

Die japanische Dichtungs-Essayistik (shiron) nach dem zweiten Weltkrieg

Autor(en): **Klopfenstein, Eduard**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146651>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

DIE JAPANISCHE DICHTUNGS-ESSAYISTIK (*SHIRON*) NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

EDUARD KLOPFENSTEIN, UNIVERSITÄT ZÜRICH

Zum Thema

Es geht in diesem Aufsatz um das Verhältnis von Dichtung (*shi*) und theoretischen Äusserungen zur Dichtung (*shiron*), um poetische Produktivität und Reflexion darüber. Der Begriff *shi* wird im Japanischen sowohl für das Einzelgedicht wie für den allgemeinen Begriff «Dichtung» gebraucht. Die Wiedergabe des Begriffs *shiron* ist ebenfalls nicht ganz unproblematisch, obwohl er die gemeinte Sache klar und prägnant umreisst. Ein Wort wie Dichtungstheorie oder Poetik wäre zu anspruchsvoll, zu akademisch, wenn man all das, was unter *shiron* läuft, in Betracht zieht. Man wird wohl besser von Dichtungs-Essay oder Dichtungs-Essayistik sprechen, was im Deutschen zwar ein verständlicher, aber nicht besonders gebräuchlicher Begriff ist.

Die Prägnanz und Geläufigkeit des japanischen Begriffs *shiron* deutet darauf hin, wie hoch diese Art von Texten gegenwärtig in Japan im Kurs steht. Und der Eindruck drängt sich auf, dass hierin doch wohl ein beträchtlicher Unterschied zu Europa besteht. Diese Behauptung könnte ich zwar nicht statistisch belegen. Aber ist es nicht so, dass Dichtung z. B. im deutschen Sprachbereich nach aussen hin zwar hoch bewertet wird, in Wirklichkeit jedoch kaum gekauft und wenig gelesen wird? Und da man schon dem Gedicht im grossen und ganzen wenig Interesse entgegenbringt, wie sollte man sich dann für Dichtungs-Essays erwärmen können! Diese Aussage bezieht sich natürlich nicht auf die klassische, sondern auf die zeitgenössische Poesie.

In Japan dagegen hat die moderne Dichtung nach dem Zweiten Weltkrieg einen erstaunlichen Aufschwung genommen und damit auch dem *shiron* zu grösserem Ansehen verholfen. Das kann man beim Durchblättern jeder Poesie-Zeitschrift feststellen, und es zeigt sich in der Zahl der Einzelpublikationen von Dichtungs-Essays in Buchform. Vor allem aber kommt es in grösseren, mehrbändigen Serien zum Ausdruck, in denen repräsentative Essays verschiedener Autoren gesammelt und für ein weiteres Publikum greifbar werden.

Zwei Essay-Sammlungen

Zunächst sollen die zwei wichtigsten Serien dieser Art kurz vorgestellt werden. Sie sind in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre und anfangs der siebziger Jahre erschienen, also in einer Zeit, als die neue Lyrik besonders grosse Beachtung fand, so dass man von einem «Gedicht-Boom» (*shi būmu*) in jenen Jahren spricht. Und man darf eben auch diese beiden Serien als äusseres Zeichen und Produkt dieses *shi būmu* bezeichnen.

Ein wichtiger Aspekt sei gleich vorweggenommen, nämlich die Tatsache, dass wir unter den Autoren dieser Texte fast durchwegs Leute finden, die selber dichterisch produktiv sind; es handelt sich zumeist um die führenden Dichter der Nachkriegszeit.

Natürlich gibt es auch Literaturwissenschaftler und Kritiker, die sich vorwiegend mit Dichtung beschäftigen. Zu den bekanntesten gehören etwa Professor Kokai Eiji (auch er war zu Beginn seiner Laufbahn als Dichter aufgetreten) oder der Kritiker Awazu Norio. Aber im ganzen überwiegen die Dichter, die selber *shiron* schreiben, bei weitem. Auch darin besteht ein gewisser Unterschied zu Europa, wie mir scheint. Denn bei uns herrscht wohl immer noch die Auffassung vor, dass ein Dichter eben in erster Linie dichtet, und nicht über das Dichten theoretisiert, – auch wenn es natürlich genügend Gegenbeispiele gibt.

Da es also überwiegend um *shiron* von Dichtern geht, kann man dieses Schrifttum auch nicht mit dem deutschen Begriff Sekundärliteratur charakterisieren. Die Schriften haben von den Autoren her gesehen erstrangige Bedeutung und besitzen innerhalb des Œuvres eines Autors oft ein Gewicht, das demjenigen der Gedichte nicht nachsteht.

Die erste Serie, von der die Rede ist, trägt den Titel *Gendai shiron taikei*. Sie ist 1965 beim Verlag Shichōsha in 6 Bänden herausgekommen (mit einer Neuauflage 1980). In jedem Band finden sich etwa 15–25 Texte. Das Werk als Ganzes ist chronologisch angelegt. Der 1. Band umfasst Essays aus der Zeit von 1946–1954, die Bände 2 und 3 bringen Essays aus den Jahren 1955–1959, die Bände 4 und 5 aus den Jahren 1960–1964 und der sechste Band, ein Sonderband, bringt Dichterporträts und andere Materialien. Es wird also eine mögliche Einteilung der Nachkriegsdichtung suggeriert, verbunden mit dem Anspruch, dass die massgebenden Texte der jeweiligen Periode aufgenommen worden sind, – in Analogie etwa zu einer chronologisch angelegten Gedichtanthologie.

In der Tat hat diese Reihe, indem sie weit verstreute, kaum greifbare Texte vereinigte, für weite Leserkreise wohl erstmals eine gewisse Ordnung in das Chaos der dichterischen und theoretischen Produktion der

Nachkriegszeit gebracht, hat gezeigt, dass da eine Abfolge von verschiedenen Tendenzen, eine gewisse Entwicklung und Kontinuität festzustellen ist und dass auch ein ernstzunehmender Beitrag zur Bewältigung der Kriegs- und Nachkriegszeit darin enthalten ist. Insofern muss man diese Serie wohl geradezu als einen Verursacher und Anreger des Gedicht-Booms der späten sechziger Jahre bezeichnen.

