

**BEITRÄGE ZUR JAPANOLOGIE 47**

**MIGRATION UND RAUM  
IN WIEN UND TOKYO**  
**SOZIOLOGISCHE UND KULTURELLE ASPEKTE**

Herausgegeben von

INGRID GETREUER-KARGL UND SEPP LINHART

**MIGRATION UND RAUM  
IN WIEN UND TOKYO  
SOZIOLOGISCHE UND KULTURELLE ASPEKTE**

Herausgegeben von

INGRID GETREUER-KARGL und SEPP LINHART

BEITRÄGE ZUR JAPANOLOGIE

Veröffentlichungen der Abteilung für Japanologie  
des Instituts für Ostasienwissenschaften  
der Universität Wien

Band 47

Herausgeberin

Ingrid Getreuer-Kargl

**MIGRATION UND RAUM  
IN WIEN UND TOKYO  
SOZIOLOGISCHE UND KULTURELLE ASPEKTE**

Herausgegeben von

**INGRID GETREUER-KARGL und SEPP LINHART**

WIEN 2018

© Copyright 2018 by Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien

ISBN 978-3-900362-30-0

Gedruckt mit Unterstützung der PHILOLOGISCH-KULTURWISSENSCHAFTLICHEN  
FAKULTÄT, UNIVERSITÄT WIEN

Verleger und Eigentümer: Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften der Universität Wien; Herausgeberin: Ingrid Getreuer-Kargl; c/o Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien, Spitalgasse 2-4, A-1090 Wien, Österreich.

Druck: Offset-Schnelldruck Riegelnik, Piaristengasse 17-19, A-1080 Wien, Österreich.

## INHALTSVERZEICHNIS

Ingrid GETREUER-KARGL und Sepp LINHART: Einleitung	7
<b>Arten der Migration</b>	
Gustav LEBHART Einfluss der Migration auf die Stadtentwicklung - Wien und Tokyo im Vergleich	11
FUKUMA Tomoko Die Leopoldstadt in der Literatur: Zu einem Identitätstopos jüdischer Immigranten in Wien	27
Ingrid GETREUER-KARGL Die Zuwanderung junger Frauen nach Tokyo in den 1920er Jahren	43
Susanne SCHERMANN Migration im österreichischen Film am Beispiel des Films von Manfred Neuwirth: Erinnerungen an ein verlorenes Land, Österreich 1988	83
<b>Repräsentation von Migration</b>	
KOSHINA Yoshio Die japanische Naturlyrik der Inneren Emigration	89
ONO Masahiro Dialekt- und Regionalbewusstsein in der japanischen Schlagerszene	103
Ina HEIN Von Outlaws und <i>third culture kids</i> : Asiatische MigrantIn- nen im japanischen Kinofilm der 1990er Jahre	115

## **Migration in Einzelschicksalen von Dichtern und Musikern**

IDENAWA Yūsuke	
Vom Dorf in die Stadt und zurück. Oberplan, der Böhmer Wald und Wien in Stifters Biographie und Werk	141
SUNAGA Tsuneo	
Einwanderer in Wien aus der Ferne und aus der Nähe - Johannes Brahms, Theodor Billroth, Eduard Hanslick und Anton Bruckner	153
Sepp LINHART	
Robert Stolz und Hattori Ryōichi – zwei berühmte Vertreter der leichten Musik Wiens und Tokyos und ihre Migrantenschicksale	173
ITODA Sōichirō	
Jun'ichirō Tanizaki: Sprachräume jenseits der eigenen Identität	187
<i>Autorinnen und Autoren</i>	199

INGRID GETREUER-KARGL UND SEPP LINHART

## Einleitung

Als wir im Jahr 2011 „Migration und Raum in Wien und Tokyo“ als Thema für das gemeinsame Symposium der Universität Wien und der Meiji-Universität Tokyo festsetzten, das zehnte einer Reihe von vergleichenden Symposien über Phänomene in Wien und Tokyo, da war uns in keiner Weise bewusst, was für eine brisante Aktualität dieses Thema fünf Jahre später haben würde. Die massenhafte Migration von Kriegsflüchtlingen und anderen Personen aus Vorderasien und Nordafrika, für uns Österreicher vor allem sichtbar seit Ende August 2015, als 71 Flüchtlinge, die aus Afghanistan, Syrien, dem Iran und dem Irak wohl nach Deutschland hatten auswandern wollen, in einem Kühltransporter erstickten und auf der Ostautobahn in der Nähe von Parndorf in einem von den Lenkern verlassenen LKW tot aufgefunden wurden. Kurz darauf gab Bundeskanzlerin Angela Merkel den bemerkenswerten und seither vielfach zitierten Satz „Wir schaffen das!“ von sich, womit sie meinte, dass Deutschland, das zur Zeit des NS-Unrecht-Regimes unzählig viele Menschen zur Migration bewegte, damit sie einem schlimmeren Schicksal entgingen, angesichts der Flüchtlingskrise 2015 bereit wäre, das vergangene Unrecht teilweise gutzumachen, indem es nun offerierte, gleichsam unbegrenzt und ungebremst Flüchtlinge aufzunehmen, wofür der neue Ausdruck „Willkommenskultur“ geprägt wurde. Mittlerweile ist die Euphorie verflogen und es wird eifrig spekuliert, ob nicht die EU an der Flüchtlingspolitik von Deutschland zerbrechen wird.

In unserem Symposium wollten wir das Thema vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart abhandeln, wobei alle Referate einen Bezug zu Wien und/oder Tokyo haben sollten in der Tradition dieser Symposien seit 2001. Dabei sollte Migration sowohl insgesamt als soziales Phänomen, die Migration einzelner Gruppen, aber auch die Migration einzelner Personen behandelt werden. Ferner sollte auf die Bedeutung des Raums, von dem oder nach dem die Migration stattfand, geachtet werden. Jeder Teilnehmer konnte sich innerhalb dieses Rahmens frei für ein Thema entscheiden. Nach der Veranstaltung, die am 28. und 29. 10. 2011 an der Universität Wien stattfand, baten wir die Referenten um Überarbeitung ihrer Manuskripte und versuchten dann, die eingelangten Manuskripte sinnvoll zu ordnen. Von den vierzehn Referenten sandten uns elf ihre ausgearbeiteten Aufsätze, lediglich Roland Domenig (Referat: „Zu-

wandererviertel und Kinos der Zuwanderer in Wien und Tokio“), Christine Hintermann (Referat: „Migrationsstadt Wien – ein Überblick über die Entwicklungen seit den 1960er Jahren aus historischer, geographischer und erinnerungspolitischer Perspektive“) und Wolfram Manzenreiter (Referat: „Unterstützungsnetzwerke von Migranten in Wien und Tokio“) konnten unserer Bitte um Überlassung ihres Manuskripts für diese Publikation aus diversen Gründen nicht entsprechen.

Im ersten Teil, Arten von Migration, haben wir es mit größeren Personengruppen zu tun, die nach Wien oder Tokyo zu- oder abwanderten. Gustav Lebhart gibt einen weitgefassten Überblick über die Migrationsdynamik in Wien und in Tokyo und ist damit neben Linhart der einzige, der einen direkten Vergleich versucht. Während für Wien in dem klassischen Einwanderungsland Österreich die internationale Migration prägend ist, ist diese in Tokyo illegal und die interregionale Migration steht im Vordergrund. Fukuma Tomoko beschäftigt sich in einem breit angelegten Aufsatz mit der Zuwanderung der Juden bis 1938 in die Leopoldstadt, den zweiten Wiener Gemeindebezirk, und wie dieser Raum zum Identitätsraum für das Wiener Judentum überhaupt wird. Ingrid Getreuer-Kargl analysiert die Zuwanderung junger weiblicher Arbeitskräfte nach Tokyo in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als mit dem Modernisierungsschub, den Tokyo nach dem Ersten Weltkrieg erfuhr, nicht nur Arbeiterinnen in Fabriken, sondern auch zahlreiche Frauen in neuen *white* und *grey collar*-Berufen unterkamen. Schließlich berichtet Susanne Schermann von einem Ort in Österreich, der zu einem Truppenübungsplatz umgewidmet wurde, weswegen der Ort zu existieren aufhören musste, und von der filmischen Bewältigung dieses sicherlich für viele Bewohner traumatischen Erlebnisses.

Im zweiten Teil geht es um die Repräsentation von Migration. Koshina Yoshio, Doyen der japanischen Germanistik, bedient sich des in Deutschland nach 1945 heiß diskutierten Begriffes der ‚inneren Emigration‘ und überträgt diesen auf Japan. Mit zahlreichen Beispielen von Naturlyrik in den Gedichtformen Tanka, Haiku und Shi zeigt er eindrucksvoll, dass viele japanische Dichter ihre ablehnende Haltung zum Krieg gegen China und die USA hinter Naturmetaphern verbargen. Nach 1945 und vor allem nach 1955 setzte sich der Zuzug von der Peripherie ins Zentrum in Japan noch wesentlich radikaler fort als von Ingrid Getreuer für die zwanziger Jahre geschildert. Daraus resultierten viele japanische Schlager, die die Beziehung der Abgewanderten und der Daheimgebliebenen problematisierten, oft durch die Verwendung von Dialekt bzw. von Lokalkolorit. Ono Masahiro beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit dieser Form der populärkulturellen Bewältigung der Abwanderung von der Zeit des hohen Wirtschaftswachstums bis in die Gegenwart und entwi-

ckelt eine Einteilung der entsprechenden Liedertexte. Auch der dritte Aufsatz dieses Abschnitts von Ina Hein handelt von Japan, allerdings von Asiatinnen. Anhand von zwei japanischen Filmen der 1990er Jahre meint die Autorin zeigen zu können, dass in Japan mehr Verständnis für die wachsende kulturelle Pluralität des Landes entsteht.

Im abschließenden dritten Abschnitt gehen vier Autoren einzelnen Migrantenschicksalen berühmter Persönlichkeiten nach. Idenawa Yūsuke vergleicht die verschiedenen Orte, an denen Adalbert Stifter lebte, mit einzelnen seiner Werke und versucht so den Einfluss der Biographie auf das Werk des Dichters deutlich zu machen. Ebenfalls mit dem 19. Jhd. beschäftigt sich Sunaga Tsuneo, der sich mehreren Persönlichkeiten aus dem Bereich der klassischen Musik widmet, die alle nach Wien zugewandert sind. Sepp Linhart vergleicht die Migrationsschicksale von zwei Vertretern der leichten Musik, wobei der eine wegen der politischen Verhältnisse unfreiwillig aus dem besetzten Österreich auswanderte, der andere freudig nach China ging, um die dortige Musik in seine Unterhaltungsmusik zu inkorporieren. Obwohl der Vergleich etwas hinkt, hatten die Auslandsaufenthalte eine prägende Wirkung auf das Werk der beiden Komponisten. Im letzten Beitrag von Itoda Sōichirō geht es um die Übersiedlung des bekannten Dichters Tanizaki Jun'ichirō nach dem Großen Kantō-Erdbeben 1923 von Tokyo nach Kansai, verbunden mit einer Veränderung seiner Sprache vom Kantō in den Kansai-Dialekt. Itoda kommt zur Auffassung, dass Tanizaki genial mit der neuen Sprache experimentiert und verweist darauf, dass das auch bei der in Deutschland lebenden Japanerin Tawada Yōko der Fall ist, die übrigens Tanizaki sehr schätzt.

Wenn angesichts der Flüchtlingsströme der Gegenwart nach Europa dem/der einen oder anderen Leser/in der Inhalt dieses Bandes elitär und abgehoben, von den wirklichen Problemen von Ab- oder Zuwanderern weit entfernt zu sein scheint, so sei darauf hingewiesen, dass sich viele grundlegende Probleme von Migration auch in den von uns aufgegriffenen Beispielen finden: Katastrophen, Vernichtungsängste, ungeheures Leid ob der Aufgabe des bisherigen Lebens einschließlich der sozialen Kontakte, Diskriminierung in den neuen Heimaten, Schwierigkeiten bei der Anpassung, Unmöglichkeit der Integration, aber auch neue Hoffnungen, neue Impulse, neue Freunde und ein besseres Leben als bisher. Tokyo und Wien haben dabei zumindest eines gemeinsam, nämlich dass sie sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart bevorzugte Zuwanderungsziele waren und sind.

Wien, im Juni 2016

Ingrid Getreuer-Kargl und Sepp Linhart



GUSTAV LEBHART

## **Einfluss der Migration auf die Stadtentwicklung - Wien und Tokyo im Vergleich**

### **Vorbemerkung<sup>1</sup>**

In Europa war der Übergang von der Agrar- zur Industriegesellschaft mit einer hohen Wanderungsintensität verbunden. Die innereuropäischen Wanderungen standen zunehmend auch in Verschränkung mit dem Bevölkerungswachstum von kleineren und größeren Städten im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhundert. Das Städtewachstum an der Wende zum 20. Jahrhundert war letztlich das Ergebnis vielfältiger Migrationskreisläufe zwischen ländlichen und städtischen Regionen, deren Intensität sich erhöhte und deren geographische Reichweite sich zunehmend vergrößerte. Die Länder des (west-) europäischen Migrationssystems, teilweise lange Zeit selbst Durchwanderungs- oder Auswanderungsländer, wurden vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend zu Einwanderungsgesellschaften. Viele europäische Staaten haben dabei ähnliche Entwicklungen genommen. Sie unterstützten die Arbeitsmigration Ende der 1950er bis Ende der 1960er Jahre und setzten in den Jahren danach politische Maßnahmen, den Zuzug zu beenden. Die „Gastarbeiter-Abkommen“ mit ostmitteleuropäischen Staaten sowie anhaltende Zuwanderung aus ehemaligen Kolonien legten trotz späterer Anwerbestopps und restriktiver Zuwanderungsmaßnahmen den Grundstein für die spätere Zuwanderung in die europäischen Großstädte (Fassmann/Münz 1996).

In Südost- und Ostasien waren schon im frühen 19. Jahrhundert viele Regionen durch eine Vielzahl an Migrationsbewegungen geprägt. Vor allem ökonomisch motivierte Migrationsentscheidungen nahmen einen hohen Stellenwert ein. Im Laufe der Zeit verstärkte sich nicht nur die Nachfrageintensität nach Arbeitskräften aus China, Indien und Japan, sondern auch die geographische Distanz zwischen Herkunfts- und Zielland vergrößerte sich zunehmend. Um die Wende zum 20. Jahrhundert hatte die asiatische Migrationsdynamik bereits eine globale Dimension eingenommen, die das Wanderungsgeschehen zum nord- und südamerikanischen Kontinent nachhaltig prägte. Bis zur Mit-

---

<sup>1</sup> Der Artikel basiert auf einem Vortrag vom 28. Oktober 2011, der im Rahmen des X. Symposium der Universität Wien und der Meiji-Universität Tokyo zum Thema „Migration und Raum in Wien und Tokyo - Soziologische und kulturelle Aspekte“ an der Universität Wien gehalten wurde.

te des 20. Jahrhunderts wurde die internationale Arbeitsmigrationen und die „klassische“ Auswanderung nach Übersee etwas schwächer, wohingegen die interregionalen Wanderungsbewegungen den ostasiatischen Raum dominierten. Insbesondere das transpazifische Migrationssystem setzte in den letzten Jahren neue Akzente im weltweiten Migrationsgeschehen (Husa/Wohlschlägl 2011).

Mit der Auflösung des Ostblocks durch den Zusammenbruch des Kommunismus am Ende der 1980er bzw. Anfang 1990er Jahre sowie durch die Freizügigkeitsregelungen von EU-Bürgerinnen und Bürgern<sup>2</sup>, veränderte sich die internationale Wanderungsdynamik in Europa tiefgreifend. In den letzten Jahren hat die internationale Migrationsdynamik auch in Süd-Ostasien im Zuge fortschreitender Globalisierung und angesichts der Ausweitung sozioökonomischer Entwicklungen eine stärkere Gewichtung auf das demographische Regime. Überdies beeinflussen neben den natürlichen Bevölkerungsbewegungen zunehmend auch internationale und interregionale Migrationströme die Stadtglomerationen in Europa und Asien.

### **Migrationsdynamik zu Beginn des 20. Jahrhunderts**

Als Residenz des Kaisers und Hauptstadt der österreichischen Reichshälfte war Wien das kulturelle und wirtschaftliche Zentrum der Habsburgermonarchie und damit ein bedeutender Anziehungspunkt für Zuwanderinnen und Zuwanderer. Die Donaumetropole erlebte im 19. Jahrhundert ein enormes Wachstum und in nur wenigen Jahrzehnten verdreifachte sich die Einwohnerzahl aufgrund massiver Zuwanderung aus dem Hinterland. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte eine radikale Änderung der Migrationsregime mit sich. Sind vorher vor allem Menschen aus deutschen Ländern zugewandert, wurden nunmehr verstärkte Migrationsströme aus Böhmen und Mähren registriert (John/Lichtblau 1990). Dies gilt für Wien in ungleich größerem Ausmaß, als für die anderen Großstädte der Habsburgermonarchie, die vermehrt von der Zuwanderung aus den Kronländern profitierten. Unter den europäischen Städten erreichte als erste Stadt London im Jahr 1810 die Millionengrenze. In den darauffolgenden Jahrzehnten folgten Paris (1850), Berlin (1880), Leningrad (1890) und Wien (1890) (Stadt Wien 1956: 22). In Europa war die Jahrhundertwende vom Übergang der zirkulären Zuwanderung auf anhaltende Abwanderung in die urbanen und industriellen Zentren gekennzeichnet. Für diese Entwicklungen gibt es verschiedene Gründe: Einerseits

<sup>2</sup> Das Freizügigkeitsrecht von Unionsbürgern ist in der Richtlinie 2004/38/EG vom 29. April 2004 neu geregelt. Es regelt die Einreise und den Aufenthalt von Staatsangehörigen anderer Mitgliedstaaten der Europäischen Union (Unionsbürger) und ihrer Familienangehörigen (§ 1 FreizügG/EU).

waren flexible Erwerbskombinationen in peripheren Regionen nur bedingt vorhanden. Andererseits brachte die industrielle Erwerbstätigkeit eine gewisse Beschäftigungssicherheit mit sich (Komlosy 2001). Migration war ein grenzüberschreitendes Massenphänomen der früh- und hochindustriellen Gesellschaft in Europa. Insbesondere die industriellen Zentren sowie die Großstädte der Monarchie verzeichneten bis zum Jahr 1914 Einwohnerzuwächse durch massive Zuwanderung - zuerst aus dem jeweiligen Umland, später auch aus geographisch entfernten Regionen der jeweiligen Staaten. Die Zuwanderungsintensität nach Wien war am Ende des 19. und im frühen 20. Jahrhundert besonders ausgeprägt. Zwischen 1870 und 1910 lag der positive Wanderungssaldo für Wien bei rund 665.000 Menschen und somit deutlich über dem Geburtenüberschussniveau (+519.000) (Österreichisches Institut für Raumplanung 1969: 1). Zum Zeitpunkt der Volkszählung im Jahr 1910 hatte Wien bereits die 2-Millionen-Grenze (2,084 Mio.) überschritten und zählte damit zu den zehn größten Metropolen der Welt.

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gehörten nicht nur die Gebiete der Habsburg-Monarchie zu den Auswanderungsländern. Auch in Japan emigrierten in wenigen Jahrzehnten etwa 800.000 Menschen aus wirtschaftlichen Gründen. Neben den Vereinigten Staaten von Amerika (USA) als Hauptzielland der transpazifischen Migration gewannen aufgrund von restriktiven Einreisebestimmungen in die USA ab dem Jahr 1908 Lateinamerika, allen voran Brasilien und Peru, an Bedeutung (Vogt 2012). Für Emigrantinnen und Emigranten aus Österreich-Ungarn lag bis zum Jahr 1900 der Fokus der Überseemigration ebenfalls auf den USA und in den Folgejahren richtete sich die Abwanderungstendenz auf Kanada und Brasilien (Fassmann/Münz 1995: 22). Die demographische Entwicklung in Tokyo war eng mit dem wirtschaftlichen Aufschwung Japans verbunden. Japan wurde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einem wirtschaftspolitischen Partner für die westlichen Alliierten. Der wirtschaftliche Aufschwung sowie die Aussicht auf bessere Arbeits- und Lebensbedingungen führten zu einem starken Zustrom in die japanischen Städte. Die Präfektur Tokyo verzeichnete zwischen 1905 und 1930 einen Bevölkerungsanstieg von 1,48 auf 2,04 Millionen Menschen.<sup>3</sup> In den umliegenden Städten, die zum Teil zur Präfektur Tokyo gehörten, wuchs die Einwohnerzahl von 420.000 auf 2,9 Millionen Personen an (Schwentker 2006: 148). Die metropolitane Agglomeration Tokyo war am Anfang des 20. Jahrhunderts bereits die drittgrößte Metropole der Welt und hatte neben London und New York schon mehr als fünf Millionen Einwohnerinnen und Einwohner.

---

<sup>3</sup> Die Einwohnerzahl in den *ku* (Städtische Bezirke) von Tokyo (2,186 Mio.) war im Jahr 1910 hingegen nur unwesentlich höher als in Wien. <http://www.demographia.com/db-jp-city1940.htm> (Zugriff Juli 2014)

Tabelle 1: Die zehn einwohnerreichsten Städte der Welt 1900, 1950, 2000 und 2025

1900		1950	
Stadt	Einwohnerzahl (in Mio.)	Stadt	Einwohnerzahl (in Mio.)
1. London	6,510	1. New York-Newark	12,34
2. New York	5,500	2. Tokyo	11,27
3. Tokio	5,248	3. London	8,36
4. Paris	4,000	4. Paris	6,28
5. Berlin	2,424	5. Moskva (Moscow)	5,36
6. Chicago	1,897	6. Buenos Aires	5,10
7. Wien*	1,769	7. Chicago	5,00
8. Kalkutta	1,448	8. Kolkata (Calcutta)	4,51
9. St. Petersburg	1,439	9. Shanghai	4,30
10. Philadelphia	1,418	10. Osaka-Kobe	4,15
2000		2025	
Stadt	Einwohnerzahl (in Mio.)	Stadt	Einwohnerzahl (in Mio.)
1. Tokyo	34,45	1. Tokyo	38,66
2. Ciudad de México (Mexico City)	18,02	2. Delhi	32,94
3. New York-Newark	17,85	3. Shanghai	28,40
4. São Paulo	17,10	4. Mumbai (Bombay)	26,56
5. Mumbai (Bombay)	16,37	5. Ciudad de México (Mexico City)	24,58
6. Delhi	15,73	6. New York-Newark	23,57
7. Shanghai	13,96	7. São Paulo	23,17
8. Kolkata (Calcutta)	13,06	8. Dhaka	22,91
9. Buenos Aires	11,85	9. Beijing	22,63
10. Los Angeles-Long Beach-Santa Ana	11,81	10. Karachi	20,19

Daten für 1900: Berlin-Institut für Weltbevölkerung und globale Entwicklung – Online Handbuch; \* Statistik Austria (Volkszählung 1900)

Daten 1950, 2000 und 2025: United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2012). World Urbanization Prospects: The 2011 Revision

## Bevölkerungsentwicklung im 20. Jahrhundert

Mitte des 20. Jahrhunderts gab es weltweit bereits sieben Megastädte, nur zwei davon in Europa mit mehr als fünf Millionen Einwohnerinnen und Einwohnern. New York löste London als bevölkerungsreichste Metropole ab und Tokyo lag mit über 11 Millionen Menschen bereits vor der britischen Hauptstadt London. Mit 1,62 Millionen (1951) rangierte die Bundeshauptstadt Österreichs nicht mehr unter den Top 30.

Der starke Bevölkerungsverlust zwischen 1911 und 1951 erklärt sich mit dem Zusammenbruch des Habsburgerreiches sowie mit den nachfolgenden politischen Ereignissen. Viele fremdsprachige Bewohnerinnen und Bewohner kehrten in ihre Heimatländer zurück und trugen wesentlich zum negativen Wanderungssaldo (-56.000 Personen) bei. Die Zuwanderung aus den ehemaligen Hauptzuzugsgebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie ging stark zurück, wohingegen der Zuzug aus den Bundesländern des heutigen Österreichs ein größeres demographisches Gewicht einnahm. Im gleichen Zeitraum war die demographische Entwicklung in Wien durch hohe Sterbeüberschüsse geprägt (-411.000 Personen). In den vier Jahrzehnten verlor Wien insgesamt rund 467.000 Einwohnerinnen und Einwohner (Österreichisches Institut für Raumplanung 1969: 1). Der Anteil der gebürtigen Wienerinnen und Wiener ist im gleichen Zeitraum von knapp der Hälfte (49%) auf nahezu zwei Drittel (64%) gestiegen (Magistrat der Stadt Wien 1953: 62).

In den 1950er und 1960er Jahren erlebte Österreich einen enormen wirtschaftlichen Aufschwung. Durch massive Investitionen wurde beinahe Vollbeschäftigung erreicht. Zur weiteren wirtschaftlichen Expansion wurden vermehrt Arbeitskräfte in ganz Österreich benötigt. Das sog. „Gastarbeitersystem“, d.h. der Zuzug von Arbeitskräften aufgrund von Anwerbeabkommen zur Erzielung von Erwerbseinkommen mit zeitlich befristetem Aufenthalt, bedeutete einen Bruch mit den bisherigen Migrationsmustern. Seit den 1960er Jahren prägte die internationale Migration die demographische Entwicklung Wiens, da insgesamt rund 368.000 Menschen nach Wien migrierten. Wie in vielen anderen europäischen Staaten entwickelte sich auch in Österreich die Rotation von Arbeitsmigrantinnen und -migranten („Gastarbeitersystem“) letztlich zu einer dauerhaften Einwanderung. Das gilt insbesondere für jene Zuwanderinnen und Zuwanderer, die nach der Wirtschaftskrise im Jahr 1974 in Österreich bzw. in Wien blieben. Zwischen 1961 und 1973 sind nach Berechnungen der Bundesanstalt Statistik Österreich rund 106.000 Personen aus dem Ausland nach Wien zugewandert. Wien hatte in den 1960er und 1970er Jahren aufgrund der demographischen Alterskomposition ein hohes Geburtendefizit (-180.000). In diesen zwei Jahrzehnten konnten die Wanderungsüberschüsse (+93.000) hingegen nur moderate Akzente setzen. Ab Mitte der 1970er Jahre verzeichnete Wien zudem starke Suburbanisierungstendenzen sowie Wanderungsüberschüsse aus dem Ausland, womit sich Anteil und Zahl der ausländischen Wohnbevölkerung erhöhte. Bis Mitte der 1980er Jahre verringerte sich die Einwohnerzahl Wiens und erreichte im Jahr 1987 mit 1,48 Mio. einen Tiefststand. Die eigentliche Trendwende in der Bevölkerungsentwicklung erfolgte dann in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, da das Bevölkerungswachstum ausschließlich auf Migrationsgewinne aus dem Ausland

zurückzuführen war. Doch die Zahl der ausländischen Staatsangehörigen blieb relativ konstant, da die fortgesetzte Abwanderung von „GastarbeiterInnen“ durch Familiennachzüge kompensiert wurde. Nach den politischen Umbrüchen in den mittel- und osteuropäischen Staaten erhöhte sich der Wanderungsgewinn nach 1987 in wenigen Jahren um ein Vielfaches. Allein zwischen 1987 und 1993 stieg die Einwohnerzahl Wiens durch internationale Migration um knapp 100.000 Personen. Nach Einführung einer Quotenregelung für Zuwanderer Anfang der 1990er Jahre verringerte sich der Wanderungssaldo beträchtlich. Trotz der Zuwanderungsüberschüsse am Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre ging die Einwohnerzahl Wiens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf 1,55 Mio. (2001) Personen zurück. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts war „Greater London“ (7,2 Mio.) die bevölkerungsreichste Stadt Europas, gefolgt von Paris „petite couronne“ (6,2 Mio.), Berlin (3,4 Mio.) und Madrid (3,0 Mio.). Die Donaumetropole Wien schaffte es gerade noch unter die Top 10 der bevölkerungsreichsten Städte in Europa.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war Japan im Zuge der positiven Wirtschaftsentwicklung von einem Arbeitskräftemangel gekennzeichnet. Damit eröffnete sich ein anderer Migrationskontext als in den Jahrzehnten zuvor. Der wirtschaftliche Aufschwung und die damit verbundenen Sogwirkung infolge höheren Arbeitsplatzangebots und besserer Einkommensmöglichkeiten verstärkte den Zuzug aus dem Hinterland und verstärkte das Städtewachstum. Aber auch die Geburtenüberschüsse erhöhten die Einwohnerzahl beträchtlich (Kraas/Bork 2012: 14). Aufgrund der wirtschaftlichen Entwicklung in Japan bestand in den 1980er-Jahren eine zunehmende Nachfrage nach Arbeitskräften, deren Dynamik den gesamten ostasiatischen Migrationsraum betraf. Im Vergleich zu den europäischen Ländern stellte Japan in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar, doch dessen Transformation in ein Einwanderungsland war kein Einzelfall in Ostasien (Chiavacci 2011: 7). Die oben skizzierte Migrationsdynamik zeigt sich in der Metropolregion Tokyo beeindruckend, vor allem seit dem wirtschaftlichen Aufstieg Japans Mitte der 1950er Jahre. In Tokyo kehrten viele ehemalige Bewohnerinnen und Bewohner sowie Heimkehrer und deren Angehörige aus den Kolonien in die durch die Kriegereignisse zerstörte Stadt zurück. Aber vor allem die Binnenzuwanderung von einer Legion arbeitssuchender junger Männer und Frauen aus den japanischen Provinzen trug stark zum Bevölkerungswachstum bei (Schwentker 2006: 155). Bis Mitte der 1960er Jahre verdreifachte sich die Einwohnerzahl Tokyos (*Tōkyō-to*). Auffallend ist, dass seit den 1960er Jahren die Bevölkerungszahl in den Außenbezirken Tokyos stärker wächst als im Kerngebiet mit den 23 Bezirken (Schwentker 2006: 140). Die amtliche Statistik belegt, dass durch Zuwanderung aus den Provinzen die Einwohnerzahl Tokyos (*Tōkyō-to*) von 3,49 Milli-

onen (1945) auf über 10-Millionen Menschen (1962: 10,18 Mio.) anstieg (Bureau of General Affairs 2012). Die Wirtschaftsentwicklung Japans hatte eine enorme Sogwirkung auf Arbeitssuchende in bestimmte Arbeitsmarktsegmente und verstärkte sich noch einmal in den 1980er und 1990er Jahren. Die internationale Migration war gekennzeichnet von japanischstämmigen Arbeitskräften (*Nikkeijin*)<sup>4</sup>, die für die Automobilindustrie gebraucht wurden. Diese Gruppe der Migrantinnen und Migranten waren die Nachfahren der ab dem späten 19. Jahrhundert nach Lateinamerika ausgewanderten Japanerinnen und Japaner (Vogt 2007: 239). Ab Mitte der 1980er Jahre wurde in Japan eine ernstzunehmende Arbeitskräfteknappheit im Bereich der Industriebeschäftigten registriert, da das Arbeitskräftepotenzial durch die Land-Stadt-Migration in die Industriezentren weitgehend erschöpft war. In den 1990er Jahren durften ausländische Arbeitskräfte im Zuge von sog. Trainee-Programmen in kleineren und mittleren Industrieunternehmen angeworben werden, um den Bedarf an Arbeitskräften abdecken zu können (Husa/Wohlschlägl 2011: 81). Im Jahr 2000 wurde schließlich der „Basic Plan for Immigration Control“ verabschiedet, der ein Quotensystem in jenen wirtschaftlichen Bereichen vorsah, wo der Arbeitskräftebedarf nicht durch einheimische Arbeitskräfte abgedeckt werden konnte. Das gravierende Bevölkerungswachstum von 11,27 Millionen (1950) auf 34,45 Millionen (2000) bedeutete, dass in diesem Zeitraum die Metropole Tokyo um rund 460.000 Menschen pro Jahr gewachsen ist. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts war Tokyo mit Abstand die größte Stadtregion der Welt und keine europäische Großstadt zählte mehr zu den Weltmetropolen.

## **Aktuelle Migrationstrends in Wien und Tokyo (Präfektur)**

### **Interregionale Migration**

Die Bildungs- und Beschäftigungsmigration aus dem übrigen Bundesgebiet nach Wien determiniert das Binnenwanderungsgeschehen. Das altersspezifische Profil von Zuwanderinnen und Zuwanderern aus anderen Bundesländern indiziert das individuelle Wanderungsmotiv in Bezug auf die arbeitsspezifische oder universitäre Ausbildung. Seit Jahren registriert Wien einen verstärkten Zuzug aus dem übrigen Bundesgebiet, der insbesondere ab den 1990er Jahren für eine Abschwächung des negativen Binnenwanderungssaldos Wiens sorgte. Da Wien als Bildungs- und Wirtschaftsstandort mit einem entspre-

---

<sup>4</sup> Die gesetzlichen Regelungen sehen in Japan grundsätzlich keine Zuwanderung von weniger qualifizierten Arbeitskräften aus dem Ausland vor. Das „Immigration Control and Refugee Recognition Act“ von 1989 enthält jedoch eine Ausnahme für „*Nikkei-jin*“.

chenden Angebot an hoch qualifizierten Arbeitsplätzen eine hohe Attraktivität für Bildungssuchende aus dem übrigen Österreich aufweist, kann in den kommenden Jahren eine Trendfortschreibung nicht ausgeschlossen werden (Lebhart 2014: 92). Die Herkunftsorte der Binnenzuwanderinnen und -zuwanderer nach Wien sind geographisch etwas breiter gestreut als jene der Wegziehenden aus der Bundeshauptstadt. Auch das kann als Indikator für „Bildungs- und Beschäftigungsmigration“ aus den übrigen Bundesländern nach Wien gewertet werden. Auffallend ist, dass sich die richtungsspezifischen Fortzüge aus Wien im Wesentlichen auf die städtischen Agglomerationen in den Bundesländern konzentrierten, wo arbeitsmarktrelevante Optionen für besser qualifizierte Personen gegeben sind (Lebhart/Marik-Lebeck 2007: 294). Durch den stetig steigenden Zuzug aus den Bundesländern und durch stagnierende Abwanderungstendenzen in das Wiener Umland ist eine Fortsetzung negativer Binnenwanderungssalden nicht unbestritten. Die Wanderungsstatistik belegt für Wien seit dem Jahr 2009 insgesamt einen positiven Binnenwanderungssaldo auf relativ niedrigem Niveau.

Bis in die 1990er Jahre verringerte sich die Einwohnerzahl Tokyos durch Abwanderung in die umliegenden Präfekturen. Der Suburbanisierungstrend führte dazu, dass in einigen der 23 Stadtbezirke damit ein gravierender Bevölkerungsverlust einherging. Die Trendumkehr erfolgte erst in den späten 1990er Jahren, nach dem Platzen der sog. „bubble economy“. Die positive Nettomigration war jedoch nicht nur das Resultat steigender Zuwanderung aus anderen Präfekturen, sondern im Wesentlichen das Ergebnis konstant rückläufiger Abwanderungsströme. Die Revitalisierung des Wohnungsmarktes wie etwa die Neubautätigkeit von Mehrfamilienhäusern aber auch der Preisverfall von Grundstücken und Häusern sowie die steuerlichen Begünstigungen bei Wohnungskrediten und Wohnbaudarlehen hatten einen enormen Einfluss auf das Wanderungsgeschehen, die insbesondere die Zuzugsmotive begünstigten (Shimizu 2004: 1). Die aktuellen Statistiken zeigen, dass seit Mitte der 1990er Jahren die Präfektur Tokyo jährlich einen Binnenwanderungssaldo in Höhe von rund 65.000 Einwohnerinnen und Einwohner verzeichnet.

## **Internationale Migration**

Internationale Migration hängt von wirtschafts- und arbeitsmarktrelevanten Faktoren in den Herkunftsländern sowie von den gesetzlichen Bestimmungen auf nationaler sowie auf europäischer Ebene ab. Die weltweit anerkannte hohe Lebensqualität Wiens, die bestehenden Migrantennetzwerke und der attraktive Forschungs- und Wissenschaftsstandort hat seit Jahren eine erhebliche Sog-

wirkung auf Menschen aus dem Ausland. Wien ist zudem die größte Universitätsstadt im deutschsprachigen Raum. Bereits rund 42.000 der Studierenden in Wien kommen aus dem Ausland (Statistik Austria 2013). Der stetige Zustrom trägt dazu bei, dass Wien als europäische Forschungs- und Bildungsmetropole immer internationaler wird. Der Zuzug aus dem Ausland konzentriert sich im Wesentlichen auf den EU-Raum sowie auf begünstigte Drittstaatsangehörige (Familienangehörige von eingebürgerten Personen). In den Jahren 2002 bis 2013 verzeichnete Wien ein sehr hohes Zuzugsniveau, das etwa 40% der internationalen Nettozuwanderung Österreichs entsprach. Die amtliche Statistik belegt damit, dass internationale Migration der maßgebende demographische Faktor für die Bevölkerungsentwicklung Wiens ist. Die hohe Zuwanderung aus dem Ausland dürfte auch in den kommenden Jahren die demographische Landschaft Wiens akzentuieren und wird weiterhin ein zentrales Gewicht auf die Bevölkerungsentwicklung haben (Lebhart 2014: 18).

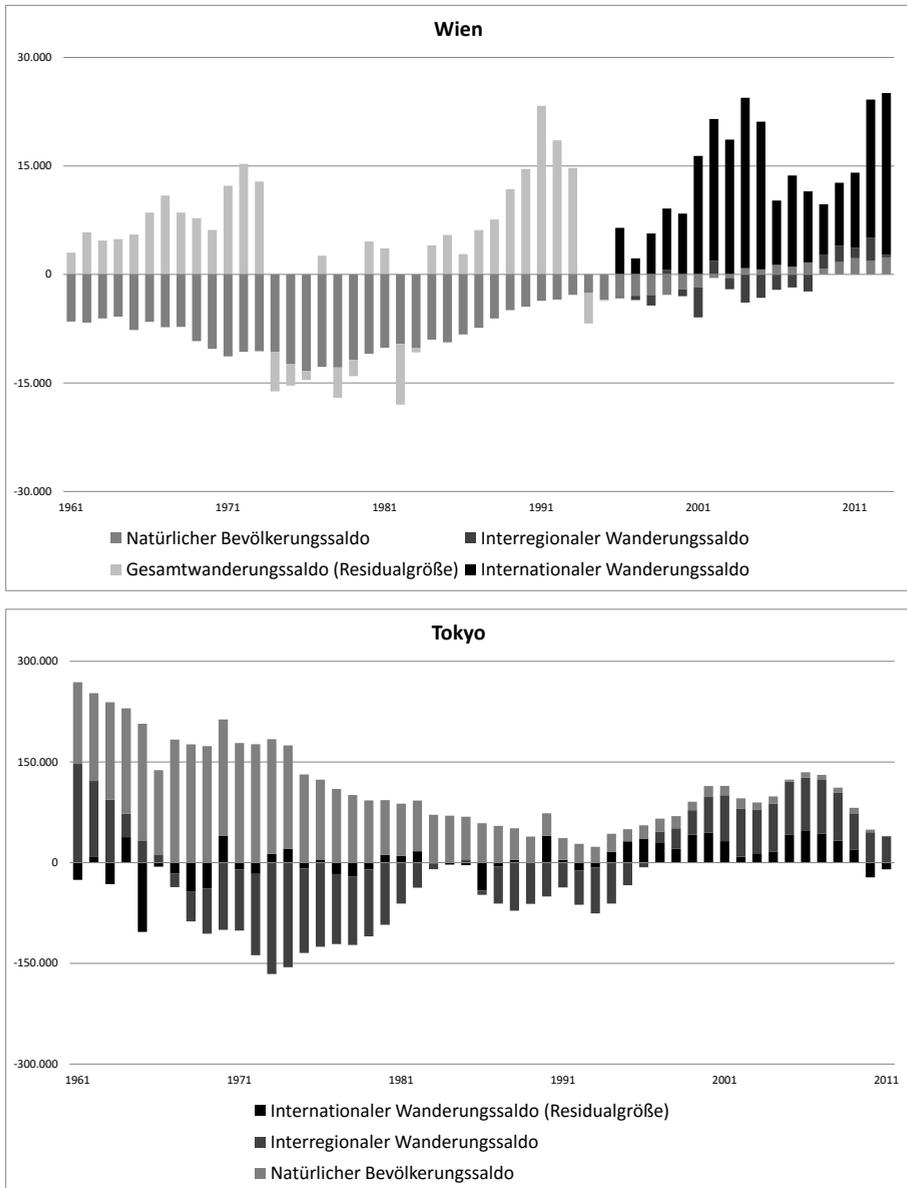
Im Vergleich zu Österreich ist Japan kein klassisches Einwanderungsland, denn noch vor wenigen Jahren war dieses Land weltweit die einzige große Wirtschaftsregion ohne nennenswerte Zuwanderung aus dem Ausland. Aber in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten erhöhte sich in jenen Ländern Südost- und Ostasiens, wo starkes Wirtschaftswachstum zu verzeichnen war, die arbeitsmarkt-orientierte Migration. Diese innerasiatische Arbeitsmigration war letztlich das Ergebnis der zeitlichen Verschiebung des zweiten demographischen Übergangs. Während seit den 1990er Jahren in Ländern wie China, Indien oder Philippinen die Alterskohorte der 15 bis 30-Jährigen stark gewachsen ist, wurde in Japan oder etwa in Südkorea ein starker Bevölkerungsrückgang registriert (Hugo 1998: 7). Auch in Japan wird seit geraumer Zeit ein Mangel an einheimischen Arbeitskräften konstatiert, der wiederum migrationsfördernde Akzente auf politischer Ebene setzte (Husa/Wohschlägl 2011: 82). Statistische Informationen über internationale Migration stehen für die Präfektur Tokyo über einen längeren Zeitraum nicht zur Verfügung.<sup>5</sup> Bezieht man jedoch die Komponenten der natürlichen Bevölkerungsbilanz und die inter-präfekturalen Migrationsgrößen auf das jährliche Bevölkerungswachstum, so ergibt die daraus errechnete Residualgröße indirekt einen Hinweis auf die internationale Nettomigration.<sup>6</sup> Die Berechnungen zeigen, dass der internationale Wanderungsgewinn in Bezug auf das Bevölkerungswachstum in den letzten Jahren zunehmend demographisches Gewicht gewonnen haben könnte.

---

5 Das Statistische Jahrbuch Tôkyôs des Jahres 2007 enthält Daten für den Zeitraum 1997 bis 2007, wobei nicht eindeutig hervorgeht, ob es sich um internationale Zuzüge oder um Wanderungssalden handelt.

6 Es ist nicht auszuschließen, dass aufgrund von Inkonsistenzbereinigungen zwischen Bestands- und Bewegungsdaten die rechnerische Differenz der Wanderungsnettogröße dementsprechend unter- bzw. überschätzt wird.

Grafik 1: Wanderungssalden in Wien und Tokyo (Präfektur) seit 1961



Datenquelle: Statistik Austria, Bureau of General Affairs, TMG (Tokyo Statistical Yearbook), eigene Berechnungen.

Anmerkung: Die Residualgröße bezeichnet die Restgröße jener demographischen Komponente, die sich aus dem Ergebnis einer Differenz zwischen dem jährlichen Bevölkerungszuwachs sowie dem Geburten- und interregionalem Wanderungssaldo ergibt.

## Ausländische Staatsangehörige<sup>7</sup>

Mit der starken Zuwanderungswelle Anfang der 1990er Jahre nahmen auch Zahl und Anteil der Bevölkerung mit ausländischer Staatsangehörigkeit in Wien sprunghaft zu. Bedingt durch die reformierten Regulierungen der Ausländerbeschäftigungs- und Aufenthaltsgesetze, welche sich in sehr moderaten Wanderungsgewinnen aus dem Ausland auswirkten, stagnierte für einen kurzen Zeitraum ab Mitte der 1990er Jahre die Einwohnerzahl mit fremder Staatsangehörigkeit. Zwischen 1991 und 2001 stieg die Bevölkerungszahl mit fremder Staatsangehörigkeit von 172.000 auf rund 248.000 Personen, ein Plus von 44%. In den letzten Jahren erhöhte sich die Einwohnerzahl mit fremder Staatsangehörigkeit infolge starker Zuwanderung aus dem (erweiterten) EU-Raum sowie durch vermehrte Familienzusammenführung von Angehörigen fremder Nationalität weiter. Zu Jahresanfang 2014 waren in Wien bereits knapp 430.000 Personen mit fremder Staatsangehörigkeit registriert. Der Ausländeranteil an der Bevölkerung Wiens beträgt somit 24%. Die Mehrheit der in Wien lebenden Personen mit fremder Staatsangehörigkeit mit Hauptwohnsitz sind Angehörige eines europäischen Staates. Nach einzelnen Staatsangehörigkeiten differenziert, zählen Menschen aus Serbien und Montenegro mit knapp über 70.000 Personen (17%) zur größten Ausländergruppe in Wien. Mit rund 45.000 Personen (10%) waren türkische Staatsangehörige damit die zweitstärkste Ausländergruppe, gefolgt von Deutschen (38.000 bzw. 9%) und Polen (35.000 bzw. 8%).

In der Präfektur Tokyo steigt die Zahl der Personen mit fremder Staatsangehörigkeit seit den 1980er Jahren stetig an. Der Ausländeranteil mit einem Bevölkerungsanteil von etwa 3% bewegt sich im Vergleich zu Wien auf deutlich niedrigerem Niveau. In den letzten Jahren hat sich die Zahl der ausländischen Bevölkerung kaum gravierend verändert und lag zwischen 390.000 und 420.000 Personen. Die größten Bevölkerungsgruppen mit fremder Nationalität haben eine chinesische (161.000 bzw. 41%) und koreanische (100.000 bzw. 26%) Herkunft (Bureau of General Affairs, TMG). Dabei handelt es sich überwiegend um Personen (und deren Nachkommen), die noch vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach Japan emigrierten bzw. als Arbeitskräfte für die japanische Industrie zwangsrekrutiert wurden, die keinen Beschränkungen bzgl. Aufenthaltsdauer und Arbeitsgenehmigung unterliegen (Vogt 2007: 239).

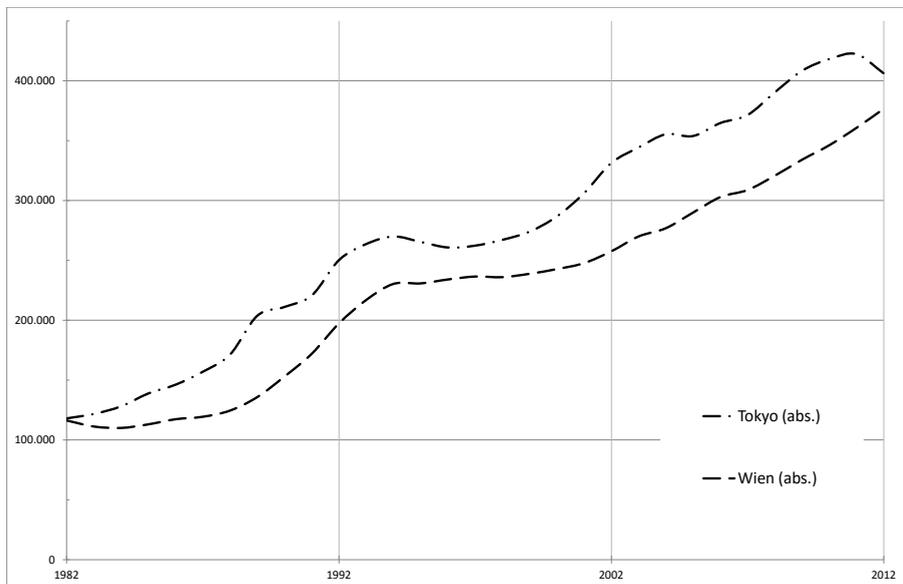
---

7 Der Anteil der ausländischen Bevölkerung erklärt sich nicht nur durch demographische Komponenten, sondern auch durch rechtliche Einbürgerungsbestimmungen im jeweiligen Land. Zudem hat die unterschiedliche Einbürgerungspraxis (z.B. Anwesenheitsdauer bis hin zur Überprüfung von Sprachkenntnissen) ebenfalls Auswirkungen auf die Zahl der ausländischen Staatsangehörigen. Ein Vergleich zwischen Wien und Tokyo ist daher nur bedingt interpretierbar.

Der demographische Befund verdeutlicht, dass das Ausländerregime in Tokyo schwächer akzentuiert ist als im Bundesland Wien und seit Jahresanfang 2014 in Wien mehr Menschen mit fremder Staatsangehörigkeit leben als in der Präfektur Tokyo.

Grafik 2: Bevölkerungsentwicklung ausländischer Staatsangehörige in Wien und Tokyo seit 1982

Jahr	Bevölkerung am 1.1. des Jahres					
	Tokyo	dar. Fremde	in %	Wien	dar. Fremde	in %
1982	11.645.872	117.971	1,0	1.528.631	116.255	7,6
1992	11.878.284	250.198	2,1	1.522.449	197.329	13,0
2002	12.292.467	331.277	2,7	1.571.123	257.537	16,4
2012	13.216.221	406.096	3,1	1.717.084	376.563	21,9



Datenquelle: Statistik Austria, Bureau of General Affairs, TMG (Tokyo Statistical Yearbook), eigene Berechnungen.

## Fazit

Die Metropole Wien ist seit über 150 Jahren ein Anziehungspunkt für Zuwanderinnen und Zuwanderer. In der Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie war die Zuwanderung in die Reichshauptstadt enorm, die Einwohnerzahl erhöhte

sich auf dem heutigen Stadtgebiet von 1857 bis zum 1. Weltkrieg beinahe explosionsartig von etwa 676.000 auf über 2,1 Mio. Seit den 1950er Jahren machen sich im Ballungsraum Wien mehrere Bevölkerungstrends bemerkbar: Einerseits war die Donaumetropole durch große Geburtendefizite gekennzeichnet, andererseits schützte der Zuzug aus anderen Bundesländern und aus dem Ausland Wien und seine Umlandgemeinden in den meisten Fällen vor einem Bevölkerungsrückgang. Zuwanderung aus dem Ausland war in den letzten Jahren jedoch der demographische Motor der Bevölkerungsentwicklung, d.h. die internationale Migration trug stärker zum Wiener Bevölkerungswachstum bei, als dies in den übrigen Bundesländern der Fall ist. Nach den neuesten Ergebnissen der Bevölkerungsprognose der Stadt Wien könnte in 15 Jahren die Einwohnerzahl die 2-Millionen-Grenze und bis zum Jahr 2050 den bisherigen Höchststand von 2,08 Mio. Einwohnerinnen und Einwohnern aus dem Jahr 1910 überschritten haben.

Während die demographische Landschaft Wiens stark von internationaler Migration geprägt ist, dominiert seit Jahrzehnten die interregionale Wanderungsdynamik das migrationsdynamische Geschehen in Tokyo. Betrachtet man die demographische Entwicklung und die Wanderungsintensität der letzten Jahre, so wird Japan und somit auch Tokyo in Zukunft voraussichtlich verstärkt von internationaler Migration betroffen sein. Es ist anzunehmen, dass die Förderung drittstaatlicher Migration von Fachkräften unverzichtbar sein wird. Während in den nächsten Jahrzehnten weiterhin Bevölkerungszuwächse für Österreich prognostiziert werden, wird für Japan ein Bevölkerungsrückgang erwartet, falls das Fertilitätsniveau sowie die Zuwanderung aus dem Ausland weiterhin konstant auf einem niedrigen Niveau bleiben. Nach einer Studie des Tokyo Metropolitan Government, könnte auch die Einwohnerzahl in der Präfektur Tokyo bis zum Ende des 21. Jahrhundert auf 7,13 Millionen zurückgehen, wobei schon ab dem Jahr 2020 mit Bevölkerungsverlusten gerechnet wird.<sup>8</sup>

Sowohl in Tokyo als auch in Wien befinden sich renommierte Bildungseinrichtungen, wodurch seit Jahren die Bevölkerungsentwicklung durch Bildungsmigration von jungen Menschen aus den Provinzen Japans bzw. aus den übrigen Bundesländern Österreichs gekennzeichnet ist. Beide Hauptstädte bieten vielfältige Bildungs- bzw. berufliche Ausbildungsmöglichkeiten und repräsentieren das wirtschaftliche und politische Zentrum ihres Landes. Somit wird die internationale und interregionale Migration auch in den nächsten Jahren das demographische Regime von Tokyo und Wien in unterschiedlichem Ausmaß akzentuieren.

---

<sup>8</sup> <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/japan/9519203/Tokyo-population-to-halve-in-next-90-years.html> (Zugriff Juli 2014)

## Literaturverzeichnis

Chiavacci, David

- 2011 „Internationale Migration in regionaler Perspektive: Die Transformation Japans in ein Immigrationsland als Fallbeispiel.“ In: *Aktuelle Tendenzen der transregionalen Area Studies*, CAS Fachinformationsdienst No. 1/2011, Center for Area Studies, Freie Universität Berlin, 4-8.

Emmer, Pieter

- 1993 „Migration und Expansion: Die europäische koloniale Vergangenheit und die inter-kontinentale Völkerwanderung.“ In: W.Kälin/R.Moser (Hg.): *Migrationen aus der Dritten Welt*. Bern/Stuttgart, 31-40.

Fassmann, Heinz, Rainer Münz

- 1995 *Einwanderungsland Österreich? Historische Migrationsmuster, aktuelle Trends und politische Maßnahmen*. Wien
- 1996 *Migration in Europa. Historische Entwicklungen, aktuelle Trends, politische Reaktionen*. Frankfurt/Main

Hugo, Graeme

- 1998 „The Demographic Underpinnings of Current and Future International Migration in Asia.“ In: *Asian and Pacific Migration Journal*, 7/1,1-25.

Husa, Karl und Helmut Wohlschlägl

- 2011 „‘Gastarbeiter‘ oder Immigranten? Internationale Arbeitsmigration in Ost- und Südostasien im Umbruch.“ In: K. Husa, H. Nissel, H. und H. Wohlschlägl (Hrsg.): *Südost- und Südasiens – Demographische, soziale und regionale Transformationen*. Wien: Institut für Geographie und Regionalforschung, S. 81–116. (=Abhandlungen zur Geographie und Regionalforschung 13)

John, Michael und Albert Lichtblau

- 1990 *Schmelztiegel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten*. Wien/Köln: Böhlau, 1990

Kraas, Frauke und Tabea Bork

- 2012 „Urbanisierung und internationale Migration: Versuch einer Standortbestimmung.“ In: Frauke Kraas/Bork Tabea (Hrsg.) *Urbanisierung und internationale Migration Migrantenökonomien und Migrationspolitik in Städten*. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 13-30.

Komlosy, Andrea

- 2001 *Grenze und ungleiche regionale Entwicklung. Regionale Disparitäten und Arbeitskräftewanderungen in der Habsburgermonarchie im 18. und 19. Jahrhundert*. Wien: Pichler Verlag, 104-137.

Lebhart, Gustav (in Zusammenarbeit mit G. Haydn, C. Horak und W. Rimmel)

- 2014 „Wien wächst ... Bevölkerungsentwicklung in Wien und den 23 Gemeinde- und 250 Zählbezirken.“ In: *Statistik Journal Wien* 2014/1.

- Lebhart, Gustav und Stephan Marik-Lebeck  
 2007 „Regionale Wanderungsströme in Österreich 2004 und 2005.“ In: *Statistische Nachrichten* 4/2007, 284-295.
- Schwentker, Wolfgang  
 2006 „Die Doppelgeburt einer Megastadt. Tokyo 1923 – 1964.“ In: Schwentker Wolfgang (Hg.) *Megastädte im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 139-164.
- Magistrat der Stadt Wien  
 1953 *Die Häuser-, Wohnungs- und Volkszählung in Wien vom 1. Juni 1951. Mitteilungen aus Statistik und Verwaltung der Stadt Wien*, Sonderheft 3, Wien  
 1956 *Historisch-Statistische Übersichten von Wien. Mitteilungen aus Statistik und Verwaltung der Stadt Wien*, Sonderheft 1, Wien.
- Österreichisches Institut für Raumplanung  
 1969 *Die Zuwanderung nach Wien. Eine Untersuchung zur Situation der Bundeshauptstadt in der regionalen Bevölkerungsentwicklung*. Nr. 34
- Shimizu Masato  
 1994 “An Analysis of Recent Migration Trends in the Tokyo City Core 3 Wards.” In: *The Japanese Journal of Population* 2/1, 1-16. [http://www.ipss.go.jp/webj-ad/webjournal.files/population/2004\\_3/shimizu2004mar.pdf](http://www.ipss.go.jp/webj-ad/webjournal.files/population/2004_3/shimizu2004mar.pdf) (Online-Zugriff Juli 2014)
- Vogt, Gabriele  
 2007 „Japans neue Migrationspolitik.“ In: *Zeitschrift für Ausländerrecht und Ausländerpolitik (ZAR)*. Jg. 7, Nr. 27, 238-243.  
 2012 „Historische Entwicklung der Migration.“ by-nc-nd/3.0/de/ Autor: Gabriele Vogt für bpb.de (Zugriff Juni 2013)
- Datenquellen:  
 Statistik Austria  
 2013 *Hochschulstatistik. Ordentliche Studierende an öffentlichen Universitäten 2012/13 nach Universität*. [http://www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bildung\\_und\\_kultur/formales\\_bildungswesen/universitaeten\\_studium/021635.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/formales_bildungswesen/universitaeten_studium/021635.html) (Zugriff August 2014)
- Bureau of General Affairs - TMG  
 2014 *Tokyo Statistical Yearbook 2012*.  
<http://www.toukei.metro.tokyo.jp/tnenkan/2012/tn12q3e002.htm> (Zugriff August 2014)



FUKUMA TOMOKO

## Die Leopoldstadt in der Literatur: Zu einem Identitätstopus jüdischer Immigranten in Wien

### 1. Die Geschichte der Leopoldstadt und der Wiener Juden

Die Leopoldstadt auf der Insel zwischen Donau und Donaukanal, seit 1862 der Zweite Wiener Gemeindebezirk, ist mit der Geschichte der Wiener Juden und ihrer Kultur eng verknüpft. Die Ansiedlung von Juden in Wien ist schon für das Mittelalter dokumentiert. Die erste jüdische Gemeinde auf dem Schulhof (heute Judenplatz im Ersten Bezirk) mit der gemeindeeigenen Synagoge wurde jedoch 1420 gewaltsam aufgelöst. 200 Personen wurden getötet. Nach 150 Jahren ohne nennenswerte Judenansiedlung wurde den Juden erst wieder Ende des 16. Jahrhunderts der ständige Aufenthalt gestattet. Aber die allmähliche Ausweitung der Rechte der Juden stieß auf heftigen Widerstand von Seiten der Wiener Bürger, so dass sie unter Kaiser Ferdinand II. 1624 wieder aus Wien ausgewiesen und ihnen jenseits der Donau, im *Unteren Werd* ein Wohnbezirk zugewiesen wurde (Genée 2009: 7). Dort wurde ein Getto gebaut.

„Es bildete ein ziemlich regelmäßiges Viereck, dessen von der Taborstraße, dem Augarten, der jetzigen Malzgasse, Schiffgasse, Krummbaumgasse gebildete Grenze hinter der Karmeliterkirche wieder zur Taborstraße zurücklief. [...] In diesem Bereich wohnten 130 bis (um 1600) 500 Familien, nach dem Stand vom 26. Juli 1669 1.346 Personen; die Wohn-dichte war sohin eine sehr hohe, die Sterblichkeitsverhältnisse aber nicht schlechter als in anderen Teilen Wiens.“ (Tieze 2007: 50)

Das Getto wurde jedoch 1670 durch die nochmalige Vertreibung durch Kaiser Leopold I. aufgelöst und der Stadt Wien zugeschlagen. Dem Areal wurde zu Ehren des Kaisers der Name *Leopoldstadt* gegeben (König und König 2003: 7). Im 17. und 18. Jahrhundert spielten die Hofjuden eine wichtige Rolle, die toleriert wurden, obwohl die Gründung jüdischer Gemeinden und die Errichtung von Synagogen weiterhin verboten blieben. Zu dieser Zeit setzte ein starker Zustrom der Bevölkerung in die Leopoldstadt ein, da Kaiser Joseph II. 1766 den Prater und 1775 den Augarten der Allgemein-

heit zugänglich machte. Nach den beiden „Toleranzpatenten“ von 1782 und 1785 verbesserte sich die Situation der Wiener Juden, erst mit dem im Jahre 1867 von Kaiser Franz Joseph erlassenen Staatsgrundgesetz erlangten sie aber die individualrechtliche Gleichstellung.

„Der zweite Bezirk, die Leopoldstadt, entwickelte sich in dieser Phase zum Zentrum des Wiener Judentums, zur sogenannten Mazzesinsel. Die jüdische Bevölkerung stellte dort bald die Hälfte der gesamten Bezirksbevölkerung. [...] Die dort lebenden Juden, die den Großteil der Wiener Juden ausmachten, gehörten zumeist der Unter- oder Mittelschicht an.“  
(Habres 2011: 24)

Die in dieser Zeit vermehrte Zuwanderung aus allen Teilen der Donaumonarchie förderte die Errichtung von Synagogen, die sich meistens in der Leopoldstadt und der 1900 davon abgetrennten Brigittenau (seither Zwanzigster Bezirk) konzentrierten: Großer Leopoldstädter Tempel (Tempelgasse 5), Schiffschul (Große Schiffgasse 8), Synagoge der Türkischen Israeliten (Zirkusgasse 22), Polnische Schul (Leopoldgasse 29), Kaiser Franz Joseph I. Huldigungstempel (Pazmanitengasse 6) (Martens und Peter 2009: 17ff.). Neben den Synagogen trugen auch der Nordbahnhof, an dem viele Einwanderer ankamen, das Carltheater in der Praterstraße und der Karmelitermarkt dazu bei, dass die Leopoldstadt der bedeutendste Stadtteil für jüdische Einwanderer wurde. Durch die Wirtschaftskrise der 1920er Jahre und die Ereignisse von 1938 fand die Entwicklung der jüdischen Leopoldstadt jedoch ein Ende.

Direkte Spuren des damaligen „jüdischen Wien“ sind heutzutage kaum noch deutlich erkennbar, aber Bilder der Leopoldstadt finden sich in den Werken der zeitgenössischen Wiener jüdischen Autoren, und zwar nicht nur als Bühne für das Handeln der Protagonisten, sondern auch als symbolischer Raum, in dem sich die Mentalität der jüdischen Einwanderer und ihre Versuche widerspiegeln, in Wien eine eigene Identität aufzubauen. Die Leopoldstadt bildete gewissermaßen die Schwelle zwischen der Inneren Stadt und den Vorstädten: Ihre Lage spielt auf die Grenze zwischen Nichtjuden und Juden, Einheimischen und Immigranten an, die sie durch Assimilation zu überschreiten versuchten. Die Leopoldstädter Bilder stellen in diesem Sinne eine literarische Projektion der sozialen Wirklichkeit dar, und umgekehrt läßt sich aus ihnen die Identität der zugewanderten jüdischen Schriftsteller ablesen.

## 2. Die Generation vor der rechtlichen Gleichstellung

Die unterschiedlichen Perspektiven, aus denen die überwiegend aus den östlichen Teilen der Monarchie nach Wien zugewanderten Juden die Leopoldstadt betrachteten, hingen von ihrer jeweiligen sozialen Lage ab. Die schon lange Ansässigen, denen bereits vor dem Toleranzpatent der Aufenthalt in Wien gestattet worden war, waren relativ erfolgreich und wohlhabend. Laut Peter Herz waren die ersten in der Leopoldstadt, insbesondere in der Praterstraße, angesiedelten Juden „Wirtschaftsgrößen, Finanzbarone, Großindustrielle“ (Herz 1984: 82). Den seit langem hier wohnenden österreichischen Aristokraten und hohen Staatsbeamten wurde die Straße „allmählich zu bürgerlich, zu wenig vornehm“, so dass sie wegzogen und der jüdische Mittelstand nachrückte, darunter auch Künstler, Musiker, Maler, ebenso Gelehrte und Ärzte (Herz 1984: 82). Herz gibt dafür keine genaue Zeit an, aber die Autobiographie Arthur Schnitzlers unterstützt seine Darstellung: Schnitzlers Großmutter entstammte der angesehenen Familie Schey in dem deutsch-ungarischen Städtchen Güns, die nach Schnitzlers Bericht zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch Fleiß und geschickte finanzielle Transaktionen zu Wohlhabenheit gelangte und anschließend teilweise nach Wien übersiedelte (vgl. Schnitzler 1968: 17f). In den 1860er Jahren, als Schnitzler in der ehemaligen Jägerzeile 16 (heute Praterstraße 16) als Sohn eines berühmten Kehlkopfspezialisten und Direktors der Allgemeinen Wiener Poliklinik geboren wurde (Fuerstein 2001: 127), wohnten die Großeltern im Carltheatergebäude in der Praterstraße 31. Das Carltheater, das 1847 als Nachfolgehaus des Leopoldstädter Theaters eröffnete, bildete damals „einen großen, weit strahlenden künstlerischen Mittelpunkt der Praterstraße“ (Herz 1984: 82). Schnitzler erinnerte sich auch in seiner Autobiographie an die Leopoldstadt.

„Die Leopoldstadt war zu jener Zeit noch ein vornehmes und angesehenes Viertel, und insbesondere ihre Hauptstraße, in der auch das Carltheater stand, wußte etwas von ihrem Glanz auch über die spärlichen Stunden hinaus zu bewahren, da in Equipagen und Fiakern die große, die elegante, die leichtlebige Welt von den Pferderennen oder von Blumenfesten aus der „Hauptallee“ zurückgesaust kam.“ (Schnitzler 1968: 20)

An dieser Passage lässt sich die damalige Atmosphäre der Leopoldstadt als Vergnügungsort der Wiener Aristokratie und wohlhabender Bürger ablesen, und gleichzeitig wird der von Herz angedeutete atmosphärische Wandel seit den 1860er Jahren erkennbar, der durch die Zu- und Abwanderung von Einwohnern unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten bedingt war. Erst später, und zwar mit dem Aufschwung der antisemitischen Bewegung in Wien, gewann

Schnitzler ein Selbstbewußtsein als Jude, dessen Züge sich dann in Werken wie „Der Weg ins Freie“ (1907) oder „Professor Bernhardt“ (1912) zeigen. Dass viele wohlhabende Juden zuvor von der Leopoldstadt wegzogen, zeigt wohl ihre Loslösung vom Judentum, in der sich die vollzogene Integration in die nichtjüdische westeuropäische Gesellschaft ausdrückte.

