

BUNRON

Zeitschrift für
literaturwissenschaftliche
Japanforschung

Inhaltsverzeichnis

Heft 2 (2015)

Irmela Hijiya-Kirschner (Berlin)
Literaturwissenschaftliche Japanforschung – Kein Ort. Nirgends?..... 1 - 14

Guido Woldering (Frankfurt am Main)
Bijutsu no hongji (1885) und *Shōsetsu sōron* (1886) von Futabatei Shimei –
Die Emanzipation der japanischen Erzählprosa zu einer Kunstform 15 - 47

中村純子 (大宮)
三代歌川豊国画『百人一首絵抄』に見る構図の再製
[Nakamura Sumiko (Ōmiya): Remanufacturing of the composition
in the *Hyakunin isshu eshō* by Utagawa Toyokuni III]..... 48 - 85

Sebastian Breu (Tōkyō)
Poetik der Transgression: Modernistische Erzähltechniken
in Kawabata Yasunaris *Suishō gensō* 86 - 112

Markus Rüsç (Berlin)
Denken innerhalb der Zeitschrift *Risō* während der dreißiger Jahre –
Ein Kommentar zu Entwicklungen und Tendenzen der Philosophie in Japan 113 - 144

Rebecca Mak (Heidelberg), Oliver Hartmann (Berlin), Judit Árokay (Heidelberg)
Konferenzbericht *14th International Conference
of the European Association for Japanese Studies (EAJS)*
im August 2014 in Ljubljana (Slowenien)..... 145 - 148

Literaturwissenschaftliche Japanforschung – Kein Ort. Nirgends?¹

Irmela Hijiya-Kirschnereit (Berlin)

Abstract

Although the study of literature stood at the beginning of area studies and has also inspired cultural studies at their inception, nowadays, literary studies have lost much of their traditional relevance. What are the reasons for this loss of vigor and how can we react to this development in the 21st century? To answer these questions, we must first consider the status of Japanese literary and philological studies abroad in their interdependency with literary studies in Japan (*kokubungaku*), as well as with literary studies in other countries, e.g. German literature in Germany, French literature in France, and comparative literary studies in general. What is the specific locus and target audience of the study of Japanese literature in the academe and beyond? This paper identifies a number of possible, partly overlapping, disciplinary-scholarly and general reading communities and discusses their different potentials. In an increasingly Anglophone world, will Japanese studies in Germany or France and elsewhere lose their cultural and lingual specificity and merge into globalized English-speaking Japanese studies? Working in the field of Japanese literary studies, we should ponder these questions as they affect our self-image as mediators between cultures.

Auch wenn die Literaturwissenschaften bekanntlich die Area Studies oder auch die sogenannten Kulturwissenschaften wesentlich inspiriert haben – man denke nur an die seinerzeit von dem Anglisten Edward Said angefachte Orientalismus-Debatte, die die Entfaltung der Postcolonial Studies befördert hat – führen sie eher ein Schattendasein, so auch zunehmend innerhalb der Japanologie. Was steckt dahinter? Beginnen möchte ich mit Erörterungen zur Situation der „philologischen“ Japanologie in ihren diversen Bezugswelten. Die Frage steht im Raum: An wen richtet sich eigentlich diese Forschung? Gibt es überhaupt eine entsprechende *scientific community*, und wo wäre sie zu verorten?

¹ Der vorliegende Text wurde beim Deutschsprachigen Japanologentag in Zürich im August 2012 in der Sektion Literatur vorgetragen sowie, mit wenigen Änderungen und unter dem Titel „Literatur- und kulturwissenschaftliche Japanforschung: Eine Standortbestimmung“, als Impulsreferat beim Workshop „Die Performanztheorie in der japanologischen Kulturwissenschaft: Themen und Ansätze“ in Heidelberg im Februar 2013, der den Auftakt für das erste Treffen des Forums für literaturwissenschaftliche Japanforschung bildete, zur Diskussion gestellt.

In welchem Verhältnis steht die deutsche literaturwissenschaftliche Japanforschung beispielsweise zur „Mutterdisziplin“ der japanischen Kokubungaku, der „Nationalliteratur“? Und wäre umgekehrt die Germanistik oder die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft eine mögliche Bezugsgröße? Wie wird sie in der deutschen Öffentlichkeit wahrgenommen, wenn überhaupt? Und geht die Japanologie womöglich in einer globalisierten anglophonen Japanwissenschaft auf? Dies sind einige der Fragen, die im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts womöglich anders diskutiert und beantwortet werden als noch um die Jahrtausendwende.

Gehen wir die Frage nach der Standortbestimmung der Japanologie – hier immer im Sinne von philologischer Ausrichtung zu verstehen – pragmatisch an, so könnten wir sie an der Bibliotheksaufstellung festmachen. Traditionellerweise waren die sogenannten „Kleinen Fächer“ mit eigenen Seminarbibliotheken versehen, die mittlerweile, wie etwa an der FU Berlin, in größere Einheiten überführt, aber nicht aufgelöst wurden, so dass die Literatur zu Sprache und Kultur Japans nicht etwa in der Philologischen Bibliothek, sondern zusammen mit der Literatur zur Wirtschaftsgeschichte oder Finanzpolitik des Landes eine vorübergehende Unterkunft bei den Erziehungswissenschaften gefunden hat, von wo sie demnächst in die bibliothekarische Einheit aller „Kleinen Fächer“ eingehen soll. Die Aufstellung wird auch innerhalb Deutschlands z.T. anders gelöst, und sie hat mehr als symbolische Bedeutung, denn sie zeigt, wie auch die Zugehörigkeit zu Fakultäten oder Fachbereichen, wo die wichtigsten Bezugsebenen gesehen werden. An der FU gehört die Japanologie nicht dem Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, sondern dem Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften an, was sicherlich auch mit ihrem entsprechend breiteren Zuschnitt zu tun hat. Sie ist damit als eine Regionalwissenschaft ausgewiesen. Doch zugleich könnte man aus dieser Affiliation auch Botschaften bezüglich der inhaltlich-disziplinären Positionierung herauslesen, selbst wenn die Fachbereichsstruktur mit Sicherheit viele Kontingenzen und Arbitraritäten aufweist. Oder, um zur Bibliotheksfrage zurückzukehren: An der Yale-Universität wird japanische Literatur im Bereich Weltliteratur aufgestellt, in Harvard oder Columbia in den East Asian Studies.

Formulieren wir die Frage einmal etwas anders. Welche Bezüge sind für die Japanologie denn die wichtigsten? An wen richtet sie sich eigentlich? Für wen schreibe ich Bücher, Aufsätze oder Rezensionen? Gibt es überhaupt so etwas wie eine japanologische *scientific community*? Man könnte zunächst eine Landschaft von sich teilweise überschneidenden, z.T. aber auch unabhängig existierenden Kontexten zeichnen.² Da ist zum einen die deutschsprachige Japanologie, innerhalb derer die sprach- und literaturwissenschaftliche Ausrichtung jedoch nur ein relativ kleines Segment bildet. Erfahrungsgemäß – und dies ist eine Beobachtung, die auch von amerikanischen Kollegen

² Die folgenden Überlegungen zu den verschiedenen Kommunikationsgemeinschaften sind inzwischen auch nachzulesen in „Deutsch in der Wissenschaft – das Beispiel Japanologie“ (HIJYA-KIRSCHNEREIT 2012), hier 196 f.

bestätigt wird – nehmen die Literaturwissenschaftler unter ihnen eher die Arbeiten der historisch und soziologisch arbeitenden Forscher zur Kenntnis als umgekehrt. Auch wenn also beispielsweise eine gattungstheoretische Studie sich mit Fragen zu Performanz und Medialität, zu Gender und Identitätsdiskursen auseinandersetzt, sichert ihr dies keinesfalls das Interesse der soziologisch, politologisch, religionswissenschaftlich oder kultur-anthropologisch-ethnologisch orientierten Japanologen. Sind die Literaturwissenschaftler mit ihren Themen, Gegenständen und Methoden also per se irrelevant für die anderen Disziplinen? Diese Position erscheint eher absurd, auch wenn sie mir sehr vertraut ist, erinnere ich mich doch gut daran, wie meine Studentinnen und Studenten mir berichteten, nachdem ich mich ein Semester lang von einer soziologisch orientierten Japanologin vertreten ließ, dass diese ihnen gegenüber die Überzeugung vertrat, Literatur sei nur etwas fürs Nachtkästchen. Wer beschäftigt sich schon mit Einschlaflektüre? Die Verachtung für die Literatur und Philologie, die aus dieser Einstellung spricht, ist natürlich keine Basis für einen fachinternen Dialog. Die philologische Gemeinde innerhalb der deutschsprachigen Japanologie ist nun wiederum so klein und disparat ausgerichtet, dass auch hier nicht viele Funken sprühen. Zwar ist diese Kolonie der Einsiedlerkrebse hier und da in Bewegung geraten, oft aber eher auf Wanderschaft gegangen.

Zwischen allen Stühlen – die philologisch ausgerichtete Japanologie mag oftmals eher das Dasein einer grauen Maus führen, denn sie unterscheidet sich von anderen disziplinären Ansätzen darin, dass mehr Text- und Quellenarbeit erforderlich ist, und das ist angesichts der großen Mühe, die das bereitet, nicht sonderlich attraktiv. Der amerikanische Indologe Sheldon Pollock beschrieb kürzlich die Philologie als arbeitsintensiv, vorindustriell, als Handwerk im Kontrast zu den Fordistischen Methoden und der Massenvermarktung der meisten Fächer.³ Da sucht auch manch ein Philologe unter den Japanologen Abhilfe. Aufschlussreich sind hier die Überlegungen eines amerikanischen Japanologen-Kollegen, der beobachtet, dass eine Strategie in der Flucht in Theorien besteht, mit denen eine verdünnte Textbasis kaschiert wird. Doch wenn wir, so Alan Tansman, auf das „Archiv“, die Quellen, verzichten, sie ausdünnen zugunsten einer Verdichtung der Theorie, dann riskieren wir wieder, in die Fehler des Orientalismus zu verfallen: westliche Standards anzuwenden, ohne das Einheimische zu verstehen. Wir geben die mächtigste Quelle unserer Profession auf.⁴ Dabei registriert Tansman eine weiter existierende Spannung innerhalb der Japanologie zwischen dem philologischen Ansatz und den „harten“ Sozialwissenschaften. Im Zuge der Globalisierung und der Neubewertung der Area Studies hätten diese sich den *rational choice*-Theoretikern untergeordnet. Auch wenn ständig von Diversität und Differenz die Rede ist, gehe man von der Annahme aus, dass alle Kulturen mit einigen global gültigen Formeln verstehbar sind:

³ Vgl. POLLOCK 2009: 931–961.

⁴ TANSMAN 2004: 200 f.

„Despite the centrality of the humanities, and of language study, to Japan Area Studies, then, the social sciences continue to define the terms of debate.“⁵ Dieses Zugriffs der Soziologie gilt es, sich zu erwehren – keine leichte Aufgabe, zumal hier die Philologen, wie gesagt, letztlich nur als Dienstleister und Stofflieferanten betrachtet werden. Zumindest in den Cultural Studies aber konvergieren die Interessen von Sozial- und Literaturwissenschaftlern in der Arbeit mit Quellen, auch und gerade literarischen. Es gibt das also – dass dieselben Werke, mit denen sich die Literaturwissenschaftler befassten, auch für Historiker, Soziologen und Kulturanthropologen, für Philosophen und für Kunstwissenschaftler interessant werden. Und wir brauchen dabei nicht etwa nur an das *Genji monogatari* zu denken, das, ebenso wie eines seiner Pendants in der modernen Literatur, Tanizakis Roman *Sasameyuki*, durchaus als wichtiger Quellentext für soziologisch orientierte Gender-Forschung wie für Historiker gilt, die sich mit Raumgeographie und mit schichtenspezifischer Ökonomie befassen. Letztlich geben alle literarischen Texte kostbares historisch-lebensweltliches Wissen preis, bei dem es nur darauf ankommt, dass und wie man es richtig erschließt, nämlich mit den selbstreflexiven Methoden der Literaturwissenschaft. Bereits Benedict Anderson hat ja bekanntlich die Relevanz der Literatur als „master in a house of cultural discourse“ hervorgehoben.⁶

In der aktuellen deutschen Japanforschung gibt es mittlerweile bekanntlich die Tendenz zur Zusammenarbeit in größeren Forschungsverbänden wie auch innerhalb der Japanologie oder der Ostasienwissenschaften, was sich, wie wir alle wissen, mit der von der Forschungspolitik u.a. in den Exzellenzinitiativen geforderten interdisziplinären Vernetzung erklären lässt. Hier hat also auch die Literaturwissenschaft ihren Raum – ob sie gleichberechtigte Diskussionspartnerin ist oder doch nur feigenblattartiger Vorwand, um die Breite des disziplinären Spektrums zu belegen, müsste für den Einzelfall diskutiert werden. Doch wenden wir uns weiteren möglichen Diskursgemeinschaften zu.

Ein natürlicher weiterer Bezugsrahmen – im doppelten Sinne des Wortes – tut sich in Form der internationalen literaturbezogenen Japanforschung auf, was konkret zumeist mit anglophoner Forschung gleichgesetzt wird. Englisch ist zweifelsohne auch für die deutschsprachige Japanologie das wichtigste Kommunikationsmedium, mit all den positiven und problematischen Folgen, die auch im Falle anderer geisteswissenschaftlicher Fächer greifen. Welch wunderbare Erfahrung, im anglophonen Raum endlich auf Gleichgesinnte zu stoßen, wahrgenommen zu werden und möglicherweise sogar in einen produktiven wissenschaftlichen Austausch zu treten. Voraussetzung dazu ist bekanntlich eine differenzierte Beherrschung der entsprechenden Wissenschaftssprache mitsamt ihrer Wurzeln im Alltagssprechen und eine Anpassung an den akademischen Stil und die Denkformen, die mit dieser Sprache verbunden sind. Auf Englisch in angesehenen

⁵ TANSMAN 2004: 202.

⁶ TANSMAN 2004: 204.

Zeitschriften zu publizieren und zu Hauptvorträgen auf internationalen Konferenzen eingeladen zu werden, verlangt die gründliche Vertrautheit mit und Anpassung an, ja, den hegemonialen Diskurs der anglophonen Forschung, nicht zuletzt im Hinblick auf die Fragestellungen und Methoden. Es bedeutet, mit anderen Worten, eine Selbstübersetzung in mehrfacher Hinsicht, ein anspruchsvolles Unterfangen, bei dem die Gewinn- und Verlustrechnung nicht immer glatt aufgeht. Was ich in einem deutschsprachigen japanologischen Kontext entwickelt habe, lässt sich womöglich nur sehr bedingt und mit weit weniger Überzeugungskraft in diesen anderen Diskurs einspeisen, da unweigerlich der Verständnishorizont selbst und die in diesem Fall sprachenspezifische Fachtradition mit zu übersetzen wären. Ganz zu schweigen von den Nuancen und Schattierungen, den Bedeutungshöfen und den Anspielungswiesen, die ich beim Sprechen und Schreiben in einer Zweitsprache nicht gänzlich zur Entfaltung bringen kann und die doch gerade in der philologischen Argumentation, in hermeneutischen Prozessen, unabdingbar sind.⁷

Natürlich sind dies alles keine Einwände gegen eine Internationalisierung, im Gegenteil, lediglich leicht skeptische Einwürfe in Richtung der Fachkolleginnen und -kollegen besonders aus der jüngeren Generation, die sich mit Haut und Haar von der einheimischen Fachtradition und dem Deutschen als Wissenschaftssprache zu verabschieden anschicken, offenbar weitgehend ohne die Voraussetzungen aufzuweisen, um im US-amerikanischen Kontext – denn dies ist das wahre, wenngleich vag umrissene Wunschziel – wirklich ernstgenommen zu werden und bestehen zu können. Doch hier spreche ich wiederum eher von den im breiteren Sinne sozialwissenschaftlichen Fachkollegen und Nachwuchswissenschaftlern, für die die hiesige Wissenschafts- und Diskurstradition wie auch die Frage nach dem sprachlichen Differenzierungsvermögen in den eigenen Darstellungen von offensichtlich geringerer Bedeutung ist. Vermutlich hat dies auch in einem fundamentalen Sinn mit der Überwältigung der Humanwissenschaften durch die Soziologie zu tun. Zuweilen aber spricht aus dem Vertrauen darauf, sich ohne weiteres in den internationalen bzw. anglophonen Raum begeben zu können, auch einfach nur Selbstüberschätzung.

Nun sollte man zu Recht vermuten, dass doch eigentlich das Japanische und allenfalls in zweiter Linie erst das Englische die Lingua franca der Japanologen sein müsste. So, wie vermutlich für die Germanisten in aller Welt das Deutsche die Hauptkommunikationssprache abgeben dürfte. Woran liegt es denn, wenn das Japanische hier deutlich hinter das Englische zurückfällt? Immerhin wäre die japanische Philologie, die Kokubungaku, ja gewissermaßen die „Mutterdisziplin“, auf die sich alle im Ausland arbeitenden Wissenschaftler beziehen müssten. Das tun sie natürlich auch, doch hier ist nun ein kurzer,

⁷ Aus der Perspektive diverser Disziplinen näher beleuchtet wird diese Thematik im Abschnitt „Die Sprachenfrage in den Wissenschaften: Nationalsprache versus Lingua franca – Beiträge zu einer Podiumsdiskussion“ in NECK *et al.* 2013. Mein Beitrag zur Diskussion trägt den Titel: „Die Sprachenfrage in den ‚Kleinen Fächern‘ – Das Fallbeispiel Japanologie“ (HIJYA-KIRSCHNER 2013).

möglicherweise überflüssiger Exkurs zum Selbstverständnis der japanischen Philologie fällig. Die Kokubungaku, wörtlich: Nationalliteratur, zugleich auch in der Bedeutung „das Studium, die Wissenschaft von der Nationalliteratur“, die sich als Fach im ausgehenden 19. Jahrhundert an den neugegründeten Universitäten formierte, ist, vereinfacht gesagt, aus einer Amalgamierung der traditionellen Philologie der sogenannten Kokugaku, der Nationalwissenschaft, und europäischen Einflüssen entstanden. Sie spiegelt eine Art Innenperspektive wider, denn Kokubungaku kann per definitionem nur von Japanern betrieben werden. Ausländer hingegen widmen sich denselben Gegenständen unter der Rubrik „Nihon bungaku“ – „Japanische Literatur“. Es wird also bereits in die Fachbezeichnung eine letztlich ethnisch begründete (!) Distanzierung eingebaut, die sich immer noch einigermaßen hartnäckig behauptet, wenngleich einige japanische Universitäten inzwischen so fortschrittlich waren, das Fach mit dem Namen „Nationalliteratur“ in „Japanische Literatur“ umzutaufen. Die japanische Wahrnehmung, die die Auslandsjapanologie damit ausgrenzt und marginalisiert und die Neugier auf deren Ergebnisse zügelt, ist sicher ein wichtiger Grund dafür, dass sich eine wirkliche Diskursgemeinschaft zwischen den japanischen und den in Übersee arbeitenden Forschern auch bisher kaum entwickelt hat. Selten werden deren Arbeiten überhaupt wahrgenommen, rezensiert oder auf sie in einschlägigen Studien Bezug genommen, noch seltener ausländische Wissenschaftler auf japanische Lehrstühle berufen.

Natürlich trägt auch die nichtjapanische Seite zu diesem Zustand bei, denn nur ein kleiner Teil präsentiert und publiziert seine Ergebnisse konsequent auch auf Japanisch. Doch dazu ist natürlich erst einmal Zugang zu den entsprechenden Foren, den allgemeinen und den Fachzeitschriften, Voraussetzung, und hier fragt es sich dann leicht wieder, bei wem der Schwarze Peter liegt. Natürlich sitzt das Problem auf beiden Seiten, und gewiss liegt es auch in der Natur der Sache, denn die Differenz in den akademischen Stilen und Diskursformen ist, von hier aus gesehen, noch größer als zum anglophonen bzw. US-amerikanischen Modell. In diesem Sinne kommt sich eine deutsche Japanologin, die sich halbwegs erfolgreich in diesen beiden wissenschaftlichen Arenen zu behaupten versucht, immer ein wenig wie ein Chamäleon vor. Nur dass das Chamäleon seine Farbe mühelos wechselt, während die Japanologin die Färbungen ihrer akademischen Sozialisation und ihres kulturellen Vorwissens jeweils sehr bewusst und mit einigem Aufwand auf die anderen diskursiven Konstellationen einstellen muss. Das alles klingt vielleicht ein wenig übertrieben, womöglich riecht es sogar nach Selbstmitleid. Sie könnten leicht höhnisch fragen, weshalb ich mich denn überhaupt mit meiner Forschung auf Fremdes eingelassen habe, wenn ich nun darüber lamentiere. Und schließlich müsste ich doch mit den anglophonen und vor allem den japanischen Argumentationsstrukturen und Darstellungsformen gründlich vertraut sein, wenn ich mich täglich mit ihnen beschäftige. Das stimmt.

Es ist aber auch eine Tatsache, dass man zwar alles in jeder Sprache sagen kann, dass es aber Dinge gibt, die man in *einer* ausgewachsenen modernen Sprache *besser* ausdrücken kann als in einer anderen ebenso ausgewachsenen modernen Sprache. Dieses Argument ist erst kürzlich im japanologischen Kontext noch einmal stark gemacht worden im Zusammenhang mit der Debatte darüber, was es bedeutet, dass die international sichtbarste Fachzeitschrift der deutschen Japanwissenschaften ankündigte, künftig auf Englisch als Hauptsprache umzustellen. Es war bezeichnenderweise ein japanischer Wissenschaftler, der Sozialphilosoph Mishima Ken'ichi, der sich mit diesem Argument auf der Mailingliste der Japanologen *J-Studien* zu Wort meldete und der noch auf einen weiteren wesentlichen Aspekt aufmerksam machte, die Bedeutung des nationalen Themenkontextes bzw. der Wissenschaftskultur.

Auch die Japanologen stehen, ob sie es sich denn bewusstmachen oder nicht, in der Tradition der hiesigen Philologie. Schließlich prägt sie nicht nur ihre eigene Fachgeschichte, sondern auch, wie es der zitierte Mishima Ken'ichi in seiner Intervention formuliert,

die historische Hintergrunderfahrung der Geisteswissenschaften überhaupt, die das Produkt des seinerzeit in Deutschland ausgeprägten historischen Bewusstseins sind. [Diese] impliziert spezifische Fragestellungen, Perspektiven und Gepflogenheiten, manchmal auch nicht hinterfragte Voraussetzungen, aus denen bzw. in deren Horizont einzelne Wissenschaftler arbeiten, also etwas, was die anderen nationalen Traditionen nicht unbedingt verfügbar halten. Das kann manchmal negative Wirkungen haben. Denken wir an die Horizontverengung, die die Germanistik als nationale Wissenschaft einmal an ihren Texten, auch an der Auswahl ihrer kanonisierten Texte, begangen hat. Das kann aber für die internationale Wissenschaft bereichernd sein. Diese Vor- und Nachteile haben zwar rein theoretisch mit der Sprache kaum zu tun. De facto haben sie aber in der Fachsprache, auch in der Art und Weise des Argumentierens, sogar im Stile von Fußnoten und Anmerkungen, praktisch in dem, was Wolf Lepenies *Wissenschaftskultur* nennt, Niederschlag gefunden. Das ist doch ein wichtiger Grund, warum eine Spracheinheitlichkeit einen enormen Verlust bedeutet. Ich finde, bei der Diskussion über die Publikationssprache sollte man das Thema Wissenschaftskultur auch in die Debatte einführen.⁸

Soweit die etwas ausführlicher wiedergegebene Wortmeldung des japanischen Kollegen, der übrigens auch noch darauf hinweist, dass die Wissenschaftskultur sich durchaus auch wandelt. Doch dieser Wandel finde eben auch in einem oft nationalen Kontext statt. Mehr noch, er konzediert: „Auch d[...]er Umstand, dass ich einen bestimmten Sachverhalt besser auf Deutsch ausdrücken kann als in meiner Muttersprache oder umgekehrt, kann sich im Laufe der Zeit ändern, da sich jede Sprache, vor allem die Wissenschaftssprache, durch den

⁸ Mishima Ken'ichi auf der Mailingliste *J-Studien* am 14.09.2009.

täglichen Beitrag, den jeder Sprecher zum Leben der betreffenden Sprache leistet, auch durch täglichen Wissenstransfer aus anderen Nationalkulturen und aus anderen Kontinenten manchmal erstaunlich schnell ändert.“⁹ Das Fazit aus diesen Überlegungen läuft denn auch auf den Rat hinaus, mit drei Sprachen zu arbeiten, wobei jede eine relativ zufällige Priorität setzt. Und jede Priorität hat auch einen rationalen Kern.

Umgemünzt auf unsere Ausgangsfrage, wer denn die Gesprächspartner und Adressaten der Japanologen seien und ob es eine entsprechende Wissenschaftlergemeinschaft gebe, können wir also festhalten: Die philologisch ausgerichtete Japanologie bewegt sich in mindestens drei Kommunikationsrahmen – der deutschsprachigen Japanologie, der internationalen bzw. vorrangig anglophonen Japanologie sowie der japanischen Literaturwissenschaft. Dass es sich bei letzterer auch um eine zumindest partiell andere Wissensordnung handelt, habe ich nur angedeutet und eher von allgemeinen, recht sichtbaren Exklusionsmechanismen gesprochen. Mit dem Hinweis auf die deutsche Wissenschaftskultur wird die Japanologie jedoch auf einen vierten Kommunikationsrahmen ausgerichtet, die hiesigen Philologien. Allzu offensichtlich ist die natürliche Nachbarschaft, und dennoch ergeben sich Gespräche über den Zaun – das sind wohl die unterschiedlichen Sprachen, einzelnen Fachtraditionen und Wissensbestände – nicht eben häufig. Dabei liegt es auf der Hand, dass aus dem Gespräch mit unterschiedlichen Nachbarn auch eine jeweils andere Bereicherung gezogen werden kann. Man muss die Nachbarn nur erreichen, was nicht immer gelingt. *Ein* solcher, auch praktisch sichtbarer Kontext ist für die Japanologie die an der FU Berlin angesiedelte Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien, an der neben Dissertationen aus europäischsprachigen Philologien auch solche aus arabischen und ostasiatischen Literaturen, oftmals mit komparatistischem Einschlag, entstehen. Dass ein solches fachübergreifendes Projekt aus der Taufe gehoben wurde, hat jedoch auch mit neuen wissenschaftsinternen Entwicklungen zu tun, der bereits angedeuteten gewachsenen Sensibilität – u.a. durch die Postcolonial und die Subaltern Studies – für Differenzen in den einzelnen Wissenschaftstraditionen, für Unterschiede in den kulturellen und ästhetischen Konfigurationen und Wissenskulturen, und zwar sowohl in diachroner wie in synchroner Hinsicht. Und hier komme ich nun wieder auf die Überlegungen des bereits zitierten Indologen Sheldon Pollock zurück, der, ausgehend von der Beobachtung der sogenannten Area Studies, die von den angewandten Sozialwissenschaften dominiert werden, konstatiert, dass vielfach eine Selbsttrivialisierung stattgefunden hat: Er diagnostiziert mangelndes Interesse an der Sprache und wachsende Gleichgültigkeit ihr gegenüber, eine flache Gegenwartsbezogenheit der Forschung und eine Antipathie gegenüber der Vergangenheit. Ob wir darin unser Fach Japanologie in der Breite gespiegelt sehen? Pollock bezichtigt übrigens den eingangs erwähnten Said der Kriminalisierung der

⁹ Mishima, ebd.

Orientwissenschaft, die er damit – zumal angesichts der großen Popularität und Durchschlagskraft seiner teilweise etwas grob gezimmerten Thesen – entmutigt habe. Pollock stellt seiner kritischen Sicht auf die sich selbst trivialisierenden Area Studies den Befund gegenüber, dass die Philologie eine zentrale Wissensform darstelle – sie bilde eine durch viele Jahrhunderte hindurch entfaltete globale Wissenspraxis und kritische Selbstreflexion der Sprache, allerdings in pluralen konzeptionellen Ausprägungen, nämlich in den unterschiedlichen Diskursformationen der jeweiligen Kulturen und Epochen, mit denen wir uns jeweils befassen. Es geht, mit anderen Worten, unter dem 1872 im Streit mit Friedrich Nietzsche von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff geprägten Schlagwort „Zukunftsphilologie!“, um die Bedeutung der Philologie im globalen Kontext und um eine Auseinandersetzung mit den Praktiken der Textexegese und Textwissenschaft anderer Epochen und Kulturen, die uns erlaubt, stereotype Betrachtungen der Geschichte, Gesellschaft und Religion aufzubrechen. Wie eine solche Praxis am Beispiel von Einzelprojekten aussehen könnte, lässt sich inzwischen leicht im Internet recherchieren, und so will ich meine skizzenhaften Überlegungen mit einer weiteren Gedankenschleife in Form einiger Thesen beenden. Sie mögen noch allzu apodiktisch und vielleicht auch defensiv klingend im Raum stehen, sollen uns aber an einige praktische Konsequenzen der neuen Entwicklungen, in die wir alle eingebunden sind, erinnern und eine Diskussion in der Japanologie anregen:

1. Wir sollten bei allen interdisziplinären und sonstigen Kooperationen nicht unsere aus unserem Gegenstand selbst erwachsenden Fragestellungen und Fachinteressen aus den Augen verlieren! Der Wunsch – und der auch ökonomisch begründete Anspruch auf sogenannte Relevanz und die größere Sichtbarkeit, die Kooperationen mit anderen, größeren Fächern für uns oft mit sich bringen, werden ja oftmals erkaufte mit Projekten und Programmen, die gewissermaßen „von außen“ kommen. Es gibt aber nach wie vor auch legitime und eben nicht beliebig vernetzbare Forschungs- und Erkenntnisinteressen, die sich beispielsweise aus bestimmten Quellen selbst ergeben, und wie ergiebig die Gegenstände sind, kann man, nach Art des hermeneutischen Zirkels, erst erkennen, wenn man sie erschlossen hat. Auch wenn das heutzutage hoffnungslos idealistisch und altmodisch klingen mag: Wir sollten uns wappnen gegen den Marktdruck und die Fetischisierung scheinbarer Relevanz, nach der nur bestimmte Fragen und Themen gewählt werden, um etwa bei den in Fördergremien meistens ausschlaggebenden Nicht-Philologen noch Gehör zu finden.

2. Wir sollten uns die eigene Fachtradition wieder bewusster machen, um tatsächlich den hektischen Leerlauf des Sich-im-Kreise-Drehens zu vermeiden. Die bevorzugte Orientierung an anglophonen und digitalisierten Texten hat beispielsweise dazu geführt, dass Forschungserträge aus dem deutschsprachigen Kontext nicht einmal mehr von deutschen Japanologen zur Kenntnis genommen und zitiert werden. Wer aber sollte dies tun, wenn nicht wir als allererste? Das gilt schon für gewisse Standardwerke, um die uns

die anglophonen Kollegen zumindest der etablierten Generation noch beneideten, genauso aber auch für Einzelstudien sowie für manch eine fachbezogene Diskussion. Es ist ja nicht so, als hätte es nicht früher schon Diskussionen gegeben, z.B. den Versuch eines Dialogs über die Differenzen mit japanischen philologischen Vorgehensweisen in der Gegenwart, wenngleich aber, wie die Philosophin und Japanologin Birgit Griesecke 1996 in einer metakritischen Analyse zur Situation des Fachs vermerkt, kritische Interventionen, die eine „ideale Ausgangsbasis für eine methodologische Diskussion gewesen“ wären, seinerzeit, d.h. in den 1970er und 80er Jahren, keine Resonanz fanden, sondern schlichtweg verpufften.¹⁰ Es scheint, als wäre erst in den letzten Jahren die Zeit gereift für eine gelassen und sensibel geführte Debatte über Differenzen in Erkenntnisweisen und Wissenschaftstraditionen.

3. Inzwischen trifft die „philologisch-sozialwissenschaftliche Sezession“, die Griesecke übrigens in demselben Beitrag von 1996 für eine gewisse „Methodenmüdigkeit“ in der Japanologie verantwortlich macht, zumindest als hemmender Faktor der Forschung nicht mehr zu, wenn denn überhaupt eine disziplinäre Verortung je eine solche Wirkung gezeitigt haben sollte. Ganz im Gegenteil: Die der Philologie ureigene kritische Selbstreflexion und die im Zuge der „Zukunftsphilologie“ erfolgende Prüfung der universalen Anwendbarkeit bzw. der Übersetzbarkeit von verwendeten Analysebegriffen und Konzepten erweist sich auch und gerade im Dialog mit anderen disziplinären Ausrichtungen als unverzichtbar. Es geht hier gewissermaßen um die Vermittlung nicht nur zwischen Sprachen, Literaturen und Kulturen, sondern auch wissenschaftsintern um „cross-categorical translation“, wie sie Dipesh Chakrabarty und andere beschreiben.¹¹ Wir historisieren die verwendeten Analysebegriffe und Konzepte und lokalisieren sie, indem wir diese Analysehaltung bis auf das eigene Forschungsvokabular selbst ausdehnen; und wir prüfen, wie weit sie beispielsweise mit Schlüsselbegriffen anderer Disziplinen und anderer, etwa ostasiatischer Wissenschaftskulturen „verhandelbar“ bzw. übersetzbar sind.

4. In diesem besonderen Potential der Übersetzung als eigenständiger Analyse-kategorie, wie sie sich aus der Übersetzungswissenschaft und den neueren Translation Studies entwickelt hat, liegt auch ein besonderer Beitrag der philologischen Japanologie zur allgemeinen Methodendiskussion in unserem Fach. Dabei geht es um etwas anderes als eine nur metaphorische Begriffsverwendung, wie sie sich neuerdings geradezu inflationär ausbreitet (und inzwischen tatsächlich auch die Japanologie erfasst hat). Stattdessen geht es um Übersetzung als Vermittlung und Verhandlung, als Sinnverschiebung und Transformation durch Übertragung in neue Kontexte hinein, nicht nur interkulturell, sondern auch interdisziplinär. Es geht dabei nicht einfach um „travelling concepts“ von einer Kultur oder Disziplin in die andere oder in den globalen Raum hinein,

¹⁰ GRIESECKE 1996: 17.

¹¹ Vgl. etwa CHAKRABARTY 2000 sowie BACHMANN-MEDICK/BUDEN 2008.

sondern um ein Konzept, das disparate Diskurse und Problemfelder miteinander verknüpfbar macht. Leider ist hier nicht der Ort und die Zeit, um diese abstrakten Behauptungen zu konkretisieren.¹² Wichtig ist hier nur, die philologische Japanologie in ihrem auch methodologischen Potential wahr- und ernst zu nehmen.

5. Wir sollten in diesem Sinne die neue Initiative, das „Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung“ nutzen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen zwar literarische Texte in weitem Sinne, das Forum ist jedoch grundsätzlich offen für Themen aus den Bereichen Sprachwissenschaft, Übersetzungswissenschaft, Philosophie, Religionswissenschaft, Kunst- und Bildwissenschaft, Ideengeschichte, politische Geschichte, Sozialgeschichte, Kultur- und Mentalitätsgeschichte u.a.m.. Literaturwissenschaft wird hierbei als textanalytische Kernkompetenz verstanden, die über den Gegenstand „Literatur“ im engeren Sinne hinaus als Grundlagenmethodik für eine Vielzahl von Wissenschaftsbereichen relevant ist. Ansätze zur Diskussion hat es, wie gesagt, immer wieder gegeben, sie wurden aber in der Regel nicht aufgegriffen. Wenn etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, Wolfgang Schamoni in seiner Rezension der Bibliographie zur modernen japanischen Literatur in *Japonica Humboldtiana* 13 den dort zugrunde gelegten Literaturbegriff kritisiert, wobei er sich u.a. auf Stephen Greenblatt beruft, der darunter „the entire field of word-made objects“ versteht, so könnte beispielsweise hier eine lebendige und zweifellos auch sehr wichtige fachinterne Debatte beginnen.¹³

6. Das theoretische Potential unseres philologischen Ansatzes wird sich, so meine These, ebenso im Dialog mit der japanischen Literaturforschung als fruchtbar erweisen, denn auch im Zuge der gegenwärtigen Neuorientierung der japanischen Philologie wird sich längerfristig wohl eine größere Offenheit gegenüber fremdkulturellen Theorierahmen und entautomatisierenden Perspektivenwechseln durchsetzen. Ob dies auf einer Meta-Ebene in eine Entregionalisierung der Literaturforschung mündet oder überhaupt münden soll, bleibe dahingestellt. Ich habe bereits an anderer Stelle das Fallbeispiel der

¹² Vgl. hierzu etwa Doris Bachmann-Medicks Arbeiten, zuletzt BACHMANN-MEDICK 2012.

¹³ SCHAMONI 2009. Hier geht es, wie gesagt, um die – in jedem Fall arbiträren oder jedenfalls gesetzten, aber begründbaren und zu begründenden – Grenzziehungen, die für den vorliegenden Band in Richtung „Gebrauchsliteratur“ gezogen wurden, d.h. solcher Texte, die nicht in erster Linie auf künstlerischen Ausdruck abzielen, auch wenn sie sich ästhetischer Mittel, z.B. der Rhetorik, bedienen mögen, wie es ja beispielsweise die Werbung oder auch Lehr- und sonstige Sachtexte ständig tun. Allemal lehrreich war für die Herausgeber, dass auf explizite Begründungen offenbar nicht verzichtet werden kann, um nicht dem (in der Rezension geäußerten) Verdacht ausgesetzt zu werden, sie hätten Sachtexte wie die in der Zeitschrift *Hon'yaku* vorbildlich vorgestellten und übersetzten ignoriert oder gar die Lyrik dem Müll überantwortet. Doch es geht jenseits des Anlasses ja tatsächlich um Grundsätzliches wie den von uns zugrunde gelegten Literaturbegriff, der in der Tat immer wieder überprüft bzw. explizit gemacht werden sollte. Dass die literaturwissenschaftlich ausgerichtete Japanologie sich hingegen auch mit nicht-künstlerischen Texten befassen kann und soll, darüber besteht grundsätzlich erst einmal kein Zweifel!

„Übersetzung“ zwischen emischen und etischen Begriffen – seit längerem ein Gegenstand intensiver theoretischer Diskussion vor allem in der Anthropologie bzw. Ethnologie – angeführt. Die emische, verstanden als die Beschreibung aus der Sicht des kulturellen Akteurs, hier beispielsweise eine japanische Perspektive, und die etische, die universalistisch angelegte Beschreibung aus der Sicht des Anthropologen, sind jedoch nicht immer eindeutig voneinander abgrenzbar, denn im Hinblick auf die im Kontext einer in Europa begründeten wissenschaftlichen Tradition, aus der die verallgemeinernde Begrifflichkeit entwickelt wurde, ist manches in Wirklichkeit emisch, das als etisch („kulturübergreifend anerkannt“, wie Takenaka und Seifert formulieren)¹⁴ gilt.¹⁵ Nehmen wir das Beispiel des Romans, der von der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft entweder als ein genuin europäisches Genre verstanden wurde, so dass man in nichteuropäischen Literaturen erst gar nicht nach Entsprechendem Ausschau hielt, oder aber man maß solche Erscheinungsformen am europäischen Muster, was jeweils dazu führte, dass diese nur als zu unterschiedlichen Graden defektiv zu beschreiben waren, da sie dem zugrundegelegten Maßstab nur teilweise genügen konnten. Andererseits weist jedoch der europäische Roman in sich bereits eine solche große Variationsbreite je nach Epoche und nationalliterarischer Ausprägung vor, dass wir kaum auf eine eindeutige und widerspruchsfreie Definition hoffen können. Was jeweils zugrunde lag, war demnach weniger ein „kulturübergreifend anerkanntes“ Konzept als vielmehr ein in diversen Einzelausprägungen angewandter Begriff. Die moderne narrativ-fiktionale Literatur in Japan beispielsweise maß man zumeist am (französischen) realistischen Roman des 19. Jahrhunderts – und dies nicht nur aus der Perspektive „westlicher“ Wissenschaftler, sondern auch in Japan selbst, wo beispielsweise der einflussreiche Literaturkritiker Nakamura Mitsuo (1911–1988) mit seiner normativ am europäischen psychologischen Roman orientierten Kritik in der Nachkriegszeit den Ton angab.¹⁶ Nichts anderes ist gemeint, wenn von „japanischem Eurozentrismus“ die Rede geht.¹⁷

Im Übrigen aber ergänzen sich angesichts der „bisweilen schier unentwirrbaren Verflochtenheit der Perspektiven und Diskurse“¹⁸ etische und emische Ansätze, was wir auch in anderen Kontexten bestätigt finden.¹⁹

¹⁴ TAKENAKA/SEIFERT 2001: 21.

¹⁵ Der folgende Absatz ist der Einführung in den Themenband „Japan als Fallbeispiel in den Wissenschaften“ entnommen (GÜNTHER *et al.* 2002: 35–36).

¹⁶ Vgl. HIJUYA-KIRSCHNEREIT 2005 [¹1981]: 91–95 [66–68].

¹⁷ Der „japanische Eurozentrismus“ war Thema in meinem Essay „Japanischer Eurozentrismus, europäischer Relativismus und einige Konsequenzen“ von 1983 (vgl. HIJUYA-KIRSCHNEREIT 1988).

¹⁸ GÜNTHER *et al.* 2002: 36. Die Lektüre dieser Einführung lohnt auch im Hinblick darauf, dass sie die hier vorgetragenen Überlegungen, etwa zum Verhältnis zwischen den verschiedenen Diskursgemeinschaften innerhalb der Japanforschung, noch in einen übergeordneten interdisziplinären Kontext einordnet, wobei sich bisweilen weitere „Spiegelungen“ ergeben. Vgl. etwa Patricia Steinhoffs dort zitierte „chronic tension between area specialists’ interests and

7. Bei all den theoretischen Überlegungen zur wissenschaftsinternen Rolle der philologischen Japanologie, ihren Diskussionskontexten und ihren Rezipienten sollten wir eine weitere wichtige Adressatengruppe nicht aus den Augen verlieren: die interessierte deutsche Öffentlichkeit jenseits der engen und manchmal hermetisch wirkenden Mauern des Fachdiskurses. Ihr gegenüber haben wir eine Vermittlungsaufgabe, und zwar über unseren Gegenstand, die – noch nicht ausdefinierte – Literatur, jedenfalls die sprachlichen Quellen, in denen uns die fremde Kultur und Gesellschaft mit ihren spezifischen, auch historisch verorteten Erfahrungen entgegentritt. Ablesbar, nacherlebbar werden diese Erfahrungen in der Literatur. Die Textwissenschaftler unter den Japanologen sind es, die diese Erfahrungsschätze in ihren gedanklichen und ästhetischen Dimensionen heben helfen. Doch sie wünschen sich nicht allein das Gespräch darüber mit den anderen Wissenschaften, sondern sie möchten diese mit der interessierten Öffentlichkeit teilen, dem letztlich vielleicht allerwichtigsten und wünschenswertesten Forum von allen genannten Diskussionskontexten und dem einzigen vielleicht, in dem sie mit den Früchten ihrer Bemühungen – den Übersetzungen, den Wörterbüchern und Bibliographien, den Forschungen – nicht zwischen allen Stühlen sitzen. Und wo hoffentlich etwas von unserer japanologischen Entdeckerfreude und Begeisterung für die japanischen Texte ankommt, die uns ungeachtet der Mühen der Ebene beflügelt.

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

- BACHMANN-MEDICK, Doris (2012): „Menschenrechte als Übersetzungsproblem“. In: *Geschichte und Gesellschaft* 38.2: 331–359.
- BACHMANN-MEDICK, Doris, Boris BUDEN (2008): „Kulturwissenschaften – Eine Übersetzungsperspektive“. In: *transversal* 9/2008 (*talks on translation*). Verfügbar bei eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies): <http://eipcp.net/transversal/0908/bachmannmedick-buden/de> (zuletzt aufgerufen 29.11.2014).
- CHAKRABARTY, Dipesh (2000): *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- GRIESECKE, Birgit (1996): „„Japan“ beschreiben – Überlegungen zum heuristischen Nutzen modellhafter und metaphorischer Darstellungsstrategien“. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 159–160 (1996): 15–40.
- GÜNTHER, Ines, Irmela HIJYA-KIRSCHNER, Matthias KOCH (2002): „Japan als Fallbeispiel in den Wissenschaften? Eine Einführung“. In: *Japanstudien* 14 (*Japan als Fallbeispiel in den Wissenschaften*): 17–42. Verfügbar bei DIJ (Deutsches Institut für Japanforschung): <http://www.dijtokyo.org/articles/dij-jb14-Einfuehrung.pdf>.

disciplinary concerns that are often grounded in Western assumptions and theoretical priorities“ (GÜNTHER *et al.* 2002: 37).

¹⁹ Vgl. z.B. MORETTI 2009: 328 sowie MOSTOW 2009: 365.

- HUIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2005 [¹1981]): *Selbstentblößungsrituale: Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur*. München: Iudicium.
- HUIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1988 [1983]): „Japanischer Eurozentrismus, europäischer Relativismus und einige Konsequenzen“. In: Dies.: *Das Ende der Exotik: Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart*. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 193–211.
- HUIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2012): „Deutsch in der Wissenschaft – das Beispiel Japanologie“. In: OBERREUTER, Heinrich, Wilhelm KRULL, Hans Joachim MEYER, Konrad EHLICH (Hg.): *Deutsch in der Wissenschaft. Ein politischer und wissenschaftlicher Diskurs*. München: Olzog: 196–201.
- HUIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2013): „Die Sprachenfrage in den ‚Kleinen Fächern‘ – Das Fallbeispiel Japanologie“. In: NECK, Reinhard, Heinrich SCHMIDINGER, Susanne WEIGELIN-SCHWIEDRZIK (Hg.): *Kommunikation – Objekt und Agens von Wissenschaft* (Wissenschaft – Bildung – Politik, Bd. 16). Wien, Köln, Weimar: Böhlau: 172–177.
- MORETTI, Laura (2009): „On the edge of narrative: towards a new view of seventeenth-century popular prose in print“. In: *Japan Forum* 21.3: 325–345.
- MOSTOW, Joshua (2009): „*The Tale of Light Snow*: pastiche, epistolary fiction and narrativity verbal and visual“. In: *Japan Forum* 21.3: 363–387.
- NECK, Reinhard, Heinrich SCHMIDINGER, Susanne WEIGELIN-SCHWIEDRZIK (Hg.) (2013): *Kommunikation – Objekt und Agens von Wissenschaft* (Wissenschaft – Bildung – Politik, Bd. 16). Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- POLLOCK, Sheldon (2009): „Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World“. In: CHANDLER, James, Arnold DAVIDSON (Hg.): *The Fate of the Disciplines*. (Themenheft der *Critical Inquiry* 35.4): 931–61.
- SCHAMONI, Wolfgang (2009): Rezension zu: Jürgen Stalph, Christoph Petermann, Matthias Wittig: *Moderne japanische Literatur in deutscher Übersetzung. Eine Bibliographie 1868-2008*. In: *Japonica Humboldtiana* 13: 241–250.
- TAKENAKA, Akira, Wolfgang SEIFERT (2001): „Japan im Vergleich‘: Bericht über die 13. Jahrestagung der Vereinigung für Sozialwissenschaftliche Japanforschung e.V.“. In: *Japanforschung: Mitteilungen der Gesellschaft für Japanforschung e.V.* 1/2001: 21–25.
- TANSMAN, Alan (2004): „Japanese Studies: The Intangible Act of Translation“. In: SZANTON, David (Hg.): *The Politics of Knowledge: Area Studies and the Disciplines*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press: 184–216.

Bijutsu no hongī (1885) und *Shōsetsu sōron* (1886)
von Futabatei Shimei –
Die Emanzipation der japanischen Erzählprosa zu einer Kunstform

Guido Woldering (Frankfurt am Main)

Abstract

This paper analyses *Bijutsu no hongī* (1885) and *Shōsetsu sōron* (1886) by Futabatei Shimei (1864–1909) in respect of their roots in the theories of art and literature by Vissarion Belinskij (1811–1848) and in Georg F. Hegel's (1770–1831) philosophy of idealism as well as with regard to their correlation and their role in the emancipation of narrative prose as a form of art in the early phase of modern Japanese literary history.

1 Ziel, Basis und Aufbau der Abhandlung

Ziel dieser Abhandlung ist es, den Zusammenhang der Texte *Bijutsu no hongī* 美術の本義 („Das grundlegende Prinzip der schönen Künste“, 1885) und *Shōsetsu sōron* 小説総論 („Allgemeine Abhandlung über den Roman“, 1886)¹ untereinander zu klären sowie die beiden Texte in der Geschichte der japanischen Literaturtheorie zu verorten. Der Verfasser beider Texte ist Hasegawa Tatsunosuke 長谷川辰之助 (1864–1909), der später unter dem Autorenpseudonym Futabatei Shimei 二葉亭四迷 als Übersetzer russischer Erzählprosa und Schriftsteller berühmt wurde.² Futabatei machte anhand dieser Texte das japanische Publikum erstmals mit der Kunst- und Literaturtheorie des russischen Kritikers Vissarion Grigor'evič Belinskij (1811–1848) bekannt. Belinskij wiederum stand zumindest während seiner Arbeit an jenen Texten, die Futabateis *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron* zugrunde liegen, deutlich unter dem Einfluss des Hegelschen Idealismus.

Das Vorgehen war durchaus systematisch: Im ersten Schritt erarbeitete Futabatei 1885 mit *Bijutsu no hongī* in seiner Übersetzung von Belinskijs *Ideja iskusstva* (*Die Idee der Kunst*,

¹ „Roman“ dient hier als behelfsmäßige Übersetzung für den japanischen Begriff *shōsetsu* 小説. Es ist hier nicht der Ort, diesen äußerst vieldeutigen Begriff (der je nach Kontext allgemein „Erzählprosa“, aber differenzierter beispielsweise auch „Novelle“ bedeuten kann) in der Übersetzung eindeutiger zu formulieren.

² In der Forschungsliteratur wird das Autorenpseudonym häufig auch für die Zeit vor dessen Wahl und selten der bürgerliche Name verwendet. Zwar handelt der vorliegende Beitrag von Texten, die vor der Wahl des Pseudonyms entstanden sind, doch schließe ich mich der Einfachheit halber dem allgemeinen Gebrauch an.

1841) eine neuartige, allgemein kunsttheoretische Basis.³ Auf dieser Basis schuf er im zweiten Schritt 1886 das *Shōsetsu sōron* als theoretische Anwendung speziell für die Kunstform „Literatur“. Dass Futabatei die japanische Literatur in seinen Arbeiten erstmalig anhand philosophischer Begrifflichkeiten fasste, die im Grunde auf die Philosophen Georg W. F. Hegel (1770–1831) und Friedrich W. J. von Schelling (1775–1854) zurückgehen, war ihm bewusst – wohl auch, welche Horizonterweiterung er durch die Verknüpfung der japanischen Literatur mit der Begrifflichkeit der ästhetischen Theorie des deutschen Idealismus von der japanischen Literaturwissenschaft verlangte. Aber dass ihm bewusst gewesen wäre, wie komplex das hinter den entliehenen Begrifflichkeiten verborgene Geflecht russischer Literaturkritik und deutscher idealistischer Philosophie war, ist zumindest aus seiner durch INAGAKI 1954, KITAOKA 1965 und YASUI 1967 nachgewiesenen Lektüre nicht zu schließen.

Schon weil Kenntnisse der Gesamtwerke Hegels und Schellings bei Futabatei nicht nachweisbar sind, verwundern kleine logische Unschärfen in *Bijutsu no hongji* und im darauf aufbauenden *Shōsetsu sōron* nicht. Noch verständlicher wirken sie vor dem Hintergrund des fragmentarischen Charakters des russischen *Ideja iskusstva* und Futabateis japanischer Übersetzung.⁴ Zur Selbstverständlichkeit werden Unschärfen im *Shōsetsu sōron*, wenn man bedenkt, dass Futabatei den Text nur als die Einleitung zu seiner ausführlichen Kritik an der Literaturtheorie und dem literarischen Werk seines Mentors Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935) konzipiert hat und außerdem bemüht war, auf Bitten Tsubouchis diese Einleitung so leichtverständlich wie nur möglich zu machen. Aber trotz alledem, auch ohne die (verlorengegangene) ausführliche Kritik und ungeachtet des geringen zeitgenössischen Echos, markiert das *Shōsetsu sōron* als selbstständige Theorie einen bedeutenden Wendepunkt in der Geschichte der japanischen Literaturtheorie. Dies darzulegen ist das Anliegen dieser Arbeit.

1.1 Textbasis und Forschungsstand des „japanischen“ Kontextes

Die erste vollständige Druckfassung des *Bijutsu no hongji* erschien 1928⁵, also erst 19 Jahre

³ Belinskijs *Ideja iskusstva* erschien erstmals *postum* 1860 in Band 12 der ersten Belinskij-Gesamtausgabe *Sočinenija V[issariona] Belinskogo* („Die Werke des V[issarion] Belinskij“), Hg. Kozma Terentievič Soldatënkov; Moskau: Gračev, 1859–60. Für die vorliegende Arbeit wurden als Originalquelle der moderne Nachdruck in BPS IV (BELINSKIJ 1954) und als deutsche Übersetzung BELINSKIJ/KURELLA 1950 verwendet.

⁴ Hingegen wäre die Annahme eines inadäquaten Umgangs Futabateis mit Ausgangs- und Zielsprache bei der Übersetzung abwegig: LEWIN 1955, COCKERILL 2014 und HOOZAWA-ARKENAU 2014 belegen eindrucksvoll Futabateis hohes Geschick auf diesem Gebiet.

⁵ MBkZ 12 (*Bungaku geijutsu hen*), Hg. Yoshida Sakuzō 吉田作造; Tōkyō: Nihon hyōron sha, 1928: 39–56 (FUTABATEI 1928a). Es ist nicht zu klären, ob die darin enthaltenen kleinen Fehler bei der originalschriftlichen Wiedergabe fremdsprachlicher Zitate (etwas aus Goethes *Faust*) von der (verlorenen) handschriftlichen Version herrühren.

nach Futabateis Tod.⁶ *Shōsetsu sōron* liegt als Faksimile und in mehreren, teilweise kommentierten modernen Nachdrucken vor.⁷ Die Primärtexte stehen damit in philologisch brauchbarer Form zur Verfügung. Vollständige kommentierte Übersetzungen von *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron* in westliche Sprachen gibt es noch nicht.

Im Hinblick auf die Ziele dieser Abhandlung gibt es wertvolle Arbeiten in deutscher, japanischer und russischer Sprache. Sie ermöglichen es, den japanischen Kontext (die japanische Geistesgeschichte und Futabateis Position darin) und den russischen Kontext (die russische Geistesgeschichte und Belinskijs Position darin) der Fragestellung in einem allgemeinen Überblick zu klären. Aus Platzgründen verzichte ich hier auf die Diskussion der über diese Kontexte hinausgehenden Arbeiten zur Geschichte der Literatur und der Literaturtheorie Japans und beschränke mich auf die den Kern der Arbeit berührenden Arbeiten.⁸ LEWIN 1955 skizziert die japanischen literaturhistorischen Rahmenbedingungen, referiert wesentliche Inhalte von Futabateis Arbeiten, gibt wichtige Hinweise zum Problem der Übersetzung zentraler Termini und trägt als „Auswahl von Sentenzen“ die Kernsätze des *Shōsetsu sōron* zusammen. Da LEWIN 1955 eine Gesamtschau über das literaturtheoretische Werk Futabateis ist, kann die Arbeit zwar eine umfassende Darstellung der Texte *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron* sowie ihres Zusammenhangs nicht bieten, gleichwohl Anregungen dazu geben. Satō Seirō legte zwischen 1973 und 1989 in einzelnen, in SATŌ 1995 zusammengefassten Arbeiten die wichtigsten Daten zu Futabateis Biographie und dem Einfluss der russischen Literatur auf ihn dar. Die Inhalte von Futabateis Arbeiten referiert Satō zwar weniger detailliert als Lewin, dafür aber kritischer in Bezug auf darin enthaltene terminologische Ungereimtheiten.⁹

Aufschlussreich in Bezug auf Futabateis Beschäftigung mit der Literatur und der Literaturkritik Russlands und insbesondere mit Belinskijs Werken sind INAGAKI 1954, KITAOKA

⁶ Ein Fragment der handschriftlichen Version befand sich im Besitz des Literaturkritikers und Übersetzers Uchida Roan 内田魯庵 (1868–1929). Roan stellte dieses Fragment für den modernen Nachdruck in Nr. 3 (Juni 1926) der Zeitschrift *Hankyō* 反響 unter dem Titel *Berinsukī no geijutsu ron: Bijutsu no hongī* ベリンスキーの芸術論：美術の本義 („Die Kunsttheorie des Belinskij: Das grundlegende Prinzip der schönen Künste“) zur Verfügung.

⁷ Der von Yasui Ryōhei besorgte moderne Nachdruck in NKiBT 4 ist zwar sorgfältig gearbeitet, aber verkürzt um Tsubouchis Einleitung zu Futabateis Text. Der literaturhistorisch wichtige kommunikative Rahmen des Textes kann daher nicht aus diesem Nachdruck rekonstruiert werden.

⁸ Das Literaturverzeichnis am Ende dieser Abhandlung führt alle zu diesen Fachgebieten gehörende zitate gezogenen Quellen auf.

⁹ Mit Fragen der Übersetzung befasst sich zwar auch COCKERILL 2014, doch werden dort die literaturtheoretischen Schriften Futabateis, immerhin seine allerersten Übersetzungsarbeiten, nicht erwähnt (geschweige denn behandelt). Cockerill konzentriert sich auf Fragen der Formalgrammatik (Aspekte der Verben im Russischen, das japanische Hilfsverb *ta*) und Fragen der durch Personalpronomina geprägten Erzählperspektiven in Futabateis Übertragung russischer Erzählprosa.

1965 und YASUI 1967, weil sie anhand von Bestandslisten, handschriftlichen Randglossen, Unterstreichungen, Knicken und anderen Gebrauchsspuren schlüssig darlegen, welche Texte aus der zwölfbändigen ersten Gesamtausgabe von Belinskijs Werken (Moskau 1859–60), die Futabatei in der Bibliothek der Tōkyō gaikokugo gakkō (Fremdsprachenschule Tōkyō, die Institution, an der er Russisch studiert hatte)¹⁰ und später in seiner privaten Bibliothek zur Verfügung gestanden hatte, der Autor tatsächlich gelesen und verarbeitet haben kann. Der Einfluss von Belinskijs Schriften auf die japanische Literatur zu Futabateis Zeiten ist zwar auch der Schwerpunkt von KARLINA 1950, doch ist die Autorin vor allem dem Ziel verpflichtet, den russischen Einfluss auf die Weltkultur hervorzuheben und damit den Führungsanspruch der Sowjetunion als der Erbin der russischen Kultur zu untermauern. SATŌ 1995, der die Ergebnisse von KARLINA 1950 referiert, meldet überzeugend Zweifel am von Karlina behaupteten Umfang der Anlehnung Futabateis an die jeweiligen russischen Originale an.¹¹

1.2 Textbasis und Forschungsstand des „russischen“ Kontextes

Belinskijs Werke liegen in Originalsprache in mehreren kritischen Editionen vor. Für diese Arbeit wurden die dreibändige Edition *V.G. Belinskij: sobranie sočinenij v trëch tomach* („V.G. Belinskij: Sammlung der Werke in drei Bänden“, 1948) sowie die zwölfbändige Edition *V.G. Belinskij: polnoe sobranie sočinenij* („V.G. Belinskij: Vollständige Sammlung der Werke“, 1954; Sigle BPS) verwendet. Die russischen Originaltexte sind damit voll erschließbar. Außerdem wurden die Übersetzung von Alfred Kurella

¹⁰ Futabatei wurde nach einem aufwändigen Auswahlverfahren als Stipendiat des Kultusministeriums anerkannt und besuchte vom 25. Mai 1881 bis zum 19. Januar 1886 die Russisch-Abteilung der Tōkyō gaikokugo gakkō 東京外国語学校 (Vorläufer der heutigen Tōkyō gaikokugo daigaku), anfangs mit dem diffusen Ziel, die erworbenen sprachlichen Fähigkeiten in irgendeiner Weise für Japan und gegen das von Futabatei damals noch als Bedrohung empfundene Russland einzusetzen. Die Begegnung mit dem dortigen Russischlehrer Nicholas (ursprünglich wohl Nikolai) Gray, eines in den USA naturalisierten Russen, war von schicksalhafter Bedeutung. Die Leidenschaftlichkeit von Grays durch reiche Mimik und Gestik unterstützten Rezitationen aus russischen Klassikern der Literatur sind legendär und haben auf den jungen Futabatei großen Eindruck gemacht. Gerade der mündliche Vortrag Grays sollte Hasegawas Bewusstsein für den klanglichen Aspekt der Texte ausprägen und dazu anregen, bei der Übersetzung aus der russischen Literatur den japanischen Text an den Rhythmus der originalen Sätze anzunähern und sie in eine der japanischen Umgangssprache eng verwandten Schriftsprache (*genbun itchi* 言文一致, „Übereinstimmung von gesprochener und geschriebener Sprache“) zu übertragen. Gleichzeitig förderten Grays Rezitationen das Bewusstsein für die Nähe einer Kunstform (Erzählprosa) zu einer anderen (Dramatik) und damit für die Integralität des Feldes „Kunst“. (Einzelheiten in TŌKYŌ GAIKOKUGO DAIGAKU SHI HENSAN IINKAI 2001, NAKAMURA 1987: 45–62 und FUJIMURA 1975: 21–33).

¹¹ Eine kommentierte japanische Übersetzung von KARLINA 1950 bietet FURUBAYASHI 1953.

(BELINSKIJ/KURELLA 1950) sowie die in FASTING 1972 und TERRAS 1974 enthaltenen Teilübersetzungen zurate gezogen.

BELINSKIJ/KURELLA 1950 ist, wie ein Vergleich mit dem russischen Original *Ideja iskusstva* zeigt, eine bis hin zu den originalen Auszeichnungen durchweg sorgfältige und genaue Übersetzung.¹² Der Vergleich von Futabateis *Bijutsu no hongji* mit dem russischen Original *Ideja iskusstva* erweist, dass Futabateis Bemühen um Präzision fast immer erfolgreich war, so dass man sich anhand von BELINSKIJ/KURELLA 1950 ein recht genaues Bild von *Bijutsu no hongji* machen kann, noch bevor man das japanische Original sichtet. Obzwar auf eine kommentierte Übersetzung des *Bijutsu no hongji* also verzichtet werden konnte, wurden Futabateis Umsetzungen mit dem russischen Original und BELINSKIJ/KURELLA 1950 verglichen, um den Ausgangspunkt für die Analyse abzusichern.

Die Sekundärliteratur zu Belinskijs Werken ist umfangreich. In deutscher Sprache erschienen insbesondere in der DDR der späten Fünfzigerjahre Arbeiten, die in Belinskijs Vorstellung von der „Volkheit“ (*narodnost'*) der Literatur einen Fortschritt auf dem Weg zur marxistisch-leninistischen Literaturtheorie sahen. Für diese Arbeit wurden hauptsächlich HIRSCHBERG 1959, MEHLIG 1968, PROCTOR 1969, PONOMAREFF 1970, WEBER 1971, FASTING 1972, TERRAS 1974 und MURAŠOV 1993 zurate gezogen.¹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle für die wissenschaftliche Bearbeitung benötigten Quellen zugänglich sind. Die Sekundärliteratur behandelt die im Mittelpunkt dieser Abhandlung stehenden Texte *Bijutsu no hongji*, dessen Vorlage *Ideja iskusstva* sowie *Shōsetsu sōron* und dessen russische Quellen in größeren Kontexten. Sie haben damit die Grundlage dafür geschaffen, die Beziehung der Texte zueinander im Detail zu untersuchen.

*

Diese Arbeit soll in vier Schritten ihr Ziel erreichen. In den beiden ersten sollen Synopsen über Aufbau, Inhalt und stilistisch-rhetorische Besonderheiten von *Bijutsu no hongji* und *Shōsetsu sōron* informieren. In einem dritten Schritt wird die Beziehung zwischen *Bijutsu no hongji* und *Shōsetsu sōron* analysiert. Mit der historischen Einordnung der Texte erreicht die vorliegende Arbeit schließlich ihr Ziel.

¹² Nur in einem Punkt weicht Kurella vom Original ab: Die von Belinskij als Fließtext zitierten Passagen aus Goethes *Faust II* zitiert Kurella nicht in einer Rückübersetzung, sondern aus dem Original und mit den originalen Zeilenumbrüchen.

¹³ HOOZAWA-ARKENAU 2014 analysiert Futabateis 1888 erschienene Übersetzungen von Turgenyevs Erzählungen *Svidanie* und *Tri vstreči* im Hinblick auf die Entwicklung einer neuen, an die Umgangssprache (*kōgo*) angenäherten Schriftsprache. Obgleich damit der Beitrag methodisch und inhaltlich für diese Arbeit nicht direkt relevant ist, unterstreicht er doch eindrucksvoll Futabateis differenzierte Technik in der literarischen Übersetzung und damit indirekt auch, dass Futabateis Wahl der traditionellen Schriftsprache (*bungo*) für die Übersetzung von *Ideja iskusstva* die Entscheidung für die als solche eingeführte Wissenschaftssprache war.

2 Belinskijs *Ideja iskusstva* und Futabateis Übertragung

Vissarion Belinskij, inoffizieller Chefredakteur der Zeitschrift *Moskovskij nabljudatel'* („Moskauer Beobachter“), schließt sich 1833 dem Kreis um Nikolai Vladimirovič Stankevič (1813–1840) an und lernt hier Schellings Identitätsphilosophie (die Philosophie von der in der absoluten Vernunft erreichten Einheit von Sein und Denken, Materie und Geist sowie Subjekt und Objekt) kennen. Schellings Anschauung von der Natur als sichtbar gewordener Geist beeindruckt Belinskij stark und prägt sein ganzes späteres literaturtheoretisches und literaturkritisches Schaffen. 1837 wird Belinskij in Gesprächen mit dem ebenfalls zum Stankevič-Kreis gehörenden Journalisten Michail Nikiforovič Katkov (1818–1887) auch mit der Ästhetik des Georg Wilhelm Friedrich Hegel bekannt – allerdings vorerst indirekt: Statt der versprochenen Übersetzung der Hegelschen Einleitung zu dessen *Vorlesungen über Ästhetik* liefert Katkov den Artikel *O filosofskoj kritikje chudošestvennago proizvedenija* („Über die philosophische Kritik künstlerischer Erzeugnisse“),¹⁴ eine Übersetzung von *Das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke* (1837) des Hegelianers Heinrich Theodor Röttscher (1803–1871).¹⁵ Röttscher bezieht sich zwar auf Hegels *Vorlesungen*¹⁶ und unterstützt die darin enthaltene These, dass Kunst die Offenbarung der absoluten Idee, der objektiven Einheit des Idealen und des Realen sei. In mehreren wichtigen Punkten aber weicht Röttscher von Hegels Gedankengängen ab.¹⁷ Da nun Belinskij seinerseits in *Ideja iskusstva* die durch Katkovs Übersetzung vermittelten Denkansätze Röttschers derart frei und popularisierend auslegt, dass sie teilweise mit den

¹⁴ Die oben gegebene Transliteration entspricht der (bis zum 9. Oktober 1918 geltenden) Orthographie des Originaltitels. Erschienen in *Moskovskij nabljudatel'* 27 (Mai 1838): 159–198 (KATKOV 1838). Nachdruck des Vorwortes zur eigentlichen Übersetzung in KATKOV 2011: 7–11.

¹⁵ RÖTSCHER 1837: 1–72. Röttscher, ursprünglich Gymnasiallehrer in Bromberg (Bydgoszcz, Polen), lebte zu dieser Zeit schon in Berlin, widmete sich der Dramentheorie und arbeitete als Theaterkritiker bei der *Spenerschen Zeitung*. Belinskij behandelt in *Ideja iskusstva* den Titel der Katkovschen Übersetzung als russische Übersetzung des Röttscherschen Originaltitels (BELINSKIJ 1954: 600, Fußnote). In Wirklichkeit aber hat Röttscher seine Abhandlung unter dem inhaltlich abweichenden Titel *Das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke* veröffentlicht, eine der Katkovschen Titelparaphrase entsprechende Veröffentlichung Röttschers (die logischerweise spätestens 1838 hätte erschienen sein müssen) ist nicht verifizierbar. Kurella bietet „Über die philosophische Kritik von Kunstwerken“ (die Übersetzung der Katkovschen Titelparaphrase) als Originaltitel der Röttscherschen Abhandlung an (BELINSKIJ/KURELLA 1950: 210). Dass Kurella hier von der (beispielsweise auf Seite 195 genutzten) Möglichkeit der Klärung in einer Fußnote keinen Gebrauch macht, legt nahe, dass er das Röttschersche Original nicht verifiziert hat.

¹⁶ Als Quelle hier und bei allen folgenden Verweisen wird die auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 von Eva Moldenhauer und Karl M. Michel neu edierte Suhrkamp-Ausgabe (HEGEL 1969–79) verwendet.

¹⁷ Einzelheiten der Abweichung analysiert FASTING 1972: 230–260. Das Gesamtgeflecht der Quellen, auf denen Belinskijs idealistische Vorstellungen beruhen, schildert TERRAS 1974: 43–76.

Gedankengängen und Begriffen Hegels und anderer Philosophen verschwimmen, ist ihr Ursprung nur selten eindeutig zurückzuverfolgen.¹⁸ Gestalterische Besonderheiten sind (a) die offensichtlich stilistisch-rhetorisch motivierte Verschachtelung der Erläuterungen eingeführter Begriffe, welche den Text zu einer Abfolge von Vorausdeutungen und Rückwendungen machen, (b) rhetorische Fragen, die eine Kommunikation mit dem Leser simulieren und (c) Zitate aus literarischen Texten von George Gordon Byron (1788–1824), Aleksej Vasil'evič Kol'cov (1808–1842) und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Diese Zitate sind zwar keineswegs Dekoration, sondern praktische Anwendungen der zentralen These („Kunst ist Denken in Bildern“), aber sie erweisen sich im Hinblick auf logische Stringenz und Konsistenz des Textes gleichwohl als redundant. Gravierender ist der erwähnte fragmentarische Charakter des *Ideja iskusstva*: Mitten in der Abhandlung des Verhältnisses des Besonderen zum Allgemeinen bricht der Text unvermittelt ab. Selbst der vollständige Text wäre übrigens nur einer der beiden Bausteine der von Belinskij konzipierten Ästhetik gewesen. Komplettiert um den anderen Baustein, dem gleichzeitig entstandenen Artikel *Razdelenie poézii na rody i vidy* („Einteilung der Poesie nach Arten und Aspekten“), wäre die Ästhetik Teil eines geplanten „Theoretischen und kritischen Kurses der russischen Literatur“ (*Teoretičeskij i kritičeskij kurs russkoj literatury*) geworden.¹⁹

Auf die genannten gestalterischen und inhaltlichen Besonderheiten nimmt die folgende Synopse keine Rücksicht – sie beschränkt sich auf die systematisierende Zusammenfassung der Kerngedanken in sechs Komplexen. Nur in Komplex [4], wo eine Wiederholung im Originaltext in eine neue argumentative Richtung führt, wird der Gedankengang auch in der Synopse wiederholt. Formulierungen werden teilweise wörtlich aus BELINSKIJ/KURELLA 1950 übernommen.

In *Ideja iskusstva* selbst verweisen nur selten zitathafte Signale auf konkrete Quellen. Weit häufiger ist der von Victor Terras geschilderte Fall, dass man Gedankengänge zwar in die inhaltliche Nähe einer philosophischen Schule bringen, nicht aber individuellen philosophischen Werken zuordnen kann. Aus logischen Zusammenhängen (wie etwa aus Belinskij's Nähe zum Stankevič-Kreis, seinen eingeschränkten Fremdsprachenkenntnissen und seiner außerhalb des *Ideja iskusstva* häufigen Erwähnung Hegels und Kants) lasse sich immerhin schließen, dass ein großer Teil seiner Gedanken auf der Philosophie des

¹⁸ Jurij Murašov bezeichnet Belinskij's Einarbeitung fremder Theorien als augmentativ-synkretistisch: „[J]e mehr an fremden theoretischen Beständen eingeschmolzen werden kann, desto emphatischer erscheint der ästhetische Gestus. Auch Belinskij's extensive Theorierezeption beruht auf dem Prinzip der Überbietung. Durch die ästhetische Entgrenzung von Argumentationsstrukturen und begrifflich-systematischen Konzepten versucht Belinskij, das Fremde ins Eigene zu verwandeln.“ (MURAŠOV 1993: 196).

¹⁹ BPS IV: 662, Anm. 585.

deutschen Idealismus fußt.²⁰ Die mit der Synopse verbundenen Zuordnungen Belinskijscher Gedanken zur Philosophie Hegels gründen auf der Tatsache, dass Belinskij in seinem Gesamtwerk als theoretische Basis am häufigsten Hegel zitiert²¹ sowie aus den dazu passenden zitathaften Signalen in *Ideja iskusstva*.²² Für den Versuch, Belinskijs Überlegungen auf Hegels Philosophie zurückzuführen, spricht aber auch ein allgemein inhaltliches Merkmal: Beide haben ihren Schwerpunkt eindeutig in der Gehaltsästhetik und nicht in der Formästhetik.

Freilich stehen die Zuordnungen nach diesen Überlegungen unter zwei Vorbehalten. Zum einen sind sie nicht hundertprozentig verifizierbar und womöglich auf Umwegen etwa über Katkov und Rōtscher zustande gekommen oder der Naturphilosophie Schellings entliehen. Zum anderen ist Hegels Philosophie ein sehr komplexes System, in dem etwa in der *Logik* (1812) erarbeitete Theorien in den *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1817–29, im Folgenden nach allgemeinem Brauch *Ästhetik* betitelt) Anwendung auf die Kunst finden.²³ Wo es möglich scheint, sollen die Zuordnungen der Belinskijschen Theorien zu demjenigen Teil der Philosophie Hegels erfolgen, der dem Ziel und dem argumentativen Gegenstand Belinskijs am nächsten kommt.

2.1 Kommentierte Synopse des *Ideja iskusstva*²⁴

[1] Kunst ist unmittelbare Schau der Wahrheit oder Denken in Bildern. Philosophie und Kunst unterscheiden sich in der Form des Denkens, das Streben nach dem Himmel (russ. *nebo*) haben sie aber gemeinsam. Die alte, seit der griechischen Antike bestehende Antagonie von Philosophie und Kunst muss aufgehoben werden, denn sie ist angesichts des der Philosophie und der Kunst gemeinsamen Strebens nach dem Himmel paradox, da Poesie die Verbildlichung der philosophischen Begriffe ist.

Die Nachbarschaft der Begriffe „unmittelbare Schau“ und „Bilder“ legt nahe, dass dieser Gedanke auf die „Einteilung“ in Hegels *Ästhetik* (1835) zurückgeht. Es heißt dort:

²⁰ TERRAS 1974: 45–46.

²¹ Diese (freilich vage) Feststellung trifft Victor Terras nach Auszählung des Indexes der Belinskij-Gesamtausgabe (TERRAS 1974: 46).

²² Zitathafte Signale im Text sind beispielsweise explizite Hinweise auf die deutsche Ausgangssprache der Übersetzung und die „neueste Philosophie“ (BELINSKIJ 1954: 593; BELINSKIJ/KURELLA 1950: 200).

²³ Der komplizierte Vorgang, der aus Hegels Notizheften und den Mitschriften des Hegel-Schülers Hotho erst *postum* (1835) das *work in progress* in eine systematische Philosophie umformte, wird in GETHMANN-SIEFERT 2005 (17–24) dargelegt.

²⁴ Bruno Lewins „Auswahl von Sentenzen aus der ‚Idee der Kunst‘“ (LEWIN 1955: 26) ist unkommentiert und bietet daher keine Möglichkeit, den Weg der Kerngedanken des deutschen Idealismus in die japanische Literaturtheorie nachzuvollziehen. Diese Lücke soll dieser Abschnitt schließen.

Es ist bereits gesagt, daß der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sei. Beide Seiten nun hat die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln. [...] Indem nun aber die Kunst die Aufgabe hat, die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens und der reinen Geistigkeit überhaupt darzustellen und dieses Darstellen seinen Wert und Würdigkeit in dem Entsprechen und der Einheit beider Seiten der Idee und ihrer Gestalt hat, so wird die Höhe und Vortrefflichkeit der Kunst in der ihrem Begriff gemäßen Realität von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit abhängen, zu welcher Idee und Gestalt ineinandergearbeitet erscheinen.²⁵

Die hieraus ableitbare, verdichtende Formulierung „Denken in Bildern“ (*myšlenie v obrazach*) dürfte von Belinskij selbst stammen.

[2] Alles Bestehende (Materie, Geist, Natur, Leben, Menschheit, Geschichte, Welt, Universum) ist das Denken, das sich selbst denkt. Nur das Denken hat Sein, und außer dem Denken existiert nichts. Das (nur dem Menschen als Vernunftwesen mögliche) Denken ist Tun in dialektischer Bewegung und entwickelt sich *immanent* aus der göttlichen, absoluten Idee. Das sich selbst denkende Denken ist die innere Notwendigkeit, die allem Sinn und Bedeutung gibt. Der zum Bestehenden gehörende Geist hat zwei Seiten: die subjektive (innere, denkende) und die objektive (den Gegenstand des Denkens abgebende) Seite. Geist ist die Möglichkeit des Seins, Welt und Natur ist der ins Sein gekommene Geist. Der Geist ist der göttliche Gedanke, die Quelle des Lebens; die Materie ist die Form, ohne die der Gedanke nicht in Erscheinung treten könnte; ohne Gedanke ist jede Form tot, ohne Form ist der Gedanke nur etwas, was sein kann, aber nicht existiert.

Die im Grunde auf den Neoplatonismus des Plotin (205–270) zurückgehende, hier verbal zugespitzte Gleichsetzung von Denken und Sein ist wohl konkret an § 465 („Das Denken“) der *Philosophie des Geistes* (1830) angelehnt. Es heißt dort:

Sie [die Intelligenz] weiß, daß, was *gedacht* ist, *ist*; und daß, was *ist*, nur *ist*, insofern es Gedanke ist [...]; – *für sich*; das *Denken* der Intelligenz ist *Gedanken haben*; sie sind als ihr Inhalt und Gegenstand.²⁶

[3] Natur kann dasselbe sein wie Denken, weil das Gedachte und das Denken ein und dasselbe in verschiedenen Entwicklungsstadien ist. Welt und Natur werden nicht auf einmal, sondern in aufeinander aufbauenden Entwicklungsstufen offenbar. Jede neue Stufe ist höher als die vorhergehende. Verschiedene Entwicklungsstufen können gleichzeitig und nebeneinander existieren. Das gilt auch für die Kulturen der Welt, die (wie der einzelne Mensch) die Stadien der Kindheit, der Jugend und der Mannbarkeit kennt.

²⁵ HEGEL 13 (1973): 100–103.

²⁶ HEGEL 10 (1970): 283.

Die auf die Natur bezogenen Theorien sind deutlich angelehnt an § 247 („Natur als Äußerlichkeit der Idee“) und § 249 („Entwicklungsstufen“) in Hegels *Naturphilosophie* (1817).²⁷ Bei Belinskijs Vergleich der Entwicklungsstadien der Kulturen mit den Entwicklungsstadien des Wissens des menschlichen Individuums dürfte Hegels Einteilung der Weltregionen in den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837) Pate gestanden haben. Hegel ordnet dort den Orient und Asien dem Kindheitsalter, die griechische Welt dem Jünglingsalter, das römische Reich dem Mannesalter und das germanische Reich dem Greisenalter zu. Der „Greis“ sei körperlich hinfällig, aber geistig insofern ausgereift, als bei ihm das Wissen um die Freiheit *Aller* das allgemeine geistige Leben bestimme.²⁸

[4] Der Mensch ist schon durch seine Existenz das Denken. Er ist es aber außerdem durch die Tätigkeit seiner Vernunft. Der Mensch wiederholt durch das Denken die gesamte Welt in seinem Ich.

Zunächst einmal ist dieser Gedanke die logische Folge aus Komplex [2], da der Mensch zu allem jenen Bestehenden gehört, das dort als das in seiner Existenz begründete Denken beschrieben wird. Der sich daran anschließende Gedanke, dass erst das Denken dem Menschen seine Menschlichkeit verleiht, ist zwar schon durch Augustinus in *De civitate dei* (413–426) angelegt und durch René Descartes' *Meditationes de prima philosophia* (1641) allgemein verbreitet, doch wahrscheinlich hat Belinskij ihn über die erwähnten Umwege aus § 2 in Hegels Einleitung in *Die Wissenschaft der Logik* (1830) übernommen:

Die Philosophie kann zunächst im allgemeinen als denkende Betrachtung der Gegenstände bestimmt werden. Wenn es aber richtig ist (und es wird wohl richtig sein), daß der Mensch durchs Denken sich vom Tiere unterscheidet, so ist alles Menschliche dadurch und allein dadurch menschlich, daß es durch das Denken bewirkt wird. Indem jedoch die Philosophie eine eigentümliche Weise des Denkens ist, eine Weise, wodurch es Erkennen und begreifendes Erkennen wird, so wird ihr Denken auch eine Verschiedenheit haben von dem in allem Menschlichen tätigen, Ja die Menschlichkeit des Menschlichen bewirkenden Denken, so sehr es identisch mit demselben, an sich nur ein Denken ist.²⁹

[5] Geist hat zwei Seiten: die subjektive (innere, denkende) und die objektive (den Gegenstand des Denkens abgebende). Geist ist die Möglichkeit des Seins, Welt und Natur ist der offenbar gewordene Geist. Der Geist ist der göttliche Gedanke, die Quelle des Lebens. Die Materie ist die Form, ohne die der Gedanke nicht in Erscheinung treten könnte.

²⁷ HEGEL 9 (1970): 24–27 (§ 247), 31–34 (§ 249).

²⁸ HEGEL 12 (1970): 135–141.

²⁹ HEGEL 8 (1970): 41–42.

Ohne Gedanke ist jede Form tot, ohne Form ist der Gedanke nur etwas, was sein kann, aber nicht existiert.

Die in dieser Aufzählung zusammengetragenen Kernbegriffe und deren Verknüpfung verteilen sich in *Ideja iskusstva* über den gesamten (wie gesagt fragmentarischen) Text. Gleichwohl lassen sie sich mit ziemlicher Sicherheit auf Hegels *Die Philosophie des Geistes* (1827–28), der ihnen jeweils eigene umfangreiche Kapitel widmet, zurückführen. Hegel beschreibt den **subjektiven** Geist dort (§ 387) als *an sich* oder *unmittelbar* (dann Gegenstand der Anthropologie), *für sich* oder *vermittelt* (dann Gegenstand der Phänomenologie) und als *sich in sich bestimmend* (dann Gegenstand der Psychologie).³⁰ Den **objektiven** Geist kennzeichnet Hegel in § 483 als die *nur an sich seiende* absolute Idee. Dieser Geist ist in seiner Vernünftigkeit die Seite äußerlichen Erscheinens der absoluten Idee.³¹

[6] Alle Erscheinungen der Natur sind eine besondere Erscheinung des Allgemeinen. Das Allgemeine ist die Idee. Nach Reduzierung auf die allgemeinen Eigenschaften ordnet sich die Welt in Gattungen und Arten.

Nach Komplex [3] (Natur ist Gedachtes und Denken in Einem) liegt es nahe, auch diesen Gedanken § 247 von Hegels *Naturphilosophie* als Quelle zuzuordnen. Die Vorstellung von Gattungen und Arten des Allgemeinen ist § 368 („Gattungsprozeß“) der *Naturphilosophie* zuzuordnen. Belinskij konkretisiert – wohl in Anlehnung an die im Folgenden zitierte Passage aus Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (1821–1831) – das Allgemeine im Begriff von der „göttlichen, absoluten Idee“ (*bošestvennaja, absolutnaja ideja*) und kennzeichnet sie als Ausgangspunkt allen Denkens (und damit allen Seins).

Der metaphysische Begriff Gottes ist hier, daß wir nur vom reinen Begriff zu sprechen haben, der durch sich selbst real ist. Die Bestimmung Gottes ist also hier, daß er die absolute Idee ist, d. h. daß er der Geist ist. Aber der Geist, die absolute Idee ist dies, nur als Einheit des Begriffs der Realität zu sein, und so, daß der Begriff an ihm selbst als die Totalität ist und ebenso die Realität. Diese Realität aber ist die Offenbarung, die für sich seiende Manifestation.³²

³⁰ Unterhalb dieser Kategorien geht Hegel auf die Seele, das Bewusstsein und den theoretischen und praktischen Geist ein (HEGEL 10 (1970): 38–302).

³¹ Von hier aus entwickelt Hegel die Erscheinungsformen des Geistes in Recht, Moralität und Sittlichkeit (HEGEL 10 (1970): 303–365). In *Ideja iskusstva* nicht explizit ausgeführt ist Hegels Darstellung des **absoluten** Geistes.

³² HEGEL 17 (1969): 205.

2.2 Der historische Ort des *Bijutsu no hongei* in der japanischen Kunsttheorie

LEWIN 1955 behandelt die Schwierigkeiten, denen ein Übersetzer philosophischer Texte zu Futabateis Zeiten im Allgemeinen ausgesetzt war, und kennzeichnet vor diesem Hintergrund Futabateis Übertragung von *Ideja iskusstva* als „meist gelungen“.³³ Diesem auf mehrere große Übersetzungsarbeiten Futabateis bezogenen Urteil kann man sich in konkretem Bezug auf das *Bijutsu no hongei* anschließen. Selbst die zunächst womöglich unangemessen profanisierend scheinende Übertragung des Begriffes „göttliche, absolute Idee“ (*bošestvennaja, absolutnaja ideja*) in das japanische Substantiv *shinri* 真理 („Wahres Urprinzip“) erweist sich als adäquat: Sie bezieht sich – für den noch von der Tradition der Edo-Zeit (1600–1868) geprägten Leser der frühen Meiji-Zeit gut erkennbar – auf die neokonfuzianische Philosophie Chinas, wo der von Zhu Xi 朱熹 (1130–1200) geprägte und von seinen japanischen Nachfolgern³⁴ übernommene Begriffsinhalt des Bestandteils *ri* 理 das „Urprinzip allen Seins“ meint.³⁵ Futabatei hat also einen adäquaten Ersatz für Belinskij's Vorstellung von einer Urschöpferkraft gewählt, und zwar nicht, wie Kitaoka Seiji behauptet,³⁶ weil er den europäischen Begriff einer (womöglich anthropomorphen) Gottheit bewusst abgelehnt hätte oder, wie Hata Yūzō behauptet,³⁷ weil er die zugrundeliegenden Gedanken Hegels nicht hätte nachvollziehen können. Im Gegenteil überzeugt die von Hata vorgeschlagene Übersetzung *kami no zettai seishin* 神の絶対精神³⁸ viel weniger, denn sie bezeichnet den absoluten Geist eines wie auch immer gearteten physischen *Wesens*, nicht aber den von Hegel und Belinskij gemeinten (metaphysischen) *Prozess*. Auch der (über das größte zeitgenössische Lexikon *Genkai*³⁹ erschließbare)

³³ LEWIN 1955: 25.

³⁴ In der Edo-Zeit war der Zhu-Xi-Konfuzianismus zur japanischen Staatsdoktrin aufgestiegen, die Vorstellung von *ri* 理 (chines. *li*) als dem alles regulierenden Prinzip des Universums damit vorherrschend.

³⁵ „According to Chu Hsi [= Zhu Xi], the Supreme Ultimate is the *li* [理] (Principle) that makes the *ch'i* [qi 氣] (Ether) of *yin* and *yang* and of the five elements what it is. Thus it is the ultimate source, transcending everything in heaven and earth. ‚Before there was Heaven and Earth, there was Principle (*li*). Heaven and Earth exist because of Principle. Without Principle neither Heaven nor Earth can exist.‘ On the other hand, *li*, along with *ch'i*, is inherent in each individual thing, and together they constitute the nature of all things.“ (MARUYAMA 1974: 21–22).

³⁶ KITAOKA 1965: 16.

³⁷ HATA 1965: 2.

³⁸ HATA 1965: 2. Offensichtlich hat Hata zwar die (von ihm allerdings nicht mit Titel genannten) *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* als Hegelsche Quelle der Gedanken Belinskij's vor Augen gehabt, aber nicht nach zeitgenössischen japanischen Übersetzungen der Termini gesucht, sondern ohne Erläuterung japanische philosophische Termini von 1965 auf einen Text von 1885 angewendet.

³⁹ *Genkai: Nihon jisho* 言海: 日本辞書 („Meer der Wörter: Japanisches Lexikon“), Verf. Ōtsuki Fumihiko 大槻文彦; Tōkyō: 1889–91 (Ōtsuki 1889–91). Ōtsuki begann 1875 im Auftrag der Meiji-Regierung mit der Arbeit an diesem Lexikon und schloss sie 1891 ab. Das *Genkai* enthält in vier

Sprachgebrauch seiner Zeitgenossen gibt Futabatei recht: Mit dem Wort *shinri* waren 1885/6 Begriffe wie „der wahre Zusammenhang“ oder „die zueinander passenden Linien“ verbunden,⁴⁰ mit dem von Hata vorgeschlagenen *kami* dagegen so konkrete Begriffe wie „formloses, aber beseeltes Wesen“, „unabhängig und über allem stehende Wirkmacht“, „Dinge, anhand derer man der Seele beispielsweise früherer Kaiser, Weiser und Helden Ehre erweist“ sowie „alle Dinge, welche mit dem menschlichen Verstand nicht zu fassen sind“ und „Glück und Unglück sowie Schutz, Lohn und Strafe über die Menschen bringendes Wesen“.⁴¹

In der Tat sind die in der Synopse zusammengefassten Überlegungen die „abstraktesten Gedankengänge, mit denen sich ein Literaturtheoretiker im damaligen Japan beschäftigt hat.“⁴² Bemerkenswert ist aber auch Futabateis Leistung, durch die Übertragung einer fragmentarischen Verarbeitung von Grundlinien der Philosophie des deutschen Idealismus aus der russischen Sprache in eine japanische Kunsttheorie seinen Zeitgenossen völlig neue Horizonte eröffnet zu haben.

2.3 Der historische Ort des *Bijutsu no hongji* in der japanischen Literaturtheorie

Futabatei übersetzt den russischen Titel *Ideja iskusstva (Die Idee der Kunst)*⁴³ mit *Bijutsu no hongji* 美術の本義 („Das grundlegende Prinzip der schönen Künste“) und zitiert damit wörtlich die Bezeichnungen für die „schönen Künste“ (*bijutsu* 美術) und „grundlegendes Prinzip“ (*hongji* 本義) aus dem Einleitungskapitel des literaturtheoretischen Textes *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 („Die Essenz des Romans“, September 1885 – April 1886) von Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935).⁴⁴ Tsubouchi hat mit diesem Text den ersten Anstoß zu einer Aufwertung der narrativen Prosa als Bestandteil eines von Moralisation und Utilitarisierung unabhängigen, also autonomen Feldes „Kunst“ gegeben.

Bänden auf 1.240 Seiten 39.103 Haupteinträge, die auch den Basiswortschatz des Japanischen einbeziehen und zahlreiche Gebrauchsbeispiele anführen. Die Vielzahl der Neuauflagen sowie der erweiterten Neubearbeitungen belegt ebenso wie die Nachahmung des Aufbaus durch spätere Lexika die Breitenwirkung des *Genkai* (YAMADA 1981.1: 483–573). Eine digitale Version steht in der Kindai dejitaru raiburari über <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/992954> zur Verfügung.

