

Voraussetzungen zur kritischen Auseinandersetzung mit Kriegsgedichten der japanischen Moderne

Hideto TSUBOI

Während des Chinesisch-Japanischen und des Pazifischen Kriegs wurden in Japan eine riesige Anzahl von Kriegsgedichten geschrieben und veröffentlicht. Die meisten davon waren fanatisch und patriotisch. In diesem Essay erörtere ich, wie das Kriegsgedicht während und nach dem Krieg erschaffen und behandelt wurde. Während des Kriegs wurden Gedichte an öffentlichen Orten verschiedener Arten wie Schulen und Nachbargemeinde (*tonarigumi*) rezitiert und solche Rezitation wurde durch den Rundfunk, den es damals erst seit zwanzig Jahren gegeben hatte, übertragen. Infolgedessen diente das Kriegsgedicht der japanischen militärischen Propaganda, mit der es bezweckt wurde, den Kriegsgeist der Nation anzuheben. Nach dem Krieg jedoch, als die Herausgeber die Auswahl und Gedichtsammlungen veröffentlichten, wurde das Kriegsgedicht davon ausgeschlossen. Das deutet darauf hin, dass sie unter gewissem Druck standen, die von den Dichtern, um die Propaganda mit dem fanatischen Patriotismus zu machen, gegebene Beiträge zum Krieg zu verbergen. Kurz: ich untersuche Themen über das Kriegsgedicht und dessen Behandlung, die mit der Kontinuität und Diskontinuität zwischen der Kriegs- und der Nachkriegszeit zusammenhängen.

1

In Japan ist es wie in Europa schwierig, die Sphäre des Genres »Kriegsgedicht« (*sensô-shi*) abzugrenzen. In der ersten Anthologie japanischer und aus europäischen Sprachen übersetzter Gedichte, *Shintaishishô* (»Die Gedichtanthologie im neuen Stil«, 1882), veröffentlichte der Dichter Toyama Masakazu ein Kriegsgedicht mit dem Titel *Batôtai* über den Seinan-Krieg, den Bürgerkrieg von 1877. Große Autoren wie Mori Ôgai, Yosano Akiko und Ishikawa Takuboku schrieben Kriegsgedichte bereits in der Meiji-Ära (1868–1912). Aber erst während des Chinesisch-Japanischen und des Pazifischen Krieges von 1931 bis 1945 wurde das »Kriegsgedicht« zu einem selbstständigen Genre in der modernen japanischen Poesie.

Es gab verschiedene Namen für das Kriegsgedicht in dieser Zeit: »patriotisches Gedicht« (*aikoku-shi*), »National-« oder »Volksgedicht« (*kokumin-shi*). Die Abgrenzung zwischen diesen Begriffen war so unklar, dass sie damals oft diskutiert wurde schon und auch heute noch in Frage gestellt wird. Ich halte die Diskussion darüber nicht für produktiv. Ich benutze hier die Gattungsbezeichnung »Kriegsgedicht« für die Poesie, die aus der Kriegssituation in der Zeit des Chinesisch-Japanischen und des Pazifischen Krieges entstanden ist und als solche dafür repräsentativ ist.

Bis heute herrscht die Auffassung vor, dass die literarische Tätigkeit in der Kriegszeit ganz unproduktiv war. Tatsächlich aber wurden während des Krieges zahlreiche

Kriegsgedichte geschrieben. Sie wurden allerdings nach 1945 als abscheulich und wertlos abgelehnt und sind somit in Vergessenheit geraten. Das hatte zur Folge, dass weder das Problem der Kriegsschuld in der japanischen Literaturwissenschaft untersucht noch eine Beziehung zwischen Gedichten der Vor- und Nachkriegszeit hergestellt wurde.