Nimmt man etwa den 1. Band zur Hand, so findet man darin die Angehörigen der nach dem Krieg besonders wichtigen Arechi-Gruppe Nakagiri Masao, Kuroda Saburō, Kitamura Tarō, Kihara Kōichi und Ayukawa Nobuo. Aber auch die Stellungnahme der Gruppe «*Matinée poétique*» oder der linksgerichteten Rettō-Gruppe mit den Vertretern Sekine Hiroshi und Hasegawa Ryūsei. Neben grossen, bekannten Namen der älteren Generation wie Nishiwaki Junzaburō und Kaneko Mitsuharu ist in Ōoka Makoto auch einer der damals jüngsten Dichter aus der eigentlichen Nachkriegsgeneration vertreten.

Die zweite Serie trägt den einfachen Titel *Gendai shiron*. Sie ist 1972 in 10 Bänden beim Verlag Shōbunsha erschienen, ist also noch umfangreicher als der *Gendai shiron taikai*. Während jener chronologisch aufgebaut ist und verschiedene Perioden der Entwicklung dokumentiert, stehen in der zweiten Serie einzelne Dichterpersönlichkeiten im Zentrum, und zwar so, dass in jedem Band zwei Dichter mit ihren repräsentativsten Essays vertreten sind. Das ergibt bei 10 Bänden 20 Namen, die vielleicht etwas willkürlich herausgegriffen wurden. Die Sammlung beginnt mit Ayukawa Nobuo und endet mit Sekine Hiroshi und Suzuki Shirōyasu. Es fehlen wichtige Namen, die man eigentlich erwarten würde. Es gibt viele Überschneidungen mit der erstgenannten Serie. Aber das ist wohl unvermeidlich, weil hier die Entwicklung einzelner Dichter gezeigt werden soll.

Natürlich wäre es verfehlt, wollte man in solchen Serien irgendwelche Einheit und Grundthematik ausmachen. Es gilt vielmehr zu konstatieren, dass alles das, was darin und was auch sonst in einzelnen Publikationen unter *shiron* läuft, sich durch eine ausserordentliche Breite und Vielfalt der Thematik auszeichnet. Der Begriff *shiron* lässt sich im praktischen Gebrauch nicht, wie es der Wortsinn nahelegen würde, auf Dichtung im engeren Sinn festlegen. Wenn da z. B. ein Artikel von Ayukawa «*Rekishī ni okeru ironī*» (Die Ironie in der Geschichte) in die Sammlung aufgenommen ist, so hat das mit Dichtung direkt wenig zu tun. Allgemein kulturhistorische, kulturkritische Artikel dieser Art findet man recht häufig unter dem Oberbegriff *shiron*. Das einzige, was sie mit Poesie zu tun haben, besteht oft darin, dass sie von einem Dichter geschrieben worden sind und daher vielleicht auch für seine dichterische Grundhaltung irgendwie von Bedeutung sein können.

Trotzdem oder gerade wegen der Vielfalt dürfte es nützlich sein, gewisse Gruppen und Kategorien herauszuschälen, damit man eine Orientierung gewinnt.

Die Thematik des shiron

In seinem Artikel «Gendai shiron no tenbō» (Überblick über den modernen *shiron*), der sich allerdings nicht auf die Nachkriegszeit bezieht, hat Kinoshita Tsunetarō folgende allgemeine Einteilung vorgeschlagen:

In der umfassendsten Kategorie A stehen Weltanschauung, allgemeines Denken über den Menschen, die Gesellschaft, die Welt im Zentrum. Von da aus werden Dichtung und Dichter in die Betrachtung einbezogen und in einem sehr weitgesteckten Rahmen behandelt.

Die Kategorie B ist schon etwas enger gefasst. Man fragt nach den Prinzipien und dem Wesen der Dichtung und behandelt von da ausgehend die verschiedensten historischen, linguistischen, psychologischen, rhythmisch-formalen Aspekte des Dichtens.

Eng eingeschränkt ist schliesslich die Kategorie C, in der die dichterische Technik untersucht wird. Es geht hier um konkrete, praktische, präzise Fragen nach Stil, Wortwahl, musikalisch-rhythmischer Wirkung, graphischer Darstellung usw., meist an konkreten Beispielen erläutert.

Es handelt sich um drei Typen des *shiron*, die natürlich auch vermischt auftreten können.

Neben diesem sehr allgemeinen Rahmen möchte man aber doch noch etwas detailliertere Angaben über die Themenbereiche, denen man am häufigsten begegnet. Wir geben im folgenden eine Zusammenstellung, ohne dabei Vollständigkeit oder Systematik anzustreben.

Da ist erstens eine Sorte von Texten zu erwähnen, die man unter dem Begriff «literarhistorische Essays» im weitesten Sinn zusammenfassen möchte: Aufsätze über Geschichte der Poesie, ältere oder neuere, über ausländische Vorbilder und Einflüsse (als Übersetzungen, Zusammenfassungen, kritische Auseinandersetzungen). Hierher gehört auch der Klassikerkommentar. Man denke z.B. an Andō Tsuguo's umfangreiche Bashō-Kommentare, die auch als *shiron* aufgefasst werden können. Japanische Dichter scheinen sich überhaupt häufiger als ihre westlichen Kollegen publizistisch mit dem Werk von Vorgängern zu befassen. Dann kann auch der *shiron* selber als literarhistorischer Gegenstand behandelt werden: Es gibt also Essays über die Geschichte der Dichtungs-Essayistik.

Eine andere Textgruppe befasst sich mit Problemen der dichterischen Technik, mit Form, Sprache, Metaphorik, Rhythmus usw.

Dann gibt es die für das Verständnis der schwierigen modernen Lyrik besonders interessanten Werkinterpretationen. Weiter den *shijinron*, den Essay, der ein Gesamtbild eines Dichters zu entwerfen versucht und der sich auch zur richtigen Autorenmonographie ausweiten kann.

Die Dichtungskritik muss erwähnt werden. Darunter verstehe ich Besprechungen von Gedichtsammlungen, Berichte über die allgemeine Situation der Lyrik, über aktuelle Tendenzen, Gruppen, Zeitschriften usw. Dazu sind auch die regelmässig erscheinenden Monats- oder Jahresüberblicke zu zählen (*shidan jihyō*).

Eine ganz andere Gruppe bilden die Texte, in denen Dichter sich selbst zum Gegenstand nehmen, indem sie über ihr eigenes Schaffen Rechenschaft ablegen, eigene Gedichte kommentieren, über den Schaffensprozess reflektieren oder über den eigenen Werdegang berichten, was man als *shiron* mit autobiographischem Einschlag bezeichnen kann.