⁴⁰ *Genkai* s.v. *shinri* 真理: *Makoto no kotowari; tekito no suji* マコトノコトワリ。适当ノスヂ。(S. 479).

⁴¹ *Genkai* s.v. *kami* 神: (1) *Katachi naku, tama ari, mujō jizai no tsū arite, arui wa yo ni kafuku mo nashi, mata, hito no zen'aku no okonai ni, kago, meibatsu wo mo nasu mono* 形無ク、靈アリ、無上自在ノ通アリテ、或ハ世ニ禍福ヲモナシ、又、人ノ善悪ノ行ニ、加護冥罰ヲモナスモノ。(2) *Ōdai no teiō, seiken, eiyū, nado no shigo no tama wo matsureru mono* 往代ノ帝王、聖賢、英雄、等ノ死後ノ魂ヲ祈るモノ; (3) *Subete, hito no chi nite wa hakari shirazaru koto*. スベテ、人ノ智ニテ測リ知ラザル。(S. 217).

⁴² LEWIN 1955: 26.

⁴³ BELINSKIJ 1954: 585; BELINSKIJ/KURELLA 1950: 191; FUTABATEI 1928a: 42.

⁴⁴ Faksimile des Originals: TSUBOUCHI 1982. Eine englische Übersetzung liegt mit TSUBOUCHI 1981 vor.

Das in diesem Zusammenhang verwendete Wort *bijutsu* im Sinne des englischen *fine arts* dürfte Tsubouchi von Nishi Amane 西周 (1829–1897) übernommen haben, der es 1874 in *Bimyōgaku setsu* 美妙学説 („Theorie von der Wissenschaft des Schönen“) eingeführt hatte.⁴⁵ Im zeitgenössischen Verständnis ist *bijutsu* die Bezeichnung für Kunstfertigkeiten, welche unter Einsatz handwerklicher Geschicklichkeit (*kufū* 工夫) und Denken (*shikō* 思考) zur Zerstreuung (*nagusami* 慰み) des Menschen betrieben werden und unter anderem Poesie im Allgemeinen (*shi* 詩) und Lyrik (*uta* 歌) im Besonderen sowie Malerei (*ga* 画) und Schnitzerei (*chōkoku* 彫刻) einschließen.⁴⁶ Schon in der Verwendung dieses Terminus zeichnet sich also die Absicht ab, Literatur als Teilfeld eines autonomen Feldes „Kunst“ zu emanzipieren, und die Einleitung seines *Shōsetsu shinzui* unterstreicht diese Autonomie der gegen moralische und sonstige Zweckbestimmung geschützten Kunst. Dass Tsubouchi die landläufige Behauptung einer moralisch läuternden Wirkung der Kunst unreflektiert übernimmt, um sie in emanzipatorischer Absicht von ihrem angeblichen Zweck zu einem ihrer Nebeneffekte zu degradieren, macht seine Theorie defensiv, und diese Defensivität bestätigt indirekt die doppelt schwierige Situation der Literatur in der frühen Meiji-Zeit: Auf der einen Seite wurde sie höchstens toleriert, wenn sie den moralisch-erzieherischen Maßstäben des Neo-Konfuzianismus der Edo-Zeit oder denen der zeitgenössischen, christlich geprägten Ethik des europäischen Frühkapitalismus⁴⁷ entsprach, auf der anderen Seite traten Disputanten auf, die in ihrem „das Herz erfreuenden“ und „den Charakter veredelnden“ Wesen die Zweckdienlichkeit der Kunst für die Gesellschaft sahen,⁴⁸ sie also

⁴⁵ NISHI 1975: 3–7; SAEKI 2001: 27–31.

⁴⁶ *Genkai* s.v. *bijutsu* (S. 857).

⁴⁷ Zur großen Ähnlichkeit der Staatsbürgerideale der traditionellen konfuzianischen Ethik und der „westlichen“ (christlichen) Ethik siehe WATANABE 2012: 377–390.

⁴⁸ Tsubouchi bezieht sich dabei auf Äußerungen von (a) Ernest Fenollosa (1853–1908) und (b) Ōuchi Seiran 大内青巒 (1845–1918). (a) Fenollosa war 1881–82 als Gastprofessor für Philosophie und Kunst an der Tōkyō-Universität tätig, und auch Tsubouchi gehörte dort zu seinen Hörern. Der bekannteste schriftliche Beitrag Fenollosas zur kunsttheoretischen Diskussion sind die japanischen Notizen eines Vortrages, den Fenollosa im Mai 1882 vor der Gesellschaft Ryūchi kai 龍池会 hielt. Diese Notizen erschienen im November des Jahres unter dem Titel *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 (*The True Conception of the Fine Arts*; Tōkyō: Matsuo Yoshisuke (FENOLLOSA/ŌMORI 1882). Ein moderner Nachdruck findet sich in MBKZ 12: 157–174.). Tsubouchi bezieht sich allerdings nicht auf die hegelianischen Anteile in Fenollosas Vortrag, sondern auf die Einleitung, in der Fenollosa der Kunst einen gesellschaftlichen Nutzen zuspricht, welcher dem der praktisch nützlichen (*jitsuyō* 実用) ebenbürtig sei: Kunst erreiche ihr Ziel (*mokuteki* 目的) damit, Herz und Auge des Menschen zu erfreuen (*shinmoku wo goraku su* 心目ヲ娛樂ス) und Charakter wie Bildung zu erhöhen (*kikaku wo kōshō ni su* 気格ヲ高尚ニス) (FENOLLOSA/ŌMORI 1882: 3–4). (b) Ōuchi Seiran trat ab 1875 für einen im Sinne der Meiji-Regierung aufgeklärten Buddhismus ein. In seinem programmatischen Artikel zur Gründung der Zeitschrift *Dai Nihon Bijutsu Shinpō* 大日本美術新報 („Neue Nachrichten von der Kunst Großjapans“; Nr. 1, 30. Nov. 1883) formuliert Ōuchi in Richtung und Formulierung wie FENOLLOSA/ŌMORI 1882: Kunst sei verfeinerter Impuls und verfeinerte Anwendung (*myōki myōyō*

wiederum instrumentalisieren wollten. Tsubouchi verkörperte vor diesem Hintergrund und in Anbetracht der begeisterten Zustimmung des Publikums die Avantgarde der zeitgenössischen japanischen Literaturtheorie.

Beim begrifflichen Inhalt des Wortes *bijutsu* stimmen Tsubouchi und Futabatei deutlich überein, am Wort *hongī* indes scheiden sich ihre Geister. Tsubouchi verwendet das Wort im Sinne von „Grundsinn“ oder „Grundbedeutung“,⁴⁹ also in der Absicht, der Kunst einen zwar neuen, aber immer noch statischen Wert zuzuweisen. Futabatei hingegen verwendet *hongī* als dynamisches Übersetzungswort für Belinskijs *ideja*, nämlich für den Ausgangspunkt des Denkens. *Hongī* meint den Lebensinhalt der Idee, welche die „organische Kraft immanenter Entwicklung“ in sich trage wie eine kleine Eichel die Kraft der Entwicklung zu einer gewaltigen Eiche.⁵⁰ Es geht Futabatei demnach überhaupt nicht um die Verteidigung der Kunst gegen von außen herangetragene Ansprüche oder die Bestimmung ihres (statischen) Wertes, sondern um deren formalästhetische und gehaltsästhetische Aspekte, um ihre inneren Mechanismen und die Prozesse von Produktion und Rezeption. Genau hierin lag das Neue in Futabateis Theorie.

Freilich zitierte Futabatei die von Tsubouchi in *Shōsetsu shinzui* verwendeten Begriffe keineswegs, um etwa eine davon unabhängige Schrift zu veröffentlichen. Vielmehr beabsichtigte er, die Literaturtheorie seines prominenten Mentors auf eine völlig neue kunsttheoretische Basis zu stellen. Dass hierdurch und durch Futabateis *Shōsetsu sōron* ein zentrales Unterkapitel der Theorie Tsubouchis und damit dessen Pionierleistung insgesamt in Frage gestellt wurde, fasste jener allerdings nicht als „Kriegserklärung“ auf, sondern war im Gegenteil voller Bewunderung für die Gedankentiefe seines in Literatenkreisen völlig unbekanntes Schützlings.⁵¹

3 Futabateis *Shōsetsu sōron*

Shōsetsu sōron 小説総論 ist die Überschrift desjenigen Kapitels aus *Shōsetsu shinzui*, in dem Tsubouchi sein generelles Kunstkonzept darlegt. Die unter identischen Überschriften zusammengefassten und mit denselben Wörtern bezeichneten Begriffsinhalte sind jedoch aus verschiedenen Quellen geschöpft. Tsubouchi beruft sich auf die Kunsttheorie seines Lehrers Ernest Fenollosa (1853–1908),⁵² Futabatei dagegen auf das in Abschnitt 2

妙機妙用) der Entwicklung der menschlichen Zivilisation (*jinbun hatsuiku* 人文發育), und sie unternehme dies, indem sie Herz und Auge des Menschen erfreue und Charakter wie Bildung erhöhe (ŌUCHI 1990: 3–4).

⁴⁹ *Genkai* s.v. *gi* 義 (S. 237).

⁵⁰ BELINSKIJ 1954: 587; BELINSKIJ/KURELLA 1950: 194; FUTABATEI 1928a: 43.

⁵¹ LEWIN 1955: 26–27.

⁵² Details bei OCHI 1979. KANEDA 2001 und RIMER 2002 analysieren auf der Basis von Fenollosas *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 (*The True Conception of the Fine Arts*, 1882) die allerdings vagen Bezüge Fenollosas auf den Idealismus Hegelscher Prägung, den Fenollosa in

besprochene *Bijutsu no hongji*. Den inhaltlichen Anspruch an das *Shōsetsu sōron* gab Futabateis Mentor Tsubouchi vor: Futabatei solle „so leichtverständlich wie möglich als eigene Überlegungen in kleinen Portionen niederschreiben“,⁵³ was er Tsubouchi in mehreren persönlichen Gesprächen auf wesentlich höherem Niveau als Einleitung seiner (nicht erhaltenen) Kritik an Tsubouchis Theorie dargelegt hatte.

Wodurch Futabatei den Gehalt in Tsubouchis Grundlegung einer neuen Literaturtheorie ersetzen wollte, soll zunächst die nachfolgende Synopse veranschaulichen.

3.1 Synopse des *Shōsetsu sōron*

Die von Yasui Ryōhei gebotene Übersicht⁵⁴ zeigt die wesentlichen Inhalte des Textes nicht vollständig auf. Aus analytischen Gründen erstelle ich im Folgenden (Tabelle 1) eine eigene, verfeinerte Übersicht.

Teil	Inhalt	Hauptpunkt(e)	Anmerkungen
[1]	Vorwort des Mentors Tsubouchi Shōyō	Vorliegender Text ist theoretischer Vorspann zur Literaturkritik an seinem <i>Shosei katagi</i> („Studententypen unserer Zeit“).	„Verpackungselemente“, Gestaltung der Rahmenbedingungen für die Kommunikation zwischen Verfasser und Leser. <i>Captatio benevolentiae</i> , formal in der Tradition der Vorworte narrativer Texte der Edo-Zeit, inhaltlich aber neu: Vorbereitung auf einen Traditionsbruch, ähnlich der der Einleitungspassage von Belinskijs <i>Ideja iskusstva</i> .
[2]	Vorwort Futabateis	Literaturtheoretische Grundlegung notwendig für adäquate Bewertung eines literarischen Textes.	
[3]	Form als Verkörperung der Idee	Form und Idee abhängig voneinander, Idee aber wichtiger.	Idee als Kernmaterial der Kunst in deren verschiedenen Entwicklungsstufen.
[4]	Form im Verhältnis zur Idee in der Gesamtheit	Form verkörpert die Idee nicht immer vollständig.	

Einführungsveranstaltungen seines eigenen Studiums an der Harvard University bei Charles Carroll Everett (1829–1900), seinerseits 1851–52 Schüler des Hegel-Nachfolgers Georg Andreas Gabler (1786–1853), kennengelernt hatte.

⁵³ „*Oyobu beki dake tsūzoku* 通俗 *ni, jibun no mono ni shite kudaite* 砕いて *kaite kure*“ (FUTABATEI 1971b: 469, Anm. 266).

⁵⁴ Yasui Rōhei gliedert in seinen Kommentaren den Text in (1) „Weltsicht“ (Hauptthese: Die Idee kann ohne Form bestehen, die Form kann nicht ohne Idee bestehen), (2) „Kunst und Wissenschaft im Kontrast“ (Kunst erkennt durch Empfindung, Wissenschaft erkennt durch Verstand), (3) „Realistischer Roman und moralisierender Roman im Kontrast“ und (4) „Grundlage und Ausrichtung einer guten Literaturkritik“ (FUTABATEI 1971b: 469, Anm. 266). Damit mögen wichtige Inhalte von Futabateis Abhandlung erfasst sein, indes genau diejenigen nicht, die deutlich erkennbar auf *Bijutsu no hongji* basieren.

Teil	Inhalt	Hauptpunkt(e)	Anmerkungen
[5]	Dichotomie Wissenschaft – Kunst	Wissenschaft verwendet Analyse, Kunst verwendet den direkten Ausdruck.	Mimesis-Begriff (Erfassen der Idee der Dinge in einer Inspiration und Darstellung der Idee in ohne Ratio nachvollziehbarer Form).
[6]	Zwei Arten des Romans	Gegenüberstellung von moralisierenden und realistischen Romanen.	Anwendung des Mimesis-Begriffes auf Roman, Wirklichkeit dabei nicht die oberflächlich sichtbare, sondern das Wirkungspotenzial.
[7]	„Nachzeichnen“ (<i>mosha</i> 模写) der Wirklichkeit	Anlage des Romans nicht überzeugend, wenn nicht lückenlos logisch.	
[8]	Verbindung der Begriffe Form, Idee und Nachzeichnung in Romankonzept	Nur die Verbindung der drei Elemente schafft ein konsistentes Konzept.	
[9]	Verantwortung des Literaturkritikers	Kritik nur aufgrund nachprüfbarer, rationaler Wertvorstellungen legitim.	Rückkehr zum Anlass der theoretischen Überlegungen: Apologie einer wissenschaftlich fundierten Literaturkritik.

Tabelle 1: Inhaltliche Anlage von Futabateis *Shōsetsu sōron*

3.2 Zusammenhang *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron*

Die Abschnitte [3] bis [5] bilden das theoretische Kernstück des *Shōsetsu sōron*. In ihnen fasst Futabatei die aus Belinskijs *Ideja iskusstva* in sein *Bijutsu no hongī* übertragenen Gedanken so stark vereinfachend zusammen, dass sie nur bei genauem Hinsehen noch wiederzuerkennen sind. Dabei verarbeitet Abschnitt [3] des *Shōsetsu sōron* die Komplexe [1] und [2] des *Bijutsu no hongī*, um damit das argumentative Ziel dieses Abschnitts zu erreichen: Einem Kunstwerk gleich welcher Form müsse eine von der Form zu vergegenständlichende Idee zugrunde liegen. Diese denkbar einfachste Zusammenfassung der in *Bijutsu no hongī* noch durchscheinenden Hegelschen Theorien kommt der trivialen Forderung nahe, man müsse sich etwas dabei denken, wenn man Kunst produziert.

Abschnitt [4] des *Shōsetsu sōron* gibt das in Komplex [3] des *Bijutsu no hongī* dargelegte Modell von der Koexistenz verschiedener Entwicklungsstufen der Vergegenständlichung ein und derselben Idee wieder. Diesen Gedanken greift Futabatei erst in Abschnitt [6] wieder auf. Zuvor nutzt Futabatei in Abschnitt [5] des *Shōsetsu sōron* den in Komplex [1] des *Bijutsu no hongī* eingeführten Begriff der unmittelbaren Anschauung der Idee in der sinnlichen Gestalt des Kunstwerkes, um das Kunstwerk gegen den Anspruch wissenschaftlicher Direktheit zu verteidigen. So, wie man einem Zuhörer den Unterschied verschiedener Musizierformen nicht durch abstrakte Erläuterungen, sondern nur durch deren Vorführung näherbringen könne, müsse auch der Roman vorführen, statt zu erläutern. In den Abschnitten [6] bis [8] wendet Futabatei dieses Mimesis-Konzept auf

den realistischen Roman an. Dessen Aufgabe sei es, die inhärente Idee in logisch konsistenter Weise „nachzuzeichnen“. In Abschnitt [7] beschreibt Futabatei zwar wortreich, wie schwierig das „Nachzeichnen“ (*mōsha* 模写) der Idee sei, eine technische Definition ist hier jedoch nicht enthalten.

3.3 Plattform, Anlage und Wirkungspotential des *Shōsetsu sōron*

Futabateis *Shōsetsu sōron* erschien in Nummer 26 (10. April 1886) der Zeitschrift *Chūō gakujutsu zasshi* 中央學術雜誌 („Zentrale Zeitschrift für die Wissenschaft“), eine seit 1885 zweimal monatlich erscheinende wissenschaftliche Zeitschrift.⁵⁵ Herausgeberin war die Dōkōkai 同攻会 („Gesellschaft gemeinsamer Studien“), ein Zusammenschluss von Dozenten, Absolventen und Studenten aus den Fakultäten Recht, Naturwissenschaften und Literatur (inklusive Philosophie und schöne Literatur) der Tōkyō senmon gakkō 東京專門學校 (die heutige Waseda-Universität). Anliegen der Zeitschrift waren Aufklärung über und Beförderung der Wissenschaft (*gakujutsu* 學術). Im normalen Aufbau brachte die Zeitschrift in jeder Nummer nacheinander Erörterungen und Theorien (*ronsetsu* 論説), Übersetzungen (*hon'yaku* 翻譯), Kritiken (*hihyō* 批評), Artikel (*kiji* 記事) und vermischte Notizen (*zatsuroku* 雜録). Zu den Beiträgern zählen bedeutende Juristen, Politiker, Parlamentsabgeordnete, Wirtschaftswissenschaftler, Theologen, Philosophen und Journalisten sowie der als Schriftsteller und Literaturtheoretiker zur Avantgarde gehörende Tsubouchi Shōyō (Futabateis Mentor) und dessen Freund Takada Sanae 高田早苗 (1860–1938; Politologe und Kritiker).⁵⁶ Takada kann als eigentlicher Mittelpunkt des Redaktionsgremiums bezeichnet werden. Auch wenn die hier veröffentlichten Literaturkritiken und -theorien in der Menge nicht einmal die Hälfte der enthaltenen Texte ausmachen, handelt es sich doch durchweg um wichtige Beiträge der Meiji-Zeit zur Modernisierung der Literaturtheorie.⁵⁷

Futabateis Text, obgleich nur das bruchstückhafte Erstlingswerk⁵⁸ eines völlig unbekanntem jungen Mannes, wurde hier immerhin in der Sparte „vermischte Notizen“ aufgenommen. Dass dies überhaupt geschah, ist Tsubouchi Shōyō zu verdanken.

⁵⁵ Die Zeitschrift erschien vom 31. März 1885 bis zum 20. November 1897 in insgesamt 59 Heften.

⁵⁶ Eine komplette Übersicht über die enthaltenen Artikel bietet TOEDA 1992. Die Auflagenzahlen waren nicht zu ermitteln.

⁵⁷ Darunter sind noch vor Futabateis Beitrag von Tsubouchi Shōyō *Tsukuri monogatari no hensen* 作物語の変遷 („Die Entwicklung der fiktionalen Prosa“; Nr. 2 ff.), *Shōsetsu shinzui shūi* 小説神髓拾遺 („Nachlese zu ‚Die Essenz des Romans‘“; Nr. 6 ff.), *Hamuretto monogatari* 班烈多物語 („Erzählung von Hamlet“; Nr. 9 ff.) und *Haishika ryakuden narabi ni hihyō* 稗史家略伝並に批評 („Biographie nebst kritischer Bewertung der Romanautoren“; Nr. 21) sowie von Takada Sanae *Tōsei shosei katagi no hihyō* 当世書生氣質の批評 („Kritische Bewertung von *Tōsei shosei katagi*“; Nr. 21 ff.) und *Kajin no kigū no hihyō* 佳人之奇遇の批評 („Kritische Bewertung von *Kajin no kigū*“; Nr. 25 ff.).

⁵⁸ Der Hauptteil von Futabateis Arbeit, die Rezension zu Tsubouchis *Tōsei shosei katagi*, ist verlorengegangen.

Der prominente Literat und Literaturtheoretiker verschaffte Futabatei mit der Vermittlung und seinen einleitenden Worten die Aufmerksamkeit des Publikums, doch eine prominentere Positionierung von Futabateis Text (etwa in der Sparte „Artikel“) war offensichtlich auch ihm nicht möglich.

Die Anlage des Textes entspricht in Absatzgestaltung und Verschriftung dem Brauch wissenschaftlich intendierter Texte der frühen Meiji-Zeit im Allgemeinen und der in *Chūō gakujutsu zasshi* gepflegten Form im Besonderen. Der (freilich sehr kurze) Text wird durch nur wenige Absatzwechsel äußerlich strukturiert, zur Verschriftung bedient sich Futabatei einer in wissenschaftlichen Texten der frühen Meiji-Zeit üblichen doppelten Schreibweise, indem er fremdsprachliche Begriffe in japonisierter Form mithilfe beigegebener sinojapanischer Wörter erläutert, so etwa dem sinojapanischen „i“ 意 in Silbenschrift *aidea* アイデア (engl. *idea*) folgen lässt.

Der in der Wahl der Veröffentlichungsplattform, der formalen Anlage und im Inhalt zum Ausdruck kommende Wirkungsanspruch ist hoch, die wahrscheinliche Verbreitung der Zeitschrift und des *Shōsetsu sōron* niedrig.⁵⁹ In dieser knappen Aussage lässt sich die Wirkungsmöglichkeit des Textes zusammenfassen. Und in der Tat sind explizite Repliken nicht bekannt,⁶⁰ das spätere Aufgreifen der Terminologie des deutschen Idealismus, etwa durch Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922) in „*Bungaku to shizen*“ *wo yomu* („Bei der Lektüre von ‚*Bungaku to shizen*‘“, 1889), schöpft nachweislich aus anderen Quellen, geht wesentlich weiter in die literaturtheoretische Tiefe und lässt sich nicht plausibel auf Futabateis *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron* zurückführen.⁶¹

Als Gegenbeispiel zu nennen wäre der Aufsatz *Insupirēshon* (engl. *inspiration*)⁶² des Literaturkritikers Tokutomi Sohō 徳富蘇峰 (1863–1957), der zwei Jahre nach dem Erscheinen des *Shōsetsu sōron* das dort verwendete *inspiration* in Bezug auf Kunstwerke aufgegriffen haben mag. Tokutomi beschreibt *Insupiration* als ein aufgrund göttlicher Kräfte (*shinriki* 神力) entstehendes, sich der Ratio entziehendes Naturereignis. Das erinnert freilich an Abschnitt [5] des *Shōsetsu sōron*, aber ob Tokutomi sich dabei tatsächlich auch auf Futabateis Verwendung des Wortes *inspiration* im *Shōsetsu sōron* bezieht und nicht

⁵⁹ Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung des *Shōsetsu sōron* wurden zwei auflagenstarke und inhaltlich vielfältige Zeitschriften gegründet: *Kokumin no tomo* und *Chūō kōron* (Titel zunächst *Hanseikai zasshi*). Bis zur Gründung der auf Literatur spezialisierten Zeitschrift *Shigaramizōshi* (1889) waren *Kokumin no tomo* und *Chūō kōron* die führenden Medien auch für literaturwissenschaftliche Aufsätze. Das legt die Vermutung nahe, dass in der Folge der *Chūō gakujutsu zasshi* weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

⁶⁰ Bruno Lewin konstatiert, dass die „exotische“ Terminologie mit dafür verantwortlich zu machen sei, dass das „Schriftchen zu seiner Zeit kein lebhaftes Echo hervorrief“ (LEWIN 1955: 29), doch ebenso verantwortlich dürften wohl die angedeuteten Rahmenbedingungen sowie der von Tsubouchi bewusst niedrig gehaltene inhaltliche Anspruch sein.

⁶¹ Meine kommentierte Übersetzung dieser Arbeit ist erschienen in NOAG 189–190: 57–126 (WOLDERING 2014).

⁶² Erschienen in *Kokumin no tomo* 22 (Mai 1888): 9–15 (TOKUTOMI 1888).

nur auf den explizit genannten Titel „Goethe, or, the Writer“ von Ralph Waldo Emerson (1803–1882), ist mangels entsprechender zitathafter Signale nicht zu klären. Die eingangs dieses Beitrags angekündigte Verortung in der Geschichte der japanischen Literaturtheorie muss daher im Folgenden allgemein gehalten werden.

4 Die historische Position des *Shōsetsu sōron*

Im Jahre 1860 hatten wörtliche Bedeutung und begrifflicher Inhalt von *bungaku* 文学 („Textgelehrsamkeit“) noch weitgehend übereingestimmt: Man subsumierte darunter meist Quellen der Klassiker konfuzianischer und neokonfuzianischer Ethik und deren Exegesen sowie die theoretische und praktische Beherrschung chinesischer und sinisierender Lyrik.⁶³ Diese beiden Teilbereiche der Literaturlandschaft genossen so hohes Ansehen wie die japanische Lyrik (*waka*) seit der zu Anfang des 18. Jahrhunderts einsetzenden Rückwendung der Gelehrten der „Nationalen Schule“ (*kokugaku*) zu den Gestaltungsprinzipien der Klassik.⁶⁴ Ganz im Gegensatz zu Wissenschaft und Lyrik standen die dramatische Literatur (insbesondere *jōruri* und *kabuki*) und die narrative Prosa (von den hochklassigen *yomihon* bis zu den gebündelten Unterhaltungsheftchen des Genres *gōkan*) am unteren Ende der Skala sozialer Akzeptanz:⁶⁵ Man tolerierte sie allenfalls als Mittel der moralischen Belehrung ungebildeter und darum zur Rezeption von *bungaku* nicht fähiger Kreise und hielt die auf diese Weise qualifizierte Literatur im Übrigen unter strenger Kontrolle der über die Verlegergilden organisierten Zensur.⁶⁶ Und doch spielte die Unterhaltungsprosa eine wichtige Rolle im Bewusstseinswandel der Leser. Die „Ulkbücher“ (*kokkeibon*) beispielsweise konzentrierten sich auf die Lebenswirklichkeit breiter Bevölkerungskreise und brachten die Leser nicht nur zum Lachen, sondern gerade durch ihre karikaturistisch verzerrten Darstellungen auch dazu, die gesellschaftliche

⁶³ SUZUKI 2006: 89–93. Wie eindeutig in Japan das Wort *bungaku* heute verengt als Bezeichnung für fiktionale Texte verstanden wird, zeigt sich daran, dass SHIRAIISHI *et al.* 1993 der defensiven These, dass nicht nur fiktionale Texte zur Literatur gehörten, einen eigenen kleinen Abschnitt widmen muss (9–11). Die in diesem Abschnitt vorgebrachte Argumentation, dass auch die Rezeptionsweise ein Maßstab für *bungaku* sein müsse, führen die Autoren später anhand von Tatsachenberichten (Reisen, Naturkatastrophen) überzeugend aus.

⁶⁴ Ausführlich hierzu ÁROKAY 2010.

⁶⁵ SCHAMONI 2000: 58.

⁶⁶ Die erste umfassende Kodifizierung von Vorschriften des Verlagswesens ist die Verordnung des Jahres 1722, welche Schriften, die „liederliche und häretische“ (von der neokonfuzianischen Staatsdoktrin abweichende) Meinungen verbreiteten, erotische und darum sittenverderbliche Dinge beschrieben sowie Personen höchsten gesellschaftlichen Ansehens thematisierten, strafbewehrt verboten. Gesetzliche Vorschriften dieser Art wurden bis 1842 immer wieder neu aufgelegt und verschärft, Verstöße gegen sie mit drastischen Maßnahmen geahndet (MAY 1983: 67–80).

Wirklichkeit in Frage zu stellen.⁶⁷ Eben solche Schriften, die zahlreichen auf Erotik spezialisierten Schriften (etwa die *sharebon*) und die Theaterliteratur, führten zu jener Partikularisation und Individualisierung von Bildung und Unterhaltung, vor welcher die Moralisten und Denker der späten Edo-Zeit⁶⁸ ausdrücklich warnten – der Wunsch nach einem die Kultur und die Politik vereinenden Konzept, in dem die Kultur das Bewusstsein ihrer Rezipienten von privaten Bedürfnissen hin zu einem Interesse für das Allgemeinwohl lenken sollte, wurde ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts wieder lauter.⁶⁹

Im Jahre 1868 brach das politische System des alten, auf der Macht des Schwertadels fußenden Feudalstaates zusammen und wich einer industriekapitalistischen Ordnung unter der um den Kaiser konzentrierten Oligarchie, die danach strebte, Japan nach europäischen und US-amerikanischen Mustern zu modernisieren. Damit ging ein wichtiger Einschnitt in der Literaturgeschichte einher: In einem zuvor nicht gekannten Maße rezipierten Literaten und eine rasant wachsende Leserschicht Literatur und Literaturtheorien des „Westens“. Das führte zunächst nur zu einer Diversifizierung von Textsortenlandschaft, Wertvorstellungen und Lesegewohnheiten,⁷⁰ nicht aber zu einer vollkommenen „Verwestlichung“ – traditionelle Formen und Wertvorstellungen wichen den neuen nur allmählich. Für das Verlegen von Romanen (*shōsetsu*) und Lyrik (*kayō* 歌謡) galten die 1869 erlassenen und 1872 revidierten „Regelungen zum Verlagswesen“ (*Shuppan jōrei* 出版条例), welche die Genehmigung durch das Innenministerium voraussetzten (*jōrei* § 27) und „unzüchtige und die Allgemeinheit verderbende Romane, Gedichte und bildliche Darstellungen“ verboten. Die Strafbestimmungen (*bassoku* 罰則) sahen für Zuwiderhandlungen Haftstrafen zwischen einem Monat und einem Jahr oder Geldstrafen von 3 bis 100 Yen (*bassoku* § 6) vor.⁷¹ Wichtiger in unserem Zusammenhang als die in diesen Regelungen und Strafbestimmungen fortgesetzte Tradition der moralischen Gängelung der Literatur ist die Andeutung einer Änderung im Textsortensystem: die Gleichstellung der Erzählprosa (*shōsetsu*) mit der Lyrik (*kayō*) und der bildenden Kunst (*chōga*), wenn vorläufig auch nur im Hinblick auf deren sittengefährdendes Potenzial. Hier zeigen sich auch auf der nicht kunstschaftenden Seite erste Ansätze zu einem Bewusstsein für die Entstehung eines autonomen Feldes „Kunst“. Im Jahre 1885 (also im Entstehungsjahr von *Bijutsu no hongī*) erschien eine Sammlung wichtiger Gesetze und Erlasse, in welcher die erwähnte Strafbestimmung § 6 des Jahres 1872 als per Erlass vom

⁶⁷ HAROOTUNIAN 1989: 175.

⁶⁸ Vehement tat dies beispielsweise der herrenlose Samurai Buyō Inshi 武陽隱士 (ca. 1816) in *Seji kenbun roku* 世事見聞録 („Aufzeichnungen gesehener und gehörter Dinge unserer Zeit, 1813) bezüglich der Theaterliteratur (BUYŌ 1969).

⁶⁹ HAROOTUNIAN 1989: 178–180.

⁷⁰ Einzelheiten in MAEDA 1973a und MAEDA 1973b.

⁷¹ *Shuppan jōrei* 1872: 6 v (*jōrei* § 27) und 8 r (*bassoku* § 6).

29. Juni 1883 gestrichen aufgeführt wird⁷² – was bei aller gebotenen Vorsicht im Umgang mit einzelnen historischen Fakten als Zeichen steigender Akzeptanz der Literatur auch auf politischer Ebene gesehen werden darf. Gleichwohl blieb die kritische bis aggressiv ablehnende Haltung wenigstens der geistigen Elite Japans vorherrschend, wovon namentlich die Äußerungen führender Aufklärer wie Nakamura Masanao 中村正直 (1832–1891) und Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1834–1901)⁷³ zeugen.

Einer der ersten Schritte weg von der tradierten Tolerierung der „schönen Literatur“ als unvermeidbares oder notwendiges Übel hin zu ihrer Einbeziehung in ein Gesamtsystem erwünschter gesellschaftlicher Aktivitäten sind in der Meiji-Zeit die Arbeiten von Nishi Amane, ebenfalls ein maßgebender Aufklärer der japanischen Frühmoderne. Nishi unternahm es vor allem in *Hyakugaku renkan* 百学連環 („Verbindungsringe der Hundert Gelehrsamkeiten“, 1870–72), auch für den japanischen Kontext zwischen Wissenschaft (*gaku* 学, engl. *science*) und Kunst (*jutsu* 術, engl. *arts*) zu unterscheiden. *Jutsu* umfasst dabei Technik (*gijutsu* 技術) ebenso wie bildende und darstellende Kunst sowie Ton- und Wortkunst, die zusammengefasst als *geijutsu* 芸術 („Kunstfertigkeit“) bezeichnet werden. Wissenschaft und Kunst in diesem weiten Sinne dienten, so Nishi, der Findung des „wahren Prinzips“ (*shinri* 真理),⁷⁴ der gesellschaftliche Wert der Wissenschaft sei allerdings höher anzusiedeln, weil sie zweckfrei nach Erkenntnis strebe, während die Kunst im obigen Sinne sich auf die Gegenwart beziehe und eine künftige Produktion zum Ziel habe.⁷⁵ Im fünften Kapitel seiner Arbeit *Chisetsu* 知説 („Über das Wissen“, 1874)⁷⁶ weist Nishi der Disziplin „Literatur“ (*riterachūru* 文章科, engl. *literature*) einen Platz im System der „übergreifenden Wissenschaften“ (*futsū no gaku* 普通ノ学) zu. „Übergreifend“ (*futsū*) meint dabei den Anwendungsbereich dieser Wissenschaften: Sie sind notwendig, um die Erkenntnisse der „besonderen“ (*tokubetsu* 特別) Wissenschaften miteinander zu verbinden und sie zu

⁷² FUKUTOMI 1884–85: 14.

⁷³ Fukuzawa informiert in seiner Schrift *Seiyō jijō* 西洋事情 („Situation in den westlichen Ländern“, 1872) seine japanischen Zeitgenossen zwar über die Gründe für die vermeintliche Überlegenheit des Westens, übergeht aber die in einer seiner Quellen, *Elements of General History* von Alexander Fraser Tytler (1747–1813), ausführlich hervorgehobene Rolle der Literatur (CRAIG 2009: 86–89, „Learning and Technology“). Die „Kritik der Aufklärer“ der frühen Meiji-Zeit an der Literatur behandelt ausführlich SCHAMONI 1975.

⁷⁴ Futabatei greift in *Bijutsu no hongei* und in Abschnitt [5] des *Shōsetsu sōron* die von Nishi für Wissenschaft und Kunst gleichermaßen gestellte Aufgabe der Findung des wahren Prinzips (*shinri*) auf.

⁷⁵ KAMEI 1987: 1–17.

⁷⁶ *Chisetsu* erschien 1874 in der aufklärerischen Zeitschrift *Mei roku zasshi* 明六雜誌 in den Nummern 14 (Juli), 17 (Sept.), 20 (Nov.), 22 (Dez.) und 25 (Dez.). (Einen modernen Nachdruck bietet MBGZ 3: 62–67. Die Seitenangaben im Folgenden beziehen sich auf das Original). Nishi beschreibt die „Intelligenz“ (Schreibweise: in der Überschrift *chi* 知, im Text *chi* 智) nach Ursprung (Kap. 1) und Erscheinungsweisen (Kap. 2), ihrem Einfluss auf organisierte Wissenschaft (Kap. 3) und das Forschen (Kap. 4). In Kapitel 5 schließlich legt Nishi die Wissenschaftsdisziplinen dar. Eine Übersetzung bietet BRAISTED 1976.

vermitteln. Ein Teilgebiet dieser übergreifenden Wissenschaften ist die Textgelehrsamkeit (*bungaku*) im traditionellen, weiten Sinne,⁷⁷ die wiederum die Teilgebiete Grammatik und Rhetorik einschließt. Unter letzterer wiederum ordnet Nishi die gleichmäßige Beherrschung der nicht reimenden und der reimenden rhetorischen Künste als *riterachūru* ein⁷⁸ und kennzeichnet sie als wissenschaftliche Teildisziplin („Disziplin“ verschriftet durch „ka“ 科), die „niemals verfehlt nützlich zu sein, von den oberen Gefilden der Wissenschaften und der Politik bis zu den niederen Gefilden des alltäglichen Lebens des gemeinen Volks.“⁷⁹ Kurzum: In Nishis Wissenschaftssystem hat Literatur (*bungaku*, *riterachūru*) zwar einen respektableren Platz als zuvor, beschränkt sich aber auf die erzieherischen Zielen dienende, praktische Beherrschung rhetorischer Techniken. Nur insoweit diese Beherrschung mit Können und das Können wiederum mit Kunst zu tun hat, kommt Nishi in *Chisetsu* mit dem Wort *bungaku* begrifflich der Literatur als Kunstform näher. Das Konzept „Kunst“ wiederum bezeichnet Nishi mit dem Wort *bijutsu* 美術 (seinem Übersetzungswort für *fine arts*) und ordnet ihm in *Bimyōgaku setsu* (1874) eine gesellschaftlich bedeutende Rolle zu – allerdings nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen ihres erzieherischen Einflusses.⁸⁰ Konsequenterweise spricht Nishi der Philosophie der Ästhetik dieselbe Aufgabe wie der Rechtswissenschaft und Ethiklehre zu: die Mechanismen menschlichen Verhaltens zu erkennen und sie in erzieherisch guter Weise zu steuern.⁸¹

Auch außerhalb aufklärerischer Kreise des politischen Establishments begann man in den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts, sich europäischen Kunstkonzepten zu nähern, die neben den bildenden und darstellenden auch die sprachlichen Künste (die Literatur) einschlossen – dann meist als *bijutsu* 美術 („schöne Künste“) in Japan vorgestellt und diskutiert.⁸² Den ersten Anstoß zu einer Aufwertung der narrativen Prosa gab der bereits erwähnte, zum unmittelbaren historischen Umfeld der Arbeiten Futabateis gehörende Tsubouchi Shōyō, und dies als Person ebenso wie durch seine bereits erwähnte Erzählung *Tōsei shosei katagi* (1885–86) und den literaturtheoretischen Text *Shōsetsu shinzui* (1885/1886).

In *Shōsetsu shinzui* entwickelt Tsubouchi eine Art „westliches“ Konzept insbesondere in Bezug auf die Erzählprosa weiter und postuliert eine moderne Erzählprosa als emanzipierte

⁷⁷ SUZUKI 2006.

⁷⁸ NISHI 1874: 2 r.

⁷⁹ NISHI 1874: 2 r.

⁸⁰ NISHI 1975: 7. Übersetzung in MARRA 1999: 37.

⁸¹ NISHI 1975: 7. Übersetzung in MARRA 1999: 37. Zu weiteren Details der Geschichte des Begriffes *bi* 美 siehe SAEKI 2001: 27–31.

⁸² NKDJ zitiert s.v. *bijutsu* 美術 einen Umriss des oben erwähnten Konzeptes aus der im Januar 1872 erschienenen Nr. 28 der Zeitung *Shinbun zasshi* 新聞雜誌. LEWIN 1955 stellt, mit Nishis *Chisetsu* (1874) beginnend, die wichtigsten Stationen der Einführung europäischer Literatur- und Kunsttheorie in Japan vor (LEWIN 1955: 21).

Kunstform, die sich nach seiner Auffassung von der traditionellen Stereotypisierung der Figuren (etwa zu „Guten“, „Bösen“ und „Pflichttreuen“)⁸³ und der Moralisierung der Funktion der Literatur (etwa „zum Guten führen“ und „vor dem Bösen warnen“) lösen und stattdessen in realistischer Weise menschliche Gefühle (*ninjō* 人情) und die daraus entstehenden Situationen und Verhaltensweisen (*setai fūzoku* 世態風俗) darlegen sollte.⁸⁴ Die praktische Anwendung dieser Auffassung demonstrierte Tsubouchi in der gleichzeitig veröffentlichten Erzählung *Tōsei shosei katagi*, die zwar das Schicksal einer jungen Prostituierten und das Leben der sie umgebenden Studenten realistisch und detailliert bis hin zu deren Umgangssprache schildert, im Übrigen aber der von Tsubouchi selbst als überkommen gebrandmarkten Tradition der alten Unterhaltungsliteratur (etwa der *kokkeibon*) mit ihren stereotypen komischen Effekten verhaftet bleibt. Mit dieser eher zur Phase des Übergangs von der traditionellen zur „westlich“-modernen Erzählprosa gehörenden Erzählung sowie mit deren theoretischer Grundlegung (in *Shōsetsu shinzui*) hat Futabatei sich noch vor der Begegnung mit Tsubouchi intensiv auseinandergesetzt.⁸⁵

Im Lichte dieser vorbereitenden Entwicklungen spiegeln *Bijutsu no hongei* und *Shōsetsu sōron* gerade in ihrer Unauffälligkeit die historische Situation wider: Die Notwendigkeit einer Reform der Literatur und der von ihr handelnden Theorie wurde von der etablierten Avantgarde um Tsubouchi Shōyō zwar empfunden, aber nicht ohne Rückgriff auf überkommene Formen und theoretische Normen der Literatur realisiert. Den ersten Versuch, auf diesen Rückgriff zu verzichten und einen *grundsätzlich* neuen Weg einzuschlagen, unternahm Futabatei – gewissermaßen im Hintergrund der Literatenszene.

Doch auch Futabatei blieb dem Gestern verhaftet und offenbarte, dass er Belinskij, auf den er sich ansonsten durch einen Hinweis und Zitate ausdrücklich beruft, in dessen entscheidender These, dass nämlich die Dichotomie „Denken – Kunst“ in einer modernen

⁸³ In *Shōsetsu shinzui* kennzeichnet Tsubouchi den monumentalen Abenteuerroman *Nansō Satomi hakkenden* („Erzählung von den Acht Hunden in Nansō Satomi“, 1814–42) als Musterbeispiel für die Lebensfremdheit traditioneller Erzählprosa. Die acht Hauptprotagonisten seien keine nach der menschlichen Natur gestaltete Figuren, sondern acht idealtypische Personifizierungen der als Staatsdoktrin geltenden konfuzianischen Tugenden (TSUBOUCHI 1982.3: 21 r; TSUBOUCHI 1981: 25). Ueda Atsuko macht folgerichtig darauf aufmerksam, dass die Kritik Tsubouchis auch als Versuch, Literatur und Politik (Staatsdoktrin) zu entkoppeln, verstanden werden kann (UEDA 2007: 58–89). Zu dieser emanzipatorisch intendierten Entpolitisierung mag Tsubouchi sich auch durch die „politischen Romane“ (*seiji shōsetsu*), die in den 1880er Jahren bei stilistischem Rückgriff auf Erzähltraditionen der Edo-Zeit zeitgenössische politische Inhalte in die Literatur einführten (KEENE 1984.1: 76–95), angeregt gefühlt haben.

⁸⁴ Das Umfeld von Tsubouchis Bemühungen um die Emanzipation der japanischen Erzählprosa schildert SCHAMONI 1975.

⁸⁵ Am Rande sei vermerkt, dass Futabateis ebenfalls als praktische Umsetzung moderner Literaturtheorien intendierte Roman *Ukigumo* 浮雲 („Treibende Wolken“, 1889) zwar als erster moderner Roman Japans gilt, aber in ähnlicher Weise den Erzähltraditionen der Edo-Zeit verhaftet blieb (ISU 1963, HATA 1966, RYAN 1983, HAMASHITA 2003).

Kunsttheorie aufzuheben sei, nicht folgt. Futabatei unterstreicht im Gegenteil, terminologisch auf das *Bungaku ron* („Über die Textgelehrsamkeit“, 1885) von Ariga Nagao gestützt, seine Akzeptanz dieser Dichotomie und bestätigt damit indirekt den von Ariga favorisierten Erhalt einer „ostasiatischen“ Identität auch auf der literaturtheoretischen Ebene. Damit verzichtet Futabatei auf die konsequente Umsetzung der nicht auf geografische Regionen eingegrenzten, sondern global gemeinten Literaturtheorie der ästhetischen Philosophie. Diese Anpassung an westliche Diskurse bleibt Mori Ōgai, der 1889 mit der Gründung der Zeitschrift *Shigaramizōshi* eine neue Phase der Geschichte der Literaturtheorie einläutete, vorbehalten.⁸⁶

Ein Fortschritt ist in Futabateis Theorie dennoch zu sehen. Denn Futabatei hält zwar die Kunst im Gegensatz zu Belinskij nicht für eine Form des Denkens über die Welt, wohl aber für eine Form ihrer *Erklärung*. Am deutlichsten wird dies in Futabateis Gegenüberstellung von „Wissen“ und „Gefühl“ als gleichermaßen zur Herausarbeitung der *Idee* geeignete Instrumente. Damit einher gehen die klare Trennung von Wissenschaft und Kunst im Allgemeinen und die Trennung einer wissenschaftlich begründeten Literaturtheorie von einer nicht argumentierenden Bewertung der Literatur im Besonderen – eine Pioniertat, die nur wenig später Mori Ōgai mit seiner Trennung von wissenschaftlicher und schöner Literatur aufnimmt.⁸⁷

So gering man die Wirkung des *Shōsetsu sōron* auf die Literaturgeschichte in ihrer Gesamtheit einschätzen mag, so wichtig ist sie in der Entwicklung von Futabateis Literaturtheorie. Denn nur zwei Jahre später, im April 1888, veröffentlichte er unter dem Titel *Gakujutsu to bijutsu to no sabetsu* 学術と美術との差別 („Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst“)⁸⁸ einen Artikel, der als methodische Weiterentwicklung des *Shōsetsu sōron* zu sehen ist. Es handelt sich um die Bearbeitung von *Obščij čertěž nauk* („Allgemeine Übersicht der Wissenschaften“), einer Wissenschaftstheorie des russischen Naturwissenschaftlers und Philosophen Michail Grigorievič Pavlov (1792–1840). Pavlov lehrte an der Moskauer Universität Land- und Forstwirtschaft sowie Mineralogie. Gleichzeitig befasste er sich mit Schellings Naturphilosophie. Pavlovs Aufsatz gilt als der erste Versuch im zaristischen Russland, die Wissenschaften zu einem synchronen System zusammenzufassen. Futabatei paraphrasiert in seinem Aufsatz Pavlovs systematische Grundlinien der Wissenschaften, benennt allerdings nur den Autor und nicht den Text selbst. Für Futabateis Abgrenzung der Kunst gegen die Wissenschaften, die in Pavlovs Aufsatz nicht enthalten ist, konnte keine Quelle ausgemacht werden. Die Abgrenzung ist einstweilen als Futabateis eigene wohl aus *Bijutsu no hongji* und *Shōsetsu sōron*

⁸⁶ MORITA 1969.

