Martin Thomas

Haiku in Japan während des Zweiten Weltkrieges (IV)

Hansen-Haiku

Den letzten Teil meiner sich über vier Ausgaben SOMMERGRAS erstreckenden Reihe, die versucht hat, die Gattungsvielfalt der kriegsthematisierenden Haiku in Japan während des Zweiten Weltkrieges darzustellen, möchte ich dem Hansen-Haiku (‚kriegsablehnenden Haiku') widmen, dessen inhaltliche Bedingung pragmatisch formuliert die Ablehnung des Krieges in seiner Gesamtheit ist. Es steht in direkter Opposition zum bereits behandelten Seisen-Haiku (‚kriegsverherrlichenden Haiku'), da es auf herrschende Missstände und begangene Gräueltaten aufmerksam macht, sie weder beschönigt noch leugnet oder gar verschweigt. Da dies beim Hansen-Haiku ferner intentional geschieht, grenzt es sich ebenfalls deutlich vom ohne Wertung auskommenden Sensô-Haiku (‚kriegsbeschreibenden Haiku') ab. In der Praxis sind Gedichte jener Kategorie jedoch leider nur sehr selten anzutreffen, was in der erwähnten Zensurlandschaft, der man im Japan des 15-jährigen Krieges begegnet und die es fast gänzlich unmöglich machte, Meinungen gegen den Staat und seine Handlungen offen zu äußern, begründet liegt. Diejenigen Haiku-Dichter, die sich den Mund trotz der gegebenen Umstände nicht verbieten ließen, mussten ihren Mut und ihren Kampf für Humanität zumeist teuer bezahlen. So kam es in den Jahren von 1940 bis 1943 zum sogenannten „Haiku-Unterdrückungs-Zwischenfall" (*Haiku dan'atsu jiken*), der eine Reihe von Verhaftungswellen, die unter dem Deckmantel des „Gesetzes zur Aufrechterhaltung der Öffentlichen Sicherheit" (*Chian ijihô*, 1925 erlassen, 1941 überarbeitet) und des „Gesetzes zur Nationalen Generalmobilmachung" (*Kokka sôdôinhô*, 1938 erlassen) stattfanden, bezeichnet. Im Gesamtausmaß belief sich der Vorfall auf die Inhaftierung von 46 Dichtern aus neun verschiedenen Haiku-Gruppierungen. Zwei Poeten starben nachweislich im Zusammenhang mit der Haft, die restlichen Autoren wurden einer Art Gehirnwäsche unterzogen, an deren Ende eine „geistige Bekehrung"

(*tenkô*) und das Anfertigen einer „Abbittschrift“ (*shuki*) standen.[1]

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass durch das Beispiel der Dichter der „Bewegung zum Neuen Haiku“ (*Shinkô haiku undô*), zu welcher man die Vertreter des Hansen-Haiku durchweg zählen kann, mit dem weit verbreiteten Vorurteil aufgeräumt wird, dass die ‚Inneren Emigranten Japans‘ keinen aktiven Widerstand leisteten. Äußerungen von geschätzten Historikern wie Maruyama Masao, dass die meisten japanischen Intellektuellen das Kriegsregime zwar verabscheuten, sich aber machtlos fühlten, etwas dagegen zu tun, sind, da sie durch das Wissen um den Widerstand der ‚Bewegung zum Neuen Haiku‘ einen säuerlichen Beigeschmack erhalten, kritisch zu beurteilen und sollten erneut hinterfragt werden.[2] Böse Zungen könnten an dieser Stelle nämlich durchaus vom bloßen Versuch einer Schuldabweisung oder der Rechtfertigung des eigenen Nichthandels zur Beruhigung des eigenen Gewissens sprechen. Umso höher sind daher die Opfer und Gefahren zu bewerten, die jene Dichter eingegangen sind, die sich nicht vom Tennô-System indoktrinieren ließen und auch nicht einfach nur schwiegen.