Vielleicht die wichtigste Gruppe bilden aber die Essays, die aufs Grundsätzliche abzielen oder über den Bereich der Dichtung hinausführen. Also Texte, die direkt nach dem Wesen, Ziel und Sinn der Dichtung fragen, was nicht selten im Titel lapidar formuliert ist, z.B. bei Ayukawa: «Gendai shi to wa nani ka» (Was ist moderne Dichtung?). Hierher gehören, wenn auch auf einem anderen Niveau, die recht beliebten einführenden Schriften für Laien und Anfänger, die z.T. Dichtschulen, also praktische Anleitungen zum Dichten sein wollen. Dann stösst man auf Texte, die die Beziehung der Poesie zu anderen literarischen Gattungen, zur bildenden Kunst oder zur Musik (besonders Jazz, Rock) behandeln. Weitere Texte fragen nach der Stellung der Dichtung im sozialen Umfeld, diskutieren die Beziehung des Dichters zur Gesellschaft und Politik. Gerade hier kommt es leicht zu einem kämpferischen Tenor. Falsche Ansichten sollen korrigiert, die eigene Position verteidigt werden, woraus sich gelegentlich literarische Auseinandersetzungen und Fehden entwickeln können. Die sogenannte «Wolf-Debatte» wird uns weiter unten ein Beispiel dafür liefern.

Die situationsbedingte Aufwertung des shiron

Nach dieser Überschau wenden wir uns in eine etwas andere Richtung und fragen, von wann an der Dichtungs-Essay so starke Beachtung gewinnt. Sehr oft werden *shi* und *shiron* nebeneinander in einem Atemzug

genannt und damit gleichsam auf dieselbe Ebene gestellt. Diese Formel *shi to shiron* hat Tradition. So lautete nämlich der Titel der führenden Poesiezeitschrift der Modernisten vor dem Krieg. Sie erschien von 1928–1933, herausgegeben von Leuten wie Nishiwaki Junzaburō, Kitagawa Fuyuhiko, Takiguchi Shūzō usw. Durchwegs stehen in diesen Hefen die Essays an erster Stelle, die Gedichte an zweiter. Allerdings nehmen dabei Übersetzungen und Berichte über die literarische Situation im Westen, vor allem in Frankreich, einen grossen Teil in Anspruch. Namen wie Breton, Aragon, Gide, Cocteau, Valéry, Eluard, T.S. Eliot sind massgebend. Es geht also in erster Linie um die Einführung der surrealistischen Literaturtheorie.

Nach dem Krieg bekommt dann die Zusammenstellung von *shi* und *shiron* geradezu symbolischen Wert für die Situation in Japan. Es gibt zwei Bände der Arechi-Gruppe, die so betitelt sind. Die gleiche Formel taucht im Untertitel der Zeitschrift *Mugen* auf. In einem anderen Titel, *Shi to shisō* (Dichtung und Denken), scheint mir die Formel zumindest anzuklingen. Das ist eine wichtige Poesie-Zeitschrift, die seit 1972 mit Unterbrüchen erscheint. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch gewisse Werkausgaben. So gibt es etwa gesammelte Werke von Nishiwaki Junzaburō in 6 Bänden ebenfalls unter der Überschrift *Shi to shiron*, oder eine ähnliche Sammlung von Tamura Ryūichi in 4 Bänden mit dem Titel *Shi to hihyō* (Dichtung und Kritik). Üblicherweise fasst man ja in gesammelten Werken von Dichtern die Gedichte als Hauptsache in den ersten Bänden zusammen, und lässt dann die Prosaschriften folgen. In diesen beiden Sammlungen dagegen mischt man Gedichte und Essays und verteilt sie auf die einzelnen Bände, wie um die Gleichzeitigkeit und Gleichgewichtigkeit der beiden Gattungen zu betonen.

Warum kam es zu dieser Wertschätzung des *shiron*? Das hängt ohne Zweifel mit der prekären materiellen und geistigen Situation nach dem Krieg, nach der Niederlage zusammen. Man hat die unmittelbare Nachkriegszeit als eine «Zeit des Todes, der Trümmer und des blauen Himmels» bezeichnet. Die Dichter der Arechi-Gruppe gehen in ihrem bekannten Manifest «Widmung an X . . .», das den ersten Sammelband der Gruppe 1951 einleitet, von dem Satz aus: *Gendai wa arechi de aru* (Die Gegenwart ist eine Wüste). Und obwohl der Begriff *arechi* natürlich von Eliots «waste land» her stammt, meinen sie das wörtlich, im äusseren wie im geistigen Sinn.

In einer solchen tiefen Krisenlage, wo alles in Frage stand und man sozusagen auf dem Nullpunkt wieder anfangen musste, konnten auch die Dichter sich nicht auf rein dichterische Mittel, vor allem nicht auf her-

gebrachte dichterische Mittel beschränken. Auch sie mussten ihre Methoden und Zielsetzungen überprüfen, mussten sich nach ihrer Funktion in der Gesellschaft fragen, kurz, sie mussten die Krise auch denkerisch zu bewältigen versuchen. Das ist denn auch in hohem Masse geschehen, so dass man verschiedentlich der modernen Lyrik und der dazugehörigen Essayistik einen herausragenden, zentralen Platz innerhalb der japanischen Nachkriegsliteratur zugewiesen hat, und zwar darum, weil von den Dichtern die anstehenden Probleme (Vergangenheitsbewältigung usw.) ehrlicher, intensiver und überzeugender angegangen worden seien als von anderen Literaten.

Eines war jedenfalls klar. Wenn man sich der Krise wirklich stellen wollte, so konnte das nicht im Rahmen der traditionellen, gefühlsbetonten lyrischen Ausdrucksformen geschehen. Ein gewisser Doi Torakazu beklagte sich 1947 (zitiert bei Abe 1973):

«Es gibt überhaupt kein dichterisches Wort nach dem Krieg, das meinem Verlangen nach Tiefe und Gewicht entsprechen würde . . . Worin liegt eigentlich der Zauber dieses Gespensts, das *mono no aware* heisst, das sich seit der Heian-Zeit in die Seele des Volkes eingefressen hat und unter Begleitung der lyrischen Vergänglichkeitsdichtung buddhistischer Prägung sich bis in die Gegenwart fortsetzt?»

