen Vorträgen und Reden; mir war klar, daß ihre Inhalte oberflächlich und ungenau waren und daß kein bißchen Wahrheit in ihnen war.– Ich hatte damals plötzlich eine merkwürdige Assoziation und blickte Sugino unverwandt ins Gesicht. Tatsächlich hatte ich den Eindruck, daß die Haltung, welche O- einnahm und N nachahmte, auch von Sugino wiederum nachgeahmt wurde.“¹³³⁶

So wird das wichtigtuerische Gehabe N's, das von Sugino übernommen wird, in der Urfassung letztlich auf die hochstehende Persönlichkeit O- zurückgeführt.

Bei der Charakterisierung K.K's bzw. Kiyomi Kanzans sind die Akzente in beiden Versionen der Erzählung ähnlich gesetzt, doch wird diese Figur in *Wakaki hi* insgesamt etwas negativer gezeichnet als in der Urfassung. Der Leser erfährt zunächst, daß Kiyomi ein berühmter Journalist ist, der sich zu allen nur denkbaren Themen öffentlich äußert und sich aufgrund seines brillanten Stils bei jugendlichen Lesern großer Beliebtheit erfreut.¹³³⁷ In Suginos Augen ist er – in *Kui* wie in *Wakaki hi* – ein Kenner der modernen Ideen, während Kojima die Oberflächlichkeit seiner Kenntnisse kritisiert. Auffällig ist, daß die Oberflächlichkeit von Kiyomis Wissen in *Wakaki hi* stärker betont wird als in der Urfassung. So ist in der Version von 1943 der folgende Absatz neu hinzugefügt worden:

„Auch ich hatte anfangs, als ich zwei oder drei seiner Aufsätze gelesen hatte, den Eindruck, daß hier ein ungewöhnlicher Denker aufgetaucht sei. Aber wenn man mehr davon las, begann man zu spüren, daß hinter dem brillanten Stil gähnende Leere herrschte, daß nicht das geringste dahinter war.– Ich machte mir sehr viele Gedanken über die Frage des Stils. Ich hatte an vielerlei Beispielen festgestellt, daß Texte, die in sehr flüssigem Stil geschrieben waren, sich als inhaltsleer erwiesen, wenn man ihnen einmal auf den Grund ging. Und so war es auch im Falle Kiyomi Kanzans. Ich merkte, daß der brillante, antithetische Stil, dessen Klang ich anfangs nachgelauscht hatte, reine Augenwischerie war, und als ich dann aufmerksam weiterlas, konnte ich

¹³³⁶ *Kui*, Kap. 9, S. 220-221.

¹³³⁷ *Kui*, Kap. 9, S. 226; *WH*, Kap. 8, S. 147.

mich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Oberflächlichkeit des Ganzen mit jedem Satz deutlicher zutage trat.“¹³³⁸

Die Tendenz, Kiyomi Kanzan negativer darzustellen als in *Kui*, zeigt sich auch in folgendem Absatz, in welchem darauf hingewiesen wird, daß auch das „allgemeine Publikum“ Kiyomi Kanzan allmählich zu durchschauen beginne (die in *Wakaki hi* neu hinzugekommenen Stellen sind unterstrichen):

„Im chaotischen Geistesleben jener Zeit brauchte nur solch ein fortschrittlich tuender Schwätzer daherzukommen und etwas kompliziert Klingendes von sich zu geben, das die Leute in Erstaunen versetzte, und schon erfreute er sich für eine Weile bei der Jugend großer Beliebtheit.

Ich hatte schon des öfteren gedacht, daß Kiyomi Kanzan ein eindeutiges Beispiel hierfür war. Doch nicht nur ich empfand es so, sondern nach und nach sprach es sich auch beim allgemeinen Publikum herum, daß er ein Scharlatan war.¹³³⁹

Neu hinzugefügt wurde in *Wakaki hi* des weiteren jene Episode, in welcher Kiyomi sich für einen Spaziergang englische Zeitschriften, die er nicht zu lesen beabsichtigt, unter den Arm klemmt, um damit auf andere Eindruck zu machen.¹³⁴⁰

Insgesamt gesehen ist das Porträt Kiyomi Kanzans bzw. K.K-shi's in der früheren Fassung etwas geraffter als in *Wakaki hi*. Andererseits enthält die Darstellung in *Kui* einige Details, die Fakten aus Kayahara Kazans Leben entsprechen und in *Wakaki hi* gestrichen wurden, so z.B. die Tatsache, daß Kazan eine Zeitschrift mit dem Titel *Daisan teikoku* („Das dritte Reich“) gegründet hat.¹³⁴¹

¹³³⁸ *WH*, Kap. 8, S. 148.

¹³³⁹ *WH*, Kap. 8, S. 149-150.

¹³⁴⁰ *WH*, Kap. 8, S. 150. Daß diese Episode auf einer wahren Begebenheit beruht, wird daraus ersichtlich, daß sie, wenn auch in leicht abgewandelter Form, in Hirotsus Memoiren ebenfalls angeführt wird (vgl. *Nengetsu no ashoto*, Kap. 51, S. 175). Hirotsu schreibt hier, er habe die Zeitschriften, die Kazan ihm reichte, bereitwillig entgegengenommen, weil er glaubte, Kazan wolle mit ihm während des Spazierganges über die Inhalte derselben sprechen. Doch als sie wieder zu Hause ankamen, ohne daß Kazan ein Wort darüber verloren hätte, habe er, so Hirotsu, erkannt, daß sie nur als Staffage gedient hätten. Im Original lautet die Stelle: „[...] *eisho ya eibun no zasshi wa, wareware no sanpo no akusesari datta wake de aru.*“ („Die englischen Bücher und Zeitschriften dienten nur als Accessoires für unseren Spaziergang“; *Nengetsu no ashoto*, a.a.O.).

¹³⁴¹ Vgl. *Kui*, Kap. 9, S. 226-227.

Während in *Kui* darauf hingewiesen wird, daß K.K diesen von Ibsen entlehnten Begriff als Titel einer von ihm herausgegebenen Zeitschrift wählt¹³⁴², heißt es in *Wakaki hi* lediglich, Kiyomi Kanzan finde großen Gefallen an dem Ausdruck.¹³⁴³

Vergleicht man schließlich die Darstellung von Kojimas Vater und der Beziehung zu seinem Sohn in *Kui* und *Wakaki hi*, so fällt zweierlei auf: Zum einen stellt man fest, daß der Vater, der in *Kui* lediglich eine Nebenrolle spielt, in der Fassung von 1943 eine Schlüsselrolle für das Verständnis der gesamten Erzählung innehat; zum anderen ist auffällig, daß die Figur des Vaters wesentlich positiver gezeichnet wird als in der Erstfassung.

In *Kui* findet der Vater nur an fünf Stellen Erwähnung. Zum ersten Mal wird er in Kapitel 8¹³⁴⁴ genannt. Hier schildert der Erzähler erstmals die düstere Stimmung, die im Hause der Kojimas herrscht, ohne jedoch die Ursachen für diese Situation zu erwähnen:

„Zu jener Zeit zog ein Unglück das andere nach sich. Mein Vater hatte sich in sein Zimmer zurückgezogen und hüllte sich in Schweigen. Aufgrund seiner stark angespannten Nerven wurden die pessimistischen Neigungen, die sich auch zuvor bereits an ihm gezeigt hatten, von Tag zu Tag stärker.“

In diesem Zusammenhang erwähnt Kojima auch, daß sein Vater und er sich nahezu übertriebene Sorgen umeinander machen; jeder von ihnen ist bedrückt darüber, daß der andere bedrückt ist. So sieht jeder die Sorgenfalten des anderen, nicht aber seine eigenen.¹³⁴⁵ An dieser Stelle findet sich, wenn auch in etwas anderer Form als in *Wakaki hi*, der an Kojima gerichtete Ratschlag des Vaters, doch einmal in die Kirche zu gehen, um Kontakt mit Frauen zu knüpfen und so die eigene Schwermut zu überwinden. Während Kojima diesen Rat in *Wakaki hi* als ein Zeichen der tiefen Zuneigung versteht, welche der Vater für ihn empfindet, und ihn dankbar entgegennimmt, fühlt er sich in *Kui* eher mißverstanden:

¹³⁴² Vgl. *Kui*, ebenda.

¹³⁴³ *WH*, Kap. 8, S. 149.

¹³⁴⁴ *Kui*, S. 215.

¹³⁴⁵ Ebenda.

„Ich war ziemlich unzufrieden darüber, daß mein Vater meine Schwermut ganz und gar als jene körperlich und seelisch bedingte Schwermut auffaßte, die einen in der Adoleszenz befällt.“¹³⁴⁶

Obgleich er einräumt, daß möglicherweise auch seine Einsamkeit und die Sehnsucht nach einer Frau eine gewisse Rolle für seine schlechte Gemütsverfassung spielen, so weiß Kojima in *Kui* doch, daß die Schwermut auch durch das bedrückende Leben in Armut bedingt ist, das die Familie zu führen gezwungen ist; so fühlt er sich von seinem Vater letztendlich mißverstanden. Unstimmigkeiten dieser Art in der Beziehung zwischen Vater und Sohn finden sich in der Fassung von 1943 nicht. Zwar betont der Erzähler auch in der Urfassung, wie sehr Vater und Sohn einander lieben; doch wird diese Liebe, die Kojima bisweilen als be- und erdrückend empfindet, im Gegensatz zur späteren Fassung durchaus kritisch gesehen:

„Der einzige Mensch, den ich wirklich lieben konnte, war mein Vater. Und ich glaube, daß möglicherweise auch ich für meinen Vater der einzige Mensch war, den er ohne Einschränkung lieben konnte. Aber wenn wir zwei uns gegenüber saßen, dann fühlte sich zwar jeder durch den anderen getröstet, doch gleichzeitig konnten wir auch nicht anders, als gegenseitig unsere Qualen zu verstärken. Dies lag daran, daß in dem Trost, den wir einander spendeten, keine Heiterkeit, sondern Traurigkeit lag, und daß wir beide eine erstickende Bürde auf uns lasten fühlten...“¹³⁴⁷

Zum zweiten Mal wird der Vater in *Kui* im zehnten Kapitel erwähnt, als Kojima nach seinem dritten Besuch bei Suginos abends zum Vater ins Zimmer geht, um mit ihm über Chizuko zu sprechen¹³⁴⁸, eine Szene, die deutlich macht, daß auch in *Kui* zwischen Kojima und seinem Vater ein Vertrauensverhältnis besteht.¹³⁴⁹

Auffällig ist, daß in *Kui* zwar Kojimas Verhältnis zu seinem Vater durchaus Konturen gewinnt, daß jedoch die Lebenshaltung des Vaters, welcher der Protagonist in *Wakaki hi*

¹³⁴⁶ *Kui*, Kap. 8, S. 216.

¹³⁴⁷ *Kui*, Kap. 8, S. 216.

¹³⁴⁸ *Kui*, Kap. 10, S. 231-235.

¹³⁴⁹ Dies zeigt sich auch an zwei weiteren Stellen der Erzählung, an denen der Vater erwähnt wird. So berichtet Kojima in *Kui*, Kap. 12, S. 246, daß er absolutes Vertrauen zum Vater habe, und in Kap. 13, S. 251 läßt er sich vom Vater beraten, um eine Zeitschrift zu finden, in der er seine Übersetzung drucken lassen kann.

mit so großem Respekt begegnet, in der Urfassung nicht geschildert wird. So heißt es in Kap.12 von *Kui* lapidar:

„[...] Tatsächlich waren wir ungeheuer arm. Wie ich auch zuvor bereits sagte, schrieb mein Vater, da seine pessimistischen Neigungen immer stärker wurden, kaum noch. Deshalb war das Leben für uns ziemlich mühsam geworden.“¹³⁵⁰

An keiner Stelle findet sich in der Urfassung die Bemerkung, daß Kojima dem Vater für seine Entscheidung, die Feder niederzulegen, Respekt entgegenbringe, nirgends heißt es, es sei bewundernswert, daß der Vater, anstatt billige Literatur zu verfassen, lieber gar nichts schreibe.

(b) Thema und Motive

Was Thema und Motive der Urfassung betrifft, so lassen sich im Vergleich mit *Wakaki hi* wesentliche Unterschiede erkennen.

Im Mittelpunkt von *Kui* steht die Liebesbeziehung zwischen Kojima und Chizuko. In der Erzählung wird geschildert, wie der junge Student Kojima Zuneigung zu einem Mädchen faßt, das er bereits seit seiner Kindheit kennt; er stellt fest, daß auch sie sich zu ihm hingezogen fühlt, bricht die Beziehung jedoch im entscheidenden Moment von sich aus ab und empfindet später Reue darüber.¹³⁵¹ Thema der Erzählung ist, wie auch der Titel „*Kui*“ andeutet, die Reue darüber, eine vielversprechende Liebe durch eigenes Verschulden verloren zu haben. Der Erzähler und Protagonist reflektiert die Motive seines Handelns und setzt sich kritisch mit seinem Verhalten auseinander.

Demgegenüber ist die Fassung von 1943, wie die obige Analyse gezeigt hat, wesentlich breiter angelegt. Hier geht es um mehr als nur um die Reue über eigenes Versagen. Wie auch aus dem Titel hervorgeht („*wakaki hi*“ bedeutet „Jugend, Jugendzeit“), rückt nun ein ganzer Lebensabschnitt ins Blickfeld, von welchem die Liebesbeziehung nur einen (wenn auch wichtigen) Aspekt darstellt. Auch in *Wakaki hi* bildet die Entwicklung der Beziehung

¹³⁵⁰ *Kui*, S. 242.

¹³⁵¹ Vgl. Tanaka Jun. „Hirotsu Kazuo ron“, S. 265.

zwischen Kojima und Chizuko das Handlungsgerüst der Erzählung, doch liegt die Intention des Autors hier nicht mehr darin, der Frage nachzugehen, welche Gründe Kojima zum Abbruch der Beziehung veranlaßten. In *Wakaki hi* wird der durch die Freundschaft mit Chizuko markierte Lebensabschnitt in einem größeren Zusammenhang gesehen. So erhalten sowohl Kojimas Beziehung zu seinem Vater als auch seine materiellen Lebensverhältnisse größeres Gewicht als in *Kui*. Als völlig neue Dimension kommen die ausführlichen Schilderungen der Veränderungen im japanischen Literatur- und Geistesleben in der Zeit nach dem Russisch-Japanischen Krieg hinzu, die einen großen Einfluß auf die Lebensbedingungen der Familie des Autors (und somit auch des Protagonisten von *Wakaki hi*) ausgeübt haben. So erscheint (zumindest vordergründig) die Rückerinnerung an die eigene Jugendzeit als Hauptthema der Erzählung. (Daß es dem Autor tatsächlich jedoch um mehr geht, wurde in oben ausgeführt).

Mit der Schwerpunktverlagerung von der kritischen Reflexion über das eigene Verhalten in *Kui* zu der Darstellung der eigenen Jugendzeit in *Wakaki hi* läßt sich auch die Tatsache erklären, daß die Fassung von 1943 wesentlich stärker autobiographisch-dokumentarisch geprägt ist als *Kui*. Ein Vergleich zwischen beiden Texten zeigt, daß in *Wakaki hi* zahlreiche autobiographische Momente neu hinzugekommen sind, die in gleicher oder ähnlicher Weise auch in Hirotsus Memoiren *Nengetsu no ashioto* zu finden sind. Dies sei im folgenden anhand einiger ausgewählter Beispiele verdeutlicht.

Im vierten Kapitel der Erzählung beschließt der Protagonist, der nun die Mittelschule absolviert hat, die Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität W zu besuchen. In *Kui* heißt es an dieser Stelle:

„Nach Abschluß der Mittelschule entschloß ich mich, an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität W zu studieren und reichte die Bewerbungsformulare ein.“¹³⁵²

In *Wakaki hi* hingegen wird in diesem Zusammenhang auch erwähnt, daß Kojima eigentlich Maler werden wollte, sein Vater ihm jedoch vorschlägt, Literatur zu studieren; Kojima be-

¹³⁵² *Kui*, Kap. 4, S. 196.

folgt diesen Rat.¹³⁵³ Die Darstellung in *Wakaki hi* ist, wie ein Blick auf das entsprechende Kapitel von *Nengetsu no ashioto* zeigt, näher an der autobiographischen Realität:

„Als ich nach Beendigung der Mittelschule nach Hause kam, fragte mich mein Vater:
,Was hast du jetzt vor?‘
Ich antwortete: ,Hm. Vielleicht könnte ich eine Kunstschule besuchen.‘ [...] ,Eine Kunstschule..... Das traust du dir also zu.‘
,Naja, was heißt „zutrauen“..... Ich muß eben mal ausprobieren, ob ich dafür geeignet bin.‘
,Aha‘, sagte mein Vater und blickte mir eine Weile ins Gesicht. ,Wie wäre es denn dann mit der Abteilung für Literatur?‘
,Die Abteilung für Literatur?..... Hm.‘ Zum ersten Mal dachte ich an die Abteilung für Literatur. [...] ,Hm. Die Abteilung für Literatur wäre auch nicht schlecht‘, sagte ich schließlich.“¹³⁵⁴

Am Ende des vierten Kapitels, wo davon die Rede ist, daß Kojima schon nach kurzer Zeit das Interesse für den Unterricht an der Universität W verliert, wird in *Wakaki hi* ein Absatz eingefügt, in welchem der Protagonist von seinem Verhältnis zur Literatur spricht:

„Als Kind las ich nicht gern, aber in dieser Zeit begann ich, zu Hause wahllos alles zu lesen, was mir in die Hände kam. Es war gerade die Zeit, in der die moderne Weltliteratur Japan wie nach einem Dambruch überflutete; so las ich planlos in meinem Zimmer die Werke der modernen ausländischen Literatur. Verglichen damit kam mir der Unterricht an der Universität langweilig vor und übte keinerlei Reiz auf mich aus.“¹³⁵⁵

Ausführlicher noch geht Kojima in Kapitel 6 auf seine literarischen Neigungen ein.¹³⁵⁶ Hier berichtet er, daß er erst spät begann, sich für Lektüre zu interessieren und daß er über Masamune Hakuchō zur Literatur fand. Diese in der Fassung von 1943 neu hinzugekommenen Ausführungen lassen sich anhand des Kapitels 19 von *Nengetsu no ashioto* verifizieren.

¹³⁵³ WH, Kap. 4, S. 59.

¹³⁵⁴ Hirotsu Kazuo. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 21, S. 68-69.

¹³⁵⁵ WH, Kap. 4, S. 66.

¹³⁵⁶ WH, Kap. 6, S. 78-79.

Autobiographisch sind des weiteren die in *Wakaki hi* neu hinzugefügten Bemerkungen über Kojimas Unverständnis für Musik. Die erste dieser Bemerkungen findet sich in Kapitel 7:

„Während ich mich zur Malerei ganz von selber hingezogen fühlte, konnte ich für Musik kein Interesse aufbringen. Ich war bei Čechov auf die Worte ‚Gedichte sind langweilig; sie sind ungenauer als die Mathematik. Musik ist nichts anderes als eine Schwingung der Luft‘¹³⁵⁷ gestoßen und dachte, daß sie meinen Vorstellungen vollkommen entsprachen. Ich interessierte mich zwar für Literatur, aber Gedichte hatte ich noch nie gelesen. Ich verstand offenbar nur etwas von Malerei und Prosa.“¹³⁵⁸

Eine weitere Bemerkung dieser Art findet sich im neunten Kapitel von *Wakaki hi* in der Szene, in welcher Kojima Chizukos Koto-Spiel lauscht:

[...] da ich von japanischer Musik ebensowenig verstand wie von westlicher, konnte ich ihr Spiel schlecht beurteilen.“¹³⁵⁹

Im Zusammenhang mit der Betonung des autobiographischen Moments in *Wakaki hi* ist auch die Tatsache zu sehen, daß die Schilderung der schwierigen Lebensverhältnisse der Familie einerseits und die Darstellung des Charakters und der Lebensweise von Kojimas Vater andererseits viel breiteren Raum einnehmen als in der Urfassung. Neben zahlreichen kleineren Ergänzungen lassen sich in *Wakaki hi* insgesamt drei mehrere Seiten umfassende Textabschnitte nachweisen, die in der Fassung von 1919 nicht enthalten sind und die sich im wesentlichen mit der Figur des Vaters, der Armut der Familie und dem zeitgeschichtlichen Hintergrund befassen, also jenen gesellschaftlichen Veränderungen, die zur Verarmung der Kojimas geführt haben.¹³⁶⁰

Der erste, sieben Seiten umfassende Block findet sich im vierten Kapitel¹³⁶¹. In diesem Abschnitt wird zunächst auf die materielle Not der Familie hingewiesen; sie wird darauf

¹³⁵⁷ Dieses Zitat konnte leider nicht verifiziert werden.

¹³⁵⁸ *WH*, Kap. 7, S. 113.

¹³⁵⁹ *WH*, Kap. 9, S. 158.

¹³⁶⁰ Vgl. Sakamoto Ikuo. „*Wakaki hi no seiritsu*“, S. 56-57.

¹³⁶¹ *WH*, S. 53-59.

zurückgeführt, daß die Zeiten des Vaters als erfolgreicher Schriftsteller vorüber sind. Mit der Bemerkung, daß diese Tatsache für den weiteren Verlauf der Handlung von entscheidender Bedeutung sei, werden sodann die literarhistorische Stellung von Kojimas Vater und die literarhistorischen Veränderungen in der Zeit nach dem Russisch-Japanischen Krieg, die Verdrängung der *Ken'yūsha*-Autoren aus ihrer führenden Position und das Aufkommen des Naturalismus geschildert. In diesem Zusammenhang weist der Erzähler auf „das ironisch anmutende Phänomen“ hin, daß er, der einen Schriftsteller der *Ken'yūsha* zum Vater hat, durch einen jener naturalistischen Autoren zur Literatur gefunden hat, die den Vater aus seiner Stellung verdrängten.

Der zweite, neu hinzugefügte Block findet sich im sechsten Kapitel und umfaßt knapp elf Seiten.¹³⁶² Auch hier wird zunächst auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund, die jüngsten Entwicklungen auf dem Gebiet der japanischen Literatur und Philosophie eingegangen, bevor der Erzähler auf die schwierige materielle Situation der Familie und die Lebensweise des Vaters zu sprechen kommt. In diesem Zusammenhang erwähnt Kojima auch, daß er sich mit Hilfe von Übersetzungen einiger Erzählungen Čechovs seine Studiengebühren zu verdienen versucht, und er betont, wie tief ihn dieser russische Schriftsteller beeindruckt hat.¹³⁶³

Der dritte, neu hinzugefügte Textblock besteht aus dem gesamten vierzehnten Kapitel von *Wakaki hi* und umfaßt sechzehn Seiten.¹³⁶⁴ Es handelt sich um die Szene, in welcher Kojima nach der Rückkehr von der *Faust*-Aufführung im *Teikoku gekijō* zu seinem Vater geht, um mit ihm über das Vorgefallene zu sprechen, doch schließlich, ohne ein Wort über seine Verabredung mit Chizuko und den Streit mit Sugino zu sagen, still für sich über alles nachdenkt und allmählich ruhiger wird. In diesem Block findet sich auch die Episode mit dem Elektrizitätswerk, die in die Memoiren übernommen wurde.¹³⁶⁵

¹³⁶² *WH*, S. 76-87.

¹³⁶³ Vgl. auch *Nengetsu no ashioto*, Kap. 36, S. 113.

¹³⁶⁴ *WH*, S. 235-250.

¹³⁶⁵ Vgl. *Nengetsu no ashioto*, Kap. 36, S. 112.

Da mit der Verstärkung der autobiographisch-dokumentarischen Momente in *Wakaki hi* auch die Tatsache zusammenhängt, daß die Armut in der späteren Fassung zu einem entscheidenden Faktor für die Entwicklung der Handlung wird, soll an dieser Stelle auf die Behandlung des Motivs der Armut in beiden Versionen der Erzählung eingegangen werden.

In *Kui* wie in *Wakaki hi* spielen bei Kojimas Entscheidung, die Beziehung zu Chizuko abubrechen, zahlreiche Faktoren zusammen: Kojimas Abneigung gegenüber Sugino, dessen Widerstand gegen die Verbindung überwunden werden müßte, Kojimas mangelndes Selbstbewußtsein, seine Unentschlossenheit, seine Armut und seine Zukunftsängste. Ein Vergleich zwischen beiden Fassungen zeigt jedoch, daß die einzelnen Faktoren unterschiedlich gewichtet werden. So spielt die Armut in *Wakaki hi* für die Entscheidung Kojimas eine wesentlich größere Rolle als in *Kui*, ja sie wird, wie im folgenden gezeigt wird, zur Hauptmotivation für Kojimas Handeln.

In *Kui* wird Kojimas Armut erstmals in Kapitel 12, also in der letzten Hälfte der Erzählung, erwähnt, und zwar in jener Szene, in welcher Chizuko dem Freund erzählt, daß sie gerne ins Theater geht, und Kojima sich vorstellt, wie schön es wäre, gemeinsam eine Aufführung zu besuchen:

„Ich bemühte mich keineswegs, es um jeden Preis zu verbergen, doch da es mich nicht besonders belastete, war es mir an meinem Verhalten oder meinem Gesichtsausdruck offensichtlich nicht anzumerken, daß ich in Wirklichkeit damals sehr arm war. Mein Vater, der seinen Lebensunterhalt mit der Feder verdient hatte, wurde, wie ich zuvor bereits erwähnt hatte, immer pessimistischer und schrieb kaum noch. Wir waren deshalb, was den Lebensunterhalt betraf, in ziemlich großen Schwierigkeiten. Ich hatte so gut wie nie Taschengeld zur Verfügung. Folglich konnte ich auch nicht das Geld aufbringen, um mit Chizuko ins *Teikoku gekijō* oder das *Yūrakusa*-Theater zu gehen.“¹³⁶⁶

In *Wakaki hi* hingegen wird die Armut bereits im vierten Kapitel (innerhalb des ersten neu hinzugefügten Textblocks) explizit erwähnt. In beiden Versionen der Erzählung wird auf die finanzielle Notsituation im Zusammenhang mit dem Vater hingewiesen. Da die erste Erwähnung in *Kui* jedoch relativ spät erfolgt, spielt die Armut hier lediglich in den letzten drei Ka-

¹³⁶⁶ *Kui*, Kap. 12, S. 242.

piteln eine Rolle, wohingegen der Erzähler in *Wakaki hi* vom vierten Kapitel an immer wieder darauf zu sprechen kommt.

Die zweite Erwähnung der Armut findet sich in *Wakaki hi* im sechsten Kapitel innerhalb des zweiten neu hinzugefügten Textblocks. „Tag für Tag“, so heißt es hier, „wuchs unsere Not, doch mein Vater schwieg und klagte nicht.“¹³⁶⁷ Der Erzähler berichtet weiter, daß die materielle Not ihn veranlaßt habe, Übersetzungen aus dem Englischen anzufertigen, um mit dem Honorar seine Studiengebühren zu bezahlen.¹³⁶⁸

Welch entscheidende Rolle der Faktor Armut in *Wakaki hi* spielt, zeigt sich darin, daß auch Handlungen und Verhaltensweisen Kojimas, die bereits in *Kui* beschrieben werden, in der Fassung von 1943 neu motiviert und mit dem Hinweis auf die materielle Not der Familie begründet werden. Ein Beispiel hierfür findet sich im sechsten Kapitel der Erzählung: Sowohl in *Kui* als auch in *Wakaki hi* verliert Kojima schon nach kurzer Zeit das Interesse am Unterricht und geht nur noch selten zur Universität.¹³⁶⁹ In *Wakaki hi* wird jedoch neben Kojimas fehlendem Interesse auch Geldmangel als Grund angeführt:

„Doch dafür [daß ich nur noch selten zum Unterricht ging] gab es auch noch einen wichtigeren Grund: Immer häufiger kam es vor, daß mir das Geld für die Straßenbahnkarte fehlte.“¹³⁷⁰

Auf ein weiteres Beispiel stößt man in Kapitel 7 der Erzählung. Sowohl in *Kui* als auch in *Wakaki hi* wird Kojima sich erstmals im siebten Kapitel seiner Zuneigung zu Chizuko bewußt, will dies jedoch vor sich selbst zunächst nicht zugeben. In *Kui* heißt es an dieser Stelle:

„In diesem Moment spürte ich wohl eine Art Zuneigung in meinem Herzen, die mehr war als die Sympathie für eine vertraute Freundin aus der Kindheit, aber ich bemühte mich auf ziemlich unnatürliche Weise, dies vor mir selbst zu verbergen. Irgendetwas in mir ermahnte mich in einem fort, daß es allzu leichtsinnig und auch noch zu früh

¹³⁶⁷ *WH*, Kap. 6, S. 80.

¹³⁶⁸ *WH*, Kap. 6, S. 81.

¹³⁶⁹ *Kui*, Kap. 6, S. 201; *WH*, Kap. 6, S. 82-83.

¹³⁷⁰ *WH*, Kap. 6, S. 83.

wäre, schon jetzt ein solches Gefühl aufkommen zu lassen. Es war eine gegen mich selbst gerichtete Trotzreaktion, denn es schien mir von allzu großer Schwäche zu zeugen, sein Herz an ein Mädchen zu verlieren, das man gerade erst kennengelernt hatte. Zugleich spürte ich jedoch auch damals schon, daß diese Überlegung nur ein Zeichen meiner Feigheit und meines Eigensinns war.¹³⁷¹

An diesen Abschnitt, der mit geringfügigen Änderungen in die Fassung von 1943 übernommen wurde¹³⁷², schließen sich in *Wakaki hi* weitere Reflexionen des Protagonisten über seine Gefühle an, welche in der Urfassung fehlen:

„Um es kurz zu sagen: Ich fühlte mich unsicher und hatte auch etwas Angst. Ich versuchte mir vorzustellen, wie sich die Gefühle, die ich jetzt empfand, wohl entwickeln würden, wenn ich der Liebe freien Lauf ließe, doch es wollte mir nicht so recht gelingen. Aber diese Unsicherheit hatte nicht allein psychische Ursachen. Obwohl mir dies damals kaum bewußt gewesen sein dürfte, war diese Unsicherheit nicht nur darin begründet, daß ich mir nicht vorstellen konnte, wie sich meine Gefühle weiterentwickeln würden; ein weiterer Grund war die Frage des Lebensunterhalts.“¹³⁷³

In *Wakaki hi* kommt somit ein neuer Grund für Kojimas Zögern hinzu: seine Armut. Auch vor dieser Stelle findet sich im siebten Kapitel von *Wakaki hi* ein Hinweis auf Kojimas Armut, der in *Kui* nicht enthalten ist. Kojima macht sich über die Handlungsweise Matsukawas Gedanken, der ohne Umschweife um Chizukos Hand angehalten hat, und kommt zu dem Schluß:

„Legte man es [...] böse aus, mußte man wohl sagen, daß seine Handlungsweise von dem Hochmut eines Menschen motiviert war, der sich etwas darauf einbildete, Sohn eines reichen Mannes zu sein. [...] Dies fand ich unerträglich. Für jemanden wie mich, der kein Geld hatte, war es besonders unerträglich.“¹³⁷⁴

Die in Kapitel 9 von *Wakaki hi* enthaltenen Hinweise auf Kojimas Armut fehlen in der Urfassung ebenfalls. Nach dem Gespräch mit dem Vater, welches Kojima nach seinem dritten

¹³⁷¹ *Kui*, Kap. 7, S. 211.

¹³⁷² Vgl. *WH*, Kap. 7, S. 111.

¹³⁷³ *WH*, Kap. 7, S. 111-112.

¹³⁷⁴ *WH*, Kap. 7, S. 107-108.

Besuch bei Suginos führt, geht er in sein Zimmer zurück und denkt über sein zukünftiges Vorgehen nach:

„Nun, da mein Vater [in die Heirat mit Chizuko] eingewilligt hatte und ich mich konkreter mit diesem Problem befassen mußte, stellte sich mir zuallererst die Frage, wie ich meinen Lebensunterhalt verdienen sollte.– So, wie es jetzt aussah, konnte ich unmöglich heiraten.....

Ich ging in mein Zimmer und legte mich auf die Tatami. [...] Um Kohle zu sparen, hatte ich kein Kohlebecken in meinem Zimmer.“¹³⁷⁵

Im elften Kapitel von *Wakaki hi* kommt der Erzähler dann im Zusammenhang mit dem Gespräch, das Kojima, Chizuko und Suginos Mutter über das Theater führen, erneut auf seine Armut zu sprechen.¹³⁷⁶ Da der Erzähler über die Gründe für die finanzielle Notlage bereits in Kapitel 4 berichtet hat, zielt er an dieser Stelle vor allem darauf ab, das ungeheure Ausmaß der Armut seiner Familie zu betonen:

„Das Problem, das sich dabei jedoch stellte, war, daß ich kein Geld hatte. [...] Wie immer es auch früher ausgesehen haben mag, heute waren wir viel ärmer als die Suginos. Ja, vielleicht genügte es gar nicht, von ‚viel ärmer‘ zu sprechen. Vielleicht wäre es richtiger zu sagen: ‚Wir waren so arm, daß man uns mit den Suginos gar nicht vergleichen konnte.– [...] Gewiß konnte sie [Suginos Mutter] sich nicht einmal im Traum vorstellen, daß ich, um die Suginos zu besuchen, manchmal auf die Straßenbahn verzichtete und zu Fuß von Azabu hierher kam. Für jemanden wie mich, dem sogar das Geld für die Straßenbahnkarte fehlte, war es schlichtweg undenkbar, Eintrittskarten für das *Teikoku gekijō* oder das *Yūrakusa*-Theater zu kaufen. Hielt ich mir dies vor Augen, erkannte ich, wie unangenehm und lästig es war, kein Geld zu haben.“¹³⁷⁷

Die nächste Textstelle, in der auf die Armut Kojimas hingewiesen wird, ist in *Kui* und *Wakaki hi* nahezu identisch. Im zwölften Kapitel von *Kui* lesen wir:

[Kojima hat von einem Freund zwei Freikarten für das Theater *D-gekijō* erhalten]

¹³⁷⁵ *WH*, Kap. 9, S. 167-168.

¹³⁷⁶ *WH*, Kap. 11, S. 189-190. Diese Stelle entspricht in *Kui* dem bereits zitierten Absatz aus dem zwölften Kapitel (*Kui*, S. 242).

¹³⁷⁷ Vgl. auch *Nengetsu no ashioto*, Kap. 47.

„Die zwei Karten kosteten zusammen lediglich einen Yen. Doch da ich zu jener Zeit nicht einmal eine solch geringe Summe zu meiner freien Verfügung hatte, freute ich mich sehr darüber, sie unerwartet erhalten zu haben.“¹³⁷⁸

Sowohl in der Urfassung als auch in *Wakaki hi* ist Kojima während des Besuchs im *D-gekijō* verstimmt, weil er kein Geld hat, um Chizuko zu einer Tasse Kaffee, geschweige denn zu einem Essen einzuladen.¹³⁷⁹ Neu ist in *Wakaki hi* an dieser Stelle, daß Kojima überlegt, ob er sich von seinem wohlhabenden Freund Funabashi Geld leihen soll oder nicht, es jedoch schließlich unterläßt, da es ihm unangenehm ist.¹³⁸⁰ In beiden Fassungen der Erzählung betont Kojima, daß er bisher die Armut nie als bedrückend empfunden habe.¹³⁸¹ In *Wakaki hi* wurde jedoch ein Satz neu hinzugefügt, der dem Leser die konkreten Folgen der Armut anschaulich vor Augen führt und zudem die stoische Haltung, mit der Kojima ihnen bisher begegnet ist, deutlich werden läßt:

„So senkte ich, auch wenn mir das Geld fehlte, um die Lehrbücher zu kaufen, und ich von Azabu aus bis zur Universität am anderen Ende von Ushigome zu Fuß gehen mußte, vor niemandem den Kopf und fühlte mich innerlich wie ein König.“¹³⁸²

Ein weiterer Hinweis auf die Armut, der in der Urfassung fehlt, findet sich zu Beginn des zwölften Kapitels von *Wakaki hi*.¹³⁸³ Dabei handelt es sich um die Wiederholung der vom Erzähler bereits im elften Kapitel getroffenen Feststellung, daß die Achtung vor der Haltung des Vaters Kojima bisher davor bewahrt hat, die Armut als bedrückend zu empfinden.

Von größerer Bedeutung für die Entwicklung der Handlung ist jedoch die darauffolgende Erwähnung des Armutsmotivs: In *Kui* wie in *Wakaki hi* findet sich eine Textstelle, an der Kojima einräumt, daß der wichtigste Grund dafür, daß er sich vor der Heirat mit Chizuko

¹³⁷⁸ *Kui*, Kap. 12, S. 244. Diese Textstelle findet sich in *Wakaki hi* im elften Kapitel (*WH*, S. 191).

¹³⁷⁹ *Kui*, Kap. 12, S. 245; *WH*, Kap. 11, S. 196-197.

¹³⁸⁰ *WH*, Kap. 11, S. 197-198.

¹³⁸¹ *Kui*, Kap. 12, S. 246; *WH*, Kap. 11, S. 198-199.

¹³⁸² *WH*, Kap. 11, S. 199.

¹³⁸³ Vgl. *WH*, Kap. 12, S. 200, Absatz 2; S. 201, Absatz 1.

scheut, in seiner Armut liege¹³⁸⁴; er fürchte sich davor, die Verantwortung für eine Frau auf sich zu nehmen, da er Zweifel habe, ob er eine eigene Familie überhaupt würde ernähren können.¹³⁸⁵ In beiden Fassungen der Erzählung werden diese Befürchtungen mit Kojimas Vorsatz in Verbindung gebracht, nach Abschluß seines Studiums zunächst einmal die Verantwortung für den Lebensunterhalt seiner Eltern zu übernehmen. Will er diesem Vorsatz treu bleiben, so könnte, wie Kojima befürchtet, sein Verdienst möglicherweise nicht ausreichen, um auch noch den Lebensunterhalt für Frau und Kinder zu sichern. Die Unterschiede zwischen beiden Versionen der Erzählung bestehen an dieser Stelle darin, daß in *Wakaki hi* zum einen wesentlich ausführlicher auf die Verantwortung eingegangen wird, die Kojima seinem Vater gegenüber empfindet, und zum anderen deutlicher als in der Urfassung hervorgehoben wird, wie sehr die Armut und die Sorge um den Lebensunterhalt die natürliche Entwicklung der Gefühle des Protagonisten für Chizuko hemmen. So heißt es in *Wakaki hi*:

„Warum fürchtete ich mich nur so sehr vor der Heirat? – Ich dachte darüber nach, und ich mußte zugeben, daß der Hauptgrund die Ungewißheit darüber war, ob ich meinen Lebensunterhalt würde bestreiten können. Mit anderen Worten, die Tatsache, daß ich kein Geld hatte, veranlaßte mich, ohne daß es mir so recht bewußt wurde, dazu, meine Gefühle in Schach zu halten und dafür zu sorgen, daß ich nicht so weit ging, an eine Heirat zu denken.“¹³⁸⁶

Dem neu hinzugefügten vierzehnten Kapitel von *Wakaki hi* kommt in bezug auf die Handlungsentwicklung die Funktion zu, die Entscheidung, welche Kojima im fünfzehnten Kapitel trifft (die endgültige Trennung von Chizuko) vorzubereiten und plausibel erscheinen zu lassen. In Kapitel 14 wird dem Leser deshalb das ganze Ausmaß der Armut der Kojimas anhand der Episode, in welcher der Familie der Strom abgeschaltet wird, noch einmal eindringlich vor Augen geführt. Zugleich werden das tiefe Mitgefühl des Protagonisten für seinen Vater und die starke innere Verbundenheit von Vater und Sohn noch einmal verdeutlicht, die

¹³⁸⁴ *Kui*, Kap. 13, S. 247, Absatz 1 u. 2; *WH*, Kap. 12, S. 202-206.

¹³⁸⁵ In *Kui* ist dies die einzige Stelle, an welcher Kojima die Armut als Hauptgrund für sein Zögern anführt. Sowohl im vierzehnten Kapitel (s. 257) von *Kui* als auch im Epilog (*Kui*, S. 259) wird die Antipathie gegen Sugino als wichtigster Grund genannt.

¹³⁸⁶ *WH*, Kap. 12, S. 202.

es plausibel erscheinen läßt, daß Kojima der Verantwortung, die er den Eltern gegenüber hat, den Vorrang vor der Verwirklichung seiner Liebe gibt. Zwar versichert in *Kui* wie in *Wakaki hi* Suginos Mutter dem Protagonisten, daß seine Armut in ihren Augen kein Hindernis für eine spätere Heirat mit Chizuko darstelle.¹³⁸⁷ Doch in keiner der beiden Fassungen reicht diese Zusicherung aus, um Kojimas Bedenken zu zerstreuen; diese sind allerdings in *Wakaki hi* etwas anders gelagert als in der Urfassung, was zum einen aus den Überlegungen hervorgeht, die Kojima während seines Spaziergangs mit Chizuko auf dem Weg zum öffentlichen Badehaus anstellt¹³⁸⁸, und zum anderen aus dem Epilog.¹³⁸⁹ In *Kui* kommen Kojima auf dem Weg zum Badehaus zusammenhanglos allerlei Dinge in den Sinn, die bei seiner Überlegung, ob er Chizuko heiraten soll, eine Rolle spielen:

„Verschiedenerlei Gedanken gingen mir ohne Zusammenhang im Kopf herum. Da war zum einen die Sache mit dem Lebensunterhalt. Zum anderen war da mein Vater. Doch dann wiederum stellte ich mir auf einmal die Familie vor, die Chizuko und ich zusammen gründen würden. Außerdem kam mir auch Suginos Gesicht in den Sinn. ‚So einen Bruder hat sie! So einen Bruder hat sie!‘ flüsterte es in mir.“¹³⁹⁰

Im Widerstreit der verschiedenen Gefühle und Überlegungen verweilt Kojima schließlich im Gedanken an Sugino; so weiß er bei der Verabschiedung von dem Mädchen nichts anderes zu sagen als:

„’Du darfst dich nicht so erziehen lassen, wie dein Bruder und Herr K.K sagen. [...]’“¹³⁹¹

Kojimas Abneigung gegenüber Sugino gewinnt im Augenblick der Trennung von Chizuko die Oberhand über andere Gefühle und wird in diesem Moment zum ausschlaggebenden Motiv für den Abbruch der Beziehung.¹³⁹²

¹³⁸⁷ *Kui*, Kap. 14, S. 255; *WH*, Kap. 13, S. 232-233.

¹³⁸⁸ *Kui*, Kap. 14, S. 257-258; *WH*, Kap. 14, S. 254-260.

¹³⁸⁹ *Kui*, Kap. 14, S. 259; *WH*, Kap. 15, S. 263-268.

¹³⁹⁰ *Kui*, Kap. 14, S. 257.

¹³⁹¹ Ebenda.

In *Wakaki hi* hingegen wird der Armut des Protagonisten wesentlich größere Bedeutung bei der Entscheidung für die Trennung beigemessen. Überdies wird der innere Kampf, den Kojima auf dem Weg zum Badehaus ausficht, wesentlich ausführlicher und anschaulicher dargestellt als in *Kui*.

Die Darstellung ist so gestaltet, daß der Leser zunächst den Eindruck gewinnt, Kojimas Feigheit und Unentschlossenheit seien die wesentlichen Faktoren, die ihn zum Verzicht auf Chizuko bewegen:

„Ich mußte mir ein Herz fassen und mich zu ihr umdrehen, und alles würde sich von selbst entscheiden.– Dann würde ich nicht mehr davon reden können, daß ich mir Sorgen darüber machte, wie ich den Lebensunterhalt aufbringen sollte. [...] Ich dachte an Mitsuzō. Doch auch hier ging es letztendlich nur darum zu kämpfen. [...] ‚Nur Mut!‘ rief ich mir wiederholt innerlich zu, aber ich lief weiter, ohne mich nach Chizuko umzublicken.“¹³⁹³

Seine Unfähigkeit, sich zu seinen Gefühlen zu bekennen und sich für Chizuko zu entscheiden, empfindet Kojima als eine beschämende Niederlage sowohl vor sich selbst als auch vor seinen Gegenspielern Sugino und Kiyomi Kanzan¹³⁹⁴; tiefe Gewissensbisse und Selbsthaß quälen ihn nach der Entscheidung.¹³⁹⁵ Doch im Rückblick läßt der Erzähler deutlich werden, daß Kojimas Zögern und Unentschlossenheit letztendlich in seinen Zukunftsängsten, der Sorge um den Lebensunterhalt begründet waren und somit eine rationale Grundlage hatten:

„Später las ich die Erzählung *Omedetaki hito* von Mushanokōji Saneatsu und *Ōtsu Junkichi* von Shiga Naoya¹³⁹⁶ und bewunderte die eindeutige Haltung, die die Leute

¹³⁹² Vgl. auch den vorletzten Absatz des Epilogs von *Kui*. Hier stellt der Erzähler ebenfalls fest, seine Abneigung gegenüber Sugino sei der Hauptgrund dafür gewesen, daß er die Beziehung zu Chizuko nicht weiterverfolgt.

¹³⁹³ *WH*, Kap. 15, S. 255-256.

¹³⁹⁴ *WH*, Kap. 15, S. 258.

¹³⁹⁵ *WH*, Kap. 15, S. 260.