### 3. Die Zuwanderung seit der Gründerzeit

Wien erlebte gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen ungeheuren wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und kulturellen Aufschwung. Mit dem Fortschreiten der Entwicklung setzte sich der Zuwachs der jüdischen Bevölkerung in großem Ausmaß fort: die Zahl der Juden, die 1880 mit 72.600 etwa 10,1% der Gesamtbevölkerung ausgemacht hatte, stieg 1890 auf 118.500 (nach der Eingemeindung der Vorstädte in Groß-Wien 8,8%); 1900 waren es 147.000 (8,7%), 1910 175.300 (8,6%), 1923 201.500 (10,8%) (Tieze 2007 219 und 259). Bis in die 1870er Jahre dominierte die Zuwanderung aus Böhmen, Mähren und Ungarn, anschließend gewann die Einwanderung aus Galizien an Bedeutung (Fuerstein 2001: 28).

„Die selbständig arbeitenden Juden übten vom Bankier bis zum kleinen Textilhändler ihre Berufe aus, dem Textilgewerbe kam besondere Bedeutung zu. [...] In der folgenden Generation wandten sich viele Juden bereits intellektuellen Berufen zu: Zum Teil waren sie als Wissenschaftler tätig, geradezu sprichwörtlich bekannt sind ja die Ärzte und Rechtsanwälte, und zunehmend finden wir Juden als Künstler.“ (Fuerstein 2001: 28)

Die Leopoldstadt wird in den Werken von Schriftstellern dieser Zeit öfters erwähnt. Melech Rawitsch, 1893 in Ostgalizien geboren, war einer der bedeutendsten auf Jiddisch schreibenden Schriftsteller im Wien der Zwischenkriegszeit. Er wurde im Frühling 1913 von der Lemberger Filiale der Union-Bank nach Wien versetzt. Von Jugend auf erhielt er aus der Wiener Literatur Anregungen für seine schriftstellerische Tätigkeit.

„Mein Traum war von der großen und weltberühmten Wiener Literatur durchweht: Schnitzler, Altenberg, Richard Beer-Hofmann, Stefan Zweig, Hugo von Hofmannstahl – von der Wiener Kunst und von der Wiener Schönheit und der strauß-blauen-donau-walzerhaften Gesang- und Tanzlust, mit einem Wort: schäumende, hoffnungsvolle Jugend, die selbst nicht so genau weiß, was sie will.“ (Rawitsch 1996: 35)

Nach der Ankunft am Nordbahnhof machte Rawitsch sofort voller Begeisterung einen Spaziergang durch die Wiener Innenstadt. Er stieg auf den Stephanssturm hinauf, bummelte durch die Ring-Allee, sah die Oper und das Burgtheater und besuchte das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum. Nach diesem ersten Spaziergang musste Rawitsch zum Nordbahnhof zurückkehren, um seine Verwandten zu treffen, von denen er einige nur von Bildern kannte. Es war damals üblich, dass den neu in Wien angekommenen Juden Verwandte halfen.

„Es wird beschlossen, daß ich einstweilen im zweiten Bezirk wohnen werde, in der Glockengasse – bei den ... armen Verwandten, den Katz‘. [...] Von den armen Cousins zog ich mich recht bald zurück und begann meine zehneinhalb Jahre Leben in Wien. Dort war mir Glück und Unglück, Freude und Leid, Licht und Finsternis (von allem sehr, sehr viel) bestimmt.“  
(Rawitsch 1996: 41f)

Diesen Sätzen ist indirekt Rawitschs Verachtung der Armut und der mangelhaften Bildung der jüdischen Immigranten in der Leopoldstadt abzunehmen. Im Kontrast zur Wiener Innenstadt bildet die Leopoldstadt ein Symbol der Armut und der Unbildung. Rawitsch zog später in die Obere Donaustraße am Ufer des Donaukanals, die an der Grenze zwischen Erstem und Zweitem Bezirk liegt. Kohlbauer-Fritz verweist besonders für die moderne jiddische Literatur, die fast ausschließlich von aus Osteuropa stammenden Autoren geschaffen wurde, auf „ein ambivalentes, von Träumen und Enttäuschungen geprägtes Bild von Wien“ (Kohlbauer-Fritz 2003:156). Im Falle Rawitschs, der sich trotz seiner Verachtung der Ostjuden für Jiddisch als Literatursprache entschied, drückt der Wohnort am Ufer des Donaukanals vielleicht den Identitätskonflikt zwischen Westeuropäern und Ostjuden aus, und zugleich Zuneigung und Abneigung gegenüber den Juden in Wien.

Einen lebensnahen Eindruck von der Leopoldstadt erhält man häufig von Werken, die während des ersten Weltkriegs entstanden. Jakob Mestel gibt in seinem Werk „Die Kaiserstadt“, das 1924 in der Warschauer jiddischen Literaturzeitschrift veröffentlicht wurde, folgende Ansicht:

„Unser Weg führt uns durch die Zirkusgasse. Hunderte Flüchtlinge aus Galizien, bleich, ausgehungert, Kinder ebenso wie würdige Greise mit grauen Bärten, ärmliche zerlumpfte alte jüdische Frauen und junge Ehefrauen mit glatt gekämmten „Scheiteln“, sie alle warten vor dem „Zionistischen Komitee“ auf Unterstützung. Und ein Polizist und ein paar junge Bürschchen des Komitees haben die größte Mühe, unter der nervösen, unruhigen Menschenmenge ein wenig Ordnung aufrechtzuerhalten.“ (Mestel 2008: 94)

Der chaotische Flüchtlingsstrom von 50.000 bis 70.000 Juden veränderte die Physiognomie der Leopoldstadt so drastisch, dass keine Spur von der ehemals „strahlenden“ Atmosphäre mehr übrigblieb. Der jiddische Autor Abraham Mosche Fuchs beschreibt in seinem kleinen Stück „Aus der Ferne“ (1920) den Druck, unter dem die unterprivilegierten Juden standen. Die Hauptfigur, der Jude Maxel, läßt seine Frau Mizzi als illegale Prostituierte im Prater stehen. Anlässlich ihres „Treuebruchs“ schlägt er sie anschließend so heftig, dass sie krank daniederliegt und er selbst infolgedessen sein Einkommen verliert. Eine andere Reaktion ist Gleichgültigkeit:

„Tagelang trieb Maxel sich am Bahnhof unweit der Brücke herum und schnüffelte, grapschte nach jedem kleinen Verdienst. Die dunklen, hochgewölbten steinernen Hallen waren überfüllt mit Soldaten, die schrecklich verschmutzt, abgerissen und unrasiert auf dem kalten Steinboden zwischen den harten Packen saßen. Wenn man sie ansah, steckte einen die Müdigkeit an, mit der sie den Kopf zwischen die Stiefel steckten, auf breiten, harten Hintern sitzend, und tagelang einen festen, totengleichen Schlaf schliefen. Die Neuankömmlinge stiegen gleichgültig über die Schlafenden und es sah aus, als wäre hier schon das Schlachtfeld mit seinen unbegraben herumliegenden Gefallenen.“ (Fuchs 2008: 70)

Auf den ersten Blick präsentieren sich die Leopoldstädter Bilder dieser Zeit nur als zufällige Bühne der Ereignisse. Aber die Zitate von Mestel und Fuchs stimmen darin überein, dass die Protagonisten das Elend aus einer mehr oder weniger distanzierten Haltung heraus beobachten. In ihrer ambivalenten Haltung zeigen sich wohl das Mitleid und die Distanz, mit denen die bis zu einem gewissen Grade gebildeten Juden den armen jüdischen Flüchtlingen begegneten. Mark Gelber weist in einer Abhandlung über Stefan Zweigs Verhältnis zum Jiddischen und zur ostjüdischen Kultur darauf hin, dass Zweig in seinem Tagebuch die Gefühlsregungen Mitleid und Distanz gegenüber galizischen Flüchtlingen festhielt (Gelber 2003: 108). Es ist beachtenswert, dass sich bei Zweig, der zu den wohlhabendsten Wiener Juden gerechnet wurde, dieselbe ambivalente Reaktion wie bei den in den 1910er Jahren aus Galizien nach Wien gekommenen jiddischen Autoren findet. In der innerlichen Verwirrung, die sie in diesen distanzierten, anscheinend objektiven Ausdrücken an sich selbst ausmachen, zeigt sich eine Lähmung der jüdischen Selbstbestimmung angesichts des gesellschaftlichen Umbruchs.

#### 4. Die Leopoldstadt im reflexiven Blick

Auch Joseph Roth, 1894 im ostgalizischen Shtetl Brody geboren, gehört zur Generation der Juden, die in den 1910er Jahren nach Wien einwanderten. Er wuchs allerdings weder in einer orthodoxen noch in einer chassidischen, sondern in einer assimilierten Familie auf. Mit der Frage nach der jüdischen Identität setzte er sich das ganze Leben hindurch auseinander. Konzentrierten Ausdruck fand dies 1927 in Roths bedeutendstem literarischem Essay „Juden auf Wanderschaft“. In diesem kleinen Werk schildert Roth in sachlichem Stil die Realität der Ostjuden, d.h. ihre damals bereits im Niedergang befindliche Heimat und die dortige Armut sowie das neue großstädtische, aber ebenso armselige Leben in Städten wie Wien, Berlin, Paris usw.

Beschreibungen über die Leopoldstadt finden sich auch in diesem Essay häufig. Das Kapitel mit dem Titel „Wien“ hat neun Abschnitte, von denen mehr als die Hälfte die Leopoldstadt oder bestimmte Orte dieses Bezirkes thematisieren. Ich zitiere einige repräsentative Stellen:

„Die Ostjuden, die nach Wien kommen, siedeln sich in der Leopoldstadt an, dem zweiten der zwanzig Bezirke. Sie sind dort in der Nähe des Praters und des Nordbahnhofs. Im Prater können Hausierer leben – von Ansichtskarten für die Fremden und vom Mitleid, das den Frohsinn überall zu begleiten pflegt. Am Nordbahnhof sind sie alle angekommen, durch seine Hallen weht noch das Aroma der Heimat, und es [sic!] ist das offene Tor zum Rückweg.“ (Roth 2006: 52)

„Die Leopoldstadt ist ein armer Bezirk. Es gibt kleine Wohnungen, in denen sechsköpfige Familien wohnen. [...] Sie haben viele Kinder, sie sind Hygiene und Sauberkeit nicht gewöhnt, und sie sind gehaßt. Niemand nimmt sich ihrer an. Ihre Vettern und Glaubensgenossen, die im ersten Bezirk in den Redaktionen sitzen, sind „schon“ Wiener, und wollen nicht mit Ostjuden verwandt sein oder gar verwechselt werden.“ (Roth 2006: 53)

„Die zwei großen Straßen der Leopoldstadt sind: die Taborstraße und die Praterstraße. Die Praterstraße ist beinahe herrschaftlich. Sie führt direkt ins Vergnügen. Juden und Christen bevölkern sie. Sie ist glatt, weit und hell. Sie hat viele Cafés.

Viele Cafés sind auch in der Taborstraße. Es sind jüdische Cafés. Ihre Besitzer sind meist jüdisch, ihre Gäste fast durchwegs. Die Juden gehen gerne ins Kaffeehaus, um Zeitung zu lesen, Tarock und Schach zu spielen und Geschäfte zu machen.“ (Roth 2006: 62)

Die Leopoldstädter Bilder in diesen zwar bruchstückhaften aber lebhaften Skizzen sind, anders als die im vorhergehenden Kapitel, kein zufälliger Hintergrund der Handlung, sondern werden erstmals zum zentralen Gegenstand der Betrachtung, durch den Roth sich den Juden anzunähern trachtete. Deswegen trägt Roths Gesamtbild des 2. Bezirkes zu einer umfassenderen und tieferen Einsicht bei. Auch in seiner Schilderung lassen sich Mitleid und Distanz erkennen, die Intensität dieser Gefühle wird jedoch dadurch verstärkt, dass aus Mitleid Zuneigung und aus Distanz Abneigung wird. Im Vorwort sagt Roth, das Buch verzichte „auf den Widerspruch und sogar die Kritik derjenigen, welche die Ostjuden missachten, verachten, hassen und verfolgen“; es wende „sich nicht an jene Westeuropäer [...], die aus der Tatsache, daß sie bei Lift und Wasserklosett aufgewachsen sind, das Recht ableiten, über rumänische Läuse, galizische Wanzen, russische Flöhe schlechte Witze vorzu-bringen“ (Roth 2006: 5), während er selbst die Ostjuden kritisiert, weil sie die Vorzüge und Schönheiten ihrer Heimat nicht sehen wollten (Roth 2006: 7). Roths Einstellung zu Nichtjuden und zu Ostjuden zeigt an diesen Stellen zumindest ein gefestigtes Selbstbewusstsein als Mitglied der jüdischen Gemeinschaft, unabhängig davon, *wie* er die Mitgliedschaft findet. Hinter Roths reflexiver Auseinandersetzung mit der Existenz der Wiener Juden (einschließlich seiner selbst) steckten wohl der zunehmende Antisemitismus und die zusehends schwieriger werdende Assimilation. Roth, der in verschiedenen Wohnungen in der Leopoldstadt (Rembrandtstraße 35/5, Am Tabor 15/9) und im 1900 davon abgetrennten 20. Bezirk, der Brigittenau (Wallensteinstraße 14), wohnte, war wohl der Erste, der den Zweiten Gemeindebezirk auf die jüdische Identität bezogen und als Gesamtbild und Wirklichkeit mit reflexivem Blick beschrieb, um dem ‚Wesen‘ der Wiener Juden näherzukommen.

Manès Sperber (1905-1984) gehört wie Roth zu denjenigen jüdischen Schriftstellern, die im reflektierenden und distanzierenden Rückblick auf das jüdische Wien Szenen aus der Leopoldstadt entwarfen. Er stammte aus dem Shtetl Zablotów in Ostgalizien und zog 1916 mit den Eltern nach Wien, wo er bis zu seiner Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1927 lebte. Neben der Tätigkeit als Psychologe schrieb er literarische Werke, unter denen die Romantrilogie „Wie eine Träne im Ozean“ (1961) das bekannteste ist. Er begann erst im 68. Lebensjahr seine Autobiographie, weil sich ihm erst in den 1970er Jahren sein eigenes Leben und das seiner Nächsten so darbot, „als betrachtete ich es von außen, mit der jede Einzelheit registrierenden Aufmerksamkeit dessen, der sich entfernt und immer wieder zurückblickt, weil er weiß, dass er niemals wiederkehren wird.“ (Sper-

ber1983: 19). Wie er im Vorwort schreibt, verfolgte er mit der Autobiographie das Ziel, „Charaktere, Situationen, Handlungen, Ereignisse, Erlebnisse und Erfahrungen zu behandeln, sofern sie in sich ein Gleichnis bergen“ (Sperber1983: 10), eine Maxime, der er wohl auch als Psychologe folgte.

„Von dem vielen, was mir damals in Wien zugestoßen ist, hat mein Gedächtnis zahllose Einzelheiten mit überprüfbarer Genauigkeit bewahrt. Besonders die topographische Präzision, die sich mir auch jetzt noch aufdrängt, wenn ich durch die Straßen Wiens gehe, bestätigt die Vermutung, daß die Intensität des Erlebens ungewöhnlich gewesen sein muß. [...] Noch heute wüßte ich auf Dezimeter genau die Stelle in der Praterstraße, ganz nahe dem Carl-Theater, anzugeben, wo mich an jenem Abend die Einsicht überfiel, daß ich jeden Tag in den Prater lief, weil ich noch nicht gelernt hatte, auf den Trümmern einer Illusion zu leben.“ (Sperber 1983: 183)

Die Illusion des jungen Sperber lag in der vergangenen Pracht der Kaiserstadt, welche noch der kleine Arthur Schnitzler erlebt hatte und von welcher Melech Rawitsch und andere galizische Juden geträumt hatten. Sie war jedoch bereits zu der Zeit, als Sperber in Wien ankam, durch die bevorstehende österreichische Kriegsniederlage und den anschwellenden Antisemitismus zerbrochen. In der Schule und auf der Straße erlebte er den alltäglichen Antisemitismus: eines Tages hatte beispielsweise an der Ecke Schmelzgasse / Taborstraße in der Leopoldstadt, wo „die Mehrheit der ärmeren jüdischen Bevölkerung wohnte“ (Sperber 1983: 184), jemand aus Hass gegen die Juden auf dem Arm des jungen Sperber einen brennenden Zigarettenstummel ausgedrückt. Er wurde dadurch tief verletzt und überlegte:

„Warum, wozu hatte der Mann das getan? Er konnte dessen fast sicher sein, daß der Bub in diesem Judenbezirk ein jüdisches Kind war. Diese Erklärung stimmte wohl, dachte ich, doch sie reichte nicht aus.“ (Sperber 1983: 185)

Die Ecke Schmelzgasse/ Taborstraße behielt Sperber als Ort einer unbegreiflichen Diskriminierung im Gedächtnis. Sein „topographisches“ Gedächtnis verknüpfte Orte mit privaten Erlebnissen und deren spezifischen Bedeutungen. Ein anderer dieser unvergessenen Orte in Wien war die den Ersten und Zweiten Bezirk verbindende Marienbrücke, wo um 1918, gegen Ende der Donaumonarchie, ein älterer Jude täglich Geige spielte: „Der

Alte trug stets den gleichen, viel zu großen, schlecht gefärbten Soldatenmantel, der hoch gestellte Kragen verhüllte die untere Hälfte seines Gesichts. Nur wenn es schneite, kroch das alte Antlitz aus dem Mantel hervor, fast horizontal bot es sich dem Himmel an, und sein Mund fing die Schneeflocken so gierig auf, als wären sie eine lang entbehrte Nahrung.“ (Sperber 1983: 262f). Sperber sah ihn immer, wenn er den Donaukanal überquerte, teilte ihm die letzten Nachrichten aus der Zeitung mit und tauschte ein paar Worte mit ihm. Der Musikant machte einen starken Eindruck auf ihn. Den Grund dafür erklärt er wie folgt:

„Es war eine Zeit des harten, verhärtenden Leidens, nicht des Mitleidens. So hat dieser alte Mann sich meinem Gedächtnis weniger wegen seines Elends eingepägt als wegen seiner Standhaftigkeit. Und gewiß auch, weil das graue Gesicht unter den Schneeflocken irgend etwas zu bedeuten schien, das nicht nur mit dem Schicksal dieses Bettelmusikanten zusammenhing, sondern mit uns allen. Und mit dem nutzlosen Widerstand der Wehrlosen gegen Unglück, Hunger, Kälte.“ (Sperber 1983: 263)

Für Sperber verbindet sich die Gestalt des Alten, in der Elend und Stolz untrennbar ineinander verschlungen sind, mit dem kommenden Schicksal der Wiener Juden. Auch die Marienbrücke interpretiert er als symbolischen Topos, als „Brücke“, die zwischen Diskriminierung und Gleichstellung geschlagen wird. Diese Brücke breitet sich ihm „Stück um Stück unter dem Schritte dessen aus [...], der den Mut aufbringt, seinen Fuß über den Abgrund zu setzen.“ (Sperber 1983: 264). Nach dem Ende der Monarchie und der Entstehung der Ersten Republik schloß sich Sperber der zionistischen Jugendbewegung an und trat 1927, nach dem Umzug nach Berlin, der Kommunistischen Partei bei. In den 1920er Jahren verließen zahlreiche Juden Wien, um der Wirtschaftskrise und dem zunehmenden Antisemitismus zu entgehen.

Sperber führt in seinen Wien-Beschreibungen präzise Beobachtung und Interpretation immer parallel. Die Identifikation des Raumes mit der jeweiligen Lage der Juden und des erzählenden Ichs durch Reflexion erreicht bei Sperber einen Höhepunkt. Aber die metaphorischen Züge der Leopoldstädter Bilder verschwinden allmählich ab etwa 1930, da der Stellenwert der Leopoldstadt als Ort jüdischer Welterfahrung abnahm und die jüdischen Autoren Wien verließen.

Über die Situation 1938, im Jahr des „Anschlusses“ und der „Reichskristallnacht“, berichtet der britische Journalist G. E. R. Gedye:

“A few days after the Nazi triumph I passed through the Taborstrasse in the Jewish quarter of Vienna. Outside a big Jewish store stood a long string of lorries into which stormtroopers were pitching all kinds of millinery goods as they took them from the shop. Police stood by to see that they were not interfered with in the work of plunder and moved on the curious.” (Gedye 1939: 304)

Dieser Text wird wieder von journalistischer Objektivität statt von der subjektiven Interpretation des Raumes bestimmt.

## 5. Die Leopoldstadt für die Wiener Juden der Nachkriegszeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg treten wieder einige jüdische Schriftsteller in Wien auf, die die Leopoldstadt aus einem jüdischen Blickwinkel betrachten und beschreiben. Robert Schindel (geb. 1944), der gegenwärtig zu den bedeutendsten österreichischen Schriftstellern jüdischer Herkunft zählt, wohnt in der Leopoldstadt und ist als Leopoldstädter Schriftsteller bekannt. Schindel, dessen Vater 1945 in Dachau hingerichtet wurde und dessen Mutter Auschwitz überlebte, wurde kurz nach der Geburt im jüdischen Kinderspital in der Tempelgasse der Leopoldstadt untergebracht.

„Und wo lag er? Nicht irgendwo in Wien in einer der Kinderkrippen der NSV, sondern in der Leopoldstadt vor dem Krieg, im Zentrum der Mazzesinsel, die die Wiener nunmehr Glasscherbeninsel taufen, wurde der Säugling nächtlings wie die anderen in den Luftschutzkeller getragen und schrie sich, von Hitler unbemerkt, der Befreiung entgegen.“ (Schindel 2004: 23)

Nach dem Ende des Krieges nahm die Mutter ihren Sohn aus dem Kinderspital, und sie wohnten weiter in Wien. Schindel erfährt seine Existenz als ungläubiger, durch seine Herkunft stark mit der Shoah verbundener Jude in der nichtjüdischen Mehrheitsgesellschaft als Bedrohung seiner Identität. Seiner Herkunft entfremdet, fragt er sich in dem Vortrag „Judentum als Erinnerung und Widerstand“ von 1984: „Was verbindet mich mit meinen beleidigten, gequälten, deportierten, vergasteten und erschossenen Vorfahren, von denen ich nicht einmal ein Bild habe?“ (Schindel 1995: 29)

Die Leopoldstädter Bilder in den Schindelschen Essays und Gedichten werden oft als Kindheitserinnerung aus dem Prater dargestellt, wo er häufig Fußball spielte. Manchmal sind sie von einer Doppeldeutigkeit geprägt, die

wohl tief in der existentiellen Zugehörigkeitsfrage wurzelt. In dem Essay „Mein Wien“ erzählt er beispielsweise von einer Kindheitserinnerung an den Prater:

„Neben dem Grünen Prater aufgewachsen, spielten wir – wie schon gesagt – in diesem Fußball, was verboten war. „Tschif, der Praterschas“, hieß es, wenn der Prateraufseher mit seinem Fahrrad in der Ferne sichtbar wurde. [...] Der Praterschas (da Brodaschas) überwachte und sortierte jedes Grasbüschel und war fast so gefürchtet wie sein Bruder im Geiste, der Kinderverzehrer, der auch ein intimes Verhältnis zu Grasbüscheln, aber auch zu dämmrigen Kellerstiegen hatte. Er ist die mythische Gestalt der Wiener Kindheiten gewesen.“ (Schindel 2004: 27)

Man kann diese Erinnerung zwar als traumatische Phantasie interpretieren, wie sie Kinder oft zu bilden pflegen. Aber die Vorstellung des unheimlichen Mannes, der Kinder gewaltsam verschleppt, verbindet sich wohl mit der unbewussten Angst vor Judenverfolgung. Ebenso wie diese Erinnerung im Prater trägt eine in dem Gedicht „Elegie vom Leopoldstädter Dezember“ entwickelte Vorstellung Züge von unheimlicher Gewalt und unheilbarer Erinnerung. Die erste Hälfte des Gedichts behandelt sexuelle Gewalt auf der nebligen Wiese des Praters. Die zweite Hälfte lautet wie folgt:

„Die blattlosen Praterbäume  
Zuinnerst verschuldet dem wienerischen Wind  
  
Ihr nacktes Geäst hinein in meine Knabenräume  
Bis da herauf, wo beißwütige Stunden heut sind.  
  
Die deuten aus: Vergangenes, Verirrtes.  
Todemüd das Leben: In der Bruzzelei gefriert es.

Mächtig die Praterbäume und noch die satten Misteln  
In den gewiegten Windigkeiten und die lispeln

Mit Nachthalmzunge diese Songs von Derbe und von Grinde

Die Wiese neblig

Der Innenblick schon blinde  
Aber auch gewogen und schon nicht maßgeblich.

Es kommen große Zeiten und ich finde  
Was in den Stunden blutet

Spürt es  
Halb und halben Mutes“ (Schindel 2004: 84)

Der Zusammenhang zwischen den beiden Teilen des Gedichts wird nicht klar, aber man kann die erwähnte Gewalttat als Auslöser interpretieren, der Schindels auch heutzutage noch unheilbare Angst vor Verfolgung weckt. Die Judenverfolgung kommt ihm, kann man vermuten, umso unheimlicher vor, als er sie unmittelbar nicht erlebt hat und sich als Wiener fühlt. Der Prater und dessen Bäume übernehmen die Funktion der „Halme der Nacht“, die in Paul Celans Gedicht<sup>1</sup> als Symbol der Toten in den Überlebenden die Erinnerung wachrufen.

Schindel ist zwar kein Immigrant wie die zuvor angeführten Autoren; dennoch fühlt er sich häufig selbst in seiner Heimatstadt Wien fremd, als wäre er ein Zuwanderer. Dieses latente Gefühl des Außenseiters beeinflusst seine Leopoldstädter Bilder so stark, weil seine Kindheitserinnerungen mit der Angst vor Gewalt verbunden sind. Vor dem Zweiten Weltkrieg spiegelten die Leopoldstädter Bilder häufig den inneren Zwiespalt der jüdischen Immigranten wider; nun werden sie immer komplizierter, weil dieser Zwiespalt von einem weiteren Riß zwischen Vergangenheit und Gegenwart überlagert wird.

## Fazit

Die literarischen Leopoldstädter Bilder von jüdischen Einwanderern in Wien zeugen einerseits von der jeweiligen Situation der Juden, d.h. von der Einwanderung, der Wohnsituation, dem Alltag usw. Andererseits sind sie aber auch oft vom Selbstbewusstsein der Autoren als Juden und ihren Reflexionen über das Judentum geprägt.

Die reflexiven Züge wirken mit der Zeit, insbesondere seit Joseph Roth, immer stärker. In der Nachkriegszeit, wo die Leopoldstadt nur noch wenige Spuren des Judentums aufweist, unterscheidet sie sich äußerlich kaum noch von anderen Wiener Stadtteilen. Aber wie das Beispiel Schindels zeigt, wird das Bewusstsein der Juden, die heutzutage noch in Wien leben, zunehmend

<sup>1</sup> Den Ausdruck „Nachthalm“ entnimmt Schindel dem Titel des Gedichtzyklus „Halme der Nacht“ bzw. dem Gedicht „Aus Herzen und Hirnen“ (Celan 2000: 70). Auch in dem Gedicht „Nachthalm (Pour Celan)“ (Schindel 2004:160ff) und in dem Essay „Zwei Leben Paul Celans“ (Schindel 2004:131f) zitiert er den Ausdruck und entwickelt Celans Vorstellung weiter.

komplexer und drückt sich nur noch indirekt aus; es zieht sich gewissermaßen in die Latenz zurück. Die jüdische Erinnerung wird wohl auch weiterhin einen Schatten auf die Leopoldstädter Bilder jüdischer Autoren werfen.

## Literaturverzeichnis

Celan, Paul

2000 „Aus Herzen und Hirnen“, Beda Allemann und Stephan Reichert (Hg.): *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 1.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 70.

Fuchs, Abraham Mosche

2008 „Aus der Ferne“, Thomas Soxberger (Hg.): *Nackte Lieder. Jiddische Literatur aus Wien 1915-1938.* Wien: Mandelbaum Verlag, 58-74.

Fuerstein, Michaela

2001 *Jüdisches Wien. Stadtspaziergänge.* Wien: Böhlau.

Gedye, G. E. R.

1939 *Fallen Bastions.* London: Gollancz.

Gelber, Mark

2003 „Stefan Zweig. Jiddisch und die ostjüdische Kultur“, Admin Eidherr und Karl Müller (Hg.): *Zwischenwelt 8. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich.* Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 103-114.

Genée, Pierre

2009 „Zum Geleit“, Bob Martens und Herbert Peter (Hg.): *Die zerstörten Synagogen Wiens.* Wien: Mandelbaum

Habres, Christof

2011 *Jüdisches Wien. Entdeckungsreise.* Wien: Metroverlag.

Herz, Peter

1984 „Entzauberte Praterstraße“, Ruth Beckermann (Hg.): *Die Mazzesinsel. Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918-1938.* Wien: Löcker, 82-85.

Kohlbauer-Fritz, Gabriele

2003 „Das Bild Wiens in der jiddischen Literatur“, Admin Eidherr und Karl Müller (Hg.): *Zwischenwelt 8. Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich.* Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 154-166.

König, Josef und König, Hans

2003 *Wien-Leopoldstadt.* Erfurt: Sutton.

Mestel, Jakob,

2008 „Die Kaiserstadt“, Thomas Soxberger (Hg.): *Nackte Lieder. Jiddische Literatur aus Wien 1915-1938.* Wien: Mandelbaum, 91-96.

Rawitsch, Melech

1996 *Das Geschichtenbuch meines Lebens.* Wien und Salzburg: Otto Müller.

Roth, Joseph

2006 *Juden auf Wanderschaft*. München: DTV.

Schindel, Robert

1995 „Judentum als Erinnerung und Widerstand“, *Gott schützt uns vor den guten Menschen. Jüdisches Gedächtnis – Auskunftsbüro der Angst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 27-34.

2004 „Mein Wien“, *Mein liebster Feind. Essays, Reden, Miniaturen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 23-32.

2004 „Die zwei Leben des Paul Celan“, *Mein liebster Feind. Essays, Reden, Miniaturen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 118-136.

2004 *Fremd bei mir selbst*. Die Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schnitzler, Arthur

1968 *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Wien, München und Zürich: Molden.

Sperber, Manès

1983 *All das Vergangene...* Wien: Europaverlag.

Tieze, Hans

2007 *Die Juden Wiens. Geschichte – Wirtschaft – Kultur*. Wien: Mandelbaum.



INGRID GETREUER-KARGL

## **Die Zuwanderung junger Frauen nach Tokyo in den 1920er Jahren**

Die Zuwanderung junger Frauen nach Tokyo in den 1920er Jahren läutet die letzte Phase einer massiven Migration junger Frauen aus dem ländlichen Bereich vor allem in urbane Fabriken, besonders in die Textilindustrie, ein. Gleichzeitig markiert sie aber auch eine qualitative Veränderung der Migrationsziele. Nach Tokyo migrierten junge Frauen schon seit der Edo-Zeit in Privathaushalte als Dienstbotinnen und seit Beginn der Industrialisierung in Textilfabriken als Arbeiterinnen, in dieser Dekade vermehrt auch in die neuen Angestelltenberufe. Diese interne Migration eines bestimmten Bevölkerungssegments, nämlich junger unverheirateter Frauen aus dem ländlichen Raum, in urbanisierte Industriegebiete ist eine Begleiterscheinung der (nicht nur) japanischen Industrialisierung. Mit der Verlagerung der wirtschaftlichen Bedeutung auf die Schwerindustrie und dem einhergehenden relativen Bedeutungsverlust der Textilindustrie nahm auch diese spezifische Migration ab.

Die Migration der jungen Frauen wird üblicherweise im Zusammenhang mit der prekären Einkommenssituation kleinbäuerlicher Haushalte gebracht, wobei den jungen Frauen meist ein Opferstatus zugesprochen wird. Janet Hunter (Hunter 2005) zufolge sehen japanische wirtschaftshistorische Studien die weibliche Migration entweder in marxistischer Tradition in der strukturellen Armut in der Landwirtschaft begründet oder erklären sie neoklassisch durch Push-Pull-Faktoren. Beide Ansätze lassen eine Integration feministischer Forschung vermissen (Hunter 2005). Beispielsweise resultierte weibliche Zwangsmigration nicht notwendigerweise nur aus der strukturellen Armut in der Landwirtschaft, sondern durchaus auch aus egoistischen Motiven der Väter, wie Ella Wiswell in ihrem Beobachtungstagebuch zu *Suye-mura* notierte (Smith/Wiswell 1982:144), also aus patriarchalen Verhältnissen. Die Push-Pull-Theorien wiederum basieren oft auf der "Prämisse, dass Menschen sozusagen als Verschiebemasse den Push- und Pull-Faktoren der Arbeitsmärkte Folge leisten" (Lutz 2004:480). Hier wird vernachlässigt, in welchem Ausmaß Sozialstrukturen oder der Wunsch nach einem selbstbestimmteren Leben die freiwillige Migration beeinflussen (vgl. z.B. Smith/Wiswell 1982:xix-xx).

Ganz allgemein fanden Erkenntnisse der Genderforschung lange Zeit wenig Eingang in die Migrationsforschung (Lutz 2004). Dies führt dazu, dass etwa bei der Unterscheidung in freiwillige oder Zwangsmigration die Ursachen, die für Zwangsmigration angeführt werden, historische weibliche Erfahrungen nicht ausreichend reflektieren. Angeführt werden beispielsweise Flucht aus politischen und religiösen Gründen, wobei der Staat oder eine funktional äquivalente soziale Institution als primärer Verursacher fungieren (Golledge/Stimson 1997:430-431), Vertreibung oder ökologische Ursachen (Lutz 2004:477) und aus Genderperspektive auch Zwangsprostitution (Lutz 2004:477). Was in dieser Auflistung fehlt, ist jene Ursache, die bei Zwangsmigration junger Frauen während der japanischen Industrialisierung zum Tragen kam: ein patriarchales Familiensystem, das dem Vater die Möglichkeit gab, seine Töchter an Fabriken - oder in Bordelle - zu 'verkaufen'. Folgt man der "Opfer"-These, ist auch jene Migration als erzwungen anzusehen, zu der junge und unmündige Frauen entweder durch den männlichen Haushaltsvorstand in Ausübung seiner Rechte oder moralisch durch die Familie genötigt wurden.

Die Aufmerksamkeit, die der "Feminisierung der Migration" (vgl. INSTRAW 2007) zuteil wird, richtet sich auf die gegenwärtige transnationale Migration und blendet historische weibliche Migration weitgehend aus. So konstatiert die UN in einem Working Paper, dass Feminisierung der Migration nicht so sehr eine quantitative Erscheinung bezeichne als vielmehr eine qualitative: "Was sich in den letzten Jahrzehnten wirklich geändert hat ist die Tatsache, dass mehr Frauen unabhängig auf der Suche nach Arbeitsplätzen migrieren und nicht mehr hauptsächlich als 'abhängige Familienmitglieder', die mit oder zu ihren Ehemännern im Ausland reisen". Zudem habe sich das Bewusstsein der Forschung und Politik auf die zunehmend wichtige Rolle von Frauen als Geldüberweiserinnen an die Familien geschärft (INSTRAW 2007:1). Diese Geldüberweisungen zur Unterstützung ihrer Familien würden von den Migrantinnen selbst wie auch von anderen oft als Maßstab ihres Erfolgs gesehen. INSTRAW merkt kritisch an, dass damit weibliche Identitäten weiterhin über ihre familiäre und Betreuungsrolle konstruiert werden, und die Darstellung der Migrantinnen als aufopfernde Familienmitglieder und verlässliche Geldüberweiserinnen die gegenderte Konstruktion von Frauen bestärke (INSTRAW 2007:6). Diese Charakteristika, die der "Feminisierung der Migration" in den letzten Jahrzehnten zugrunde gelegt werden, finden sich in genau gleicher Form in der japanischen Migration.

Und wie auch in der Gegenwart, so gab es auch in Japan zu Beginn des 20. Jahrhunderts neben der Zwangsmigration auch eine freiwillige Migration, deren Veranlassung im Wunsch nach Steigerung des Lebensstandards (*betterment*; Lutz 2004:477) zu suchen war. In diesem breiten Spektrum zwischen

erzwungener Migration, also Migration auf Wunsch der Eltern gegen den Wunsch der Töchter, und freiwilliger, also Migration aus freien Stücken der Töchter, auch gegen den Wunsch der Eltern, ist die Wanderungsbewegung junger Frauen aus ländlichen Regionen nach Tokyo zu sehen. Bei der Migration der jungen Frauen handelt es sich um eine Binnenmigration auf weite Entfernung (Golledge/Stimson 1997:428), die eine vollständige Dislokation (*total displacement*) nach sich zog (Golledge/Stimson 1997:429). Zumeist, jedenfalls bei der erzwungenen Migration, war eine Rückkehr nach mehreren Jahren intendiert, also keine Anpassung und Eingewöhnung am Zielort.

In diesem Beitrag soll, bei aller Problematik der Datenlage, der Versuch unternommen werden, die Handlungsmöglichkeiten der Frauen in ihren Herkunftsorten und ihrem Migrationsziel zu hinterfragen und somit über die weitgehend gültige Interpretation von jungen ländlichen Frauen als Opfer der Industrialisierung hinaus auch Aspekte der weiblichen Selbstbestimmung sichtbar zu machen. Migration wird hier eingeschränkt auf die Migration aus ländlichen Gebieten der japanischen Hauptinseln nach Tokyo; die Migration von Arbeiterinnen aus Okinawa oder Korea weist zu große Unterschiede auf, um sie sinnvoll mit einzuschließen. Unter "junge Frauen" werden je nach Quellenlage Mädchen und Frauen im Alter von 14 bis 25 oder 29 Jahren verstanden. Schätzungen zufolge war ungefähr ein Viertel der 15-25jährigen Frauen Migrantinnen.

Nach einem kurzen Überblick über die Rahmenbedingungen der Migration werden die alten und neuen Möglichkeiten weiblicher Erwerbstätigkeit in den Städten dargestellt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Migration in Fabriken mit ihren Arbeitsbedingungen und Handlungsspielräumen, die sie den Frauen boten. Abschließend soll resümiert werden, wie sich die Lebensräume Stadt und Dorf für die Migrantinnen konstituierten und welche Möglichkeiten der Selbstbestimmung sie boten.

## **1. Rahmenbedingungen**

Die 1920er Jahre umfassen grob die Zeit zwischen Ende des Ersten Weltkriegs und dem damit einhergehenden kurzfristigen Wirtschaftsaufschwung in Japan und der Weltwirtschaftskrise, die 1930, wenn auch in abgeschwächter Form, Japan erreichte. Die Periode war geprägt durch wirtschaftliche Rezession bei gleichzeitiger politischer Liberalität. Trotz der wirtschaftlichen Flaute übten die Städte, allen voran Tokyo, aufgrund der Bildungs- und Beschäftigungsmöglichkeiten große Anziehungskraft aus und die rasch voranschreitende Urbanisierung wurde durch das große Kantō-Erdbeben von 1923 nur temporär gebremst (Tipton 2008:105).

Die Stadt Tokyo veränderte in dieser Zeit ihr Aussehen völlig, wobei das große Kantō-Erdbeben eine wichtige Zäsur darstellte. 1890 war Tokyo administrativ in 15 Bezirke eingeteilt worden, die danach, vor allem in der Taishō-Zeit (1912-1926), allmählich durch die Abwanderung vieler Stadtbewohner in die umliegenden Dörfer und die Entstehung eines vorstädtischen Wohngebiets erweitert wurden. 1932 umfasste Tokyo insgesamt 35 Bezirke (Kurasawa 1986:30). Das Erdbeben von 1923 hatte zu einer Verlagerung und Konzentration der Geschäftsviertel in den Bezirk Marunouchi und der Regierungsbehörden im Bezirk Kasumigaseki geführt, Ginza blieb das wichtigste Einkaufsviertel, das angrenzende Nihonbashi Handelszentrum (Kurasawa 1986:31).

Neben der Entwicklung der administrativen und kommerziellen Kernbezirke erhielt Tokyo auch als Industriestandort ein neues Gesicht. Während des Ersten Weltkriegs expandierte das Industriegebiet innerhalb und außerhalb der Stadtgrenze. Die Maschinenproduktion konzentrierte sich im Stadtgebiet (Tsukishima, Kyobashi und Shibaura), daneben etablierte sich als zweites Industriegebiet die Färbe-, chemische und Maschinenindustrie in Honjo und Fukagawa zwischen den Flüssen Sumida und Ara, damals noch außerhalb der Stadtgrenze. Mitte der 1920er Jahre begann sich ein drittes Industriegebiet mit Schwerindustrie in Ōmori, Kamata und Haneda zu entwickeln. Um die Fabriken entstanden Wohngebiete, teilweise auch Slums, der FabrikarbeiterInnen (Kurasawa 1986:31). Nach dem Erdbeben wurde Tokyo stadtplanerisch in Zonen unterteilt: Wohnbezirke lagen im Westen der Stadt, das kommerziellen Zentrum im Osten und die Industriezonen hauptsächlich im Nordosten zwischen Sumida- und Ara-Fluss, also in Honjo und Fukagawa, und im Süden. Zahlreiche zwischen 1914 und 1927 neu entstandene Bahnlinien verbanden die neuen Wohngebiete im Westen mit dem Stadtzentrum (Kurasawa 1986:32).

In diesem nordöstlichen Industriegebiet konzentrierten sich die weiblichen Migrantinnen aus dem ländlichen Bereich. Nankatsu, eine Verkürzung von Minami Katsushika, wie der zu Beginn der 1920er Jahre noch nicht zur Stadt Tokyo gehörige Bezirk auch bezeichnet wurde, umfasste im breiteren Sinn die dreiecksförmige Region mit Fabriken und Arbeitersiedlungen zwischen dem Sumida Fluss, dem Arakawa Kanal und der Bucht von Tokyo. Das Gebiet schloss die Bezirke Honjo und Fukugawa sowie die angrenzenden Dörfer und Städte ein und hatte sich ab der mittleren Meiji-Zeit entwickelt, als viele der größten Textilunternehmen des Landes große Fabriken mit jeweils mehreren Tausend Beschäftigten östlich des Stadtgebietes in den weniger bevölkerten Dörfern Kameido, Terashima und Azuma errichteten. 1889 und 1896 siedelten sich Kanebō und Tōkyō Mosurin an, Fujibō, Nihon Bōseki, Tōyō Mosurin

und Tokyo Calico folgten zwischen 1903 und 1908 (Gordon 1991:82). 1920 waren in Honjo Spinnereien wie Fuji Gas Spinning und Kurihara Spinning ansässig, daneben die Uhrenfabrik Seikō, Kōbayashi Shōten, Mitatsuchi Gummierstellung oder die Kosmetika- und Seifenhersteller Hirao Sanbei Shōten und Yoshishiro Soap, die alle eine große Zahl von Frauen beschäftigten (Hastings 1995:125). In der Textilfabrik von Kurihara Kohachi in Yanagishima Motomachi, Honjo, waren 1920 98 Männer und 474 Frauen beschäftigt.

Die Arbeiter und Arbeiterinnen wohnten entweder in gemieteten Quartieren in der Umgebung oder, wenn es sich um die weiblichen Beschäftigten der Großbetriebe handelte, in Firmenwohnheimen (Hastings 1995:126). Es muss sich wohl um eine triste Umgebung gehandelt haben, wenn man dem Lamento der Bezirkszeitung von Minami Katsushika (*Gazetteer of Minami Katsushika County*) Glauben schenkt. In der Ausgabe von 1923 wurden die schrecklichen Auswirkungen der Luft- und Wasserverschmutzung durch den Rohmüll der Industrie und durch rücksichtsloses Abladen der Abfälle beklagt, ebenso wie die enorme Lärmbelästigung durch die ungedämpften Maschinen und die lauten Fabrikspfeifen (Gordon 1991:85). Während im Stadtgebiet von Tokyo, also in den Bezirken des alten und neuen Mittelstandes, das Unterhaltungsangebot rasant zunahm, fanden sich in diesen Arbeiterbezirken, besonders in Honjo und Fukagawa, kaum Möglichkeiten, sich zu amüsieren und es fehlte auch "die kulturelle Energie" von Asakusa, dem Herzstück der Unterstadt (Gordon 1991:84).

1919 arbeiteten in Katsushika 74.000 Beschäftigte, von denen rund drei Fünftel männlich und zwei Fünftel weiblich waren. Viele der Arbeiter und Arbeiterinnen waren wie jeher erst kürzlich nach Tokyo migriert: so machten in den frühen 1920er Jahren MigrantInnen mehr als die Hälfte der in den Industriebezirken von Nankatsu Ansässigen aus. Nankatsu wandelte sich in den 1920er Jahren nur langsam. Weder die Zusammensetzung der Branchen noch die Zahl der Beschäftigten änderten sich nennenswert. Der mäßige Anstieg der Beschäftigung in Fabriken zu Mitte des Jahrzehnts wurde durch den leichten Abfall während der Wirtschaftsdepression wieder zunichte gemacht und auch die Zusammensetzung der Arbeiterschaft veränderte sich nicht einschneidend. Was sich jedoch veränderte, war der relative Anteil der TextilarbeiterInnen, der stark zugunsten der Schwer- und chemischen Industrie sank, auch wenn die absolute Zahl von TextilarbeiterInnen immer noch zunahm (Gordon 1991:87). Eine deutliche Veränderung gab es nur bei der geographischen Verteilung der Betriebe. Durch das große Erdbeben waren Fukagawa und Honjo zerstört worden, was die Verlagerung von Fabriken und Arbeiterwohnstätten in die weniger dicht besiedelten westlichen Viertel von Nankatsu beschleunigte (Gordon 1991:210-211).

Die weiblichen Migrantinnen nach Tokyo zog es in diese Industriegebiete ebenso wie in die Einkaufsviertel und, als Dienstbotinnen, in die Wohngebiete der wohlhabenderen Städte.

## **2. Weibliche Erwerbstätigkeit in Tokyo**

Die Arbeitsmigration junger Frauen nach Tokyo hat Tradition bis in die Edo-Zeit, als sich unverheiratete Frauen hauptsächlich als Dienstbotinnen, aber auch als Prostituierte und Serviererinnen verdingten, um meist nach einer gewissen Zeit wieder in ihren Herkunftsort zurückzukehren und eine Familie zu gründen. Die Dienstbotentätigkeit blieb unverändert das hauptsächliche Beschäftigungsfeld der weiblichen Arbeitsmigrantinnen und stellte insgesamt den größten außerhäuslichen Erwerbsbereich für Frauen dar. 1930 war fast zehnte (9,9 Prozent) weibliche Erwerbsperson ein Dienstmädchen (Lenz 1984:238).

Mit Einsetzen der Industrialisierung kamen Frauen ab der Meiji-Zeit als Arbeiterinnen in die Textilfabriken, auch nach Tokyo. So viel Aufmerksamkeit diesen Frauen auch zuteil wird: zahlenmäßig waren sie den Dienstmädchen unterlegen. 1930 waren nur insgesamt 4,3 Prozent der weiblichen Erwerbstätigen in der Baumwollindustrie und 3,84 Prozent in Seidenhaspeleien beschäftigt – gegenüber mehr als der Hälfte der Frauen (54,76 Prozent), die im familieneigenen landwirtschaftlichen Betrieb arbeiteten (Lenz 1984:238). Insgesamt machten bis 1930 Migrantinnen rund ein Viertel der weiblichen Bevölkerung im Alter zwischen 15 und 29 aus, wobei der jeweilige Anteil von Dienstbotinnen und Fabrikarbeiterinnen variierte (Odaka 1993:19).

Ende des 19. Jahrhunderts eröffnete sich allmählich ein weiterer Beschäftigungsbereich für Frauen, nämlich Angestelltenberufe wie Lehrerinnen, Krankenschwestern und Telefonistinnen. In den 1920er Jahren kamen weitere Berufe wie Stenotypistinnen, Verkäuferinnen oder Büroangestellte hinzu und die Zahl der in diesen Branchen tätigen Frauen nahm stark zu. Diese Entwicklung wurde durch die wirtschaftliche Rezession und die damit einhergehenden finanziellen Schwierigkeiten der Familien, die noch mehr junge Frauen in die Erwerbstätigkeit drängten, zusätzlich beschleunigt. Frauen aus armen Familien arbeiteten in Fabriken oder als Dienstbotinnen, während Frauen aus dem Mittelstand die neu entstandenen Berufszweige wie Schuldienst, Krankenpflege, Journalismus, Verkauf in Kaufhäusern oder Bürotätigkeit wählten.

### **2.1. Neue Angestelltenberufe**

Die Frauen in den neuen Angestelltenberufen (*shokugyō fujin*) wurden oft mit den modernen jungen Frauen (*moga*), die durch ihre Präsenz im Zent-

rum der urbanen Räume und durch ihre Aufmachung sehr sichtbar waren, gleichgesetzt. Beliebter Treffpunkt und Spazierort war das Geschäftsviertel Ginza, auch wenn sich die meisten die in den dortigen Geschäften angebotenen Preise nicht leisten konnten (Tipton 2008:108). Als Repräsentantin des *moga* wurde die Kaffeehaus-Serviererin angesehen, die potentiell finanziell unabhängig und sexuell frei war und dadurch als Bedrohung des Ideals der 'guten Ehefrau und weisen Mutter (*ryōsai kenbo*)' wahrgenommen wurde (Tipton 2008:109). In welchem Ausmaß das *moga* aber tatsächlich existierte und ob es nicht überwiegend ein Medienkonstrukt war, ist umstritten (Tipton 2008:110) – hier drängt sich ein Vergleich mit modernen Medienkonstrukten um junge Frauen wie *enjo kōsai* auf.

Die weiblichen Angestellten rekrutierten sich zu einem erheblichen Teil aus dem urbanen Mittelstand. Lediglich als Büroangestellte und Telephonistinnen fand sich auch für junge Frauen aus der Arbeiterschicht eine berufliche Aufstiegsmöglichkeit. Da viele der jungen weiblichen Angestellten im weitesten Sinne im Kundenservice tätig waren: als Busschaffnerinnen, Mannequins, Aufzugs-Bedienung oder auch an den Benzinpumpen (Bollinger 1994:19), liegt die Vermutung nahe, dass die Umgangsformen des Mittelstands dem Umgang mit (männlichen) Kunden als Norm zugrunde gelegt wurden. Eine Untersuchung von Regine Mathias ergab folgende Zusammensetzung der Frauenberufe: Telefonistinnen stammten überwiegend aus Arbeiter- oder Kaufmanns-Familien und aus Familien, deren Oberhaupt ohne Beschäftigung war. In der Regel wurden nur unverheiratete Frauen eingestellt, doch gab es auch Ausnahmen. Stenotypistinnen zählten zu den am höchsten qualifizierten Angestellten. Aufgrund der hohen Bildungsvoraussetzungen stammten sie aus dem Mittelstand, meist als Töchter von Beamten und Selbständigen, zu einem hohen Anteil auch von Haushaltsvorständen ohne Beschäftigung. Die Mehrzahl war ledig. Verkäuferinnen (*joshi ten'in*) nahmen zahlenmäßig nach dem großen Erdbeben von 1923 zu, als die Kaufhäuser in *depātomento sutoru* umstrukturiert wurden. Sie stammten weitgehend aus dem Mittelstand, aus Familien, in welchen die Haushaltsvorstände im Handel oder öffentlichen Dienst, teilweise auch in der Industrie tätig waren. Ein beträchtlicher Anteil rekrutierte sich auch aus Haushalten selbständig Beschäftigter oder Unbeschäftigter. Im Bereich der Büroangestellten (*jimuin*) verhielt sich die Privatindustrie sehr viel zurückhaltender bei der Einstellung weiblicher Bürokräfte als der öffentliche Dienst. Die Herkunft der weiblichen Büroangestellten waren zwar größtenteils Beamten- und Selbständigenhaushalte, daneben gab es aber auch einen relativ hohen Anteil von Frauen aus Arbeiterfamilien (in Tokyo 14 Prozent) oder aus Haushalten mit Haushaltsvorständen ohne Beschäftigung. (Mathias 1995:54-60).

Bereits länger waren Frauen als Lehrerinnen tätig. Wie Journalistinnen bekundeten sie hohe Zufriedenheit mit ihrer Arbeit und konnten sich eines relativ hohen Status erfreuen, sahen sich allerdings hoher Arbeitsbelastung ausgesetzt (Tipton 2008:104). In diesen neuen Berufszweigen für Frauen fanden sich kaum Frauen aus bäuerlichen Familien. Nur von den Lehrerinnen und teilweise den Krankenschwestern stammten viele aus ländlichen Familien, ebenso waren viele der Busschaffnerinnen in Tokyo bäuerlicher Herkunft, was vermuten lässt, dass diese gezielt im ländlichen Raum rekrutiert wurden (Mathias 1995:62).

Die jungen Angestellten waren zwar im Heiratsalter, aber fast immer ledig, obwohl es kaum formale Bestimmungen gab, die verheirateten Frauen die Berufstätigkeit untersagt hätten. Zwar wurden oft nur unverheiratete Frauen eingestellt, doch waren weder Eheschließung noch Kinder ein zwingender Grund, aus dem Berufsleben auszuschneiden. Einzig die hochqualifizierten Berufe Lehrerinnen, Krankenschwestern und Hebammen wiesen einen vergleichsweise hohen Anteil verheirateter Frauen auf. Das mag sowohl darauf zurückzuführen sein, dass aufgrund der längeren Ausbildung ein Ersatz schwieriger zu finden war, wie auch darauf, dass diese Berufe näher am weiblichen Rollenideal lagen. (Mathias 1995:62)

Wie sehr auch Frauen zumindest in ihrer Selbstdarstellung dem Rollenideal als Ehefrau und Mutter verhaftet waren, zeigen Erhebungen zum Motiv für eine Berufstätigkeit: in allen Erhebungen gaben die *shokugyō fujin* zum überwiegenden Teil an, das Familieneinkommen unterstützen zu wollen: 68,8 Prozent in Tokyo 1931, während wirtschaftliche Unabhängigkeit und/oder Selbstverwirklichung 1922 nur von 18 Prozent (Tokyo) angegeben worden waren. Junge Frauen arbeiteten in Angestelltenberufen nicht anders als in der Textilindustrie bis zur Familiengründung oder aus wirtschaftlicher Not. Nur eine kleine Minderheit der Angestellten sah ihren Beruf als Lebensaufgabe an, während die Mehrheit neben der Aufbesserung des Familieneinkommens für ihre Aussteuer sparte oder sich Kompetenzen für ihr späteres Leben als Ehefrau und Mutter erwerben wollte. (Mathias 1995:64)

## **2.2. Dienstbotinnen und Serviererinnen**

Bildeten die weiblichen Angestellten die Elite der weiblichen urbanen Erwerbstätigen, so waren Dienstbotinnen und Serviererinnen am unteren Ende der sozialen Skala angesiedelt.

So schlecht die Bedingungen in den Fabriken auch gewesen sein mögen, sie waren offensichtlich immer noch einer Tätigkeit als Dienstbotin vorzuziehen. Das zeigt sich nicht nur im Einkommensgefälle, sondern auch an den Beschäftigtenzahlen. Bis 1930 stieg der Anteil der Textilarbeiterinnen

kontinuierlich an, während jener der Dienstbotinnen sank (Odaka 1993:18). Dennoch stellte der Dienstbotenberuf noch 1930 mit knapp zehn Prozent den größten außerhäuslichen Erwerbsbereich für Frauen dar; Arbeiterinnen in der Baumwollindustrie und Seidenhaspelei machten gemeinsam etwas über acht Prozent aus (Lenz 1984:238).

Doch obwohl immer noch die meisten jungen Frauen - und zumeist waren es junge Frauen: 1930 waren 82 Prozent der Dienstbotinnen unter 25 und nur 12 Prozent dreißig oder älter (Odaka 1993:18) - im urbanen Umfeld im häuslichen Dienstleistungsbereich arbeiteten, zeichnete sich in diesem Bereich seit Ende des Ersten Weltkriegs ein Mangel an Arbeitskräften ab. Das größere Angebot an besser bezahlten anderen Arbeitsplätzen und die Ausweitung des Mittelstands (Okuda 1995:393) führten nicht nur zu einer gewissen Veränderung des Geschlechterverhältnisses, sondern auch zu einem relativen Gehaltsanstieg. Kamen Ende der Meiji-Zeit in Tokyo auf einen männlichen Dienstboten noch 15,1 weibliche (1910), waren es nach dem Krieg (1920) nur mehr 8,3 und 1930 noch 7,7. Das führte in den 1920er Jahren zu einem starken Lohnanstieg für weibliche Dienstbotinnen gegenüber ihren männlichen Kollegen (Odaka 1993:18). Dennoch lag das Lohnniveau unter dem ohnehin niedrigen Niveau in der Landwirtschaft. Dienstbotinnen mussten sich mit geringen Lohnzahlungen zufrieden geben, die sie überdies wohl oft an die Eltern zurücksandten, solange sie Essen und Unterkunft erhielten. Die Unterkünfte waren mit durchschnittlich rund vier Quadratmetern durchaus bescheiden. So verwundert es auch nicht, dass die durchschnittliche Beschäftigungsdauer nur bei 1,1 Jahren lag. (Odaka 1993:22-23).

Arbeitgeber der Dienstbotinnen waren, wie eine Untersuchung für den Beginn der Shōwa-Periode zeigt (Okuda 1995:388), zu fast einem Viertel Haushalte mit Einkommen aus Handel (*buppin hanbai*; 23,3 %), dahinter lagen abgeschlagen vermögende Haushalte mit arbeitslosem Einkommen (8,14 %), Restaurantbesitzer (5,97 %). Nach diesen gewissermaßen angestammten Dienstboten-Haushalten kamen Haushalte aus der neuen Mittelschicht, nämlich Ärzte (4,16 %) und Lehrer (2,63 %). In vielen dieser Haushalte waren auch die Frauen erwerbstätig, es handelte sich also um Doppelverdiener-Familien (Okuda 1995:388), deren Haushaltsgröße meist auch fast um die Hälfte größer war als der nationale Durchschnitt: im Median 7,7 gegenüber 5,2 Personen (Odaka 1993:22).

Dem Mangel an Dienstboten lagen auch geänderte Ansprüche zugrunde. Während die Arbeitgeber an den vormodernen Herrschaft-Diener-Beziehungen festhielten, die durch lange Arbeitszeiten, fehlende Privatsphäre und geringes Ansehen charakterisiert waren, wünschten die Arbeitnehmerinnen Arbeitsbedingungen, die dem autonomen Subjekt der Moderne besser ent-

sprachen. 1924 erbat ein Zeitungsverlag, Kokumin Shinbunsha, Leserbeiträge zum Thema geregelte Arbeitszeiten für Dienstboten: während die Arbeitgeber dagegen argumentierten, weil sie einen Verfall der guten Sitten/Gebräuche befürchteten, sprachen sich die Dienstboten selbst sehr dafür aus. Ein Beitrag beklagte, dass die Lektüre der Lieblingszeitschrift verboten wurde, was offensichtlich schwerer wog als die drei Mahlzeiten, die sie bekam. Zudem wurde ein Zimmer, auch wenn es klein sei, gewünscht, ebenso wie autonome Zeiten (Okuda 1995:398): die neuen Bedürfnisse beinhalteten somit sowohl eine gewisse zeitliche wie räumliche Autonomie.

Die Textilindustrie bot demgegenüber Beschäftigungsmöglichkeit mit viel höheren Löhnen und zog daher die besser qualifizierten Frauen an. Von den Dienstbotinnen in Tokyo hatten 1930 die überwiegende Mehrheit (93 %) eine primäre Schulbildung abgeschlossen, aber immerhin jede achte (12 %) hatte eine Schulbildung auf Sekundärstufe zumindest begonnen.

Strittig ist, ob es sich bei den weiblichen Arbeitsmigrantinnen in den Dienstbotinnensektor oder die Textilfabriken tatsächlich um überschüssige Arbeitskräfte aus dem landwirtschaftlichen Bereich handelt, wie Odaka 1993 bekräftigte (Odaka 1993:24). Gestützt auf Detailuntersuchungen in der Präfektur Niigata 1922-1936 hatte die Soziologin und Japanologin Ilse Lenz (Lenz 1984:162) schon 1984 Kritik an der These der "überschüssigen Arbeitskräfte" geübt.

Wie Dienstbotinnen rekrutierten sich auch Serviererinnen (*jokyū*) überwiegend aus ländlichen Gegenden. Wie die Geisha stammten sie meist aus ärmlichen Verhältnissen, waren jedoch nicht durch Vorauszahlungen an die Familie belastet. Da sie keinen Kredit abzuarbeiten hatten, waren sie nicht an einen Arbeitgeber gebunden und nahmen die damit gegebene Möglichkeit, den Arbeitsplatz zu wechseln, auch häufig wahr.

Serviererinnen waren angelernte Arbeitskräfte, deren primäre berufliche Qualifikation darin bestand, über ein jugendliches und angenehmes Äußeres zu verfügen und gefällig mit Gästen plaudern zu können (Bollinger 1994:22). Die Serviererinnen in den neuen Cafés nach Pariser Vorbild stellten eine Art Markenzeichen der japanischen Variante dar. Die *jokyū* reihten sich in eine lange Tradition eines Erotik-Gewerbes ein, in dem sexuelle Dienste nicht zwingender, aber doch möglicher Bestandteil waren. Was hingegen immer erwartet wurde, war die Fähigkeit, Konversation mit den männlichen Kunden zu betreiben und sie auf anzügliche Weise zu unterhalten (Silverberg 1998:211-213).

Eine 1930 von der Regierung in Auftrag gegebenen Untersuchung (*Jokyū seikatsu no shinkenkyū*) untersuchte 515 Einrichtungen, wo *jokyū* ihren Lohn in Form der Trinkgelder erhielten. *Jokyū* arbeiteten in Cafés, Kantinen, Bars,

Restaurants und Cabarets und wurden unterschieden sowohl von den professionellen weiblichen Erwerbstätigen, die über eine Ausbildung verfügten, als auch von den Arbeiterinnen in Fabriken und Minen. Die *jokyū* servierten nicht einfach nur Speisen und Getränke, so konstatierte der Bericht, sondern mussten mit verschiedenen Arten von Menschen interagieren, was ihnen rege geistige Fähigkeiten und emotionales Handeln abverlangte (Silverberg 1998: 218).

Die Mehrheit der Serviererinnen war im Alter zwischen zwanzig und dreißig Jahren, aber immerhin ein Drittel war jünger als zwanzig (Bollinger 1994:22-23). Der genannten Regierungsuntersuchung zufolge waren die meisten *jokyū* im Alter zwischen 18 und 21. Die Mehrheit gab an, aus finanziellen Gründen ihrer Tätigkeit als *jokyū* nachzugehen, allerdings gab es auch Frauen, die nicht mehr am Land leben wollten (Silverberg 1998:219). Dass viele Serviererinnen vom Land kamen, legen verschiedentliche Klagen nahe, dass Mädchen vom Land durch die Neonlichter der Stadt geblendet in die große Stadt kamen, nur um dort im Schmutz und in der Verworfenheit zu landen, wie es das Leben als Café-Serviererin darstellte (Silverberg 1998: 216). Der Agrarreformer Tachibana Kōzaburō sah die Welt aus den Angeln gehoben, wenn die Mädchen, der Stolz und die Freude der Dörfer, nur mehr in die Städte gehen wollten, um „Dienstbotinnen in Tokyo, oder noch schlimmer, Café Serviererinnen“ werden wollten (zit. n. Vaporis 1998:90).

Wer weder eine Anstellung als Fabrikarbeiterin, Dienstbotin oder als Kellnerin finden konnte, war schließlich gezwungen, sich durch Prostitution das Überleben zu sichern. Offiziellen Statistiken zufolge waren in den 1920er Jahren elf Prozent der lizenzierten Prostituierten frühere Arbeiterinnen in der Baumwollspinnerei, doch schätzt der berühmte sozialkritische Schriftsteller Hosoi Wakizō (1897-1925) den Anteil näher an dreißig Prozent (Tsurumi 1990:145)

### **2.3. Fabriksarbeit**

Die größte Aufmerksamkeit unter den jungen weiblichen Erwerbstätigen wurde aber immer den Fabrikarbeiterinnen und ihren schlechten Arbeitsbedingungen zuteil. Da diese im nächsten Kapitel ausführlich behandelt werden, soll hier nur ein kurzer allgemeiner Überblick gegeben werden.

1920 waren vierzig Prozent der ArbeitnehmerInnen der verarbeitenden Industrie in Fabriken, also in Betrieben mit fünf oder mehr Personen tätig. Die restlichen ArbeiterInnen waren Selbständige, Familienmitglieder oder LohnarbeiterInnen in kleineren Betrieben (Taira 1988:611). ArbeiterInnen in Fabriken waren bis in die 1930er Jahre vorwiegend weiblich: zwischen 1920 und 1930 zu mehr als der Hälfte (Taira 1988:619). Allerdings stiegen nach dem

Ersten Weltkrieg, in den 1920er und 1930er Jahren, die Männerlöhne stärker als die Frauenlöhne, was dazu führte, dass die Frauen und Mädchen während der zweiten industriellen Revolution in Japan in den Hintergrund traten, konstatiert der Wirtschaftswissenschaftler Taira Koji (Taira 1988:621).

Insgesamt lagen zwischen 1880 und 1940 die Frauenlöhne in der Landwirtschaft generell höher als in der verarbeitenden Industrie, sodass es vermutlich sehr junge Mädchen, oft nicht älter als zehn oder elf Jahre, waren, die in die Fabriken strömten, weil sie in der Landwirtschaft keinen Durchschnittslohn erreichen konnten (Taira 1988:617). Möglicherweise war das vergleichsweise sinkende Lohnniveau Grund dafür, dass der Arbeitskräftezustrom aus der Landwirtschaft zwischen 1920 und 1930 auf weniger als die Hälfte des Werts von 1910-1920 sank (Taira 1988:611).

### **3. Migration in die (Textil-)Fabriken Tokyos**

Wie bereits ausgeführt konzentrierten sich die Industriebetriebe nordöstlich von Tokyo, einem heute eingegliederten Teil der Metropole, der verkürzt Nankatsu (Minami Katsushika) genannt wurde.