Es ist dann Ono Tōzaburō, der den Hass auf diesen traditionellen Lyri-zismus stellvertretend für viele formuliert in einem Essay, den er lapidar *Shiron* nennt. Inbegriff dieses traditionellen Geistes ist für ihn das Tanka, wobei er meint, dass diese tanka-artige Gefühllichkeit auch in anderen Bereichen seit eh und je auftritt und sich z. B. auch in die moderne Dichtung seit der Meiji-Zeit eingeschlichen hat. Davon gilt es unter allen Umständen wegzukommen! Wörtlich sagt er: «Die Dichter, die ich am liebsten habe, sind diejenigen, die sich am weitesten vom Tanka zu distanzieren vermochten.»

Mit diesem *Shiron*, der schon während der letzten Kriegsjahre in einer Zeitschrift abgedruckt wurde und dann 1947 als Buch erschien, hat Ono einen der ersten und wichtigsten Texte dieser Art nach dem Krieg herausgebracht. Er behält bis heute seine beispielgebende Kraft, so dass etwa ein viel jüngerer Dichter, Miki Taku, schreiben kann: «. . . So wie man einst gesagt hat 'Wir kommen von Gogol her', so können wir behaupten, dass wir von diesem einen *Shiron* Ono's ausgehend unseren Weg machen, auch wenn jeder seinen eigenen Kurs verfolgt. In solchem Ausmass hat dieses eine Buch uns bestimmt, uns aber auch eine höchst vielfältige, reiche Ernte in Aussicht gestellt und zur Pflicht gemacht.»

Die Arechi-Gruppe

Wenden wir uns jetzt dem Ansatzpunkt der Arechi-Gruppe zu. Er wird vor allem in dem schon zitierten Manifest «Widmung an X . . .» greifbar. Die Gegenwart sei eine Wüste, sagt dieser Text. Es gelte, dieser Wüste entgegenzutreten durch unentwegte geistige Anstrengung, durch Rückbesinnung auf die verlorenen menschlichen Werte. Und das sei vor allem in der Dichtung möglich. «Das Gedicht gibt Zeugnis davon, ob durch einen Sprung des Geistes zur kühnen Form hin die grundlegenden Elemente des menschlichen Wesens, nämlich Denken und Fühlen, zu einer gewissen Einheit gelangen können oder nicht. Das Gedicht ist eine einheitliche, lebende Gestalt, die dem Gefühl intellektuelle Bestätigung gibt und die das Denken durch das Gefühl legitimiert.»

Oder an anderer Stelle: «Das besondere Recht, das dem Dichter zukommt, besteht in der über individuelle Eigenheiten oder klassenbestimmte Einschränkungen hinausgehenden Freiheit.»

Und wieder anderswo: «Wir wissen es. Das tiefe Vertrauen und die Liebe gegenüber der Sprache wird unsere Bedürfnisse und Wünsche erfüllen . . . Unser Glaube an die Dichtung trägt kraftvoll unser Leben. Er ist unser stillschweigendes Gebot, und auch die innere Kontrollmacht, welche jedes Abweichen, jede Flucht aus der Verantwortung am entschiedensten hindert.»

Anderswo ist von der Gewinnung und Erhaltung eines «freien Ein- und Ausgangs» (*jiyū na deiriguchi*) die Rede. Es wird also ein Freiraum postuliert, der nur in der Dichtung und durch die Dichtung existiert, der allen Zwängen der Wirklichkeit, allen Ideologien und autoritären gesellschaftlichen, politischen, religiösen Mächten entgegengestellt wird, ein Freiraum, in dem seelische Probleme noch ihren Platz haben, in dem das Unsichtbare zur Sprache kommen kann, wo geistige, metaphysische Werte eine Zuflucht finden.

Das tönt alles sehr feierlich und pathetisch. Es muss aber auf dem Hintergrund der Kriegszerstörung gesehen werden, und es ist wohl eine Haltung, hinter der letztlich europäische humanistische Tradition steht. Völlig falsch wäre es, wenn man solche hohe Rede als Flucht in abstrakte, geistige Regionen verstehen wollte. Denn von diesem Ansatz aus wird nun auch konkret nach der Funktion und Verantwortung des Dichters in der gegenwärtigen Situation gefragt. Von hier aus wird auch das Problem der Kriegsverantwortung der Literaten in einer tieferschürfenden, selbstkritischen Art verfolgt, wie das sonst eben nirgendwo der Fall gewesen ist.

Natürlich musste dieser philosophische Ansatz nicht nur auf die Essayistik, sondern auch auf die Gedichte der betreffenden Leute seine Auswirkungen haben. Zwar wurden die Technik und die formalen Errungenschaften der Modernisten von vor dem Krieg beibehalten, aber gleichzeitig lag der Schwerpunkt auf dem Inhalt, auf der Rückgewinnung des Sinns, der Bedeutung, auf einer Art dichterischen Logik, die abstrakte Begriffe und philosophische Konzepte in die dichterische Sprache einbezog. Auf diese Weise entstanden wirklich neue Ausdrucksmöglichkeiten in der japanischen Poesie, die sich scharf vom traditionellen Lyrizismus abheben.

Auffallenderweise sind es gerade die an sich unpolitischen Leute der Arechi-Gruppe, die bahnbrechend gewirkt haben. In einem späteren Gespräch hat Ayukawa einmal bemerkt, er habe im Grunde gar keine Neigung zu theoretisieren, sich zu Zeitfragen zu äussern oder gar politische Stellung zu beziehen. Aber, möge es nun Glück oder Unglück gewesen sein, die Zeitumstände hätten ihn nach dem Krieg ganz einfach in diese Rolle hineingedrängt. Diese Bemerkung zeigt deutlich, wie sehr die denkerische Anstrengung nach dem Krieg aus der Krisensituation zu verstehen ist und wie sehr sich *shi* und *shiron* gegenseitig bedingen.

Die Rettō-Gruppe

Natürlich haben auch andere Gruppen ihren Anteil an dieser Entwicklung, vor allem die Dichtergruppe Rettō (Die Inselkette), die sich aus eher linksgerichteten Leuten zusammensetzte und zwischen 1952 und 1955 aktiv war. Auch hier waren die Mitglieder sehr stark vom Kriegserlebnis geprägt, und Themen wie «Widerstand» oder «Mensch und Arbeit» lagen ihnen vor allem am Herzen. Neben ihrem ausgesprochenen politischen Bewusstsein war auch ein hoher künstlerischer Anspruch im Spiel, und die Vereinigung dieser beiden Aspekte ergab wiederum einen eigenständigen, neuen Ton in der japanischen Lyrik.