¹³⁹⁶ Bei beiden erwähnten Werken handelt es sich um autobiographische Liebesgeschichten. *Omedetaki hito* お目出たき人 („Der gutmütige Mensch“) von Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 erschien 1911, *Ōtsu Junkichi* 大津順吉 1912.

von der Shirakaba-Gruppe¹³⁹⁷ einnahmen, wenn sie mit diesem Problem konfrontiert waren. Ich verglich ihren Fall mit dem meinem, und erneut ging mir der Gedanke durch den Kopf, wie sehr doch die Sorge um den Lebensunterhalt einen jungen Menschen belasten, welche komplexe Ängste sie auslösen konnte, an die er normalerweise keinen Gedanken zu verschwenden brauchte.“¹³⁹⁸

So erscheint es nur folgerichtig, daß im Epilog von *Wakaki hi*, anders als in dem der Urfassung, Gewissensbisse und Selbstkritik keinen Platz haben. In *Kui* stellt der Erzähler fest:

„Als ich hörte, daß sie [Chizuko] eine unglückliche Ehe geführt hatte und gestorben war, quälte mich ein Schmerz, der Gewissensbissen nicht unähnlich war.– Es hieß zwar, sie sei an Schwindsucht gestorben, aber dennoch konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß sie, wenn sie sich nur glücklicher gefühlt hätte, die Krankheit durchaus hätte überwinden können.“¹³⁹⁹

Kojima gesteht hier also ein, daß er an Chizukos unglücklichem Schicksal mitschuldig ist. In *Wakaki hi* hingegen weist der Erzähler die Verantwortung für die Verzweiflung des Mädchens und dessen frühen Tod letztendlich von sich:

„Nach diesem Zwischenfall [gemeint ist die Trennung von Chizuko] quälte mich noch lange der Gedanke, daß es feige von mir gewesen war, die Sache damals nicht weiterverfolgt zu haben. Doch war Feigheit natürlich nicht der einzige Grund. Ich hatte meinen Umgang mit ihr abgebrochen, doch hatte ich ja die Last der Verantwortung für unsere Familie auf mich genommen und mußte unter Aufbietung aller meiner Kräfte darum kämpfen, die Situation zu meistern, mit der wir konfrontiert waren. Das nahm mich voll und ganz in Anspruch.

[...]

Doch wenn ich die Sache damals weiterverfolgt hätte – was wäre dann gewesen? Gewiß hätte dies die Last, die ich im täglichen Leben zu tragen gehabt hätte, noch erhöht. Aber wäre es mir nicht möglich gewesen, die Verantwortung für Chizuko ebenfalls zu übernehmen und dennoch alle möglichen Schwierigkeiten zu überwinden? – So ließ die Tatsache, daß sie schon vor ihrem Tod verzweifelt gewesen war, die alten Gewissensbisse wieder in mir lebendig werden.

¹³⁹⁷ Zur Shirakaba-Gruppe s. Fußnote 339 dieser Studie. Alle Schriftsteller dieser Gruppe waren Absolventen der vornehmen *Gakushūin* und stammten aus wohlhabenden Familien. Sie hatten es deshalb, anders als Hirotsu Kazuo oder sein *alter ego* Kojima, nicht nötig, sich durch Schreiben oder Übersetzen ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

¹³⁹⁸ *WH*, Kap. 15, S. 261.

¹³⁹⁹ *Kui*, Kap. 14, S. 259.

Aber welchen Sinn hatte es, jetzt noch darüber nachzudenken? Ich konnte mir hier willkürlich einseitig die Schuld geben, doch war es ja immerhin denkbar, daß es für ihre Unzufriedenheit und Verzweiflung einen anderen Grund gegeben hatte, an den ich nicht einmal im Traum dachte und der mit mir nicht das Geringste zu tun hatte.....¹⁴⁰⁰

Auch das zweite wichtige Motiv von *Wakaki hi*, das Motiv des „Gegen-den-Strom-Schwimmens“, erhält in der Version von 1943 wesentlich größeres Gewicht als in der Urfassung. In *Kui* zeigt sich die Haltung des „Gegen-den-Strom-Schwimmens“ allein als ein Aspekt von Kojimas Charakter; besonders deutlich wird sie im Kontrast zwischen Kojima und seinem Gegenspieler Sugino, der sich die für den „Jugendlichen neuen Typs“ (*shin-taipu*) charakteristischen Verhaltensweisen angeeignet hat, sowie an Kojimas Kritik an Sugino und Kiyomi Kanzan. In *Wakaki hi* erscheint das Motiv jedoch noch in weiteren Zusammenhängen; so zeigt es sich an Kojimas Lese- und Studienverhalten und an der Lebenseinstellung von Kojimas Vater, die in der Urfassung noch kein Profil gewinnt.

(c) Zusammenfassung der Ergebnisse aus dem Vergleich zwischen *Kui* und *Wakaki hi*

Der Vergleich zwischen der Urfassung und der Version von 1943 hat gezeigt, daß bei der Überarbeitung vor allem im inhaltlichen Bereich umfangreiche Änderungen vorgenommen wurden. Entscheidend ist die Feststellung, daß trotz der Beibehaltung des Handlungsgerüsts und der Figurenkonstellation das zentrale Thema der Erzählung in *Wakaki hi* ein anderes ist. Wie oben ausgeführt wurde, steht im Mittelpunkt von *Kui* die Reue über eine verlorene Liebe, während in *Wakaki hi* der gesamte, durch die Beziehung mit Chizuko markierte Lebensabschnitt ins Blickfeld rückt, was eine stärkere Betonung der autobiographisch-dokumentarischen Momente und eine Schwerpunktverschiebung weg von der Beziehung zwischen Kojima und Chizuko und hin zum Verhältnis zwischen Kojima und dem Vater sowie den materiellen Lebensverhältnissen der Familie Kojima zur Folge hat. Die Untersuchung der Figurenbeschreibung in beiden Versionen der Erzählung hat deutlich gemacht, daß Sugino als Gegenspieler des Protagonisten in der Fassung von 1943 wesentlich negati-

¹⁴⁰⁰ WH, Kap. 15, S. 266-267. Der gesamte hier zitierte Absatz ist in *Wakaki hi* neu hinzugefügt worden. (Hervorhebung A.-B. Wuthenow).

ver gezeichnet wird als in der Urfassung. Sugino verkörpert den Typus des politisch ambitionierten jungen Mannes (*seiji seinen*), der durch Selbstgefälligkeit und Prahlucht gekennzeichnet ist. Die Kritik an diesem Typus, die erweitert wird zur Kritik am Typus des Politikers überhaupt (in der Erzählung verkörpert durch Professor Nagata), ist in *Wakaki hi* somit wesentlich deutlicher und schärfer als in der Urfassung. Neu hinzugekommen ist in *Wakaki hi* das u.a. an die Einführung der Figur des Dr. T geknüpfte Motiv des „Gegen-den-Strom-Schwimmens“, das sich in Kojimas Reaktion auf die Behandlung Dr. T's durch die übrigen Studenten zeigt. Im Zusammenhang mit der positiven Bewertung nonkonformistischen Verhaltens in *Wakaki hi* ist auch die betont positive Charakterisierung von Kojimas Vater zu sehen, der in *Kui* lediglich eine Nebenfigur darstellt, in der Fassung von 1943 jedoch nicht nur als eine wichtige Bezugsperson des Protagonisten erscheint, sondern auch für dessen Verhalten eine entscheidende Rolle spielt. Kojimas Vater erscheint als ein eigensinniger Individualist, der sich in seinen Entscheidungen nicht von anderen beeinflussen läßt, sondern konsequent den selbstgewählten Weg geht. Hält man sich diese Änderungen vor Augen, wird deutlich, daß das zentrale Thema von *Wakaki hi* nicht mehr, wie es in *Kui* der Falle war, auf der Ebene des dargestellten fiktionalen Geschehens, sondern im Bereich des durch das Dargestellte vermittelten weltanschaulichen Gehalts zu suchen ist. So wurde auch in Kapitel IV.3.2.7 („Thema und Motive“ von *Wakaki hi*) die Skepsis gegenüber allzu großer weltanschaulicher Überzeugtheit und die Warnung vor lautstark propagierten abstrakten Zielen und leeren Idealen als zentrales Thema der Erzählung bestimmt. Hiermit verknüpft ist die implizite Aufforderung an den Leser, sich nicht kritiklos der jeweils vorherrschenden Mode oder Meinung anzuschließen, sondern kritischen Abstand zu wahren, einen eigenen Standpunkt zu entwickeln und an diesem konsequent festzuhalten.

Diese Analyseergebnisse lassen die Annahme zu, die Hauptabsicht des Autors in *Wakaki hi* sei aufzuzeigen, daß es eine Haltung gibt, die es gestattet, die schwierigen Jahre des Krieges und der Militärherrschaft in Japan zu überstehen, ohne sich zu kompromittieren und seine moralische Integrität einzubüßen.

IV.3.2.9 *Wakaki hi* - ein *shishōsetsu*?

In diesem Kapitel soll eine gattungstheoretische Einordnung der Erzählung *Wakaki hi* vorgenommen werden. Zu fragen ist dabei nach der Abgrenzung zwischen Autobiographie, autobiographischer Erzählung und *shishōsetsu*, jener besonderen, spezifisch japanischen Form autobiographischen Erzählens, die sich ab etwa 1907 aus dem *shizenshugi*, dem japanischen Naturalismus, heraus entwickelte.¹⁴⁰¹

Bedeutung gewinnt die Frage nach der literarischen Gattung vor allem vor dem Hintergrund der im Zuge der Überarbeitung Anfang der 40er Jahre an der Erzählung vorgenommenen Änderungen. Welchem Genre¹⁴⁰², so ist zunächst zu fragen, ist die Urfassung *Kui* zuzuordnen? Welche Folgen hat die Überarbeitung für die gattungstheoretische Einordnung der Erzählung? Gehen die Modifikationen möglicherweise so weit, daß *Wakaki hi* einem anderen Genre zugeordnet werden muß als *Kui*?

Bevor diese Fragen beantwortet werden können, ist vorab eine Begriffsklärung vonnöten. Was meinen wir, wenn wir von Autobiographie, Memoiren, autobiographischer Erzählung oder *shishōsetsu* sprechen? Im folgenden wird versucht, diese Begriffe definitorisch voneinander abzugrenzen.

III.3.2.10 Theoretische Prämissen

Dem Versuch einer Bestimmung der genannten vier literarischen Genres muß zunächst eine Definition des Begriffes „Genre“ oder „Gattung“ vorausgeschickt werden.

Der Begriff „Genre“ soll in dieser Studie verstanden werden als eine zu einer bestimmten Zeit innerhalb einer bestimmten Gesellschaft und einem bestimmten Literatursy-

¹⁴⁰¹ Vgl. hierzu Hijiya-Kirschner, Irmela. *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur*. München. Iudicium, 2005 (= Iaponia In-sula; 14; Erstausgabe: Wiesbaden: Steiner, 1981), S. 4 und passim.

¹⁴⁰² Die Begriffe „Genre“ und „Gattung“ sollen hier gleichbedeutend gebraucht werden. Zu der in dieser Studie zugrundegelegten Definition von „Genre“ s.u., Kap. IV.3.2.10.

stem gültige Konvention in bezug auf Form, Inhalt, Intention und Rezeptionsweise von Texten.¹⁴⁰³ „Genre“ bezeichnet somit

„[...] a set of rules valid for a certain group of texts, enabling the sender to produce intelligible texts and the receiver to decode them correctly.“¹⁴⁰⁴

Berücksichtigt wird in dieser Definition das Faktum, daß Gattungen keine absoluten, sondern historisch bedingte, relative Kategorien darstellen, die bestimmten Modifikationen unterworfen sind:

„This does imply the possibility of violating the rules, but even this violation is directed against a specific genre, thus enabling the receiver to note this violation and – perhaps – to move together with the violator towards the establishment of a new genre i.e. a new set of rules serving new communicative ends.“¹⁴⁰⁵

Im Falle von Japan ist bedeutsam, daß dort seit der Meiji-Zeit (1868-1912) westliche Gattungsvorstellungen Eingang fanden und zum Teil auf die einheimische Literatur übertragen wurden. Der in dem Ausdruck *shishōsetsu* enthaltene Begriff *shōsetsu* etwa wurde um die Mitte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts von Tsubouchi Shōyō als Äquivalent für den englischen Begriff „novel“ im Sinne von „Roman“ eingeführt; seitdem bezeichnet er sowohl epische Groß- als auch Kleinformen.¹⁴⁰⁶ In Anlehnung an die europäische Terminologie bildeten sich in Japan dann die Unterkategorien *tanpen shōsetsu* („kurze Erzählung“), *chūhen shōsetsu* („Erzählung mittlerer Länge“) und *chōhen shōsetsu* („lange Erzählung“, d.h. „Roman“) heraus, die allerdings keine absolute Identität mit gleich oder ähnlich bezeichneten

¹⁴⁰³ Vgl. Schamoni, Wolfgang. The Rise of 'Literature' in Early Meiji: Lucky Genres and Unlucky Ones. In: Hijjiya-Kirschnerreit, Irmela (Hrsg.): *Canon and Identity - Japanese Modernization Reconsidered: Transcultural Perspectives*. Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien 2000, Miscellanea 14, S. 37-60; s.a.: Ders. *Literature and Modernization in Japan. The Changing Geography of Literary Genres 1850-1890*. Oxford: St. Antony's College, 1992 (= *The Richard Storry Memorial Lecture*; 4), S. 5. Ferner Wilhelm Voßkamp: „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und –historie“. In: W. Hinck (Hrsg.): *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Heidelberg 1977. S. 27-44.

¹⁴⁰⁴ Ebenda.

¹⁴⁰⁵ Ebenda.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Hijjiya-Kirschnerreit, Irmela. *Selbstentblößungsrituale*, S. 1 u. 16.

westlichen Gattungen aufweisen.¹⁴⁰⁷ Hieraus ergibt sich, daß für die Definition von Begriffen aus der modernen japanischen Literaturtheorie europäische Begriffsbestimmungen nicht außer acht gelassen werden dürfen, daß gleichzeitig jedoch die Bezugnahme auf im Westen gängige Definitionen allein auch im Falle von Termini, die ursprünglich aus der westlichen Literaturtheorie stammen, nicht ausreichen kann, da das japanische Genreverständnis sich nicht in allen Fällen mit dem europäischen deckt. Anzustreben wäre eine Bestimmung der im japanischen Kontext gültigen literarischen Konventionen, was jedoch insofern schwierig erscheint, als Gattungstheorie einen in der japanischen Literaturwissenschaft vernachlässigten Forschungsbereich darstellt¹⁴⁰⁸ und diese Vernachlässigung unter anderem zur Folge hat, daß die in literarischen Nachschlagewerken gegebenen Definitionen einzelner Genres oftmals unzulänglich sind. So findet sich selbst in dem großen Literaturlexikon *Nihon kindai bungaku daijiten* 日本近代文学大事典 („Großes Lexikon der modernen japanischen Literatur“), dem Standard-Nachschlagewerk in japanischer Sprache zur modernen japanischen Literatur¹⁴⁰⁹, kein Eintrag unter dem Stichwort „*jiden shōsetsu*“ 自伝小説, dem üblichen Begriff für „autobiographische Erzählung“¹⁴¹⁰; ebensowenig findet sich ein Eintrag zu dem Begriff *kaisōroku* 回想録 („Memoiren“). Verzeichnet sind lediglich „*jiden*“ 自伝 („Autobiographie“; als Synonym wird „*jijoden*“ 自叙伝 angeführt) und *watakushi shōsetsu* (wörtlich: „Ich-Erzählung“).¹⁴¹¹ Genau so ist die Informationslage in dem neueren Fachlexikon *Nihon*

¹⁴⁰⁷ S. oben, S. 124, Fußnote 424 dieser Studie.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 7 u. 128ff. S. auch Dies. „Die nicht existenten Probleme der modernen japanischen Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Referate des IV. Deutschen Japanologentags in Tübingen. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, LXXIII (1978), S. 45-53 sowie dies. „Theoriedefizit und Wertungswut. Die nicht existenten Probleme der modernen japanischen Literaturgeschichtsschreibung (2)“. In: *BJOAF*, Bd. 2 (1979), S. 286-306.

¹⁴⁰⁹ Tōkyō: Kōdansha, 1977-78, 6 Bde. Zu Rate gezogen wurde hier der vierte Band, in dem sich Einträge zu literarhistorisch und literaturtheoretisch wichtigen Termini finden.

¹⁴¹⁰ Neben „*jiden shōsetsu*“ sind auch die Begriffe „*jidenteki shōsetsu*“ 自伝的小説 und „*jijo shōsetsu*“ 自叙小説 in Gebrauch, die jedoch ebensowenig verzeichnet sind.

¹⁴¹¹ Es handelt sich hierbei um die rein japanische Lesung (die sog. *kun'yomi* 訓読み) der Schriftzeichen für „*shishōsetsu*“. Obwohl in japanischen Nachschlagewerken und im Fachdiskurs der japanischen Literaturwissenschaftler eindeutig die Lesung „*watakushi shōsetsu*“ vorherrschend ist, soll im folgenden, in Anlehnung an Hijiya-Kirschnereits Standardwerk zur *shishōsetsu*-Theorie, der Lesung „*shishōsetsu*“ der Vorzug gegeben werden. (Zur Begründung s. Hijiya-Kirschnereit, Irmela. *Selbstentblößungsrituale*, S. 1-3).

gendai bungaku daijiten 日本現代文学大事典 („Großes Lexikon zur japanischen Gegenwartsliteratur“), herausgegeben von Miyoshi Yukio, Takemori Ten'yū u.a. (Tōkyō: Meiji shoin, 1994).¹⁴¹² Das einzige Nachschlagewerk, in dem eine Abgrenzung von zumindest dreien hier zur Debatte stehenden literarischen Genres – nämlich *jiden*, *jiden shōsetsu* und *watakushi shōsetsu* (i.e. *shishōsetsu*) – nachgewiesen werden konnte, ist das von Hasegawa Izumi und Takahashi Shintarō herausgegebene *Bungei yōgo no kiso chishiki* '88 文芸用語の基礎知識 („Grundwissen der literarischen Fachterminologie '88“; Tōkyō 1988). Dabei handelt es sich um eine Sonderausgabe der literaturwissenschaftlichen Fachzeitschrift *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞 („Japanische Literatur – Interpretation und Wertschätzung“) vom November 1988, die als reines Sachlexikon literaturwissenschaftlicher Termini konzipiert ist.

Im folgenden soll unter Zuhilfenahme dieses Werkes sowie unter Berücksichtigung der europäischen Begriffsbestimmungen eine Arbeitsdefinition der Gattungsbezeichnungen Autobiographie, Memoiren, autobiographische Erzählung und *shishōsetsu* erstellt werden, wobei, soweit es sinnvoll erscheint, für den japanischen Kontext auch gattungshistorische Ausführungen hinzugefügt werden.¹⁴¹³

¹⁴¹² Dieses Lexikon umfaßt zwei Bände. Der umfangreichere erste Band trägt den Untertitel *Sakuhin-hen* 作品篇 („Werke“), was insofern interessant ist, als die Herausgeber dieses Referenzwerkes versucht haben, von der in der japanischen Literaturwissenschaft üblichen *sakkaron* 作家論 („Erörterung der Autoren“) wegzukommen und die literarischen Werke in den Mittelpunkt ihrer definitorischen und explikatorischen Bemühungen zu stellen. Das von Hijiya-Kirschner (s.o.) konstatierte Theoriedefizit gilt jedoch auch für dieses Werk, was daran deutlich wird, daß der zweite Band mit dem Untertitel *Jinmei jikō-hen* 人名事項篇 („Personennamen und Sachbegriffe“) zwar neben den Autoren auch literaturwissenschaftliche Fachbegriffe berücksichtigt, diese aber auf bloß 75 Seiten (von insgesamt 1582 für das gesamte Lexikon; dabei werden in diesem Lexikon, anders als in *Bungei yōgo no kiso chishiki*, auch bestimmte Eigennamen, so etwa die Namen bedeutender Literaturzeitschriften, berücksichtigt) abgehandelt, was zwangsläufig zu zahlreichen Lücken bei den Lemmata führt. Die Erläuterungen zum Begriff „*jiden*“ finden sich auf S. 410, die Erklärungen zum Begriff „*watakushi shōsetsu*“ auf S. 459 des zweiten Bandes.

¹⁴¹³ Für die Begriffsbestimmungen im europäischen Kontext s. u.a. Günther Schweikle u. Irmgard Schweikle (Hrsg.). *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984, und Gero von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1989.

Unter Autobiographie (jap. *jiden* oder *jijoden*) wird in der Germanistik die selbstverfaßte Darstellung des eigenen Lebens verstanden. Die Schilderung erfolgt zumeist in chronologischer Folge und aus der Retrospektive, d.h.

„[...] die Autobiographie [wird] von einem erreichten Punkt her im vergegenwärtigenden Rückblick geschrieben.“¹⁴¹⁴

Die Darstellung erfolgt meist unter systematisierenden und vereinheitlichenden Gesichtspunkten (so kann eine Selbstdarstellung z.B. unter dem Gesichtspunkt der religiösen Bekehrung, also als „Bekehrungsgeschichte“, geschrieben werden¹⁴¹⁵). Berücksichtigt wird in der Autobiographie sowohl das öffentliche als auch das private Leben des Verfassers, doch liegt der Schwerpunkt auf der Nachzeichnung des eigenen geistig-seelischen Entwicklungsprozesses; äußere Ereignisse treten demgegenüber in den Hintergrund. (Ihre Bedeutung ergibt sich aus ihrer Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Verfassers.) Rekapituliert wird die eigene Erfahrung. Dabei geht es dem sich erinnernden, schreibenden Subjekt nicht allein um die Rekonstruktion des eigenen Lebens, sondern ebenso um die Konstruktion des Ichs im Prozeß der Selbstdarstellung. So hat die Autobiographie zwar

„[...] grundsätzlich [...] die Absicht, den Lebensstoff des Schreibers ohne Umsetzung in Gebilde der Phantasie, als reine Wirklichkeit, so wie er einmal und nur dies eine Mal im Laufe der Zeit erlebt wurde, zur Mitteilung zu bringen.“¹⁴¹⁶

Doch tatsächlich läßt sich der Anspruch absoluter Faktizität in der Praxis nicht verwirklichen. Es erweist sich als unmöglich, die erinnerte Vergangenheit „völlig unverfärbt, ja unver-

¹⁴¹⁴ Ralph-Rainer Wuthenow. Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert. München: Beck, 1974, S. 19.

¹⁴¹⁵ Dies trifft im Kontext der japanischen Moderne etwa auf Uchimura Kanzōs berühmte, in englischer Sprache abgefaßte Autobiographie *How I became a Christian* (Tōkyō, 1895; Nachdruck u.a. Tōkyō: Kōbunkan, 1971) zu.

¹⁴¹⁶ Mahrholz, Werner. Deutsche Selbstbekenntnisse. Ein Beitrag zur Geschichte der Selbstbiographie von der Mystik bis zum Pietismus. Berlin 1979, S. 11; zit. nach: Ralph-Rainer Wuthenow. Op. cit., S. 21.

fälscht in die Gegenwärtigkeit des Erzählmoments“ hinüberzunehmen¹⁴¹⁷, denn „Vergangenes wird von einer erreichten Zukunft her zu einer wiedergefundenen Gegenwart“¹⁴¹⁸:

„Schon die Tatsache, daß der Erinnernde das als eine zusätzliche Vergangenheit kennt, was damals noch unbekannt und nicht einmal gewisse Zukunft war, muß den Blick auf Episoden, Zustände und Empfindungen, Entscheidungen und Konsequenzen notwendig beeinflussen. Es kann nicht wieder in der Form erzählt werden, in der seinerzeit erlebt wurde.“¹⁴¹⁹

So läßt sich zwar der Anspruch der Faktizität des Dargestellten als konstitutiv für die Gattung „Autobiographie“ bezeichnen; doch gleichermaßen typisch für die Gattung ist, daß dieser Anspruch in der Praxis nicht eingelöst werden kann.

Die Grenzen zwischen Autobiographie und Memoirenliteratur (jap. *kaisōroku*¹⁴²⁰) sind fließend. Auch Memoiren¹⁴²¹ sind eine „literarische Darstellung des eigenen Lebens oder eines ‚denkwürdigen‘ Teiles daraus“¹⁴²², wobei jedoch „die Schilderung öffentlicher, politischer und kulturgeschichtlicher Ereignisse, die Erinnerung an berühmte Zeitgenossen oder das eigene polit[ische], kulturelle oder gesellschaftl[iche] Wirken im Vordergrund stehen.“¹⁴²³ Memoiren werden deshalb oft auch als „Sonderform der Autobiographie“ bezeichnet, „welche nicht so sehr den inneren Bildungsprozess, die ‚Identitätsfindung‘ des Verfassers nachzeichnet, sondern dessen berufliche (also von ‚Rollenzwängen‘ bestimmte) und in den meisten Fällen öffentlich bedeutsame Tätigkeit im Erwachsenenalter – etwa als Politiker, Wis-

¹⁴¹⁷ Ralph-Rainer Wuthenow. Op. cit., S. 19.

¹⁴¹⁸ Ebenda.

¹⁴¹⁹ Ebenda.

¹⁴²⁰ „Kaisō“ 回想 bedeutet „Erinnerungen“; „kaisōroku“ 回想録 sind wörtlich „Aufzeichnungen von Erinnerungen“. Ein weiterer gängiger japanischer Begriff für „Memoiren“ ist „kaikoroku“ 回顧録; „kaiko“ 回顧 bedeutet ebenfalls „Erinnerungen, Reminiszenzen“, „roku“ 録 steht auch hier wieder für „Aufzeichnungen“.

¹⁴²¹ Der deutsche Begriff „Memoiren“ stammt vom französischen „mémoires“, was so viel wie „Erinnerungen“, „Denkwürdigkeiten“ (von lat. „memoria“) bedeutet. Vgl. Wilpert, Gero von. Op. cit., S. 503, s.v. „Memoiren“.

¹⁴²² Schweikle, Günther u. Schweikle, Irmgard (Hrsg.). Op. cit., S. 281, s.v. „Memoiren“.

¹⁴²³ Ebenda.

senschaftler oder Künstler¹⁴²⁴ schildert. Diesen terminologischen und strukturellen Unterschied hat vor allem Bernd Neumann in seiner Studie *Identität und Rollenzwang* herausgearbeitet.¹⁴²⁵ Charakteristisch für die Memoiren sind der chronologisch zusammenhängende Bericht und die rückschauende Perspektive auf historische Ereignisse und wichtige oder interessante Zeitgenossen.¹⁴²⁶ Die Memoirenliteratur ist somit nicht primär auf die Selbsterfahrung, sondern eher auf die Darstellung historischer Wirklichkeit gerichtet, wobei aber, wie oben bereits angedeutet, die Grenzen zur Autobiographie, vor allem dann, wenn das eigene Lebensbild zusammenhängend in zeitlicher Abfolge dargestellt wird, nicht eindeutig sind.¹⁴²⁷ Im besten Falle werden „Memoiren zum Epochengemälde, zu einer seriösen, betont subjektiven Form der Geschichtsschreibung (auf Grund ‚teilnehmender Beobachtung‘, wie die heutigen Soziologen sagen würden); für die professionellen Historiker ist ihr Material- und Quellenwert oftmals beträchtlich.“¹⁴²⁸

Die Tatsache, daß in den konsultierten japanischen Referenzwerken Einträge zum Lemma „Memoiren“ (*kaisōroku*) fehlen, dürfte zum einen darauf zurückzuführen sein, daß die japanischen Literaturwissenschaftler, wie bereits angedeutet, traditionell wenig Wert auf Definitionen und Theorie legen, zum anderen jedoch (und das ist gewiß eine Folge der Theorie- und Definitionsfeindlichkeit) auch darauf, daß die Grenzen zwischen Autobiographie und Memoirenliteratur im japanischen Kontext noch weniger streng gezogen werden als etwa in Deutschland. So werden Werke der Memoirenliteratur unter dem gängigen Begriff *jiden* für „Autobiographie“ eingeordnet. Dies zeigt sich zum Beispiel in der 25 Bände umfassenden Reihe *Nihonjin no jiden* 日本人の自伝 („Autobiographien von Japanern“, die in den Jahren 1980-82 im Tōkyō im Verlag Heibonsha herausgebracht wurde (als Herausgeber der Reihe fungierten der Autobiographie-Forscher und Anglist Saeki Shōichi 佐伯彰一 und

¹⁴²⁴Vgl. <https://www.uni-due.de/einladung/>, s.v. „Index / Memoiren“ (zuletzt besucht am 08.10.2014).

¹⁴²⁵ Neumann, Bernd: *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1970 (= Athenäum Paperbacks Germanistik; 3).

¹⁴²⁶ <https://www.uni-due.de/einladung/>, s.v. „Index / Memoiren“ (zuletzt besucht am 08.10.2014). Dies unterscheidet sie von den literarischen Gebrauchsformen des Briefs und des Tagebuchs.

¹⁴²⁷ Vgl. Gero von Wilpert. Op. cit., S. 503, s.v. „Memoiren“.

¹⁴²⁸ <https://www.uni-due.de/einladung/>, s.v. „Index / Memoiren“ (zuletzt besucht am 08.10.2014).

der Historiker Kano Masanao 鹿野政直): Band 16 der Reihe trägt den Titel *Masamune Hakuchō*, *Hirotsu Kazuo* und enthält Hirotsus *Nengetsu no ashioto* („Schritte der Zeit“), das nach westlichen Gattungsbegriffen wohl eher unter „Memoiren“ einzuordnen wäre.¹⁴²⁹ Des weiteren findet man in Band 25, der den Titel *Nihonjin no jiden sanbyaku sen* 日本人の自伝三百選 („300 ausgewählte Autobiographien von Japanern“) trägt (Tōkyō: Heibonsha, 1982) und, lexikonartig zusammengefaßt, Artikel über 300 ausgewählte, autobiographisch geprägte Texte enthält, auch Titel wie *Kaikoroku* 回顧録 („Memoiren“) von Yamada Saburō 山田三良 (1869-1965), einem Juristen der Universität Tōkyō, der sich auf Internationales Privatrecht spezialisiert hat, d.h. Werke, die primär referentiell bestimmt sind und keinen Anspruch auf besondere künstlerische Ausgestaltung erheben.

Zwar gelten Autobiographie und Selbstdarstellung in der westlichen Literaturwissenschaft nach wie vor als eine wesentlich europäische literarische Form¹⁴³⁰, doch tatsächlich läßt sich das autobiographische Element im Sinne einer literarischen Verarbeitung von Selbsterlebtem in der japanischen Literatur fast bis in die früheste Zeit zurückverfolgen. Bereits in der Heian-Zeit (*Heian jidai* 平安時代, 794-1185), der Epoche der verfeinerten Hofkultur (und hier insbesondere im zehnten und elften Jahrhundert) verfaßten Frauen aus aristokratischen Kreisen tagebuchartige, aphoristische und bisweilen auch essayistische Selbstaussagen, die heute gerne unter dem Begriff *nikki bungaku* 日記文学 („Tagebuchliteratur“)¹⁴³¹ zusammengefaßt

¹⁴²⁹ Vgl. auch Kap. IV.3.2.10.2 („Die Behandlung des Stoffes in den Memoiren“) dieser Studie.

¹⁴³⁰ Ralph-Rainer Wuthenow. Op. cit., S. 18. S. auch Saeki Shōichi. *Nihonjin no jiden*. Tōkyō: Kōdansha, 1991, S. 6. Saeki zitiert hier als landläufige Meinung: „Im Orient gibt es keine Autobiographien – die Autobiographie ist ein spezifisch europäisches Kulturerzeugnis.“ Saeki beweist mit seinen Arbeiten zur japanischen Autobiographie das Gegenteil (neben dem genannten Titel s. vor alle: Saeki Shōichi. *Kindai Nihon no jiden*. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1990).

¹⁴³¹ Der Begriff *nikki bungaku* ist ein von den Literaturwissenschaftlern *ex post* geprägter Terminus. In der Heian-Zeit gab es lediglich den Begriff *nikki* 日記 (wörtlich: „Aufzeichnungen vom Tag“, „Tagebuch“), der neben Tagebüchern im engeren Sinne mit täglichen Eintragungen Selbstzeugnisse verschiedener Art mit mehr oder weniger stark ausgeprägten narrativen und fiktionalen Elementen umfaßt. Zur Entwicklung des Begriffs *bungaku* 文学 in Japan und zur Entstehung des modernen Literaturbegriffes nach westlichem Vorbild im Sinne von Literatur als primär durch die ästhetische Funktion der Sprache geprägte Texte s. Suzuki Sadami. *Nihon no „bungaku“ o kangaeru*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1994, ferner Schamoni, Wolfgang. *Literature and Modernization in Japan. The Changing Geography of Literary Genres 1850-1890*. Oxford: St. Antony's College, 1992 (= *The Richard Storry Memorial Lecture*; 4), sowie

werden. Diese einheimische Tradition der Selbstdarstellung wandelte und erneuerte sich im 19. Jahrhundert im Zuge der Modernisierung. So entstand in der Meiji-Zeit erstmals in größerem Umfang die Autobiographie als literarische Darstellung der eigenen Lebensgeschichte im vergegenwärtigenden Rückblick. Auf diese literarische Form wurde der Begriff *jiden* (wörtlich: „Selbst-Biographie“) angewendet, der in Japan bereits seit 983 in Gebrauch ist.¹⁴³² So ist zwar weder *jiden* noch *jijoden* eine moderne Prägung¹⁴³³ – doch die Konstituierung der Autobiographie als eigenständiges literarisches Genre, bei der die westlichen Autobiographien Pate gestanden haben, erscheint tatsächlich als ein Produkt der „künstlerisch-intellektuellen Okzidentalisation“¹⁴³⁴ im Zuge der Modernisierung.

Zwar gab es auch bereits in der frühmodernen Epoche, d.h. in der Edo-Zeit (1600-1868), durchaus eine Vielzahl von Selbstdarstellungen, von denen bis heute nur wenige bekannt sind.¹⁴³⁵ Doch die in dieser Epoche verfaßten autobiographisch geprägten Texte wur-

ders. „Moderne Literatur“. In: Klaus Kracht und Markus Rüttermann (Hrsg.): *Grundriß der Japanologie*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001, S. 83-113. Schamoni zeigt auf, daß der Begriff *bungaku* im Sinne des modernen westlichen Begriffes „Literatur“ für Texte, in denen die ästhetische Funktion der Sprache im Vordergrund steht, sich in Japan erst um 1890 etablierte. Zum autobiographischen Charakter japanischer Frauentagebücher der Heian-Zeit s. u.a. Schamoni, Wolfgang. „Weibliche Autobiographie vs. Männliche Biographie? Die japanischen ‚Hofdamentagebücher‘ des X./XI. Jahrhunderts“. In: Walter Berschin und Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Biographie – „So der Westen wie der Osten“? Zwölf Studien*. Heidelberg: Mattes, 2003, S. 59-80, sowie Ralph-Rainer Wuthenow. *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S. 26-37.

¹⁴³² Vgl. Schamoni, Wolfgang. „Weibliche Autobiographie vs. Männliche Biographie?“, S. 66. In China ist das Wort bereits für das Jahr 761 nachgewiesen.

¹⁴³³ Vgl. Schamoni, Wolfgang. „Die zwei Leben des Uejima Onitsura“. In: Scholz-Cionca, Stanca (Hrsg.). *Wasser-Spuren. Festschrift für Wolfram Naumann zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997, S. 229, Fußnote 4. Der Begriff *jiden* taucht auf im Lebensbericht des Mönchs Gengō (914-995) aus dem Jahre 983. Die Autobiographie trägt den Titel *Gengō daisōzu jiden* 元杲大僧都自伝. Der zweite im Japanischen gebräuchliche Terminus für „Autobiographie“, *jijoden*, konnte von Schamoni (a.a.O.) für die Edo-Zeit nachgewiesen werden: Er taucht auf als Titel des Lebensberichtes des Mönchs Eton (1725-1785).

¹⁴³⁴ Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow. *Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*. München: Beck, 1974, S. 18.

¹⁴³⁵ So zum Beispiel das *Oritaku shiba no ki* 折たく柴の記 („Aufzeichnungen am Reisigfeuer“, ca. 1716) des Konfuzianers Arai Hakuseki 新井白石. Hierbei handelt es sich im wesentlichen um historische Aufzeichnungen mit Selbstrechtfertigungscharakter. Im Mittelpunkt der Darstellung steht die politische Tätigkeit des Verfassers. Für eine englische Übersetzung s. *Told Around a Brushwood Fire. The Autobiography of Arai Hakuseki*. Übers. von Joyce Ackroyd. Tōkyō: University of Tokyo Press, 1979; eine Studie des Werks liefert Saeki Shōichi. „Arai Hakuseki ichi: bushiteki jiga no katachi“. In: Ders. *Nihonjin no jiden*, S. 130-147, und ders. „Arai Hakuseki ni: chichi no imēji“. In: Ders. *Op. cit.*, S. 148-170. S. jedoch auch: Schamoni, Wolfgang. „Entre public et privé : réflexion sur l'autobiographie à l'époque d'Edo“. In:

den zum Zeitpunkt ihrer Entstehung weder unter einen bestimmten Gattungsbegriff subsumiert noch als „Literatur“ im Sinne von „Korpus von Texten mit einer Dominanz der ästhetischen Funktion der Sprache“¹⁴³⁶ verstanden. Anders gesagt, war es zwar durchaus üblich, über sich selbst und sein Leben zu schreiben, doch geschah dies nicht unter einem bestimmten, einheitlichen „Label“, denn es gab keine Konvention der Autobiographie als „literarische Darstellung der eigenen Lebensgeschichte im vergegenwärtigenden Rückblick“ (s.o.). Folglich waren die „Selbstdarstellungen“ der vormodernen Zeit nicht nur inhaltlich, sondern auch formal äußerst heterogen.¹⁴³⁷ So bemerkt Wolfgang Schamoni mit Bezug auf die Erforschung autobiographischer Texte der Vormoderne:

„Hierbei muß immer wieder versucht werden, den eigentümlichen Charakter der einzelnen Texte zu erfassen, vor allem zu klären, im Rahmen welcher Textsorte der Autor schrieb und die zeitgenössischen Leser den Text verstanden. Denn es gibt in der Edo-Zeit keine etablierte Textsorte ‚Autobiographie‘, auch wenn das Wort bereits existierte.“¹⁴³⁸

Revue d'Études Japonaises du CEEJA Benkyō-kai. Strasbourg/Colmar 2005, S. 223-245 [franz. Übers. Frédéric Ebrard] und ders. . „Weibliche Autobiographie vs. Männliche Biographie?“, 2003.

¹⁴³⁶ Vgl. Schamoni, Wolfgang. „Moderne Literatur“. In: Klaus Kracht und Markus Rüttermann (Hrsg.): *Grundriß der Japanologie*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001, S. 83-113.

¹⁴³⁷ Man denke etwa an die im Jahre 1675 verfaßte Schrift des konfuzianischen Gelehrten Yamaga Sokō 山鹿素行 (1622-1685) *Haisho zanpitsu* 配所殘筆 („Testament vom Ort der Verbannung“; engl. Übersetzung: „Last Testament in Exile: Yamaga Sokō's *Haisho Zanpitsu* [sic]“). Übers. von Uenaka Shūzō. In: *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, No. 2 (1977), S. 125-152) oder an das *Taieki negaisho* („Gesuch um Beurlaubung“, 1838) des Malers, Rangakusha und Politikers Watanabe Kazan (1793-1841), das in Form eines offiziellen Briefes, und zwar einer Art Rücktrittsgesuch, gerichtet an den Daimyō, verfaßt wurde. (Zu diesem Text liegt eine unveröffentlichte Magisterarbeit vor: Zachmann, Matthias Urs. *Das „Taieki neigaisho“ (1838) von Watanabe Kazan*. Heidelberg, Universität, 2000. Die Arbeit enthält auf den Seiten 54 bis 79 eine deutsche Übersetzung des Textes). Zu autobiographisch geprägten Texten der Edo-Zeit s. vor allem die Forschungen von Schamoni, Wolfgang, so der oben bereits zitierte Aufsatz „Die zwei Leben des Uejima Onitsura“ und die japanischsprachigen Studien „Kaisō kara jiden e – Nihon 17-seki no baai“. In: *Kokusai Nihongaku shinpojiumu hōkokusho. Atarashii Nihongaku no kōchiku II*. Tōkyō: Ochanomizu joshi daigaku daigakuin, Ningen bunka kenkyūka, 2001, S. 114-124, sowie „Kōkai to hikōkai no aida. Edo jidai no 'jiden' ni tsuite no ichi kōsatsu“. In: *Misuzu* (Misuzu shobō), Nr. 503 (März 2003), S. 36-53. Eine Monographie zum Thema „Selbstzeugnisse der Edo-Zeit“ von Schamoni, Wolfgang ist in Vorbereitung.

¹⁴³⁸ Schamoni, Wolfgang. „Die zwei Leben des Onitsura“, S. 229.

Die autobiographische Intention äußerte sich in der vormodernen Zeit in einer Vielzahl von sehr heterogenen Textsorten, so im Brief, im Testament, in der Grabschrift, in Annalen usw., so daß derjenige, der sich mit Texten der Edo-Zeit beschäftigt, von einem sehr weiten Autobiographiebegriff ausgehen muß, „der alle rückblickenden Darstellungen des eigenen Lebensweges eines Menschen einschließt“.¹⁴³⁹

Für die moderne Zeit ist bis zu einem gewissen Grad das Bestreben sichtbar, möglichst exakte terminologische Differenzierungen zu erreichen, da sich nun, im Zuge des Umbaus des Literatursystems in den Jahren 1850 bis 1890¹⁴⁴⁰, die Autobiographie nach westlichem Vorbild als literarisches Genre etabliert. Insbesondere ab Mitte der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurde eine große Zahl von Autobiographien verfaßt, die an westlichen Mustern orientiert waren. Hierzu gehören etwa die bereits erwähnte, auf englisch verfaßte Autobiographie Uchimura Kanzōs, *How I became a Christian* (1895), und Fukuzawa Yukichis *Fukuō jiden* 福翁自伝 („Die Autobiographie des alten Fukuzawa“; 1899), in der zum ersten Mal die Bezeichnung *jiden* im Titel einer Selbstdarstellung der Moderne erscheint.¹⁴⁴¹

Unter einer autobiographischen Erzählung oder einem autobiographischen Roman (jap. *jiden shōsetsu*; auch: *jidenteki shōsetsu*) wird ein Werk verstanden, in dem eigene Erlebnisse und Erfahrungen des Verfassers, größere Abschnitte aus seinem Leben oder auch seine gesamte Biographie in ein fiktionales Geschehen eingebettet wiedererzählt werden. Der der Lebenswirklichkeit des Autors entnommene Stoff wird dabei „nicht unter dem Aspekt der Wahrheit um ihrer selbst willen, sondern nach künstlerischer Struktur, Sinn- und Symbolkraft gestaltet“, stilisiert und umstrukturiert, gekürzt oder ergänzt.¹⁴⁴² Anders gesagt, das stoffliche Material wird auf einen Höhepunkt und Schluß hin geordnet, Entwicklungen werden durch Um-

¹⁴³⁹ Ebenda.

¹⁴⁴⁰ Vgl. Schamoni, Wolfgang. *Literature and Modernization in Japan. The Changing Geography of Literary Genres 1850-1890*. Oxford: St. Antony's College, 1992 (= The Richard Storry Memorial Lecture; 4).

¹⁴⁴¹ Für eine englische Übersetzung der Autobiographie Fukuzawa Yukichis s. *The Autobiography of Yukichi Fukuzawa*. Revised translation by Eiichi Kiyooka. New York / London: University of Columbia Press, 1966.

¹⁴⁴² Gero von Wilpert. Op. cit., s.v. „Autobiographischer Roman“.

stellungen und Auslassungen biographischer Fakten oder durch Einfügung erfundener Ereignisse, Personen oder Handlungsmotive verdeutlicht: Ein „Plot“ wird konstruiert. So kann der Autor in der autobiographischen Erzählung

„[...] alle im Charakter (s)einer Person liegenden Möglichkeiten aufzeigen, die im realen Leben oft durch zufällige Umstände nicht zur Entfaltung kommen konnten, etwa Liebeserfüllung [...] oder Tötungsbereitschaft.“¹⁴⁴³

Das fiktionale Moment wird auch in der japanischen Definition betont: Während in der Autobiographie (*jijoden*) versucht werde, die Tatsachen so wahrheitsgetreu wie möglich wiederzugeben, werde im *jiden shōsetsu* der Stoff fiktional ausgestaltet.¹⁴⁴⁴ Allerdings wird in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß auch in der Autobiographie eine „Literarisierung“ des Stoffes erfolgt:

„Es versteht sich jedoch von selbst, daß sich eine hervorragende Autobiographie nicht allein auf die Aufzeichnung wahrheitsgetreuer Fakten beschränkt, sondern zugleich auch hohe literarische Qualität aufweist.“¹⁴⁴⁵

„Literarisierung“, die zu „hoher literarischer Qualität“ führt, impliziert – wie aus der Opposition zu dem Ausdruck „Aufzeichnung wahrheitsgetreuer Fakten“ ersichtlich – einen gewissen Grad an Fiktionalisierung und Stilisierung. Dies zeigt, daß die Postulierung der Merkmalsopposition „fiktiv“ (autobiographische Erzählung, autobiographischer Roman) vs. „authentisch“ oder „real“ (Autobiographie) für eine Abgrenzung beider Genres voneinander nicht ausreichen kann.¹⁴⁴⁶ Festgehalten werden kann lediglich, daß im Unterschied zur Autobiographie in der autobiographischen Erzählung kein Anspruch auf Faktizität erhoben wird. Es gehört vielmehr zur Konvention der Gattung, daß Fiktionalität in der Darstellung ausdrücklich erwartet werden kann.

¹⁴⁴³ Schweikle, Günther u. Schweikle, Irmgard (Hrsg.). *Metzler Literatur Lexikon*. s.v. „Autobiographischer Roman“.