⁸⁷ So etwa in „Bungaku to shizen' wo yomu 「文学ト自然」ヲ読ム“, in *Kokumin no tomo* 50 (Mai 1889): 18–22.

⁸⁸ In *Kokumin no tomo* 19 (April 1888): 7–11 (FUTABATEI 1888).

übernommene Beigabe zu behandeln. Im Folgenden eine kurze Synopse zu Futabateis *Gakujutsu to bijutsu no sabetsu*:

1. Faktoren der wissenschaftlichen Beschäftigung sind das Objekt (*obujekuto* 物, das, was betrachtet und verstanden wird), das Verstehen (*andāsutenjingu* 理解), der Inhalt (*kontentsu* 含蓄) und die Interpretation (*nōshon* 見解) des Gegenstandes. Verstehen im wissenschaftlichen Sinne heißt, das Individuelle der Gegenstände abzustreifen und ihr allgemeines, unveränderliches Wesen zu ergründen.

2. Objekt der Wissenschaft können materielle (konkrete, *yūkei* 有形) und immaterielle (abstrakte, *mukeyi* 無形) Gegenstände sein. Dazu gehören alle möglichen Gegenstände und Phänomene (*genshō* 現象) einschließlich der Kunstwerke. Sie alle sind real existierende (*jitsuzai* 実在) Gegenstände und können von unserem Verstand erfasst werden. Was aber der Wissenschaftler festhält, ist nicht der Gegenstand an sich, sondern dessen Wahrheit (*makoto* 真), dessen unveränderliche, allgemeingültige Substanz. Wissenschaftliches Verstehen ist die Abbildung (*utsushi* 抄本) des Formlosen (*mukeyi* 無形) eines Gegenstandes (*mono* 物).

3. Künstler wie Naturwissenschaftler können die Elemente (*genso* 元素), aus denen sie Gegenstände fertigen, nicht selbst erschaffen – sie entnehmen sie der Natur. Der Künstler stellt in seinen Gedanken und Entwürfen (*ishō kōshi* 意匠巧思) den Prozess der Weltschöpfung (*zōka* 造化) zwar nicht nach, doch bedient er sich dessen Mittel, um seinen Gedanken und Entwürfen Gestalt zu verleihen. Sein Ziel ist es, im Kunstwerk der zugrundeliegenden Idee (*ishi* 意思) eine materielle Gestalt (*mono* 物) zu geben. Zu den wichtigsten Mitteln des Künstlers gehören Laut (*onkyō* 音響), Gestalt (*keishō* 形象) und Sprache (*gengo* 言語). Eine besondere Wissenschaft ist die Lehre vom Schönen (*bigaku* 美学): Sie erzeugt die verkleinerte Abbildung (*shukusha* 縮写) der von der Kunst erzeugten Gegenstände. Damit knüpft der Text an Futabateis Vorstellungen vom Nachzeichnen (*mōsha*) in der Literatur an.

4. Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst besteht darin, dass in der Wissenschaft der Gegenstand (*mono*) verwandelt wird und so eine Idee (*ishi*) entsteht, dass aber bei der Kunst umgekehrt die Idee (*ishi*) verwandelt wird und so ein Gegenstand (*mono*) entsteht. Anders gesagt: Die Wissenschaft verwandelt einen real existierenden Gegenstand (*jitsuzai no mono* 実在の物) in einen unbeseelten Gegenstand (*kyorei no mono* 虚霊の物), die Kunst verwandelt einen unbeseelten in einen real existierenden Gegenstand.

5. Die Wissenschaft entwickelt das Wissen aus den Gegenständen, die Kunst entwickelt das Wissen aus sich selbst. In der Wissenschaft konzentrieren sich verschiedene Dinge und Phänomene (*busshō* 物象) im Wissen (*chishiki* 知識), in der Kunst äußert sich das Wissen in verschiedenen Dingen und Phänomenen (= Gestalten). In der Wissenschaft spiegeln sich Gegenstände im Wissen wieder, in der Kunst spiegelt sich das Wissen in verschiedenen Gegenständen wider. In der Wissenschaft verwandeln sich materielle Dinge in immaterielle, in der Kunst verwandeln sich immaterielle Dinge in materielle.

Wir finden hier alles, was Futabatei in *Shōsetsu sōron* auf Bitten seines Mentors Tsubouchi allgemeinverständlich anzudeuten versucht hat,⁸⁹ aufgegriffen und in von der Literatur abstrahierter Form vertieft. Anders gesagt: Futabatei erweitert seinen ersten Ausflug in eine Art idealistische Literaturtheorie zu einer Diskussion allgemein erkenntnistheoretischer Fragen, diesmal ohne die von außen an ihn herangetragene, einengende Forderung nach „Allgemeinverständlichkeit“.

5 Literaturverzeichnis

Abkürzungen

Abkürzung	Auflösung
BPS	<i>V.G. Belinskij: polnoe sobranie sočinenij</i> [V.G. Belinskij: Vollständige Sammlung der Werke]. 12 Bde. Hgg. N.F. Bel'čikov u.a. Wiss. Bearb. K.A. Guseva und M.B. Pokrovskaja. Moskau: Akademia nauk SSSR, 1954.
KBHT	<i>Kindai bungaku hyōron taikai</i> [Große Sammlung von Kritiken und Abhandlungen zur Literatur der Frühmoderne] 近代文学評論大系. 10 Bde. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1971–75.
MBgZ	<i>Meiji bungaku zenshū</i> [Vollständige Sammlung der Literatur der Meiji-Ära] 明治文学全集. 99 Bde. + 1 Suppl. Tōkyō: Iwanami shoten, 1965–89.
MBkZ	<i>Meiji bunka zenshū</i> [Vollständige Sammlung zur Kultur der Meiji-Ära] 明治文化全集. 24 Bde. YOSHINO, Sakuzō 吉野作造 (Hg.). Tōkyō: Nihon hyōron sha, 1927–30.
NKiBT	<i>Nihon kindai bungaku taikai</i> [Große Sammlung der Literatur der japanischen Frühmoderne] 日本近代文学大系. 61 Bde. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1969–1974.

Quellentexte

BELINSKIJ, Vissarion Grigor'evič (1948): *Sobranie sočinenij v trech tomach* [Werkauswahl in drei Bänden]. 3 Bde. Moskau: Ogiz.

BELINSKIJ, Vissarion Grigor'evič (1954 [1841]): „Ideja iskusstva [Die Idee der Kunst]“. In: BPS IV: 585–600.

FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1886): „Shōsetsu sōron [Allgemeine Abhandlung über den Roman] 小説総論“. In: *Chūō gakujutsu zasshi* 中央學術雜誌 26: 37–44.

FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1888): „Gakujutsu to bijutsu no sabetsu [Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst] 學術と美術の差別“. In: *Kokumin no tomo* 国民之友 19: 7–11.

⁸⁹ FUTABATEI 1971b: 469, Anm. 266.

- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1928a [1885]): „Bijutsu no hongei [Das grundlegende Prinzip der schönen Künste] 美術の本義“. In: YOSHINO, Sakuzō 吉野作造 (Hg.): MBkZ 12 (*Bungaku geijutsu hen* 文学芸術篇): 39–56.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1928b [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: YOSHINO, Sakuzō 吉野作造 (Hg.): MBkZ 12 (*Bungaku geijutsu hen* 文学芸術篇): 538–541.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1954 [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: NAKAJIMA, Kenzō 中島健蔵, YOSHIDA, Sei'ichi 吉田精一 (Hg.): *Meiji jidai: Shajitsu shugi to roman shugi* 明治時代：寫實主義と浪漫主義 (*Gendai bungaku ron taikai* 現代文学論大系, Bd. 1). Tōkyō: Kawade shobō: 18–21.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1956a [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: *Futabatei Shimei sakuhin shū* 二葉亭四迷作品集, Bd. 3. Tōkyō: Sōgen sha: 150–152.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1956b [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: FURUTA, Akira 古田晁 (Hg.): *Tsubouchi Shōyō Futabatei Shimei shū* 坪内逍遙 二葉亭四迷集 (*Gendai nihon bungaku zenshū* 現代日本文学全集, Bd. 1). Tōkyō: Chikuma shobō: 378–379.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1965 [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: NAKAMURA, Mitsuo 中村光夫 (Hg.): *Bungaku no shisō* 文学の思想 (*Gendai nihon shisō taikai* 現代日本思想大系, Bd. 13). Tōkyō: Chikuma shobō: 57–60.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1971a [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: YOSHIDA, Seiichi 吉田精一, ASAI Kiyoshi 浅井清 (Hg.): *Meijiki 1* 明治期 1 (KBHT, Bd. 1): 29–32.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1971b [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: *Futabatei Shimei shū* 二葉亭四迷集 (NKiBT, Bd. 4): 404–408.

Sekundärliteratur

- ÁROKAY, Judit (2010): *Die Erneuerung der poetischen Sprache. Poetologische und sprachtheoretische Diskurse der Edo-Zeit*. München: Iudicium.
- BELINSKIJ, Vissarion Grigor'evič (1950 [1841]): „Die Idee der Kunst“. In: KURELLA, Alfred (Hg. und Übers.): *W.G. Belinski: Ausgewählte philosophische Schriften*. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur: 191–212.
- BRAISTED, William Reynolds (1976): *Meiroku zasshi. Journal of the Japanese Enlightenment*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BUYŌ, Inshi 武陽隱士 (1969 [1813]): „Seji kenbun roku [Aufzeichnungen gesehener und gehörter Dinge unserer Zeit] 世事見聞録“. In: HARADA, Tomohiko 原田伴彦, TAKEUCHI, Toshimi 竹内利美, HIRAYAMA, Toshijirō 平山敏治郎 (Hg.): *Kenbun ki* 見聞記 (*Nihon shomin seikatsu shiryō shūsei* 日本庶民生活史料集成, Bd. 8). Tōkyō: San'ichi shobō: 641–766.
- COCKERILL, Hiroko (2014): *Style and Narrative in Translations. The Contribution of Futabatei Shimei*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- CRAIG, Albert M. (2009): *Civilization and Enlightenment. The Early Thought of Fukuzawa Yukichi*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- FASTING, Sigurd (1972): *V.G. Belinskij: Die Entwicklung seiner Literaturtheorie. I: Die Wirklichkeit ein Ideal*. Bergen: Universitets Forlaget (Scandinavian University Books).
- FENOLLOSA, Ernest, ŌMORI, Ichū 大森惟中 (1882): *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 (*The True Conception of the Fine Arts*). Tōkyō: Matsuo Yoshisuke.

- FUJIMURA, Yoshinae 藤村義苗 (1975 [¹1909]): „Kyū Gaikokugo gakkō jidai [Die Ära der ehemaligen Fremdsprachenschule] 旧外国語学校時代“. In: NIHON KINDAI BUNGAKUKAN 日本近代文学館 (Hg.): *Futabatei Shimei* 二葉亭四迷 (Kindai bungaku kenkyū shiryō sōsho 近代文学研究資料叢書, Bd. 5; Faksimile von: TSUBOUCHI, Shōyō 坪内逍遙, UCHIDA, Roan 内田魯庵 (Hg.) (1909): *Futabatei Shimei* 二葉亭四迷. Tōkyō: Ifūsha). Tōkyō: Nihon kindai bungakukan.
- FUKUTOMI, Yasunori 福富恭礼 (1884–1885): *Genkō hōritsu kisoku rui zen* [Gegenwärtige angewendete Gesetze und Regeln - vollständig] 現行法律規則類全. Tōkyō: Kōdōkan.
- FURUBAYASHI, Naoshi 古林尚 (1953): „Karurīna, Eru: Futabatei Shimei ron – Berinsukī to Nihon bungaku [R. Karlina: Abhandlung zu Futabatei Shimei: Belinskij und die japanische Literatur] カルリーナ・エル：二葉亭四迷論・ベリンスキーと日本文学“. In: *Bungaku* 文学 21.10: 20–33.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie (2005): *Einführung in Hegels Ästhetik*. UTB 2646. München, Paderborn: Fink.
- HAMASHITA, Masahiro 浜下昌宏 (2003): „Jitsuzai hanchū to shite no ‚Gesaku teki‘: Aru Futabatei Shimei ron [‚Gesaku-Charakter‘ als Kategorie realer Existenz: Eine besondere Abhandlung zu Futabatei Shimei] 実在範疇としての「戯作的」：ある二葉亭四迷論“. In: *Kōbe jogakuin daigaku ronshū* 神戸女学院大学論集 50.1: 69–83.
- HAROOTUNIAN, Harry D. (1989): „Late Tokugawa Culture and Thought“. In: JANSEN, Marius B. (Hg.): *The Nineteenth Century (The Cambridge History of Japan, Bd. 5)*. Cambridge: Cambridge University Press: 168–258.
- HATA, Yūzō 畑有三 (1965): „Futabatei Shimei: ‚Shinri‘ tankyū to bungakusha no seiritu [Futabatei Shimei: Entstehung des Suchens nach der ‚Wahrheit‘ und des Literaten] 二葉亭四迷：「真理」探究と文学者の成立“. In: *Nihon bungaku* 日本文学 14.11: 1–9.
- HATA, Yūzō 畑有三 (1966): „Futabatei Shimei: ‚Shinri‘ tankyū to ‚Ukigumo‘ no seisaku [Futabatei Shimei: die Suche nach der ‚Wahrheit‘] 二葉亭四迷：「真理」探究と「浮雲」の制作“. In: *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 43.11: 51–64.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1969–1979): *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe* (Theorie Werkausgabe). 20 Bde. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HIRSCHBERG, Wolfgang (1959): *Belinskijs Kampf gegen literarische Veraltung*. Berlin: Ernst-Reuter-Gesellschaft.
- HOOZAWA-ARKENAU, Noriyo (2014): „The Role of Russian in the Dissolution of Diglossia in Japan. Translations by Futabatei Shimei“. In: ÁROKAY, Judit, Jadranka GVOZDANOVIĆ, Darja MIYAJIMA (Hg.): *Divided languages? Diglossia, translation and the rise of modernity in Japan, China, and the Slavic world* (Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context). Cham: Springer: 223–259.
- INAGAKI, Tatsurō 稲垣達郎 (1954): „Bungaku kakumei ki to Futabatei Shimei [Die Phase der Revolution der Literatur und Futabatei Shimei] 文学革命期と二葉亭四迷“. In: INO, Kenji 猪野謙二 (Hg.): *Kokumin no bungaku. Dai 1: Kindai hen, dai 1* 国民の文学. 第1：近代篇第1 (*Iwanami kōza bungaku* 岩波講座文学, Bd. 4). Tōkyō: Iwanami shoten: 49–102.

- ISU, Ryūichirō 井須隆一郎 (1963): „Futabatei Shimei ron: ‚Ukigumo‘ ni okeru rirarizumu [Abhandlung zu Futabatei Shimei: Realismus in ‚Ukigumo‘] 二葉亭四迷論: 「浮雲」におけるリアリズム“. In: *Nihon bungaku* 日本文学 12: 20–27.
- KAMEI, Hideo 亀井秀雄 (1987): „Kindai bungaku rinen no seisei: Nishi Amane – Nakae Chōmin – Teiken – Shigetake – Kanzō [Die Geburt der Idee frühmoderner Literatur: Nishi Amane, Nakae Chōmin, Teiken, Shigetake, Kanzō] 近代文学理念の生成: 西周・中江兆民・鼎軒・重昂・鑑三“. In: Ders. (Hg.): *Hyōron* 評論 (*Nihon bungaku kōza* 日本文学講座, Bd. 8). Tōkyō: Taishūkan shoten: 1–17.
- KANEDA, Tamio (2001): „Fenollosa and Tsubouchi Shōyō“. In: MARRA, Michael F. (Hg.): *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 53–67.
- KARLINA, Raisa Grigor'evna (1950): „Belinskij i japonskaja literatura [Belinskij und die japanische Literatur]“. In: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 56. Moskau: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR: 501–512.
- KATKOV, Michail Nikiforovič (1838): „O filosofskoj kritikje chudožestvennago proizvedenija [Über die philosophische Kritik künstlerischer Werke]“. In: *Moskovskij Nabljudatel'* 27: 159–198.
- KATKOV, Michail Nikiforovič (2011): „O filosofskoj kritike chudožestvennogo proizvedenija“. In: INSTITUT NAUČNOJ INFORMACII PO OBŠČESTVENYM NAUKAM RAN (M.) (Hg.): *Michail Nikiforovič Katkov: Sobranie sočinenij*, Bd. 4. Sankt Petersburg: Rostok: 7–11.
- KEENE, Donald (1984): *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. 2 Bde. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- KITAOKA, Seiji 北岡誠司 (1965): „‚Shōsetsu sōron‘ zaigen kō: Futabatei to Berinsuki [Gedanken zu den Quellen von ‚Shōsetsu sōron‘: Futabatei und Belinskij] 「小説総論」材源考: 二葉亭とベリンスキー“. In: *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 42.9: 12–30.
- LEWIN, Bruno (1955): *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur* (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. 38). Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V.
- MAEDA, Ai 前田愛 (1973a): „Meiji shonen no dokushazō [Bild der Leser der frühen Meiji-Zeit] 明治初年の読者像“. In: Ders.: *Kindai dokusha no seiritsu* 近代読者の成立. Tōkyō: Yūseidō shuppan: 147–166.
- MAEDA, Ai 前田愛 (1973b): „Ondoku kara mokudoku e: Kindai dokusha no seiritsu [Vom lauten zum stummen Lesen: Die Entstehung des Lesers der Frühmoderne] 音読から黙読へ: 近代読者の成立“. In: Ders.: *Kindai dokusha no seiritsu* 近代読者の成立. Tōkyō: Yūseidō shuppan: 167–220.
- MARRA, Michele (1999): *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MARUYAMA, Masao (1974): *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*. Englisch von Mikiso Hane. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- MAY, Ekkehard (1983): *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750–1868): Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- MEHLIG, Hans Robert (1968): *Literaturtheorie und Literaturkritik des frühen Belinskij*. Dissertation. Münster: Universität Münster (Philosophische Fakultät).

- MORITA, James (1969): „Shigarami–Zōshi“. In: *Monumenta Nipponica* 24.1–2: 47–58.
- MURAŠOV, Jurij (1993): *Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M.V. Lomonosov zu V.G. Belinskij*. München: Fink.
- NAKAMURA, Mitsuo 中村光夫 (1987): *Futabatei Shimei ron* [Abhandlung über Futabatei Shimei] 二葉亭四迷論. Tōkyō: Nihon tosho sentā.
- NISHI, Amane 西周 (1874): „Chisetsu [Über das Wissen] 知説:
Dai 1 第一“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 14: 1 r – 2 v.
Dai 2 第二“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 17: 7 r – 9 v.
Dai 3 第三“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 20: 6 v – 8 v.
Dai 4 第四“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 22: 1 r – 3 v.
Dai 5 第五“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 25: 1 r – 3 v.
- NISHI, Amane 西周 (1975 [1874]): „Bimyōgaku setsu [Theorie von der Wissenschaft des Schönen] 美妙学説“. In: HIJIKATA, Tei'ichi 土方定一 (Hg.): *Meiji geijutsu – bungaku ron shū* 明治芸術・文学論集 (MBgZ Bd. 79): 3–7.
- OCHI, Haruo 越智治雄 (1979): „Shōsetsu shinzui' no botai [Basis des ‚Shōsetsu shinzui‘] 『小説神髓』の母胎“. In: NIHON BUNGAKU KENKYŪ SHIRYŌ KANKŌKAI 日本文学研究資料刊行会 (Hg.): *Tsubouchi Shōyō – Futabatei Shimei* 坪内逍遙・二葉亭四迷 (Nihon bungaku kenkyū kihon sōsho 日本文学研究基本叢書): 1–12.
- ŌTSUKI, Fumihiko 大槻文彦 (1889–1891): *Genkai: Nihon jisho* [Meer der Wörter: Japanisches Lexikon] 言海：日本辞書. 4 Bde. Tōkyō: Ōtsuki Fumihiko. Online verfügbar über: Kindai dejitaru raiburari: <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/992954> (zuletzt aufgerufen: 11.03.15)
- ŌUCHI, Seiran 大内青巒 (1990 [1883]): „Dai nihon bijutsu shinpō shogen [Vorwort zu den Neue Nachrichten zur Kunst Großjapans] 大日本美術新報緒言“. In: AOKI, Shigeru 青木茂 (Hg.): *Dai Nihon bijutsu shinpō: Fukusei ban* 大日本美術新報：複製版 (Kindai bijutsu zasshi sōsho 近代美術雑誌叢書). 6 Bde. Tōkyō: Yumani shobō: 3–4.
- PAVLOV, Michail Grigorievič (1839): „Obščij čertěž nauk [Allgemeine Übersicht der Wissenschaften]“. In: *Otečestvennye zapiski* 6 (Okt./Nov.): 97–101. Online verfügbar über: <http://stabikat.de/DB=1/XMLPRS=N/PPN?PPN=167046527> (zuletzt aufgerufen: 11.03.15).
- PONOMAREFF, Constantin V. (1970): „Configurations of Poetic Vision: Belinskij as an Idealist-Critic“. In: *The Slavic and East European Journal* 14.2: 145–159.
- PROCTOR, Thelwall (1969): *Dostoevskij and the Belinskij School of Literary Criticism* (Slavistic printings and reprintings, Bd. 64). Den Haag, Paris: Mouton.
- RIMER, J. Thomas (2002): „Hegel in Tokyo: Ernest Fenollosa and His 1882 Lecture on the Truth of Art“. In: MARRA, Michael F. (Hg.): *Japanese Hermeneutics. Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 97–108.
- RÖTSCHER, Heinrich Theodor (1837): „Das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke“. In: Ders.: *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst I*. Berlin: Duncker und Humblot: 1–72.
- RYAN, Marleigh Greyer (1983): *Japan's First Modern Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei*. Westport (Conn.), London: Greenwood Press.
- SAEKI, Junko (2001): „Longing for ‚Beauty‘“. In: MARRA, Michael F. (Hg.): *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 25–42.

- SATŌ, Seirō 佐藤清郎 (1995): *Futabatei Shimei kenkyū* [Forschungen zu Futabatei Shimei] 二葉亭四迷研究. Tōkyō: Yūseidō shuppan.
- SCHAMONI, Wolfgang (1975): „Die Entwicklung der Romantheorie in der japanischen Aufklärungsperiode“. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 118 (1975): 9–39.
- SCHAMONI, Wolfgang (2000): „The Rise of ‚Literature‘ in Early Meiji: Lucky and Unlucky Genres“. Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.): *Canon and Identity. Japanese Modernization Reconsidered*. Berlin, Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien: 37–60.
- SHIRAISHI, Yoshio 白石良夫, NORIZUKI, Toshihiko 法月敏彦, WATANABE, Kenji 渡辺憲司 (Hg.) (1993): *Edo no non-fikushon* [Non-fiction der Edo-Ära] 江戸のノンフィクション (Tōsho sensho 東書選書, Bd. 135). Tōkyō: Tōkyō shoseki.
- Shuppan jōrei narabi ni bassoku sho gansho shiki: Kamei-zuki – Meiji 8 nen 9 gatsu kaisei* [Erlasse zum Verlagswesen nebst Strafbestimmungen und allen Antragsformularen – revidierte Fassung vom September 1872] 出版条例并罰則庶願書式：仮名附 明治八年九月改正 (1872). Tōkyō: Bessho Heishichi.
- SUZUKI, Sadami (2006): *The Concept of „Literature“ in Japan* (Nichibunken monograph series, Bd. 8). Englisch von Royall Tyler. Kyōto: International Research Center for Japanese Studies.
- TERRAS, Victor (1974): *Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics*. Madison: University of Wisconsin Press.
- TOEDA, Hirokazu 十重田裕一 (1992): „Chūō gakujutsu zasshi: Saimoku 1 gō – 59 gō [Detailverzeichnis zu den Nummern 1 bis 59 der *Chūō gakujutsu zasshi*] 中央學術雑誌：細目 1 号～59 号 (1885.3～1887.11)“. In: *Waseda daigaku toshokan kiyō* 早稲田大学図書館紀要 36: 7–56.
- TOKUTOMI, Sohō 徳富蘇峰 (1888): „Inspirēshon [Inspiration] インスピレーション“. In: *Kokumin no tomo* 国民之友 22.2: 9–15.
- TŌKYŌ GAIKOKUGO DAIGAKU SHI HENSAN IINKAI 東京外国語大学史編纂委員会 (Hg.) (2001): *Tōkyō Gaikokugo daigaku shi* [Geschichte der Fremdsprachenuniversität Tōkyō] 東京外国語大学史. 4 Bde. Tōkyō: Tōkyō gaikokugo daigaku shuppankai.
- TSUBOUCHI, Shōyō 坪内逍遙 (1981): *The Essence of the Novel*. Englisch von Nanette Twine. *Occasional Papers* 11. Queensland: University of Queensland.
- TSUBOUCHI, Shōyō 坪内逍遙 (1982 [¹1885–86]): *Shōsetsu shinzui* [Die Essenz des Romans] 小説神髓 (Meicho fukkoku zenshū 名著復刻全集). 9 Bde. Faksimile herausgegeben von Inagaki Tatsurō 稲垣達郎. Tōkyō: Horupu.
- UEDA, Atsuko (2007): *Concealment of Politics, Politics of Concealment. The Production of „Literature“ in Meiji Japan*. Stanford (Calif.): Stanford University Press.
- WATANABE, Hiroshi 渡辺浩 (2012): *A History of Japanese Political Thought, 1600–1901*. Englisch von David Noble. Tōkyō: I-House Press.
- WEBER, Harry B. (1971): „Belinskij and Aesthetics of Utopian Socialism“. In: *The Slavic and East European Journal* 15.3: 293–304.
- WOLDERING, Guido (2014): „Fiktion und Wirklichkeit in der japanischen Literaturtheorie der Jahre 1850 bis 1890: Mori Ōgais ‚Bungaku to shizen‘ wo yomu (1889)“. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 189–190 (2013/2014): 57–126.

- YAMADA, Tadao 山田忠雄 (1981): *Kindai kokugo jisho no ayumi: Sono mohō to sōi to* [Fortschreiten der Japanisch-Lexika der Frühmoderne: Deren Nachahmungen, Neuschöpfungen und Weiteres] 近代国語辞書の歩み：その模倣と創意と. 2 Bde. Tōkyō: Sanseidō.
- YASUI, Ryōhei 安井亮平 (1967): „Futabatei no roshiago zōsho [Futabatei und sein Besitz russischsprachiger Bücher] 二葉亭とロシア語蔵書“. In: SHIMIZU, Shigeru 清水茂 (Hg.): *Futabatei Shimei* 二葉亭四迷 (*Kindai bungaku kanshō kōza* 近代文学鑑賞講座, Bd. 1). Tōkyō: Kadokawa shoten: 345–354.

三代歌川豊国画『百人一首絵抄』に見る構図の再製

中村純子（大宮）

Remanufacturing of the composition in the *Hyakunin isshu eshō*
by Utagawa Toyokuni III

Abstract

The *Hyakunin isshu eshō* is a series of *ukiyo-e* consisting of illustrations by Utagawa Toyokuni III (1786–1865) to the medieval poetry anthology of “Waka poems by one hundred poets”. It has become known as a series of woodblock prints with women from the pleasure districts as its central topic as well as with motives from the lives of townspeople, and until now, it has been interpreted as such. A comparison with the illustrations of the famous *Nise Murasaki inaka Genji* (“A false Murasaki and a rustic Genji”, published between 1829 and 1842), written by Ryūtei Tanehiko (1783–1842) and illustrated by the same Toyokuni III, shows that the artist used not only the same motives but also the templates with small alterations, adapting them to the poems. The following paper argues that in view of these findings, a new evaluation of the *Hyakunin isshu eshō* is needed.

『百人一首絵抄』とは¹

一般に「百人一首」といえば、『小倉百人一首』として、天智天皇の「秋の田のかりほの庵の苫をあらみわが衣手は露にぬれつつ」から順徳院の「百敷や古き軒端のしのぶにもなほ余りある昔なりけり」までの百首の和歌がまとめられたもので、時代を経ながら歌の解釈のために注釈書なども作られてきた。それが更に時代を経て江戸時代になると、より一般の人々に理解できるように、わかりやすい絵入りのものなどが出版されるようになり、更に浮世絵の挿絵が描かれたものが作られていくようになる。

その頃に作製された様式としては、主に次のようなものがある。

- 1、「歌人や歌作りに関するエピソードに取材したり故実に拠った歴史画のような作品類」。

これで、有名なものとして、歌川国芳・広重が弘化 3 年（1846 年）に制作にかか

¹ 本稿は、2014 年 9 月 17～20 日、ベルギー、ルーヴェン・カトリック大学（Katholieke Universiteit Leuven）に於いて開催された 2014 EAJRS（European Association of Japanese Resource Specialists、日本資料専門家欧州協会）会議で、9 月 18 日に口頭発表したものを、形式を変え、加筆し書き改めたものである。

り、そこへ三代豊国が加わり翌年に完成した『小倉擬百人一首』がある。これは国芳・豊国が役者似顔絵を、広重が武者風・歴史画風に描いたもので、現在、英訳版が Hotei という出版社から刊行されている。²

2、「当世風俗や美人画・役者絵の翻案物といった見立絵」。

この見立絵には「百枚を美人画で統一したもの」もあれば、「歌の意味に係る度合いがまちまちのもの」もあって、「定まった構図がないもの」もあるという。

本稿において取り上げる『百人一首絵抄』の解説としては、『原色浮世絵大百科事典：第4巻』には「美人画見立の揃物」とあり³、画文堂の『浮世絵事典』には、「三代歌川豊国画⁴。落款には国貞改二代豊国とある。大錦判美人画揃物。佐野喜版。弘化元年刊。余白に百人一首のかるたの読み札ととり札を散らし、巻物を開いたコマ絵の中に、その歌の解釈を記して、本歌で絵解きをしている。」とある。

しかし、歌と絵柄をよく見ていくと、前半部は、初代豊国より絵柄の構図を一門が引き継いできたものを基本にしているのだが、後半部に国貞が挿絵を担当した合巻『修紫田舎源氏』と強い共通性を持つ絵柄が登場するように思われる。『百人一首絵抄』については、単純に美人画とは言い切れない部分もあるのではないかと考え、この作品についてあらためて検討を行うこととした。なお、ここでは枚数制限の都合で 100 枚全てに関して見ていくことは出来ないので、タイトルに添った部分にとどまることをお許しいただきたい。

『百人一首絵抄』との出会い

2014 年 1 月、ある版画売立目録に『百人一首絵抄』の百枚揃いが掲載された。それが次の第 1 図である。

A4 判の一ページに 100 枚の写真が印刷されていたために、一枚一枚の画像がとても小さく個々の絵柄などはよく分からないが、残念ながら百枚揃いではなかなかデータベースが見つからなかった。調査を継続したところ、『百人一首絵抄』は、吉田幸一著『浮世絵擬百人一首 豊国・国芳・広重画（古典聚英 9）』の本にまとめられていることが分かった⁵。国文学者で『百人一首』の研究者でもあった吉田幸一氏旧蔵の『小倉擬百人一首』と『百人一首絵抄』の二種類の『百人一首』ものの浮世絵 200 枚について影印を載せ、吉田氏の令嬢である倉島須美子氏によって、文章の翻刻、絵解き、解説などがなされている。倉島氏の解説によれば、二つの『百人一首』ものの浮世絵は、折帖の形に綴じられており、同じ模様の表紙が付けられているという。

版画売立目録に掲載された『百人一首絵抄』の写真は、第 1 図のように、右上から 1

² HERWIG, Henk J., Joshua S. MOSTOW (2007): *The Hundred Poets Compared: A Print Series by Kuniyoshi, Hiroshige, and Kunisada*. Leiden, Boston: Hotei Publishing.

³ 日本浮世絵協会原色浮世絵大百科事典編集委員会 編 (1981) 『原色浮世絵大百科事典第 4 巻』 [画題—説話・伝説・戯曲] 大修館書店 : P. 124

⁴ 吉田暎二 (1971) 『浮世絵事典 (下巻)』 画文堂 : P. 97

⁵ 吉田幸一 (2002) 『浮世絵擬百人一首 豊国・国芳・広重画』 [古典聚英第 9 巻] 笠間書院

番の歌が始まり左へ 10 枚、そして下段へと続き一番下の左端が 100 番目の歌になっている。このように並べられていたおかげで、百枚全体が幾つかのパターンに分けられることがわかった。

(第 1 図)



『百人一首絵抄』の作者の名前の問題

まず、『百人一首絵抄』の名主印や落款について考えてみよう。この作品は、1番～68番までが1843年～1847年までの「名主印が1つ」の時期、69番～100番が1847年から1851年までの「名主印が2つ」の時期に分けられる。

名主印は、実際には、次の第2図のようにになっている。

(第2図)



↑ 年玉杵がないものもある

上図の右の3枚の絵のように「国貞改二代豊国」や「香蝶楼豊国」という落款と共に名主印が一つだけのものと、左端の絵のように名主印が二つのものがある。

さらに、背景や絵柄の違いに着目すると、次の8パターンに分けることができる。

(第3図)



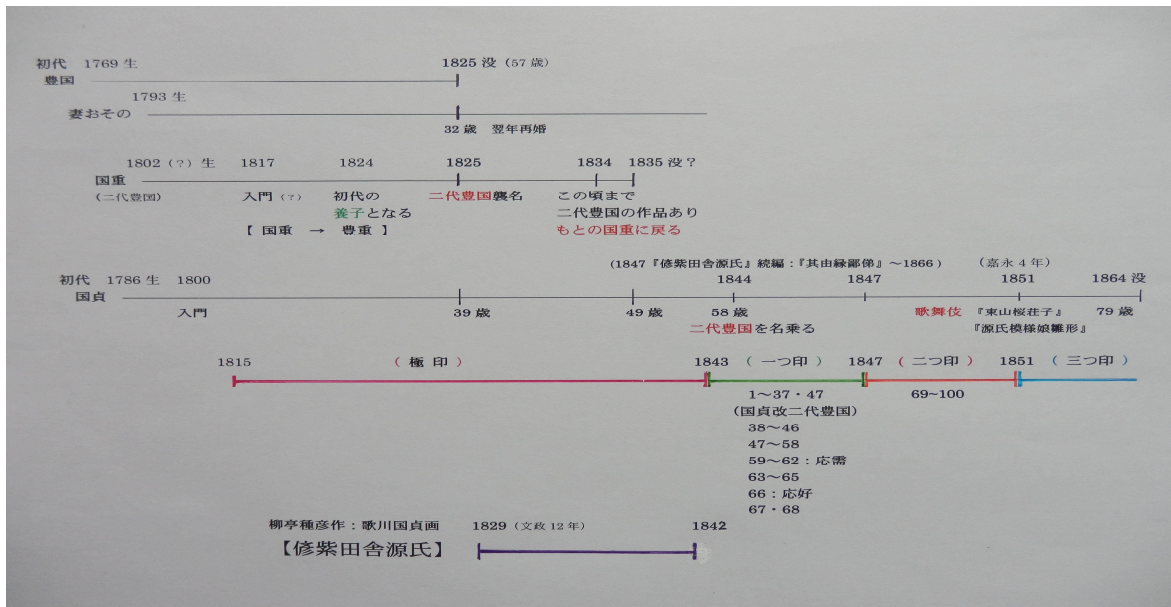
まず、1 番から 37 番、そしてなぜか十番飛んで 47 番には、このような巻物の体裁を取った枠の中に歌の解釈を書き、さらに絵札と取り札が描かれている。画文堂の『浮世絵事典』の解説には、このタイプの絵柄に関する記述しかなく、100 枚すべての解説にはなっていない。

この 38 枚には「国貞改二代豊国」或いは「国貞改二代目豊国」という落款がある。国貞が《二代目豊国》を襲名したということのお披露目とお祝いの意を含め、華やかな仕立てにしたものかと思われる。

ところで、この部分の浮世絵の落款に「国貞改二代豊国」と書いてあるというのが、国貞は「三代豊国」ではないのか、何故「二代豊国」と公に書いてあるのだろうかと不可思議に思われるかもしれない。今日、「国貞は本来ならば三代目なのに二代目豊国を差し置いて、わざと自分こそが二代目だと言い張った」とよく言われているが、そのことについて新藤茂氏が『叢書江戸文庫 49 巻：福森久助脚本集』「月報 49」⁶ に「国貞の二代豊国僭称説への疑問」や、雑誌『浮世絵芸術』154 号⁷ の中で詳しく考証されている。その中で、新藤氏は「(二代目を継いだ養子の) 豊重に何らかの不都合な事情があり、歌川一門は豊重を名跡の代数から外し、国貞を正式な二代目とした」という見解を述べておられる。

この新藤氏の考証内容を、筆者が作製した簡単な年表を提示して解説したいと思う。

(第 4 図)



年表図

表に掲出される人物は、上から「初代豊国」、次が豊国の妻「おその」、その下が弟子の「国重」、そして「初代国貞」である。

⁶ 福森久助 著・古井戸秀夫 [ほか]校訂 (2001) 『福森久助脚本集』 [叢書江戸文庫第 49 巻] 国書刊行会: P. 5~8

⁷ 新藤茂 (2007) 「浮世絵鼎談 二代豊国初期役者大首絵」 『浮世絵芸術: 国際浮世絵学会会誌』 第 154 号 (7 月) : P. 66~72

以下、襲名に関する事柄に焦点を当てながら説明すると、1824年、初代豊国は弟子の国重（のちの豊重）を養子に迎えるが、翌1825年、初代豊国が57歳で亡くなっている。当然、養子となった豊重が「二代目豊国」を名乗ることになる。この時、豊重は21歳であり、若くして師の名跡を継ぎ、義理の母であるおその（32歳）と共に歌川一門を率いて行かなければならない状況に置かれたのである。

ところが、おそのはその翌年、初代豊国の一周忌を終えるとさっさと春日部の木綿問屋の主人と再婚して家を出て行き、そのため、二代豊国（豊重）は、歌川一門の中で後ろ盾をなくし、後継者としての重責をひとりで背負うことになる。

その頃、兄弟子の国貞はすでに浮世絵師としての名声を確固たるものとしており、1829年からは柳亭種彦（1783～1842）と共に『修紫田舎源氏』⁸の挿絵に取りかかっていた。すなわち、「国貞」の名は不動のものとなっていた。結局、二代豊国は、10年近く名乗った「豊国」の名をやめ、1834年頃にもとの「国重（豊重）」にもどり、翌1835年以降、消息不明となり、亡くなったのではないかとされている。

国貞が「豊国」を襲名するのは、それから10年近く経った1844年であり、この10年間、「豊国」の名は浮世絵界から消えてしまう。国貞は、豊重の身に起こった不幸な出来事を明らかにすることは彼を傷つける恐れがあるとして、沈黙を守っていたようであるが、国貞の実力を認めていた歌舞伎界・歌川一門・地本錦絵問屋・羽子板商組合などから、「二代目豊国」としての襲名を強く薦められたため、「二代豊国」を名乗ることになる。そして、歌川一門は、豊重を「二代目」という代数から完全に抹消し、ここに初代国貞が正式に「二代目歌川豊国」となるのである。

以上のような経緯を経て、初代国貞は「二代豊国」を名乗ることとなった。それでは、なぜ、「国貞が勝手に二代目を襲名した」という話が今日まで残っているかという点、それは、国貞が「二代豊国」を襲名した際、歌川国芳のもとへ「襲名の挨拶状」を弟子に届けさせたところ、その場に居合わせた国芳最員の狂歌師（梅屋鶴寿）が、国芳を意識して、あの有名な狂歌「歌川を疑わしくも名乗り得て二世の豊国偽の豊国」と詠んだという逸話が伝わり、それが真実として現在まで延々と語り継がれてきているからである。

実際のところ、職人氣質の江戸っ子で公儀から目を付けられていた国芳に対して、国貞は、元来が温厚な性格で、本所五ツ目で渡し場を営んでいた亀田屋の九代目であった。二人はそりが合わず、として、ゆったりとした御店の主人であったし、バックにも強力な味方がいたようで、その後ろ盾の人物が国芳の最も嫌いなタイプだったため、狂歌師が国芳に気を遣ってこの狂歌を詠んだのだろうということになっている。

ただ、この狂歌「歌川を疑わしくも名乗り得て二世の豊国偽の豊国」については、異なる解釈もある。それは、伊狩章氏が『柳亭種彦』（吉川弘文館）において、次のように記しておられるのが、それにあたる。

⁸ 『修紫田舎源氏』は、柳亭種彦が文政12年（1829）から天保13年（1842）まで刊行した長編合巻で、挿絵は歌川国貞。柳亭種彦の死去によって38編で終わったこの作品は大成功になり、広く読まれるようになった。平安時代の『源氏物語』を下敷きに室町時代の将軍足利義政の妾腹の子・光氏の栄華を語る。

天保十五年、二世豊国を襲名したが、さきに同門国重（源蔵）が豊国の名を嗣いでいたので、国貞は亀井戸豊国と呼ばれ、源蔵豊国（本郷豊国）と区別された。そのさい、国重は技術未熟のため「歌川を疑がわしくも名乗り得て、二世の豊国贗の豊国」とからかわれる始末で、やがて歌川豊重と改名したこと、また国貞が襲名披露にあたって、馬琴がこれに文句をつけたこと（弘化二年正月篠斎宛書簡）その他のこともあるが省略する。⁹

そうであるならば、先の狂歌はだれのことを詠んだものか、ということになるのである。つまり、一方では「初代国貞」の行為を咎めるものという解釈があり、もう一方では「国重」の技量不足を揶揄したものという理解が存在しているのである。

この豊国襲名についてはさらなる調査が必要であり、早急な結論を導くことはできない。よって詳細について、ここで記すことは避けたいが、一つ言えることは、国貞が二代豊国を襲名するまでに「豊国」の名に十年近く空白があったことから見ても、国貞が人を押し退けるほど「豊国」の名に執着したとは考えられないということである。

襲名後の国貞の「二代豊国」という名へのこだわりは、豊重の身に起こったことに非常に心を痛めながらも、周囲の多くの人々から、自分が「二代目」と認められ、襲名させていただいた、ということをしっかりと心に刻み、「二代豊国」の名を大切に、「これから歌川一門を率いていくのだ」という決心であったと考えられる。

いずれにせよ、1844年、国貞は正式に「二代豊国」を名乗ることとなった。『百人一首絵抄』は、その年の落款に始まり、1851年まで作製されていく。この作品について検討する際には、こうした「二代豊国」と記されているのは、そのような事情によるのである。

再び『百人一首絵抄』の絵柄について述べていく。歌番号の38番以降は、見開きの和本の絵柄を背景に描き、その中に歌仙絵と歌の解釈が描かれるようになる。また、38番から48番までには、次の第5図のように房の付いた短冊の中に歌番号が書かれている。

(第5図)



⁹ 伊狩章（1989）『柳亭種彦』〔人物叢書：新装版〕 吉川弘文館：P. 216

『百人一首絵抄』の絵の種類

以下、『百人一首絵抄』の絵の内容について、倉島氏の『浮世絵 擬百人一首 豊国・国芳・広重画』の絵解きなどを参考にしながら、説明していく（絵の解釈に異論がある場合は、その旨を述べる）。1 番～48 番の絵には、次のように市井で生活する女性の姿が、生き生きと描かれている。

(第6図)



11 番 あどけない少女の姿 2 番 晴れ着を手に喜んでいる

(第7図)



44 番 洗い張りの様子 19 番 母となり子供と遊ぶ姿

(第8図)



28 番

27 番

七夕の準備で、右（27 番）の女性は手に短冊の束を持ち、左の女性に渡そうとしている姿。左（28 番）の座っている女性は、文机の前に座り、墨を摺り、短冊に願い事を書こうとしている姿。母と娘であろうか。

(第9図)



31 番 白玉売り

30 番 扇子売り

上図は町中の行商女の姿であるが、左（31 番）は桶に「白玉」とあるので「白玉売り」、右（30 番）は手に持つ扇に「清風」という文字があることから、「扇子売り」。夏の風景を表すものである。2 枚を合わせると、橋の上ですれ違いざまに互いに声を掛け合っているように見える。

(第10図)



37番 鼓弓を弾く

36番 尺八を吹く

35番 琴を弾く

上の絵は女性が一枚一枚それぞれ違う楽器を弾いている姿であるが、三枚を並べると三人で合奏している様子になる。つまりこれのように、2枚・3枚の絵を並べると、一つの絵になるものもある。

(第11図)



21番 杵に水を付ける姿

20番 臼の中で餅をこねる姿

これなどは、所帯を持って、師走に餅つきをする場面であるが、左(21番)の落款には、すでに「国貞改二代豊国」と「年玉杵」が書かれておらず、おそらくこの絵は初摺りではなく後摺りのものであるだろう。

さて、この 21 番の絵を、他の所蔵機関のものと比べると、次に述べるような違いがあることがわかる。

(第 12 図)