Fünf Beispiele sollen nun veranschaulichen, was unter ‚Hansen-Haiku‘ zu verstehen ist. Die ersten beiden Einzeiler stammen von Mitani Akira (1911–1978), einem Mitglied der Zeitschrift *Kyôdai haiku* („Haiku[magazin] der Universität Kyôto“), der am 3. Mai 1940 von der „Besonderen Höheren Polizei“ (*Tokubetsu kôtô keisatsu*) festgenommen wurde. Das dritte Haiku ist der Feder Hashi Kageos (1910–1985) entsprungen, der ebenfalls als Mitglied der Zeitschrift *Kyôdai haiku* inhaftiert wurde, dies jedoch bereits am 14. Februar 1940. Der vierte Vers wurde von Fujita Hatsumi (1905–1984), einem Angehörigen des Magazins *Hiroba* („großer Platz“ oder auch „freies Forum“) verfasst, der im Februar 1941 in Untersuchungshaft kam. Das letzte Haiku stammt

---

1 Itō, Yūki: Das Neue Haiku. Die Entwicklung des modernen japanischen Haiku und das Phänomen der Haiku-Verfolgungen. Aus dem Englischen übersetzt von Udo Wenzel. In: SOMMERGRAS. Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft 79 (2007). S. 5–30. Hierbei vor allem S. 7 und S. 18–20.

2 Vgl. Shillony, Ben-Ami: Politics and Culture in Wartime Japan. Oxford: Oxford University Press 1991. S. 126–127.

schließlich noch einmal von einem berühmten Mitglied aus Kyôto – Saitô Sanki (1900–1962, inhaftiert im August 1940).

支 那 夫 人 / 空 襲 仰 ぐ / 瞳 の 愁 ひ[3]
shina fujin / kūshū aogu / me (hitomi) no urei
Eine chinesische Frau / schaut zum Luftangriff empor – / Angst in den Pupillen

Dieser Vers bringt im Gegensatz zu vielen Seisen-Haiku Mitgefühl für den vermeintlichen Feind zum Ausdruck und vermag es, den Leser auf eindringliche Art und Weise zu fesseln. Man meint, beinahe wahrnehmen zu können, wie sich die herunterfallenden Bomben in den Pupillen der Frau widerspiegeln. Ihre Sorge gilt hierbei jedoch nicht nur dem eigenen Leben, sondern auch denen von Familienangehörigen und Freunden.

反 戦 の / 意 志 は 言 う ま じ / 犬 と 遊 ぶ[4]
hansen no / ishi wa iumaji / inu to asobu
„Gegen den Krieg" – / ohne es auszusprechen[5] / mit dem Hund spielen

Die Tatsache, dass niemand seine pazifistische Geisteshaltung öffentlich zum Ausdruck bringt, wird in diesem Gedicht kritisiert. Dabei schließt sich das Textsubjekt explizit mit ein, obwohl es im Gegensatz zu vielen anderen wenigstens über seine wahren Gedanken und Gefühle schreibt. Kurz gesprochen handelt es sich bei diesem Haiku um eine Anklageschrift gegen das Schweigen, welche ihre Gültigkeit bis heute bewahrt hat.

---

3 Tajima, Kazuo: Shinkō haijin no gunzō. „Kyōdai haiku" no hikari to kage [Die Gruppe der Bewegung zum Neuen Haiku. Licht und Schatten der Zeitschrift „Kyōdai haiku"]. Tōkyō: Shibunkaku shuppan 2005. S. 58.

4 Ebd.

5 Das Hilfsverb *maji* besitzt zahlreiche Bedeutungsvarianten, so ist es im vorliegenden Falle ebenfalls als Ausdruck der negativen Potentialis oder der negativen Vermutung denkbar.
Vgl. Shirane, Haruo: Classical Japanese. A Grammar. New York: Columbia University Press 2005. S. 125–130.