Warum wurde, im Unterschied zur japanischen Linguistik oder Volkskunde, der Problemkreis der Kriegsschuld in der japanischen Literaturwissenschaft nicht aufgegriffen? Das exklusive Verhältnis zwischen Meister und Schüler in der Literaturwissenschaft ist nicht der einzige Grund. Viele Dichter, die während des Krieges Kriegsgedichte geschrieben hatten, bekannten sich nach 1945 mit Nachdruck zu demokratischen Werken. Diesen Bekehrungsprozess zur Demokratie suchten sie möglichst zu verdecken, indem sie mit ihren Schülern und Herausgebern die Veröffentlichung von Kriegsgedichten aus der Kriegszeit umgingen. Der Kritiker Sakuramoto Tomio machte den Verfassern von Kriegsgedichten die Ausgrenzung von Werken dieser Art zum Vorwurf. Allerdings beschränkt sich seine Kritik auf persönliche Angriffe, ohne dass dabei die Motive und Hintergründe der betreffenden Autoren hinterfragt wurden. Ohne die Kriegsgedichte als umfassendes System zu begreifen, können Strukturen der Kriegsliteratur nicht herausgearbeitet werden.

Kriegsgedichte können nicht isoliert von der Nachkriegsliteratur betrachtet werden, obwohl dies die gängige Praxis ist. Dass zur Verdeckung der Kriegsschuld auch die Isolierung der Kriegsgedichte von der Nachkriegsliteratur beigetragen hatte, wurde nur von wenigen erkannt. So kritisierte zum Beispiel Yoshimoto Takaaki das Außer-Acht-Lassen der Kriegsgedichte in der Nachkriegszeit. Das Kriegsgedicht wird von Yoshimoto mit einer Art »halb-feudalistischen Massenpsychologie« in Zusammenhang gebracht.¹ Aber je mehr das Genre mit der Mentalität von der Art »Rückfall zum Populismus« (Yoshimoto) in der Kriegszeit verbunden wird, desto schwieriger wird es, den Krieg und das Kriegsgedicht zu verstehen, falls nicht die Erfahrungen der Generation, die den Krieg erlebt hat, beachtet werden. Für die Generationen nach Yoshimoto, die kein Trauma durch den Krieg und keine durch die Niederlage bedingten Ressentiments erfahren hatten, war die Situation so, dass sie nicht vom Trauma und den Ressentiments zu reden und so zu tun brauchten, als ob sie Krieg und Niederlage genauso empfinden könnten. Es muss gefragt werden, wie man das Magnetfeld von der »Erfahrung« auflösen und es in den »Nachkriegsdiskurs« einbringen kann. »Die Generation, die über ihre Kriegserfahrung redet« wird einmal aus biologischen Gründen abtreten. Das zu erkennen, ist im Allgemeinen sicher eine dringlichere Aufgabe als die Generationendiskussion.

2

Es geschah immer wieder, dass sich die Dichter für ihren Anpassungsprozess in der Kriegszeit, vor allem seit Aufnahme der Kriegshandlungen gegen die USA und Großbritannien (1941), entschuldigen und noch dazu die Tatsache des Krieges ignorieren wollten. Oft strichen die Autoren selbst ihre situativen Kriegsgedichtwerke aus ihren Gesamtausgaben. Nach ihrem Tode ließen die Herausgeber solche Werke aus den Gesamtausgaben einfach weg, um die Ehre der Verstorbenen zu wahren. Es kam auch nicht

selten vor, dass die Kriegszeit aus Biographien, Forschungsliteratur und Literaturlexika gelöscht wurde. Und das Weglassen von Kriegsliteratur wird meist mit folgender Denkweise gerechtfertigt: Die Kriegszeit war eine besonders unglückliche Zeit, in der jedermann der Redefreiheit beraubt war, weswegen jeder Dichter und jeder Autor unfreiwillig nach den Regeln der Kriegspropaganda dichten oder schreiben musste.