1919 arbeiteten in Katsushika 74.000 Beschäftigte, von denen circa drei Fünftel männlich und zwei Fünftel weiblich waren. Viele der Arbeiter und Arbeiterinnen waren wie jeher erst kürzlich nach Tokyo migriert: so machten von den in den Industriebezirken von Nankatsu Ansässigen in den frühen 1920er Jahren MigrantInnen mehr als die Hälfte aus. Nankatsu wandelte sich in den 1920er Jahren nur langsam. Die Zusammensetzung der Branchen änderte sich kaum; einem mäßigen Anstieg der Beschäftigung in Fabriken in der Mitte des Jahrzehnts folgte ein leichter Abfall während der Depression. Die Zusammensetzung der Arbeiterschaft veränderte sich nicht einschneidend. Zwar sank der relative Anteil der TextilarbeiterInnen stark zugunsten der Schwer- und chemischen Industrie, doch ihre absolute Zahl nahm immer noch zu (Gordon 1991:87). Eine namhafte Veränderung erfolgte nur in der geographischen Verteilung der Betriebe. Durch das große Erdbeben wurden Fukagawa und Honjo zerstört, was die Verlagerung von Fabriken und Arbeiterwohnstätten in die weniger dicht besiedelten westlichen Viertel von Nankatsu beschleunigte (Gordon 1991:210-211).

Die Fabrikarbeiterinnen in Nankatsu fanden sich in den 1920er Jahren in zwei völlig verschiedenen Arbeitskontexten (Gordon 1991:214):

In der 'integrierten' chemischen und Lebensmittelindustrie war über die Hälfte der Frauen lokaler Herkunft. Fast jede zweite der in den relativ kleinen Chemiebetrieben tätigen Frauen war verheiratet; ihr Alter lag signifikant über dem der Textilarbeiterinnen und sie wohnten nur selten in Fabriksheimen. Die

Arbeiterinnen in der Gummi-, Zelluloid- oder Nahrungsmittelindustrie waren einigermaßen etablierte Mitglieder der lokalen Gemeinde und schlossen sich häufig den Gewerkschaften an, wo sie auch an den Protestaktionen ihrer männlichen Kollegen teilnahmen.

Hingegen bestand in der 'segregierten' Textilindustrie, die einen Frauenanteil von über achtzig Prozent aufwies, die weibliche Arbeiterschaft überwiegend aus temporären ländlichen Migrantinnen. 1924 waren über 90 Prozent der Arbeiterinnen in Baumwollspinnereien in ländlichen Gebieten geboren worden und nur wenige waren verheiratet. Die meisten arbeiteten in Betrieben mit über 1000 Beschäftigten und lebten unter strenger Überwachung in Fabriksheimen. Die Textilarbeiterinnen waren daher sowohl durch physische wie durch soziale Barrieren von den männlich-dominierten Gewerkschaften und der lokalen Gemeinde abgeschnitten.

### **3.1. Herkunft der Textilarbeiterinnen**

Einer groben Einschätzung der Soziologin und Japanologin Ilse Lenz zufolge wurden bis ungefähr 1900 weniger als die Hälfte der Textilarbeiterinnen vom Land angeworben. Danach stieg ihr Anteil bis 1921 auf 62 Prozent (für Tokyo auf etwas weniger, 57,6 Prozent) und lag 1927 bei über zwei Drittel (67,8 %) (Lenz 1984:210). Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt die Japanologin Janet Hunter, der zufolge nach Erhebungen von 1927 und 1932 rund sechzig Prozent der Arbeiterinnen in Baumwollspinnereien aus dem landwirtschaftlichen Milieu kamen (Hunter 2003:57). Für 1927 listet die Untersuchung über Arbeiterinnen in Baumwollspinnereien (Chūō Shokugyō Shōkai Jimukyoku: *Bōseki rōdō fujin chōsa* 1929:24) als Beruf der Eltern auf: 61,7 % Land- und Forstwirtschaft, 5,4 % Fischerei, 6,7 % Handel, 5,3 % Arbeiter, 4,0 % Handwerker, 1,7 Verschiedenes und 14,2 Übrige (zit. n. Edlinger 1979:110). Wiederum Ilse Lenz zufolge entstammte der überwiegende Teil der ländlichen Textilarbeiterinnen (61,7 Prozent) aus der Land- und Forstwirtschaft, 41,1 % davon aus reinen Bauernhaushalten, der Rest kam vermutlich zu großem Teil aus der dörflichen Marginalisiertenschicht (Lenz 1984: 241-242). Genauer aufgeschlüsselt kamen von den 61,7 Prozent 28 % aus Pächterhaushalten, 24,6 % aus selbständigen Kleinbauernbetrieben und nur 4 % aus der Halbpächterschicht. Somit waren Pächterhaushalte, aber auch selbständige Kleinstbauern und landlose Marginalisierte die wichtigste Herkunftsquelle der Fabrikarbeiterinnen (Lenz 1984: 243).

Wenn schon ihre soziale Herkunft diese Arbeiterinnen ziemlich wehrlos machte, so trug ihr Alter noch mehr dazu bei. In den meisten Fabriken der Baumwollindustrie waren sieben bis acht von zehn Arbeiterinnen unter 20 Jahre alt, auch wenn es Beispiele aus der Zwischenkriegszeit gab, nach wel-

chen mehr als die Hälfte der Arbeiterinnen über 20 oder 25 waren (Hunter 2003:64). Einer anderen Studie zufolge stieg 1927 der Anteil der 14-19-jährigen Arbeiterinnen auf 61,5 %, während jener der unter 14-Jährigen auf zwei Prozent sank. Die größte Gruppe stellten die 16-17-Jährigen mit fast einem Viertel (24,3 %) am Gesamtanteil. Kaum Veränderungen gab es bei der Altersgruppe über zwanzig (Edlinger 1979:110).

Die jungen Textilarbeiterinnen wurden in der Zwischenkriegszeit immer armen bäuerlichen Gemeinden zugeordnet, deren Felder entweder nicht ausreichten oder nicht ausreichend fruchtbar waren. Eine eingehende Studie in der Präfektur Niigata aus dem Jahr 1935 von acht *dekasegi* Familien, also Familien mit einem oder mehreren Mitgliedern, die einer Erwerbstätigkeit auswärts nachgingen, zeigte, dass Textilarbeit eine Maßnahme war, um relativ große Familien zu erhalten, wenn der landwirtschaftliche Grund nicht ausreichte. Dabei machte es keinen Unterschied, ob das Land gepachtet oder im Eigentum war. Lebensgeschichtliche Forschungen zeigen ein differenzierteres Bild. Zwar kamen die meisten Arbeiterinnen aus sehr ärmlichen Verhältnissen, aber es gab auch solche aus relativ wohlhabenden Familien, die kein zusätzliches Einkommen benötigten. Manche Mädchen gingen in die Fabriken, weil sie andere kannten, die das ebenfalls machten oder weil sie ihren Erfahrungshorizont erweitern wollten. Einige gingen sogar gegen den Willen ihrer Eltern (Hunter 2003:58-59).

Die erwähnte Studie aus dem Jahr 1927 erhob auch die Gründe, die Baumwollspinnerei-Arbeiterinnen dazu bewogen, einer Fabriksarbeit nachzugehen. Wenig überraschend standen für die große Mehrheit, nämlich sieben von zehn Frauen, ökonomische Erfordernisse, und zwar jene der Familie, im Vordergrund. Fast alle gaben als Motiv die "Ergänzung des Lebensunterhaltes" der Familie (69,3 %) an, kaum eine die "eigene Ernährung" (0,8 %). Eigene Bedürfnisse wollte jede fünfte Arbeiterin stillen. Für die weitaus meisten bestanden diese in "Selbständigkeit und Brautvorbereitung" (17,2 %), doch wurden mitunter auch weniger erwartete Motive genannt: "Abneigung gegen Hausarbeit" (1,0 %), "zum Studium (1,1 %), "will in Stadt bzw. Fabrik gehen" (1,2 %). Auch "Schwierigkeiten in der Familie" (1,0 %) oder die "Verlockung eines Freundes / Anwerbers" (3,5 %) konnten ein Grund sein, die Arbeit in einer Baumwollspinnerei aufzunehmen. Für die restlichen fünf Prozent gab es entweder keine Eintragung oder sie hatten keinen besonderen Grund angegeben (zit. n. Edlinger 1979:110-111)

Wenn im folgenden Abschnitt die Arbeitsbedingungen beschrieben werden, stellt sich aus heutiger Sicht die Frage, warum Kleinbauern ihre Töchter in die Fabriken schickten und akzeptierten, dass diese aufgrund der Vorauszahlung

für mehrere Jahre an die Arbeitsstelle gebunden waren. Vielleicht noch überraschender mutet an, dass die betroffenen jungen Frauen aus freien Stücken dort arbeiten wollten. Ilse Lenz hält fest, dass angesichts der Ausweitung der Massenpresse und der Bauernbewegung die Betrugstheorie, also die These, dass die Kleinbauern durch arglistige Anwerber getäuscht wurden, zu kurz greift. Wenigstens in den 1920er Jahren, so meint sie, waren die schlimmen Arbeitsbedingungen "weithin bekannt und auf Dorfebene drückte sich dies z.B. in der Diskriminierung ehemaliger Fabrikarbeiterinnen als Heiratskandidatinnen aus. [...] Angesichts des wirtschaftlichen Drucks aber entschieden sich wohl in manchen Höfen die Eltern oder der Haushaltsvorstand dafür, die Töchter dennoch gehen zu lassen (Lenz 1984:211). Janet Hunter argumentiert ähnlich, wenn sie festhält, dass es komplexe Faktoren waren, die die jungen Frauen in die Fabriken brachten. Zwar hätte das Einkommensniveau eine wesentliche Rolle gespielt, doch seien ebenso viele andere Umstände von Bedeutung gewesen, allen voran die lokale wirtschaftliche Situation und das Anwerbesystem (Hunter 2003:88).

### **3.2. Arbeitgebererwartungen**

Das Bild der Textilarbeiterinnen ist geprägt von jungen, unverheirateten Frauen. In der Zwischenkriegszeit ist sogar noch eine verstärkte Rekrutierung dieses Bevölkerungssegments zu beobachten. Dies könne wohl, so Janet Hunter, als Zeichen für bewusste Anstrengungen dieser Betriebe gedeutet werden, diese Arbeitskräftestruktur zu erhalten (Hunter:2005:376). Die Arbeiterinnen sollten nicht nur jung sein, sie sollten auch bevorzugt aus dem ländlichen Raum stammen. Ländliche Arbeiterinnen wurden gezielt angeworben, denn auf sie trafen die folgenden Erwartungen, die man an weibliche Arbeiterinnen insgesamt hatte, in besonderem Maß zu (vgl. Hunter 2005:372-379).

(1) Lohnkosten. Frauenarbeit war in Japan wie anderswo billiger als Männerarbeit. Männer hatten Familien zu ernähren und mussten daher einen adäquaten Familienlohn erhalten, so das eine Argument. Das andere Argument war in der Beschreibung der Arbeitstätigkeit zu finden, der zufolge Männerarbeit als die anspruchsvollere Tätigkeit galt. Für Frauen aus ländlichen Regionen konnte ein noch geringerer Lohn damit gerechtfertigt werden, dass Einkommensniveau und Lebenshaltungskosten unter jenen in den Städten lagen. Das jugendliche Alter war ein weiterer Grund für niedrige Löhne. Ein Handbuch für die Führung von Arbeitskräften in Baumwollspinnereien aus dem Jahr 1931 macht die Rationale für die niedrigen Löhne sehr deutlich: "Frauen haben keine andere Wahl als eine ergänzende Rolle in der Landwirtschaft zu spielen. Aus Sicht der Eltern galt es daher immer wünschenswerter, dass die Tochter ihre Anstrengungen auf etwas anderes richtet, wenn lukrativere Ar-

beit als die Hilfe in der Landwirtschaft, die kaum für ein Taschengeld reicht, vorhanden war. Mit dieser Einstellung vor Augen haben die japanischen Spinnereien ihren Betrieb auf der Basis von Frauenarbeit eingerichtet (Hashimoto Ryūtarō, *Bōshoku jinji no hanashi*. Ōsaka: Kōjō Seikaisha, 1931:30-31, zit. n. Hunter 2005:372).

(2) Nachfrage. Die rasch expandierende Textilindustrie benötigte billige Arbeitskräfte, also bevorzugt weibliche aus ländlichen Regionen. Da die Arbeiterinnen ihren Heimatort verlassen mussten, lag es nahe, junge und daher noch unverheiratete Frauen zu beschäftigen. Die häuslichen Pflichten von verheirateten Frauen ließen eine solche räumliche Trennung von ihren Familien kaum zu, sodass es zu einer weiblichen Arbeitsteilung nach Familienstand kam.

(3) Gefügigkeit. Arbeiterinnen waren nach landläufiger Meinung gefügiger und weniger lästig als Männer, besonders wenn sie jung und vom Land waren. Diese Überzeugung war Grund und Rechtfertigung für die Rekrutierung weiblicher Arbeiterinnen in der Zwischenkriegszeit. Das erwähnte Manual von 1931 führt an: “Da es sehr schwierig ist, ein eigensinniges Mädchen dazu zu bewegen, nicht mehr eigensinnig zu sein, sollte nicht verabsäumt werden, gefügte Mädchen zu wählen. Im Allgemeinen kann wohl gesagt werden, das Mädchen, die in den Bergen aufgewachsen sind, eher gefügiger und ruhiger und von einfachem und ehrlichem Benehmen sind.” (Hashimoto Ryūtarō, *Bōshoku jinji no hanashi*. Ōsaka: Kōjō Seikaisha, 1931:61-62, zit.n. Hunter 2005:375)

Auch Ilse Lenz konstatiert, dass “die Unternehmer von den auf dem Land angeworbenen Arbeiterinnen bäuerlichen Fleiß und Einfachheit, d. h. wenig Widerstandsgeist” erwarteten, und fährt fort: “Wie allerdings der alltägliche Widerstand der Arbeiterinnen in der weitergehenden Fluktuation und den Fluchten, sowie die ausgefeilten Methoden, die Arbeitskräfte festzuhalten, zeigten, erfüllten sich diese Erwartungen wohl nicht” (Lenz 1984:207). Auch Janet Hunter kommt zu einem ähnlichen Befund. Zwar korrespondiert mit der Erwartung der Arbeitgeber, junge Frauen besser kontrollieren zu können, eine vergleichsweise niedrigere Zahl von Aufständen (Hunter 2005:379), doch waren die Arbeiterinnen in der Zwischenkriegszeit alles andere als passiv. Es gab eine Reihe von Aufständen, an denen Arbeiterinnen beteiligt waren wie den Hayashigumi-Konflikt in Nagano 1927 oder den Tōyō Mosurin (Musselin) Konflikt in Tokyo 1930, durch die sich Frauen mehr Rechte und eine bessere Verhandlungsposition gegenüber der Arbeitgeberseite erkämpften (Hunter 2005:375).

### 3.3. Rekrutierung, Beschäftigungsdauer und Lohnniveau

Die gezielte Rekrutierung von Arbeiterinnen durch Anwerber war die üblichste Methode, wie ein Anstellungsverhältnis hergestellt wurde. Zwischen Oktober 1921 und März 1922 wurden in Tokyo 57,6 Prozent der Arbeiterinnen angeworben, 32,1 Prozent bewarben sich selbst und 10,2 % kamen im Zuge eines Arbeitsplatzwechsels zu ihrer Stelle (Edlinger 1979:130). Schätzungen zufolge wurden 1924 97 Prozent aller Seidenindustrie-Arbeiterinnen durch Anwerber rekrutiert. 1927 wurden über 300.000 Textilarbeiterinnen angeworben, davon 220.000 in der Seidenproduktion, 66.000 in der Baumwoll-Industrie und 19.000 in der Weberei. Die professionellen Anwerber erwiesen sich als problematisch, sodass in der Baumwollindustrie ab den 1920er Jahren wieder auf direkte Rekrutierung durch Angestellte zurückgegriffen wurde (Hunter 2003:76).

Die Anwerbungskosten für den Arbeitgeber lagen deutlich über den Vorschusszahlungen, die die Familien erhielten. 1921 betrug die durchschnittlichen Anwerbungskosten pro tauglicher Arbeiterin - fast 99 % waren tauglich - in vier Fabriken bei 29,28 Yen, die Vorschusszahlung 24,99 Yen. 1928 zahlten fünf erhobene Fabriken im Kantō-Gebiet 31,18 Yen pro tauglicher Arbeiterin - hier waren knapp 94 % der Angeworbenen tauglich - und 21,54 Yen an Vorschuss (Edlinger 1979:130). Die Zeitschrift *Fujin kōron* veröffentlichte 1922 ein Gespräch eines Anwerbers mit einer bäuerlichen Familie. Die Räumlichkeiten wurden als sehr großzügig beschrieben, die Arbeit als einfach. Gute Ersparnisse könnten für die spätere Mitgift angelegt werden, überdies erhielt der Vater einen Vorschuss zur Reparatur des Daches. Und schließlich wurde der künftigen Arbeiterin ein freier Schulbesuch bis zur Frauenoberschule versprochen (Edlinger 1979:127). Die Möglichkeit zur Weiterbildung scheint immer wieder als wichtiger Anreiz, in eine Fabrik zu arbeiten, auf.

Die Arbeitsverträge wurden meist auf drei Jahre abgeschlossen und waren einseitig auf die Interessen der Unternehmen ausgerichtet. So verlangte beispielsweise eines der drei größten Spinnereunternehmen, Tōyō Bōseki Kabushiki Kaisha, 1923 eine eidesstattliche Erklärung, dass Vorschriften und Befehle genauestens befolgt würden, keine Beschwerden über die Behandlung erfolgen und dem Unternehmen keine Unannehmlichkeiten bereitet würden (Edlinger 1979:128-129). Darüber hinaus band der Lohnvorschuss, den die Eltern meist in dringenden Notsituationen erhielten, die jungen Arbeiterinnen an das Unternehmen.

Tatsächlich lag die durchschnittliche Beschäftigungsdauer klar unter den vereinbarten drei Jahren. 1921 betrug sie für die Arbeiterinnen in den Fabriksheimen, also für jene Frauen, deren Eltern einen Lohnvorschuss erhalten hatten, bei 1,5 Jahren. Pendlerinnen, die urbanen Arbeiterinnen sozusagen,

blieben erheblich länger, nämlich 4,2 Jahre im gleichen Betrieb beschäftigt. Bis 1928 hatte eine leicht Annäherung stattgefunden: die Frauen, die in den Fabriksheimen untergebracht waren, blieben nun durchschnittlich 1,9 Jahre beschäftigt, Pendlerinnen nur mehr 3,9 Jahre.

Über die Gründe für das Ausscheiden aus dem Unternehmen geben zwei Erhebungen von 1921/22 (8 erhobene Fabriken) und 1927/28 (10 erhobene Fabriken) Auskunft. Als weitaus häufigster Grund, der 1921/22 für knapp die Hälfte (45,7 %) der Beendigungen des Arbeitsverhältnisses verantwortlich war, zeichnen "familiäre Gründe". Hingegen beendeten nur 13,4 Prozent ihre Arbeit, weil die Vertragsfrist abgelaufen war. Entlassung wurde in drei von zehn Fällen angeführt, während "Flucht" nicht in die offiziellen Gründe "Flucht" eingeflossen war - diese verbarg sich vermutlich unter "Entlassungen". Etwas geändert zeigt sich die Lage in der zweiten Erhebung, die zwischen Pendlerinnen und Heimbewohnerinnen trennt. Ende der 1920er Jahre hatten familiäre Gründe noch an Bedeutung gewonnen und waren für die Mehrheit der Heimbewohnerinnen (52,3 %) ausschlaggebend für das Ausscheiden aus dem Betrieb; Pendlerinnen lagen knapp darunter (49,0 %). Markant seltener wurde der Grund "Entlassung" angeführt, und zwar für jede achte (12,2 %) Pendlerin und jede fünfzehnte (6,5 %) Heimbewohnerin. Mehr Arbeiterinnen, besonders jene aus den Firmenwohnheimen (24,1 %; Pendlerinnen: 17,7 %), verließen das Unternehmen nach Ende der Vertragsfrist. (Edlinger 1979:134) Das bedeutet, dass die Arbeiterinnen entweder bessere Bedingungen vorfanden oder besser kontrolliert werden konnten. Das Verhältnis zwischen PendlerInnen und HeimbewohnerInnen war nach einer Statistik von 1919 für Männer und Frauen genau umgekehrt: drei Viertel der Frauen (73,15 %) und ein Viertel der Männer (23,94 %) wohnten in Firmenwohnheimen, eine von vier Frauen und drei von vier Männern pendelten (Edlinger 1979:141).

Das Lohnniveau der Arbeiterinnen in der Baumwollspinnerei fiel von 1920 auf 1930. Betrag der tägliche Durchschnittslohn 1920 noch 119,6 Sen und machte damit 76,3 % des Männerlohns aus, so sank der Wert nach einer kurzen Phase des Anstiegs um 1925 bis 1930 auf 105,5 Sen und 69,1, % des Männerlohns. Von diesem Lohn sahen die Arbeiterinnen nur einen geringen Teil. Noch in den 1920er Jahren waren Geldüberweisungen direkt an die Eltern üblich. Dazu kam ein System des Zwangssparen, das als Druckmittel gegen ein vorzeitiges Ausscheiden aus dem Betrieb eingesetzt werden konnte, da die Spareinlagen, die auf diese Weise erzielt wurden, bei Austritt vor Vertragsablauf üblicherweise beschlagnahmt wurden. (Edlinger 1979:186-188)

Der Beitrag der Textilarbeiterinnen zum Familieneinkommen war erheblich: eine Untersuchung ergab für Pendlerinnen und Heimbewohnerinnen 31 Prozent. Erhebungen aus der Zwischenkriegszeit kamen zu dem Ergebnis,

dass ungefähr ein Viertel des Gesamteinkommens der durchschnittlichen bauerlichen Haushalte aus nicht-landwirtschaftlichen Quellen stammte. Für ein Dorf in Niigata wurde erhoben, dass zwischen einem Viertel und einem Drittel des dörflichen Geldeinkommens von Textilarbeiterinnen herrührte (Hunter 2003:284-285).

Über die Rückkehr der Textilarbeiterinnen gibt es nur wenige Daten. Es gibt Berichte, dass Familien ihre Töchter bei Schwangerschaft oder anderem "unmoralischem Benehmen" nicht mehr aufnahmen. Sporadische Erhebungen lassen überdies vermuten, dass ein beträchtlicher Anteil der Prostituierten früher Textilarbeiterinnen waren. So waren von 126 Weberinnen in Saitama, die Anfang 1930 entlassen worden waren, nach zwei Jahren nur neun verheiratet und 25 in die Landwirtschaft zurückgekehrt. Von den verbleibenden waren 16 zu Haushaltshilfen bzw. Dienstbotinnen geworden, 12 arbeiteten als Barmädchen, vier als Serviererinnen, zwei in Werkstätten (*shop workers*) und drei als Prostituierte. 15 waren in Fabriken zurückgekehrt; der Verbleib des restlichen Drittels der Entlassenen blieb ungeklärt (Hunter 2003:288). Schon für 1909 hatte eine Erhebung ergeben, dass nur sechs Prozent der Textilarbeiterinnen wegen Heirat ins Dorf zurückgekehrt waren, gegenüber 24 Prozent wegen Krankheit und weiteren 15 Prozent, weil sie von der Fabrik nach Hause geschickt worden waren, was zumeist ebenfalls aus Krankheitsgründen geschah (Tsurumi 1990:173). Zeitgenössische Berichte bezeugen für die Zwischenkriegszeit die Mobilität zwischen Arbeitsstellen und zwischen Beschäftigungssektoren, besonders im urbanen Bereich. Eine zunehmende Kernschicht an Arbeiterinnen blieb erwerbstätig. In den 1930er Jahren hatten sich viele weibliche Textilarbeiterinnen niedergelassen und eine Familie gegründet. Viele andere Arbeiterinnen blieben im urbanen Bereich und wechselten von einer Textilfabrik in die nächste, aber auch zwischen Textilindustrie und anderen Formen der Erwerbstätigkeit (Hunter 2003:289-290).

Insgesamt scheinen die 1920er Jahre den Textilarbeiterinnen größere Unabhängigkeit von ihren Familien gebracht zu haben und sie besser in der Lage versetzt zu haben, unabhängige Entscheidungen zu treffen. Sie kehrten mit geringerer Wahrscheinlichkeit in ihre Familien zurück und durch die höhere Migration männlicher Arbeiter gab es größere Heiratschancen. Ehemalige Textilarbeiterinnen, die am Land geheiratet hatten, migrierten mit ihren Ehemännern zurück in die Stadt, wo sich neue Beschäftigungsmöglichkeiten für die Männer auftaten. Vermutlich verdiente wenigstens eine kleine Minderheit ausreichend, um sich selbst ohne Zusatzeinkommen von Eltern oder Ehemann zu erhalten. (Hunter 2003:291). Takai Toshio, Frau des Sozialkritikers Hosoi Wakizō, erinnert sich in ihren lebensgeschichtlichen Aufzeichnungen, dass sie über ihren Lohn nach Abzug der Kosten für Essen und das betrieblichen

Sparprogramm frei verfügen konnte, da sie keine Geld nach Hause schicken musste. Sie leistet sich davon Bücher, einen schönen Kimono samt Obi und, zu Jahresende, sogar eine schöne goldene Schweizer Uhr. Nach einer Wortmeldung beim Streik in der Tōkyō Mosurin Fabrik, in der sie arbeitete, wurde sie neben verschiedenen anderen Schikanen sogar eine Woche lang von der Polizei angehalten und wegen ihrer „Luxusgüter“ verhört (Loftus 2004:95-98)

Die Textilarbeiterinnen hatten sich eine größere Autonomie in ihrem Leben erkämpft.

#### 4. Arbeitsbedingungen und Arbeitskampf

Die Migrationsforscherin Christiane Hintermann betont die Bedeutung, die der Erinnerung<sup>1</sup> in Zusammenhang mit Migrationsgeschichte zukommt. Die Frage, wie Migrationsgeschichte erinnert, konstruiert und verhandelt wird, welche Narrative tradiert werden, ist auch im Kontext der Binnenmigration der jungen japanischen Textilarbeiterinnen von Bedeutung. Zentrales Narrativ ist die Leidensgeschichte der Fabrikarbeiterinnen, „das traurige Leben der Fabrikarbeiterinnen“, wie die 1925 publizierte gleichlautende Reportage *Jokō Aishi* des bereits genannten Sozialkritikers Hosoi Wakizō lautet.

So treffend der Befund über das traurige Leben der jungen Arbeiterinnen zweifellos ist: dieses dominante Narrativ lässt einen Teil der Geschichte im Dunkeln, nämlich die immer wieder auch sichtbar werdenden Bemühungen der Frauen nach Selbstbestimmung. Was bleibt, ist die Bestärkung des Stereotyps japanischer Frauen: duldsam, unterwürfig, passiv. Irritationen dieses Bildes werden außerhalb der Forschung selten wahrgenommen und so können japanische Frauen oder jedenfalls ein Teil von ihnen als exotisches Anderes konstruiert werden. Die zeitgenössischen Berichte wie jener von Hosoi strichen das Elend der Frauen sicher auch mit Blick auf eine mögliche politische Wirkung besonders heraus. Das sehr reale Elend umfasst aber nur einen Teil der Geschichte der Arbeiterinnen, wenngleich auch den größten und wichtigsten. Für einen differenzierteren Blick bedarf es auch der Handlungsspielräume und der Alternativen, auch wenn diese zunächst kaum gegeben scheinen.

Wie Hosoi beschreibt auch die aus dem ehemaligen Samurai-Stand stammende Frauenrechtlerin und Sozialistin Yamakawa Kikue in ihrem Artikel in *Nihon Hyōron* vom Februar 1919 „Die gegenwärtige und zukünftige Situation der arbeitenden Frauen“ als eine triste. Was dabei besonders hervortritt, ist der augenfällige Unterschied zwischen der selbstbestimmten,

<sup>1</sup> Vgl. z.B. Christiane Hintermann und Christina Johansson (Hg.): *Migration and memory. Representations of migration in Europe since 1960*. Innsbruck, Wien und Bozen: Studienverlag 2010

emanzipierten Erzählerin Yamakawa, die ihr Leben handlungsmächtig gestaltet und den jungen Fabrikarbeiterinnen in ihrer Ohnmacht gegenüber der kapitalistischen Wirtschaftsstruktur, wie sie sich in der Textilfabrik manifestiert.

#### **4.1. Arbeitsbedingungen**

Yamakawa schildert, wie sie bei Tagesanbruch von ihrem Baby geweckt wurde und mit ihm draußen spazieren ging, um die anderen nicht zu stören. Bei diesem frühmorgendlichen Spaziergang sieht sie eine Gruppe Fabrikarbeiterinnen, für das kalte Wetter unzureichend gekleidet, zum Schichtwechsel vom Wohnheim in die Fabrik gehen. Yamakawa betritt die Fabrik nicht, beschreibt aber den unaufhörlichen Lärm der Maschinen, der zu jeder Tageszeit von der Fabrik ausgeht. Ein junges Mädchen, das am Weg zur Arbeit schnell noch etwas isst, wird als eine Mischung von Mensch, Maschine und Tier beschrieben. Die Lieder, die sie hört, klingen für sie ähnlich monoton und unbeteiligt wie die Lieder der Soldaten. Die einzige Phrase, die sie verstehen kann: "Ich wurde bei der Station Ōmori stehen gelassen und in die Fabrik verkauft", scheint ihr die ganze Geschichte des Lebens dieser Frauen zu sein. Sie nimmt die Erzählungen der jungen Frauen mit, die ihr erzählen, wie sehr sie die Nachtschicht verabscheuen und wie gerne sie in ihre Heimatorte zurückgehen möchten (zit. n. Mackie 1997:96-97).

Tatsächlich waren die Arbeitsbedingungen hart und brachten "einen großen menschlichen Verschleiß mit sich. Die Arbeitsmigrantinnen vom Land wurden mit Arbeitsbedingungen konfrontiert, denen sich junge Mädchen in der städtischen Unterschicht tendenziell verweigerten" (Lenz 1984:193). Um bei Liedern zu bleiben: "Schlimmer als ein Vogelkäfig oder ein Gefängnis ist das Leben in den Fabriksheimen", so lautet der Text eines anderen Liedes (Edlinger 1979:142). Die Atmosphäre in den alten Heimen "lasse eine familiäre Atmosphäre vermissen", statt dessen herrsche ein militärisches, enges Gefühl" vor, ist in einem zeitgenössischen Bericht zu lesen (Edlinger 1979:141). In solchen Wohnheimen lebten ungefähr drei Viertel der Arbeiterinnen: 1916 waren es in den Baumwollspinnereien 75 Prozent, 1928 in der Baumwollweberei und -spinnerei ebenfalls 75 Prozent (Lenz 1984:121). Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Arbeiterinnen weitgehend mit den Migrantinnen aus ländlichen Gebieten ident waren.

Infolge der harten Arbeitsbedingungen in Kombination mit diesen Produktionsbedingungen, also des Essens, Schlafens und Erholens im Wohnheim, kam es auch zu Unfällen und Krankheiten. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass die Lebensbedingungen dieser Frauen in ihren Dörfern ebenfalls alles andere als rosig waren. So waren viele Arbeiterinnen selbst

von der billigen Massenverpflegung, die mitunter schlecht zubereitet oder gar leicht verdorben sein mochte, durchaus angetan, da es dreimal täglich Reis gab (Lenz 1984:216-217; 214). Allerdings war besseres Essen fast immer das Hauptanliegen bei Streiks.

Die kämpferische Takai Toshio hatte bei ihrer folgenschweren Wortmeldung beim Streik in Tōkyō Mosurin 1920 besseres Essen verlangt, nach ihrer Erinnerung mit ungefähr folgenden Worten: „Wir sind alle Japaner. Wollen wir nicht alle denselben einheimischen Reis essen, den unsere Väter und Mütter am Land anbauen? Würdet ihr nicht eine Sardine essen wollen oder eine dünne Schnitte Lachs? Die Städter sagen Schweine zu uns und wir schauen auch wie eine Herde Schweine aus, wenn wir sonntags nach einer Nachtschicht halbschlafend in der Stadt spazieren gehen. Aber wir sind die jungen Töchter von Japanern. Wir möchte menschenwürdiges Essen bekommen und wir möchten mehr menschlich werden, so sein wie junge Japanerinnen. Deshalb lasst uns besseres Essen verlangen!“ In den nächsten Tagen erhielten die Arbeiterinnen tatsächlich besseres Essen (Loftus 2004:97). Bemerkenswert an dieser Rede sind nicht nur das jugendliche Alter der Rednerin - sie war damals noch nicht 18 -, sondern auch ein nationalistisch anmutender Unterton im Appell an die Zugehörigkeit zum gleichen Volk und eine Frontstellung einer überheblichen Stadtbevölkerung gegenüber einer verachteten Landbevölkerung. Der Wunsch nach einheimischem Reis legt nahe, dass die Arbeiterinnen billigen Importreis zu essen bekamen, jedenfalls Reis, der öfters auch verdorben war, wie Hosoi in seiner Reportage vermerkt hatte.

Besonders Tuberkulose war so weit verbreitet, dass sie fast zwangsläufig mit Fabriksarbeit assoziiert wurde, am häufigsten unter Arbeiterinnen in den Baumwollspinnereien. 1909/10 führte der Arzt Ishihara Osamu eine detaillierte Untersuchung zum Gesundheitszustand von Textilarbeiterinnen durch. Entgegen der Annahme, dass die Textilarbeiterinnen die harte Arbeit in der Fabrik aufgrund ihrer Jugend und des nur temporären Beschäftigungsverhältnisses gut verkraften könnten, zeigte er eindrucksvoll die verheerenden Folgen der Fabriksarbeit. Aufgrund der qualitativ wie quantitativ unzureichenden Nahrungsversorgung und der Nachtarbeit verbreiteten sich ansteckende Krankheiten, besonders Tuberkulose. In der Altersgruppe zwischen 16 und 19 betrug die Mortalität der Textilarbeiterinnen mehr als das Doppelte der Normalbevölkerung. Ishihara zeigte, dass die jungen Frauen während der Woche mit Nachtschicht dramatisch an Gewicht verloren und dies in der folgenden Tagesschicht-Woche nicht mehr kompensieren konnten. Für die heranwachsenden jungen Frauen hatte das besonders dramatische Folgen (Tsurumi 1990:170-172). Für die Textilarbeiterinnen dauerte es noch bis 1929, bis auch für sie die Nachtarbeit verboten wurde.

Die Wohnheime befanden sich üblicherweise in unmittelbarer Nähe der Fabriken (Lenz 1984:213), was bedeutete, dass die Arbeiterinnen das Fabrikgelände oder wenigstens die unmittelbare Umgebung nicht verlassen mussten und in der Regel auch nur sehr beschränkt durften. Bis in die 1920er Jahre gab es Ausgangsbeschränkungen und Ausgangsverbote, und Ausgang wurde oft als Belohnung für gute Leistungen gewährt, meistens einmal im Monat (Edlinger 1979:142). Umgekehrt konnte der Ausgang auch strafweise eingeschränkt oder verboten werden. Oft gab es bis zur Abzahlung des Lohnvorschusses keinen Ausgang (Lenz 1984:214). Zur Durchsetzung der Ausgangskontrolle wurden in den 1920er Jahren um viele Wohnheime und Fabriken hohe Mauern, Zäune oder Wälle gebaut, die mit Bambusspitzen, Glassplittern und Drahtverhauen bewehrt sein konnten, um Fluchtversuche zu erschweren. Das Gelände konnte nur durch ein bewachtes Tor verlassen werden. Besonders kritisch war der monatliche Zahltag, da dies ein naheliegender Fluchtzeitpunkt war. Daher wurde mitunter sogar die Umgebung der Fabrik von Wachtrupps beaufsichtigt, um Flüchtlinge rasch wieder aufgreifen zu können (vgl. Edlinger 1979:142; Lenz 1984:214).

Für die Migrantinnen vom Land bedeuteten die Wohnheime folglich eine Segregation nicht nur von ihren Familien am Land, sondern, oft ebenso schwerwiegend, auch eine Segregation vom städtischen Umfeld. Mauern, Wachen und sogar Briefzensur weisen auf gefängnisartige Verhältnisse hin. Dieser Charakter wird unterstrichen durch Aufsichtspersonal, das als verlängerter Arm der Betriebsleitung fungierte. Noch 1925 war gängige Praxis, dass die Aufsichtspersonen oder die Heimleiterinnen Briefe kontrollierten (Lenz 1984:213-214). Fehlender Ausgang und Briefzensur waren sehr effektive Mittel, um zu verhindern, dass die Arbeiterinnen ihre Bedingungen nach außen, besonders aber an die eigene Familie kommunizierten.

Zu den Arbeitsbedingungen, die eine besondere Härte darstellten, gehörte die Nacharbeit, die für die an landwirtschaftliche Arbeitszeiten gewohnten Arbeiterinnen eine große Umstellung bedeutete. Wiederum waren es die Aufsichtspersonen, oft in Person der Zimmerältesten, die nicht nur für Ordnung zu sorgen hatten, sondern auch dafür, dass alle Arbeiterinnen eines Zimmers pünktlich zur Arbeit erschienen. Dass sie vermutlich nicht gerade zimperlich in der Wahl ihrer Mittel waren, um die sehr unbeliebte Nacharbeit durchzusetzen, darf angesichts von Berichten, wonach sie selbst kranke Arbeiterinnen zur Arbeit prügelten, angenommen werden (vgl. Lenz 1984:213-214).

Die jungen Arbeiterinnen sahen sich somit gleich in doppelter Hinsicht an das Unternehmen gebunden. Einerseits waren sie moralisch-rechtlich verpflichtet, die Vorschusszahlungen an die Familie abzarbeiten, die diese selbst bei gutem Willen aufgrund ihrer prekären wirtschaftlichen Situation nicht zu-

rückzahlen hätte können. Andererseits wurden sie physisch daran gehindert, die Fabrik zu verlassen, wenn sie ihrer vertraglichen Bindung zum Trotz flüchten wollten. Als dritter Faktor der Bindung an das Unternehmen könnte noch die Gestaltung der Entlohnung angeführt werden. Nicht nur wurden Teile des ohnedies sehr niedrigen Lohns für Unterkunft und Verpflegung im Wohnheim einbehalten, auch der verbleibende Lohn wurde oft willkürlich ausbezahlt, um Flucht zu verhindern. Üblich war neben der Überweisung von Lohnanteilen an die Familie auch die zwangsweise Einbehaltung von Spareinlagen. Diese Gelder „stellten einerseits eine Art Kredit der Arbeiter an die Firma dar, hatten aber den weiteren Sinn, die persönliche Mobilität und damit die Fluktuation einzuschränken, da sie erst zu bestimmten Jahreszeiten oder bei Vertragsende ausgezahlt wurden“ (Lenz 1984:215).

Die Beschränkung der persönlichen Freiheit der jungen Arbeiterinnen war allerdings nicht nur kapitalistischen Nützlichkeitsüberlegungen, sondern auch den hegemonialen Bildern von Weiblichkeit geschuldet. Für die männliche Arbeiter, die oft ebenfalls in Firmenheimen wohnten, gab es derlei Überwachung nicht. Besonders deutlich wird die Besorgnis der männlichen politischen und wirtschaftlichen Elite anlässlich des Verbots der Nacharbeit für Frauen und Kinder, das 1929 als letzte Bestimmung des Fabrikgesetzes von 1916 in Kraft trat. Die Frage, wie diese zusätzliche freie Zeit verwendet werden könnte, löste hitzige Debatten aus, in denen Angst um die Keuschheit der Arbeiterinnen und die Gefahr vor sexueller Verderbtheit den Ton angaben (Faison 2007:28). Die Rolle der Frau und Mutter wurde betont und das Fabriksleben sollte demgemäß weibliche Tugend erhalten und fördern: Die drohende sexuelle Verderbtheit, der die jungen Arbeiterinnen anheimfallen konnten, lauerte „nicht in der Natur ihrer Person, sondern in ihrer körperlichen Placierung innerhalb der Fabriksmauern, die sich in enger Nachbarschaft zu den dekadenten Einflüssen einer Außenwelt befanden, die als städtisch, männlich und beutegierig gekennzeichnet war. Armut, Mangel an Bildung und eine Familienumgebung, die eine Erziehung zu den sozialen Werten der Mittelklasse vernachlässigte, wurden vielleicht als Voraussetzung für moralische Fehlbarkeit gesehen, doch [...] der Sturz in die sexuelle Verderbtheit (*daraku*) wurde ausgelöst durch die Begegnung mit modernen städtischen Kräften durch den durchlässigen Raum der Fabrik“. Warnendes Gegenbeispiel waren die unabhängigen jungen Frauen und berufstätigen Frauen (*shokugyō fujin*), die unverheiratet in dauerndem Kontakt mit fremden Männern standen. Um zu verhindern, dass die Fabrikarbeiterinnen deren Lebensstil nachahmten, legten die Fabriken großen Wert darauf, die Keuschheit der Arbeiterinnen zu schützen. Um die weibliche Sexualität in Zaum zu halten, war die Kultivierung der richtigen Moral unerlässlich (Faison 2007:39).

Der Schutz der jungen Arbeiterinnen war daher ebenso angesagt wie Erziehungsmaßnahmen. Mit dem Nachtarbeitsverbot machten die Arbeitgeber die Mitgliedschaft in "Kultivierungsgruppen" (*shūyōdan*) verpflichtend. *Shūyōdan* war eine halbstaatliche Gruppe, die sich mit Unterstützung der Arbeitgeber um die Mitgliedschaft der jungen Fabrikarbeiterinnen bemühte. Ziel war, den jungen Frauen Fügsamkeit und Gehorsam gegenüber Familie und Staat einzuprägen. In den 1920er und 30er Jahren wurden diese Gruppen zu einem zentralen Instrument der Körperdisziplin samt der damit einhergehenden gesellschaftlichen und bürgerlichen Disziplin, die die Textilunternehmen zu erreichen versuchte. Wenig überraschend wurden solche Kultivierungsgruppen wegen ihres Zwangscharakters von den Gewerkschaften und vielen ArbeiterInnen abgelehnt (Faison 2007:5-6).

#### 4.2. Handlungsspielräume

Angeichts der umfassenden Fremdbestimmung, der sich die Migrantinnen in die Textilfabriken ausgesetzt sahen, stellt sich die Frage, welchen Handlungsspielraum sie überhaupt hatten.

Grundsätzlich lassen sich drei Strategien ausmachen: Rückzug aus dem Kontext durch Flucht, subversives Verhalten durch "Streiche" und Kampfmaßnahmen durch die Beteiligung an Streiks. Als eine extreme Form der "Flucht" könnte man Selbstmord anführen. Obwohl es keine Daten gibt, dürften Selbstmorde jedenfalls Ende des 19. Jahrhunderts keine Seltenheit gewesen sein, wenn man den vielen Berichten aus erster Hand Glauben schenkt. Sharon Sievers zitiert die Behauptung von Seidenarbeiterinnen, der Wasserspiegel des Suwa-Sees hätte sich wegen der häufigen Selbstmorde verändert (Sievers 1983:78).

Flucht dürfte, wie eingangs angeführt, einer der häufigsten Gründe der Beendigung des Arbeitsverhältnisses gewesen sein, auch wenn die Firmenstatistiken sie aus naheliegenden Gründen nicht eigens anführten. Die ausgefeilten Maßnahmen, die eine Flucht vereiteln sollten, implizieren allzu deutlich, dass es sich dabei nicht nur um ein Randphänomen gehandelt haben kann.

Subversives Verhalten bot eine andere Möglichkeit, wenigstens ein Minimum an Handlungshoheit zu bewahren. Viele der Arbeiterinnen waren noch sehr jung, auch wenn man von ihnen erwartete, wie Erwachsene zu arbeiten. Sie wurden auch nicht durch ihren Eintritt in die Fabrik plötzlich erwachsen. Wie Janet Hunter aus ihrer *oral history* Forschung anführt, erinnerten sich Arbeiterinnen an "kindische" Streiche. Dazu gehörte beispielsweise, dass sie Süßkartoffel entwendeten und in den Becken mit siedendem Wasser, das für die Seidenraupen gebraucht wurde, kochten. In einem anderen Fall ließ man eine Lotuswurzel in dieses Becken fallen mit dem Effekt, dass die Kokons eine zart bläuliche Färbung annahmen (Hunter 2003:64-65).

Die spektakulärste Form eigenmächtigen Handelns stellte aber die Teilnahme an Streiks dar, die sich nicht reibungslos in die Leidensgeschichte der Textilarbeiterinnen einfügt. Marxistisches Gedankengut in Form von gewerkschaftlicher Organisation zählte zweifellos zu den verderblichen urbanen Einflüssen, von denen die jungen Arbeiterinnen ferngehalten werden sollten. Allerdings war die Arbeiterbewegung an den Problemen, die die Arbeiterinnen bewegten, nur bedingt interessiert. Vielmehr scheinen sie in dem hohen weiblichen Anteil an der Arbeiterschaft ein Hemmnis für die Entwicklung der Arbeiterbewegung gesehen zu haben, wie Yamakawa Kikue schreibt. Yamakawa selbst ist feministisch zuversichtlich, dass der Slogan "Arbeiter in der Welt, vereint euch" auch für die japanischen Arbeiterinnen bedeutungsvoll gemacht werden kann, selbst wenn sie die Schwierigkeiten anerkennt, die sich ergeben, wenn man Arbeiterinnen zu organisieren versucht, die ständig unter strenger Überwachung und Kontrolle stehen (Mackie 1997:97). Hinzu kam noch das Verbot für Frauen, an politischen Versammlungen teilzunehmen, nach Paragraph 5 des Polizeisicherheitsgesetzes von 1890, das erst 1921 vom Parlament aufgehoben wurde. Aus heutiger Sicht wird die Ursache für die Schwäche der japanischen Arbeiterbewegung in den 1920er und frühen 1930er Jahren genau umgekehrt gedeutet, nämlich in der fehlenden Aufmerksamkeit, die den Frauenproblemen zuteil wurde (Tipton 2008:100).

Ungeachtet dieser wenig unterstützenden Haltung von beiden Seiten streikten die Textilarbeiterinnen dennoch. Ihre Gründe für den Arbeitskampf waren nicht die globalen Klassenkampffragen, sondern ihre eigenen Bedürfnisse: der Wunsch nach kürzeren Arbeitszeiten und besserem Essen. Beim Streik in einer der ältesten und größten Textilfabriken Tokyos, Tōkyō Mosurin, im Jahr 1914 nahmen die 350 Männer nach zwei Tagen die Arbeit wieder auf, da die ursprünglichen Streikforderungen erfüllt worden waren. Die 2.450 Frauen allerdings streikten weiter, um ihre grundlegenden menschlichen Bedürfnisse nach genießbarem Essen und ausreichenden Ruhezeiten erfüllt zu bekommen (Gordon 1991:76-77). Diese Anliegen waren auch in den 1920er Jahren relevant, als die Textilarbeiterinnen langsam das doppelte Hindernis des Wohnheimsystems und der Tendenz der Gewerkschaftsführer, sie zu ignorieren überwinden (Gordon 1991:77).

Den Anliegen der Textilarbeiterinnen mag untergeordnete Bedeutung zugemessen worden sein, doch verabsäumten die Gewerkschaften nicht, auch Abteilungen für die Textilarbeiterinnen einzurichten. Die 1912 gegründete Yūaikai hatte bereits 1916 eine Frauenabteilung eingerichtet, ab 1917 konnten Arbeiterinnen Vollmitglieder werden (Hunter 2003:250). Und die Textilarbeiterinnen traten den Gewerkschaften in großen Zahlen bei, etwa in den Zweigstellen Honjo und Azuma schon rasch nach der Gründung der Frauenabteilung

(Gordon 1991:92, 185). Nach Abspaltung des radikaleren Zweigs, Sōdōmei (Nihon Rōdō Sōdōmei) wurde dort eine Teilgewerkschaft für Textilarbeiterinnen, die Kantō Textile Union, eingerichtet, die 1925 bereits über 7.000 Mitglieder und Zweigstellen in fünf großen Fabriken verfügte. Besonders engagiert waren die Arbeiterinnen von Tōyō Mosurin in Kameido, einem großen Unternehmen mit drei Fabriken und 8.823 Angestellten im Jahr 1926, davon 85 Prozent weiblich (Gordon 1991:185). Um diese Zeit suchten Feministinnen aktiv den Kontakt mit Textilarbeiterinnen. Politisch aktive intellektuelle Frauen wie Yamakawa Kikue mochten zwar bedauern, dass die Anliegen der arbeitenden Frauen nicht offensichtlicher politisch waren, bemühten sich aber um ein Verständnis. Den Arbeiterinnen war weniger an einer Veränderung des Geschlechterverhältnisses gelegen, sie akzeptierten weithin die grundlegende Unterordnung von Frauen unter die Männern, vielmehr suchten sie innerhalb der etablierten Ordnung respektiert zu werden, „aber noch dieses Ziel implizierte dramatische Veränderungen und stieß auf zähen Widerstand“ (Gordon 1991:214).

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre waren Auseinandersetzungen an der Tagesordnung. Zwischen 1924 und 1929 fand jährlich wenigstens ein Streik von Frauen in den großen Textilfabriken statt (Gordon 1991:188, 194). 1925 etwa verließen die Arbeiterinnen von Fuji Gasu Bōseki in Honjo ihren Forderungen nach Verbesserung der Lebensbedingungen und Recht auf gewerkschaftliche Organisation durch Streik Nachdruck (Edlinger 1979:196). Ebenfalls 1925 streikten Arbeiterinnen in Hodogaya für die Freiheit, das Wohnheim zu verlassen und Besucher zu empfangen sowie ihre eigenen Ersparnisse nach Gutdünken abheben zu dürfen. Sie verlangten die Erlaubnis, sofort nach Erhalt eines Telegramms, das sie über Krankheit oder andere Probleme in der Familie informierte, nach Hause zurückkehren zu dürfen. In dieser Auseinandersetzung, die als *“caged birds’ strike”* bekannt wurde, erreichten die Frauen lediglich kürzere Arbeitszeiten, die Wohnheim-Problematik blieb ungelöst. Erst 1927, in einem Streik in der Tōyō Mosurin Fabrik in Kameido, erhielten die Arbeiterinnen das Recht, das Wohnheim nach Wunsch zu verlassen (Mackie 1997:120).

Zwischen Februar und September gab es japanweit zwanzig Streiks in großen Baumwoll-Fabriken. In Tōyō Mosurin legte die Gewerkschaft ein zehn Punkte umfassendes Forderungspaket vor. Die Gewerkschaft erreichte, dass es keine Lohnkürzungen im Gefolge des Verbots der Nacharbeit für Frauen geben würde. Sie erreichte auch Zugeständnisse zu altbekannten Forderungen, nämlich das Versprechen, die bestehenden Regeln hinsichtlich der Freiheit, das Wohnheim zu verlassen, freundlicher zu handhaben, das Essen zu verbessern, einen Aufenthaltsraum im Wohnheim zu schaffen und ver-

schiedene andere ähnliche Forderungen zu überdenken. Für die Arbeiterinnen in den Nankatsu Fabriken waren also selbst in einer Zeit von Arbeitsplatz- und Lohnunsicherheit die ungelösten grundlegenden Forderungen nach besserem Essen und Bewegungsfreiheit von großer Wichtigkeit. In dauernden Auseinandersetzungen, die in den späten 1920er Jahren ihren Höhepunkt erreichten, strebten sie danach, ein menschenwürdiges Leben führen zu können und Anerkennung für sich und ihren Beitrag für Familie oder Nation zu erhalten (Gordon 1991:226).

Der aufsehenerregendste Streik brach 1930 in der Tōyō Mosurin Fabrik in Kameido aus. Die Jahre der Depression 1930-32 brachten für Nankatsu eine Periode sozialer Konflikte von bisher unbekanntem Ausmaß. Die Baumwollproduktion in Tōyō Mosurin war in Schwierigkeiten wegen der Konkurrenz in China und der erhöhten Kosten durch das Nachtarbeitsverbot. Die zeitgleiche Depression war Anlass für Kündigungen, Lohnkürzungen und erhöhtes Arbeitstempo, Maßnahmen, auf die die ArbeiterInnen mit Streiks reagierten. Das galt nicht nur für Tōyō Mosurin, doch waren die dortigen Kampfmaßnahmen besonders auffallend. Die jungen Frauen, die in den Straßen marschierten und sich mit Polizei und Firmensicherheitspersonal schlugen, schockierten Firmenleitung und Öffentlichkeit gleichermaßen. "Diese streitbaren Textilarbeiterinnen waren weder die bedauernswerten Opfer, wie sie in Skandalblättern porträtiert wurden, noch die zufriedenen künftigen Ehefrauen aus den Firmenwerbungen" (Gordon 1991: 243-244). Das Unternehmen, das seit 1928 keine Profite mehr machte, wollte dringend Lohnkürzungen und Personaleinsparungen. Die Arbeiterinnen kämpften um ihre Arbeitsplätze mit dem Argument, dass die Familien am Land ihr Einkommen dringender denn je bräuchten. Wenn die Arbeiterinnen argumentativ auf die Familien zurückgriffen, um ihrem Anliegen Nachdruck zu verschaffen, dann setzte die Unternehmensleitung neben Entlassungen und Grubenarbeiter als zusätzliche Wachen die Familien physisch ein. Die Familien der Streikenden wurden aufgefordert, ihre Töchter während der Unruhen vom Wohnheim aufs Land zu bringen. Der Streik endete mit der völligen Niederlage der ArbeiterInnen. Höhepunkt des Streiks war eine gewalttätige Demonstration, die später als "Straßenkrieg" bezeichnet wurde. Obwohl nicht vorgesehen war, dass sich Frauen beteiligten, ging eine unbekannte Zahl, wahrscheinlich aber einige Hundert, bei dem Marsch mit. Vier der 197 von der Polizei Festgenommenen, die Steine geworfen, Autofenster eingeschlagen und sich mit der Polizei geschlagen hatten, waren Frauen (Gordon 1991:243-245). Bei einer zufällig am Tag nach dem "Straßenkrieg" angesetzten Diskussionsveranstaltung über das Verhältnis zwischen Arbeit und Kapital zeigte sich einer der Sprecher, der Präsident von Tōyō Mosurin Umemura Kenkichi, geschockt von der Gewalttätigkeit der Proteste und

der abwartenden Haltung der Polizei. "Seine Arbeiterinnen waren verwandelt. Nicht nur hatten sie sich am Aufstand beteiligt, 'mehrere Hundert' hatten die Wachen angegriffen, die die Habseligkeiten der gefeuerten Arbeiterinnen aus den Wohnheimen entfernen wollten. Er war entsetzt." (Gordon 1991:249-250)

Die 1920er Jahre brachten wenig handfeste Veränderungen in der Situation der weiblichen Arbeiterinnen und der männlichen Arbeiter in Kleinbetrieben. Die wichtigste Veränderung für die Frauen in Nankatsu war der deutliche Anstieg des Bildungsniveaus. In den Gummifabriken stieg der Anteil der Frauen mit vierjährigem Grundschulabschluss von 64 Prozent 1924 auf 94 Prozent 1933. Die bessere Schulbildung beförderte die kritische Einschätzung der eigenen Situation. So gesehen war die wichtigste Veränderung ein neues Verständnis der Beziehung der ArbeiterInnen zu ihren Arbeitgebern und zur Gesellschaft allgemein (Gordon 1991:214).

Unverändert blieb auch noch Ende der 1920er Jahre, dass das Engagement der Arbeiterinnen nicht gesellschaftspolitischen Agenden, sondern ihrer Situation galt und sie für diese unverdrossen Aufmerksamkeit und Verbesserungen einforderten.

Iwauchi Zensaku, der ab 1926 die Nakatsu-Zweigstelle der Japan Textile Union aufbaute, hatte sich zum Ziel gesetzt, den jungen Frauen Stolz zu vermitteln und einen kritischen Geist zu fördern. Aber, so erzählte in seinen Memoiren, er hätte seine Ansprachen immer mit etwas Interessantem oder Amüsanten beginnen müssen, denn das Reden über "Gewerkschaften" oder "Klassenkampf" wäre ins Leere gegangen. Diese Erfahrung wurde auch von der Aktivistin Tatewaki Sadayo geteilt, die in den späten 1920er Jahren zu einer der wenigen weiblichen Führungspersonen der Japan Textile Union wurde. Im August 1929 gründete sie mit einigen Mitstreiterinnen eine Frauen-Arbeiterakademie in Kameido, in der sie Kurse in proletarischer Ökonomie, Frauenbewegung, Politik, aber auch Nähen, Kochen und Blumenstecken anbot. Obwohl ihr eigenes Interesse ein klar politisches war, erkannte sie doch sehr genau, dass es die Näh- und Kochkurse waren, die die Anziehungskraft der Akademie ausmachten: "Sie sagen alle, dass sie nur das tun wollten, was Menschen tun" (Gordon 1991:227-228)

## 5. Lebensräume

"Nur das tun, was Menschen tun": hier trafen sich die Lebenserwartungen der Arbeiterinnen mit den Erziehungsabsichten von Management und Politik. Das verpflichtende Bildungsprogramm der Arbeitgeber hatte zwar zum Ziel, eine Arbeiter(innen)schaft zu erziehen, die weniger bereit zu militantem Aktivismus war und deren Verlangen nach kollektiver Organisation durch eine

Ideologie der Pflicht gegenüber Familie, Unternehmen und Nation zu ersetzen (Faison 2007:54). Ob diese Absicht auf fruchtbaren Boden fiel oder nicht mag dahingestellt werden, das praktische Ausbildungsangebot für ein Dasein als “gute Ehefrau und weise Mutter” (*ryōsai kenbo*) in Form von Koch- und Nähkursen hingegen wurde gerne angenommen. Genau diese Fertigkeiten, Haushaltsmanagement im weiteren Sinn, hatten sich schon die jungen Mädchen in der Edo-Zeit erwartet, wenn sie vor ihrer Heirat als Hausangestellte in die Städte gingen. Die Fähigkeit, einen Haushalt gut zu führen, trug nicht nur zu besseren Chancen am Heiratsmarkt bei, sondern war ein, wenn nicht der wesentliche Beitrag zu einer gewissen sozialen Aufwärtsmobilität der individuellen Haushalte. Idealerweise wurde ein Teil des Gehalts als Mitgift angespart, praktische oder schulische Bildung erworben und beides vorteilhaft zur Eheschließung eingesetzt.

Dieses rosige Bild vermittelte auch die Firmenwerbung. Die Realität sah wohl anders aus. Zum einen kehrte nur ein Teil der Arbeiterinnen wieder in ihre Heimatdörfer zurück, im Nordosten Japans war der Anteil höher, im Südwesten niedriger (Lenz 1984:245). Zum anderen waren die jungen Frauen nicht immer willkommen, auch gegen eine Heirat mit ihnen gab es Vorbehalte. Es gibt zwar nur wenige Daten zur Rückkehr der jungen Frauen nach ihrer Anstellung in der Fabrik, doch die vereinzelt Berichte und Erzählungen ergeben ein eher düsteres Puzzle.

Die jungen Textilarbeiterinnen scheinen zwei wesentlichen Gefahrenquellen ausgesetzt gewesen zu sein: Tuberkulose und “Unmoral”. Angst vor der hochansteckenden Tuberkulose führte in den Dörfern auch zu einer Diskriminierung der rückkehrenden Textilarbeiterinnen. Statistische Daten zur Verbreitung von TBC zeigen, dass zwischen 1910 und 1915 Tokyo, Kyoto und Osaka, also Standorte von Textilfabriken, an der Spitze lagen. Anfang der 1920er Jahre verlagerte sich der Schwerpunkt auf die ländlichen Präfekturen Ishikawa und Fukui, aber auch in anderen ländlichen Präfekturen kam es zu einer raschen Steigerung der TBC-Sterblichkeit. Dies ist wohl auf den Umstand zurückzuführen, dass die Unternehmen dazu übergegangen waren, erkrankte Arbeiterinnen zurück zu ihren Familien zu schicken. Um 1935 ist ein Rückgang von TBC in den Industrieballungsgebieten zu verzeichnen, dafür eine weitere Steigerung in den meisten ländlichen Präfekturen (Edlinger 1979:173).

Unmoralisches Verhalten, ganz besonders wenn in Form von Schwangerschaft öffentlich sichtbar, konnte ein Grund für die Familien sein, ihre Töchter nicht mehr aufzunehmen. Dazu passt auch, dass sporadische Erhebungen (wie die in Abschnitt 3.3. zitierte) vermuten lassen, dass ein beträchtlicher Anteil der Prostituierten früher Textilarbeiterinnen waren.

*Oral history* Erzählungen von Arbeiterinnen der Zwischenkriegszeit zeichnen ein Bild des Wechsels zwischen Arbeitsplätzen und Arbeitsmarktsektoren, wobei ein solcher Wechsel in den Städten einfacher war. Ein wachsender Kern von Arbeiterinnen blieben in den Gebieten, wo sie Beschäftigung fanden. In den 1930er Jahren hatten viele Textilarbeiterinnen sich mit Familie in den Industriegebieten niedergelassen (Hunter 2003:289-290).

### 5.1. Raum Dorf

Abschließend soll noch die vielfache Interaktion zwischen dem ländlichen und urbanen Bereich, die zu einem guten Teil von den Textilarbeiterinnen getragen wurde, kurz in den Blick genommen werden.

An erster und wichtigster Stelle ist wohl der Geldtransfer in die Dörfer zu nennen. Durch ihre Rücküberweisungen sicherten die Textilarbeiterinnen häufig das Überleben ihrer Familien; besonders für Kleinbauern war um 1920 diese Erwerbstätigkeit von zentraler Bedeutung (Lenz 1984:237). Die 1920er Jahre waren geprägt von wirtschaftlicher Rezession im Agrarbereich. Nach einer kurzen Erholungsphase nach dem Ersten Weltkrieg sanken die Preise für Agrarprodukte ab dem Jahr 1926 und stürzten 1929 vollends ab (Vlastos 1998:87). Ronald Dore beschreibt in seiner Dorfstudie *Shinohata*, dass die 1920er und frühen 1930er Jahre magere Zeiten waren, in denen der Import von billigem Reis aus Korea und Formosa den Reispreis fallen ließ und zudem der Zusammenbruch des amerikanischen Seidenmarktes in den späten 1920er Jahren die Situation noch verschlechterte. Dennoch konnte der Lohn einer Tochter in einer Textilfabrik den entscheidenden Unterschied machen. Er zitiert einen alten Mann, der gerne den Witz machte: “Diese alte Uhr dort tickte immer ‘shak-kin shak-kin [Schulden, Schulden]’, aber seit unsere Suzu an die Maschinen ging, hat sie begonnen ‘cho-kin, cho-kin [Ersparnisse, Ersparnisse]’ zu ticken” (Dore 1978:43-44).

Eine Streikteilnehmerin protestierte gegen den Abbau von Arbeitsplätzen infolge der Rezession mit den Worten: “Selbst wenn wir aufs Land zurückgehen, unsere Eltern und Brüder haben nicht genug zum Essen. Wie können zurückgehen, wenn wir das wissen?” (Gordon 1991:244) Neben der schweren und langandauernden Rezession in der Landwirtschaft verschlimmerte die Rezession im industriellen Sektor die Lage der armen bäuerlichen Bevölkerung, besonders der Pächter, noch weiter, da diese auf die Geldüberweisungen ihrer in den Fabriken arbeitenden Söhne und Töchter angewiesen waren (Vlastos 1998:90). Es fand also ein Geldtransfer von der Stadt in die Dörfer zurück statt, der gegenläufig zum steuerlichen Geldfluss von den Dörfern in die Stadt verlief.

Eine negative Form der Interaktion stellt die Verbreitung ansteckender Krankheiten, hier von Lungentuberkulose, dar. Entgegen den Hoffnungen und Versprechungen, die Arbeit in den Textilfabriken wäre eine auch lohnende Betätigung bis zur Heirat, lassen die verstreuten Daten eher den Schluss zu, dass Heirat in den Herkunftsdörfern eher die Ausnahme als die Regel war und dass Erkrankungen einen gewichtigen Anteil an den weiteren Lebensverläufen hatten. Der Studie (1909-10) von Ishihara zufolge kehrten von 200.000 Fabrikarbeiterinnen in 28 Präfekturen innerhalb eines Jahres 80.000 Arbeiterinnen nach Hause zurück, jede sechsten von ihnen schwer krank. Tuberkulose war für siebzig Prozent der Todesfälle verantwortlich (Liddle/Nakajima 2000:62). Da statistisch gesehen um diese Zeit (1910-15) die TBC-Verbreitung an den Industriestandorten noch am höchsten lag (vgl. Edlinger 1979:173), lässt sich vermuten, dass viele kranke Arbeiterinnen in dieser Zeit nicht in ihre Dörfer zurückkehrten, im Gegensatz zu den 1920er Jahren, wo sich der Schwerpunkt der Verbreitung der Krankheit in die ländlichen Präfekturen verlagerte.

Durch die Rücküberweisungen floss Geld in die Dörfer, allerdings um den Preis des Abzugs von Arbeitskraft, und zwar nicht von überschüssiger Arbeitskraft, wie oft vermutet wird, sondern von bitter benötigter.

Detailuntersuchungen in Niigata 1922-1936 zeigten, dass die eingeheirateten Schwiegertöchter (*yome*) unter sehr hoher Arbeitsbelastung litten, die sich verringerte, wenn die Tochter aus der Arbeitsmigration zurückkehrte. Die jungen Frauen nahmen Arbeit in den Fabriken auf oder wurden von den Vätern dazu genötigt, um das Überleben des Haushalts zu sichern. Ihr Anteil an der häuslichen und bäuerlichen Arbeit musste von den verbleibenden Frauen zusätzlich übernommen werden, wobei der in der Haushaltshierarchie am untersten angesiedelten *yome* die größte Last aufgebürdet wurde. Für die Fabrikarbeiterinnen selbst war es ein Tausch der sehr anstrengenden bäuerlichen Arbeit zu einer Fabriksarbeit mit täglich kontinuierlich 14-16 Stunden. Die Fabrik bot den Vorteil von geregelten Arbeits- und Ruhezeiten, doch den Nachteil der äußerst unbeliebten und, wie in 4.1. beschrieben, massiv gesundheitsschädlichen, Nacharbeitsschichten (vgl. Lenz 1984:160-163; 293).

Tatsächlich wird über der misslichen Lage der Textilarbeiterinnen oftmals übersehen, dass die bäuerliche Tätigkeit ebenfalls eine überaus mühselige war. So schreibt Robert Smith in der Einleitung zu Ella Lury Wiswells Aufzeichnungen zu Suyé Mura, dass man grundsätzlich davon ausging, dass die landwirtschaftliche Arbeit so schwer war, dass kein Mädchen aus der Stadt sie je tun könnte. Wem immer sich die Möglichkeit böte, ihr zu entgehen, würde diese ergreifen, weshalb es auch nicht verwunderlich wäre, dass die Anwerber für die Fabriken in Suyé Mura so erfolgreich waren. Er fährt fort: Rückblickend sei es einfach, das Fabrikswesen jener Zeit zu verurteilen (*de-*

nounce), doch zeigt sich ganz deutlich, dass diese jungen Frauen damals solche Arbeit als entschiedene Verbesserung betrachteten gegenüber der Arbeit, die ihren Müttern und älteren Schwestern in der Landwirtschaft zugemutet wurde (Smith/Wiswell 1982:xx).