失 業 に / 國 歌 が さ ぶ い / 菊 の 頃[6]
shitsugyô ni / kokka ga samui / kiku no goro (koro)
In der Arbeitslosigkeit / die Nationalhymne klingt kühl – / Zeit der Chrysantheme

Die Bedrohung der eigenen Existenz, die auch im Heimatland, das heißt fernab vom eigentlichen Schlachtfeld, spürbar ist, wird in diesem Haiku thematisch aufgegriffen. So scheinen es gerade auch das Problem der Arbeitslosigkeit und die mit ihr einhergehenden Folgen zu sein, die die Menschen beschäftigen und unter denen sie zu leiden haben. Für das Textsubjekt ist es daher unverständlich, wie man in dieser Zeit Lobeslieder auf die eigene Nation anstimmen kann, weswegen die Nationalhymne in seinen Ohren vergleichsweise kühl klingt. Mit der Verwendung der Chrysantheme im letzten Sinnabschnitt wird die Epoche in ironischer Weise überspitzt formuliert als ‚glorreiche Zeit des Kaiserhauses' bezeichnet.

武 器 商 人 / 颱 風 の 夜 の / 地 下 に 啖 ふ[7]
buki shônin / taifū no yo no / chika ni kuu
Waffenhändler – / in stürmischer Nacht / fressen im Untergrund

In diesem Haiku wird der Vorwurf nicht an das Kaiserhaus oder die Regierung gerichtet, sondern geht direkt an die Waffenlobbyisten, die allem Anschein nach zu denjenigen Wenigen gehören, die von den stürmischen Zeiten des Krieges profitieren, ein Leben im Wohlstand führen und sich keine Gedanken um ihren Beruf, Geld oder die eigene Nahrungsversorgung machen müssen. Dass dieses Haiku zur Nacht und nicht bei Tag spielt, verstärkt die düstere Atmosphäre des ‚Untergrundes', in welchem die Waffenlobbyisten Schutz suchen, und umschreibt ihr schandhaft-schmutziges Treiben zudem gekonnt anhand farblicher Assoziationen, die im Leser geweckt werden.

---

6 Tajima, K.: Shinkō haijin no gunzō. S. 58.

7 Kosakai, Shōzō: Mikokku [Denunziation]. hōwa haiku dan'atsu jiken [Der Haiku-Unterdrückungs-Zwischenfall]. Tōkyō: Daiyamondo 1979.

機 関 銃 / 眉 間 二 殺 ス / 花 ガ 咲 ク[8]
kikanjū / miken ni korosu / hana ga saku
Ein Maschinengewehr / inmitten der Stirn / die Mordblume blüht

Beim ersten Lesen dieses Haiku habe ich mich zunächst unweigerlich an das expressionistische Gedicht „Kleine Aster“[9] von Gottfried Benn (1886–1956) erinnert gefühlt, da in diesem das Blumenmotiv in ähnlicher Weise mit dem Tod verknüpft wird. Ich glaube, dass diese Verbindung nicht allein aufgrund der groben thematischen Ähnlichkeit zustande kommt, sondern vor allem durch die Eindringlichkeit der gezeichneten Bilder hervorgerufen wird. Wie Benn beschreibt auch Sanki die Situation in einer Weise, die sich förmlich in das Gedächtnis des Lesers einbrennt. Meinem Empfinden nach gibt es wohl keine gefühlsbetontere Art, Ablehnung gegen das sinnlose Morden des Krieges zum Ausdruck zu bringen, als durch ein Maschinengewehr, das an der Einschussstelle einer Kugel, die soeben ein Menschenleben beendete, eine Blume des Mordes – keine Chrysantheme! – in ihrer Vergänglichkeit erblühen lässt.