¹⁴⁴⁴ Vgl. *Bungei yōgo no kiso chishiki*, S. 306 u. 323.

¹⁴⁴⁵ Vgl. *Bungei yōgo no kiso chishiki*, S. 306.

¹⁴⁴⁶ Vgl. auch die obigen Ausführungen zum fiktionalen Element in der Autobiographie, S. 436f. dieser Studie.

Als Beispiele für autobiographische Romane in Japan lassen sich unter anderem Tokutomi Rokas *Omoide no ki* 思出の記 („Aufgezeichnete Erinnerungen“; 1900/1901) und Shimazaki Tōsons *Ie* 家 („Die Familie“; 1910/1911) anführen, auch wenn es sich um zwei sehr verschiedenartige Werke handelt, insofern als in *Omoide no ki* versucht wird, die Biographie eines fiktiven Menschen darzustellen, der vieles mit dem Autor gemeinsam hat, während *Ie* sich darauf beschränkt, eine bestimmte Phase in der Geschichte einer Familie unter Verwendung autobiographischen Materials aufzuarbeiten.¹⁴⁴⁷

Was den *shishōsetsu* betrifft, so sei er als eine besondere Ausprägung der autobiographischen Erzählung verstanden¹⁴⁴⁸, die durch bestimmte – im folgenden näher zu definierende – formale, inhaltliche und kommunikative Charakteristika gekennzeichnet ist und sich historisch zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Literatur des japanischen Naturalismus (*shizenshugi*) entwickelte. Die Autoren des *shizenshugi* erhoben „die wertungsfreie Abschilderung der Realität“ zu ihrem Prinzip.¹⁴⁴⁹ Da eine wahrheitsgetreue Schilderung am ehesten bei der Darstellung der eigenen Person gewährleistet zu sein schien, entwickelte sich, anders als im Westen, in Japan die Person des Autors bald zum eigentlichen Stoff des Naturalismus¹⁴⁵⁰, wobei das für den *shizenshugi* postulierte „Prinzip absoluter Objektivität durch die Forderung nach absoluter Aufrichtigkeit ersetzt“ wurde.¹⁴⁵¹ Hierdurch erhielt der naturalistische Roman bekenntnishafte Züge. Es entstand eine eigene Gattung, eine Bekenntnisliteratur,

¹⁴⁴⁷ Von beiden Romanen liegen englische Übersetzungen vor: Tokutomi Kenjiō. *Footprints in the Snow. A Novel of Meiji Japan*. Translated by Kenneth Strong. Tōkyō: Tuttle, 197; Shimazaki Tōson. *The Family*. Translated by Cecilia Segawa Seigle. Tōkyō: University of Tokyo Press, 1976. Auch autobiographische Erzählungen sind in der modernen japanischen Literatur zahlreich vorhanden. Als Beispiel sei hier lediglich Sata Inekos *Kyarameru kōba kara* キャラメル工場から („Aus der Bonbonfabrik“), Erstveröffentlichung in *Roba*, 1928, angeführt. Eine deutsche Übersetzung von Siegfried Schaarschmidt liegt vor: „Aus der Bonbonfabrik“, in: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 6 (September 1987), S. 71-85, sowie in: *Das Große Japan Lesebuch*, München: Goldmann, 1990, S. 67-80.

¹⁴⁴⁸ Vgl. *Bungei yōgo no kiso chishiki*, S. 323.

¹⁴⁴⁹ Hijijya-Kirschner, Irmela. *Qualen des Lebens – Quellen der Kunst: Zur kommunikativen Gebrauchsfunktion der Gattung Shishōsetsu*. Berlin 1985, S. 2. (= Berliner Beiträge zur sozial- und wirtschaftswissenschaftlichen Japan-Forschung. Hrsg. Ostasiatisches Seminar der Freien Universität Berlin. Occasional Paper Nr. 10 (1980).

¹⁴⁵⁰ Vgl. Hijijya-Kirschner, Irmela. *Selbstentblößungsrituale*, S. 32.

¹⁴⁵¹ Ebenda. Daher paart sich in Japan der mit dem Anspruch der Objektivität angetretene Naturalismus mit extremen Ausprägungen von Subjektivität.

deren „ästhetische Qualität man an der Aufrichtigkeit des Geständnisses zu messen“ begann.¹⁴⁵²

Als erstes und zugleich repräsentativstes Beispiel dieser neuen Gattung gilt Tayama Katais Erzählung *Futon* 布団 („Das Bettzeug“), die im September 1907 in der Zeitschrift *Shinshōsetsu* 新小説 erschien.¹⁴⁵³ In diesem Werk erfolgte erstmals die Umdeutung der Forderung nach „Unverblümtheit“ und Objektivität der Darstellung in Richtung auf eine „rücksichtslose Selbstentblößung“.¹⁴⁵⁴ *Futon* hatte – gerade durch die unverhüllt scheinende Selbstdarstellung und Offenheit des Autors – eine außergewöhnliche Wirkung auf die zeitgenössischen Leser und regte zahlreiche Schriftsteller zur Nachahmung an.¹⁴⁵⁵ So entwickelte sich das in dieser Erzählung angelegte „Grundmuster des Shishōsetsu zum wichtigsten und verbreitetsten literarischen Genre der Folgezeit bis in die Gegenwart.“¹⁴⁵⁶

Mit der durch Katais Erfolgswerk vollzogenen Wendung ins Privat-Autobiographische verschwand der in der Frühphase des *shizenshugi* und auch noch in Shimazaki Tōsons Roman *Hakai* („Das gebrochene Gelöbnis“; März 1906¹⁴⁵⁷) feststellbare sozialkritische Anspruch aus der naturalistisch geprägten japanischen Erzählprosa.

Die Abgrenzung des *shishōsetsu* als Sonderform autobiographischen Erzählens vom *jiden shōsetsu* ist nicht in allen Fällen in eindeutiger Weise möglich. Als herausragendes Merkmal des *shishōsetsu* wird die „Subjektivität“ der Darstellungsweise genannt, die mit der für die Gattung als charakteristisch geltenden Identität von Autor, Erzähler und Protagonist in Zusammenhang gebracht wird.¹⁴⁵⁸ Der Unterschied zur autobiographischen Erzählung liege darin, daß bei letzterer zwischen Autor und Protagonist eine „methodische Di-

¹⁴⁵² Vgl. Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. *Selbstentblößungsrituale*, S. 4.

¹⁴⁵³ Die deutsche Übersetzung dieser Erzählung von Oscar Benl erschien in dem Band *Flüchtiges Leben. Moderne japanische Erzählungen*. Berlin: Landsmann, 1942 (erw. Neuaufl. Hamburg: Robert Mölich Verlag, 1948). Auch eine englische Übertragung liegt vor: Kenneth G. Henshall (Übers.). *The Quilt and Other Stories*. Tōkyō: University of Tokyo Press, 1981.

¹⁴⁵⁴ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. *Selbstentblößungsrituale*, S. 56.

¹⁴⁵⁵ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 67ff.

¹⁴⁵⁶ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 70.

¹⁴⁵⁷ Eine deutsche Übersetzung liegt vor; vgl. Fußnote 388.

¹⁴⁵⁸ Vgl. *Bungei yōgo no kiso chishiki*, S. 323.

stanz“ (*hōhōteki kyori* 方法的距離) gewahrt werde und der Autor bestrebt sei, eine „objektive Welt“ (*kyakkan sekai* 客觀世界) zu schaffen.¹⁴⁵⁹

Eine genauere Erfassung der gattungskonstitutiven Merkmale des *shishōsetsu* ermöglicht Hijiya-Kirschnerits Strukturmodell¹⁴⁶⁰, das im folgenden referiert werden soll, da es als Grundlage für die Genrebestimmung von *Kui* und *Wakaki hi* herangezogen wird.

Unter Berücksichtigung des japanischen Genreverständnisses entwickelt Hijiya-Kirschnerit „ein hypothetisches Gattungsmodell des *Shishōsetsu*“¹⁴⁶¹, das aus zwei Grundelementen besteht, welche dialektisch aufeinander bezogen sind und als (1) Faktizität und (2) Fokusfigur bezeichnet werden.¹⁴⁶² Andere Charakteristika der Gattung werden von diesen zwei Elementen abgeleitet.

(1) Faktizität bezeichnet „das aus der Sicht japanischer Leser supponierte Verhältnis von literarischem Werk und pragmatischer Wirklichkeit. Sie stellt eine Setzung dar, die besagt, daß das Werk die vom Autor erfahrene Realität unmittelbar wiedergibt.“¹⁴⁶³ Faktizität bezieht sich somit nicht auf das tatsächliche Verhältnis von Literatur und abgebildeter Realität, sondern stellt vielmehr „eine Übereinkunft im literarischen Kommunikationsprozeß [dar] – die Vertrauensvorgabe von seiten des Lesers gegenüber dem Wahrheitsanspruch des Werks, der vom Autor durch bestimmte Textsignale kenntlich gemacht wird.“¹⁴⁶⁴

Das erste von Hijiya-Kirschnerit als gattungskonstitutiv erkannte Element ist somit kein formales, sondern ein kommunikatives – auf die Rezeptionsweise des Werkes bezogenes – Merkmal, das jedoch seinen Niederschlag in der gesamten Organisationsweise des Textes findet.¹⁴⁶⁵

¹⁴⁵⁹ Ebenda. S. auch untenstehende Ausführungen zu Punkt (2c) des von Hijiya-Kirschnerit entwickelten Gattungsmodells des *shishōsetsu*.

¹⁴⁶⁰ Vgl. Hijiya-Kirschnerit, Irmela. Op. cit., S. 169-200.

¹⁴⁶¹ Hijiya-Kirschnerit, Irmela. Op. cit., S. 174.

¹⁴⁶² Hijiya-Kirschnerit, Irmela. Op. cit., S. 175.

¹⁴⁶³ Ebenda.

¹⁴⁶⁴ Ebenda.

¹⁴⁶⁵ Hijiya-Kirschnerit, Irmela. Op. cit., S. 182 ff.

Die Voraussetzung dafür, daß es an einem bestimmten Punkt der Lektüre zum „Faktizitätsvertrag“ oder „Faktizitätspakt“¹⁴⁶⁶ zwischen Autor und Leser kommt, ist das Vorhandensein gewisser Textsignale, welche das Leseverhalten steuern. Als entscheidendes Signal dieser Art wird „das unvermittelte, durch keine diskursiven Informationen vorbereitete Auftreten einer Ich-Figur [genannt], die vorwiegend eigene Empfindungen zum besten gibt.“¹⁴⁶⁷ Da der Text dem Leser genauere Informationen vorenthält, begibt dieser sich selbst auf die Suche und stellt bald fest, daß Erzähler und Autor gewisse „Übereinstimmungen aufweisen“.¹⁴⁶⁸ An diesem Punkt, so Hijjiya-Kirschnereit, komme es

„[...] zum Pakt zwischen Leser und Werk bzw. Autor: Der Leser schließt aufgrund der im Text vorgefundenen Signale, aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit zwischen Protagonist und Autor und aufgrund seiner Erfahrung mit anderen, gleichartigen Werken [...], daß auch dieser Text ‚der Wahrheit entspricht‘.“¹⁴⁶⁹

Zu den Textsignalen, die den Anspruch auf Faktizität erkennen lassen, gehören auch

„Verweise auf bestimmte Örtlichkeiten, die dem Leser zumindest dem Namen nach vertraut sind, sowie auf real existierende Personen, besonders häufig auf Schriftstellerkollegen des Autors, deren Namen so auffällig verschlüsselt sind, daß sie eine Dekodierung geradezu erzwingen, was dem zeitgenössischen Leser auch keine Schwierigkeiten bereitet haben dürfte.“¹⁴⁷⁰

¹⁴⁶⁶ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 82. Hijjiyas Argumentation an dieser Stelle erinnert an Philippe Lejeunes Konzept vom „autobiographischen Pakt“ (vgl. Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (= *edition suhrkamp*; 1896).

¹⁴⁶⁷ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 176. Es kann sich allerdings genausogut um einen Protagonisten in der 3. Person handeln (s.u.).

¹⁴⁶⁸ Ebenda.

¹⁴⁶⁹ Ebenda.

¹⁴⁷⁰ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 178.

Typisch für den *shishōsetsu* ist gleichzeitig jedoch auch, daß gewisse Sachverhalte nur angedeutet werden, so daß der Leser, um verstehen zu können, wovon die Rede ist, sich Kenntnisse über den Hintergrund des Werks und die Person des Autors aneignen muß.¹⁴⁷¹

Kennzeichnend für die Rezeptionsweise des *shishōsetsu* ist demnach, „daß der Leser eine direkte Entsprechung von dargestellter und pragmatischer Realität annimmt“¹⁴⁷², er das Werk also als autobiographisches Dokument liest. Anders als es in Memoiren oder in der Autobiographie der Fall sei, stelle der Faktizitätsanspruch im *shishōsetsu* jedoch zugleich auch einen ästhetischen Wert dar:

„Ein Werk, das suggeriert, die Wirklichkeit darzustellen bzw. das dies aufgrund eines Übereinkommens in der literarischen Kommunikation für sich beanspruchen darf, hat nach japanischen Vorstellungen allein aufgrund dieses Faktums einen hohen Kunstwert.“¹⁴⁷³

(2) Das zweite Strukturelement des *shishōsetsu*, die Fokusfigur, steht in einem dialektischen Verhältnis zur Faktizität:

„Faktizität existiert nicht ohne Fokusfigur, und die Fokusfigur setzt Faktizität voraus.“¹⁴⁷⁴

Unter Fokusfigur wird nicht allein die mit dem Faktizitätsanspruch zusammenhängende „Personalunion von Ich-Erzähler, Held und Autor“¹⁴⁷⁵ verstanden, sondern „eine – die *Shishōsetsu*-spezifische – Textorganisation“, die „an allen relevanten Ebenen und Aspekten

¹⁴⁷¹ Hijjiya-Kirschnereit weist darauf hin, daß der japanische Durchschnittsleser „im allgemeinen über außerordentlich gute Kenntnisse bezüglich der Person des Autors verfügt, dessen Werk er liest, so daß er mit Hilfe dieses Vorwissens den Anspielungshorizont durchweg realisieren kann.“ (Op. cit., S. 127). Die Einbeziehung des „Vorwissens des Lesers“ (*dokusha no yobi chishiki* 読者の予備知識) wird auch in *Bungei yōgo no kiso chishiki* (S. 323) als Charakteristikum des *shishōsetsu* genannt. Vgl. auch die Ausführungen zum „Faktizitätspakt“ weiter unten.

¹⁴⁷² Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 178.

¹⁴⁷³ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 179.

¹⁴⁷⁴ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 182-183.

¹⁴⁷⁵ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 183.

des Werks“ nachzuweisen sei.¹⁴⁷⁶ Insbesondere zeige sie sich (2a) in der Erzählperspektive, (2b) in der Zeitstruktur, (2c) in der Handlungsebene und (2d) der im Text vermittelten Lebenshaltung und dem Wertesystem, kurz der „Philosophie“.¹⁴⁷⁷

(2a) Erzähltechnisch gesehen „manifestiert sich das Strukturelement Fokusfigur in der weitgehend durchgehaltenen *Perspektive ‚mit‘* (Erzähler = Person), d.h. der Autor gibt die Innensicht eines Protagonisten preis, alle anderen Figuren beschreibt er ‚von außen‘.“¹⁴⁷⁸ Es handelt sich somit – will man einen Terminus Edward Fowlers¹⁴⁷⁹ anwenden – um eine „single-consciousness narration [...] that makes no distinction between the narrated and the narrating subject.“ Entscheidend ist dabei nicht (wie die Bezeichnung 私小説 *shishōsetsu* suggeriert, die das japanische Schriftzeichen für „ich“ 私 enthält), daß eine Erzählung in der Ich-Form vorliegt; denn das, worauf es ankommt, ist nicht das personale Demonstrativum, sondern allein die Erzählperspektive. Die Unterscheidung zwischen Ich- und Er-Form habe, so Hijjiya-Kirschnereit, keine gattungsspezifische Bedeutung. Ein *shishōsetsu* kann daher durchaus auch in der 3. Person verfaßt sein.¹⁴⁸⁰ Dies ist ein eindeutiger Hinweis darauf, daß das Zeichen 私 in dem Terminus *shishōsetsu* nicht primär „ich“ bedeutet, sondern „privat“.

¹⁴⁷⁶ Ebenda.

¹⁴⁷⁷ Vgl. Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 182ff.

¹⁴⁷⁸ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 183.

¹⁴⁷⁹ Fowler, Edward. *The Rhetoric of Confession. Shishōsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley [u.a.]: University of California Press, 1988, S. 28. Bis zum Erscheinen der englischen Übersetzung von Hijjiya-Kirschnereits Habilitationsschrift *Selbstentblößungsrituale* im Jahre 1996 handelte es sich um die umfangreichste Studie zum *shishōsetsu* in englischer Sprache. Wichtige Impulse hat Fowler, der sich einen ähnlich weiten historischen Rahmen setzt wie Hijjiya-Kirschnereit, durch das Werk der letztgenannten erhalten (s. hierzu: Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. „Darkness at the Foot of the Mountain. Recent Research on ‚Shishōsetsu‘“. In: *Monumenta Nipponica*. Vol. 44, No. 3 (1989), S. 337-347). Auf Fowlers Ergebnisse wird im folgenden an mehreren Stellen ergänzend Bezug genommen.

¹⁴⁸⁰ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 186. (In gleicher Weise äußert sich auch Fowler: Op. cit., S. 28 passim). So will Hijjiya-Kirschnereit, auch wenn sie durchweg den Terminus „Ich-Erzähler“ verwendet, diesen explizit sowohl auf den Ich- als auch auf den Er-Erzähler des *shishōsetsu* bezogen wissen. Ein Beispiel für einen *shishōsetsu* mit Er-Erzähler wäre Shiga Naoyas *An'ya kōro* 暗夜行路 („Weg durch dunkle Nacht“, 1921-1937; engl. Übersetzung: *A Dark Night's Passing*. Übers. von Edwin McClellan. Tokyo: Kodansha International, 1981); vgl. Hijjiya-Kirschnereit. Op. cit., S. 186f.. Als weiteres Beispiel ließe sich Dazai Osamus *Viyon no tsuma* ヴィヨンの妻 (1947) anführen (deutsche Übersetzung von Jürgen Berndt: „Die Frau Villons“. In: Berndt, Jürgen (Hrsg.). *Träume aus zehn Nächten. Moderne japanische Erzählungen*. Berlin: Aufbau Verlag, 1975, S. 363-390; Nachdruck in: *Träume aus zehn Nächten. Japanische Er-*

Untermuert wird diese Feststellung bei Hijjiya-Kirschneireit mit dem Verweis auf spezifische Eigenarten der japanischen Sprache:

„Die Opposition von Ich- und Er-Form hat im Japanischen auch insofern weniger Gewicht, als Zahl, Genus und die grammatische Person des Subjekts eines Satzes, das zudem häufig ungenannt bleibt, keinen Einfluß auf die grammatikalischen Formen nimmt. Stattdessen bestimmt die Art des interpersonalen Bezugs lexikalische und grammatische Formen – doch dies entscheidet sich wiederum an der Erzählperspektive.“¹⁴⁸¹

In gleicher Weise äußert sich auch Edward Fowler in seiner Studie:

„Since voice and point of view readily converge in the absence of grammatical and tense markings, narrator and hero easily merge: not only do they appear as one in a *shishōsetsu*, they even ‘speak’ and ‘think’ as one.“¹⁴⁸²

Fowler weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß das Fehlen sprachlicher Kennzeichen zur Unterscheidung von direkter und indirekter Rede im Japanischen den Eindruck der Unmittelbarkeit der Darstellung erwecke und den Leser zur Identifikation mit der Figur einlade:

“[...] the Japanese narrative presents the speech and thought of a character in a way that not only posits an audience but also invites the reader’s identification – indeed, assimilation – with the character’s train of thought.“¹⁴⁸³

zählungen des 20. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Jürgen Berndt. Zürich: Theseus, 1992 (Zürcher Reihe Japanische Literatur), S. 227-250.

¹⁴⁸¹ Hijjiya-Kirschneireit, Irmela. Op. cit., S. 186.

¹⁴⁸² Fowler, Edward. Op. cit., S. 39.

¹⁴⁸³ Fowler, Edward. Op. cit., S. 37. Die Beschaffenheit der japanischen Sprache nimmt in Fowlers Erklärungsversuch einen wesentlich größeren Stellenwert ein als in Hijjiya-Kirschneireits Gattungsmodell. Fowler verweist insbesondere auf die Tatsache, daß im Japanischen die „epistemologische Unterscheidung“ zwischen dem, was der Sprecher aus eigener Erfahrung und eigenem Erleben kennt und dem, was er (von außen) wahrnimmt, grammatisch – das heißt, auf der Ebene des Sprachsystems – verankert ist (Fowler, Edward. Op. cit., S. 31). Man denke etwa an den Unterschied von *kanashii* 悲しい (= „ich [der Sprecher], bin traurig“) und *kanashisō* 悲しそう (= ich [der Sprecher] erkenne [an äußeren Kennzeichen], daß die Person X traurig ist). Auf die systembedingte „epistemologische Beschränktheit“ („epistemological restriction“, Fowler, Edward. Op. cit., S. 30) des einzelnen Sprechakts im Japanischen führt Fowler

(2b) Ein weiteres Charakteristikum des *shishōsetsu*, das sich aus dem Strukturelement der Fokusfigur ergibt, ist die besondere Zeitstruktur des Werks. Das Leben des Autors-Erzählers-Protagonisten (bzw. der daraus ausgewählte Ausschnitt) steht im Zentrum des geschilderten Geschehens und bildet die „zeitliche Achse“ des Werks.¹⁴⁸⁴ Für den zeitlichen Standort des Erzählers ergibt sich daraus, „daß ein ‚mitgehender‘ Erzählerstandpunkt den *Shishōsetsu* charakterisiert“¹⁴⁸⁵, d.h. eine Erzählweise, die zu verschleiern versucht, daß zwischen dem dargestellten Geschehen bzw. dem Moment des Erlebens der Geschehnisse und dem des Wiedererzählens des Erlebten notwendig ein zeitlicher Abstand bestehen muß.¹⁴⁸⁶

„Ein *Shishōsetsu* beginnt üblicherweise nicht am wirklichen Ende der Erzählung wie viele Autobiographien, die ja die Entwicklung eines Individuums zum Gegenstand haben, denn dadurch verlöre die Schilderung selbst an Unmittelbarkeit, da der Leser weiß, daß es sich um das Wiederaufrollen bereits vergangenen Geschehens handelt. Japanische Leser und Autoren schätzen stattdessen die Illusion, daß das Werk parallel zu dem geschilderten Geschehen entstand, daß erlebendes und erzählendes Ich identisch sind, was [...] praktisch jedoch nicht möglich ist.“¹⁴⁸⁷

Deshalb beschränken sich die Verfasser von *shishōsetsu* in der Regel „auf relativ kurze Episoden aus dem Leben des Autors, deren Beginn nicht lange zurückliegen darf und deren En-

die Tatsache zurück, daß in der japanischen Literatur der „allwissende Erzähler“ unüblich ist und die „single-consciousness narration“ die vorherrschende Form der Erzählung darstellt. (S. auch Punkt (2b) in Hijjiya-Kirschner's Strukturmodell). Dieser äußerst interessante Erklärungsansatz läßt m.E. jedoch außer acht, daß es in der japanischen Literatur durchaus prominente Beispiele für allwissende, auktoriale Erzähler gibt, vor allem in der alten Zeit. Das Paradebeispiel ist der Klassiker *Genji monogatari* 源氏物語 („Die Geschichte vom Prinzen Genji“) der Hofdame Murasaki Shikibu 紫式部, geschrieben um das Jahr 1000. Die auktoriale Erzählsituation manifestiert sich hier in den von der japanischen Literaturwissenschaft als *sōshiji* (草紙地, auch 草子地) bezeichneten Textpartien (es handelt sich dabei um als solche deutlich erkennbare Erzählerkommentare). Allwissende Erzähler sind überdies in der unter der Bezeichnung *otogizōshi* 御伽草子 bekannt gewordenen mittelalterlichen Kurzprosa der Muromachi-Zeit (1333-1568) üblich.

¹⁴⁸⁴ Hijjiya-Kirschner, Irmela. Op. cit., S. 186.

¹⁴⁸⁵ Ebenda.

¹⁴⁸⁶ Den Gegenbegriff zum „mitgehenden“ *Erzählerstandpunkt* bildet der „übersehende“ *Erzählerstandort*, der für den allwissenden Erzähler charakteristisch, jedoch nicht auf diesen beschränkt ist. Der Erzähler des *shishōsetsu* „steht idealerweise ganz im Bereich des Dargestellten und weiß nicht mehr als der Leser“ (Hijjiya-Kirschner, Irmela. Op. cit., S. 189).

¹⁴⁸⁷ Hijjiya-Kirschner, Irmela. Op. cit., S. 187.

de möglichst nahe beim Publikationszeitpunkt liegen soll.“¹⁴⁸⁸ Da es im *shishōsetsu* um das spontane Erleben geht, darf keine Distanz zum Erzählten sichtbar werden: „Je größer der zeitliche Abstand, desto größer auch die Gefahr, daß die Kluft zwischen Erinnerungshorizont und Erlebnishorizont aufbricht, die der Autor zu überspielen sucht, indem er sich im Schreiben in die Erlebnisgegenwart zurückversetzt.“¹⁴⁸⁹

(2c) Wie die Ausführungen zu Punkt (2a) gezeigt haben, hängt die Faktizität aufs engste mit dem Element der Fokusfigur zusammen. Die Faktizität des dargestellten Geschehens leitet sich letztendlich aus der Faktizität der Fokusfigur ab, d.h. aus der für den Leser erkennbaren Tatsache, daß der Erzähler des *shishōsetsu* kein anderer als der Autor selbst ist. Inhaltlich gesehen bedeutet dies, „daß nichts außer dem Lebensbereich des Ich-Erzählers den Gegenstand des Werks bildet.“¹⁴⁹⁰ Dies hat eine rigorose Einschränkung des Blickfeldes zur Folge:

„Nur was in dem betreffenden Lebensabschnitt für den Ich-Erzähler von unmittelbarem Belang ist, wird geschildert, alles andere wird ausgespart. Faktizität als Strukturelement des *Shishōsetsu* kann daher niemals bedeuten, daß wir Informationen von allgemeinem Belang aus dem entsprechenden Zeitabschnitt erwarten können, denn nicht die objektive Realität wird repräsentiert, sondern das erlebende und erzählende Ich in seinem Verhältnis zu ihr.“¹⁴⁹¹

Im *shishōsetsu* geht es folglich in erster Linie um den Ausdruck der subjektiven Erfahrung.¹⁴⁹² Angestrebt wird „die ‚naturgetreue Wiedergabe‘ (*shasei* 写生) [des Erlebten] als Momentaufnahme des ‚seelischen Zustands‘“ (*shinkyō* 心境).“¹⁴⁹³ Ins Blickfeld rückt somit nicht das Geschehen als solches, sondern

¹⁴⁸⁸ Ebenda.

¹⁴⁸⁹ Ebenda.

¹⁴⁹⁰ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 190.

¹⁴⁹¹ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 191.

¹⁴⁹² Vgl. a. *Bungei yōgo no kiso chishiki*, S. 323, wo eben dies als Merkmal des *shishōsetsu* genannt wird: Im *shishōsetsu* werde „die Betonung auf den Ausdruck der Gemütsbewegung des Verfassers gelegt und objektive Gestaltung vernachlässigt.“

¹⁴⁹³ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 188.

„das erlebende und erzählende Subjekt bildet die selektive Instanz, es ist die Achse, an der die aus der Perspektive ‚mit‘ und in ‚mitlaufender‘ Form erzählte Handlung entlangführt. Wichtig sind jedoch nicht die Vorgänge selbst, sondern der Akt ihrer Wahrnehmung.“¹⁴⁹⁴

Somit hat die Fabel im *shishōsetsu* keinen funktionalen Eigenwert, sondern erhält ihre Bedeutung erst in Abhängigkeit von dem das Geschehen wahrnehmenden und darstellenden Subjekt.

(2d) Als letzten Punkt des Strukturmodells führt Hijjiya-Kirschnereit die „Philosophie“ des Werkes an, wobei sie unter diesem Terminus alle Faktoren des *shishōsetsu* zusammenfaßt,

„[...] die seinen Aussagen-Charakter kennzeichnen: Es ist dies das dem Werk immanente Wertesystem ebenso wie das spezifische Verhältnis zur Welt und die sich daraus ergebende Grundstimmung mit der ihr entsprechenden Darstellungsweise.“¹⁴⁹⁵

Wie unter Punkt (2c) ausgeführt wurde, nimmt der Erzähler und Protagonist eine zentrale Stellung in der Welt des *shishōsetsu* ein. Das gesamte Geschehen wird aus seiner Sicht geschildert. Deshalb gehen auch seine Wertsetzungen in das Werk ein.¹⁴⁹⁶ Alle moralischen, ästhetischen und sonstigen Urteile, die zum Ausdruck kommen, sind die des Erzählers und Protagonisten, die nicht durch gleichrangig erscheinende Wertsetzungen anderer Personen relativiert werden und sich somit „absolut setzen“.¹⁴⁹⁷ Hinzu kommt, daß der *shishōsetsu* „keine diskursiven Erläuterungen über die Person des Ich-Erzählers, ihre Physiognomie oder ihre Handlungsmotive“ enthält¹⁴⁹⁸, da dies die durch den „mitgehenden“ Erzählerstandpunkt erzeugte Illusion der Unmittelbarkeit zerstören würde, welche wiederum für den Faktizitätsanspruch – die postulierte „Echtheit“ des Dargestellten – von entscheidender Bedeutung ist.

¹⁴⁹⁴ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 193.

¹⁴⁹⁵ Ebenda.

¹⁴⁹⁶ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 193-194.

¹⁴⁹⁷ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 194.

¹⁴⁹⁸ Ebenda.

Der *shishōsetsu* ist auf eine vollkommene Identifikation zwischen Autor und Leser angelegt.¹⁴⁹⁹ Der Leser nimmt die Welt durch die Augen des Ich-Erzählers wahr:

„Da dies nun aber auf eine affektive Weise unter weitgehender Ausschaltung rationaler Elemente geschieht, wird eine Gleichgestimmtheit erzeugt, die intellektuelle Prozesse von vornherein unterbindet. Diese Steuerung der Rezeption bewirkt, daß der Leser trotz der Nähe des geschilderten Geschehens zu seiner Lebenswirklichkeit, trotz der Vertrautheit der beschriebenen Situationen nicht den Versuch unternimmt, die Einstellung oder das Verhalten des Ich-Erzählers einer eigenen Beurteilung zu unterwerfen, so perfekt ist die Identifikation mit der Sichtweise des Subjekts. So wenig wie der Protagonist sein Verhalten reflektiert, so wenig stellt es auch der sich einfühlende Leser in Zweifel.“¹⁵⁰⁰

Die Erlebnisweise des Protagonisten ist somit affektiv; kognitives Erfassen „wird als Störfaktor empfunden.“¹⁵⁰¹ Das erlebende Subjekt hat im *shishōsetsu* typischerweise keine rationale Distanz zu sich selbst. Aus der mangelnden Reflexion über die eigene Lebenswirklichkeit und das eigene Handeln resultiert eine „irrationalistische Lebenshaltung“¹⁵⁰², die sich darin äußert, daß das „Ich“ im *shishōsetsu*

„[...] auch dann als Opfer auf[tritt], wenn es selbst die Lebensumstände verursacht hat, unter denen es zu leiden vorgibt. Armut gleicht einer zerstörerischen Naturgewalt, Unzufriedenheit mit sich selbst und unbefriedigter Ehrgeiz beherrschen als schicksalhafte Mächte das Individuum. Das seiner Umwelt ausgesetzte, ihr preisgegebene Subjekt reagiert darauf in einer Weise, die die Grundstimmung des *Shishōsetsu* prägt: mit Sentimentalität.“¹⁵⁰³

Dem *shishōsetsu* eignet demnach neben dem bekenntnishaften zuweilen auch ein larmoyanter Zug.

Die Herausarbeitung klar voneinander abgrenzbarer, wiewohl interdependenten gattungskonstitutiver Merkmale des *shishōsetsu*, wie Hijjiya-Kirschnereits Strukturmodell sie

¹⁴⁹⁹ Vgl. die obigen Ausführungen zu Punkt (2a) des Gattungsmodells.

¹⁵⁰⁰ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 194.

¹⁵⁰¹ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 199.

¹⁵⁰² Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 194.

¹⁵⁰³ Ebenda.

bietet, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß einem solchen Modell stets idealtypischer Charakter zukommt und folglich nicht erwartet werden kann, daß alle aus den zwei Grundelementen Faktizität und Fokusfigur ableitbaren Charakteristika stets in allen Exemplaren der Gattung vorzufinden sind. So lassen sich, auch wenn die beiden genannten Grundelemente „Faktizität“ und „Fokusfigur“ unabdingbare Faktoren des *shishōsetsu* darstellen, in bezug auf die sekundären Merkmale von Fall zu Fall Unterschiede feststellen. Dies bedeutet, daß die Analyse einer konkreten Erzählung hinsichtlich ihrer Gattungszugehörigkeit nur zu einer Aussage darüber führen kann, wie nahe sie dem Idealtypus dieses Genres kommt, d.h. in welchem Maße sie die Kriterien eines *shishōsetsu* erfüllt.

Dies ist auch bei der nun folgenden Untersuchung der Werke *Kui* und *Wakaki hi* im Auge zu behalten, bei der das von Hijiya-Kirschner entwickeltete Strukturmodell zugrundegelegt wird.

IV.3.2.10.1 Zur Gattungszugehörigkeit von *Kui* und *Wakaki hi*

Die gattungstheoretische Zuordnung von *Kui* und *Wakaki hi* ist in der Sekundärliteratur keineswegs eindeutig. Während Sakamoto Ikuo in bezug auf beide Werke von einer „autobiographischen Erzählung“ spricht¹⁵⁰⁴, macht Hashimoto Michio in seiner Monographie *Hirotsu Kazuo* (Tōkyō 1965) einen Unterschied zwischen der Urfassung und *Wakaki hi*. *Kui* zählt er eindeutig zu den *shishōsetsu* (*watakushi shōsetsu*), wobei er seine Zuordnung nicht primär auf formale oder inhaltliche Charakteristika des Werks, sondern auf die Autorintention und die zeitgenössische Rezeption stützt:

¹⁵⁰⁴ Vgl. Sakamoto Ikuo. *Hirotsu Kazuo ronkō*, S. 38 u. 40 sowie ders. „*Wakaki hi* no seiritsu“, S. 54. Sakamoto Ikuo bezeichnet *Kui* als eine „auf eigenen Erinnerungen fußende autobiographische Erzählung“ („*jidenteki kaisō shōsetsu*“ 自伝的改装小説) im Stile der *Shirakaba*. In bezug auf *Wakaki hi* verwendet er einen nahezu identischen Ausdruck: Hier spricht er von einer „autobiographischen Erzählung über die Jugendzeit im Stile der *Shirakaba*“ („*Shirakaba*’-fū seishun jiden shōsetsu“ 「白樺」風青春自伝小説; vgl. „*Wakaki hi* no seiritsu“, S. 54).

„[...] zur Zeit der [Erst]veröffentlichung hat der Autor das Werk in der Absicht verfaßt, einen *shishōsetsu* zu schreiben, und es scheint, daß auch die Leser es so aufgefaßt haben.“¹⁵⁰⁵

Hashimoto Michio untermauert seine Aussage mit dem Hinweis auf einen zeitgenössischen Aufsatz des Kritikers Tanaka Jun 田中順 mit dem Titel *Hirotsu Kazuo ron* 広津和郎論 („Über Hirotsu Kazuo“), der im April 1919, also drei Monate nach Erscheinen von *Kui*, in der Zeitschrift *Bunshō sekai* 文章世界 veröffentlicht wurde. Hierin gelangt Tanaka Jun aufgrund einer Untersuchung des Schlußteils von *Kui* zu der Feststellung, daß zwischen dieser Erzählung und dem Werk *Yamori* (erschieden in *Shinchō* im Januar 1919) ein enger Zusammenhang bestehe.¹⁵⁰⁶ In den letzten beiden Absätzen des Epilogs von *Kui*, die in der Fassung von 1943 nicht mehr enthalten sind, heißt es:

„Dies ist die ganze Geschichte. Ich weiß selber nicht, ob es ihr [= Chizuko] möglich gewesen wäre, mich zu lieben oder nicht. Ich weiß nicht, ob es ihr möglich gewesen wäre, mich zu lieben, bis ich mich [eines Tages] dazu entschlossen hätte, sie zu heiraten. Aber ich frage mich, warum ich die Sache nicht weiterverfolgt habe. Daß ich Sugino nicht mochte, war natürlich der Hauptgrund. Doch ich glaube, es gab einen noch tieferliegenden Grund, der darin zu sehen ist, daß ich den Frauen gegenüber keine wirkliche Achtung empfand. Wenn ich Sugino nicht mochte, so wäre die richtige Reaktion wohl gewesen, das Mädchen seinen Händen zu entreißen. Daß ich die Abneigung, die ich Sugino gegenüber empfand, und die Sympathie für Chizuko gegeneinander abwog und zuließ, daß erstere den Sieg davontrug, war, wie man es auch sehen mochte, mein Fehler.– Denn meine mangelnde Achtung vor den Frauen sollte mich später im Leben ins Unglück führen. Erst heute habe ich [...] begriffen, daß wirkliche Achtung vor der Frau letztendlich Selbstachtung, die Geringschätzung der Frau letztendlich die Geringschätzung seiner selbst bedeutet.

Um dies den Menschen verständlich zu machen, muß ich noch eine weitere Begebenheit erzählen. Doch hierüber möchte ich an anderer Stelle berichten.“¹⁵⁰⁷

Tanaka Jun interpretiert die beiden letzten Sätze des Epilogs als einen Hinweis auf die Erzählung *Yamori*, ein Zusammenhang, auf den auch der Autor selbst aufmerksam zu machen scheint, indem er beide Werke zu etwa dem gleichen Zeitpunkt veröffentlicht (beide Januar

¹⁵⁰⁵ Hashimoto Michio. Op. cit., S. 76-77.

¹⁵⁰⁶ Vgl. Tanaka Jun. Op. cit., S. 265.

¹⁵⁰⁷ *Kui*, Kap. 14, S. 259.

1919).¹⁵⁰⁸ Tanaka Jun stellt fest, daß die im Epilog angeführten Betrachtungen des Erzähler-Autors bezüglich seines Verhältnisses zu Frauen auch eine passende Schlußfolgerung für *Yamori* darstellten, und fährt fort:

„So gesehen sind *Kui* und *Yamori* gewiß aus denselben Gedanken heraus entstanden und stellen zwei Werke dar, die zueinander in einer Beziehung stehen. Der einzige Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß die geschilderten Vorgänge und die Entwicklung der Gefühle in dem einen genau entgegengesetzt zum anderen sind.“¹⁵⁰⁹

So sieht Tanaka Jun im Inhalt von *Kui* und *Yamori* zwei Seiten derselben Medaille: *Kui* handele von der Reue darüber, die erste Liebe durch eigene Unentschlossenheit und Ängstlichkeit verloren zu haben, während in *Yamori* von der Reue des Erzählers darüber die Rede sei, eine Beziehung zu einer Frau eingegangen zu sein, die er nicht liebt.¹⁵¹⁰ In beiden Fällen beruht der Stoff auf Fakten aus dem Leben Hirotsu Kazuos: Tatsächlich sah sich Hirotsu, nachdem er die Tochter seiner Vermieterin geschwängert hatte, gezwungen, die Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen und mit der Frau zusammenzuleben.¹⁵¹¹ Da es ein Zusammenleben ohne Liebe war, kam er sich dabei wie ein Gefangener vor. In *Yamori* erzählt er von der „Düsternis der Schuld“, die „an seinem Herzen klebte wie die Geckos [an der Wand].“¹⁵¹² Für die zeitgenössischen Leser, die mit den Verhältnissen im literarischen Establishment, dem *bundan*, vertraut waren, waren die biographischen Zusammenhänge also, wie Tanaka Juns Darstellung zeigt, durchaus erkennbar. *Kui* stand somit zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung in einem bestimmten Kommunikations- und Rezeptionszusammenhang, von welchem auch die übrigen Werke des Autors aus derselben Zeit einen Teil darstellten. Tanaka Juns Aufsatz beweist, daß die Kommunikation funktionierte: Der aufmerksame Leser (als Textempfänger) begriff den vom Autor (als Textsender) gegebenen Verweis auf einen Bericht „an anderer Stelle“ als ein Signal dafür, daß er sich außerhalb des ihm vorlie-

¹⁵⁰⁸ Tanaka Jun. Op. cit., S. 266.

¹⁵⁰⁹ Tanaka Jun. Op. cit., S. 265.

¹⁵¹⁰ Tanaka Jun. Op. cit., S. 266.

¹⁵¹¹ Vgl. Kap. III.1.

¹⁵¹² Tanaka Jun. Op. cit., S. 266.

genden Textes auf die Suche nach Informationen machen muß, die ihm helfen, die Erzählung ganz zu verstehen, und fand die nötigen Angaben in der zeitgleich veröffentlichten Erzählung *Yamori*.

Unter Berufung auf die Ausführungen Tanaka Juns gelangt Hashimoto Michio in seiner Monographie zu der Feststellung, *Kui* könne als ein *shishōsetsu* betrachtet werden, der mit *Yamori* in Zusammenhang steht.¹⁵¹³ In *Wakaki hi* hingegen, so Hashimoto, liege das Hauptaugenmerk auf den „autobiographischen Erinnerungen“ (*jidenteki omoide* 自伝的思い出). Die in dem Werk dargestellten Begebenheiten stünden, anders als in *Kui*, nicht in einem engen Zusammenhang mit den persönlichen Problemen, die der Autor zum Zeitpunkt der Abfassung der Erzählung gehabt habe.¹⁵¹⁴

Die Frage, die an dieser Stelle gestellt werden soll, lautet: Zu welcher Einschätzung der Erzählungen *Kui* und *Wakaki hi* gelangt man, wenn man deren Eigenschaften anhand des von Hijiya-Kirschnerleit entwickelten Strukturmodells des *shishōsetsu* untersucht?

Die „Personalunion von Ich-Erzähler, Held und Autor“, die als eine der Grundvoraussetzungen des Strukturelements „Fokusfigur“ gilt,¹⁵¹⁵ ist sowohl in *Kui* als auch in *Wakaki hi* gegeben. Es fällt dem Leser nicht schwer, hinter dem Ich-Erzähler Kojima den Autor Hirotsu Kazuo zu erkennen. Zu fragen ist allerdings, ob sich das Element der Fokusfigur als eine „Shishōsetsu-spezifische [...] Textorganisation“¹⁵¹⁶ auf den Ebenen (a) der Erzählperspektive, (b) der Zeitstruktur, (c) der Handlung und (d) der „Philosophie“ nachweisen läßt.

(a) Was die Erzählperspektive betrifft, so wird die sogenannte „Perspektive ‚mit‘“ in beiden Fassungen der Erzählung durchgehend gewahrt. Wie weiter oben bereits ausgeführt wurde, werden alle Figuren aus der Sicht Kojimas „von außen“ beschrieben. Der Autor gibt allein vom Protagonisten und Erzähler eine Innensicht preis. So wird dem Leser vorgeführt, wie

¹⁵¹³ Hashimoto Michio. *Hirotsu Kazuo*, S. 79.

¹⁵¹⁴ Ebenda.

¹⁵¹⁵ Vgl. Hijiya-Kirschnerleit, Irmela. *Selbstentblößungsrituale*, S. 183.

¹⁵¹⁶ Hijiya-Kirschnerleit, Irmela. Op. cit., S. 183.

Kojima denkt, was er fühlt, wie er auf „Stimuli“ von außen reagiert. Dies erfährt er in dieser direkten Weise von keiner anderen Figur der Erzählung. Die Gefühle und Reaktionen der übrigen Charaktere erscheinen durchweg „gebrochen“ in der Wahrnehmung Kojimas. Es liegt also eine *single-consciousness narration* im Fowlerschen Sinne (s.o.) vor.

(b) Die „Perspektive ‚mit‘“ erscheint jedoch nicht gekoppelt mit dem ‚mitgehenden‘ Erzählerstandpunkt“, durch welchen verschleiert werden soll, daß zwischen dem dargestellten Geschehen und dem Moment des Wiedererzählens des Erlebten ein zeitlicher Abstand liegt (s.o., Kap. IV.3.2.10). Vielmehr muß – sowohl in *Kui* als auch in *Wakaki hi* – von einem „übersehenden Erzählerstandort“ gesprochen werden¹⁵¹⁷, bei dem der Erzähler mehr weiß als der Leser und das Geschehen überblicken kann. Der Erzähler kennt den Ausgang der Geschichte, da er aus der Retrospektive und aus der Erinnerung berichtet, denn in *Kui* und *Wakaki hi* liegt, wie bei der formalen Analyse beider Erzählungen gezeigt wurde, eine Rahmenerzählung vor, was Hijiya-Kirschnereit zufolge für einen *shishōsetsu* bar“ ist.¹⁵¹⁸

So ergibt sich bereits aus der Konstruktion der Erzählungen, daß der Autor nicht, wie es für einen *shishōsetsu* üblich wäre, die Illusion der Unmittelbarkeit des Dargestellten anstrebt. Vielmehr wird das dargestellte Geschehen explizit als Erzähltes (wenn auch als „Wiedererzähltes“, d.h. als die Wiedergabe eigener Erlebnisse aus der Vergangenheit und nicht als „bloße“ Fiktion) deklariert. Der Leser weiß somit, daß erlebendes und erzählendes Ich durch eine zeitliche Distanz voneinander geschieden sind.