Es war wohl nicht nur die schwere Arbeit in der Landwirtschaft, die junge Frauen in die Städte abwandern ließ, sondern auch die patriarchale Familie am Land, die den weiblichen (und männlichen) Jugendlichen meist wenig Raum für die Realisierung ihrer Vorstellungen ließ (vgl. Vlastos 1998:87).

Und in Tokyo wie in den Dörfern kämpften die Menschen um ein menschenwürdiges Dasein. Den Streiks in den Fabriken in den Städten korrespondierten am Land die Konflikte zwischen Landeigentümern und Pächtern. Diese prägten die ganze Dekade: Mitte der 1920er Jahre sind für einen Zeitraum von fünf Jahren mehr als zehntausend Konflikte aufgezeichnet, von denen 85 % eine dauerhafte oder befristete Senkung des Pachtzinses zum Inhalt hatten, und diese Konflikte nahmen zwischen 1928 und 1933 stark zu (Vlastos 1998:87, 90). Und in den Städten wie am Land verschmolzen die Kämpfe der arbeitenden armen Bevölkerung um eine Verbesserung ihrer Lebensbedingungen mit ideologischen Richtungskämpfen. Waren es in den Fabriken der Städte die marxistisch geprägten Gewerkschaften, in deren Schatten die Textilarbeiterinnen ihre Forderung nach besserem Essen und menschenwürdiger Behandlung kundtaten oder *vice versa*, so waren es am Land zunehmend nationalistisch orientierte Agrarideologen wie Tachibana Kōzaburō, Gründer der ultranationalistischen Vereinigung Aikyōkai, die sich mit den Bauern, die verzweifelt nach Möglichkeiten für ihr ökonomische Überleben rangen (Vlastos 1998:88), zusammenfanden. Man darf wohl annehmen, dass hier wie dort die Ideologie für die große Mehrheit eine sehr untergeordnete Rolle spielte.

## 5.2. Der Raum Stadt

Die Stadt Tokyo zeigte den weiblichen Arbeitsmigrantinnen der drei angesprochenen Gruppen sehr unterschiedliche Gesichter wie auch die drei Gruppen den Raum auf sehr unterschiedliche Weise besetzten.

Die Migrantinnen, die in die neu entstandenen Mittelschichtberufe drängten, erlebten den urbanen Raum als neues, verhältnismäßig weites Feld, das man ausverhandelnd neu besetzen konnte. Die *shokugyō fujin* waren weithin sichtbar. Viele dieser Berufe waren mit direktem Kontakt mit fremden Personen verbunden: SchülerInnen, PatientInnen oder KundInnen. Es ist vielleicht kein Zufall, dass mit Ausnahme der Busschaffnerinnen die öffentlich sichtbaren neuen Berufsfelder vorwiegend von städtischen Frauen besetzt waren. Lehrerinnen und Krankenschwestern konnten von ihrem Tätigkeitsprofil als Verlängerung des hegemonialen Weiblichkeitsideals der *ryōsai kenbo* gelten.

Migrantinnen aus ländlichen Gebieten hatten bei diesen Tätigkeiten nur eine Grenze zu überschreiten, nämlich jene zwischen urbanem und ländlichen Bereich, und nicht auch eine zwischen anerkannt ehrwürdigen und potentiell anrühigen Berufen. Dass die neuen *shokugyō fujin* sich an der Grenze zur Unanständigkeit bewegten, zeigt nicht nur der Diskurs über die “*moga (modan gāru = modern girl)*”, sondern auch die Bemühungen der Fabriken, die Arbeiterinnen von diesen Einflüssen fernzuhalten.

Diese berufstätigen Frauen waren nicht nur in ihrer professionellen Kapazität sehr sichtbar, sondern auch in ihrem Freizeitverhalten. Spazieren auf der Haupteinkaufsstraße, der Ginza, das sogenannte *ginbura*, aber auch Kinobesuche und andere Vergnügungen machten sie sehr medien- und öffentlichkeitspräsent. Sie erschlossen sich so neue Räume jenseits der bislang für anständige Frauen üblichen, auch wenn durch verschiedene Maßnahmen wie das politische Versammlungsverbot versucht wurde, sie von der Öffentlichkeit im bürgerlichen Sinn auszuschließen. Die *modan gāru* prägten das Bild des urbanen Raums wie andererseits ihre Existenz außerhalb des urbanen Raums nicht vorstellbar war. “Die meisten Voraussetzungen für die Entstehung und Existenz des Phänomens *modan gāru* konnte nur eine Großstadt, manche nur Tokyo erfüllen. Eine davon bestand darin, dass junge Frauen Arbeit fanden, die ihnen zumindest vorübergehend eine wirtschaftlich selbständige Existenz sicherte. Das *modan gāru* als Erscheinung der modernen Stadtkultur konnte jedoch nur entstehen, weil junge Frauen nicht nur in einer Großstadt leben konnten, sondern auch leben wollten und die Entfaltungsmöglichkeiten ihrer Wohnsituation nutzten” (Bollinger 1994:17)

Den Gegenpol zu den sehr sichtbaren jungen Frauen in den neuen Mittelstandsberufen bildeten die Hausangestellten. Sie erregten kein Aufsehen: sowohl ihre Tätigkeit als auch ihr Arbeitsplatz in der Familie waren fest im weiblichen Rollenbild verankert. Für sie gab es kaum Kontaktmöglichkeiten mit anderen Frauen in ähnlichen Situationen, da sie an ihrem Arbeitsplatz quasi abgekapselt im privaten Bereich der Familie lebten. Durch den Zusammenfall von Wohnort, oder besser Schlafplatz, und Arbeitsplatz hatten sie keinerlei Privatsphäre und konnten jederzeit vom Arbeitgeber überwacht werden. Durch das fehlende Solidarisierungspotential bildeten sie auch keine Gruppen, die Öffentlichkeitspräsenz beanspruchen konnten. Die Stadt und ihre Unterhaltungs- und Entwicklungsmöglichkeiten waren für die Hausangestellten kaum zugänglich, da von ihnen größtmögliche Präsenz am Arbeitsplatz erwartet wurde. Die Hausangestellten verschwanden im Dunkel der Privathaushalte.

Zwischen diesen beiden Gruppen befanden sich die Textilarbeiterinnen, deren erzwungene “Unsichtbarkeit” zu einer sehr öffentlichen gemacht wur-

de. Die hohen Zäune, hinter denen sie isoliert und in ihrer Autonomie eingeschränkt wurden, eigneten sich nicht nur hervorragend als Metapher für die Lage der Frauen in Japan allgemein, sondern auch als Symbol der Unterdrückung der Arbeiterklasse durch die Kapitalisten. Die Isolation war aber nur eine nach außen, und hier nur lückenhaft: die Arbeiterinnen untereinander konnten kommunizieren und sich solidarisieren. Das unterschied sie dramatisch von den Hausangestellten. Die Arbeiterinnen, die in Streiks durchaus aggressiven Widerstand leisteten, passten schlecht in das Bild der sanften und gefügigen Japanerin, das zu dieser Zeit auch durch die westlichen Medien geisterte.

Die Textilarbeiterin verdient, neben dem *modern girl (moga)*, der berufstätigen Frau (*shokugyō fujin*) und der Hausfrau (*shufu*) genannt zu werden, die als Weiblichkeitsbilder im frühen zwanzigsten Jahrhundert dominant waren. Wurden die ersten drei mit einem urbanen Umfeld und damit mit "modern" assoziiert, so standen die Textilarbeiterinnen mit einem Bein in der Fabrik der modernen Stadt, mit dem anderen im ländlichen 'traditionellen' Raum, ihrem Herkunftsgebiet (Faison 2007:5). Die Unterweisung der Textilarbeiterinnen in den neuen nationalen Tugenden der "weisen Ehefrau und guten Mutter", die ihnen zwecks Streikvorbeugung und Wahrung ihrer Keuschheit besonders nach Verbot der Nacharbeit zuteil wurde, verortet die Arbeiterinnen allerdings stärker im neuen Mittelschicht-Weiblichkeitskonzept.

Auch sprechen die spärlichen Zeugnisse des weiteren Lebenslaufs der jungen Arbeiterinnen eher dafür, dass sie sich in den 1920er Jahren stärker mit dem urbanen Leben identifizierten und vermutlich nicht zum Großteil wieder in ihre Dörfer zurückkehrten. Janet Hunter berichtet aus ihrer *oral history*-Forschung über zwei Textilarbeiterinnen aus Niigata. Die eine, 1909 geboren, arbeitete in einer Seidenspinnerei, dann in einer Tokyoter Fabrik und schließlich, nach Kindererziehung und anderen Jobs, wieder in derselben Spinnerei. Eine andere arbeitete in den 1930er Jahren für eine Tōyōbō Fabrik und als Hausangestellte in Tokyo. Zusammenfassend konstatiert Hunter, dass die sehr hohen Eheschließungsquoten zwar deutlich machten, dass die meisten Textilarbeiterinnen heirateten, dass aber zweifelhaft sei, ob sie dies nach einer Rückkehr in ihre Heimatdörfer taten (Hunter 2003:290). Auch demographische Studien zeigen, dass für einen großen Teil der städtischen Bevölkerung eine den ländlichen Gebieten beinahe vergleichbare geographische Stabilität herrschte (Taeuber 1951:154).

## 6. Fazit

Das Überleben der Familie zu sichern zählte damals wie heute zu den wichtigsten Gründen, warum Frauen in die Arbeitsmigration gehen. Unverändert ist auch die enorme wirtschaftliche Bedeutung der Rücküberweisungen für strukturschwache Regionen oder Länder. Darüber hinaus stellen Migrationsziele aber auch einen Hoffnungsort für die eigene Lebensgestaltung dar.

Das Migrationsziel vieler junger Migrantinnen aus den ländlichen Regionen Japans in den 1920er Jahren, die Stadt Tokyo, erfüllte die Erwartungen, die in sie gesetzt wurden, nur teilweise. Die neuen Mittelschicht-Berufe erlaubten den Frauen eine Selbständigkeit und Unabhängigkeit, die sie bislang in diesem Ausmaß nicht gekannt hatten. Anders als die Fabrikarbeiterinnen, für die häusliche Wirtschaft oder Ehe als Alters- und Krankensicherung unverändert maßgeblich blieben (Lenz 1984:162), konnten die neuen berufstätigen Frauen (*shokugyō fujin*) auch unverheiratet eine gewisse ökonomische Stabilität genießen. Für sie war Bildung, die weitestgehend an eine gut situierte Herkunft gebunden war, nicht nur ein Schlüssel zu den Berufsmöglichkeiten, sondern auch zu neuem Selbstbewusstsein und kollektiven Anstrengungen, ihre untergeordnete Position in der patriarchalen japanischen Gesellschaft zu verändern.

Der Wunsch nach Bildung war auch für die jungen Frauen und Mädchen aus ärmlichen bäuerlichen Verhältnissen Motivator, einer Erwerbsarbeit in Fabriken nachzugehen, sofern sie dies freiwillig taten. "Bildung" hatte für sie allerdings eine andere Bedeutung: ihnen war vor allem daran gelegen, durch Bildung ihre persönlichen Lebensbedingungen zu verbessern, "leben zu können wie alle anderen". Dies ist vor dem Hintergrund einer kleinbäuerlichen Gesellschaft zu sehen, in der jede Arbeitskraft zum Überleben erforderlich war und über das Mindesterfordernis hinausgehende Schulbildung bestenfalls einem Sohn ermöglicht wurde, nicht aber einer durch Heirat aus dem Haushalt ausscheidenden Tochter. Die Fabriksarbeit, so auch die Versprechungen der Anwerber, sollte beides ermöglichen, nämlich die Unterstützung der Familien durch den Lohn und Weiterbildungsmöglichkeiten. Die Realität schlechter Arbeitsbedingungen und eines stark erhöhten Krankheitsrisikos machte für viele den Traum zum Alptraum, dem sie sich durch Flucht oder gar Selbstmord entzogen. Eine Flucht endete nicht selten mit dem Abstieg in die Prostitution und damit in eine Tätigkeit, die sie zu einem festen Bestandteil der patriarchalen Gesellschaft in ihrem untersten Segment machte.

Die Fabrikarbeiterinnen stellten die Normen der gesellschaftlichen Ordnung zwar nicht durch Forderungen in Frage, wie es die von den gebildeteren Frauen getragene Frauenbewegung tat, wohl aber durch die Art, ihren Forde-

rungen Nachdruck zu verleihen, also in durchaus auch gewalttätigen Streiks. Junge Frauen, die solidarisch auf die Straße gingen, um für ihre Anliegen öffentlich einzutreten, schockierten. Bei den Forderungen selbst wurde durchaus eine Rhetorik verwendet, die konform war mit den gesellschaftlichen Normen, nämlich die der Unterstützung der Familie, wie bei der streikenden Frau, die in bester konfuzianischer Tradition den Hunger der Eltern und der Brüder als Streikmotiv ins Treffen führte. Dieser dominante Diskurs der aufopferungswilligen jungen Frauen, die zum Wohl ihrer Familien in den Fabriken arbeiteten, überdeckt die wohl nicht sehr ausgeprägte, aber doch vorhandene Handlungsmächtigkeit (*agency*) dieser Frauen.

In den Streiks in der Stadt, in denen sie für bessere Lebensbedingungen und Lebensmöglichkeiten kämpften, schließt sich der Kreis zu ihren Herkunftsfamilien am Land. Dort kämpften die Pächter in einer neu formierten Bewegung ebenfalls um bessere Lebensbedingungen und Lebensmöglichkeiten, etwa um Reduktion des Pachtzinses. Pächterbewegung wie Fabrikarbeiterstreiks waren ein Knotenpunkt linker Aktivisten, die mit ihren abstrakteren gesellschaftspolitischen Zielen nur auf geringe Unterstützung bei der Masse der Streikenden stießen, denen es zuerst und vor allem darum ging, Minimalstandards für ein Leben in Würde und ohne ständig drohende Existenzängste einzufordern.

## Literatur

Bollinger, Richmod

1994 *La donna è mobile. Das modan gāru als Erscheinung der modernen Stadtkultur.* Wiesbaden: Harrassowitz (= Iaponia Insula. Studien zu Kultur und Gesellschaft Japans; 1)

Dore, Ronald P.

1978 *Shinohata. A portrait of a Japanese village.* New York: Pantheon Books (= Pantheon Village Series)

Edlinger, Friedrich

1979 *Ein Vergleich der Lage und Bedeutung der Frauenarbeit in der japanischen Baumwollspinnerei-Industrie und Seidenhasperei-Industrie. Vom Beginn der Industrialisierung Japans bis zur Weltwirtschaftskrise 1929.* Dissertation, Universität Wien

Faison, Elyssa

2007 *Managing women. Disciplining labor in modern Japan.* Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press

- Golledge, Reginald G. und Robert J. Stimson  
1997 *Spatial behavior. A geographic perspective*. New York und London: The Guilford Press
- Gordon, Andrew  
1991 *Labor and imperial democracy in prewar Japan*. Berkeley, Los Angeles und Oxford: University of California Press
- Hastings, Sally A.  
1995 *Neighborhood and nation in Tokyo, 1905 - 1937*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press (= Pitt series in policy and institutional studies )
- Hayakawa Noriyo  
1987 “3. Josei kaihō no shisō to undō. 2. Josei no shokugyō shihshutsu to hataraku kenri”, in: Wakita Haruko, Hayashi Reiko und Nagahara Kazuko: *Nihon josei-shi*. Tōkyō: Kadokawa Kōbunkan, S. 232-236
- Hunter, Janet  
2003 *Women and the labour market in Japan's industrialising economy. The textile industry before the Pacific War*. London and New York: Routledge Curzon  
2005 “Gendering the labor market: evidence from the interwar textile industry”, in: Barbara Molony und Kathleen Uno (Hg.): *Gendering modern Japanese history*. Cambridge, Mass. und London: Harvard University Press (=Harvard East Asian Monographs; 251), 359-392
- [United Nations] INSTRAW  
2007 *Feminization of migration. Gender, remittances and development* (= Working Paper 1), [http://www.renate-europe.net/wp-content/uploads/2014/01/Feminization\\_of\\_Migration-INSTRAW2007.pdf](http://www.renate-europe.net/wp-content/uploads/2014/01/Feminization_of_Migration-INSTRAW2007.pdf), 2015-02-02 [2017-01-13]
- Kurasawa Susumu (Hg.)  
1986 *Tōkyō no shakai chizu. Social atlas of Tokyo*. Tokyo: University of Tokyo Press
- Lenz, Ilse  
1984 *Kapitalistische Entwicklung, Subsistenzproduktion und Frauenarbeit: der Fall Japan*. Frankfurt/M. Und New York: Campus (= Campus Forschung; 395)
- Liddle, Joanna und Sachiko Nakajima  
2000 *Rising suns, rising daughters. Gender, class and power in Japan*. London und New York: Zen Books
- Loftus, Ronald P.  
2004 *Telling lives. Women's self-writing in modern Japan*. University of Hawaii Press: eBook (Access via UB Wien)
- Lutz, Helma  
2004 “Migrations- und Geschlechterforschung: Zur Genese einer komplizierten Beziehung”, Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (= Geschlecht & Gesellschaft; 35), S.476-484

Mackie, Vera

1997 *Creating socialist women in Japan. Gender, labour and activism, 1900-1937*. Cambridge: Cambridge University Press

Mathias, Regine

1995 „Vom ‘Fräulein vom Amt‘ zur ‘Office Lady‘ – weibliche Angestellte im Japan der Vorkriegszeit“, Erich Pauer und Regine Mathias (Hg.): *Japanische Frauengeschichte(n)*. Marburg: Förderverein Marburger Japan-Reihe (= Marburger Japan-Reihe; 12), 47-69

Odaka Kōnosuke

1993 “Female domestic servants in pre-war Japan”, in Janet Hunter (Hg.): *Japanese women working*. London u.a.: Routledge, S.

Okuda Akiko

1995 “Jochū no rekishi”, in Okuda Akiko (Hg.): *Onna to otoko no jikū – Nihon josei-shi saikō. V. Semegiau onna to otoko – Kindai. Tōkyō: Fujiwara Shoten*, S.376-410

Schmidtpott, Katja

2004 „‘Stadt und Land, Männer und Frauen, Jung und Alt‘: Die Reichweite der Kampagne für moderne Lebensführung (Bunka seikatsu undō) in Japan in den 1920er Jahren.“ In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung (BJOAF)* 28, S. 105-135.

Sievers, Sharon L.

1983 *Flowers in salt. The beginnings of feminist consciousness in modern Japan*. Stanford: Stanford University Press

Silverberg, Miriam

1998 “The cafe waitress serving modern Japan”, Stephen Vlastos (Hg.): *Mirror of modernity: Invented traditions of modern Japan*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, S.208-225 (via EBSCO: eBook Collection (EBSCOhost))

Smith, Robert J. und Ella Lury Wiswell

1982 *The women of Suye Mura*. Chicago und London: University of Chicago Press

Taeuber, Irene B.

1951 “Family, migration, and industrialization in Japan”, *American Sociological Review* 16/2, 149-157

Taira Koji

1988 “Economic development, labor markets, and industrial relations in Japan, 1905-1955“, in: *Cambridge history of Japan. Volume 6. The twentieth century*. Cambridge University Press: Cambridge Histories Online 2008

Tipton, Elise K.

2008 *Modern Japan. A social and political history*. 2. Aufl. (12002). London und New York: Routledge

Tsurumi, Patricia

1990 *Factory girls. Women in the thread mills of Meiji Japan*. Princeton, N.J.: Princeton University Press

Vlastos, Stephen Silverberg

1998 “Agrarianism without tradition. The critique of prewar Japanese modernity”, Stephen Vlastos (Hg.): *Mirror of modernity: Invented traditions of modern Japan*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, S. S.79-94 (via EBSCO: eBook Collection (EBSCOhost))

SUSANNE SCHERMANN

## **Migration im österreichischen Film am Beispiel des Films von Manfred Neuwirth: *Erinnerungen an ein verlorenes Land*, Österreich 1988**

### **Vorbemerkung**

Es gibt viele Gründe, warum Menschen ihre Heimat verlassen. Manche gehen freiwillig, weil sie in der Fremde auf ein besseres Leben hoffen. Andere fühlen sich gezwungen zu gehen, weil das Leben in der Heimat ihnen kein Auskommen erlaubt. Manche flüchten vor Kriegen oder Hungersnöten. Und es gibt Menschen, denen behördliche Willkür ihre Heimat raubt: diese wird höheren Zwecken, oft dem sogenannten Allgemeinwohl, gewidmet, also für einen Stausee, eine Autobahn oder auch einen Flughafen zubetoniert.

Dokumentarfilme, die sich mit solchen Fällen beschäftigen, tendieren – wie der Dokumentarfilm im allgemeinen – zu einer kämpferischen Position. Der japanische Dokumentarfilmer Ogawa Shinsuke (1935-1992), der ab 1968 über zehn Jahre lang den Kampf der Anwohner gegen den Bau des Internationalen Flughafens Tokyo in Narita in zahlreichen Filmen dokumentierte, versuchte damit auch, die Bewegung gegen die Enteignung bäuerlichen Landes aktiv zu unterstützen. Doch als mit der – um Jahre verspäteten – Eröffnung des Flughafens 1978 Fakten geschaffen wurden, wandte sich Ogawa anderen Themen zu.

Der österreichische Dokumentarfilmer Manfred Neuwirth nähert sich seinem Thema anders. In der Mitte des Waldviertels im nördlichen Niederösterreich liegt der Truppenübungsplatz Allentsteig: 150 km<sup>2</sup> groß, mehr als ein Drittel des Stadtgebietes von Wien, 20% größer als Graz. Nach dem „Anschluss“ 1938 zum militärischen Übungsgelände bestimmt, ein riesiges, nun menschenverlassenes Gebiet. Jahrzehnte nach der Enteignung der dort lebenden Bevölkerung versucht Neuwirth, die Spuren und Folgen dieser Willkürmaßnahme zu dokumentieren, ohne jede Stellungnahme, fast distanziert.

Die Notwendigkeit, Truppenübungsplätze zu schaffen, ergab sich erst im 19. Jahrhundert, einerseits durch die allgemeine Wehrpflicht, denn die neuen Rekruten mussten eingeschult werden. Die allgemeine Wehrpflicht gab es zwar schon im Römischen Reich, doch das Mittelalter kannte eigentlich nur mehr Söldnerheere. Durch die Französische Revolution und ihr Postulat,

dass alle Menschen gleich seien, wurde die allgemeine Wehrpflicht wieder zur Norm, in Deutschland 1814, in Österreich 1866 – allerdings konnte man sich davon damals freikaufen. Doch das änderte sich: Im Ersten Weltkrieg waren alle Soldaten Wehrpflichtige; im Versailler Vertrag wurde die Wehrpflicht 1919 in Deutschland zwar abgeschafft, 1935 vom Hitler-Regime aber wieder eingeführt. Und auch die modernen Waffen wie Repetiergeschütze, Maschinengewehre oder Panzerfahrzeuge benötigten weitere Schulungen, um damit umgehen zu können. Im frühen 20. Jahrhundert wurden sowohl die alten Exerzierplätze zu Truppenübungsplätzen umgewandelt als auch neue Übungsplätze geschaffen, deren Größe heute meist zwischen 50 km<sup>2</sup> und 300 km<sup>2</sup> liegt.

### **Geschichte des Truppenübungsplatzes Döllersheim/Allentsteig**

Kurz nach dem „Anschluss“ Österreichs, im Juni 1938, wurde der Beschluss gefasst, auf dem Gebiet rund um die Ortschaft Döllersheim nordöstlich von Zwettl ein militärisches Übungsgelände zu schaffen: Innerhalb von zwei Jahren sollte das gesamte Gebiet mit ungefähr 40 Dörfern und 7000 Menschen entsiedelt werden. Während anfangs noch Entschädigungen gezahlt wurden oder die mehrheitlich bäuerliche Bevölkerung Ersatzhöfe erhielt, wurden die Menschen später vertrieben und fast oder gar nicht entschädigt. Das Dorf Döllersheim machte Adolf Hitler 1939 zum Ehrenbürger, da sein Vater Alois hier geboren worden war – vielleicht in der Hoffnung, damit das Schicksal wenden zu können, – doch im Herbst 1941 mussten auch die Bewohner Döllersheims wegziehen. Hitler lag nichts an der Erinnerung an seine Herkunft, und die Wahl des Standorts für den Truppenübungsplatz war vielleicht auch von dem Umstand bestimmt, Hitlers bäuerliche Wurzeln buchstäblich auszuradieren.

Während des Zweiten Weltkriegs entstand im Norden des Gebietes bei Edelbach ein Kriegsgefangenenlager, in dem zeitweise über 5000 französische Offiziere festgehalten wurden. Von 1940 bis Kriegsende gab es hier sogar eine Universität unter der Leitung des Mathematikers Jean Leray (1906-1998) und des Geologen François Ellenberger (1915-2000); die Gefangenen drehten einen Dokumentarfilm über das Lagerleben, musizierten, führten Theaterstücke auf, gaben auch eine Lagerzeitung heraus.

Nach dem Krieg hofften die Ausgesiedelten, wieder in ihre Häuser zurückkehren zu können, doch zunächst hielt die sowjetische Armee das Gelände besetzt. Nach 1955 nahm die österreichische Armee den Truppenübungsplatz in Besitz – und das ist er bis heute.

## Der Film

50 Jahre nach dem Beginn der Räumung des Geländes, 30 Jahre nach der Übernahme durch die österreichische Republik recherchierte Manfred Neuwirth die Geschichte des Truppenübungsplatzes Döllersheim, seit 1957 Truppenübungsplatz Allentsteig. Er interviewte ungefähr 30 Personen, fast alle Betroffene und Zeugen der Enteignung, die meist nicht fern ihrer einstigen Dörfer wohnten. Zwischen diese Interviews setzt Neuwirth historische Photos der Dörfer und der Umgebung (Abb. 1) und ergänzt diese durch ruhige, kaum bewegte Aufnahmen des Geländes zum Zeitpunkt der Entstehung des Films (Abb. 2). Auch begleitete er die Vertriebenen bei ihren gelegentlichen, streng reglementierten Besuchen der alten Heimat. Gegen Ende erinnert er daran, dass viele Menschen immer noch nicht entschädigt wurden für den Verlust ihrer Scholle. Neuwirth verzichtet auf einen autoritären Kommentar aus dem Off und stellt Zusammenhänge durch Interviews und Zwischentitel (Abb. 3) her. Der Zuseher wird dadurch mit seinen Gedanken und Schlussfolgerungen absichtlich allein gelassen; zwangsläufig werden komplexe Zusammenhänge dadurch vereinfacht.

Diese zurückhaltende Art der Darstellung ist häufig im österreichischen Dokumentarfilm, der seit den 1980er-Jahren einen bedeutenden Aufschwung nahm<sup>1</sup>. Als Gegenpol zu dieser Herangehensweise können die Dokumentarfilme von Michael Moore (etwa *Bowling for Colombine*, USA 2002; oder *Fahrenheit 9/11*, USA 2004) angesehen werden, die eine dezidierte Meinung vertreten und diese publikumswirksam und leicht verständlich aufbereiten.

Abb 1.: historische Photos der Dörfer und der Umgebung



1 Besonders erwähnenswert sind hier die Filme von Erwin Wagenhofer.

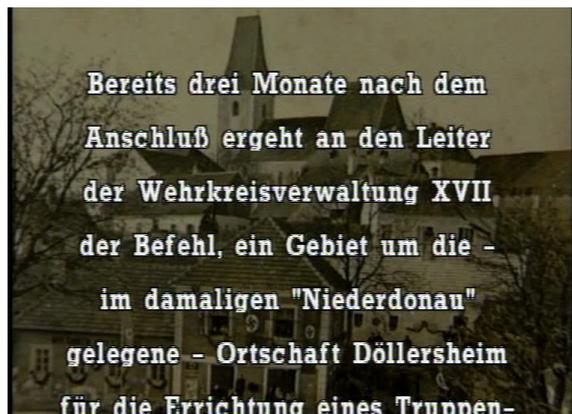
Abb 2.: Aufnahmen des Geländes zum Zeitpunkt der Entstehung des Films



Wenn man auch Moores Überzeugungen teilen kann und ihm dafür danken möchte, dass er den Dokumentarfilm in die Kinos zurückholte, so ist seine dampfwalzenartige Darstellung doch recht propagandistisch.

Neuwirth macht seinen Film zwar in zeitlicher Entfernung zu dem Hauptereignis, der Vertreibung von 7000 Menschen aus ihren Dörfern, doch wäre es ihm ein Leichtes gewesen, einen kämpferischen Ton anzuschlagen, denn viele Betroffene bemühten sich zur Zeit der Entstehung des Films, 1988, vergeblich um eine Entschädigung. Doch er wählte einen anderen, kontemplativen Weg, der sich auf das Land selbst, aus dem emigriert wurde, konzentriert: einen Flecken Land, der zu einem Loch auf der Landkarte wurde, der nicht mehr zu existieren scheint, der nur mehr von Spezialeinheiten betreten werden darf. Dadurch wird weniger Empörung über staatliche Willkür ausgelöst – so berechtigt diese

Abb 3.: Zwischentitel



auch wäre –, sondern der fast unerträgliche Schmerz über den Verlust der Heimat dargestellt. Und wenn man auch 50 Kilometer weiter ein neues Leben aufgebaut hat –, die alte Heimat, aus der man vertrieben wurde, lässt einen nie los.

Die Qualität von Neuwirths Film und seiner Darstellungsweise kann man daran ablesen, dass der Film auch heute noch sehenswert ist, weil er über die Beschreibung einer konkreten Situation zu allgemeinen Schlussfolgerungen über Vertreibung und Migration kommt. Beim Thema Heimatverlust drängt sich eine Assoziation mit der Evakuierungszone rund um das Atomkraftwerk Fukushima 1 auf: hier hatten die Menschen nicht Monate oder Jahre, sondern nur Stunden oder Tage, um ihre Häuser zu verlassen, und es waren nicht 7000, sondern mehr als hunderttausend Menschen, die sich plötzlich ihres gewohnten Lebens beraubt sahen. Wenn man den Film über das Waldviertel sieht, kann man auch den Schmerz der Bewohner von Fukushima verstehen. Selten war ein Dokumentarfilm berührender.

## **Materialien**

### ***Erinnerungen an ein verlorenes Land, Österreich 1988***

Produktion, Regie: Manfred Neuwirth  
Drehbuch: Manfred Neuwirth  
Interviews, Beratung: Friedrich Polleroß  
Interviews: János Karasz, Wolfgang Müller-Funk  
Ton, Texte: Gerda Lampalzer  
Kamera, Schnitt: Manfred Neuwirth  
Musik: Curd Duca, Musikkapelle Scheideldorf  
Standard, 70 Minuten, Farbe

## **Manfred Neuwirth**

Geboren 1954. <sup>[1]</sup><sub>[SEP]</sub> Studium der Publizistik, Informatik und Geschichte. Regisseur, Produzent, Kameramann, Medienkünstler in den Bereichen Film, Video, Sound, Installation. Gründungsmitglied der Medienwerkstatt Wien. Gastprofessor Kunstuniversität Linz

## Filmographie von Manfred Neuwirth

(Auswahl in chronologischer Reihenfolge)

*Asuma* (1982)

*Erinnerungen an ein verlorenes Land* (1988)

*Collected Views* (mit Gerda Lampalzer, 1990)

*Wienminuten* (1991)

*Vom Leben Lieben Sterben – Erfahrungen mit Aids* (mit Walter Hiller, 1992 - 93)

*Bildermacher* (1993-94)

*Tibetische Erinnerungen* (1988-95)

*manga train* (1998)

*magic hour* (1999)

*Tibet Revisited* (2005)

*scapes and elements* (2010)

*Wachau* (2012)

*Vom Leben Lieben Sterben - 20 Jahre später* (2013)

*Aus einem nahen Land* (2015)

## Österreichische Dokumentarfilme

(Auswahl in chronologischer Reihenfolge)

Robert Dornhelm: *She Dances Alone* (1981), über Kyra Nijinsky, die Tochter des Tänzers  
Vaslav Nijinsky

Egon Humer: *Postadresse Schlöglmühl* (1990), Niedergang einer Kleinstadt nach Fabrik-  
schließung

Ulrich Seidl: *Good News* (1990), ausländische Zeitungsverkäufer in Wien

Nikolaus Geyrhalter, *Das Jahr nach Dayton* (1997), der Bürgerkrieg in Bosnien

Michael Glawogger: *Megacities* (1998), Bombay, Moskau, Mexico City, New York

Erich Wagenhofer: *We Feed the World* (2004), globalisierte Nahrungsmittelproduktion

Nikolaus Geyrhalter: *Unser täglich Brot* (2004), globalisierte Nahrungsmittelproduktion

Michael Glawogger: *Workingman's Death* (2005), Schwerstarbeit an fünf verschiedenen  
Orten der Welt

Hubert Sauper: *Darwin's Nightmare* (2006), Ökologie am Victoriasee (Ostafrika)

Harald Friedl: *Aus der Zeit* (2006), kleine Einzelhandelsgeschäfte in Wien

Erich Wagenhofer: *Let's Make Money* (2008), Probleme des internationalen Finanzsystems  
(Dreharbeiten im Frühjahr 2007, Kinostart Oktober 2008)

KOSHINA YOSHIO

## **Die japanische Naturlyrik der Inneren Emigration**

### **Vorwort**

Ich habe mich als Germanist seit zehn Jahren mit dem Thema der deutschen Genealogie der modernen Naturlyrik von Oskar Loerke bis Sarah Kirsch beschäftigt. Dabei ging es um die deutschen Lyriker, die unter der diktatorischen Herrschaft ein Leben der Inneren Emigration führten und ihre kritischen Gedanken heimlich mit Naturbildern auszudrücken versuchten. Im Laufe dieser Arbeit fiel mir ein, dass es auch in Japan zeitlich fast parallel eine diktatorische Herrschaft gab, während der eine Reihe von Lyrikern praktisch in einer Inneren Emigration lebten und ihre Auseinandersetzung mit der Zeit mit Naturbildern ausdrückten. Ich habe neben meiner germanistischen Arbeit die Schicksale und Arbeiten dieser japanischen Lyriker untersucht. Heute möchte ich hier das Ergebnis dieser Untersuchung kurz zusammenfassen.

Zunächst aber schicke ich zwei Punkte voraus: Zum einen weise ich darauf hin, dass im Inselreich Japan in der Vergangenheit grundsätzlich keine Emigration möglich war. Wenn man es wünschte, war nur die Innere Emigration möglich. Zum andern jedoch gibt es in der japanischen Literaturgeschichte merkwürdigerweise keine Begriffe wie Innere Emigration oder wie Naturlyrik.

### **1. Die politische Entwicklung nach der Meiji-Restauration**

Nach der Meiji-Restauration 1868 erfolgte eine rasche Modernisierung des Landes. Dabei versuchten die Politiker einerseits, dem Einzelnen Grundrechte und Chancengleichheit zu sichern. Andererseits aber hielt man es für die wichtigste politische Aufgabe, das ganze Volk unter dem Namen des Tennos zu vereinheitlichen. Der weltpolitische Spätentwickler Japan wurde aber bei dem Versuch seiner Vergrößerung von den Großmächten gehemmt. So wurden immer wieder Konflikte und Kriege ausgelöst. Die Kriege gegen China 1894-95 und gegen Russland 1904-05 konnte Japan gewinnen. Die Japaner hatten zwar Glück, bildeten sich dann aber mit der Zeit ihre Unbesiegbarkeit ein. Das Militärwesen gewann immer stärkere Macht, bis das ganze Volk unter seiner Despotie zu leiden hatte. 1931 begann die japanische Invasion in die Manjurei, der der Japanisch-Chinesi-

sche Krieg und der Pazifische Krieg folgten. Die ganzen Kriege dauerten 15 Jahre. In dieser Zeit wurde die Kontrolle der Obrigkeit über die Intellektuellen immer mehr verstärkt und die Rede- und Pressefreiheit wurde immer weiter begrenzt. Das neue berüchtigte Mittel für diese Kontrolle war das 1925 in Kraft getretene Gesetz für Innere Sicherheit. Um das Gesetz anzuwenden, wurde extra eine Sonderpolizei (*tokubetsu kōdō keisatsu* 特別高等警察, abgekürzt *tokkō* 特高) gegründet. Die Aufgabe der Sonderpolizei bestand darin, die liberal bis sozialistisch gesinnten Intellektuellen streng zu kontrollieren, angeblich um die monarchische Staatsform mit dem göttlichen Tenno an der Spitze zu verteidigen.

## 2. Die Haltung der Dichter in der militaristischen Gesellschaft

Als das deutsche Volk der Nationalsozialistischen Partei die diktatorische Herrschaft gewährte, wurde in Japan der Einfluss des Militärs immer stärker, um das „göttliche Land“ Japan gegen die Großmächte zu verteidigen. Unter den Schriftstellern gab es die einen, die den heiligen Tenno und das unbesiegbare Militär rühmten. Dagegen betätigten sich die anderen, die der Ideologie des göttlichen Landes und der Militärherrschaft kritisch gegenüberstanden. Wir behandeln im Folgenden hauptsächlich diese sozialkritischen Dichter. Jede Gattung der Lyrik, nämlich Tanka, Haiku und Shi (freies Gedicht), zeigte eine andere Entwicklung. Etwas Gemeinsames gibt es allerdings schon, nämlich die Tatsache, dass es für die japanischen Schriftsteller keine Möglichkeit gab, ins Exil zu gehen. Abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen hat keiner das Land verlassen, um der Staatsgewalt zu entrinnen. Die Schriftsteller hatten also nur zwei Möglichkeiten, nämlich entweder sich der herrschenden Politik anzupassen, oder unter der Tarnkappe, bzw. in der Inneren Emigration zu leben. Dazwischen gab es aber vielfältige Schattierungen.

### 2.1. Das Tanka

Das Tanka, früher Waka genannt, hat unter den japanischen Gedichtformen die längste Tradition. Im höfischen Zeitalter funktionierte das Waka auch als Kommunikationsmittel. Gelegentlich Gedichte zu machen gehörte zur Bildung der Adligen sowie der Ritter. Diese Tradition hat sich anscheinend auch noch bis heute erhalten; der Tenno und seine Angehörigen müssen fähig sein, in festlichen Fällen Waka-Gedichte zu dichten. Das Waka bzw. Tanka ist also traditionell mit der Tenno-Familie und der adligen Welt eng verbunden. Auch moderne Tanka-Dichter stehen daher gefühlsmäßig dem Tenno voller Sympathie gegenüber und

sind der herrschenden Macht gehorsam. Der führende Großmeister Saitō Mokichi (斎藤茂吉, 1882-1953) war Mediziner von Beruf, ein Tenno-Anbeter. Als der Krieg begann, unterstützte er die Kriegsführung der Regierung. Ihm folgten die meisten Tanka-Dichter, um den „heiligen Krieg der kaiserlichen Armee“ zu verherrlichen und den gefallenen Soldaten ehrende Gedichte zu widmen.

Natürlich gab es auch Ausnahmen. Aus der stärksten Tanka-Gruppe, die von Saitō Mokichi angeführt wurde, hob sich ein Dichter namens Tsuchiya Bunmei (土屋文明, 1890-1990) hervor. Er wuchs in einer armen Bauernfamilie auf, und so richtete sich sein Augenmerk nicht nur auf die Natur, sondern auch auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. Ohne laut Widerstand zu leisten, führte er ein Katakombendasein. Er schrieb z. B. das folgende Tanka:

Winterschwache Pflanzen hab ich ins Haus geholt  
und mich versteckt, ich bitte nicht herein zu schaun.

*Fuyu yowaki kusaki no kagiri mochikomite naka ni komorō mitamō nakare*  
冬よわき草木のかぎりもちこみて中にこもらふ見たもふなかれ

Das Gedicht hat zwei Schichten. Es geht zuerst darum, dass der Dichter seine lieben Pflanzen, die er pflegt, vor der Kälte schützen und sich mit ihnen während des Winters einschließen will. Er will lieber einsam und kontaktlos bleiben. Wer aber ahnen kann, wird den anderen Sinn zugleich begreifen. Der Dichter sagt nämlich im geheimen: er will sich mit verbotenen Büchern und Gedanken im eigenen Nest verstecken, die Augen der anderen vermeidend. Das Gedicht drückt direkt die Liebe zur Natur aus. Darunter tarnt er aber die zweite Bedeutung. Er war heimlich gegen den Militarismus und die gleichgeschaltete Gesellschaft eingestellt. Das Gedicht ist ein typisches Beispiel für ein Natur-Motiv in der Inneren Emigration.

Tsuchiya Bunmei war einer der wenigen Tanka-Dichter, die in der militaristischen Zeit, obwohl sie nötigenfalls auch angepasste Gedichte schreiben mussten, gegen die Strömung lebten und sich heimlich auch so äußerten.

## 2.2. Das Haiku

Das Haiku, auf das ich hier den Hauptakzent legen will, hat eine ganz andere Tradition als das Tanka. Es entstand Anfang des 16. Jahrhunderts als eine Art witziges Epigramm, entwickelte sich dann unter den bürgerlichen Kreisen zur konzentrierten Wortkunst, die in der Edo-Zeit Meister wie Bashō, Buson oder Issa hervorbrachte. Die Haiku-Dichter stammten meistens aus der Mittelschicht. Mit der herrschenden Schicht hatte es wenig zu tun. Auch nach der Meiji-Restau-

ration war das Haiku die Wortkunst der bürgerlichen Schicht, mindestens nicht die Sache der Tenno-Familie.

In der Meiji-Periode, der ersten Phase des modernen Japans, trat der große Haiku-Dichter Masaoka Shiki als Erneuerer des Haiku hervor. Er stellte die These auf, dass das moderne Haiku von allem Spielerischen gereinigt sein solle, um jedes Ding wahrheitsgetreu darzustellen. In diesem Sinne gründete er seine Haiku-Schule Hototogisu (ほととぎす). Die Hototogisu-Schule brachte einen talentvollen Nachwuchs hervor. Repräsentative Dichter der Hototogisu-Schule sind Takahama Kyoshi, Iida Dakotsu, Mizuhara Shūōshi u.s.w. Die autoritative Hototogisu-Schule führt praktisch heute noch die Haiku-Welt an.

Aber in der diktatorischen Zeit der Shōwa-Periode bekannte sich auch die Hototogisu-Schule zur militaristischen Politik der Regierung. Großmeister Kyo-shi übernahm den Vorsitz der Haiku-Sektion des neugegründeten, mit der Regierung zusammenarbeitenden Schriftstellerverbandes. In Opposition dazu bildete sich aber eine andere Gruppe von kritischen Haiku-Dichtern, wie sie unter den Tanka-Dichtern kaum zu finden war. Die Gruppe nannte man das Shinkō Haiku (新興俳句, *Das neu aufblühende Haiku*), das avantgardistische sowie sozialkritische Tendenzen hatte.

Die Dichter dieser Gruppe schrieben nicht offen gegen die herrschende Politik, sondern eher zurückhaltend, oft hinter tarnenden Bildern. Trotzdem entdeckte die Sonderpolizei in Haikus des Shinkō Haiku „gefährliche“ Faktoren.

Im Februar 1940 wurden acht Redaktionsmitglieder der Zeitschrift *Kyōdai Haiku* (京大俳句 *Haiku der Universität Kyoto*) verhaftet, die dem Shinkō Haiku angehörten. Dieser Verhaftung folgten Wellen der Unterdrückung. In verschiedenen Städten wurden Redaktionsmitglieder der Zeitschriften von Shinkō Haiku verhaftet. Unter ihnen wurden fünfzehn Haiku-Dichter angeklagt, und jeder wurde zu zwei Jahren Gefängnis mit Bewährung auf drei Jahre verurteilt. Die Sonderpolizei war der Auffassung, dass die Hototogisu-Schule im Haiku-Genre orthodox agiere, und dass das Shinkō Haiku nicht nur antiautoritär, sondern auch rebellisch, d.h. kommunistisch sei. Man war davon überzeugt, dass wer in der Kunst und Literatur rebellisch ist, auch politisch rebellisch sei. Die Absicht der Sonderpolizei bestand nicht immer darin, einzelne sozialkritische Dichter zu verhaften, sondern eher „gefährliche“ Gruppen aufzulösen. Deswegen versuchte die Sonderpolizei, die Redaktionsmitglieder der Zeitschriften zu verhaften. Dazu musste die Polizei aber in den Haikus der betreffenden Haiku-Dichter etwas quasi Verbrecherisches herausfinden. Oder der verhaftete Haiku-Dichter musste so lange in Haft bleiben, bis er das Geständnis ablegte, dass er mit dem Kommunismus sympathisiere. Anders gesagt, musste man sich zum Kommunismus bekennen, wenn man nach Hause zurückkehren wollte. Es galt nämlich als ein Verdienst der Sonderpolizei, möglichst viele „Kommunisten“ zu verhaften.

Alle Haiku-Dichter des Shinkō Haiku führen trotz der Unterdrückung mit dem Dichten fort. Sie stellten Musterbeispiele für das Gedicht unter der gleichgeschalteten Gewaltherrschaft her. Das Shinkō Haiku ist grundsätzlich von allen Regeln wie der Silbenzahl oder der Jahreszeitenandeutung frei. Besonders bemerkenswert ist, dass diese Dichter oft Naturbilder gebrauchen, hinter denen zeitkritische Aussagen versteckt werden.

Im Folgenden betrachten wir einige Haikus von verhafteten Dichtern näher:

Zuerst möchte ich Hirahata Seitō (平畑静塔, 1905-1997) vorstellen. Als er verhaftet wurde, war er Redaktionsleiter der Zeitschrift *Kyōdai Haiku*. Ein Haiku von ihm lautet:

Langsam, langsam schreite (ich) als ein Gefangener  
im Licht des Mondes.

*Jojo ni jojo ni gekka no furyo to shite susumu*  
徐々に徐々に月下の俘虜として進む

Das Haiku drückt die düstere Stimmung des Dichters als Soldat aus. Er hatte an der Staatlichen Universität Kyoto Medizin studiert, und war in einem Krankenhaus für Geisteskranke als junger Arzt tätig. Nach seiner Verhaftung musste er seine Arbeitsstelle verlassen und die Universität wies seine Doktorarbeit zurück. Nach dem Krieg betätigte er sich lange als einer der wichtigsten Haiku-Dichter. Ihm wurde aber dauernd nachgesagt, er sei ein roter Doktor.

Watanabe Hakusen (渡辺白泉, 1913-1969) studierte an der Keiō Universität Volkswirtschaft und arbeitete in einem großen Verlag in Tokyo als Lektor. Gleichzeitig machte er sich bei *Kyōdai Haiku* und dessen Nachfolger *Tenkō* (天香 *Himm-lischer Duft*) als Haiku-Dichter einen Namen. Sein bekanntestes Haiku lautet:

Der Krieg stand hinten tief auf dem Korridor.

*Sensō ga rōka no oku ni tatte ita*  
戦争が廊下の奥に立ってゐた

Hier wird dargestellt, dass der Krieg, ein Monster, vor dem Sitzungsraum stand, wo immer vom Krieg die Rede war. Der Monster muss noch draußen stehen bleiben, der Krieg fängt noch nicht an. Aber er kann schweigend Druck ausüben. So war es in verschiedenen Behörden, aber wohl auch in den Schulen oder öffentlichen Bibliotheken. Es sieht so aus, als ob der Krieg bereit ist, wenn gerufen, gleich ins Zimmer zu kommen. Mit einer einfachen Szene ist hier die Vorkriegsstimmung gekennzeichnet. Das ist allerdings keine Naturlyrik.

Hakusen wurde im Mai 1940 verhaftet, über ihn wurde ein Schreibverbot verhängt. Er war von der Untersuchung durch die Sonderpolizei tief erschüttert.

Danach entfernte er sich vom Haiku. Nach dem Krieg gehörte er keiner Gruppe mehr an und dichtete nur allein. Eines seiner letzten Haikus lautete:

Das Wasser tief in einem Tal ohne den Himmel oben,  
es ist Spätherbst.

*Tanisoko no sora naki mizu no aki no kure*

谷底の空なき水の秋の暮

In einer tiefen Schlucht, von der man nicht den Himmel sehen kann, findet er einen Teich. In dieser spätherbstlichen Ansicht dieser Pfütze sieht er die Widerspiegelung seiner einsamen Situation. Er ist nachträglich ein Naturlyriker der Inneren Emigration geworden.

Saitō Sanki (西東三鬼1900-1962) war von Beruf Zahnarzt. In seiner Jugend arbeitete er in Singapur und erlebte den europäischen Lebensgenuss. Nach seiner Heimkehr begann er mit dem Haiku-Dichten. So repräsentiert sein Haiku ein ganz modernes Lebensgefühl.

Ein Kissen mit Wasser quakt, da ist das kalte Meer.

*Mizu-makura gabari to samui umi ga aru*

水枕ガバリと寒い海がある

Das Kissen mit Wasser, meistens mit kleinen Eisblöckchen, benutzt man, wenn man Fieber hat. Wer krank zu Bett liegt und hohes Fieber hat, hört unter dem Kopf, wie im Kissen das Meer mit den Eisblöckchen einen dumpfen Laut von sich gibt. Dieses Haiku schätzt man als eines der besten modernen Haikus sehr hoch. Saitō hatte eine grundlegende Antipathie gegen das Militär, während die Liebesfreude sein Lieblingsthema war. Das folgende Haiku ist typisch für ihn:

Während der Stadtübung gegen Luftangriffe liebe ich  
die Finger in der Mondnacht.

*Kunren kūshū shikashi tsukiyo no yubi o aisū*

訓練空襲しかし月夜の指を愛す

Bei der Übung gegen die Luftangriffe nahm man es nicht so ernst, dass man sich in der Dunkelheit liebte. So drückte er seinen heimlichen Protest aus. Er wurde im August 1940 verhaftet, aber nicht angeklagt.

Hashimoto Mudō (橋本夢道, 1903-1974), der Gründer der beliebten Café-Konditorei Tsukigase in Tokyo-Ginza, ist unter den Dichtern des Shinkō Haiku stilistisch wohl der radikalste. Er setzt sich über die Jahreszeiten hinweg und hält die Silbenzahlregel 5-7-5 überhaupt nicht ein. Hier stelle ich ein bündiges Haiku Hashimotos vor:

Wenn man sich bewegt, fühlt man sich kalt.

*Ugokeba, samui*

動けば、寒い

Kurz, oder scharf. Wenn man sich bewegt, spürt man schon durch die Luftbewegung Kälte. Das ist ein Ausdruck einer tiefen Temperatur. Wenn man sich andererseits politisch aktiv bewegt, dann wird man unterdrückt. Das ist die Aussage seines eigenen Erlebnisses im Polizeistaat. Er wurde 1941 verhaftet und angeklagt.

Die oben angeführten Haikus sind alle von Dichtern, die verhaftet wurden. Sie drücken alle die gesellschaftliche Situation relativ offen aus. So lieferten sie der Sonderpolizei einen Vorwand, sie auf staatsgefährdende Gedanken hin zu untersuchen. Es gab aber auch andere Haiku-Dichter, die Naturgedichte schrieben und dahinter ihre gesellschaftliche Sicht tiefer versteckten. Im Folgenden möchte ich Haikus von Dichtern betrachten, die kritische Einsichten hatten, aber von der Sonderpolizei verschont blieben. Es geht also um die Dichter der regelrechten Inneren Emigration.

Tomizawa Kakio (富澤赤黄男, 1902-1962) ist als bahnbrechender Dichter des Shinkō Haiku bekannt. Er stand im scharfen Gegensatz zur Hototogisu-Schule. Seine Haikus zeigen immer kühne Naturbilder, die im Raum der Idee gebildet werden, z. B.:

Ein Schmetterling ist gefallen, ein riesiges Getöse bricht aus  
in der Vereisungszeit.

*Chō ochite daionkyō no keppyōki*

蝶墜ちて大音響の結氷期

Ein Schmetterling ist ein Bild für etwas Leichtes, Schwaches; „riesiges Getöse“ bedeutet einen entscheidenden Aufruf; Vereisungszeit deutet einen erstickenen Zeitraum an. Das Haiku offenbart die Stimmung des Volkes zu Kriegsbeginn. Tomizawa war längere Zeit im Kriegsdienst und erkrankte. Zu Haus schrieb er das folgende Haiku;

Auf dem Stein ein herbstlicher Teufel,  
der Feuer macht

*Ishi no ue ni aki no oni ite hi o takeri*

石の上に秋の鬼みて火を焚けり

Der Dichter hat in seinem Garten einen Teufel herauf beschworen, der abgefallene Blätter anzündet. Zu Haus fühlt man sich einsam, während die Leute

draußen vom Krieg entzückt sind. Das Bild, dass der Teufel abgefallene Blätter anzündet, gibt die irritierte Stimmung des Dichters wieder.

Kakio ist der ausdrucksgehaltigste Haiku-Dichter der Shinkō Haiku-Gruppe, der durch abstrakte Bilder die Isoliertheit des Dichters in der gleichgeschalteten Gesellschaft darstellt.

Suzuki Murio (鈴木六林男, 1919-2004) gehört zur Generation, die die Kriege meistens an der Front erlebte. Er war als Soldat zuerst in China, dann auf den Philippinen, wo er 1943 schwer verletzt wurde. Danach wurde er ins Heimatland zurückgeschickt.

Das folgende Haiku entstand aus den Szenen auf dem Schlachtfeld:

Der Soldat, der dem Feind nachjagen wollte, liegt erschossen  
hinter dem Schatten einer Sonnenblume.

*Tsuigekihei higuruma no kage o koe taore*  
追撃兵向日葵の影をこえたおれ

Der Dichter sieht aus dem Graben. Sein Kamerad springt aus dem Graben heraus, um feindlichen Soldaten nachzujagen. Das war vielleicht eine List des Feindes; der Kamerad wurde gleich erschossen, als er mutig über die Sonnenblume hinüber sprang und anstürmte. Eine Momentaufnahme eines atemberaubenden Unglücksfalls.

Nach seiner schweren Verletzung an der südlichen Front wurde Murio nach Japan zurückgeschickt. Dann lebte er in einer Heilanstalt und schrieb weiter Haikus.

Daran denkend, dass das Leben schwer ist, sehe ich mir  
den Hahn an, der wiederum auf mich sieht.

*Ikigataku tori mite oreba tori mo miru*  
生き難く鶏見ておれば鶏も見る

Hier wird geschildert, wie der invalide Dichter und ein Hahn sich gegenseitig anstarren. Der Dichter sieht, dass beide über das unglückliche Leben klagen. In diesem Augenblick taucht in ihm ein bitteres Lächeln auf. Ich möchte noch ein Haiku aus seiner letzten Lebensphase anführen:

Wenn das Ganze krank ist, bleibt der Einzelne nur stehen,  
die Milchstraße.

*Zen yamu to ko no tachitsukusu amanogawa*  
全病むと個の立ちつくす天の川

Wenn die ganze Gesellschaft krank ist, gerät jeder Einzelne nur in Verlegenheit. Und man sieht auf die Milchstraße hinauf. Der Kontrast zwischen der menschlichen Gesellschaft und der kosmischen Welt führt uns zur Meditation.

Man sollte seine Aufmerksamkeit auf die Wirkung der Natur - die Sonnenblume, einen Hahn und die Milchstraße - in seinen Haikus richten.

Die oben genannten Haiku-Dichter gehörten zur avantgardistischen Shinkō Haiku-Gruppe. Aber auch in der affirmativen Hototogisu-Gruppe gab es einige hervorragende Haiku-Dichter, die eigene kritische Betrachtungen über das Zeitgeschehen präsentierten. Am wichtigsten sind die beiden Haiku-Meister Nakamura Kusadao und Yamaguchi Seishi.

Nakamura Kusadao (中村草田男, 1901-1983) war ein Menschen erforschender, philosophischer Dichter.

Die Tapferkeit ist das Salz der Erde, da blühen  
weiße Pflaumen.

*Yūki koso chi no shio nare ya ume mashiro*

勇氣こそ地の塩なれや梅真白

Das Haiku entstand 1944, und zwar wird berichtet, dass es einem einberufenen Studenten gewidmet wurde. Kusadao erwartete von den einberufenen Rekruten nicht den Kampfgeist an der Front, sondern die selbstgewählte Konsequenz des geistigen Lebens.

Yamaguchi Seishi (山口誓子, 1901-1994) zeichnete sich durch seine scharfsinnige intuitive Anschauung aus.

Eine Grille sieht tief in die Erde hinein.

*Koorogi ga fukaki chichū o nozokikomu*

蟋蟀が深き地中を覗き込む

Bei diesem 1940 entstandenen Haiku sieht der Dichter in der Haltung einer Grille seine eigene Situation. Er versucht intensiv, in die dunkle Natur hinein zu schauen, um seine Augen von der Wirklichkeit abzuwenden.

Yamaguchi ist besonders für das folgende Haiku bekannt, das 1944 entstand;

Windstöße kommen ans Meer, und wissen nicht,  
wohin sie zurückkehren sollen.

*Umi ni dete kogarashi kaeru tokoro nashi*

海に出て木枯らし帰るところなし

Hier handelt es sich um Windstöße, die zu Winterbeginn die Blätter von den Bäumen abfallen lassen. Auf Japanisch bedeutet *kogarashi* wörtlich Windstöße, die die dünnen Blätter vor sich hertreiben. Das ist ein Zeichen dafür, dass der Winter da ist. Wenn Windstöße ans Meer kommen, finden sie keinen Rückweg und verschwinden. Das ist also ein regelrechtes Naturgedicht. Andererseits aber erinnert es daran, dass japanische Selbstmordflieger zum Angriff auf feindliche Kriegsschiffe das Land verlassen ohne Benzin für die Rückkehr. Das hat der Dichter selber einmal angedeutet. In diesem Haiku versteckt sich das Gebet des Dichters für die jungen Seelen, die verzweifelt im Namen des Tennos zum Angriff abfliegen. Darin spürt man ein Requiem und zugleich einen Einwand gegen das Militär, das junge Leute sinnlos in den Tod schickt. In einer harmlosen Naturdarstellung ein heikles menschliches Schicksal zu verstecken, das gerade war eine poetische Strategie der Naturlyrik in der Kriegszeit.

### 2.3. Das Shi (freies Gedicht)

Auch auf dem Gebiet des Shi gab es in den dreißiger Jahren zahlreiche affirmative und nur wenige kritische Dichter. Zu den letzteren gehören unter anderen Kaneko Mitsuharu, Ono Tosaburō und Kitagawa Fuyuhiko.

Kaneko Mitsuharu (金子光晴 1895-1975) begann in den zwanziger Jahren als ästhetischer Symbolist Gedichte zu schreiben. Aber in den dreißiger Jahren war er gegen den herrschenden Nationalismus eingestellt. Er reiste oft mit seiner Ehefrau, die auch Dichterin war, ins Ausland. So lernte er vor allem, sein Land von außen zu betrachten. Die Autoritäten, die die Selbstgefälligkeit der Japaner untermauerten, wollte er von ihrem Sockel stürzen lassen. Er veröffentlichte den sozialkritischen Gedichtband *Haifisch*. Der Haifisch ist ein Symbol für das Militärwesen, das das Land streng organisierte. Mitsuharus Gedichte kritisieren das Wesen des Haifisches, also das System der japanischen Monarchie. Aber nur wenige Personen konnten seine Dichtweise begreifen.

Während des Pazifischen Kriegs fühlte er sich wie „eine Ratte in der Rattenfalle“ und er übersiedelte mit seiner Frau und seinem mündigen Sohn an den Yamanaka-See am Fuß des Fuji. Sie mieteten dort eine kleine Hütte und widmeten sich der dichterischen Tätigkeit. Als der Sohn einberufen wurde, ließen sie ihn absichtlich krank werden, damit er sich dem Militärdienst entziehen konnte. Sie praktizierten also ein typisches Leben der Inneren Emigration. Damals schrieb Kaneko das lange Gedicht „Gesang der Einsamkeit“. Darin findet sein echtes Gefühl damals Ausdruck. Alles, was in Japan vorhanden ist, ist einsam, behauptete der Dichter.

Aus dem tiefen Nebel dieses von der Einsamkeit überdeckten Landes  
 bin ich geboren.  
 Der Nebel, der Gipfel und Schluchten auslöscht  
 und über dem See schwebt,  
 sperrt die fünfzig Jahre meines Lebens  
 sowie meine Zukunft ein.  
 Mit den grauen Wolken, die eine nach der anderen hervorquellen,  
 ist in diesem Land  
 nur die Einsamkeit frisch.  
 Aus dieser Einsamkeit nahm ich ein bisschen Süße des Lebens heraus,  
 und auf dieser Grundlage haben wir Gedichte geschrieben.

*Sabishisa ni oowareta kono kokudo no, fukai kiri no naka kara,  
 boku wa umareta.  
 Yama no itadaki, kyōkan o keshi,  
 mizuumi no ue ni tobu kiri ga  
 gojūnen no boku no koshikata to,  
 yuku sue to o tozashite iru.  
 Ato kara, ato kara wakiagari, tozasu un'en to tomo ni,  
 kono kuni de wa,  
 sabishisa dake ga itsumo shinsen da.  
 Kono sabishisa no naka kara jinsei no horoamasa o shigamitori,  
 sore o yoridokoro ni shite bokura wa shi o kaita mono da.*

寂しさに蔽われたこの国土の、ふかい霧のなかから、  
 僕はうまれた。  
 山のいただき、峽間を消し、  
 湖のうえにとぶ霧が  
 五十年の僕のかしかたと、  
 ゆく末とをとざしてゐる。  
 あとから、あとから沸きあがり、閉す雲煙とともに、  
 この国では、  
 さびしさだけがいつも新鮮だ。  
 この寂しさのなかから人生のほろ甘さをしがみとり、  
 それをよりどころにして僕らは詩を書いたものだ。

In dieser Aussage ist zu bemerken, dass der Dichter immer eng mit der Natur verbunden ist. Er sei aus dem tiefen Nebel des Landes geboren. Der Nebel sperre sein Leben ein. Alle Landschaftsbilder seien einsam. Aus dieser Einsamkeit schreibe man Gedichte. Da der Dichter einsam ist, ist für ihn alles,

was ihn umgibt, einsam. Eigentlich aber wollte der Dichter sagen, dass diese Einsamkeit aus der Herrschaft der militärischen Macht entspringt, die dem Volk die Freiheit und die Menschenrechte wegnimmt. Das Gedicht schrieb er im Mai 1945 am Yamanaka-See, veröffentlichte es aber erst nach dem Krieg.

Ono Tosaburō (小野十三郎, 1903-1996) fing als proletarisch-anarchistischer Dichter an. Er überlebte das militaristische Zeitalter als systemexterner Dichter. Sein Hauptthema war auch die Natur. Er versuchte aber vor allem, die traditionelle Schönheit der Natur beiseite zu stellen und die wirkliche Naturansicht in der hochindustriellen Gesellschaft darzustellen. Mitten im Krieg veröffentlichte er den Gedichtband „Landschaftsgedichte“. Hierin werden wüste Schilfgelände in entwickelten Industriegebieten vor der Großstadt dargestellt, wo die ursprünglich üppige Natur zerstört wurde.

Ein Naturgedicht von Ono Tosaburō mit dem Titel „Lied eines Mittags im Hochsommer“ lautet :

Nahe am Zenit  
ist die Sonne im Gebirge beschattet.  
Im heißen Blätterwerk der düsteren Bäume  
zirpen die Zikaden am ganzen Hügel.  
Kanonen, bedeckt, fahren in die Berge.  
Sieh,  
das sind deine Kanonen,  
die schlingend lautlos auf den Schienen vorbeierollen.  
Auf den Feldern wuchert Unkraut wie Flaschenpinsel,  
die sich schwermütig mit Sand bedecken.

*Yaya ten ni chikaku  
yamaguni no hi wa kageru.  
Dosu aoguroi kigi no sōyō no nekki no naka  
zenzan no semi nakishikiri  
kyohō oowarete sankan o yuku.  
Miyo,  
nanji no hō nari.  
En'en to shite shizuka ni ima kyōkoku no tetsuro o tsūka suru wa.  
No ni binhake o tatetaru ga gotoku zassō man'en shi,  
utsuzen to shite suna o kabureri.*

やや天に近く  
山国の陽は翳る。  
どす黝い樹々の簇葉の熱気の中

全山の蝉鳴きしきり  
 巨砲覆われて山間をゆく。  
 見よ、  
 なんじの砲なり。  
 蜿蜒としてしづかにいま郷国の鉄路を通過するは。  
 野に壘刷毛を立てたるが如く雑草蔓延し、  
 鬱然として砂をかぶれり。

Am bewaldeten Berg fährt ein Güterzug mit Kanonen durch. Man muss erkennen, dass in der friedlichen Berglandschaft schon der Krieg zu spüren ist. Die Unkrautfelder deuten die Lage des vom Krieg verdüsterten Landes an. Ono Tosaburō war auch nach dem Krieg so einflussreich, dass er eine Literaturakademie gründen konnte, deren Tradition bis heute Bestand hat.

Kitagawa Fuyuhiko (北川冬彦, 1900-1990) debütierte als surrealistischer Lyriker, wendete sich dann aber der sozialkritischen Tendenz zu. Wenn er z. B. das Unkraut darstellt, dann geht es nicht um die wuchernden Pflanzen allein, sondern um die sich entwickelnde Unterschicht, die die Gesellschaft künftig erobern wird.

Das Unkraut  
 wuchert freimütig  
 nach allen Seiten.  
 Die Ansicht ist herzerfrischend.  
 Es wurde zwar oft getreten,  
 wächst aber unversehens  
 bis zu den Knien, ...

*Zassō ga*  
*atari kamawazu*  
*nobi hōdai ni nobite iru*  
*Kono keshiki wa mune no suku omoi da*  
*Hito ni fumaretari shite ita no ga*  
*itsu no ma ni ka*  
*hito no hiza o bossuru hodo ni nobite iru...*

雑草が  
 あたり構わず  
 延び放題に延びている  
 この景色は胸のすく思いだ  
 人に踏まれたりしていたのが

いつの間にか  
人の膝を没するほどに伸びている・・・

Während des Japanisch-Chinesischen Krieges schrieb er das folgende Gedicht:

Wo es nur selten schneit,  
hat es geschneit, und zwar anhaltend viel.  
Der Schnee verhüllt.  
Wenn etwas verhüllt wird, sieht alles schön aus.  
Man kann wohl damit rechnen, dass es beim Tauwetter schmutzig wird.