Ein großer Unterschied zwischen dem Gedicht von Benn und dem Haiku von Sanki besteht jedoch im quantitativen Umfang der Verse. Wo Sankis Werk keine ganze Zeile auf dem Papier einnimmt, werden es bei entsprechender Angleichung der Schrift wohl gute fünf Zeilen bei Benn sein. Mit dieser simplen Feststellung befinde ich mich dann auch schon beim letzten großen Betrachtungspunkt, auf den ich kurz zu sprechen kommen möchte, und zwar der Frage nach den Gründen für die auffallend häufige Wahl des Haiku als Propagandainstrument während des Zweiten Weltkrieges. Für mich haben sich diesbezüglich zwei

---

8 Itō, Y.: Das Neue Haiku. S. 17. Die Übertragung ins Deutsche wurde in diesem Fall ebenfalls von Udo Wenzel übernommen.

9 Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt. / Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhelllila Aster / zwischen die Zähne geklemmt. / Als ich von der Brust aus / unter der Haut /mit einem langen Messer / Zunge und Gaumen / herausschnitt, / muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt / in das nebenliegende Gehirn. / Ich packte sie ihm in die Bauchhöhle / zwischen die Holzwolle, / als man zunähte. /Trinke dich satt in deiner Vase! / Ruhe sanft, / kleine Aster!
Benn, Gottfried: Morgue und andere Gedichte. Stuttgart: Klett-Cotta 2012. S. 5.

zentrale Aspekte herauskristallisiert: ein auf die Form des Haiku gerichteter und ein die ideologische Seite des Haiku beleuchtender. Ersteren möchte ich mit dem Begriff ‚Signifikatsüberschuss' und den zweiten mit dem Begriff ‚Traditionsüberschuss' bezeichnen.

Dass das Haiku die kürzeste bekannte Gedichtform des globalen Literaturkanons ist, ist hinreichend bekannt und wurde unzählige Male schriftlich fixiert; doch darauf, was sich genau hinter dieser Kürze verbirgt, wurde ich erst durch Roland Barthes und sein Werk „Das Reich der Zeichen", in welchem er dem Haiku stolze vier Kapitel widmet, aufmerksam gemacht.[10] Einschränkend muss ich jedoch betonen, dass ich mich mitnichten den Auffassungen Barthes' anschließe, sondern vielmehr eine gegenteilige Meinung vertrete. Barthes selbst konstituiert für das Haiku „die Angleichung von Signifikant und Signifikat", welche zu seiner prognostizierten „Befreiung vom Sinn" zugunsten einer neuen Form von Sinnlichkeit führen soll.[11] Ich denke jedoch, dass es gerade der sinnakkumulierende Charakter des Haiku ist, der zu seiner Beliebtheit und letztendlich auch zu seiner Verwendung als Propagandainstrument geführt hat. Meiner Einschätzung nach ist das Signifikat (die Inhaltsebene) beim Haiku in den meisten Fällen weitaus größer als der Signifikant (die Ausdrucksebene) bzw. die Summe der Signifikanten. Die Autoren der Seisen-Haiku und die Herausgeber der Anthologien kriegsverherrlichender Haiku waren sich dieses ‚Signifikatsüberschusses', der auf das Engste mit dem in Teil II angesprochenen ‚Interpretationsspielraum' verbunden ist, bewusst und nutzten ihn für ihre Zwecke aus. Dem praktischen Charakter dieses Signifikatsüberschusses begegnet man wiederum, wenn man die ihn bedingende Kürze des Haiku und die daraus resultierenden Vorteile für ihre Verbreitung genauer betrachtet. So zeigen die in Teil I erwähnten *tanzaku*, welche mit ihrem Hosentaschenformat wohl kaum an Effizienz zu übertreffen sind, deutlich, wie man Gedankengut gezielt und ohne nennenswerte Anstrengungen aufgrund der knappen Form des Haiku in die Köpfe einer gro-

---

[10] Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt: Suhrkamp 1981 (edition Suhrkamp 1077).

[11] Vgl. Ebd. S. 100–104.

