

# Über den japanischen historischen Roman:

Tsunoda Fusakos *Meine schweren Verbrechen sühne ich mit dem Tod.*

*Heeresminister Anami Korechika* – eine Fallstudie

Matthias Wittig

*The article gives an introduction to the (japanese) historical novel as a literary genre that has, due to its hybrid character, long been treated as inferior to historiography, being not history (rekishi) but novel (shōsetsu). It therefore raises the question, as often has been done before, of the relationship between scientific historical research and history as a subject of popular literature – one of the most representative genres in postwar Japan. It then deals with “With death I shall atone for my awful crimes. War Minister Anami Korechika” (Isshi taizai o shasu. Rikugun daijin Anami Korechika) by Tsunoda Fusako (1980) and discusses its position as a piece of war literature (sensō bungaku) within the typological framework introduced by Harald Meyer in his dissertation “Fiction versus Reality: The modern historical novel in Japan” (Fiktion versus Wirklichkeit: Die moderne historische Erzählung in Japan).*

## Einleitung

Denn der historische Roman ist zuerst Roman, er kann sich aller Erzählformen bedienen, aber er wird zusätzlich geprägt durch seinen historischen Diskurs bzw. „Fokus“. Als das Besondere seiner Poetik wird sich die immer neu Geschichte auserzählende „replikativ-iterative“ Spirale, die „nur wenn – dann / dann nicht“-Dynamik von Fiktion, Historie, Fiktion und so fort erweisen. (Geppert 2009: 5)

Nach einer Phase der Abwendung von historischer Romanprosa in der unmittelbaren Nachkriegszeit ist der historische Roman mit dem Erscheinen von Umberto Eco's *Der Name der Rose* (1982) zurückgekehrt und hat seither Konjunktur. Heute diskutieren Literaturwissenschaftler, Historiker, Feuilletons und das Lesepublikum über Historizität der auftretenden Personen und Ereignisse, Darstellungsmodi sowie literarische Qualität und letztlich auch über die historische Plausibilität und Reliabilität des historischen Romans. Darüber hinaus beschäftigen sich interdisziplinär arbeitende Kultur-, Geschichts- und Literaturwissenschaftler mit der Frage, was literarische Fiktionen leisten können, wozu wissenschaftliche Darstellungen unfähig sind. Die epochen- und grenzüberschreitenden Standard-

werke von Philologen wie Harro Müller, Ansgar Nünning, Hugo Aust, Hans Vilmar Geppert u.a., die im Nachfolgenden diskutiert werden, waren seit den 1980er Jahren auf dem Feld der Untersuchungen dominant. Später entdeckten auch Kultur- und Zeithistoriker das Genre für sich (Paul und Faber 2013: 9 ff.)<sup>1)</sup>.

Die vorliegende Fallstudie basiert auf den Ergebnissen der unveröffentlichten Magisterarbeit *Das Ende des Pazifischen Kriegs im Spiegel eines historischen Romans. Tsunoda Fusakos ‚Isshi taizai o shasu‘* (Freie Universität Berlin 2007) des Verfassers, in der neben verschiedenen Ausprägungen des historischen Romans, wie sie Harald Meyer festlegt, auch Kriterien zur Typologisierung von Werken des Sub-Genres Kriegsliteratur vorgestellt werden. Auf dieser Grundlage wurde der Roman von Tsunoda, unter Zuhilfenahme einer zu diesem Zweck vom Verfasser angefertigten kommentierten Übersetzung der Kapitel 13 bis 16, und anhand der von Meyer eingeführten Typologie zwischen Historiographie und Literatur verortet.

## 1. Der (japanische) historische Roman und sein Verhältnis zur Kriegsliteratur (*sensō bungaku*)

One cannot define a genre without studying members of that genre, but one cannot know that these are members of the genre until one has defined what the genre is. (Humphrey 1986: 32)

Bei dem Versuch einer gattungstheoretischen Situierung des historischen Romans bzw. der (japanischen) historischen Erzählung *rekishi shōsetsu* 歴史小説<sup>2)</sup> wer-

---

1) Den an der Entstehung des Aufsatzbandes *Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft* Beteiligten z.B. „geht es um eine interdisziplinäre und diachrone Untersuchung des historischen Romans als literarisches Kunstwerk („Literarizität“), als Medium der Vermittlung von Ideen und Ideologien und als wissenschaftlich relevanter Zugang zur Geschichte („Historizität““ (Paul und Faber 2013: 13).

2) Hinsichtlich einer *transnationalen, vergleichenden Perspektive* auf das Genre äußert sich Geppert in seiner erzählenden, analysierenden und interpretierenden Gattungsdarstellung folgendermaßen: „Aber auch seine Entwicklung bis heute ist von der produktiven Differenz narrativer, also historischer und/versus fiktionaler Diskurse geprägt. Die Frage, wie diese Differenz ausgespielt wird, ist zugleich die Frage, wie und wovon erzählt, wie und wofür argumentiert wird und welche Wahrheiten in und gegenüber der Geschichte gesucht werden. Diese Differenzierung, Vielfalt und plurale Kontinuität des historischen Romans lässt sich nur in einer transnationalen, vergleichenden Perspektive beschreiben“. (Geppert 2009: 4; Hervorhebung im Original)

den in der einschlägigen Forschungsliteratur grundlegende Fragen aufgeworfen: Wie müssen Werke beschaffen sein, um diesem Genre zugeordnet zu werden? Reicht das Zugrundelegen historischen Stoffes bei gleichzeitiger Verwendung literarischer Fiktionalisierungsstrategien aus oder lassen sich bezüglich des Modus der Einarbeitung historischer Fakten sowie ihrer Dichte markante Unterschiede zwischen einzelnen Texten feststellen? Oder anders ausgedrückt: wie viel Historizität wird verlangt, wie viel Fiktion ist erwünscht? Der Germanist Hugo Aust sieht den historischen Roman

[...] im Dreiländereck der autonomen Poesie, der exakten Geschichtswissenschaft und der legitimierenden Didaktik. [...] Er verlebendigt Vergangenes, deutet Geschehenes und ist selbst Teil der Geschichte. (Aust 1994: VII)

Demnach handelt es sich um einen Hybrid an der Schnittstelle von Poesie, Geschichtswissenschaft und Didaktik, wobei der Gattung selbst der Stellenwert, „Teil der Geschichte“ zu sein, zugestanden wird. Das *Lexikon Geschichtswissenschaft* präzisiert:

Als >historischen R.< bezeichnet man einen Typus des R., der einen geschichtlichen, dokumentarisch verbürgten Stoff (Personen, → Ereignisse, → Entwicklungen, Lebensverhältnisse) in fiktionalen Konstruktionen darstellt. (Holzner 2002: 260)

Hier werden zwei Kriterien eingeführt, die in der Diskussion um den historischen Roman von zentraler Bedeutung sind: Faktizität und Fiktionalität. Der historische Roman bettet einen „geschichtlichen, dokumentarisch verbürgten Stoff“ in ein fiktionales Konstrukt ein. Eine Gewichtung, ob das Kriterium der Faktizität oder das der Fiktionalität überwiegt, bzw. in welchem Verhältnis beide zu einander stehen, wird jedoch noch nicht vorgenommen. Es bleibt offen, in welchem Maße Fakten Verwendung finden müssen, um dem Anspruch zu genügen, „geschichtlichen, dokumentarisch verbürgten Stoff“ dargestellt zu haben.

In der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* dagegen heißt es unter dem Schlagwort *historical novel*:

[...] the historical novel tends to unfold a many-stranded, richly sub-plotted canvas of its portrayed age, its large cast and ambit offering a more enlightened view of causation. [...] verified

material is narrated alongside unverified, the historical novel being particularly known for placing, and so re-evaluating, a historical personage within its broader play of forces. (Humphrey 2005: 213)

Auch in dieser Definition findet sich das Faktizitätskriterium, ergänzt um den Hinweis, dass die *historical novel* sowohl historisch verbürgte als auch unverbürgte Stoffe verarbeitet. Evozierte historische Situationen werden durch erfundene Genreszenen ausgerundet, wodurch die zahlreichen für das Genre charakteristischen *subplots* entstehen (Jauss 1982: 449). Auch die Erläuterungen des Literaturwissenschaftlers Harro Müller über den historischen Roman deuten in eine ähnliche Richtung, wenn er eine Art definitorischen Minimalkonsens wie folgt festlegt:

Historische Romane sind dadurch bestimmt, daß sie nicht ohne personale, zeitliche und räumliche Referenz auskommen, d.h. es werden historisch verbürgte Figuren, in Geschichte bzw. Geschichten verstrickt, im Rahmen eines ästhetisch strukturierten fiktionalen Textes präsentiert, der die Anforderung an räumliche und zeitliche *historische* Lokalisierung zumindest partiell erfüllt. (Müller 1988: 11; Hervorhebung im Original)

Wendet man sich nun einer Definition des japanischen Terminus *rekishi shōsetsu* zu, so ist dieser einem größeren einsprachigen Wörterbuch des Verlags Iwanami, dem *Kojien*, zufolge ein:

Roman, der in einer vergangenen Epoche spielt und in erster Linie versucht ihre Ereignisse zu schildern. [...] Er unterscheidet sich vom *jidai shōsetsu*, dem vergangene Epochen lediglich als Erzählgelände dienen. (Shinmura 1998: 2832; Hervorhebung vom Verfasser)

Man erfährt über den *rekishi shōsetsu*, dass als Handlungsschauplatz eine Epoche in der Vergangenheit fungiert. Das Faktizitäts- bzw. Fiktionalitätskriterium taucht in der Form, in der es in den vorangegangenen Definitionen aufgezeigt wurde, nicht auf. Zwar wird auch hier der Versuch des *rekishi shōsetsu*, die Ereignisse einer vergangenen Epoche zu schildern, aufgezeigt, die Frage, ob es dem Autor dabei gestattet ist sich fiktionaler Erzähltechniken zu bedienen, bleibt jedoch unbeantwortet. Auf der anderen Seite begegnet man an dieser Stelle dem für die japanische Literaturwissenschaft typischen Symptom, einen Terminus nicht eindeutig zu definieren, sondern ihn lediglich von anderen Termini abzugrenzen. So erfährt man in

der Definition auch, was der *rekishi shōsetsu* nicht ist, nämlich ein Epochenroman (*jidai shōsetsu* 時代小説). Dieser wiederum sei laut *Großes Wörterbuch der Japanischen Sprache* (*Nihon kokugo daijiten*) ein:

Unterhaltungsroman, der Ereignisse oder Personen einer vergangenen Epoche aufgreift und dem es vor allem um die Entwicklung einer romantischen Handlung geht. Im Gegensatz zum historischen Roman, bei dem der Schwerpunkt auf historischen Tatsachen liegt [...]. (1974: Bd. 9, 571)

Hier erfährt der Leser etwas über die Gewichtung des Faktizitätskriteriums. Auf historischen Fakten (*shijitsu* 史実) liege der Schwerpunkt des *rekishi shōsetsu*, wohingegen sich der *jidai shōsetsu* lediglich einer vergangenen Epoche als Hintergrundfolie für seine „romantische“ Handlung bediene. Dementsprechend heißt es in selbigem Werk unter dem Begriff *rekishi shōsetsu*:

Roman, dessen Inhalt sich aus historischen Tatsachen, d.h. historischen Ereignissen, Personen, Sitten und Gebräuchen speist. Im Gegensatz zum *jidai shōsetsu* [...] ist es der Anspruch des *rekishi shōsetsu*, anhand von auf historischen Tatsachen beruhenden Ereignissen und der Entwicklung von Charakteren, das historisch Wesentliche zu schildern. Auch ein Roman, der, obgleich er ein modernes Thema zum Gegenstand hat, auf historisches Material zurückgreift. (1976: Bd. 20, 487; Hervorhebung vom Verfasser)

Die Unterscheidung zwischen *rekishi shōsetsu* und *jidai shōsetsu* ist also, wie sich an den Definitionen in japanischsprachigen Lexika ersehen lässt, keineswegs eine eindeutige, da sich beide mit historischen Stoffen beschäftigen, wobei der Schwerpunkt des einen auf historischen Fakten, der des anderen auf seiner fiktionalen Handlung liegt, deren Rahmen eine bestimmte historische Epoche ist. Diese Uneindeutigkeit innerhalb der japanischen Gattungstheorie tritt umso stärker zutage, zieht man eine weitere Definition des Terminus *rekishi shōsetsu* hinzu, nämlich die des Lexikons zur Japanischen Literatur (*Nihon bungaku jiten*). Dort wird oben genanntes Defizit *expressis verbis* thematisiert:

Bezeichnung für ein Werk der reinen Literatur [...]. Sein Gegenstück auf Seiten der Masenliteratur wird *jidai shōsetsu* genannt, jedoch ist die Unterscheidung keineswegs eindeutig, sondern es werden beide Begriffe gleichzeitig verwendet. [...] Da selbst historische Tatsachen und historische Materialien eine gewisse Unsicherheit in sich bergen und man nicht

umhin kann die Gefühle und Empfindungen historischer Personen aus der Gegenwart heraus zu vermuten, ist eine Färbung durch die Geschichtswahrnehmung/-auffassung des Autors unvermeidbar. (Iguchi 1982: 411; Hervorhebung vom Verfasser)

Deutlich wird auch hier die schwierige Unterscheidbarkeit der Verarbeitungsmethoden historischen Materials. Darüber hinaus spricht die Definition von Iguchi die in der japanischen Literaturwissenschaft allgegenwärtige Dichotomie von reiner Literatur (*junbungaku* 純文学) und Masseliteratur (*taishū bungaku* 大衆文学) an und ordnet ihr die beiden Romantypen unter. Dass diese Zuordnung keinesfalls unproblematisch ist, räumt bereits die Definition selbst ein. Die reine Literatur, so Meyer, sei wesentlich vom japanischen Ich-Roman bzw. der Ich-Erzählung, dem *shishōsetsu* 私小説<sup>3)</sup>, geprägt. Die historische Erzählung bzw. den historischen Roman dagegen ordnet Meyer der populären Erzählliteratur zu und konstatiert, dass bei dieser:

[...] von den Themen und Erzählmotiven her nicht etwa die Beschäftigung mit dem (literarischen) „Ich“ im Vordergrund steht, wie das im Bereich der *bundan bungaku* oder *junbungaku* der Fall ist; kennzeichnend für die *taishū bungaku* ist vielmehr die auffallend häufige Thematisierung historischer Stoffe. (Meyer, 2000: ix; Hervorhebung im Original)

Kaum ein literarisches Genre sei so repräsentativ für die populäre Erzählliteratur Japans, wie das des *rekishi shōsetsu*, gerade weil sich seit der japanischen Nachkriegszeit eine Vielzahl bedeutender Autoren diesem Genre zugewandt haben. Auch in *Grundwortschatz Kunst und Literatur (Bungei yogo no kiso chishiki)* findet sich noch vor der eigentlichen Definition des Begriffes *rekishi shōsetsu* eine Einordnung desselben in die populäre Erzählliteratur. Darauf folgt eine nähere Charakterisierung des Genres, die den Begriff stärker zu konkretisieren versteht als alle bisher angeführten Definitionen. Der *rekishi shōsetsu*, so heisst es:

[...] ist nicht Geschichte [*rekishi*], sondern Roman [*shōsetsu*]. Und da es in der Natur des *shōsetsu* liegt, durch fiktionale Elemente literarische Wahrheit anzustreben, so kann er,

---

3) Vgl. hierzu folgende wegweisende Studie zum japanischen Ich-Roman: Hijjya-Kirschner, Irmela (2005): *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung »Shishōsetsu« in der modernen japanischen Literatur*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Iaponia Insula. Studien zu Kultur und Gesellschaft Japans, Bd. 14. München: Iudicium.