*Yuki nazo metta ni furanai tokoro ni,  
yuki wa futta n' da. Doshidoshi furitsunda n' da.  
Yuki wa oou no da,  
oeeba, nandemo kandemo utsukushii n' da.  
Hito wa, yukidoke no minikusa wa kakugo no ue nan darō.*

雪なぞめったに降らないところに、  
雪は降ったんだ。どしどし降り積んだんだ。  
雪は蔽うのだ、  
蔽えば、なんでもかんでも美しいんだ。  
人は、雪解けの醜さは覚悟の上なんだろう。

Hat es viel geschneit, ist eine schöne Schneelandschaft zu sehen. Die Schneedecke verbirgt alles und das Ganze sieht rein und hübsch aus. Damit ist aber auch eine diktatorische Gesellschaft gemeint. Unter einer diktatorischen Herrschaft ist alles scheinbar schön in Ordnung. Man muss doch wissen, dass hinter der schönen Decke etwas Grausames zu finden ist. Ein Naturbild deutet so eine soziale Wirklichkeit an.

Man muss aber sagen, dass alle diese Dichter keinen Widerstand gegen den Krieg geleistet haben. Kaneko Mitsuharu sagte einmal nach dem Krieg: „Ich habe meine Antikriegsgedichte niemals auf einem öffentlichen Platz gelesen. Das heißt, dass ich auch den Krieg passiv unterstützte“. In der Tat kann man diese Dichter im Hinblick auf ihr politisches Engagement nicht sehr hochschätzen. Da das politische Engagement jedoch praktisch unmöglich war, wurde von ihnen aus der Not heraus das neue Gebrauchsrezept der Metapher entwickelt, hinter dem Naturbild heimlich eine gewisse sozialkritische Ansicht anzudeuten.

ONO MASAHIRO

## **Dialekt- und Regionalbewusstsein in der japanischen Schlagerszene**

### **1. Einleitung**

Unter der Vielzahl an japanischen Schlagern finden sich nicht wenige, die Sensibilität für einen regionalen Dialekt oder das Gefühl der Provinzialität oder Regionalität besingen. Hier soll der Frage nachgegangen werden, welche Charakteristika deren Liedtexte aufweisen.

### **2. Peripherie versus Zentrum**

Wenn in Schlagern die Wahrnehmung eines regionalen Dialekts oder die einer gewissen Provinzialität besungen werden, so steht demgegenüber notwendig auch ein bestimmtes Bewusstsein dessen, was das Zentrum ist. In diesem Sinn ist die Wahrnehmung eines Dialekts oder einer Provinzialität gleichzeitig auch die Wahrnehmung des durch die Peripherie gesehenen Zentrums, beziehungsweise die Vorstellung, die man sich in der Peripherie vom Zentrum macht. Wird das Zentrum von der Peripherie aus betrachtet, so kann seine Wahrnehmung im Wesentlichen im Sinne von 1.) Bewunderung für und Sehnsucht nach dem Zentrum, und 2.) Widerstand gegen und Gefühl der Bedrohung durch das Zentrum und in zwei Tendenzen, eine positive und eine negative, eingeteilt werden. Dabei kann die eine wie die andere Wahrnehmung sowohl in Reinform auftreten als auch in eher gebrochener Art und Weise. Mit anderen Worten, es kann entweder pure Bewunderung oder pure Ablehnung geben, oder das eine oder das andere in gebrochener Form. Gebrochene Bewunderung oder Ablehnung bedeutet dabei, dass Bewunderung oder Ablehnung zwar eindeutig zum Ausdruck kommt, gleichzeitig aber auch eine Stimmung, die dem in gewisser Weise widerspricht. Diese Feststellungen beziehen sich zwar auf hypothetisch angenommene Wahrnehmungsweisen, tatsächlich entsprechen aber auch die Schlagertexte selbst genau denselben Kriterien.

Schließlich gibt es auch noch Schlagertexte, in denen das Zentrum nicht direkt thematisiert wird, sondern 3.) die Provinzialität als solche angesprochen wird. Dies sind Schlagertexte, die eine Provinzialität als solche zelebrieren, ohne einen Gegensatz zum Zentrum zu konstruieren und in denen das Zentrum quasi nur als Hintergrund fungiert.

In der Folge sollen zunächst einige Beispiele für entsprechende Schlagertexte vorgestellt werden.

1.) Bewunderung für und Sehnsucht nach dem Zentrum

テレビも無(ね)エ ラジオも無エ 自動車(クルマ)もそれほど走って無エ  
 ピアノも無エ バーも無エ 巡査(オマワリ) 毎日ぐるぐる  
 朝起きで 牛連れて二時間ちょっとの散歩道 電話も無エ 瓦斯も無エ バス  
 は一日一度来る  
 俺らこんな村いやだ 俺らこんな村いやだ 東京へ出るだ 東京へ出だなら  
 銭コア貯めで 東京で牛(ベコ)飼うだ

(吉幾三「俺(お)ら東京さ行くだ」1984年、吉幾三作詞)

*Terebi mo nē rajio mo nē, kuruma mo sore hode hashitte nē  
 piano mo nē bā mo nē, omawari mainichi gūruguru  
 asa ogide ushi tsurede nijikan chotto no sanpo-michi, denwa mo nē gasu  
 mo nē, basu wa ichinichi ichido kuru  
 ora konna mura iya da ora konna mura iya da, Tōkyō e deru da Tōkyō e  
 deda nara  
 zenikoa tamede Tōkyō de beko kau da*

Koa Fernseh, koa Radio, Autos fahrn a net so vū  
 Koa Klavier, koa Bar, da Inspekta draht tägli sane Runden  
 Früa aufstandn, mit da Kua an Spaziergang von zwa Stund, koa Telefon,  
 koa Gasleitung, da Bus kummt oamal am Tag  
 Mia reicht des Doaf, mia reicht des Doaf, i geh na Tokyo, geh i na Tokyo,  
 Spar Groschen und Münzna, hoit mei Kua in Tokyo  
 (Yoshi Ikuzō, *Ora Tōkyō sa iku da* (I geh na Tokyo), 1984, Text von Yoshi  
 Ikuzō)

Als Charakteristikum dieses Schlagertextes kann man zunächst darauf hinweisen, dass er auf Dialekt getrimmt ist. Wenn ich hier „auf Dialekt getrimmt“ sage, so ist das deswegen, weil die Ausdrucksweise, derer sich der Text befleißigt, keinem tatsächlich existierenden Dialekt entspricht. Yoshi Ikuzō ist 1952 geboren und stammt aus dem Nordosten Japans, genauer aus der Stadt Goshogawara in der Präfektur Aomori, doch seine Liedtexte spiegeln in den einzelnen Ausdrucksweisen zwar den Dialekt dieser Region wieder, in einer Form jedoch, die so aufbereitet ist, dass sie leicht verständlich und dem Standard-Japanisch angenähert ist. Hätte er seine Texte in reinem Dialekt verfasst, hätte sie niemand außerhalb der Region selbst verstehen können. Mit Ausdrucksweisen wie einer leicht korrumpierten Aussprache (nē statt

nai, ogide statt okite, tsurede statt tsurete, tamede statt tamete), und etwas eigentümlichen Ausdrucksweisen wie deru da, kau da, zenikoa oder beko inszeniert er quasi einen Dialekt.

Betrachten wir nun den Inhalt. Es geht um ein Dorf, das sich immer mehr entvölkert (später im Text heißt es, „der einzige Junge da bin ich, sonst gibt’s nur mehr Alte“). Es gibt dort nichts von alle den bequemen Kulturgütern, wie es sie im Zentrum gibt. Weil ihm ein solcher Ort zuwider ist, will der Protagonist ins Zentrum aufbrechen. Ginge er ins Zentrum, so wären dort alle diese bequemen Kulturgüter im Überfluss vorhanden. Könnte er nur genug Geld zusammensparen, würde er in Tokyo Rinder züchten. Es ist eine pure, nahezu einfältige Bewunderung für das Zentrum. Dabei ist es außerordentlich unwahrscheinlich, dass man in Tokyo Rinder züchten könnte (außer vielleicht in der Vorstadt). Doch bei all dieser Bewunderung für das Zentrum und der entsprechenden Ablehnung der Peripherie, taucht doch ein anderer Gedanke auf. Gibt es denn in der Provinz wirklich rein gar nichts? Ginge man ins Zentrum, würden sich dann die eigenen Träume notwendigerweise erfüllen? Indem der Text die Karikatur eines Jugendlichen präsentiert, der ohne bestimmtes Ziel die Provinz einfach verlassen und ins Zentrum aufbrechen möchte, vermittelt er gleichzeitig das Gefühl, sich zu überlegen, ob es nicht besser wäre, sich des Guten und des Interessanten an der Provinz, in der es doch angeblich nichts gibt, zu besinnen. Während an der Oberfläche des Schlagertextes die Bewunderung für das Zentrum und die Ablehnung der Peripherie vorherrscht, so lässt er doch Spielraum dafür, der so bedeutungslosen Peripherie mit Interesse zu begegnen. Man könnte sagen, es handelt sich hier um eine zwiespältige Form der Ablehnung der Provinzialität.

夏の前の淡い陽射しが 駅のホームにこぼれてる あなたは今都会へ向う  
 地図を持たない旅人ね  
 眩しそうに 遠くを見てるあなたの表情が好きよ 夕陽の中 ひざをかかえ  
 た  
 あの日の少年のようね 夢を捨てないで  
 (河井その子「青いスタスィオン」1987年、秋元康作詞)

*Natsu no mae no awai hizashi ga/ eki no hōmu ni koboreteru/ anata wa ima  
 tokai e mukau  
 chizu o motanai tabito ne  
 Mabushisō ni tōku o miteru/ anata no hyōjō ga suki yo/ yūhi no naka/ hiza  
 o kakaeta  
 ano hi no shōnen no yō ne/ yume o sutenaide*

Vorsommerlich matte Sonnenstrahlen/ fluten den Bahnsteig am Bahnhof/  
 Du gehst fort in die Stadt/  
 Ein Reisender ohne Landkarte  
 Wie geblendet/ in die Ferne blickend, wie liebe ich deinen Gesichtsaus-  
 druck dabei,/ in der Abendsonne/ kauern meine Knie umfangend  
 Wie der Jugendliche an jenem Tag/ wirf deine Träume nicht weg!  
 (Kawai Sonoko, *Aoi sutasion* (Blauer Bahnhof), 1987, Text von Akimoto  
 Yasushi)

Eine junge Frau begleitet zum Abschied ihren Geliebten, der seine Träume verwirklichen will und zu einer Reise in die Stadt = ins Zentrum aufbricht, zum Bahnhof (*sutasion*). Tapfer will sie den Geliebten nach Kräften dabei unterstützen, seinen Kindheitstraum weiter zu verfolgen. Sehnsucht nach dem Zentrum hat zwar ihr Geliebter, der sich gerade auf die Reise macht, doch auch die junge Frau will diese Sehnsucht um jeden Preis weiter mit ihm teilen. Zwischendurch wird dieser ihr eigentlicher Wunsch zwar angesprochen, wenn es im Text heißt „Ich wäre dir so gern gefolgt“, doch davon ebenso wie von der „einen Träne“, die sie „hinter ihrem Lächeln verbarg“, erfährt der Geliebte nichts. Darin offenbart sich zwar eine tief empfundene Rücksichtnahme dem Geliebten gegenüber, dem sie nicht zur Last fallen möchte, man kann es aber auch als Ausdruck eines Gefühls der Unerträglichkeit deuten, das die junge Frau gegenüber der Stadt = dem Zentrum empfindet, die ihr letztlich den Geliebten wegnehmen. Von Seiten des Geliebten, der zu seiner Reise aufbricht, haben wir es mit reiner Bewunderung für das Zentrum zu tun, von Seiten der jungen Frau, die ihn am Bahnhof verabschiedet, ist es zwiespältiges Gefühl des Allein-in-der-Provinz-Zurückgelassen-Werdens.

いつか君は賑やかな街へと 魅せられた日々を思い出して 去った  
 今はもうレールだけが 残されてるこの広場で 私はまだ列車を待ってる  
 この場所から離れゆく日 思い描き今日も待ってる  
 (GARNET CROW「Rusty Rail」2006年、azuki七作詞)

*Itsuka kimi wa niyayaka no machi e to/ miserareta hibi o omoidashite/ satta  
 Ima wa mō rēru dake ga/ nokosareteru kono hiroba de/ watashi wa mada  
 ressha o matteru  
 Kono basho kara hanareyuku hi/ omoiegaki kyō mo matteru*

Irgendwann bist du fortgegangen, dich der Tage erinnernd, an denen wir  
 wie magisch angezogen wurden von ihr, der belebten Stadt  
 Auf diesem Platz, wo nur noch die Schienen übrig sind, warte ich immer  
 noch auf einen Zug

Ich stelle mir den Tag vor, an dem ich diesen Ort verlasse, und warte auch heute wieder

(GARNET CROW, *Rusty Rail*, 2006, Text von Azuki Nana)

Auch hier kommt eine ähnliche Stimmung zum Ausdruck, mit dem Unterschied, dass der Daheimgebliebene selbst auch davon träumt, der Provinz irgendwann einmal entfliehen zu können. Aber in diese verlassene Gegend, in der nur noch rostige Schienen übriggeblieben sind, kommen längst keine Züge mehr. Es scheint fast, als wäre dem Protagonisten bewusst, dass sein Traum wohl nicht in Erfüllung gehen können. Weder herrscht hier eine ebenso starke Abneigung gegen die Provinz wie in „I geh na Tokyo“, noch ein ebenso an Planlosigkeit grenzender, von Vitalität erfüllter Aktivismus.

Gemeinsam ist den bislang vorgestellten Beispielen ein Schema, das das Zentrum als Ort, an dem die eigenen Wünsche in Erfüllung gehen können, in Gegensatz setzt zur Provinz als Ort, an dem man zurückgelassen wird, und die Provinz wird häufig als ein Ort dargestellt, dem es irgendwann zu entkommen gilt.

## 2.) Widerstand gegen und Gefühl der Bedrohung durch das Zentrum

Das Zentrum ist, von der Provinz aus gesehen, nicht immer ein Ort, den man bewundert oder nach dem man sich sehnt. Es ist auch ein Gegenstand, dem gegenüber man Widerstand und Ablehnung empfindet oder gegenüber dem man ein Gefühl der Bedrohung hegt. Insbesondere im Kansai, der Region um Kyoto und Osaka, herrscht gegenüber dem Kantō, der Region um Tokyo, als dem Zentrum ein Gefühl der Rivalität. Auch heute noch versuchen Bewohner des Kansai auch in Tokyo ihren regionalen Dialekt nicht zu verbergen. Hört man in einem öffentlichen Verkehrsmittel einen mit lauter Stimme gesprochenen Dialekt, so ist es gewiss der Kansai-Dialekt. Das irritiert die Menschen aus dem Kantō mitunter.

明日は東京に 出て行くからは なにがなんでも 勝たねばならぬ  
空に灯がつく 通天閣に おれの闘志が また燃える

(村田英雄「王将」1961年、西條八十作詞)

*Asu wa Tōkyō ni dete yuku kara wa/ nani ga nan de mo/ kataneba naranu  
Sora ni hi ga tsuku/ Tsūtenkaku ni/ ore no tōshi ga mata moeru*

Morgen breche ich auf nach Tokyo, darum muss ich, koste es was es wolle, gewinnen

Hoch oben im Himmel leuchten die Lichter/ des Tsūtenkaku,/ dort lodert  
auch mein Siegeswillen

(Murata Hideo, *Ōshō* (Der König), 1961, Text von Saijō Yaso)

Dieser Text besingt den aus Ōsaka gebürtigen Schachmeister des ostasiatischen Schachs (*shōgi*), Sakata Sankichi (1870-1946). Er soll am nächsten Tag nach Tokyo fahren, um dort an einem Schachturnier teilzunehmen. Ausgerechnet im Kantō will er auf keinen Fall verlieren, das ginge nicht an. Er schaut empor zum Aussichtsturm des Tsūtenkaku, dem Wahrzeichen Ōsakas, und facht damit seinen Kampfgeist an. In den Lichtern des Tsūtenkaku spiegelt sich die Flamme seines eigenen Siegeswillens wieder. Dies ist ein klassisches Beispiel für das Gefühl der Rivalität, mit dem die Menschen aus Kansai dem Kantō begegnen.

死にたいくらいに憧れた東京のバカヤローが 知らん顔して黙ったまま突っ立  
ってる

ケツの座りの悪い都会で憤りの酒をたらせば 半端な俺の骨身にしみる

(長瀬剛「とんぼ」1988年、長瀬剛作詞)

*Shinitai kurai ni akogareta Tōkyō no bakayarō ga/ shiran kao shite damat-  
ta mama tsuttateru*

*Ketsu no suwari no warui tokai de ikidōri no sake o taraseba/ hanpa na ore  
no honemi ni shimiru*

Zum Sterben geseht hab ich mich nach Tokyo, diesem blöden Tokyo,/ und  
jetzt steht es stumm und unbeteiligt herum

Wo es keinen gescheiten Platz für meinen Hintern gibt, in der Großstadt, gieß  
ich vor Wut mir Sake ein,/ dringt er mir, einsam wie ich bin, durch Mark und  
Bein

(Nagabuchi Tsuyoshi, *Tonbo* (Libelle), 1988, Text von Nagabuchi Tsuyoshi)

Auch hier wird eine zwiespältige Einstellung gegenüber dem Zentrum besungen. Tokyo, das Zentrum, nach dem man sich, solange man in der Provinz war, „zum Sterben geseht hat“, hat einen irgendwann zu Boden gezwungen. Tokyo ist ein Blödmann, in der Großstadt gibt es noch nicht einmal einen Platz, wo man ordentlich sitzen kann. Doch das Gefühl der Sehnsucht, das man früher hegte, ist nicht ganz verschwunden, und aus diesem Zwiespalt heraus, greift man zum Alkohol. Doch auch der kann einen nicht trösten.

恋人よ 僕は旅立つ 東へと 向う列車で  
 はなやいだ街で 君への贈りもの 探す 探すつもりだ  
 いいえ あなた私は 欲しいものはないのよ ただ都会の絵の具に  
 染まらないで帰って 染まらないで帰って  
 (太田裕美「木綿のハンカチーフ」1976年、松本隆作詞)

*Koibito yo/ boku wa tabidatsu/ higashi e to/ mukau ressha de  
 hanayaida machi de/ kimi e no okurimono/ sagasu/ sagasu tsumori da  
 Iie/ anata watashi wa/ hoshii mono wa nai no yo/ tada tokai no e no gu ni  
 somaranaide kaette/ somaranaide kaette*

Ach, Liebste,/ in dem Zug,/ mit dem ich in den Osten reise,  
 in der blühenden Großstadt,/ such ich ein Geschenk für Dich,/ will dir eins  
 suchen

Nein, Liebster,/ ich wünsche mir kein Geschenk von Dir,/ nur sollst du,  
 ohne von den Farben der Stadt eingefärbt zu sein,/ zu mir nach Hause zu-  
 rückkehren

(Ōta Hiromi, *Momen no hankachiifu* (Das Taschentuch aus Baumwolle),  
 1976, Text von Matsumoto Takashi)

Das Zentrum ist hier nicht nur ein Ort, dem mit Widerwillen und Rivalität begegnet wird. Er wird auch als ein Ort wahrgenommen, der die Gefahr birgt, diejenigen, die in ihm leben wollen, zu verschlingen. Anders als in *Aoi sutasion* oder *Rusty Rail*, vergisst der Geliebte, der hier besungen wird, obwohl er ins Zentrum aufgebrochen ist, den flehenden Blick des in der Provinz zurückgebliebenen Partners nicht, ganz im Gegenteil, er will vor allem dem Geliebten etwas aus dem Zentrum mitbringen.

Doch der in der Provinz zurückgebliebene Partner empfindet angesichts des sorglosen, unbekümmerten Verhaltens des Geliebten Besorgnis. Es ist keine Besorgnis, die direkt auf den Partner gerichtet ist, sondern es ist die Angst vor der geheimnisvollen Macht des Zentrums = der Großstadt, die den Geliebten verändern könnte. In ihrer ganzen Schlichtheit wird hier dennoch auch eine scharfe, von einer tiefen Liebe zum Partner getragene, intuitive Einsicht dargestellt. Das Lied gewann in seiner Entstehungszeit in Stadt und Land außerordentlich viel Sympathie und erreichte 1976 Platz 4 der meist verkauften Platten. Sein Texter, Matsumoto Takashi (1949-), wurde in Tokyo geboren und wuchs dort auf.

Was diesen Schlägern gemeinsam ist, ist ein Schema, in dem das Zentrum als ein Ort, der einem seine Träume vernichtet, mit der Peripherie kontrastiert

wird als einem Ort, von dem aus dem Zentrum entweder mit Rivalität begegnet wird oder in dem man notgedrungen Weise verbleiben muss, die Provinz dabei mitunter auch ein Ort des Gebets für jene ist, deren Träume zerbrochen sind.

### 3.) Die Wahrnehmung der Eigenständigkeit der Provinz

Aber die Provinz ist nicht nur ein Ort, an dem man zurückgelassen wird oder an dem man notgedrungen ausharren muss. Auch die Provinz hat ihr eigenes Gutes. Eines davon ist der Dialekt. Es herrscht ein Bewusstsein davon, dass man mit dem Dialekt Nuancen ausdrücken kann, die man mit der Sprache des Zentrums = der Standardsprache, eben nicht ausdrücken könnte und die auch nur jene verstehen, die in der Region geboren wurden und aufgewachsen sind.

卒業してみんなはこの街を出ていくけど 方言を使わなくなるのはさびしいわ  
古い校舎も建てかえられて 記念碑さえ みんな消えてゆく 空に浮かぶ白い雲  
のように

でもこの街が好きよ 育った街だから 星はまだ夜空いっぱいほたるも

(台詞)

夜のおかず何にすつと? 久しぶりにラーメンがよか。あっそう… バイパス沿いに  
たいっぎょう おいしいお店が できたただけん そこ行こそこ!

やっぱおいしいとんこつラーメンは ここしか食べれんけんね!

(森高千里「この街」1991年、森高千里作詞)

*Sotsugyō shite minna wa/ kono machi o dete yuku kedo/ hōgen o tsukawa-  
naku naru no wa sabishii wa*

*Furui kōsha mo tatekaerarete/ kinenhi sae/ minna kiete yuku/ sora ni ukabu  
shiroi kumo no yō ni*

*Demo kono machi ga suki yo/ sodatta machi dakara/ hoshi wa mada yozo-  
ra ippai/ hotaru mo*

*Yoru no okazu nani ni sutto?/ Hisashiburi ni rāmen ga yo ka. Assō .../  
baipasuzoi ni*

*Taiggyō/ oishii omise ga/ dekita to daken/ soko iko/ soko!*

*Yappa oishii tonkotsu rāmen wa/ koko shika taberenken ne!*

Nach dem Schulabschluss/ verlassen alle den Ort,/ aber dass sie dann ihren  
Dialekt nicht mehr verwenden können, macht sie traurig

Auch das alte Schulgebäude wurde umgebaut,/ sogar die Gedenksteine/  
verschwinden einer nach dem anderen,/ wie die weißen Wolken, die am  
Himmel vorüberziehen

Und doch liebe ich diesen Ort,/ weil ich hier aufgewachsen bin,/ ein Nachthimmel noch voller Sterne/ und mit Glühwürmchen sogar  
 Was essen wir zu Abend? Vielleicht nach langer Zeit wieder einmal Ramen? Ach ja/ An der Umfahrungsstraße hat ein furchtbar/ leckeres Lokal aufgemacht./ Gehen wir dort hin!  
 So richtig leckere Ramen mit Schweinsknochensuppe/ gibt's sonst nirgendwo!  
 (Moritaka Chisato, *Kono machi* (Dieses Städtchen), 1991, Text von Moritaka Chisato)

Dies ist ein Schlagertext über die Provinz von Moritaka Chisato, die aus der Präfektur Kumamoto in Kyūshū stammt. Die Menschen, die die Provinz verlassen, empfinden es als traurig, dass sie dann ihren Dialekt nicht mehr sprechen können. In den *enka* kommt es durchaus nicht selten vor, dass mit dem Ausdruck *okuni-namari* eine regionale Mundart angesprochen wird, im sogenannten J-Pop ist es aber außerordentlich selten<sup>1</sup>. Die alten Erinnerungen verschwinden zwar eine nach der anderen, doch die Nostalgie nach dem geliebten Heimatort bleibt. Und das liegt daran, dass es dort Dinge gibt, die es in der Großstadt = im Zentrum eben nicht gibt. Am Nachthimmel sieht man die Sterne, weil es nicht so verschmutzt ist. Und weil das Wasser nicht verschmutzt ist, gibt es auch Glühwürmchen.

Auch gibt es in dem Text Passagen, in die der Dialekt von Kumamoto eingeflossen ist. Der Ausdruck *taiggyō*, manchmal auch *taigya*, steht hier für das standardsprachliche *totemo*, „sehr“. Es ist zwar ein dem Kumamoto-Dialekt eigentümliches Wort, aus dem Kontext heraus kann man es aber trotzdem leicht verstehen. Wenn dann im Text von *okazu* die Rede ist, erwartet man aus der Perspektive der japanischen Standardsprache zunächst, dass es sich um eine Beilage zum Reis handelt, und ist verwundert, dass das Thema plötzlich zu Ramen wechselt, doch versteht man schließlich, dass es eben nicht um ein Abendessen mit Reis und Zuspeise ging, sondern die Wahl eben auf Schweinsknochen-Nudelsuppe fiel. Im Kumamoto-Dialekt bedeutet *okazu* eben nicht notwendigerweise ein Essen mit Reis und Zuspeise.

北の国の女は耐えないからね 我慢強いはむしろ南の女さ  
 待っても春など来るもんか 見捨てて歩き出すのが習わしさ  
 北の国の女にゃ気をつけな  
 (中島みゆき「北の国の習い」1990年、中島みゆき作詞)

<sup>1</sup> *Enka* bezeichnet die von den fünfziger bis zu den achtziger Jahren populären mehr traditionellen japanischen Schlager, J-Pop (Japan-Pop) die an der internationalen Pop-Musik orientierte, seit ca. 1990 vor allem bei der Jugend beliebte japanische Popmusik, die sich bemüht traditionell Japanisches auszuklammern.

*Kita no kuni no onna wa taenai kara ne/ gaman-zuyoi no wa mushiro mi-  
nami no onna sa  
matte mo haru nado kuru mon ka/ misutete arukidasu no ga narawashi sa  
kita no kuni no onna nya ki o tsuke na*

Weil die Frauen aus dem Norden nichts aushalten/ wirklich etwas aushalten  
können eher die Frauen aus dem Süden

Denn auch wenn man wartet, weiß man nie, wann er kommt, der Frühling/  
Dich sitzen lassen und einfach weg gehen, das ist so ihre Art!

Drum lass Dich nicht ein mit den Frauen aus dem Norden!

(Nakajima Miyuki, *Kita no kuni no narai* (Die Gewohnheiten der Frauen  
aus dem Norden), 1990, Text von Nakajima Miyuki)

Die Provinz kann nicht nur mit dem Zentrum kontrastiert werden. Es gibt auch Kontraste zwischen den einzelnen Provinzen. Dass die Menschen aus dem Norden viel Durchhaltevermögen haben, während die Menschen aus dem Süden eher wenig davon besitzen, ist, wie auch immer es zustande gekommen sein mag, ein gängiges Stereotyp. Indem der Schlagertext eben dieses Stereotyp zerstört, betont er gleichzeitig die Besonderheit des Nordens. Nakajima Miyuki (1952-) selbst stammt aus Hokkaidō.

In diesen beiden Beispielen wird kein Gegensatz zwischen dem Zentrum und der Provinz hergestellt, sondern ein Bewusstsein der ‚Eigenständigkeit der Provinz‘ besungen.

### **3. Austausch zwischen dem Zentrum und der Provinz und entsprechende Netzwerke**

Allgemein ist es durchaus nicht so, dass Zentrum und Provinz immer im Gegensatz zu einander stehen. Zentrum und Provinz sind oft im Sinne von Netzwerken mit einander verbunden, und es existieren auch vielfältige Formen des Austausches zwischen dem Zentrum und der Provinz. Gegenwärtig wird von Seiten des Zentrums den Besonderheiten der Provinz mit viel Interesse begegnet, und Studien belegen das Phänomen, dass im Zentrum regionale Dialekte im Sinne eines Accessoires oder schmückenden Beiwerks nachgeahmt und verwendet werden, beziehungsweise in die Texte von E-Mails Dialektausdrücke eingeflochten werden (Kobayashi 2004; Tanaka 2006).

地元のショッピングモールで レジに並んでる 君を見かけた  
カートはトイレトパーパーだらけ きっと 安売りで 買い込んだんだね  
(SKE48「バンザイVenus」2010年、秋元康作詞)

*Jimoto no shopping mōru de/ reji ni naranderu/kimi o mikaketa  
Kāto wa toirettopēpā darake/ kitto/ yasuuride/kaikonda 'nda ne*

Im örtlichen Einkaufszentrum/ hab ich dich gesehen,/ als du gerade an der  
Kassa anstandest,  
den Einkaufswagen voller Klopapier/ War sicher ein billiger Abverkauf/  
und du hast dich eingedeckt

(SKE48 *Banzai Venus* (Lang lebe Venus!), 2010, Text von Akimoto Yasushi)

AKB48 ist eine Gruppe, die von Tokyos Akihabara-Bezirk aus sendet, gleichzeitig gibt es auch eine SKE48 benannte Gruppe, die in Nagoyas Sakae-Viertel ihren Stützpunkt hat, und eine weitere Gruppe mit dem Namen NMB48, die in Ōsakas Nanba beheimatet ist. Zwischen allen dreien besteht ein Netzwerk, über das sie sich gegenseitig austauschen. Bei einigen Liedern finden sich unter den Mitgliedern von AKB48 auch Mitglieder von SKE48. In den jeweiligen Gegenden herrscht gegenüber den anderen kein Gefühl des Gegensatzes zwischen Zentrum und Provinz, es geht nur darum, sich als verschiedene Zweigstellen eines gemeinsamen Austausches darzustellen. Dabei sind die Abkürzungen wie AKB oder SKE in den Namen der einzelnen Gruppen den von der IATA (International Air Transport Association) festgelegten Kurzbezeichnungen von Flughäfen wie etwa NRT für Narita oder VIE für Wien nachgebildet. Von diesen Flughäfen aus fliegt man mitunter weg, man kehrt aber auch über sie zurück. Im Text ist zwar die Rede von einem örtlichen Einkaufszentrum, doch unterscheidet sich dieses nicht von Einkaufszentren in anderen Regionen. Würde man es genauer betrachten, ließen sich vielleicht Unterschiede entdecken, doch die Szenerie insgesamt ist nicht wesentlich anders als die im Zentrum.

東京にもあったんだ こんなキレイな夕陽が  
うれしいな 君に見せたいな 君は元気かな

(福山雅治「東京にもあったんだ」2007年、福山雅治作詞)

*Tōkyō ni mo attan da/ konna kirei na yūhi ga  
ureshii na/ kimi ni misetai na/ kimi wa genki kana*

In Tōkyō gab es sie auch,/ so eine wunderschöne Abendsonne  
Ich bin so glücklich,/ möchte sie Dir gerne zeigen!/ Ob es Dir wohl gut geht?

(Fukuyama Masaharu *Tōkyō ni mo attan da* (In Tokyo gab es sie auch!),  
2007, Text von Fukuyama Masaharu)

Dieser Text ist durchdrungen von dem Gefühl, dem Geliebten, der in der Provinz lebt, die Entdeckung mitteilen zu wollen, dass die Besonderheiten der Provinz, von denen man dachte, dass es sie nur dort und in Tōkyō = im Zentrum nicht geben würde, wie beispielsweise die in *Kono machi* besungenen Naturschönheiten, sich tatsächlich auch in Tokyo finden lassen. Jemand, der solche Gefühle hegt, ist nicht in Tokyo aufgewachsen, sondern stammt aus der Provinz, und in diesem Sinn kann man sagen, dass er eine provinzielle Einstellung hat. Auch wenn im Text die Rede davon ist, die „wunderschöne Abendsonne“ zeigen zu wollen, geht es, da es die „schöne Abendsonne“ in der Provinz, wo die geliebte Person lebt, ohnehin gibt, nicht primär darum, ihre eine Naturschönheit zu zeigen. Hingegen liegt die Bedeutung in einem Austausch der Herzen. Fukuyama Masaharu ist aus der Stadt Nagasaki in Kyūshū gebürtig.

In den beiden letzten Beispielen verschwimmen die Grenzen zwischen Zentrum und Provinz beziehungsweise liegt der Fokus auf dem Austausch zwischen dem Zentrum und der Provinz.

#### 4. Schluss

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Liedtexte, in denen Einstellungen zu regionalen Dialekten oder zur Provinz besungen werden, sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart innerhalb der japanischen Schlagerproduktion tief verwurzelt sind und dass auch in der Zukunft Lieder mit entsprechenden Texten hergestellt werden werden. Derlei Einstellungen genau zu verfolgen, könnte in der Zukunft noch wichtiger werden als je zuvor.

#### Literaturverzeichnis

Kobayashi Takashi 小林隆

2004 „Akusesorī to shite no gendai hōgen“ 「アクセサリーとしての現代方言」[Gegenwartsdialekte als Accessoires], *Shakai gengo kagaku* 『社会言語科学』[Soziolinguistik] 7/1

Tanaka Yukari 田中ゆかり

2006 „Mēru no ‘hōgen’ wa, doko no hōgen ka“ 「メールの「方言」は、どこの方言か」[Aus welchem Dialekt stammt der „Dialekt“ in E-Mails], *Kokubungaku. Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 『国文学 解釈と教材の研究』[Japanische Literatur. Studien zu Interpretation und Lehrmitteln] 51/4

(Übersetzt von Susanne Formanek)

INA HEIN

## Von Outlaws und *third culture kids*: Asiatische MigrantInnen im japanischen Kinofilm der 1990er Jahre

### Einführung: Die Repräsentation von MigrantInnen im japanischen Kinofilm

Die 1990er Jahre gelten als eine Dekade, in der nach dem Zusammenbruch der japanischen *bubble economy* Japans Nachbarländer wirtschaftlich zu erstarren beginnen und damit erstmals nach 1945 wieder in den Fokus japanischer Aufmerksamkeit rücken – als neue, potentielle Absatzmärkte einerseits und als ernstzunehmende Konkurrenten andererseits. Eindeutig lässt sich in dieser Zeit ein neu erwachendes Interesse Japans für seine asiatischen Nachbarländer ausmachen (vgl. z.B. Iwabuchi 2002: 547); oft ist sogar die Rede von einer „Hin- bzw. Rückwendung Japans nach Asien“<sup>1</sup>.

Die Rückanwerbung der *nikkeijin*<sup>2</sup> und die Repatriierung der *zanryū koji*<sup>3</sup>

1 Unter diesem Titel stand z.B. ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziertes Forschungsprojekt, das von 2000-2003 an der Universität Trier durchgeführt wurde. Darin wurden insbesondere die medialen Konstruktionen des Verhältnisses Japans zu seinen asiatischen Nachbarländern untersucht. Der hier vorliegende Beitrag stützt sich zum Teil auf die Ergebnisse dieses Projekts, ergänzt diese aber, indem er neuere Publikationen mit einbezieht.

2 Unter *nikkeijin* (wörtl. „Personen japanischer Abstammung“) versteht man ausgewanderte JapanerInnen sowie deren Nachfahren. Die größten japanischen Auswanderergruppen befinden sich heute in Nordamerika (USA und Kanada), auf den Philippinen und in den Ländern Lateinamerikas. In den 1980er Jahren kam es in Japan aufgrund der wirtschaftlichen Hochwachstumsphase zu einem Mangel an Arbeitskräften, die gewillt waren, die sogenannten „3 k“-Tätigkeiten (*kitsui* für schwer, *kitanai* für schmutzig, und *kiken* für gefährlich) zu verrichten. Das japanische Arbeitsministerium rief daraufhin eine Kampagne ins Leben, mit der man JapanerInnen, die nach Lateinamerika ausgewandert waren, wieder ins Land holte. Hunderttausende folgten diesem Aufruf. Die *nikkeijin* hatten sich zwar zumeist in der japanischen Community ihrer Gastländer bewegt, beherrschten aber die japanische Sprache nicht auf einem (insbesondere schriftsprachlichen) Niveau, wie es im japanischen Schulunterricht vermittelt wird. Anpassungsschwierigkeiten und Diskriminierungserfahrungen in Japan führten dazu, dass viele von ihnen letztlich wieder in ihre lateinamerikanischen Gastländer zurückkehrten; diese Rückwanderung wurde auch von der japanischen Regierung forciert, insbesondere nach der langen wirtschaftlichen Rezession, die ab 2009 spürbar wurde.

3 *Zanryū koji* bedeutet wörtlich „zurückgelassene Waisen“. Mit dem Terminus werden Personen bezeichnet, die vor 1945 als Kinder japanischer Kolonisten im besetzten China aufgewachsen waren, in den Wirren des Kriegsendes dort zurückgelassen und von chinesischen Familien aufgezogen wurden. In den 1980er Jahren forcierte die japanische Regierung ein Programm zur Repatriierung dieser Personen. Wenn sie ihre japanische Abstammung nachweisen konnten, wurde ihnen die Einreise nach Japan ermöglicht und sie erhielten einen unbefristeten Aufenthaltsstatus, ungeachtet ihrer chinesischen Staatsangehörigkeit. Ungefähr 20.000

durch die japanische Regierung ab den 1980er Jahren sowie die Öffnung der Volksrepublik China und ihr Übergang zur freien Marktwirtschaft ab den frühen 1990er Jahren hatten zu einer zunehmenden Arbeitsmigration nach Japan geführt. Damit einhergehend wurden insbesondere die in Japan lebenden asiatischen AusländerInnen (besonders fürchtete man sich vor den illegalen und kriminellen EinwanderInnen)<sup>4</sup> zu einem vielbesprochenen Thema in der japanischen Öffentlichkeit und den Massenmedien.

Auffallend viele asiatische Figuren begannen nun auch, literarische Texte, Fernsehserien und Kinofilme zu bevölkern. Die 1990er Jahre werden so z.B. auch als Zeit des „asiatischen Films“ (*Ajia eiga*) bezeichnet – in wissenschaftlichen Überblicken zur Filmgeschichte ebenso wie in Filmrezensionen und -kritiken. Andere, synonym verwendete Schlagworte sind *kokusai eiga* („internationaler Film“) oder auch *mukokuseki eiga* („Film ohne Nationalität“); Yomota Inuhiko spricht gar von einem „postnational Japanese cinema“ (Yomota 2003). Darunter werden neben Koproduktionen (z.B. mit Produzenten und Regisseuren aus Hongkong) auch in Japan produzierte Filme subsumiert, die ein multikulturelles Japan darstellen und damit ein Aufbrechen der Vorstellung nationaler Homogenität anzeigen. Besonders oft wird als *setting* für Filme dieser Art Tokyo gewählt – und wiederum besonders häufig der Stadtteil Shinjuku. Diese Filme, die eine „fremde Welt innerhalb Tokyos zeigen“, werden auch zu einem eigenen „Genre“ erklärt, das angeblich zu den interessantesten der letzten 40 Jahre zu zählen ist (Novielli 2011: 78). Viele Filme der 1990er Jahre, die Tokyo als multikulturelles *setting* nutzen, behandeln die individuellen Schicksale der dort lebenden AusländerInnen, deren Anpassungsschwierigkeiten, und die Diskriminierung, die sie in Japan erfahren (Novielli 2011: 78).

Die Tatsache, dass im japanischen Film der 1990er Jahre zunehmend asiatische MigrantInnen in tragenden Rollen auftauchen, kann man in gewisser Weise als Symptom gesellschaftlicher Veränderungen in Japan verstehen; diese meist in den urbanen Ballungszentren angesiedelten Filme verweisen darauf „... that Tokyo [...] has rapidly become multicultural and multilingual since the 1980s“ (Yomota 2003: 76). Jedoch sind die filmischen Repräsentationen natürlich nicht als Spiegel der tatsächlichen Lebensumstände asiatischer MigrantInnen in Japan zu verstehen. Konstruktionen asiatischer MigrantInnen im Film sagen in der Tat wohl mehr über Japan selbst aus als über die darin

---

*zanryū koji* und deren Verwandte kamen im Rahmen dieses Programms nach Japan (Tamanoi 2006: 228).

4 So entstanden beispielsweise Publikationen wie das Mook *Gaijin hanzai ura fairu* („Geheimakte der von Ausländern begangenen Verbrechen“, 2007), in dem u.a. Tokyo in einer Kapitelüberschrift als „gesetzesfreier Raum“ (*Tōkyō muhō chitai*) bezeichnet wird. Zum japanischen Mediendiskurs über (v.a. asiatische) AusländerInnen als Kriminelle vgl. auch die Studie von Yamamoto 2013.

vorkommenden ausländischen Figuren. Gleichwohl können diese Filme als Teile eines gesamtgesellschaftlichen Diskurses über Ausländer, MigrantInnen und die nationale Identität Japans durchaus Einfluss auf die Vorstellungen und Wahrnehmungen des (vornehmlich japanischen) Publikums nehmen; sie tragen zur Konstruktion und Popularisierung von ‚Wissen‘ bei und sind damit als Herrschaftsinstrument zu verstehen, mit dem nationale Ideologien verbreitet werden können (vgl. auch Li 2006: 72). Sie können so z.B. Klischees reproduzieren und verfestigen – aber unter Umständen auch ein kosmopolitisches Bewusstsein befördern (Li 2006: 73). Film hat außerdem das Potential, Aussagen zu treffen, die den herrschenden Diskurs unterlaufen, und Themen aufzugreifen, die aus dem politischen Diskurs (Li 2006: 73) bzw. der allgemeinen Imagination ausgeblendet sind (Li 2006: 77).

Verschiedene Studien haben inzwischen typische Darstellungsmuster der in Japan lebenden asiatischen „Fremden“ herausgearbeitet, die jeweils abhängig vom Genre, vom Ort der Begegnung und auch vom Geschlecht der ausländischen Figuren sind. Die asiatischen Figuren werden entweder repräsentiert als Exoten, die den in einer Lebenskrise befindlichen japanischen Figuren zu einer Erfahrung von *iyashi* (etwa: emotionale Heilung) verhelfen – oder oft auch als komische und naive, kindliche Figuren, denen wiederum die japanischen Figuren helfend zur Seite stehen müssen. Ein drittes wichtiges Muster ist das des Horrors (nach Faulstich 1996) bzw. das der Bedrohung (Hickethier 1995). Dieses Muster kommt auffallend oft dann zur Anwendung, wenn die asiatischen Figuren nicht nur vorübergehend nach Japan kommen, sondern bleiben und damit dauerhaft einen Teil von Japan für sich beanspruchen.

Im hier vorliegenden Beitrag werden im Folgenden zwei Filme genauer behandelt, in denen die Konstruktion der asiatischen ‚Fremden‘ in Japan am ehesten der letzten Kategorie zuzuordnen ist: „Fuyajō“ (1998) und „Swallowtail“ (1996). Beide können als symptomatisch für einen sehr dominanten Teil des Diskurses um asiatische MigrantInnen im Japan der 1990er Jahre betrachtet werden. Die Hauptfiguren sind jeweils in Tokyo lebende asiatische (bzw. chinesische) Figuren, die in Japan aufgewachsen sind<sup>5</sup>. Sie sind mit anderen Problemen konfrontiert als die erste Einwanderer-Generation: Es geht für sie nicht mehr um Fragen ihrer Herkunft, die Möglichkeit der Rückkehr in eine ‚Heimat‘ oder Anpassung an Japan, sondern um die Erfahrungen von „disembeddedness and displacement“ (Li 2006: 73). In beiden Filmen werden sehr ähnliche Fragen, Themen und Probleme berührt: die Jagd nach Geld, das Ab-

5 Weitere Filme, die in diesem Zusammenhang ebenfalls von Interesse wären, sind „Tsuki wa dotchi ni dete iru“ („Wo steht der Mond“; Sai Yōichi, 1993), „World Apartment Horror“ (Ōtomo Katsuhiro, 1991), „Tokyo Skin“ (Hanawa Yukinari, 1996), „Dead or alive“ (Miike Takashi, 1999), „Where hot tears overflow - Afureru atsui namida“ (Hiroataka Tashiro, 1992), und „About love, Tokyo“ (Yanagimachi Mitsuo, 1992).

rutschen der ausländischen Figuren in die Kriminalität, die Diskriminierung, die sie durch Japaner erfahren, die Rolle der fremden (also japanischen) und der eigenen Sprache sowie die Suche nach Identität.

Als Rahmen für die Beschäftigung mit den beiden hier ausgewählten Filmen dient das Konzept der ‚Transurbanisierung‘, wie es von Chi-she Li formuliert wurde; diese entsteht durch „locally rooted global flows“ (Li 2006: 77). In der globalen Stadt konvergieren danach das Lokale und das Globale. Li unterscheidet im Weiteren zwischen Mikro- und Makro-Ebene: Auf der Mikro-Ebene sind die urbanen Strukturen mittlerweile so komplex geworden und miteinander verwoben, dass es immer schwieriger wird, sich darin zu orientieren. Auf der Makro-Ebene ist die globalisierte Welt inzwischen immer stärker entlang komplexer Netzwerke organisiert, wobei die Städte als wichtige Knotenpunkte („nodal points“, Li 2006: 74) fungieren.

Beiden Filmen ist gemein, dass sie in Tokyo spielen – einer Großstadt, die als (post)modern und global konstruiert wird. Die Stadt ist tatsächlich als gigantisches, undurchschaubares Gebilde inszeniert, das von stark ausgebauten Transportnetzwerken für Menschen, Waren und Informationen zusammengehalten wird. Thema ist in beiden Fällen das Überleben der Immigranten, die sich als von der Nation Ausgeschlossene in dieser Stadt versammeln. „[T]he city as the heartland of the nation transforms into a site where those excluded by the nation gather and thus upset the inside and outside binary of a national identity. [...] cultures of other ethnicities now exist within the bounds of the metropolis“ (Li 2006: 78), schreibt Li – und dies trifft auf die Darstellung in beiden hier ausgewählten Filmen zu.

### **Asiatische MigrantInnen als Outlaws: „Fuyajō“ und die ‚dunkle Seite‘ Tokyos**

Der hardboiled-Krimi<sup>6</sup> *Fuyajō* – mit dem englischen Untertitel „Sleepless Town“ – von Hase Seishū erschien 1996, wurde mit dem Yoshikawa-Eiji-Literaturpreis ausgezeichnet und zwei Jahre später in japanisch-chinesischer Koproduktion verfilmt<sup>7</sup>; Regie führte Lee Chi Ngai aus Hongkong. Den Hintergrund von Roman und Film bildet die Welt von Kabuki-chō, ein Teil von Shinjuku, das bereits im japanischen Film der 1970er und 1980er Jahre als

6 Der Film wurde, anders als die Romanvorlage, primär als Liebesgeschichte mit Krimi-Hintergrund konzipiert, wie auch seine Ankündigung als „*mottomo kiken na rabu sutōri*“ („Die Geschichte einer gefährlichen Liebe“) zeigt.

7 Zur Literaturvorlage und ihrer Verfilmung liegt ein Aufsatz von Hein (2001) vor, in dem das Dilemma des zwischen zwei Kulturen stehenden Protagonisten untersucht wird.

Viertel der Kriminellen, Schlägerbanden und der Yakuza<sup>8</sup>, also der japanischen Unterwelt (*urashakai*) konstruiert worden war. In „Fuyajō“ ist Kabuki-chō nun bevölkert von EinwanderInnen, die insbesondere aus Japans asiatischen Nachbarländern stammen.

## Kabuki-chō

Kabuki-chō wird in „Fuyajō“ als eine eigene Welt mit eigenen Spielregeln beschrieben, in der die Gesetze des „normalen“ Japans nicht greifen und in der JapanerInnen so gut wie keine Rolle spielen. Dass es sich da um eine Art ‚verkehrte Welt‘ handelt, wird gleich zu Beginn sowohl auf der Dialog- als auch auf der bildlich-symbolischen Ebene zum Ausdruck gebracht: Im Vorspann klärt ein älterer Polizist seinen unerfahrenen, jungen Kollegen darüber auf, dass man die Chinesen in Kabuki-chō besser in Ruhe lassen sollte, denn: „Koko wa nā... Kabuki-chō nan da zo“ („denn hier... ist schließlich Kabuki-chō“, 01:17-01:35). Der junge Polizist kann also seiner eigentlichen Tätigkeit – er ist dabei, Ausländerausweise zu kontrollieren – nicht nachgehen, obwohl er als Repräsentant der japanischen Staatsmacht dazu eigentlich legitimiert sein müsste. Während der ältere Polizist spricht, blickt er nach oben zu einem Schild, auf dem ein Neonschriftzug mit der Straßenbezeichnung „Nyū Sentāgai – Kabuki-chō“ zu sehen ist; dieses Schild hatte sich während des Gesprächs hinter den Polizisten über einem Häuserdurchgang befunden. Gleichzeitig gibt es einen harten Schnitt, und es wird gezeigt, wie das Schild nun spiegelverkehrt von einer Wasserpfütze am Boden reflektiert wird; die Schrift zittert dabei leicht, weil das Wasser in der Pfütze von leichten Wellen durchzogen wird (01:33-01:36; das Bild wird noch einmal bei 46:46 wiederholt). Dies könnte bereits zu einem sehr frühen Stadium, in dem man als ZuschauerIn noch nicht in die Geschichte eingeführt ist, um die es im Folgenden gehen wird, auf die Verzerrtheit Kabuki-chōs hindeuten: So, wie das Schild sich zwar eigentlich hinter und über den Polizisten befindet, sich nun aber vor ihnen in der Pfütze am Boden und spiegelverkehrt zeigt, ist Kabuki-chō nicht da einzuordnen, wo es sich eigentlich räumlich befinden sollte (also in Japan), sondern als ein von Japan verschiedener Raum. Gleichzeitig wird in dem bewegten Spiegelbild des Schildes mit dem Schriftzug „Kabuki-chō“ vorweggenommen, dass es sich hier nicht um einen ruhigen harmonischen Stadtteil handelt, sondern dass sich Erschütterungen andeuten.

<sup>8</sup> Bezeichnung für die japanische organisierte Kriminalität.

In der auf den Kopf gestellten Grenzwelt von Kabuki-chō leben Koreaner, Thailänder, Filipinos, Malaysier, Südamerikaner, Iraner und Pakistani. Die Ausländergruppe, die Kabuki-chō beherrscht, besteht jedoch aus Chinesen, und entsprechend sind weite Teile des Films in chinesischer Sprache gehalten; diese Passagen mussten also für ein japanisches Publikum untertitelt werden. Die in Japan lebenden ChinesInnen werden weiter differenziert, indem sie sich in Gruppen aufspalten, die aus unterschiedlichen Herkunftsregionen (Taiwan, Schanghai, der VR China, aber auch Fujian und Kanton) stammen. Die Figuren bedienen sich je nach Herkunftsregion unterschiedlicher Dialekte, die wiederum für Mitglieder der anderen Gruppe/n unverständlich sind. So beherrscht beispielsweise der Protagonist kein Taiwanesisch (16:48-16:50), was ihn von der Teilhabe an wichtigen Gesprächen ausschließt und ihn als Außenseiter kennzeichnet. Zwischen den verschiedenen Gruppen herrscht eine große Konkurrenz<sup>9</sup>; sie teilen sich den Großraum Tokyo untereinander auf (so besteht z.B. die Yokohama-Gruppe aus TaiwanesInnen und die Ikebukuro-Gruppe aus Personen aus Fujian) und streben alle nach Macht über Shinjuku, wobei das Gleichgewicht jeden Moment kippen kann und es letzten Endes bei der Rahmenhandlung von *Fuyajō* auch um eine Neuordnung der Kräfteverhältnisse in Kabuki-chō geht.

Gleichzeitig aber ist das in „Fuyajō“ beschriebene Kabuki-chō auch ein Mikrokosmos; es steht symbolisch für die ganze Welt. An seinem Beispiel wird gezeigt, wie das Leben in der Großstadt die Entmenschlichung der Charaktere – seien es nun Japaner oder Ausländer – verursacht. Nach der Logik des Protagonisten gibt es auf der Welt nur zwei Arten von Menschen: die, die andere betrügen, und die, die betrogen werden (*damasu yatsu to damasareru yatsu*, 1:06:45-1:07:58)<sup>10</sup>. Später wiederholt er dies gegenüber der weiblichen Hauptfigur Natsumi noch einmal (1:25:55-1:26:00). Als diese gegen Ende des Films lieber mit ihm zusammen an einen Ort fliehen möchte, an dem diese Regel nicht gilt, bekommt sie zur Antwort, dass ein solcher Ort sowieso nirgendwo existiere (1:31:42-1:32:37).

Kabuki-chō wird als eine dunkle Welt gezeichnet, in der alleine das Geld zählt. Alle Figuren in „Fuyajō“ gehen kriminellen Beschäftigungen nach; sie treiben Drogen- oder Waffenhandel, verkaufen gestohlene Waren oder betreiben Spielkasinos. Auch auf der Seite der Japaner werden nur diejenigen gezeigt, die es in der eigentlichen Wohlstandsgesellschaft Japans „nicht geschafft“ haben: Spieler, Stripperinnen, Arbeitslose, Obdachlose, die im Bahnhof Shinjuku in einer Stadt aus Pappkartonhäusern Unterschlupf gefunden

<sup>9</sup> So wird z.B. die Fujian-Gruppe bei einem gemeinsamen Essen der Taiwan-Gruppe erwähnt (15:40-15:59) und als geschäftliche Konkurrenz empfunden (16:06-16:12).

<sup>10</sup> Hier bezieht sich die Hauptfigur auf die Worte seines früheren Friends Fū Chun.

haben (1:20:56-1:21:40). Es wird also deutlich, dass in der japanischen Gesellschaft für viele Menschen – nicht nur die ausländischen MigrantInnen – kein Platz ist.

Shinjuku wird in „Fuyajō“ als transurbanisiert imaginiert: auf der Mikro-Ebene, indem enge, Labyrinth-artige, verwinkelte Gassen, dunkle Keller, Hinterhöfe, aber auch der riesige Bahnhof und seine unterirdischen Gänge, fahrende Züge, belebte Straßenkreuzungen und der dichte Autoverkehr gezeigt werden. Gleichzeitig wird eine verwirrend komplexe chinesische Gesellschaft in Kabuki-chō gezeichnet, wobei die verschiedenen Mafia-Gruppen aus Taiwan, Hongkong, Peking und Schanghai alle Beziehungen zueinander haben, teils miteinander paktieren, teils gegeneinander intrigieren. Die Tokyoter Gruppen kommunizieren wiederum mit Gruppen in Yokohama und in anderen Teilen des Landes; und auf der Makro-Ebene stehen sie mit ihren Heimatländern bzw. -städten in Verbindung. Dennoch ist der Protagonist Ryū noch nie aus Shinjuku herausgekommen (25:25-25:30), und auch die weibliche Hauptfigur Natsumi, die sich zwischenzeitlich nach Nagoya abgesetzt hatte, war noch nie in einem japanischen *onsen*<sup>11</sup> (1:06:25-1:06:43). Bei aller Vernetzung und Globalisierung ist der Raum, in dem sich die Figuren tatsächlich bewegen, also äußerst begrenzt; sie stecken sozusagen in der Stadt fest und können ihr nicht entkommen.

## Japanbild

Mag dieses *setting* einerseits die japanischen Normen bedrohen, so werden umgekehrt Japan und die Japaner aus der Perspektive der aus der japanischen Gesellschaft ausgeschlossenen asiatischen MigrantInnen ebenso als feindlich wahrgenommen. Dass letztere die ProtagonistInnen des Films sind und eine andere Sichtweise auch gar nicht vorkommt, erlaubt sozusagen einen Blick von „außen“ auf Japan.

Diskriminierung von Ausländern durch Japaner kommt besonders am Beispiel des Schicksals von Natsumi und ihres Bruders Fū Chun zur Sprache: Sie sind in armen Verhältnissen in China aufgewachsen und kommen als *zanryū koji* der zweiten Generation als Jugendliche mit ihren Eltern nach Japan. Sie können anfangs kein Japanisch, die Familie ist arm, und die Kinder werden in der Schule von japanischen Mitschülern gequält. Fū Chun berichtet so denn auch, wie er in der Kindheit eine Bande gründete, um gegen die japanischen

---

<sup>11</sup> Japanischer Badeort mit heißen Quellen. Aufenthalte in einem *onsen* gehören zu den wichtigsten Vergnügungen der Japaner.

Jugendlichen zu bestehen, die immer hinter ihm her waren (58:03-58:12). Auch die Geschichte Natsumis als ‚Rückkehrerin‘ nach Japan ist von Gewalt und Missbrauch geprägt – die in ihrem Fall allerdings ganz klar sexueller Art sind. Erst spät im Film wird auf drastische Weise klar, wie zerrüttet die Familienverhältnisse tatsächlich sind, in denen sie aufwuchs (1:29:04-1:31:43): Ihre Notsituation als eine von den Mitgliedern japanischer Jugendbanden bedrängte *zanryū koji* wird von ihren Brüdern schamlos ausgenutzt; diese kommen ihr nur zur Hilfe, wenn sie ihnen im Gegenzug sexuell gefügig ist. Letztlich besteht die Tragik der Figur Natsumi darin, dass sie versucht, sich aus dem Kreislauf von (sexueller) Gewalt und Außenseitertum als *zanrū koji* zu befreien, sich dabei im Prinzip derselben Mittel bedient wie die kriminellen männlichen Figuren, diese dabei an Skrupellosigkeit allerdings noch zu übertreffen scheint und am Ende in ihrem Ausbruchversuch scheitert.

Der Protagonist von ‚Fuyajō‘, der halb Japaner und halb Taiwaner ist, hat in seiner Kindheit ebenfalls Erfahrungen mit den Ausschlussmechanismen der japanischen Gesellschaft gemacht. Er besitzt zwar die japanische Staatsangehörigkeit, ist aber trotzdem kein integriertes Mitglied der japanischen Gesellschaft. Ebenso wenig wird er jedoch von den Chinesen in Kabuki-chō akzeptiert; von ihnen wird er verächtlich als *konketsu* („Mischling“; 01:05-01:09) bezeichnet. Diese („halbe“) Identität macht Ryū zu einem Außenseiter in beiden Welten: der ‚normalen‘ japanischen und der von Kabuki-chō.

In beiden Fällen – dem von Natsumi und Fū Chun als *zanryū koji* einerseits und dem von Ryū als *hāfu*<sup>12</sup> andererseits – ist es dieser Hintergrund, der den weiteren Lebensweg der Figuren bestimmt: Ihre Umwelt reagiert derart feindlich auf diese Art der „Zwischen-Identität“, dass sie zu absoluter Skrupellosigkeit gezwungen sind und schließlich alles und jeden verraten, um zu überleben.

Bereits die Eingangssequenz des Films spricht alles Wichtige in Bezug auf die Lebenssituation des Protagonisten und seine Umgebung an und charakterisiert Kabuki-chō als Lebensraum der asiatischen AusländerInnen auf eine ganz bestimmte Art und Weise: Die Szene, in der die Polizisten die Chinesen äußerst grob dazu auffordern, ihre Ausländerausweise zu zeigen, steht stellvertretend für die schlechte Behandlung von (asiatischen) Ausländern durch die Japaner (00:37-01:16).

Auch Sprache spielt hier eine wichtige Rolle. Sie kann eingesetzt werden, um die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe herzustellen, oder als genaues Gegenteil: als Mittel zur Ausgrenzung von Menschen. So steht der Protagonist u.a. deshalb außerhalb der taiwanischen Gruppe, weil er nur den Peking-

<sup>12</sup> *Hāfu* ist die aus dem Englischen (*half*) stammende Bezeichnung für Personen mit einem japanischen und einem nicht-japanischen Elternteil.

nicht aber den Taiwan-Dialekt beherrscht. Dem japanischen Polizisten in der Eingangssequenz wiederum dient Sprache als Marker für die nationale Identität des Protagonisten. In seiner Weltsicht ist Mehrsprachigkeit jedoch offensichtlich nicht vorgesehen: Seiner Ansicht nach könne der Protagonist, da dieser kurz zuvor noch Chinesisch gesprochen hatte, kein Japaner sein (01:08-01:13).

Kabuki-chō wird als gefährlich andere, eigene Welt dargestellt. Der ältere Polizist warnt seinen jüngeren Kollegen davor, sich mit den Chinesen anzulegen, und weist ihn darauf hin, dass hier andere Regeln gelten (01:26-01:35). Japan – bzw. die japanische Ordnungsmacht, die hier durch die beiden Polizisten verkörpert wird – will mit dieser Parallel- und Schattenwelt am liebsten nichts zu tun haben. Auch aus der Perspektive des Protagonisten wird Kabuki-chō, obwohl es mitten in Tokyo liegt, als Welt geschildert, die ganz anders ist als „Japan“. Die Ausländer, die hier leben, eignen sich die für sie wichtigen Stadtteile Tokyos in einem so starken Maße an, dass Kabuki-chō buchstäblich aufhört, ein Teil Japans zu sein.

Die schwarzweiß gedrehte Sequenz, in der das Publikum dem Protagonisten durch das Labyrinth von kleinen Gassen und Hinterhöfen in Kabuki-chō folgt (01:58-06:28), zeigt Ausschnitte aus der ausländischen „Gemeinschaft“, die dort lebt, und gibt die Grundstimmung vor. Fast der ganze Film spielt nachts oder in der Dämmerung, was Kabuki-chō düster und gefährlich wirken lässt. Auch sind alle Schauplätze von Enge, Schmutz und Trostlosigkeit bestimmt, wir bekommen zwielichtige Nachtclubs und heruntergekommene Appartementwohnungen zu sehen. Immer wieder geraten außerdem Schilder und Beschriftungen auf Koreanisch, Chinesisch, Thailändisch oder in sonstigen Fremdsprachen ins Bild, was Kabuki-chō als ‚unjapanisch‘ markiert. So trägt z.B. die Tür zu der Bar, die vom Anführer der Schanghai-Mafiagruppe betrieben wird, einen dreiteiligen Namensschriftzug, dessen erste zwei Zeichen 上海 für Schanghai stehen (06:48-06:53)<sup>13</sup>, und als der Protagonist den Anführer der Peking-Mafia besucht, fährt die Kamera von außen langsam an den Fenstern zu seinem Nudelsuppen-Lokal entlang, wobei nacheinander zwei große rote Schriftzeichen – 北 und 京, zusammen auf Japanisch als „Pekin“ gelesen – ins Bild geraten (19:12-19:27; auch bei 1:11:00-1:11:05). Ähnlich bleibt der Schriftzug „*chūka*“ 中華 (für chinesisches Essen) an einem Nudelsuppenstand während eines Gesprächs zwischen dem Protagonisten und der Frau des Schanghai-Bosses eingeblendet (43:50-45:57).

Am wichtigsten an der Eingangssequenz ist jedoch der Monolog des Protagonisten, in dem er über seine Identität reflektiert und am Ende feststellt: „Ich bin weder Japaner noch Chinese. Jemand hat einmal gesagt, ich sei eine Fle-

13 Ein Schild mit der Aufschrift „Schanghai“ befindet sich auch bei 0:58 im Bild.

dermaus. Ich bin eine Fledermaus, die dadurch überlebt, dass sie, nur mit ihrem Instinkt, in der Dunkelheit umher kreist“ (01:45-01:58). Indem er sich selbst als Fledermaus bezeichnet, verneint er letztendlich die Kategorie der nationalen Identität. Schließlich wird das Phänomen der Globalisierung in einer Szene des Films auch ganz explizit angesprochen, als Ryūs Ziehbruder ihn vor den Veränderungen warnt, mit denen die Welt Kabuki-chōs dadurch, dass eine globale Zeit angebrochen sei, konfrontiert ist; er sagt eine Revolution voraus, bei der „Altes“<sup>14</sup> aus dem Weg geräumt wird (47:38-47:56). Was dieses „Alte“ genau ist, wird zwar nicht näher erklärt; jedoch liegt die Vermutung nah, dass es sich um das bisherige Selbstverständnis der verschiedenen chinesischen Mafiagruppen und ihrer Beziehungen untereinander handelt: Nun beginnen die Grenzen zwischen ihnen sich aufzulösen, und eine neue, grenzüberschreitende Struktur entsteht, der die alten Machtgefüge zwangsläufig weichen.

### ***Third culture kids* oder Parallelgesellschaft? „Swallowtail Butterfly“ (1996) von Iwai Shunji**

Der Film „Swallowtail“ von Iwai Shunji aus dem Jahr 1996<sup>15</sup> beginnt und endet damit, dass aus der Vogelperspektive Bilder einer nicht namentlich bezeichneten Großstadt gezeigt werden; in der Eingangssequenz, die schwarz-weiß gehalten ist, sind insbesondere riesenhafte Industrie- und Fabrikanlagen zu sehen<sup>16</sup>. Beide Male wird ein aus dem Off kommender Text auf Englisch gesprochen:

„Once upon a time, when the yen was the most powerful force in the world, the city overflowed with immigrants like a gold rush boom town. They came in search of yen, snatching up yen, and the immigrants called the city ‘Yentown’. But the Japanese hated that name. So they referred to those yen thieves as ‘Yentowns’. It’s a bit puzzling, but ‘Yentown’ meant both the city and the outcasts. If they worked hard, earned a pocketful of yen, on their return home they were rich men. It sounds like a fairytale, but it was a paradise of yen. Yentown. And this is the story of ‘Yentowns’ in Yentown” (00:15-01:17; 2:20:20-2:21:17).

14 Im Original „*jama na furui mono o haijo shinakereba naranai*“; das *furui mono* kann sich auf alte Dinge ebenso beziehen wie auf Personen mit einer veralteten Denkweise.

15 Drei Jahre später brachte Iwai Shunji unter demselben Titel auch eine Romanversion heraus, die vom Kadokawa-Verlag verlegt wurde.

16 Die Gegend wird von Kiyoshi auch als Küstengebiet von Tokyo eingeordnet (Kiyoshi 1997: 66).

Li (2006: 76) sieht den Film damit eindeutig im Kontext der geopolitischen und wirtschaftlichen Veränderungen in Ostasien, des Aufstiegs Chinas und der durch die chinesische „open-door policy“ möglich gewordenen zunehmenden Immigration von ChinesInnen nach Japan verortet.