ßen Anzahl von Menschen streuen konnte. Damit ging auch eine zeitliche Komponente einher, die nicht nur die (literarische) ‚Herstellung' betraf, sondern auch den ‚Rezeptionsvorgang' mit einschloss, da man zum Lesen und Erfassen eines Haiku zumeist nur wenige Sekunden brauchte, wohingegen andere Medien deutlich mehr Zeit, die ob des Kriegszustandes jedoch nicht vorhanden war, für die Vermittlung der gleichen Botschaften in Anspruch genommen hätten. Ein weiteres Feld, das sich eröffnet, ist die Einprägsamkeit und Eindringlichkeit, die durch den phrasenartigen Aufbau des Haiku entsteht. Ohne große Anforderungen an die Kompetenzen des Lesers zu stellen, wurden schnell im Gedächtnis haften bleibende Verse geschaffen, die aufgrund des kognitiven Minimalanspruches dem Sprung einer Schallplatte gleich von der Bevölkerung wiederholt und wiedergegeben werden konnten.

Resümierend kann man zusammenfassen, dass die formale Kürze des Haiku, die einen Signifikatsüberschuss erzeugt, der mit einem Interpretationsspielraum verbunden ist, für seine Wahl als Propagandainstrument teilverantwortlich war, da man durch sie einen großen Verbreitungsradius, eine schnell im Leser einsetzende Wirkung und eine direkte Vermittlung des gewünschten Inhalts sicherstellen konnte.

Der zweite Aspekt, der aus meiner Sicht zur Wahl des Haiku als Propagandainstrument führte, ist in dem für einen Großteil der Japaner identitätsstiftenden Wesen des Haiku ausfindig zu machen. Normsetzend für heutige Betrachtungsweisen von Identität ist die Idee des ‚postmodernen Subjekts', welche davon ausgeht, dass ein Individuum nicht mit einer kohärenten Identität, die ewig starr bleibt und als ein großes Ganzes zu verstehen ist, geboren wird, sondern im Gegenteil, aus „mehreren, sich manchmal widersprechenden oder ungelösten Identitäten" besteht, die „kontinuierlich gebildet und verändert" werden.[12] In diesem Kontext ist daher häufig von einer ‚Dezentrierung des Subjekts' die Rede.[13] Daraus kann man schließen, dass auch das Haiku

---

[12] Hall, Stuart: Kulturelle Identität und Globalisierung. In: Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Hrsg. von Karl H. Hörning und Rainer Winter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. S. 393–441. Hier S. 396.

[13] Vgl. Ebd. S. 407 ff.

durchaus in der Lage ist, einen Beitrag zur Identitätskonstruktion eines Individuums zu leisten, somit Identifikationspotenzial in sich trägt. Dieses ist wiederum je nach kulturellem Hintergrund verschieden stark ausgeprägt und durch innere wie äußere Machtverhältnisse bestimmt. Eine weitere Perspektive der Identitätsbeschreibung wird in der gegenwärtigen Wissenschaft rund um den Begriff der ‚Differenz' gebildet, da man erkannte, dass Individuen ihre eigene Identität stets auch in Abgrenzung zu anderen Individuen und deren Identitäten konstituieren.[14] Hierbei spielt die Globalisierung eine zentrale Rolle, weil sie die in der Postmoderne herrschende ‚Krise der Identität' mitverschuldet hat und dazu beitrug, dass es den Menschen immer wichtiger erschien, Nationalkulturen zu erhalten beziehungsweise zu kreieren, um wenigstens einen Hauch von Stabilität in das Chaos ihrer eigenen Identität(en) zu bringen.[15] Stuart Hall fasst diesen Sachverhalt folgendermaßen zusammen:

> *Darum besteht ein weiterer kritischer Punkt von Identität darin, dass sie zum Teil die Beziehung zwischen dir und dem Anderen ist. Nur wenn es einen Anderen gibt, kannst du wissen, wer du bist.* […] *Sie müssen wissen, wer sie nicht* [sic] *sind, um zu wissen, wer sie sind.*[16]