Mit dieser Konstruktion hängt zusammen, daß der Erzähler sich nicht, wie es für den *shishōsetsu* typisch ist¹⁵¹⁹, auf eine relativ kurze Episode im Leben des Autors beschränkt. Zwar umfaßt die Phase, in der Kojima und Chizuko einander näherkommen, lediglich fünf Monate, doch die gesamte Zeit der Binnenerzählung erstreckt sich über ca. 11 Jahre (s.o., Kap. IV.3.2.3).

¹⁵¹⁷ Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 190.

¹⁵¹⁸ Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 189.

¹⁵¹⁹ Vgl. Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 187.

Ein weiteres, die Zeitstruktur der Erzählung betreffendes Element des *shishōsetsu*, die Forderung nämlich, daß das dargestellte Geschehen „nicht lange zurückliegen darf“ und dessen „Ende möglichst in der Erzählgegenwart und nahe beim Publikationszeitpunkt liegen soll“¹⁵²⁰, ist in *Wakaki hi* (und im Grunde auch in *Kui*) nicht erfüllt: In beiden Versionen der Erzählung berichtet der Erzähler der Rahmenhandlung aus einem Abstand von drei (*Kui*) bzw. knapp vier Jahren (*Wakaki hi*) heraus, was bedeutet, daß der Kern des dargestellten Geschehens (die Binnenhandlung) bereits recht lange zurückliegt.

Auch wenn man die Rahmenhandlung zum Bezugspunkt macht, ist die Forderung, daß das Ende des Geschehens nahe beim Zeitpunkt der Veröffentlichung liegen solle, weder in *Wakaki hi* noch in der Urfassung erfüllt. Das Ende der Binnenhandlung ist für beide Versionen auf das Frühjahr 1914 anzusetzen.¹⁵²¹ Die Rahmenhandlung (die zufällige Begegnung mit Sugino und die Rückerinnerung an Chizuko) setzt in *Kui* drei Jahre später, d.h. im Jahr 1917, ein. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung liegt jedoch im Januar 1919. Noch größer ist der zeitliche Abstand zwischen dem Geschehen der Rahmenhandlung und dem Moment der Veröffentlichung der Erzählung im Falle von *Wakaki hi*. Hier ist die Rahmenhandlung etwa auf das Jahr 1918 anzusetzen. Die Erzählung erscheint jedoch erst 25 Jahre später (im Juni 1943). So kann sowohl in *Kui* als auch in *Wakaki hi* schwerlich die Illusion des spontanen Erlebens oder der Eindruck, das Werk entstehe parallel zum geschilderten Geschehen, vermittelt werden. Hinzu kommt, daß die bereits viele Jahre zurückliegenden Erlebnisse aus der Kindheit und frühen Jugend des Protagonisten, auch wenn sie in bezug auf die eigentliche Handlung – die Annäherung zwischen Kojima und Chizuko und die anschließende Trennung – eine Art Vorspann bilden, innerhalb der Binnenerzählung doch relativ breiten Raum einnehmen¹⁵²², was Hijjiya-Kirschnerit zufolge für den *shishōsetsu* untypisch ist.¹⁵²³ Den Erinnerungen aus der Kindheit kommt nicht allein die Funktion zu aufzuzeigen, wie sich das Verhältnis zwischen Kojima und Sugino einerseits und Kojima und Chizuko andererseits im

¹⁵²⁰ Hijjiya-Kirschnerit, Irmela. Op. cit., S. 187.

¹⁵²¹ S.o., Kap. IV.3.2.3, S. 271.

¹⁵²² Kap. 1-5 von *Kui* und *Wakaki hi*.

¹⁵²³ Vgl. Op. cit., S. 187.

Laufe der Jahre entwickelt hat, sondern sie dienen auch dazu, dem Leser Suginos Charakter verständlich zu machen.

Die Technik der Rahmenerzählung bringt es des weiteren mit sich, daß nicht in streng chronologischer Folge erzählt werden kann¹⁵²⁴; so zu berichten, „wie es der Abfolge des erlebten Geschehens selbst entspricht“¹⁵²⁵, ist allein innerhalb der Binnenerzählung möglich. Hier wird das Prinzip der chronologischen Darstellung zwar angewandt, doch gibt es – und dies ist ein Hinweis auf das Vorhandensein des „übersehenden Erzählstandpunktes“ – sowohl vorausdeutende als auch aus der Retrospektive formulierte Erzählerkommentare.¹⁵²⁶

Ein Beispiel für einen in die Zukunft weisenden Kommentar findet sich in der Beschreibung von Chizukos äußerem Erscheinungsbild (die bereits in Kap. IV.3.2.6.2, Abschnitt (g) zitierte Textstelle soll hier zur Verdeutlichung noch einmal angeführt werden):

„[...] Ihr Makel war das fliehende Kinn. Wenngleich ihre runden Backen und ihre strahlenden Augen ihr ganzes Gesicht fröhlich erscheinen ließen, hatte man den Eindruck, daß jene armselige Kinnpartie ihr einen Hauch von Traurigkeit verlieh, der auf ein unglückliches Schicksal hinzudeuten schien.“¹⁵²⁷

Zwar liegt hier nicht eine sichere Vorhersage der zukünftigen Handlungsentwicklung vor, wie sie ein allwissender Erzähler geben könnte; doch handelt es sich nichtsdestoweniger um eine Feststellung, die der Erzähler im Rückblick (mit dem Wissen um Chizukos späteres Schicksal) trifft.

(c) Was die Handlungsebene anbelangt, so ist zu prüfen, ob in *Kui* und *Wakaki hi* die von Hijjiya-Kirschnereit im *shishōsetsu* festgestellte „rigorose Einschränkung des Blickfeldes“¹⁵²⁸ nachgewiesen werden kann, welche zur Folge hat, daß nur die Dinge geschildert werden, die in dem betreffenden Lebensabschnitt für den Ich-Erzähler von unmittelbarem,

¹⁵²⁴ Vgl. Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 187.

¹⁵²⁵ Ebenda.

¹⁵²⁶ Zu letzteren s.o., Kap. IV.3.2.4.

¹⁵²⁷ *WH*, Kap. 7, S. 101. Dieser in die Zukunft weisende Kommentar findet sich auch in *Kui* (Kap. 7, S. 208).

¹⁵²⁸ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 191.

persönlichem Belang sind, wohingegen Dinge von allgemeiner (historischer oder politischer) Relevanz ausgespart bleiben.¹⁵²⁹ Hierbei handelt es sich nicht allein um ein inhaltliches Kriterium; es geht nicht nur um die Frage, welche Dinge im Werk genannt werden und welche nicht. Die eigentliche Frage ist die nach der Darstellungsintention. Diese richtet sich, wie oben ausgeführt (s. Kap IV.3.2.10), im *shishōsetsu* nicht darauf, eine objektive Realität zu präsentieren, sondern „das erlebende und erzählende Ich in seinem Verhältnis zu ihr“¹⁵³⁰ darzustellen.

Im Hinblick auf diesen Punkt lassen sich meines Erachtens Unterschiede zwischen *Kui* und *Wakaki hi* feststellen.

Gemeinsam ist beiden Versionen der Erzählung zunächst, daß das Verhältnis des Protagonisten und Erzählers zu seiner Umgebung stark affektiv geprägt ist.¹⁵³¹ Dies zeigt sich vor allem in jenen Szenen, in denen Kojima intuitiv und instinktiv, ja bisweilen nahezu irrational, reagiert (als Beispiel sei auf die Szene bei Kojimas zweitem Besuch im Hause der Suginos verwiesen¹⁵³², wo Kojima sich von der im Raum herrschenden Atmosphäre so stark abgestoßen fühlt, daß er nicht anders kann, als einen Streit vom Zaun zu brechen). Sprachlich äußert sich der affektive Bezug zur Umwelt in der häufigen Verwendung von Ausdrücken wie *kanji* 感じ („Empfindung, Gefühl; Eindruck“)¹⁵³³, *kimochi* 気持ち („Empfindung, Gefühl, Gemütszustand“)¹⁵³⁴, *ki ga suru* 気がする („den Eindruck haben“)¹⁵³⁵ und *kanjiru*

¹⁵²⁹ Hijjiya-Kirschnereit weist darauf hin, daß der von ihr verwendete Ausdruck „für den Ich-Erzähler von unmittelbarem Belang“ noch zu ungenau sei, „denn je nachdem, mit welcher Persönlichkeit wir es zu tun haben, könnten philosophische Grundfragen, das aktuelle politische Geschehen oder auch Probleme des Schreibens selbst den Ich-Erzähler umtreiben“ (Op. cit., S. 191). All dies findet man im *shishōsetsu* jedoch nicht. Geschildert werden statt dessen die Banalitäten des Alltags: „[...] das tagtägliche Einerlei, Geldsorgen, Streitigkeiten mit der Familie, Eheprobleme und kurze Momente glücklicher Harmonie mit sich und der Natur“ (ebenda).

¹⁵³⁰ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 191.

¹⁵³¹ Vgl. Hijjiya-Kirschnereit, Irmela, a.a.O.

¹⁵³² *Kui*, Kap. 9, S. 222; *WH*, Kap. 8, S. 135.

¹⁵³³ So z. B. in den Wendungen „[...] *watashi ni* [...] *ii kanji o ataeta*“ („vermittelte mir einen guten Eindruck“; *WH*, Kap. 2, S. 23); „[...] *to iu kanji de atta*“ („es war, als ob ...“; *WH*, Kap. 4, S. 64); „[...] *watashi ni wa ii kanji ni omowareta*“ („ich gewann [dadurch] einen guten Eindruck“; *WH*, Kap. 7, S. 79); s.a. Kap. 7, S. 97 für zwei weitere Belege.

¹⁵³⁴ Zum Beispiel *WH*, Kap. 10, S. 177: „*warui kimochi*“ 悪い気持ち („ein schlechtes Gefühl“).

感じる („empfinden“)¹⁵³⁶ durch den Erzähler, wobei diese Ausdrücke in *Kui* noch häufiger verwendet werden als in *Wakaki hi* (so erscheint allein die Wendung *ki ga suru* in der Urfassung zweiundzwanzig Mal).¹⁵³⁷

Im Verhältnis des Erzählers zu sich selbst gibt es jedoch, anders als im *shishōsetsu* üblich, auch Ansätze von Objektivität, was nicht zuletzt durch den „rückblickenden Erzählerstandpunkt“ bedingt ist: Der größere zeitliche Abstand zwischen dem Moment des Erlebens und dem des Wiedererzählens des Erlebten bringt notwendig auch eine gewisse emotionale Distanz mit sich, die einen rationalen Selbsteinschätzungsprozeß möglich macht. So stößt man in der Binnenerzählung von *Kui* wie von *Wakaki hi* auf Selbstbeobachtung und Selbstkritik¹⁵³⁸, was für einen *shishōsetsu* untypisch ist.¹⁵³⁹

Was die Darstellungsintention betrifft, so steht der für den *shishōsetsu* charakteristische Ausdruck der subjektiven Erfahrung – wie auch am unterschiedlichen Titel beider Versionen abzulesen ist – in der Urfassung stärker im Vordergrund als in der Fassung von 1943. Der Titel *Kui* („Reue“) weist darauf hin, daß der Autor und Erzähler zum Zeitpunkt der Niederschrift des Werks noch von dem Geschehen betroffen ist. Es geht ihm darum, die Reue über sein ungeschicktes Verhalten und dessen Folgen zum Ausdruck zu bringen. Im Mittelpunkt steht die Beziehung des Erzählers zu dem Mädchen. Inhaltliche Aspekte von allgemeiner gesellschaftlicher Relevanz wie die Auseinandersetzung mit der Idee der Frauenemanzipation oder die Bemühungen um eine „moderne“ Einstellung, wie sie u.a. an Sugino und seiner Mutter sichtbar werden, werden allein in ihrem Verhältnis bzw. in ihrer Wirkung auf Kojima und dessen Beziehung zu Chizuko geschildert. Es kommt ihnen somit in der Gesamtstruktur der Erzählung kein eigenständiger Stellenwert zu.

¹⁵³⁵ *WH*, Kap. 8, S. 135; Kap. 10, S. 177-178; Kap. 14, S. 242.

¹⁵³⁶ *WH*, Kap. 7, S. 96 (zwei Belege); Kap. 11, S. 177; Kap. 15, S. 254; Kap. 15, S. 257.

¹⁵³⁷ *kimochi* und *kanji* (auch in der Kombination *kimochi ga suru* 気持ちがある, *kanji ga suru* 感じがする) kommen in *Kui* je vierundzwanzig Mal vor. Auch für *fuyukai* 不愉快 und *fukai* 不快 („unangenehm, unerfreulich“); vgl. Kap. IV.3.2.6.2, Abschnitt (a) gibt es insgesamt zweiundzwanzig Belege.

¹⁵³⁸ S.o., Kap. IV.3.2.6.2, Abschnitt (a) und IV.3.2.8.3.

¹⁵³⁹ Hijjya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 192.

Demgegenüber rücken in der späteren Fassung Kojimas Verhältnis zum Vater sowie das Leben des Vaters mit den es bestimmenden Faktoren stärker in den Vordergrund.¹⁵⁴⁰ Der Schwerpunkt der Erzählung wird, wie der neue Titel anzeigt, zumindest vordergründig auf die autobiographische Erinnerung gelegt.¹⁵⁴¹ Inhaltlich gesehen ist auffällig, daß in *Wakaki hi* durch die stärkere Gewichtung der Figur von Kojimas Vater zugleich die Dimension der literarhistorischen Entwicklung in Japan nach dem Russisch-Japanischen Krieg sowie die der Frage der „richtigen Lebenshaltung“ in Zeiten der Krise neu hinzukommen¹⁵⁴². Die Veränderungen in der literarischen Welt, die sich im Zuge des Aufschwungs des *shizenshugi* vollzogen, werden zwar in die Entwicklung der Handlung eingebettet, indem der Erzähler die große Bedeutung dieser Vorgänge für sein Leben deutlich macht. Dennoch nehmen diese Ausführungen solch breiten Raum ein, daß ihnen ein Eigenwert innerhalb der Gesamtstruktur des Werks beigemessen werden muß: Die Darstellungsintention des Autors ist auch auf die Präsentation dieser objektiven Fakten aus der japanischen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts gerichtet. Hinzu kommt, daß der Haltung des Vaters, die vom Erzähler als eine Haltung der Stärke dargestellt wird¹⁵⁴³, ein „exemplarischer“ Wert zukommt.¹⁵⁴⁴ Durch die positive Beurteilung dieser Figur seitens des Erzählers erhält der Vater einen gewissen Vorbildcharakter, was im Hinblick auf die Zeit, in der die Erzählung erschien, besondere Bedeutung gewinnt.

An dieser Stelle zeigt sich, daß der zeitgenössische Rezeptionzusammenhang, auf den Hashimoto Michio hinweist¹⁵⁴⁵, nicht außer acht gelassen werden darf. Entsprechend den jeweils gegebenen Rezeptionsbedingungen können die latent im literarischen Text angelegten Lesarten unterschiedlich „realisiert“ werden.¹⁵⁴⁶ Die Kritik an der Großspurigkeit und

¹⁵⁴⁰ S.o., Kap. IV.3.2.8.

¹⁵⁴¹ Vgl. auch die Ausführungen Hashimoto Michios in *Hirotsu Kazuo*, S. 79.

¹⁵⁴² S.o., Kap. IV.3.2.8.

¹⁵⁴³ S.o. Kap. IV.3.2.6, Abschnitt (k) dieser Studie.

¹⁵⁴⁴ Dies ist für den *shishōsetsu* untypisch. Vgl. Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 191-192.

¹⁵⁴⁵ Hashimoto Michio. Op. cit., S. 76.

¹⁵⁴⁶ Hijiya-Kirschnereit spricht in diesem Zusammenhang von der „polyfunktionalen Vertextung“ des literarischen Werks; Op. cit., S. 179.

Prahlerci eines Sugino, die sich in der Textversion aus dem Jahr 1919 nachweislich auf einer rein „persönlichen“ Ebene bewegt (s.o.), bekommt im Kontext der politischen Verhältnisse von 1943 (d.h. im Kontext der nationalen Großmannssucht Japans im Krieg und der großspurigen Propagandasprüche, die von Regierungsseite zur Hebung der Moral des Volkes ausgegeben wurden) eine neue, symbolische Bedeutung. Der aufmerksame Leser zur Zeit des Pazifischen Krieges dürfte durchaus Parallelen zwischen Suginos Verhalten und dem Auftreten Japans auf der Bühne der internationalen Politik bemerkt haben, so daß er sich zumindest gefragt haben wird, ob in der Person Suginos nicht auch Japans nationaler Größenwahn angegriffen werden soll und ob in der (in *Wakaki hi* ja allgemein formulierten) Kritik an lautstark verkündeten abstrakten Idealen nicht auch eine Ablehnung der alles beherrschenden Kriegspropaganda intendiert sein könnte¹⁵⁴⁷, zumal die vom Erzähler geäußerte Kritik im Vergleich zur Urfassung – sowohl was die Person Suginos, als auch was andere Figuren aus seinem Umkreis betrifft¹⁵⁴⁸ – wesentlich verstärkt und verdeutlicht wurde. Dabei kommt sehr viel stärker als in *Kui* auch die gesellschaftliche Dimension ins Spiel. So wird in der Fassung von 1943 an Sugino auch sein patriotisch gefärbter Ehrgeiz kritisiert, der ihn danach streben läßt, am Aufbau des „Neuen Japan“ (im Text: „New Japan“) mitzuwirken. Gleichzeitig wird die Skepsis des Erzählers und Protagonisten gegenüber abstrakten Idealen durch die Hinzufügung zahlreicher Textstellen im Vergleich zur Urfassung wesentlich verdeutlicht.¹⁵⁴⁹ In *Wakaki hi* ist somit neben der unmittelbar zugänglichen, ersten noch eine zweite Verstehensebene angelegt, welche zeit- und gesellschaftskritische Momente einschließt. Das Vorhandensein einer solchen zweiten Verstehensebene ist für den *shishōsetsu* untypisch, denn hier ist das Geschehen „auf der Handlungsebene [...] relativ ‚äußerlich‘“¹⁵⁵⁰

¹⁵⁴⁷ Leider liegen mir im Falle von *Wakaki hi* keine Informationen über die zeitgenössische Rezeption vor, die meine Annahme stützen könnten, so daß ich es bei der Hypothese bewenden lassen muß. Interessant ist allerdings, daß Hirotsu offenbar eine Gemeinsamkeit zwischen dem oberflächlichen Liberalismus der Taishō-Zeit und der Kriegszeit sieht – etwas was kaum jemand sonst damals wahrgenommen hat.

¹⁵⁴⁸ S. oben., Kap. IV.3.2.8.

¹⁵⁴⁹ Vgl. Kap. IV.3.2.8 dieser Studie; ein gutes Beispiel hierfür ist die bereits zitierte Passage aus dem 6. Kapitel von *Wakaki hi*, in dem Kojima seine Ablehnung jener Schriftsteller und Denker formuliert, die „die Fackel der Ideale vor sich hertragend blind vorwärtsstürmen“; *WH*, S. 82.

¹⁵⁵⁰ Hijjiya-Kirschner, Irmela. Op. cit., S. 192.

Mit der Darstellung wird – nicht zuletzt, da der Leser nicht rational, sondern emotional angesprochen werden soll – keine Belehrung oder Aufklärung bezweckt.¹⁵⁵¹ Das sozialkritische Potential, das sich in *Wakaki hi* nachweisen läßt, wäre somit eines der gewichtigsten Argumente gegen eine Klassifizierung der Erzählung als *shishōsetsu*.

Nach dem bisher Gesagten ergibt es sich fast von selbst, daß *Wakaki hi* nicht, wie es für einen *shishōsetsu* typisch ist, auf eine „vollkommene Identifikation des Lesers mit dem Ich-Erzähler angelegt“ ist.¹⁵⁵² Zwar erscheint – und damit sind wir beim letzten der vier Unterpunkte des Strukturelements „Fokusfigur“, der „Philosophie“ (d) – das Wertesystem des Erzählers und Protagonisten als das positiv konnotierte und somit als dasjenige, welches dem Leser in gewissem Sinne „nahegelegt“ wird (dies mehr noch in *Wakaki hi* als in der Urfassung). Dies geschieht jedoch gerade nicht, wie es im *shishōsetsu* der Fall ist, „auf eine affektive Weise unter weitgehender Ausschaltung rationaler Elemente“¹⁵⁵³, um eine „Gleichgestimmtheit“ zu erzeugen, „die intellektuelle Prozesse von vornherein unterbindet.“¹⁵⁵⁴ Im Gegenteil: Der Leser fühlt sich geradezu dazu herausgefordert, „die Einstellung oder das Verhalten des Ich-Erzählers einer eigenen Beurteilung zu unterwerfen.“¹⁵⁵⁵ Diese Wirkung wird durch die Wahrung eines rationalen Abstands zwischen erzählendem und erlebendem Ich erzielt, eine Distanz, die an den Leser quasi „weitergegeben“ wird. Auf der „vordergründigen“ Ebene der Fabel kommt hinzu, daß die Unzulänglichkeit des Verhaltens des Protagonisten für den Leser allzu offensichtlich ist. Er erkennt, daß Kojima sich durchaus anders hätte verhalten und seine Liebe hätte verwirklichen können. Das ohne jede Sentimentalität und Selbstmitleid seitens des Erzählers geschilderte Geschehen ermöglicht es also dem Leser, einen kritischen Blick auf das erlebende Ich zu wahren.

¹⁵⁵¹ Ebenda.

¹⁵⁵² Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 194. Dies gilt allerdings auch für die Urfassung *Kui*, wobei hier die Identifikation in erster Linie durch die selbstkritischen Reflexionen des Erzählers und Protagonisten verhindert wird.

¹⁵⁵³ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 194.

¹⁵⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵⁵ Ebenda.

Ebenso wie der Erzählung *Wakaki hi* die für den *shishōsetsu* typische Larmoyanz und Sentimentalität¹⁵⁵⁶ abgeht, fehlt ihr auch der bekenntnishafte Zug. Von einer „Selbstentblößung“ im Stile eines Tayama Katai¹⁵⁵⁷ kann keine Rede sein. Eher noch, wenn auch hier nur bedingt, ließen sich bekenntnishafte Züge in der Urfassung *Kui* ausmachen, so etwa im Epilog (s.o.), wo der Erzähler die Tatsache, daß er die Möglichkeit einer Heirat mit Chizuko nicht energischer verfolgt hat, auf seine mangelnde Achtung vor der Frau zurückführt und bekennt, daß dieser Mangel an Achtung, der letztendlich einen Mangel an Selbstachtung bedeute, ihn später unglücklich gemacht habe (s.o.). Doch auch hier handelt es sich nicht um eine „Entblößung“ im Sinne einer schonungslosen Offenlegung des eigenen Gefühlslebens vor dem Leser, sondern vielmehr um das Eingestehen eines Fehlers und somit um ein Zeichen kritischer Selbstbetrachtung, die bis zur Analyse des eigenen Handelns geführt wird.

Ist eine in Richtung auf Selbstkritik gehende „Bekanntnishaftigkeit“ für einen *shishōsetsu* auch untypisch, so enthält der Epilog von *Kui* doch auch ein Element, das für diese Gattung als charakteristisch gilt: Es ist dies die Herstellung von Bezügen zur außerliterarischen Realität oder der Anspielungscharakter des Textes.¹⁵⁵⁸ Anstatt die Sachverhalte für jeden verständlich explizit zu erklären, werden lediglich Andeutungen gemacht, die nur von den Lesern entschlüsselt werden können, die ein Hintergrundwissen über das Leben des Autors besitzen. Im Epilog von *Kui* betrifft dies vor allem die Bemerkung des Erzählers, daß seine mangelnde Achtung vor der Frau ihn „später im Leben ins Unglück geführt“ habe¹⁵⁵⁹, sowie den Schlußsatz, in dem auf eine weitere an anderer Stelle zu berichtende Begebenheit verwiesen wird.¹⁵⁶⁰ Nur derjenige, der über Hirotsu Kazuos Privatleben zu jener Zeit Bescheid weiß, ist in der Lage, diese Andeutungen als einen Hinweis auf seine unglückliche Beziehung zu der Tochter seiner Vermieterin zu deuten.

Dies führt geradewegs zu der Frage nach dem im *shishōsetsu* typischerweise zwischen Leser und Werk bzw. Autor abgeschlossenen Faktizitätspakt, der in Hijiya-

¹⁵⁵⁶ Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 195 und passim.

¹⁵⁵⁷ Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 47-67.

¹⁵⁵⁸ Vgl. Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 177.

¹⁵⁵⁹ *Kui*, Kap. 14, S. 259.

¹⁵⁶⁰ Ebenda.

Kirschnereits Gattungsmodell als erstes distinktives Strukturelement erscheint (s.o.). Zu prüfen ist, ob in *Kui* oder *Wakaki hi* Textsignale vorliegen, die den Leser zur Faktizitätsvermutung führen.

Hier sticht zunächst einmal der Anfang beider Erzählungen ins Auge: Beide beginnen *medias in res*, indem „einfach eine geheimnisvolle Person auftritt, die sich ‚ich‘ nennt“ und über deren Aussehen, Beruf oder Charakter zunächst nichts gesagt wird.¹⁵⁶¹ Im Verlauf der Binnenhandlung stellt der Leser allmählich fest, „daß Ich-Erzähler und Autor Übereinstimmungen aufweisen“¹⁵⁶² und die im Werk dargestellten äußeren Lebensumstände des Protagonisten den Lebensverhältnissen des Autors entsprechen.¹⁵⁶³ Hiermit sind zwei grundlegende Voraussetzungen für das Zustandekommen des Faktizitätspakts gegeben.

In *Kui* wie in *Wakaki hi* wird der Faktizitätsanspruch des Textes zudem durch zahlreiche Bezüge zur (für den Leser jederzeit überprüfbar) außerliterarischen Realität unterstrichen. Zu diesem „Anspielungshorizont“ des Textes gehören Verweise auf Örtlichkeiten, die dem Leser zumindest dem Namen nach vertraut sind, sowie auf real existierende Personen.¹⁵⁶⁴

In *Kui* wie in *Wakaki hi* spielt das Geschehen an einem realen Ort (Tōkyō), wie bereits im ersten Satz der Erzählung (durch die Nennung der Ortsnamen Tameike und Iida-bashi) deutlich wird. Die genaue Lokalisierung des Geschehens wird überdies durch die Nennung von Namen wie *Teigeki* 帝劇 (das Reichstheater in Tōkyō) oder *D-gekijō* (= *Doyō gekijō* („Samstagsbühne“)) ermöglicht (beide Bezeichnungen erscheinen in *Kui* und *Wakaki hi* in gleicher Form).

Was die Figuren betrifft, so wurden viele von ihnen nachweislich nach realen Vorbildern gestaltet.¹⁵⁶⁵ Dem Leser wird es nicht schwer gemacht, die Bezüge zu den real exi-

¹⁵⁶¹ Vgl. Uno Kōji. *Uno Kōji zenshū*, Bd. 2, S. 442; zit. Nach Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 176.

¹⁵⁶² Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 176.

¹⁵⁶³ Hierzu gehören etwa die in *Kui* nur angedeutete, in *Wakaki hi* hingegen ausführlich dargestellte Armut der Familie Kojima oder die Tatsache, daß der Vater des Ich-Erzählers Schriftsteller ist (vgl. *WH*, Kap. 2, passim; *Kui*, Kap. 8; Kap. 12).

¹⁵⁶⁴ Hijiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 177-178; vgl. auch Kap. IV.3.2.10 dieser Studie.

¹⁵⁶⁵ S.o., Kap. IV.3.2.6.

stierenden Personen herzustellen: In *Kui* werden, wie bereits ausgeführt¹⁵⁶⁶, die Anfangsbuchstaben des Namens oder auch nur die des Familiennamens angegeben; in *Wakaki hi* werden meist fiktive Namen verwendet, die den tatsächlichen jedoch sehr ähnlich sind (so erscheint z.B., wie oben bereits erwähnt, der Journalist Kayahara Kazan in der Urfassung als „K.K.-shi“, in *Wakaki hi* als „Kiyomi Kanzan“).¹⁵⁶⁷ Hinzu kommt, daß die vom Erzähler gegebene explizite oder implizite (über das Verhalten oder die Äußerungen der Figur vermittelte) Charakterisierung den tatsächlichen Gegebenheiten weitgehend entspricht.¹⁵⁶⁸ Die Entschlüsselung der Personennamen und Kürzel dürfte dem informierten Leser somit weder im Falle von *Kui* noch in dem von *Wakaki hi* schwergefallen sein.

Auf diese für den *shishōsetsu* charakteristische Strategie wird in beiden Versionen der Erzählung ausgiebig zurückgegriffen. Allerdings hat die Anspielungstechnik im *shishōsetsu* zwei Aspekte: Zum einen bezieht sie sich auf die im Text verwendeten Eigennamen (s.o.), deren Abkürzungen oder Variationen typischerweise so beschaffen sind, „daß sie eine Dekodierung geradezu erzwingen.“¹⁵⁶⁹ Zum anderen bezieht sie sich auf die Fokusfigur und das zwischen ihr und dem Leser hergestellte Kommunikationsverhältnis. In bezug auf den letztgenannten Aspekt des Anspielungshorizontes wurde bereits festgestellt, daß im *shishōsetsu* gewöhnlich ohne vorherige Ankündigung oder nähere Vorstellung ein „Ich“ auftritt, das „ungeteilte Aufmerksamkeit“ verlangt.¹⁵⁷⁰ Dieses „Ich“ erzählt seine Geschichte auf eine Weise, die keinerlei Rücksicht auf den Leser zu kennen scheint. Typisch für den *shishōsetsu* ist, daß der Wissenshorizont des Lesers um der Unmittelbarkeit der Schilderung willen ignoriert wird:

„Der Autor erlaubt seinem Ich-Erzähler und Protagonisten keinen Seitenblick auf das Publikum. Um den Eindruck unmittelbar erlebter und im Erleben wiedergegebener

¹⁵⁶⁶ S.o., Kap. IV.3.2.8 (a).

¹⁵⁶⁷ Zur Entschlüsselung der Eigennamen in *Kui* und *Wakaki hi* vgl. die Tabelle in Kap. IV.3.2.8.3, Abschnitt (a), S. 374-375.

¹⁵⁶⁸ Vgl. z.B. die Charakterisierung K.K.'s bzw. Kiyomi Kanzans (Kap. IV.3.2.6, Abschnitt (c) u. Kap. IV.3.2.8.3, Abschnitt (a)).

¹⁵⁶⁹ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 178.

¹⁵⁷⁰ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 177.; s. auch Kap. IV.3.2.10.

Wirklichkeit zu erzeugen, läßt er ihn die Dinge so schildern, als zeichne er sie nur für sich oder für einen mit allen dargestellten Lebensumständen vertrauten Freund auf.“¹⁵⁷¹

Diese den Wissenshorizont des Lesers bewußt ignorierende Darstellungsweise liegt weder in *Kui* noch in *Wakaki hi* vor, wobei allerdings, wie im folgenden gezeigt wird, dem Leser in der Urfassung ein größeres Vorwissen abverlangt wird als in der Version von 1943. Den „Eindruck unmittelbar erlebter und im Erleben wiedergegebener Wirklichkeit zu erzeugen“, ist in *Kui* und *Wakaki hi* schon aufgrund der Rahmenform nicht möglich, die, wie bereits ausgeführt, so angelegt ist, daß in der Binnenerzählung die Erinnerungen des Protagonisten wiedergegeben werden (s.o.). Die zeitliche Distanz zwischen dem Moment des Erlebens und dem des Wiedererzählens der in der Binnenhandlung dargestellten Ereignisse kann nicht aufgehoben werden.

Hinzu kommt im Falle von *Wakaki hi*, daß die temporale Distanz zwischen dem Publikationszeitpunkt und dem Moment des Erlebens ungleich größer ist als in der Urfassung (s.o.). Die in der Binnenhandlung dargestellten Sachverhalte liegen im Vergleich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Erzählung knapp 30 Jahre zurück. Dies bedeutet für den zeitgenössischen Leser, daß er viele der im Text enthaltenen Anspielungen nicht durch eine Bezugnahme auf die außerliterarische Realität der Gegenwart auflösen kann. Er benötigt vielmehr Kenntnisse über die Verhältnisse zu der Zeit, in welcher die Erzählung spielt. Anders als es im typischen *shishōsetsu* der Fall wäre, in dem der Erzähler „keinerlei Rücksicht auf den Leser“ nimmt¹⁵⁷², kommt der Erzähler von *Wakaki hi* dem Publikum in dieser Hinsicht sehr wohl entgegen. So finden sich, vor allem im Zusammenhang mit „zeitspezifischen“ Realia, immer wieder erklärende Zusätze, die dem Leser die Einordnung des Gesagten erleichtern. Dies zeigt sich z.B. zu Beginn des 3. Kapitels der Erzählung. Da heißt es in *Wakaki hi*:

„Als wir die zweite Oberklasse der Nanzan-Grundschule [*Nanzan shōgakkō no kōtō ninen* 南山小学校の高等二年] (nach dem heutigen System das sechste Grundschul-

¹⁵⁷¹ Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 177.

¹⁵⁷² Hijjiya-Kirschnereit, Irmela. Op. cit., S. 177.

jahr) abgeschlossen hatten, traten Sugino und ich in dieselbe Mittelschule, die *A-chūgaku*, ein.¹⁵⁷³

In *Kui* fehlt der (im obigen Zitat unterstrichene) erklärende Einschub.

Auch in Kapitel 8 von *Wakaki hi* nimmt der Erzähler Rücksicht auf den zeitlichen Abstand zum dargestellten Geschehen und macht auf die Veränderungen aufmerksam, die in der Zwischenzeit in der außerliterarischen Wirklichkeit eingetreten sind. So erklärt er in jener Szene, in der Kojima, Sugino und Matsukawa darüber sprechen, ob Professor Nagata den Dokortitel verliehen bekommen sollte oder nicht:

„Anders als heute mußte man damals für die Doktorwürde vorgeschlagen werden.“¹⁵⁷⁴

Er fügt hinzu:

„Zwei Jahre später wurde das System für die Verleihung der Doktorwürde geändert; wer den Doktorgrad erlangen wollte, mußte nun eine wissenschaftliche Arbeit einreichen. Dies ist das System, das auch heute noch besteht.“¹⁵⁷⁵

In *Kui* hingegen wird an der entsprechenden Stelle das System der Verleihung der akademischen Grade nicht erklärt. Hier heißt es – nicht zuletzt, weil es sich um zeitgenössische Sachverhalte handelt, die dem Leser nicht fremd waren – ohne weiteren Kommentar:

„[Sugino:] ‚[...] An der Abteilung für Staats- und Wirtschaftswissenschaften ist es wohl langsam an der Zeit, daß Herr N für den Dokortitel vorgeschlagen wird.‘“¹⁵⁷⁶

Ruft man sich nochmals ins Gedächtnis zurück, daß sich in *Kui* nicht weiter erklärte Verweise auf Tatsachen aus dem Leben sowie auf weitere Werke des Autors finden, so wird deutlich, daß in der Urfassung stärker mit dem oben erwähnten zweiten Aspekt der Anspielungs-

¹⁵⁷³ *WH*, Kap. 3, S. 29. (Hervorhebungen A.-B. Wuthenow).

¹⁵⁷⁴ *WH*, Kap. 8, S. 126.

¹⁵⁷⁵ *WH*, Kap. 8, S. 127.

¹⁵⁷⁶ *Kui*, Kap. 9, S. 220.

technik gearbeitet wird als in *Wakaki hi*, was bedeutet, daß der Leser von *Kui* ein größeres Wissen über das Leben und das bisherige Schaffen des Autors benötigt, um den Text zu verstehen, als der Leser der späteren Fassung.

Faßt man die Ergebnisse der obigen Analyse zusammen, so zeigt sich folgendes: Die Überprüfung der Erzählungen *Kui* und *Wakaki hi* anhand des von Hijiya-Kirschner entwickelt Strukturmodells hat ergeben, daß die primären Strukturelemente der Gattung – Faktizität und Fokusfigur – in beiden Werken gegeben sind, wobei allerdings der mit der Fokusfigur verbundene Aspekt der Anspielungstechnik in *Wakaki hi* gar nicht und in *Kui* nur bedingt eingesetzt wird.

Die sekundären, vom Element der Fokusfigur ableitbaren Merkmale hingegen, die Hijiya-Kirschner auf den Ebenen (a) der Erzählperspektive, (b) der Zeitstruktur, (c) der Handlung und (d) der „Philosophie“ ausmacht (s.o.), ließen sich nur zum Teil nachweisen. So haben wir gesehen, daß die „Perspektive ‚mit‘“ nicht mit dem „mitgehenden“ Erzählerstandpunkt gekoppelt erscheint, so daß sowohl in *Kui* als auch in *Wakaki hi* eine für den *shishōsetsu* untypische Zeitstruktur vorliegt. (Der „übersehende“ Erzählerstandpunkt kommt dabei in der späteren Fassung der Erzählung durch Erzählerkommentare und zukunftsweisende Vorausdeutungen noch deutlicher zum Ausdruck als in der Urfassung). Was den Aspekt der Handlungsebene betrifft, wurde festgestellt, daß die „Einschränkung des Blickfeldes“ auf Dinge aus dem unmittelbaren, persönlichen Leben des Autors in *Kui* in gewissem Maße, in *Wakaki hi* jedoch nicht gegeben ist. Die Darstellungintention richtet sich in der Fassung von 1943 auch auf die Präsentation von objektiven Fakten aus der japanischen Literaturgeschichte, auch wenn diese in eine Beziehung zum privaten Leben des Protagonisten gesetzt werden. So ist im Bereich der dargestellten Inhalte das Blickfeld in *Wakaki hi* ungleich weiter als im *shishōsetsu*. Hinzu kommt, daß das Verhältnis des Protagonisten und Erzählers zu seiner Umgebung zwar affektiv geprägt ist, er zu sich selbst jedoch (dies gilt allerdings auch für *Kui*) eine selbstkritische Haltung einnimmt, die auch die absolute Identifikation zwischen Leser und Fokusfigur verhindert. Zwar ist der Protagonist Träger der Weltanschauung und des Wertesystems des Autors, doch wird in keiner der beiden Fassungen des Werks versucht, unter Ausschaltung rationaler Elemente eine „Gleichgestimmt-

heit“ zwischen Autor und Leser zu erzeugen, die zu einer völligen Identifikation führt. Auch die für den *shishōsetsu* typische Larmoyanz, Sentimentalität und Bekenntnishaftigkeit fehlen in *Wakaki hi* wie auch in *Kui*.

Weder *Kui* noch *Wakaki hi* lassen sich somit vorbehaltlos und ohne Einschränkung als *shishōsetsu* klassifizieren. Dennoch erscheint es nicht als gerechtfertigt, beide Versionen der Erzählung gattungstheoretisch auf eine Ebene zu stellen, wie es bei Sakamoto Ikuo geschieht (s.o.) und unterschiedslos unter der Bezeichnung „autobiographische Erzählung“ zu führen. Hierzu sind die zwischen beiden Versionen festgestellten Unterschiede¹⁵⁷⁷ zu groß. Es steht außer Frage, daß beide autobiographischen Charakter aufweisen. Dennoch scheint mir, daß man der Natur beider Werke eher gerecht wird, wenn man, wie Hashimoto Michio es tut (s.o.), auch gattungstheoretisch zwischen ihnen unterscheidet. Die Zuordnung der Erzählung *Wakaki hi* zum Genre der *shishōsetsu* erscheint nach der obigen Analyse auf keinen Fall möglich.¹⁵⁷⁸ Das gewichtigste Argument dagegen liegt in der bei der Untersuchung der Merkmale der Handlungsebene festgestellten Tatsache, daß die Handlung in *Wakaki hi* sich nicht auf das rein Äußerliche und explizit Dargestellte beschränkt, sondern daß in der Erzählung eine zweite Verstehensebene angelegt ist, die vom Leser unter Berücksichtigung der außerliterarischen Kontextfaktoren zum Zeitpunkt der Veröffentlichung auch realisiert werden kann. Der Verstehensprozeß, der zu dieser zweiten – historisch-politischen – Dimension führt, schließt eine Vielzahl rationaler Operationen beim Leser ein, die in einem *shishōsetsu* nicht verlangt werden.

Auch im Falle von *Kui* bleiben, wie wir gesehen haben, zahlreiche Bedingungen des idealtypischen *shishōsetsu* unerfüllt. Dennoch läßt sich, insbesondere unter Berücksichtigung der über den Text selbst hinausweisenden Anspielungen (etwa im Epilog) und des zeitgenössischen Kommunikations- und Rezeptionsszusammenhangs (s.o.) in Anlehnung an

¹⁵⁷⁷ S. das gesamte Kap. IV.3.2.8 dieser Studie.

¹⁵⁷⁸ Eine solche Zuordnung wird auch in der Sekundärliteratur zu Hirotsu Kazuo (vgl. das Literaturverzeichnis am Ende der Arbeit) an keiner Stelle vorgenommen.

Hashimoto Michio die Feststellung treffen, daß *Kui* keine „objektive“ autobiographische Erzählung darstellt, sondern dem *shishōsetsu* ziemlich nahekommt.¹⁵⁷⁹

Wakaki hi hingegen ist, auch angesichts des in Kap. IV.3.2.8 nachgewiesenen dokumentarischen Charakters der Erzählung, dem Genre der autobiographischen Erzählung (im Sinne der in Kap. IV.3.2.10 dieser Studie gegebenen Definition) zuzuordnen. Der stark dokumentarische Charakter von *Wakaki hi* zeigt sich auch darin, daß die 1943 veröffentlichte Erzählung vom Autor Anfang der Sechziger Jahre als Quelle des autobiographisch geprägten Textes *Nengetsu no ashioto* herangezogen wurde.

Es bleibt die Frage, wie *Wakaki hi* sich als autobiographische Erzählung von *Nengetsu no ashioto*, das der Gattung der Memoiren zugeordnet werden kann, unterscheidet. Ihr soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden.

IV.3.2.10.2 Die Behandlung des Stoffes in den Memoiren

Die Frage, ob es denn einen Unterschied gebe zwischen der Darstellung des gewählten Lebensabschnitts in der Erzählung *Wakaki hi* und in dem autobiographischen Text *Nengetsu no ashioto* (1961-1963), stellt sich nicht zuletzt angesichts des Hinweises, den der Autor dem Leser im Nachwort zur *Iwanami bunko* 岩波文庫-Ausgabe von *Wakaki hi* aus dem Jahr 1951 gibt:

„*Wakaki hi* [...] wurde zuerst unter dem Titel *Kui* in *Taiyō* (1919) veröffentlicht. 1940¹⁵⁸⁰ habe ich [die Erzählung] überarbeitet und in *Wakaki hi* umbenannt. Sie darf getrost als ein Abschnitt der ‚Autobiographie‘ meiner Jugendzeit gelesen werden.“¹⁵⁸¹

Im ersten Band von *Nengetsu no ashioto* berichtet Hirotsu in Kapitel 47 über sein Privatleben in der Zeit um 1915. Gleich zu Beginn des mit „Ich aber floh aus Tōkyō“ überschriebe-

¹⁵⁷⁹ Hashimoto Michio. Op. cit., S. 76-79.

¹⁵⁸⁰ Zu dieser Datierung s. Kap. IV.3.2.

¹⁵⁸¹ Hirotsu Kazuo. „Atogaki“. In: Ders. *Shinkeibyō jidai. Wakaki hi*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1951, S. 223. Der Begriff „Autobiographie“ ist hier in einem weiten Sinne als „Text autobiographischen Inhalts“ zu verstehen und nicht als Genrebestimmung im streng literaturwissenschaftlichen Sinne.

nen Kapitels erzählt Hirotsu von der Beziehung, die er Anfang des Jahres 1915 mit der Tochter seiner Vermieterin einging, eine, wie er rückblickend schreibt, „triebhaft“ Beziehung, die nicht von Liebe getragen war, so daß er gleich darauf bereute, sich darauf eingelassen zu haben. Hirotsu deutet an, daß möglicherweise Einsamkeit ihn dazu veranlaßte:

„[...] Ich schloß mein Studium ab und begann, für den Lebensunterhalt meiner Eltern zu sorgen. Doch dann ergab es sich, daß meine Eltern für eine Zeitlang zu meinem älteren Bruder nach Nagoya gingen. So lebte ich zum ersten Mal in meinem Leben von meinen Eltern getrennt und begann, einen eigenen Haushalt zu führen. Doch schon bald, nachdem meine Eltern Tōkyō verlassen hatten – nur zwei oder drei Monate waren seitdem vergangen – geriet ich in diese liederliche Frauengeschichte hinein.“¹⁵⁸²

Die Tatsache, daß er sich in einem unbedachten Moment auf dieses Verhältnis eingelassen hatte, stürzte Hirotsu in tiefe Niedergeschlagenheit. Er nahm sich vor, die Beziehung rasch wieder abubrechen, bevor er sich allzu tief in sie verstrickte, und zog sich von der Frau zurück:

„Mit einem Wort: Ich flüchtete aus Tōkyō, wo sich auch jene Frau befand.“¹⁵⁸³

Zusammen mit Uno Kōji zog er sich in die Einsamkeit nach Miho zurück, um eine Übersetzungsarbeit durchzuführen.

Im Zusammenhang mit der Schilderung dieser unbedacht eingegangenen Beziehung, die alsbald in eine unglückliche Ehe münden sollte, findet sich auch ein kurzer Absatz, der auf die in *Kui* und *Wakaki hi* thematisierte Liebesbeziehung hindeutet.¹⁵⁸⁴ In diesem Paragraphen gibt Hirotsu einen knappen Abriß der Fabel seiner autobiographischen Erzählung:

„Als ich noch Student war, empfand ich einmal eine Zeitlang tiefe Zuneigung zu der jüngeren Schwester eines Freundes. Hätte ich meine Gefühle damals nicht unter-

¹⁵⁸² *Nengetsu no ashioto*, Kap. 47. In: *HKZ*. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 156.