überspitzt formuliert, trotz des Erzeugens literarischer Wahrheit durch bewusstes Abändern historischer Tatsachen, als *rekishi shōsetsu* angesehen werden, solange dies der Verwirklichung der literarischen Wahrheit dient und auf den Bereich des *shōsetsu* beschränkt bleibt. (Hasegawa 1988: 794; Hervorhebung vom Verfasser)

Anhand der bisher konsultierten Definitionen wurde deutlich, dass Einigkeit darüber besteht, dass der historische Roman respektive *rekishi shōsetsu* sowohl Historisch-Reales als auch Fiktionales zu unterschiedlichen Anteilen verarbeitet. Mit dieser Feststellung allein soll der Versuch einer Genredefinition jedoch nicht enden. Aust zufolge fällt den historischen Roman zu definieren sowohl leicht als auch schwer zugleich. Gehe man nämlich davon aus, dass die Verarbeitung von Geschichtlichem als Minimalkriterium zur Klassifikation historischer Romane ausreiche, so werfen allein die beiden Lexeme „Geschichtliches“ und „verarbeiten“ weitreichende Probleme auf. Er konstatiert daher:

Wenn gelten soll, daß der historische Roman Geschehnisse der Vergangenheit mit den Mitteln der Dichtung zu unterschiedlichen Zwecken verlebendigt, so müssen einige Zusatzbestimmungen die problematischen Stellen in dieser Formulierung enger fassen. (Aust 1994: 2)

Die angesprochenen Zusatzbestimmungen können wie folgt umrissen werden:

1. Die Vergewisserung gegenüber vergangenen Ereignissen kann nicht durch einen Blick auf die unmittelbare Wirklichkeit, sondern lediglich durch Quellen und somit durch andere Darstellungen vollzogen werden.
2. Der historische Roman hebt sich durch den Aspekt der Vergangenheit als realistisches Genre vom Zeit-, Gegenwarts- und Gesellschaftsroman ab. Da jedoch keine Übereinkunft bezüglich der temporalen Distanz zum verarbeiteten Stoff besteht, ist das präteritale Kriterium unzuverlässig.
3. Nimmt man als „Mittel der Dichtung“ Fiktion und Narrativität als konstituierende Kräfte an, so muss berücksichtigt werden, dass die Wirkung dieser beiden Kräfte heute auch innerhalb der Historiographie beobachtet werden kann und dass der historische Roman andererseits Phasen kennt, in denen versucht wird, das Fiktionale einzuschränken oder das Narrative durch andere Darstellungsprinzipien zu ersetzen.

4. Auch dem Ausdruck des Verlebendigen kommt im gattungstheoretischen Zusammenhang eine eher heikle Rolle zu, so dass bedeutende Autoren des Genres sich dieser seiner Wirkungsabsicht zu versagen scheinen. Es „bleibt der gattungsgeschichtlich typische Konflikt zwischen <verstehbarer Geschichte>, <Fiktion der Verstehbarkeit>, und <Verweigerung von verstehbaren Illusionen> erhalten.“ (Aust 1994: 3)

Aufgrund der thematischen Verwandtschaft zwischen Literatur, die sich mit Geschichte auseinandersetzt bzw. sie zum Inhalt hat und der erzählenden Geschichtsschreibung erscheint der Hinweis des Japanhistorikers Ulrich Goch von Bedeutung, dass die japanische Historiographieforschung keine separate Kategorie für die erzählende Geschichtsschreibung kenne. Goch führt aus:

Der Begriff, der ihr am nächsten kommt, nämlich „Geschichte im Stil einer Erzählung“ (*monogatarijū rekishi*), bleibt auf japanischsprachige erzählende Geschichtsschreibung beschränkt. Die japanische Literaturforschung kennt nur verschiedene nach inhaltlichen Kriterien abgegrenzte Typen der japanischsprachigen erzählenden Geschichtsschreibung, wie *rekishi monogatari*, *gunki monogatari* oder *senki* und *shiron*, d.h. Hofgeschichten, Kriegsgeschichten und Abhandlungen über die Geschichte. Für diese Typen gibt es keine einheitlichen Definitionen, es gibt für jede nur einen durch die Tradition geheiligten Korpus von Werken, der von einzelnen Wissenschaftlern mehr oder weniger verbindlich erweitert wurde (Goch 1929: 53f.; Hervorhebung im Original).

Was Goch für die erzählende Geschichtsschreibung bezüglich einer fehlenden einheitlichen Definition und des „durch die Tradition geheiligten Korpus von Werken“ feststellt, lässt sich im Großen und Ganzen auch auf das Genre des *rekishi shōsetsu* beziehen. Nach einer präzisen Definition sucht man vergeblich. Einer kurzen Entwicklungsgeschichte folgt in der Regel eine Aufzählung der für die Gattung repräsentativen Werke. Auf diese Weise wird nicht eindeutig geklärt, aus welchen Elementen sich der *rekishi shōsetsu* zusammensetzt, jedoch bestätigt sie die Existenz des von Goch beschriebenen „von einzelnen Wissenschaftlern mehr oder weniger verbindlich erweitert [en]“ Korpus von Werken.

Vergleicht man die angeführten Definitionen aus Nachschlagewerken in westlichen Sprachen mit denen in japanischer Sprache, so werden neben Gemeinsamkeiten auch Unterschiede deutlich. Einig sind sich alle darin, dass der historische

Roman bzw. *rekishi shōsetsu* „geschichtlichen, dokumentarisch verbürgten Stoff“, „*verified material*“ oder auch historische Tatsachen (*shijitsu*) verarbeitet. Auffällig ist jedoch die weitere Unterteilung des Genres in Vertreter, die sich lediglich des historischen Hintergrundes einer bestimmten Epoche bedienen, um eine bestimmte Stimmung oder authentische Atmosphäre zu evozieren, in der sie fiktive Personen innerhalb einer fiktiven Handlung interagieren lassen, nämlich den *jidai shōsetsu*<sup>4)</sup> und den *rekishi shōsetsu*, dem es primär darum geht „anhand von auf historischen Tatsachen beruhenden Ereignissen und der Entwicklung von Charakteren, das historisch Wesentliche zu schildern.“ Orientiert man sich an Nachschlagewerken westlicher Provenienz, so wird eine solche Subkategorisierung innerhalb der Definition nicht vorgenommen, jedoch wurden im Laufe der Zeit zahlreiche Monographien über die unterschiedlichen Ausprägungen des Genres verfasst. Die Definitionen westlicher Nachschlagewerke verdeutlichen ferner, dass die beiden oben genannten Unterarten des Genres unter dem Stichwort „historischer Roman“ subsumiert werden, da der geschichtliche, dokumentarisch verbürgte Stoff per definitionem als Personen, Ereignisse, Entwicklungen oder Lebensverhältnisse festgelegt sei. Meyer ordnet, anders als die Definition im *Nihon bungaku jiten*, den *rekishi shōsetsu* eindeutig der populären Erzählliteratur Japans zu, und weist darauf hin, dass bisher nur ein äußerst vager Konsens zur Bestimmung des Begriffes *rekishi shōsetsu* bzw. historische/r Erzählung/Roman gefunden werden konnte. Er prangert ferner fehlende Präzision und mangelnde theoretische Fundierung an. Meyer konstatiert, dass die Historizität des Erzählten und seine literarische Ausgestaltung entscheidende Kriterien des *rekishi shōsetsu* seien. Er kritisiert auch die Vagheit und Ungenauigkeit von Definitionen, die lediglich Aussagen über den Inhalt, nicht aber über den literarischen Präsentationsmodus machen (Meyer 2000: 13).

Fasst man die Ergebnisse dieses Kapitels zusammen, so lässt sich festhalten, dass der historische Roman bzw. *rekishi shōsetsu* auf historisches Material zurückgreift und dieses verarbeitet. Die eingangs gestellte Frage, ob die Verwendung his-

---

4) Zum *jidai shōsetsu* (Epochen-Roman) gehören „[...] vor allem die im Japan der zwanziger und dreissiger Jahre ungemein beliebten Samurai-Lesedramen (*chanbara*) mit ihrer Fokussierung auf grösstenteils kriegerische Auseinandersetzungen, welche zwar meist einer historischen Epoche nachempfunden und zeitlich im japanischen Mittelalter oder der Neuzeit angesiedelt sind, die aber ausschließlich fiktive Erzählinhalte entwickeln.“ (Meyer 2000: 19)

torischen Materials bereits ausreiche, um ein Werk diesem Genre zuordnen zu können, muss mit *ja* beantwortet werden, allerdings mit dem Zusatz, dass sehr wohl Unterschiede bezüglich der Art und Weise der Verarbeitung des Stoffes bzw. seiner Dichte bestehen. Von Bedeutung ist auch der Stellenwert fiktionaler Elemente innerhalb der Erzählung bzw. des Romans. In der vorliegenden Fallstudie findet die Definition Meyers Verwendung, dessen Genretheorie und -typologie zur historischen Erzählung in Japan einzigartig ist und die sich als eine erzähltheoretische Standortbestimmung der narrativ-fiktionalen Geschichtsdarstellung versteht.<sup>5)</sup> Meyer definiert:

Das Genre der historischen Erzählung (*rekishi shōsetsu*) kann abschließend als die Gesamtheit unterschiedlicher Vermittlungsformen narrativer Geschichtsdarstellung in der modernen japanischen Literatur definiert werden, welche das zentrale Anliegen der Thematisierung historisch belegbarer Begebenheiten teilen und denen bei der mimetischen Rekonstruktion historischer Realitäten die Option der poetischen Nutzung der menschlichen Imaginationskraft offensteht. Die Herstellung von Referenzen auf geschichtliche Ereigniszusammenhänge geschieht in den divergenten Genreausprägungen in quantitativ und qualitativ höchst differierendem Ausmass. Wirklichkeitsabweichungen sind zwar in der Mehrzahl der Werke deutlich vorhanden, beschränken sich in der Regel jedoch auf die Lücken der historischen Quellenüberlieferung und stehen insgesamt nicht im Widerspruch zum gesicherten Wissen der Historiographie. (Meyer 2000: 307)

Dem Genre der Kriegsliteratur, zu dem auch der Roman von Tsunoda Fus-  
kako zuzurechnen ist, wird der Stellenwert einer der bedeutendsten literarischen Strömungen der japanischen Nachkriegszeit beigemessen. Zu diesem Genre zählen Werke, „[...] die in wie auch immer gearteter Form den Chinesisch-Japanischen (1937–1945) oder den Pazifischen Krieg (1941–1945) thematisieren [...]“ (Meyer 2005: 183). So ist im *Großes Lexikon zur Japanischen Gegenwartsliteratur* unter

---

5) Vgl. insbesondere die Dissertationsschrift Meyers: *Fiktion versus Wirklichkeit: Die moderne historische Erzählung in Japan. Modell einer Genretheorie und -typologie zur rekishi shōsetsu* (2000) sowie Kapitel 3 in: *Japans Bestseller-König: Eine narratologisch-wirkungsästhetische Erfolgsanalyse zum Phänomen Shiba Ryōtarō (1923–1996)* (2010). In letztgenanntem Band widmet sich Meyer dem Leben und Werk von *Shiba Ryōtarō*. Nach einem Rekurs auf „Theoretisches und Methodisches zur narrativ-fiktionalen Geschichtsdarstellung und ihrem wirkungsästhetischen Potential“ fasst Meyer erneut seine im Jahr 2000 eingeführten narratologischen Analyse Kriterien als Ausgangsbasis zusammen. Der Band enthält ferner exemplarische Werkanalysen der Erzählungen *Ryōma ga yuku* („Ryōma geht voran“) und *Saka no ue no kumo* („Eine Wolke über dem Hügel“) von Shiba Ryōtarō sowie dessen Essay-Serie *Kono kuni no katachi* („Die Gestalt dieses Landes“).

dem Schlagwort *sensō bungaku* auch als erstes nachzulesen: „Literatur, deren Gegenstand Krieg ist“ (Odagiri 1977–1978: Bd. 4, 260). Bei dem Genre handelt es sich demnach um eine Art Sub-Genre des historischen Romans bzw. *rekishi shōsetsu*, das sich, laut Meyer, im Speziellen mit Ereignissen des Zweiten Weltkriegs beschäftigt. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Paradigmen, die die japanologische Literaturwissenschaftlerin Hijiya-Kirschner für die Kriegsliteratur aufgestellt hat, für die vorliegende Studie fruchtbar machen. Von ihnen seien hier das Topik- und das Genre-Paradigma angeführt. Das Topik-Paradigma unterteilt die Werke der Kriegsliteratur in vier Unterkategorien:

1. Werke, die sich mit dem Krieg, insbesondere mit Erlebnissen auf Schlachtfeldern in Übersee oder in Japan auseinandersetzen.
2. Werke, die sich mit dem Alltag von Zivilpersonen während des Kriegs in Übersee oder in Japan auseinandersetzen.
3. Werke, die sich mit dem Kriegsende und der Kapitulation auseinandersetzen. Einen großen Anteil nimmt die Untergruppe der sogenannten Atombomben-Literatur (*genbaku bungaku* 原爆文学)<sup>6</sup> ein.
4. Werke, die sich mit den Kriegseinwirkungen auf den Nachkriegsalltag (gesundheitliche Probleme, Generationenkonflikte, Kriegsverbrecherprozesse etc.) auseinandersetzen.

Das Genre-Paradigma nennt des Weiteren vier Formen der Kriegsliteratur-Prosa. Mit den meisten Werken sei, anders als Meyer annahm, die *junbungaku*, die „reine Literatur“ vertreten, gefolgt von der *taishū bungaku*, der „Massenliteratur“. Den dritten Platz belegen persönliche Aufzeichnungen (Briefe, Tagebücher)<sup>7</sup>

---

6) Vgl. hierzu die Bände: Ito; Schaarschmidt: *Seit jenem Tag: Japanische Literatur seit Hiroshima und Nagasaki* (1984) sowie das Standardwerk von John Whittier Treat, das zahlreiche Studien zu einzelnen Autoren vereint: *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb* (1995). Zu den bekanntesten Vertretern des Genres zählen z.B. Werke berühmter Schriftsteller wie Ōe Kenzaburō und Ibuse Masuji aber auch die literarischen Erzeugnisse Überlebender in Form von Gedichten oder Augenzeugenberichten, hier insbesondere Hara Tamiki und Tōge Sankichi.

7) Vgl. exemplarisch den Band von Donald Keene (2010): *So lovely a country will never perish: Wartime diaries of Japanese writers*. New York: Columbia University Press. Keene versammelt Auszüge aus Tagebüchern japanischer Schriftsteller aus dem Zeitraum von Ende 1941 bis 1946 – vom japani-

etc.), da sie durch ihre Veröffentlichungen einen der Literatur ähnlichen Status erhalten. An vierter und letzter Stelle stehen Berichte dokumentarischen, gelegentlich auch fiktionalen Charakters (Hijjya-Kirschner 1991: 110 ff.). Für das Genre *sensō bungaku*, konstatiert Meyer:

Die Frage, wie historische Stoffe in den Werken des Genres Kriegsliteratur thematisiert, inszeniert und vermittelt werden, wird – wenn überhaupt – in der Regel nur implizit gestellt und nirgends nach einheitlichen und intersubjektiv nachvollziehbaren Analysekr Kriterien beantwortet (Meyer 2005: 186).