Für die hier betrachtete Problematik kann man dieses Theorem sehr gut veranschaulichen: Nach der maßgeblich von Amerika forcierten Landesöffnung ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sah zumindest ein Teil der japanischen Bevölkerung die ‚kulturelle und nationale Identität Japans' aufgrund der Konfrontation mit und der einsetzenden Übernahme von ‚westlicher Kultur' in Gefahr. Kleidung, Musik, aber auch Literatur waren Bereiche, die sich aufgrund der neuen Einflüsse wandelten. Diese kleine lokale Globalisierung, die zusätzlich mit einer Industrialisierung verbunden war, bedeutete für die über 200 Jahre fast gänzlich von der restlichen Welt abgeschottete japanische Bevölkerung

---

14 Vgl. Hall, Stuart: Ethnizität: Identität und Differenz. In: Die kleinen Unterschiede. Der Cultural-Studies-Reader. Hrsg. von Jan Engelmann. Frankfurt a. M.: Campus 1999. S. 83–98. Hier S. 93 ff.

15 Vgl. Hall, S.: Kulturelle Identität und Globalisierung. S. 414 ff.

16 Hall, S.: Ethnizität: Identität und Differenz. S. 93.

etwas ‚Neues', etwas ‚Unbekanntes' und daher mit Sicherheit auch in gewisser Weise etwas ‚Angst Einflößendes'. In dieser ‚Identitätskrise' begann man nun verstärkt nach der eigenen Kultur und den eigenen kulturellen und nationalen Ursprüngen Ausschau zu halten. Die Konfrontation mit dem ‚Anderen' führte also zur bewussten Wahrnehmung des eigenen ‚Selbst' und veranlasste parallel dazu zur Suche nach dessen Bedingungen. Dieser Vorgang an sich wäre jedoch noch nicht kritisch zu betrachten. Jenen Status gewinnt er erst im Zuge der zunehmenden Invasions- und Aggressionspolitik Japans gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Vor allem seit dem Ausbruch der Mandschurei-Krise von 1931/32 war eine explosionsartige Politisierung des mit der Landesöffnung begonnenen Identitätsfindungsprozesses zu beobachten. Gerade der militaristisch-rechte Flügel nutzte die allgemeine Gemütslage und Verunsicherung der Bevölkerung aus und berief sich vor allem auf Traditionen, die als ‚dem japanischen Volk eigen' dargestellt wurden, um eine ‚rassistische Abgrenzung' von anderen Nationen zu konstituieren, Japan zu überhöhen und damit den Krieg gegen die ‚niederen Kulturen' zu rechtfertigen und die eigene Bevölkerung für diesen Krieg durch die Stärkung des Zusammengehörigkeitsgefühls zu mobilisieren. Hierzu Annika Reich:

> *In dieser Zeit wurde das Prädikat ‚Japaner zu sein' vor allem über rassistisch-kulturalistische Zuschreibungen vergeben, die sich auf eine bestimmte geistige Verfasstheit der japanischen Rasse und deren direkten Ausdruck in den traditionellen japanischen Künsten [beriefen].*[17]

Das Haiku fand sich, wie ich versucht habe aufzuzeigen, leider ebenfalls im Repertoire dieser ‚traditionellen japanischen Künste', die vorwiegend von den intellektuellen Eliten aufgrund von Untertanentreue zum Werkzeug machtpolitischer Interessen gemacht wurden, wieder. ‚Traditionsüberschuss' steht in diesem Falle also nicht für ein real existierendes Faktum, wie es beim ‚Signifikatsüberschuss' der Fall ist, sondern für die Erscheinung, dass man in Japan während des 15-jährigen Krieges

---

[17] Reich, Annika: Was ist Haiku? Zur Konstruktion der japanischen Nation zwischen Orient und Okzident. Hamburg: LIT 2000 (=Spektrum 73). S. 80.