An der verbreiteten Sitte, sich nach dem Krieg für die schriftstellerischen Aktivitäten während des Kriegs zu entschuldigen, hat Sakuramoto Tomio schon beharrlich Kritik geübt. Er hat bereits darauf verwiesen, dass das Kriegsgedicht ein wesentlicher Teil des Schaffens der Dichter war und nicht etwa als »Ausnahme« gelten könne. Es waren nicht die Methoden der Dichtung, sondern die Motive und Themen der Poesie, die dem Dichter auferlegt wurden. Natürlich gab es unter dem Kriegszustand auch Kontrolle und Überwachung der literarischen Ausdrucksweise, aber diese haben keinen Konflikt bei den Dichtern hervorgerufen, weil die Dichter quasi spontan auf ihre eigene Methodologie verzichteten. In diesem Punkt unterscheidet sich das Genre des Kriegsgedichts von anderen künstlerischen Genres wie der Kriegsmalerei oder dem Kriegsfilm. Fujita Tsuguharu etwa wurde durch den Krieg zu den ihm eigenen Motiven und zu einer neuen, sich von seiner Pariser Zeit unterscheidenden Schaffensweise inspiriert. Er hat Meisterstücke der Kriegsmalerei wie *Atsutô gyokusai* (»Der Aufopferungskrieg auf der Insel Attsu«, 1943) oder *Saipantô dôhô shinsetsu o mattô su* (»Die Kriegskameraden auf der Insel Saipan opfern sich aus Treue zum Kaiser«, 1945) hinterlassen. In den japanischen Kriegsgedichten gab es kaum einen »Meister«, der sich mit Fujita vergleichen ließ. Das Hauptproblem der literaturwissenschaftlichen Betrachtung des Kriegsgedichts liegt darin, dass der Faktor der »Schreibmethode« bisher gar nicht thematisiert wurde.

Die Gedichtsammlung von Itô Shizuo *Haru no isogi* (»Die Frühlingsvorbereitung«, 1943) liefert typische Beispiele dafür, wie mit dem Problem des Kriegsgedichttextes umgegangen wurde. Kuwabara Takeo und Fuji Masaharu schlossen die 7 Kriegsgedichte aus Itôs Gedichtsammlung (Ausgabe des Verlags Sôgensha, 1953) auf des Autors Wunsch hin aus. Wir können den Herausgebern allerdings keinen Vorwurf machen, da sie sich in der Regel nach den Wünschen des Autors richteten. Die Sôgensha-Fassung wurde zum Standard von »Itô Shizuos Gedichtsammlungen« und hat andere Fassungen, wie z.B. die der Verlage Shinchô-bunko und Iwanami-bunko beeinflusst. Dies stellt allerdings insofern ein Problem dar, als es nur eine geringe Anzahl von Gedichtwerken Itôs gibt.

Solche Prozesse der Veröffentlichung finden allerdings meistens verdeckt statt. Dem stillschweigenden Abkommen, dass die Kriegsgedichte selbstverständlich aus der Gesamtausgabe oder aus der Anthologie auszuschließen waren, hatte damals nichts im Wege gestanden. Trotz des vielversprechenden Titels »Gesamtausgabe aller Gedicht-sammlungen« (*Zen-shishû*) beinhaltet etwa weder die Gesamtausgabe von Kitagawa Fuyuhiko noch die von Kitazono Katsue situative Kriegsgedichte. Obwohl man viele Kriegsgedichte in der Gesamtausgabe von Miyoshi Tatsuji finden kann, gibt es keinerlei typische Kriegsgedichte in der vom Dichter selbst ausgewählten Fassung *Teihon Miyoshi Tatsuji zen-shishû* (»Authentische Gesamtausgabe aller Gedichtsammlungen von Miyoshi Tatsuji«). Auch in *Maruyama Kaoru zenshû* (»Gesammelte Werke von Maruyama Kaoru«) fehlt ein großer Teil

seiner Kriegsgedichte und Werke aus der Kriegszeit.