Der historische Roman des Exils bzw. die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Dritten Reich in der deutschen Literatur nutzen die von Geppert in dessen Gattungsdarstellung erörterte „internationale moderne, polyhistorische Poetik selektiv für ihre spezifischen Themen und Zwecke. Gerade die hier so eng problematische und tief **traumatische Historie bedurfte kreativ freier literarischer Erkenntnisformen.**“ (Geppert 2009: 4 f.; Hervorhebung im Original) Denn, so Geppert weiter:

Der Holocaust, die Shoa, das größte Geschichts-Trauma schlechthin, konnte nur mit den experimentellen Mitteln höchst differenzierten Erzählens literarisch-künstlerisch allenfalls eingekreist werden. Was schließlich „postmodern“ bis ins Phantastische hinein, mit vielfachen Brechungen der Handlung, Zeitsprüngen, „Metafiktion“, „Spiel der Zeichen gegen die Geschichte“ aus-geschrieben wird, beginnt, wie vorsichtig immer, bereits mit dem kunstvollen Perspektivismus Walter Scotts. (Geppert 2009: 14)

Der historische Roman bedient sich also „experimenteller Mittel höchst differenzierten Erzählens“, um die unvorstellbare, unsagbare Vergangenheit „literarisch-künstlerisch einzukreisen“, da Sprache grundsätzlich nicht dazu ausreiche, die Bedeutung des nationalsozialistischen Massenmordes an den Juden begrifflich zu fassen. So zwingt der Name Auschwitz den Rezipienten dazu auf die Außenseite von Zeichen zu sehen. Die Innenseite bzw. das „Ereignis“ für das der Name stehe sei unsagbar und könne nur durch andere Namen ersetzt werden. Insofern ist Auschwitz ein Stellvertreter für den Widerstreit, das Ungenügen der Sprache,

---

schen Angriff auf Pearl Harbor bis zum Ende des ersten Jahres der alliierten Besatzung.

eine Bedeutung auszudrücken, geworden (Seibert 2001: 74 ff.).

## 2. Der historische Roman: eine Zwittergattung

Der historische Roman respektive *rekishi shōsetsu* verbindet also, wie oben gezeigt wurde, historische Fakten (*shijitsu*) mit fiktionalen Elementen und hatte bereits seit seiner Entstehung gegen den Vorwurf anzukämpfen, er sei eine „Zwittergattung“, dessen Poesie nur über eine schlechte Ästhetik verfüge und durch die Überbrückung von Roman und Historie, Erzählung und Drama sowie Wissenschaft und Spannung lediglich für die Unterhaltungsindustrie tauglich sei (Aust 1994: 1). Müller führt aus:

Den Hauptvorwurf kann man vielleicht so pointieren: Der historische Roman sei eine Zwittergattung von trauriger Gestalt. Die ganze Gattung bleibe hinter dem ästhetischen Autonomie-Postulat zurück, weil sie ästhetikexternes – referentialisierbares – Material benutzen muß und auf ästhetikexterne – praktische, politische – Effekte bei den Lesern schiele. Der historische Roman vermenge auf unselige Weise wissenschaftlichen und literarischen Diskurs, sei ein didaktisch angelegtes, auf Unterhaltungseffekte kalkulierendes Verdopplungsunternehmen zum Transport von Erkenntnissen, die im wissenschaftlichen Diskurs besser und valider vermittelt werden könnten. Das Motto dieser Gattung: Kleine Didaktik für kleine Menschen oder wie sage ich es meinem Kinde! (Müller 1988: 11 f.)

Hayden White hatte bereits Anfang der 1970er<sup>8)</sup> Jahre postuliert, dass eine gegebene Menge zufällig überlieferter Ereignisse für sich selbst nie eine Geschichte darstellen, sondern den Historikern lediglich wertneutrale Elemente der Geschichte liefern könne. Abhängig sei die Einordnung einer bestimmten historischen Situation von der Geschichtlichkeit des Historikers, mit der dieser sie (mit literarischen Mitteln!)<sup>9)</sup> einer bestimmten Plotstruktur von historischen Ereignis-

---

8) Dass erst kürzlich eine Jubiläumsausgabe seines Werks *Metahistory* erschien, zeigt, dass die von White angestoßene Debatte bis in die heutige Zeit nachwirkt. Vgl. White, Hayden (1973; 2014): *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Fortieth-Anniversary Edition. With a new preface foreword by Michael S. Roth. Baltimore: John Hopkins University Press.

9) Bei White liest sich dies folgendermaßen: „Meiner Ansicht nach beruht der historiographische Stil auf einer eigentümlichen *Kombination* der narrativen Strukturierung, der formalen Argumentation oder Schlußfolgerung und der ideologischen Implikation. Allerdings sind deren verschiedene Ausprägungen nicht unbegrenzt innerhalb eines einzelnen Werks kombinierbar.“ (White 1991: 47;

sen, denen er eine bestimmte Bedeutung verleihen will, anpasse. Der Historiker Jörg Rüsen dagegen argumentiert, dass historische Ereignisse in einer zeitlichen Ordnung stehen, die kausale Elemente enthält und nicht beliebig sind. Ferner bestehen im zeitlichen Ablauf von Ereignissen kausale Relationen. Die Bedeutung bzw. der Sinn, den diese Vergangenheit für die Gegenwart habe, lasse sich nicht bestreiten, hänge dagegen, wie von White proklamiert, von der Subjektivität der Geschichtsschreiber sowie den kulturellen Praktiken, die die Nachgeborenen im Umgang mit ihrer Vergangenheit an den Tag legten, ab (Rüsen 2013: 44 f.). Die von White angestoßene Debatte, dass auch die Arbeit des Historikers in großem Maße auf „Erfindungen“ zurückgreife, da ein und dasselbe Ereignis als jeweils verschieden bewerteter Bestandteil in unterschiedlichen historischen Geschichten fungieren könne, je nachdem, welche Rolle man ihm in einer spezifisch motivischen Kennzeichnung der Gruppe, zu der es gehöre, zuweise (White 1991: 20), hat ebenfalls großen Einfluss auf die Verortung des Genres des historischen Romans. Doch worin unterscheidet sich Geschichtsschreibung bzw. Historiographie von Literatur? Ein erneuter Blick ins *Lexikon Geschichtswissenschaft* macht deutlich, dass die Historiographie

[...] ein Gattungsbegriff für schriftliche Texte, die Vergangenes mit Tatsächlichkeitsanspruch darstellen [ist]; [und sich,] um Vergangenheit als <Geschichte> zu präsentieren, [...] charakteristischer sprachlicher Mittel [bedient]. (Fulda 2002: 152)

Unterscheidet sie sich von der Literatur bzw. dem historischen Roman im engeren Sinne letztlich lediglich durch ihren Wissenschaftlichkeitsanspruch? Die Diskussion um das Verhältnis zwischen Literatur und Historiographie konzentriert sich im Wesentlichen auf seine diachrone Entwicklung, die textuellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen literarischen und historiographischen Werken, und auf die

[...] umstrittene Frage nach der literarischen Dimension der Geschichtsschreibung und der daraus abgeleiteten Nivellierung des Unterschieds zwischen Historiographie und Literatur. (Nünning 2004a: 259)

Die traditionelle Auffassung, dass die Geschichtsschreibung tatsächlich Passiertes schildere, die Literatur dagegen nur was hätte passieren können,<sup>10)</sup> zieht eine klare Trennungslinie. Sie situiert die Literatur im Bereich der Fiktionalität. Die Geschichtsschreibung dagegen habe sich dem Gebot der Faktentreue zu unterwerfen und Faktisches von Fiktionalem streng zu trennen. Dadurch unterscheide sich der Diskurs von Historiker und Schriftsteller. Vor diesem Hintergrund haben in den 1970er Jahren auch die Historiker vorausgesetzt,

[...] daß es einen Gegenstand der historischen Forschung gibt und daß dieser Gegenstand wissenschaftlichen Forschungsmethoden zugänglich ist. Dieser Zuversicht entsprach die strenge Trennungslinie zwischen historischem und literarischem Diskurs und die Trennung zwischen der Arbeitsweise des Historikers, der sich als Wissenschaftler verstand, und der des populären Geschichtsschreibers, der sein Werk als Teil der Literatur sah. (Iggers 1996: 11)

Diese traditionelle Unterscheidung ist inzwischen der Einsicht gewichen, dass Literatur und Geschichtsschreibung vielerlei Parallelen aufweisen. Der Historiographie konnte nachgewiesen werden, dass sie sich bei Anordnung und Darstellung des Materials literarischer Darstellungsmuster bediene, dass eine aus „der strukturellen Identität der Erzählformen resultierende enge Verwandtschaft zwischen historiographischen und fiktionalen Werken“ bestehe (Nünning 2004a: 259 f.).

Aufgrund des Einflusses, die Hayden Whites Werk *Metahistory* auf die Wissenschaften hatte, seien dessen Ergebnisse teilweise, wie er sie selbst zusammenfasst, wörtlich wiedergegeben:

Meine These lautete, daß der Stil eines Historiographen sich mittels des Sprachprotokolls charakterisieren lasse, das er zur Vorstrukturierung des historischen Feldes einsetzt, bevor er seine »Erklärungs«strategien auf es anwendet, deren er zur Gestaltung einer *Fabel* (»story«) aus der »Chronik« der überlieferten Ereignisse bedarf. Diese sprachlichen Protokolle lassen sich gemäß den vier Hauptformen des poetischen Diskurses beschreiben. Anhand der Tropen der Metapher, der Metonymie, der Synekdoche und der Ironie – den Grundtypen sprachlicher Vorstrukturierung – habe ich die Denkweisen erörtert, in deren Zeichen Historiker implizit und explizit ihre Erklä-

---

10) Diese Auffassung geht auf die „alte aristotelische Unterscheidung, die der Geschichtsschreibung die Darstellung des Besonderen und der Dichtung die Konzentration auf das Allgemeine zuordnete“ zurück (Meyer 1973: 44).

rungsstrategien auf den Ebenen der formalen Schlußfolgerung, der narrativen Modellierung und der ideologischen Implikation rechtfertigen. [...] In Anlehnung an Northrop Fyres Theorie der fiktionalen Literatur haben sich vier archetypische Handlungsstrukturen bestimmen lassen, mit denen Historiker den Geschichtsprozeß in ihren Erzählungen als Geschichten gestalten können, nämlich: Romanze, Tragödie, Komödie und Satire. (White 1991: 553; Hervorhebung im Original)

Linda Hutcheon spricht von „historiographischer Metafiktion“ für künstlerische Werke, welche die Hinwendung zu geschichtlichen Stoffen mit einem hohen Maß an „metafiktionaler Rückbezüglichkeit und mit der Erörterung historiographischer Fragen verbinden“ (Nünning 2004b: 260 f.). Im Eintrag „Historiographische Metafiktion“ des *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* beschreibt Nünning die unterschiedlichen Interpretationen dieses Terminus und seine unterschiedlichen Anwendungsmöglichkeiten auf diverse Erscheinungsformen postmoderner Literatur und Kunst (Nünning 2004b: 260 f.). In ihrem Aufsatz *British Historiographic Metafiction in the 1980s* zieht die Literaturwissenschaftlerin Susana Omega zwar Hutcheons Behauptung, dass historiographische Metafiktion der einzige Typ Fiktion sei, der die „Poetik der Postmoderne“ (Omega 1993: 59) adäquat umsetzt, in Zweifel, weist aber gleichzeitig darauf hin, dass Werke dieses Genres auf besondere Art und Weise die tiefsten menschlichen Belange der Gegenwart thematisierten. Nünnings Auffassung zufolge handelt es sich bei historiographischer Metafiktion um einen Gattungsbegriff, der sich metonymisch auf unterschiedliche Ausprägungen des historischen Romans der Postmoderne bezieht, in dem sich Formen von Metafiktion, die er primär als inhaltliche definiert, und literarischer und historischer Selbstreflexivität finden. Die historiographische Metafiktion weist auf die bereits erwähnte Problematik einer Trennung von Historiographie und Literatur hin, da sie „den Anspruch der Geschichtsschreibung auf Wahrheit und Objektivität“ in Zweifel zieht und somit auch zu einer Neubewertung der Geschichtsschreibung, und ihres Verhältnisses zur Literatur beigetragen hat (Koch 1983: 93). Lämmert fasst das Verhältnis zwischen Literatur und Historie wie folgt zusammen:

Diese nie auszuräumende, letzte Differenz zwischen der Ansicht darüber, „wie es gewesen“ und „wie es sein sollte“, hebt die literarischen Gattungen der Historie und des Romans voneinander ab und weist ihren Geschichten, gleichviel ob sie in Verläufen erzählt

oder in Strukturen montiert sind, ihre unterschiedlichen Funktionen zu. (Lämmert 1985: 253)

Die Germanistin Gertrud Koch schreibt in ihrer Untersuchung *Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung*, dass die Historik, und an dieser Stelle zitiert sie ein Wort Lessings, zur „Zersetzerin, ja Totengräberin der Geschichte“ geworden sei, da sie Geschichte auf historisches Wissen reduziere und dadurch der Historiographie die Aufgabe einer abstrakten Wissensvermittlung übertrüge. So bliebe das Bedürfnis der Menschen, Geschichte durch „imaginative Deutung“ in ihre Vorstellung zurückzuholen, unbefriedigt. Demzufolge schließt sie, dass eine dichterische Wendung hin zur Geschichte das Resultat eben dieses ungestillten Verlangens sei. Den wesentlichen Unterschied zwischen wissenschaftlicher und poetisierter Geschichtsschreibung beschreibt sie folgendermaßen:

Während die wissenschaftliche Geschichtsschreibung um eine richtige Faktensicherung und korrekte Kohärenzbildung bemüht ist und ihre Aussagen in Abstimmung mit anderen Wissenschaften wie etwa der Soziologie und Psychologie erarbeitet, legt poetisierte Geschichtsschreibung in Form des Geschichtsdramas einen imaginativ ergänzten Geschichtsentwurf vor, der sich durch eigene Kompositionsgesetze und durch eine eigene Formsprache auszeichnet und aus sich heraus als eine auch, oder andere, oder gar besonders realitätsadäquate und konkrete Vermittlung von Geschichte überzeugen will. [...] Dramatisierte Geschichte dürfte demnach beschreibbar sein als ein historiographisches Modell, in dem der historische Stoff auf literarspezifische Formen der Deutung und Verallgemeinerung trifft. (Koch 1983: 190)

Rüsen weist im selben Zusammenhang darauf hin, dass die Tatsache, laut derer moderne Historiographie sich von allen anderen narrativen Präsentationsformen in dem Punkt unterscheidet, dass sie auf Forschung beruhe, von Hayden White sowie sämtlichen Denkern, die der narrativen und linguistischen Wende in der Geschichtstheorie gefolgt seien, schlichtweg ignoriert würde (Rüsen 2013: 48). Forschung bestehe, so Rüsen weiter, aus einem Set von Regeln der klassischen Methodologie, nämlich Heuristik, Kritik und Interpretation.

## 2.1 Formale Erkennungszeichen des historischen Romans

Das folgende Unterkapitel stellt Kriterien vor, anhand derer historische Romane nach formellen Gesichtspunkten analysiert werden können. Diese werden später dazu herangezogen, den Roman *Isshi taizai o shasu* formal zu charakterisieren

und zu bewerten, inwiefern es sich bei ihm um einen typischen Vertreter der Gattung handelt.