Traditionen, die natürlicherweise identitätsstiftendes Potenzial bergen, verdichtete und einen ‚künstlichen Überschuss' erzeugte, um nationale Interessen zu vertreten. Ein abschließendes Zitat soll dies belegen und einen Einblick in den damals herrschenden Fanatismus gewähren:

> *Das Haiku ist als eine Gedichtform – noch dazu als eine im stärksten Maße japanische Gedichtform – Nahrung für das Herz eines jeden Japaners, ein Gegenstand, der uns die Freuden des Lebens lehrt.* […] *Der Weg des Haiku ist weiterhin einer, der jedem leicht zugänglich ist. Man kann sagen, dass das Haiku ursprünglich eine die Bündigkeit und Klarheit schätzende Kunstform ist, welche in Gestalt des Naturgedichts die am ehesten auf Japaner ausgerichtete literarische Gattung konstituiert. Solange man Japaner ist, sollte man sich mit ihr anfreunden können. Das Haiku, welches ursprünglich als Literatur des einfachen Volkes geboren wurde, hat die Massen mittlerweile tief durchdrungen. Aufgrund der einfachen Form, der Neutralität und der Bescheidenheit, die als Herzstücke des Haiku angenommen werden können, dem Gedanken der Naturliebe als Ausgangspunkt sowie weiteren Gründen, passt das Haiku einfach genau zum Wesen der Japaner, weswegen jeder Japaner mehr oder weniger ein Herz für Haiku in seiner Brust trägt.*[18]

Wie in Deutschland hatten sich auch in Japan die Künste während des Zweiten Weltkrieges der herrschenden Ideologie zu beugen. Verkennt man das Haiku nun als bloße Naturlyrik, könnte man kurzschlüssig zu der Überzeugung gelangen, dass es demnach wohl eher nicht davon betroffen war. Spricht man dem Haiku jedoch einen größeren Stellenwert, der außerhalb der traumwandlerischen Hochstilisierung als ‚Jahreszeiten-Hobbyliteratur' liegt, zu, erweist es sich als in hohem Maße in jene Ideologisierungsprozesse involviert. So wurden neben den tatsächlich auch existierenden ‚Natur-Haiku' während der Kriegsjahre zahlreiche Werke publiziert, die in propagandistischer Weise Zustimmung für die Invasion Asiens unter der japanischen Bevölkerung zu wecken versuchten. Andere Kriegs-Haiku befassten sich mit den realen Gegebenheiten, denen man im Kriegsalltag begegnete, einige wenige übten Kri-

---

[18] Nippon hōsō kyōkai [Japanische Rundfunkgesellschaft] (Hrsg.): Seisen haiku-sen [Auswahl Heiliger-Kriegs-Haiku]. Tōkyō: Nippon hōsō shuppan kyōkai 1942 (= Rajio shinsho 76). S. 40–41.

tik am Krieg.

Das Haiku selbst ist neben seinen historischen Entstehungsbedingungen auch immer von der jeweils gegenwärtigen Gesellschaft und ihren Erscheinungen abhängig gewesen, befindet sich somit seit Jahrhunderten in einem stetigen Wandel. Aus diesem Grund begegnet man heutzutage auch Versen, die von Handys, Computern oder Wolkenkratzern handeln. Im Kriegszustand bildete der Krieg einen der zentralen Lebensmittelpunkte, weswegen er damals ebenfalls vermehrten Einzug in das Haiku fand. Jüngste Werke, die sich mit der Atomkatastrophe von Fukushima befassen, können als weiteres Beispiel für diese wichtige und zugleich spannende thematische Wandlungsfähigkeit des Haiku stehen. Man sollte sich daher meiner Meinung nach nicht gegen inhaltliche Reformen, Wiederentdeckungen oder Neuerfindungen verschließen, sondern das Potenzial, das den täglich neuen Erfahrungshorizonten der menschlichen Sphäre innewohnt, in schöpferische Kraft umwandeln und das vielleicht auch oder gerade in politischen Gedichten. Solange das Haiku seine impulsive Form bewahrt, wäre es sicherlich ein Fehler, der thematischen Vielfalt Grenzen zu setzen, besonders wenn das Haiku zunehmend auch für ein jüngeres Publikum attraktiv gestaltet werden soll.