¹⁵⁸³ *Nengetsu no ashioto*, Kap. 47, S. 155.

¹⁵⁸⁴ Dies darf als ein Hinweis auf die Authentizität des in der Erzählung verarbeiteten Stoffes gelten. Ein weiterer Hinweis aus der Sekundärliteratur (vgl. Tanizaki Seiji. *Kasai Zenzō to Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Shunjūsha, 1972, S. 130) wurde bereits in Kap. IV.3.2.6, Abschnitt (b), S. 301f. dieser Studie zitiert.

drückt, so wäre daraus vielleicht Liebe geworden, doch aus verschiedenen Gründen meinte ich, meine Gefühle unterdrücken zu müssen. Der erste Grund war, daß ich diesen Freund, den Bruder des Mädchens, verabscheute. Natürlich hätte ich, auch wenn ich den Bruder nicht mochte, das Mädchen ohne weiteres gern haben können. Es gab jedoch noch einen anderen Grund: Ich dachte damals, daß ich es so schnell wie möglich auf mich nehmen mußte, für den Lebensunterhalt meiner Eltern zu sorgen. Dies hielt ich für meine oberste Pflicht.– Offen gesagt, lebte unsere Familie in unbeschreiblicher Armut. Infolgedessen lebte auch ich in unbeschreiblicher Armut. Angenommen, ich hätte das Mädchen zu einem Spaziergang eingeladen – ich hätte nicht einmal genug Geld gehabt, um mit ihr einen Tee trinken zu gehen oder eine Fahrkarte für die Straßenbahn zu bezahlen.– Was ist das für ein Rendezvous, bei dem nicht einmal Geld für die Straßenbahn da ist? – Das ist vielleicht ein dummes Beispiel, doch Tatsache ist: Solange ich nicht völlig realitätsfern die Liebe über alles stellte, konnte ich mir unmöglich einreden, daß eine Hoffnung darauf bestand, sie ihrem verhaßten Bruder entreißen und für ihren Lebensunterhalt aufkommen zu können, während ich gleichzeitig für den Lebensunterhalt meiner Eltern sorgte. Hätte ich mich darauf eingelassen, so wäre ich sicher überfordert gewesen, und alles wäre zusammengebrochen. Ich konnte mich darauf nicht einlassen.– Während ich zögerte und mir derlei Dinge durch den Kopf gehen ließ, war es auf einmal zu spät.¹⁵⁸⁵

Die Begründung, die Hirotsu hier für seinen Verzicht gibt, entspricht im wesentlichen der Darstellung in *Wakaki hi*. Während in *Kui* die Abneigung gegen den Bruder als der wichtigste Grund für das Verhalten des Protagonisten angeführt wird, erscheinen in *Wakaki hi* die beengten materiellen Verhältnisse der Familie und die Sorge angesichts der Verantwortung, die Kojima für die Eltern übernehmen muß, als der Hauptgrund.¹⁵⁸⁶

Ein wesentlicher Unterschied zwischen *Wakaki hi* und *Nengetsu no ashoto* liegt darin, daß die Liebesgeschichte, welche den Kern von *Wakaki hi* bildet, in den Memoiren, die eine längere Zeitspanne aus dem Leben des Autors umfassen¹⁵⁸⁷, nur eine kleine Episode unter vielen darstellt und ihre zentrale Stellung verliert. Dies hat notwendig auch Folgen für die Darstellungsweise: Was in *Wakaki hi* in aller Ausführlichkeit geschildert wird, erscheint in *Nengetsu no ashoto* in stark geraffter Form.

¹⁵⁸⁵ *Nengetsu no ashoto*, Kap. 47, S. 155-156.

¹⁵⁸⁶ S.o., Kap. IV.3.2.8. Dies ist eine weitere Bestätigung des dokumentarischen Charakters der Erzählung.

¹⁵⁸⁷ Der erste Band von *Nengetsu no ashoto* behandelt die Zeit bis zum Tode des Vaters im Jahr 1928, der zweite die Jahre von 1928 bis zur Kriegsniederlage Japans am 15. August 1945.

Hinzu kommt, daß *Wakaki hi* als Erzählung (*shōsetsu*) ungeachtet ihres dokumentarischen Charakters einen höheren Fiktionalisierungsgrad aufweist als die Memoiren. Zwar wurde, wie der oben zitierte Abschnitt aus *Nengetsu no ashioto* zeigt, der grobe Verlauf des Geschehens weitgehend unverändert in die Erzählung übernommen. Doch zeigt sich an zahlreichen Stellen die künstlerische Ausgestaltung des Stoffes, so etwa in der Gewichtung der einzelnen Lebensabschnitte (Schulzeit, Universitätszeit) und der Konzentration auf die fünf Monate von Oktober 1912 bis März 1913. Spürbar ist auch, daß das stoffliche Material auf einen Höhepunkt und Schluß hin geordnet wird.¹⁵⁸⁸ Der Erzähler greift lediglich einige markante Punkte in der Beziehung zwischen Kojima und Chizuko auf und schildert diese ausführlich, so die ersten drei Besuche Kojimas im Hause der Suginos, bei denen der Protagonist dem Mädchen näherkommt und zugleich die Unvereinbarkeit seiner Ansichten mit denen Suginos neu entdeckt; den Besuch des *D-gekijō*; den Besuch der Faust-Aufführung und die Vorgeschichte dazu; den Spaziergang zum öffentlichen Badehaus nach dem Streit mit Sugino. Was für den Fortgang der Handlung nicht unmittelbar von Bedeutung ist, wird gerafft wiedergegeben. So werden jene Besuche, die nicht zu einer bedeutenden Veränderung in Kojimas Verhältnis zu dem Mädchen führen, nicht mehr in aller Ausführlichkeit geschildert:

„Inzwischen war ich so weit, daß ich sie alle zwei oder drei Tage besuchen mußte.“¹⁵⁸⁹

Herausgegriffen werden jene Episoden, die im Verhältnis der beiden jungen Leute zueinander etwas bewegt und verändert haben. Eine wichtige „Etappe“ ihrer Beziehung waren die (tatsächlich ausgeführten wie die geplanten) Theaterbesuche, so daß diese (und ihre Vorgeschichte) wiederum ausführlich geschildert werden.¹⁵⁹⁰ Die Handlung wird so auf den Höhepunkt (die Trennung von Kojima und Chizuko während des gemeinsamen Abendspazier-

¹⁵⁸⁸ S. oben, Kap. IV.3.2.9.

¹⁵⁸⁹ *WH*, Kap. 10, S. 171.

¹⁵⁹⁰ Eingeleitet wird dieser Teil der Erzählung zu Beginn des elften Kapitels mit den Worten:

„Einmal kamen wir auf das Theater zu sprechen.“ (*WH*, Kap. 11, S. 187)

gangs zum öffentlichen Badehaus¹⁵⁹¹ hingeführt. Danach folgt lediglich ein kurzes Nachspiel in raffender Darstellung:

„Danach zog ich mich [...] von den Suginos zurück.
Als ich sie im darauffolgenden Jahr zum Neujahrsfest besuchte, um ihnen alles Gute zu wünschen, lag Chizuko gerade mit einer Erkältung im Bett. [...]
Im April besuchte ich sie nochmals, da ich in der Nähe zu tun hatte. [...]
Danach besuchte ich sie nicht mehr.“¹⁵⁹²

So zeigt sich das fiktionale Moment in *Wakaki hi* in der Konstruktion einer Art von „Plot“ mittels Ordnung und Raffung des stofflichen Materials und in der lebendigen Ausgestaltung desselben durch eine Vielzahl von Dialogen.

Zwar weist auch der autobiographische Text *Nengetsu no ashoto* gewisse narrative, für einen *shōsetsu* charakteristische Elemente auf wie etwa Dialoge. Was fehlt, ist jedoch eine das ganze Werk durchziehende, zusammenhängende Handlung. Auffällig ist in *Nengetsu no ashoto*, daß die einzelnen Kapitel relativ selbständige, narrative Einheiten darstellen, die eine gewisse innere Geschlossenheit aufweisen, so daß sie auch für sich genommen gewinnbringend gelesen werden können. Dies dürfte zweifellos mit der Kompositionsweise des Werks zusammenhängen: Die einzelnen Kapitel des Memoirenwerks wurden tatsächlich in der Reihenfolge ihrer Entstehung zunächst in Fortsetzungen in einer Zeitschrift veröffentlicht, bevor sie auch in Buchform herausgebracht wurden.¹⁵⁹³ Der ausgeprägte Memoirencharakter von *Nengetsu no ashoto* zeigt sich auch darin, daß das Werk nicht unter einem bestimmten, „vereinheitlichenden Gesichtspunkt“ (s.o., Kap. IV.3.2.10) geschrieben wurde und der Autor nicht seine geistig-seelische Entwicklung in den Mittelpunkt stellt, sondern der Erwähnung historisch oder literarhistorisch relevanter Ereignisse und der Schilderung seiner Begegnung mit und seiner Beziehungen zu bedeutenden Persönlichkeiten der literarischen Welt (*bundan*) breiten Raum gewährt. In *Nengetsu no ashoto* wird der Schwerpunkt

¹⁵⁹¹ WH, Kap. 15.

¹⁵⁹² WH, Kap. 15, S. 261-262.

¹⁵⁹³ S. oben, Fußnote 375, Kap. III.1 dieser Studie..

auf äußere Fakten und das öffentliche Wirken des Verfassers gelegt. Eine zusammenhängende bzw. Zusammenhänge herstellende Darstellung des eigenen Lebensweges wird nicht angestrebt. Statt dessen präsentiert der Autor „Denkwürdiges“ aus dem eigenen Leben grob chronologisch und in in sich abgeschlossene Kapitel unterteilt.

V. SCHLUßBEMERKUNG: DISSENS ODER WIDERSTAND?

Die Analyse der Erzählungen *Kui* und *Wakaki hi* in den Kapiteln IV.3.2 bis IV.3.2.10.2 dieser Studie hat gezeigt, daß durch die in den Jahren 1940-1943 vorgenommene Überarbeitung aus der Liebesgeschichte der Taishō-Zeit im Stile des *shishōsetsu*, welche Hirotsu Kazuo aus einer persönlichen Betroffenheit heraus geschrieben hatte, eine autobiographische Erzählung mit gesellschaftskritischem Anspruch geworden ist. Die Veröffentlichung eines solchen Werkes zu einer Zeit, als bei den meisten Schriftstellern in Japan kritiklose Zusammenarbeit mit der Obrigkeit die Regel war, ist gewiß ungewöhnlich zu nennen.

Die Mehrzahl der japanischen Autoren leistete schon aus finanziellen Gründen der Aufforderung der Regierung Folge, „positive“, die Kriegsanstrengungen unterstützende Literatur hervorzubringen (um ihren Lebensunterhalt zu sichern, waren sie gezwungen zu publizieren¹⁵⁹⁴). Wie in Kapitel II dargestellt wurde, stellten sich die meisten Schriftsteller dabei nicht nur halbherzig hinter die Regierungspolitik, sondern unterstützten sie aus vollem Herzen. Die Militärs taten ihrerseits alles, um die Schriftsteller für ihre Zwecke einzuspannen. Zum ersten Mal in der japanischen Literaturgeschichte wurde eine großangelegte Kampagne lanciert, um die Autoren zur Produktion von Kriegsliteratur im Regierungsauftrag zu verpflichten, wobei sie nach vorgegebenen Themen zu schreiben hatten.¹⁵⁹⁵ Am 26. Mai 1942 wurde, wie oben bereits ausgeführt, die *Nihon bungaku hōkoku kai* („Patriotische Schriftstellervereinigung Japans“) gegründet, um alle bis dahin bestehenden Schriftstellerverbände in einer zentralen Organisation zusammenzufassen, die unter der direkten Kontrolle des *Nai-kaku jōhōkyoku* stand. Wer sich den ideologischen Forderungen der Herrschenden nicht beugte und sich weigerte, die Verherrlichung von Heldentum, Kampf und kollektivem Arbeitseinsatz mitzumachen, riskierte zwar nicht, wie oft genug in Deutschland unter Hitler, sein Leben; auch wurde er nicht in jedem Fall sofort ins Gefängnis gesteckt. Doch war eine Gefährdung von Leib und Leben, wie der Fall des marxistischen Autors Kobayashi Takiji¹⁵⁹⁶

¹⁵⁹⁴ Keene, Donald. „The Japanese and the Landscapes of War“. In: Ders. *Appreciations of Japanese Culture*. Tōkyō [u.a.]: Kodansha International, 1981 (¹1971), S. 301.

¹⁵⁹⁵ Vgl. Mitchell, Richard H. *Censorship in Imperial Japan*. Princeton, N.J., 1983, S. 334.

¹⁵⁹⁶ S. oben, Kap. II.1.2.2.

zeigt, durchaus nicht ausgeschlossen, da rechtsstaatliche Prinzipien im Japan der Kriegszeit keine Gültigkeit mehr hatten und die Ordnungskräfte nach eigenem Gutdünken agieren konnten. Außerdem war ein solcher „Dissident“ beruflich – als Schriftsteller – quasi tot, da er zum Schweigen verurteilt war. Ihm standen keinerlei Publikationsmöglichkeiten mehr offen. Während Autoren wie Tanizaki Jun'ichirō oder Nagai Kafū, wie in Kapitel II.1.2.2 gezeigt wurde, bewußt das Schweigen als relativ ungefährliche Möglichkeit des Protestes wählten, ging Hirotsu Kazuo, ebenso bewußt, einen anderen Weg¹⁵⁹⁷: Bis auf die kurze Episode in der frühen, eher losen Schriftstellervereinigung *Bungei konwakai*¹⁵⁹⁸, gegenüber welcher er immer eine gewisse Skepsis bewahrte und die letztlich, aufgrund der mangelnden Kooperationsbereitschaft der Autoren, scheiterte, verweigerte er in den Kriegsjahren der Obrigkeit konsequent jede Form der Zusammenarbeit, und nicht nur das, er nahm sich, wie oben in Kapitel IV gezeigt werden konnte, bis zum Jahre 1944 die Freiheit, in Aufsätzen und Erzählungen direkt oder indirekt immer wieder die Regierungspolitik, die Unterdrückung der freien Meinungsäußerung, die Kontrolle der Bürger im täglichen Leben sowie Krieg und Aggression zu kritisieren. Als die Zensur sich zunehmend verschärfte, wurde auch Hirotsu, wie an der immer weiter abnehmenden Zahl der Publikation in den Jahren 1931 bis 1945 ersichtlich, zunehmend zu einer Art „innerer Emigration“ gezwungen. Wohl hätte er, wie der Jurist und Journalist Masaki Hiroshi 正木ひろし (1896-1975), den Weg wählen können, eine eigene kleine Privatzeitschrift zu gründen.¹⁵⁹⁹ Doch fehlten ihm hierfür sowohl die Mitstreiter als auch die finanziellen Mittel. Doch gab er, wie die Erzählung *Wakaki hi* (1943) und der Aufsatz *Tokuda Shūsei ron* (1944) zeigen, seinen gesellschaftskritischen Anspruch auch unter den schwierigsten Publikationsbedingungen nicht auf. Geschickt verpackte er 1943

¹⁵⁹⁷ Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß Tanizaki und Kafū von Haus aus über ein Vermögen verfügten, so daß sie sich das Schweigen sozusagen „leisten“ konnten, wohingegen Hirotsu darauf angewiesen war, sich durch das Schreiben seinen Lebensunterhalt zu sichern.

¹⁵⁹⁸ S. Kap. III.2 dieser Studie. Hirotsus Teilnahme erfolgte, wie oben gezeigt, zudem zu einem Zeitpunkt, als die wahre Stoßrichtung der organisatorischen Bemühungen der Regierung noch nicht enthüllt war.

¹⁵⁹⁹ Masaki Hiroshi gründete 1937 die Zeitschrift *Chikaki yori* 近きより (wörtlich: „Aus der Nähe“) ,in der er, auch zu einer Zeit, als abweichende Deutungen des Zeitgeschehens nicht mehr zugelassen waren, bis Kriegsende konsequent eine kritische Haltung einnahm: Er trat für die Beendigung des Krieges mit China und im Pazifik ein, lehnte die Idee von der Überlegenheit der Japaner ab und bezeichnete die Maßnahmen zur nationalen Mobilmachung als unzulässige Beschneidung der individuellen Freiheit.

sein Unbehagen an den bestehenden gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen in einer im Rahmen einer autobiographischen Liebesgeschichte formulierten, scheinbar rein persönlichen Kritik an einem alten Schulkameraden und seinen einflußreichen Gönnern. Ebenso geschickt benutzte er 1944 mit *Tokuda Shūsei ron* das Genre des literaturkritischen Aufsatzes, um die Publikationspolitik der Regierung anzugreifen und den Lesern Hinweise für eine mutige, Rückgrat zeigende Haltung zu geben, mit welcher man die schwierige Zeit überstehen kann, ohne sich zu kompromittieren.

Die Analyse der Texte im Hauptteil dieser Studie (Kapitel IV) hat gezeigt, daß Hirotsu, solange es möglich war, ziemlich direkte Kritik an der Regierungspolitik übte. Besonders deutlich wird dies in Texten wie *Nihon no junbiki* (1939) oder *Kokumin ni mo iwasete hoshii* (ebenfalls 1939). Eine seiner höchst wirkungsvollen Methoden der Kritik bestand, wie oben gezeigt wurde, darin, Begriffe und Werte, die von der Obrigkeit abgelehnt wurden, umzuinterpretieren und auf die Machthaber selbst anzuwenden, so zum Beispiel, wenn er zu einer Zeit, in der die Regierung Liberalismus als schädlich verurteilte, den „Spieß“ einfach „umdrehte“, indem er vom „Liberalismus des Apparats“ (*kikō no jiyūshugi*) sprach, um das willkürliche Vorgehen der Militärs und Regierungsbeamten gegenüber der Bevölkerung zu kritisieren. Dieses Vorgehen seitens der Regierung bezeichnete er als „unpatriotisch“ 反国家的 (*han kokkateki*), womit er einen Vorwurf aufgriff, mit dem die Regierung ihre Unterdrückungsmaßnahmen gegen Regimegegner zu rechtfertigen pflegte.¹⁶⁰⁰ Später (nach 1942) änderte Hirotsu seine Taktik: Er zog es nun vor, Texte zu schreiben, die, zumindest auf den ersten Blick, inhaltlich nicht den geringsten Bezug zur Kriegssituation aufzuweisen schienen, wie etwa *Tokuda Shūsei ron*.¹⁶⁰¹ Doch wie das Beispiel von *Wakaki hi* und auch von *Tokuda Shūsei ron* beweist, schaffte Hirotsu es selbst in solchen Werken, seiner kritischen Haltung Ausdruck zu verleihen. Daß *Wakaki hi* ohne Beanstandung in das Verlagsprogramm des Verlags *Hōkokusha* aufgenommen wurde, zeigt, wie geschickt die Kritik an Gesellschaft und Politik formuliert war.

¹⁶⁰⁰ S. oben, Kap. IV.2.4 dieser Studie. Vgl. auch Sakamoto Ikuo. „Senjika no Hirotsu Kazuo“, S. 140.

¹⁶⁰¹ Vgl. Sakamoto Ikuo. Op. cit., S. 140-141.

Vergleicht man das Vorgehen Hirotsu Kazuos mit dem Verhalten anderer Autoren zur Zeit des Fünfzehnjährigen Krieges, so erscheint es als eine bewußte Entscheidung für Nichtanpassung und verbal formulierten Widerstand, wobei bemerkenswert ist, daß Hirotsu, so lange es möglich war, allgemeine Printmedien wie die *sōgō zasshi Chūō kōron* oder *Kaizō*, die Literaturzeitschrift *Waseda bungaku* oder Tageszeitungen wie die *Tōkyō shinbun* als Publikationsforum nutzte, die mit einer wesentlich höheren Auflage erscheinen konnten als die Privatzeitschriften (*kojin zasshi*), so daß eine größere Verbreitung seines Standpunktes garantiert war. Bemerkenswert ist weiterhin, daß – anders als bei vielen anderen Autoren – die kritische Haltung in allen publizierten Texten konsequent durchgehalten wurde und es keine Widersprüche in den vertretenen Positionen gibt. Zudem muß hervorgehoben werden, daß im Falle von Hirotsu auch kein Widerspruch zwischen den schriftlichen Äußerungen in den Texten und dem tatsächlichen Verhalten im realen Leben auszumachen ist: Hirotsu hat der Obrigkeit aktive Mitarbeit tatsächlich konsequent verweigert.¹⁶⁰² Er hat während des Fünfzehnjährigen Krieges konsequent eine nonkonformistische Haltung bewahrt, die er Mitte 1943 in seiner autobiographischen Erzählung *Wakaki hi* und sogar noch im Sommer 1944 in seinem Aufsatz *Tokuda Shūsei ron* wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen wußte. So erscheint Hirotsu als durch und durch konsequenter Autor, der Opportunismus in Denken und Verhalten nicht kennt: Weder sind in seinen Schriften widersprüchliche Äußerungen oder solche, die eine aus Opportunismus geborene Anpassung der eigenen Meinung an Vorgaben der Obrigkeit verraten, festzumachen, noch hat Hirotsu im Rahmen seiner gesellschaftlichen Aktivitäten oder in seiner Rolle als Bürger des japanischen Staates bis auf die kurze Episode in der *Bungei konwakai*, die – wie in Kapitel III.2 der vorliegenden Studie gezeigt – keine wirkliche Kooperation darstellte, sondern im Endeffekt (zusammen mit der Haltung Tokuda

¹⁶⁰² Die besondere Qualität von Hirotsus Position und Verhalten wird auch im Vergleich mit einem Autor wie Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902-1983), dem einflußreichsten Literaturkritiker Japans der 1930er und 40er Jahre, deutlich. Kobayashi äußerte sich im Herbst 1937 euphorisch zum Krieg und schlug erst später, nachdem er China zweimal besucht hatte, vorsichtigere Töne an. Die Widersprüchlichkeit seines Verhaltens spiegelt sich in der widersprüchlichen Beurteilung von Kobayashis Haltung in der Fachliteratur. Während er den einen als „Apologet des japanischen Faschismus, als Heuchler, als Feigling“ und Mitläufer gilt (vgl. Matthew Königsberg an. S. *Der junge Kobayashi Hideo. Leben und Werk eines japanischen Literaturkritikers der Moderne*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1993, S. 6), ordnen andere die Schriften Kobayashis als Widerstandsliteratur ein (vgl. Sugino Yōkichi, in: „*Senjika no bungaku nōto: Kobayashi Hideo ni sokushite*“, S. 2).

Shūseis und anderer Autoren) auf eine „Sabotage von innen“ hinauslief, in irgendeiner Form „mitgearbeitet“. Insofern erscheint es als gerechtfertigt, im Falle von Hirotsu Kazuo von einem in den gesamten fünfzehn Jahren des Krieges konsequent durchgehaltenen geistigen und moralischen Widerstand zu sprechen.

Festgehalten werden muß, daß Hirotsu keinen aktiven Widerstand im Sinne von gegen das Regime gerichteten politischen Aktionen leistete. Auch hat er nicht eigentlich versucht, die Meinung der japanischen Bevölkerung gegen die Militärs und ihre Politik „aufzuhetzen“. Vielmehr ging es ihm um Aufklärung und Sensibilisierung. Er wollte – wie zum Beispiel der Aufsatz *Kokumin ni mo iwasete hoshii* zeigt – der Bevölkerung klarmachen, daß sie ein Recht darauf hat, korrekt und vollständig informiert zu werden. Zudem wollte er seinen Lesern vermitteln, daß es – wie er in seinen Texten zum „Geist der Prosa“ ebenso wie in Erzählungen wie *Wakaki hi* oder *Chimata no rekishi* darstellt – auch in der politisch so schwierigen Zeit der 30er und 40er Jahre Wege gibt, die eigene moralische Integrität zu wahren.

Hirotsu hat die ganzen fünfzehn Kriegsjahre hindurch unermüdlich die Äußerungen, Forderungen und politischen Maßnahmen seiner Regierung kritisiert. Doch war diese Kritik offenbar – dieser Schluß muß aus den Ergebnissen der Analyse in Kapitel IV gezogen werden – nicht primär darauf ausgerichtet, die Regierung politisch zu schwächen und, auf lange Sicht, zu stürzen. Vielmehr forderte er immer wieder politische Kurskorrekturen ein. Für das Leben in dieser von Unterdrückung und Unfreiheit gekennzeichneten Periode der japanischen Geschichte war seine Position die, all das, was als unmenschlich und moralisch falsch erschien, bewußt wahrzunehmen und festzuhalten, die Öffentlichkeit und die Übeltäter – die Obrigkeit – darauf aufmerksam zu machen und dabei sozusagen die Zähne zusammenzubeißen und durchzuhalten, bis diese jeglicher Vernunft und Menschlichkeit widersprechende Politik ein Ende fände – und daß dies früher oder später der Fall sein würde, davon war Hirotsu überzeugt. Wichtig erschien es ihm, sich nicht vom Regime vereinnahmen zu lassen, seine moralische Integrität zu wahren. Der Begriff „Dissens“, der gemeinhin als „Meinungsverschiedenheit“ bzw. „abweichende Meinung“ verstanden wird, ist zu schwach, um diese Position zu bestimmen. Vielmehr handelt es sich um eine eindeutig nonkonformistische Haltung, die auch öffentlich artikuliert wurde. Die Stoßrichtung seiner kritischen Äußerungen

war, auch wenn der Inhalt seiner Kritik eminent politisch war, nicht primär politisch, insofern als er, wie oben bereits angedeutet, nicht auf eine Systemveränderung oder einen Regierungswechsel hinarbeitete. Sein Standpunkt war vor allem ein moralischer, der auch auf ideologischen Differenzen zum alles vereinnahmenden Militarismus beruhte: Hirotsu war durch und durch ein Kind der liberalen Taishō-Zeit, in welcher er seine geistige Prägung erfuhr. Seine Werte, die er sich in der Taishō-Periode aneignete – Liberalismus, Individualität, Toleranz, Pluralismus – (Werte, die nach seiner Ansicht für ein menschliches und menschenwürdiges Leben notwendig waren) sah er durch die politischen Entwicklungen der 30er und 40er Jahre in Japan massiv gefährdet. Sein Schreiben ist ein konsequentes Plädoyer für das Festhalten an diesen Werten. Im politischen Kontext jener Jahre, vor dem Hintergrund der Gleichschaltungsbestrebungen der Regierung, gewinnt dieses Plädoyer den Rang eines mutigen, geistig-moralischen Widerstandes, der seinen Ausdruck einerseits in einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemachten verbalen Äußerungen, andererseits in konsequenter Verweigerung der Kooperation auf realer gesellschaftlicher Ebene fand.

Ein Desiderat für die literaturwissenschaftliche japanologische Forschung der Zukunft wären weitere Studien mit einer ähnlichen Fragestellung wie die der vorliegenden Arbeit, mit anderen Autoren, Zeitgenossen Hirotsu Kazuos, als Gegenstand. Notwendig wäre dabei als methodisches Vorgehen eine genaue philologische Analyse der Texte der jeweils untersuchten Autoren in der Version der Erstveröffentlichung aus der Kriegszeit, da nur über die in den Jahren des Krieges *realiter* publizierten Textversionen zuverlässige Aussagen über die von den Autoren tatsächlich vertretenen Positionen gemacht werden können.

Erst wenn eine Vielzahl ähnlicher Studien über Texte wichtiger japanischer Autoren der 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts vorliegt, wird es – über eine vergleichende Analyse ihrer Äußerungen wie ihres realen Verhaltens – möglich, zu einer wirklich fundierten Beurteilung ihrer jeweiligen Position und zu gelangen.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

VI.1 Primärliteratur

VI.1.1 Gesamtausgabe

Hirotsu Kazuo. *Hirotsu Kazuo zenshū*. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988-1989 (¹1973-1974), 13 Bde.

VI.1.2 Einzeltexte aus der Gesamtausgabe, aus Sammelbänden sowie aus Zeitungen und Zeitschriften¹⁶⁰³

Hirotsu Kazuo. Ders. „Aomugi“. In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 15. Februar - 21. September 1936.

Ders. „Arishima Takeo-shi ni atau“. In: *HKZ*, Bd. 8, S. 395-401.

Ders. „Aru hōuchi no hanashi“. In: *Chūō kōron*, Bd. 47, Nr. 4 (April 1932), S. 93-102.

Ders. „Burujoa bungaku ron – Arishima Takeo-shi no kyūkutsu na kangaekata“. In: *HKZ*, Bd. 8, S. 391-394.

Ders. „Chimata no rekishi“. In: *Kaizō*, Januar 1940, S. 134-167.

Ders. *Chimata no rekishi*. Tōkyō: Chūō kōron sha, August 1940, S. 1-45.

Ders. „Chimata no rekishi“. In: *HKZ*, Bd. 2. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1973), S. 368-391.

Ders. „Futabatei no riarizumu“. In: *Bunka shūdan*, Juli 1933, S. 11-13.

Ders. „Futabatei no riarizumu“. In: Ders. *Sakusha no kansō*. Tōkyō: Shūeikaku, 1920, S. 196-203.

Ders. „Futatabi sanbun seishin ni tsuite“. In: *Hikari*, Nr. 4 (Oktober 1948), S. 68-71.

Ders. „Fū tsuyokaru beshi“. In: *Hōchi shinbun*, 12. August 1933 - 17. März 1934.

Ders. „Gake“. In: *HKZ*, Bd. 1, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1973), S. 168-171.

¹⁶⁰³ Die Titel werden in alphabetischer Folge angeführt. Die Beibehaltung der chronologischen Anordnung, wie sie in den übrigen Teilen dieses Literaturverzeichnisses vorliegt, erschien hier nicht als sinnvoll, da wir es mit einer Mischung von Texten aus der Gesamtausgabe und Texten in Erstveröffentlichungsversion zu tun haben.

- Ders. „Hitotsu no jiki“. In: *Shinchō*, Januar 1944, S. 34-35 (= Teil des von insgesamt 12 Autoren geschriebenen Beitrags „Tokuda Shūsei-shi no kotodomo“. In: *Shinchō*, Januar 1944, S. 26-35.
- Ders. „Honmurachō no ie“. In: *HKZ*, Bd. 1, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1973), S. 154-167.
- Ders. „Ichi jiki“. In: *Chūō kōron*, Bd. 50, Nr. 2 (Februar 1935), S. 102-135.
- Ders. „Ippon no ito“. In: *Chūō kōron*, September 1939, S. 294-303.
- Ders. „Ippon no ito“. In: *HKZ*, Bd. 9, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 314-321.
- Ders. „Izumi e no michi“. In: *HKZ*, Bd. 7. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹191974), S. 186-445.
- Ders. „Jiyū to sekinin to ni tsuite no kōsatsu“. In: *HKZ*, Bd. 8, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 203-206.
- Ders. „Jūichigatsu bundan – sōsaku oyobi sono ta“. In: *Jiji shinpō*, 8.-16. November 1916.
- Ders. „Jūichigatsu bundan – sōsaku oyobi sono ta“. In: *HKZ*, Bd. 8, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 99-195.
- Ders. „*Kawarime Den no jo*“. In: Ders. *Sakusha no kansō*. Tōkyō: Shūeikaku, 1920, S. 323-334.
- Ders. „Kokumin ni mo iwasete hoshii“. In: *Bungei shunjū*, Oktober 1939, S. 232-241.
- Ders. „Kokumin ni mo iwasete hoshii“. In: *HKZ*, Bd. 9. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 333-342.
- Ders. „Kui“. In: *Taiyō*, (Januar 1919), S. 176-259.
- Ders. „Mudōtoku no geijutsukyō – Bungei jihyō“. In: *Bungei shunjū*, Nr. 11 (1933), S. 230-237.
- Ders. „Nengetsu no ashioto“. In: *HKZ*, Bd. 12, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 7-291.
- Ders. „Nengetsu no ashioto“. In: *Nihonjin no jiden*, Bd. 16, Tōkyō: Heibonsha, 1981, S. 63-448.
- Ders. „Nenpu“. In: *Hirotsu Kazuo shū. Kasai Zenzō shū. Uno Kōji shū*. Tōkyō: Kaizōsha, 1929, S. 165-166 (= Gendai Nihon bungaku zenshū; 48).

- Ders. „Nihon no junbi-ki“. In: *Chūō kōron*, (Oktober 1939), S. 347-349 (in der Rubrik *Ōshū taisen ni chokumen shite*).
- Ders. „Omoidashita koto“. In: *Shinchō*, Bd. 27, Nr. 5 (November 1917), S. 110-114.
- Ders. „Pen to enpitsu“. In: *HKZ*, Bd. 8, S. 24.
- Ders. u.a. „Saikin bundan no chūshin mondai“. In: *Shinchō*, im November, S. 170-187 (= *zadankai*).
- Ders. „Sakka ni kiku. Dai jūhakkai“. In: *Bungaku*, 21 (11), (1953), S. 88-94.
- Ders. „Sanbun geijutsu no ichi“. In: *HKZ*, Bd. 8, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 433-437.
- Ders. u.a. „Sanbun seishin o kiku“. In: *Jinmin bunko*, November 1936, S. 72-93 (= *zadankai*).
- Ders. „Sanbun seishin ni tsuite“. In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 27. - 29. Oktober 1936.
- Ders. „Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)“. In: *HKZ*, Bd. 9, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 274-275 (Text von 1936).
- Ders. „*Sasameyuki* ni tsuite“. In: *HKZ*, Bd. 9, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 520-521.
- Ders. „Seiji to bungaku“. In: *Bungei shunjū*, Februar 1940, S. 152-168.
- Ders. „Seiji to bungaku“. In: *HKZ*, Bd. 9, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 351-356.
- Ders. „Seikaku hasansha no tame ni“. In: *HKZ*, Bd. 8, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 240-241.
- Ders. „Senji nikki“. In: *HKZ*, Bd. 13, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 328-366.
- Ders. „Shinjitsu wa uttaeru“. In: *Matsukawa jiken hikoku no shuki: Shinjitsu wa kabe o tōshite*. Tōkyō: Aoki shoten, 1953, S. 177-203 (Nachdruck des Originaltextes aus: *Chūō kōron*, Oktober 1953).
- Ders. „Shinkeibyō jidai“. In: *HKZ*, Bd. 1, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1973), S. 104-153.
- Ders. „Shinkeibyō jidai“. In: *Hirotsu Kazuo, Uno Kōji, Kasai Zenzō shū*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1983 (¹1970), S. 47-123 (= *Nihon kindai bungaku taikai*; 40).
- Ders. „Shisō no yūwaku“. In: *HKZ*, Bd. 8, Tōkyō: Chūō kōron sha, S. 43.
- Ders. „Shūsei bungaku shōron“. In: *Tōkyō shinbun*, 20.-23. November 1943.
- Ders. „Shūsei no ‘Shi ni shitashimu’“. In: *Geijutsu no aji*. Tōkyō: Zenkoku shobō, Dezember 1942, S. 91-108.

- Ders. „Shūsei no ‘Shi ni shitashimu’”. In: *HKZ*, Bd. 9. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 187-193.
- Ders. „Shūsei to Hakuchō“. In: *Nihon hyōron*, Juni 1941, S. 318-323.
- Ders. „Shūsei-shi no ayunda michi”. In: *Kaizō*, Januar 1937, S. 247-262.
- Ders. „Tokuda Shūsei ron”. In: *Yakumo*, Nr. 3. Tōkyō: Oyama shoten, Juli 1944, S. 327-369.
- Ders. „Tokuda Shūsei ron“. In: *HKZ*, Bd. 9. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 395-427.
- Ders. „Tsuyosa to yowasa”. In: *Shinchō*, April 1937, S. 16-23.
- Ders. „Waga kokoro o kataru“. In: *HKZ*, Bd. 9. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 57-66.
- Ders. „Wakaki hi“. In: *HKZ*, Bd. 4, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1973), S. 100-179.
- Ders. „Yakujo”. In: Hardy, Thomas. *Tesu*. Tōkyō: Kaizōsha, 1930, S. 1-3.
- Ders. „Yamori“. In: *HKZ*, Bd. 1, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1973), S. 206-226.
- Ders. „Yonjūyon no aki“. In: *Kaizō*, (Oktober 1934), S. 151-165.
- Ders. „Yowasa’ to ,tsuyosa’”. In: *HKZ*, Bd. 1, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 333-342.
- Ders. [et al.]. „Zadankai *Sanbun seishin o kiku*“. In: *Jinmin bunko* (November 1936), S. 72-93.
- Ders. „Zoku nengetsu no ashioto“. In: *HKZ*, Bd. 12. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 292-565.

VI.1.3 Einzelausgaben in Buchform

- Hirotsu Kazuo. *Sakusha no kansō*. Tōkyō: Shūeikaku, 1920.
- Ders. *Gikyokushū. Ikite iku*. Tōkyō: Kaizōsha, 1927.
- Ders. *Hirotsu Kazuo shū, Kasai Zenzō shū, Uno Kōji shū*. Tōkyō: Kaizōsha, 1929, S. 166 (= Gendai Nihon bungaku zenshū; Bd. 48).
- Ders. *Wakaki hi*. Tōkyō: Hōkokusha, 1943.
- Ders. *Wakaki hi*. Tōkyō: Banrikaku, 1946.
- Ders. *Wakaki hi*. Tōkyō: Zenkoku shobō, 1949.

Ders. *Tasogare no tokai*. Tōkyō: Tōhōsha, 1948.

Ders. *Jokyū*. Tōkyō: Zenkoku shobō, 1949.

Ders. *Matsukawa saiban*. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1958.

Ders. *Fūu tsuyokaru beshi. Ge*. Tōkyō: Shin Nihon shuppan sha, 1979.

Ders. *Nengetsu no ashioto*. Tōkyō: Kōdansha, 1981.

Ders. *Saiban to kokumin. Jōkan*. Tōkyō: Hiromatsu shoten, 1981.

Ders. *Zoku nengetsu no ashioto*. Tōkyō: Kōdansha, 1981.

Ders. *Fūu tsuyokaru beshi. Jō*. Tōkyō: Shin Nihon shuppan sha, 1982 (¹1979).

Ders. *Dōjidai no sakkatachi*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1992.

VI.1.4 Von Hirotsu Kazuo angefertigte Übersetzungen¹⁶⁰⁴

Dostoevskij, Fedor. *Mazushiki hitobito*. Tōkyō: Tengendō shobō, 1915 (später erneut bei Naigai shuppan kyōkai, 1927). (Originaltitel: *Bednye ljudi*).

Ders. *Karamazofu-ke no kyōdai*. Tōkyō: Dosutoefusukī zenshū kankōkai, 1920-21. (Originaltitel: *Brat'ja Karamazovy*).

Hardy, Thomas. *Tesu*. Tōkyō: Kaizōsha, 1930 (= *Sekai taishū bungaku zenshū*) (Originaltitel: *Tess of the D'Urbervilles*).

Hugo, Victor. *Yūgō monogatari*. Tōkyō: Jitsugyō no nihonsha, 1914.

Maupassant, Guy de. *Bibō no tomo Berami*. Tōkyō: Ten'yūsha, 1922. (Originaltitel: *Bel-Ami*).

Ders. *Shibō no katamari*. Tōkyō: Shinchōsha, Dezember 1938. (= *Shinchō bunko*). (Enthält: *Shibō no katamari, Shojosaku o kaku made*). (Originaltitel: *Boule de suif*).

Ders. *Onna no isshō*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1960 (¹1953) (Originaltitel: *Une vie*; Uetake shoin, 1913).

Tolstoj, Lev. *Kosakku*. Tōkyō: Shinchōsha, 1917 (= *Torusutoi sōsho*; 6). (Originaltitel: *Kazaki*).

¹⁶⁰⁴ Alle Übersetzungen erfolgten aus dem Englischen.

Ders. *Kuroitseru sonata. Fubuki*. Tōkyō: Shinchōsha, 1917 (= Torusutoi sōsho; 8). (Originaltitel: Krejcerova sonata).

Wilde, Oscar. *Sarome*. Tōkyō: Bungei nihonsha, 1925 (= *Sekai bungei eiga kessaku shū*). (Originaltitel: *Salomé*)

VI.1.5 Übersetzungen von Werken Hirotsu Kazuos in europäische Sprachen

Hirotsu Kazuo. „Eines Nachts“. Übers. von Asa-Bettina Wuthenow, in: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 14 (Mai 1993), S. 68-70. (Jap. Originaltitel: *Aru yo*).

Ders. „Der erzürnte Tolstoj“. Übers. von Claus M. Fischer. In: Fischer, Claus M. *Lev N. Tolstoj in Japan (Meiji- und Taishō-Zeit)*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1969, S. 170-190. (Jap. Originaltitel: *Ikareru Torusutoi*).

Ders. *Der Geist der Prosa. Literarischer Widerstand im Japan der Kriegszeit*. Übers. von Asa-Bettina Wuthenow. München: Iudicium, 2014, 254 S. (Der Band enthält die Texte *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)*, *Sanbun seishin ni tsuite*, *Tsuyosa to yowasa*, *Ippon no ito*, *Kokumin ni mo iwasete hoshii*, *Chimata no rekishi*, *Wakaki hi* und *Tokuda Shūsei ron*)

Ders. „One Night“. Übers. von William E. Naff. In: McKinnon, Richard N. (Hrsg.). *The Heart is Alone*. Tōkyō: Hokuseidō, 1957, S. 115-117. (Jap. Originaltitel: *Aru yo*).

Ders. „Der Steilhang“. Übers. von Asa-Bettina Wuthenow. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr.13 (November 1992), S. 94-98. (Jap. Originaltitel „Gake“).

Ders. „Über den Geist der Prosa“. Übers. von Asa-Bettina Wuthenow. In: *hon'yaku – Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch*, Heft 3 (März 2001), S. 39-47. (Jap. Originaltitel: *Sanbun seishin ni tsuite (kōen memo)*).

Ders. „Die Versuchung durch die Ideen“. Übers. von Asa-Bettina Wuthenow. In : *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 48 (Mai 2010), S. 134–135.

VI.1.6 Sonstige Primärliteratur

Akutagawa Ryūnosuke. „Aru ahō no isshō“. In: *Akutagawa Ryūnosuke zenshū*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1978, Bd. 9, S. 309-338.

- Ders. *Das Leben eines Narren*. Übers. von Otto Putz. Frankfurt/Main; Suhrkamp, 1997.
- Čechov, Anton. *Eine langweilige Geschichte. Das Duell. Kleine Romane I*. Aus dem Russischen von Ada Knipper und Gerhard Dick. Zürich: Diogenes, 1976, S. 205.
- Dazai Osamu. „Die Frau Villons“. Übers. Von Jürgen Berndt. In: Berndt, Jürgen (Hrsg.). *Träume aus zehn Nächten. Moderne japanische Erzählungen*. Berlin: Aufbau Verlag, 1975, S. 363-390 (Nachdruck in: *Träume aus zehn Nächten. Japanische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Jürgen Berndt. Zürich: Theseus, 1992 (Zürcher Reihe Japanische Literatur), S. 227-250).
- Enchi Fumiko. *Die Wartejahre*. Übers. von Otto Putz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
- Dies. *Die Dichterin und die Masken*. Übers. Irmela Hijiya-Kirschner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984 (Neuaufgabe 1996 bei Suhrkamp (Frankfurt am Main) unter dem Titel *Frauen, Masken*).
- Fukuzawa Yukichi. *The Autobiography of Yukichi Fukuzawa*. Revised translation by Eiichi Kiyooka. New York / London: University of Columbia Press, 1966.
- Futabatei Shimei. *Mediocrity*. Übers. von Glenn W. Shaw. Tōkyō: Hokuseido Press, 1927.
- Ders. „Heibon“. In: *Futabatei Shimei zenshū*, Bd. 4. Tōkyō: Iwanami shoten, 1964, S. 99-204.
- Ders. „Sono omokage“. In: *Futabatei Shimei zenshū*, Bd. 3. Tōkyō: Iwanami shoten, 1964, S. 221-381.
- Ders. „Ukigumo“. *Futabatei Shimei zenshū*, Bd. 1. Tōkyō: Iwanami shoten, 1964, S. 3-155.
- Gontscharow, Iwan A. *Oblomow*. München: dtv, 1998.
- Ishikawa Tatsuzō. *Soldiers alive*. Übers. von Zeljko Cipris. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003.
- Kawabata Yasunari. *Schneeland*. Übers. von Oscar Benl. München: Hanser, 1957.
- Ders. *Schneeland*. Übers. von Tobias Cheung. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- Mori Ōgai. *Im Umbau. Gesammelte Erzählungen*. Übers. von Wolfgang Schamoni. Frankfurt am Main: Insel, 1989.
- Nagai Kafū. *The River Sumida*. Übers. von Donald Keene. In: *Modern Japanese Literature: An Anthology*, edited by Donald Keene. New York: Grove Press, 1965.