## Die „Yentowns“

Bei den tragenden Figuren handelt es sich wie auch in „Fuyajō“ ausnahmslos um Menschen, die am Rand der (japanischen) Gesellschaft stehen: Illegale, Prostituierte, Gangster. Hauptfiguren sind das Mädchen Ageha, die Prostituierte Glico aus Schanghai, die Ageha nach dem Tod ihrer Mutter bei sich aufnimmt, und der Chinese Feihong. Die Filmhandlung beginnt mit einer Szene, in der es zu einem Tumult auf einer Polizeistation kommt: Mehrere Chinesinnen weinen und wehklagen lauthals. Damit drücken sie ihre Trauer um eine verstorbene Prostituierte aus, die vermutlich von Mitgliedern der Schanghai-Mafia ermordet wurde, weil sie Heroin auf offener Straße zu verkaufen versucht hatte<sup>17</sup>; dabei beteuern die Frauen immer wieder, die Verstorbene noch nie gesehen zu haben. Um die Beerdigungskosten zu sparen veranstalten die Frauen eine improvisierte, pervertierte ‚Zeremonie‘ auf der Polizeistation, indem sie Blumen auf den Leichnam legen, Zigaretten anzünden, diese an Stelle der üblichen Räucherstäbchen in eine Schale mit Reis stecken, und Geldscheine verbrennen. Ihr Verhalten wirkt befremdlich auf die japanischen Polizisten, die die Chinesinnen mehrfach ermahnen und zurückzuhalten versuchen; jedoch gelingt es ihnen nicht, die ausländischen Frauen unter Kontrolle zu halten (4:10-5:25).

Mehrfach heißt es im Film, dass es das Ziel der in Japan arbeitenden Ausländer sei, Geld zu verdienen, aber letztlich wieder in ihre Herkunftsländer zurückzukehren. Den MigrantInnen geht es also nicht, wie in „Fuyajō“, vordergründig darum, sich in Japan festzusetzen und sich eines Teils des Landes zu bemächtigen. Eine gewisse Parallele zwischen „Swallowtail“ und „Fuyajō“ ist dennoch festzustellen, wenn man die jeweiligen Konstruktionen der Unterwelt betrachtet: In „Fuyajō“ wird diese ganz klar von den verschiedenen chinesischen Gruppierungen beherrscht; in „Swallowtail“ stellt sich die Dominanz der chinesischen Mafia etwas unterschwelliger dar, wenn in nur einem Satz Ryō Ryanki, der Bruder Glicos, von dem sie in jungen Jahren getrennt wurde nachdem sie aus Schanghai nach Japan gekommen waren, als „Ryūman King“ (also als Anführer der chinesischen Mafia) bezeichnet wird<sup>18</sup> und es in weiterer Fol-

17 Der Film gibt sehr klare Hinweise darauf, dass die Mörder sehr wahrscheinlich der Gruppe um Ryō Ryanki, Glicos Bruder, entstammen.

18 Wörtlich bedeutet *ryūman* so viel wie „umherwanderndes Volk“.

ge heißt, er sitze auf dem „Thron von Yentown“ (49:33-49:41). In der Auseinandersetzung mit einer japanischen Yakuza-Bande stellt sich die Gruppe der „Schanghai *ryūman*“ denn auch tatsächlich als überlegen heraus; sie erscheinen skrupelloser, greifen härter durch, sind aggressiver und bringen letztlich alle Führungsmitglieder der Yakuza-Bande um.

Während in „Fuyajō“ ausschließlich diese Welt des „harten Verbrechens“ existiert, erscheint sie in „Swallowtail“ allerdings sehr abgekoppelt von der der ‚normalen‘ MigrantInnen, die zwar auch am Rande der Legalität operieren, jedoch noch gewisse Hemmschwellen haben. Die Mitglieder der Gruppe um Glico, bei denen Ageha, die Tochter der verstorbenen Prostituierten, in der Folge aufwächst, werden wiederholt gezeigt, wie sie körperlich harte und schmutzige Arbeit verrichten; so suchen sie zum Beispiel auf einer Müllhalde nach wiederverwertbaren Gegenständen, die die Wohlstandsgesellschaft weggeworfen hat (vgl. u.a. 44:46-45:20); diese transportieren sie ab, reparieren sie, und versuchen, sie bei günstiger Gelegenheit an die ‚Normalbevölkerung‘ zu verkaufen, die diesen Müll erst produziert hat.

Daneben leben die Figuren auch von kleinen Betrügereien. So zerschießen gleich zu Beginn des Films Feihong und eine weitere Figur namens Ran, die an einem Ort an der Peripherie der Stadt namens „Aozora“ (wörtl. „blauer Himmel“) einen Laden und eine Autowerkstatt betreibt, einem vorbeifahrenden japanischen Büroangestellten seinen Autoreifen (16:28-17:10); dieser hält an der Werkstatt an und lässt den Reifen wechseln (17:11-18:15). Während der Japaner abgelenkt wird, zapfen ihm Feihong und Ran Benzin ab (18:15-18:40); er kommt daher nicht weit mit seinem reparierten Auto und erscheint kurze Zeit später wieder in der Werkstatt, um (sein eigenes) Benzin zu kaufen (19:57-20:08). Später wird gezeigt, wie Ageha zusammen mit zwei kleineren Kindern einem Autofahrer auf offener Straße mit einem Wasserschlauch auflauern, ihn also quasi ‚überfallen‘, und ihm eine Autowäsche für 10.000 Yen aufzwingen (46:07-46:38). Interessant ist allerdings, dass die MigrantInnen immer für das Geld, das sie verdienen, arbeiten; sie wollen nichts umsonst, generieren aber in vielen Fällen die Nachfrage nach ihren Serviceleistungen selbst.

Neben der ewigen Jagd nach Geld wird in „Swallowtail“ aber auch der Zusammenhalt der Ausgestoßenen betont, der – u.a. durch die in warmen Farbtönen gehaltene Bildgestaltung und die Musikuntermalung – eine regelrechte Romantisierung erfährt. In diesem Punkt unterscheidet sich der Film stark von „Fuyajō“. Die Mitglieder der Gruppe um Glico erscheinen zunächst als zwar arme, aber freie Menschen, die sich eine gewisse Kindlichkeit und Unschuld bewahrt haben; in der Gruppe herrschen Frieden und Harmonie. Jaschke spricht gar von „märchenhaft-mythischen Elementen, die zur nostalgischen Stimmung des Films beitragen“ (2011: 97-98) und weist in diesem Zusammenhang darauf

hin, dass Vor- und Nachspann mit der formelhaften Einleitung „once upon a time“ (in den japanischen Untertiteln „*mukashi mukashi*“) arbeiten, die in Märchen bzw. den japanischen *mukashibanashi*<sup>19</sup> verwendet wird (Jaschke 2011: 98)<sup>20</sup>. Interessant ist hierbei der Kontrast zwischen der dadurch entstehenden nostalgischen Grundstimmung einerseits, und dem zeitlichen Setting in einer nicht allzu weit entfernten Zukunft andererseits. Darauf weist auch Iwabuchi hin, wenn er die Geschichte, die in „Swallowtail“ erzählt wird, als „futuristic story conveying a permeating imperialistic/capitalist nostalgia“ charakterisiert (Iwabuchi 2002: 554).

Der Film arbeitet mit mehreren Leitmotiven; eines davon ist unschwer erkennbar das Geld. Wie im Vorspann schon explizit gesagt wird, ist das Geld (bzw. der Yen) überhaupt nur der Grund, warum die asiatischen ImmigrantInnen nach Japan kommen – es motiviert sie und treibt sie an. Die Jagd nach Geld ist es, die die Figuren erfinderisch macht und aktiv werden lässt. Dies hebt auch Iwabuchi hervor, wenn er feststellt: „The film’s main motif is the power and the energy of the migrants who enthusiastically engage in every kind of shady business in their pursuit of the almighty yen“ (Iwabuchi 2002: 553). So wird die Filmhandlung durch das (illegale) Vermehren von Geld in Gang gesetzt, wobei die 10.000-Yen-Scheine nach dem darauf aufgedruckten japanischen Modernisierer Fukuzawa Yukichi „Fukuzawas“ genannt werden; die Person Fukuzawa Yukichi wird auch als „Yen Town God“ bezeichnet (21:20-21:26). Die Gruppe um Glico präpariert 1000-Yen-Scheine mit dem digitalen Code eines 10.000-Yen-Scheins, den sie auf einer Musikkassette im Bauch eines toten Yakuza findet. Indem sie die gefälschten Geldscheine in Verkaufs- oder Wechselautomaten einführen, suggerieren sie den Geräten, es handele sich um 10.000 Yen und erhalten diesen Betrag daher auch über die Geldwechselfunktion zurück. Einzig Ran ist skeptisch und warnt davor, mit Hilfe des Codes Geld in großem Stil zu ergaunern, da man auf diese Weise nur auffliegen könne und dann des Landes verwiesen würde (50:30-53:25).

Nachdem sie so einen gewissen Reichtum ‚erarbeitet‘ haben, verabschieden sich zwei Figuren – Arrow und Nihat – und kehren in ihre Herkunftsländer zurück, während Glico, Feihong und Ageha von der Peripherie ins Stadtzentrum ziehen; Ran jedoch bleibt in „Aozora“. Feihong eröffnet in der Stadt einen Club, in dem Glico als Sängerin auftritt und schließlich von japanischen Musikproduzenten entdeckt und vermarktet wird. Dieser Erfolg hat jedoch seinen Preis: Glico muss ihre Vergangenheit als Migrantin und „Yentown“ verheimlichen und verliert in der Folge den Kontakt zu Ageha und Feihong; die Gruppe droht

19 Wtl. Geschichten aus alter Zeit, Märchen.

20 Auf die Verbindung von Nostalgie und Märchenhaftigkeit in „Swallowtail“ weist auch Yomota (2003: 82) hin.

auseinanderzufallen. Als der „Yentown Club“ geschlossen werden muss, produziert Ageha erneut mit Hilfe des Codes eine große Summe Geld, mit dem sie den Club zurückkaufen möchte, was ihr aber nicht gelingt. Schließlich, als Feihong auf frischer Tat beim „Geldwechseln“ an einem Automaten ertappt und verhaftet wird und letztlich auf einer japanischen Polizeistation an den körperlichen Misshandlungen, die ihm dort zugefügt werden, stirbt, begreift Ageha, dass ihr das ganze Geld nichts nützt und es ihr die Gemeinschaft, in der sie sich wohl und geborgen gefühlt hat, weder wiederbringen noch ersetzen kann. Sie verbrennt daher die Scheine in einem symbolischen Akt bei der Bestattung Feihongs (2:18:00-2:20:18), wodurch am Ende ganz deutlich wird, dass Geld hier letztlich verstanden wird als „... Ursache für das Übel, für Konsumsucht, Tod, und das Scheitern schöner Ideen“ (Jaschke 2011: 106).

Iwai Shunji selbst gibt folgende Erklärung zu seiner Intention ab, die er mit dem Film „Swallowtail“ verfolgt: „I wanted to show [the characters] getting rich, and then having their happiness warped by turning Japanese“ (zit. nach Hitchcock 2004: 8). Das „Japanischsein“ ist in diesem Film also kein erstrebenswertes Ziel, sondern hat etwas Zerstörerisches, Korumpierendes; es steht für blindes Streben nach ausschließlich materiellem Reichtum und reißt die Gruppe um Glico und insbesondere die kleine Wahlfamilie (mit Glico als Mutterfigur, Feihong als Liebhaber Glicos und Vaterersatz für Ageha, und Ageha in der Rolle der Tochter) auseinander. Interessant ist, dass die japanischen Figuren skrupelloser und profitgieriger erscheinen als die wegen des Geldes nach Japan gekommenen MigrantInnen selbst und für den geschäftlichen Erfolg im wahrsten Sinne des Wortes „über Leichen gehen“. Damit sind sie nicht weniger zu verurteilen als diejenigen „Yentwons“, die sich unter dem Anführer Ryō Ryanki zu einer Mafiagruppe zusammengeschlossen haben und auf der Suche nach dem Geldfälschungscode ebenfalls Menschen umbringen. Das „Japanischsein“ steht in „Swallowtail“ für zwischenmenschliche Kälte und ist als Antithese zum Leben der MigrantInnen in einer warmherzigen Gemeinschaft konzipiert, in der sich alle umeinander kümmern und in Notsituationen füreinander einstehten. Dieser Kontrast wird besonders auf der Ebene der Bildgestaltung deutlich: Während die Szenen, die in „Aozora“ spielen, in warmen und natürlichen Farben gehalten sind, erscheint die Farbgebung in den Szenen, die die japanischen Geschäftsleute zeigen, kalt und steril.

Durch ihren Ausflug in die Stadt und den Kontakt mit der japanischen Geschäftswelt nimmt der japanische Einfluss auf die Gruppe um Glico zu, und „...bevor sich diese erst im Entstehen begriffene hybride Kulturform entwickeln kann, scheitert sie schon wieder. Grund dafür ist, dass die aus dem Slum geborene Vitalität von der Konsumgesellschaft vereinnahmt wird“ (Jaschke 2011: 103). Das Geld, dem sie die ganze Zeit nachgejagt ha-

ben, macht Ageha, Glico und Feihong nicht glücklich; ihre Träume erfüllen sich dadurch nicht (vgl. auch Nakamura 1997: 20) – eher tritt das Gegenteil ein: „... indem [Glico und Feihong] sich durch Sucht nach Ruhm und noch mehr Geld von der Konsumgesellschaft instrumentalisieren lassen, verlieren sie ihr ‚Paradies‘“ (Jaschke 2011: 104). Dabei ist jedoch zwischen Glico und Feihong einerseits und Ageha andererseits zu unterscheiden: Die beiden Erwachsenen treffen ihre Entscheidungen, sich auf die Logik der japanischen Geschäftswelt einzulassen, selbst; Ageha ist als Heranwachsende zwar nicht an diesen Entscheidungen beteiligt, bekommt die Konsequenzen jedoch ebenfalls zu spüren. So ist auch sie es, die durch den Akt des Geld-Verbrennens am Schluss am deutlichsten ihre Distanzierung von der „Jagd nach dem Yen“ zum Ausdruck bringt. Auf diese Weise wird das ‚echte‘ Yentown mit dem im Vorspann beschriebenen, glücksverheißenden Yentown konterkariert. Nach Kiyoshis Interpretation handelt „Swallowtail“ damit letztlich vom Kampf der MigrantInnen *gegen* den Yen, gleichzeitig damit aber auch vom Kampf um Identität (Kiyoshi 1997: 69-70). Auch Iwabuchi weist darauf hin, dass das Geld in „Swallowtail“ letztlich einen negativen Wert darstellt:

„‘Yen’ symbolizes the uneven and destructive forces of globalized capitalism that intensify the widening gap between haves and have-nots, the violence among migrants, Japanese discrimination against them, and the immigrants’ growing sense of despair“ (Iwabuchi 2002: 553).

Ein weiteres wichtiges Leitmotiv des Films, das unmittelbar mit der Thematik der Suche nach Identität verknüpft ist, ist das der Namenslosigkeit bzw. der Namensverleihung. Ageha wird zu Beginn jedes Mal, wenn sie einem ihr Fremden begegnet, gefragt, wie sie heißt – muss aber stets antworten, dass sie keinen Namen habe. Als Glico Ageha bei sich aufnimmt, erzählt sie dem jungen Mädchen von der Zeit, als sie zusammen mit ihren zwei Brüdern nach Yentown kam und der eine bei einem Unfall starb: Er war im Krankenhaus nur ein namens- und staatenloser Yentown. Da sie für sich das gleiche Schicksal befürchtet, lässt sie sich einen Schwalbenschwanz auf die Brust tätowieren, der sie von nun an sichtbar markiert, ihr also gewissermaßen garantiert, dass sie erkannt bzw. identifiziert werden kann. Die Tätowierung des Schmetterlings ist Glicos Markenzeichen, das sie auch mit einer „IC-Card“ vergleicht (15:14-15:17), und das ihr somit eine Identität verleiht. Sie malt daraufhin dem bis dahin namenslosen Mädchen eine Raupe auf die Brust, schreibt in *katakana* „Ageha“ (Japanisch für Schwalbenschwanz) darunter und verkündet, dass dies ab nun ihr Name sei (15:22-15:52). Tatsächlich stellt sich Ageha fortan auch unter diesem Namen, der ihr von Glico verliehen wurde, vor; jedoch wird sie im

weiteren Verlauf auch selbst aktiv und lässt sich schließlich den namensgebenden Schwalbenschwanz auf ihren Körper tätowieren, um sich identifizierbar zu machen. In mehreren Rückblenden, die in den Tätowiervorgang eingebettet sind (1:42:40-1:46:40) erfährt das Publikum nun, dass Ageha als kleines Mädchen die Zeit, in der ihre Mutter Kunden zuhause hatte, in der Toilette verbringen musste; die Szene zeigt, wie sie dort einen Schmetterling zu fangen versucht und diesen schließlich lieber im Fensterrahmen zerquetscht als ihn wegfliegen zu lassen. Der Schmetterling symbolisiert für die kindliche Ageha „Freiheit, für etwas Prächtiges, Wertvolles und Besonderes“ (Jaschke 2011: 105). Damit steht er gleichzeitig für das eigentlich Unerreichbare, für etwas, nach dem sich Ageha in der Trostlosigkeit ihres Lebens sehnt. Letztlich gelingt es ihr, sich des Schmetterlings tatsächlich zu bemächtigen, indem sie seinen Namen als ihren annimmt und sein Bild in ihren eigenen Körper eingravieren lässt. Ageha ist also nicht als passives Objekt von Fremdzuschreibungen konzipiert, sondern arbeitet selbst an der Konstruktion ihrer eigenen Identität, was auch Li betont:

„...the film allows Ageha, a second-generation migrant, to assume an active role in constructing an identity in the dislocating city and thus shows the strong potentiality of a transurbanized subject. Ageha’s story lies at the center of the film to describe how one should break the spell of aphasia and survive the trauma of a cultural void“ (Li 2006: 92).

Hiermit steht auch ein weiteres Leitmotiv des Films in Verbindung, nämlich der Song „My way“, der im Laufe des Films immer wieder zu hören ist: Die Version von Frank Sinatra (1969) befindet sich auf der Cassette, die den Code zur Fälschung der 10.000-Yen-Scheine enthält (36:30-38:00). Glico singt ihn spontan in einer ganz eigenen Interpretation zusammen mit der frisch gegründeten „Yentwon Band“ (1:04:50-1:09:20). Gegen Ende des Films wird er außerdem eingespielt, als Feihong auf der Polizeistation brutal zusammengeschlagen wird; und offensichtlich hat Feihong ihn gesungen, kurz bevor er nachts in seiner Zelle starb (2:14:00-2:16:06). In allen Situationen ist deutlich, dass der Song und sein Text auf das Anderssein der MigrantInnen in „Swallowtail“ verweist, gleichzeitig aber auch auf deren Streben nach einem eigenen, selbstbestimmten Leben und einen gewissen Widerstand, den sie dem „System Japan“ entgegenbringen.<sup>21</sup>

21 Bei Jaschke heißt es auch, der Song „My Way“ stehe „...für ein selbstbestimmtes, aufrichtiges und individuelles Leben“ (Jaschke 2011: 102).

## Japanische Figuren in „Swallowtail“

„Swallowtail“ kommt komplett ohne japanische Hauptfiguren aus (vgl. hierzu auch Kiyoshi 1997: 69), und auch Begegnungen der asiatischen MigrantInnen mit japanischen (Neben-) Figuren sind im Film auf ein Minimum beschränkt; Iwabuchi schreibt gar: „strikingly absent in the film is any ‘real’ encounter between Japanese citizens and the Asians“ (Iwabuchi 2004: 157).<sup>22</sup> Die MigrantInnen überleben nur, indem sie Japaner betrügen – oder sie sterben, wenn sie den Interessen japanischer Figuren im Weg stehen.

Die japanischen Figuren wiederum lassen sich in zwei Gruppen einteilen: naive Opfer einerseits, und skrupellose Täter andererseits – bzw. Ausgenutzte und diejenigen, die ausnutzen. Zu ersteren zählt der *sarariiman*, dem die „Aozora“-Bewohner die Autoreifen zerschießen und dem sie später sein eigenes Benzin zurückverkaufen. Immerhin einen Namen erhält Asakawa, der japanische Scheineigentümer des Yentown-Clubs – Feihong ist auf ihn angewiesen, da, wie im Film erklärt wird, „Yentowns“ selbst keine Verträge abschließen dürfen (56:35-56:45), und umgekehrt benötigt Asakawa das Geld, das ihm im Gegenzug angeboten wird, da er hoch verschuldet ist. Man könnte nun vermuten, dass es sich hier um eine gleichberechtigte Beziehung handelt, die von gegenseitigem Geben und Nehmen lebt – jedoch scheinen die MigrantInnen doch im Vorteil zu sein bzw. einen Wissensvorsprung zu haben: Im Beisein des Japaners wird Glico und Feihong auf Chinesisch erklärt, dass für Asakawa eine Lebensversicherung über 10 Mio Yen abgeschlossen worden sei; wenn es mit dem Club bergab gehen sollte, würde sich der Manager darum kümmern, Asakawa umbringen zu lassen, damit man die Versicherungssumme einkassieren könne (1:00:00-1:01:07). Hier erscheint also der Japaner als arglose und unschuldige Figur, die nicht wirklich weiß, wie ihr geschieht.

Die zweite Gruppe wird verkörpert von den Musikproduzenten des Labels „Mash Records“, die Glico vermarkten wollen und, um Feihong loszuwerden, die Einwanderungsbehörde über seinen illegalen Aufenthaltsstatus informieren. Die Geschäftsbesprechung zwischen den japanischen ProduzentInnen einerseits und Glico, Feihong, Ageha und einer weiteren ausländischen Figur andererseits ist visuell und auch sprachlich so gestaltet, dass die Kälte und Distanziertheit der japanischen Seite deutlich zum Ausdruck kommt (1:14:57-

22 Natürlich wäre zu diskutieren, was eine „echte Begegnung“ tatsächlich ausmacht. Bezogen auf die Betrachtung des hier vorliegenden Films könnte eine gleichberechtigte Beziehung, in der man sich auf Augenhöhe begegnet, gemeint sein. Eine solche zwischen asiatischen MigrantInnen und japanischen Figuren findet in „Swallowtail“ in der Tat nicht statt. Ein gegenseitiges Sich-Aufeinander-Einlassen bzw. ein tiefgehendes Interesse am Leben der jeweils anderen ist ebenfalls nicht auszumachen, und zwar weder auf der Seite der japanischen Figuren noch auf der der MigrantInnen.

1:16:40). Für die japanischen Figuren zählt einzig der wirtschaftliche Erfolg; so führen sie ins Feld, dass sich Nicht-JapanerInnen schlecht verkaufen (1:15:13-1:15:30; dabei werden lediglich zwei Beispiele für in Japan bekannte chinesische Sängerinnen genannt, nämlich Agnes Chan und Teresa Tang), und leiten daraus die Forderung ab, dass Glico Japanerin werden und sich damit gleichzeitig von ihrer „Yentown-Familie“ distanzieren solle. Die Figur Dave, ein Amerikaner, der in Japan geboren und aufgewachsen ist, will hier einschreiten und die Vision der „Yentowns“ bewahren; sein Einwand, sie sollten sich selbst treu und ‚unjapanisch‘ bleiben, wird aber letztlich ignoriert, als Glico ein offizielles Visum für Japan in Aussicht gestellt wird.

Das japanische Management tut alles, um Feihong aus Glicos neuem Leben fern zu halten: Es verrät ihn zunächst an die Polizei, so dass er wegen seines illegalen Aufenthaltsstatus im Gefängnis festgehalten wird. Wieder auf freien Fuß gesetzt bietet es ihm Geld an, damit er den Kontakt zu Glico abbricht. Es korrumpiert also den eigentlich als sympathische, etwas naive Figur konzipierten Feihong, der seine (und Glicos) Träume von einem besseren Leben zu verwirklichen sucht. Schließlich sind es japanische Polizisten, die Feihong im Gefängnis demütigen, indem sie ihm Geld in den Mund stopfen, da ein „Yentown“ wohl Geld brauche, um zu reden, und ihn so brutal verprügeln (2:11:37-2:14:12), dass er schließlich den Verletzungen in seiner Zelle erliegt (2:14:17-2:16:13). Blutend am Boden liegend verhöhnt Feihong die japanischen Polizisten, die ihn zuvor so oft hasserfüllt und voller Verachtung als „Yentown“ beschimpft haben, jedoch noch: „Yentown ist ja wohl der Name eurer Heimat“ („Yentaun wa, omaetachi no furusato no namae darō!“, 2:13:17-2:13:35), womit implizit darauf verwiesen wird, dass sich die negativen Gefühle der Polizisten eigentlich gegen die „Werte des Geldes“ richten, die in erster Linie von Japan selbst verkörpert werden.

Kurz vor Ende des Films findet sich eine Szene, die zunächst parallel zu der Eingangssequenz, in der keine der Anwesenden zugibt, die verstorbene Mutter Agehas zu kennen, konzipiert zu sein scheint, dann aber einen anderen Ausgang nimmt: Danach gefragt, ob sie den toten Feihong kenne, identifiziert Ageha ihn; auf die Frage wiederum, ob er Chinese sei, und aufgefordert zu spezifizieren, ob er aus Fujian oder Schanghai stamme, antwortet sie: „Yentown“ (2:16:14-2:16:40). Dies könnte als Hinweis darauf verstanden werden, dass die MigrantInnen an dieser Stelle doch beginnen, sich Japan respektive „Yentown“ als neue Heimat anzueignen.

## Japan / Downtown, die Yentown-Slums und „Aozora“

Das örtliche *setting* des Films „Swallowtail“ ist dreigeteilt: Der Stadtkern der Metropole, die zwar nicht beim Namen genannt, in der Sekundärliteratur jedoch als (dystopisches, oder auch futuristisches) Tokyo identifiziert wird (z.B. Jaschke 2011: 96), ist dominiert von JapanerInnen. In der Stadt angesiedelte Schauplätze, in denen sich die MigrantInnen bewegen, sind zum einen der „Yentown-Club“ und zum anderen die sog. „Opiumstraße“, ein Slum-artiges Gebiet, das bevölkert ist von illegalen EinwandererInnen, Obdachlosen, Drogenabhängigen, Dealern und Gangstern (vgl. 1:35:41-1:39:10) und in dem Ageha sich tätowieren lässt. Die Hauptfiguren haben außerdem mit „Aozora“ einen Zufluchtsort außerhalb der Mega-City. „Aozora“ scheint eine Mischung aus Autowerkstatt, Altwarenladen und einem Lokal zu sein, wo sich MigrantInnen abends treffen und gemeinsam feiern. Der engere Kreis um den Chinesen Ran, der bis zum Schluss in „Aozora“ bleibt – Nihat aus dem Nahen Osten<sup>23</sup>, der Chinese Feihong, und der Afroamerikaner Arrow –, bildet eine Gemeinschaft, die zunächst als friedliches multikulturelles Miteinander gezeigt wird. Insgesamt wirkt es daher so, als sei „... die Metropole Yentown = Tokyo als ein heterogener Ort konzipiert, an dessen Peripherie sich etwas Neues herausbildet“ (Jaschke 2011: 101).

Die Themen der (kulturellen) Vermischung und der (diese zum einen verursachende, aber auch daraus resultierende) Bewegung werden im Film gleich auf mehreren Ebenen gestaltet: So erscheint „Aozora“ als unbestimmter, multifunktionaler bzw. mehrfach codierter Ort, und die Figuren, die dort aufeinandertreffen, stammen aus verschiedenen Herkunftsländern und sprechen unterschiedliche Sprachen; Nakamura äußert daher auch den Gedanken, dass das Durcheinander von „Aozora“ Yentown selbst symbolisiere (Nakamura 1997: 18)<sup>24</sup>. Ähnlich wie in „Fuyajō“ Kabuki-chō für ganz Japan steht, so könnte sich der Mischearakter von „Aozora“ in „Swallowtail“ also auf ganz Tokyo und in weiterer Folge auch auf Japan selbst beziehen. Nakamura weist außerdem auf weitere Ebenen der ‚Kreolisierung‘ im Film hin: Er erzählt die Geschichten vieler verschiedener Figuren gleichzeitig, dabei werden unterschiedliche Storylines miteinander verwoben, Figuren treffen aufeinander und/oder werden voneinander getrennt (z.B. indem Feihong stirbt, aber

23 Bei Nakamura (1997: 18) wird Nihat als Iraner identifiziert.

24 Für Nakamura wird dieser Patchworkcharakter noch durch den Einsatz verschiedener Sprachen im Film verstärkt, der wiederum japanische Untertitel notwendig macht, so dass „Swallowtail“ aus insgesamt drei Ebenen besteht, nämlich der Tonebene, der Bildebene, und der Ebene der Untertitel, also einer schriftlichen Ebene (Nakamura 1997: 18).

auch dadurch, dass sich z.B. Glico und ihr Bruder Ryō Ryanki, die sich als Jugendliche aus den Augen verloren haben, nie wieder begegnen, obwohl sie geographisch im selben Raum leben) (Nakamura 1997: 19). Der Film spielt außerdem mit der Gleichzeitigkeit von Gegensätzen, indem er vom Leben der MigrantInnen in einer Stadt in naher Zukunft erzählt, aber diese Stadt gleichzeitig als Ort beschreibt, an dem nach archaischen Regeln gelebt wird. Die hier gezeigte Gesellschaft ist zugleich Utopie und Anti-Utopie<sup>25</sup>. Yentown wird letztlich als „kreisförmige Stadt“ beschrieben, in der Leben und Tod, Kinder und Erwachsene, Vergangenheit und Zukunft ein Möbiusband formen (Nakamura 1997: 21).

Die Geografie versinnbildlicht gleichzeitig den sozialen Status der ImmigrantInnen und ihre Werteorientierung, die sich im Laufe des Films mehrfach verändert. Die multikulturelle Gruppe der „Yentowns“ lebt zunächst am Rande der Stadt und ist damit gleichzeitig auch am Rande der japanischen Gesellschaft angesiedelt; man könnte auch sagen, dass durch die Ausgrenzung, die sie durch die japanische Mehrheitsgesellschaft erfahren, eine „Parallelgesellschaft“ entsteht. Ihr Rückzugsgebiet „Aozora“ steht neben dem buchstäblichen „blauen Himmel“ auch symbolisch für Glück und Freiheit. Für die ProtagonistInnen bedeutet der Ort zwar kein Entkommen aus der finanziellen Misere – aber emotionale Geborgenheit innerhalb einer Art neu gebildeter ‚Wahlfamilie‘.

Yentown dagegen steht im Film für Geld und das angestrebte finanzielle Glück der ProtagonistInnen und bildet so das genaue Gegenbild zu „Aozora“. Sind sie in „Aozora“ autonom, so geraten sie hier nun in ein Abhängigkeitsverhältnis, was mit einer Schwächung ihrer Position einhergeht:

„Während ihr kleiner Mikrokosmos ein gesichertes Terrain darstellte, wo sie sich gegenüber Vertretern der japanischen Mehrheitsbevölkerung in der stärkeren Position befanden, kommt es nun zu einer Umkehrung der Verhältnisse. Hilflos und verunsichert sind sie den japanischen Geschäftsmachern ausgeliefert...“ (Jaschke 2011: 104).

Auch die weiter oben bereits angesprochene Kapitalismuskritik, die hier über die Figuren der MigrantInnen transportiert wird, wird über die Konstruktion des utopisch anmutenden Ortes „Aozora“ besonders deutlich:

„...the wasteland outside the downtown in this film has the cult value of being a space not irrevocably immersed in the ruthless logic of capitalism

25 Bei Li ist auch die Rede von einer „utopian hope of impossible alternatives“ (Li 2006: 90).

and hence suggests an alternative sphere from which a detached view of the city is possible. For example, unlike other characters, Ran (Atsuro Watabe) seems to take the city margin as his permanent habitat, and has no intention of moving to the downtown for a prosperous life” (Li 2006: 90).

Der „Yentown-Club“ wiederum wird durch seine Lage in der Stadt zum Zeichen einer vorübergehenden Abwendung der MigrantInnen von ihrer Existenz als „Yentowns“ und damit verbunden einer Hinwendung zur japanischen Gesellschaft. Letztendlich jedoch scheitern der „Yentown-Club“ und die Integration der Eingewanderten in die japanische Gesellschaft. Diese ist nicht bereit, die „Yentowns“ als gleichberechtigt zu akzeptieren. Angenommen werden nur Elemente, die als ‚brauchbar‘ bewertet werden, bzw. die sich zu Geld machen lassen. So kann Glico als talentierte, gut zu vermarktende Sängerin mit Hilfe japanischer Geschäftsleute Karriere machen. Feihong jedoch wird für Glicos Karriere ‚aus dem Weg geräumt‘.

## Sprache

Ein Motiv, das sich durch den ganzen Film hindurch zieht, ist der Sprachen-Mix, in dem sich die Figuren bewegen. Dieser ist in „Swallowtail“ noch radikaler, als es in „Fuyajō“ der Fall ist. Abwechselnd werden (unterschiedlich fließendes oder gebrochenes) Englisch, Chinesisch (Mandarin und Kantonesisch), Japanisch und die sog. Ryanki-Sprache (Ryanki-go) gesprochen, ein hybrider Mix aus Englisch und Japanisch<sup>26</sup>. Manchmal wechseln die Figuren innerhalb desselben Dialogs mehrfach zwischen zwei Sprachen hin und her<sup>27</sup>; die Übergänge sind dabei fließend bzw. der Sprachwechsel findet oft mitten in einem Satz statt, der dann in der anderen Sprache zu Ende geführt wird. Die meisten Figuren beherrschen zwei oder mehr Sprachen – Feihong Chinesisch und Englisch, Glico Japanisch, Englisch und Chinesisch, ihr Bruder Ryō Ryanki Japanisch und Englisch. Der Film ist entsprechend fast durchgehend japanisch untertitelt. Interessant dabei ist, dass die Multilingualität nur von den ImmigrantInnen verkörpert wird; alle auftretenden japanischen Figuren dagegen sind monolingual und haben daher auch keinen Zugang zu den In-

26 Vgl. 39:10-43:25.

27 So z.B. in einer Sequenz, in der sich Glico und eine andere chinesische Prostituierte in einem Gemisch aus Japanisch und Englisch unterhalten (08:24-09:50). Später lernt Ageha bei ihren Besuchen im Gefängnis von Feihong Chinesisch, und die beiden beginnen, sich in einer Mischung aus Englisch und Chinesisch zu unterhalten, in die Ageha immer wieder auch japanische Begriffe einfließt (1:20:10-1:21:32).

formationen, die die Yentowns vor ihnen geheim halten wollen<sup>28</sup>. Die japanischen Figuren sind also „linguistically isolated“ durch ihre Unkenntnis aller anderen Sprachen außer Japanisch (Hitchcock 2004: 10).

Wichtig ist außerdem, dass die jeweilige Primärsprache in „Swallowtail“ (wie auch in „Fuyajō“) nicht zwangsläufig mit der Nationalität oder äußeren Erscheinung der Figuren übereinstimmen muss. Besonders klar wird diese Botschaft auf den Punkt gebracht, als nach den zunächst missglückten Casting-Versuchen die „Yentown-Band“ zum ersten Mal zusammenspielt: Bei allen Bandmitgliedern handelt es sich um westliche Ausländer (wahrscheinlich amerikanischer Herkunft), die in Japan geboren und aufgewachsen sind und daher fließend Japanisch sprechen (1:04:00-1:05:05). Besonders in den Vordergrund rückt noch während des Castings die Figur des Dave, eines US-Amerikaners, der in Japan aufgewachsen ist und das japanische Schulsystem durchlaufen hat, fließend Japanisch spricht, jedoch nur gebrochenes Englisch beherrscht, da der Englischunterricht in den japanischen Schulen so schlecht sei (01:01:45-01:04:00). Hier hebt Jaschke hervor, dass „...die asiatisch aussehende Ageha das Japanische des Westlers für den chinesischstämmigen Feihong ins Englische übersetzen“ muss (Jaschke 2011: 102), um darauf hinzuweisen, wie „Swallowtail“ die üblichen Erwartungshaltungen unterläuft. Diese Strategie – zu zeigen, dass Figuren, die rein optisch den Eindruck erwecken, es handle sich um AusländerInnen, fließend Japanisch aber kein Englisch beherrschen, und dass ‚asiatisch‘ aussehende Figuren kein Japanisch, dafür aber besser Englisch sprechen – kann als Kritik bzw. Destabilisierung der Vorstellung nationaler Homogenität in Japan verstanden werden (vgl. auch Hitchcock 2004: 12).

Schließlich konstatiert Dave, dass es für Menschen wie ihn oder auch Ageha, die nicht eindeutig einer Kultur zuzuordnen sind, sondern zwischen den Kulturen stehen, eine neue Bezeichnung geben müsste, und er schlägt dafür „third culture kids“ vor (1:02:58-1:03:59). Sehr deutlich werden mit diesem Begriff „...serious discourses about the ‘thirds’ of post-modern, global societies (third gender, third culture, and so on)“ evoziert (Hitchcock 2004: 14).

---

28 Sprache fungiert hier – wie auch in „Fuyajō“ – in zwei Richtungen: als Ausschlussmechanismus (die Yentowns haben ihre „Geheimsprache“, die die Japaner nicht verstehen / sollen) und als Mittel zur Verständigung. Ageha zum Beispiel beherrscht anfangs nur Japanisch und Englisch, lernt dann aber Feihong zuliebe Chinesisch, um ihm näher zu sein.

## Fazit

Ganz eindeutig geht es weder in „Fuyajō“ noch in „Swallowtail“ um eine realistische Beschreibung des Lebens und der Probleme von MigrantInnen in Tokyo. Jedoch drücken beide Filme ein neues Bewusstsein für die wachsende kulturelle (oder auch ethnische) Heterogenität im Japan der 1990er Jahre aus (vgl. auch Hitchcock 2004).

Die zentralen Figuren dieser Filme sind als *nisei*, also als in Japan geborene bzw. aufgewachsene Personen mit Migrationshintergrund, mit anderen Problemen konfrontiert als die erste Einwanderer-Generation: Sie haben in dem Sinne gar kein Herkunftsland, mit dem sie sich identifizieren oder in das sie zurückkehren könnten. Gleichzeitig werden sie von der japanischen Gesellschaft aber auch nicht aufgenommen – und müssen sich mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln in dieser feindlichen Umgebung behaupten. Sie wiederum werden dadurch als Bedrohung für die japanische Gesellschaft wahrgenommen: zum einen, weil sie in illegale Machenschaften verstrickt sind, und zum anderen, weil sie bleiben, sich festsetzen, ja sogar beginnen, sich die japanische Stadt – auf teilweise recht aggressive Weise – anzueignen.

„Fuyajō“ wirft einen skeptischen Blick auf Japan und die Ausgrenzung, die ‚Anderer‘ (nicht nur MigrantInnen) dort erfahren. Gleichzeitig dominieren Grenzen auch innerhalb der Gruppe der nach Japan Eingewanderten. Dagegen stehen sich im Fall von „Swallowtail“ zwei Lesarten gegenüber: Einerseits lässt sich der Film als Ausdruck eines neuen multikulturellen Bewusstseins in Japan wahrnehmen. Andererseits wird aber oft auch die Frage gestellt, ob der Film tatsächlich die Perspektive der ‚Anderen‘ auf die japanische Gesellschaft einnimmt und den MigrantInnen so einen eigenen Subjektstatus zugeht – oder ob er nicht lediglich einen exotisierenden, „touristisch-neugierigen“ Blick (Yomota 2003: 82) auf die Welt der Ausländerenklave am Rande der Mega-City wirft. Auf die Ambivalenz des Films wurde in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen, so z.B. auch von Iwabuchi, wenn er schreibt: „*Suwaroteru* [...] has a duality that mythically presents Tokyo's ethnic problems while concealing them at the same time“ (Iwabuchi 2003: 81). Hitchcock schließlich bemerkt Folgendes: „...Swallowtail seems to reinforce, rather than deconstruct or criticise, ideas of Japanese homogeneity and superiority“ (Hitchcock 2004: 8); gleichzeitig aber räumt sie ein, dass der Film auch dazu beitragen könne, ‚Japanizität‘ zu entmystifizieren, indem er der existenten Diversität und Heterogenität von Erfahrungen, die sich über nationale Grenzen hinwegsetzen und sich nicht vom (selbst-)orientalistischen Diskurs vereinnahmen lassen, Rechnung trägt (Hitchcock 2004: 9).

Tatsächlich werden etwaige Ansätze kultureller Hybridität in „Swallowtail“ nur an der Peripherie der japanischen Gesellschaft verortet – symbolisiert durch „Aozora“. Insgesamt aber dominiert die Abgrenzung zwischen der Gruppe der (möglicherweise) hybridisierten asiatischen ImmigrantInnen einerseits und der (homogenen) japanischen Mehrheitsbevölkerung andererseits; die Grenzen des Nationalstaats würden danach letztendlich also nicht in Frage gestellt.

Beiden Filmen ist gemein, dass MigrantInnenen als ‚dunkle Gestalten‘ erscheinen, als Randexistenzen und damit als Bedrohung für eine geordnete japanische Gesellschaft – jedoch sind sie hauptsächlich deshalb korumpiert, weil die japanische Mehrheitsgesellschaft sie ablehnt und ausschließt. Am Ende bleibt die Frage, ob die Filme Vorurteile bestätigen und so die Abgrenzung Japans zu den ‚Anderen‘ zementieren, oder ob sie als Appell für eine bessere Akzeptanz und Integration ‚Fremder‘ in die eigene Kultur verstanden werden können.

## Literaturverzeichnis

Faulstich, Werner

1996 „Zwischen Exotik, Heil und Horror. Das Fremdartige als Dramaturgie von Kultur“. In: Ernest W.B. Hess-Lüttich u. a. (Hg.): *Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 413-427.

Hein, Ina

2001 „Leben zwischen zwei Welten? Die Hauptfigur in dem Roman und Kinofilm Fuyajō“. In: Hilaria Gössmann und Andreas Mrugalla (Hg.). *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999*. Bd.2. Münster, Hamburg, London: Lit-Verlag, 493-504.

Hickethier, Knut

1995 „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“. In: Ernst Karpf (Hg.): „*Getürkte Bilder*“. *Zur Inszenierung von Fremdheit im Film*. Marburg: Schüren, 21-40.

Hitchcock, Lori

2004 „Third Culture Kids: A Bakhtinian Analysis of Language and Multiculturalism in Swallowtail Butterfly“. In: *Scope: An Online Journal of Film Studies*. <http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2004/february-2004/hitchcock.pdf> (Zugriff 18.07.2016)

Iwabuchi, Kōichi

2002 „Nostalgia for a (different) Asian modernity: Media consumption of ‘Asia’ in Japan“. In: *positions*, 10:3, 55-73.

2004 „Time and the Neighbor: Japanese Media Consumption of Asia in the 1990s“. In: Iwabuchi Kōichi, Stephen Muecke und Mandy Thomas (Hg.). *Rogue Flows. Trans-Asian Cultural Traffic*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 151-174.

Iwai Shunji

1996/1998 *Suwaroteiru* [Swallowtail]. DVD (Chinesisch, Englisch und Japanisch mit deutschen Untertiteln).

Jaschke, Renate

2011 „Third culture kids‘? Hybriditätstendenzen im Kinofilm ‚Swallowtail Butterfly‘ von Iwai Shunji“. In: Hilaria Gössmann, Renate Jaschke und Andreas Mru-galla (Hg.). *Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film und Fernsehen. Ein deutsch-japanischer Vergleich*. München: iudicium, 95-109.

Kiyoshi Mahito

1997 „Gendai Nihon no seishun, sono kanōsei. Iwai Shunji no eizō sekai o tōshite kangaeru“ [Die Jugend im gegenwärtigen Japan, ihre Möglichkeiten – am Beispiel der filmischen Welt von Iwai Shunji betrachtet]. In: Kumazawa Makoto, Kiyoshi Mahito und Kimoto Kimiko (Hg.). *Eigamania no shakaigaku. Sukuriin ni miru ningen to shakai* [Soziologie der Film-Manie. Mensch und Gesellschaft auf der Filmleinwand]. Akashi Shoten, 45-72.

Lee Chi Ngai

1998/2004. *Fuyajō* [Sleepless town]. DVD (Chinesisch und Japanisch mit englischen Untertiteln).

Li Chi-she

2006 „Representing the transurbanized subject in popular cinema: MIB: Men in Black and Suwarouteiru (Swallowtail Butterfly)“. In: *Tamkang Review* (Taipei) 37/2, 71-102.

Nakamura Miharū

1997 „Iwai Shunji ‚Suwaroteiru‘ no taun“ [Die Stadt in Iwai Shunjis ‚Swallowtail‘]. In: *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 42/4 , 17-21.

Novielli, Maria Roberta

2011 „A cinematic view of immigrants in Tokyo“. In: Chris Magee (Hg.): *World Film Locations: Tokyo*. Bristol: Intellect Books (Intellect Books - World Film Locations), 78-79.

Tamanoi, Mariko Asano

2006 „Overseas Japanese and the Challenges of Repatriation in Post-Colonial East Asia“. In: Nobuko Adachi (Hg.): *Japanese Diasporas: Unsung Pasts, Conflicting Presents, and Uncertain Futures*. London: Routledge, 217-235.

Yamamoto, Ryoko

2012 „Bridging crime and immigration: Minority signification in Japanese newspaper reports of the 2003 Fukuoka family murder case“. In: *Crime, media, culture* 9/2, 153-170.

Yomota, Inuhiko und Aaron Gerow (Übers.)

2003 „Stranger than Tokyo: space and race in postnational Japanese cinema“. In: Jenny Kwok Wah Lau (Hg.). *Multiple modernities: cinemas and popular media in trans-cultural East Asia*. Philadelphia, Penn.: Temple University Press, 76-89.

IDENAWA YŪSUKE

## **Vom Dorf in die Stadt und zurück. Oberplan, der Böhmer Wald und Wien in Stifters Biographie und Werk**

### **Einführung**

Adalbert Stifter (1805-1868) ist einer der berühmtesten österreichischen Dichter. Er hat selbst in seiner Kindheit und auch in der Liebe das Gefühl der Trennung erfahren. In seinen Frühwerken spielt dieses Gefühl eine große Rolle; z. B. das Scheitern der Liebe zwischen einem jungen Maler und einer Frau in *Der Condor* (1840), die Abreise des Sohns in *Das Haidedorf* (1841) usw. In dieser Hinsicht gibt es ein enges Verhältnis zwischen Stifters Biographie und seinen Werken. In dieser Abhandlung wird Stifters Biographie kurz dargestellt, und anschließend ihr Einfluss auf Stifters Werke, vor allem auf *Der Condor*, *Das Haidedorf* sowie *Der Hochwald*, und zwar unter dem Gesichtspunkt der realen und der literarischen Reisen.

### **Stifters Leben und Dichtung**

Stifter beschrieb sein Leben selbst in der kleinen Schrift *Mein Leben* (Nachlass, 1867) sowie in Briefen an Hermann Meynert (1846) und Leo Tepe (1867). Letztere sind als Lebensläufe konzipiert. *Mein Leben* wirkt dagegen persönlicher. Stifter erzählt darin von seiner Kindheit in der Familie. Im Herbst 1867 besuchte er das letzte Mal seine Familie in Oberplan<sup>1</sup> und schrieb dort den Text für die Familien der Geschwister. Die kleine Schrift wirkt, als ob er schon seinen Tod voraussähe. Zu diesem Zeitpunkt war Stifter schon mehrere Jahre körperlich und geistig nicht mehr gesund.

Stifter wurde am 23. Oktober 1805 in Oberplan geboren. Oberplan liegt im südlichen Böhmen an der Moldau. Stifter war das erste Kind von Johann Stifter und seiner Frau Magdalena. Sein Vater war Leinweber und betrieb später einen kleinen Flachs- und Getreidehandel. Stifters Lehrer in Oberplan, Joseph Jenne,<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Oberplan liegt in Tschechien und heißt heute Horní Planá. Es liegt in der Nähe der tschechisch-österreichischen Grenze.

<sup>2</sup> Joseph Jenne (1772-1847) war Dorflehrer in Oberplan. Bei diesem Lehrer sang Stifter *Die Schöpfung*

empfahl, ihn aufs Gymnasium zu schicken. Zur Vorbereitung nahm er bei dem Oberplaner Pfarrer Vorunterricht in Latein. Die Familie Stifter wohnte bei den Großeltern väterlicherseits. Stifters Großmutter Ursula erzählte ihren Enkelkindern Geschichten aus der Bibel und böhmische Sagen. Die Erzählungen der Großmutter hatten sowohl auf Stifters späteres Leben wie auf sein Schreiben großen Einfluss; man kann sie wohl auch in der uralten Großmutter im *Haidedorf* und in der Großmutter Gregors im *Hochwald* wiedererkennen. An seine Schwester Louise schrieb Stifter dazu:

„Als ich mich der Dichtkunst zuwandte, weil mich ein Herzenszug immer zu ihr führte, kam die liebe Jugend- und Kinderzeit wieder in mir zum Vorschein und erzählte mir rührende, märchenhafte Dinge. Jetzt bedauerte ich, manche Dinge mir nicht gemerkt zu haben, namentlich die Lieder, die Erzählungen und Verwandtschaftssagen der Großmutter väterlicherseits, welche eine lebendige Chronik und Dichtung war, gänzlich, obwohl ich als Kind von ihnen so entzückt war, vergessen zu haben. Nur ein blasses Bild konnte ich von dieser Frau in das Haidedorf bringen, ihre merkwürdige, von den Oberplanern nicht gekannte Gestalt aber in tiefen Zügen zu fassen will mir nicht mehr gelingen.“<sup>3</sup> (Stifter 1972-1979: 260)

Im November 1817 starb Stifters Vater. Stifters Wechsel auf das Gymnasium wurde wieder zweifelhaft, da der Pfarrer erklärte, er habe kein Talent zur Wissenschaft. Der Großvater mütterlicherseits führte ihn aber im Sommer 1818 in das Gymnasium der Benediktiner-Abtei in Kremsmünster ein. Dort begegnete Stifter dem Lehrer Placidus Hall, den er als „zweiten Vater“ (Stifter 1978 Bd.4.: 377) anerkannte. In Kremsmünster beschäftigte er sich mit Zeichnen, Naturwissenschaft und vor allem Dichtung. Er las griechische und römische Literatur und machte „auch immer, meist heimlich“ (Stifter 1978 Bd.4.: 377), Gedichte. 1820 heiratete Stifters Mutter zum zweiten Mal. Stifter hatte keine gute Beziehung zu seinem Stiefvater Ferdinand Mayer,<sup>4</sup> und infolgedessen wurde auch seine Liebe zur Mutter problematisch. Vermutlich liegt hier auch ein Grund für sein insgesamt problematisches Verhältnis zu Frauen.

Stifter hatte wohl eine glückliche Kindheit, wie auch aus dem *Haidedorf* hervorgeht, aber nach dem Tod des Vaters änderte sich die Situation. Im Zusam-

---

von Haydn und wurde von diesem Tonwerk sehr beeinflusst. Stifter erinnerte sich daran im Brief an Leo Tepe (1867), „Ich sang im Alt mit. Das Tonwerk machte einen so unermesslichen Eindruck auf mich, wie nachher nie ein Kunstwerk mehr. Ich war in die höchsten Kreise der Andacht und Gottesverehrung gestellt. Aus den Proben und der Aufführung merkte ich mir oft lange Strecken und sang sie, wenn ich allein auf Wiese oder Feld war.“

3 Brief an Louise Stifter, 21. April 1855.

4 Vgl. Mathias Mayer: *Adalbert Stifter*. Stuttgart: Reclam 2001, 13.

menhang mit diesem biographischen Bruch steht Stifters Vor- und Wunschbild der Familie in den frühen Werken.

Im Herbst 1826 ging er auf die Universität Wien und studierte Jura, daneben auch Mathematik und Naturwissenschaften. Im ersten Studienjahr beschäftigte er sich auch mit der deutschen und fremdsprachigen Literatur. 1830 las er die Romantiker, vor allem Jean Paul und James Fenimore Cooper. Der Einfluß Jean Pauls zeigt sich besonders im Frühwerk. Außerdem vergnügte er sich in der Wiener Zeit mit Ölmalerei. 1827 lernte er in Friedberg Fanny Greipl kennen und verliebte sich in sie. Stifters Liebe scheiterte aber, und dieses Scheitern schlägt sich wiederum im Werk nieder, etwa im Scheitern der Liebe Gustavs und Cornelias im *Condor* oder in Felix' Opfer der Liebe im *Haidedorf*. 1835 beendete er sein Studium und verlobte sich mit Amalie Mohaupt. Er lebte als Maler, Privatlehrer und Vorleser in Wien. Nachdem 1840 sein erstes Werk, der *Condor*, in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* erschienen war, lebte er als freier Autor. Bis zur Revolution 1848 blieb er als Schriftsteller in Wien. Während der Revolution siedelte er nach Linz über, weil er die Natur und die Leute in Oberösterreich liebte. Dort war er seit 1850 Schulrat und Volksschulinspektor Oberösterreichs.

Stifters Biographie kann man sich in zwei Kreisen vorstellen. Den einen Kreis bilden die wechselnden Wohnorte, zuerst von Oberplan nach Kremsmünster, dann von Kremsmünster nach Wien, und schließlich von Wien nach Linz, das in Oberösterreich nahe bei Böhmen und nur etwa 50 km von Oberplan entfernt liegt. Den zweiten Kreis bilden die von positiven und negativen Erfahrungen veranlassten Gefühle und Wünsche Stifters. Die Biographie soll das Werk hier nicht eigentlich erklären, sie trägt aber einiges zum Verständnis bei. Stifter hatte in Oberplan, Kremsmünster und Wien mehrere Trennungserfahrungen zu bewältigen: Beim Tod des Vaters, bei der Wiederverheiratung der Mutter und im Scheitern der Liebe zu Fanny. Solche Trennungserfahrungen verstärken einerseits im Rückblick das Gefühl der verlorenen Einheit, andererseits aber auch den Wunsch, über die Trennung hinweg eine neue Einheit herzustellen. So ergab sich während der Gymnasialzeit in Kremsmünster der Wunsch, sich in der Großstadt weiter wissenschaftlich ausbilden zu können, und umgekehrt hatte er in Wien Sehnsucht nach seiner Heimat und der Natur. Wohl aus diesem Grunde lehnte Stifter 1849 den Ruf auf das Amt eines Schulrats und Inspektors der Wiener Gymnasien ab. Die Trennungserfahrung führt einerseits zu einem ‚regressiven‘ Wunsch zur Einheit mit der Natur und einfachen Lebensverhältnissen, andererseits zu dem ‚progressiven‘ Wunsch, das gebrochene Leben durch weitere wissenschaftliche oder künstlerische Ausbildung in einen neuen, größeren Kreis zu bringen. Dies ist die Problemstellung von Stifters Frühwerken.

## Darstellung der Reise in Stifters Werk

Im *Condor*, im *Haidedorf* und im *Hochwald* geht es um dieses Gefühl der verlorenen Einheit, den Bruch und die Sehnsucht zurück in die böhmische Heimat. Stifters ambivalente Darstellung von Einheit und Sehnsucht ist nach meiner Meinung zentral für die Interpretation der Frühwerke. Unter diesem Gesichtspunkt möchte ich hier auch die Darstellung der Reise in den Frühwerken untersuchen.

In den *Studien* spielt Stifters böhmische Heimat zunächst im *Haidedorf* eine Rolle. *Der Hochwald*, *Der beschriebene Tännling*, ein Teil der *Mappe meines Urgroßvaters*, *Der Waldgänger* und der historische Roman *Witiko* spielen ebenfalls in dieser Gegend. In dieser Abhandlung wird die Bewegung der Figuren in der Landschaft, also ihre Reisen in Hinsicht auf das Scheitern der Liebe der Hauptfiguren, sowie hinsichtlich der Funktion von Kunst und Wissenschaft betrachtet.

### **Der Condor**

*Der Condor*, Stifters erstes Werk, spielt in zwei Metropolen, und zwar in Wien, das zwar nicht benannt, aber unschwer zu erkennen ist, und in Paris. Die Erzählung besteht aus vier Teilen: *Nachtstück*, *Tagstück*, *Blumenstück* und *Fruchtstück*. Es geht um das Zerbrechen der Liebe zwischen dem jungen Maler Gustav und der jungen Frau Cornelia. Zuerst möchte ich kurz die Handlung in Hinsicht auf die Struktur der Bewegung im Raum beschreiben.

Im ersten Kapitel *Nachtstück* beginnt die Erzählung um zwei Uhr nachts in Gustavs Dachstube. Der Ich-Erzähler Gustav sieht mit dem Fernrohr in den Himmel und sucht einen Luftballon. Er sorgt sich um den Aufstieg des Ballons und die darin befindliche Cornelia. Endlich steigt der Ballon nach oben in den Himmel, und die Sonne geht auf. In diesem Stück geht die erzählte Zeit von zwei Uhr nachts bis zum Morgen. Das zweite Kapitel, *Tagstück*, handelt an zwei Orten und Zeitpunkten. Bei Gustav geht die Zeit nach dem Schluss des *Nachtstücks* weiter, während Cornelias Zeit vom Anfang der Ballonfahrt bis zu deren Ende vergeht. Zum Schluss des Stücks fällt Cornelias Zeit mit Gustavs Zeit zusammen; Gustav ist noch in der Dachstube, während Cornelia auf die Erde zurückkommt, nachdem sie mit dem Versuch gescheitert ist, an den wissenschaftlichen Versuchen im Ballon mitzufliegen, oder in anderen Worten: sich als Frau von der traditionellen Rolle zu emanzipieren.

Das *Blumenstück* spielt einige Tage nach Cornelias Ballonfahrt in ihrem Haus. Hier scheitert die Liebe zwischen Gustav und Cornelia, weil sie keinen

Mut haben, ihre Wünsche einander zu sagen. Cornelia will, dass Gustav bei ihr bleibt, und Gustav wünscht sich, dass Cornelia ihn bittet, seine Bildungsreise ins Ausland aufzuschieben, aber beide sprechen nicht miteinander. Gustav und Cornelia lieben einander und küssen sich, aber Cornelia verhält sich als gehorsame Frau und hält ihre Wünsche zurück, weil sie mit ihrer Ballonfahrt scheiterte und ihren Emanzipationsversuch nun als „Torheit und Anmaßung“ (Stifter 1978 Bd. 1.: 23) bewertet. Cornelia identifiziert sich wieder mit dem traditionellen Frauenbild.

Ihre Liebe scheitert durch ein bloßes Missverständnis, weil ihre Gefühle in verschiedene Richtungen gehen. Gustav verwirklicht daraufhin seine Auslandsreise, um sein malerisches Talent weiterzuentwickeln. So nimmt er von Cornelia und der Stadt Abschied. Im letzten Abschnitt, *Fruchstück*, geht es um das spätere Leben Cornelias und Gustavs. Einige Jahre später lebt Cornelia in Paris. Sie und der auktoriale Erzähler sind in einem Museum in Paris. Der Erzähler sieht, wie Cornelia sich ein Bild ansieht, das von „Gustav R... aus Deutschland“ (Stifter 1978 Bd. 1.: 27) gemalt wurde. Endlich hat Gustav Erfolg auf seinem künstlerischen Weg, und Cornelia ist traurig, obwohl sie gesellschaftlichen Erfolg hat. Gustav stellt aber seine Liebe zu Cornelia in dem Bild dar, das Cornelia betrachtet:

„Auch das werden unsere Leser verstehen, was sich damals ganz Paris als eine Seltsamkeit und Künstlerlaune erzählte, dass nämlich auf jenem Bilde eine Katze vorkomme – der ehrliche, gute Hinze.“ (Stifter 1978 Bd. 1.: 23)

Die vier Stücke beleuchten das Verhältnis zwischen Gustav und Cornelia. Im *Nachtstück* und im *Tagstück* verlaufen sie verschiedene Wege, Gustav in der Dachstube und Cornelia am Himmel parallel. Im *Blumenstück* kommen sie zusammen und lieben einander. Aber diese Liebe scheitert sofort und endgültig an einem Missverständnis. Danach gehen sie im *Fruchstück* wieder getrennte Wege und leben in verschiedenen Gesellschaften. Aber mit der Darstellung der Katze in Gustavs Bild kommen Gustav und Cornelia in Bezug auf die Erinnerung an den Kater Hinze wieder zusammen. Stifter komponiert die Erzählung als Kreis wie sein Leben. Dieser Kreis verbindet das Gefühl der Einheit in Gustavs Bild, also im Medium der Kunst, mit dem Scheitern der Liebe. Was real zerbrochen ist, die Liebe, stellt sich in der Kunst wieder als Einheit dar.

## **Das Haidedorf**

Im *Haidedorf* stellt Stifter erstmals seine böhmische Heimat vor. Die Erzählung besteht ebenfalls aus vier Teilen: *Die Haide*, *Das Haidehaus*, *Das Haidedorf* und *Der Haidebewohner*. Die Erzählung spielt zunächst in einer Heidelandschaft in der Gegend von Friedberg, das eine kurze Strecke unterhalb von Oberplan liegt. Die Hauptfigur Felix hütet im ersten Kapitel die Schafe. Täglich geht er auf die Heide und kümmert sich um die Tiere. Vor allem aber begründet er auf der Heide ein Traumreich mit den Wesen der Natur. Während er auf der Heide in der und an der Natur lernt, wird er zu Hause von den Erzählungen seiner alten Großmutter gelehrt. Er liebt ihre Erzählungen, die sämtlich aus der Bibel stammen: „Das alte Weib hatte in ihrem ganzen Leben voll harter Arbeiten nur ein einziges Buch gelesen, die Bibel [...]“ (Stifter 1978 Bd. 1.: 38) Mit den Eindrücken von den Erzählungen der Großmutter geht er auf die Heide und träumt sich ein Reich wie aus ihren Erzählungen. Sie erzählt nicht genau der Bibel gemäß, sondern bildet die biblischen Erzählungen nach eigenen dichterischen Ideen um: „[...] aber in diesem Buche las und dichtete sie siebenzig Jahre.“ (Stifter 1978 Bd. 1.: 38) Sie führt Selbstgespräche mit ihren inneren Geschöpfen und vermischt in ihrer Phantasie die biblischen Helden und Verstorbenen. Unter ihrem Einfluß träumt er nach der Lektüre auf der Heide vom *Gelobten Land*, von Babylon und vom Jordan. Er entwickelt ihre Erzählungen nach seinen eigenen Vorstellungen zu einem idealen und phantastischen Reich weiter, ohne über eigentliches Sachwissen zu verfügen. Felix ahmt auf der Heide die von der Großmutter gehörten Erzählungen produktiv nach.

Onagi Eizaburō schreibt: „Man kann vermuten, dass Felix, die Hauptfigur in Stifters Werk *„Das Haidedorf“*, die Tiere, die Pflanzen, die Steine, die Gesteine und alle natürlichen Dinge als zum Dasein des Menschen gehörig betrachtet, weil Stifter in Oberplan, das im Böhmischem Wald liegt [d. h. auf dem Land], erzogen wurde. Man kann nämlich die Natur auch als *Stifters* Lehrer ansehen.“ (Onagi 1994: 5) Onagis Auffassung der Beziehung zwischen Felix und der Natur stimme ich zwar zu; ich bin aber der Meinung, dass Felix beim Heranwachsen auf der Heide bald mehr wissen will und eine Sehnsucht nach der Welt außerhalb der Heide entwickelt, wie sie ihm ansatzweise schon in den Erzählungen der Großmutter begegnet ist:

„So lebte er nun manchen Tag und manches Jahr auf der Haide, und wurde größer und stärker, und in das Herz kamen tiefere, dunklere und stillere Gewalten, und es ward ihm wehe und sehnsüchtig – und er wusste nicht, wie ihm geschah. Seine Erziehung hatte er vollendet, und was die Haide

geben konnte, das hatte sie gegeben; der reife Geist schmachtete nun nach seinem Brote, dem Wissen, und das Herz nach seinem Weine, der Liebe.“  
(Stifter 1978 Bd. 1.: 35)

Felix wächst in der Natur und mit der Natur auf. Und er wird von der Natur in der Natur erzogen, und auch von den Erzählungen seiner Großmutter. Er lernt auf der Heide alles, was er dort lernen kann. Die Sehnsucht nach einem Leben jenseits des begrenzten Raumes der Heide treibt ihn aber im folgenden Teil in die große Stadt und weiter auf eine lange Reise durch die Welt. In der Stadt erhält er eine wissenschaftliche Ausbildung und reist dann nach Ägypten und Palästina, insbesondere nach Bethlehem, Jerusalem und an den Jordan. Wie seine Großmutter die Erzählungen der Bibel produktiv nacherzählt, so ahmt auch Felix ihre Erzählungen auf der Heide produktiv nach. Felix und seine Großmutter produzieren die Welt selbst in der sogenannten *geschlossenen Welt*. Danach möchte der junge Bube alles wissen, was er nicht auf der Heide erkennen kann, d. h. er hat große Sehnsucht nach der *offenen Welt*.

Nach der Rückkehr lebt Felix erneut in der Hauptstadt. Obwohl er dort eine Frau liebt, kehrt er schließlich zum Dorf seiner Kindheit und auf die Heide zurück. Er entschließt sich, mit seinen Eltern zu leben und die in der Welt erworbene Wissenschaft für das Dorf zu nutzen. Wie seine Großmutter erzählt er den Dorfbewohnern vom Gelobten Land, aber anders als seine Großmutter hat er die Gegenstände der Erzählung wissenschaftlich durchgearbeitet und selbst erfahren. Sein Leben rundet sich sowohl räumlich wie auch erzählerisch zum Kreis, aber die Liebe zu seiner Braut scheitert. Auf den Brief an deren Vater mit der Bitte um Zustimmung zur Heirat erhält er eine Absage. Felix' „selbstgewählte Stellung in der Welt“, also das Leben auf dem Dorf, mache die Heirat „unmöglich“ (Stifter 1978 Bd. 1.: 56), so die Antwort des Vaters. Die ganz konkrete Nutzung der Wissenschaft für die Mitmenschen lässt sich mit der städtischen Bildung, wie die Braut sie erfahren hat, nicht verbinden. Zum Schluss kann man also feststellen, dass Stifter die Reise von Felix wie im *Condor* als Kreis dargestellt hat. Dieser Kreis bindet sein Leben an die Natur auf der Heide zurück, spaltet aber die städtische Kultur mit dem Scheitern der Liebe zur Braut ab. Im *Condor* gelingt die Ausbildung zum Künstler, im *Haidedorf* die Ausbildung zum Wissenschaftler, aber in beiden Fällen bleibt die Liebe auf der Strecke.