Historische Romane senden für gewöhnlich das aus, was Aust „Geschichtssignale“ nennt. Darunter fallen unter anderem Daten sowie Namen (von Personen, Stätten, Ereignissen, Epochen), kultur- und sittengeschichtliche Einzelheiten oder amtliche Dokumente. Auf solche „Zeit-Zeichen“ stößt der Leser oft schon im Titel oder Untertitel (hier z.B. *Heeresminister Anami Korechika*), in der Gattungskennzeichnung, in der Buchausstattung (Aust nennt als Paratexte Klappentexte und Abbildungen auf Außen- und Innenseite des Buchdeckels), im Vorwort oder am Romananfang. Humphrey, der sich bei seiner Untersuchung des historischen Romans eines geschichtsphilosophischen Ansatzes bedient, weist außerdem darauf hin, dass das Genre des historischen Romans „a notorious liking for the coda, the epilogue, the sequel, the trilogy, the tetralogy and the cycle“ hat (Humphrey 1986: 29). Dies treffe nicht nur auf Romane zu, die einen größeren Zeitraum abhandeln, sondern auch auf solche, deren Handlung lediglich die Ereignisse eines einzigen Tages umspannen, da die Voraussetzungen für diese Geschehnisse schon in der Vorzeit geschaffen wurden und wiederum das Ergebnis von spezifischen Entwicklungen seien. So gelangt er zu folgender Schlussfolgerung:

The point, then, is that the historical explanations provided by the temporal structure of the historical novel are explanations which tend to be based on long-term processes and developments. (Humphrey 1986: 15)

Aber nicht nur Zeitangaben in Form von Jahreszahlen geben dem Leser Aufschluss über die Zeit, in der eine Romanhandlung spielt. Auch anhand von Namen, Ereignissen oder Sprechweisen der auftretenden Personen gelingt ihm die Identifizierung der Vergangenheit, wenn auch von der Warte des Naturalismus aus betrachtet die Bemühung um historische Redetreue sinnlos scheint. Denn, „wie kann man einen Römer oder einen Kreuzfahrer wirklich realistisch reden lassen als – Sohn der Neuzeit?“ (Bleibtreu 1887: 2)<sup>11)</sup> Nicht selten ist es der Fall, dass dem historischen Roman authentisches Quellenmaterial zugrunde liegt oder seine

11) Bleibtreu, Carl (1887): „Der historische Roman“. In: Ders. (1887): *Revolution der Litteratur*. Leipzig (3. Auflage). S. 16–23 (= Nachdr. hrsg. v. Johannes Braakenburg, Tübingen 1973). Zitiert aus Aust 1994: 24.

Handlung gar vollständig auf ihm aufbaut:

Proclamations, messages, anecdotes, memoranda, journals, letters, newspaper cuttings – our genre frequently includes all these, and, with almost equal frequency, it mixes the authentic report with the inauthentic. (Humphrey 1986: 29)

Auch das Vorwort, in selteneren Fällen das Nachwort, ist in der Regel fester Bestandteil des historischen Romans. Es wird zumeist dazu verwendet, den Leser mit den geschichtlichen Voraussetzungen vertraut zu machen und ihn der Seriosität des wissenschaftlichen Studiums bei der Recherche des Romanstoffes zu versichern. Es erfüllt also eine didaktische Funktion (Aust 1994: 27). Des Weiteren ist das Bild des historischen Romans vom Zeitpunkt seiner Entstehung bis heute von Fußnoten und Anmerkungen geprägt. Hierfür habe Walter Scott, der 1814 mit seinen *Waverley Novels* als Verfasser des ersten neueren historischen Romans in Erscheinung trat, das Vorbild geliefert (Aust 1994: 29). Das Verwenden von Fußnoten und Anmerkungen gehört zu den wesentlichen Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens. Jedes im Text verwendete Mosaikstück muss für den Leser überprüfbar gemacht werden, und so sieht sich der Verfasser in die Pflicht genommen, seine Quellen offen zu legen, um seine Argumentation nachprüfbar, seine Nachforschungen transparent zu machen. Bisweilen reicht das Kommentierungsbedürfnis des Autors sogar so weit, dass er dem Anmerkungsapparat Kartenmaterial, Personenregister, Begriffserklärungen, Zeittafeln oder eine Bibliographie zum Zweck einer weiterführenden Recherche hinzufügt. Aust bemerkt hierzu, „daß diese Romanform aus der Wechselbeziehung zwischen Geschichtswissenschaft und epischer Kunst hervorgeht“ und bezeichnet sie als einen episch-wissenschaftlichen Zwitter, dessen Anmerkungspraxis sich als lehrreiche Schnittstelle zwischen poetologischem Kalkül, wissenschaftlicher Enzyklopädie und didaktischer Pflege des Leseverständnisses interpretieren lässt (Aust 1994: 31).

## 2.2 Kriterien zur Typologisierung von Werken des Genres der Kriegsliteratur (*sensō bungaku*)

Da es sich bei dem Werk *Issbi taizai o sbasu* um einen Text des Genres Kriegsliteratur (*sensō bungaku*) handelt, werden im Folgenden einige theoretische Grundlagen im Detail erörtert. Außerdem wird auf die Kriterien zur Typologisierung von

Werken dieses Genres im Speziellen eingegangen.

### a) Die Disposition der Erzählinstanz

Harald Meyer (2005) beruft sich hinsichtlich der Unterscheidung von typischen Erzählsituationen in literarischen Texten auf die Unterteilung von Stanzel in „auktoriale“, „personale“ und „Ich-Erzählsituation“, mit Hilfe derer man den Fiktionsgehalt eines Textes untersuchen könne. Der grundlegende Unterschied zwischen nicht-fiktiven und fiktiven Texten bestehe, so Meyer, in der Identität bzw. Nicht-Identität von Autor und Erzähler. In historiographischen wie literarisch-faktischen Texten seien nämlich der Verfasser sowie der neutrale Erzähler, der nicht als direkt am Geschehen beteiligter, objektiver<sup>12)</sup> Berichterstatter auftritt, miteinander identisch. In fiktionalen Texten hingegen sei dies nicht der Fall: Autor und Erzähler stimmen nicht miteinander überein. Dies befähige den Autor fiktionaler Texte dazu, Einblick in das Innenleben der Akteure zu gewähren. Meyer konstatiert also, dass eine Nicht-Identität von Autor und Erzähler auf die Verwendung eines mimetisch-fiktionalen, eine Identität beider Einheiten dagegen auf die Verwendung eines dokumentarisch-faktischen Erzählmodus hindeute (2005: 191).

### b) Erzählmodi und spezifisch literarische Erzähltechniken

Mimetisch-fiktionale Geschichtsdarstellungen unterscheiden sich wesentlich von literarisch-faktischen, da sie die Möglichkeit haben, durch Figurenrede und Dialoge Bewusstseinsvorgänge der auftretenden Figuren explizit darzustellen, wodurch sie sogleich den fiktionalen Charakter ihres Erzählmodus preisgeben (Meyer 2002: 192). Der Rückgriff auf nicht durch Tonbandaufzeichnungen, Protokolle oder ähnliche Dokumente belegte Gespräche zwischen historischen Persönlichei-

---

12) An dieser Stelle gilt es zu berücksichtigen, wie Rüsen in einem Interview (2013) erneut ins Gedächtnis ruft, dass es sich bei der einen, wahren Geschichte, die allen anderen ihre Wahrheitsansprüche streitig macht, lediglich um ein Phantom handele. Dies bedeute jedoch nicht, dass es keine Wahrheitskriterien im historischen Denken gibt. Rüsen führt aus: „Die Auffassungen darüber, was historisches Denken und was Geschichte als Inhalt des historischen Denkens ist, schwanken zwischen diesen beiden Extremen: zwischen einer objektivistischen Auffassung, die vor einem halben Jahrhundert noch diskutiert wurde, und einer Auffassung, die die subjektiven Tätigkeiten im Umgang mit dem, was in der Vergangenheit geschehen ist, in den Vordergrund stellt und in einem Subjektivismus landet.“ (Rüsen 2013: 43).

ten ist dem Historiker nicht gestattet, da er dadurch mit den Konventionen des wissenschaftlichen Arbeitens brechen würde. Was nicht belegt werden und somit für den Leser überprüfbar gemacht werden kann, verliert seinen Anspruch darauf, als wissenschaftlicher Text rezipiert zu werden. Dies impliziert auch, dass die Möglichkeiten des Historikers, Dialoge originalgetreu in eine Geschichtsdarstellung einzubinden, je nachdem mit welcher Epoche er sich beschäftigt, mehr oder weniger eingeschränkt sind. So hat es beispielsweise der Mediävist ungleich schwerer als der Historiker, der sich mit dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt.

Weitere Indikatoren für die Klassifizierung eines Textes als fiktional bzw. nicht-fiktional finden sich in Form von nicht-referentialisierbaren Textkomponenten, wie sie aus der Verwendung von fiktionalen Sprechweisen und Erzähltechniken resultieren. Ermöglicht wird die Darstellung des Innenlebens bzw. der Gedankenwelt von Romanfiguren durch Erzähltechniken wie Dialoge und Figurenreden sowie Gedankenbericht, die erlebte Rede und den inneren Monolog.<sup>13)</sup>

### 2.3 Die „Meyersche Skala“

Meyer, der in erster Linie an einer genretypologischen Subdifferenzierung interessiert ist, verfährt mit dem Genre *sensō bungaku*, wie er dies bereits in seiner Dissertation *Fiktion versus Wirklichkeit* (Meyer 2000) im Allgemeinen mit dem japanischen historischen Roman (*rekishi shōsetsu*) getan hat. Er beschreibt eine Skala, an deren einem Pol sich solche Werke des Genres befinden, die aufgrund ihres extensiven Rückgriffs auf den Gedankenbericht und die oben beschriebenen Möglichkeiten der Bewusstseinsstromdarstellung der mimetisch-fiktionalen Geschichtsdarstellung zuzurechnen sind, während an ihrem dokumentarisch-faktischen Gegenpol Werke stehen, die gänzlich auf Bewusstseinsdarstellung verzichten. Zwischen diesen beiden Polen entfalte sich laut Meyer

[...] ein Spektrum variabler Akzentuierungen beim Rückgriff auf den Gedankenbericht sowie die Bewusstseinsstromtechnik; je häufiger von diesen fiktionalen Erzähltechniken Gebrauch gemacht wird, umso höher fällt der Grad der Fiktionalisierung aus. (Meyer

---

13) Vgl. hierzu Nünning (1995: 181). Dieser führt aus: „Da Gespräche zwischen historischen Persönlichkeiten bis zur Erfindung von Tonträgern nur recht selten überliefert wurden und daher meist nicht durch Quellen zu belegen sind, entsprechen sie nicht den üblichen Standards wissenschaftlicher Realität.“

2005: 193)

Als weiteren für die Bestimmung des Wirklichkeitsbezugs literarischer Geschichtsdarstellungen relevanten Punkt führt er die Analyse der Anzahl, Streubreite und Konsistenz von Referenzen auf die außertextuelle Realität an. Um den Fiktionsgehalt einer Darstellung zu bestimmen, empfiehlt sich also eine Untersuchung der Quantität solcher Bezüge auf historische Personen, Ereignisse, Gegebenheiten oder Lebensweisen. Je geringer ihr Anteil bzw. ihre Streubreite ausfällt, desto höher ist der Anteil an fiktiven Konstituenten innerhalb eines Textes. Die Qualität der Bezüge erweist sich als umso höher, je ausgeprägter und detaillierter sie ausfallen bzw. umso geringer, je oberflächlicher und allgemeiner sie gehalten sind. Aus der Analyse von Quantität und Qualität außertextueller Realitätsreferenzen erschließt Meyer den Anteil der Fiktionalisierung bzw. des Wirklichkeitsgehalts und stellt den minimalen Skopus der Realitätsreferenzen am mimetisch-fiktionalen Pol, eine weitgehende Fiktionalisierung der Bereiche Raum, Zeit, Figuren und Handlung, dem maximalen Skopus derselben Bereiche am dokumentarisch-faktischen Pol gegenüber (Meyer 2005: 194).

Was für Quantität und Qualität außertextueller Referenzen gilt, gilt auch für intertextuelle Referenzen. Dabei handelt es sich in Bezug auf den historischen Roman vornehmlich um historische Dokumente, Briefe, Zeitungsberichte etc., also um nicht-fiktionale Texte, die gleichermaßen dem Verfasser einer historiographischen Arbeit von Nutzen sein könnten. Je höher Quantität und Qualität solcher intertextueller Referenzen ausfallen desto höher ist der erzielte Grad an Authentizität:

Der Anteil der Fiktionalisierung steht komplementär zum Anteil des Wirklichkeitsgehalts und ist abhängig von der Selektionsstruktur und dem Textrepertoire einer Erzählung. (Meyer 2005: 195)

Meyer erklärt, dass literarische Geschichtsdarstellungen durch eine spezifische Selektionsstruktur gekennzeichnet seien, welche das Repertoire der Elemente, die ein Text enthält, prägen. Sowohl der Terminus der „Selektionsstruktur“ als auch der des „Textrepertoires“ gehen auf den Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser zurück, wobei der Terminus „Textrepertoire“ das

[...] selektierte Material, durch das der Text auf die Systeme seiner Umwelt bezogen ist, die im Prinzip solche der sozialen Lebenswelt und solche vorangegangener Literatur sind (Iser 1976: 143)<sup>14)</sup>

bezeichnet. Hier stehen also der ausgeprägte Rückgriff auf Wirklichkeitsabweichungen und die Selektionsbeschränkung des Textrepertoires auf historische Fakten einander gegenüber. Laut Meyer liege die Bedeutung dieser beiden Termini in ihrer Fähigkeit, die Relation eines literarischen Textes zu den Erkenntnissen der wissenschaftlichen Historiographie erfassbar zu machen, woraus sich ergebe, dass im Falle des mimetisch-fiktionalen Pols lediglich eine beschränkte Kompatibilität, beim dokumentarisch-faktischen Pol hingegen eine totale Konformität auszumachen sei (Meyer 2005: 195).

In *Fiktion versus Wirklichkeit* führt Meyer eine Skala ein, auf der er drei Typen der historischen Erzählung ansiedelt, die für das japanische Genre als besonders charakteristisch gelten. Diese benennt er „faktische historische Erzählung“, „dokumentarische historische Erzählung“ und „realistische historische Erzählung“. Bei der Erstellung dieses Rasters geht es ihm darum, spezifische Charakteristika des japanischen Genres der historischen Erzählung aufzulisten, sowie Relationen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten ihrer Merkmale durch eine klare Abstufung zu verdeutlichen.<sup>15)</sup> Bei der Unterscheidung der Typen der historischen Erzählung sind für Meyer die folgenden drei Analyse Kriterien von Bedeutung, weshalb sie in diesem Kapitel genannt, und für jeden der drei Typen der „Meyerschen Skala“ kurz umrissen werden sollen:

1. Außertextuelle Realitätsreferenzen und intertextuelle Bezüge
2. Selektionsstruktur, Wirklichkeitsgehalt und Relation zur wissenschaftlichen Historiographie

---

14) Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens*. München: Fink, S. 143. Zitiert aus Meyer 2005: 195.