Die Rettō-Gruppe hatte eine vorbereitende Phase in der sogenannten «Zirkel-Poesie», d. h. in Kreisen von Amateur-Dichtern, die sich unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg zu bilden begannen. Man kann diese Zirkel-Poesie als eine Wiederaufnahme der proletarischen Dichtung von vor dem Krieg betrachten, auch wenn sie weniger klassenkämpferisch und ideologisch verfahren war. Überall im ganzen Land bildeten sich unter Arbeitern, Bauern und Angestellten Liebhaber-Gruppen, die die Welt ihrer täglichen Arbeit und ihre Hoffnung auf eine freiere, bessere Welt im

Gedicht auszudrücken versuchten. Sie liessen sich zum Teil von bekannten Dichtern beraten und gaben nach und nach verschiedene Anthologien heraus, 1948 z.B. *Kinrōsha shi senshū* (Auswahl von Arbeiterdichtung), oder 1952 *Ginkōin no shishū* (Gedichtsammlung von Bankangestellten). Eine besonders aktive Rolle spielte die «Kokutetsu shijin renmei» (Dichterliga der nationalen Eisenbahnen), die schon 1946 eine erste Anthologie herausbrachte. Diese Zirkel-Poesie ist ein interessantes und wichtiges Phänomen, nicht wegen der literarischen Produkte, die dabei entstanden, sondern wegen ihrer Existenz an sich. Die Arbeitswelt wurde so aufgewertet, wurde als möglicher literarischer Gegenstand erkannt und zwar von der Basis her. Es war eine kulturelle Bewegung, die wirklich von der arbeitenden Bevölkerung getragen wurde. Die Dichter der Rettō-Gruppe, die eine Zeitschrift gleichen Namens herausgaben, förderten diese Zirkeldichtung in jeder Weise. Sie waren zwar selber professionelle Schreiber, aber sie kamen aus demselben sozialen Umkreis her und fühlten sich solidarisch. So sind zwei Nummern von *Rettō* (Nr. 4 und 8) ganz der Zirkel-Poesie gewidmet und enthalten wichtige Analysen und Aufsätze darüber. Andere Nummern reflektieren in Gesprächen und Essays z.B. über das Erbe der proletarischen Dichtung von vor dem Krieg, über Satire und technisch-formale Probleme oder über die gegenwärtige Lage der verschiedenen poetischen Gruppierungen und Strömungen. Diese Beispiele zeigen, welch hohen Stellenwert auch die Rettō-Leute der Reflexion und der essayistischen Produktion beimassen.

Das wichtigste derartige Ergebnis aus diesem Kreis war jedoch ohne Zweifel die sogenannte «Wolf-Debatte». Es ist berechtigt, sie etwas ausführlicher zu behandeln, weil wir hier das eher seltene Beispiel eines *shiron* vor uns haben, der direkte Konsequenzen nach sich zog, insofern er zu einer Kontroverse und einer gewissen Ausmarchung unter den linksorientierten Literaten führte.

Protagonist der Debatte war der Dichter Sekine Hiroshi, der auch als Hauptfigur und Motor der Rettō-Gruppe bezeichnet werden darf. Über seinen Werdegang müssen ein paar kurze Bemerkungen vorausgeschickt werden, weil nur so die Brisanz seiner Stellungnahme verständlich wird.

Sekine wurde 1920 in Asakusa/Tōkyō, also in einem typischen *shitamachi*-Bezirk geboren. Er konnte nur bis zum Alter von 12 Jahren in die Grundschule gehen und musste dann in einer Kartonagefabrik arbeiten. 1934, also 14jährig, wechselte er in eine Tricot-Fabrik über und vier Jahre später in eine Waffenfabrik. Trotz der minimalen Schulbildung war er geistig interessiert und strebsam. Er kam in dieser Zeit mit einer Dichterguppe in Berührung, die sich Anarchisten nannte, darunter vor allem mit

Akiyama Kiyoshi. Schon zwanzigjährig konnte er wegen seiner angeschlagenen Gesundheit nicht mehr körperlich arbeiten. Durch Vermittlung von Akiyama gelang es ihm, 1940 in den Fachjournalismus hinüberzuwechseln. Zeitungen und Zeitschriften über Holzverarbeitung, über Waldwirtschaft, über Waffentechnik usw. waren nun seine Arbeitgeber. Daneben unternahm er seine ersten literarischen Versuche und lernte Russisch. Nach dem Krieg trat er in die Kommunistische Partei ein. Er war zeitweise auch in der erwachenden Gewerkschaftsbewegung aktiv. Obwohl er ein reiner Autodidakt war, hatte er sich nach Kriegsende schon eine geachtete Stellung in der Kulturszene errungen, so dass ihm 1947 die redaktionelle Verantwortung für die neu gegründete Zeitschrift *Sōgō bunka* übertragen wurde. Sein Interesse galt besonders Russland, der Oktoberrevolution und der Entwicklung danach, sowie dem Dichter Majakowski. Er schrieb Essays darüber und übersetzte auch Texte aus dem Russischen. Vor allem aber fand seine eigene dichterische Produktion mehr und mehr Anerkennung.

Ōkami ronsō – die «Wolf-Debatte»

Sekines Position als Dichter, sein künstlerischer Standort begann sich erst während der Aktivitäten innerhalb der Rettō-Gruppe deutlicher abzuzeichnen. Es kam zu Meinungsverschiedenheiten, die sich zur «Wolf-Debatte» ausweiteten. Ausgangspunkt dieser Diskussion war Sekines redaktionelles Nachwort in Nr. 5 der Zeitschrift *Rettō* vom August 1953, wo er schrieb:

Es ist nicht besonders erfreulich, dass sich eine Art feste Norm des Widerstandsgedichts herauszubilden im Begriffe ist. Was sich mir bei der Redaktion von Nr. 5 mehr und mehr aufdrängte, war die Fabel vom Wolf und vom Knaben. Der Knabe hielt mit seinen Rufen «der Wolf kommt! der Wolf kommt!» die Leute zum Narren. Als dann der Wolf wirklich kam, war niemand da, der ihm geholfen hätte. Ist nicht in vielen Gedichten, die gegen die heutige kolonialistische Realität Widerstand leisten, dieselbe Gefahr verborgen? Sartre schrieb über das besetzte Frankreich. Anders als wir uns das vorgestellt hatten, geschah das in völliger Ruhe und traf umso grausamer. Nicht nur die allbekannten Ereignisse wie der 1. Mai-Zwischenfall oder der Matsukawa-Zwischenfall, sind Ereignisse. Wir müssen die stillen Tragödien in den Griff bekommen. Klasse, Revolution, Volk, Frieden, das sind Parolen eines Kollektivs, und Parolen fordern selbstverständlich den Zusammenschluss. Aber müsste nicht der Weg dahin viel intensiver untersucht werden?