版画売立目録のもの

国会図書館のもの

笠間書院刊のもの

左の図は、「版画売立目録」に掲載されていたもの。目録に掲載された写真が極めて小さいため、やや不鮮明であるが、確かに「国貞改二代豊国」と書かれている。また、中央に挙げた国立国会図書館所蔵の絵もこれと同様である。右の図は、倉島氏編集・笠間書院刊の本に掲載されたもので、すでに「国貞改二代豊国」も「年玉杵」も摺られていない。さらに、跡見学園女子大学図書館所蔵の 58 枚の「百人一首絵抄」¹⁰について、上と同様の絵を見ると、「国貞改二代豊国」の落款が無く、「豊国画」と「年玉杵」のみになっている。つまり、百枚揃えとはいえ、すべてが初摺りでの揃いとは限らないのである。

¹⁰ 「跡見学園女子大学図書館百人一首コレクション画像データベース」より確認、同大学図書館に画像の掲載許可を得ていないため、掲載は避ける。

二代目豊国は、48 番までは江戸の町で見られる生活感あふれるさまざまな女性の姿を描いてきたが、49 番から 5 枚一組で二組、計 10 枚の楽器を持った女性を描く。

(第 13 図)



50 番 篠笛を吹く姿

49 番 三味線を弾く姿



53 番 鼓を打つ姿

52 番 当り鉦を叩く姿

51 番 締太鼓を打つ姿

上の第 13 図には、祭りにおいて身につけそうな揃いの着物と帯を着けた 5 人の女性が描かれており、彼女たちは、三味線・篠笛・鼓・当り鉦・締太鼓といった一般的な楽器を演奏している。

(第 14 図)



55 番 木琴を弾く姿

54 番 笙を持つ姿



58 番 月琴を持つ姿

57 番 鞆鼓を打つ姿

56 番 琵琶を持つ姿

第 14 図の 5 人はそれぞれが全く異なる美しい衣装を身につけた女性たちが、笙・木琴・琵琶・鞆鼓・月琴というやや特徴的な楽器を演奏する姿を描いている。

『修紫田舎源氏』の構図の再製

それでは、59番以降の画像を見ながら、今回のテーマに掲げた「構図の再製」の話に入る。背景の絵柄などに着目した場合、『百人一首絵抄』は、下のように4パターンに分類できる。



- 1 右上 (59番～68番) は、4つの杏葉牡丹を丸紋に仕立てたもの。
- 2 右下 (69番～78番) は、源氏香の連ね。
- 3 左上 (79番～89番) は、源氏香の連ねに葵の葉を絡ませたもの。
- 4 左下 (90番～100番) は、源氏香の連ねを重ねたもの。

これらの模様を見て思い出すのは、『修紫田舎源氏』ではないだろうか。すでに述べた通り、豊国はこの時期、『修紫田舎源氏』の挿絵を担当している。また、歌舞伎界では1851年に『修紫田舎源氏』をテーマとして『東山桜荘子』『源氏模様娘雛形』という作品が上演されており、豊国は、これらの歌舞伎の舞台絵も作製している。このように『修紫田舎源氏』の世界が拡大し、豊国がそれに深く関わるなかで、『百人一首絵抄』は制作されている。『修紫田舎源氏』とつながりが看取されることは自然であろう。

以下、『修紫田舎源氏』との比較を行うこととするが、『修紫田舎源氏』の表紙絵・挿絵については、国立国会図書館所蔵デジタルコレクションのデータベースを使用し¹¹、コマ番号をカッコ内に記す。また、絵の説明については、岩波書店：新日本古典文学大系88・89『修紫田舎源氏』（上・下）の解説に従う¹²。『百人一首』の歌については、流布している『小倉百人一首』の本文に従うこととし、『百人一首絵抄』の歌番の作者一覧を次に示す。歌の表記及び解釈については、小学館：『光琳カルタで読む百人一首ハンドブック』に拠ることとする¹³。

¹¹ 柳亭種彦 作・歌川豊国三世 画 (1829～1842) 『修紫田舎源氏 初～38 編』国立国会図書館デジタルコレクション：<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2610252>

¹² 柳亭種彦 著・鈴木重三 校注 (1995) 『修紫田舎源氏 (上/下)』〔新日本古典文学大系第88巻/第89巻〕 岩波書店

¹³ 久保田淳 監修 (2009) 『光琳カルタで読む百人一首ハンドブック』 小学館

なお、説明を開始するにあたり、まず、『百人一首絵抄』と通行の『百人一首』との齟齬について指摘しておく。次頁に掲出するのは、『百人一首抄』に記された詠者及び歌番号であり、赤字で書いた箇所が、通行のものと異なっている。

1 番	1	天智天皇	5 1 番	5 1	藤原実方朝臣
2 番	2	持統天皇	5 2 番	5 2	藤原道信朝臣
3 番	3	柿本人麻呂	5 3 番	5 3	右大将道綱母
4 番	4	山辺赤人	5 4 番	5 4	儀同三司母
5 番	5	猿丸大夫	5 5 番	5 5	大納言公任
6 番	6	中納言家持	5 6 番	5 6	和泉式部
7 番	7	安倍仲麿	5 7 番	5 7	紫式部
8 番	8	喜撰法師	5 8 番	5 8	大弐三位
9 番	9	小野小町	5 9 番	5 9	赤染衛門
1 0 番	1 0	蝉丸	6 0 番	6 0	小式部内侍
1 1 番	1 1	参議篁	6 1 番	6 1	伊勢大輔
1 2 番	1 2	僧正遍昭	6 2 番	6 2	清少納言
1 3 番	1 3	陽成院	6 3 番	6 3	左京大夫道雅
1 4 番	1 4	河原左大臣	6 4 番	6 4	権中納言定頼
1 5 番	1 5	光孝天皇	6 5 番	6 5	相模
1 6 番	1 6	中納言行平	6 6 番	6 6	前大僧正行尊
1 7 番	1 7	在原業平朝臣	6 7 番	6 7	周防内侍
1 8 番	1 8	藤原敏行朝臣	6 8 番	6 8	三条院
1 9 番	1 9	伊勢	6 9 番	6 9	能因法師
2 0 番	2 0	元良親王	7 0 番	7 0	良暹法師
2 1 番	2 1	素性法師	7 1 番	7 1	大納言経信
2 2 番	2 2	文屋康秀	7 2 番	7 2	祐子内親王家紀伊
2 3 番	2 3	大江千里	7 3 番	7 3	前権中納言匡房
2 4 番	2 4	菅家	7 4 番	7 4	源俊頼朝臣
2 5 番	2 5	三条右大臣	7 5 番	7 5	藤原基俊
2 6 番	2 6	貞信公	7 6 番	7 6	法性寺入道関白太政大臣
2 7 番	2 7	中納言兼輔	7 7 番	7 7	崇徳院
2 8 番	2 8	源宗于朝臣	7 8 番	7 8	源兼昌
2 9 番	2 9	凡河内躬恒	7 9 番	7 9	左京大夫顕輔
3 0 番	3 1	坂上是則	8 0 番	8 1	後徳大寺左大臣
3 1 番	3 2	春道列樹	8 1 番	8 2	道因法師
3 2 番	3 3	紀友則	8 2 番	8 3	皇太后宮大夫俊成
3 3 番	3 4	藤原興風	8 3 番	8 4	藤原清輔朝臣
3 4 番	3 5	紀貫之	8 4 番	8 5	俊恵法師
3 5 番	3 6	清原深養父	8 5 番	8 6	西行法師
3 6 番	3 7	文屋朝康	8 6 番	8 7	寂蓮法師
3 7 番	3 0	壬生忠岑	8 7 番	8 8	皇嘉門院別当
3 8 番	3 8	右近	8 8 番	8 9	式子内親王
3 9 番	3 9	参議等	8 9 番	8 0	待賢門院堀河
4 0 番	4 0	平兼盛	9 0 番	9 0	殷富門院大輔
4 1 番	4 1	壬生忠見	9 1 番	9 1	後京極摂政前太政大臣
4 2 番	4 2	清原元輔	9 2 番	9 2	二条院讃岐
4 3 番	4 3	権中納言敦忠	9 3 番	9 3	鎌倉右大臣
4 4 番	4 4	中納言朝忠	9 4 番	9 4	参議雅経
4 5 番	4 5	謙徳公	9 5 番	9 5	前大僧正慈円
4 6 番	4 6	曾禰好忠	9 6 番	9 6	入道前太政大臣
4 7 番	4 9	大中臣能宣朝臣	9 7 番	9 7	権中納言定家
4 8 番	4 7	恵慶法師	9 8 番	9 8	従二位 (正三位) 家隆
4 9 番	4 8	源重之	9 9 番	9 9	後鳥羽院
5 0 番	5 0	藤原義孝	1 0 0 番	1 0 0	順徳院

『百人一首絵抄』と『修紫田舎源氏』との絵の比較を行いながら、両者の類似について具体的に検討していく。

(第16図)

2編下(1)

2編上(1)



59番 赤染衛門

59 やすらはでねなましものを小夜ふけてかたぶくまでの月をみしかな¹⁴

上図は『修紫田舎源氏』の2編上・下の表紙絵で、不義を装う策略で山名宗全の密謀を阻止するため、光氏が恋文に見せかけ密書を藤の枝に結び付けて、藤の方に渡す場面である。下図は、上の藤の方の絵を元に一枚画を描くため、恋文を結んだ藤の枝を女性に持たせている。

¹⁴ ためらわずに寝てしまえばよかったのに、私は寝ずにあなたのおいでをおまちしていて、西の空に傾くまで月を見ておりました。

(第17図) 18編上(1) 14編下(1)¹⁵



65番 相模

62番 清少納言

62 夜をこめて鳥のそら音ははかるともよに逢坂の関は許さじ¹⁶

65 恨みわび干さぬ袖だにあるものを恋に朽ちなむ名こそ惜しけれ¹⁷

右上の絵は、『脩紫田舎源氏』14編下の表紙絵で、光氏が訪れた時の紫の様子。朝の手水の調度を前に、どのように光氏の相手をすれば良いか判らずに茫然と座っている姿という。簪は玉簪のようで、手水の調度には源氏香の模様が描かれているが、右下の62番の絵は調度の模様を花唐草に変えて、簪も華やかなひらひら簪に変えている。

左上は18編上の表紙絵で、朝霧(明石の君)に貝合わせの貝桶を肩に担がせて、汐汲み姿に擬えたもの。この絵の「汐汲みの桶で袖が濡れること」に見立てて、65番相模の「恨みわび干さぬ袖だにあるものを恋に朽ちなむ名こそ惜しけれ」という歌の絵にこの絵を描いて、「私の袖は流す涙で乾かない」ことに見立てている。

¹⁵ 盥に付した源氏香模様は、「箒木」である。

¹⁶ 夜明けまでには間があるのに、偽って鶏鳴のまねをしても、愚かな函谷関の関守ならばともかく、逢坂の関の関守は、まさか通行を許さないでしょう。わたしはだまされてあなたと逢ったりはいたしませんよ。

¹⁷ 恨み嘆いた末、もう恨む気力もなくなって、流す涙の乾かないわたしの袖、それが朽ちてしまうだけでも耐えられないのに、その上さらにわたしの名が実らぬ恋のために朽ちてしまうことが残念でなりません。

(第 18 図) ¹⁸17 編下 (1) ¹⁹

19 編下 (1)

18 編下 (1) ²⁰

78 番 源兼昌

77 番 崇徳院

77 瀬をはやみ岩にせかるる滝川のわれても末に逢はむとぞ思う²¹

78 淡路島通う千鳥の鳴く声にいく夜寝覚めぬ須磨の関守²²

第 18 図右上の 18 編下の表紙絵は、貝合わせである。貝合わせは、対になった貝の両片を数多く選び合わせたものが勝つ遊びで、この絵に合わせて右下の歌は、77 番崇徳院の歌「瀬をはやみ岩にせかるる滝川のわれても末に逢はむとぞ思う」になっており、貝合わせの貝のようにたとえ二つに分かれても末にはきっと逢える、という意味で見立てている。

左下は、これも有名な 78 番源兼昌の「淡路島通う千鳥の鳴く声にいく夜寝覚めぬ須磨の関守」で、左上の第 17 編下の表紙絵の須磨巻に登場する海女の姿に重ねている。

¹⁸ 背後に置かれた浪に千鳥の衝立が海浜を象徴する。

¹⁹ 魚を盛った盥を頭の上に乗せて運ぶ海女の姿。

²⁰ 振袖姿の侍女が貝合わせ絵入りの貝を拾おうとする姿で、汐干狩の趣を表わす。

²¹ 瀬が早いので岩に堰き止められて滝川が、割れても末には流れ合うように、恋しいあの人と一旦は別れてもいつかはきっと逢おうと思う。

²² 淡路島へ飛び通う千鳥の鳴く声に、いったい幾夜目覚めたことだろうか。いにしえの須磨の関守は。

(第 19 図) 17 編上 (5) 図



80 番 後徳大寺左大臣

79 番 左京大夫頭輔

79 秋風にたなびく雲の絶え間より漏れ出づる月の影のさやけさ²³

81 ほととぎす鳴きつる方をながむればただ有明の月ぞ残れる²⁴

上の絵は、17 編の中の絵で、右側の光氏の膝には「須磨琴（すまごと）」と呼ばれる一弦琴（いちげんきん）が置かれていて、その横で朝霧（明石の上）が汐波車を引く姿である。倉島氏は、右下の人物を、前に脱ぎ捨てた下駄が男物で大きいので、「男装の麗人」と述べているが、他の絵には光氏の姿を女性に描き変えているものもあり、絵師が光氏の姿そのままに写し描いたと考えた方が良いでしょう。

右下の絵には、79 番左京大夫頭輔の歌「秋風にたなびく雲の絶え間より漏れ出づる月の影のさやけさ」、それに合わせて左下の 80 番にはわざわざ『百人一首』の 81 番後徳大寺左大臣の歌「ほととぎす鳴きつる方をながむればただ有明の月ぞ残れる」を持ってきて、2 枚の絵を「月」で揃えている。

²³ 秋風に吹かれてたなびいている雲のとぎれた間から洩れてさし出ている月の光の、何とさやかなことか。

²⁴ ほととぎすが一声鳴いた方角をじっと見つめると、もはやその姿は見えず、ただ有明の月が西の空に沈みもせずに残っているよ。

(第 20 図)

7 編下 (1)

7 編上 (1)



87 番 皇嘉門院別当

86 番 寂蓮法師

87 村雨の露もまだ干ぬまきの葉に霧立ちのぼる秋の夕暮れ²⁵

88 難波江の蘆のかりねのひとよゆゑ身を尽くしてや恋ひわたるべき²⁶

上の絵は、7 編上下の表紙絵で、右は、琵琶を爪弾く赤松家の侍女中空（中務の君）、左は、二葉の上である。

²⁵ さっき降り過ぎた村雨の露もまだ乾ききっていない真木の葉のあたりに、うっすらと霧が立ち昇っている。秋の夕暮れ時。

²⁶ 難波江の刈り蘆の根の一節、それにも似た旅先の宿でほんの一夜かりそめに共寝したばかりに、あの滯標のように命をつくして恋い続けなければならないのでしょうか。

上図の左側の2図を比べて見よう。

(第21図)



7編下 (1)

87番 皇嘉門院別当

88 難波江の蘆のかりねのひとよゆゑ身を尽くしてや恋ひわたるべき

この2枚の絵を見ると、打掛に文字が書かれているのがわかる。左には、葦手模様²⁷に見立てて、『脩紫田舎源氏』の作者である

柳亭種彦の「柳」、
 絵師歌川国貞の「歌」「河」、
 版元の鶴屋喜右エ門の「鶴（鶴）」

の字が配されている。

それに対して、右の87番の絵は、歌番でいうと『百人一首』88番皇嘉門院別当「難波江の蘆のかりねのひとよゆゑ身を尽くしてや恋ひわたるべき」が当てはめられていて、打掛の「葦手模様」と歌の「蘆のかりね」の「蘆」を合わせている。

この女性の着物にも同じように葦手模様が見られ、

一陽斎の「弑」と「陽」、
 歌川豊国の「哥」・「川」・「豊」・「国」、
 版元の佐野喜の「佐の喜」

の文字が書かれている。

²⁷ 「葦手模様」とは一つには、平安時代に行われた書体の一つで、葦・水の流れ・鳥・石など水辺の光景の中に歌や文字を絵画化して書いたもの。また一つは、散らし書きをいう。

(第 22 図)

22 編下 (1)

22 編上 (1)



90 番 殷富門院大輔

89 番 待賢門院堀河

90 見せばやな雄島の海人の袖だにも濡れにぞ濡れし色は変はらじ²⁸

80 ながからむ心も知らず黒髪の乱れてけさはものをこそ思へ²⁹

上の絵は、22 編上下の表紙絵で、右の立ち姿の男性は、明石から帰館し、月代を剃り、十徳を着ている光氏である。後ろは組み立て机とされている。左は、その光氏を出迎え、挨拶をする吹輪齧の紫と佩刀を捧げている犬吉である。

豊国はこの絵柄を 89 番目と 90 番目の絵に使うべく、まず『百人一首』の 80 番の待賢門院堀河の歌「ながからむ心も知らず黒髪の乱れてけさはものをこそ思へ」に右下の 89 番の絵を取込み、そして 90 番の殷富門院大輔の歌「見せばやな雄島の海人の袖だにも濡れにぞ濡れし色は変はらじ」に、左下の 90 番の絵を取り込んだのである。

²⁸ あなたにお見せしたいものですわ。松島の雄島の海人の袖でさえ、濡れに濡れても色は変わりません。それなのにわたしの袖は紅の血の涙で色も赤く変わってしまいました。

²⁹ あなたの愛情が長続きするかどうか、わたしにはわかりません。長い黒髪も乱れ、そして心も乱れて、初めてあなたにお逢いしたのちの今朝、わたしは物思いに沈んでいます。

おそらく、片方の絵は、明石で別れてきた朝霧に対して光氏が「今、明石から戻ってきて思うことは、明石に置いてきたあなたの愛情がこの先長続きするかどうか、わたしにはわかりません。心も乱れて、わたしは物思いに沈んでいます。」という気持ちを暗示し、それに対して迎える女性の紫の方は、「雄島の海人の袖」という言葉によって「明石にいる朝霧」のことを暗示して、光氏に「あなたにお見せしたいものですわ。海人の袖でさえ、濡れに濡れても色は変わりません。それなのにわたしの袖は紅の血の涙で色も赤く変わってしまいましたのよ。」と、光氏に対する紫のやきもちの気持ちを表しているのではないかと考えられる。

ここで、89番の絵を、より詳細に『修紫田舎源氏』の絵と比較してみよう。

(第23図)



22 編上 (1)

第 89 番

22 編上 (5)

立ち姿について、上に十徳を羽織り、右手に扇を持ち、左手を懐に入れている姿は、右の挿絵と同じである。また、机を後ろに置いてある構図は左の表紙絵と同じである。ただ、十徳には、「源氏香」の模様を格子柄に散らしている。

倉島氏は、この人物をやはり女性とみて、「髪を結髪せず後ろの髪を紐で結んで前髪に束ねている」と述べている。しかし、この絵を見ると、月代を剃っている。江戸時代において月代を剃るのは男性であることから、この月代を剃った人物が女性とは思えない。また、背後にある組み立て机をベッドと理解している点、また、人物について、そこから起き出して寝間着に打掛を羽織り、右手を懐に入れているので病人である、と解釈していることにも疑問を感じる。

さらに、幾つかの絵について、『脩紫田舎源氏』との比較を試みよう。

(第 24 図) 36 編下 (1)³⁰ 30 編上 (1)³¹



68 番 三条院

67 番 周防内侍

67 春の夜の夢ばかりなる手枕にかひなくたたむ名こそ惜しけれ³²

68 心にもあらで憂き世に長らへば恋しかるべき夜半の月かな³³

右上の絵は 30 編上の表紙絵で、67 番周防内侍の歌の絵柄が取り入れられている。

左上の絵は 36 編下の表紙絵で、68 番三条院の歌の絵柄が取り入れられている。

³⁰ 高坏に盛った干菓子を楊枝状のもので突き刺そうとする。はしたない仕草は赤松高直の隠し子堅田（近江の君）。

³¹ 菅笠を持った旅姿の女性。朽葉の娘・宮城。

³² 短い春の夜の夢のように、あなたの手枕をお借りしてうたた寝の夢を結んだだけのことで、その甲斐もなく浮き名が立つのは残念でございます。

³³ 不本意ながら、この憂くつらい世に生き長らえていたら、きっと恋しく思い出されるに違いない、今宵の月だなあ。

(第 25 図)

32 編上 (3)³⁴

31 編下 (1)³⁵



71 番 大納言経信

70 番 良暹法師

70 寂しさに宿を立ち出でてながむればいつくも同じ秋の夕暮れ³⁶

71 夕されば門田の稲葉おとづれて蘆のまる屋に秋風ぞ吹く³⁷

右上の絵は 31 編下の表紙絵で、70 番良暹法師の歌に合わせられている。
左上の絵は 32 編上の表紙絵で、71 番大納言経信の歌に合わせられている。

³⁴ 黒木売り（大原女）に扮した惟吉の妹・小藤である。休憩のため双六盤に腰を下ろしている。

³⁵ 頭中将の娘で源氏の子夕霧の妻の雁音（雲井の雁）左手に持つ団扇には、月夜の楼上で、踊る唐子と囃す唐子を描く。雁音が右片肌を脱いで、紅の下着を見せている。

³⁶ さびしさに耐えかねて、家を出てあたりをじっと見つめると、どこも同じようにさびしい秋の夕暮れ。

³⁷ 夕方になると、黄金に色づいた門田の稲の葉にさらさらと音をたて、蘆葺きの小屋に秋風が吹き付ける。

(第 26 図)

11 編上 (3)³⁸4 編下 (1)³⁹

74 番 源俊頼朝臣

72 番 祐子内親王家紀伊

72 音に聞く高師の浜のあだ波はかけじや袖のぬれもこそすれ⁴⁰

74 憂かりける人を初瀬の山おろしよ激しかれとは祈らぬものを⁴¹

右上の絵は 4 編下の表紙絵で、72 番祐子内親王家紀伊の歌に絵柄が取り入れられている。左上の絵は 11 編上の表紙絵で、74 番源俊頼朝臣の歌に絵柄が取り入れられている。

³⁸ 二葉の上に扮した侍女言の葉。髪型は吹輪という形。役目が終わって、くつろいだ蓮葉な様子を見せている。

³⁹ 黄昏 (夕顔)

⁴⁰ 噂に高い高師の浜の、いたずらに立ち騒ぐ波にはかかりますまい。袖が濡れると大変です。浮気者で名高いあなたとお付き合いすることはやめましょう。あとで泣きを見るのはたまりません。

⁴¹ 冷淡だったあの人の愛情を得ようと初瀬の観音様に祈るにつけ、初瀬山から吹き付ける山おろしのはげしさ。あの人がわたしに対してこのようにきびしくあれとは祈らなかったのに。

(第 27 図) 17 編上 (3) ⁴²

15 編上 (1) ⁴³



81 番 道因法師

75 番 藤原基俊

75 契りおきしさせもが露を命にてあはれ今年の秋もいぬめり⁴⁴

81 思いわびさても命はあるものを憂きに堪えぬは涙なりけり⁴⁵

左上の絵は 17 編上の表紙絵で、81 番道因法師の歌に絵柄が取り入れられている。

右上の絵は 15 編上の表紙絵で、75 番藤原基俊の歌に絵柄が取り入れられている。

⁴² 振袖衣装の上に洋式化した腰蓑を着け、巾着形の煙草入れとキセルを手にして屈む美人は、一服入れる漁師の姿を表している。火皿までも竹で作った庶民用の粗末なきせるである。煙草入れにはヒトデと貝、「須磨」の源氏香模様を付ける。髪型から見て、この女は朝霧の侍女千鳥と思われる。

⁴³ 旅装の女性は、伊勢行きに介添えとなる空衣。藍絞りの浴衣に「空蟬」の源氏香模様を散らして素性を暗示している。

⁴⁴ 「私を頼みに思っていよ」とお約束していただきましたその御一言、させも草の葉に置く露のようなはかないお言葉を命をつなぐ頼みとしておりますうちに、ああ、今年の秋も空しく去ってしまうようです。

⁴⁵ 恋の思いに堪えかねても、それでも命は長らえているのに、つらさに堪えられずもろくこぼれるものは涙だったよ。

(第 28 図) 8 編下 (1) ⁴⁶8 編上 (3) ⁴⁷

83 番 藤原清輔朝臣

82 番 皇太后宮大夫俊

83 世の中よ道こそなけれ思ひ入る山の奥にも鹿ぞ鳴くなる⁴⁸

84 長らへばこのごろやしのばれむ憂しと見し世ぞ今は恋しき⁴⁹

右の 82 番の絵には、83 番皇太后宮大夫俊成の歌が、左の 83 番の絵には、84 番藤原清輔朝臣の歌に合わせられている。「鹿」には「紅葉」が取り合わせられている。

側妾千景の方の子・正尚が正妻・富徽の前の御前で舞うことに対して、「生き長らえていたならば、今は自分の身がづらいと感じている現在もまた、あとではなつかしく思い出されるのであろうか。」という気持ちが表されている。

⁴⁶ 左の幼童は千景の男子、足利四郎正尚（義正四子。蛸兵部卿：帥宮、四の宮）。紅葉賀宴で催す演能衣装を着け、身づくろいして母に見せる。

⁴⁷ 義正の側妾千景の方（麗景殿女御・承香殿女御）。右上の絵では、右手に舞扇を持ち、左手に鳥兜を結び付けた紅葉の小枝をかかげて、左の少年を見返る姿である。その後には、開いた菊花模様の扇をのせた能・狂言用の蔓桶（かづらおけ）【舞台上で用いる腰掛け】が描かれている。

⁴⁸ この憂い世の中よ、しょせん私の遁れるべき道はなかったのだなあ。世を背こうと思ひ込んで分け入ったこの山の奥にも、鹿が悲しげに鳴いているようだ。

⁴⁹ 生き長らえていたならば、今は自分の身がづらいと感じている現在もまた、あとではなつかしく思い出されるのであろうか。その当時はいやだいやだと思ひながら過ごしていた昔が、今となっては恋しいのだから。

(第 29 図)

6 編下 (1) ⁵⁰

6 編上 (1) ⁵¹



85 番 西行法師

84 番 俊恵法師

85 夜もすがらもの思うころは明けやらぬねやのひまさへつれなかりけり⁵²

86 嘆けとて月やはものを思はするかこちがほなるわが涙かな⁵³

上の絵は、6 編上下の表紙絵で、折紙に興じる紫と人形で遊ぶ光氏である。

下の絵では、光氏の姿が女性の姿に変えられているが、同じ構図で描かれている。

⁵⁰ 奴頭の人形で紫と遊ぶ光氏。「若紫」巻の「雛などわざと屋ども作り続けて、もろともに遊びつつ」にヒントを得たやつしの絵様。

⁵¹ 折り鶴・三宝など折紙に興じる紫（紫の上）。肩上げも取れず、前髪に中結いのあどけない少女の姿。

⁵² 夜通し恋の物思いに悩むこのころは、恋人だけでなく、いつまでも夜の明けきらない闇の隙間までもが、つれなく感じられるよ。

⁵³ 嘆けと言って、月がわたしに物思いをさせるのだろうか。そうではないのに、ともすれば愚痴っぽくこぼれるわたしの涙よ。

(第30図)

35 編上 (5)⁵⁴

93 番 鎌倉右大臣

92 番 二条院讃岐

91 番 後京極摂政前太政大臣

91 きりぎりす鳴くや霜夜のさむしろに衣かたしきひとりかも寝む⁵⁵

92 わが袖は潮干に見えぬ沖の石の人こそ知らねかわく間もなし⁵⁶

93 世の中は常にもがもな渚漕ぐ海人の小舟の綱手かなしも⁵⁷

これなどは、35 編に描かれている見開きの 3 人の図を、それぞれ 1 枚絵に仕立てている。

⁵⁴ 左は侍女。右は妹・明石姫と雛遊びをする雲井之丞氏仲。

⁵⁵ こおろぎが鳴く、霜の降る寒い夜、閨のむしろに衣を片敷いて、わたしはひとりさびしく寝るのであろうか。

⁵⁶ わたしの袖は引き潮にも見えない沖の石のようなもの。あの方は知らないけれども、涙に濡れて乾く間もありません。

⁵⁷ 世の中はいつまでも変わらずにあってほしいなあ。渚を漕ぐ漁師の小舟が綱手に引かれている風景のいとおしさ。

(第 31 図)

35 編上 (12) ⁵⁸



95 番 前大僧正慈円

94 番 参議雅経

94 み吉野の山の秋風さよ更けてふるさと寒く衣打つなり⁵⁹

95 おほけなく憂き世の民におほふかなわが立つ杣にすみ染めの袖⁶⁰

これは 35 編上の挿絵で、左上で座っている光氏の姿を左下の 95 番前大僧正慈円の歌絵では、女性の姿に変えている。

⁵⁸ 寝衣姿で簾屏風から窺う玉鬘（たまくず）。屏風には、玉鬘の帷子が掛けてある。

⁵⁹ 吉野山の秋風は夜が更けるにつれて寒くなり、古都の里は冷え込んで、どこからともなく衣を打つ砧の音が聞こえてくる。

⁶⁰ 身の程もわきまえずに、わたしは憂き世に住む民の上に覆いかけるよ。伝教大師が「わが立つ杣」と歌われた比叡山に住む僧として、この墨染めの袖を。

(第 32 図) 35 編下 (11) ⁶¹

97 番 権中納言定家 96 番 入道前太政大臣

96 話さそふ嵐の庭の雪ならでふりゆくものはわが身なりけり⁶²

97 来ぬ人をまつほの浦の夕なぎに焼くや藻塩の身もこがれつつ⁶³

上の 35 編下の挿絵は、光氏が玉鬘（たまぐず）に琴を聞かせている場面である。

この絵の中で注目すべきところは、立ち姿の女性が手にしている提灯の絵模様である。その部分をよく見ると、

(第 33 図)



左の挿絵の中で侍女の山吹が用意した提灯に、『源氏物語』の中で玉鬘（たまかづら）に和琴を教え奏でる光源氏が描かれているが、右の歌絵の女性の持つ提灯にも全く同じ絵が描かれている。

⁶¹ 光氏が玉鬘に琴を聞かせている場面。横には玉葛の侍女・山吹が提灯を持って立っている。

⁶² 桜花を誘って散らす山風が吹きおろす庭に落花の雪が散り敷く。その花びらの雪でなく古りゆくものはわが身であるよ。

⁶³ 松帆の浦の夕暮れ時、わたしはいくら待ってもやって来ないつれない恋人を待ち続ける。夕風の空にまっすぐに立ち昇る藻塩焼く煙のように、身も恋心にじりじりと焦がれながら…。

(第 34 図) 28 編下 (1) ⁶⁴

28 編上 (1) ⁶⁵



99 番 後鳥羽院

98 番 正三位家隆

98 風そよぐ檜の小川の夕暮れは御祓ぞ夏のしるしなりける⁶⁶

99 人も愛し人も恨めしあぢきなく世を思ふゆゑにももの思う身は⁶⁷

上は 28 編上下の表紙絵である。左上は、明石姫を抱く紫で、（光氏と朝霧との間に生まれた）自分の子ではない赤ん坊を育てることになってしまった気持ちを、左下の 99 番の歌絵に当てて、正三位家隆の歌「人も愛し人も恨めしあぢきなく世を思ふゆゑにももの思う身は」の歌意「世の成り行きを思うがゆゑに思い悩むこの身には人がいとおしくも、また恨めしくも思われる。」に託して合わせている。

以上に見てきたように、『百人一首絵抄』後半部のほぼ全てに関して、『修紫田舎源氏』の表紙絵・挿絵と同じ構図で一枚絵として描かれている。実は、59 番から 62 番までは「応需」として注文に応じて描かれたもので、これをきっかけとして、その後の絵柄が決まっていたのではないだろうか。

⁶⁴ 明石姫を抱く立ち姿の紫。「懐に入れて、美しげなる御乳をくゝめ給ひつゝ、戯れ居給へる御さま」（薄雲巻）に取りなした絵柄

⁶⁵ 右に畏まる侍女は犬吉。彼女は犬張り子模様の振袖を着ている。

⁶⁶ 風が檜の葉を吹きそよがせる、上賀茂の御社の御手洗、檜の小川のほとりの夕暮れは、さながら秋のような涼しさだが、みそぎをしているのがわずかに夏であることのしるしよ。

⁶⁷ 人がいとおしくも、また恨めしくも思われる。おもしろくないことに、世の成り行きを思うがゆゑに思い悩むこの身には。

『修紫田舎源氏』と歌の解釈 — 面白い繋ぎの2枚 —

『小倉百人一首』の中でもとくに有名な、大江山の歌をめぐる小式部内侍と藤原定頼とのやりとりについて、『百人一首絵抄』での絵柄のあり方について述べたいと思う。

64番の定頼の歌については、『金葉和歌集』巻9 雑上 550の詞書に「和泉式部保昌に具して丹後国に行きけるころ、都に歌合のありけるに、小式部内侍歌よみにとられて侍りけるを、中納言定頼局のかたにまうできて、歌はいかがせさせ給ふ、丹後へ人はつかはしてけむや、使まうでこずや、いかに心もとなくおぼすむなどたはぶれて立ちけるをひきとどめてよめる」とある。同様の説明は、『百人一首絵抄』でも60番の歌絵に記されている。背景の書冊の中に記された「右の歌の心は 大江山いくの みなはしだてのみちなり はしだては 丹後の国にあり まだふみも見ずとは まだゆきて見ぬという義也 此ころ 母のいづみしきぶは別れて 丹後の国にありしゆえ也 これは此小しきぶが歌をよくよめるは 母がよみてつかわすなどと うたがう人ありしかば 当意に此名歌をよみけるとなり」という文章がそれに当たる。

(第35図) 4編上(1) 3編下(5)



64番 権中納言定頼

60番 小式部内侍

60 大江山いく野の道の遠ほければまだふみも見ず天の橋立

64 朝ぼらけ宇治の川霧たえだえにあらわれわたる瀬々の網代木⁶⁸

⁶⁸ 朝ぼらけ（夜の明け方）の宇治川では、一面に立ちこめていた川霧がところどころとぎれて、その絶え間から瀬々に掛けられた網代木がだんだん現れてきた。

これらは、先に述べた 59 番以降の画像の中のものであり、右が 60 番の歌絵、左が 64 番の歌絵である。この 2 枚には興味深い繋がりがある。

まず、上の右図は、3 編下の挿絵で、場面としては、主人公・光氏が方違えのため、仁木喜代之助宅を訪れることにするのだが、その折に仁木川次郎の妹・村荻にお茶の相手をしてほしいと頼み込む。ところが、当日、村荻は留守で、川次郎は母・空衣にどうしたものかと相談すると、空衣は「私が村荻の着物を着て、光氏様のお相手をしましょう」といって、風呂に入り、鏡を前にして、眉を引くなど化粧をし、若造りをし始めるところである。そして、絵師は、右下 60 番・小式部内侍の歌にこの絵柄を当てはめた。

小式部内侍は和泉式部の娘で、ある時、都で歌合があり、小式部内侍が歌詠みに呼ばれたのだが、その後で、中納言藤原定頼が小式部内侍に「歌合のときに、あなたはお母さんに歌合の代作を頼んだのでしょうか？」と言ってからかったことに対して、「大江山いく野の道の遠ほければまだふみも見ず天の橋立」、つまり「大江山・生野を越えて、母のいる丹後国へ行く道はとても遠いので、私はまだ天の橋立の地を踏んだこともなければ、ましてや母からの文も手にしておりません。ですから、私は母に歌の代作などしてもらったことはありません」と即座にこの歌を詠んで、言い返したというのである。それに対して中納言定頼は返歌出来ず、そそくさとその場を立ち去ったという。

けれども、この 2 枚の絵の関係は、それだけでは終わらない。それは、左上の表紙絵で、空衣の娘・村荻が光氏からの恋文を見ている姿を描いたものとの比較から明らかとなる。この絵に、碁盤があるのは『修紫田舎源氏』の挿絵の中で、村荻は空衣と碁を打っている場面があり、着物の胸元がはだけているのは、外からの風で部屋の明かりが消えないように戸を閉めきっているため、暑いからである。

絵師はその絵柄をわざわざ左下・64 番の歌の絵に取り入れた。ただ、この 64 番の歌を詠んだのが、先程、「あなたはお母さんに代作をしてもらったでしょう？」と小式部内侍をからかって「母からの手紙など見ていません」と言い返された中納言定頼なのである。

このことから、64 番の歌自体ではなく、詠み手定頼の言い分として、「まだ文も見ず」と言ったのに、「手紙を見ているではないか」と言いたかった気持ちに見立てて、絵師はわざとこの絵柄を使ったものと思われる。

こうして、この 2 枚の歌絵は、『修紫田舎源氏』の登場人物である母親・空衣が継娘・村荻の代わりにすることと村荻が文を見ているという 2 つのエピソードと、『百人一首』の歌の作者同士のエピソードという、意外な見立てによって繋がることになるのである。

78 番歌絵の異版について

最後に異版の問題について一言する。国立国会図書館所蔵の『百人一首絵抄』には、「小倉百人一首」という資料名で所蔵される百枚揃い（版画売立目録及び笠間書院刊本と同じ絵柄のもの）の他に、収蔵資料名「東錦絵」として 20・22・27・30 番の 4 枚が、また、収蔵資料名「豊国国芳東錦絵」として 1・2・3・4・6・9・10・12・14・78

番の 10 枚がある。この中で注目されるのは、以下に掲げた「豊国国芳東錦絵」中の 78 番の絵である。⁶⁹

(第 36 図)



78 番 待賢門院堀河

よく見ると、背景の仕様は『百人一首絵抄』の 1~37 番・47 番と同じ、「巻物仕立ての中に歌番と解釈を書き、絵札と取り札を配したもの」である。更に、落款は「国貞改二代豊国」とあり、しかも歌は待賢門院堀河の歌なのである。この背景を持つ 78 番の絵は、跡見学園大学図書館蔵のデータベースにも入っている。つまり、1~37 番の絵の体裁と同じものが 47 番として存在していることと同様に、78 番にも存在していたことになるのである。

なお、待賢門院堀河の歌は『小倉百人一首』では 80 番の歌であり、百枚揃いの『百人一首絵抄』では 89 番の絵に用いられている。しかし、この 78 番の絵柄「女性が鏡の前で長い黒髪を整えて髪を結っている場面」と「ながからむ心も知らず黒髪の乱れてけさはものをこそ思へ」という歌の情景とは、ぴたりと合っていると思われる。

⁶⁹ 国立国会図書館デジタルコレクション『豊国国芳東錦絵』：<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1304686/1>

いずれによせ、78 番という、37 番までとは離れた位置にもこの背景の絵があることは、47 番に同じ体裁の絵画が存在していたことと合わせて、この『百人一首絵抄』の成り立ちを考える上で重要な情報を提供していると言えよう。

おわりに

長々と書いてきたが、果たして、これまでの解釈が正しいかどうかわからない。ただ、従来の『百人一首絵抄』についての理解に再考の余地があることは疑いを得ないであろう。倉島須美子氏も全てが遊女や妓女・男装の麗人といった美人画としてとらえており、この後半部分が『修紫田舎源氏』と類似していることには言及していない。『浮世絵事典』の著者である吉田暎二氏がどの『百人一首絵抄』の百枚を見たのかわからないが、『修紫田舎源氏』との関係には筆を及ぼしていない。

はじめに記したように、この『百人一首絵抄』は美人画に統一したものもあれば、歌の意味に関係する度合いがまちまちのものもあり、前半部分には江戸の町に暮らすいろいろな女性たちの姿を、また後半部分には『修紫田舎源氏』に題材を取った絵姿を描いている。さらに、前記のように歌番は 78 番であるのに絵の体裁は前半部と同じものが存在するのは、おそらく制作し始めた頃には前半部のような体裁のものを作ろうとしていたため、背景画担当の絵師は初期の計画通りに背景画を作製していったのだろう。ところが絵師豊国は評判が良かったのか、応需として制作した 59 番以降の数枚の『修紫田舎源氏』を題材とした絵柄をそのまま最後まで貫いて差し替えてしまったようである。親友であった亡き柳亭種彦への思いもあったのだろうか。

以上のように、物語を背景に歌と登場人物を絡めている部分が多々あることから、『百人一首絵抄』を理解するためには、『修紫田舎源氏』を熟読し、この絵と歌と物語と人間との関係を調べてゆかなければならないと思う。その結果、何らかの新しい見解が出てくるかもしれない。とくにその後半部は『修紫田舎源氏』の表紙絵や挿絵の中から、『百人一首』の歌に合わせられそうな絵を選び、より美しい一枚の姿絵にしたものと言えるのであり、その制作の過程や意図について、改めて考察する必要がある。更に、これらの絵の作成時期を考えれば、『修紫田舎源氏』の続編である『其由縁鄙佛』の表紙絵・挿絵にも少なからず影響を及ぼした可能性があるのではないかとも思われる。今後、引き続き調査したいと考えている。

【参考文献】

- 福森久助 著・古井戸秀夫 [ほか]校訂 (2001) 『福森久助脚本集』〔叢書江戸文庫第 49 巻〕 国書刊行会
 伊狩章 (1989) 『柳亭種彦』〔人物叢書：新装版〕 吉川弘文館
 HERWIG, Henk J., Joshua S. MOSTOW (2007): *The Hundred Poets Compared: A Print Series by Kuniyoshi, Hiroshige, and Kunisada*. Leiden, Boston: Hotei Publishing.
 久保田淳 監修 (2009) 『光琳カルタで読む百人一首ハンドブック』 小学館
 日本浮世絵協会原色浮世絵大百科事典編集委員会 編 (1981) 『原色浮世絵大百科事典 第 4 巻』〔画題—説話・伝説・戯曲〕 大修館書店

- 柳亭種彦 著・鈴木重三 校注（1995）『修紫田舎源氏（上/下）』〔新日本古典文学大系第 88 卷/第 89 卷〕 岩波書店
- 柳亭種彦 作・歌川豊国三世 画（1829～1842）『修紫田舎源氏 初～38 編』国立国会図書館デジタルコレクション：<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2610252>
- 新藤茂（2007）「浮世絵鼎談 二代豊国初期役者大首絵」『浮世絵芸術：国際浮世絵学会誌』第 154 号（7 月）
- 歌川豊国三世 [ほか]画『豊国国芳東錦絵』国立国会図書館デジタルコレクション：<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1304702>
- 吉田幸一（2002）『浮世絵擬百人一首 豊国・国芳・広重画』〔古典聚英第 9 卷〕 笠間書院
- 吉田暎二（1971）『浮世絵事典（下巻）』画文堂

【付記】

この論文の中に画像を掲載するにあたり、笠間書院・国立国会図書館が画像掲載を快くお許し下さり、『百人一首絵抄』に関しては笠間書院刊の『浮世絵 擬百人一首 豊国・国芳・広重画』の絵を、また『修紫田舎源氏』に関しては国立国会図書館デジタルコレクション所収のデジタル画像を使用することができた。笠間書院・国立国会図書館のご厚意に心より御礼申し上げます。

Poetik der Transgression: Modernistische Erzähltechniken in Kawabata Yasunaris *Suishō gensō*

Sebastian Breu (Tōkyō)

Abstract

Kawabata Yasunari is known not only for the traditionalist poetics of his later days but also for his modernist period during the late 1920's and early 1930's, when he wrote as a member of the avant-garde movement *Shinkankakuha*. This paper provides a detailed reading of one of his last modernist works, the experimental novel *Suishō gensō* (Crystal Fantasies). While showing certain parallels to the psychological I-novel of its time in its exploration of subjectivity, the text distinguishes itself especially on a narrative level, implementing new forms of storytelling that unleash a lyrical and fragmented imagery upon the reader. My analysis seeks to illuminate the diegetic structure of Kawabata's text, showing how it functionally replaces the omnipresent voice of the self-reflexive narrator by cinematographic techniques of montage and collage, and how it provides an alternative „interior view“ of its characters, mediated via *stream of consciousness*. Following the split-second flow of associations, sounds and images, the reader is drawn into a world of intertextual cross-references to mythology, (pseudo-)science, psychoanalysis and popular culture – discourses that left their imprints on the language of modernity and, in their contradictory co-presence, reveal a conflicted scenography of the modern mind.

1

Szenen einer Ehe – mit diesem Filmtitel von Ingmar Bergmann ließe sich die Handlung von Kawabata Yasunaris *Suishō gensō* 水晶幻想 (*Träume im Kristall*) kurz und einfach zusammenfassen. Die 1931 erschienene Erzählung handelt von einem Ehepaar, das vermutlich Mitte der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Japan lebt und sich – mal mehr, mal weniger offensichtlich – in einer Krise befindet. In deren Epizentrum steht der zweiseitige Konflikt zwischen dem unerfüllten Kinderwunsch des Mannes, ironischerweise von Beruf Embryologe, und der offenbaren Infertilität der Frau. Der Konflikt entfaltet sich über zahlreiche Gespräche, etwa über einen neu erworbenen Spiegel (in dem die Frau sich selbst altern sieht), über ihren Hund (der v.a. dem Mann als Kindersatz dient) oder über Biologie und die Wissenschaft im Allgemeinen (welcher die Frau ein romantisch-ästhetizistisches Weltbild entgegenhält), rekuriert jedoch in seiner Grundmotivik immer wieder auf die Konfrontation unterschiedlicher Welten und das

Scheitern von Kommunikation. Und wie es für die Literatur dieser Zeit nicht unüblich ist, erscheint im Unglück der Einzelnen allegorisch das Trauerspiel der modernen Zivilisation.