15) Zu der Differenzierung der drei Typen der historischen Erzählung schreibt Meyer: „Auch wenn die Typen der faktischen, dokumentarischen und realistischen historischen Erzählung nicht als im positivistischen Sinne exakt voneinander getrennte Klassen aufzufassen sind, ist doch die Vergleichbarkeit und Trennschärfe der einzelnen Differenzierungskriterien gewährleistet, da diese auf einem homogenen, transparenten und explizit dargelegten Raster von Kategorien zur gattungstheoretischen Subklassifizierung basieren“ (Meyer 2000: 191).

### 3. Erzählerische Vermittlungsformen

#### 2.3.1 Die faktische historische Erzählung

Diesen Typus der historischen Erzählung verortet Meyer am linken Pol der von ihm entworfenen Skala. Sowohl auf der Ebene der Selektion als auch auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung wird konsequent auf das Einbringen fiktionaler Elemente verzichtet. Aufgrund des Fehlens spezifischer Verfahren der Wissenschafts-Konvention sind solche Werke dennoch tendenziell dem Literatursystem zuzuordnen. Wissenschaftlicher Geltungsanspruch wird hier nicht erhoben, woraus sich ergibt, dass weder Beiträge zur wissenschaftlichen Diskussion geliefert, noch wissenschaftliche Erkenntnisgewinne ermöglicht werden. Meyer betont die hybride Stellung dieses Typus, da

nicht nur die spezifischen Darstellungs- und Arbeitskonventionen des Wissenschaftssystems beiseite gelassen werden, sondern zugleich auch die Ästhetik-Konvention des Literatursystems weitgehend ihre Gültigkeit verliert, da die Kategorie der Fiktionalität ausbleibt. (Meyer 2000: 175 f.)

Für die faktische historische Erzählung wird konstatiert, dass sie eine maximale Quantität und Streubreite von Elementen der außertextuellen Realität aufweist und in ihr qualitativ höchst spezifische Referenzen auf reale Individuen vorherrschend sind, wobei sowohl die Quantität als auch die Qualität von intertextuellen Referenzen auf nicht-fiktionale Textsorten ein maximales Ausmaß erreicht. Das Textrepertoire beschränkt sich auf historische Fakten und geht mit dem Wissen der Historiographie in jeder Weise konform. Bezugnehmend auf die erzählerischen Vermittlungsformen wird festgehalten, dass Autor und Erzähler identisch sind, und dass durch den Verzicht auf fiktionale Figurenrede sowie fiktionale Erzähltechniken zur Bewusstseinsdarstellung das Ergebnis einer diskursiv-faktischen Geschichtsdarstellung erzielt wird. In diesem Typus ist die extradiegetische Erzählebene dominant, d.h., dass historische Ereigniszusammenhänge extradiegetisch thematisiert werden. Aufgrund der dominant ernsten Weise, in der Geschichte in diesem Typus geschildert wird, herrscht als Modus der Konfiguration und Thematisierung von Geschichte der der Tragödie vor.

### 2.3.2 Die dokumentarische historische Erzählung

Dieser zweite Typus beansprucht für sich eine noch immer sehr hohe Quantität und Streubreite von Elementen der außertextuellen Realität, wobei Referenzen auf reale Individuen zwar noch sehr spezifisch sind, jedoch nicht mehr in dem Maße, wie dies bei der faktischen historischen Erzählung der Fall ist. Auch hier trifft man auf eine hohe Quantität, jedoch geringere Qualität intertextueller Referenzen auf nicht-fiktionale Textsorten. Wo beim Typus der faktischen historischen Erzählung Zitate noch wörtlich anzutreffen waren, finden sie sich hier oftmals nur noch sinngemäß wiedergegeben. Die Selektion historischer Fakten ist ebenfalls dominant, wobei jedoch ein beschränkter Rückgriff auf Wirklichkeitsabweichungen gestattet wird. Solche haben sich allerdings auf Lücken in der Quellenüberlieferung zu beschränken, d.h. dass nur Bereiche „ausgeschmückt“ werden dürfen, deren wahre Sachlage ungeklärt ist. Der Skopus der Realitätsreferenzen fällt sehr breit aus, so dass man es bei diesem Typus mit einer mimetisch-wirklichkeitsnahen Geschichtsdarstellung zu tun hat. Der Inhalt dieses Typus geht mit dem Wissen der Historiographie weitestgehend konform. Wo im ersten Typus der neutrale Erzähler allerdings noch mit dem Autor identisch war, sind es in der dokumentarischen historischen Erzählung Autor und fiktiver Erzähler nicht. Auch finden sich in geringem Ausmaße fiktionale Figurenreden sowie eine geringfügige Betonung der Bewusstseinsdarstellung im Rahmen einer narrativ-fiktionalen Geschichtsdarstellung. Auch hier verhält sich die Erzählgestaltung dominant und repräsentiert Geschichte als Tragödie.

### 2.3.3 Die realistische historische Erzählung

Beim dritten Typus, der realistischen historischen Erzählung, ist man am rechten Pol der Meyerschen Skala angelangt. Hier sind Quantität und Streubreite von Elementen der außertextuellen Realität nur noch in geringem Maße vorhanden, dafür fallen allgemeine Referenzen auf Generalia zahlreich aus. Referenzen auf nicht-fiktionale Textsorten dagegen sind selten und von „geringer“ Qualität: Man hat es mit einer sehr begrenzten Selektion historischer Fakten bei sehr ausgeprägtem Rückgriff auf Wirklichkeitsabweichungen zu tun, jedoch auch hier beschränkt auf die Lücken der Quellenüberlieferung. Der Skopus der Realitätsreferenzen ist stark reduziert, und Geschichte wird mimetisch bis poetisch-fiktionalisiert

dargestellt. Die bei den anderen beiden Typen noch in unterschiedlich ausgeprägtem Maße gegebene Kompatibilität mit dem Wissen der Historiographie ist beschränkt. Auch in diesem Typus sind Autor und fiktiver Erzähler nicht identisch, und die narrativ-fiktionale, szenische Geschichtsdarstellung bedient sich zahlreicher Figurenreden und extensiv des Gedankenberichts sowie der Bewusstseinsstromtechniken der erlebten Rede und des inneren Monologs. In diesem Typus ist die diegetische Erzählebene dominant, d.h. Geschichte wird diegetisch inszeniert. Sie wird nicht wie in den anderen beiden Typen als Tragödie, sondern spielerisch und/oder humoristisch als Romanze und/oder Komödie gestaltet.<sup>16)</sup>

### 3. Über Tsunoda Fusako 角田房子 (1914–2010) und ihr Werk

Die Autorin des für die vorliegende Fallstudie ausgewählten Romans über die letzten Tage des Pazifischen Kriegs mit dem Heeresminister Anami Korechika im Zentrum, Tsunoda Fusako, wurde am 5.12.1914, in Tōkyō geboren. Nach einem Studium an der privaten Mädchenuniversität der Stadt Fukuoka immatrikulierte sie sich im Jahre 1938 an der Sorbonne in Paris. Als der Zweite Weltkrieg ausbrach, war sie jedoch gezwungen ihr Studium abzubrechen und nach Tōkyō zurückzukehren, wo sie im Jahre 1940 den Journalisten Tsunoda Akira heiratete. Durch die Versetzung ihres Mannes kehrte sie bald wieder nach Frankreich zurück, wo sie 1960 auch ihre schriftstellerischen Aktivitäten aufnahm. Vor diesem Hintergrund behandelt sie in vielen ihrer Werke die Wahrnehmung des japanischen Alltags und des japanischen Geistes in der Fremde. Sie verfasste unter anderem Reportagen, Rezensionen und Romane. Ihren Romanen liegt in den meisten Fällen eine eingehende Recherche und Beschäftigung mit der Thematik zugrunde, so dass ihr Großteil der nicht-fiktionalen Literatur hinzuzurechnen ist. Für *Tōdoku no Hiruda* 東独のヒルダ [Hilda in Ostdeutschland] (November 1961) erhielt sie den Leserpreis der Literaturzeitschrift *Bungei shunjū* (*Bungei shunjū dokusha shō* 文芸春秋読者賞) und für *Kaze no naru kokkyō* (風の鳴る国境) [An der Landesgrenze heult der Wind] (Mai 1964 – Mai 1965) wurde ihr der Leserpreis der Frauenzeitschrift *Fujin kōron* (*Fujin kōron dokusha shō* 婦人公論読者賞) verliehen. Im Jahre 1985 erhielt sie

16) Vgl. Meyer (2000), Kapitel 7.2: Typen der historischen Erzählung, S. 172–189.

ferner den Nitta Jirō-Literaturpreis (*Nitta Jirō bungaku shō* 新田次郎文学賞) für ihren Roman *Sekinin Rabauru no shōgun Imamura Hitoshi* (責任ラバウルの将軍今村均) [Schuld: General Imamura Hitoshi in Rabaul], im Jahre 1988 für *Minbi ansatsu – Chōsen ōchō makki no kokubo* (閔妃暗殺 — 朝鮮王朝末期の国母) [Der Mord an Minbi – Die letzte Kaiserin der Yi-Dynastie] den Shinchō-Preis für Wissenschaft und Kunst (*Shinchō gakugei shō* 新潮学芸賞) und zuletzt 1995 den Kulturpreis der Stadt Tōkyō (*Tōkyō-to bunka shō* 東京都文化賞).

Mit dem Ziel, die Zeit, in der sie selbst lebte, zu untersuchen, verfasste sie unter anderem auch zahlreiche Biographien von Soldaten. Seit 1984 beschäftigte sie sich insbesondere mit der Geschichte der japanisch-koreanischen Beziehungen. Ihre zuletzt erschienene Publikation trägt den Titel *Kanashimi no shima Sabarin – sengo sekinin no haikai* (悲しみの島サハリン — 戦後責任の背景) [Sachalin – Insel der Trauer. Kulisse einer Nachkriegsschuld] (1994). Tsunoda Fusako verstarb am 5. Dezember 2010.<sup>17)</sup>

### 3.1 Die Autorin über ihr Werk

Im Nachwort des Romans *Isshī taizai o shasu* berichtet Tsunoda von ihren Erinnerungen an den Sommer 1945 und ihrem damaligen Wissensstand. Sie erzählt von einer kleinen und schabigen Zeitung, der einzigen, die noch herausgegeben wurde, in der sie kurz vor Kriegsende jedoch keine Berichte über die Aktionen des Militärs oder der Regierung mehr hatte finden können, weshalb sie diese letzte Zeit in weitgehender Ahnungslosigkeit verbracht habe. Die offiziellen Berichte des Kaiserlichen Hauptquartiers hatte sie bereits seit langem aufgehört zu lesen, da diese voller Lügen gewesen seien. Sie erinnert sich an die zackigen Märsche des Heeres und der Marine, die vor und nach jeder offiziellen Berichterstattung im Radio ertönten, wobei sie sogar noch die traurige Melodie von Nobutoki Kiyoshi, die stets bei der Verlesung der Namen der Gefallenen gespielt wurde, im Ohr habe. Tag für Tag hörte sie die Nachricht vom Feind, der jeden Moment auf dem japanischen Festland landen könne, und jedes Mal, wenn sie von den Opfern der täglichen Luftangriffe hörte, hatte sie Angst, dass es bald auch sie und ihr erst ein Jahr altes Kind treffen könne. Doch, so berichtet sie ebenfalls, war ihre Einstellung be-

---

17) Hino (1984: 958 f.); Tsunoda (2004: Umschlagtext).

züglich Leib und Leben bereits, wie bei den meisten Menschen, abgestumpft.

Für ihr Buch hat Tsunoda Gespräche mit Überlebenden geführt. Die zur Zeit der Ersterscheinung (1980) ihres Werkes unter 40-jährigen, so sagt sie, hätten keinerlei Erinnerungen an den Krieg, und auch ein Großteil derer, die in ihrem Alter seien, könne sich kaum mehr erinnern. Obwohl diese Niederlage für die moderne Geschichte Japans eine so große Bedeutung habe, so Tsunoda, gebe es noch immer viele Themen, die in der Schule nicht thematisiert würden. Dabei bilde die Niederlage im Zweiten Weltkrieg das Fundament des heutigen Alltags aller Japaner. Diese Ignoranz, so die Autorin, stehe einer Lösung gegenwärtiger sowie zukünftiger Probleme des Landes im Wege<sup>18)</sup>.

Auch über sich selbst schreibt die Autorin, dass sie den Krieg zwar am eigenen Leib miterlebt habe, jedoch mehr über dessen Ereignisse in Erfahrung bringen müssen, um sich selbst in dieser Epoche, die sie mit einem Strudel vergleicht, wiederfinden zu können. Darüber zu schreiben erschien ihr zu diesem Zweck der beste Weg zu sein, obwohl es ihr oft schwerfiel, sich mit den Ereignissen auseinanderzusetzen. Betrachtet man allein die letzten vier Kriegsmonate, in denen Suzuki Kantarō (1868–1948) Premierminister war, so existiere über sie eine schier endlose Materialfülle. Bei der Durchsicht dachte die Autorin immer wieder voller Entsetzen „In so einer gefährlichen Zeit habe ich gelebt?!“

General Anami Korechika (1887–1945) sei bei ihrer Recherche die für sie hervorstechendste Persönlichkeit gewesen. Da sie selbst die Zeit von Frühling bis Herbst 1945 zu einem Großteil in verschiedenen Krankenhäusern zugebracht habe, erinnere sie sich zwar kaum an seine Person, wisse aber noch, dass sie ihn damals als einen Fanatiker wahrnahm, der die Menschen ins Verderben stürzen wollte. Doch während sie mit der Materialsichtung fortfuhr, versuchte sie ein Charakterportrait von ihm zu zeichnen und musste feststellen, dass sie keinerlei beängstigende Eigenschaften an ihm ausmachen konnte. Stattdessen erschien er ihr als geradliniger und vernünftiger Mensch. Damals entschloss sie sich dazu, die Ereignisse der letzten Kriegstage anhand seiner Person zu beschreiben. Ihrer Einschätzung nach war Anami ein Mann, der sich seit seiner Kindheit der eigenen Durchschnittlichkeit vollauf bewusst gewesen war und auch inmitten der klugen

---

18) Das Nachwort von 1980 wurde bis heute unverändert beibehalten.

Köpfe des Heeres keinerlei Anstalten machte, diese Tatsache zu verheimlichen. Dennoch ließ sich nicht auch nur der leiseste Anflug eines Minderwertigkeitskomplexes an ihm ausmachen, weshalb Tsunoda anmerkt, dass man ihn einen „prächtigen Durchschnittsmenschen“ nennen müsse. Sie berichtet, dass sie während ihrer Recherchen sogar Sympathie für ihn zu empfinden begann. Auch der Entschluss, durch den eigenen Selbstmord das Heer zu versöhnen, sei das Resultat der aufrichtigen Überlegungen dieses Durchschnittsmenschen gewesen. Auch wenn er ihr aufgrund seiner Herzengüte so gar nicht als ein mustergültiger Soldat der Kaiserlichen Armee erscheinen wollte, war er offensichtlich dennoch wie für diese Rolle geschaffen. Selbst unmittelbar vor seinem Tod beteuerte er noch, dass er mit Zufriedenheit auf die 60 Jahre seines Lebens zurückblicke.