Diese Beispiele beschreiben die literarische Landschaft in Japan, in der die Kommentare des Autors mehr zählen als die Werke selbst. Da werden das Schreiben und der geschriebene Text (*Écriture*) als ein nur flüchtiges und provisorisches Ergebnis des Autors betrachtet, das seiner natürlichen bzw. inneren Stimme ganz gerecht wird. Aus diesem Grund wird eine solche Spur von Werksentwürfen immer für verwischbar und revidierbar gehalten. Wie oben bereits erwähnt, wurden alle sieben Kriegsgedichte von *Haru no isogi* von Itôs Gesamtausgabe ausgeschlossen. Aber ohne das Kriegsgedicht *Jukkai* (»Die Äußerung«), das dem ersten Jahrestag des »heiligen Krieges« gegen die USA und Großbritannien am 8. Dezember 1941² gewidmet ist, wäre es schwierig, die anderen Gedichte von *Haru no Isoigi* zu interpretieren:

In der Nacht vor dem 8. Dezember,
Hörte ich den starken Wind draußen,
Ein anonymer Dichter im Schatten dichten Grases,
Äußere ich mein Vorhaben
Meinem Kind und meiner Frau.³

Dieser Teil von *Jukkai* entspricht der Einleitung von *Haru no isogi*, ist aber repräsentativ für das gesamte Werk der Gedichtsammlung. Im Selbstbewusstsein des Ichs werden Familienvater und Dichter eins, und das charakterisiert die ganze Gedichtsammlung. In diesem Sinne ist es eben ein unerlässliches Gedicht im Rahmen dieser Anthologie. Natürlich kann man Itô nicht sein Schweigen nach dem Krieg vorwerfen. Man muss sagen, dass Itô nicht herausragende, aber zumindest zahlreiche ansprechende Kriegsgedichte geschrieben hat. Anders als bei Itô sind die Kriegsgedichte anderer Dichter von minderer Qualität. Dennoch müssen auch sie von der Literaturwissenschaft berücksichtigt werden. Die Kriegsgedichte von *Haru no isogi* bilden eine Brücke von Itôs Gedichtsammlung aus der Vorkriegszeit *Natsubana* (»Die Sommerblume«, 1940) zu der nach dem Krieg entstandenen Sammlung *Hankyô* (»Das Echo«, 1947). Ebenso gibt es auch bei anderen Dichtern Verbindungen zwischen Werken, die vor, während oder nach dem Krieg entstanden sind.

3

Kriege werden von den Medien bestimmt, oder Medien von den Kriegen. Als Beispiel wäre der Golfkrieg zu nennen, und auch das Internet kann von der Kriegsberichterstattung vereinnahmt werden. Auch in Japan spielten die Kriege eine große Rolle im Entwicklungsprozess von Massenmedien wie Zeitung und Rundfunk. Noch in der Edo-Zeit (1603–1868) wurden sämtliche Texte in der Regel laut verlesen. Nach der Meiji-Restauration von 1868 setzte sich langsam das stumme Lesen durch, insbesondere nach dem Aufkommen moderner Medien wie Zeitungen. Das Radio, das fast von Anfang der Shôwa-Ära (1926–1989) an zu senden begann, ist in den Entwicklungsjahren der massenhaften Druckereierzeugnisse, der Zeit des »*Yenpon-Booms*«, aufgekommen⁴.

Die Geschichte des modernen japanischen Gedichtes kann wie folgt resümiert werden: [a] frühes Gedicht im europäischen Stil (*shintai-shi*) — [b] symbolistisches Gedicht

(*shochô-shi*) / demokratisches Gedicht (*minshû-shi*) — [c] modernistisches Gedicht / proletarisches Gedicht — [d] Kriegsgedicht. Radiosendungen nahmen ihren Anfang in der Zeit der Gedichtstypen [c] und [d]. Das moderne japanische Gedicht verhalf dem Radio, sich seinen Platz als erstes phonetisches Medium zu erobern, weil schon vorher ein großes Interesse für Gedichtrezitation bestanden hatte. Schon wesentlich früher hielt die Myôjô-Schule Vortragsabende ab, und danach führte die Demokratische Schule (b) die Rezitationsbewegung an. Diese Bewegung der Rückkehr zur “Stimme” verstärkte noch ihren reaktionären Charakter gegen die Reproduzierbarkeit von Druckerzeugnissen in der Zeit des Modernismus (c).