.....

Diese Zeilen kritisieren die Widerstandsgedichte, wie sie in jenen Jahren im Schwange waren. Anfangs der fünfziger Jahre begann sich die politische Szene zu polarisieren. Repression gegen die Linke kam auf in Verbindung mit verschiedenen Zwischenfällen, wie dem Eisenbahnunglück von Matsukawa 1949 oder den 1. Mai-Unruhen 1952 als Folge der Ratifizierung des Friedensabkommens von San Francisco. Gegen die in den Augen der Linken ungerechtfertigten Vorwürfe und gegen die Repressionstendenzen musste Widerstand geleistet werden, und zwar auch mit poetischen Mitteln, mit dem Widerstandsgedicht, das man nach dem Vorbild der französischen Résistance-Dichtung pflegte.

Sekines Äusserungen gegen diese Art des Widerstandsgedichts stiessen auf Kritik bei zwei Kollegen. Abe Kōbō wandte ein, diese Äusserungen seien kontraproduktiv im Augenblick, wo die Aktion zugunsten der Matsukawa-Angeklagten laufe. Man müsse eben mit starken Worten auftrumpfen, sonst lasse sich die Intelligencia nicht aus ihrer Ruhe aufschrecken. Und der als Romancier bekannte Noma Hiroshi, der damals auch Gedichte schrieb, teilte Sekine mit, man betrachte sein Nachwort als problematisch. Von anderen Literaten jedoch und auch von gewerkschaftlicher Seite erhielt Sekine Zustimmung. So fand dieses kurze redaktionelle Nachwort einen unerwarteten Widerhall und Sekine sah sich gedrängt, seine Auffassungen in einem Essay, *Ōkami ga kita* (Der Wolf ist da), der 1954 in der Märznummer von *Shin Nihon bungaku* erschien, darzulegen.

Er sagt, seine Vorbehalte gegen das Widerstandsgedicht richteten sich nicht gegen die darin vertretene Sache, sondern gegen die Form. Diese sogenannten Widerstandsgedichte seien wie die leeren Warnungen des Knaben in der Fabel, der immerfort rief, der Wolf komme, bis ihn niemand mehr ernst nahm. D. h. allgemein gehaltene grosse Worte und pathetische Deklamationen vermögen nicht, das Krisenbewusstsein zu schüren, sie haben keine Kraft, den Wolf, wenn er wirklich kommt, in die Flucht zu schlagen. Sie sind nicht fähig, die Menschen innerlich zu bewegen. Es ist leicht, ein Wort wie Klassensolidarität in den Mund zu nehmen, aber wie sie konkret Form annehmen kann, ist damit nicht gelöst. Sekine bringt nun verschiedene Beispiele von schlechten Gedichten, u. a. von Okamoto Jun und Noma Hiroshi. Er zeigt, warum er sie für schlecht hält: weil sie in verbaler Anklage, in emphatischen Ausrufen stecken bleiben. Die meisten dieser Gedichte zeigen eine auffallende Tendenz zur Normierung und Schablonenhaftigkeit. Das Gedicht von Noma Hiroshi braucht zu viele und zu unpräzise Bilder und Symbolwörter. Wenn man sie durch konkrete Wörter ersetzen würde, bliebe nichts als ein leeres Wortgeklingel übrig. Die innere Hohlheit dieser sogenannten Widerstandsdichtung muss

entlarvt werden. Und es ist leider so, dass auch die vorausgegangene Zirkel-Dichtung dieselben Schwächen und Fehler zeigt.

Zwei Beispiele von noch jungen, unbekanntem Dichtern (es handelt sich um Ōoka Makoto und Kiyooka Takayuki) eröffnen nach Sekine einen neuen Weg. Sie gehen aus von traumhaften inneren Bildern. Sie brauchen nicht grosse Worte, wollen nicht schockieren, sie erforschen zunächst einmal sich selbst. Von einer solchen selbstkritischen, verantwortungsvollen Position aus wenden sie sich dann der Aussenwelt zu. Wenn sich dieses Vorgehen mit dem dokumentarischen Charakter der Zirkel-Gedichte verbindet, dann kann sich daraus eine neue Entwicklung der japanischen Lyrik ergeben.

Vor dem Krieg hatte die proletarische Richtung vollständig mit dem Surrealismus gebrochen. Und die Surrealisten ihrerseits hatten sich nicht um die Befreiung der Menschen, um die soziale Dimension gekümmert. Auf getrennten Wegen dahingehend wurden sie beide vom Wolf, d. h. vom Faschismus zerrissen. Dies sollte sich jetzt nach dem Krieg nicht noch einmal wiederholen. Sekine plädiert also im Grunde für eine Vereinigung dieser beiden Richtungen. Der Kunstcharakter des Gedichts muss gewahrt bleiben, wenn es den Leser wirklich berühren soll. Andererseits soll die soziale Zielsetzung nicht verraten werden. Aber sie darf nicht so plump und direkt im Stil von Propaganda und politischen Schlagwörtern daherkommen, sonst stösst sie ins Leere, gerät in eingefahrene Geleise und fixe Muster. Metaphern dürfen nicht willkürlich und leichtfertig verwendet werden, sondern sie sollten möglichst konkret und von Leben erfüllt sein. Es geht Sekine letztlich um ein Plädoyer gegen ideologische Sterilität und zugunsten einer aus echtem Erleben und täglicher Erfahrung gespeisten poetischen Kreativität.

Natürlich blieb Sekines Kritik nicht unwidersprochen. Die direkt Angegriffenen, Noma Hiroshi und Okamoto Jun, antworteten in der Aprilnummer 1954 von *Shin Nihon bungaku* bzw. in der Mainnummer, freilich ohne dass sie Sekines Diagnose wesentlich zu widerlegen vermocht hätten. Sekine liess dann noch einige Präzisierungen in der Novembernummer 1954 von *Rettō* und, aus der Rückschau, im *Bungakkai* vom Februar 1956 folgen.