Für ihre Recherchen hat die Autorin Interviews mit Zeitzeugen geführt. Dabei sei sie sich schmerzhaft der Tatsache der Limitationen des menschlichen Gedächtnisses bewusstgeworden sowie der menschlichen Tendenz, Taten und Ereignisse zu beschönigen, zu übertreiben, Vermutungen anzustellen oder eigene Schlüsse zu ziehen. Aus diesen Gründen, so Tsunoda, sei ihr die Auswahl der Materialien für ihren Roman besonders schwergefallen. Neben zahlreichen Werken zur Geschichte des Zweiten Weltkriegs finden sich im Anhang des Romans unter anderem die Memoiren des damaligen Außenministers Tōgō Shigenori (1882–1950), die Aufzeichnungen von Vizeadmiral Hoshina Zenshirō (1891–1991) und darüber hinaus eine Liste mit Personen, denen die Autorin für Gespräche und zur Verfügung gestellte Materialien dankt. Unter diesen Personen findet sich auch der Name von Anamis Witwe Ayako.

### 3.2 Historischer Hintergrund und Zusammenfassung der Romanhandlung

Der Roman *Isshi taijū o shasu*, der 1980 erstmalig bei Shinchōsha erschien, und nun in einer Neuauflage von 2004 bei PHP bunko vorliegt, lässt sich, aufgrund seiner Handlung und anhand der Definition Meyers, Kriegsliteratur bestünde aus Werken, „[...] die in wie auch immer gearteter Form den Chinesisch-Japanischen (1937–1945) oder den Pazifischen Krieg (1941–1945) thematisieren [...]“ (Meyer 2005: 183) thematisch eben diesem Genre hinzurechnen. Er gliedert sich auf 538 Seiten in 19 Kapitel. Um einen kurzen Überblick über die Handlung, anhand derer sich auch der Lebenslauf der Hauptperson Anami Korechika skizzie-

ren lässt, zu geben, seien hier die recht aussagekräftigen Titel der einzelnen Kapitel angeführt. Eine umfassende Inhaltsangabe der einzelnen Kapitel wird nicht angestrebt, da sie den Rahmen der vorliegenden Fallstudie sprengen würde und für die Argumentation nicht von Bedeutung ist. Ziel ist es lediglich einen Überblick über das Werk zu liefern und anhand konkreter Beispiele aus dem ins Deutsche übertragenen Ausschnitt den Roman in der Literaturlandschaft zu positionieren und unter Berücksichtigung der Auseinandersetzung mit dem historischen Roman (*rekishi shōsetsu*) bzw. dem Genre der Kriegsliteratur (*senso bungaku*) einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

**Kapitel 1:** Der 33. Todestag (*Sanjūsan kaiki* 三十三回忌)

**Kapitel 2:** Die Lehre des Vorfalls vom 26.2.1936

(*Ni niroku jiken no kunwa* 二・二六事件の訓話)

**Kapitel 3:** General Nogis Soldaten und ein kleiner Mittelschüler

(*Noji taishō gun to chisana chūgakusei* 乃木大將軍と小さな中学生)

**Kapitel 4:** Ein farbloser Befehlshaber (*Mushoku no shō* 無色の将)

**Kapitel 5:** Moral ist Kampfkraft (*Tokugi wa senryoku nari* 徳義は戦力なり)

**Kapitel 6:** Ein energischer Herr (*Sekkyoku no shi* 積極の士)

**Kapitel 7:** Befehlshaber der 2. Expeditionsarmee

(*Dai ni homengun shireikan* 第二方面軍司令官)

**Kapitel 8:** Der Weg in den Krieg im Raum Neuguinea (*Gōboku sensō e* 豪北戦争へ)

**Kapitel 9:** Ein einsamer Entschluss (*Kodoku no ketsui* 孤独の決意)

**Kapitel 10:** Die verzweifelte Verteidigung der Insel Biak

(*Biaku-shima shishu* ビアク島死守)

**Kapitel 11:** Euer Opfer hat noch Zeit! (*Gyokusai, mate* 玉砕、待て)

**Kapitel 12:** Der Geist des Fürsten Kusunoki – nutzlos

(*Kusunoki seishin munasbi* 楠公精神むなし)

**Kapitel 13:** Als Generalinspektor der Militärischen Luftfahrtabteilung nach Tōkyō

(*Kokusōkan toshite Tōkyō e* 航空総監として東京へ)

**Kapitel 14:** Die drei Bedingungen des Heeres werden angenommen

(*Rikugun san jōken o ou* 陸軍三条件を負う)

**Kapitel 15:** Das Schlachtschiff Yamato sinkt

(*Senkan Yamato, kaitei e* 戦艦大和、海底へ)

**Kapitel 16:** „Die Beurteilung der Weltsituation“ und „Die Lage Japans“  
(„*Sekai jōsei bandan*“ to „*Kokuryoku no genjō*“ 「世界情勢判断」と「国力の現状」)

**Kapitel 17:** Der Wille des Tennō (*Tennō no ishi* 天皇の意志)

**Kapitel 18:** Die Potsdamer Deklaration (*Potsudamu sengen* ポツダム宣言)

**Kapitel 19:** Der letzte Kampf (*Saigo no tatakai* 最後の闘い)

Die Romanhandlung setzt in Kapitel 1 an einem regnerischen 14. August 1977 in Tōkyō ein, genauer in Shiba-Atago im Schrein Seishōji, in dem an diesem Tag zum 33. Mal die buddhistische Totenfeier für Anami Korechika abgehalten wird. Dort begegnen wir einer Dame um die Fünfundzwanzig, die von ihrem heranwachsenden Sohn gefragt wird, wer denn Anami überhaupt gewesen sei, woraufhin diese zu erzählen beginnt und sich ein Gespräch zwischen den beiden entwickelt. Als sie ihm von Anamis rituellem Selbstmord erzählt, findet der Junge, dass dies roh und barbarisch klänge – die Mutter dagegen ist von Anamis nobler Art, Verantwortung zu übernehmen, begeistert. Sie berichtet, wie Anami bis zuletzt gegen die japanische Kapitulation gewesen war, und dass, wenn es zur entscheidenden Schlacht ums Festland (*bondo kessen*) gekommen wäre, sie nun wahrscheinlich nicht mehr am Leben sein würde.

In derselben Szene wird der Leser auch auf mehrere ältere Herren aufmerksam gemacht, die aufrecht und mit gestrecktem Rücken stehend, auf den ersten Blick als ehemalige Soldaten zu erkennen sind. Unter den mehr als 80 Teilnehmern befinden sich auch drei Offiziere der japanischen Selbstverteidigungsstreitkräfte, die damals die Militärschule besuchten, in der Anami Direktor gewesen war, und auch berühmte Persönlichkeiten wie der ehemalige stellvertretende Chef des Generalstabs und mittlerweile 91-jährige Sawada Shigeru, der Kultusminister des damaligen Kabinetts Suzukis, Ōta Kōzō, der ehemalige Chef des Militärbüros, Generalleutnant Yoshizumi Masao und der damalige Chef der 2. Sektion des Generalstabs Generalleutnant Arisue Seizō. Sogar Iwata Masataka, ein Überlebender der „jungen Offiziere“, die damals unmittelbar vor Kriegsende einen *Coup d'état* durchzuführen versuchten, ist anwesend. In der ersten Reihe sitzt Anamis Witwe Ayako. Als die Predigt endet, ergreifen nach und nach Personen, die Anami nahe gestanden hatten das Wort, um von ihren Erinnerungen zu berichten, allen voran sein ehemaliger Klassenkamerad Sawada Shigeru.

Zu Beginn des 2. Kapitels findet sich der Leser im Jahr 1936 wieder, ungefähr eine Woche nachdem der Putschversuch vom 26. Februar<sup>19)</sup> gescheitert ist. Anami, zu dieser Zeit Direktor einer Militärschule in Tōkyō, hält den Schülern einen strengen Vortrag über den Putschversuch und tadelt das Verhalten der daran beteiligten Offiziere, da diese sich in die Politik einzumischen versucht hätten. Daher blieb ihnen lediglich ein einziger ehrenhafter Ausweg, nämlich *seppuku* zu begehen. Am Ende des Kapitels schwenkt die Autorin auf das Familienleben der Anamis, wozu sie aus den Aufzeichnungen von Anamis ältestem Sohn Korehiro (1921–1975) zitiert. Vom dritten Kapitel an verläuft die Handlung weitestgehend chronologisch, beginnend mit Anamis Geburt am 21. Februar 1887. Der Leser erfährt vom frühen Tod von Anamis Mutter, dem Berufsleben seines Vaters, den Geldproblemen des Bruders und dem tiefen Eindruck, den der Selbstmord von General Nogi<sup>20)</sup> auf Anami gemacht hatte. Nachdem Anami dreimal durch die Aufnahmeprüfung gefallen war, trat er in die Militärakademie ein, die er im Alter von 31 Jahren (1918) erfolgreich absolvierte. Zwei Jahre zuvor heiratete er seine Frau Ayako, die zweite Tochter der Familie Takeshita. Während der Beschreibung des Werdegangs Anamis schmückt die Autorin die Geschichte immer wieder mit Exkursen über z.B. Anamis Körpergröße, seinen Bart oder auch sein Hochzeitsfoto aus. Anami, der im April 1919 Mitarbeiter im Generalstab, 1922 Major, 1923 Stabsoffizier, 1925 Mitglied des Generalstabs und 1927 Oberstleutnant wird, erhält im August des Jahres 1927 den Befehl, seine Dienstpflicht in Frankreich anzutreten. Anekdotenhaft berichtet Tsunoda von seinem dortigen Aufenthalt, seinem Zimmer, von den Briefen, die er seiner Frau Ayako nach Japan schickt und auch von einer Reise nach Berlin, die er während dieser Zeit unternimmt und die ihn am 20. Dezember auch in die Berliner „fürōdorihhi shutorāse“<sup>21)</sup> führt. Den nachhaltigsten Eindruck

---

19) Dabei handelte es sich um einen Aufstand der konservativen Kräfte im japanischen Heer, bei dem diese im Namen des Tennō nahezu ganz Tokyo unter ihre Kontrolle brachten. Als der Aufstand am 29. Februar niedergeschlagen wurde, hatten die Aufständischen drei Kabinettsmitglieder, den ehemaligen Premierminister Saitō Makoto (1858–1936), Finanzminister Takahashi Korekiyo (1854–1936) und General Watanabe Jōtarō (1874–1936) getötet.

20) General Nogi Maresuke (1849–1912), Held des Russisch-Japanischen Kriegs (1904–1905) und seine Frau Shizuko begingen am 13. September 1912 *seppuku*, um dem verstorbenen Meiji-Tennō Mutsuhito (1852–1912) in den Tod zu folgen.

21) Im Original: フリードリッヒ・シュトラッセ.

allerdings habe, so berichtet er nach seiner Heimkehr nach Japan, ein Jahr später im Mai, sein Waldspaziergang in Compiègne, einer nordfranzösischen Stadt, wo seinerzeit zwei Waffenstillstände zwischen Deutschland und Frankreich unterzeichnet wurden, hinterlassen. Zurück in Japan schließt er sich dem 45. Infanterieregiment an und wird zum Kommandanten eines Bauteildepots. Im August 1929 trifft er als Adjutant des Tennō zum ersten Mal auf Admiral Suzuki Kantarō, den späteren Premierminister, unter dessen Kabinett Anami Heeresminister war als Japan kapitulierte. Im Jahr darauf wird Anami Oberst, 1933 Kommandant des 2. Regiments der Kaiserlichen Garde, 1934 Direktor einer Militärschule in Tōkyō und 1935 Generalmajor. Im August des Jahres 1936 erhält er den Chefposten des Militärischen Verwaltungsbüros im Kriegsministerium, sieben Monate später, im März 1938 wird er Chef des Personalbüros desselben Ministeriums. Parallel zu Anamis persönlichem Werdegang berichtet die Autorin über die Ereignisse dieser Zeitspanne: vom Mandschurischen Zwischenfall (1931) sowie der Gründung des Marionettenstaates Mandschukuo (1932), die den Austritt Japans aus dem Völkerbund (1933) zur Folge hatte.

Im fünften Kapitel thematisiert Tsunoda den Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke, der am 7. Juli 1937 zum Beginn des Zweiten Japanisch-Chinesischen Kriegs führt. Auslöser war ein vermisster Soldat der Kwantung Armee, die bereits für zahlreiche Zwischenfälle mit der chinesischen Armee verantwortlich war. Als Folge dieses Ereignisses setzt die japanische Armee ihren Vormarsch in China fort. Im März des darauffolgenden Jahres wird Anami zum Generalleutnant und erhält im November den Befehl über die 109. Division in China. Ein Jahr später, im Oktober 1939, wird er stellvertretender Heeresminister. Auch in diesem Kapitel informiert Tsunoda den Leser nicht nur über den Geschichtsverlauf, sondern auch über Ereignisse aus Anamis Privatleben, so z.B. über die Geburt seines letzten Sohnes, die ihn zum Vater von fünf Söhnen und zwei Töchtern machte, oder dessen Silberhochzeit.

Als im folgenden Kapitel der „Großostasiatische Krieg“ mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor beginnt, ist Anami Kommandant der 11. Armee. Zu Beginn des siebten Kapitels, im Juli des Jahres 1942 wird Anami als Kommandant des 2. Expeditionskorps in die Mandchurei befehligt, wo er im Mai 1943 telegraphisch seine Beförderung zum General erhält. Im achten Kapitel wird er erneut in

„das Gebiet nördlich von Australien“<sup>22)</sup> versetzt, wo er Operationen in West-Neuguinea und Halmahera<sup>23)</sup> führt, auf die in den Kapiteln 8–12 näher eingegangen wird. In Kapitel 13 wird Anami schließlich, im Dezember des Jahres 1944, zum Generalinspekteur und Chef der Militärischen Luftfahrtsabteilung sowie zum Mitglied des Obersten Militärrats. In den Kapiteln 13–16 wird der Wille des Tennō, den Krieg baldmöglichst zu beenden, dargelegt und über Anamis Berufung als Heeresminister in das Kabinett von Suzuki Kantarō berichtet. Die beiden letzten Kapitel „Die Potsdamer Deklaration“ und „Der letzte Kampf“ beschreiben, wie ihre Titel bereits vorwegnehmen, die Umstände, die letztendlich zur japanischen Kapitulation führten.

#### 4. „*Isshi taizai o shasu*“ als historischer Roman (*rekishi shōsetsu*)

Bereits die Lektüre der im Rahmen der vorliegenden Fallstudie untersuchten Kapitel 13–16 zeigt die Verwendung historischen Stoffes. Sie beschreiben die Landung der US-Streitkräfte auf der Insel Mindoro und die damit einhergehende Niederlage des japanischen Heeres in der Schlacht um Leyte:

Am 15. Dezember landeten die US-Streitkräfte auf Mindoro, einer Insel, die südlich der Philippineninsel Luzon und nordwestlich von Leyte liegt. Damit war die entscheidende Schlacht um Leyte endgültig verloren, und das japanische Heer wurde auseinandergerissen, so dass sich ein Teil im Norden, der andere im Süden der Insel befand. (Tsunoda 2004: 218)

Die zitierte Passage vermittelt einen Eindruck vom Charakter des vorliegenden Textes. Tsunoda berichtet sachlich über die Ereignisse des Pazifischen Kriegs, wobei sie sich auf die Memoiren von Zeitzeugen, wie z.B. die des Außenministers im Kabinett Suzuki, Tōgō Shigenori, und auf historische Darstellungen und Materialien stützt, die von der Forschungsstelle der Japanischen Selbstverteidigungsstreitkräfte herausgegeben wurden. Dem Text angeschlossen ist ein Anhang, in dem sie

22) Im Original: 豪北, wörtlich: „das Gebiet nördlich von Australien“. Gleich zu Beginn des achten Kapitels definiert Tsunoda diesen Begriff, in dem sie erklärt: „Das Gōhoku-Gebiet liegt nördlich von Australien mit der Insel Neuguinea im Zentrum“. (Tsunoda 2004: 135)

23) Halmahera ist die größte Insel der Inselgruppe der Molukken. Sie ist Teil der indonesischen Provinz Maluku Utara.

alle von ihr verwendeten Quellen auflistet. Das in den unterschiedlichen Definitionen zum historischen Roman bzw. *rekishi shōsetsu* angesprochene Faktizitätskriterium lässt sich demnach ohne Weiteres auch für den vorliegenden Roman als erfüllt betrachten.