- Ders. *A Strange Tale from East of the River*. Übers. von Edward Seidensticker. Boston: Tuttle, 1972.
- Ders. *Rivalry. A Geisha's Tale*. Übers. von Stephen Snyder. New York: Columbia University Press, 2007.
- Ders. *Romanze östlich des Sumidagawa*. Übers. von Barbara Yoshida-Krafft. Frankfurt am Main: Insel, 1990.
- Ders. *Tagebuch. Das Jahr 1937*. Übers. von Barbara Yoshida-Krafft. München: Iudicium, 2003.
- Natsume Sōseki. *Und dann?* Übers. Von Iwako Ryōichi und Takahashi Rose. Kyōto: Doitsu bunka kenkyūjo, 1943.
- Ders. *Wagahai wa neko de aru*. Tōkyō: Nihon kindai bungakukan, 1984, 3 Bde. (Faksimile der Erstausgabe Tōkyō: Ōkura shoten / Hattori shoten, 3 Bde, 1905-1907).
- Ders. "Gendai Nihon no kaika". In: Ders. *Sōseki zenshū*, Bd. 11. Tōkyō: Iwanami shoten, 1985 (¹1966), S. 319-343.
- Ders. "Sorekara". In: Ders. *Sōseki zenshū*, Bd. 4. Tōkyō. Iwanami shoten, 1985, S. 311-622.
- Ders. „Watakushi no kojinhugi“. In: Ders. *Sōseki zenshū*, Bd. 11. Tōkyō: Iwanami shoten, S. 1985 (¹1966), .S. 431-463.
- Ders. *Sanshirō*. Übers. von Christoph Langemann. Zürich / München: Theseus Verlag, 1991.
- Ders. *Ich der Kater*. Übers. von Otto Putz. Frankfurt am Main: Insel, 1996.
- Ders. *Sanshirō*. Auszugsweise übers. von Wolfgang Schamoni, in: Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Kleines Kumamoto Lexikon*. Heidelberg: o.V., 1996, S. 63.
- Saijō Yaso. *Uta no jijoden*. Tōkyō: Seikatsu hyakka kankōkai, 1956.
- Sata Ineko. „Aus der Bonbonfabrik“. Übers. Von Siegfried Schaarschmidt. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 6 (September 1987), S. 71-85 (Nachdruck in: *Das Große Japan Lesebuch*, München: Goldmann, 1990, S. 67-80).
- Shiga Naoya. *A Dark Night's Passing*. Übers. von Edwin McClellan. Tokyo: Kodansha International, 1981.
- Shimazaki Tōson. *The Family*. Translated by Cecilia Segawa Seigle. Tōkyō: University of Tokyo Press, 1976.
- Ders. *Ausgestoßen*. Übers. von Jürgen Berndt. Frankfurt am Main: Insel, 1989.

- Tanizaki Jun'ichirō. *Die Schwestern Makioka*. Übers. von Yatsuhiko Sachiko und Ulla Hengst; Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964.
- Tayama Katai. *Das Bettzeug*. Übers. von Oscar. *Flüchtiges Leben. Moderne japanische Erzählungen*. Berlin: Landsmann, 1942 (erw. Neuaufl. Hamburg: Robert Mölich Verlag, 1948).
- Ders. *The Quilt and Other Stories*. Übers. Von Kenneth G. Henshall. Tōkyō: University of Tokyo Press, 1981.
- Ders. *Literary Life in Tōkyō 1885-1915*. Tayama Katai's Memoirs (,Thirty Years in Tōkyō'). Übers. von Kenneth G. Henshall, Leiden [u.a.]: Brill, 1987.
- Tokuda Shūsei. "Der Orden". Übers. Von Monique Humbert. In: *|Nippon. Moderne Erzählungen aus Japan von Mori Ogai [sic] bis Mishima Yukio*. Auswahl und Einleitung von Ivan Morris. Zürich: Diogenes, 1965, S. 53-76.
- Ders. *Rough Living*. Übers. von Richard Torrance. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.
- Tokutomi Kenjirō. *Namiko. A Realistic Novel*. Übers. von Sakae Shioya und E. F. Edgett. Tōkyō: Yūrakusha, 1905.
- Ders. *Footprints in the Snow. A Novel of Meiji Japan*. Translated by Kenneth Strong. Tōkyō: Tuttle, 1971.
- Tokutomi Roka. *Natur und Menschenleben*. Übers. von Ekkehard May. Mainz: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, 2008.
- Tokutomi Roka. "Shōri no hiai". In: *Tokutomi Roka shū*. Tōkyō: Chikuma shobō, 1984 (¹1966), S. 366-368 (= *Meiji bungaku zenshū*; 42).
- Turgenjew, Iwan. *Rudin. Das Adelsnest*. Zwei Romane. Deutsch von Johannes von Guenther. Berlin: Aufbau Verlag, 1955.
- Ders. „Ukigusa“. Aus dem Russischen übers. von Futabatei Shimei. *Futabatei Shimei zenshū*, Bd. 2. Tōkyō: Iwanami shoten, 1964, S. 3-152.
- Uchimura Kanzō. *How I became a Christian*. Tōkyō: Kyōbunkan, 1971.
- Yamaga Sokō. „Last Testament in Exile: Yamaga Sokō's *Haisho Zampitsu* [sic]“. Übers. von Uenaka Shūzō. In: *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, No. 2 (1977), S. 125-152.

Yoshida Kenkō. *Betrachtungen aus der Stille. Das Tsurezuregusa von Yoshida Kenkō*. Übers. von Oscar Benl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Ders. *Draußen in der Stille. Klassische japanische Weisheit*. Übers. von Jürgen Berndt. Berlin: edition q, 1993.

Yoshikawa Eiji. *Musashi*. Übers. von Werner Peterich (über das Englische). München: Droemer Knauer, 1984 (Nachdrucke: Stuttgart / München: Deutscher Bücherbund, 1985; Wien: Buchgemeinschaft Donauland, 1986; Zürich: Buchclub Ex Libris, 1986).

VI.2 Sekundärliteratur

VI.2.1 Aufsätze und Monographien über Hirotsu Kazuo

Amino Kiku. „Tōfukai“. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 175-178. [= Sonderheft Hirotsu Kazuo].

Asami Fukashi. „Hirotsu Kazuo: sono hihyō katsudō no kiban ni tsuite“. In: *Kokubungaku*, 10 (3), (Februar 1965), S. 39-98.

Eguchi Kiyoshi. „Nihon ryōshin no tomoshibi: Hirotsu Kazuo no shi o oshimu“. In: *Minshu bungaku*, 37 (Dezember 1968), S. 88-89.

Enomoto Takashi. „Hirotsu Kazuo. Sakka to jikkōsha no aida“. In: *Nihon kindai bungaku*, 5 (1972), S. 31-43.

Frederick, Sarah: *Turning Pages. Reading and Writing Women's Magazines in Interwar Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

Hashimoto Michio. „Hirotsu Kazuo – toku ni Shōwa shoki no katsudō ni tsuite“. In: *Kokubungaku*, 6/1 (Januar 1961), S. 30-34.

Ders. *Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Meiji shoin, 1965.

Ders. „Shinkeibyō jidai“. In: *Nihon kindai bungaku*, 3 (November 1965), S. 28-40.

Ders. „Akutagawa Ryūnosuke to Hirotsu Kazuo“. In: *Kokubungaku*, 11 (14), (Dezember 1966), S. 88-90.

Ders. „Seiji to bungaku – Hirotsu Kazuo no baai“. In: *Mita bungaku*, 54 (8), (August 1967), S. 17-25.

- Ders. „Hirotsu Kazuo no shakai hyōron”. In: *Keiō gijuku Shiki kōkō kiyō*, 7, (März 1977), S.1-12.
- Ders. „Hirotsu Kazuo“. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*, Bd.3. Tōkyō: Kōdansha, 1977, S. 142-144.
- Ders. „Hirotsu Kazuo nenpu“. In: *Hirotsu Kazuo, Uno Kōji, Kasai Zenzō shū*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1982 (¹1970), S. 521-527. (= *Nihon kindai bungaku taikai*; 40).
- Ders. „Hirotsu Kazuo ron - sono ‘yowasa’ to ‘tsuyosa’”. In: *Shishōsetsu*. Tōkyō: Yūseidō, 1983, S. 1-9 (= *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho*).
- Ders. „Atogaki.“ In: *HKZ*, Bd. 9. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1989 (¹1974), S. 525-540.
- Ders. „Jūgonen sensōka no genron / kyōiku to konnichi no mondai”. In: *Keiō gijuku Shiki kōkō kiyō*, 15, (März 1985), S. 26-61.
- Ders. *Hirotsu Kazuo saikō*. Tōkyō: Nishida shoten, 1991.
- Ders./Sakamoto Ikuo/Terada Seiichi (Hrsg.). *Hirotsu Kazuo chosaku senshū*. Tōkyō: Kanrin shobō, 1998.
- Hashimoto Yūji. “Hirotsu Kazuo ron. Shoki sakuhin ni mirareru seikaku hasansha ni tsuite”. In: *Ronkyū Nihon bungaku*, 25 (Oktober 1965), S. 27-40.
- Hirano Ken. „Hirotsu Kazuo ron“. In: *Gunzō* (Januar 1952), S. 171-177.
- Ders. „Taidan Hirotsu Kazuo / Hirano Ken. Jinsei, nihirizumu, sekininkan“. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 158-174. [= Sonderheft Hirotsu Kazuo].
- Ders. „Hito to bungaku”. In: *Kikuchi Kan, Hirotsu Kazuo shū*. Tōkyō: Chikuma shobō, 1984 (¹1977), S. 490-508. (= *Chikuma gendai bungaku taikai*; 27).
- Hirotsu Momoko. *Chichi Hirotsu Kazuo*. Tōkyō: Mainichi shinbun sha, 1973.
- „Hirotsu Ryūrō, Kazuo, Momoko ten. Oyako sandai ni nagareru sanbun seishin“. In: *Asahi shinbun*, 7.5.1998, S. 13.
- Ikari Hiroshi et al. (Hrsg.). *Taishō bungaku 5. Tokushū: Hirotsu Kazuo no sakka shisei*. Sendai: Taishō bungaku kai, 1999.
- Ishimoda Shō. “Wareware no tame no isan”. In: *Shishōsetsu*. Tōkyō: Yūseidō, 1983, S. 81-92 (= *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho*).
- Itō Sei. „Hakuchō to Kichizō to Kazuo: Nihon bundanshi dai hyakuhachijūgokai”. In: *Gunzō* 23 (9), (September 1968), S. 232-242.

- Ders. „Hirotzu Kazuo no ikikata“. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 178-181 [= Sonderheft Hirotzu Kazuo].
- Kaikō Takeshi. „Kōdō suru taida – Hirotzu Kazuo“. In: *Bungei*, 6, (April 1967), S. 175-189 (= *Bungei intabyū* „Hito to kono sekai“; 1).
- Kamitsukasa Kaiun. „Hirotzu Kazuo-san no omoide“. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 188-191 [= Sonderheft Hirotzu Kazuo].
- Kamiya Tadataka. „Shōwa jūnendai no ‘sanbun seishin’ ron“. In: *Shōwa no bungaku*. Hrsg. von Nihon bungaku kenkyū shiryō kankōkai. Tōkyō: Yūseidō, 1986 (¹1981), S. 100-105. Kanagawa bungaku shinkō kai (Hrsg.). *Hirotzu Ryūrō, Kazuo, Momoko ten. Hirotsu-ke sandai no bungaku*. Yokohama: Kanagawa kindai bungaku kan, 1998.
- Kataoka Misako. „’Megenai hitotachi’ e no dōtei: Hirotzu Kazuo no chōhen shōsetsu“. In: Odagiri Susumu (Hrsg.). *Shōwa bungaku ronkō, machi to mura to*. Tōkyō: Yagi shoten, 1991, S. 175-192.
- Kataoka Yoshikazu. „Hirotzu Kazuo ron“. In: *Kokugo to kokubungaku* (Juli 1926), S. 20-31 und 1926 / 8, S. 91-108. (Später aufgenommen in: *Kindai sakka ronsō*, Tōkyō: Shisaku sha, 1949).
- Ders. „Hirotzu Kazuo, Kasai Zenzō, Uno Kōji“. In: Kataoka Yoshikazu. *Kataoka Yoshikazu chosakushū*, Bd. 10. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1980, S. 319-344.
- Katsuyama Kō. „Hirotzu Kazuo ron – Taishōki o chūshin ni“. In: *Nihon kindai bungaku*, 4 (Mai 1966), S. 150-161.
- Kawamori Yoshizō. „Hirotzu to Uno: sakka no yūjō (9)“. In: *Shinchō* (September 1982), S. 280-286.
- Kayahara Ken. *Kayahara Kazan to dōjidai jin*. Tōkyō: Fuji shuppan, 1985, S. 96-104.
- Keene, Donald. „Hirotzu Kazuo (1891-1968)“. In: *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. Bd. 2: *Poetry, Drama, Criticism*. New York: Winston, Holt & Rinehart, 1984, S. 568-574.
- Kōno Toshirō. „Hirotzu Kazuo no hon’yaku: *Onna no isshō shohan o megutte*“. In: *Kokubungaku* 19 (14), (Dezember 1974), S. 176-177.
- Kōri Tsuguo. „Hirotzu Kazuo ron“. In: *Gendai bungaku josetsu*, 4, (Mai 1966), S. 94-107.

- „Kyū-Hirotsu Kazuo tei mo torikowashi – atama kakaeru shi kankeisha”. In: *Shizuoka shinbun*, 11.7.2002.
- Makibayashi Kōji. „Shoki no Hirotsu Kazuo. Senchimentarizumu no haiseki”. In: *Shishōsetsu*. Tōkyō: Yūseidō, 1983, S. 48-58 (= *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho*).
- Matsubara Shin’ichi. „Taida no gyakusetsu. Hirotsu Kazuo no jinsei to bungaku”. In: *Gunzō* (November 1997), S. 124-252.
- Ders. *Taida no gyakusetsu. Hirotsu Kazuo no jinsei to bungaku*. Tōkyō: Kōdansha, 1998.
- Matsumoto Masao. „Hirotsu Kazuo, sono sanbun seishin”. In: *Minshu bungaku*, 37, (Dezember 1968), S. 90-96. [= Sonderheft Hirotsu Kazuo].
- Ders. “Gendaishi no naka no futari no sakka. Jūgonen sensō to sengo no arashi o koete”. In: *Bunka hyōron*, 149 (Dezember 1973), S. 2-10.
- Matsumoto Seichō. “Matsukawa saiban no ‘tanoshimi’”. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 203-207. [= Sonderheft Hirotsu Kazuo].
- Matsuzaki Haruo. “Nitchū sensō zen’ya no Hirotsu Kazuo: Hirotsu Kazuo to sensō; sono ichi”. In: *Minshu bungaku* (Februar 1977), S. 76-94.
- Ders. „*Rekishi ni taisuru sekinin o megutte: Hirotsu Kazuo to sensō; sono ni*”. In: *Minshu bungaku*, 1978 / 1, S. 103-125.
- Ders. *Demokuratto no bungaku: Hirotsu Kazuo to Ōe Kenzaburō*. Tōkyō: Shin Nihon shuppan sha, 1981.
- Ders. „Shoki no Hirotsu Kazuo ni kansuru kōsatsu”. In: *Taishō no bungaku*. Tōkyō: Yūseidō, 1988 (¹1981), S. 235-251.
- Miyamoto Kenji. „Dōhansha sakka”. In: *Shisō* (April 1931), S. 18-31.
- Nakajima Kunihiko. „Shoki Hirotsu Kazuo no genten o megutte”. In: *Bungei to hihyō*, 3 (6) (Mai 1971), S. 1-15.
- Nakamoto Takako. “Tsukinai kansha o motte”. In: *Minshu bungaku*, 37, 1968 / 12, S. 99-101.
- Nakano Shigeharu. „Kioku danpen”. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 198-200 [= Sonderheft Hirotsu Kazuo].
- Nakayama Hideaki. „Hirotsu Kazuo shōron”. In: *Kaishaku*, 16 (1) (Januar 1970), S. 56-60.

- Niwa Fumio. „Hirotsu-san no koto“. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 201-203 [= Sonderheft Hirotsu Kazuo].
- Odagiri Hideo. „Hirotsu Kazuo ron: gendai bungaku no koten to shite“. In: *Umi*, 1974, Heft Nr. 12, S. 170-181.
- Ders. „Kaisetsu – Aratamete chūmoku subeki ichiren no shōsetsu“. In: *HKZ*, Bd. 6, S. 482-489. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1974).
- Ders. „Hirotsu Kazuo. Kare no Shōwaki no hyōron no ichi to omomi“. In: Ders. (Hrsg.). *Shakai bungaku, shakaishugi bungaku kenkyū*. Tōkyō: Keisō shobō, 1990, S. 158-167.
- Okabayashi Tatsuo. „Hirotsu Kazuo-san to watashi“. In: *Minshu bungaku*, 37 (Dezember 1968), S. 97-98.
- Ōnishi Mitsugi. *Kindai Nihon bungaku no bunsuirei: Taishō bungaku no kanōsei*. Tōkyō: Meiji shoin, 1982.
- Ōtsuka Kazuo. „Matsukawa undō no naka de“. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 181-184. [= Sonderheft Hirotsu Kazuo].
- Ozaki Kazuo. „Hajimete mita Hirotsu-san“. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 185-187. [= Sonderheft Hirotsu Kazuo].
- Saeki Shōichi. „Kaisetsu“. In: Hirotsu Kazuo. *Nengetsu no ashito*. Tōkyō: Heibonsha, 1981, S. 449-460 (= *Nihonjin no jiden*; 16).
- Sakamoto Ikuo. „Satō Nobuo-shi ni hitokoto“. In: *Nihon bungaku*, 1970 / 3, S. 19-22.
- Ders. „Wakaki hi no seiritsu“. In: *Kokubun Tsurumi* (Dezember 1987), S. 53-59.
- Ders. „Hirotsu Kazuo to ‘Kōzui igo’“. In: *Mita bungaku* (Dezember 1987), S.22-34.
- Ders. *Hirotsu Kazuo ronkō*. Tōkyō: Kasama shoin, 1988.
- Ders. „Kaisetsu“. In: Ders. (Hrsg.). *Hirotsu Kazuo hyōron meisaku shū*. Tōkyō: Sanseisha, 1988, S. 185-203.
- Ders. „Senjika no Hirotsu Kazuo“. In: *Shakai bungaku*, 1988 / 2, S. 132-142 [= Tokushū: Josei kaihō to bungaku].
- Ders. Hyōden Hirotsu Kazuo. *Shinsei riberarisuto no shōgai*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2001.
- Ders. „Samayoeru Ryūkyūjin o meguru mondai“. In: *Minshu bungaku*, Nr. 3 (2001), S. 114-122.

- Ders. "Hirotzu Kazuo no Tokuda Shūsei kan". In: *Tokuda Shūsei zenshū*, Bd. 20 (zweite Lieferung). Tōkyō: Yagi shoten, S. 3-5.
- Sakamoto Ikuo: *Hirotzu Kazuo kenkyū*. Tōkyō: Kanrin shobō, 2006.
- Sasaki Masanobu. "Hirotzu Kazuo ron: shoki watakushi shōsetsu no sekai". In: *Bungaku gogaku*, 42 (Dezember 1966), S. 69-77.
- Sata Ineko. "Hirotzu-san no Matsukawa". In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 192-195 . [= Sonderheft Hirotzu Kazuo].
- Satō Hajime. "Hirotzu sensei no tsuyosa". In: *Minshu bungaku*, 37 (Dezember 1968), S. 101-103.
- Satō Nobuo. "Ko to sono chichi: Hirotzu Kazuo to Ryūrō." In: *Nihon bungaku*, 16 (12), 1967, S. 66-72.
- Sekiguchi Yasuyoshi. „Sanbun seishin e no michi“. In: *Nihon bungaku*, 30 (Dezember 1981), S. 1-13.
- Shibukawa Gyō. „Atogaki“. In: *HKZ*, Bd. 4, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1973), S. 501-508.
- Ders. „Kaisetsu“. In: *HKZ*, Bd. 1, Tōkyō: Chūō kōron sha, 1988 (¹1973), S. 525-531.
- Tada Michitarō. „Bungakusha ryū no kangaekata Hirotzu Kazuo ni tusite“. In: *Shishōsetsu*. Tōkyō: Yūseidō, 1983, S. 72-80 (= *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho*).
- Takabatake Tatsushirō. „Ko Hirotzu Kazuo-san o shinobu“. In: *Gunzō* (Dezember 1968), S. 195-198. [= Sonderheft Hirotzu Kazuo].
- Takada Mizuho. „'Seikaku hasansha' no shiteki imi“. In: *Bungaku*, 1964 / 3, S. 71-81.
- Tanaka Jun. „Hirotzu Kazuo ron“. In: *Bunshō sekai* (April 1919), S. 263-269.
- Tanizaki Seiji. *Kasai Zenzō to Hirotzu Kazuo*. Tōkyō: Shunjūsha, 1972, S. 121-166.
- Tanizawa Eiichi. "Hirotzu Kazuo". In: Ders. *Taishōki no bungei hyōron*. Tōkyō: Hanawa shobō, 1962, S. 163-204.
- Terada Seiichi. „Hirotzu Kazuo to sensō“. In: *Bungakuteki tachiba*, 1982 / 7, S. 108-120.
- Ders. „Hirotzu Kazuo no 'Manshū' shisatsu“. In: *Chikyū no itten kara*, (Dezember 1996), Nr. 97, S. 8.
- Wada Toshio. „Hirotzu Kazuo no 'Shinzō no mondai' sono ta“. In: *Shin Nihon bungaku*, 27 (8), 1972 / 8, S. 140-145.

- Wuthenow, Asa-Bettina. „Hirotzu Kazuo - ein Autor zwischen hoher Literatur und Populärliteratur?“ In: Gössmann, Hilaria / Mrugalla, Andreas (Hrsg.). *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999*. Bd. II: *Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur/Medien, Informationstechnik*. Münster [u.a.]: LIT Verlag, 2001, S. 275-290.
- Dies. „Nachbemerkung der Übersetzerin“. In: *hon'yaku – Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch*, Heft 3 (März 2001), S. 47-53.
- Yamada Akio. „Hirotzu Kazuo ron. Daiichi shudai no sakuhin ni tsuite“. In: *Shishōsetsu*. Tōkyō: Yūseidō, 1983, S. 21-47 (= *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho*).
- Yamamoto Yasuo. „Hirotzu Kazuo nenpu“. In: *Kikuchi Kan, Hirotzu Kazuo shū*. Tōkyō: Chikuma shobō, 1984 (¹1977), S. 482-489. (= *Chikuma gendai bungaku taikai*; 27).
- Yoshinaga Jirō. „Shizuka na rakujitsu – Hirotzu-ke sandai“. In: *Higeki kigeki*, Nr. 10 (2001), S. 97-158.

VI.2.2 Sonstige Sekundärliteratur

- Anderer, Paul. *Literature of the Lost Home. Kobayashi Hideo – Literary Criticism 1924-1939*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.
- Antoni, Klaus. *Der himmlische Herrscher und sein Staat. Essays zur Stellung des Tennō im modernen Japan*. München: Iudicium, 1991.
- Aoyama Kenzō. *Yokohama jiken. Moto „Kaizō“ henshūsha no shuki*. Tōkyō: Kirin shobō, 1986.
- Aragi Hiroshi. „Nihon fashizumu to bungakusha no teikō. Gakugei jiyū dōmei VS Bungei konwakai“. In: *Shakai bungaku tsūshin*, Nr. 60 (Februar 2001), S. 6-7.
- Arai Hakuseki. *Told Around a Brushwood Fire. The Autobiography of Arai Hakuseki*. Übers. von Joyce Ackroyd. Tōkyō: University of Tokyo Press, 1979.
- Arima, Tatsuo. „Proletarian Literature: The Tyranny of Politics“. In: Ders. *The Failure of Freedom. A Portrait of Modern Japanese Intellectuals*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.
- Asahi shinbun honsha kikaku dai ichibu unter der Leitung von Odagiri Susumu (Hrsg.). *Shōwa no bungakuten*. 29.3.1990-26.8.1990. Tōkyō: Asahi shinbun sha, 1990.

- Awaji Tokusaburō. *Teikō – rejisutansu*. Tōkyō: Sōgeisha, 1951 (¹1949).
- Barth, Carola. *Taten in Gottes Kraft. Toyohiko Kagawa – Sein Leben für Christus und Japan*. Heilbronn: Eugen Salzer Verlag, 1937.
- Bauer, Detlef. *Die Transmoderne. Eine kulturkritische Diskussion im Japan der Kriegszeit*. Tübingen: Universität, Diss., 1995.
- Berger, Gordon M. „New Order Movement“. In: *Kondansha Encyclopedia of Japan*, Bd. 5. Tōkyō: Kodansha International, 1983, S. 365-366.
- Braak, Ivo. *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe: Eine Einführung*. Kiel: Hirt, 1980 (6., überarbeitete und erweiterte Auflage), S. 245-253.
- Breuer, Dieter. „Zensur“. In: Ricklefs, Olfert (Hrsg.). *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 3: N-Z. Frankfurt: Fischer, 1996, S. 2021-2030.
- Bungei yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Shibundō, 1988, S. 773-774 (= Sonderheft der Zeitschrift *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, November 1988).
- Chalmers. Johnson. *Conspiracy at Matsukawa*. Berkeley [u.a.]: University of California Press, 1972.
- Chamoto Shigemasa. *Sensō to jōnarizumu*. Tōkyō: San'ichi shobō, 1984.
- Ders. *Zoku sensō to jōnarizumu*. Tōkyō: San'ichi shobō, 1989.
- Chances, Ellen. „The Superfluous Man in Russian Literature“. In: Cornwell, Neil (Hrsg.). *Reference Guide to Russian Literature*. London / Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998, S. 29-35.
- Cook, Haruko Taya / Cook, Theodore. *Japan at War. An Oral History*. London: Phoenix Press, 2000 (¹1992).
- Dobrolyubov, Nikolaj A. *Oburōmofushugi to wa nanika*. Übers. von Kaneko Yukihiro. Tōkyō: Iwanami shoten, 1978 (¹1975) (= *Iwanami bunko*).
- Duus, Peter. „Nagai Ryūtarō: The Tactical Dilemmas of Reform.“ In: Craig, Albert M. / Shively, Donald H. (Hrsg.). *Personality in Japanese History*. Berkeley, Cal. / London, 1970, S. 399-424.
- Ders. „Nagai Ryūtarō and the ‘White Peril’, 1905-1944.“ In: *Journal of Asian Studies* 31.1, 1971.

- Enomoto Takashi. . „Bungei konwakai“. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*. Tōkyō: Kōdansha, 1978. Bd. 4: *Jikō*, S. 470-471.
- Ders. „Iwayuru ‚Shimaki mondai‘ – Bungei konwakai no shimatsu no uchi“. In: *Gakujutsu kenkyū (kokugo, kokubungaku hen)*. Hrsg. von Waseda daigaku kyōiku gakubu. Vol. XXXVI (1987), S. 35-47.
- Ders. „‚Bungei konwakai‘ sōkan zengo – Bungei konwakai shimatsu no uchi“. In: *Gakujutsu kenkyū (kokugo, kokubungaku hen)*. Hrsg. von Waseda daigaku kyōiku gakubu. Vol. XXXVII (Dezember 1988), S. 61-72.
- Ders. „Bungei konwakai I“. In: *Waseda daigaku kyōiku gakubu gakujutsu kenkyū (kokugo, kokubungaku hen)*, Nr. 39 (Dezember 1990), S. 85-98.
- Fowler, Edward. *The Rhetoric of Confession. 'Shishōsetsu' in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley u.a.: University of California Press, 1988.
- Fujita, Shozo [=Shōzō]. „Die Ideologische Konversion um 1933“. In: Nishikawa Masao / Miyachi Masato (Hrsg.). *Japan zwischen den Kriegen: Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1990, S. 379-408 (= *MOAG*; 108).
- Fujiwara, Akira. „Der Zwischenfall vom 26. Februar 1936“. In: Nishikawa Masao / Miyachi Masato (Hrsg.). *Japan zwischen den Kriegen: Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1990, S. 138-171 (= *MOAG*; 108)
- Hall, Robert King (Hrsg.). *Kokutai no Hongi. Cardinal Principles of the National Entity of Japan*. Translated by John Owen Gauntlett. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949.
- Ders. „Kokutai no hongī“. In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tōkyō: Kodansha International, 1983, Bd. 4, S. 264.
- Hanneman, Mary L. „Dissent From Within. Hasegawa Nyozeikan, Liberal Critic of Fascism.“ In: *Monumenta Nipponica*, LII, 1 (1997), S. 35-58.
- Hartmann, Rudolf. *Geschichte des modernen Japan. Von Meiji bis Heisei*. Berlin: Akademie Verlag, 1996.

- Hartweg-Hiratsuka, Keiko. *Saigyō-Rezeption. Das von Saigyō verkörperte Eremiten-Ideal in der japanischen Literaturgeschichte*. Bern [u.a.]: Lang, 1984.
- Hasegawa Izumi (Hrsg.). *Kindai bungaku zasshi jiten*. Tōkyō: Shibundō, 1966.
- Hasegawa Ushio. *Nihon no sensō jidō bungaku: senzen, senchū, sengo*. Tōkyō: Kyūzansha, 1995 (= *Nihon jidō bunkashi sōsho*; 1).
- Hatanaka, Shigeo. *Oboegaki Shōwa shuppan dan'atsu shōshi*. Tōkyō: Tosho shinbun, 1977 (¹1965).
- Havens, Thomas R. H. *Valley of Darkness. The Japanese People and World War Two*. Lanham / New York / London: University of America Press, 1986.
- Hayashi Kentarō. "Japan and Germany in the Interwar Period". In: Morley, James William (Hrsg.). *Dilemmas of Growth in Prewar Japan*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971, S. 461-488.
- Hayashi Masako. „Geistesgeschichtliche Beziehungen Japan – Deutschland. Eine Auswertung der Zeitschrift *Taiyō*“. In: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung*, Bd. 8 (1996), S. 31-52.
- Heidenreich, Dietmar. *Der Aphorismus als Epos bei Akutagawa Ryunosuke. Eine Gesamtdeutung aus der Perspektive der aphoristischen Tradition im deutschen Sprachraum*. Frankfurt/Main: Lang, 1997.
- Higuchi Tokuzō. „Ima ni ikiru Matsukawa no tatakai to tamashii no shi.“ In: *Me*. Hrsg. von Bungaku dōjin *Me no kai*. Nr. 2 (August 1991), S. 44-46.
- Hijiya-Kirschner, Irmela. Die nicht existenten Probleme der modernen japanischen Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Referate des IV. Deutschen Japanologentags in Tübingen. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, LXXIII (1978), S. 45-53
- Dies. „Theoriedefizit und Wertungswut. Die nicht existenten Probleme der modernen japanischen Literaturgeschichtsschreibung (2)“. In: *BJOAF*, Bd. 2 (1979), S. 286-306.
- Dies. „Kobayashi Hideo – Ein Nachruf.“ In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, Bd. 6 (1983), S. 447-452.

- Dies. *Qualen des Lebens – Quellen der Kunst: Zur kommunikativen Gebrauchsfunktion der Gattung Shishōsetsu*. Berlin 1985 (= *Berliner Beiträge zur sozial- und wirtschaftswissenschaftlichen Forschung; Occasional Papers*; 10).
- Dies. „The Darkness at the Foot of the Lighthouse. Recent Research on ‘Shishōsetsu’”. In: *Monumenta Nipponica*, XLIV, 3 (1989), S. 337-347.
- Dies. „Enchi Fumiko“. In: Dies. *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch*. München: edition text + kritik, 2000, S. 128-151.
- Dies. *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen Japanischen Literatur*. München: Iudicium, 2005 (= *Iaponia Insula*; 14; Neuauflage der Ausgabe Wiesbaden: Steiner, 1981).
- Dies. *Shishōsetsu. Jiko bakuro no gishiki*. Übers von Mishima Ken'ichi, Yamamoto Yū, Suzuki Tadashi und Aizawa Keiichi. Tōkyō: Heibonsha, 1992.
- Dies. *Rituals of Self-Revelation. Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*. Cambridge, Mass. und London: Harvard University Press, 1996.
- Hiraide Hiizu. *Senjika no genron tōsei. Genron tōsei hōki no sōgōteki kenkyū*. Tōkyō: Nakagawa shobō, 1942.
- Hirano Ken. *Shōwa bungaku shi*. Tōkyō: Chikuma shobō, 1986 (¹1963), S. 237-252.
- Ide Magoroku. *Teikō no shinbun jin Kiryū Yūyū*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1980 (= *Iwanami shinsho*; 123).
- Ienaga Saburō. „Ankoku jidai no shisōteki teikō“. In: *Bunko* (Juli 1957), S. 1-4.
- Ders. „Senjika no kojinn zasshi“. In: *Shisō* (Januar 1964), S. 88-99.
- Ders. *Taiheiyō sensō*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1968.
- Ders. *The Pacific War 1931-1945*. New York: The Random House, 1978.
- Ikeuchi Teruo. „Sensō to bungaku“. In: *Iwanami kōza Nihon bungaku shi, dai jūnikan: nijusseiki no bungaku 2*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1996, S. 171-192.
- Itō Narihiko. *Der Friedensartikel der Japanischen Verfassung. Für eine Welt ohne Krieg und Militär*. Hrsg. Von György Széll. Aus dem Japanischen übersetzt von Asa-Bettina Wuthenow. Münster: agenda, 2006.
- Kamei Hideo. „Kobayashi Hideo.“ In: *Nihon kindai bungaku daijiten*. Tōkyō: Kōdansha, 1977, Bd. 2, S. 45-48.

- Kaneda Ryūichi. *Senjika kirisutokyō no teikō to zasetsu*. Tōkyō: Shinkyō shuppan sha, 1985.
- Kanzog, Klaus. „Zensur, literarische.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3. Berlin ²1984, S. 998-1049.
- Kasza, Gregory J. *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*. Berkeley [u. a.]: University of California Press, 1988.
- Kataoka Mitsugi. „Bungei konwakai no jittai“. In: *Bungei*, Nr. 10 (1935), S. 254-259.
- Kayahara Ken. *Kayahara Kazan to dōjidai jin*. Tōkyō: Fuji shuppan, 1985.
- Keene, Donald. „Akutagawa Ryunosuke“ [sic]: In: Ders. *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984. Bd. 1: *Fiction*, S. 556-593.
- Ders. „Japanese Writers and the Greater East Asia War“. In: Ders. *Landscapes and Portraits*. Tōkyō [u. a.]: Kodansha International, 1971, S. 300-321.
- Ders. „Japanese Literature and Politics in the 1930s“. In: *Journal of Japanese Studies*, 1976, II, No. 2, S. 225-248.
- Ders. „The Barren Years: Japanese War Literature“. In: *Monumenta Nipponica*, XXXIII, 1 (1978), S. 67-112.
- Ders. „The Japanese and the Landscapes of War“. In: Ders. *Appreciations of Japanese Culture*. Tōkyō [u. a.]: Kodansha International, 1981 (¹1971), S. 259-321.
- Ders. „War Literature“. In: Ders. *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. Bd. 1: *Fiction*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984, S. 906-961.
- Kershaw, Ian. „’Widerstand ohne Volk?’ Dissens und Widerstand im Dritten Reich“. In: Schädeke, Jürgen und Steinbach, Peter (Hrsg.). *Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Die deutsche Gesellschaft und der Widerstand gegen Hitler*. München: Piper, 1986, S. 779-798.
- Kido Noboru. *Shi to shinjitsu. Matsukawea undō no jūgonen (Tōkyō nanbu sengo sākaru undō no kiroku II)*. Tōkyō: Bungaku dōjin Me no kai, 1991.
- Kim, Il-myon. „Die Wahrheit über Japans Armeebordelle.“ Übers. von Birgit Gößmann, Akiko Kawauchi, Markus Waltner und Uwe Hohmann. In: *KAGAMI*, N. F., Jahrgang XVI, Heft 3 (1989), S. 5-59.
- Kindai bungaku hyōron taikei 7: Shōwa-ki II*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1988.

- Kitagawa Tōru. „Senjika no bungaku“. In: *Iwanami kōza Nihon bungaku shi, dai jūsan-kan: nijusseiki no bungaku 2*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1996, S. 349-367.
- Klopfenstein, Eduard: „Takeda Rintarō (1904-1946) und seine Erzählung 'Yuki no hanashi'“. *MOAG*, Nr. 111 (1988). S. 150-159. (Referate des VII. Deutschen Japanologentages in Hamburg).
- Königsberg, Matthew. „Fragen an den Kritiker Kobayashi Hideo“. In: Klaus Antoni, Peter Pörtner, Roland Schneider (Hrsg.). *Referate des VII. Deutschen Japanologentages in Hamburg*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V., 1988, S. 159-165 (= *MOAG*; 111).
- Ders. „Kobayashi Hideo“. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Band 9: *Ka-La*. München: Kindler, 1990, S. 538-541.
- Ders. *Der junge Kobayashi Hideo. Leben und Werk eines japanischen Literaturkritikers der Moderne*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V., 1993.
- Ders. „Die Herausbildung des Stils in der Prosaliteratur der Meiji-Zeit: Am Beispiel Ozaki Kōyōs“. *Referate des 9. deutschsprachigen Japanologentag, Zürich, 22.-24. Sept 1993*. Bern u.a.: Peter Lang, 1994, S. 94-101 (= *Asiatische Studien/ Études Asiatiques*, 48. Nr. 1, 1994).
- Ders. Ozaki Kōyō (1867-1903). Literarisches Schaffen zwischen Tradition und Moderne. Der *Ken'yūsha*-Dichterkreis und die Erfindung des japanischen Realismus. Eine diskursorientierte Werkanalyse. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 2008 (= *Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V.* Hamburg; Bd. 146).
- Kornicki, Peter F. *The Reform of Fiction in Meiji Japan*. London: Ithaca Press, 1982.
- Koschmann, J. Victor. „The ‚New Economic Ethic‘ during World War II“. In: *The Japan Foundation Newsletter XXV*, No. 2 (1997), S. 8-10.
- Krämer, Hans Martin. „Faschismus in Japan. Anmerkungen zu einem für den internationalen Vergleich tauglichen Faschismusbegriff.“ In: *SozialGeschichte. Zeitschrift für historische Analyse des 20. und 21. Jahrhunderts*, 20 (2), 2005, S. 6-32.
- Krebs, Gerhard. *Die japanische Deutschland-Politik 1936-1941*. Tōkyō: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1982 (= *OAG aktuell*).

- Ders. *Tennō-Beleidigungen während des „Dritten Reiches“*. Tōkyō: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1992 (= *OAG aktuell*; 57).
- Kritter, Ulrich von. *Japanische Buchillustration 1850-1985. Unbekannte Illustrationsgraphik seit Japans Öffnung zum Westen*. Göttingen: Goltze, 1996.
- Kuno Osamu. „Der Japanische Ultrationalismus. Die Ideologie der Shōwa-Erneuerung (Showa Ishin [sic])“. In: Nishikawa Masao / Miyachi Masato (Hrsg.). *Japan zwischen den Kriegen. Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrantionalismus*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1990, S. 104-137 (= *MOAG*; 108).
- Kuno Osamu / Yamakawa Akio. „Teikōteki shutai no ronri to rinri. Sō tokushū teikōsha no Shōwa-shi.“ In: *Gendai no me* (Januar 1981), S. 32-55.
- Kuroda Hidetoshi. *Chishikijin genron dan'atsu no kiroku*. Tōkyō: Hakuseki shoten, 1976.
- Lämmert, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1983 (¹1955).
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (= *edition suhrkamp*; 1896).
- Lewell, John. „Tokuda Shūsei“. In: *Modern Japanese Novelists. A Biographical Dictionary*. New York/Tōkyō/London: Kodansha International, 1993, S. 430-433.
- Lewin, Bruno. *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1955.
- Linhardt, Sepp. „Das Entstehen eines modernen Lebensstils in Japan während der Taishō-Periode (1912-1926)“. In: *Saeculum*, Bd. 25, 1974, S. 115-127.
- Lins, Ulrich. *Kiken na gengo – hakugai no naka no esuperanto*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1975.
- Manda, Tsutomu. *Kokō no shijin: Miyazawa Kenji*. Tōkyō: Shintensha, 1988 (¹1986).
- Maruyama Masao. *Denken in Japan*. Übers. von Wolfgang Schamoni und Wolfgang Seifert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- Matsushita Taeko. *Rezeption der Literatur des Dritten Reiches im Rahmen der kulturspezifischen und kulturpolitischen Bedingungen Japans 1933-1945*. Saarbrücken / Fort Lauderdale: Breitenbach, 1989 (= *Studies in Intercultural Communication*; 7).
- Matsuura Sōzō. „Fuseji“. In: *Nihonshi daijiten*. Bd. 5. Tōkyō: Heibonsha, 1993, S. 1276.

- May, Ekkehard. „Tokutomi Roka (1868-1927): Sieben Abschnitte aus *Shōnan zappitsu* (*Shizen to jinsei*, 1900). In: Seifert, Wolfgang und Wuthenow, Asa-Bettina (Hrsg.). *Anbauten Umbauten. Beiträge zur Japan-Forschung. Festgabe für Wolfgang Schamoni zum 60. Geburtstag von seinen Schülern, Mitarbeitern und Kollegen*. München: Iudicium, 2003, S. 71-78.
- Ders. „’... Man könnte sie als Aquarelle bezeichnen...’ – Farben und Bildsprache eines Landschaftsschilderers.“ In: Seifert, Wolfgang und Wuthenow, Asa-Bettina (Hrsg.). *Anbauten Umbauten. Beiträge zur Japan-Forschung. Festgabe für Wolfgang Schamoni zum 60. Geburtstag von seinen Schülern, Mitarbeitern und Kollegen*. München: Iudicium, 2003, S. 79-90.
- McClellan, Edwin. *Two Japanese Novelists. Sōseki and Tōson*. Tōkyō: Tuttle, 1971.
- Meiji, Taishō, Shōwa hon'yaku bungaku mokuroku*. Hrsg. von Kokuritsu kokkai toshokan, Tōkyō: Fūkan shobō, 1984 (¹1959).
- Meyer, Hansjörg. „Ein japanischer Entwicklungsroman. Tokutomi Kenjirōs ‚Omoide no ki‘. In: Paul, Gregor (Hrsg.). *Klischee und Wirklichkeit japanischer Kultur. Beiträge zur Literatur und Philosophie in Japan und zum Japanbild in der deutschsprachigen Literatur*. Frankfurt / Main: Lang, 1987, S. 32-62.
- Meyer, Harald. *Fiktion versus Wirklichkeit: Die moderne historische Erzählung in Japan. Modell einer Genretheorie und –typologie zur rekishi shōsetsu*. Bern [u.a.]: Peter Lang, 2000.
- Ders. *Die „Taishō-Demokratie“. Begriffsgeschichtliche Studien zur Demokratierezeption in Japan von 1900 bis 1920*. Bern [u.a.]: Peter Lang, 2005
- Mikuni Ichirō. *Senchū yōgo shū*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1985, S. 4 (= *Iwanami shinsho*; 310).
- Minamoto Gorō. „Engeki / gikyoku no kindai“, in: *Iwanami kōza Nihon bungaku shi, dai jūnikan: nijusseiki no bungaku I*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1996, S. 145-169.
- Minichiello, Sharon A. *New Patterns of Political Leadership in Taishō Japan: Nagai Ryūtarō – A Case Study*. Honolulu 1975 (Diss.).
- Mitchell, Richard H. *Thought Control in Prewar Japan*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1976.

- Ders. *Censorship in Imperial Japan*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1983.
- Ders. *Janus-faced Justice. Political Criminals in Imperial Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1992.
- Montagnani, Luciana. „Per una storia dell’‘uomo superfluo’.“ In: Turgenev, Ivan. *Il diario di un uomo superfluo*. Rom: L’Argonauta, Latina, 1986, S. VII-XI.
- Murakami Hyōe. *Japan – The Years of Trial 1919-52*. Tōkyō [u. a.]: Kodansha International, 1983.
- Nakamura Masanori. *Shōwa jidai nenpyō*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1986 (= *Iwanami junia shinsho*; 111).
- Nakamura Mitsuo. *Modern Japanese Fiction 1868-1926*. Tōkyō: Kokusai bunka shinkōkai, 1968.
- Ders. *Contemporary Japanese Fiction 1926-1968*. Tōkyō: Kokusai bunka shinkōkai, 1969.
- Nishikawa Masao / Miyachi Masato (Hrsg.). *Japan zwischen den Kriegen: Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1990. (= *MOAG*; 108)
- Odagiri Susumu (Hrsg.). *Kiseki fukkokuban*. Tōkyō: Nihon kindai bungakukan, 1970.
- Ders. (Hrsg.) *Nihon kindai bungaku nenpyō*. Tōkyō: Shōgakukan, 1993.
- Oka Yoshitake. „Generational Conflict After the Russo-Japanese War“. In: Najita, Tetsuo / Koschmann, J. Victor (Hrsg.). *Conflict in Modern Japanese History. The Neglected Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1982, S. 197-225.
- Okudaira Yasuhiro. *Political Censorship in Japan from 1931 to 1945*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania, 1962.
- Ders. „Die Zensurbehörde in der Periode des Zusammenbruchs des Rechtssystems“. In: Nishikawa Masao / Miyachi Masato (Hrsg.). *Japan zwischen den Kriegen. Eine Auswahl japanischer Forschungen zu Faschismus und Ultrationalismus*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1990, S. 323-344. (= *MOAG*; 108).
- Ophüls-Kashima, Reinold. *Yoshimoto Takaaki. Ein Kritiker zwischen Dialektik und Differenz*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.
- Otto, Ulla. *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart 1968.
- Powell, Irena. *Writers & Society in Modern Japan*. London / Basingstoke: Macmillan, 1983.