So wie italienische Futuristen gerne mit onomatopoeischen Mitteln arbeiteten und »L’Art des bruits« schufen, oder wie russische Formalisten sich in den 20er Jahren für die Rezitation des Gedichts und für phonetische Probleme interessierten, trug der europäische Modernismus eine starke spielerische Intentionalität hin zur “Stimme” in sich. Aber die repräsentativen modernistischen Dichter Japans, die für die Vierteljahresschrift *Shi to shiron* (»Poesie und Poetik«) schrieben, arbeiteten mit visueller Kunst wie Kino und Foto und widmeten sich dem Experiment von *Écriture*. Das Zusammenwirken von Gedicht und Buchdruckerkunst, Foto und Kino wie in *Shikei senkoku* (»Das Todesurteil«, 1925) von Hagiwara Kyôjirô, *Taisô shishû* (»Die Sportgedichte«, 1939) von Murano Shirô und im Experiment von *Ciné-poème* zeigt, dass der japanische Modernismus die frühere Gemeinsamkeit des Gefühls und der Stimme in der Taishô-Ära (1912-1926) überwinden wollte und dass er von dem individuellen und intellektuellen Visualismus beherrscht wurde. Andererseits war die Neuerung des phonetischen Ausdruckes rückständig angesichts des japanischen Modernismus. Auch wurde das Rundfunkmedium vom Staat kontrolliert, und die modernistischen Dichter waren somit von diesem Medium ausgeschlossen. Murobushi Kôshin, ein Kritiker, bemerkte schon früher, dass das Radio von Anfang an als öffentliches Medium für die Herrschaft über die Masse politisch ausgenutzt wurde. Der Modernismus war der staatlichen Verfolgung ausgesetzt, weil die Überbetonung des Gesichtssinnes und die Tendenz zum Individualismus im Gegensatz zur gemeinnützigen Sicht der massenorientierten Nation verstanden wurde.

Das proletarische Gedicht teilte mit dem Modernismus die sachliche Tendenz wie in *Kikai shishû* (»Die Maschinengedichte«, 1937) von Taki Shigeru, während es mit der zeitgenössischen Hauptströmung der Rezitationsbewegung im Interesse des Gemeinnutzens der Masse Schritt hielt. Hirabayashi Hatsunosuke, ein marxistischer Kritiker, entwarf ein flexibles Denken, das eine Zusammenarbeit mit den neuen Medien wie Radio und Kino suchte. In den 30er Jahren bestand in der literarischen Welt eine starke Tendenz zur Zirkelbildung verbunden mit dem Wunsch zur Zusammenarbeit mit der neuen Massemedien. Damit bot sich die Möglichkeit, die Struktur des literarischen Diskurses in den 30er Jahren grundlegend zu reformieren.

Aber die Strukturreform des literarischen Produktionssystems und der Zusammenarbeit mit den Medien wurde in eine ganz andere Richtung gelenkt. Diese Richtung, d.h. die so genannte Rückkehr zur “Stimme”, umfasste im antimodernistischen Kontext den reaktionären Charakter, der sich direkt an die *Kindai no chôkoku* (»Überwindung der

Moderne«), eine Idee der Kyôto-Schule, anschloss. Dieser Prozess soll von zwei Seiten betrachtet werden. Erstens soll gezeigt werden, dass sogleich das Radio und die anderen Medien staatlich kontrolliert wurden, und darauf verwiesen werden, dass das Gedicht gewissermaßen für die Rolle als ein öffentliches Medium erhalten musste. Zum Zweiten, dass das modernistische Ausdrucksbewusstsein an sich schwach ausgebildet war. In Bezug auf den ersten Punkt, können wir sagen, dass das proletarische Gedicht auch einfach mit der zeitgebundenen Ethik der Gemeinschaft sympathisierte und sich der antimodernistischen Gewalt des Kriegsgedichts beugte. Takis *Kikai-shi* (»Maschinengedichte«) und *Seisanbamen-shi* (»Produktionsszenengedichte«) nahmen in der Kriegszeit einen patriotischen Charakter an, z.B. *Kinrô-shi* (»Arbeitergedichte«) mit einer von „Arbeitertum“ geprägten Mentalität. In der Nachkriegszeit folgten die *Kumiai-shi* (»Gewerkschaftsgedichte«) und die *Sâkuru-shi* (»Zirkelgedichte«). Die satirischen »redseligen« Gedichte von Oguma Hideo sind als gesonderte Sparte zu betrachten:

Ich will nicht zu dir protestieren,
 dass meine Gedichte geschwätzig seien.
 Ich bin jetzt glücklich und froh,
 dass meine Zunge wie geölt ist.
 Weil ich wohl weiss,
 dass das Schweigen eine Art von Kriecherei ist
 und dass das Schweigen Meinungen nie zum Ausdruck bringt.
 Ich quatsche,
 junger Dichter, quatsche pausenlos!
 Die Schweigenden dürfen wir je länger je mehr
 totschweigend übergehen.⁵

Das ist ein Teil von Ogumas *Shaberimakure* (»Quatsche pausenlos!«, 1935). Oguma Hideo schlug seit seiner Zeit in Asahikawa (Hokkaidô) in den 20er Jahren die Rezitation des Gedichts vor und forderte: »Quatsche pausenlos!«. Seinen wortreichen Stil behielt er Zeit seines Lebens bei. Damit führte er einen einsamen Kampf gegen das phonozentralistische, vereinheitlichende System. Um dem »stummen Lesen des Gedichtes zu widerstehen«⁶ und an die Stimme zu appellieren, setzte er seine *Écriture* (das Schreiben) im Gegenzug für »die Notwendigkeit von der Entwicklung der Gedichtzeile«⁷ aufs Spiel, d.h. eine neue Zeile entsteht ohne Vermutung auf zukünftiges oder auf einen Schluss aus anderen Zeilen. Mit der karnevalistischen Energie der Satire und des Lachens verzerrte er die Zentrierung der „Stimme“, d.h. der Seele der Sprache (*Kotodama*). Dieser Stil Ogumas war »pausenlos quatschend« und steht selbst in der poetischen Strömung der Shôwa-Ära als isoliert da. Oguma schrieb auch in seinem Lebensabend im Gedicht *Uma no dôtai no naka de kangaete itai* (»Ich möchte im Inneren des Pferderumpfes sein und nachdenken«): »Ich, der einst so kräftig sprach, bin jetzt ohne Tapferkeit und ohne Kraft, will mehr und mehr schweigen.«⁸

Du, Nakano Shigeharu,
 singst »Ade, Ade,

und Ade!«

Du singst deinen letzten Abschiedsgesang:

»Sing nicht die Blume von *Aka-mannma*!«

Du bist ein Dichter,

der zu allen nichtmenschlichen Dingen,

letztlich in der Tat auch zum Mensch an sich,

eine negative Haltung zeigt.

Naze utaidasanai no ka? (»Warum beginnst Du nicht zu singen?«, 1934)⁹

Gegen Nakanos Phrase des Gedichtes *Uta* (»Der Gesang«, 1926), »Sing nicht! / Sing weder die Blume von *Aka-mannma* noch die Libellenfeder!«, hätte Oguma »Du, Nakano Shigeharu, / Warum beginnst Du nicht zu singen?« entgegenhalten können, aber dazu kam es nicht mehr, denn er war gestorben. Aber es war eine Ironie, dass ausgerechnet diese Zeit der Mobilmachung von dem »Gesang« des Dichters erfüllt werden sollte. Die Stimme des »Gesanges« sollte die »pausenlos quatschende« Stimme von Oguma im Handumdrehen ersticken.