Wie jedoch verhält es sich mit dem Kriterium der Fiktionalität? Stellt Tsunoda die konkreten Ereignisse des Kriegs in einem fiktionalen Rahmen dar? Finden sich in ihrem Werk personale, zeitliche und räumliche Referenzen, die sie „[...] im Rahmen eines ästhetisch strukturierten fiktionalen Textes präsentiert [...]“ (Müller 1988: 11)? Als Antwort auf diese beiden Fragen kann lediglich ein klares *nein* gelten. Dem Text Tsunodas, der „[...] in einer vergangenen Epoche spielt und in erster Linie versucht ihre Ereignisse zu schildern“ (Shinmura 1998: 2832) geht es nicht lediglich um die Atmosphäre einer vergangenen Zeit, um in ihr eine romantische Handlung zu situieren, sondern, wie dies die Definition des *Nihon kokugo daijiten*s nahelegt, um die Vermittlung historischer Fakten (*shijitsu*). So sucht man durch das gesamte Werk hindurch vergeblich nach den von Jauss (1982: 449) beschriebenen erfundenen Genreszenen und den für das Genre charakteristischen zahlreichen *sub-plots*. Das Heranziehen des japanischen Terminus *jidai-shōsetsu* hat gezeigt, dass eine solche Variante des historischen Romans, die Faktizitäts- und Fiktionalitätskriterium miteinander kombiniert, zwar auch in Japan existent ist, jedoch zwischen ihr und dem *rekishi shōsetsu* unterschieden werden muss. Diese Unterscheidung ist jedoch keinesfalls eindeutig, so dass, wie im *Nihon kokugo jiten* bekräftigt wird, beide Begriffe nebeneinander Verwendung finden. Darüber hinaus darf nicht übersehen werden, dass es immer auch *rekishi shōsetsu* gibt, die besonders *jidai shōsetsu*-artig und umgekehrt *jidai shōsetsu*, die besonders *rekishi shōsetsu*-artig sind. Erst Hugo Aust weist darauf hin, dass die Erfüllung des Fiktionalitätskriteriums nicht zwingend notwendig für den historischen Roman ist. Als „Mittel der Dichtung“ nimmt zwar auch er Fiktionalität und Narrativität an, macht jedoch gleichzeitig deutlich,

[...] dass die Wirkung dieser beiden Kräfte heute auch innerhalb der Historiographie beobachtet werden kann und dass der historische Roman auf der anderen Seite Phasen kennt, in denen versucht wird das Fiktionale einzuschränken oder das Narrative durch andere Darstellungsprinzipien zu ersetzen (Aust 1994: 3).

Unter Berücksichtigung dieser Zusatzbedingung ist also eine Erfüllung des Fiktionalitätskriteriums nicht zwingend notwendig, um als Werk des Genres „historischer Roman“ gelten zu können. Fiktionale Elemente findet man in Tsunodas Roman lediglich in Form narrativer Ausschmückungen, wenn Gesichtsausdrücke oder Stimmungen der handelnden Personen skizziert oder auch eigene Vermutungen eingebracht werden, wie dies in den folgenden Beispielen der Fall ist:

Am nächsten Tag sagte Anami bei seiner Verabschiedung mit düsterer Miene [...]. (Tsunoda 2004: 219)

oder

Dass der Schlaf seiner letzten Nacht in Chinkang so leicht war, lag nicht etwa allein an den streunenden Hunden oder den Eidechsen, sondern wohl auch daran, dass ihm die Soldaten, die er zurückließ, Kopfzerbrechen bereiteten. (Tsunoda 2004: 219)

Es fällt leicht, dem Text Tsunodas Narrativität nachzuweisen. Sowohl vom Standpunkt der strukturalistischen Erzähltheorie, die Narrativität, aufgrund ihres Interesses an der Ebene des Erzählten, in einer zeitlich definierten Handlungssequenz, in der es durch ein Ereignis zu einer Situationsveränderung kommt, sieht, als auch vom Standpunkt am Erzählvorgang interessierter Theoretiker, die in der „Mittelbarkeit“ des Erzählens das wesentliche Gattungsmerkmal narrativer Texte ausmachen (Nünning 2004c: 483). Sowohl die zeitlich definierte Handlungssequenz als auch die „Mittelbarkeit“ des Erzählten ist im Text gegeben, wobei die Historizität des Erzählgegenstandes als genreentscheidendes Kennzeichen für den *rekishi shōsetsu* zu werten ist. Das vorgestellte Raster nach Meyer, welches in einem einheitlichen Bezugsrahmen stehende Bewertungskriterien zur typologischen Differenzierung unterschiedlicher Vermittlungs- und Erscheinungsformen des Genres *rekishi shōsetsu* liefert, wird im Folgenden dazu herangezogen, um das Werk Tsunodas innerhalb des Genres verorten zu können.

Nachdem erörtert wurde, aus welchen Gründen es sich bei dem vorliegenden Werk um einen historischen Roman bzw. einen *rekishi shōsetsu* handelt, wird im Folgenden erneut der Begriff der Kriegsliteratur (*senjō bungaku*) aufgegriffen. Laut Definition zählen zu diesem Genre Werke, „[...] die in wie auch immer gearteter

Form den Chinesisch-Japanischen (1937–1945) oder den Pazifischen Krieg (1941–1945) thematisieren [...]“ (Meyer 2005: 183). Der Roman *Isshi taizai o shasu*, der einen Zeitraum von neun Jahren, vom Putschversuch durch das Heer vom 26. Februar 1936 bis zum Ende des Pazifischen Kriegs, umfasst, fällt also sowohl thematisch, denn das zentrale Thema dieses Romans ist der Zweite Weltkrieg im Pazifik, als auch zeitlich genau in diesen Definitionsrahmen. Ferner ist der Roman Tsunodas im Hinblick auf das Topik-Paradigma nach Hijiya-Kirschnerreit (1991: 110–112) eine Mischung aus erster und dritter Subkategorie, die hier zum besseren Verständnis wiederholt Erwähnung finden und jeweils durch Textbeispiele belegt werden:

1. Werke, die sich mit dem Krieg, insbesondere mit Erlebnissen auf Schlachtfeldern in Übersee oder in Japan auseinandersetzen.

Zu diesem Zeitpunkt befanden sich im Osten Neuguineas noch immer um die 27.000 Soldaten der 18. Armee. Isoliert und unter schwierigsten Bedingungen auf sich allein gestellt, waren sie weiterhin heftigem Beschuss ausgesetzt. Die australischen Soldaten, die die US-Truppen in Aitape ablösten, starteten vielerorts Angriffe gegen die 18. Armee, deren Soldaten beinahe zur Hälfte verwundet und am Rande völliger Erschöpfung waren. (Tsunoda 2004: 219)

Als Anami am 9. Januar von Fukuoka nach Tōkyō flog, wurden die Städte Tōkyō und Nagoya von 60 Bombern des Typs B-29 angegriffen, weswegen man gezwungen war, statt wie geplant in Chōfu, in Tokorozawa zu landen. [...] Am 19. Februar, als Japan gerade erst mit den Vorbereitungen begonnen hatte, starteten die US-Streitkräfte bereits ihre Landeoperation auf die von Tōkyō und Saipan jeweils 1.200 km entfernt gelegene Insel Iwo Jima. (Tsunoda 2004: 226)

3. Werke, die sich mit dem Kriegsende und der Kapitulation auseinandersetzen.

Als Tōgo den Tennō über die Kapitulation Deutschlands ins Bild setzte, berichtete er ihm seine Ansicht, dass nun auch Japan über ein Ende des Kriegs nachsinnen müsse. Der Tennō hatte zwar die Absicht eines baldigen Friedenschlusses nicht allzu stark zum Ausdruck gebracht, aber dennoch, so berichtet Tōgō, wünschte er ihn. (Tsunoda 2004: 272)

Eine Zuordnung des behandelten Romans in eine der dichotomen Kategorien „reine Literatur“ (*junbungaku*) und „Massenliteratur“ (*taishū bungaku*) fällt dagegen wesentlich schwerer, da solche Kategorisierungen, selbst durch japanische Literaturwissenschaftler, keinem schriftlich fixierten Reglement folgen, sondern zumeist

schwammigen und höchst subjektiven Kriterien, die dem Ästhetikempfinden des Rezensenten unterworfen sind. Jedoch sei erneut auf Meyer verwiesen, der bezüglich der Kriegsliteratur (*sensō bungaku*) konstatiert:

[...] kennzeichnend für die *taishū bungaku* ist vielmehr die auffallend häufige Thematisierung historischer Stoffe. (Meyer 2000: ix)

Als Beweis dafür, wie komplex sich der Vorgang der angesprochenen Zuordnung verhält, sei darauf hingewiesen, dass laut Hijiya-Kirschner (1990: 111) Genreparadigma der bei weitem größte Anteil an Literatur, die sich mit dem Thema Krieg auseinandersetzt, der „reinen Literatur“ (*junbungaku*) angehört. Erst auf Platz zwei rangieren die Werke der „Massenliteratur“ (*taishū bungaku*). Die Tatsache, dass Meyer sich im obigen Zitat lediglich sehr allgemein über den *rekishi shōsetsu* äußert, das Genreparadigma die Möglichkeit einer Zuordnung sowohl in die Kategorie der „reinen Literatur“ (*junbungaku*) als auch in die der Massenliteratur (*taishū bungaku*) offen lässt und die Definition des Terminus *rekishi shōsetsu* des *Nihon bungaku jiten*, welches den *rekishi shōsetsu* sogar, entgegengesetzt zu Meyer, eindeutig der „reinen Literatur“ (*junbungaku*), den *jidai shōsetsu* dagegen der „Massenliteratur“ (*taishū bungaku*) zuschreibt, betont lediglich die Problematik einer eindeutigen Zuordnung.

#### 4.1 Formale Charakterisierung

Die formalen Erkennungszeichen des historischen Romans, die Aust „Geschichtssignale“ nennt, wurden bereits eingeführt. Als solche wertet er Daten, Namen von Personen, Stätten, Ereignissen, Epochen und kultur- sowie sittengeschichtliche Einzelheiten. Der Roman *Issbi taijū o shasu* kann mit allem Aufgezählten aufwarten. Es finden durchgehend Daten von Ereignissen des Pazifischen Kriegs, Namen von Militärs oder Regierungsangehörigen und Orten an denen Kampfhandlungen stattfinden, Erwähnung. Als kulturgeschichtliche Besonderheiten seien an dieser Stelle exemplarisch die Formierung der Kamikaze-Einheiten angeführt,

Seit Frühling des vergangenen Jahres 1944 hatte die Heereszentrale die Notfallstrategie beschlos-

sen, sich mit dem eigenen Leib auf feindliche Kriegsschiffe zu stürzen. (Tsunoda 2004: 229)

die unterschiedliche Bewertung soldatischer Eigenschaften

„Bei den Truppen der westlichen Welt wird neben Mut auch den drei Eigenschaften eigener Wille, Charakter und Intelligenz große Bedeutung beigemessen. In Japan dagegen heißt es: ‚Gebildete Menschen haben keinen Mut!‘ oder ‚Vernunft führt nur zu Unentschlossenheit!‘“ (Tsunoda 2004: 247)

sowie die einzigartig-japanische Form der rituellen Selbsttötung durch *seppuku*

Idezuki sollte später, als Anami *seppuku* beging, als Militärarzt anwesend sein, der ihn in der Todesstunde begleitete. (Tsunoda 2004: 278)

wobei sich diese Aufzählung beliebig um weitere Beispiele ergänzen ließe.

Wie Aust des Weiteren anführt, stößt man auf so genannte „Zeit-Zeichen“ oft schon im Titel oder Untertitel, in der Gattungskennzeichnung und in der Buchausstattung. Im vorliegenden Fall geht aus dem besonders aussagekräftigen Titel bzw. Untertitel bereits hervor, dass es sich um einen Text, der sich mit der Historie beschäftigt, handelt, in dessen Mittelpunkt die Person des Heeresministers des Kabinetts Suzuki, Anami Korechika, steht. Auch weist die Buchbinde der gebundenen Ausgabe den Titel bereits als *rekishi shōsetsu* bzw. historischen Roman aus. Was die Buchausstattung angeht, so finden sich auch hier die von Aust angeführten Merkmale, die ein historischer Roman seiner Ansicht nach aufweisen muss. Zum einen wären da die unmittelbar nach dem Inhaltsverzeichnis eingefügten Landkarten. Die erste Karte gibt dem Leser einen Gesamtüberblick über die Kriegsschauplätze im Pazifik, die zweite zeigt einen vergrößerten Ausschnitt Neuguineas. Am Ende des Textes findet sich ein Nachwort der Autorin. Auf das Nachwort folgen eine Liste mit Personen, mit denen die Autorin zu Recherchezwecken persönlich gesprochen hat, bzw. die ihr Materialien zur Verfügung gestellt haben, eine Liste der von ihr verwendeten Literatur sowie ein Kommentar von Sawachi Hisae. Dieser Kommentar liegt in der für diese Untersuchung verwendeten Ausgabe von 2004 erstmalig vor, und die Verfasserin preist die Neuauflage des Romans in den höchsten Tönen, da die Mehrheit der japanischen Bevölkerung den

Krieg bereits vergessen bzw. niemals gekannt habe. Neben einer Zusammenfassung der Romanhandlung, die auch eine Kurzbeschreibung der Person General Anamis enthält, wiederholt Sawachi hier zu einem Großteil schlicht die Gründe Tsunodas für das Verfassen des Romans. Nachdem sie einige weitere Werke der Autorin vorgestellt hat, schließt sie mit der Erkenntnis, dass Werke, die sich mit Geschichte auseinandersetzen, aufgrund einer Neubewertung des Materials, durch das Schweigen oder den Tod von Betroffenen, mit der Zeit anders gelesen werden (Tsunoda 2004: 550–556).

So lässt sich konstatieren, dass Tsunoda, obwohl sie vollständig auf den Gebrauch von Fußnoten und einen Anmerkungsapparat verzichtet, dennoch ihre Quellen offenlegt und ihre Nachforschungen, zumindest bis zu einem gewissen Grad, transparent macht. Den Leser beschleicht bei der Lektüre des vorliegenden „Romans“ ein ums andere Mal das Gefühl, er habe es hier mit dem Werk eines populären Geschichtsschreibers oder vielmehr der „light-Version“ einer wissenschaftlichen Abhandlung über den Pazifischen Krieg, mit der Figur des Anami Korechika in der Hauptrolle, anstelle eines Werks der Literatur zu tun.

## 4.2 Die Disposition der Erzählinstanz bei Tsunoda

Im Hinblick auf die Erzähltechnik lässt sich festhalten, dass Autor und Erzähler in dem Roman miteinander identisch sind. Darin liegt auch der grundlegende Unterschied zwischen nicht-fiktiven und fiktiven Texten. In historiographischen wie literarisch-faktischen Texten sind nämlich der Verfasser und der neutrale Erzähler, welcher nicht als direkt am Geschehen beteiligter objektiver Berichterstatter auftritt, identisch. Diese Identität weist auf die Verwendung eines dokumentarisch-faktischen Erzählmodus hin (Meyer 2005: 191).