Man kann diese «Wolf-Debatte» im Grunde genommen als einen späten Ausläufer einer anderen Zeitschriftenfehde betrachten, nämlich des sogenannten «Politik-und-Literatur-Disput» (*seiji to bungaku ronsō*), der sich von 1946–1948 fast über zwei Jahre hinwegzog, und sehr heftig und auf viel breiterer Basis ausgetragen wurde. Er entzündete sich an der Bewertung der proletarischen Literaturbewegung von vor dem Krieg, und

es ging um die Frage, ob die Politik Vorrang über die Literatur habe oder nicht. Vertreter einer harten Parteilinie der kommunistischen Partei Japans, die als prominentes Opfer der Unterdrückung während des Krieges damals in weiten Kreisen hohes Ansehen genoss, hielten in jedem Fall den Vorrang der Politik für gegeben, während die ebenfalls linksstehenden Intellektuellen auf der Gegenseite diese Haltung als antihuman bezeichneten. Auf diese Weise kam es zu einer ersten Ausmarchung innerhalb der Linken.

Letzten Endes steht auch bei der «Wolf-Debatte» rund sieben Jahre später noch dieses Problem im Hintergrund. Das sogenannte Widerstandsgedicht war bewusst oder unbewusst meist nicht mehr als ein Mittel des politischen Kampfes. Das aber genügte Sekine nicht. Auch er war seit 1946 Mitglied der Kommunistischen Partei. Er blieb aber als Literat und eigenwillige schöpferische Persönlichkeit mehr oder weniger Aussenseiter, und 1960 wurde er sogar aus der Partei ausgeschlossen. Seine Stellungnahme in der «Wolf-Debatte» lief implizit auch auf eine Kritik an der ideologischen Enge und autoritären Linie der Partei hinaus. Für die künstlerische Entwicklung der japanischen Nachkriegslyrik war es von grosser Bedeutung, dass eine solche Kritik aus der Mitte der Linken selbst kam, und zwar von einem Mann, dessen Herkunft, dessen Vergangenheit als Arbeiter und dessen politische Gesinnung zu keinem Zweifel Anlass gaben. Sein Standpunkt war in persönlicher, konkreter Lebenserfahrung und in einem ausgeprägten künstlerischen Bewusstsein begründet. Er ging als Sieger aus dieser Kontroverse hervor. Sie hatte direkte Konsequenzen in dem Sinne, dass die politische Propaganda in Versform, das unkünstlerische, sloganartige Gedicht allmählich von der Bildfläche verschwand. Auch Sekine verteidigte letzten Endes einen dichterischen Freiraum, und im Rückblick wird man feststellen dürfen, dass die Standpunkte der beiden Gruppen Rettō und Arechi im Grunde nicht allzu weit voneinander entfernt waren.

Ist der shiron ein eigenständiges literarisches Genre?

Man könnte und müsste die Geschichte des *shiron* nach dem Krieg weiterverfolgen. Aber das würde über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen. Ich möchte nur noch einige allgemeine Aspekte anfügen, wie sie etwa in einer Sondernummer der Zeitschrift *Yuriika* (Vol. 4, Nr. 14, Dez. 1972) mit dem Titel «Dichtungs-Essayistik der Gegenwart» auftauchen.

Aus einer Umfrage bei rund dreissig Dichtern geht hervor, dass *shiron* nicht nur geschrieben, sondern von vielen auch wirklich intensiv gelesen

wird, um das kritische Bewusstsein gegenüber der eigenen Tätigkeit zu schärfen, wie etwa Kanai Choku formuliert. Oder falls man sich nicht dafür interessiert, hat man zumindest ein schlechtes Gewissen, wie es etwa in der Antwort von Nakae Toshio zum Vorschein kommt: «Es wird mir bewusst, dass mein Interesse gegenüber Texten in der Form von *shiron* jetzt wie früher immer sehr gering gewesen ist, und ich schäme mich deshalb, als Dichter sehr schlecht dazustehen.»

Einhellig ist man zwar der Meinung, dass *shiron* die Kreativität nicht direkt anregt. Beim Schreiben eines Gedichtes spielt die Theorie keine Rolle. Über das einmal Niedergeschriebene aber muss man Rechenschaft ablegen können. Ein Gedicht, das nicht durch theoretische Überlegungen hinterher, sei es durch den Autor selbst oder durch andere, untermauert werden kann, von dem ist anzunehmen, dass es nicht gut ist. Man vertritt auch die Meinung, dass man bei intensiven Bemühungen durchaus einen Konsens im Verständnis eines Textes erreichen kann. Doch hat der *shiron* nicht nur die Funktion, etwas Vollendetes im Nachhinein zu rationalisieren, er sagt auch über die Entstehung etwas aus, er übt eine unterschwellige Wirkung aus, er formt den Geist, schärft das Bewusstsein und spornt so indirekt eben doch auch die dichterische Produktion an.

In diesem Zusammenhang kann man auch die Frage stellen, inwiefern der *shiron* über eine dienende, erklärende Funktion hinausgehend als selbständiges literarisches Genre zu betrachten ist, und inwiefern er etwas Normgebendes, Abgeschlossenes erreicht hat. Ayukawa sagt etwa, alles was er nach dem Krieg an Essays publiziert habe, scheine ihm heute vorzeitig und hastig niedergeschrieben, es sei aus der Rückblende gesehen unzureichend und vorläufig. Aber in der Tat sei damals der Drang, die Kollegen aufzustacheln, sei das Bewusstsein einer unbedingten Notwendigkeit ausserordentlich stark gewesen.

Daraus wird nun abgeleitet, dass der *shiron* kaum je etwas in sich Abgeschlossenes, Vollkommenes sei. Es gebe auch kaum einen *shiron*, der eine ganze Epoche zu bestimmen vermocht hätte, der zu einer wirklich allgemeinen Gültigkeit und Norm über einen engen Bereich hinaus vorgestossen sei. Es ist das Schicksal eines jeden *shiron*, dass er sich zu einem bestimmten Zeitpunkt an bestimmte Personen oder Gruppen richtet, gewisse Anstöße gibt, um dann in den grossen Vorrat des Geschriebenen einzugehen, als kleines leuchtendes Pünktchen sozusagen.