Unter dem starken Einfluss von *Kokugo-junka undô* (Bewegung zur Reinhaltung der japanischen Sprache) und von dem antimodernistischen, d.h. dem antiwesteuropäischen und antimodernen Diskurs, ging das Kriegsgedicht Hand in Hand mit der Rezitationsbewegung und auch mit dem gerade populär gewordenen Radio. Der *Taiseiyokusan-kai* (Reichsbund für die Gleichschaltung) gründete nach dem Vorschlag des Direktors seiner Kulturabteilung, Kishida Kunio *Rôdokukenkyu-kai* (Arbeitsgemeinschaft für das Vortragen). Aus Anlass des Kriegsausbruchs gegen die USA und Großbritannien entwickelte sich diese Bewegung durch die Produktion von Kriegsgedichtstexten in *Aikoku-shi kennô undô* (Kampagne für den Beitrag patriotischer Gedichte) zu einem Radioprogramm, in dem patriotische Gedichte vorgelesen wurden. Natürlich kann man sagen, dass das Radio wie in Nazi-Deutschland als ein Mittel für *Kokutai meichô* (staatliche Aufklärung über die Reichsidee) und für Propaganda ausgenutzt wurde, und machte sich die Dichter zunutzte. Aber tatsächlich bedienten sich die Dichter auch ihrerseits des Radios. Der Kriegsgedichtautor Iwasa Tôichiro äußerte die Ansicht, dass seit dem »Heiligen Krieg« gegen die USA und Großbritannien das Radio die unentbehrliche »geistige Nahrung der Nation« geworden sei.¹⁰ Und Iwasa war stolz darauf, dass das patriotische Gedicht jeden Morgen die gesamte Nation erreichte:

»Auf einer Sitzung der *Tonarigumi*¹¹ sagte mir ein alter Schuhmacher: »Das patriotische Gedicht, das ich neuerdings jeden Morgen höre, ist vorzüglich! Das hat mich überrascht. Das Kind meines ins Feld gezogenen Freundes schrieb auf seiner Postkarte: »Diesen Morgen, bevor ich in die Schule ging, hörte ich zusammen mit meiner Mutter im Radio Ihr patriotisches Gedicht. Vielleicht hörte es auch mein Vater auf dem Felde! Hurra! Das hat mich erfreut.«¹²

Tonarigumi-jôkai fungierte als eine Art Kontroll- und Überwachungssystem, das aktiv auch das Radio zu seinen Zwecken nutzte. In Sendungen wurden nicht selten Gedichte rezitiert und/oder darüber gesprochen. Es gab das Radioprogramm *Jôkai no jikan* (Zeit von

Jôkai), das manchmal live aus einer wirklichen Jôkai übertrug. Auf jeden Fall liegt es nahe zu vermuten, dass sich die Dichter die Kontrolle des Staates über das Radio zu eigen machten, um die Leute direkt als Hörer ihrer Gedichte zu erreichen und um sich selbst quasi mit einem Schlag an der Befreiung von der im Symbolismus-Modernismus vorherrschenden Tendenz zum Irrealen und von der Isolierung gegenüber dem Leser zu berauschen. Die folgende Stelle der autobiographischen Erzählung mit dem Titel *Shi no sekai nimo* (Auch in der Dichtungswelt) von Murô Saisei, die durch das Organ des japanischen staatlichen Rundfunks 1942 veröffentlicht wurde, gibt genau dieses Gefühl der Erfüllung und des Berauschtseins der Dichter in der Zeit des Kriegsgedichtes wider:

»Es war das erste Mal, dass japanische Dichter im Gleichschritt für das Vaterland zu dichten begannen und sie für die Masse ihre patriotische Seele entblößten. Sie schrieben Gedichte über Kanonen, Flugzeuge und den Kartoffelanbau, oder sie schrieben über die Aufopferung des eigenen Lebens oder wie sie sich mit ihren Brüdern Hand in Hand verbündeten. *Jinkichi* (der Held) schrieb auch einige Gedichte, und jedesmal, wenn seine Gedichte vor aller Öffentlichkeit als Liedtexte gesungen wurden, fühlte er, dass er seiner Nation einen nützlichen Dienst erweisen konnte.«¹³

Rajio yo (»Ach, mein Radio!«) kann für ein repräsentatives Werk von Iwasas Kriegsgedichten gehalten werden:

Diesen Morgen,
Sprengte deine Stimme meinen Schlaf.
Mit leidlicher Unterdrückung gegen die steigende Rührung
drang deine Stimme, die Worte und Phrasen deutlich abfeuerte,
in mein Ohr wie ein Geschoss.¹⁴