In der Literaturforschung bilden solche Schilderungen gescheiterter Lebensstrategien und Ehekrisen samt der Phantasien und Ängste ihrer Protagonisten ein ergiebiges Feld für semiotisch-psychoanalytisch orientierte Interpretationsansätze. In der englischsprachigen Japanologie z.B. wird ein solcher Versuch von Roy Starrs¹ unternommen. Unter Bezug auf das zentrale Motiv des Spiegels (als narzisstischer Gegenstand, aber auch als „Seelenspiegel“) gelingt es ihm, neben der Figurenpsychologie auch die dichte Symbolik der Erzählung zu entschlüsseln, ohne dabei, wie es bei solchen Lektüren zuweilen geschieht, voreilige Rückschlüsse von der fiktiven Welt auf das Seelenleben ihres Verfassers zu ziehen. Seine Interpretation widmet sich u.a. dem Thema der Entfremdung, das hier mit Bezug zur Relation zwischen modernem Individuum und Gesellschaft, aber auch im Hinblick auf die subalterne Position der Frau in dieser betrachtet wird, und stellt derzeit die umfassendste japanologische Beschäftigung mit der Erzählung *Suishō gensō* dar.²

Bereits zu Beginn seiner Analyse deutet Starrs jedoch an, dass *Suishō gensō* nicht nur wegen seiner komplexen Figurenpsychologie, sondern auch wegen der Art und Weise, in der diese vermittelt wird, ein interessanter Forschungsgegenstand ist.³ Diese Beobachtung soll hier aufgegriffen werden, um das interpretative Spektrum von der Ebene der *histoire* auf jene des *récit* auszuweiten und die verschiedenen Erzähltechniken, die Kawabatas Erzählung ihren modernistischen und experimentellen Charakter verleihen, genauer unter die Lupe zu nehmen. Relevanz besitzt die Frage nach der Eigenart der narratologischen Ausgestaltung sowohl im historischen Kontext von Kawabatas Gesamtwerk als auch im ästhetischen Kontext der japanischen Moderne: *Suishō gensō* entstand zu einem Zeitpunkt, als Kawabatas Textproduktion, wie jene seiner Zeitgenossen Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 oder Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介, in einer intensiven Auseinandersetzung mit neuen Strömungen und Tendenzen aus der europäischen Erzählliteratur stand.⁴ Solche Einflüsse zeigen sich schon im Vorgängerwerk *Asakusa kurenai-dan* 浅草紅団 (*Die Rote Bande von Asakusa*, 1930), in dem er auf zahlreichen Ebenen neue Erzählstile erprobte, um die moderne Stadtszenarie von Tōkyō in einem Fluxus fragmentarischer Bilder zum Leben zu

¹ STARRS, Roy (1998): *Soundings in Time. The Fictive Art of Kawabata Yasunari*. Richmond: Curzon Press.

² Vgl. STARRS 1998: 106.

³ „Indeed, Japanese literary historians have emphasized the work's general historical importance as a uniquely successful adaptation of a Western modernist technique – Joyce's ‚stream-of-consciousness‘ – by a Japanese writer of the ‚experimental‘ age of the late ‚twenties and early ‚thirties.“ (STARRS 1998: 95).

⁴ Hierunter insbesondere die Literatur von James Joyce, deren Einfluss Kawabata laut Itō Eishirō zwar später herunterspielt, speziell in *Suishō gensō* jedoch deutlich zum Vorschein kommt. Vgl. ITŌ 2011: 198.

erwecken. Man könnte sagen, dass diese experimentelle Phase mit *Suishō gensō* (1931) einen vorläufigen Höhepunkt erreicht: Der spätere Autor von Werken wie *Yukiguni* 雪国 (*Schneeland*, 1947) oder *Senbazuru* 千羽鶴 (*Tausend Kraniche*, 1952), denen oftmals eine traditionsverbundene Ästhetik bescheinigt wird, ist im Hinblick auf die ungewöhnliche Darstellung, in der Techniken wie Collage, Montage oder Bewusstseinsstrom zum Einsatz kommen, kaum wiederzuerkennen.

Folgt man der Konzeption des „Autors“, wie sie Michel Foucault in seinem bekannten Vortrag aus dem Jahr 1969 vertritt, lassen sich solche Brüche leicht nachvollziehen.⁵ Foucault versteht den Autor weniger als schöpferisches Subjekt, sondern primär als historisch kontingentes Ergebnis eines Umgangs mit und einer Zuordnung von Texten. Diese Position bietet u.a. den Vorteil einer nüchternen Perspektive auf Kanonisierungsprozesse, die den „Traditionalisten“ Kawabata in gewissem Sinne erst hervorgebracht haben, der Heterogenität seiner Textproduktion aber nicht immer gerecht werden. Kawabata war an diesem Prozess übrigens nicht unbeteiligt: Seine Inszenierung als Nationaldichter gipfelt vermutlich in der Nobelpreisrede von 1968, einem rhapsodischen Streifzug durch die japanische Literaturgeschichte und die Lyrik des Zen-Buddhismus, die dem vorrangig westlichen Publikum als Inspirationsquelle präsentiert werden.⁶ Jenseits der Domäne dieser kanonisch gewordenen Texte finden sich jedoch auch andere literarische Zeugnisse – etwa solche aus den 1920er Jahren, die geprägt sind von einer Kritik des literarischen Establishments und einer kosmopolitischen, dem Neuen und Unbekannten verschriebenen Haltung. Die Spuren dieses anderen Kawabata, der für sogenannte traditionelle japanische Ästhetik vermutlich wenig übrig hatte, führen zurück zu programmatischen Schriften, die in der Zeitschrift *Bungei jidai* 文芸時代 („Zeitalter der Literatur“, 1924–1927) erschienen sind. Auch wenn dortige Positionen später revidiert oder vergessen werden, zeichnen sie doch ein lebhaftes Bild von der Aufbruchsstimmung, die in literarischen Kreisen nach dem großen Kantō-Erdbeben von 1923 herrschte. Erkennbar wird sie z.B. an den zahlreichen Versuchen, die Rolle und Funktion der zeitgenössischen Literatur im Rahmen neu geschaffener Verhältnisse⁷ zu definieren: „Ohne

⁵ FOUCAULT, Michel (1988): „Was ist ein Autor?“ In: DEFERT, Daniel, François EWALD: *Michel Foucault. Schriften zur Literatur*. stw 1675. Frankfurt/Main: Suhrkamp. Die Analyse beschreibt den Autor als ursprünglich an das Rechtssystem und den Markt gekoppelte Ordnungsfunktion im Diskurs der Gesellschaft, aus der sich im Laufe der Moderne diverse Funktionen ausdifferenzieren, darunter jene ans Individuum gebundene überzeitliche Identitätsgarantie, die als Autor auch lange Zeit den dominanten Rahmen für die Literaturinterpretation bereitstellte.

⁶ KAWABATA, Yasunari (1969): *Japan, the Beautiful and Myself*. San Francisco: Kodansha International.

⁷ So etwa der Wandel und Neubeginn in der japanischen Print- und Medienindustrie, die zunächst große Teile ihrer Infrastruktur in der Erdbeben- und Feuerkatastrophe von 1923 verloren hatte. Laut Edward Mack war das Erdbeben eine Zäsur, die die Publikationsindustrie kurzfristig

einen neuen Ausdruck gibt es keine neue Literatur. Ohne einen neuen Ausdruck gibt es keinen neuen Inhalt. Ohne eine neue Wahrnehmung gibt es keinen neuen Ausdruck.“⁸

Dieses Zitat war gewissermaßen ein Credo für ein neues Literaturzeitalter unter Führung jener avantgardistischen Autorengruppe um Kawabata, die sich dem literarischen Experiment mit „neuen Wahrnehmungen“ verschrieben hatte, der sogenannten *Shinkankakuha* 新感覚派.⁹ Es stammt aus einem Beitrag von Kawabata zur *Shinkankakuha*-Debatte (*Shinkankakuha-ronsō* 新感覚派論争) von 1924/25, erschienen unter dem Titel *Shinshin sakka no shin keikō kaisetsu* 新進作家の新傾向解説 („Eine Erklärung der neuen Tendenzen unter jungen und aufstrebenden Autoren“). Richmod Bollinger beschreibt den Verlauf der Debatte genauer: Sie entzündete sich an einem Text von Yokomitsu Riichi 横光利一 (*Atama narabi ni hara* 頭ならびに腹 (*Kopf und Bauch*), 1924) und begann als Konfrontation zwischen einem neuen Subjektivismus und dem zum damaligen Zeitpunkt etablierten Realismus, entwickelte sich jedoch schnell zu einer Mischung aus abstrakter Polemik und persönlichen Attacken, aus denen nur noch wenig Bezug zum ursprünglichen Streitgegenstand hervorschien.¹⁰ Auch blieb auf theoretischer Ebene weitgehend ungeklärt, worin die geforderten „neuen Wahrnehmungen“ der jungen Schriftsteller bestünden.¹¹ Bollingers Beobachtung aber, dass die Rhetorik der Debatte sich weniger um die Differenz des Fremden zum Eigenen, die später deutlich stärker im Mittelpunkt stehen würde, sondern vielmehr um die Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem organisierte, liefert einen wichtigen Anhaltspunkt zur ideologischen Positionierung der Gruppe: Die Betonung der eigenen kulturellen Identität in strategischer Abgrenzung zum „Westen“ und auch zur „Moderne“¹², die ab Beginn der 1930er Jahre zunehmend virulent wurde, spielte

schwächte, langfristig aber zu ihrer Modernisierung und Zentralisierung in Tōkyō beitrug und diese sogar beschleunigte. Vgl. MACK 2010: 51–90.

⁸ Kawabata (1925), zitiert nach BOLLINGER 2000: 21.

⁹ Der Begriff wird verschiedentlich als „Neo-Perzeptionalismus“ oder „Neo-Sensualismus“ übersetzt; eine einheitliche Definition liegt m.E. nicht vor. Wie SHIMAMURA (2011: 111) anmerkt, stammte der Name *Shinkankakuha* 新感覚派 ursprünglich vom Kritiker Chiba Kameo 千葉亀雄, bevor er im Kreis des japanischen *bundan* 文壇 Verbreitung fand. Wie bei zahlreichen anderen Ismen handelt es sich auch hier um eine begrifflich grobe Vereinfachung einer facettenreichen Bewegung.

¹⁰ Vgl. BOLLINGER 2000: 17–39.

¹¹ Vgl. BOLLINGER 2000: 22. In einem Abschnitt unter dem Titel „Expressionistische Erkenntnistheorie“ wird der Gedanke einer Einheit von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommener Welt entwickelt, die jedoch m.E. kaum die gängigen Prämissen des cartesianischen Dualismus verlässt. Letztendlich bleibt diese Einheit ein atmosphärischer Begriff, der die unorthodoxe Metaphorik und den unvermittelten Schreibstil der *Shinkankakuha* primär auf der Gefühlsebene rechtfertigt. Ein inhaltlicher Vergleich mit anderen Manifesten, etwa Yokomitsus *Shinkankaku-ron* 新感覚論 („Theorie der neuen Wahrnehmung“, 1925) könnte zur genaueren Klärung beitragen.

¹² Besondere Ausprägung findet dieser Diskurs im Symposium *Kindai no chōkoku* 近代の超克 („Zur Überwindung der Moderne“) (1942). Die Beiträge der zahlreichen bekannten Philosophen und

im Selbstverständnis dieser historischen Avantgarde (soweit es aus solchen Dokumenten hervorgeht) offenbar noch eine untergeordnete Rolle.¹³ Stattdessen legt der Tonfall der Debatte ein Zeugnis ab

vom exotischen Chic fremdländischer Vokabeln und Vorstellungen, der geschickt eingesetzt wird, um die eigene Modernität zu betonen. Vor allem die jüngeren Schriftsteller werfen routiniert mit Namen europäischer Geistesgrößen wie Friedrich Nietzsche, Lew Tolstoi oder Anatole France um sich [...] und verwendeten mit Vorliebe Metaphern aus der zeitgenössischen Welt der Technik oder der Medizin, also Bereichen, in denen Japan erst seit wenigen Jahrzehnten den westlichen Wissensvorsprung aufgeholt hatte.¹⁴

Auch wenn es sich empfiehlt, die implizierte Idee einer linearen Fortschrittsentwicklung von Wissen und Gesellschaft kritisch zu betrachten, liefert Bollinger doch eine interessante Skizze des Verhältnisses zwischen der Attraktivität des Fremden, seiner strategischen Aneignung und einer gewissen Form von Ästhetizismus, durch den die „schöne neue Welt“ von Wissen und Technik, die sich dem Auge des modernen Intellektuellen präsentiert, in literarische Formen übersetzt wird. Falls *Suishō gensō*, wie hier vorgeschlagen wird, als spätes Produkt oder auch Wendepunkt der modernistischen Phase verstanden werden kann, so dürfte sich dieser kulturelle Universalismus zu gewissem Grad auch im zu besprechenden Text manifestieren.

Bevor jedoch größere Eingliederungsversuche unternommen werden, lohnt es sich durchaus, einen genaueren Blick auf den Text selbst zu werfen: Er bildet den zentralen empirischen Gegenstand der Literaturwissenschaft und das Vergleichsobjekt, an dem sich literaturhistorische Beschreibungsversuche messen müssen. Glaubt man den Positionen, die in der *Shinkankakuha*-Debatte auftreten, so scheint das „Althergebrachte“, von dem sich das „Neue“ der japanischen Avantgardeliteratur abgrenzt, in der zeitgenössischen Erzählpraxis des Realismus und der engagierten Literatur seine konkrete Manifestation zu finden. Nun gilt es zu ermitteln, welche neuen Formen auf Basis dieses Abgrenzungsmanövers konkret entwickelt wurden. Wie bereits oben angedeutet, soll dies hier primär auf einer narratologischen Ebene geschehen: Welche Rolle spielt der Erzähler?

Intellektuellen (u.a. Kobayashi Hideo) wurden in der Zeitschrift *Bungakukai* 文学界 („Literarische Welt“) abgedruckt.

¹³ Laut Kawada Kazuko tritt das „Japanische“ als ästhetische Konzeption im Diskursuniversum der modernen japanischen Literatur vor 1930 kaum auf; erst nach dem Mukden-Zwischenfall von 1931 und der einsetzenden Welle des Nationalismus finde der Begriff – unter diffusem Rückbezug auf die Tradition – zunehmend Verwendung. Bedingung einer „Entdeckung“ dieser kulturellen Identitätsform, so Kawada, sei jedoch eine weit fortgeschrittene Internalisierung und „Japanisierung“ (*nihon-ka* 日本化) der sogenannten westlichen Kultur, die erst retrospektiv als Verlust des Indigenen thematisiert bzw. umgedeutet werde. Vgl. KAWADA 2009: 5–10.

¹⁴ BOLLINGER 2000: 39.

Wie transportiert der Text seine Handlung? Welche Erzähltechniken werden verwendet, um die fiktive Welt und ihre Protagonisten zu erzeugen? Bei der Klärung dieser Fragen soll auch die Rolle zeitgenössischer Einflüsse, nicht zuletzt aus dem japanischen Avantgardefilm, sowie die Rolle der Intertextualität in der Erzählstruktur erläutert werden. Dabei wird sich herausstellen, dass sowohl die intertextuelle Vernetzung als auch die kinematographischen Techniken der Montage und Collage in *Suishō gensō* diegetische Funktionen übernehmen, die im modernen japanischen Roman, insbesondere im Realismus des autobiographischen *shishōsetsu* 私小説, ursprünglich dem Ich-Erzähler vorbehalten waren.

Im Zentrum der Analyse von Kawabatas modernistischen Erzähltechniken steht der sogenannte Bewusstseinsstrom. Über ein *close reading* einiger ausgewählter Textpassagen sollen unterschiedliche Aspekte dieses Erzählmodus herausgearbeitet werden, um ein möglichst breites Spektrum seiner ästhetischen Funktionen zu erfassen. Es wird veranschaulicht, dass der Bewusstseinsstrom in *Suishō gensō* im Unterschied zum inneren Monolog auch die textuelle Aneignung von Techniken wie Genre-Crossing, Collage oder Montage ermöglicht – Techniken also, die ursprünglich nicht genuin literarischen Kunstformen entstammen. Darüber hinaus dient er als erzählerisches Medium, in das zahlreiche andere Textwelten und -gattungen miteingeflochten werden – der Bewusstseinsstrom oder *stream of consciousness* fungiert somit einerseits als Blick ins Innere der Hauptfigur, andererseits aber auch als Blick über Textgrenzen hinaus. Er ist eine Schnittstelle zur intertextuellen Vernetzung, die eine disparate Fülle künstlerischer und nicht-künstlerischer Diskurse innerhalb der Sprache der Literatur rekontextualisiert und dabei nicht nur die „Originalität“ literarischer Texte, sondern auch die Einbettung der psychologischen Innenwelt ihrer Figuren in ein bereits vorgeformtes Netz von Sinn und Sprache zur Reflexion bringt. Diese Schreibweise verkörpert damit nicht nur eine alternative Darstellungsform von „Subjektivität“, d.h. die Neuauflage eines bereits durch den japanischen Naturalismus oder den *shishōsetsu* bekannten literarischen Diskurses, sondern bildet in ihrem mehrfach gebrochenen, vom Alltäglichen ins Lyrische und Phantastische abdriftenden Erzählstil auch einen ästhetischen Gegenentwurf zu den subjekt- und erzählerzentrierten „Selbstentblößungsritualen“ (Hijiya-Kirschner) von Kawabatas Zeitgenossen.

2

In der Erzählhierarchie von *Suishō gensō* wird episch geschilderten Passagen keine hervorgehobene Stellung zugewiesen. Die Stimme des Erzählers greift nur selten ins Dargestellte ein; sie begnügt sich lediglich mit einigen kurzen Schilderungen und Ergänzungen, wo dies nottut. Deutlich präsenter sind die Dialoge zwischen den Ehepartnern, über die auch ein signifikanter Anteil der Figurencharakterisierung transportiert wird. Die Dialogstimmen der Frau und des Mannes sind also häufiger zu

hören als die Erzählerstimme im Hintergrund. Während die ersten beiden Merkmale keine nennenswerte ästhetische Differenz zu anderen zeitgenössischen Schreibweisen bilden, ist es besonders eine dritte Erzählebene, in der sich Kawabatas Text als dezidiert anti-realistisch erweist. Dort kommen die Techniken des inneren Monologs und des Bewusstseinsstroms zum Einsatz, die einen besonders radikalen Bruch sowohl mit dem Ich-Erzähler als auch mit traditionellen Erzählerfiguren sowie die Implementierung neuer Darstellungsverfahren ermöglichen.¹⁵ Sie sind es, die den Textwelten von *Suishō gensō* neue Räume eröffnen.

Der erste Aspekt des Bewusstseinsstroms, der hier betrachtet wird, soll „Lyrizität“ genannt werden. Vergleiche der elliptisch-zersplitterten *Shinkankaku*-Prosa mit traditionellen Gedichtformen gab es bereits zuvor, wie z.B. Starrs anmerkt: „The associative leaps in his narrative structures are frequently said to resemble those of the medieval poetic form of *renga* or linked verse.“¹⁶ Selbst ein kurzer Blick, der keine genealogische Auseinandersetzung anstrebt, zeigt einige Merkmale, die für und gegen diese Auffassung sprechen. Etwa im folgenden Beispiel:

青空を銀色のつぶてのやうに落ちる小鳥。海を失はれゆく銀色の矢のやうに走る帆船。湖水を銀針のやうに泳ぐ魚。¹⁷

Wie silberne Kiesel das Himmelsblau durchstürzende Vögel. Wie verirrte silberne Pfeile das Meer durcheilende Segelboote. Wie Silbernadeln die Seen durchschwimmende Fische.¹⁸

Diese kurze Passage aus dem Bewusstseinsstrom gibt wieder, was sich im Inneren der Protagonistin abspielt, während sie ihren Spiegel betrachtet – Reflexionen im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Der verkürzte Satzbau und die skizzenhafte Formulierung bereiten einen darstellerischen Unmittelbarkeitseffekt, eine direkte Konfrontation mit Bildern anstelle einer narrativen Instanz. Auffällig ist zudem die syntaktische Parallelstellung von attributivem Element sowie Verb und Satzsubjekt. Auch die wiederkehrende Farbmotivik, die bei den Vergleichen zur Anwendung kommt, erzeugt lyrische Dichte in der Darstellung. Vermittelnde Verben der Wahrnehmung werden ausgelassen; es entsteht der Eindruck, die Bilder seien direkt und ungefiltert durch die Reflexionen einer Erzählerfigur an den Leser herangetreten.

¹⁵ Während Ersterer eine aktive Preisgabe von Gedankenvorgängen – meist in direkter Rede – darstellt, schildert Letzterer auch passives Erleben bzw. Sinneswahrnehmungen. Kawabata vermischt beide Techniken streckenweise, bevorzugt jedoch den Bewusstseinsstrom gegenüber dem inneren Monolog.

¹⁶ STARRS 1998: 69.

¹⁷ KAWABATA 1981: 346.

¹⁸ KAWABATA 1974: 8.

Solche Passagen lassen sich also, speziell wenn isoliert betrachtet, nicht nur aufgrund ihrer Wortwahl wie Lyrik lesen, sondern tragen auch strukturelle Analogien in sich. Zugleich muss der Begriff „Lyrizität“ bis zu einem gewissem Grad relativiert werden: Erstens sind im Textbeispiel Stilmittel enthalten, die für traditionelle japanische Lyrik eher ungewöhnlich sind, z.B. Vergleiche. Zweitens ist der Geschwindigkeitsrausch und die schrille visuelle Intensität, die in solchen Bildern zum Vorschein kommt, ebenfalls nur schwer mit Formen wie *haiku* 俳句 oder *renga* 連歌 in Verbindung zu bringen, durchaus jedoch mit moderner Lyrik. Im Text werden hierdurch Elemente des Bewusstseinsstroms assoziativ miteinander verknüpft. Die Bildsequenzen überblenden sich gegenseitig, besitzen jedoch mindestens ein Ordnungssegment, das die Übergänge weicher und weniger kontrastreich wirken lässt. Im oben genannten Beispiel wäre dieses Element neben der auffälligen Parallelstellung die Farbe Silber. So kann der Leser trotz der Heterogenität und Sprunghaftigkeit der Darstellung dem Strom der Assoziationen folgen, ohne sich im Chaos zu verlieren.

Eine vergleichbare Erzähltechnik kommt bei Kawabatas Zeitgenossen und *Bungei jidai*-Mitstreiter Yokomitsu Riichi ebenfalls zur Anwendung, etwa im Roman *Shanghai* 上海 (1932), wo die Szenerie der gleichnamigen Hafenstadt in einer elliptischen Verkettung von Momentaufnahmen zum Leben erweckt wird.¹⁹ Inaugurationstext dieses Schreibstils war vermutlich Yokomitsus zuvor erwähnte Kurzgeschichte *Atama narabi ni hara*: Schon in ihrem Titel deuten sich die zahlreichen metonymischen Verschiebungen der Darstellung an, die zum späteren Anstoßpunkt der *Shinkankakuha*-Debatte werden und die selbst Dennis Keene noch als „exzentrisch“ bezeichnet.²⁰ Auf der Textebene existieren also durchaus Parallelen zwischen beiden Vertretern der *Shinkankakuha*: Was sie kennzeichnet, ist eine Darstellungsform, in der (optisches) Erleben gegenüber reflexiven Vorgängen dominiert oder beide, wenn man so will, miteinander kurzgeschlossen werden.

Kehren wir zurück zum Text: Die folgende Passage illustriert nochmals, dass „Lyrizität“ zwar vorhanden, jedoch nur als Nebeneffekt der sprunghaften Darstellung des

¹⁹ MAEDA (1992: 392) und WASHBURN (2007: 158) bezeichnen diese Perspektive als *camera eye*. In der Terminologie Genettes würde man von externer Fokalisierung sprechen (vgl. GENETTE 2010: 121–124), bei Kawabatas Text hingegen muss von einer internen Fokalisierung, also einer Mitsicht mit der Protagonistin ausgegangen werden.

²⁰ KEENE 1980: 90–91. Keenes Studie lässt sich grob dem sog. *New Criticism* zuordnen. Trotz ihrer Pionierarbeit zu Yokomitsu ist sie leider durchzogen von einer eher unproduktiven Form von Komparatismus: Texte von Yokomitsu werden dort zum Objekt hinkender Vergleiche mit Flaubert, Matsuo Bashō 松尾芭蕉 und sogar William Shakespeare. Das Manko, so Mizuta Lippit, liegt jedoch nicht nur in der Bewertungsbasis (Eurozentrismus), sondern bereits im Beobachtungsschema *success/failure*, das der Studie ihre normative Dimension verpasst: „Keene maintains throughout the book that Yokomitsu Riichi was a ‚considerable talent that had gone wrong‘ and that he did not produce any enduring masterpieces.“ Vgl. MIZUTA LIPPIT 1981: 138.

Bewusstseinsstroms zu verstehen ist. Sie macht zudem als längeres Textbeispiel einige Verknüpfungstechniken sichtbar, mit denen der Bewusstseinsstrom arbeitet:

月の光が降るやうに、海の底に降りそそぐウズ球形蟲の死骸の雨。とこしへに止むことのない、たとひ空中に降ったにしても、人はそれを感じることも出来ないほど軽い死骸の雪白的な雨が、音もなく、そして夜も晝も絶え間なく、海の底に降りつづけている。海底電線の上の白い亡骸、それが教へる、百年に一尺の割合で積もる、と。昔の海の底が、今は白堊質の山。イギリスの南の白墨の崖。遙かなる時の流れ。白墨。女学校の黒板の花の繪。命短し、乙女。²¹

Von Radiolarien-Skeletten ein Regen regnet auf den Grund des Meeres, als fiel Mondlicht hinab. In Ewigkeit nicht stille stehend, auch dann nicht, wenn draußen der Regen rauscht: dieser schneeweiße Regen von Skeletten, so leicht, daß kein Mensch ihn zu spüren vermag, fällt und fällt hinab auf den Grund des Meeres, lautlos, ununterbrochen, Tag und Nacht. Auf dem Tiefseekabel die weißen Skelette zeigen es: eine Schicht von einem Fuß Dicke entspricht hundert Jahren. Einst der Meeresboden ist heute Gebirge aus Kalkgestein. Südenglische Kreideklippen. Strom aus urfernen Zeiten. Weiße Kreide. Auf der schwarzen Wandtafel im Lyzeum Blumenbilder. Dein Leben, Jungfrau, ist von kurzer Dauer.²²

Auch hier finden sich visuelle Details, deren assoziative Horizonte ineinander überblendet werden. Neben der markanten Regen- bzw. Wassermotivik sind es wiederum die optischen Muster, die die Verbindung zwischen den einzelnen Elementen herstellen: Das Mondlicht, die Skelette, der Kalk, die Kreide – die Farbe Weiß begleitet die Darstellung wie ein gemeinsamer Nenner. Die Bildmuster dominieren gegenüber akustischen oder olfaktorischen Verknüpfungen und tragen zudem auch Eigenschaften in sich, die in den Bereich der Schriftbildlichkeit des Japanischen verweisen. Im oben zitierten Beispiel lässt sich z.B. die Sequenz

雪白 → 白い亡骸 → 白堊質 → 白墨 → 黒板

verfolgen, wobei besonders der Übergang zwischen *hakuboku* 白墨 und *kokuban* 黒板 durch minimale Abänderung eines Radikals darauf hindeutet, dass hier, im Unterschied zur alphabetischen Schrift, auch auf graphischer Ebene die Möglichkeit besteht, assoziative Bildsprünge zu aktivieren.²³

²¹ KAWABATA 1981: 351–352.

²² KAWABATA 1974: 16.

²³ Ein Pionier im Spiel mit der Schriftbildlichkeit der chinesischen Schriftzeichen im Japanischen war der Futurist Hirato Renkichi 平戸廉吉 (1893–1922). Seine Gedichte verwenden *kanji* 漢字, oft in unterschiedlichen Schriftgrößen, zur piktographischen Darstellung von Szenen und Landschaften. Sie bewegten sich damit im Grenzbereich von Typographie und Design. Seiji Lippit

3

Zum Repertoire der historischen Avantgarden in Europa gehört neben dem Bewusstseinsstrom, als dessen bekanntester Vertreter James Joyce gilt, auch die Technik der Collage bzw. Montage. Die Collage (von franz. *coller*, „kleben“) schafft eine spezielle Form semantischer Komplexität, indem aus disparaten, bereits vorgeformten Materialien ein neuer Gegenstand erzeugt wird, wobei auch nicht genuin künstlerische Elemente ästhetisch aufgeladen werden. Damit bewegt sich die Collage bzw. Montage auch an der Grenzlinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Die neu arrangierten Elemente „verweisen auf ihre Herkunft und sind zugleich Elemente des neuen Zusammenhangs, in dem sie einige ihrer bisherigen Eigenschaften aktualisieren“.²⁴ Bestimmte Beobachtungselemente der traditionellen Ästhetik, wie z.B. die Unterscheidung schön/hässlich oder die Differenz zwischen Kopie und Original, werden dabei ebenfalls problematisiert.

Im Feld der Literatur ist das Medium für diesen operativen Vorgang der Text.²⁵ Speziell das Gegeneinandermontieren von Textbausteinen verschiedener Epochen, Genres oder Autoren bietet hier einen interessanten Spielraum für Schreibexperimente, denn der Text schreitet in seiner sequentiellen Abfolge immer weiter fort, und so auch über die genealogischen Differenzen seiner Einzelbausteine hinweg – es formt sich im Schreib- und sukzessive im Lesevorgang eine neue Einheit des Disparaten. Dies geschieht natürlich nicht ohne Friktionen, die beim Verarbeiten der unterschiedlichen Textbausteine entstehen; die Lektüre gestaltet sich oft anstrengender als jene von Texten, die aus einem Guss sind. Speziell die sogenannte *écriture automatique*, eine Form, die im Kontext des französischen Surrealismus entstand, fordert ihre Leser durch wilde Assoziations sprünge und fehlende Rücksicht auf die Konventionen von Orthographie, Grammatik und Rhetorik heraus.²⁶

Solche Tendenzen, die auch als Gegenentwürfe zu realistischen Darstellungsformen verstanden werden können, kommen in *Suishō gensō* ebenfalls zum Vorschein. Allerdings erscheint das „Unterbewusste“ der Protagonistin, das dabei wiedergegeben wird, erstaunlich durchkomponiert: Freie Assoziation wird hier weniger praktiziert als dargestellt.

zufolge kann von einem nachhaltigen Einfluss der Futuristen auf die *Shinkankakuha* ausgegangen werden (LIPPIT 2002: 239).

²⁴ VAN DEN BERG 2009: 66.

²⁵ Es gibt selbstverständlich gerade im Kontext experimenteller Schreibweisen auch Grenzformen zwischen Bild und Text, wie etwa die Fotomontagen von Kurt Tucholsky oder Textcollagen, die in Bilder eingearbeitet sind, wie Herta Müllers *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*.

²⁶ Die dabei beanspruchte Ausschaltung der rationalen Kontrolle und Freilegung des Unterbewussten beim Schreibvorgang, die im Kontext der Entdeckungen Sigmund Freuds verstanden werden können, geschieht freilich innerhalb der Grenzen des in der Literatur Möglichen und daher letztendlich doch mit eher vertrautem Syntax und Vokabular. Neben solchen Grundparadoxien eines „kalkulierten Irrationalismus“ zeichnet die Avantgarde(n) generell das Verhängnis aus, dass sie Genrekonventionen nicht aufbrechen können, ohne das jeweilige Genre als solches zu perpetuieren.

Anders gesagt nimmt Kawabatas Prosa offenbar Abstand vom personalen Ich-Erzähler, nicht jedoch von der Darstellung des „Innenlebens“ von Figuren. Was nun genauer betrachtet werden soll, ist die Art und Weise, wie innerhalb der Erzählung unterschiedliche Erzählebenen ineinandergreifen und welche Effekte sich daraus für die Lektüre ergeben. Dass diese Version des Bewusstseinsstroms die Assoziationskraft ihrer Leser herausfordert, wurde bereits angedeutet. Nun gilt es zu betrachten, wie der Bewusstseinsstrom und speziell dessen Montagecharakter mit der Darstellung von Handlung und der Figurenschilderung interagiert.

4

Kawabatas Erzählung hat den Charakter eines Kammerspiels: Es gibt nur wenige Protagonisten, die Handlung spielt sich in einem intimen Rahmen mit minimaler Szenerie ab, dies mit einem psychologischen Schwerpunkt auf der Ehekrise und der ständig scheiternden Kommunikation zwischen den Ehepartnern. Diese Thematik von *Suishō gensō* wird jedoch nicht nur von einem epischen Erzähler transportiert, sondern kristallisiert sich aus dem geschickten Zusammenspiel von Erzählstimme, Dialog und Bewusstseinsstrom langsam heraus. Montage findet somit auf zwei Ebenen statt: innerhalb der Darstellung des Bewusstseinsstroms, wo Bilder bzw. Wahrnehmungen als Schnittsequenz aneinandergereiht werden, sowie außerhalb des Bewusstseinsstroms, wo dieser in den erzählerischen Rahmen integriert wird. Die folgende Szene soll diesen Prozess genauer illustrieren. Sie beginnt mit einer Diskussion der Eheleute darüber, was denn nun die Wissenschaft – in der Erzählung das Refugium des Ehemannes – mit dem „Herzen einer Frau“ (*onna no kokoro* 女の心) und ihrem Gefühlsleben gemeinsam habe. Die Antwort des Ehemanns lautet:

婦人雑誌の医学の頁にだって、ちゃんと書いてある。女のオルガスムスには、心理的な喜びが入用だってね。²⁷

Selbst in den Frauenzeitschriften auf den medizinischen Seiten ist davon ausführlich die Rede. Heißt es etwa: zum Orgasmus der Frau bedürfe es eines seelischen Entzückens.²⁸

Vor dem Hintergrund der unglücklichen Ehe und des dysfunktionalen Sexuallebens des Paares wirkt diese zweideutige Antwort auch als zynischer Seitenhieb, der für die Protagonistin auch nicht ohne Konsequenzen bleibt:

²⁷ KAWABATA 1981: 348.

²⁸ KAWABATA 1974: 10.

夫人は鏡のなかに彼女の色を失った頬をみて、（人工妊娠の器械のピペット。フレンチ・レタア。寝室に垂れ下がった、捕虫網のやうな白蚊帳。新婚の夜に彼女が踏みつぶした、夫の近眼鏡。幼い彼女と、婦人科醫であった彼女の父の診察室。）
[...]夫の言葉に赤らまねばならないはずの頬が青ざめたのは、彼女の悲しみであると思ふいともまもなく、鏡のなかの青い女の頬は、鏡そのものの悲しみであるかのやうに思ってしまった。²⁹

Die Dame sah auf ihre im Spiegel erbleichten Wangen. (Pipette, Instrument künstlicher Befruchtung. French letter: Kondom. Weißes Moskitonetz, übers Bett gehängt wie ein Insektenkescher. Die Brille des Kurzsichtigen, die sie zertrat in der Hochzeitsnacht. Sie, ein kleines Mädchen noch, und das Ordinationszimmer ihres Vaters, des Gynäkologen.) [...] Und sie meinte, es wäre von ihrer eigenen Trauer, daß ihre Wangen, die doch hätten erröten müssen bei den Worten des Mannes, bleich geworden waren, und meinte im Augenblick darauf, ob im Spiegel bleiche Frauenwangen nicht die Trauer des Spiegels selber wären.³⁰

Wie hier sichtbar ist, wird die Szene durch einen Sprung von der äußeren Erzählebene ins „Innere“ der Frau unterbrochen. Die dortigen Assoziationsräume sind auf kleinster Ebene gegeneinander montiert: Die Topoi „künstliche Befruchtung“ (klinischer Raum/Raum des Vaters) und „Hochzeitsnacht“ (Schlafzimmer/Raum der Intimität) treffen aufeinander; ihr Spannungsverhältnis wird durch die Intensität der Bilder, wie jenem zerbrochenen Brillenglas oder dem Insektennetz, zusätzlich aufgeladen. Durch diese subtile Verschachtelung gelingt es Kawabata, ein gescheitertes Sexualleben und neurotische Hemmungen darzustellen, ohne diese explizit auszuformulieren. Eine schnelle Montage von Bildern und Szenen tritt an Stelle einer epischen Schilderung der Hochzeitsnacht oder der Kindheit der Protagonistin. Ähnlich wie im oben angedeuteten Streit der Eheleute geschieht also auch hier vieles mithilfe von Anspielungen und Andeutungen (im Bewusstseinsstrom der Ehefrau), die jedoch, auf engstem Raum zusammengedrängt, einen narrativen Synergieeffekt erzielen, welcher anschließend von einer episch geschilderten Passage (das Erbleichen der Frau, die Traurigkeit) wieder abgerundet wird. Es kann festgehalten werden, dass der Bewusstseinsstrom nicht isoliert, sondern immer in einem spezifischen Handlungskontext existiert, mit dem er erzählerisch interagiert – und sei es durch bloße Juxtaposition. So entsteht per Montage eine vielschichtige Erzählstruktur, in der verschiedene Zeitebenen, Erzählperspektiven und Topoi ineinander verflochten auftreten.

Ebenfalls interessant sind die Möglichkeiten, die sich aus dem „Blick ins Innere“ der Frau im Zusammenspiel mit Dialogen ergeben, wie etwa beim Besuch einer Dame, die ihre Hündin zum Decken mitbringt:

²⁹ KAWABATA 1981: 348.

³⁰ KAWABATA 1974: 10–11.

「ほんたうにワイアらしい、いい毛ですこと。白は奇麗でございますわね、お手入れがよくつて。散髪はバリカンでなさいますの？」（だって、坐ってるからいいわ。姿はほめられやしないぢやないの。）「ええ、マニキュアの道具なんですけれど、いろんな形の鋏が揃っていて、ちやうどよろしうございますわ。」「あら。」（マニキュア。）³¹

„Ein schönes Fell hat sie, Ihre Hündin, wie es sich für einen Drahthaar gehört. Dieses saubere Weiß! – nun ja, man sieht die gute Pflege! Nehmen Sie zum Trimmen eine Haarschneidemaschine?“ (Gut allerdings, daß die Hündin sitzt. So brauche ich den Körperbau nicht auch noch zu loben.) „Ach, ich habe da in meinem Maniküre-Necessaire Scheren der unterschiedlichsten Art; die sind gerade richtig dafür.“ „Ja, nicht wahr?“ (Maniküre also!)³²

Im Wechsel der Erzählebenen werden hier die beiden Verhaltensebenen *tatema* 立前 (die Ebene der sozialen Fassade, die bestimmten Verhaltensnormen gerecht wird) und *honne* 本音 (die Ebene der „eigentlichen“ Gefühle, soweit diese in einer fiktionalen Erzählung vorhanden sind) gegenübergestellt.³³ Die Differenz der Höflichkeitssprache (im Dialog) zur alltäglichen Umgangssprache (in der Gedankenwelt) verstärkt diesen Kontrast noch weiter. In einem solchen Wechselspiel bleibt der epische Erzähler außen vor, die gesprochenen und gedachten Passagen greifen unvermittelt ineinander: „The story is structured in an almost fugue-like manner as a contrapunctal interplay between external stimuli and interior monologue.“³⁴ Auf diese Weise illustriert Kawabata die gesellschaftlichen Konventionen des damaligen Japan und markiert damit – sowohl inhaltlich als auch stilistisch – jenen Bruch zwischen der „Poesie des Herzens“ und der „Prosa der Verhältnisse“, der für Hegel das konstitutive Moment des Romans schlechthin darstellt.³⁵

Unübersehbar in diesem Kontext ist die Affinität zum Film, in dessen Repertoire die Technik der Montage bereits vor den Experimenten der literarischen Avantgarde aufgenommen war. William O. Gardner hat in einer Studie die Beziehungen zwischen modernistischen Bewegungen im japanischen Film und der *Shinkankakuha* genauer

³¹ KAWABATA 1981: 358–359.

³² KAWABATA 1974: 26.

³³ *Tatema* und *honne* gehören zu den sog. emischen Konzepten der japanischen Kulturanthropologie und werden hier nicht als Universalkoordinaten für menschliches Verhalten postuliert. Für bestimmte Interaktionsformen in der japanischen Gesellschaft besitzen sie dennoch Erklärpotential. Zu ihrer Verbreitung im wissenschaftlichen aber auch populärwissenschaftlichen Diskurs hat maßgeblich Doi Takeo (z.B. *Amae no kōzō* 甘えの構造 (The Anatomy of Dependence), 1971) beigetragen.

³⁴ STARRS 1998: 96.

³⁵ Vgl. HEGEL 1970: 2. Narratologisch betrachtet führt die Montage von *stream of consciousness* in epische bzw. dramatische Textpassagen außerdem zu einem interessanten Zeitdehnungsphänomen, da die äußere Rahmenhandlung, die sich z.T. in Sekundenbruchteilen ereignet, über ganze Seiten hinweg suspendiert ist.

untersucht. Seine These lautet, dass deren wechselseitige Beeinflussung, wie etwa in der Skriptkollaboration mit Kinugasa Teinosuke 衣笠貞之助, deutlich über den gemeinsamen Kontext einer dezidiert antirealistischen Darstellung hinausgeht:

[...] the shinkankakuha's emphasis on subjectivism finds its parallel in the many subjective shots and sequences in *A Page of Madness* and *Crossways*, a practice that encourages the viewer to experience the action via the perceptive apparatus of the film's characters. As James Peterson has argued, the number, variety, and frequent ambiguity of subjective shots in *A Page of Madness* problematize the notion that an objective narrative can be reconstructed from a film's subjective interludes.³⁶

Suishō gensō, das etliche Jahre nach der Mitarbeit Kawabatas am Drehbuch des genannten Films *Kurutta ippeiji* 狂った一頁 (*Eine Seite des Wahnsinns*, 1926) entstand, zeigt eindeutige Parallelen in der erzähltechnischen Herangehensweise. Ähnlich wie Kinugasa durch die Technik der Montage und den Verzicht auf Zwischentitel versucht, die Präsenz des *benshi*³⁷ durch neue narrative Mittel zu ersetzen, eliminiert Kawabata in zahlreichen Passagen durch den Einsatz von Montage und *stream of consciousness* den auktorialen Erzähler des Romans. Das Ergebnis ist in beiden Fällen eine subjektivistische Kamerafahrt durch das Innenleben der Protagonisten, eine Aneinanderreihung von *shots*, die den Rezipienten bewusst dazu herausfordern, aus den visuellen Fragmenten ein Narrativ zu konstruieren.

Es sei am Rande darauf hingewiesen, dass in der europäischen Avantgarde Ähnliches geschieht, z.B. in Sergej Eisensteins Stummfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), dessen Attraktionsmontage intensive szenische Bilder zu einem ideologischen Narrativ verknüpft, oder Salvador Dalis *Un chien andalou* (1929), der die surrealistische *écriture automatique* mit filmischen Mitteln umzusetzen versucht. Insgesamt lässt sich für die historischen Avantgardebewegungen ein gesteigertes Interesse für visuelle Ästhetik im Film und auch in der Literatur sowie eine intellektuelle Herausforderung der Assoziationskraft der Rezipienten konstatieren.³⁸ Bereits 1925 schrieb Kawabata in *Shinshin sakka no shin keikō kaisetsu* über seine *Bungei jidai*-Zeitgenossen:

³⁶ GARDNER 2004: 67.

³⁷ Rollensprecher und Kommentatoren, die im frühen japanischen Stummfilm neben der Leinwand positioniert waren.

³⁸ Außerhalb der *Shinkankakuha*-Bewegung sind es in Japan besonders die Zeitgenossen Akutagawa und Tanizaki, bei denen Affinität zum Filmischen beobachtet werden kann. Akutagawa hatte kurz vor seinem Tod Filmszenarios verfasst (u.a. *Asakusa kōen* 浅草公園 (*Asakusa Park*), 1927). Tanizaki arbeitete schon während der frühen 1920er Jahre als Drehbuchautor für das Studio *Taikatsu* (*Taishō katsuei* 大正活映); in seinem literarischen Vokabular, wie es etwa in *Chijin no ai* 痴人の愛 (*Naomi*, 1924) zur Anwendung kommt, lassen sich Filmtechniken wie *close-up* oder Montage wiederfinden.

Their imagination flies courageously from one thing to another. The mental images coming in and out of the author's mind drop their shapes into the written characters in a somewhat disorderly and reckless sequence, with a richness that seems to have forgotten arrangement and selection. Couldn't we say this form approaches what psychologists term 'free association'? The expressions of Yokomitsu [Riichi] and Kon [Toko] in particular succeed in capturing the 'speed' with which the myriad shapes of things rush in and out of their heads. One can even sense there a musical rhythm.³⁹

Dieser Essay erschien nur wenige Monate nach dem ersten *Manifeste du Surréalisme* von André Breton und lässt nochmals erkennen, dass die historische Avantgarde sowohl in Japan als auch in Europa mit ähnlichen Inhalten und Problemstellungen arbeitet.⁴⁰

Wie James Peterson herausarbeitet, sind Verbindungen zwischen *A Page of Madness* und der Literatur der *Shinkankakuha* auch auf der Formebene zu finden: „The works focus on the interplay between the mental life of the characters and the physical world around them.“⁴¹ Die Parallelen zu *Suishō gensō* sollten anhand meiner Skizze deutlich erkennbar sein. Als frühes Beispiel für schnelle, unvermittelte Perspektivwechsel ließe sich auch hier eine Erzählung von Yokomitsu Riichi nennen, nämlich *Hae* 蠅 („Die Fliege“, 1923). Die Fokalisierung wechselt dort mehrmals zwischen einigen Figuren, die auf eine Kutsche warten, bis am Ende auch die im Titel erwähnte Fliege zum Blickpunkt des Geschehens wird: Aus ihrer Perspektive wird geschildert, wie die Kutsche einen Abhang hinunterstürzt, wobei mit Ausnahme der Fliege alle Protagonisten ums Leben kommen. Eine Zusammenfassung der Handlung wird der Ausdruckskraft von Yokomitsus Erzählung jedoch kaum gerecht. Dies gilt auch für Kinugasas Film *A Page of Madness*: Die Geschichte des Hausmeisters einer psychiatrischen Anstalt, dessen Frau nach einem versuchten Mord an ihrem Kind in ebendieser Anstalt untergebracht worden ist, wird in ihrer filmischen Darstellung durch schnelle Montage verschiedener Perspektiven und Erzählebenen (Externe Handlung, Erinnerungen, Phantasien der Charaktere) in zahlreiche Einzelteile zerlegt; der fiktive Kosmos per se steht quasi im Schatten seiner verspielten Darstellung. Kinugasa, der belesen war in zeitgenössischer Filmtheorie aus Europa und der Sowjetunion (Eisenstein, Pudovkin), versuchte offenbar mit den Mitteln des Avantgardefilms das „Innenleben“ einer Psychiatriepatientin als wirres Flackern von Phantasie und Realität darzustellen. Zudem gibt der Regisseur selbst an, dass dieses technische Experimentieren mit verschiedenen Arten der Darstellung für ihn eine zentrale Stellung einnahm: „Its story was less important than technical experimentation: tracking shots, close-ups, [...] dissolves,

³⁹ Kawabata, zitiert nach GARDNER 2004: 67.