Gerade die Situation nach dem Krieg hat dazu geführt, dass jeder sich den grossen Problemen neu stellen und gleichsam vom Nullpunkt ausgehen musste und daher für sich allein auch nicht über eine gewisse Vorläufigkeit hinausgekommen ist. Deshalb hat es die Dichtungs-Essayistik

trotz ihres grossen Umfanges kaum zu einem Ansatz von Einheitlichkeit geschweige denn Systematik der Ansichten gebracht, weil eben jeder immer wieder von vorne anfängt.

Es gibt aber sehr wohl ein Konzept von dem, was *shiron* theoretisch, im Idealfall sein könnte, und was ihn zu einer wirklich selbständigen literarischen Gattung machen könnte. Kitagawa Tōru zum Beispiel geht wie schon Ayukawa davon aus, dass der Dichter eine genuine Erfahrung habe, die ihn vor allen auszeichnet, nämlich die Erfahrung einer von aller inneren und äusseren Unterdrückung freien Sprache und das Wissen um einen dichterischen Freiraum. Diese Erfahrung, dieses Wissen kann er einer in tausend Abhängigkeiten, Ideologien und Nationalismen verstrickten, wesentlich unfreien Gesellschaft entgegenstellen. Wenn er nun im *shiron* noch logisches Denken und philosophische Weltbetrachtung einbezieht, so gelangt er zu einer wirklich eigenständigen kritischen Position, wie sie sonst niemandem erreichbar ist. Es handelt sich dann um eine Dichtungskritik, die nicht auf den Umkreis der Dichtung beschränkt bleibt und nicht auf das Gedicht zusteuert, sondern die umgekehrt vom Gedicht, von der Erfahrung des dichterischen Freiraums ausgeht und eine tiefeschürfende, ganzheitliche Zeit- und Gesellschaftskritik (er nennt das *jōkyō hihan*) möglich macht.

Den gleichen Gedanken formuliert Yoshimoto Takaaki folgendermassen: «Der *shiron* muss, von einer philosophischen Perspektive ausgehend, potentiell zu einer Ganzheit gelangen, die von Kulturkritik bis zu poetischer Ausdrucksweise reicht, und insofern dies möglich ist, gibt es auch einen eigenständigen Charakter der Dichtungs-Essayistik. Man kann sagen: Lyrik ist die subjektivste Art des Schaffens, aber gleichzeitig ist sie der einzige Literaturbezirk, der sowohl die ganze Wirklichkeit wie auch den ganzen Bereich der Phantasie auszudrücken und in einer paradoxen Synthese zu verschmelzen vermag. Dadurch, dass der *shiron* dieser Ganzheit logischen Rückhalt gibt, dadurch, dass er, während er über Dichtung reflektiert, eine persönlichkeitsbezogene Ausgangsbasis mit einer die gesamte Realität umfassenden Kritik verbindet, hat er die Möglichkeit, über die Dichtung hinaus Eigenständigkeit zu erlangen.»

Es ist klar, dass hier etwas postuliert wird, was bis dahin nicht oder höchstens in Ansätzen verwirklicht wurde. Es ist auch fraglich, ob die Gegenwart, in der wir jetzt stehen, die Verwirklichung eines so hohen Anspruchs fördert und ermöglicht.

In einem Rundtischgespräch zwischen Yoshimoto Takaaki, Kiyooka Takayuki, Ayukawa Nobuo und Ōoka Makoto wird nämlich ziemlich harsche Kritik geübt an der jüngsten Entwicklung des *shiron*. Es heisst da

etwa, dass in der letzten Zeit die Zahl der Kritiker, die *shiron* schreiben, ausserordentlich zugenommen habe. Doch je mehr Leute schreiben, desto mehr gleiche sich das, was sie schreiben, sowohl im Stil wie in den Gedanken. Der Journalismus verleite zu einer raschen und übermässigen Produktion auch an *shiron*. Das Verständnis der Texte bereite Mühe, weil man oft einem gezierten, schwierigen, künstlich aufgeblasenen Stil huldi-ge, der von der Sache her gar nicht begründet sei.

Man könnte vermuten, dass hinter dieser Kritik Vorurteile und mangelndes Verständnis der älteren Generation gegenüber der jüngeren Generation stecken. Dieser Möglichkeit sind sich die vier Sprecher übrigens selber bewusst. Falls man das aber ausschliesst, mag es tatsächlich zutreffen, dass die goldene Zeit des *shiron* in der unmittelbaren Nachkriegszeit zu suchen ist. Und zwar darum, weil die damalige situationsbedingte innere Notwendigkeit und Dringlichkeit heute kaum mehr gegeben ist.

BIBLIOGRAPHIE

- ABE MASAMICHI, «Sengo shiron shi», in: *Kōza Nihon gendai shi*, Bd. IV, Yūbun shoin 1973, S. 393–421.
- Arechi dōjin, «X e no kenji», in: *Arechi shishū* 1951, Nachdruck Kokubunsha 1975.
- KINOSHITA TSUNETARŌ, «Gendai shiron no tenbō», in: *Kokubungaku – kaishaku to kyōzai no kenkyū*, Bd. 3, Nr. 6, Juni 1958.
- KITAGAWA TŌRU, «Shiron to wa nani ka – shijin no sensō sekininron ga arawashita mono», in: *Kitagawa Tōru – shi to shisō no jiritsu*, Shichōsha 1970.
- ONO TŌZABURŌ, *Shiron + zoku shiron + sōzōryoku – tankateki jojō no hitei*, Shichōsha 1976.
- Rettō* (Nr. 1–12) 1952–1955. Nachdruck, Doyō bijutsu sha 1979.
- SEKINE HIROSHI, *Mizusaki annainin no me*, Gendai shichōsha 1959. (Darin: «Ōkami ga kita» 1954 und «Saisetsu, ōkami ga kita» 1956).
- YOSHIMOTO TAKAAKI, «Shiron ni tsuite (kaisetsu)», in: *Gendai shiron taikai*, Bd. 2, Shichōsha 1965, S. 253 ff.
- Yuriika (Eureka)*, «Sōtokushū – gendai no shiron», in: *Yuriika*, Bd. 4, Nr. 14, Dezember 1972.
- Gendai shiron taikai*, Bd. I–VI, Shichōsha 1965 (shinsōban 1980).
- Gendai shiron*, Bd. I–X, Shōbunsha 1972.