## 4.3 Erzählmodi und spezifisch literarische Erzähltechniken

Durch den konsequenten Verzicht auf fiktionale Figurenrede sowie fiktionale Erzähltechniken zur Bewusstseinsdarstellung wird das Ergebnis einer diskursiv-faktischen Geschichtsdarstellung erzielt. Im Roman Tsunodas ist die extradiegetische Erzählebene dominant, d.h., dass historische Ereigniszusammenhänge extradiegetisch thematisiert werden.

Bezüglich der fiktionalen Erzähltechnik der Bewusstseinsdarstellung sei jedoch angemerkt, dass der Roman zwar sehr wohl Passagen wie die Folgenden enthält,

Am nächsten Tag sagte Anami bei seiner Verabschiedung mit düsterer Miene [...]. (Tsunoda 2004: 219)

Tōgō jedoch willigte nicht ein und dachte bei sich: „Wenn der Premierminister mit mir einer Meinung wäre, dann hätte er es mir gestern Abend, als wir unter vier Augen waren, doch sagen können. Eine Zusammenarbeit in schwierigen Zeiten wie diesen gestaltet sich äußerst kompliziert, wenn er sich so zugeknöpft gibt. (Tsunoda 2004: 252)

diese jedoch äußerst rar sind. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, dass Tsunoda die Informationen über Mimik und Gestik aus den persönlichen Gesprächen mit Zeitzeugen oder aus Tagebucheinträgen anwesender Personen bezogen hat. Da sie keinen Gebrauch von Fußnoten macht, ist jedoch nicht einwandfrei zu belegen, welche Information sie aus welcher Quelle gewinnt. Die Informationen zu der Passage über den Kabinettsintritt Tōgōs in *Isshi taizai o shasu* jedenfalls bezieht sie nachweislich aus Kapitel 4 des zweiten Teils der Memoiren Tōgōs, deren Manuskript er im Gefängnis von Sugamo verfasst hat, und die in der deutschen Übersetzung (aus dem Amerikanischen) unter dem Titel „Japan im Zweiten Weltkrieg“ erschienen sind. In dem Kapitel „Wieder Außenminister“ (Kapitel 4, Teil 2) schreibt Tōgō:

Ich fand das nicht überzeugend; mir schien, daß der Ministerpräsident, wenn er der gleichen Meinung war wie ich, keinen Grund gehabt hätte, mir dies nicht in einer Aussprache unter vier Augen anzuvertrauen. Wenn er nicht soviel Vertrauen zu mir hatte, so konnten wir kaum jene Zusammenarbeit erwarten, die in den vor uns liegenden kritischen Tagen erforderlich war. (Tōgō 1958: 233)

Sowohl Reihenfolge als auch Inhalt der Passagen beider Werke über den Kabinettsintritt Tōgōs sind nahezu identisch und belegen die Recherche der Autorin. Das obige Beispiel zeigt zweifellos, auch ohne dass Tsunoda es in einer Fußnote expliziert, dass sie in diesem Fall aus den Memoiren Tōgōs frei zitiert hat, anstelle sich fiktionaler Erzähltechniken zu bedienen, wie dies Autoren von mimetisch-fiktionalen Geschichtsdarstellungen tun. Das Literaturverzeichnis am Ende des Textes bezeugt Tsunodas Rückgriff auf belegte Gespräche historischer Persönlichkeiten in

Form von Memoiren, Tagebüchern, Protokollen oder ähnlichen Dokumenten. Der Grad der Fiktionalisierung ist minimal, da ein maximaler Skopus der Realitätsreferenzen in den Bereichen Raum, Zeit, Figuren und Handlung gegeben ist. Auch der Grad der Authentizität erreicht ein maximales Ausmaß, da es sich bei den von Tsunoda verwendeten intertextuellen Referenzen durchweg um solche nicht-fiktionalen Dokumente handelt, die gleichermaßen dem Verfasser einer historiographischen Arbeit von Nutzen hätten sein können. Aus der Gesamtheit der erörterten Punkte ergibt sich im Hinblick auf die Selektionsstruktur und das Textrepertoire, dass der Roman am dokumentarisch faktischen Pol anzusiedeln ist und eine totale Konformität in Bezug auf die Erkenntnisse der wissenschaftlichen Historiographie vorliegt.

#### 4.4 *Isshī tazai o shasu*: eine faktische historische Erzählung

Führt man sich ein letztes Mal die Ausprägungen des *rekishi shōsetsu* zu der die faktische historische, die dokumentarische historische und die realistische historische Erzählung gehören, samt den diesen Typen zugeordneten Eigenschaften vor Augen, so wird deutlich, dass es sich bei dem Roman Tsunodas um eine faktische historische Erzählung handelt, die am linken Pol auf der Skala angesiedelt ist und wesentliche Gemeinsamkeiten zur Historiographie aufweist. Tsunoda verzichtet auf der Ebene der Selektion wie auch auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung konsequent auf fiktionale Elemente, doch aufgrund des Verzichts auf spezifische Verfahren der Wissenschafts-Konvention ist ihr Werk letztlich doch dem Literatursystem zuzuordnen. Es erhebt keinen wissenschaftlichen Geltungsanspruch, da die Autorin weder Beiträge zu einer Diskussion liefert noch einen wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn ermöglicht. Meyer (2000: 175 f.) stellt fest, dass bei diesem Romantypus spezifische Darstellungs- und Arbeitskonventionen des Wissenschaftssystems beiseitegelassen werden, zugleich jedoch die Ästhetik-Konvention des Literatursystems weitestgehend ihre Gültigkeit verliert, da die Kategorie der Fiktionalität ausbleibt. Er betont die hybride Stellung dieser „Zwittergattung“. Quantität und Streubreite von Elementen der außertextuellen Realität sowie Quantität und Qualität von intertextuellen Referenzen auf nicht-fiktionale Textsorten sind maximal, und spezifische Referenzen auf reale Individuen sind vorherrschend. Das Textrepertoire von *Isshī tazai o shasu* beschränkt sich auf historische

Fakten und geht mit dem Wissen der Historiographie konform.

## 5. Schlussbemerkung

Auf den vorangegangenen Seiten wurden die Termini „historischer Roman“ und „*rekishi shōsetsu*“ einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Nachdem ein allein Definitionsansätzen gemeinsamer Minimalkonsens herausgearbeitet wurde, beschäftigten sich die darauffolgenden Kapitel mit dem Begriff der Kriegsliteratur (*sensō bungaku*) und der Stellung des historischen Romans zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung. Daraufhin wurden formale Erkennungszeichen des historischen Romans erörtert, verschiedene Kriterien zur Typologisierung von Werken des Genres *sensō bungaku* sowie drei unterschiedliche Typen des historischen Romans respektive der historischen Erzählung vorgestellt. Im weiteren Verlauf wurden, nach einer Einführung der Autorin und ihres Werkes, die zuvor erarbeiteten Konzepte auf den Roman *Issbi taizai o shasu* angewandt. Dabei ist deutlich geworden, dass man es mit einem Werk zu tun hat, welches weitreichende Gemeinsamkeiten zur Historiographie aufweist. Seine Autorin verzichtet konsequent auf die Einbringung fiktionaler Elemente oder die Verwendung fiktionaler Erzählstrategien, distanziert sich jedoch gleichermaßen von einer stringent wissenschaftlichen Arbeitsweise, indem sie weder Gebrauch von Fußnoten macht, noch darauf hinweist, welche im Text verarbeitete Information sie aus welcher Quelle bezieht. So legt sie zwar auf der einen Seite ihre Quellen offen, verwehrt dem Leser auf der anderen Seite jedoch die Möglichkeit, ihre Angaben ohne großen Aufwand zu überprüfen. Daraus ergibt sich, dass *Issbi taizai o shasu* eher dem Literatursystem zuzuordnen ist, obwohl die Ästhetik-Konvention weitestgehend unberücksichtigt bleibt. Es handelt sich also um einen historischen faktischen Roman, der aufgrund seiner Thematik zum Genre der Kriegsliteratur zu zählen ist und eine mögliche Vermittlungsform narrativer Geschichtsdarstellung in der modernen japanischen Literatur repräsentiert. Abschließend sei erneut auf einen Kommentar Meyers bezüglich dieses Romantypus verwiesen:

Die Existenz des Typus der faktisch-historischen Erzählung macht deutlich, dass dieses japanische Genre sogar Werke umfasst, welche durch die konsequente Nutzung des literarisch-fakti-

schen Diskurses die absolute Authentizität des gesamten Erzählmaterials betonen und sich dem fiktionalen Diskurs geradezu kategorisch zu widersetzen scheinen. (Meyer 200: 304)

Diese Aussage trifft in vollem Umfang auf den dieser Fallstudie zugrundeliegenden Roman der Autorin Tsunoda Fusako zu, in dessen Zentrum die intensive Auseinandersetzung mit historischen Begebenheiten sowie deren explizite Schilderung steht.

### Literatur

- Aust, Hugo (1994): *Der historische Roman*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Fulda, Daniel (2002): „Historiographie“. In: Jordan, Stefan: *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam, S. 152-154.
- Geppert, Hans Vilmar (2009): *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke.
- Goch, Ulrich (1992): *Abriß der japanischen Geschichtsschreibung*. München: Iudicium.
- Hasegawa, Izumi (1988): „rekishi shōsetsu“ [Der historische Roman]. In: Hasegawa, Izumi; Takahashi Shintarō (Hg.): *Bungei yōgo no kiso obishiki*. Tōkyō: Shibundō, S. 794.
- Hijiya-Kirschnerreit, Irmela (1991): „Post-World War II Literature: The Intellectual Climate in Japan, 1945-1985“. In: Schlant, Ernestine.; Rimer, Thomas J. (Hg.) (1991): *Legacies and Ambiguities. Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*. Washington, D.C.: The Woodrow Wilson Center Press; Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, S. 99-119.
- Dies. (2005): *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung »Shishōsetsu« in der modernen japanischen Literatur*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Iaponia Insula. Studien zu Kultur und Gesellschaft Japans, Bd. 14. München: Iudicium.
- Holzner, Johann (2002): „Historischer Roman“. In: Jordan, Stefan: *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam, S. 260-262.
- Humphrey, Richard (1986): *The Historical Novel as Philosophy of History: Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin*. London: University of London.
- Ders. (2005): „Historical Novel“. In: Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge, S. 213-215.
- Iggers, Georg (1996): *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*. 2., durchgesehene Auflage mit einem Nachwort. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Iguchi, Kazuo (1982): „rekishi shōsetsu“ [Der historische Roman]. In: Heibonsha „Nihon bungaku jiten“ henshūbu (Hg.): *Nihon bungaku jiten*. Tōkyō: Heibonsha, S. 411.
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens*. München: Fink.
- Ito, Narihiko; Schaarschmidt, Siegfried (1984): *Seit jenem Tag: Japanische Literatur seit Hiroshima und Nagasaki*. Frankfurt/ M.: Fischer.
- Jauss, Hans Robert (1982): „Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte“. In: Koselleck, Reinhart et al. (Hg.): *Theorie der Geschichte. Beiträge zur*

- rik, Bd. 4: *Formen der Geschichtsschreibung*. München: Dtv, S. 415–451.
- Koch, Gertrud M. (1983): *Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung: Theorie und Analyse*. Frankfurt/ M., Bern, New York: Peter Lang.
- Lämmert, Eberhard (1985): „Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman“. In: Maurer, Karl (Hg.): *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 17 (1985). München: Wilhelm Fink, S. 228–254.
- Meyer, Harald (2000): *Fiktion versus Wirklichkeit: Die moderne historische Erzählung in Japan. Modell einer Genretheorie und -typologie zur rekishi shōsetsu*. Schweizer asiatische Studien, Monographien, Bd. 35. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/ M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- Ders. (2005): „Kriegsliteratur in Japan. Unterschiedliche Vermittlungsformen der literarischen Geschichtsdarstellung am Beispiel von Ōoka Shōheis *Nobi* (Feuer im Grasland) und *Reite senki* (Bericht über die Schlacht von Leyte)“. In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, Bd. 29 (2005), München: Iudicium, S. 183–206.
- Ders. (2010): *Japans Bestseller-König: Eine narratologisch-wirkungsästhetische Erfolgsanalyse zum Phänomen Shiba Ryōtarō (1923–1996)*. Erfurter Reihe zur Geschichte Asiens, Bd. 10. München: Iudicium.
- Meyer, Michael (1973): *Die Entstehung des historischen Romans in Deutschland und seine Stellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung*. Diss. München.
- Müller-Michaels, Harro (1988): *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe: Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/ M.: Athenäum.
- Nihon kokugo daijiten kantōkai (Hg.) (1974): „jidai shōsetsu“ [Der Epochenroman]. In: *Nihon kokugo daijiten*, Bd.9, Tōkyō: Shōgakukan, S. 571.
- Dies. (Hg.) (1976): „rekishi shōsetsu“ [Der historische Roman]. In: *Nihon kokugo daijiten*, Bd. 20, Tōkyō: Shōgakukan, S. 487.
- Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Literatur, Imagination, Realität, Bd. 11. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Ders. (2004a): „Historiographie und Literatur“. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 259–260.
- Ders. (2004b): „Historiographische Metafiktion“. In: Nünning, Ansgar (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 260–261.
- Ders. (2004c): „Narrativität“. In: Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Metzler, S. 483–484.
- Odagiri Hideo (1977–1978): „Sensō bungaku“ [Kriegsliteratur]. In: *Nihon kindai bungaku daijiten*, Bd.5. Tōkyō: S. 260–262.
- Onega, Susana (1993): „British Historiographic Fiction in the 1980s“. In: *British Postmodern Fiction*, Postmodern Studies 7 (1993, 24), S. 47–61.
- Paul, Ina Ulrike; Faber, Richard (Hg.) (2013): „Literarizität und Historizität. Der historische Roman“. Dies. (2013): *Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9–17.
- Rüsen, Jörn (2013): „Wahrheit, Sinn und Konstruktion. Über die wahre Geschichte, über Grenzen und Möglichkeiten moderner Historiographie, Globalisierung und Ethnozentrismus. Im Gespräch mit Ljiljana Heise und Ivonne Meybohm“. In: Paul, Ina Ulrike; Faber, Richard (Hg.) (2013): *Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 43–

60.

- Seibert, Peter (2001): „Medienwechsel und Erinnerung in den späten 50er-Jahren. Der Beginn der Visualisierung des Holocaust im westdeutschen Fernsehen“. In: *Der Deutschunterricht*, 5, 1, S.74–83.
- Shinmura Izuru (Hg.) (1998): *Kōjien*. 5. Ausgabe. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Tōgō Shigenori (1958): *Japan im Zweiten Weltkrieg. Erinnerungen des japanischen Außenministers 1941/2 und 1945*. Bonn: Athenäum.
- Treat, John Whittier (1995): *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*. Chicago: Chicago University Press.
- Tsunoda Fusako (1980; 2004): *Isshi, taizai o shasu. Rikugun daijin Anami Korechika* [Meine schweren Verbrechen sühne ich mit dem Tod – Heeresminister Anami Korechika]. Tōkyō: Shinchōsha.
- White, Hayden (1973; 2014): *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Fortieth-Anniversary Edition. With a new preface foreword by Michael S. Roth. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Ders. (1991): *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Aus dem Amerikanischen von Peter Kohlhaas. Frankfurt/ M.: Fischer.