Die Rede ist natürlich vom Radio. Das Radio gab die erste Nachricht über den Kriegsausbruch gegen die USA und Großbritannien durch, und nicht wenige Dichter wurden vom Radio inspiriert. Dichter, die durch Radiosendungen in der Kriegszeit inspiriert wurden, waren durch diese Impulse geneigt, weitere Gedichte zu kreieren und diese dann gleich vor dem Mikrofon vorzutragen. Iwasas *Rajio yo* wurde bereits am 1. Februar 1942, d.h. zwei Monate nach *Pearl Harbor* gesendet. In der Kriegszeit musste die *Écriture* des japanischen Gedichts unter dem Phonozentrismus die Subjektivität aufgeben und war den Medien untertan. Die Geschichte der Nachkriegsliteratur zeigt, dass die Erneuerung der *Écriture* nicht so einfach gewesen ist.

Anmerkung

Sämtliche japanische Titel, Gedichte sowie Texte sind Übertragungen vom Verfasser. Japanische Namen werden in der in Japan üblichen Reihenfolge (Familiennamen, Vorname) angegeben.

- 1 Yoshimoto, Takaaki: *Takamura Kôtarô*, Shunjûsha, Tokio, 1966, S. 114.
- 2 Aufgrund der Zeitdifferenz begann der Pazifische Krieg, d.h. der Angriff Japans auf Pearl Harbor (Hawaii) am 7. Dezember, in Japan schrieb man allerdings bereits den 8. Dezember.
- 3 *Itô Shizuo zenshû* (»Gesammelte Werke von Itô Shizuo«), Jinbunshoin, Kyoto, 1966, S. 86.

- 4 Das japanische Wort *Yenpon* heißt wörtlich das Buch, das ein Yen pro Band kostet (*pon* ist die phonetische Abwandlung von *hon* ›Buch‹). In den 20er Jahren druckten die Verlage Kaizōsha oder Shunyōdō Gesamtausgaben der bisher erschienenen *Yenpon-Bücher*, die erstaunliche Bestseller wurden.
- 5 Oguma Hideo *zenshū* (»Gesammelte Werke von Oguma Hideo«), Bd. 2, Sōjusha, Tokio, 1990, S. 70.
- 6 Oguma, Hideo, *Shi no mokudokusei ni kōshite* (»Ich widerstehe dem stummen Lesen des Gedichtes«), 1938: O.H., Gesamtausgabe, Bd. 4, Sōjusha, Tokio, 1991, S. 350–352.
- 7 Ebd., S. 352.
- 8 Oguma, Gesamtausgabe, Bd. 4, S. 108.
- 9 Oguma, Gesamtausgabe, Bd. 2, S. 45.
- 10 Iwasa, Tōichiro, *Aikoku shi no rōdoku ni tsuite* (»Über den Vortrag des patriotischen Gedichtes«), Hōsōkenkyū, März 1942, S. 94.
- 11 *Tonarigumi* war die Nachbarlichegemeinde, die zum Zweck der gegenseitigen Aufsicht und der Solidarität während der Mobilmachung im Jahr 1938 gegründet wurde. Alle Mitglieder der Gemeinde mussten an *Jōkai*, den regelmäßigen Zusammenkünften teilnehmen.
- 12 Ebd. S. 95.
- 13 Murō, Saisei, *Shi no sekai nimo* (»Auch in der Dichtungswelt«), Hōsō 2/4, April 1942, S. 135.
- 14 Iwasa, Tōichiro, *Rajio yo* (»Ach, mein Radio!«), *Aikoku sishū* (»Die Sammlung des patriotischen Gedichtes«), Nippon hōsō shuppan kyōkai, Tokio, 1942, S. 263.

Für sprachliche Hinweise, bin ich Prof. Dr. Eduard Klopfenstein (Universität Zürich), Dr. Harald Meyer (Universität Zürich), Prof. Yamaguchi Yōko (Universität Nagoya) und Prof. Dr. Konrad von Heuduck (Universität Nagoya) dankbar.