- Rolf, Robert. *Shūsei, Hakuchō, and the Age of Literary Naturalism 1907-1911*; Ph.D. diss., University of Hawai'i, Honolulu, 1975.
- Ders. „Tokuda Shūsei“. In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Bd. 8. Tōkyō: Kodansha International, 1983, S. 44-45.
- Roske-Cho, Wha Seon. *Das japanische Selbstverständnis im Modernisierungsprozeß bei Natsume Sōseki*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1973.
- Rubin, Jay. *Injurious to Public Morals. Writers and the Meiji State*. Seattle / London: University of Washington Press, 1984.
- Ryan, Marleigh Grayer. *Japan's First Modern Novel. "Ukigumo" of Futabatei Shimei*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983.
- Saeki Shōichi u. Kano Masanao (Hrsg.). *Nihonjin no jiden*. Tōkyō: Heibonsha, 1980-1982.
- Saeki Shōichi. *Kindai Nihon no jiden*. Tōkyō: Chūō kōron sha, 1990.
- Ders. *Nihonjin no jiden*. Tōkyō: Kōdansha, 1991.
- Saki Ryūzō. „Die Soldaten des Tennō und der Groß-Ostasiatische Krieg“. Übers.: Torsten Engelhardt. In: *KAGAMI – Japanischer Zeitschriftenspiegel*. N.F., Jahrgang XVI, Heft 1/2 (1989), S. 74-88.
- Schamoni, Wolfgang. „Die Shirakaba-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei in Japan“. In: *NOAG* 127-128 (1980), S. 57-85.
- Ders. *Kitamura Tōkoku. Die frühen Jahre. Von der "Politik" zur „Literatur“*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1983.
- Ders. (Hrsg.). *Buch und Literatur: Japan 1905-1931*. Heidelberg 1990. Ausstellungskatalog. (= Heidelberger Bibliotheksschriften; 41).
- Ders. „Arishima Takeos ‚Ein Manifest‘“. In: *NOAG*, Nr. 151 (1992), S. 63-80.
- Ders. *Literature and Modernization in Japan. The Changing Geography of Literary Genres 1850-1890*. Oxford, St. Anthony's College, 1992 (= The Richard Storry Memorial Lecture; 4).
- Ders. „Die zwei Leben des Uejima Onitsura“. In: Scholz-Cionca, Stanca (Hrsg.). *Wasser-Spuren. Festschrift für Wolfram Naumann zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997, S. 228-253.

- Ders. „Nachbemerkung des Übersetzers.“ [Zu: Kiryū Yūyū: „*Tazan no ishi haikan no ji*“] In: *hon'yaku – Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch*, Heft 2 (Mai 2000), S. 28-35.
- Ders. The Rise of 'Literature' in Early Meiji: Lucky Genres and Unlucky Ones. In: Irmela Hijiyama-Kirschner (Hrsg.): *Canon and Identity - Japanese Modernization Reconsidered: Transcultural Perspectives*. Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien 2000, Miscellanea 14, S. 37-60.
- Ders. „Moderne Literatur“. In: Klaus Kracht und Markus Rüttermann (Hrsg.): *Grundriß der Japanologie*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001, S. 83-113.
- Ders. „Kaisō kara jiden e – Nihon 17-seiki no baai“. In: *Kokusai Nihongaku shinpojiumu hōkokusho. Atarashii Nihongaku no kōchiku II*. Tōkyō: Ochanomizu joshi daigaku daigakuin, Ningen bunka kenkyūka, 2001, S. 114-124.
- Ders. „Weibliche Autobiographie vs. Männliche Biographie? Die japanischen ‚Hofdamentagebücher‘ des X./XI. Jahrhunderts“. In: Berschin, Walter und Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Biographie – „So der Westen wie der Osten“? Zwölf Studien*. Heidelberg: Matthes, 2003, S. 59-80.
- Ders. „Kōkai to hikōkai no aida. Edo jidai no ‘jiden’ ni tsuite no ichi kōsatsu“. In: *Misuzu* (Misuzu shobō), Nr. 503 (März 2003), S. 36-53.
- Schell, Karl-Heinz. *Kagawa Toyohiko (1888-1960). Sein soziales und politisches Wirken*. München: Iudicium, 1994.
- Scherer, Anke. *Japanese Emigration to Manchuria: Local Activists and the Making of the Village Division Campaign*. Bochum, Ruhr-Universität, 2006 (Online-Veröffentlichung unter: <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchererAnke/diss.pdf> (zuletzt abgerufen am 04.10.2014)).
- Schmidt, Manfred G. *Wörterbuch zur Politik*. Stuttgart: Kröner, 1995.
- Schmitt, Uwe. „Der Dissident als Gedankenverbrecher. Erinnerungen an den Widerstand gegen den japanischen Militarismus“. in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. Oktober 1994, Nr. 240.
- Schölz, Tino. „Faschismuskonzepte in der japanischen Zeitgeschichtsforschung“. In: Hans Martin Krämer / Tino Schölz / Sebastian Conrad (Hrsg.): *Geschichtswissenschaft in Ja-*

- pan. *Themen, Ansätze und Theorien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 107-134.
- Schulz, Evelyn. *Nagai Kafū: „Tagebuch eines Heimkehrten“*. *Der Entwurf ästhetischer Gegenwelten als Kritik an der Modernisierung Japans*. Berlin [u.a.]:LIT Verlag, 1997. (= *Ostasien-Pazifik /Trierer Studien zu Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*, Bd. 9)
- Séguy, Christiane. *Histoire de la presse japonaise*. Paris: Publications Orientalistes de France, 1993.
- Seifert, Wolfgang: *Nationalismus im Nachkriegs-Japan. Ein Beitrag zur Ideologie der völkischen Nationalisten*. Hamburg: Institut für Asienkunde, 1977 (= *Mitteilungen*, Bd. 91).
- Ders. "Westliches Menschenrechtsdenken in Japan. Zur Rezeption einer ‚ausländischen Idee‘ zwischen 1860 und 1890." In: Schubert, Gunter (Hrsg.). *Menschenrechte in Ostasien. Zum Streit um die Universalität einer Idee II*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999 (= *Religion und Aufklärung*: 6), S. 297-336.
- Sekiya Ichirō. „Ideorogī to bungaku“. In: *Iwanami kōza Nihon bungaku shi, dai jūsan-kan: nijusseiki no bungaku 2*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1996, S. 213-233.
- Shea, George T. *Leftwing Literature in Japan. A Brief History of the Proletarian Literary Movement*. Tōkyō: The Hōsei University Press, 1964.
- Sheba Togo [= Shiba Tōgo]. *Japan – Manchoukuo Yearbook 1939*. Tōkyō: Japan Manchukō nenkan sha, August 1938.
- Ders. *Japan – Manchoukuo Yearbook 1940*. Tōkyō: Japan Manchukō nenkan sha, 1939.
- Shillony, Ben-Ami. *Politics and Culture in Wartime Japan*. Oxford: Clarendon Press, 1991 (1981).
- Shimizu Shigeru. *Futabatei Shimei*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1967 (= *Kindai bungaku kanshō kōza*; 1).
- Shōwa Day by Day. Shōwa nimannichi no zenkiroku*. Hrsg. von Kōdansha. Tōkyō: Kōdansha, 1990. (= *Taiheiyō sensō – Shōwa jūrokunen-jūkyūnen*, Bd. 6).
- Smethurst, Richard, "Militarism". In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tōkyō: Kōdansha 1983, Bd. 5, S. 173-175.

- Sprotte, Maik Hendrik. *Konfliktaustragung in autoritären Herrschaftssystemen. Eine historische Fallstudie zur frühsozialistischen Bewegung im Japan der Meiji-Zeit*. Marburg: Tectum, 2001.
- Steinhoff, Patricia G.. *Tenkō. Ideology and Social Integratoion in Prewar Japan*. Cambridge, Mass.: Harvard University, unveröff. Doktorarbeit, 269 S. [Arbeit lag der Verfasserin als pdf-Datei vor].
- Dies. „Tenkō“. In: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Tōkyō: Kodansha International, 1983, Bd. 8, S. 6.
- Dies. *Tenkō. Ideology and Societal Integration in Prewar Japan*. New York: Garland, 1991, 220 S
- Sugino Yōkichi. „Sensōka no teikō bungaku nōto – Kobayashi Hideo no shisei ni sokushite“. In: *Nihon kindai bungaku*, Nr. 12 (1970), S. 13-29.
- Ders. „Senjika no geijutsuteki teikō ha atta no ka. Hirano Ken no jōhōkyoku jidai o megutte.“ In: *Kokubungaku*, Nr. 9 (1980), S. 133-137.
- Ders. „Hirano Ken ron – josetsu: Kōno Toshirō no *Senjika no Hirano Ken* o yomu.“ In: *Gakujutsu kenkyū*, Nr. 30 (März 1982), S. 67-82.
- Ders. „Hirano Ken ron. ‘Senchū kara sengo e’ no mondai (sono ichi).“ In: *Nakano Shigeharu kenkyū geppō*, Nr. 13 (Juli 1982), S. 1-8.
- Ders. „Hirano Ken ron. ‘Senchū kara sengo e’ no mondai (sono ni).“ In: *Nakano Shigeharu kenkyū geppō*, Nr. 15 (September 1982), S. 3-10.
- Suzuki Sadami. *Nihon no „bungaku“ o kangaeru*. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1994.
- Takagi Masayuki. *Sabetsu yōgo no kiso chishiki ‘92*. Tōkyō: Doyō bijutsusha, 1992 (¹1990).
- Takahashi Haruo. „Nōmin bungaku kon'wakai“. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*. Tōkyō: Kōdansha. Bd. 4: *Jikō*. 1977, S. 424.
- Ders. „Nōmin bungei kai“. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*. Tōkyō: Kōdansha, 1977, Bd. 4: *Jikō*. 1977, S. 424.
- Takenobu Yūtarō (Hrsg.). *The Japan Yearbook 1926*. Tōkyō: The Japan Year Book Office, 1926.
- Ders. *The Japan Year Book 1927*. Tōkyō: The Japan Year Book Office, 1927.
- Ders. *The Japan Year Book 1928*. Tōkyō: The Japan Year Book Office, 1928.

- Ders. *The Japan Year Book 1929*. Tōkyō: The Japan Year Book Office, 1928.
- Ders. *The Japan Year Book 1930*. Tōkyō: Eibun Nippon nenkan sha, 1931.
- Ders. *The Japan Year Book 1931*. Tōkyō: Eibun Nippon nenkan sha, 1932.
- Tanaka Yasutaka. „*Ihōjin ronsō*“ in *Nihon kindai bungaku daijiten*. Bd. 4. Tōkyō: Kōdansha, 1977, S. 12.
- Tezuka Hidetaka. *Shashinshū Kobayashi Takiji – bungaku to sono shōgai*. Tōkyō: Shin Nihon shuppan sha, 1977.
- Tipton, Elise. *The Japanese Police State. The Tokkō in Interwar Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.
- Tōno Kōichi. „Zensur“. In: Hammitzsch, Horst (Hrsg.). *Japan-Handbuch*. Wiesbaden: Steiner, 1984, Spalten 710-712.
- Totten III, George Oakley. „Kyōto University Incident“. In: *Kōdansha Encyclopedia of Japan*. Tōkyō: Kōdansha International, 1983, Bd. 4, S. 339.
- Tsurumi Shunsuke. *An Intellectual History of Wartime Japan 1931-1945*. London [u. a.]: KPI, 1986.
- Tsuzuki Hisayoshi. *Senjika no bungaku*. Ōsaka: Izumi shoin, 1985.
- Twine, Nanette. „The *Genbunitchi* Movement. Its Origin, Development, and Conclusion.“ In: *Monumenta Nipponica*, Nr. 33 (1978), S. 333-356.
- Dies. *Language and the Modern State. The Reform of Written Japanese*. London / New York: Routledge, 1991.
- Umegaki Minoru. *Nihon gairaigo no kenkyū*. Tōkyō: Kenkyūsha, 1963.
- Voßkamp, Wilhelm: „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und –historie“. In: W. Hinck (Hrsg.): *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Heidelberg 1977. S. 27-44.
- Wada Hirofumi. „Masu media to modanizumu“. In: *Iwanami kōza Nihon bungaku shi, dai jūsan-kan: nijūseiki no bungaku 2*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1996, S. 329-348.
- Waltner, Markus. „Tokutomi Sohō“. In: Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Kleines Kumamoto Lexikon*. Heidelberg: o.V., 1996, S. 81-83.

- Wilpert, Gero von. *Lexikon der Weltliteratur. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken. Bd. 1: Fremdsprachige Autoren A-K*. Stuttgart: Kröner, 2004.
- Wuthenow, Asa-Bettina. „Im Lande der Paradoxa: Akutagawa Ryūnosukes *Kappa*. In: Romahn, Carolina und Gerold Schipper-Hönicke (Hrsg.). *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, 185-202.
- Dies. „Kagawa Toyohiko: *Shisen o koete*“. In: Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Buch und Literatur: Japan 1905-1931*. Heidelberg 1990. Ausstellungskatalog. (= *Heidelberger Bibliotheksschriften*; 41), S. 169-170.
- Dies. „Nagatsuka Takashis Tsuchi – shaseibun im Roman“. In: Seifert, Wolfgang u. Wuthenow, Asa-Bettina (Hrsg.). *Anbauten Umbauten. Beitrag zur Japan-Forschung. Festgabe für Wolfgang Schamoni zum 60. Geburtstag von seinen Schülern, Mitarbeitern und Kollegen*. München: Iudicium, 2003, S. 153-170.
- Dies. „'Qualen des Geborenwerdens': Arishima Takeos Erzählung *Umareizuru nayami*“. In: *NOAG* 165-166 (1999), S. 5-34.
- Dies. „Takeuchi Keishū, Kobori Tomoto u.a.: Ozaki Kōyō – *Tajō takon*“. In: von Ritter, Ulrich (Hrsg.). *Japanische Buchillustration 1850-1985. Unbekannte Illustrationsgraphik seit Japans Öffnung zum Westen*. Göttingen: Goltze, 1996, S. 82-83.
- Dies. „Tokutomi Roka“. In: Schamoni, Wolfgang (Hrsg.). *Kleines Kumamoto Lexikon*. Heidelberg: o.V., 1996, S. 80-81.
- Dies. „Tokutomi Roka: *Hototogisu*“. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. von Walter Jens, Bd. 16: ST-VA. München: Kindler, 1991, s.v. „Tokutomi Roka“.
- Dies. „Tokutomi Roka: *Omoide no ki*“. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. von Walter Jens, Bd. 16: ST-VA. München: Kindler, 1991, s.v. „Tokutomi Roka“.
- Wuthenow, Ralph-Rainer. *Das erinnerte Ich. Europäische Autobiographie und Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*. München: Beck, 1974.
- Ders. *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Yanabu, Akira. *Modernisierung der Sprache. Eine kulturhistorische Studie über westliche Begriffe im japanischen Wortschatz*. Übers. von Florian Coulmas. München: Iudicium, 1991.

Yokomitsu Riichi. „Atama narabi ni hara“. In: *Bungei jidai*, Heft 1 (Oktober 1924), S. 50-56.
Ders. „Kopf und Bauch“. Übers. von Asa-Betitna Wuthenow. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 30 (Mai 2001), S. 45-52.

Yoshida-Krafft, Barbara. *Blüten im Wind. Essays und Skizzen der japanischen Gegenwart*. Tübingen: Edition Erdmann, 1981, S. 125-152, S. 189.

Yu, Beogcheon. *Natsume Sōseki*. New York: Twayne, 1969. Yuri Yukiko. „Rückblick auf die Literatur des Jahres 1998.“ Übers. von Frank Böhling. In: *Asahi shinbun Dahlemer Ausgabe*, Nr. 160, 1.2.1999, S. 13-16.

VI.2.3 Internetseiten

<http://ja.wikipedia.org/wiki/広津和郎> (letzter Zugriff am 19.09.2014).

<http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchererAnke/diss.pdf>

(letzter Zugriff am 04.10.2014).

<https://www.uni-due.de/einladung> (letzter Zugriff am 08.10.2014).

VII. ANHANG: LISTE DER PUBLIKATIONEN HIROTSU KAZUOS IN DEN JAHREN 1931 BIS 1945¹⁶⁰⁵

In der folgenden Auflistung, welche 293 Texte Hirotsu Kazuos aus der Zeit des Krieges umfaßt, werden die Titel der Werke kursiv, das Organ, in welchem der jeweilige Beitrag veröffentlicht wurde, kursiv und fett angegeben. Alle selbständigen Publikationen werden mit einem Asterisk (*) versehen und erscheinen fett und kursiv gedruckt. Die unselbständigen Publikationen erscheinen kursiv ohne Asterisk. Die Titel, welche in Erstveröffentlichung vorliegen, wurden mit (+) markiert, diejenigen, die nicht aufgefunden werden konnten, mit (-).

Die Darstellung lehnt sich an die Angaben der *HKZ* an, doch wurden Werke, die in der Veröffentlichungsliste der Gesamtausgabe nicht erwähnt sind, ergänzt und an den Angaben in der *HKZ*, soweit nötig, Berichtigungen vorgenommen. Anders als in der Werkliste der *HKZ* wurden hier auch Äußerungen Hirotsus in Diskussionsrunden (*zadankai*) aufgenommen, soweit diese aufgefunden werden konnten. Überdies wurde, anders als in der Liste in der *HKZ*, angegeben, in welchem Band der Gesamtausgabe das betreffende Werk enthalten ist.

Viele der Romane und Erzählungen sind in der Version der Erstveröffentlichung mit Illustrationen versehen.¹⁶⁰⁶ Soweit der Illustrator ermittelt werden konnte, wird dieser ebenfalls angegeben.¹⁶⁰⁷ Den Titeln sind jeweils deutsche Übersetzungen beigegefügt.

¹⁶⁰⁵ Die Liste wurde unter Hinzuziehung der Angaben in der Hirotsu Kazuo-Werkausgabe erstellt (s. „Shuyō chosaku nenpyō“ („Liste der wichtigsten Werke nach Erscheinungsjahr“), *HKZ*, Bd.13, S. 515-544, und „Shuyō chosho mokuroku“ („Katalog der wichtigsten Buchveröffentlichungen“), *HKZ*, Bd. 13, S. 545-565) und durch eigene Archivrecherchen vervollständigt. Zur abgedeckten Zeitspanne ist zu sagen, daß - auch wenn der Beginn des Fünfzehnjährigen Krieges beim Mandschurischen Zwischenfall vom September 1931 angesetzt wird - in dieser Liste auch Werke Hirotsus aufgeführt werden, die vor dem Zwischenfall im Jahr 1931 geschrieben wurden. Werke, die 1930 begannen zu erscheinen und deren Veröffentlichung 1931 oder später abgeschlossen wurde, wurden nur aufgenommen, wenn sie in der Zeit von 1931 bis 1945 erstmals in Buchform herausgebracht wurden.

¹⁶⁰⁶ Dies beschränkt sich nicht auf die Erzählungen und Romane, die der Unterhaltungsliteratur (*tsūzoku shōsetsu* 通俗小説) zuzuordnen sind.

¹⁶⁰⁷ In der Werkliste der *HKZ* wird der Illustrator nur bei den Buchveröffentlichungen genannt, nicht aber bei der Erstveröffentlichung einer Erzählung in einem Periodikum.

1931 (Shōwa 6)

Owareshi indojin 逐はれし印度人 („Der vertriebene Inder“). In: *Shūkan Asahi*, Januar 1931.

(Erzählung. Mit Illustrationen von Nabei Katsuyuki 鍋井克之. Nicht in *HKZ*). (+)

Bungei jihyō 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“).¹⁶⁰⁸ In: *Chūō kōron*, Januar 1931. (*HKZ*, Bd. 9). (+)¹⁶⁰⁹

Bungei jihyō 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“). In: *Chūō kōron*, Februar 1931. (*HKZ*, Bd. 9). (+)

**Jokyū - Sayoko no maki* 女給 小夜子の巻 („Die Kellnerin: Sayoko“). Tōkyō: Chūō kōron sha, März 1931. Enthält: *Sakusha no kotoba* 作者のことば, *Jokyū: Sayoko no maki* 女給 小夜子の (Roman. Buchschmuck von Katō Seiji. *HKZ*, Bd. 5). (-)¹⁶¹⁰

Kyūshū kaku toshi inshō ki 九州各都市印象記 („Impressionen der Städte auf Kyūshū“). In: *Fujin kōron*, April 1931. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)

**Shinsen Hirotsu Kazuo shū* 新選広津和郎集 („Neue Auswahl von Schriften Hirotsu Kazuo“). Tōkyō: Kaizōsha, Mai 1931. (in der Reihe *Shinsen meisaku shū* 新選名作集). Der Band enthält folgende Erzählungen: *Tasogare no tokai* 薄暮の都会, *Futari no fukōmono* 二人の不幸者, *Morozaki kō* 師崎行, *Chichi no shi* 父の死, *Shōnen no yume* 少年の夢, *Akushu* 握手, *Aki no ichiya* 秋の一夜, *Betsuri* 別離, *Sannen* 三年, *Ōsaka yuki* 大阪行き, *Byōshitsu de* 病室で, *Aru uma no hanashi* ある馬の話, *Ryōken* 獵犬, *Ikinokoreru mono* 生き残れる者, *Nyūin* 入院, *Baiu chikaki koro* 梅雨近き頃, *Shōsha haisha* 勝者敗者, *Ikite yuku* 生きて行く. (-)

Nani ga kanojo o okoraseta ka 何が彼女を怒らせたか („Was hat sie verärgert?“). In: *Shūkan Asahi*, Juli 1931. (Erzählung. Nicht in *HKZ*). (+)¹⁶¹¹

¹⁶⁰⁸ Als *bungei jihyō* bezeichnet man literaturkritische Texte, die den Charakter einer Sammelrezension aufweisen. Sie dienen der Vorstellung und Besprechung literarischer Neuerscheinungen. *Bungei jihyō* läßt sich daher wiedergeben mit „Besprechung literarischer Neuerscheinungen“ oder „Aktuelle Literaturkritik“. In der Regel greift Hirotsu in seinen Rezensionen die jeweils im Vormonat neu erschienenen Werke auf. Bisweilen benutzt er die Form der *bungei jihyō* jedoch auch, um aktuelle Gesellschaftskritik zu äußern.

¹⁶⁰⁹ In der Werkliste der *HKZ*, Bd. 13, wird als Titel dieses Aufsatzes *Bungei jihyō. Koto nite* („Aktuelle Literaturkritik: In der alten Hauptstadt“) angegeben, doch konnte der Untertitel in der Erstveröffentlichungsversion nicht verifiziert werden.

¹⁶¹⁰ Dieser Band enthält nur den ersten Teil des Romans *Jokyū*. Der letzte Teil, überschrieben mit *Kimiyo*, erschien erst im Februar 1932 in Buchform.

- Asahikawa made* 旭川まで („Bis zum Asahikawa-Fluß“). In: *Fujin kōron*, August 1931. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Aru omoide* 或る思ひ出 („Erinnerungen“). In: *Jiji shinpō*, 24., 26., 27. und 28. September 1931. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Ochiba* 落葉 („Abgefallenes Laub“). In: *Shūkan Asahi*, Oktober 1931. (Erzählung. Mit Illustrationen von Iwata Sentarō 岩田専太郎. Nicht in *HKZ*). (+)
- Mōken* 猛犬 („Wilde Hunde“), Erstveröffentlichung unklar, ist enthalten in dem Band *Kanojotachi to ottotachi* 彼女達と夫達 („Frauen und ihre Männer“), Verlag Reimeisha, Juni 1935. In dem Band ist vermerkt, der Text stamme aus dem Jahr 1931. (Erzählung. Nicht in *HKZ*). (-)
- Benibara* 紅薔薇 („Rote Rosen“). Erstveröffentlichung unklar, ist enthalten in dem Band *Kanojotachi to ottotachi* 彼女達と夫達 („Frauen und ihre Männer“), Verlag Reimeisha, Juni 1935. In dem Band ist vermerkt, der Text stamme aus dem Jahr 1931. (Erzählung. Nicht in *HKZ*). (-)

1932 (Shōwa 7)

- Eiga no kōseki* 映画の功績 („Ein Verdienst des Films“). In: *Shūkan Asahi*, Januar 1932. (Erzählung. Erschienen in der Rubrik „Tokushū shōsetsu“. Mit Illustrationen von Ōkubo Sakujirō 大久保作次郎. Nicht in *HKZ*). (+)
- Himitsu no shinrai* 秘密の信頼 („Heimliches Vertrauen“). In: *Fujin sekai*, Januar 1932. (Erzählung. Mit Illustrationen von Urafusa Tomoya 浦房友也. Nicht in *HKZ*) (+)
- Shirakabe no aru fūkei* 白壁のある風景 („Landschaft mit weißer Mauer“). In: *Gendai*, Januar - Februar 1932. (Erzählung. Mit Illustrationen von Terauchi Manjirō 寺内萬治郎. *HKZ*, Bd. 2). (+)
- Bebī gorufu sono ta* ベビーゴルフその他 ("Minigolf und anderes“). In: *Kaizō*, Februar 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)

¹⁶¹¹ Den Angaben in der Werkliste der *HKZ*, Bd. 13, zufolge ist diese Erzählung bereits zu einem früheren Zeitpunkt unter einem anderen Titel erschienen. Der ursprüngliche Titel ließ sich jedoch nicht verifizieren.

- Jokyū: Kimiyo no maki* 女給 君代の巻 („Die Kellnerin: Kimiyo“). In: *Fujin kōron*, Februar 1932. (Roman. Mit Illustrationen von Katō Seiji 加藤静児. Es handelt sich um den letzten Teil des Werks. *HKZ*, Bd. 5). (+)
- Chimidorona seikatsuyoku* 血みどろな生活慾 („Unbezähmbare Lebenslust“). In: *Fujin kōron*, März 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Kono koro no kansō: Masamune-shi no „Shimazaki Tōson ron“* この頃の感想 正宗氏の「島崎藤村論」 („Eindrücke der letzten Zeit: Über Shimazaki Tōson von Herrn Masamune [Hakuchō]“). In: *Asahi shinbun*, 5. - 7. März 1932. (Essay. *HKZ*, Bd. 9). (+)
- Zuikan zuisō* 随感随想 („Miscellen“). In: *Yomiuri shinbun*, 27. März und 28.-31. März 1932. (Essay. *HKZ*, Bd. 13). (+)
- **Jokyū Kimiyo* 女給君代 („Die Kellnerin Kimiyo“). Tōkyō: Chūō kōron sha, März 1932. Enthält: *Kimiyo no maki*. (-)
- Aru hōuchi no hanashi* 或頬打ちの話 („Von einem, der Backpfeifen austeilte“). In: *Chūō kōron*, April 1932. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 9). (+)
- Kuchibue to inu* 口笛と犬 („Das Pfeifen und der Hund“). In: *Shūkan Asahi*, April 1932. (Erzählung. Mit Illustrationen von Ōkubo Sakujirō 大久保作次郎. Nicht in *HKZ*). (+)
- Saikin no bundan o miru* 最近の文壇を観る („Betrachtungen über das literarische Establishment der letzten Zeit“). In: *Bungaku jidai*, April 1932. (Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+).
- Dansō no onna* 男装の女 („Die Frau in Männerkleidung“). In: *Nihon kokumin*, Mai 1932. (Drama. *HKZ*, Bd. 3) (+)
- Bungei jihyō* 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“). In: *Kaizō*, Mai 1932 (*HKZ*, Bd. 9). (+)
- Saikin no kansō* 最近の感想 ("Eindrücke der letzten Zeit"). In: *Shinchō*, Mai 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Nihirisuto. Sararīman* ニヒリスト・サラリーマン („Angestellte: Nihilisten“). In: *Chūō kōron*, Mai 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Kawatta onna to wa?* 変わった女とは? („Was ist eine ‚ausgefallene‘ Frau?“). In: *Fujin kōron*, Mai 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)

- Sararīman no yume - kangaesaserareru mondai (ichi)* サラリーマンの夢 考へさせられる
問題 („Der Traum eines Angestellten: Ein Problem, das zum Nachdenken zwingt
(eins)“). In: **Jiji shinpō**, 8. Mai 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Waseda no yakyū* 早稲田の野球 („Das Spiel des Baseballteams der Universität Waseda“). In:
Jiji shinpō, 12. - 13. Mai 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Ochiba* 落葉 („Abgefallenes Laub“). In: **Bungaku kuotari**, Juni 1932. (Erzählung. Nicht in
HKZ). (-)
- Kagayakeru sora* 輝ける空 („Der leuchtende Himmel“). In: **Fujin sekai**, Juni 1932 - April
1933. (Roman. Mit Illustrationen von Nanba Hajime 南場始. Nicht in *HKZ*). (+)
- Zuikan zuisō - tsuyu ni kataru* 随感随想 つゆに語る („Miscellen - Erzählen in der Regen-
zeit“). In: **Yomiuri shinbun**, 8. - 11. Juni 1932. (Essay. *HKZ*, Bd. 13). (+)
- Bungei jihyō. Chūkan yomimono no miryoku – omoshiroku yometa hon'yaku shōsetsu* 文芸
時評 中間読物の魅力一面白く読めた翻訳小説 („Aktuelle Literaturkritik“). In: **Tōkyō
Asahi shinbun**, 26. - 30. Juni 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Bungei jihyō* 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“). In: **Chūō kōron**, Juli 1932. (*HKZ*. Bd. 9).
(+)
- Bungaku no hondō o yuku* 文学の本道を行く („Auf dem Hauptpfad der Literatur wandeln“).
In: **Yomiuri shinbun**, 11., 13. und 14. September 1932. (Essay. *HKZ*, Bd. 9). (+)
- Shudaika wa kōkokubun ka* 主題歌は広告文か („Ist die Titelmelodie ein Reklametext?“). In:
Chūō kōron, September 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)
- Kanojotachi to ottotachi* 彼女達と夫達 („Die Frauen und ihre Männer“). In: **Shūkan Asahi**,
Oktober 1932. (Erzählung. Nicht in *HKZ*). (-)
- Ichi Waseda fan to shite* 一早稲田ファンとして („Als ein Fan der Baseball-Mannschaft der
Universität Waseda“). In: **Tōkyō nichinichi shinbun**, 9. Oktober 1932. (Essay. Nicht in
HKZ) (+)
- Kokoku* 故国 („Heimat“). In: **Kaizō**, November 1932. (Erzählung. Nicht in *HKZ*). (+)
- Gaka to geigi* 画家と芸妓 („Der Maler und die Geisha“). In: **Bungei shunjū**, Dezember
1932. (Erzählung. Nicht in *HKZ*). (+)

Bungei jihyō 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“). In: **Kaizō**, Dezember 1932. (*HKZ*, Bd. 9). (+)

Waseda sutando manējā kuso dokyō o tsukure 早稲田スタンド・マネージャー クソ度胸を作れ („Manager des Waseda-Teams: Entwickle einen Löwenmut!“). In: **Chūō kōron**, Dezember 1932. (Essay. Nicht in *HKZ*). (+)

1933 (Shōwa 8)

Sakka seikatsu no kukyō o kataru. Chichi no dai kara 作家生活の苦境を語る一父の代から („Über die Mühsal des Schriftstellerlebens, angefangen bei der Generation meines Vaters“). In: **Asahi shinbun**, 26. - 27. Januar 1933. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

Haikei ni tsumi naki ka 背景に罪なきか („Liegt bei den Hintergrundfaktoren keine Schuld?“). In: **Fujin kōron**, Januar 1933. (Kritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)

Onna to goshippu 女とゴシップ („Die Frauen und der Klatsch“). In: **Reijokai**, Januar 1933. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

Kiku beki koto iu beki koto: Chūkan interi sō no ajiwau kuhai. Shikashi subete wa bōkyaku no moya no naka ni 訊くべきこと言ふべき事—中間インテリ層の味ふ苦盃 („Dinge, nach denen gefragt werden muß - Dinge, die gesagt werden müssen: Die schlechten Erfahrungen der kleinen Intellektuellen: Aber alles verschwindet im Nebel des Vergessens“). In: **Yomiuri shinbun**, 25. - 26. Februar 1933. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

***Jokyū** 女給 („Die Kellnerin“). Tōkyō: Kaizōsha, Februar 1933. (= Kaizō bunko). Enthält: *Sayoko no maki, Kimiyo no maki*. (Roman. *HKZ*, Bd. 5) (-)

Kako 過去 („Vergangenheit“). In: **Kaizō**, März 1933. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 2) (+)

Bungei jihyō 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“). In: **Yomiuri shinbun**, 25. - 30. März 1933. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Gūkan ichi ni (ichi): Sekai no meishi – taisan de hotto suru 偶感一二 (1) 世界の名士—退散でほっとする („Einige zufällige Eindrücke (1): Berühmte Persönlichkeiten der Welt – Erleichterung darüber, davongekommen zu sein [über den Japan-Besuch von George Bernard Shaw]“). In: **Hōchi shinbun**, 14. März 1933. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

- Gūkan ichi ni (ni): Nihon no kansatsu – kichiteki na atama no nibusa* 偶感一二 (2) 日本
の観察—機知的な頭の鈍さ („Einige zufällige Eindrücke (2): Die Beobachtung Japans –
Die Stumpfheit eines cleveren Köpfchens“). In: *Hōchi shinbun*, 15. März 1933. (Essay.
Nicht in *HKZ*) (+)
- Gūkan ichi ni (san): Kūsō no ejiki – jisatsu suru musume ni tsuite* 偶感一二 (3) 空想の
餌食—自殺する娘に就て („Einige zufällige Eindrücke (3): Ein Opfer der Einbildung –
Über junge Mädchen, die sich das Leben nehmen“). In: *Hōchi shinbun*, 16. März 1933.
(Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Gūkan ichi ni (yon): Ogosoka na sekai – Nabei-shi no e o mite* 偶感一二 (4) 厳かな世界
—鍋井氏の絵を見て („Einige zufällige Eindrücke (4) Eine strenge Welt – Zu den Bil-
dern von Herrn Nabei“). In: *Hōchi shinbun*, 17. März 1933. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Gūkan ni san* 偶感二三 („Zwei, drei zufällige Eindrücke“). In: *Bungei shuto*, April 1933.
(Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kofū na koi monogatari* 古風な恋物語 („Eine Liebesgeschichte alten Stils“). In: *Keizai ōrai*,
April 1933. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- „*Shin Ajia kōshinkyoku*“ o yomu 『新亜細亞行進曲』を読む („Wie der *Marsch des Neuen*
Asien zu verstehen ist“). In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 21. April 1933. (Kritischer Auf-
satz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Bungaku no michi ni tsuite* 文学の道について („Über den Weg der Literatur“). In: *Keizai*
ōrai, Mai 1933. (Literaturkritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kunren saretaru ninjō* 訓練されたる人情 („Die dressierten Gefühle“). In: *Bungei shunjū*,
Juni 1933. (Erzählung. *HKZ*. Bd. 2) (+)
- Shoka zappitsu* 初夏雑筆 („Frühsommerliche Miszellen“). In: *Jiji shinpō*, 19. - 23. Juni 1933.
(Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Bungei zuihitsu. Kiseki-ha no „dōjō“ shugi ni tsuite* 文芸随筆—奇跡派の「道場」主義に就い
て („Literarischer Essay. Über die ‚Cliqueswirtschaft‘ der Kiseki-Gruppe“). In: *Keizai*
ōrai, Juni 1933. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

- Sakka no ichinichi – boku to nikki* 作家の一日一僕と日記 („Ein Tag im Leben eines Schriftstellers: Mein Tagebuch und ich“). In: **Bungei shuto**, Juni 1933. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- Ushirosugata* うしろすがた („Der Anblick von hinten“). In: **Keizai ōrai**, Sonderheft Juli 1933. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Shitai no himitsu* 死体の秘密 („Das Geheimnis der Leiche“). In: **Hinode**, Juli 1933. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Anton Chēhofu no hito oyobi geijutsu* アントン・チエーホフの人及芸術 („Anton Cechov und seine Kunst“). In: **Fujin kōron**, Juli 1933. (Literaturkritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Futabatei no riarizumu* 二葉亭のリアリズム („Der Realismus Futabatei Shimeis“). In: **Bunka shūdan**, Juli 1933. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 8, S. 259-261) (+)
- Fūu tsuyokaru beshi* 風雨強かるべし („Es wird ein starkes Unwetter geben“). In: **Hōchi shinbun**, 12. August 1933 - 17. März 1934. (Roman. *HKZ*. Bd. 5) (+)
- „*Fūu tsuyokaru beshi*“ *sakusha no kotoba* 『風雨強かるべし』作者の言葉 („Bemerkungen des Verfassers zu dem Werk *Fūu tsuyokaru beshi* („Es wird ein starkes Unwetter geben“). In: **Hōchi shinbun**, 8. August 1933. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- Inu hoeru* 犬吠える („Der Hund bellt“). In: **Chūō kōron**, September 1933. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Bungei zuihitsu* 文芸随筆 („Literarische Essays“). In: **Kaizō**, September 1933. (Literaturkritischer Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Sakka, seikatsu, shakai* 作家・生活・社会 — 文芸時評 („Der Schriftsteller. Das Leben. Die Gesellschaft – Aktuelle Literaturkritik“). In: **Bungei shunjū**, Oktober 1933. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Onna nara dewa* 女ならでは („Eben weil ich eine Frau bin“). In: **Fuji**, November 1933. (Erzählung. Mit Illustrationen von Tomita Chiaki 富田千秋. Nicht in *HKZ*) (+)
- Mudōtoku no geijutsukyō* 無道德の芸術境 — 文芸時評 („Ein Ort der Kunst ohne Moral – Aktuelle Literaturkritik“). In: **Bungei shunjū**, November 1933. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Bungei zakki 文芸雑記 („Miscellen über Literatur“). In: *Bungakukai*, November 1933. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

Omoide no ki おもひでの記 („Erinnerungen“). In: *Bungei shuto*, November 1933 - März 1934. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)

Jun bungaku no tame ni 純文学の為に — 文芸時評 („Für die Hohe Literatur“ – Aktuelle Literaturkritik). In: *Bungei shunjū*, Dezember 1933. (Literaturkritischer Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Higashi no haru, nishi no haru 東の春、西の春 („Der östliche Frühling, der westliche Frühling“). Erstveröffentlichung unklar. Das Werk ist enthalten in dem Band *Ai to shi to* („Liebe und Tod“), 1933. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (-)

1934 (Shōwa 9)

Aru Enzeru no shi 或エンゼルの死 („Der Tod eines Engels“). In: *Chūō kōron*, Januar 1934. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 2) (+)

Uso o tsukanaide ii bungaku 嘘をつかないでいい文学 („Eine Literatur, die gut ist, weil sie nicht lügt“). In: *Shinchō*, Januar 1934. Literaturkritischer Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

Naoki ni kotaeru 直木にか答へる („Eine Antwort an Naoki“). In: *Bungei*, Februar 1934. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

**Kako* 過去 („Vergangenheit“). Tōkyō: Okakura shobō, Februar 1934. Enthält: *Kako, Kunren saretaru ninjō*. Buchschmuck: Okakura Yū 岡倉祐. (Limitierte Auflage: 650 Ex.) (-)

Ryūkō o zesshita kōsei – Chēhofu zenshū 流行を絶した恒星一チエーフ全集 („Ein Fixstern, der jeder Mode spottet“). In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 5. März 1934. (Literaturkritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)

„*Kareki no aru fūkei*“ ni tsuite 「枯木のある風景」に就て („Über das Werk *Kareki no aru fūkei* („Landschaft mit kahlen Bäumen“)“). In: *Yomiuri shinbun*, 3. April 1934. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Bushō sakka no sōsakudan 無精作家の創作談 („Äußerungen eines faulen Schriftstellers über sein Werk“). In: *Bungei hyōron*, April 1934. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (-)

- Shunshō zappitsu*: „*Bungei konwakai*“ no imi. *Akippoi dokusha* 春宵雑筆—「文芸懇話会」の意味。飽きっぽい読者 („Miscellen eines Frühlingsabends: Die Bedeutung der „Bungei konwakai“ (Gesprächskreis Literatur’). Leser, von denen es den Anschein hat, daß sie des Lesens überdrüssig werden“). In: *Yomiuri shinbun*, 20.-21. April 1934. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Sanbanchō jidai no kare* 三番町時代の彼 („Als er in der Hausnummer drei wohnte“). In: *Kaizō*, April 1934. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Seishun kōro* 青春行路 („Weg der Jugend“). Organ der Erstveröffentlichung unklar. Das Werk erschien in Fortsetzungen in der Zeit von Mai bis Dezember 1934. Es ist enthalten in dem Band *Seishun kōro* („Weg der Jugend“). (Nicht in *HKZ*) (-)
- **Shōsetsu sakuhō kōgi* 小説作法講義 („Vorlesung darüber, wie man Erzählungen schreibt“). Tōkyō: Manshōdō, April 1934. Enthält: Jo 序, *Shōsetsu sakuhō kōgi* 小説作法講義. (Nicht in *HKZ*) (-)
- Bungei jihyō*: 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“). In: *Kaizō*, Mai 1934. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Kamura Isota zenshū o te ni shite* 嘉村礒多全集を手にして („Gedanken bei der Betrachtung der Gesammelten Werke Kamura Isotas“). In: *Yomiuri shinbun*, 29. Mai 1934. (Literaturkritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Chēhofu shikan* チェーホフ私観 („Eine persönliche Ansicht über Cechov“). In: *Bungei*, Juni 1934. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Futari no sakusha to sono zenshū* 二人の作者とその全集 („Zwei Autoren und ihre Gesammelten Werke“). In: *Bungakukai*, Juni 1934. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- **Shōwa shonen no interi sakka* 昭和初年のインテリ作家 („Intellektuelle Autoren der frühen Shōwa-Zeit“). Tōkyō: Kaizōsha, Juni 1934. (= *Bungei fukkō sōsho* 文芸復興叢書). Enthält: *Kako*, *Kuchibue to inu*, *Kunren saretaru ninjō*, *Ochiba*, *Nani ga kanojo o okoraseta ka*, *Ushirosugata*, *Shōwa shonen no interi sakka*, *Fu: Bunshi no seikatsu o azawarau* 附・文士の生活を嗤ふ. (-)
- Bungei jihyō* 文芸時評 („Aktuelle Literaturkritik“). In: *Asahi shinbun*, 28. Juni - 2. Juli 1934. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

- **Fūu tsuyokaru beshi* 風雨強かるべし („Es wird ein starkes Unwetter geben“). Tōkyō: Kaizōsha, Juli 1934. (-)
- Yonjūyon no aki* 四十四の秋 („Der Herbst, in dem ich vierundvierzig wurde“). In: *Kaizō*, Oktober 1934. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Shūsō zappitsu: Kyomu kara no sōzō. Kobayashi Hideo-kun ni* 秋窓雑筆 虚無からの創造—小林秀雄君に („Verschiedene Gedanken beim Betrachten des Herbstes aus dem Zimmerfenster: Schaffen aus dem Nichts. An Kobayashi Hideo“). In: *Yomiuri shinbun*, 16. - 19. Oktober 1934. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Hito to shite no Tanizaki Seiji-shi* 人としての谷崎精二氏 („Tanizaki Seiji als Mensch“). In: *Bungei shuto*, Oktober 1934. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- Kibō nashi* 希望なし („Wunschlos“). In: *Bungei tsūshin*, November 1934. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Jinbutsu no suterotaipuka ni tsuite* 人物のステロタイプ化について („Über die stereotype Darstellung von Figuren“). In: *Bungei*, Dezember 1934. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

1935 (Shōwa 10)

- Meian* 明暗 („Licht und Dunkel“). In: *Bungei shunjū*, Januar 1935. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Bungei zakkan: Chōhen shōsetsu no mondai. „Taikutsu na hanashi“ to „Shi ni shitashimu“* 文芸雑感 長編諸説の問題—「退屈な話」と「死に親しむ」 („Literarische Miszellen: Probleme der Erzählung. *Shi ni shitashimu* („Mit dem Tod vertraut werden“) und *Shi ni shitashimu* („Eine langweilige Geschichte“). In: *Kaizō*, Januar 1935. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Ichi jiki* 一時期 („Eine Zeit“). In: *Chūō kōron*, Februar 1935. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 2) (+)
- Urikotoba, kaikotoba* 売言葉・買言葉 („Ein Wort gibt das andere“). In: *Yomiuri shinbun*, 1. - 13. Februar 1935. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Junbi jidai no Uno* 準備時代の宇野 („Uno in der Vorbereitungszeit“). In: *Bungei shuto*, Februar 1935. (Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (-)

- Shunshō zappitsu: Kume Masao ni kotau* 春宵雑筆 久米正雄に答ふ („Miscellen eines Frühlingsabends: Eine Antwort an Kume Masao“). In: *Yomiuri shinbun*, 30. März - 2. April 1935. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Manekin hanayome* マネキン花嫁 („Die Mannequin-Braut“). In: *Fuji*, April 1935. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Tsubouchi sensei no omoide* 坪内先生の思ひ出 („Erinnerungen an meinen Lehrer Tsubouchi“). In: *Serupan*, April 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Aozora* 青空 („Blauer Himmel“). In: *Kaizō*, Mai 1935. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Yonda mono kara* 読んだものから („Ausgehend von meiner Lektüre“). In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 28. Mai - 2. Juni 1935. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Akarusa to kurasa* 明るさと暗さ („Helligkeit und Dunkelheit“). In: *Shinchō*, Juni 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Shoka zuihitsu (1). Kaiin nomi no tenrankai o* 初夏随筆 (1) 会員のみので展覧会を („Frühsommeressays (1): Eine Ausstellung nur für Mitglieder“). In: *Yomiuri shinbun*, 16. Juni 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Shoka zuihitsu (2). Teiten shigen* 初夏随筆 (2) 帝展私言 („Frühsommeressays (2): Eine private Meinung zur Ausstellung der Akademie der Künste“). In: *Yomiuri shinbun*, 18. Juni 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Shoka zuihitsu (3). Hibutsu hakkutsu* 初夏随筆 秘仏発掘 („Frühsommeressays (3): Die Entdeckung einer versteckten buddhistischen Gottheit“). In: *Yomiuri shinbun*, 19. Juni 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- **Seishun kōro* 青春行路 („Weg der Jugend“). Tōkyō: Mikasa shobō, Juni 1935. Mit Illustrationen von Tōgō Seiji 東郷青児. (-)
- Shōka zappitsu (1): Zuihitsu waga hyōhaku – Mikami Otokichi o nagameru* 銷夏雑筆 (1) 随筆わが漂泊—三上於菟吉 („Miscellen aus dem Sommerurlaub (1): Der Essay – mein Streifzug. Eine Betrachtung Mikami Otokichis“). In: *Hōchi shinbun*, 16. Juli 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Shōka zappitsu (2): Bungaku e no junjō – hakugaku tashiki no Mikami Otokichi* 銷夏雑筆 (2) 文学への純情—博学多識の三上於菟吉 („Miscellen aus dem Sommerurlaub (2): Reinen

- Herzens der Literatur zugetan: „Der vielseitig gebildete Mikami Otokichi“. In: *Hōchi shinbun*, 17. Juli 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Shōka zappitsu (3): Shi kara shōsetsu e – Muroo Saisei-kun no genkai* 銷夏雜筆 (3) 詩から小説へ一室生犀星君の限界 („Miscellen aus dem Sommerurlaub (3): Vom Gedicht zur Erzählung – Die Grenzen Muroo Saiseis“). In: *Hōchi shinbun*, 18. Juli 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 9¹⁶¹²) (+)
- Shōka zappitsu (4): Inochigake no bungaku – Muroo Saisei no „fukushū“ no kimochi* 銷夏雜筆 (4) 命がけの文学一室生犀星の「復讐」の気持 („Miscellen aus dem Sommerurlaub (4): Eine Literatur, die unter Einsatz des Lebens geschrieben wird – Die Rachegefühle Muroo Saiseis“). In: *Hōchi shinbun*, 19. Juli 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Shōka zappitsu (5): Dōki no fuantei – zanteiteki kiso ni tatsu kari kenchiku* 銷夏雜筆 (4) 動機の不安定—暫定的基礎に立つ假建築 („Miscellen aus dem Sommerurlaub (4): Unsichere Motivation – Eine provisorische Architektur auf einer provisorischen Grundlage“). In: *Hōchi shinbun*, 20. Juli 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Shōka zappitsu (6): Me no nai bungaku – Muroo Saisei-kun ni taisuru kibō* 銷夏雜筆 (6) 眼のない文学—一室生犀星君に対する希望 („Miscellen aus dem Sommerurlaub (6): Eine Literatur ohne Augen – Mein Wunsch an Muroo Saisei“). In: *Hōchi shinbun*, 20. Juli 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Bungei konwakai ni tsuite* 文芸懇話会について („Über den Gesprächskreis Literatur) In: *Kaizō*, September 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Rajio zakkan* ラヂオ雑感 („Miscellen über das Radio“). In: *Chūō kōron*, September 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Na o katarareru* 名を騙られる („Wenn ein anderer deinen Namen mißbraucht“). In: *Bungei*, September 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- Satō-kun ni kotau* 佐藤君に答ふ („Eine Antwort an Satō“). In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 10. - 12. September 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

¹⁶¹² Die Essays *Shōka zappitsu (3)* bis *Shōka zappitsu (6)* wurden unter dem Titel *Saisei no zanteiteki riarizumu* 犀星の暫定的リアリズム zusammengefaßt und in leicht überarbeiteter Form in Band 9 der *HKZ* aufgenommen (S. 260-264).