⁴⁰ Unno Hiroshi schlägt u.a. aus diesem Grund vor, die Epochenbegriffe der Taishō- 大正 und Shōwa-Literatur 昭和文学 zu revidieren und die 1920er aus einer globalen Perspektive zu begreifen. Vgl. UNNO 1988: 12.

⁴¹ PETERSON 1989: 40.

irises, etc. In this film I used almost every avant-garde technique.“⁴² Ähnlich wie im Fall von Kawabatas Text kann diese Gewichtung des Technischen gegenüber dem Inhaltlichen als Aufforderung zur Interpretation mit narratologischem bzw. modalem Kern verstanden werden.

Zwei Aspekte des Bewusstseinsstroms in *Suishō gensō* wurden nun genannt: „Lyrizität“ und Montage. Wie erläutert, ermöglicht die Interpenetration unterschiedlicher Darstellungsmodi und Textebenen eine ungewöhnlich dichte Skizzierung nicht nur des Innenlebens der Protagonistin, sondern auch der Konflikte zwischen den jeweiligen Figuren. Um die Analyse zu vervollständigen, fehlt jedoch noch ein drittes Element: Intertextualität. Denn innerhalb der freischwebenden Verknüpfung von Bildern und Geräuschen, die in *Suishō gensō* an den Leser herantreten, befinden sich zahlreiche Zitate, Anspielungen und Querverweise, d.h. Pforten zu anderen Textwelten.

5

In seiner Erzählung *El Aleph* (1945) beschreibt der argentinische Avantgardist Luis Borges den Aleph, einen Ort, an dem, ohne sich zu vermischen, alle Orte der Welt sich befinden, aus allen Winkeln gesehen – ein *multum in parvo*, und eine schöne Allegorie für das Phänomen der Intertextualität, die das Werk nicht nur dieses Schriftstellers durchdringt. Als der Protagonist den Aleph erblickt, stößt die literarische Sprache der Geschichte an ihre Grenzen; zu groß und mannigfaltig ist das Schauspiel, das sich dem Auge darbietet. Borges' Alter Ego kann die Simultanität der Eindrücke nur als Sequenz prozessieren: als eine lange Kette von Bildern, die von dem Ausdruck „Ich sah“ zusammengehalten werden.⁴³ Diese Technik ist uns nicht unvertraut. Auch im dichten Geflecht des Bewusstseinsstroms von Kawabatas *Suishō gensō* ließe sich so manche Welt entdecken; doch fehlen uns die übernatürlichen Kräfte des Aleph, die (hypothetisch) unendliche Summe der Perspektiven auf die Textwelten, die in der Erzählung enthalten sind, gleichzeitig wahrnehmen zu können. Hier muss also ein spezifischer Rahmen für die Analyse gewählt werden, womit notwendigerweise bestimmte Aspekte der intertextuellen Quervernetzung der Geschichte ausgeschlossen werden. Trotz dieser Prämisse sollte ein möglichst breites Spektrum der Intertextualität von *Suishō gensō* abgedeckt werden. Der Schwerpunkt wird auf ein besonders auffälliges Phänomen gelegt: die Vermischung mythologischer und literarischer Textbausteine aus unterschiedlichen Kulturen sowie das poetische Spiel mit ihrem konnotativen Spektrum.

⁴² Kinugasa, zitiert nach PETERSON 1989: 49.

⁴³ „Jedes Ding (etwa die Scheibe eines Spiegels) war eine Unendlichkeit von Dingen [...]. Ich sah das belebte Meer, ich sah Morgen- und Abendröte, ich sah die Menschenmassen Amerikas, ich sah ein silbriges Spinnennetz im Zentrum einer schwarzen Pyramide [...], sah alle Spiegel des Planeten, doch reflektierte mich keiner.“ (BORGES 1999: 144).

Der Intertextualitätsbegriff dieser Studie befindet sich damit näher an der Konzeption von Julia Kristeva als an jener von Gérard Genette. Während Genette mit seiner Terminologie (v.a. „Hypertext/Hypotext“) ein operatives Analyseinstrument bereitstellt, um die Transformationsprozesse literarischer Stile und Stoffe durch Anspielungen und (nicht zwangsweise markierte) Zitate in unterschiedlichen Texten genauer zu beobachten⁴⁴, zielt Kristevas Ansatz auf den „Prozeß der Sinngebung“ selbst.⁴⁵ In Anknüpfung an Bachtins Theorie der Dialogizität entwickelt sie einen neuartigen Textbegriff, der, losgelöst vom Autor und vom cartesianischen Subjekt, Literatur als ein Mosaik von Zitaten versteht, in dem sich Texte als Sinnträger stetig neu ineinander einschreiben. Im Unterschied zu Genettes Werkzeugkasten geht es Kristeva um das untrennbare Band zwischen *écriture* und *lecture* – also um das freie Spiel der Signifikanten, die, unabhängig von etwaiger ironischer oder anderer Intention eines hypostasierten Verfassers, beim Lesen eine literarische Vielstimmigkeit erzeugen.

Das ästhetische Konzept der Dialogizität, wie es von Bachtin geprägt wurde, geht ursprünglich auf den Gedanken zurück, dass Sinn immer in einer sozialen Interaktion entsteht, also in einer Berührung des Eigenen mit dem Fremden. Seine Theorie bezieht sich jedoch primär auf den intratextuellen Sinnformungsprozess, spezifisch im Roman, dem er diese dialogischen bzw. polyphonen Qualitäten zuschreibt. Kristeva wandelt diesen Gedanken um zu einem entgrenzten Textbegriff, der den Bereich der Genette'schen „Quellenkunde“ verlässt und beispielsweise auch die Verschriftlichung von oralem Diskurs und andere Diskursträger miteinbezieht. Eine solche Vielstimmigkeit wird in Kawabatas Erzählung durch die psychologische Komponente des Bewusstseinsstroms verstärkt freigelegt: Mythos und Logos, Wissenschaft und Poesie, Traum und Realität, Bruchstücke all dieser unterschiedlichen Diskurse, die in der Moderne auf engstem Raum miteinander konfrontiert werden, scheinen auch im Bewusstsein der Protagonistin zusammengedrängt zu existieren. Das Zitatgewebe ordnet seine Form jedoch dem sprunghaften Modus des *stream of consciousness* unter: Es werden keine längeren Textpassagen erwähnt, und auch die stilistischen Annäherungen an fremde Diskursträger bleiben auf wenige kurze Stellen beschränkt. Textuelle Interaktionen wie Parodie oder Travestie, die Genette z.B. anhand von Ritterromanen untersucht, lassen sich in *Suishō gensō* nicht erkennen, ebenso wenig wie eine hermeneutisch „tiefe“ Auseinandersetzung mit den zitierten Textfragmenten. Der Intertext fließt stattdessen ein in das Psychogramm der Ehefrau, wo Kawabatas Versuch, das Innenleben einer Figur sprachlich darzustellen, auch die gesellschaftliche Dimension sichtbar macht, in die Sprache eingebettet ist: „Der avantgardistische Text wird so zu einer

⁴⁴ Siehe hierzu v.a. GENETTE 1993.

⁴⁵ KRISTEVA 1978: 29.

Untersuchung der Beziehungen des Subjekts zu seiner Sprache, das heißt zu jenen Texten (wissenschaftliche, kulturelle, ideologische et cetera), *die ihn sprechen lassen*“.⁴⁶

Der Assoziationsraum im Inneren der Protagonistin bricht den literarischen Kosmos von *Suishō gensō* auf und macht ihn durchlässig für andere Textwelten, wie etwa Lieder oder Mythen. Diese nehmen zwischen all den Endoskopen, Pipetten und Untersuchungszimmern, sowie den Rückblenden auf die bisherige Ehe, die das Innere der Figur heimsuchen und dabei gewissermaßen durchleuchten, einen besonderen Raum ein: den Raum der Kindheit. Die Rahmenerzählung gibt zwar nur wenig Informationen über die namenlose Hauptfigur preis, aber innerhalb des Bewusstseinsstroms wiederholen sich bestimmte Motive, wie etwa Szenen einer christlichen Mädchenschule (wo auch Englischunterricht stattfand), die sich allmählich zum Mosaik einer Arztochter mit humanistischer Erziehung zusammenfügen lassen. Interessant ist jedoch nun, dass der Raum der Kindheit nicht nur aus diesen modernen (oftmals: abendländischen) Elementen besteht, sondern auf der Ebene der Intertextualität auch auf vormoderne (und daher auch: indigene) Diskurse zurückgreift, die z.B. dem buddhistischen Kontext entstammen können. Das folgende Zitat ist Teil einer längeren Passage über Erlebnisse in der Kindheit:

悲しい子守歌。幼い日の古里の賽河原の和讃。死出の山路の裾野でなくとも、この世にあるのだわ。賽河原。二つや三つや四つ五つ、十にも足らぬみどり子はみんな、そこを知っている。晝は一人で遊べども、日も入相のそのころは、地獄の鬼が現はれて。西や東にかけまはり、石や木の根に躓いて、手足は血潮に染めながら、幼な心のあじきなや、砂をしきつつ石枕、泣く泣く寝入る折からに。⁴⁷

Trauriges Wiegenlied. Rezitation aus der Kinderhöllen-Sutra damals daheim, als ich noch klein war. Es ist ja nicht nur am Bergfuß der Weg hinüber ins Jenseits, es gibt sie auch in dieser Welt. Die Kinderhölle. Und sie kennen den Ort, die Kleinen: zwei drei vier fünf Jahre alt, unter zehn jedenfalls. Solange es Tag ist, spielen sie; beginnt aber dann die Sonne zu sinken, erscheinen ihnen aus der Hölle die Teufel, und wild rennen sie nach Westen und Osten, stolpern über die Steine und über die Wurzeln der Bäume, Arme und Beine färbt ihnen das rinnende Blut, und schließlich die Ratlosigkeit der Kinderherzen: liegen da auf steinernem Kissen im Sand und fallen weinend, weinend in Schlaf.⁴⁸

Die Geschichte von *Sai no kawara* 賽河原, dem Niemandsland zwischen Diesseits und Jenseits, ist ein populäres Mythologem, das an die griechische Sisyphoslegende, und auch ein wenig an das christliche Konzept des „Fegefeuers“ erinnert: Früh verstorbene Kinder können den Fluss der Unterwelt (*sanzu no kawa* 三途川) nicht überqueren, und müssen bis in alle Ewigkeit an einem steinigen Flussufer umherirren, wo sie für ihre Eltern kleine

⁴⁶ ANGERER 2007: 56, Hervorhebung S.B..

⁴⁷ KAWABATA 1981: 362.

⁴⁸ KAWABATA 1974: 30–31.

Türme errichten, die jedes Mal von Dämonen (*oni* 鬼) wieder zerstört werden. Dieses *wasan* 和讃 (buddhistischer Lobgesang in japanischer Sprache) wird auch heute noch als Wiegenlied gesungen; hier evoziert es eine unglückliche Kindheit und markiert als Raum des Mythos zugleich eine Differenz zu jenen Bildern des Vaters, der (wie der Ehemann) völlig von seinem wissenschaftlichen Arbeitsumfeld, dem Raum des Logos, eingenommen ist. Der stilistische Bruch mit dem modernen Japanisch, das in Kawabatas Erzählung mit zahlreichen Fremdwörtern aus Medizin und Technik durchsetzt ist, trägt ebenfalls zu diesem Effekt bei. Durch die textuelle Aneignung vormoderner Diskurse – das Lied als Transportmedium des Mythos – öffnet sich eine Fluchtlinie ins Private, ins Vergangene, aber auch in die Einsamkeit. Die Opposition zum Rationalismus des Ehemanns erhält so zusätzliche Konturen, wobei das Nebeneinander von *bioengineering* und archaischer Jenseitsvorstellungen einen weiteren Aspekt in sich trägt, der charakteristisch für die Moderne ist: die simultane Existenz von Vergangenem und Gegenwärtigem in zuvor ungesehenem Ausmaß.

Das Zitatgewebe, in dem der Text des Mythos den Text des Logos unterwandert und durchwächst, beschränkt sich nicht nur auf ostasiatische Mythologie, sondern enthält auch zahlreiche Motive aus dem Christentum. Verknüpft sind diese mit Erinnerungssprüngen in die Kindheit, in welcher die Frau offenbar in einer katholischen Mädchenschule erzogen wurde („[...] hatte in ihr die Erinnerung wachgerufen an eine Predigt, die in der Kirche in ihrer Heimat die schöne Tochter des Pfarrers auf englisch [sic] gehalten hatte.“)⁴⁹, aber auch mit einzelnen Bildern und Geräuschen, etwa das Läuten einer Vesperglocke (*iriai no kane* 入相の鐘)⁵⁰ oder musikalischen Anspielungen: „Haydn. Bach. Mendelssohn. Gounod. Beethoven. Ich liebe die Musik der Katholiken.“⁵¹ Besonders markant im hier besprochenen Kontext sind jedoch die Bibelstellen, mit denen Kawabata seinen Text quervernetzt. Im folgenden Beispiel überlagern sich wieder epische Erzählsprache, Dialog und Bewusstseinsstrom:

「[...]人間はせっかく優生学といふものを知りながら、それを人間に役立てることが出来なくて、家畜の改良に用いているなんか。」(セザルのものはセザルにかえし、神のものは神にかえせ。かくて地獄の門これに勝たざるべし。)といふ言葉を口のなかで呟いて、[...]⁵²

⁴⁹ KAWABATA 1974: 39. „[...] 古里の教会の牧師の美しい令嬢の英語の説教を、夫人は思い出しているのであった。“ (KAWABATA 1981: 368).

⁵⁰ KAWABATA 1981: 361.

⁵¹ KAWABATA 1974: 46. „ハイドン。バッハ。メンデルスゾーン。グノオ。ベエトオヴェン、私はカソリック教徒の音楽が好きなのだわ。“ (KAWABATA 1981: 372). Es sei am Rande angemerkt, dass die Beschreibung als „Katholiken“ nicht auf alle der genannten Komponisten zutrifft.

⁵² KAWABATA 1981: 365.

„[...] Obwohl der Mensch sich in dieser sogenannten Eugenik sehr genau auskennt, bringt er es doch nicht fertig, sie auf Menschen anzuwenden, sondern benutzt sie vielmehr zur veredelnden Aufzucht von Tieren.“ (Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, gebet Gott, was Gottes ist. Tut ihr also, mag euch die Pforte der Hölle nicht bezwingen.) – Worte indessen, die sie nicht aussprach; [...] ⁵³

Die hier verwendeten Bibelzitate lassen sich im Matthäusevangelium wiederfinden. Zunächst ist auffällig, dass beide Sätze aus unterschiedlichem Kontext stammen, in *Suishō gensō* aber einfach aneinandergereiht wurden: Der erste Satz entspricht der Antwort auf die Frage nach der kaiserlichen Steuer, die in Matthäus 22, 21 von den Pharisäern an Jesus gestellt wurde; der zweite Satz hingegen ist das bekannte Messiasbekenntnis des Petrus, das sich in Matthäus 16, 18 findet („Ich aber sage dir: Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen“ ⁵⁴). Dass hier ein Rassenhygienediskurs (Sprache des Logos) solchen Bibelzitate (Sprache des Mythos) gegenübergestellt wird, ließe sich leicht zu einer Interpretation ummünzen, in der ein gläubiger Kawabata die zur Ideologie der Moderne gewordene Wissenschaft aus der Perspektive einer christlichen Ethik anprangert – quasi eine christliche Moralpredigt mit Elementen aus der *Dialektik der Aufklärung*. Das Handbuch *Japanische Gegenwartsliteratur* gibt jedoch bessere Auskunft: „Ungeachtet seiner profunden Bibelkenntnis war Kawabata [...] kein Christ, und seine Zitierungen und Anspielungen auf diesen Text wie auch auf andere Werke der abendländischen Tradition von Dante bis Swedenborg oder Whitman ordnen sich [...] ganz und gar einer ästhetizistischen [...] Aussageabsicht ohne weltanschauliche Nebenintentionen unter.“ ⁵⁵ Die Tatsache, dass die Zitate relativ zusammenhanglos sind, unterstreicht dieses Argument auch aus textimmanenter Perspektive – die Bibel als Intertext fungiert bei Kawabata nicht als Ethikkatalog, sondern primär als ästhetisches Objekt: als Literatur.

Dies vorausgeschickt, lässt sich nun genauer beobachten, mit welchen Effekten Kawabata die Bibel in *Suishō gensō* einsetzt. In der folgenden Passage überlagern sich z.B. mehrere Textwelten:

カソリック教徒の作曲家のレコオドを揃へたレコオド・ケエス。人のをかす罪はみな身の外にあり、されど淫行をなす者は己が身を犯すなり。處女もし嫁ぐとも罪を犯すにあらず。然れど斯かる者はその身、苦難に遭はん、我なんじらを苦難に遭はずに忍びず。婚姻するは胸の燃ゆるより勝ればなり。クロイツエル・ソナタ。 ⁵⁶

⁵³ KAWABATA 1974: 36.

⁵⁴ „Die Bibel in der Einheitsübersetzung“, publiziert in: Katholisch-Theologische Fakultät, Universität Innsbruck: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/mt16.html> (zuletzt aufgerufen 28.10.2014).

⁵⁵ HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2000: 102.

⁵⁶ KAWABATA 1981: 372–373.

Schallplattenalbum, in dem lauter Platten katholischer Komponisten zusammengetragen sind. Alle Sünden, die der Mensch tut, sind außer seinem Leibe; wer aber hurt, der sündigt an seinem eigenen Leibe. So eine Jungfrau heiratet, sündigt sie nicht. Leibliche Bedrängnis aber werden sie haben, und davon sähe ich euch gern verschont. Heiraten ist ein weit Vortrefflicheres, als wenn die Brust entflammt. Kreuzersonate.⁵⁷

Die Bibelzitate stammen diesmal aus den Korintherbriefen des Paulus. Wieder kann man beobachten, dass die einzelnen Zitate aus unterschiedlichem Kontext zusammengetragen wurden:

- 1 Kor 6, 18* Hütet euch vor der Unzucht! Jede andere Sünde, die der Mensch tut, bleibt außerhalb des Leibes. Wer aber Unzucht treibt, versündigt sich gegen den eigenen Leib.
- 1 Kor 7, 28* Heiratest du aber, so sündigst du nicht; und heiratet eine Jungfrau, sündigt auch sie nicht. Freilich werden solche Leute irdischen Nöten nicht entgehen; ich aber möchte sie euch ersparen.
- 1 Kor 7, 9* Wenn sie aber nicht enthaltsam leben können, sollen sie heiraten. Es ist besser zu heiraten, als sich in Begierde zu verzehren.⁵⁸

In diesem Beispiel kann beobachtet werden, wie ein Apolog mit moralisch-didaktischen Elementen aus seinem ursprünglichen Kontext entfernt, in den Bewusstseinsstrom transponiert und ästhetisch aufgeladen wird: Es entsteht ein dichter Knoten im intertextuellen Gewebe, der durch konnotative Überlagerung der moralischen Imperative des Paulus, der Hintergrundgeschichte Kawabatas (das gescheiterte Eheleben) und der anschließenden Erwähnung der *Kreuzersonate* des christlich geprägten Lew Tolstoi, in der ebenfalls das Verhängnis einer kinderlosen Gattin geschildert wird, einen besonderen ästhetischen Reiz ausmacht. Aus Unoriginalität entsteht Originalität, wie in der Technik der Collage: Abwesende Texte drängen herein, das Material, das wie hier aus so unterschiedlichem Kontext stammt, erfüllt die Funktion, das Innenleben einer Figur transparent zu machen. Die „abendländischen Bildungsbrocken“, die auf einer Ebene aneinandergelagert am Auge des Lesers vorbeischnitten, lassen sich nicht auf eine eindeutige Interpretation festlegen, sondern erzeugen Vielstimmigkeit, eine Polyphonie, die das Wort und den Sinn in Vielfaches aufspaltet. Zugleich wird sichtbar: Ein literarischer Text ist keine *creatio ex nihilo*; Sprache ist in verschiedenste kulturelle Stätten der Sinnproduktion eingebettet, deren Spuren sich bis ins Unterbewusste verfolgen lassen.

⁵⁷ KAWABATA 1974: 46.

⁵⁸ „Die Bibel in der Einheitsübersetzung“, publiziert in: Katholisch-Theologische Fakultät, Universität Innsbruck: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/1kor6.html>, <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/1kor7.html> (zuletzt aufgerufen 28.10.2014).

Intertextualität meint also in der hier vorgeschlagenen Formulierung nicht nur die Markierung der Differenz zwischen Original und Zitat, sondern auch ein Hervortreten der Einheit von Kreation und Rezeption. Nicht das Subjekt lässt die Texte sprechen, sondern gegenwärtige und vergangene Texte sprechen als Artefakte der kulturellen Bedingtheit von Sprache *per se*, die uns bis in die Domäne von Traum und Phantasie verfolgt.

Auch in solchem Sinne handelt es sich bei *Suishō gensō* um einen Text, der die kulturelle Situation der Moderne reflektiert. Die Differenzen alt/neu und eigen/fremd verwischen sich zunehmend in einem kulturellen Transformationsprozess, der sich in Japan seit der Meiji-Zeit zunehmend beschleunigt und zum Entstehungszeitpunkt der Erzählung bereits weit fortgeschritten ist. Das fragmentarisch evozierte Innenleben der Protagonistin, in dem buddhistische und christliche Mythologeme, moderne und vormoderne Literatur, Frauenzeitschriften und Volkslieder, große und kleine Erzählungen aus unterschiedlichsten Diskursträgern wie auf einem Faden aneinandergereiht erscheinen, lässt sich als Allegorie auf jenen Zustand lesen, den Seiji Lippit im Anschluss an Kobayashi Hideo 小林秀雄 mit dem Begriff *dislocation* bezeichnet: „In effect, [...], the outside (the West) is no longer recognizable as such, which is only to say that the inside (Japan) has also been made unrecognizable.“⁵⁹ Die poetische Sprache von *Suishō gensō* ist dezidiert modern auch in jenem Sinne, dass in ihr eine Pluralität z.T. antagonistischer Diskurse (etwa Wissenschaft und Religion) simultan existieren und die Frage nach ihrem historischen Ursprung mehr und mehr in den Hintergrund rückt. Die *Kreutzer-sonate* ist durch Übersetzungen⁶⁰ Teil der japanischen Kultur geworden, ebenso wie die Musik von Bach oder Haydn; der Zugriff auf diese Werke erfolgt mit ähnlichem Wissen oder ähnlicher Präntention wie in ihren Herkunftsländern, die Trennlinien zwischen Elite- und Massenkultur verschwimmen immer mehr und mit ihnen auch jene Identifikation der Modernität, die mit dem Westen assoziiert war: „The fragmentation of the cosmopolitan conception of modernity finds its expression, in the first instance, in the dismantling of literary form, as well as through the delineation of fragmented cultural topographies.“⁶¹ Dieses Phänomen der kulturellen Vielschichtigkeit wird in Kawabatas Erzählung durch die polyphonen Qualitäten des Intertextes eindrucksvoll verkörpert.

6

Wie im Laufe der Argumentation sichtbar wurde, erfüllt der Bewusstseinsstrom in *Suishō gensō* mehrere Funktionen. Im Vordergrund steht – und diesen Aspekt teilt die japanische

⁵⁹ LIPPIT 2002: 3–4.

⁶⁰ Die erste japanische Übersetzung durch Yonekawa Masao 米川正夫 erschien 1922 unter dem Titel *Hiren no kyoku – kuroituseru sonata* 悲恋の曲 – クロイツェル・ソナタ (Lied der unglücklichen Liebe – Die Kreutzer-sonate) beim Verlag Kinseidō 金星堂.

⁶¹ LIPPIT 2002: 17.

Avantgarde mit ihren europäischen Zeitgenossen – eine Entrationalisierung der Erzählsprache, deren Selbstverständnis sich im Realismus der bürgerlichen Literatur entwickelt hatte. Literarische Figuren werden nicht mehr durch weitschweifige Prosa zum Leben erweckt; an Stelle der epischen Erzählform tritt eine fragmentarische und assoziativ-springende Darstellung, in die neben lyrisch anmutender Passagen auch pathologische Visionen und intertextuelle Anspielungen eingeflochten werden. Ähnlich wie bei der *écriture automatique* des Surrealismus handelt es sich um ein poetisches Verfahren, das die Konventionen der Literatur aufsprengen will, zugleich aber innerhalb der medial bedingten Formgrenzen derselben praktiziert werden muss. Statt einer neuen Literatur oder „neuen Wahrnehmungen“, wie diese programmatisch gefordert wurden, bildet sich also im Endeffekt eine weitere stilistische Signatur bzw. Modifikation heraus, durch die sich Kawabatas Text von der narrativen Form z.B. naturalistischer oder marxistisch geprägter Werke unterscheidet. Sei es durch das Stören der Semantik traditioneller Erzählsprache, durch die Montage unterschiedlicher Textwelten, die elliptische „Kunst des Weglassens“, die durchaus mit Lyrik – wenn auch nicht unbedingt mit traditioneller – vergleichbar ist, oder durch die kinematographischen Schnittsequenzen: Der „andere Kawabata“ bemüht sich im Zeichen der historischen Avantgarde um Abgrenzung, Ausdifferenzierung und Negation.⁶² „Doch was den Schriftsteller wieder zurückerobert, ist abermals die Dauer, denn es ist nicht möglich, eine Negation in der Zeit zu entwickeln, ohne gleichzeitig eine positive Kunst zu erarbeiten, eine Ordnung, die abermals zerstört werden muß.“⁶³ Dieser Vorgang der kreativen Zerstörung ist es, den die *Shinkankakuha* mit ihren Formexperimenten auf die Spitze getrieben hat und der die Lektüre ihrer Texte auch heute noch zu einem schmerzhaften Vergnügen macht.

Wie Seiji Lippit in *Topographies of Japanese Modernism* zeigt, war Kawabata mit seinem modernen Universalismus und seiner fragmentierten Darstellung kultureller Identität nicht alleine. Die Heterogenität des Spätwerks von Akutagawa, die sich über Genres wie Ich-Roman, Kurzgeschichte, Lyrik, Essay, Satire etc. erstreckt und dabei unterschiedlichste Stilformen und Narrative aus der japanischen und europäischen Literaturgeschichte zitiert, ist ein weiterer Beleg dafür.⁶⁴ Der hohe Grad der Selbstreflexion und Selbstkritik in Bezug auf literarische Formen, wie er von der *Shinkankakuha*-Debatte, aber z.B. auch von der Debatte um den „Roman ohne Handlung“ (*hanashi no nai shōsetsu*

⁶² So werden zwar Genrekonventionen aufgebrochen, aber medienbedingt – und dies trifft auch auf den Stummfilm *Kurutta ippeiji* zu – muss Literatur, und muss auch Film, immer in Sequenzen arbeiten. Man kann zwar aus der Linearität der Handlung ausbrechen, indem man z.B. die Zeitstrukturen extrem rafft, elliptisch verkürzt oder die Chronologie selbst abändert, aber der lineare Charakter der Diegese selbst – und das unterscheidet Literatur z.B. von der bildenden Kunst – lässt nur eine mögliche Sequenz zu.

⁶³ BARTHES 2006: 35.

⁶⁴ Vgl. LIPPIT 2002: 37–72.

話のない小説) zwischen Akutagawa und Tanizaki veranschaulicht wird, zeichnen die modernistische Phase der 1920er und frühen 1930er als eine Zeit des Umbruchs und der Formsuche, die mit dem Zerfall und Neuaufbau literarischer Institutionen einhergeht. Es mag leichtfallen, diese Phase wie Donald Keene als „Übergangsphase“ zu apostrophieren,⁶⁵ ebenso leicht mag es fallen, das Spiel mit literarischen Formen und den Kosmopolitismus der *Shinkankakuha* als „oberflächliche Imitation“ europäischer Originale abzutun. Man kann aber auch die Theoriegrundlagen revidieren und behaupten, dass die (oft eurozentrisch formulierte) Frage nach der „Authentizität“ oder „Originalität“ von Literatur keine gute Grundlage zur Evaluierung künstlerischer Zeugnisse bietet, sondern einem Phantasma von Nationalliteratur verhaftet ist, das zu relativieren gerade die Aufgabe einer komparatistisch orientierten Literaturwissenschaft wäre.

Mit dem Aufstieg des japanischen Faschismus während der frühen 1930er Jahre änderte die Frage nach dem Status der modernen Literatur allmählich ihre Vorzeichen. Die Mischung aus Fortschrittsglauben und Enthusiasmus, die aus der Manifesto-Literatur der historischen Avantgarde hervorscheint, verblasst immer mehr und verschwindet unter dem Gestampfe von Militärstiefeln. Die Publikation von *Bungei jidai* war schon seit 1927 eingestellt, gegen 1933 kollabieren auch die Institutionen der proletarischen Literatur unter Verfolgung, Zensur und Assimilationszwang. Auch wenn Schriftsteller unterschiedlich auf diese neue Realität reagierten, war offener Widerstand kaum möglich; zum Erscheinungszeitpunkt von *Suishō gensō* befand sich also sowohl experimentelle als auch politische Literatur zunehmend im Abstieg. Die besprochene Erzählung gehört zu den letzten Zeugnissen, in denen sich die Spuren der *Shinkankakuha*-Ästhetik noch deutlich abzeichnen.

Die neuen Fluchtwege, die sich nach dem Auseinanderbrechen der historischen Avantgarde öffnen, führen für manche zurück in die Welt der Innerlichkeit, für manche in die fiktive Heimat der japanischen Vormoderne. Während der 1930er Jahre artikuliert sich die Frage nach dem Status der Literatur immer mehr als die Frage nach ihrer Verwurzelung in einer (oft als Differenz zum „Westen“ formulierten) nationalen Identität. Diese Phase wird im Anschluss an einen Essay von Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎 auch als „Rückkehr nach Japan“ (*Nihon e no kaiki* 日本への回帰, 1938) bezeichnet. Sie hinterlässt ihre Spuren auch in der thematischen Orientierung und Schreibweise (nicht nur) der ehemaligen *Shinkankakuha*-Protagonisten Yokomitsu und Kawabata.⁶⁶ „Prominent modernist figures

⁶⁵ KEENE 1984: 631: „For Tanizaki or Kawabata Modernism was only a passing phase in careers devoted to more traditional literature; to treat them as Modernists would be misleading, if only because their best works are not in this vein.“

⁶⁶ Zum Stilwandel bei Yokomitsu sei z.B. auf die Differenzen zwischen *Shanghai* (1931) und dem zwischen 1937 und 1946 publizierten Roman *Ryoshū* 旅愁 („Melancholische Reise“) hingewiesen. *Shanghai* kann als Portrait der asiatischen Moderne, verkörpert durch die semikoloniale Hafenstadt Shanghai, zugleich aber auch als Stilexperiment im Grenzbereich von proletarischer

such as Kawabata Yasunari, Nakagawa Yoichi, Hayashi Fumiko, Tanizaki Jun'ichiro, Sato Haruo, and Hagiwara – each in different ways and to various degrees – turned from an engagement with modern culture toward an exploration of a native cultural aesthetic.“⁶⁷ Im Fall Kawabata sind jedoch schon in die ersten Zeilen dieser traditionsaffinen Prosa, die auch sein späteres Werk und Autorenbild kennzeichnet, noch Spuren jener Ästhetik eingeschrieben, die sich der Konfrontation mit „neuen Wahrnehmungen“ verschrieben hatte:

国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。信号所に汽車が止まった。向側の座席から娘が立って来て、島村の前のガラス窓を落とした。雪の冷気が流れこんだ。⁶⁸

Als der Zug aus dem langen Grenztunnel herauskroch, lag das „Schneeland“ vor ihm weit ausgebreitet. Die Nacht war weiß bis auf ihren Grund. An der Signalstation hielt der Zug.

Von ihrem Sitz, Shimamura gegenüber, erhob sich ein Mädchen und zog das Fenster vor ihm herab. Ein kalter Schneehauch strömte herein.⁶⁹

Es ist vielleicht keine Übertreibung, in jener temporeichen und doch poetischen Anfangspassage von *Yukiguni* 雪国 (*Schneeland*), die den symbolischen Einzug des Stadtbürgers Shimamura in die schöne alte Welt der Vergangenheit vollzieht, das kinematographische Vokabular, die schnellen Schnittwechsel und die Intensität visueller Details wiederzufinden, die das Kennzeichen modernistischer Texte wie *Suishō gensō* oder *Asakusa kurenai-dan* waren.

Literaturverzeichnis

Quellentexte

KAWABATA, Yasunari (1957 [1947]): *Schneeland*. Übers. Oscar Benl. München: Carl Hanser Verlag.

KAWABATA, Yasunari (1969): *Japan, the Beautiful and Myself*. San Francisco: Kodansha International.

Literatur, Populärliteratur und Ästhetizismus gelesen werden. *Ryoshū* hingegen, basierend auf einer Europareise um 1937, verzichtet im Laufe der Handlung immer mehr auf die Darstellung kultureller Konflikte und versucht stattdessen, das „vermisste“ Heimatland u.a. in der kolonialisierten Mandschurei, aber auch in der mystischen Welt des japanischen Shintō 神道 zu entdecken.

⁶⁷ LIPPIT 2002: 201.

⁶⁸ KAWABATA 2006: 6.

⁶⁹ KAWABATA 1957: 5.

- KAWABATA, Yasunari (1974): *Träume im Kristall. Erzählungen*. Übers. Siegfried Schaarschmidt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- KAWABATA, Yasunari 川端康成 (1981 [1931]): „Suishō gensō [Träume im Kristall] 水晶幻想“. In: *Kawabata Yasunari zenshū* 川端康成全集, Bd. 3. Tōkyō: Shinchōsha: 345–377.
- KAWABATA, Yasunari 川端康成 (2006 [1947]): *Yukiguni [Schneeland]* 雪国. Tōkyō: Shinchōsha.

Sekundärliteratur

- ANGERER, Eva (2007): *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*. Wien: Passagen Verlag.
- BARTHES, Roland (2006): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Edition Suhrkamp 2471. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOLLINGER, Richmod (2000): *Gegen-Sätze. Der frühe Kawabata als literarischer Rebell und Innovator im Kontext des japanischen Modernismus*. Marburg: Tectum.
- BORGES, Jorge Luis (1999): *Das Aleph. Erzählungen 1944–1952*. Frankfurt/M.: Fischer.
- FOUCAULT, Michel (1988): „Was ist ein Autor?“ In: DEFERT, Daniel, François EWALD (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Literatur*. stw 1675. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 234–270.
- GARDNER, William O. (2004): „New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism“. In: *Cinema Journal* 43.3: 59–78.
- GENETTE, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Edition Suhrkamp 1683. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- GENETTE, Gérard (³2010): *Die Erzählung*. Stuttgart: UTB.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970): „Vorlesungen über die Ästhetik“. In: STEINECKE, Hartmut (Hg.): *Theorie und Technik des Romans im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2000): *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch*. München: Edition Text + Kritik.
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2005 [¹1981]): *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur*. München: Iudicium.
- ITŌ, Eishirō 伊東栄志郎 (2011): „United States of Asia‘: James Joyce and Japan“. In: BROWN, Richard (Hg.): *A Companion to James Joyce*. Oxford: Blackwell.
- KAWADA, Kazuko 河田和子 (2009): *Senjika no bungaku to „nihon-teki na mono“*. Yokomitsu Riichi to Yasuda Yojūrō [Das „Japanische“ und die Literatur der Kriegszeit. Yokomitsu Riichi und Yasuda Yojūrō] 戦時下の文学と「日本的なもの」 – 横光利一と保田與重郎. Fukuoka: Hana shoin.
- KEENE, Dennis (1980): *Yokomitsu Riichi: Modernist*. New York: Columbia University Press.
- KEENE, Donald (1984): *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. Bd. 2. New York: Holt, Rinehart and Wilson.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*. Edition Suhrkamp 949. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- LIPPIT, Seiji M. (2002): *Topographies of Japanese Modernism*. New York: Columbia University Press.
- MACK, Edward (2010): *Manufacturing Modern Japanese Literature. Publishing, Prizes and the Ascription of Literary Value*. Durham, London: Duke University Press.

- MAEDA, Ai 前田愛 (1992 [¹1982]): *Toshi-kūkan no naka no bungaku* [Die Literatur im Stadt-Raum] 都市空間のなかの文学. Tōkyō: Chikuma shobō.
- MIZUTA LIPPIT, Noriko (1981): „Yokomitsu Riichi, Modernist‘ by Dennis Keene (Book Review)“. In: *Journal of Asian Studies* 41.1: 137–139.
- PETERSON, James (1989): „A War of Utter Rebellion: Kinugasa’s *Page of Madness* and the Japanese Avant-Garde of the 1920s“. In: *Cinema Journal* 29.1: 36–53.
- SHIMAMURA, Teru 島村輝 (2011): „Shinkankakuha‘ wa ,kankaku‘-teki datta no ka? Dōjidai no hyōgen-shisō to kanren shite [Waren die ‚Neo-Perzeptionalisten‘ ‚perzeptionalistisch‘? Eine Gegenüberstellung mit zeitgenössischen Weltanschauungen und Ausdrucksformen] 「新感覚派」は「感覚」的だったのか? 同時代の表現思想と関連して“. In: *Ritsumeikan gengo-bunka kenkyū* 立命館言語文化研究 22 (März): 109–118.
- STARRS, Roy (1998): *Soundings in Time. The Fictive Art of Kawabata Yasunari*. Richmond: Curzon Press.
- UNNO, Hiroshi 海野弘 (1988): *Modan toshi Tōkyō: Nihon no 1920 nendai* [Die moderne Stadt Tōkyō: Die 1920er in Japan] モダン都市東京: 日本の一九二〇年代. Tōkyō: Chūō kōronsha.
- VAN DEN BERG, Hubert, Walter FÄHNDEERS (Hg.) (2009): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart: Metzler.
- WASHBURN, Dennis (2007): *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*. New York: Columbia University Press.

Internetquellen

- KATHOLISCH-THEOLOGISCHE FAKULTÄT, Universität Innsbruck: „Die Bibel in der Einheitsübersetzung“. <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/> (zuletzt aufgerufen: 28.10.2014).

Denken innerhalb der Zeitschrift *Risō* während der dreißiger Jahre – Ein Kommentar zu Entwicklungen und Tendenzen der Philosophie in Japan

Markus Rüsç (Berlin)

Abstract

Philosophy is often associated with two antithetic prejudices. One is the opinion that it describes the eternal structures of the world and is therefore not connected with reality. The other is the belief that philosophy is a dangerous tool that manipulates people subversively. In the latter case, it is too connected with reality. There is undoubtedly some truth in these concepts. If we look at Japan's entry into the Second World War, the question of the role of philosophy within this development becomes immediately apparent. This paper tries to answer this question by focusing on articles published in the journal *Risō* based on the assumption that this is one of the best methods for obtaining an overview of the tendencies prevalent during the 1930s, as the journal is necessarily strongly bound to the time in which it was published.

The paper is divided into three main parts. The first will provide an interpretation of the term "dark valley", the second – after summarizing the developments within philosophical writings during the 1930s in general and *Risō* in particular – discusses four authors who published articles in this journal: Honda Kenzō, Ōshima Masanori, Miyamoto Shōson and Takashina Junji. The third part connects the first two and argues that the 1930s can give us an idea of how philosophy in a Japan approaching the Second World War increasingly developed into a way of reasoning within the frame of Japanese thinking. On the one hand, a shift to defend the Japanese culture can be observed. On the other, it will become clear that Japanese philosophy – as revealed in *Risō* – was much more autonomous than one would expect.

1 Vorbemerkungen

Die dreißiger Jahre stellen eine besondere Zeit in Japan dar, in der man zum einen die historische Situation vorfindet, in der das Land bereits die Veränderungen der Meiji-Restauration vollzogen hatte und zu einer wichtigen Macht innerhalb Asiens geworden war, welche in unmittelbarer Konkurrenz auch zu den übrigen Mächten in Europa und Amerika stand. Zum anderen handelt es sich um jenen Zeitabschnitt der japanischen Geschichte, in dem der Pazifische Krieg seinen Anfang nahm. Auch werden die dreißiger Jahre als eine

Übergangsphase von Liberalismus zu Nationalismus verstanden und es drängt sich unmittelbar die Frage auf, welche Prozesse zu diesem radikalen Wandel geführt haben.

Bezogen auf die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Wandels ergibt sich eine große Anzahl möglicher Zugänge – einer davon erschließt sich über philosophische Strömungen. Deren Untersuchung kann aus zweierlei Hinsicht aufschlussreich sein. Erstens sieht sich der Mensch im Betreiben von Philosophie vor die Aufgabe gestellt, sein Denken substantiell einer Kritik zu unterziehen.¹ Philosophisches Denken ist somit Fundament für alles weitere Denken. Zweitens ist es der Philosophie möglich, zeitlich beschränkte Phänomene anhand allgemeiner Grundsätze zu bewerten. Damit kann sie etwa militärisches Verhalten mit einer „grundlegenden“ Legitimation versehen. In Bezug auf die Philosophie in Japan in den dreißiger Jahren stellt sich also die Frage, ob sie das politische Geschehen legitimierte, unterstützte oder ablehnte. Ebenfalls von Interesse ist, ob die in ihr präsentierte Form des Denkens instrumentalisiert oder als fremdes Denken abgelehnt wurde.

Daher konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf japanische Schriften, die das eigentliche Wesen der Philosophie thematisieren. Zur Untersuchung der Frage nach der Entwicklung der Philosophie in den dreißiger Jahren wird das Medium der Zeitschrift gewählt. Es ist für dieses Vorhaben besonders geeignet, da Zeitschriften aufgrund ihrer Publikationsweise einen besonders starken Bezug zu ihrer Gegenwart aufweisen. Monographien werden hier ausgenommen, da sie – bereits aufgrund ihres Umfangs – erst im Kontext einer größeren Arbeit dazu geeignet sind, allgemeine Tendenzen in einem kurzen Zeitraum aufzuzeigen.

Zwar muss die Arbeit in ihrem begrenzten Umfang notwendigerweise selektiv sein, doch will sie zugleich durch die bewusste Wahl der in ihr analysierten Zeitschriftenartikel (siehe zur Begründung besonders 2.1 und 2.2) stellvertretenden Charakter beanspruchen. Es werden im Folgenden Artikel aus der Zeitschrift *Risō* 理想 („Das Ideal“) herangezogen. Diese Zeitschrift wurde im Jahr 1927 gegründet und publiziert bis heute regelmäßig Aufsätze zu Themen der Philosophie sowie der Literatur und der Kunst. Im Jahr 2014 erschien bereits die Nummer 692. Neben *Shisō* 思想 („Denken“)² ist sie die älteste bis heute durchgängig erscheinende philosophische Zeitschrift, die nicht unmittelbar mit einer Universität assoziiert ist. Verlegt wurde sie zu Beginn von Ōe Sei'ichi 大江清一 (1898–1992,

¹ Diese Aussage ist nicht an ein kantisches Verständnis von „Kritik“ gebunden. Sie spricht in einem weiten Kontext von all jenen Untersuchungen, die nicht auf der Grundlage einer Theorie ihre Gedanken entwickeln, sondern diese Grundlage zur Debatte stellen.

² *Shisō* wird vom Verlag Iwanami shoten verlegt und wurde im Jahr 1921 gegründet. Sie wurde zu dieser Zeit von Watsuji Tetsurō (siehe unten) herausgegeben und gilt als die Nachfolgezeitschrift der von Abe Jirō (siehe unten) herausgegebenen, ebenfalls durch Iwanami shoten verlegten *Shichō* 思潮 („Geistesströmungen“, 1917–1919).

auch Ōe Seishirō 大江精志郎)³ durch den Verlag Risō-sha. Der Aufbau der Zeitschrift eignet sich besonders gut, um die oben angedeuteten Fragen zu untersuchen. Gegenstand von *Risō* sind Philosophen und Literaten in und außerhalb Japans, zudem enthält *Risō* in jeder Ausgabe eine Literaturliste mit aktuellen Publikationen sowohl in Japanisch wie auch in westlichen Sprachen. Diese besondere Struktur ist es, die die Zeitschrift zu einer Plattform für ein auch nach Westen hin offenes Denken macht.

Die vorliegende Untersuchung beginnt mit einer Auslegung des Ausdrucks vom „finsternen Tal“, beschreibt anschließend das konkrete denkerische Umfeld der dreißiger Jahre und stellt vier Zeitschriftenartikel einander gegenüber. Es folgt ein Vergleich dieser Artikel, welcher die Grundlage dafür bieten wird, die zu Beginn aufgeworfenen Fragen einer abschließenden Bewertung zu unterziehen.