Das Leben Felix' mit den Eltern und Geschwistern nach der Rückkehr stellt nach meiner Meinung Stifters Ideal dar, das allerdings mit dem Verlust der Liebe zum anderen Geschlecht bezahlt wird. Diese Zweideutigkeit findet sich auch in Stifters Brief an seinen Bruder Anton:

„Ich mache mir das Vergnügen, dir die ersten zwei Bände meiner „Studien“ zu freundschaftlichem brüderlichem Angedenken zu schenken. Wenn ich vor dir sterbe, so lese noch manchmal in diesen Zeilen, und denke, dass es mein ganzes Herz ist, und alle meine Gesinnungen, was in dem Buche niedergelegt ist. Du [Anton] wirst im Haidedorf schöne elterliche und kindliche Gefühle finden. Es war meine Mutter und mein Vater, die mir bei der Dichtung dieses Werkes vorschwebten, und alle Liebe, welche nur so treuherzig auf dem Lande, und unter armen Menschen zu finden ist, wie sie im Haidedorf geschildert sind, alle diese liegt in der kleinen Erzählung. Es ist ein Mann, der aus Liebe zur Dichtkunst die Liebe seiner Braut opferte, und in dem glücklich war, was Gott ihm verliehen, und in dem, dass er bei den Eltern ist.“<sup>5</sup> (Stifter 1972-1979: 129)

Nach dem Tod des Vaters änderte sich Stifters Leben, besonderes das Familienleben. Stifter verband dieses Werk, *Das Haidedorf*, mit ihm und auch mit seiner Erinnerung an seine treue Familie. Nach meiner Meinung schrieb er *Das Haidedorf* aus der Erinnerung an die Erlebnisse seiner Kindheit; mit seinem Ideal und seinem Traum, wie die Familie in der menschlichen Welt zu finden ist.

### **Der Hochwald**

Zum Schluss möchte ich kurz über den *Hochwald* sprechen. Darin verbindet sich die Schilderung der südböhmischen Landschaft seiner Kindheit, die er im *Haidedorf* darstellt, mit der Erinnerung an die Liebe zu Fanny Greipl, die in den *Condor* hineinspielt. Im *Hochwald* geht es um eine Liebes- bzw. Familientragödie im Böhmerwald. Die Landschaft der Kindheit rückt hier noch mehr als in anderen Frühwerken in den Vordergrund. Diese behandeln Stifters eigenes Leben und sein Vor- und Wunschbild des gelungenen Lebens, aber im *Hochwald* ist das nicht mehr der Fall. Die Fabel, die Stifter nach Schoenborn von Caroline Pichler übernommen hat,<sup>6</sup> spielt während des Dreißigjährigen Krieges. Es geht um die unglücklich endende Liebe zwischen der Tochter eines Adligen aus dem Böhmerwald namens Clarissa und dem schwedischen Prinzen Ronald. Der konkrete Schauplatz des *Hochwalds* wird aber klar, weil Stifter ihn deutlich beschreibt. Das böhmische Oberplan, wo Stifter geboren wurde, liegt in der Nähe Österreichs und Bayerns, und es gibt dort einen schö-

<sup>5</sup> Brief an Anton Stifter, 22. September 1844.

<sup>6</sup> Vgl. Peter A. Schoenborn: *Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk*. Tübingen: A. Francke Verlag 1999. S. 98. und 128.

nen See im Hochwald. In diesem Werk beschreibt Stifter seinen „wundersam lieblichen und anmutsreichen“ (Stifter 1978 Bd. 1.: 95) Wald, wo er „einen Teil jenes Doppeltraumes, den der Himmel jedem Menschen einmal und gewöhnlich vereint gibt, den Traum der Jugend und den der ersten Liebe“ (Stifter 1978 Bd. 1.: 59) träumte. Man vermutet, er habe sich darin von seiner Jugend und ersten Liebe zu Fanny getrennt.

Das Werk hat sieben Teile: *Waldburg*, *Waldwanderung*, *Waldhaus*, *Waldsee*, *Waldwiese*, *Waldfels*, *Waldruine*. Schon aus den Titeln lässt sich schließen, dass nicht nur die zwei Töchter, sondern auch der böhmische Wald eine zentrale Rolle spielen. Für den Jäger Gregor ist der Wald der Garten Gottes und hat die Gestalt der Macht und der Tugend. Gregor erkennt im Wald Gottes Willen. Das Schicksal der Töchter entscheidet sich in der Natur. Die Erzählung ist also eng mit der Natur verbunden, während sich das Schicksal Gustavs im *Condor* und Felix‘ im *Haidedorf* in der Kultur entscheidet.

Das erste Kapitel spielt auf der Burg. Die beiden Töchter Heinrichs von Wittinghausen, Clarissa und Johanna, leben dort glücklich mit ihrem Vater. Um sie vor der Gefahr des Krieges zu schützen, werden sie von ihrem Vater mit dem Jäger Gregor in den Wald geschickt. Im zweiten Kapitel leben sie dort in einem Waldhaus am See. Gregor erzählt ihnen die Geschichte des Waldes. Mit dem Schuss des schwedischen Prinzen Ronald, den sie von ihrem Blockhaus aus hören, verändert sich ihr Leben. Clarissa und Ronald, der auf der Seite des Feindes steht, lieben sich. Während der Blicke durch das Fernrohr auf ihre Burg ahnen Clarissa und Johanna ihre traurige Zukunft. Ronald will zwar bei den Kämpfen um die Burg den Vater der beiden schützen. Durch ein Missverständnis wird Ronald aber von der Armee des Vaters geschlagen und stirbt. Die Schweden greifen daraufhin die Burg an, und der Vater fällt. Im siebten Kapitel kehren die beiden Töchter zur Burg zurück, aber Clarissa träumt immer von Ronald. Zur Heirat kommt es nicht mehr. Die beiden Töchter leben vereinsamt und ohne Nachkommen auf der Burg. Gregor geht zurück in den Wald und verbrennt das Waldhaus. Anstelle der Ruine sät er Waldsamen, so dass die Natur wieder in ihrer Ursprünglichkeit aufwächst und gedeiht.

Im *Hochwald* stellt Stifter den Kreis der Natur dem Scheitern der Kultur gegenüber. Im Verhältnis zur Natur sind die Menschen schwach wie Clarissa und Johanna, und ihr Leben wird von der Natur eingeschlossen. Der Kreis der Reise beginnt im *Hochwald* in der Kultur. Die Töchter werden zum Wald gebracht, um der Spannung innerhalb der Kultur zu entgehen. Sie bringen diese Spannung aber mit in den Wald, wie sich spätestens an dem Schuss Ronalds zeigt. Derart ‚kultivieren‘ sie die Natur. Die Natur aber kann man nicht ‚kultivieren‘, sondern sie entwickelt sich über das Scheitern der Kultur hinweg

weiter. Die Natur ist in Stifters Darstellung selbstständig und unabhängig. Das menschliche Leben dagegen ist von ihr abhängig. Der Zusammenhang von Natur und Mensch ist asymmetrisch. Stifter geht in diesem Werk sogar so weit, das Verhältnis zwischen Natur und Mensch umzukehren. Nicht die Menschen schauen die Natur, sondern die Natur schaut die Menschen an, wenn es heißt: „[...] unser lieblich Waldplätzchen hatte die ersten Menschen gesehen.“<sup>7</sup> (Stifter 1978 Bd. 1.: 78) Die Umkehrung des Verhältnisses von Mensch und Natur geht aber noch weiter. Während die Menschen blind ihrem Schicksal entgegengehen, sieht die Natur in Gestalt des schwarzen Bergsees in den Himmel:

„Da in diesem Becken buchstäblich nie ein Wind weht, so ruht das Wasser unbeweglich, und der Wald und die grauen Felsen und der Himmel schauen aus seiner Tiefe heraus, wie aus einem ungeheuern schwarzen Glasspiegel. Über ihm steht ein Fleckchen der tiefen, eintönigen Himmelsbläue. [...] Oft entstieg mir ein und derselbe Gedanke, wenn ich an diesen Gestaden saß; – als sei es ein unheimlich Naturauge, das mich hier ansehe – tief schwarz – überragt von der Stirne und Braue der Felsen, gesäumt von der Wimper dunkler Tannen – drin das Wasser regungslos, wie eine versteinerte Träne. (Stifter 1978 Bd. 1.: 61)

## Schluss

Stifter sehnt sich nach dem Gefühl der Einheit in seinem Frühwerk, weil er selbst das Gefühl der Trennung erfahren hat, wie wir aus seiner Biographie erkennen können. Seit der Trennung von Oberplan und Kremsmünster hatte er auch Sehnsucht nach seiner böhmischen Heimat.

*Der Condor* beleuchtet das Verhältnis zwischen Gustav und Cornelia. Im *Nachtstück* und im *Tagstück* gehen sie verschiedene Wege, und kommen im *Blumenstück* zusammen und lieben einander. Die Liebe scheitert aber sofort und endgültig an einem Missverständnis. Danach gehen sie im *Fruchtstück* wieder andere Wege. Mit der Darstellung der Katze in Gustavs Bild kommen Gustav und Cornelia in Bezug auf die Erinnerung an den Kater Hinze wieder zusammen. Stifter komponiert die Erzählung als Kreis wie sein Leben. Dieser Kreis verbindet das Gefühl der Einheit in Gustavs Bild, d. h. im Medium der Kunst, mit dem Scheitern der Liebe. Was real zerbrochen ist, die Liebe, stellt sich in der Kunst wieder als Einheit dar. Im *Haidedorf* kann man feststellen,

<sup>7</sup> Von diesem Zitat an beginnt die Geschichte der zwei Töchter im Wald.

dass Stifter die Reise von Felix wie im *Condor* als Kreis dargestellt hat. Dieser Kreis bindet sein Leben an die Natur auf der Heide zurück, spaltet aber die städtische Kultur mit dem Scheitern der Liebe zur Braut ab. Im *Hochwald* stellt Stifter den Kreis der Natur dem Scheitern der Kultur gegenüber. Im Verhältnis zur Natur sind die Menschen schwach wie Clarissa und Johanna, und ihr Leben wird von der Natur und in der Natur eingeschlossen. Der Kreis der Reise beginnt im *Hochwald* in der Kultur. Die Töchter werden zum Wald gebracht, um der Spannung innerhalb der Kultur zu entgehen. Sie bringen diese Spannung aber mit in den Wald. Derart ‚kultivieren‘ sie die Natur. Die Natur aber kann man nicht ‚kultivieren‘, sondern sie entwickelt sich über das Scheitern der Kultur hinweg weiter. Die Natur ist in Stifters Darstellung selbstständig und unabhängig. Das menschliche Leben dagegen ist von ihr abhängig. Der Zusammenhang von Natur und Mensch ist asymmetrisch. Stifter geht in diesem Werk sogar so weit, das Verhältnis zwischen Natur und Mensch umzukehren. Die Umkehrung des Verhältnisses von Mensch und Natur geht aber noch weiter.

Stifter stellt dieses Gefühl als kreisförmige Struktur der Bewegung im Raum dar, also als Erfüllung der Sehnsucht, die aber zugleich scheitert. Im *Condor* und *Haidedorf* scheitert die Hoffnung auf Liebe, und im *Hochwald* sogar die gesamte Kultur.

## Literaturverzeichnis

- Aprent, Johann  
1955 *Adalbert Stifter*. Nürnberg: Carl  
Enzinger, Moritz  
1950 *Adalbert Stifter Studienjahre (1818-1830)*. Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt
- Gamper, Michael und Wagner, Karl (Hg.)  
2009 *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*. Zürich: Chronos Verlag
- Idenawa, Yusuke  
2009 *Die Kunst, die Liebe und die Frauenemanzipation in Stifters „Der Condor“*. Masterarbeit, Meiji -Univ., Seminar für Germanistik
- 2010 *„Zum Verhältnis zwischen Wissenschaft und Liebe in Stifters Haidedorf“*, Bungaku-Kenkyu-Ronshū 33, 107- 122
- Mayer, Mathias  
2001 *Adalbert Stifter*. Stuttgart: Reclam

Neumann, Ursula

1979 *Adalbert Stifter*. Stuttgart: Metzler

Onagi, Eizaburō

1994 *Inneres Gespräch mit der Natur. Studien zur Dichtung Adalbert Stifters* (Japanisch). Tokyo: Keiōo-Universität Hōgaku Kenkyūkai

Roedl, Urban

1965 *Adalbert Stifter in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt

1958 *Adalbert Stifter. Geschichte seines Lebens*. Berlin: Francke Verlag

Schoenborn, Peter A.

1999 *Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk*. Tübingen: A. Francke Verlag

Selge, Martin

1976 *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer

Stifter, Adalbert

1972-1979 (zuerst Prag, Reichenberg 1901-1960) *Sämtliche Werke. Bd. XVIII. Hrsg. v. August Sauer u. a.* Hildesheim: Gerstenberg

Stifter, Adalbert

1978 *Adalbert Stifter Werke. Herausgegeben und mit Nachworten versehen von Uwe Japp und Hans Joachm Piechotta. Bd. 1. und Bd. 4.* Frankfurt am Main: Insel

Takeda, Tomotaka

1973 „Über das Motiv der Abreise in Stifters Erzählungen“, *Doitsu Bungaku* 51. 24-34

SUNAGA TSUNEO

## **Einwanderer in Wien aus der Ferne und aus der Nähe - Johannes Brahms, Theodor Billroth, Eduard Hanslick und Anton Bruckner**

In diesem Aufsatz möchte ich über den Fall Johannes Brahms' als den eines in die musikalische Metropole Wien eingewanderten Musikers berichten, und auch über seinen unzertrennlichen Freund Theodor Billroth, der zwar kein Berufsmusiker, aber ein unvergleichlicher Musikkenner war (und vor allem einer der bedeutendsten Chirurgen seiner Zeit); also den Fall von zwei Norddeutschen in Wien, und auch über einige andere aus ihrem Kreis, allesamt Einwanderer nach Wien.

### **1. Robert Schumanns Eindruck von Wien, und Clara Wieck, die kurz vor ihrem zukünftigen Gatten in Wien war**

Zuerst möchte ich ein bisschen in der Zeit zurückgehen und Robert Schumanns ersten Eindruck von Wien vorstellen – Schumann wird später den Musiker Brahms fördern – und zwar anhand einer Stelle aus seinem Bericht über seine Entdeckung der Schubert'schen Großen C-Dur Symphonie bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien:

„Es ist wahr: Dies Wien mit seinem Stefansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein.“

Diese Worte Schumanns zitierend schreibt Max Kalbeck, der Brahms-Biograph,

„Und so präsentierte sich auch dem jungen Brahms die Stadt der Verheißung, sein ‚musikalisches Rom‘, nachdem er, vom Norden kommend, in der zweiten Septemberwoche des Jahres 1862 die Donaubrücke zum ersten Male passiert hatte“ (Kalbeck 1912: 1).

Von Oktober 1838 bis April des folgenden Jahres hielt sich Robert Schumann in Wien auf. Dieser Wiener Besuch wurde unternommen, um breitere Publikumsschichten für seine journalistische Betätigung zu gewinnen, nämlich für die *Neue Zeitschrift für Musik*, die er eigentlich mit drei älteren Kollegen anfangen wollte und zuerst gemeinsam herausgegeben hatte, – dann jedoch fiel beinahe die gesamte Verantwortung auf Schumann (einer der Mit-herausgeber war übrigens sein künftiger Schwiegervater Ludwig Wieck). Der Besuch war auch ein Versuch, eine finanzielle Basis für seine Heirat mit Clara herzustellen; wie hinreichend bekannt ist, versuchte deren Vater die Verbindung seiner Tochter mit seinem ehemaligen Klavierschüler zu verhindern, was ihm jedoch nicht gelang.

Ein Jahr vorher, von Dezember 1837 bis April 1838, hatte die achtzehnjährige Clara Wieck Wien besucht und zahlreiche Konzerte gegeben. Der hiesige führende Dichter und Dramatiker Franz Grillparzer, der Beethoven noch persönlich gekannt hatte, war von ihrem Klavierspiel so tief beeindruckt, daß er ihr ein Gedicht widmete: „Clara Wieck und Beethoven“. Auf dem Programm stand nämlich auch Beethovens Sonate *Appassionata*.

### **Clara Wieck und Beethoven**

(F-moll-Sonate)

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,  
 Schloß seine Zauber grollend ein  
 In festverwahrten, demantharten Schrein,  
 Und warf den Schlüssel in das Meer und starb.  
 Die Menschlein mühen sich geschäftig ab,  
 Umsonst! kein Sperrzeug löst das harte Schloß,  
 Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister.  
 Ein Schäferkind, am Strand des Meeres spielend,  
 Sieht zu der hastig unberufenen Jagd.  
 Sinnvoll gedankenlos, wie Mädchen sind,  
 Senkt sie die weißen Finger in die Flut  
 Und faßt, und hebt, und hats. – Es ist der Schlüssel!  
 Auf springt sie, auf, mit höhern Herzensschlägen,  
 Der Schrein blinkt wie aus Augen ihr entgegen,  
 Der Schlüssel paßt. Der Deckel fliegt. Die Geister,  
 Sie steigen auf und senken dienend sich  
 Der anmutreichen, unschuldsvollen Herrin,  
 Die sie mit weißen Fingern, spielend, lenkt.  
 Wien, am 7. Jänner 1838 (Grillparzer 1960-1965: 254-255).

## 2. Wien, von Brahms gesehen

### 2.1 Die Stadt Wien - Anziehungskraft des Städtischen sui generis

„Das Wien der [Achtzehnhundert-]Sechziger Jahre“ war, Kalbeck nach, „im großen und ganzen noch das trauliche, auf einen verhältnismäßig engen Raum zusammengedrückte Wien der Kongreßzeit und stand noch so, wie Mozart, Beethoven und Schubert es verlassen hatten, wenn es auch gerade damals Anstalten traf, sich wieder einmal gründlich zu verjüngen“ (Kalbeck 1912: 1f.). Kalbeck spielt hier auf den Bau der Ringstraße an, der damals gerade in Angriff genommen wurde. Mit diesem Verjüngungsplan wurde die Physiognomie der Stadt verändert oder trat noch sinnfälliger als je hervor. Erneut Kalbeck:

„Schon wurde von einem Alt- und Neu-Wien gesprochen; die ehemaligen Vorstädte sollten nach und nach in städtische Bezirke übergehen. Aber, obwohl der einengende und trennende Gürtel der Basteien und Glacis mit dem Falle der Festungsmauern längst gesprengt, der Stadtgraben längst ausgefüllt worden war, so machte sich die alte strenge Grenzscheide doch auch in der neuen Ordnung noch immer fühlbar, und der Unterschied zwischen der zum ersten Bezirke erhobenen „Inneren Stadt“ und den anderen acht Bezirken trat charakteristisch hervor. Wer ins Freie hinausging, konnte beim Überschreiten der erst im Werden begriffenen Ringstraße noch immer glauben, in irgend eine kleine Stadt zu kommen. Jeder der äußeren Bezirke ähnelte einer solchen; jeder für sich und alle miteinander behaupteten der vornehmen Mutterstadt gegenüber als selbständig herangewachsene Kinder ihr eigentümliches Wesen, und ihre bewußte Selbständigkeit drückte sich zum Teil im Namen („Leopoldstadt“, „Josefstadt“ u. a.) aus [dem 1. Bezirk „Innere Stadt“ gegenüber].“

Also hier in Wien sind Altes und Neues, verschiedene Zeitschichten, verschiedene Örtlichkeiten benachbart und berühren einander, ohne vereinfacht in ein allzu glattes Einerlei verschmolzen zu werden, also Gott sei Dank ohne in den Irrweg der schlechten, weil falschen sogenannten Globalisierung von heute zu geraten.

Das muß den vom fernen Norden kommenden Gast ohne Maß angezogen haben. Hier fand ein deutscher Kleinbürger wie Brahms unerschöpflichen Stoff zu anregenden Beobachtungen. Was an der Elbe und am Rhein weit auseinander lag und nur mit Mühe zu erreichen war, schien ihm hier auf

einem welt- und kunstgeschichtlich bedeutenden Erdenfleck zusammengerückt (nach Kalbeck 1912: 2). Kurz gesagt war Wien damals also „ein Universum im kleinen“, wo jeder „seinen Lebenszustand wechseln und vertauschen konnte“ (Kalbeck 1912: 5).

Nicht nur durch allerlei Lebenssphären wandern, sondern auch eine Art Reise durch die Zeiten könnte man hier genießen, am auffälligsten angesichts des Historismus der Ringstraße. Jeder Spaziergang, den man unternahm, verlief als bequeme Promenade durch die Jahrhunderte einer mit der Gegenwart verbundenen Vergangenheit.

Wie der nordische Gast diese mit allerlei musischen Gedächtnissen beladene Landschaft der Stadt genoß, beschreibt Kalbeck folgenderweise:

„Die schwärmerische Vorliebe für Beethoven und Schubert trieb ihn noch weiter in der Gegend umher, die gerade im laubfärbenden Spätsommer ihre besonderen Reize entfaltete. Nicht nur im Geiste wollte er auf den Pfaden seiner Vorgänger wandeln. Es durchschauerte ihn das Gefühl ihrer Nähe, wenn er denselben Erdboden berührte, den ihre Füße gestreift, wenn er dieselben Höhen erstieg, von denen sie zur Stadt hinuntergeblickt, wenn er vielleicht an demselben Tische saß, auf den sie ihr Haupt gestützt hatten.“

Dies erinnert mich an eine Szene aus einem Schubert-Film (*Franz Schubert – Ein Leben in zwei Sätzen*, Österreich 1953; Regie: Walter Kolm-Velée): Die Hauptfigur Schubert wird vom Bruder seiner Geliebten, die er heiraten will, beschimpft wegen seiner schlechten finanziellen Situation, die es ihm nicht ermöglichte, eine Familie zu gründen. Schubert wandert danach spät nachts durch die halbe Stadt und landet in einem Buschenschank, wo er den Rest der Nacht auf einer Bank im Garten verschläft. Die besorgte Wirtin läuft ihm am Morgen nach und fragt ihn, ob die paar Noten, die auf die Tischplatte gekritzelt waren, von ihm stammten. Schubert verneint traurig, dass er diese gewaltige Musik nicht schaffen könne. Der Wirt kommt hinzu und meint, dass diese Musik wohl nur von dem wilden Meister, dem schwerhörigen, stammen könne – von Beethoven.

## **Die Natur in der Stadt**

Nicht nur die reichste Tradition, sondern auch eine unbeschädigte, reine Natur wohnt der Stadt immer noch inne. Unauffällig, wie eine jetzt unsichtbare, jedoch immer noch als eine subtile Begrenzung funktionierende Grenze wäre jene „Linie“. Darüber Kalbeck:

„Dort endete das städtische und begann das ländliche Wien; die letzten Spuren des einen begegneten sich mit den ersten des andern (...). So lagen die vornehme Residenz, die bürgerliche Kleinstadt und das urwüchsige Dorf, welche mit der Zeit in der Millionenstadt aufgehen sollten, noch gegliedert beisammen, ein dreifacher Ring menschlichen Behagens.“ (...) „in dieser einzigen Stadt, die ein Universum im kleinen bedeutet, hat noch keiner den natürlichen Boden unter den Füßen verloren. (...) Die „Rückkehr zur Natur“ braucht ihnen nicht erst gepredigt zu werden, da sie sich von der Natur nie allzuweit entfernt haben.“

Diese Spekulation, daß nicht nur die verschiedenen Leben des Menschen, sondern auch die ein solches Menschenleben umgebende Natur hier in einem engen Raum konzentriert erhalten sind, nämlich in Wien, einer echten Stadt, erinnert mich an eine Ansicht über die Natur des schweizerischen Dichters Robert Walser, wo sie eine umgekehrte, negative Phase zeigte: er sprach einmal über ein Stück karg geschrumpfte, gebückte, arme Natur in einem Winkel der Stadt, wo diese Natur sich doch in vormenschlichen Zeiten überdimensional ausgedehnt, ganz Europa umfassen, ja umschlungen hatte.

Ein anderes, positives Bezug wäre jener Tsubo-Niwa in Kyoto, den kleinsten Hofgarten, der, von vier Hauswänden umgeben, als eine Art Asyl dem Betrachter Erquickung, Labung, Labsal geben kann. Diese grüne Insel soll ein unersetzbarer Ersatz für die eigentliche, große Natur sein, eine Art vertretene Natur, die sich eigentlich um all die Produkte des Menschen legen und sich unendlich darüber hinaus verbreiten, ausdehnen sollte, wogegen sich die menschliche Sachen und Dinge als winzige Inseln darstellen müssten. Dabei dürfte man vielleicht auch an japanische Bonsai erinnern, einen Miniaturbaum im Topf, eben eine Miniatur-Natur.

Natürliches und Menschliches sind hier in Wien so ineinander einbezogen, daß sie eine Art dialektische Konstruktion bilden, wo die beiden Elemente (Stadt und Land) konzentrisch gelegt und gegeneinander polarisiert und zugleich relativiert werden.

### **2.1.1 Wiener Walzer**

Was Brahms bei seinem ersten Wiener Besuch im Spätsommer, also vor der hohen Musiksaison, genießen konnte, war hauptsächlich Kirchenmusik und jene leichtere Musik der fliegenden Kapelle: den Wiener Walzer, der den Norddeutschen ungemein faszinierte.

Hier „berührten sich der Melodienreichtum des feurigen Italieners und die Modulationsfähigkeit des weichen Slaven mit dem rhythmischen Gefühl des selbstbewußten Magyaren, um vom Formensinn des bildsamen Deutschen zu einer unauflöslichen idealen Einheit verschmolzen zu werden“ (Kalbeck 1912: 8). So charakterisierte Kalbeck diese Genremusik.

## 2.2 Hohes Niveau der Zuhörerschaft in Wien

In seiner Brahms-Biographie zitiert Kalbeck Mozart: „Ich versichere Sie,“ schreibt bereits der junge Mozart an seinen Vater, „daß hier ein herrlicher Ort ist und für mein Metier der beste Ort von der Welt,“ und ein andermal: „Was mich am meisten gefreut und verwundert hat, war das erstaunliche Silentium und mitten im Spiel das Bravoschreien.“ Und Kalbeck ergänzt noch aus persönlicher Kenntnis: „Es gibt kaum ein empfänglicheres und dankbareres Konzert- und Theaterpublikum als das wienerische“ (Kalbeck 1921: 6).

Und so war (und ist immer noch?) die Wiener Tradition des hohen Niveaus der Zuhörerschaft erhalten, die Brahms auch noch genießen konnte, wie er brieflich seinen Eltern berichtete. Am 30. November 1862 schreibt er darüber nach Hause:

„Liebe Eltern,  
 Ich hatte gestern große Freude, mein Konzert ist ganz trefflich abgelaufen, viel schöner, als ich hoffte. - - -  
 Ich habe so frei gespielt, als säße ich zu Haus mit Freunden, und durch dies Publikum wird man freilich ganz anders angeregt als von unserm.  
 Die Aufmerksamkeit solltet Ihr sehn und den Beifall hören und sehen!“  
 (Kalbeck 1912: 28)

## 3. Brahms bis Wien

### 3.1 Ein nicht realisierter Auswanderungsplan nach Amerika

„Ein geschäftslüsterne Unternehmer, der einem Konzert des Knaben Brahms beiwohnte und dessen Talent bewunderte, überraschte Tags darauf die Eltern des glücklichen Debutanten mit dem Antrage, sie sollten ihm den Jungen abtreten für eine Tournee nach Amerika. Er stellte ihnen goldene Berge in Aussicht und versprach ihnen, da sie sich bedachten, ihren Johannes so weit und so lange übers Meer in die Ferne zu schicken, die ganze Familie nachkommen zu lassen“ (Kalbeck 1921: 25).

Wenn Otto Cossel, der damalige Lehrer von Brahms, dieses Angebot nicht selbstaufopfernd verhindert hätte, wenn die Tournee wirklich stattgefunden und der Junge sich dort in dem neuen Kontinent eingelebt hätte, dann wäre die Zukunft des zehnjährigen Brahms – wenn die Tournee wohl auch nicht übelste Folgen gehabt hätte – ganz anders verlaufen, dann wäre Brahms ein Auswanderer aus Hamburg nach Amerika, nicht nach Wien, geworden.

Später aber wird Brahms einen begabten jungen Komponisten nach Amerika schicken, quasi als seinen Vertreter, nämlich Antonín Dvořák.

### 3.2 Der Hamburger Lehrer Marxsen als Wiener Vorläufer von Brahms

Der 24-jährige Eduard Marxsen ging 1830 nach Wien, um bei Ignaz von Seyfried Theorie zu studieren: er absolvierte auch mehrere Kurse in Carl Maria von Bocklets Pianoforteschule, kehrte nach anderthalb Jahren nach Hamburg zurück und ließ sich hier als Musiklehrer nieder. Später war er die allgemein anerkannte Autorität für Musiktheorie in Hamburg (vgl. K.1. S.21). Ihm übergab Cossel seinen lieben Schüler Brahms.

Mit viel Energie hat Marxsen allerlei Gattungen Musik komponiert, darunter auch Lieder. Aus seiner Auswahl der Gedichte für die Vertonung kann man die eigenartige Situation im damaligen Wien ablesen, und zwar die unglaubliche Unkenntnis von Schuberts Werk.

Kalbeck klagt:

„Eine epochemachende Erscheinung wie Franz Schubert ging fast spurlos an ihm [Marxsen] vorüber. Zum Beweise dafür, wie wenige sich, auch in Wien, nach dem Tode des großen Lyrikers [Schubert] um Schubert bekümmerten, dient die Tatsache, daß Marxsen, der doch zu Anfang der Dreißigerjahre in Wien Musik studiert hatte, weder Schuberts tragischen Liederzyklus noch dessen „Schwanengesang“ zu Gesicht bekam, so daß er mit ahnungsloser Seelenruhe ebenfalls Gedichte aus Wilhelm Müllers „Winterreise“ und Heinrich Heines „Lieder der Heimkehr“ in Musik setzen konnte“ (Kalbeck 1912: 28).

Eduard Marxsen war zwar als Lehrer eine Autorität, als Komponist und Arrangeur aber wesentlich weniger. Er hatte den Einfall, Beethovens *Kreutzer*sonate zu instrumentieren und das fehlende Scherzo durch den zweiten Satz der B-dur-Sonate op. 106 zu ersetzen.

„Nur mit einem Werke sollte er auch außerhalb Hamburgs Aufsehen machen, und gerade dieses eine trägt nicht dazu bei, die gute Meinung, die zu seinen Gunsten erregt wurde, zu kräftigen. Marxsen hat die große Violinsonate von Beethoven in A, die sogenannte Kreuzer-Sonate, in eine Orchestersymphonie umgewandelt, wobei er das im Original fehlende Scherzo durch das aus der Sonate für Hammerklavier *op.* 106 ersetzte“ (Kalbeck1921: 28).

Die Rezeption der Uraufführung in Leipzig war verheerend. Robert Schumann berichtet davon:

„Ganz besondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxsen für großes Orchester instrumentierten sogenannten Kreuzerschen Sonate von Beethoven, von der schon Hr. Ritter von Seyfried in diesen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Instrumentkenntniß, mit Liebe und Phantasie im Beethovenschen Geist geschriebene Partitur verdient. Dagegen scheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der großen, in einer ganz andern Lebens- und Kunstepoche entstandenen B dur-Sonate zu ersetzen, in so hohem Grade unglücklich, ja auch die Instrumentation dieses Satzes im Vergleich zu den andern so ungeschickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüthen als in die Heiterkeit des Leipziger Publikums einstimmen müßte; der dithyrambische Aufschwung im letzten Satz machte das verkehrte Einschießel allerdings durchaus vergessen. Einen hiermit alle Concertdirectionen um Aufführung dieser prachtvollen, ins Große gemalten Copie ebenso angegangen wie um Hinweglassung des Scherzos, und machten sie sich den reproducirenden Composition zum Todfeind dadurch“ Robert Schumann (Ges. Schr. 4. Aufl. II, 17 f.).

### 3.3 Ede Reményi

Der Violinist Ede Reményi, gerade aus den USA zurückgekehrt, wurde in Hamburg auf den jungen Pianisten Johannes Brahms aufmerksam und ging mit diesem 1852/53 auf eine Konzertreise, die durch Norddeutschland und auch nach Göttingen und Weimar führte. In diesem Geigenvirtuosen kann man einen typischen Fall eines Ein- und Auswanderers der damaligen Zeit erkennen.

In Miskolc (Mischkolz, im nordöstlichen Ungarn) geboren, studierte Reményi zwischen 1842 und 1845 bei Joseph Böhm am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1848 wurde er wegen seiner Beteili-

gung an der Ungarischen Revolution aus Österreich verbannt und emigrierte in die USA, wo er sich als fahrender Virtuose durchschlug. 1852 kehrte er nach Europa zurück.

Über Reményi wurde Brahms mit Joseph Joachim bekannt, und über ihn wiederum mit Robert Schumann, der mit intuitivem Scharfblick die kommende Größe des zwanzigjährigen Brahms erkannte und einen flammenden Artikel für ihn in der *Neuen Zeitschrift für Musik* unter dem Titel „Neue Bahnen“ (auf den sich auch Billroth in seiner ersten Rezension über Brahms bezogen hatte) im Jahr 1853 erscheinen ließ (Gleithner 1964: 16).

Und es ist auch Reményi zu verdanken, dass sich Brahms und Franz Liszt in Weimar trafen; allerdings entstand dadurch keine Freundschaft, da Brahms Liszt und seinen Kreis nicht besonders schätzte.

Reményi komponierte auch selbst und transkribierte zahlreiche Werke von Chopin oder Bach für die Geige; diese Transkriptionen wurden unter dem Titel „Nouvelle École du Violon“ publiziert. Nachdem Brahms 1869 die erste Folge der *Ungarischen Tänze* veröffentlichte, sah Reményi, der auch als Komponist arbeitete, seine Urheberrechte verletzt. Brahms allerdings fühlte sich von Reményi nicht beeinflusst, was bereits aus einem Brief an Clara Schumann 1856 hervorgeht: „Von Reményi konnte ich nicht das rechte lernen, er brachte zuviel Lüge hinein.“ Doch die ersten Kontakte Brahms' zur ungarischen Musik sind Reményi zu verdanken.

Reményis Spiel selbst wurde unterschiedlich beurteilt – sicher ist, dass es expressiv war, wie aus diesem Ausspruch Reményis hervorgeht: „Werde ich haite [heute] Kraitzer [Kreutzer]-Sonate spielen, dass sich Haare fliegen“. Henri Vieuxtemps und Henryk Wieniawski schätzten dieses Spiel nicht besonders, während Liszt Reményi und sein Spiel mochte. Er komponierte 1872 sogar ein Werk für Violine und Klavier anlässlich Reményis Hochzeit mit Gizella Fáy. Nach seiner Rückkehr aus den USA 1852 wechselte Reményi oft seinen Aufenthaltsort. Zwischen 1854 und 1859 war er in London als Soloviolinist von Königin Viktoria tätig. 1860 wurde er amnestiert, was ihm erlaubte, wieder in seine Heimat Ungarn zurückzukehren. Dort wurde er zum Soloviolinisten von Kaiser Franz Joseph ernannt. Konzertreisen führten ihn durch ganz Europa; zwischen 1871 und 1877 lebte er in Paris, wechselte dann nach London, und unternahm erneut eine Reise in die Neue Welt. 1886/87 unternahm er eine Weltreise, die ihn nicht nur nach Südafrika, sondern auch nach Südostasien, China und Japan führte. Er starb in San Francisco während eines Konzerts – bis zuletzt ein Wanderer zwischen den Welten.

## Reményi in Japan

Im Juli 1886 kam Reményi nach Japan, spielte zuerst zweimal im Ausländerviertel in Kobe, wo im Saal kein Japaner zu finden war, dann im August fünfmal in Yokohama, auch im Ausländerviertel. Am 10. August gab er eine Matinee vor dem Kaiser Meiji und anderen Mitgliedern der Kaiserfamilie, am Abend ein Konzert im Rokumeikan, dem kaiserlichen Gästehaus. Das war das erste Konzert eines europäischen Musikers, dem die weiblichen Familienmitglieder des Kaiserhauses ebenfalls beiwohnten. Über seine Musik wurde leider in der damaligen japanischen Presse wenig berichtet, sondern nur über den Gestus und die Statur des Geigers, wonach Reményi als ein älterer Herr mit Glatzkopf und scharfem Blick dargestellt wird; in Bezug auf den musikalischen Inhalt wurde der Geiger sehr vage und allgemein nur als ein echter Virtuose gerühmt, und eigenartigerweise gibt es keine Erwähnung zum Programm. In der englischsprachigen Presse der Zeit kann man aber erfahren, welche Stück Reményi spielte: die Neunte Sonate von Beethoven, einige Capricci von Paganini und andere kleine Stücke, die er für sich arrangiert hatte. Als beim letzten Konzert am 11. August ein störender Ton von außen zu hören war – offensichtlich der lang gezogene Ton einer *Shakuhachi* (einer japanischen Blockflöte aus Bambusholz) –, geriet der Geiger außer sich vor Wut, unterbrach sein Spiel und starrte in jene Richtung, woher der Ton kam.

## 4. Niederlassung in Wien

### 4.1 Brahms: Ein langer Weg? Umschweifungen – ein schwer gefasster Entschluss

Brahms, der in seiner Jugend– wie er es selbst ausdrückt – in Sonaten „getobt“ hatte, war inzwischen ein Meister geworden. Er konnte jetzt in souveräner Beherrschung der künstlerischen Mittel seine heißen Empfindungen in eine ruhige sowie strenge Form zwingen.

Zu der Strenge, der Verslossenheit seines Wesens, das auch voller Heimweh und Sehnsucht ist, haben – außer seinen schweren menschlichen Erlebnissen -- sicherlich zwei berufliche Enttäuschungen entscheidend beigetragen: der Mißerfolg seines Klavierkonzertes op.15 in d-moll, das im Leipziger Gewandhaus 1859 ausgepfiffen wurde, und die Tatsache, dass er bei der Neubesetzung der Musikdirektorenstelle seiner Heimatstadt Hamburg im Jahr 1862 übergangen wurde. Seine Weib- und Heimatlosigkeit hingegen hat Brahms schließlich überwunden; ebenso wußte er, daß auch seine männliche Einsamkeit von seinem Wesen bzw. Erlebnis bedingt war.

„Johannes, am 7. Mai 1833 geboren, war das zweite Kind einer später am Altersunterschied der beiden Ehegatten zerbrochenen Ehe“ (Gleither 1964: 16).

Zwar wußte er auch, daß sein Schöpfungstum der Ehe und der Familie ent-raten mußte; dieser Verzicht jedoch fiel ihm schwer; in den verschiedensten Wendungen drang immer wieder die Klage „Ich bin ja nur ein Vagabund“ durch. Diese Stimmung findet ihren vielleicht stärksten Ausdruck in Op.94 Nr.5 „Kein Haus, keine Heimat“ (Gleither 1964: 18); der Text dazu stammt von Friedrich Halm:

Kein Haus, keine Heimat,  
Kein Weib und kein Kind,  
So wirbl' ich, ein Strohhalme,  
In Wetter und Wind!

Well' auf und Well' nieder,  
Bald dort und bald hier;  
Welt, fragst du nach mir nicht,  
Was frag' ich nach dir?

„Nach seiner Ablehnung in Hamburg suchte Brahms nach einer ‚beliebenden Stadt‘ anderswärts“ (Gleither 1964: 18). Im Herbst 1863 erreichte Brahms der Ruf an die Singakademie in Wien; er zögerte nur kurz, vergewisserte sich in einem Schreiben über seine Arbeitslast, die Zusammenstellung des Chores und auch über sein Gehalt, um dann ohne großes Bedauern seine Heimatstadt Richtung Süden zu verlassen. Er blieb bis zum Frühjahr 1864 und dann – nach einem in Hamburg und Baden-Baden verbrachten Sommer – bis ins Frühjahr 1865 in Wien. Die hiesigen Musikverhältnisse unter den Dirigenten Felix Otto Dessoff und Heinrich Esser, mit dem Hellmesberger-Quartet (als Nachfolger des Schuppanzigh-Ensembles) behagten ihm, ebenso der oben erwähnte Dreizonen-Charakter Wiens mit den Vorzügen der Großstadt, der Kleinstadt und der ländlichen Umgebung (Vgl. Kalbeck).

Wien wurde danach für Brahms, nämlich nach dem vielgereisten Jahr 1865 und dem in der Schweiz verbrachten Kriegsjahr 1866, im Herbst 1867 seine zweite Heimat. Im Jahr 1876 war er in Wien bereits so endgültig zu Hause, daß er den ehrenvollen Ruf nach Düsseldorf in die frühere Position seines Mentors Robert Schumann ablehnte, wie Billroth in einem ähnlichen Fall.

„Vielleicht wurde er in seiner Absage bestärkt durch seine schlechten Erfahrungen bei der Ausübung einer ‚beamten‘ Stelle“ (ein starker Kontrast zu Billroth), „da die Arbeitslast als Leiter der Singakademie in Wien und als artistischer Direktor des Singvereins seine Kräfte doch überfordert hatte“ (Gleither 1964: 18).

## 4.2 Billroth

Im Frühjahr 1867 wurde Billroth als Nachfolger des im Jahre 1865 verstorbenen Chirurgen Franz Schuh nach Wien berufen. Davor hatte er neun Jahre in Zürich gelehrt, worüber er sagte, dass Zürich die „Basis seines Wohlstandes und seiner geistigen Entwicklung“ war; zahlreiche Berufungen an andere Universitäten, nach Rostock (1862) etwa oder nach Heidelberg (1864), hatte er abgelehnt. Im Jahre 1866 war ihm aber hier nach langer Krankheit der hoch begabte, taubstumme Sohn gestorben. Außerdem waren enge Freunde, wie z. B. Wilhelm Lübke, aus Zürich wegberufen worden.

Einmal in Wien, schlug Billroth noch ehrenvollere Berufungen aus. „In Berlin stand er 1868 *primo loci*, wurde aber nicht berufen“ (Gleither 1964: 19). Zuletzt lehnte er auch das Angebot seines hochgeschätzten Mentors wegen seiner Verbindungen in Wien ab; davon noch später.

„Er erfreute sich in Wien nämlich – nach von Bergmanns Ansicht wie kein zweiter Norddeutscher – einer beispiellosen Beliebtheit, und zwar in allen Kreisen“ (Gleither 1964: 19).

## 4.3 Begegnung

Billroth und Brahms hatten einander spätestens 1865 in Zürich kennengelernt, und sie begegneten einander im Herbst 1867 in Wien wieder (Gleither 1964: 26). Billroth schrieb nach diesem Wiedersehen an Brahms:

„Wien, 10. Oktober 1867

Lieber Brahms!

Wenn morgen wirklich Iphigenie zustande kommt, so werde ich für uns beide Billets besorgen. Wenn Sie um halb 7 Uhr nicht bei mir sind, um mich abzuholen, falls Ihnen das paßt, so treffen wie uns kurz vor 7 Uhr vor der Tür des Opernhauses; Haupteingang beim Cafe de l’Opera. Lassen Sie mir nichts sagen, so nehme ich an, daß Sie mit meinem Vorschlag einver-

standen sind. Da meine Frau nicht ins Theater geht, so können wir nachher irgendwo zusammen sein. Paßt Ihnen mein Vorschlag aus irgendeinem Grunde nicht, so erwarte ich Antwort.

Der Ihre  
Th. Billroth“ (5. Brief)

*Iphigenie in Aulis* von Christoph Willibald Gluck wurde im Oktober 1867 im Hoftheater (am Kärntnertor) aufgeführt; an dem Erfolg hatte, wie Hanslick berichtete, die Bearbeitung von Richard Wagner einen erheblichen Anteil. Hanslick, der Wagner sonst nicht sehr gewogen war, bezeichnete die Bearbeitung als „in jeder Beziehung meisterhaft“ (Gleither 1964: 37).

Bald kam es zu einem regelmäßigen und regen Verkehr zwischen Brahms und Billroth. Über mehrere Jahre haben sie sich mehrmals in der Woche verabredet, um des Abends in Konzerten, im Theater, im einfachen Gasthaus oder im üppigen Restaurant zusammen zu sein (Gleither 1964: 26).

## Die Alt-Rhapsodie

Die Wiener Aufführung der *Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester* op.53 (nach Goethes „Harzreise im Winter“) fand in einem Konzert des Akademischen Gesangvereins unter der Leitung Ernst Francks am 20. März 1871 statt (Gleither 1964: 39). Billroth schrieb darauf an Brahms:

„Wien, 21. März 1871

Lieber Brahms!

Ich fand gestern nach dem Konzert nicht Gelegenheit, Sie zu sprechen (...). Dennoch drängt mich zu sehr, Ihnen zu sagen, wie tief Ihre Rhapsodie auf mich gewirkt hat, als daß ich es ganz unterlassen könnte. Sie wissen, welche philiströsen ästhetischen Bedenken sind durch die tief innerliche musikalische Kraft Ihrer Musik getilgt. Der Schubertsche Chor vor Ihrem Werk war besonders gut gewählt; die ruhig hinströmende Klarheit desselben ersetzte gewissermassen den Teil des Goetheschen Gedichts, zu welchem Ihre Rhapsodie den melancholischen Gegensatz bildet. Schon die instrumentale Einleitung überzeugte mich, wie ich mich nach dem Klavierauszug in der Wirkung geirrt hatte, und als der Gesang begann, mußte jeder aufmerksame Musikhörer vollkommen in der Stimmung sein, die das Werk verlangt. Ich finde, daß Sie die Altstimme wundervoll zur Wirkung gebracht haben, der Schlußsatz ist herrlich, das Ganze ist voll Herzenswärme und tiefer deutscher Empfindung, weich, traurig, rührend und erhebend, ohne irgendwo weichlich und sentimental zu sein“ (8. Brief).

Brahms Dank für Billroths überschwängliches Lob kam spät, aber herzlich; er hatte schon geahnt, dass sein Freund einer der wenigen sein würde, die sein Werk zu schätzen wüssten:

„Lichtenthal bei Baden-Baden, Mai 71

Verehrter und lieber Freund!

Es ist eine schöne Sache zur rechten Zeit ein gutes Wort auch zu sagen.

So möchte ich mir erst eine Ohrfeige geben und dann Ihnen recht von Herzen danken, daß Sie es in dieser Sache besser als ich machen.

Lassen Sie mich gestehen, daß ich erwartet hatte, die Rhapsodie würde einen guten Eindruck auf Sie machen – so sicher, als beim Publikum das Gegenteil“ (9.Brief).

Die begeisterte Zustimmung Billroths hat Brahms wohl nicht nur deshalb so gut getan, weil das allgemeine Publikum das Werk nicht enthusiastisch begrüßte, sondern auch, weil er an der Rhapsodie besonders hing. „Eine Zeitlang konnte er sich so wenig von ihr trennen, daß er die Noten unter dem Kopfpolster liegen hatte“ (Gleithner 1964: 40).

Es sollte – wie oft bei epochemachenden Werken – einige Jahre dauern, bis die Rhapsodie von einem breiteren Publikum verstanden wurde.

„Trotz der Anerkennung beim ersten Konzert stand das Publikum in Wien und anderwärts dem Werk noch lange ein wenig ratlos gegenüber. Erst die Interpretation durch die begnadete Altistin Amalie Joachim, Frau von Joseph Joachim, dem berühmten Geiger und engen Freund von Brahms, hat die Komposition dann siegreich durch ganz Deutschland getragen“ (Gleithner 1964: 40).

*Rhapsodie*

Aus der *Harzreise im Winter*

von Goethe

Aber abseits wer ist's?

Im Gebüsch verliert sich sein Pfad;  
hinter ihm schlagen die Sträucher zusammen,  
das Gras steht wieder auf,  
die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen  
dess, dem Balsam zu Gift ward?

Der sich Menschenhaß  
 aus der Fülle der Liebe trank!  
 Erst verachtet, nun ein Verächter,  
 zehrt er heimlich auf  
 seinen eigenen Wert  
 In ungenügender Selbstsucht.

Ist auf deinem Psalter,  
 Vater der Liebe, ein Ton  
 seinem Ohre vernehmlich,  
 so erquicke sein Herz!  
 Öffne den umwölkten Blick  
 über die tausend Quellen  
 neben dem Durstenden  
 in der Wüste!

## Duzen

Ein paar Jahre brauchte es, bis die beiden Freunde einander mit dem vertrauten „Du“ nannten. Schriftlich erscheint es zum ersten Mal in dem denkwürdigen Brief, in dem Brahms seinem Freund sein Opus Nummer 51 widmet. Brahms amüsiert sich darin über den sehr beflissenen, aber nicht immer glücklichen Bratschenspieler Billroth, (der ja in seiner Züricher Zeit bei einem seiner damaligen Musikfreunde, dem Geiger Eschmann, Bratsche-Unterricht genommen hatte, und zwar fürs Streichquartettspiel zu Hause,) ebenso über die vielen Titel von Billroth, die er auf der Widmung anbringen zu müssen glaubte, was übrigens einen interessanten Kontrast zu dem Komponisten Brahms zeigt, der oft ohne Festanstellung lebte.

„Tutzing, Bayern [Notiz Billroths: Juli 1873]

Lieber Freund!

Ich bin im Begriff, nicht die ersten, aber zum ersten Male Streichquartette herauszugeben. [Brahms hatte davor zahlreiche Streichquartette komponiert, aber alle vernichtet.]

Es ist nun nicht bloß der herzliche Gedanke an Dich und Deine Freundschaft, der mich dem ersten Deinen Namen voraussetzen läßt; ich denke Dich einmal so gern und mit so besonderem Plaisir als Geiger und „Sextettspieler“. Ein Heft riesig schwerer Klaviervariationen würdest Du gewiß freundlicher annehmen und Deinem Verdienst gerechter finden? Das hilft

nun nichts, Du mußt Dir die Widmung auch mit kleinen lustigen Hintergedanken gefallen lassen.

Ich hätte nun auch nicht dafür die Unkosten zweier Briefe beansprucht, aber Du hast so viele Titel, daß ich nicht weiß – welche ich verlassen soll? Wer keine zu tragen gewohnt ist, geht vorsichtiger mit dem Zeug um! – Magst Du mir wohl diese nötige Modulation angeben?“ (13. Brief)

In vielem waren Billroth und Brahms einander ähnlich: beide waren sie freireligiöse Protestanten und Norddeutsche in der katholischen Kaiserstadt Wien,

„beide waren sie ernste Männer von hohem Verantwortungsgefühl; ihre literarischen und historischen Interessen waren einander sehr ähnlich; beide verwurzelten in der deutschen Romantik, beide liebten die Natur und die Kunst über alles. Beide waren excessive Arbeiter: Billroth mit der größeren Systematik und mit einem ungeheuren Raffinement der Zeitausnutzung bei rücksichtsloser Anspannung aller körperlichen und geistigen Kräfte; Brahms in einer mehr verhaltenen, ‚zeitlosen‘ Art, die aber kontinuierlich am Werke war. Die Beiden sind auch viel miteinander gereist, wobei der stete Impetus, die dynamische Unruhe Billroths den bedächtigen Brahms, dessen Lieblingswort ‚gemütlich‘ war, bisweilen unbequem wurde“ (Gleithner 1964: 21f.).

Von etwa 1870 ab bildete sich die Gepflogenheit aus, daß neue Lieder oder Kammermusik von Brahms zuerst bei Billroth vor einem ausgewählten Publikum erprobt wurden (ibid). Die Freundschaft und der Briefwechsel zwischen Brahms und Billroth währten fast 30 Jahre; davon waren die ersten gut 20 Jahre (1865 – 1887) gänzlich ungetrübt (Gleithner 1964: 27).

Billroths früherer Lehrer Bernhard von Langenbeck schrieb ihm am 24. Mai 1882 von Berlin aus:

„Gestern Abends war Fakultätsitzung, um über meinen Nachfolger zu beraten. Ich stellte den Antrag, Sie als einzigen Kandidaten dem Minister vorzuschlagen, und dieser Antrag wurde ohne weitere Discussion einstimmig angenommen. Das ist, glaube ich, in der Berliner Fakultät noch nicht dagewesen und muß Sie freuen, denn Sie verdanken diese Einstimmigkeit nicht etwa meiner Präpondenz in der Fakultät – eine solche habe ich niemals besessen – sondern allein Ihrer wissenschaftlichen Bedeutung.“

Für Langenbeck überraschend lehnte Billroth das ehrenvolle Angebot ab.

„Er führte in seiner Ablehnung aus, daß der berufliche Wirkungskreis, ebenso das soziale und künstlerische Leben, seine enge Freundschaft mit Johannes Brahms und Eduard Hanslick ihn an die Kaiserstadt Wien fesselten“ (Gleithner 1964: 19).

## **Eduard Hanslick**

Hier wird nun erstmals die dritte Person dieser Wiener Freundschaft erwähnt, nämlich Eduard Hanslick, der ebenfalls ein Einwanderer war, aus Prag. Zuerst als Jurist in Klagenfurt beamtet, bei der Märzrevolution als politischer Kommentator auf der „falschen“ Seite tätig gewesen, wie er autobiographisch formulierte, mußte er sich nach diesem allgemeinen Tumult umorientieren. Da er nicht mehr als Jurist arbeiten konnte, wandte er sich schließlich seinem geliebten Fach, der Musikästhetik, zu – nun allerdings eher konservativ, um nicht zu sagen reaktionär.

Vom damaligen Niveau des Wiener Konzert- und Theaterlebens entsetzt, begann er seinem autobiographischen Bericht nach, Kritiken zu schreiben, und zwar für mehrere prominente Zeitschriften in Wien wie die *Wiener Zeitung*, die *Presse*, dann die *Neue Freie Presse*. Er galt bekanntlich als heftiger Widersacher der Zukunftsmusik der „Neudeutschen Schule“ von Liszt und Wagner, ein Begriff, den Franz Brendel, der 1844 Robert Schumann als Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik* gefolgt war, geprägt hatte.

Hanslick wurde wegen seiner scharfen Polemiken, die nicht nur die Neudeutschen, sondern auch manche andere angriffen, weithin gefürchtet. Ein berühmtes Beispiel ist sein Verriss von Pjotr Iljitsch Tschairowskis Violinkonzert op. 35 als „stinkendes“ Musikstück. Vor der Märzrevolution war er eigentlich ein begeisterter Anhänger von Wagner, 1845 in Marienbad kam es sogar zu einer Begegnung mit seinem Idol. Wagner hingegen ließ ihn später in seinem Prosaentwurf der *Meistersinger* als einen spießbürgerlichen Grübler auftreten, und zwar zuerst unter dem Namen Hans Lick, dann Veit Hanslick; erst in der Endfassung wurde diese Person in „Beckmesser“ umbenannt.

## **Hanslick und Bruckner**

Hanslick war als Antagonist Anton Bruckners bekannt, obwohl eigentlich er es war, der Bruckner anlässlich eines Liederwettstreits in Linz nach Wien zu gehen ermutigt hatte. Der Wiener Betreuer und Förderer Bruckners war der

Hofkapellmeister Johann von Herbeck, der auch als der Entdecker der *Unvollendeten Symphonie* (D 759) von Schubert bekannt ist.

Hanslick äußerte sich über den Organisten Bruckner überschwänglich und schwärmte auch über Bruckners Erfolge als Orgelmeister, lehnte aber den Komponisten Bruckner ab. Bruckner beklagte gegenüber Freunden und Anhängern immer wieder seine miserable Situation im Wiener Musikleben und suchte jeden Sommer in seiner alten Wirkungsstätte Sankt Florian bei Linz Asyl. (So wurde aus diesen Eingewanderten sozusagen ein Saisonauswanderer.)

Einer der Gründe für Hanslicks Ablehnung lag wohl in der Tatsache, dass Bruckner ein Bewunderer Wagners war – im damaligen Streit um die „richtige“ Richtung der Musik stellte ihn das auf die Seite der „Neudeutschen“, denen Hanslick fanatisch ablehnend gegenüberstand. In der Folge stilisierte Hanslick Bruckner zum Gegenspieler des von ihm – ebenso fanatisch – verehrten Brahms. Die Situation in Wien war offensichtlich so hasserfüllt, dass Bruckner sogar die Aufführung seiner *Siebenten Symphonie* in Wien ablehnte. Er bat die Philharmoniker darum, „von dem mich sehr ehrendes Projekte der Aufführung meiner Edur Symphonie Umgang [zu] nehmen“ (am 13. Okt. 1885).

## Billroth und Brahms - Letzte Phase

„In den letzten Lebensjahren Billroths (1887 – 1894) gab es freilich einige Trübungen und Spannungen im Verhältnis beider, die wohl in den durch Krankheit und Alter bedingten Veränderungen und zunehmenden Starrheiten beider Männer ihre Hauptursache hatten. Brahms hatte die rasch wechselnden Stimmungen bei Billroth nie ganz verstehen können, Billroth dagegen fürchtete die Stacheligkeit seines gehemmten, herben, abweisenden, verschlossenen Freundes Brahms. Nach der schweren Krankheit Billroths (1887), die ihn dem Tode nahebrachte, war der noch einmal dem Leben wiedergeschenkte verhaltener, stiller, wehmütiger, vor allem aber empfindlicher geworden“ (Gleither 1964: 27).

„Billroths Freundschaft zu Brahms erlitt erst im November 1892 einen schmerzlichen Bruch, während Brahms seinen Freund nach dessen schwerer Krankheit bereits, wie er es nach dessen wirklichen Tod eingestand, als gestorben betrachtete.“ (Gleither 1964: 30)

„Zum Begräbnis Billroths pilgerte Brahms mit Max Kalbeck in einem zweistündigen Fußmarsch zum Zentralfriedhof, dabei stoßweise und erregt von seinem seit der großen Krankheit datierenden Zerwürfnis mit dem To-

ten berichtend. Aber nachdem er sich den ganzen angestauten Groll von der Seele geredet hatte, sprach er von dem Toten wie von einem Auferstandenen, Wiedergeborenen, der im ungetrübten Glanz der langen Freundschaft unverlierbar vor ihm stand“ (Gleithner1964: 31).

## 5. Zum Schluß

Auch vor der Zeit von Brahms kamen viele Einwanderer nach Wien; die Wiener Klassik beispielsweise wurde von vielen aus der Ferne, aber auch aus der Nähe eingewanderten Musikern mitgeschaffen. Und auch danach, mit Gustav Mahler als einem der bedeutendsten Einwanderer. Während seiner Wanderjahre soll sich Mahler nach Wien als Endpunkt gesehnt haben, doch einmal in Wien, wanderte er auf dem Gipfel seiner hiesigen Karriere saisonal nach Amerika aus. In ähnlicher Weise war er ja eine Art „Saisonkomponist“, da er vorwiegend in der Ferienzeit komponierte, wenn er von seiner Kapellmeisterpflicht an der Staatsoper nicht so sehr in Anspruch genommen war.

Die Neue Wiener Schule wiederum gibt ein Beispiel für die Auswanderung, mußte doch die Hauptperson dieses Komponistenkreises, Arnold Schönberg, 1933 in die USA emigrieren, wo er seine Tätigkeit in einer anderen Umgebung fortsetzen konnte und seine Schüler Alban Berg und Anton von Webern überlebte.

## Literaturverzeichnis

Greither, Aloys

1964 *Billroth im Briefwechsel mit Brahms*. Wien: Urban & Schwarzenberg.

Grillparzer, Franz

1960–1965 *Sämtliche Werke*. München: Hanser

Kalbeck, Max

1912 *Johannes Brahms*. Band 2, 3. Auflage, Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft.

1913 *Johannes Brahms*. Band 3, 2. Auflage, Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft.

1915 *Johannes Brahms*. Band 4, 2. Auflage, Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft.

1921 *Johannes Brahms*. Band 1, 4. Auflage, Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft.

Litzmann, Berthold

1910 *Clara Schumann*. Leipzig: Breitkopf&Härtel.

H. A. Neunzig

1973 *Johannes Brahms*. Reinbek: Rowohlt.

Matsumoto, Zenzō

1995 *Teikin yūjo. Nihon no vaiorin ongakushi (Die Liebe zur Violine. Geschichte der Geige in Japan)*. Tokyo: Ressun no tomo-sha.

SEPP LINHART

## **Robert Stolz und Hattori Ryōichi – zwei berühmte Vertreter der leichten Musik Wiens und Tokios und ihre Migrantenschicksale**

### **Einleitung**

Bei Robert Stolz und Hattori Ryōichi handelt es sich um zwei in ihren Heimatländern Österreich und Japan außerordentlich berühmte Komponisten leichter Musik. Ihr Oeuvre hat allerdings leicht verschiedene Schwerpunkte. Während Robert Stolz für seine Kompositionen von Operetten, Schlagern, Chansons und Filmmusiken bekannt ist, steht der Name Hattori Ryōichi für jazzige Schlager, Blues, Boogie-Woogie und ebenfalls Filmmusiken. Beide haben gemeinsam, dass sie einen Großteil des zwanzigsten Jahrhunderts durchlebten und beide verbrachten die Kriegszeit als bereits arrivierte Künstler zumindest zeitweise im Exil bzw. im Ausland.

In diesem kurzen Aufsatz möchte ich der Motivation der beiden Künstler für ihre Emigration bzw. für ihren Auslandsaufenthalt nachgehen und insbesondere auch zeigen, welche Bedeutung das Leben im Ausland für ihre weitere Karriere, für ihre Werke nach der Rückkehr bzw. ganz allgemein für ihr weiteres Leben hatten. Hatte die ‚Migration‘ ähnliche Effekte oder waren diese persönlichen Erfahrungen für die beiden Künstler völlig unterschiedlicher Art? Hatten die beiden Komponisten durch die Auslandserfahrungen irgendetwas gemeinsam oder reagierten sie auf das fremde Umfeld persönlich und künstlerisch völlig unterschiedlich?

### **Robert Stolz**

Robert Stolz war um rund ein Vierteljahrhundert älter als Hattori Ryōichi. Er wurde 1880 als zwölftes Kind eines Musikerehepaars in Graz geboren. Sein Vater war Komponist und Musikdirektor, seine Mutter Pianistin und Musiklehrerin. Bei dieser Familienkonstellation war es quasi selbstverständlich, dass auch Robert Stolz eine Musikerlaufbahn in Angriff nahm. 1896 legte er die Staatsprüfung für Musik ab und bereits ab 1897, also bereits mit siebzehn Jahren, war er als Opernkorrepetitor in Graz tätig. Danach wurde er Kapell-

meister in Marburg/Maribor und hatte bald den inoffiziellen Titel eines „Walzerkönigs von Marburg“. 1902 übersiedelte er als Kapellmeister des Stadttheaters nach Salzburg, worauf dann ein Engagement am Deutschen Theater in Brünn folgte. Von 1905 bis 1917 war er musikalischer Leiter des Theater an der Wien, wo während seiner Tätigkeit 1905 auch die Uraufführung der Lehar-Operette *Die lustige Witwe* stattfand. Von 1914 bis 1918 leistete er als Kapellmeister beim K.u.k. Infanterie-Regiment Die Hoch- und Deutschmeister Nr.4 Kriegsdienst.

Nach dem Ersten Weltkrieg versuchte er sich selbständig zu machen, womit er allerdings scheiterte. Daher nahm er 1924 ein Engagement in Berlin an, von wo er aber bereits zwei Jahre später nach Wien zurückkehrte. 1938 emigrierte er als Protest gegen die politischen Verhältnisse über Zürich nach Paris, wo er aber als ‚feindlicher Ausländer‘ festgenommen wurde. Seiner späteren fünften Gattin Einzi (Yvonne Luise Ullrich, 1912-2004) gelang es, ihn freizukaufen und ihm die Emigration in die USA nach New York zu ermöglichen, wohin sie ihm folgte. In Deutschland wurde er deswegen 1941 ausgebürgert und sein Vermögen wurde beschlagnahmt.

1946 heiratete er Einzi und flog mit ihr zurück nach Wien. In seiner neuen ‚alten‘ Heimat komponierte er für die Wiener Eisrevue, für den Eurovisionsong-Contest, schrieb zahlreiche Operetten und andere Werke. 1975 starb er in Berlin. Die Stadt Wien widmete ihm ein Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof.

Insgesamt hinterließ Robert Stolz weit über 2000 Lieder, Schlager und Chansons, 66 Operetten, sechs Musicals, eine Oper und zwei Singspiele, ferner Filmmusiken, Ballette, Tänze, Suiten und Shows. Für die Wiener Eisrevue komponierte er ununterbrochen von 1952/53 bis 1970/71 die jeweilige Musik. Trotz seiner zahlreichen Erfolge litt Robert Stolz sein ganzes Leben lang darunter, dass er nicht als Meister der ernsten Musik galt, sondern ‚nur‘ als ein Großmeister der leichten Musik, der Unterhaltungsmusik. Obwohl er kein gebürtiger Wiener war, gilt sein Werk und galt er selbst als „urwienerisch“.

Als Stolz seine ersten Kompositionsversuche unternahm, befand er sich in der sogenannten silbernen Ära der Wiener Operette, die von etwa 1900 bis in die 1920er Jahre angesetzt wird. Es ist daher verständlich, dass Stolz‘ Ehrgeiz diesem Genre galt, obwohl das Genre zunehmend als veraltet in Verruf kam, und allmählich von der Revue abgelöst wurde. Zu seinen bekanntesten Operetten und Operettenliedern zählen *Der Favorit* von 1916 mit dem Superhit *Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*, *Das Sperrsechserl* von 1920 mit dem bekannten Wienerlied *A klane Drahrerei*, *Mädi* von 1923 mit dem Titellied *Mädi, mein süßes Mädi*, *Peppina* von 1930 mit dem Schlager *Schenk mir ein paar süße Blicke*, *Peppina*. Für die berühmte Ralph Benatzky-Operette *Im*

*weißen Rössl* von 1930 schrieb er die weltbekannten Hits *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein* sowie *Die ganze Welt ist himmelblau*. In der englischen und der französischen Fassung dieser Operette waren ferner der Stolz-Schlager *Adieu, mein kleiner Gardeoffizier* sowie das Chanson-artige *Auch du wirst mich einmal betrügen* enthalten.

1932 folgte die Operette *Wenn die kleinen Veilchen blühen* mit dem Hit *Du, du, du, schließ deine Augen zu*, und im gleichen Jahr auch noch *Venus in Seide* mit einem von Stolz' bekanntesten Schlagern *O mia bella Napoli*, ehe 1933 in Zürich seine Operette *Der verlorene Walzer* mit dem Hit *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* Premiere hatte. Als 1936 Stolz' Musical *Rise and Shine* in London uraufgeführt wurde, spielte der große Fred Astaire die Hauptrolle, was Stolz auch in der anglikanischen Welt endgültig bekannt machte.

Von Stolz zahlreichen Filmmusiken seien hier nur die Musiken zu den Filmen *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* vom Jahr 1930 mit den beiden Hits *Auch du wirst mich einmal betrügen* und *Zwei Herzen im Dreivierteltakt; Ob blond, ob braun, ich liebe alle Frauen*, in dem Jan Kiepura das Titellied *Ich liebe alle Frauen* sang, sowie *Herbstmanöver* mit dem Superhit *Auf der Heide blüh'n die letzten Rosen*, der gesungen von Leo Slezak zu einem Millionenschlager wurde.