- Nika o miru* 二科を見る („Eindrücke von der Ausstellung der *Nikakai*“) . In: ***Tōkyō nichinichi shinbun***, 14. - 18. September 1935. (Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Semai Nihon bundan* 狭い日本文壇 („Das enge literarische Establishment Japans“). In: ***Bungei tsūshin***, September 1935. (Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- ****Kanojotachi to ottotachi*** 彼女達と夫達 („Die Frauen und ihre Männer“). Tōkyō: Reimeisha, September 1935. Enthält folgende Erzählungen: *Ichi jiki*, *Mōken*, *Owareshi indojin*, *Benibara*, *Himitsu no shinrai*, *Kanojotachi to ottotachi*, *Eiga no kōseki*, *Kunren saretaru ninjō*. (-)
- Fūzoku sobyō* 風俗素描 („Die Genrezeichnung“). In: ***Chūō kōron***, Oktober 1935. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Ai no kudamono* 愛のくだもの („Frucht der Liebe“). In: *Fuji*, Oktober 1935. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- ****Ichi jiki*** („Eine Zeit“). Tōkyō: Reimeisha, Oktober 1935. Enthält folgende Titel: *Ichi jiki*, *Mōken*, *Owareshi indojin*, *Benibara*, *Himitsu no shinrai*, *Kanojotachi to ottotachi*, *Eiga no kōseki*, *Kunren saretaru ninjō*, *Kako*, *Yohaku ni (atogaki)*. (-)
- Kajika* 河鹿 („Der Singfrosch“) . Erstveröffentlichung unklar. Enthalten in dem Band ***Ai to shi to*** 愛と死と („Liebe und Tod“), Tōkyō: Makino shoten, November 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (-)
- Kusahibari* 草雲雀 („Die Grille“). Erstveröffentlichung unklar. Enthalten in dem Band ***Ai to shi to*** 愛と死と („Liebe und Tod“), Tōkyō: Makino shoten, November 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (-)
- Waseda-ha nimame no ben* 早稲田派煮豆の弁 („Eine Verteidigung des ‚Geruchs von gekochten Bohnen‘, welcher der Waseda-Schule anhaftet“) Organ der Erstveröffentlichung unbekannt. Enthalten in dem Band ***Ai to shi to*** 愛と死と („Liebe und Tod“), Tōkyō: Makino shoten, November 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Gadan tsurezure* 画壇つれづれ („Müßiges aus Kunstkreisen“). In: ***Yomiuri shinbun***, 27. - 28. Dezember 1935. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Hiroimi no bungaku* 拾身の文学 („Eine Literatur, die einen Ausweg weiß“). In: ***Yomiuri shinbun***, 29. Dezember 1935. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)

1936 (Shōwa 11)

- „*Shōsetsu wa bungaku dewa nai*“ ni tsuite 「小説は文学ではない」について („Über die Ansicht, daß der Roman keine Literatur sei“). In: *Bungei konwakai*, Januar 1936. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Sakusha no kotoba - Aomugi* 作者の言葉—青麦 („Worte des Verfassers: Zum Roman *Grüner Weizen*“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 10. Februar 1936. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Sakusha no kotoba* 作者の言葉 („Worte des Verfassers“ [zu *Aomugi*]). In: *Manshū nichinichi shinbun*, 10. Februar 1936. (Essay. *HKZ*, Bd. 6, in: „Atogaki“, S. 473) (-)
- Aomugi* 青麦 („Grüner Weizen“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 15. Februar - 21. September 1936. (Roman. *HKZ*, Bd. 6) (+). Erschien parallel dazu, um einen Tag versetzt, in: *Manshū nichinichi shinbun*, 16. Februar - 22. September 1936). (-)
- Shinzō no kōzai* 心臓の功罪 („Verdienste und Verschuldungen des Herzens“). In: *Bungei konwakai*, März 1936. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (-)
- Yaochōteki na warai* 八百長的な笑ひ („Ein abgekartetes Lachen“). In: *Chūō kōron*, März 1936. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Momoiro shōjo kishitsu* 桃色少女気質 („Das Temperament eines jungen Mädchens“). In: *Fujin kōron*, März 1936. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Minshū wa shinshō o shiritai* 民衆は真相を知りたい („Das Volk will die Wahrheit wissen“). In: *Kaizō*, April 1936. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Kajii Motojirō-kun no tegami* 梶井基次郎君の手紙 („Der Brief von Kajii Motojirō“). In: *Sakuhin*, Mai 1936. (Essay. *HKZ*, Bd. 13; aufgenommen unter dem Titel *Kajii Motojirō no tegami*) (+)
- Ofumi no kokoromochi* お富美の心持 („Die Gefühle Ofumis“). In: *Yūben*, Juni 1936. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Zakkan* 雑感 („Verschiedenerlei Gedanken“). In: *Bungei konwakai*, Juli 1936. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- Kigeki* 喜劇 („Komödie“). In: *Chūō kōron*, August 1936. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Gōman na hagakure bushi* 傲慢な葉隠れ武士 („Der arrogante *Hagakure*-Krieger“). In: *Yūben*, September 1936. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

- Kenkō no koto* 健康のこと („Von der Gesundheit“). In: *Shinchō*, September 1936. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- Shūsō mango: Gadan to bundan. Minshū wa naze Torusutoi to beibetsu shita ka* 秋窓漫語 画壇と文壇 民衆は何故トルストイと袂別したか („Müßige Worte beim Betrachten des Herbstes aus dem Zimmerfenster: Die Kunstszene und das literarische Establishment. Warum das Volk von Tolstoj Abschied genommen hat“). In: *Yomiuri shinbun*, 9. - 13. Oktober 1936. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Sanbun seishin ni tsuite* 散文精神について („Über den Geist der Prosa“). Vortrag im *Tsukiji shōgekijō*-Theater am 18. Oktober 1936, veranstaltet von der Zeitschrift *Jinmin bunko*. Die Notizen zum Vortrag sind erstmals in dem Band *Sanbun seishin ni tsuite* 散文精神について („Über den Geist der Prosa“), Tōkyō: Shinseisha, Juni 1947 abgedruckt worden. (*HKZ*, Bd. 9) (-)
- Sanbun seishin ni tsuite* 散文精神について („Über den Geist der Prosa“). In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 27. - 29. Oktober 1936. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Ika ni enryo suru ka* 如何に遠慮するか („Wie man sich zurückhält“). In: *Jiji shinpō*, 30. Oktober - 4. November 1936. (Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- **Fūu tsuyokaru beshi* 風雨強かるべし („Es wird ein starkes Unwetter geben“). Tōkyō: Mikasa shobō, November 1936. (= *Gendai chōhen shōsetsu zenshū* 現代長編小説全集; 6). Enthält: *Fūu tsuyokaru beshi*, *Batsu* 跋. (-)
- Saikin bundan no chūshin mondai* 最近文壇の中心問題 („Die zentralen Fragen der jüngeren Zeit in der literarischen Welt“). In: *Shinchō*, November 1936. (*Zadankai* mit Hirotsu Kazuo, Tokuda Shūsei, Ozaki Shirō, Aono Suekichi, Takeda Rintarō, Abe Tomoji, Nii Itaru, Nakano Shigeharu und Nakamura Murao. Die *zadankai* fehlt in der Werkliste der *HKZ* und ist auch als Text nicht in die *HKZ* aufgenommen worden.) (+)
- Sanbun seishin o kiku* 散文精神を訊く („Fragen nach dem Geist der Prosa“). In: *Jinmin bunko*, November 1936. (*Zadankai* mit im Tokuda Shūsei, Satō Toshiko, Shibukawa Gyō, Takami Jun, Enchi Fumiko und Takeda Rintarō. Die *zadankai* fehlt in der Werkliste der *HKZ* und ist auch als Text nicht in die *HKZ* aufgenommen worden.) (+)

1937 (Shōwa 12)

- Shinri no asa* 心理の朝 („Der Morgen der Wahrheit“). In: *Nihon hyōron*, Januar bis Dezember 1937. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 6) (+)
- Shinzō no mondai* 心臓の問題 („Probleme mit dem Herzen“). In: *Bungei shunjū*, Januar 1937. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 2) (+)
- Chiisana kariudo* 小さな獵人 („Der kleine Jäger“). In: *Yūben*, Januar 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (-)
- Ichi jiki* 一時期 („Eine Zeit“). In: *Jinmin bunko*, Januar 1937. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 2) (-)
- Shūsei shi no ayunda michi* 秋声氏の歩んだ道 („Der Weg, den Herr Shūsei gegangen ist“). In: *Kaizō*, Januar 1937. (Literaturkritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Ishi mote utsubeki ya. Shiga Akiko hihan* 石もてうつべきや一志賀暁子批判 („Soll man den ersten Stein werfen? Kritik an Shiga Akiko“). In: *Fujin kōron*, Januar 1937. (Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Zuisō nihen - Shimazaki Tōson-shi ni tsuite. Machi de mita e* 随想二篇 島崎藤村氏について。町で見た絵 („Zwei Miszellen: Über Herrn Shimazaki Tōson. Bilder, die ich in der Stadt sah“). In: *Shinchō*, Januar 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Bungei zakkan* 文芸雑感 („Verschiedenerlei Gedanken zur Literatur“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 1. - 5. Januar 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kan'ya ni omou* 寒夜に想ふ („Gedanken an einem kalten Winterabend“). In: *Hōchi shinbun*, 10. - 12. Januar 1937. (Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Saikin no kansō* 最近の感想 („Eindrücke der letzten Zeit“). In: *Miyako shinbun*, 9. - 12. Januar 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kono koro no yononaka* 此頃の世の中 („Die Gesellschaft der letzten Zeit“). In: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 9. - 11. Februar 1937. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Bungei zakkan* 文芸雑感 („Verschiedenerlei Gedanken zur Literatur“). In: *Yomiuri shinbun*, 17. - 19. Januar 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Moderu kuyō - Aomugi* モデル供養—青麦 („Eine musterhafte Totenmesse: Grüner Weizen“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 24. - 25. Februar 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

- E to bungaku* 絵と文学 („Literatur und Malerei“). In: **Bungei konwakai**, März 1937. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (-)
- Zakkan* 雑感 („Verschiedene Eindrücke“). In: **Jinmin bunko**, März 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Yūjō* 友情 („Freundschaft“). In: **Kaizō**, April 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Tsuyosa to yowasa* 強さと弱さ („Stärke und Schwäche“). In: **Shinchō**, April 1937. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9, unter dem Titel „Yowasa“ to „tsuyosa“) (+)
- Zoku omoide* 続思ひ出 („Erinnerungen. Fortsetzung“). In: **Bungei shuto**, April - Mai 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- Junjō* 純情 („Argloses Herz“). In: **Fujin kurabu**, Mai 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- „Seiji“ to „minshū“. *Kyōiku hōshin to bungaku* 「政治」と「民衆」。教育方針と文学 („Politik“ und ‚Volk‘. Die Richtlinien der Erziehung und die Literatur“). In: **Asahi shinbun**, 9. - 12. Juni 1937. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Shakai jihyō* 社会時評 („Aktuelle Gesellschaftskritik“). In: **Bungei shunjū**, Juni 1937. (Zeitkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (-)
- Shoka zuihitsu* 初夏随筆 („Frühsommeressays“). In: **Miyako shinbun**, 11. - 14. Juni 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Hitorigoto* ひとりごと („Selbstgespräch“). In: **Tōkyō nichinichi shinbun**, 30. Juni - 3. Juli 1937. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Umehara Ryūsaburō ni tsuite* 梅原龍三郎について („Über Umehara Ryūsaburō“). Erstveröffentlichung unklar. Enthalten in dem Band **Geijutsu no aji** 芸術の味 („Der Geschmack der Kunst“. Tōkyō: Zenkoku shobō, Dezember 1942). (*HKZ*, Bd. 13) (+)
- Bunshi no seikatsu to shakai* 文士の生活と社会 („Das Leben des Schriftstellers und die Gesellschaft“). In: **Chūgai shōgyō shinpō**, 16. - 21. Juli 1937. (Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Omoide no machi* 思ひ出の町 („Städte, an die ich mich erinnere“). in: **Fujin kōron**, Juli 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Natsuzora harete* 夏空晴れて („Der Sommerhimmel ist aufgeklart“). In: **Fujin kurabu**, August 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)

- Harumi to sono otōto* 晴美とその弟 („Harumi und ihr jüngerer Bruder“). In: *Kōdan kurabu*, September 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Bungaku no issen o. Ikani jikyoku ni taisho suru ka* 文学の一線を。如何に時局に対処するか („Eine Linie der Literatur. Wie man mit den politischen Verhältnissen umgeht“). In: *Yomiuri shinbun*, 22. - 23. September 1937. (Zeitkritischer Aufsatz. *HKZ*. Bd. 9) (+)
- Tokuda Eiko gokuchū shuki* 徳田栄子獄中手記 („Die Aufzeichnungen Tokuda Eikos aus dem Gefängnis“). In: *Fujin kōron*, September 1937. (Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kōrizume no hanayome* 氷詰めの花嫁 („Die Braut im Eis“). In: *Chūō kōron*, Oktober 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Futō no shirabara* 埠頭の白薔薇 („Die weiße Rose am Pier“). In: *Fujin kurabu*, Oktober 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Nigai kigeki* 苦い喜劇 („Eine bittere Komödie“). In: *Jinmin bunko*, Oktober 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Ai no rōtari* 愛の回転路 („Die gewundenen Wege der Liebe“). In: *Fuji*, Sonderheft, Oktober 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Aomatsumushi* あを・まつむし („Grüne Grille“). In: *Shinchō*, Oktober 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Dōkyō no senpai* 同郷の先輩 („Der ältere Mitschüler aus meiner Heimatstadt“). In: *Bungei shunjū*, November 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Onna no namida, otoko no namida* 女の涙、男の涙 („Frauentränen, Männertränen“). In: *Fujin kōron*, November 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- „*Kiseki*“ no dōjintachi 「奇跡」の同人たち („Das Herausgeberkollegium der Zeitschrift *Kiseki*“). In: *Waseda bungaku*, November 1937. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Utsukushiki ane* 美しき姉 („Die schöne große Schwester“). In: *Fujin kurabu*, Dezember 1937. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (-)

1938 (Shōwa 13)

- Ai no chikurokusen* 愛の逐鹿戦 („Liebes-Wettbewerb“). In: *Yūben*, Januar 1938. Mit Illustrationen von Itō Akira 伊藤颯. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Mazu ikiru koto* 先づ生きる事 („In erster Linie geht es darum zu leben“). In: *Miyako shinbun*, 8. - 10. Januar 1938. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Shunkan zappitsu* 春寒雑筆 („Miscellen in der Frühlingskälte“). in: *Tōkyō nichinichi shinbun*, 16. - 20. Januar 1938. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Junjō rengoku* 純情煉獄 („Fegefeuer der Arglosigkeit“). In: *Kōdan kurabu*, Februar 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (-)
- Zen to ko* 全と個 („Das Ganze und das Individuum“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 18. - 20. Februar 1938. (Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Otto no okurimono* 良人の贈物 („Das Geschenk des Gatten“). In: *Fuji*, März 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- „*Aragane*“ *batsu* 『あらがね』跋 („Nachwort zu *Aragane* („Das Erz’)“). In: *Aragane*, März 1938. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Dokuso to teikōso* 毒素と抵抗素 („Gift und Gegengift“). In: *Yomiuri shinbun*, 16. - 20. April 1938. (Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Kangai muryō no nijūnen* 感慨無料の二十年 („Zwanzig Jahre tiefer Rührung“). In: *Kaizō*, April 1938. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Haha wa mamoru* 母は護る („Die Mutter beschützt“). In: *Fuji*, Juni 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Hanatsubaki* 花椿 („Blühende Kamelien“). In: *Kōdan kurabu*, Juni 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Ai no gazō* 愛の画像 („Bildnis der Liebe“). In: *Fujin kurabu*, Juni 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Haha to haha* 母と母 („Die eine Mutter und die andere“). In: *Fujin kurabu*, Sonderheft Juni 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Waga „kettō shindansho“*. „*Asagao nikki*“ *no sakusha* わが「血統診断書」。 「朝顔日記」の作者 („'Attest' über meine Abstammung. Der Verfasser des *Asagao nikki* („Morgen-

- winden-Tagebuch')“). In: *Miyako shinbun*, 9. - 10. Juni 1938. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- „*Ryūgenji*“ *jo* 『龍源寺』序 („Vorwort zu *Ryūgenji* („Der Tempel Ryūgenji’))“). In: *Ryūgenji*, Juni 1938. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- **Haha wa mamoru* 母は護る („Die Mutter beschützt“). Tōkyō: Mikasa shobō, Juni 1938. Enthält: *Haha wa mamoru*, *Junjō*, *Ai no rōtarī*, *Onna nara de wa*, *Futō no shirabara*, *Otto no okurimono*, *Hanatsubaki*, *Ren'ai chōki kōsen*, *Batsu*. Buchschmuck von Fujioka Kōichi 藤岡光一. (-)
- Ren'ai ijō no mono* 恋愛以上のもの („Etwas, das mehr ist als Liebe“). In: *Fujin kurabu*, August 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Natsu no Towadako* 夏の十和田湖 („Der See Towadako im Sommer“). In: *Fujin kōron*, August 1938. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kiseki jidai - warera no hōga jidai* 奇跡時代—吾らの萌芽時代 („Die Zeit der Zeitschrift *Kiseki* („Wunder’): Der Keim unseres literarischen Schaffens“). In: *Kaizō*, September 1938. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Utsukushiki kanchō* 美しき間諜 („Die schöne Agentin“). In: *Fuji*, Sonderheft Oktober 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kūki ningyō* 空気人形 („Die aufblasbare Puppe“). In: *Yūben*, Oktober 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Ai no nigao-e* 愛の似顔絵 („Porträt der Liebe“). In: *Kōdan kurabu*, Oktober 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Koi no jūjika* 恋の十字火 („Kreuzfeuer der sinnlichen Liebe“). In: *Fuji*, November 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Otto no himitsu* 良人の秘密 („Das Geheimnis des Gatten“). In: *Fujin kurabu*, November 1938. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- „*Mugi to heitai*“ *to* „*Kōjin*“ 『麦と兵隊』と『黄塵』 („*Mugi to heitai* („Weizen und Soldaten’) und *Kōjin* („Staub’))“). In: *Kaizō*, November 1938. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Tokunaga Sunao no shōsetsu 徳永直の小説 („Die Erzählungen Tokunaga Sunaos“). In: **Ha-taraku ikka**, November 1938. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (-)

**Shibō no katamari* 脂肪の塊 („Der Fettkloß“). Tōkyō: Shinchōsha, Dezember 1938. (= *Shinchō bunko* 新潮文庫). Enthält: *Shibō no katamari*, *Shojosaku o kaku made* 処女作を書くまで. (Übersetzung von Werken Maupassants; nicht in *HKZ*) (-)

1939 (Shōwa 14)

Josei no chikara 女性の力 („Was eine Frau vermag“). In: **Kōdan kurabu**, Sonderheft zum Neuen Jahr, Januar 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)

Dokusho zuiron 読書随論 („Eindrücke von der Lektüre“). In: **Chūgai shōgyō shinpō**, 21. - 24. Januar 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

Chichi to musume 父と娘 („Vater und Tochter“). In: *Gendai*, Februar 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (-)

Jidai to geijutsu 時代と芸術 („Epoche und Kunst“). In: **Tōkyō nichinichi shinbun**, 23. - 26. Februar 1939. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

Hihyōka no nō no hida 批評家の脳の襞 („Die Hirnfalten des Kritikers“). In: **Yomiuri shinbun**, 24. - 26. Februar 1939. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Haha wa shiritamau 母は知り給ふ („Die Mutter weiß“). In: **Fujin kurabu**, März 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)

Himataru nazo 秘メタル謎 („Das verborgene Rätsel“). In: **Fujin kurabu**, Sonderheft März 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)

Sarinishi hito 去利にし人 („Der Verschwundene“). In: **Fuji**, März 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)

Kōga no mizu o nomu 黄河の水を飲む („Das Wasser des Gelben Flusses trinken“). In: **Yūben**, März 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)

Iseisha no bungaku riyō sono ta 為政者の文学利用その他 („Die Ausnutzung der Literatur durch die Politiker und anderes“). In: **Kaizō**, März 1939. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

Nazo no kippu 謎の切符 („Die rätselhafte Fahrkarte“). In: **Gendai**, April 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (-)

- Chikagoro no kansō* 近頃の感想 („Eindrücke der letzten Zeit“). In: *Miyako shinbun*, 21. - 23. April 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Wasureneba koso* 忘れねばこそ („Gerade wenn ich es nicht vergesse“). In: *Fuji*, Mai 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Hitokuki no hana* 一茎の花 („Eine Blume“). In: *Kōdan kurabu*, Sonderheft Mai 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Reijō to komusume* 令嬢と小娘 („Das Fräulein und das der Backfisch“). In: *Kōdan kurabu*, Juli 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Sakyū no bungaku* 砂丘の文学 („Sanddünen-Literatur“). In: *Yūben*, Juli 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Hitorigoto* ひとりごと („Selbstgespräch“). In: *Shinchō*, Juli 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Tesu (Hādi)* テス (ハーディ) (“*Tess* von Hardy”). In: Hardy, Thomas. *Tesu*. Tōkyō: Kaizōsha, Juli 1939. (Nicht in *HKZ*) (-)
- **Tesu* テス („*Tess*“). Tōkyō: Kaizōsha, Juli 1939. (= *Sekai taishū bungaku meisaku sensho* 世界大衆文学名作選書; 12). Enthält: Yakujo; Tesu. Buchschmuck von Nakata Kikuyo 中田菊代. (Übersetzung. Nicht in *HKZ*). (-)
- Ippon no ito* 一本の糸 („Ein Faden“). In: *Chūō kōron*, September 1939. (Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Fūzoku jihyō* 風俗時評 („Über die Sitten unserer Zeit“). In: *Nihon hyōron*, September 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Seinenki no dōkei no mato* 青年期の憧憬の的 („Das Objekt meiner Sehnsucht in der Jugendzeit“). In: *Rokuninshū to doku no sono*, September 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Tōi kioku* 遠い記憶 („Eine ferne Erinnerung“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 12. - 13. September 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Sanbun geijutsu shomondai* 散文芸術諸問題 („Verschiedene Fragen in bezug auf die Prosa-kunst“). In: *Chūō kōron*, Oktober 1939. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Kokumin ni mo iwasete hoshii* 国民にも言はせて欲しい („Auch die Meinung des Volkes soll gehört werden“). In: *Bungei shunjū*, Oktober 1939. (Kritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

- Nihon no junbiki - Ōshū taisen ni chokumen shite* 日本の準備期—欧州大戦に直面して („Die Vorbereitungszeit Japans. Konfrontiert mit dem Großen Europäischen Krieg“). In: **Chūō kōron**, Sonderheft Oktober 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Sankakuhige to takashimada* 三角髯と高島田 („Dreiecksbart und Takashimada-Frisur“). In: **Fuji**, November 1939. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kami no chōji to sono hantai no hito* 神の寵児とその反対の人 („Die Lieblinge der Götter und diejenigen, die das Gegenteil davon sind“). In: **Chūō kōron**, Dezember 1939. (Kritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Ai to shi to* 愛と死と („Liebe und Tod“). In: **Fujin kōron**, Dezember 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Tsuki no inryoku* 月の引力 („Die Anziehungskraft des Mondes“). In: **Yomiuri shinbun**, 9. - 12. Dezember 1939. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- ***Aomugi** 青麦 („Grüner Weizen“). Tōkyō: Gakugeisha, Dezember 1939. Enthält: *Jo, Aomugi*. Buchschmuck von Kinoshita Takanori 木下孝則. (-)

1940 (Shōwa 15)

- Chimata no rekishi* 巷の歴史 („Eine Chronik einfacher Menschen“). In: **Kaizō**, Januar 1940. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 2) (+)
- Nentō zakkan* 年頭雑感 („Verschiedenerlei Eindrücke zu Jahresanfang“). In: **Miyako shinbun**, 6. - 9. Januar 1940. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Seiji to bungaku* 政治と文学 („Politik und Literatur“). In: **Bungei shunjū**, Februar 1940. (Kritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- Watashi no kibō -Yonai naikaku to yoron* 私の希望—米内内閣と輿論 („Mein Wunsch: Das Kabinett Yonai und die öffentliche Meinung“). In: **Kaizō**, Februar 1940. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- Sensō no omoide* 戦争の思ひ出 („Erinnerungen an den Krieg“). In: **Gendai**, Februar 1940. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)
- Sen'yū no imōto* 戦友の妹 („Die jüngere Schwester eines Kriegsgefährten“). In: **Gendai**, März 1940. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (-)

- Kangaeru koto to miru koto* 考へることと見ること („Was ich denke und was ich sehe“). In: *Nihon hyōron*, Mai 1940. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)
- Tsuyosa to morosa* 強さと脆さ („Stärke und Fragilität“). In: *Kaizō*, Juni 1940. (Kritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)
- Bungaku zatsudan* 文学雑談 („Gespräch über Literatur“). In: *Kaizō*, Juni 1940. (*Zadankai* mit Hirotsu Kazuo, Tokuda Shūsei, Kubota Mantarō, Masamune Hakuchō, Takami Jun, Uno Kōji). (Diese *zadankai* ist nicht in der Werkliste der *HKZ* verzeichnet und auch nicht als Text in *HKZ* enthalten.) (+)
- Haha* 母 („Mutter“). In: *Shūkan Asahi*, Juli 1940. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (+)
- Kanshin shita sakuhin* 関心した作品 („Werke, die mich beeindruckt haben“). In: *Bungei shunjū*, August 1940. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd.9) (+)
- Hitotsu no shisa* 一つの示唆 („Eine Andeutung“). In: *Kaizō*, August 1940. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- **Chimata no rekishi* 巷の歴史 („Eine Chronik einfacher Menschen“). Tōkyō: Chūō kōron sha, August 1940. (Enthält: *Chimata no rekishi*, *Nigai kigeki*, *Kunren saretaru ninjō*, *Jūnigatsu yōka*, *Hōuchi*, *Ichi jiki*, *Dōkyō no senpai*, *Owareshi indojin*. Buchschmuck: Kinoshita Takanori 木下孝則. (+)
- Gun to seiji* 軍と政治 („Militär und Politik“). In: *Miyako shinbun*, 28. September 1940. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- **Ai to shi to* 愛と死と (“Liebe und Tod”). Tōkyō: Makino shoten, November 1940. (Enthält: *Jo, Waga ie no kiroku* わが家の記録 (*Ai to shi to*, *Chichi no shi*, *Jūgatsu jūgonichi* 十月十五日, *Tsuki no inryoku*, *Asagao nikki no sakusha* 朝顔日記の作者), *Waga shōsakuhinsh* わが小作品集 (*Mizutamari* 水溜, *Senro* 線路, *Aru uma no hanashi* ある馬の話, *Na no shirenu sakana* 名の知れぬ魚, *Kingyo* 金魚, *Aru yo* ある夜, *Inu no sekai* 犬の世界, *Ryōken* 獵犬, *Yūgijō* 遊戯場), *Zuihitsu* 随筆 (*Murayama no oji oba* 村山の小父小母, *Kiseki-ha no dōjō shugi* 奇跡派の同情主義, *Waseda-ha nimame no ben*, *Nirami-kaeshi* 睨み返し, *Karui zange* 軽い懺悔, *Meisaku byōbu ten no shūgetsu* 名作屏風展の秋月, *Machi de mita e* 街で見た絵, *Tsuri* 釣, *Kisha no nesugoshi* 汽車の寝過ごし,

Kyōkenbyō yobō shūkan 狂犬病予防週間, *Higashi no haru nishi no haru* 東の春西の春, *Kajika*, *Kusahibari*, *Aomatsumushi*). Buchschmuck: Kinoshita Takanori. (-)
Ikiru tsuyosa 生きる強さ („Die Stärke zu leben“). In: *Fukuoka nichinichi shinbun* u.a., 1940. (Das genaue Datum der Erstveröffentlichung ist ebenso unbekannt wie die übrigen Organe, in denen das Werk erschien). (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (-)

1941 (Shōwa 16)

Nagaruru jidai 流るる時代 („Epoche, die vergeht“). In: *Kaizō*, März 1941. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 2) (+)

Gōtokuji zakki 豪徳寺雑記 – “Honoo to iro” 『焰と色』 . „*Hindenburugu no higeiki*“ 『ヒネンブルグの悲劇』 . *Jisaku ni tsuite* 自作について („Miscellen aus dem Tempel *Gōtokuji* : „Flamme und Farbe“. „Die Tragödie der *Hindenburg*“. Über meine Werke“). In: *Miyako shinbun*, 7. - 9. April 1941. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

Bundan to jikyoku. Hirumu koto wa nai 文壇と時局 (一) — 怯むことはない. *Habatsu nashi* 一派閥なし („Das literarische Establishment und die politischen Verhältnisse: Es gibt keinen Grund, den Mut zu verlieren. Es gibt keine Cliques“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 16. April 1941. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

Bundan to jikyoku. Hirumu koto wa nai 文壇と時局 (一) — 怯むことはない. *Jitsurzoku hon'i* 実力本位 („Das literarische Establishment und die politischen Verhältnisse: Es gibt keinen Grund, den Mut zu verlieren. Das, was man wirklich kann, an die erste Stelle setzen“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 17. April 1941. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

Bundan to jikyoku. Hirumu koto wa nai 文壇と時局 (一) — 怯むことはない. *Shōjiki murui* 正直無類 („Das literarische Establishment und die politischen Verhältnisse: Es gibt keinen Grund, den Mut zu verlieren. Beispiellose Ehrlichkeit“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 18. April 1941. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

Bundan to jikyoku. Hirumu koto wa nai 文壇と時局 (一) — 怯むことはない. *Hokoru beki shakai* 誇るべき社会 („Das literarische Establishment und die politischen Verhältnisse: Es gibt keinen Grund, den Mut zu verlieren. Eine Gesellschaft, auf die man stolz sein kann“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 19. April 1941. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

- Rekishi to rekishi to no aida* 歴史と歴史の間 („Zwischen zwei Historien“). In: *Kaizō*, Mai 1941. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 2) (+)
- Wakai hitotachi* 若い人達 („Die jungen Leute“). In: *Chūō kōron*, Juni 1941. (Erzählung. *HKZ*, Bd. 3) (+)
- Utsukushiki jukai* 美しい樹海 („Die schöne Waldlandschaft mit Meer“). In: *Chūgai shōgyō shinpō*, 26. Juni - 31. Oktober 1941. (Erzählung. Nicht in *HKZ*) (-)
- Shūsei to Hakuchō* 秋声と白鳥 („Tokuda Shūsei und Masamune Hakuchō“). In: *Nihon hyōron*, Juni 1941. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)
- **Tatakau haha* 闘ふ母 („Die kämpfende Mutter“). Tōkyō: Takayama shoin, Juli 1941. (Enthält: *Tatakau haha*, *Sarinishi hito*, *Chichi to musume*, *Reijō to komusume*, *Nazo no kippu*, *Kōga no mizu o nomu*, *Josei no chikara*, *Utsukushiki kanchō*, *Hitokuki no hana*, *Tsuyoi haha*). (-)
- Gōtokuji zakki – Yumedono no Kannon. Utsukushiki sakka Kanō Sakujirō* 豪徳寺雑記 — 夢殿の観音 美しき作家可能作次郎 („Miscellen aus dem Tempel *Gōtokuji*: Die Kannon-Statue aus der Yumedono-Halle. Kanō Sakujirō, der schöne Autor“). In: *Nihon hyōron*, September 1941. (Essay. Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9 und 13) (+)¹⁶¹³
- Kaitakuchi jidō to ehon* 開拓地児童と絵本 („Die Kinder und die Kinderbücher in den Neuen Gebieten“). In: *Kaizō*, Oktober 1941. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)
- **Ikiru tsuyosa* 生きる強さ („Kraft zu leben“). Tōkyō: Hōkokusha, Dezember 1941. Enthält: *Maegaki* まへがき, *Ikiru tsuyosa*. Buchschmuck von Yoshida Kansaburō 吉田貫三郎. (-)
- Kenkō na haru* 健康な春 („Ein in Gesundheit verlebter Frühling“). In: *Fukuoka nichinichi shinbun*, *Gōdō shinbun*, *Shin'ai shinbun*, *Kahoku shinbun*, *Hokkai taimusu.*, Ende 1941-ca. Juni 1942. (Roman. *HKZ*, Bd. 1 (mit dem geänderten Titel *Chichi to ko* 父と子 („Vater und Sohn“)) (-)

¹⁶¹³ Der Aufsatz *Yumedono no Kannon* wurde unter dem geänderten Titel *Yumedono no kyūsei Kannon* in den Band *Geijutsu no aji* aufgenommen. Mit diesem geänderten Titel erscheint der Aufsatz auch in Bd. 13 der *HKZ*. Der Aufsatz *Utsukushiki sakka Kanō Sakujirō* wurde mit dem Titel *Utsukushiki sakka* in Bd. 9 der *HKZ* aufgenommen.

1942 (Shōwa 17)

Gendai Nihon no gaka 現代日本の画家 („Maler des Modernen Japan“). In: *Kaizō*, Januar 1942. (Kritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Gōgai 号外 („Extrablatt“). In: *Nihon hyōron*, Januar 1942. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

Aa kono jinchū - tokubetsu kōgekitai ni yosu ああ此尽忠—特別攻撃隊に寄す („Welch ungeheure Loyalität! An die Sonderangriffstruppe“). In: *Miyako shinbun*, 7. März 1942. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

**Shiji o idaite* 死児を抱いて („Mit einem toten Kind auf dem Arm“). Tōkyō: Yūkōsha, März 1942. (= *Yūkō meisaku senshū* 有光名作選集; 16). Enthält: *Maegaki* まへがき, *Shiji o idaite*, *Honmurachō no ie*, *Yubi* 指, *Ryōken Esu* 獵犬エス, *Shōwa shonen no interi sakka*. Buchschmuck von Yoshida Kansaburao. (-)

Sekirei 鶺鴒 („Die Bachstelze“). In: *Bungei*, April 1942. (Essay. Nicht in *HKZ*) (-)

Chichi no shosai 父の書斎 („Das Arbeitszimmer meines Vaters“). Mai 1942. Organ der Erstveröffentlichung unklar. Das Werk ist enthalten in dem Band *Geijutsu no aji* („Der Geschmack der Kunst“). (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

**Utsukushiki jukai* 美しき樹海 („Die schöne Waldlandschaft mit Meer“). Tōkyō: Zenkoku shobō, Mai 1942. Buchschmuck von Kunieda Kinzō 国枝金三). (+)

**Chichi to ko* 父と子 („Vater und Sohn“). Tōkyō: Hōkokusha, Oktober 1942. Enthält: *Chichi to ko*, *Atogaki* あとがき. Buchschmuck von Hirotsu Kazuo. (-)

**Geijutsu no aji* 芸術の味 („Der Geschmack der Kunst“). Tōkyō: Zenkoku shobō, Dezember 1942. *Yumedono no kyūsei kannon* 夢殿の救世観音, *Shiga Naoya ron* 志賀直哉論, *Kami no chōji to sono hantai no hito*, *Ippon no ito*, *Shūsei no ,Shi ni shitashimu’*, *Tenkibo’ to ,Haguruma’* 「点鬼簿」と「歯車」, *Kangaeru koto to miru koto*, *Aru hi no kansō* 或日の感想, *Umehara Ryūsaburō ni tsuite* 梅原龍三郎について, *Gendai Nihon no gaka*, *Hihyōka no nō no kabe*, *Kamura Isota to sono jidai*, *Masamune Hakuchō no inshō* 正宗白鳥の印象, *Kajii Motojirō no tegami* 梶井基次郎の手紙, *Gōgai no suzu no oto* 号外の鈴の音, *Sekirei to niwatori* 鶺鴒と鶏, *Namida* 涙, *Chichi no shosai*, *Deru me* 出る芽, *Nishi-Katamachi jidai* 西片町時代, *Yaraichō to sakka* 矢来町と作家, *Omoide* おもひで, *Atogaki* あとがき. (+)

**Yumedono raisan* 夢殿礼賛 („Die Anbetung der Yumedono-Kannon“). Tōkyō: Zenkoku shobō, Dezember 1942. (Enthält dieselben Titel wie der Band *Geijutsu no aji*). (-)

1943 (Shōwa 18)

Gōtokuji zakki - Nakano Shigeharu no hyōgen 豪徳寺雑記 — 中野重治の表現 („Miscellen aus dem Tempel *Gōtokuji*: Die Ausdrucksweise Nakano Shigeharus“). In: *Tōkyō shinbun*, 19. Januar 1943. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Gōtokuji zakki - Zenshinteki na tsuikyū 豪徳寺雑記 — 全身的な追求 („Miscellen aus dem Tempel *Gōtokuji*: Das Streben mit Leib und Seele“). In: *Tōkyō shinbun*, 20. Januar 1943. (Literaturkritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)

Gōtokuji zakki - Bungaku kyōyō no hitsuyō 豪徳寺雑記 — 文学教養の必要 („Miscellen aus dem Tempel *Gōtokuji*: Die Notwendigkeit literarischer Bildung“). In: *Tōkyō shinbun*, 21. Januar 1943. (Literaturkritischer Aufsatz. Nicht in *HKZ*) (+)

Gōtokuji zakki - Tōson to Jun'ichirō 豪徳寺雑記 — 藤村と潤一郎 („Miscellen aus dem Tempel *Gōtokuji*: [Shimazaki] Tōson und [Tanizaki] Jun'ichirō“). In: *Tōkyō shinbun*, 22. Januar 1943. (Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Bungaku no kokyō 文学の故郷 („Literarische Heimat“). In: *Waseda bungaku*, März 1943. (Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

„*Kura no naka*“ *monogatari* 「蔵の中」物語 („Die Geschichte *Kura no naka* („Im Speicher““). In: *Bungei*, Mai - Juni 1943. (Literaturkritischer Essay. Nicht in *HKZ*) (+)

Gōtokuji zakki (1) - Takeuchi Seihō no koto 豪徳寺雑記 (一) — 竹内栖鳳のこと („Miscellen aus dem *Gōtokuji*-Tempel (1): Über Takeuchi Seihō“). In: *Tōkyō shinbun*, 23. Mai 1943. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

Gōtokuji zakki (2) - „Umasa“ ni tsuite 豪徳寺雑記 (二) — 「うまさ」について („Miscellen aus dem *Gōtokuji*-Tempel (2): Über „Geschicklichkeit““). In: *Tōkyō shinbun*, 25. Mai 1943. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

Gōtokuji zakki (3) - Hōgai no jibo Kannon 豪徳寺雑記 (三) — 芳崖の慈母観音 („Miscellen aus dem *Gōtokuji*-Tempel (3): Die Barmherzige Kannon von Hōgai“). In: *Tōkyō shinbun*, 26. Mai 1943. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)

***Wakaki hi** 若き日 („Jugendtage“). Tōkyō: Hōkokusha, Juni 1943. (+)

Takaku kiyoku (Kōfukuji jūdaireshi. Shubodaijō) 高く清く (興福寺十大弟子 須菩提像
(„Hoch und rein: Die zehn Jünger Shakyamunas. Die Statue des Shubodai“). In: **Tōkyō
shinbun**, 17. August 1943. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)¹⁶¹⁴

Tōson oboegaki 藤村覚え書 („Notizen über [Shimazaki] Tōson“). In: **Kaizō**, Oktober 1943.
(Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Shūsei bungaku shōron 秋声文学小論 („Kleine Abhandlung über die Literatur [Tokuda]
Shūseis“). In: **Tōkyō shinbun**, 20. - 23. November 1943. (Literaturkritischer Aufsatz.
HKZ, Bd. 9) (+)

1944 (Shōwa 19)

Hitotsu no jiki - Tokuda Shūsei-shi no koto-domo 一つの時期—徳田秋声氏のことども („Ei-
ne Periode: Über Herrn Tokuda Shūsei“). In: **Shinchō**, Januar 1944. (Essay. Nicht in
HKZ) (+)

Gōgai - Hitachimaru no omoide sono ta 号外—常陸丸の思ひ出その他 („Extraausgabe: Erin-
nerungen an die Hitachimaru und anderes“). In: **Bungakukai**, März 1944. (Essay. Nicht
in *HKZ*) (+)

Tokuda Shūsei ron 徳田秋声論 („Abhandlung über Tokuda Shūsei“). In: **Yakumo**, Bd. 3, Juli
1944. (Literaturkritischer Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)

¹⁶¹⁴ Der Text wurde unter dem Titel Shubodai 須菩提 in einer überarbeiteten Fassung in die *HKZ* auf-
genommen.

***Wakaki hi** 若き日 („Jugendtage“). Tōkyō: Hōkokusha, Juni 1943. (+)

Takaku kiyoku (Kōfukuji jūdaireshi. Shubodaizō) 高く清く (興福寺十大弟子 須菩提像
(„Hoch und rein: Die zehn Jünger Shakyamunas. Die Statue des Shubodai“). In: **Tōkyō
shinbun**, 17. August 1943. (Essay. *HKZ*, Bd. 13) (+)¹⁶¹⁴

Tōson oboegaki 藤村覚え書 („Notizen über [Shimazaki] Tōson“). In: **Kaizō**, Oktober 1943.
(Literaturkritischer Aufsatz. *HKZ*, Bd. 9) (+)

Shūsei bungaku shōron 秋声文学小論 („Kleine Abhandlung über die Literatur [Tokuda]
Shūseis“). In: **Tōkyō shinbun**, 20. - 23. November 1943. (Literaturkritischer Aufsatz.
HKZ, Bd. 9) (+)

1944 (Shōwa 19)

Hitotsu no jiki - Tokuda Shūsei-shi no koto-domo 一つの時期—徳田秋声氏のことども („Ei-
ne Periode: Über Herrn Tokuda Shūsei“). In: **Shinchō**, Januar 1944. (Essay. Nicht in
HKZ) (+)

Gōgai - Hitachimaru no omoide sono ta 号外—常陸丸の思ひ出その他 („Extraausgabe: Erin-
nerungen an die Hitachimaru und anderes“). In: **Bungakukai**, März 1944. (Essay. Nicht
in *HKZ*) (+)

Tokuda Shūsei ron 徳田秋声論 („Abhandlung über Tokuda Shūsei“). In: **Yakumo**, Bd. 3, Juli
1944. (Literaturkritischer Essay. *HKZ*, Bd. 9) (+)

¹⁶¹⁴ Der Text wurde unter dem Titel Shubodai 須菩提 in einer überarbeiteten Fassung in die *HKZ* aufgenom-
men.