In den USA wurden 1942 das Stolz-Musical *One Night of Love* und 1945 das noch erfolgreichere Musical *Mr. Strauss goes to Boston* aufgeführt. 1956 hatte dann in Wien im Theater an der Josefstadt das Musical *Kleiner Schwindel in Paris* mit Peter Alexander und Helmut Qualtinger Premiere, welches unter anderem den Schlager *Verliebte muss man gar nicht erst in Stimmung bringen* enthielt. Als Stolz schon weit über achtzig Jahre alt war, wurde 1964 seine Operette *Frühjahrsparade* an der Volksoper in Wien uraufgeführt.

Wie schon aus den angeführten Werken zu entnehmen war, war Robert Stolz ein äußerst begabter und erfolgreicher Schlagerkomponist. Die US Fachzeitschrift *Variety* veröffentlichte 1967 eine Liste der 200 Top Pop Songs der Welt, die nicht weniger als zehn Schlager von Robert Stolz enthielt. Darunter waren *Im Prater blühen wieder die Bäume* (1916); *Hallo, du süße Klingelfee* (1919); *Salome* (1919), ein orientalischer Foxtrott; *Geisha, du Märchen der Nacht* (1920); *Frag nicht, warum ich gehe* (1930); sowie *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein* (1930).

Obwohl die Operetten von Stolz heute kaum mehr gespielt werden, gibt es wohl kaum Österreicher und Deutsche der älteren Generation, etwa die vor 1950 Geborenen, die nicht den einen oder anderen Hit von Robert Stolz im Kopf haben, während er von der Pop-Generation, etwa von den nach 1960 Geborenen, wohl völlig vergessen ist.

## Hattori Ryōichi

Hattori Ryōichi wurde 1907 als Sohn des Puppenherstellers Hattori Hisakichi und seiner Frau Sue in Honjō in Ōsaka geboren. Bereits in der Volksschule erkannte man sein musikalisches Talent, aber nach Beendigung der Pflichtschule besuchte er zunächst abends eine Handelsschule, während er bei Tag arbeitete.

Auf Anraten seiner älteren Schwester wurde er Mitglied eines der damals verbreiteten Kaufhausorchesters, des Izumoya Shōnen Ongakutai, in dem er Oboe spielte. Wegen der Rezession nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Orchester jedoch aufgelöst. Oboe war für Hattori ohnehin ein schlechtes Instrument gewesen, weil es in der Unterhaltungsmusik, für die er sich interessierte, keine Verwendung dafür gab, weshalb er zu Saxophon und Flöte wechselte.

1926 wurde er mit diesen Instrumenten ein Mitglied des Ōsaka Philharmonie Orchesters, dessen Dirigent, der Ukrainer Emmanuel Leonievich Meter, ihm vier Jahre lang den nötigen Unterricht in Musiktheorie, Komposition etc. gab. Daneben arbeitete Hattori als Pianist in Jazz-Cafés.

Ab Ende der zwanziger Jahre begann Hattoris Zusammenarbeit mit verschiedenen Plattenfirmen: 1929 spielte er Saxophon und macht Arrangements für die Firma Kokka Rekōdo, danach arbeitete er exklusiv mit der Firma Taihei Rekōdo zusammen, ab 1931 machte er bei Ōsaka Koromubia Arrangements für den Komponisten Tottori Shunyō (1900-1932), einen ehemaligen Straßensänger-Agitator (*enkashi*). Im Februar 1933 übersiedelte Hattori von Osaka nach Tokyo, wo er als Bandleader und Saxofonist in einer Tanzhalle im Ningyō-chō arbeitete. Ein Jahr später schaffte er es zum Plattenkonsulent bei der Firma Nittō Rekōdo. 1935 folgte die Eheschließung mit Tomizawa Mariko.

Auf Grund seiner vielfältigen Aktivitäten gelang es ihm, 1936 einen Exklusivvertrag als Komponist bei einer der großen Plattenfirmen, bei Koromubia (Columbia), zu bekommen. Dort startete er auch seine Zusammenarbeit mit der Sängerin Awaya Noriko (1907-1999), für die er u. a. die Lieder *Oshare musume* (*Die Modepuppe*), *Wakare no burūsu* (*Der Abschiedsblues*) oder *Ame no burūsu* (*Der Regenblues*) komponierte. Awaya wurde wegen dieser erfolgreichen Titel zur ungekrönten Königin des Blues (*Burūsu no joō*).

1938 fuhr Hattori zum ersten Mal nach Shanghai, das seit den zwanziger Jahren als das Zentrum der Jazzmusik in Ostasien galt. Drei Jahre später, 1941, folgte seine zweite Reise nach Shanghai. Später in diesem Jahr wurde Hattori's Radiooper *Momotarō* wegen des Kriegsausbruchs verboten. 1943 fuhr Hattori in die Manjurei, um dort die Musik für den Film *Watashi no uguisu* (*Meine Nachtigall*) zu komponieren. 1944 reiste Hattori zum dritten Mal

nach Shanghai. Erst Anfang Dezember 1945 gelang ihm die Rückkehr nach Japan. Dort brach nach Beginn der amerikanischen Besatzung ein Boogie-Woogie-Boom aus, der bis 1950 andauerte und ganz nach dem Geschmack Hattori gewesen sein muss, denn er komponierte über hundert Boogies, meist für die Sängerin Kasagi Shizuko. Der beiden bekanntestes Werk war der *Tōkyō Bugi Ugi* (Tokyo Boogie Woogie).

Ab Juni 1950 unternahm Hattori mit den Sängerinnen Kasagi Shizuko, seiner Schwester Hattori Tomiko und Miyakawa Reiko eine halbjährige Konzertreise durch die USA, wobei er u.a. Honolulu, Los Angeles, San Francisco und New York besuchte.

Im November 1951 fand anlässlich der Fertigstellung seines 2000. Werkes durch 14 Tage hindurch eine Hattori-Show statt (2000kyoku kinen shō). 1958 erfolgte durch Hattori die Gründung der Vereinigung japanischer Komponisten, die den Großen japanischen Schallplattenpreis (Rekōdo taishō) ins Leben rief. Am 30. Jänner 1993 starb Hattori, 86 Jahre alt. Ein Monat später, am 26.2.1993, wurde Hattori Ryōichi posthum mit dem Ehrenpreis des japanischen Volkes (Kokumin eiyoshō) ausgezeichnet.

Hattoris bekannteste Werke waren der bereits erwähnte Schlager *Oshare musume* (1936), seine jazzifizierten japanischen Lieder *Yamadera no oshō-san* (Der Novize im Bergtempel), *Nippon yoi kuni* (*Japan, gutes Land*) (1937), die Schlager *Wakare no burūsu*, *Ame no burūsu*, *Shina no yoru* (Chinesische Nächte), *Shanghai dayori* (Brief aus Shanghai) (1938), die Filmmusik für *Shina no yoru* (1940) mit dem Titellied *Soshū yakyoku* (Suzhou Serenade). Es folgten die Filmmusiken für die Filme *Shanghai no tsuki* (Der Mond über Shanghai) und *Ahen sensō* (Opium-Krieg, beide 1941) mit den Liedern *Botan no kyoku* (Päonienlied) und *Kaze wa umi kara* (Der Wind weht vom Meer her), gesungen von der berühmten Schauspielerin Yamaguchi Yoshiko (\*1920) alias Ri Kōran/Shanran bzw. Shirley Yamaguchi, sowie der Schlager *Aire kawaii ya* (1942).

Nach dem Krieg ragen aus seinen unzähligen Schlagern und Boogies *Yoru no purattohōmu* (Der Bahnsteig am Abend), *Tōkyō bugiugi* (1947), *Tōkyō no yane no shita* (Unter den Dächern von Tokyo), *Shamisen bugiugi* (Shamisen Boogie Woogie), *Aoi sanmyaku* (Die blauen Berge), *Ginza kankan musume* (Die Cancan-Tänzerin von der Ginza) (1949), *Kaimono bugi* (Einkaufs-Boogie) (1950) hervor, welchen bis 1985 noch zahlreiche weitere Erfolgsmelodien folgten.

Hattori arbeitete mit den besten Schlagertextern wie dem Professor für französische Literatur an der Universität Waseda, Saijō Yaso, dem (Kinder-) Dichter Satō Hachirō, Fujiura Kō, dem berühmten Dichter Kitahara Hakushu, Saeki Takaō, Nakanishi Rei und von 1926 bis 1981 mit Murasame Masao zusammen, unter welchem Pseudonym sich Hattori selbst verbirgt.

Seine Lieder wurden von den berühmtesten Sängerinnen und Sängern gesungen wie von Misu Koromubia (Miss Columbia), den Geisha-Sängerinnen Ichimaru, Kohana, Michiyakko und Kimie, den Gruppen Rizumu Bōizu und Rizumu Shisutāzu, der Königen des Blues Awaya Noriko, von Futaba Akiko, Fujiyama Ichirō, Matsudaira Akira, Hattori Tomiko, der Königin des Boogie Kasagi Shizuko, von Watanabe Hamako, Yamaguchi Yoshiko, Kirishima Noboru, Haiden Katsuhiko, Yuki Saori und vielen anderen mehr.

Schließlich soll nicht verschwiegen werden, dass Hattori als Auftragsarbeiten zahllose Firmenhymnen, Schulhymnen und Ähnliches komponierte.

### **Die Bedeutung der Emigration für Robert Stolz**

Von der Machtübernahme der Nazis im Jahre 1933 an befand sich Robert Stolz auf Distanz zum Nazi-Regime. Da er selbst als international bekannter Erfolgskomponist in Deutschland geachtet war, gelang es ihm zwischen 1933 und 1938 21 gefährdete Personen mit seinem Auto von Deutschland nach Österreich zu schmuggeln. Er benützte auch weiterhin Texte von jüdischen Textern wie Robert Gilbert unter falschen Namen. Am 12. März 1938, einen Tag vor dem Vollzug des Anschlusses Österreichs an Hitlerdeutschland fuhr Stolz mit dem Auto nach Zürich und von dort weiter nach Paris, wobei er in Wien für bedürftige Freunde 600.000 Schilling zurückließ.

In Paris zunächst als feindlicher Ausländer festgenommen, traf er dort seine spätere Frau ‚Einzi‘, die ihn später freikaufte und ihm im März 1940 eine Schiffspassage von Genua nach New York verschaffte. Als er dort eintraf, wartete zu seiner Freude bereits Einzi auf ihn. Die amerikanische Presse berichtete groß von der Ankunft des berühmten Komponisten von *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*, der es, obwohl nicht jüdisch, abgelehnt hatte, in einem von den Nazis besetzten Österreich weiter tätig zu sein.

Trotz des freundlichen Empfangs war die Situation für Stolz aber schwierig. Im fortgeschrittenen Alter von sechzig Jahren befand er sich mittellos in einem Land, dessen Sprache er nicht mächtig war, und infolgedessen musste er komponieren, um Geld für seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Nach seiner Rückkehr nach Österreich verbreitete sich das Gerücht, dass er in den USA zwei Oscars gewonnen hatte, doch tatsächlich war er nur zweimal erfolglos für einen Oscar nominiert worden und zwar 1941 für den Walzer *Waltzing in the Clouds* aus dem Film *Spring Parade* in der Kategorie „Best Music: Song“ und 1945 für den Film *It Happened Tomorrow* in der Kategorie „Best Music: Original Score“. Das zeigt aber, dass Stolz bei seiner Tätigkeit für die Filmindustrie Spitzenergebnisse erzielte.

Da in den USA wegen der vielen Emigranten viele Operetten-affine Personen weilten, zu einer Zeit als die Operette bereits als verstaubt und altmodisch galt, versuchten diese mit Robert Stolz als Dirigenten ein Operetten Revival herbeizuführen. Am 11. April 1942 wurde in New York die Johann Strauß-Operette *Fledermaus* mit Karl Farkas als Frosch und anderen österreichischen Emigranten auf Deutsch aufgeführt. Die Aufführung wurde zwar ein großer Erfolg und hatte gute Kritiken, aber die Zuseher bestanden fast nur aus österreichischen und deutschen Emigranten. Zwei Monate später, am 19.6.1942 wurden der *Zigeunerbaron*, dann der *Bettelstudent* und 1943 Lehars *Lustige Witwe* mit den beliebten Filmstars Martha Eggert und Jan Kiepura gegeben. Durch diese Operettenaufführungen wurde Stolz auch in den USA populär.

Als der bekannte deutsch-jüdische Dirigent Bruno Walter 1941 ein Johann Strauß-Konzert mit den New Yorker Philharmonikern absagen musste, sprang Robert Stolz ein. „A Night in Vienna“, wie das Konzert in der Carnegie-Hall hieß, wurde ein Bombenerfolg und zu Stolzens Markenzeichen in den USA. Er dirigierte „A Night in Vienna“ quer durch die USA und auch nach seiner Rückkehr nach Wien immer wieder. Das zweite Konzert fand bereits vor 20.000 Zuhörern im Lewison-Stadion statt. Im Grand Park in Chicago waren es sogar 62.000! Stolz unternahm von den USA aus auch Tourneen durch Lateinamerika. Seine diesbezüglichen Aktivitäten waren für ihn auch ein politischer Erfolg. Er wurde von der Präsidentengattin Eleanor Roosevelt zum „Botschafter Österreichs in den USA“ ernannt. 1943 hielt er in einem deutschem Radiosender sogar eine Ansprache an seine Landsleute.

Stolz spielte aber auch mit lokalen Sinfonieorchestern und Chören sowie mit extra angereisten Solisten wechselnde Programme mit Musik von Johann Strauß, Oscar Straus, Emmerich Kalman, Franz Lehar und Robert Stolz. Die Konzerte „A Night in Vienna“ stellten für Stolz den Durchbruch in den USA dar und waren zugleich sein anhaltender Karriere-Höhepunkt in den USA.

Stolz' Erfolg ist umso erstaunlicher, als er sich beharrlich weigerte, in den USA Englisch zu lernen und Englisch zu sprechen. Alle seine Wiener Operetten führte er in deutscher Sprache auf. Obwohl er Filmmusiken und das Musical *Mr. Strauss Goes to Boston* nach einer Idee des ebenfalls in die USA emigrierten Librettisten Alfred Grünwald komponierte und vom New Yorker Bürgermeister den Spitznamen „Broadway Bobby“ erhielt, gab er seine Identität nie auf und wurde nie amerikanisch. Im Gegenteil: Sein Österreichtum, sein Wientum, wurde in den USA nur noch bestärkt.

Am 12. Juni 1946 heiratete Stolz Einzi in Reno, und am 30. Oktober 1946 flogen Robert und Yvonne Luise Stolz, ausgestattet mit den Visa Nr. 1 und 2, mit der ersten zivilen Maschine von New York nach Wien. Als ihn die Journalisten bei seiner Ankunft verwundert fragten, was er denn im verwüsteten,

zerstörten, verhungierenden Wien wolle, antwortete Robert Stolz: „Ich möchte die Minoritenkirche im Schnee sehn, und das ist Grund genug, um alle Opfer und Entbehrungen auf uns zu nehmen“.

## Die Bedeutung der China-Aufenthalte für Hattori Ryōichi

„*Shanghai to yū machi naku shite, ongakka to shite no boku wa nakatta.*“  
 „Ohne die Stadt Shanghai gäbe es mich als Musiker nicht!“

Die chinesische Stadt Shanghai war für japanische Künstler der Vorkriegszeit eine Art Mekka, um sich über die neuesten euroamerikanischen Trends zu informieren, und wurde deswegen auch mit Bezeichnungen wie „Schaufenster nach Europa und Amerika“, „Dejima des 20. Jahrhunderts“ oder „Das allernächste Amerika“ bedacht. Von Nagasaki aus war es mit dem Schiff leicht erreichbar, die Überfahrt dauerte einen Tag und eine Nacht. Für die Unterhaltungsmusiker war Shanghai wichtig, um neue Musik kennenzulernen. Ab Beginn der Ära Shōwa, also seit der Mitte der 1920er Jahre betrieben japanische Unternehmer etliche Tanzhallen wie das Bluebird, das Lion, das Tiger und andere, die vorwiegend von japanischen Gästen frequentiert wurden und deren Tanzkapellen mit japanischen Musikern ausgestattet waren.

Am 15. März 1938 fuhr Hattori als Mitglied einer Truppenbetreuungstruppe (*kōgun imon geijutsu dan*) erstmals nach Shanghai. Da Komponisten bei solchen Unternehmungen natürlich nicht gefragt waren, fuhr Hattori als Musiker, und zwar als Saxofonist mit, komponierte aber auch spontan Lieder zu ihm von Soldaten übergebenen Texten, die dann am nächsten Abend vorgetragen wurden.

Hattoris Truppe fuhr ein Monat lang durch China, und er erhielt dabei viele Eindrücke, die er später in seinen sogenannten „China-Schlagern“ verarbeitete. So komponierte er 1938 in Hangzhou das Impromptu „Eindrücke von Zentralchina“, das er zwei Jahre später zu einem seiner berühmtesten China-Schlager *Soshū yakyoku* 蘇州夜曲 (Suzhou Serenade, Text von Saijō Yaso) verarbeitete:

君がみ胸に抱かれて聞くは	Kimi ga mi-mune ni dakarete kiku wa
夢の船唄鳥の唄	yume no funeuta, tori no uta
水の蘇州の花散る春を	mizu no Soshū no hana chiru haru o
惜しむか柳がすすり泣く	oshimu ka yanagi ga susurinaku

An deiner Brust, von deinen Armen umfassen höre ich  
das Lied des Traumbootes, der Vögel.

Trauern sie um die fallenden Blüten im Frühling in Suzhou,  
der Stadt des Wassers, die schluchzenden Trauerweiden

花をうかべて流れる水の	Hana o ukabete nagareru mizu no
明日の行方は知らねども	asu no yukue wa shiranedomo
こよい映したふたりの姿	koyoi utsushita futari no sugata
消えてくれないつまでも	kiete kureru na itsu made mo

Ich weiß nicht, wohin das Wasser morgen fließt,  
auf dem die Blüten dahintreiben,  
aber lasse unser beider Umrisse, die du heute Abend widerspiegelst,  
nie, nie verschwinden, bitte!

髪に飾るか接吻しよか	Kami ni kasaro ka kuchizuke shiyo ka
君が手折りし桃の花	kimi ga taorishi momo no hana
涙ぐむよなおぼろの月に	namidagumu yo na oboro no tsuki ni
鐘が鳴ります寒山寺	kane ga narimasu Kanzanji

Soll ich mir das Haar schmücken, mit den Pfirsichblüten,  
die du für mich brachst, soll ich dich küssen  
unter dem wolkenverhangenen Mond, der uns zu Tränen rührt?  
Vom Kanzan-Tempel her erschallt die Glocke

Das Lied wurde in einem 1940 freigegebenen japanisch-manjurischen Propagandafilm *Shanghai no yoru* (*Nächte in Shanghai*) verwendet, der von der Romanze zwischen einem japanischen Soldaten, gespielt von Tōhōs damaligem Aushängeschild Hasegawa Kazuo, und einer chinesischen Partisanin, gespielt von Ri Kōran (Li Xianglan, nach 1945 Yamaguchi Yoshiko), erzählt. Es ist bis heute in China verboten, weil es einfach eine Liebesbeziehung zwischen einem so ungleichen Paar nicht geben durfte und weil die Beziehung zwischen den beiden im Film beginnt, nachdem der japanische Soldat die Chinesin geohrfeigt hatte, eine für China unannehmbare Szene.

1941 schrieb Hattori die Musik für den Film *Shanghai no tsuki* (*Mond von Shanghai*) unter der Regie von Naruse Mikio, der Hattoris Lied *Botan no kyōku* (*Päonienmelodie*) enthielt. Für die Arbeiten an der Filmmusik gelang es Hattori, einen zweiten kurzen Shanghai-Aufenthalt zu verwirklichen, bei dem er unter anderem auch die Shanghai Philharmoniker dirigierte.

Auch seine nächsten China-Projekte hatten mit dem Film zu tun. 1943 schrieb er die Filmmusik für den Film *Ahen sensō* (*Der Opium-Krieg*) mit dem Lied *Kaze wa umi kara* (Der Wind weht vom Meer her). Da der Film über den Krieg zwischen England und China nur mit japanischen Schauspielern komplett in Numazu gedreht wurde, war ein China-Aufenthalt nicht nötig.

Anders war das bei den Arbeiten an der Filmmusik für den 1943 angelaufenen Film *Watashi no uguisu* (*Meine Nachtigall*), der von der Südmanjurischen Eisenbahngesellschaft verantwortet wurde. Diesmal reiste Hattori in die Manjurei und dirigierte Orchester in deren Hauptstadt Shinkyō (Xinjing, heute: Changchun) und in Harbin.

Im Juni 1944 wurde Hattori erneut nach China entsandt. Er sollte im extraterritorialen Gebiet in Shanghai einmal im Monat im Grand Theatre ein Jazzkonzert als japanische Propagandaveranstaltung dirigieren. Pikanterweise war Jazz in Japan damals als Feindesmusik verboten, Jazz durfte weder auf Tonträgern noch Live gespielt werden. Aber zum Leidwesen der japanischen Machthaber hatten alle bisherigen musikalischen Anstrengungen in Shanghai, Konzerte des Paradekomponisten Yamada Kōsaku oder des Dirigenten und Komponisten Konoe Hidemaro, Stiefbruder des japanischen Ministerpräsidenten Konoe Fumimaro, wenig Anklang gefunden. Da Shanghai als Hauptstadt des Jazz galt, wollte man es deshalb einmal mit Jazz probieren. Als Orchester stand das Shanghai Sinfonieorchester zur Verfügung, das aus vielen Russen und Italienern bestand. Hattori arrangierte, wie er es in Japan in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre bereits getan hatte, chinesische und japanische Schlager jazzartig und seine Konzerte wurden ein großer Erfolg.

Daraufhin wandten sich fünf der bekanntesten chinesischen Schlagerkomponisten an ihn und baten ihn, ihnen Unterricht in Musiktheorie und –arrangement zu geben. Trotz der Feinseligkeiten zwischen China und Japan freundete sich Hattori mit dieser „Fünferbande“ („*goningumi*“) an, unterrichtete sie und versuchte selbst, so viel wie möglich über chinesische Musik von ihnen zu lernen.

Im Juni 1945, also kurz vor Beendigung des Krieges, kam es für Hattori zum musikalischen Höhepunkt seiner China-Aufenthalte, einem Konzert mit der bereits erwähnten Ri Kōran unter dem Titel *Yaraikō gensōkyoku* (*Yeraihan-Rhapsodie*) im Grand Theatre auf der Nanking Road.

Die ursprüngliche Komposition stammte von einem von Hattoris fünf Freunden, Rii Chin Kwan 黎錦光. Gesungen von Ri Kōran war das Lied 1944 ein enormer Hit. Alle Chinesen glaubten, dass Ri Kōran eine Chinesin wäre, doch in Wirklichkeit handelte es sich um eine in der Manjurei geborene Japanerin, die im Alter von 13 Jahren in Mukden ihre Karriere als Chinesin begann.

Die Yaraikō-Rhapsodie wurde ein enormer Erfolg. Vor der Pause dirigierte ein weiterer chinesischer Freund Hattoris, Chin Hoa Shin 陳華辛, und Ri Kōran sang Lieder aus der *Lustigen Witwe*, *Kachūsha no uta*, und verschiedene Schlager; nach der Pause folgte die *Yaraikō-Rhapsodie*, Hattoris *Rhapsody in Blue*, dirigiert von ihm selbst. Hattori arrangiert die Titelmelodie zuerst im Original als Rumba, dann als Walzer etc. und zum Schluss als Boogie. Das außergewöhnliche Konzert endete mit *standing ovations*. Danach wurde es als „Summer Concert“, nämlich als Freiluftkonzert, in die Pferderennbahn des Shangahi Race Clubs verlegt,

Nach Kriegsende am 15. August 1945 musste Hattori bis Dezember auf seine Repatriierung nach Japan warten. Dafür durfte er kein Gepäck mitnehmen, auch nicht seine eigenen Noten. In Tokyo angekommen, begann er sofort, die *Yaraikō-Rhapsodie* aus dem Gedächtnis aufzuzeichnen, um seine Komposition zu retten. In den folgenden Jahren wurde Hattori berühmt dafür, dass er hunderte Boogie-Woogies komponierte.

## Zusammenfassender Vergleich

Robert Stolz zog mit 58 Jahren aus Protest gegen die nationalsozialistische Herrschaft, obwohl er nicht Jude war und obwohl ihn die Regierung als weltbekannten Komponisten aus Gründen des drohenden Imageverlustes gerne in Deutschland behalten wollte, von Wien nach New York, wo er achteinhalb Jahre blieb. Nach der Wiederherstellung der staatlichen Unabhängigkeit Österreichs eilte er so rasch wie möglich nach Wien zurück. Die Jahre in der Emigration verbrachte er mit seiner neuen Lebensgefährtin Einzi, die er 1946 heiratete. Es scheint, als ob sie die einzige seiner fünf Ehefrauen gewesen wäre, die ihm und seinem Schaffen uneingeschränkte Sympathie entgegenbrachte.

Hattori Ryōichi scheint nur eine große Liebe gehabt zu haben, die Jazz-Musik, und er dürfte wohl die Welt nicht mehr verstanden haben, als die Bedingungen für diese seine geliebte Musik in Japan immer schwieriger wurden. Jazz-Musik war für ihn keine an eine bestimmte Nation gebundene, sondern eine internationale Musik, weshalb es für ihn selbstverständlich war, japanische und chinesische Jazz-Musik zu komponieren. Nachdem er schon 1937 angefeindet worden war, weil er nicht dazu bereit war, in seinem Lied *Wakare no Burūsu* (Abschieds-Blues) das Wort Blues im Titel durch ein japanisches Wort zu ersetzen, weil er eben einen Blues hatte schreiben wollen und kein japanisches Lied (*bushi* oder *uta*), war er wohl froh, zwischen 1938 und 1945 ca. zwei Jahre lang bei insgesamt vier Aufenthalten in Shanghai und in der

Manjurei verweilen zu dürfen. Hattoris China-Aufenthalte hatten einen ganz anderen Charakter als Stolz' Amerikaaufenthalt, und obwohl Hattori sicherlich unter der Musikpolitik seines Landes während der Kriegsjahre gelitten haben muss, müssen die China-Reisen und –Aufenthalte für ihn höchst willkommen gewesen sein, vor allem weil er sich bei seinem längsten Aufenthalt in Shanghai offiziell als Jazzarrangeur und –komponist unter Beweis stellen konnte. Im Gegensatz zu Stolz reiste Hattori allein nach China, und ließ seine Frau in Japan zurück, aber zumindest bei den Dreharbeiten zu *Shina no yoru* war auch seine um zehn Jahre jüngere Schwester, die Sängerin und Schauspielerin Hattori Tomiko, mit von der Partie.

Stolz ging es trotz seines Bekanntheitsgrades in den USA zunächst schlecht, da er praktisch mittellos emigriert war, aber er konnte sich bald als Dirigent wienerischer Musik und als Komponist von Filmmusik etablieren und entsprechende finanzielle Einnahmen verbuchen, dass es zumindest die Sorgen um die Aufbringung der Mittel für den Lebensunterhalt bald nicht mehr gab. Bei Hattori war es ganz anders: er ging stets mit einem klaren Auftrag nach China und seine Auftraggeber, Filmgesellschaften oder die japanische Regierung, sorgten auch für seinen Lebensunterhalt. Da er mit seinen Jazz-Konzerten in Shanghai beim chinesischen Publikum großen Anklang fand, war die Lage für ihn sicherlich vorteilhaft, was sich erst bei Kriegsende änderte, nach dem er rund vier Monate auf ein Repatriierungsschiff nach Japan warten musste. Auch dass er alle seine Kompositionsunterlagen in China zurücklassen musste, dürfte ihn schwer getroffen haben.

Tabelle 1: Versuch eines tabellarischen Vergleichs der Auslandsaufenthalte von Robert Stolz und Hattori Ryōichi

	ROBERT STOLZ	HATTORI RYŌICHI
Von - nach	Wien – New York	Tokyo – Shanghai
Dauer	8 ½ Jahre	1 ½ Jahre
Alter	58 - 66	37 - 38
Mit	Spätere Frau Einzi	Allein
Wie	Freiwillig, aus Opposition	Freiwillig, freudig
Umstände	Zuerst schlecht, dann sehr gut	Sehr gut
Ziele	Ohne festes Ziel, „Überleben“	Konkrete angeordnete Ziele
Aufgabe	Ohne	Mit
Musik	Wie vorher und dazu ein bisschen Musical, Revue, Filmmusik	„Jazz“ = verjazzte U-Musik ostasiatischer Art
Ergebnis	Botschafter Wiens und der Wiener Musik	Versuchte Integration von chinesischer und japanischer U-Musik als ostasiatischer Jazz

Der eine war ohne festes Ziel in die USA gereist, er wollte nur einfach einige Jahre überleben, bis die frühere Ordnung in seiner Heimat Österreich wieder hergestellt war, der andere hatte stets konkrete Aufträge, die es erst möglich machten, dass er ins Ausland fuhr, wo er mehr Spielraum hatte als in seiner vom Militarismus besessenen Heimat. Für Robert Stolz ergab es sich, dass er mit seiner geliebten Wiener Musik so viel Erfolg hatte, dass er seinen Bekanntheitsgrad noch steigern und vor allem von der Beschäftigung mit dieser Musik leben konnte. Daneben widmete er sich auch neueren Formen der Unterhaltungsmusik, wie dem Musical und der Revue. Hattori hingegen hatte Gelegenheit, in Shanghai tief in die chinesische Musik einzutauchen und sein Repertoire der Jazzmusik nun auch um chinesische Melodien zu erweitern. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass der Komponist eines Schlagers, der in China bis heute genauso Tabu ist wie der Tag der Gewalt am Tiananmen, mit einer Rhapsodie, in der chinesische Melodien dominieren, sein Meisterwerk schuf.

Trotz der vielen Unterschiede zwischen den beiden Komponisten gibt es doch auch Gemeinsamkeiten. Es gelang beiden, durch ihre Kompositionen und ihre sonstigen Aktivitäten zur Integration ihrer jeweiligen Kultur (Wiener bzw. japanische Kultur) und der des von ihnen gewählten Exillandes (USA, China) beizutragen und gleichzeitig im nationalen Selbstfindungsprozess nach den jeweiligen Niederlagen (Deutschland einschließlich Österreich, Japan) zum Aufbau eines neuen nationalen Selbstbewusstseins beizutragen, wobei auch neue Mythen entstehen konnten („Robert Stolz kommt mit zwei Oscars aus den USA zurück“).

Aus der Tatsache, dass beide Komponisten nach der Rückkehr in ihre jeweilige Heimat mit großem Tatendrang viele neue Werke schufen, die auch vom Publikum begeistert aufgenommen wurden, kann man konstatieren, dass die Auslandsaufenthalte – auch wenn das Exil für den doch schon etwas betagten Robert Stolz mühsam gewesen sein muss – einen positiven Beitrag zur Stärkung ihrer Persönlichkeit und zur Qualität und Produktivität ihrer Arbeit bewirkt haben.

## Literaturverzeichnis

Eidam, Klaus

1989 *Robert Stolz. Biographie eines Phänomens*. Berlin: VEB Lied der Zeit.

Hattori Katsuhisa (Hg.)

1993 *Shōwa no jazu & poppusu shi o tsukutta otoko. Hattori Ryōichi no ongaku ōkoku (Der Mann, der die Geschichte des Jazz und Pop während der Shōwa-Periode schuf. Das musikalische Königreich von Hattori Ryōichi)*. Eito-sha.

Herbrich, Othmar

1975 *Robert Stolz. König der Melodie*. Wien, München: Amalthea.

Semrau, Eugen

2002 *Robert Stolz. Sein Leben. Seine Musik*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag.

Stolz, Robert und Einzi

1980 *Servus Du. Robert Stolz und sein Jahrhundert*. Nach Erzählungen, Tonbändern und Dokumenten von Robert Stolz aufgezeichnet von Aram Bakshian jr. München: Blanvalet Verlag.

Ueda Ken'ichi

2003 *Shanghai bugiugi 1945. Hattori Ryōichi no bōken (Shanghai Boogie-Woogie 1945. Die Abenteuer des Hattori Ryōichi)*. Tokyo: Ongaku no tomosha.

ITODA SŌICHIRO

## Jun'ichirō Tanizaki: Sprachräume jenseits der eigenen Identität

Thema des vorliegenden Aufsatzes ist „Die innere Migration“ im Werk des japanischen Schriftstellers Jun'ichirō Tanizaki. Hier wären zwei Aspekte zu berücksichtigen. Zum einen die psychologische Komponente: Tanizaki hatte am 1. September 1923 das große Kantō-Erdbeben erlebt und trug seitdem eine innere Erschütterung mit sich, die ihn Richtung Westjapan trieb. Zum anderen machte er dort Bekanntschaft mit einem ganz neuen Japanisch, nämlich mit dem Westjapanischen, dem sogenannten Kansai-*ben* oder Kansai-Dialekt, der sich von seinem bislang gewohnten Tokyo-Dialekt mindestens so weit unterschied wie etwa das Wienerische vom berliner Dialekt. Als Schriftsteller bot diese zweifache Entwurzelung für ihn jedoch auch viele positive Aspekte, denn in Westjapan konnte er nach Herzenslust in der neuen Umgebung und mit der neuen Sprache experimentieren.

Tanizaki, als gebürtiger Tokyoter, stammte aus Tohigara-chō, einem Viertel in Nihonbashi, in dem sich besonders Händler angesiedelt hatten, die über ein gewisses Vermögen verfügten. Nach dem großen Erdbeben und der nachfolgenden Wirtschaftsfalut zog es ihn nach Westjapan, zunächst in die alte Kaiserstadt Kyoto, danach weiter nach Südwesten Richtung Hyōgo, wo er sich in Ashiya niederließ, dem „Nobelviertel“ Westjapans. Von Haus aus war Tanizaki mit der gehobenen Ausdrucksweise der reichen Kaufleute in Tokyo vertraut, mit der sogenannten Yamanote-Sprache (Yamanote-*kotoba*). Das gewöhnliche Volk verwendete dagegen die Shitamachi-Sprache (Shitamachi-*kotoba*), also den Downtown-Slang.

Die Yamanote-Sprache hatte sich im Laufe der Zeit als Melange aus zwei verschiedenen Sprachstilen gebildet: Zum einen residierten in Edo, dem heutigen Tokyo, die Samurai-Familien der *sankin kōtai*<sup>1</sup>-Sippen aus allen Landes-teilen, die zur Verständigung mit ihresgleichen einen besonders elaborierten Stil (man könnte ihn Samurai-Salonkonversation nennen) pflegten. Dieser Salonstil war eine Kunstsprache, eine Art Lingua Franca für höher gestellte

---

1 Unter *sankin kōtai* versteht man das System der abwechselnden Residenz der Landesfürsten und ihrer Gefolge in ihrem Daimyat bzw. in Edo, dem heutigen Tokyo, zwischen 1635 und 1862. Es diente der Kontrolle der Fürsten und ihrer finanziellen Schwächung, damit sie den Tokugawa-Herrschern nicht gefährlich werden konnten.

Herrschaften, die in der Folgezeit von der reichen Kaufmannsschicht in Edo dankbar aufgenommen wurde und sich mit deren eigenen Ausdrucksweise zu einem damals sehr modernen und zeitgemäßen Japanisch entwickelte. Später, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wurde diese Ausdrucksweise als Basis für die offizielle japanische Hochsprache benutzt. Das, was man heute an der Universität Wien als Hochjapanisch studiert, stellt also eine gelungene Mischung aus gehobener Bürger-Konversation in Verbindung mit traditionellen Umgangsformen höherer Samurai-Schichten dar. Um 1903 beschloss die Meiji-Regierung eine umfassende Sprachreform, die weit über das hinausging, was sich im deutschen Sprachraum während der jüngsten Rechtschreibreform abspielte. In der Tat handelte es sich um eine landesweite Großreform, vergleichbar in ihrem Umfang etwa mit der Umstellung von analogem auf digitales Fernsehen. Hierzu ein Eintrag aus Hida Yoshifumis „Forschung zur Entstehungsgeschichte der Tokyo-Sprache“:

„Im „Lesebuch für die Grundschule“ (*jinjō shogaku tokuhon*) aus dem 19. Jahrhundert, dem ersten staatlich festgelegten Lehrbuch, finden sich die Einträge *watakushi* und *boku*, die „ich“ bedeuten und die Einträge *anata*, *omae* und *kimi*, die „Sie“ und „du“ bedeuten. *Watakushi* und *anata* werden gegenüber Höherstehenden verwendet, *boku* und *kimi* gegenüber Gleichstehenden und *omae* gegenüber Niedrigstehenden. Dies entspricht auch dem heutigen Sprachgebrauch. Das bedeutet, dass außer *omae* alle Wörter der Sprache der Krieger in der Edo-Zeit entstammen. Die Sprache gegenüber Höherstehenden der Kriegerklasse sowie die Sprache der Beamten in Edo waren somit die Grundlage zur Bildung der heutigen Tokyo-Sprache. Der Begriff aus der Meiji-Zeit „Gleichheit aller vier Klassen“ (*shimin byōdō*) besagte, dass nun Bauern, Handwerker und Kaufleute den Kriegern gleichgestellt waren.“ (Hida 1993: 40f.)

Am Rande hierzu nur eine kleine, aber interessante Anekdote: Schulbuchverlage witterten damals ihre große Chance, sich bei der landesweiten Sprachreform eine goldene Nase zu verdienen. Man traf heimliche Absprachen, um Gewinne hinter dem Rücken der Regierung zu maximieren. Durch Zufall wurden jedoch Aufzeichnungen gefunden, die das gesamte Ausmaß dieser Kartellabsprachen offenlegten. In einem großen Prozess wurden 1902 schließlich rund 116 Beteiligte aus verschiedenen renommierten Großverlagen schuldig gesprochen. Im folgenden Jahr 1903 konnte die Reform schließlich flächendeckend durchgeführt werden.

Doch zurück zu Tanizaki, der ein historisches Erdbeben erlebte, das seine Weltsicht bis ins Mark erschütterte. Im Kansai kam er endlich wieder zur

Ruhe und konnte als Enddreißiger seinen literarischen Lebensentwurf fortführen. Als eines seiner ersten Werke in dieser Zeit schrieb er den Fortsetzungsroman *Manji*, in dem es um gleichgeschlechtliche sexuelle Beziehungen von gelangweilter High-Society-Damen in Westjapan geht.

Der Titel erscheint außergewöhnlich gut gewählt, denn beim Betrachten des entsprechenden Zeichens *manji* 卍 wird gleich klar, dass es sich um vier Personen dreht, und da dieses Zeichen normalerweise in buddhistischen Kontexten vorkommt, ist sogleich offenkundig, dass Tanizaki hier wieder – wie es seine Art ist – in einem Grenzbereich von Religiosität und Erotik operiert. Ein kurzer Blick auf den Beginn der Geschichte lässt erkennen, dass sich hier alles konzentriert, was die sprachlich interessanten Aspekte der tanizakischen Vorgehensweise anbelangt. Tanizaki war einer der genialsten Sprachexperiment-Autoren der Neuzeit und gerade in diesem Werk können wir solche Spuren entdecken, die obendrein mit Splintern und Einsprengseln „innerer sprachlicher Emigration“ versetzt sind.

*Manji* wurde als Fortsetzungsroman konzipiert, der über eine ungewöhnlich lange Zeit, und zwar vom Februar 1928 bis zum April 1930, also nahezu über 2 Jahre hinweg, in der Zeitschrift *Kaizō* abgedruckt wurde. Während dieser Zeit sind verschiedene Änderungen im Stilempfinden Tanizakis auszumachen, die sich natürlich in seinem Schreibstil niederschlugen. Er hatte ein besonderes Anliegen: Es ging ihm darum, die „Flachheit“ – wie er es nannte – der japanischen Satzenden, zu behübschen. Um eine Vorstellung zu vermitteln, was er hiermit bezweckte, sollen einige ausgewählte Sätze aus einem Lehrbuch als Beispiel dienen:

Gestern hatten wir schönes Wetter.  
 Ich hatte mich mit einem Freund verabredet.  
 Dann sind wir ins Kino gegangen.

Man achte auf die Satzenden: „Wetter“, „verabredet“, „gegangen“. Und nun das Ganze auf Japanisch:

*Kinō wa tenki ga yokatta.*  
*Tomodachi to yakusoku o shite imashita.*  
*Eiga o mi ni ikimashita.*

Die Satzenden klingen so: „*yokatta*“, „*shimashita*“, „*ikimashita*“, also *-tta* oder *-mashita*. Das war es, was Tanizaki ganz gewaltig störte, diese Monotonie am Ende. Er konnte Englisch und Französisch ziemlich gut lesen und wusste deshalb, dass die englischen Verben in der Vergangenheitsform oft auf

reine d-Laute enden, der Unterschied zum Japanischen sei jedoch, dass die Verben nicht unbedingt alle am Ende stehen müssten und dies mache das Hörerlebnis so vielfältig. Im geschriebenen Japanischen dagegen lese man immer nur *de aru, ta, de aru, ta* und dergleichen. Wenn man das laut lese, schlafe man gleich ein, so fürchterlich monoton höre sich das an. Dazu ein Auszug aus Tanizakis *Stil-Lesebuch*:

„Anders als im Chinesischen und anders als in den europäischen Sprachen steht am Satzende im Japanischen so gut wie immer entweder ein Adjektiv, ein Verb oder ein Hilfsverb. Ganz selten endet ein Satz mit einem Substantiv, in der Regel ist es eine der drei genannten Wortarten, wobei das Verb den größten Anteil bildet. Folglich gibt es am Satzende nur wenig mögliche Lautvariationen. [...] Am häufigsten findet sich an Satzenden *ru, ta* oder *da*. Zwar kann ein Satz u. a. auch mit *arou* oder *shiyō*, also mit einem u-Laut, enden, mit Verben im Präsens wie *iku, yasumu, kesu* oder mit Adjektiven wie *ōi, sukunai, yoi*, also mit einem i-Laut, weil man jedoch üblicherweise daraus *iku no de aru, yasumu no de atta, ōi no da, sukunai no da, yoi no de aru, warui no de atta* macht, also *no de aru* oder *no de atta* oder *no da* anhängt, enden die Sätze letztendlich doch wieder mit *ru* oder *ta*. Auf diese Weise kommt es zu einer Anhäufung gleicher Laute, weshalb das Satzende extrem hervorsticht. Vor allem sind es die Endungen *no de aru* und *ta* die einem im Ohr klingen. Weil *no de aru* etwas Endgültiges ausdrückt und somit einer Sache Gewicht verleiht, wird es besonders oft am Satzende verwendet. Der Grund für das ebenso häufig anzutreffende *ta* ist der, dass es einen starken Klang hat, der sehr klar ist.“ (Tanizaki 1975: 131f.)

„Um einen Zusammenhang undeutlich zu machen, verwendet man hingegen solche an sich bedeutungslosen Endungen wie *no de aru* oder *no de atta* nicht. Soll ein Satz im Präsens enden, vermeidet man deshalb auch nach Möglichkeit die Endung *ta*. Weil meinem Gefühl nach der Klang von *no de aru* weich ist, ist er nicht so auffällig wie die Endung *ta*.“ (Tanizaki 1975: 132)

Er verlegte sich also darauf, die ganze Sache etwas aufzulockern und Variationen ins Spiel zu bringen. Hierzu ein Beispiel. Bereits zu Beginn des Romans *Manji* findet sich die Satzendung *gozaimasu no* gefolgt von *gozaimasu no yo*, danach kommt ein *mashita n desu ga* und als nächstes dann *tsukimasen no*. Auf diese Weise bringt er Farbe in den Text und wenn das vorgelesen wird, klingt es Japanern schön und dynamisch. Kurz gesagt: Das Geschriebene orientiert sich nach Möglichkeit am sprachlichen Ausdruck des Gehörten. Diese

Art zu schreiben, fällt bei Tanizakis Roman als *Novum* ins Auge. Dazu ein weiterer Auszug aus seinem *Stil-Lesebuch*:

„Was der modernen Sprache am meisten fehlt, ist nicht so sehr die optische als die akustische Wirkung, also die Schönheit des Klangs. Der Mensch von heute versteht unter „lesen“ im Allgemeinen „leise lesen“. Weil zudem die Gewohnheit, laut zu lesen aus der Mode gekommen ist, hat man den Zugang zu den musikalischen Elementen eines Texts verloren, was im Hinblick auf den Schreibstil zutiefst zu bedauern ist.“ (Tanizaki 1975: 41f.)

„Der Grund für den schlechten Zustand, mit dem es um den Schreibstil heutzutage bestellt ist, geht meiner Meinung nach darauf zurück, dass man aufgab, laut zu lesen und es zu einer Vernachlässigung der musikalischen Wirkung eines Textes kam. Obwohl man einen Text nicht nur „optisch“, sondern auch „akustisch“ versteht, schreiben die jungen Leute von heute, die nur mit den Augen verstehen, auch entsprechend. Euphonie und Harmonie sind ihnen gleichgültig, weshalb sie ziellos unzählige Schriftzeichen aneinanderreihen. Als Menschen nehmen wir Dinge aber sowohl optisch als auch akustisch wahr und dies gilt auch für das Lesen.“ (Tanizaki 1975: 43)

Ein weiteres Merkmal ist seine große Affinität zur Weiblichkeit. Es dürfte nicht unbekannt sein, dass in Japan Weiblichkeit auf beiden Seiten, d.h. auf Seiten der Frauen und auch auf Seiten der Männer zu einem hohen Maß mit der Sprache assoziiert wird. Vor diesem Hintergrund ist es interessant zu sehen, wie sich Tanizaki auf ästhetische Weise sozusagen sprachlich ins Weibliche hineinschleicht und Weiblichkeit über die Schrift artikuliert. Da heißt es plötzlich am Satzende *gozaimasu no yo*. Einen Mann, der einen Satz mit *gozaimasu no yo* ausklingen ließe, würde augenblicklich eine tuntenhafte Ausdrucksweise unterstellt. Aus einem Frauenmund hingegen klingt *gozaimasu no yo* für Japaner nicht nur schön, sondern obendrein auch noch irgendwie nach höheren Umgangsformen. Aus diesem Grunde hat Tanizaki seine Frauenrollen vermutlich auch alle auf diese oder ähnliche Weise schriftlich fixiert.

Damit aber nicht genug: Tanizaki verfügte über eine enorme Sprachsensibilität, und er war auch eine Art Besessener, der sich an weiblichen Lautüberungen nicht satthören konnte. Was er hörte, musste er schriftlich fixieren. Dies war nicht nur auf die Hochsprache beschränkt. Die holde Weiblichkeit im Kansai hatte es ihm besonders angetan. Im Verlaufe des Fortsetzungsromans liest und hört man seine Frauengestalten immer häufiger Kansai-*ben* reden, die Sprache Westjapans. Vorauszuschicken ist, dass Tanizaki lediglich

über ein oberflächliches Wissen der Kansai-Sprache verfügte. Aber diese Tatsache störte ihn wenig. In seiner künstlerischen Freiheit erschuf er sich einfach seinen eigenen weiblichen Kansai-*ben* und er war damit offensichtlich sehr zufrieden.

Gehen wir kurz der Frage nach, wie es Tanizaki gelang, seine auf Hochjapanisch geschriebenen Zeilen über menschliche Medien in eine Art „virtuelles Osaka-Japanisch“ umzuarbeiten. Seine Medien und Musen waren junge Studentinnen der neugegründeten Osaka-Mädchenuniversität, einer Erziehungsanstalt für Höhere Töchter. Eine Anzahl dieser Höheren Töchter ging regelmäßig bei ihm ein und aus, wobei der Meister sich von den jungen Mädchen seine Gedanken und Ausführungen nach Möglichkeit in die Sprache gebildeter Kansai-Damen übertragen ließ. Dies wiederum schrieb er nieder und entwickelte allmählich, über einen Zeitraum von drei Jahren, einen eigenartigen, man könnte sagen „verkansai-isierten“, Text, denn das Schriftbild gab letztlich nur seinen eigenen Höreindruck wieder. Auf diese Weise, das heißt durch einen kontinuierlichen Aufbruch seines hochjapanischen Manuskriptes des Romans *Manji*, entstand die finale Version mit originellem Kansai-Einschlag. Hierzu einige Beispiele.

Nehmen wir den Satz *fude ga ugokimashitara* (s. dazu Anhang 1 u. 2) in normaler Hochsprache. Allein durch Fortlassen der Partikel *ga* und durch Einfügen einer kleinen Kunstpause an der betreffenden Stelle ergibt sich ein Kansai-artiger Höreindruck: *fude ugokimashitara*. Um es noch ein wenig zu präzisieren: Das Wort „genau“ wäre auf Hochjapanisch *kuwashiku* 詳しく (s. dazu Anhang 1 u. 2). Dieser Ausdruck findet sich bei Tanizaki als *kuwashii ni*, geschrieben 委しい, wieder. So schaut es weicher aus und klingt Kansai-artiger und weiblicher, jedenfalls nach Tanizakis Verständnis.

Und hier noch als letztes Beispiel den Satz: „Wollte man das genau sagen, müsste man lange reden“. Hier zunächst die weibliche Kantō-Version:

それはそれは詳しく申し上げますと実に長いでございますのよ  
*Sore wa sore wa kuwashiku mōshiagemasu to jitsu ni nagai n de gozaimas no yo.*

Als Kontrast hierzu Tanizakis Kansai-Variante:

それはそれは委しいに申し上げますと実に長いので  
*Sore wa sore wa kuwashii ni mōshiagemasu to jitsu ni nagai no n de*

*Nagai non de*. Bei Tanizaki findet sich *non-* und *no-*Laute häufig und auch aus dem Schriftbild ist gleich ersichtlich, dass es sich um etwas Rundes, Schönes, Weibliches handeln muss.

Die aus Osaka gebürtige Schriftstellerin Taeko Kōno, deren Muttersprache echtes Kansai-Japanisch ist, schätzte Tanizakis Literatur sehr hoch, jedoch nur solange er in der sogenannten Hochsprache schrieb. Seine *Kansai-ben*-Versuche tat sie als misslungene Eskapaden eines der Sprache völlig Unkundigen ab. Wer die japanische Sprache beherrscht, weiß, dass es darin die sogenannte Höflichkeitsebene der *keigo* gibt. Diese Ausdrücke werden auch als Honorifica bezeichnet. In Osaka benutzt man darüber hinaus auch häufig sogenannte Semi-Honorifica, also „halbhöfliche Verhübschungspartikel“, die man in der japanischen Hochsprache kaum kennt. Tanizaki war dies ganz offensichtlich entgangen, weshalb er hochsprachliche Honorifica, also „Höflichkeitspartikel“, oft schablonenhaft in Osaka-Honorifica umwandelte. Genauer gesagt in das, was er für Osaka-Honorifica hielt. Das Ergebnis sah dann etwa so aus wie eine automatische Übersetzung zwischen zwei Dialekten. Also sehr rudimentär. Tanizaki konnte nicht wissen, dass man in Osaka sprachlich stärker differenzieren muss als in Tokyo. Wer ausschließlich hochsprachlich sozialisiert wurde, wird solch wichtige Nuancen wohl kaum wahrnehmen. Einem durchschnittlichen Tokyoter erscheinen Tanizakis Texte daher in der Tat als schönster Osaka-Dialekt, obgleich es sich um eine Sprachfiktion handelt.

In einem weiteren Beispiel aus der ersten *Manji*-Fassung, die Tanizaki auf Hochjapanisch schrieb, benutzt er den Ausdruck *kiite itadaku* (s. dazu Anhang 1 – 3). Dieses letzte *itadaku*, ein Honorificum, hatte er in der Buchfassung einfach durch *morau* ersetzt. Das kann man natürlich so sagen. Aber in Osaka klingt es mindestens 2 Stufen weniger höflich – so Taeko Kōno. (Kōno 1976: 21) Sie als Muttersprachlerin war – und dies nicht zu Unrecht – der Ansicht, dass es in Osaka eben *itadakoto* oder *itadakitau* heißen muss, um die gleiche sprachliche Ebene zu wahren. (Kōno 1976: 25)

Man muss sich jedoch trotz mangelnder Kenntnis der Kansai-Sprache nicht unbedingt Taeko Kōnos Meinung anschließen, denn es ist ja nicht die Sprache, die sich den Künstler sucht, vielmehr sucht sich der Künstler seine Sprache und das hat Tanizaki in eindrucksvoller Weise demonstriert. Da es sich außerdem um in Tokyo geschriebene Literatur handelt, dürften wir Tanizaki gern zugestehen, seinen eigenen Osaka-Dialekt zu fabrizieren. Hätte er in authentischem Osaka-Dialekt geschrieben, wäre dieses Werk vermutlich nicht so berühmt geworden, wie es heute ist. Es ist vielleicht nicht einmal übertrieben zu sagen, dass er ganz bewusst eine solche sprachliche Form wählte, um seine Leser in eine völlig neue Welt zu entführen.

Hier noch ein kurzer Exkurs zu Yōko Tawada, einer sowohl deutschsprachigen als auch im japanischsprachigen Raum hoch angesehenen Schriftstellerin, die sich selbst als große Bewunderin Tanizakis bezeichnete. Was sie an ihm so schätzt, ist seine „exophonische Qualität“, d.h. das Vermögen, über

seine eigene Sprache hinauszugehen und bei der Übersetzung in eine andere etwas ganz Neues, nie Dagewesenes zu schaffen. Tanizaki war ein Meister auf diesem Gebiet, besonders auch was das Schriftliche angeht. Allerdings stieß er damit bei seinen Lesern nicht immer auf Zustimmung. Aber dies scheint oft das Schicksal der Avantgarde zu sein: Man wird nicht immer verstanden. Vielleicht auch deshalb, weil man nicht von allen verstanden werden will.

Mit ähnlich skurrilen Mitteln arbeitet Yōko Tawada, die sich mit japanischem Sprachgefühl des Deutschen bedient und zuweilen ein Deutsch schreibt, das deutschen Muttersprachlern gegen den Strich gehen muss. Trotzdem kann man ihren Stil als genial bezeichnen. Hier nur ein kleines Beispiel. In ihrem Theaterstück *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*, findet sich folgender Satz:

„Die Zahl VIER war ein Übersetzer. Er kam zu mir von der anderen Seite des Ufers. Er quert den Fluß, setzt die Reisenden hinüber. Er setzte die Worte hinüber.“ (Tawada 1993: 9)

Bei diesem Satz, dessen Bedeutung sich dem Leser nicht sofort erschließen mag, handelt es sich jedoch noch um ein Exemplar der verständlicheren Sorte. Der gesamte Text wimmelt von unverständlichen Phantasmen und bizarren sprachlichen Konstruktionen. Doch wer sich einmal die Mühe macht, die Hintergründe diese Sprachspielereien auszuforschen, wird feststellen, dass hier keine einzige Wendung dem Zufall überlassen ist. Jeder Satz fußt auf einem texttheoretischen Fundament, das Tawada auf ihre Art genial versteckt hat.

Wer bereit ist, sich etwas tiefer mit Tawada auseinanderzusetzen, wird sicher zu dem Punkt gelangen, eine Art Seelenverwandtschaft mit Tanizaki festzustellen, und es wird sich ein grandioser Zugang zum Japanischen auftun, der über das bloße Studium der Sprache weit hinausgeht.

## Ergänzung

Da das Symposium unter dem Thema „Migration“ stand und Jun'ichirō Tanizaki als ein Meister der sogenannten „inneren Migration“ im sprachlichen Raum gilt, die ein Teilbereich dieser Thematik ist, wurden in vorliegendem Aufsatz u. a. auch Auszüge aus *Manji* angeführt, da in diesem Werk seine sprachliche Brillanz besonders gut zum Ausdruck gebracht wird. Waren die ersten Folgen des in der Zeitschrift *Kaizō* als Fortsetzungsroman erschienenen Romans noch von der Tokioter Yamanote-Sprache geprägt, flocht Tanizaki in den späteren Folgen mehr und mehr Osaka-sprachliche Ausdrücke ein, was wiederum mit der Übersetzungsthematik in Zusammenhang steht. Tanizaki hatte seit seiner

Schulzeit europäische Literatur gelesen. Besonders angetan hatte es ihm die für ihn ausdrucksstarke englische Sprache, weshalb er sich auch selbst mit Übersetzungen beschäftigte. In der Gesamtausgabe seiner Werke, die beim Chūō Kōron Verlag erschien, finden sich in Band 23 Beispiele für seine Übersetzungen, zu denen folgende Werke gehören:

Oscar Wilde: *Lady Windermere's Fan* (Dt. *Lady Windermeres Fächer*)

Thomas Hardy: *Barbara of the House of Grebe* (Dt. *Barbara im Haus Grebe*) (die zweite von zehn Kurzgeschichten in Thomas Hardys *A Group of Noble Dames* (Dt. *Meistererzählungen*))

Charles-Pierre Baudelaire: *Le Spleen de Paris* (Dt. *Pariser Spleen*). Tanizaki übersetzte die Gedichte aus dem Englischen. Von den 50 in dieser Gedichtsammlung enthaltenen Gedichten übersetzte Tanizaki acht. Die Grundlage für seine Übersetzung war die englische Übersetzung von Théophile Gautier, die den Titel *Baudelaire* trug.

Stendhal: *L'Abbesse de Castro* (Dt. *Die Äbtissin von Castro*). Tanizaki übersetzte aus dem Englischen. Die Grundlage für seine Übersetzung war die englische Übersetzung von C. K. Scott Moncrieff, die 1926 vom Londoner Verlag Chatto & Windus herausgegeben wurde.

Auch ein Gedicht von Rabindranath Tagore wurde von ihm übersetzt.

Die Anzahl der von Tanizaki übersetzten Werke ist nicht groß, doch inmitten der Unmengen von minderwertigen Übersetzungen, die in den 1920er Jahren getragen von der sogenannten „Billige-Bücher-Bewegung“ (Jap. *enpon*) entstanden, stellen seine hochwertigen Übersetzungen eine Besonderheit dar. Im Zusammenhang mit der Exophonie, die zum Teil in vorliegendem Aufsatz thematisiert wird, sei auf Kan Nozakis Buch *Jun'ichirō Tanizaki und Fremdsprachen* (Jap. *Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo*) verwiesen, in dem die Problematik der Übersetzung bei Tanizaki ausführlich behandelt wird.

Nozaki geht darin auch auf Tanizakis Essay „Woran es der Umgangssprache von heute mangelt“ (Jap. „Gendai kōgobun no ketten ni tsuite“) ein und streicht dabei besonders hervor, dass Tanizaki sogar so weit ging zu verlangen, englische Satzendungen ins Japanische zu übernehmen, um der Monotonie der japanischen Satzendungen, die im vorliegenden Aufsatz ebenso zur Sprache kommen, abzuhelpfen. „Satzenden dem Englischen und der englischen Syntax angleichen und durch lebendigen Wortschatz das Japanische zu verändern“ (Nozaki 2003: 174) laute die Maxime des Übersetzers Tanizaki. Dazu ist jedoch zu sagen, dass Tanizakis Übersetzungen in Japan noch nicht genügend untersucht wurden und auch eine umfassende Erforschung von Tanizakis Stil und Ausdrucksweise bislang aussteht.

## Anhang

(1) In der 1928 in der Zeitschrift *Kaizō* erschienenen Folge des Romans *Manji* bevorzugt Tanizaki noch die Sprache der gehobenen Damenwelt der japanischen Hauptstadt Tokyo. Hierzu ein Textbeispiel. Man vergleiche zusätzlich zu den oben im Text erläuterten Stellen die unterstrichenen Satzteile mit den Unterstreichungen des Textes der Buchfassung (2)

Textbeispiel:

「先生、わたくし今日はすっかり聞いて頂くつもりで伺ひましたんですけれど、でもあの折角お仕事のところをお宜しいんてでございますの？それはそれは詳しく申し上げますと実に長いんてでございますのよ。ほんたうにわたくし、せめてもう少し自由に筆が動きましたら、自分でこの事を何から何まで書き留めて、小説のやうな風にまとめて、先生に見て頂かうとも思ったり致しましたんですが、… 実は此の間中ちよつと書き出して見ましたんですが、何しろ事件があんまりこんがらがつてゐて、どう云う風に何処から筆着けてよいやら、とてもわたしなんかには見当がつきませんの。」

„Sensei, watakushi kyō wa sukkari kiite itadaku tsumori de ukagaimashitan desu keredo, demo ano sekkaku o-shigoto-chū no tokoro o o-yoroshii nde gozaimasu no? Sore wa sore wa kuwashiku mōshiangemasu to jitsu ni nagai nde gozaimasu no yo. Hontō ni watakushi, semete mō sukoshi jiyū ni fude ga ugokimashitara, jibun de kono koto o nani kara nani made kakitomete, shōsetsu no yō na fū ni matomete, sensei ni mite itadakō to mo omottari itashimashita ndesu ga, ...jitsu wa kono aidajū chotto kakidashite mimashita ndesu ga, nani shiro jiken ga anmari kongaragatte ite, dō yū fū ni doko kara fude tsukete yoi yara, totemo watashi nanka ni wa kentō ga tsukimasen no.” (Tanizaki 1928: 75)

(2) Tanizakis Fortsetzungsroman erschien in der Zeitschrift über einen Zeitraum von zwei Jahren, in deren Verlauf sich seine Sprache immer mehr am Dialekt von Osaka orientierte. 1931 lässt er das Werk nach einer gründlichen sprachlichen Überarbeitung, die den Text endgültig in eine Art „virtuellen Osaka-Dialekt“ bringt, als Taschenbuch drucken.

Textbeispiel:

「先生、わたし今日はすっかり聞いてもらふつもりで伺ひましたのなんですけど、折角お仕事のとこかまひませんですやろか？それはそれは委しいに 申し上げますと実に長いので、ほんまにわたし、せめてもう少し自由に筆動きましたら、自分でこの事何から何まで書き留めて、小説のやうな風にまとめて、先生に

見てもらはうか思たりしましたのんですが … 実はこないだ中ひよつと書き出して見ましたのんですが、何しろ事件があんまりこんがらがつて、どう云う風に何処から筆着けてえゝやら、とてもわたしなんぞには見当つけしません。」

„Sensei, watashi kyō wa sukkari kiite morau tsumori de ukagaimashita non desu kedo, sekkaku o-shigoto-chū no toko kamaimasen desu yaro ka? Sore wa sore wa kuwashii ni mōshiagemasu to jitsu ni nagai nonde, honma ni watashi, semete mō sukoshi jiyū ni fude ugokimashitara, jibun de kono koto nani kara nani made kakitomete, shōsetsu no yō na fū ni matomete, sensei ni mite moraō ka omotari shimashita non desu ga, ...jitsu wa konaida jū hyotto kakidashite mimashita non desu ga, nan shiro jiken ga anmari kongaragattete, dō yū fū ni doko kara fude tsukete ē yara, totemo watashi nanzo ni wa kentō tsuke shimasen.” (Tanizaki 1967: 395)

(3) Taeko Kōno kritisierte 1976 in ihrem Aufsatz „Zum Fall *Manji*“ Tanizakis Stil.

1. Version in der Zeitungsausgabe

「先生、わたくし今日はすっかり聞いて頂くつもりで伺ひましたんですけれど、でもあの折角お仕事のところをお宜しいんでございますの?」(Tanizaki 1928: 75)

„Sensei, watakushi kyō wa sukkari kiite itadaku tsumori de ukagaimashitan desu keredo, demo ano sekkaku o-shigoto-chū no tokoro o o-yoroshii nde gozaimasu no?“

2. Version der Buchfassung in vermeintlichem Osaka-Dialekt.

「先生、わたし今日はすっかり聞いてもらふ (morau) つもりで伺ひましたのんですけれど、折角お仕事のとこかまひませんですやろか?」(Tanizaki 1967: 395)

„Sensei, watashi kyō wa sukkari kiite morau tsumori de ukagaimashita non desu kedo, sekkaku o-shigoto-chū no toko kamaimasen desu yaro ka?“

3. Taeko Kōnos Vorschlag für eine korrekte Übersetzung

「先生、わたし今日はすっかり聞いて頂こと思ひまして (oder 聞いて頂きたくて) 伺ひましたのんですけれど、でもあの、… 折角お仕事してなさるところをかま致しませんかしら?」

„Sense, watashi kyō wa sukkari kiite itadakoto omoimashite (oder: kiite itadakitoute) ukagaimashita no desu keredo, demo ano, ... sekkaku o-shigoto shite nasaru tokoro o kamaitashimen kashira? (Kōno 1967:25)

## Literaturverzeichnis

Hida Yoshifumi

1993 *Tōkyōgo seiritsushi no kenkyū* (Forschung zur Entstehungsgeschichte der Tokyo-Sprache). Tokyo: Tōkyōdō Shuppan.

Kōno Taeko

1976 *Tanizaki bungaku to kōtei no yokubō* (Tanizakis Literatur und seine Lust der Lebensbejahung). Tokyo: Bungei Shunju.

Nozaki Kan

2003 *Tanizaki Jun'ichirō to ikoku no gengo* (Jun'ichirō Tanizaki und die Fremdsprachen). Kyoto: Jinbun Shoin.

Tanizaki Jun'ichirō

1928 „Manji“. In: *Kaizō*, März 1928.

1967 *Manji*. Tokyo: Chūō Kōron Shinsha (=Tanizaki Jun'ichirō zenshū Bd. 11).

1975 *Bunshō dokuhon* (Stil-Lesebuch). Tokyo: Chūō Kōron Shinsha.

Tawada Yōko

1993 *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt. Ein Theaterstück*. Tübingen: Konkursbuchverlag.

## **Autorinnen und Autoren**

**FUKUMA TOMOKO**

ist ao. Professorin der Meiji-Universität, Tokyo.

**INGRID GETREUER-KARGL**

ist ao. Professorin der Universität Wien.

**INA HEIN**

ist Professorin der Universität Wien.

**IDENAWA YŪSUKE**

ist Assistent der Meiji-Universität, Tokyo.

**ITODA SŌICHIRO**

ist Professor der Meiji-Universität, Tokyo.

**KOSHINA YOSHIO**

ist em. Professor der Meiji-Universität, Tokyo.

**GUSTAV LEBHART**

ist Leiter der Landesstatistik Wien, MA 23, Magistrat der Stadt Wien.

**SEPP LINHART**

ist em. Professor der Universität Wien.

**ONO MASAHIRO**

ist Professor der Meiji-Universität, Tokyo.

**SUSANNE SCHERMANN**

ist Professorin der Meiji-Universität, Tokyo.

**SUNAGA TSUNEO**

ist Professor der Meiji-Universität, Tokyo.