1.1 Das Bild des „finsternen Tals“

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurden die dreißiger Jahre im Rückblick häufig mit dem Ausdruck „finsternes Tal“ (*kurai tanima* 暗い谷間) beschrieben.⁴ Diese der Bibel (Psalm 23) entnommene Metapher wird in diversen Arbeiten – Tagebüchern, Autobiographien sowie literarischen und akademischen Schriften⁵ – benutzt, um das Japan der Kriegszeit zu charakterisieren. Der Ausdruck „finsternes Tal“ beschreibt eine Zeit zunehmender Beschränkung der freien Meinungsäußerung, eine Zeit der Zensur und der Propaganda.⁶ Dabei wird der Ausdruck nicht allein in Bezug auf die späten dreißiger Jahre, sondern (beispielsweise vom Verlag Asahi shinbunsha) als Bild für die Jahre 1926–1936 gebraucht.⁷

³ Ōe Sei'ichi übersetzte zahlreiche philosophische Schriften unter anderem von Rickert, Hegel und Heidegger. Außerdem verfasste er verschiedene einführende Werke wie *Sonzai-ron to benshō-hō* 存在論と弁証法 („Ontologie und Dialektik“, 1932), *Tetsugaku no kihon mondai* 哲学の基本問題 („Grundlegende Probleme der Philosophie“, 1947) und *Tetsugaku-teki kachi-ron no kiso-teki kenkyū* 哲学的価値論の基礎的研究 („Grundstudien zur philosophischen Axiologie“, 1954) sowie Abhandlungen, die die Frage nach der Rolle von Philosophie stellen, wie beispielsweise *Tetsugaku-teki sekai-kan* 哲学的世界観 („Über die philosophische Weltsicht“, 1939). Nahezu alle seiner Werke wurden im Verlag Risō-sha veröffentlicht.

⁴ Ein anderer Ausdruck, der ebenfalls oft herangezogen wurde, ist „Zeit der Dunkelheit“ (*ankoku jidai* 暗黒時代).

⁵ Ein bekanntes Beispiel ist: Hotta Yoshie 堀田善衛 (1988): *Hōjōki shiki* 方丈記私記 („Private Aufzeichnungen zu den ‚Aufzeichnungen aus meiner Hütte‘“). Mit einem Nachwort in Form eines Dialoges zwischen Itsuki Hiroyuki 五木寛之 und Hotta Yoshie. Tōkyō: Chikuma shobō.

⁶ SALOMON 2011: 3.

⁷ Asahi shinbunsha veröffentlichte eine Publikationsreihe mit dem Titel: *Asahi shinbun ni miru nihon no ayumi* 朝日新聞に見る日本の歩み („Die Entwicklung Japans gesehen anhand der [Artikel der] *Asahi shinbun*“). Die innerhalb dieser Reihe herausgegebenen Publikationen betreffen die Jahre 1912–1972. Die hier erwähnten Bände sind: ASAHI SHINBUNSHA 朝日新聞社 (1974): *Kurai tanima no kyōkō/shinryaku* 暗い谷間の恐慌・侵略 („Panik und Aggression des finsternen Tals“). 3 Bände. Tōkyō: Asahi shinbunsha.

Auch in der Forschungsliteratur wurde das Bild vom „finsternen Tal“ in vielen Arbeiten aufgegriffen. Speziell wird hier die Kriegszeit 1937–1945 beschrieben, jedoch findet ebenso eine Ausweitung dieses Zeitraums auf die gesamten dreißiger Jahre statt.⁸ Bei Havens findet sich das Bild des „finsternen Tals“ bereits im Titel seiner Monographie (*Valley of Darkness*). Hier wird der Ausdruck selbst jedoch nur an einer Stelle aufgegriffen: „For most Japanese the years from 1937 to 1945 are a ‚dark valley‘, a memory until very recently too bitter to recall with detachment“.⁹ Krämer weist darauf hin, dass die Metapher vom „finsternen Tal“ von fehlender Freiheit spricht, da mit ihr auf manipulierende und beschränkende Gesetze während der Kriegsjahre verwiesen wird. Als Beispiel dient Krämer das Gesetz bezüglich religiöser Gruppierungen (*Shūkyō dantai hō* 宗教団体会法) aus dem Jahr 1939, welches der Kontrolle und Unterdrückung religiöser Gruppen seitens des Staates diene.¹⁰ Ein weiteres Beispiel für den religiösen Kontext liefert Laube, der in seiner Studie über die neue, aus dem Shintō hervorgegangene religiöse Bewegung Tenri-kyō schreibt, dass in den Texten dieser Gruppe selbst die Zeit zwischen den Jahren 1941 und 1945 „heute mit dem Ausdruck ‚Weg in einem völlig dunklen Tal‘ schweigend übergangen“ wird.¹¹ Laube beschreibt diesen Zeitabschnitt wie folgt:

Bis 1945 blieb der Tenrikyō – wie auch den anderen Religionsgemeinschaften – keine Möglichkeit, ihr religiöses Eigenleben zu führen. Die Männer waren beim Militär. Die Frauen trugen mehr denn je die Sorge für die Familien. In Tenri waren die Pilgerhäuser vom Militär in Beschlag genommen.¹²

Tsutsui hingegen versucht zu relativieren und stellt in Frage, ob bezogen auf die dreißiger Jahre für alle Bereiche die Metapher des „finsternen Tals“ anwendbar sei. So belegt er in seiner Studie „Landscapes in the Dark Valley: Toward an Environmental History of Wartime Japan“, dass Analogien von den Lebensumständen der japanischen Bevölkerung auf die Gegebenheiten der Natur nicht zutreffen. Laut Tsutsui wäre es leicht anzunehmen, dass es während der Jahre des „finsternen Tals“ zu einer Ausbeutung der natürlichen Ressourcen

⁸ Nicht im Haupttext herangeführte Beispiele sind: ELLWOOD, Robert (2008): *Introducing Japanese Religion*. New York: Routledge. Ellwood beschreibt die Periode zwischen dem Beginn der Meiji-Zeit (1868–1912) und dem Jahr 1945 mit dem Bild vom Auf- und Niedergang der Sonne. Der Endpunkt dieser Phase wird bei ihm mit dem „finsternen Tal“ beschrieben. Zwei weitere Publikationen, die sich zur Beschreibung einer bestimmten Epoche der Metapher des „finsternen Tals“ bedienen sind: ION, A. Hamish (1999): *The Cross in the Dark Valley: The Canadian Protestant Missionary Movement in the Japanese Empire, 1931–1945*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, sowie: BROWN, Kendall H. (2001): „Out of the Dark Valley: Japanese Woodblock Prints and War, 1937–1945“. In: *Impressions* 23: 65–85.

⁹ HAVENS 1978: 6.

¹⁰ KRÄMER 2011: 182.

¹¹ LAUBE 1978: 54.

¹² LAUBE 1978: 54.

gekommen sei. Statistische Daten widersprechen aber diesem Eindruck und legen gerade das Gegenteil nahe.¹³ Die weitaus ergiebigste Definition des „finsteren Tals“ findet sich bei Brendon:

During the ten years after 1929 the seven countries treated here – America, Germany, Italy, France, Britain, Japan and Russia – traversed a dark valley inhabited by the giants of unemployment, hardship, strife and fear. Gradually the darkness deepened as the diffuse economic crisis condensed into one great political thundercloud.¹⁴

Ein interessanter Aspekt von Brendons Monographie besteht darin, dass er die Metapher vom „finsteren Tal“ nicht allein auf Japan anwendet, sondern als universelles Bild zur Beschreibung der globalen Situation in den dreißiger Jahren gebraucht.¹⁵

1.2 Arbeitshypothesen

Aus den vorgenannten Arbeiten können drei bestimmende Merkmale des Bildes „finsteres Tal“ abgeleitet werden, welche als ein Leitfaden für die Untersuchung der philosophischen Strömungen im Japan der dreißiger Jahre dienen können: Angst, Manipulation und Aggression. Jedes dieser drei Merkmale impliziert eine mögliche Haltung der im Folgenden zu besprechenden Autoren der *Risō* gegenüber ihrer Zeit:

1. Angst: Der Autor richtet sich nach innen. Er achtet darauf, keine provokanten Äußerungen zu formulieren. Seine Texte sind möglichst unpolitisch gehalten und vermeiden Inhalte, die problematische Sympathien zum Ausdruck bringen können.
2. Manipulation: Der Autor richtet sich nach außen. Der Text beinhaltet einen Appell, der sich an die eigene Gruppe richtet. Häufig wird die zum Appell führende Argumentation verkürzt vorgestellt.
3. Aggression: Der Autor richtet sich nach außen. Der Text beinhaltet eine wertende Gegenüberstellung von fremden Gruppen mit der eigenen. Die Wertung impliziert ein Potential zur Gewaltausübung.¹⁶

¹³ TSUTSUI 2003: 306.

¹⁴ BRENDON 2000: xiii.

¹⁵ Anlass zur Wahl dieses Bildes für einen globalen Kontext war möglicherweise eine Mitteilung von Churchill an Stalin vom 8. Mai 1945 (BRENDON 2000: 592). Das vollständige Zitat (bei Brendon nur in Teilen zitiert) lautet: „Here in our island home we are thinking today very often about you all, and we send you from the bottom of our hearts our wishes for your happiness and well-being and that, after all the sacrifices and sufferings of the dark valley through which we have marched together, we may also in loyal comradeship and sympathy walk in the sunshine of victorious peace.“ (CHURCHILL, Winston (2002): *Triumph and Tragedy: The Second World War*, Volume 6. New York: RosettaBooks: 548).

Es steht hierbei nicht zur Debatte, dass die allgemeinen Charakteristika auf viele Bereiche der damaligen Zeit anwendbar sind. Im Folgenden besteht die Aufgabe darin, die Gültigkeit dieser Charakteristika konkret in Bezug auf die Entwicklung des Denkens innerhalb *Risō* während der dreißiger Jahre zu prüfen.

2 Die dreißiger Jahre in Japan: Philosophie und *Risō*

Die dreißiger Jahre liegen historisch vor einer Zeit des Ultranationalismus und Militarismus. Sie folgen auf eine Zeit, die von zunehmender Unsicherheit geprägt war. Im Jahr 1923 ereignete sich das schwere Kantō-Erdbeben in Japan, was große Veränderungen auf mehreren Ebenen der Gesellschaft mit sich brachte, da mit ihm nahezu das gesamte historische Tōkyō zerstört worden war. Ein weltweites Gefühl von Unsicherheit wurde durch die Weltwirtschaftskrise 1929 herbeigeführt. Der Tod des Taishō-Tennō im Jahr 1926 war ein politisches Ereignis, das – zunächst rein formal – eine neue Epoche einleitete. Auch der Einfluss des Marxismus lässt sich bereits ablesen an dem Ereignis vom 15. März im Jahr 1928 (*San ichi go jiken* 三・一五事件), bei dem 500 Kommunisten inhaftiert wurden.¹⁶ In den dreißiger Jahren gab es eine Vielzahl von Vorfällen und Putschversuchen seitens des Militärs. Bis zur Mitte des Jahres 1932, in der der erste hier besprochene Artikel veröffentlicht wurde, ereignete sich unter anderem der Mandschurei-Zwischenfall (18.09.1931, *Manshū jihen* 満州事変), welcher die Besetzung der Mandschurei durch japanische Truppen im März 1932 einleitete. Bedeutende Aufstände seitens des Militärs waren der Oktoberzwischenfall 1931 und der Zwischenfall vom 15. Mai 1932. Darüber hinaus fand der Vorfall der rechten Gruppierung *Ketsumeidan* (血盟団, „Blutsbrüderschaftsbund“) im Frühjahr 1932 statt, die sich zum Ziel gesetzt hatte, wichtige Politiker und Geschäftsleute zu ermorden. Der zweite hier ausgewählte Artikel aus dem Jahr 1936 erschien nach dem Putschversuch des japanischen Militärs vom 26. Februar 1936 (*Ni ni roku jiken* 二・二六事件), bei dem zeitweise nahezu ganz Tōkyō unter der Kontrolle der Putschisten stand. Der dritte Artikel erschien bereits über ein Jahr nach dem Beginn des zweiten Japanisch-Chinesischen Krieges am 7. Juli 1937. Der letzte Artikel schließlich erschien nach Hitlers Angriff auf Polen, also nach dem offenen Ausbruch des Zweiten Weltkriegs.

Im nächsten Abschnitt wird konkreter auf die Entwicklung der Philosophie in den dreißiger Jahren eingegangen. Vorausgreifend soll an dieser Stelle ein Begriff eingeführt werden, der den historischen Kontext der Denker beschreibt: Die Philosophen dieser Zeit

¹⁶ Gleichwohl ist keines dieser drei Merkmale mit den hier vorgestellten Haltungen erschöpfend beschrieben.

¹⁷ PIOVESANA 1997: 177.

werden hier als solche in „dritter Generation“¹⁸ bezeichnet. Danach wird die erste Generation aus jenen Philosophen gebildet, die damit begonnen hatten, westliche Philosophie in Japan einzuführen. Einer ihrer prominenten Vertreter ist der Philosoph und Aufklärer Nishi Amane 西周 (1829–1897). Diese Generation beschäftigte sich vor allen Dingen damit, westliche Philosophen vorzustellen und ihre Werke zu übersetzen. Charakteristisch für die zweite Generation ist ein Rückbezug auf eigene Werte, in dem eine Synthese zwischen westlichem und östlichem Denken angestrebt wurde. Als Beispiel hierfür kann Nishida Kitarō 西田幾多郎 (1870–1945) genannt werden¹⁹, dessen Spätwerk von einer solchen Zusammenführung zweier Denktraditionen geprägt ist und der durch seine Stellung an der Kyōto-Universität zugleich eine prägende Rolle für die dritte Generation spielte. Die dritte Generation hatte die größte Autonomie, da sie zum einen eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber der Tradition besaß und zum anderen genügend Abstand zum neu Aufgenommenen. Der Unterschied zur zweiten Generation besteht darin, dass die Synthese von altem und neuem Denken an sich für die dritte Generation kein innovativer Vorgang mehr war.

2.1 Entwicklungen der Philosophie im öffentlichen und akademischen Raum

Das Jahrzehnt, das den dreißiger Jahren vorausging, hatte bereits wesentliche Voraussetzungen für deren Entwicklung geschaffen. Als ein neuer wichtiger Faktor für die Philosophie erwies sich der Journalismus, mit dem sich ein breiteres Verständnis dieser Disziplin zu entwickeln begann. In den zwanziger Jahren wurden einige neue philosophische Zeitschriften gegründet, wie *Tetsugaku zasshi* 哲学雑誌 („Zeitschrift für Philosophie“) an der kaiserlichen Universität Tōkyō, *Tetsugaku kenkyū* 哲学研究 („Studien zur Philosophie“) an der kaiserlichen Universität Kyōto sowie *Shisō* und *Risō*. Arakawa Ikuo bezeichnet die zwanziger Jahre als eine Phase der Neuausrichtung der philosophischen Fundamente und nennt als Indiz dafür, dass im Jahr 1922 gleich zwei philosophische Nachschlagewerke erschienen waren.²⁰ Des Weiteren änderte sich das akademische Umfeld im Fach Philosophie an allen drei kaiserlichen Universitäten in Tōkyō, Kyōto und Tōhoku. So wurde 1927 an der Universität von Kyōto ein neuer Arbeitsbereich *Seiyō kodai chūsei tetsugaku shi* 西洋古代中世哲学史 („Antike und mittelalterliche Philosophiegeschichte

¹⁸ Dieser Begriff lehnt sich an die Formulierung von Phyllis Lyons an, die diesen in einem literarischen Kontext in Bezug auf Dazai Osamu 太宰治 (1909–1948) als Schriftsteller in dritter Generation verwendet hat (LYONS 1985: 4 ff).

¹⁹ Nishida Kitarō, Gründer der sogenannten Kyōto-Schule (*Kyōto-gakuha* 京都学派) ist einer der bedeutendsten japanischen Philosophen in der Geschichte der modernen Philosophie. Wichtige Werke von ihm sind: *Zen no kenkyū* 善の研究 (*Über das Gute*, 1911), *Jikaku ni okeru chokkan to hansei* 自覚に於ける直観と反省 („Intuition und Reflexion im Selbstbewusstsein“, 1917) und *Mu no jikaku-teki gentei* 無の自覚的限定 („Die Begrenzung des Selbstbewusstseins im Nichts“, 1932).

²⁰ ARAKAWA 1976: 234.

des Westens“) eingerichtet. Nishida Kitarō wurde im Jahr 1928 emeritiert, als sein Nachfolger wurde Tanabe Hajime 田辺元 (1885–1962)²¹ eingesetzt. In den Jahren 1931/32 wurden an der Universität Kyōto drei neue Professuren für Philosophie geschaffen und besetzt.²² Ähnliche Entwicklungen lassen sich auch bei den anderen beiden Universitäten feststellen.²³

Auffällig ist, dass zeitgenössische Interpretationen, was typisch japanisch sei, häufig durch eine Außensicht auf die Kultur Japans motiviert waren – sei es durch Auslandsaufenthalte oder Importe von japanischen Kulturgütern im Ausland. So schreibt Abe Jirō 阿部次郎 (1883–1959)²⁴ beispielsweise, sein Auslandsstudium in Europa in den frühen zwanziger Jahren habe dazu geführt, dass sein Interesse für die japanische Kultur geweckt wurde. Er schreibt über diese Erfahrung in seinem Werk *Nihon to shitashiku natta hanashi* 日本と親しくなつた話 („Wie ich mit Japan vertraut wurde“, 1933):

Während ich im Ausland umherwandere, frage ich mich, in welcher Weise ich mich als ein Lebewesen, das auf einem anderen kulturellen Fundament aufgewachsen ist, von ihnen unterscheide. Ich habe Wurzeln, die in einer Erde gewachsen sind, durch die meine und ihre Freude, Trauer oder Lebensweise verschieden sind. Wie unterscheidet sich diese Erde von der ihren? Ich konnte nicht anders, als zu fühlen, wie diese Fragen tief in mich hineindrangen. Durch dieses Bewusstsein des Unterschieds entstand in mir das erste Mal die Empfindung, dass ich als Japaner eine Aufgabe habe.²⁵

Ein anderes Beispiel dafür, wie in dieser Zeit Außenansichten den Blick für die Wurzeln der eigenen Identität schärften, liefert die intensive Rezeption japanischer Gartenbaukunst, die im Westen bereits zu Beginn der zwanziger Jahre einsetzte. Katahira Miyuki beschreibt, wie in den dreißiger Jahren eine Änderung der Auseinandersetzung mit den Gärten hin zu einer Internationalisierung stattfand und hier erst konkret nach dem „typisch Japanischen“ (*nihon-rashisa*) gefragt wurde.²⁶ So wurde dieses Thema auch in ausländischen Zeitschriften besprochen, und schließlich bemühten sich japanische Denker, das angeblich Japanische zu definieren, um damit einer genauen Definition von

²¹ Tanabe Hajime, stark beeinflusst vom Neo-Kantianismus, war als Schüler Nishidas Mitglied der Kyōto-Schule. In seinen späteren Jahren befasste er sich besonders mit Religionsphilosophie. Stellvertretende Werke von ihm sind: *Kagaku gairon* 科学概論 („Einführung in die Wissenschaft“, 1918) und *Zange-dō toshite no tetsugaku* 懺悔道としての哲学 (*Philosophy as metanoetics*, 1946).

²² Amano Teiyū 天野貞祐 (1884–1980) (als Nachfolger von Tomonaga Sanjūrō 朝永三十郎 (1871–1951)), Yamauchi Tokuryū 山内得立 (1890–1982) sowie Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888–1941).

²³ Siehe hierzu ARAKAWA 1976: 225 ff.

²⁴ Abe Jirō war Philosophie-Professor an der Tōhoku Universität, der besonders Werke zur Moral und Ästhetik verfasst hat. Wichtige Werke sind: *Santarō no nikki* 三太郎の日記 („Santarōs Tagebuch“, 1914) und *Jinkaku shugi* 人格主義 („Personalismus“, 1922).

²⁵ Zitiert nach ARAKAWA 1976: 208 f.

²⁶ KATAHIRA 2006: 466 ff.

„Außen“ und „Japan“ gerecht zu werden. Hierbei wurde der Ausdruck *yūgen* 幽玄 (das „Mystische [der Undurchdringlichkeit] der Dinge“, „mystischer Glanz“) zu Hilfe genommen, allerdings – wie Katahira weiter ausführt – in einer gänzlich anderen Bedeutung, als sie das Wort ursprünglich besaß.²⁷ Es lassen sich typische Diskussionsmuster beobachten, die mit Selektion und besonders mit Essentialismus arbeiten. Darüber hinaus bedienen sich die Teilnehmer der Debatte einer scheinbaren Geschichtlichkeit, die sich nicht auf eine etymologisch belegbare Bedeutung stützt und der Willkür der vermeintlichen Autorität eines Muttersprachlers ausgesetzt ist.²⁸

Weiterhin herrschte bereits in den dreißiger Jahren keine Redefreiheit mehr. Ein Beispiel hierfür ist der Fall von Tosaka Jun 戸坂潤 (1900–1945), einem der Stellvertreter der für jene Zeit wichtigen, im Oktober 1932 gegründeten *Yuibutsuron kenkyūkai* 唯物研究会 („Forschungsgruppe zum Materialismus“). Tosaka wurde nach Erlass des *Chian-iji-hō* 治安維持法 („Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit“) inhaftiert, da er sich gegen den Militarismus ausgesprochen hatte.²⁹

Zudem lässt sich feststellen, dass die von Arakawa als Faschismus bezeichnete politische Tendenz in den dreißiger Jahren zunehmend Einfluss auf Denken und Kunst erlangte. Die Tennōstaatsdoktrin (*kōkoku shisō* 皇国思想) gewann an Einfluss³⁰, der japanische Geist (*Nihon seishin*) wurde zum leitenden Wert erklärt und die Ideologie des Tennōtums (*kōdō shugi* 皇道主義) verkündet. 1935 begann man, von der „klaren Legitimität des Staatskörpers“ (*kokutai meichō* 国体明徴) in der Regierung zu sprechen.³¹ Mit der Emeritierung von Hatano Seiichi und der Nachfolge durch Nishitani Keiji 西谷啓治 (1900–1990)³² im Jahr 1937 fasste schließlich ein wichtiges Mitglied der Kyōto-Schule durch eine

²⁷ *Yūgen* beschreibt ursprünglich die Tiefe der Dinge, die durch den Menschen nicht bemessen und verstanden werden kann. Der Widerspruch entsteht im hier vorliegenden Kontext an der Stelle, wo das ursprünglich für den Menschen Unverständliche für den Japaner nicht nur verständlich, sondern auch zur Grundlage seines ästhetischen Verständnisses wird, wohingegen es nach wie vor für den Ausländer unverständlich bleibt.

²⁸ *Yūgen* wird hier zu einem Ausdruck für all das, was Ausländer nur schwer verstehen können. Das leicht Verständliche wird in den Wandelgärten (*kaiyūshiki teien* 回遊式庭園) der Edo-Zeit gesehen und das eigentlich wahre Japanische in den Gärten Kyōtos der Muromachi-Zeit (1336–1573), die vermeintlich etwas spezifisch Künstlerisches ausdrücken. Die privilegierte Stellung der Japaner erlaubt es ihnen, diese Besonderheiten den Ausländern zu erklären. Ein Vertreter dieser – wohl noch gemäßigten, da offensichtlich kommunizierbaren – Interpretation ist Harigaya Kanekichi 針ヶ谷鐘吉 und sein Werk *Teien to fūkei* 庭園と風景 („Garten und Landschaft“) aus dem Jahr 1932 (KATAHIRA 2006: 468).

²⁹ PIOVESANA 1997: 186 f.

³⁰ SUZUKI 2006: 37.

³¹ ARAKAWA 1976: 234.

³² Nishitani Keiji war ein weiteres wichtiges Mitglied der Kyōto-Schule. Er forschte besonders zu den Themen des Nihilismus und der Leere (*kū* 空). Besonders bekannt ist er für seine Religionsphilosophie. Wichtige Werke sind: *Kongen-teki shutai-sei no tetsugaku* 根源的主体性の哲

Professur im akademischen Leben fuß, welches laut Ueyama Shunpei mit Kōyama Iwao 高山岩男 (1905–1993), Kōsaka Masaaki 高坂正顕 (1900–1969) und Suzuki Shigetaka 鈴木成高 (1907–1988) „die philosophischen Grundlagen für die Geschichtsauffassung vom ‚Großostasiatischen Krieg‘“ schuf.³³ Wichtige Werke zur philosophischen Betrachtung des japanischen Geistes erschienen von Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 (1889–1960)³⁴ – im Jahr 1926 *Nihon seishin shi kenkyū* 日本精神史研究 („Untersuchung zur Geschichte des japanischen Geistes“) und im Jahr 1935 dessen Fortsetzung, in dem er eine Verbindung zwischen Shintō und Buddhismus herstellte und diese Synthese in Bezug zum Volk setzte. Außerdem ist die Abhandlung von Inoue Tetsujirō 井上哲次郎 (1855–1944) *Nihon seishin no honshitsu* 日本精神の本質 („Das Wesen des japanischen Geistes“, 1935) zu nennen, in dem er das Motiv des „von den Göttern bestimmten Weges“ (*kamunagara no michi* 惟神の道) aufnimmt.³⁵

2.2 *Risō*: Selbstverständnis und Entwicklungen

Die Zeitschrift *Risō* veröffentlichte also in solch einem Umfeld. Der stellvertretende Verleger Ōe Sei'ichi formulierte die Absicht zur Gründung dieser Zeitschrift wie folgt:

In unserem äußeren Lebensstil, der sich Schritt für Schritt in einen lärmenden, großspurigen amerikanischer Art verwandelt, glaube ich, dass wir unser Ohr jenen Stimmen zuwenden sollten, die uns die reine spirituelle Innerlichkeit [vermitteln] – auch wenn sie schwer [vernehmbar] sein mag. Die Welt strebt nach egoistischen und materiellen Begierden (*riko-teki naru busshitsu-teki don'yoku* 利己的なる物質的貪欲) und verlogener Macht (*kyōgi no kensei* 虚偽の権勢). Während die [übrigen] Menschen sinnliche Vergnügungen auf niedrigem Niveau und die Befriedigung ihrer Neugier wünschen, beten wir, dass wir das Ideal aufgreifen mögen, welches unsere eigenen ernsthaften (*shinshi* 真摯) Gemüter umtreibt. Jedoch ist es nicht unser Anspruch, bloßen leeren Träumen hinterherzujagen, die die Realität (*genjitsu* 現実) übersteigen (*chōetsu* 超越). Wir haben auch nicht vor, uns an bloß theoretischen oder gefühlsbezogenen Interessen zu ergötzen. Auch befriedigt uns nicht die Realität, die lediglich gegeben ist (*ataerareta* 与えられた) und dann bloß von uns betrachtet (*bōkan* 傍観) wird. Wir wollen versuchen, das wirklich lebendige Ideal aus der reinen Realität selbst, die tätig ist, zu extrahieren. Denn die bloß gegebene Realität ist unvollständig. Außerdem ist das Ideal, welches die Realität übersteigt,

学 („Philosophie der ursprünglichen Subjektivität“, 1940) und *Shūkyō to wa nani ka* 宗教とは何か (*Was ist Religion?*, 1961).

³³ UEYAMA 2000: 181. So argumentierte etwa Kōsaka Masaaki für den Krieg, indem er die „ethische Aufgabe des Staatskörpers“ stark machte (ARAKAWA 1976: 236).

³⁴ Watsuji Tetsurō ist als Philosoph besonders für seine moralphilosophischen Schriften bekannt. Zudem verfasste er einige Werke kulturhistorischen Inhalts. Bekannte Werke von Watsuji sind: *Fūdo* 風土 (*Fūdo – Wind und Erde: der Zusammenhang von Klima und Kultur*, 1935) und *Rinri-gaku* 倫理学 („Ethik“, 1937–49).

³⁵ SUZUKI 2006: 37.

eine sinnlose Träumerei. [...] Was können wir also dort [scil. unsere Untersuchungen] finden? Es handelt sich hierbei um dasjenige, was am nächsten an unserem Gemüt liegt, das Licht, welches in unseren Gemütern selbst existiert. Dieses erschafft dann unser Ideal auf einem ewigen Fundament (*eien naru jiban* 永遠なる地盤). Nur eine solche Idealrichtung und geistige Verbindung (*seishin-teki ketsugō* 精神的結合) eröffnet dem menschlichen Geschlecht unzweifelhaft eine Zukunft voll Licht. Die Menschen sprechen über Ideale und erläutern den Idealismus. Jedoch denke ich, dass es wenige Menschen gibt, die die wahre Bedeutung verstanden haben. [...] Ich spreche hier nicht darüber, wie ein solches Ideal erkenntnistheoretisch möglich sein kann. Ich schätze, dies kann man zu anderen Gelegenheiten besprechen. Hier jedoch setze ich den Umstand voraus, dass wir in irgendeinem Sinne ein Ideal besitzen und ich will darüber sprechen, wie ein solches Ideal zu definieren ist und welche Bedeutung es beinhaltet. Wie ich oben erwähnt habe, ist das Ideal nichts, was außerhalb der realen Welt, in der die Menschen ihr Leben führen, von irgendwoher herabfallen würde. Es handelt sich um etwas, das vom Menschen aus der realen Welt selbst heraus verstanden wird. [...] Wir rufen mit einem lebendigen Ideal in den Menschen eine verwirklichte und sichere Grundlage hervor. Diese Zuversicht ist nicht in einem Sinne gemeint, dass sie etwas bloß Vorübergehendes, Unbeständiges wäre. Es handelt sich um etwas, das für alle Ewigkeit unverändert und sicher ist. Es muss sich um etwas handeln, bei dem man auf etwas Wahres vertraut.

[...] Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewusst. (Goethe).³⁶

Die Gründung von *Risō* ist demnach von aufklärerischen Motiven geleitet. Die Grundlage des menschlichen Lebens, deren Suche erklärtes Ziel von *Risō* ist, zeichnet sich durch eine Doppelstruktur aus: Einerseits ist sie auf das Zeitgeschehen bezogen und andererseits erhebt sie den Anspruch, von diesem Zeitgeschehen ausgehend allgemeingültige Grundsätze formulieren zu können, die ihrerseits wiederum Einfluss auf das Leben der Menschen ausüben. Es handelt sich also um ein Zirkelverhältnis dieser beiden Momente. Der Grund zur Erschaffung einer solchen Basis liegt in der Beobachtung des prekären Zustands der damaligen Zeit. Dieser wird wesentlich in der Oberflächlichkeit der Gespräche und Debatten der Menschen gesehen. Der Austausch, der durch die Publikation von *Risō* ausgelöst werden soll, soll grundlegende Muster im menschlichen Leben aufzeigen. Daraus erschließt sich auch die Ausrichtung von *Risō*, in dem sowohl philosophische wie auch literarische Texte Berücksichtigung fanden und ungeachtet ihres Entstehungsortes ausgewählt wurden.

In *Risō* haben viele bekannte Denker Artikel veröffentlicht. Zu ihnen gehören Nishida Kitarō, Kuki Shūzō, Tosaka Jun, Inoue Tetsujirō, Amano Teiyū, Yamauchi Tokuryū, Kaneko

³⁶ ŌE 1927: 1–4. Zitat aus *Faust*, „Prolog im Himmel“, Vers 328/329.

Daiei 金子大栄 (1881–1976) und Hasegawa Nyozeikan 長谷川如是閑 (1875–1969).³⁷ Die frühe Phase von *Risō* zeichnet sich durch ein ausgeglichenes Verhältnis von Rezeptionen westlicher und östlicher Autoren sowie themenbezogenen Fragestellungen aus.³⁸ Es folgen Ausgaben mit thematischen Schwerpunkten wie etwa „Hegel“ (Nr. 9, 1929 und Nr. 22, 1931) oder „Materialismus“ (Nr. 15, 1930). Im Jahr 1932 schließlich stellt man erstmalig die Frage nach der Philosophie in den Mittelpunkt einer kompletten Ausgabe („*Tetsugaku to wa nani ka*“, Nr. 32, 1932), in welcher die Genese der Philosophie beziehungsweise des Philosophiebegriffs dargestellt, die Aufgabe der Philosophie diskutiert wird, die verschiedenen Paradigmen aufgezeigt und auch die „Tendenzen der gegenwärtigen Philosophie“ untersucht werden. Der erste der vier weiter unten ausführlich vorgestellten Aufsätze, von Honda Kenzō (Abschnitt 2.3), stammt aus dieser Nummer.

Danach erscheinen Ausgaben, die sich vielfach der aktuellen Bedeutung von Philosophie widmen und auch erstmals den Begriff des japanischen Geistes in den Mittelpunkt rücken. Etwa ab dem Jahr 1935 fällt auf, dass die Bezüge zu westlichen Autoren zumindest innerhalb der Aufsatztitel geringer und auch westliche Begriffe im Text seltener verwendet werden.³⁹ Kurz nach diesem Wendepunkt erscheint eine Ausgabe (Nr. 65, 1936), die sich die Diskussion der eigenen, japanischen Philosophie zur Aufgabe stellt („*Wa ga tetsugaku o kataru*“). Aus dieser Nummer stammt der zweite Text, jener von Ōshima Masanori (Abschnitt 2.4). Diese Periode der mittleren dreißiger Jahre zeigt noch eine Ausgewogenheit von europäischer und japanischer Denktradition. Mit der Zeit (etwa ab dem Jahr 1937) erscheinen auch vereinzelt Artikel, die sich konkret auf die Situation in Nazideutschland beziehen und sich mit Themen wie den „Ergründungen zu Ideen der Vaterlandsliebe“ oder „Moral des neuen Zeitalters“ (beide im Jahr 1937) auseinandersetzen. In der Ausgabe 90 des Jahres 1938 wird nach dem „Wesen der Philosophie“ gefragt – hieraus stammt der zu analysierende Artikel von Miyamoto Shōson (Abschnitt 2.5). Der letzte hier besprochene Aufsatz von Takashina Junji (Abschnitt 2.6) stammt aus der Nummer 102 (1939), die den Titel „*Nihon shisō*“ („Japanisches Denken“) trägt. Die folgenden Ausgaben bis zum Kriegsende zeigen zunehmend militaristische Tendenzen und bedienen sich häufig mystischen Vokabulars.⁴⁰

³⁷ Auch in jüngerer Zeit noch veröffentlichen so bekannte Autoren wie Ōhashi Ryōsuke 大橋良介 (geb. 1944), Akitomi Katsuya 秋富克哉 (geb. 1962) oder Keta Masako 氣多雅子 (geb. 1953).

³⁸ Als Beispiel sei die Ausgabe 13 aus dem Jahr 1929 vorgestellt, die folgende Artikel umfasste: „Die Bedeutung von Durkheim in der heutigen Gesellschaft“, „Brentanos Theorie zum inneren Bewusstsein“, „Goethes Lebensphilosophie“, „Die heutige Bedeutung der Zen-Philosophie“, „[Matsuo] Bashō und Eleganz“, „Überblick über die derzeitige deutsche Musik mit Schwerpunkt auf Strauß“, „Die derzeitige Lage der deutschen Philosophie“, „Max Schellers ‚Mensch und Geschichte‘“.

³⁹ Es existieren allerdings auch Ausnahmen wie eine Ausgabe aus dem Jahr 1935, die allein Heidegger gewidmet ist.

⁴⁰ Siehe eine Liste der Entwicklung von *Risō* zwischen den Jahren 1929 und 1944 im Anhang.

Es wäre möglich, im gegebenen Kontext verschiedene Fragestellungen in den Blick zu rücken wie den *japanischen Geist*, *Philosophiegeschichte*, *Moral*, *Faschismus* oder das *Menschenbild*. Gegenstand dieses Aufsatzes ist jedoch die grundlegende Frage nach der Bedeutung von „Philosophie“. Sie bildet in mehrfacher Hinsicht eine beachtenswerte Fragestellung, da sie zum einen kontinuierlich innerhalb der dreißiger Jahre thematisiert wurde und die Autoren ihr Verhältnis zur Philosophie zum Gegenstand ihrer Betrachtungen machten. Zum anderen stellt sie die Grundlage aller oben angesprochenen weiteren Themen dar und legitimiert damit ihren besonderen Platz in einer Bearbeitungshierarchie. Sie bildet den Hintergrund für weitere Fragen und lässt damit Rückschlüsse auf spezielle Themen zu. Innerhalb der ausgewählten Ausgaben wiederum sind es die hier vorgestellten vier Autoren, die die Frage nach dem, was Philosophie sei, am grundlegendsten behandeln.

2.3 Honda Kenzō 本多謙三 (1898–1938)⁴¹

Honda Kenzōs Philosophie ist in erster Linie geprägt durch Werke zur Sozial- und Wirtschaftsphilosophie, die er ab den späten 1920er Jahren zu veröffentlichen begann. Unter diesen sind viele Sammelbände, in denen er gemeinsam mit bekannten Philosophen wie beispielsweise Nishida Kitarō oder Nishitani Keiji publizierte. Große Bekanntheit erlangte Honda auch durch Zeitungsartikel, die während der dreißiger Jahre in der *Asahi shinbun* erschienen waren.⁴²

Der hier ausgewählte Aufsatz trägt den Titel „Was ist Philosophie? (*Tetsugaku to wa nani ka* 哲学とは何か)“. Er ist in drei Teile gegliedert, die jeweils zwei Gegenpositionen vorstellen und anhand derer die wesentlichen Arbeitsgebiete der Philosophie dargestellt werden sollen: Der erste Abschnitt behandelt allgemeine/absolute Philosophie (*zettai-sha no tetsugaku* 絶対者の哲学) und spezielle/begrenzte Philosophie (*yūgen-sha no tetsugaku* 有限者の哲学), der zweite system[orientierte] Philosophie (*taikei-teki tetsugaku* 体系的哲学) und zeit[gebundene] Philosophie (*toki no tetsugaku* 時の哲学)⁴³ und der dritte theoretische (*riron-teki tetsugaku* 理論的哲学) und praktische Philosophie (*jissen-teki tetsugaku* 実践的哲学). Der Text arbeitet durchweg mit vielen westlichen Begriffen und zitiert zahlreiche Philosophen, anhand derer Honda seine Gedanken entwickelt. Im ersten Abschnitt definiert er, was Philosophie ist. Sie sei ursprünglich die Suche nach der Grundverfassung

⁴¹ Zum Vergleich der hier angeführten vier Autoren sei an dieser Stelle auf die Tabelle im Anhang verwiesen.

⁴² Es handelt sich um eine dreiteilige Serie *Nachisu to doitsu tetsugaku* ナチスとドイツ哲学 („Nazis und die deutsche Philosophie“) in den Morgenausgaben des 27./28./29. Oktober aus dem Jahr 1936 (Tōkyō). Des Weiteren findet sein Tod am 9.3.1938 (Morgenausgabe, Tōkyō) Erwähnung.

⁴³ Der Gegensatz bedeutet hier: Philosophie, die sich an der Geschichte orientiert und versucht, daraus ein System abzuleiten, und jene, die sich allein an gegenwärtigen Problemen orientiert und ihre Gültigkeit auch lediglich in der Gegenwart sucht.

der Welt (griech. *arché*) (S. 17).⁴⁴ Allgemeiner formuliert sei Philosophie das Richten des Blicks auf einen Urbeginn, das Vertiefen dieses Blicks sowie das Darüber-Sprechen (S. 17). Interessant ist, dass hierbei der kommunikative Charakter der Philosophie hervorgehoben wird und keinerlei Abgrenzungen vorgenommen werden, die spezifisch für Japan wären. Der Begriff der Philosophie wird hier aus ihren griechisch-westlichen Ursprüngen heraus erarbeitet, allerdings nicht als an ihren Ursprungsort gebunden vorgestellt. Der erste Abschnitt endet in der Gegenüberstellung des Realismus mit dem Idealismus, welcher jene Philosophie repräsentiert, die sich dem Absoluten zuwendet.

Im zweiten Abschnitt zieht Honda zunächst Hegel heran und nimmt Bezug auf ihn, indem er sagt, „ohne System ließe sich keine Philosophie betreiben“ (S. 22). Dieser Auffassung von Philosophie stellt er jene gegenüber, die Philosophie als Zeitkritik (siehe oben „zeit[gebundene] Philosophie“) betrachtet, und nennt hierbei den Journalismus als reinste Form dieser Art von Philosophie. Er geht im Folgenden etwas genauer auf den Journalismus ein und behauptet, dass es dessen Auftrag sei, den Willen der Masse zu erkennen und diesen zu beleuchten beziehungsweise zu erleuchten (*shōmei o hodokosu* 照明を施す). Weiterhin sei es seine Aufgabe, den Massen Mut zu verleihen (*taishū ni yūki o ataeru* 大衆に勇気を与える) (S. 26).

Der dritte Abschnitt schließlich stellt die theoretische Philosophie, die nach einer möglichst umfassenden Theorie strebt, der praktischen gegenüber. Beide Spielvarianten werden über die Stellung bestimmt, die das Individuum einnimmt. Im Fall der theoretischen Philosophie ist das Individuum Ausgangspunkt des Betreibens von Philosophie. Sie verlangt Gründlichkeit (Deutsch mit lateinischen Buchstaben im Original, jp. *kihon-sei* 基本性), ist spekulativ (*shiben-teki* 思弁的) sowie allzu detailliert (*hansa* 煩瑣, auch: „scholastisch“). „Theoretisch“ steht hier in Verbindung mit „kontemplativ“ (Deutsch mit lateinischen Buchstaben im Original, jp. *kansō-teki* 観想的), und das in diesem Prozess Gewonnene wird im Anschluss der Wirklichkeit übergestülpt (*jitsuzai ni oshitsukeru* 実在に押しつける) (S. 26f). Demgegenüber sei das Kennzeichen der praktischen Philosophie, dass sie das Individuum zerstöre/töte (*koga o korosu* 個我を殺す) und es innerhalb eines Ganzkörpers wieder aufleben lasse (*zentai no uchi ni yomigaeru* 全体の内に甦る). Somit sei ihr Kennzeichen das gesellschaftliche (*shakai-teki* 社会的) Moment (S. 28). Diese Auffassung geht davon aus, dass die authentische Praxis allein in der Gesellschaft möglich ist und ein Individuum erst innerhalb eines solchen Kontextes gedacht werden kann. Beim Individuum handelt es sich daher nicht um ein solches, welches zunächst Individuum ist und sich im Anschluss in einen kollektiven Kontext begibt. In diesem Kollektiv nun erscheint der Philosoph (*tetsujin* 哲人)⁴⁵, dem die Aufgabe zukommt, als Erzieher der Massen zu

⁴⁴ Die Seitenangaben in den Abschnitten 2.3 bis 2.6 beziehen sich stets auf den jeweils besprochenen Text. Aus Gründen der Kürze wurde daher allein die Seitenzahl notiert.

⁴⁵ Der Begriff des Philosophen ist hier nicht allein als jemand gemeint, der sich mit Philosophie beschäftigt, sondern trägt die Bedeutung eines weitsichtigen und tugendhaften Menschen.

fungieren (S. 29). Hier wird das antike Ideal des Philosophen, wie es etwa bei Platon beschrieben wird, klar aufgenommen.

Zuletzt allerdings vollzieht sich eine Wende, bei der Honda das Thema des Krieges anspricht und ihn durch grundsätzliche Überlegungen zu legitimieren sucht. Er argumentiert, in einer Welt ohne Krieg gäbe es keine Politik, denn in der Politik existieren die Kategorien des „Freundes“ und des „Feindes“. Der Begriff „Feind“ allerdings beschreibt hierbei keine individuelle Abneigung, sondern nennt einen Staatsfeind (*kōteki* 公敵). Somit sei Krieg Politik in seiner reinsten Form, da hier diese Kategorien am deutlichsten definiert würden. Dadurch komme es zu einer Stärkung des Kollektivbewusstseins eines Landes (S. 29). Auch wenn Honda sich hier nicht konkret für eine Ausführung des Krieges ausspricht, so trägt sein Artikel doch unverkennbar apologetischen und mithin affirmativen Charakter.

Bezogen auf die zuvor herausgearbeiteten drei Bedeutungsebenen des „finsternen Tals“ lässt sich konstatieren, dass in Hondas Aufsatz keinerlei Angst zu finden ist. Auch die anderen beiden Bedeutungsebenen lassen sich nicht bestätigen. Der Artikel fasst die Unterschiede im westlichen und japanischen Denken als allein historische. Die Gegenüberstellung der beiden Denktraditionen erfolgt nicht wertend. Außerdem bemüht sich Honda um eine nachvollziehbare Argumentation. Sie erhebt einen Anspruch auf Vollständigkeit und integriert keine erbaulichen Elemente für den Leser.

2.4 Ōshima Masanori 大島正徳 (1880–1947)

Ōshima Masanori veröffentlichte während der dreißiger Jahre wie der vorherige Autor zwei Artikel in der *Asahi shinbun* und wird selbst häufig in Artikeln zitiert, womit ihm eine gewisse öffentliche Bedeutung zugeschrieben werden kann. Sein Forschungsschwerpunkt liegt in den Erziehungswissenschaften, und in diesem Kontext übernahm er die Funktion des Generalsekretärs der 7. *Conference of the World Federation of Education Associations* im Jahr 1937, die zu dieser Zeit zum ersten Mal in einem asiatischen Land veranstaltet wurde. Diese Konferenz zählte nahezu 1000 Teilnehmer aus 43 Ländern. Sie war damit eine der letzten internationalen Konferenzen, die bis zum Kriegsende in Japan stattfanden und liberale Gedanken auch nach Vorfällen wie dem Putschversuch des japanischen Militärs vom 26. Februar 1936 und im Kontext einer anti-britischen Stimmung zu formulieren versuchten.⁴⁶ Unter Ōshimas Werken findet sich eine Vielzahl an Abhandlungen zur Ethik (*rinri* 倫理, *dōtoku* 道德, *shūshin* 修身)⁴⁷ und viele Bezüge zum Volk (*kokumin* 国民)

⁴⁶ Näheres zur 7. Internationalen Konferenz und besonders der Rolle von Ōshima legt GOTŌ 2003 dar.

⁴⁷ Alle drei Begriffe finden sich in den Titeln von Ōshimas Publikationen in numerisch nahezu gleicher Verteilung. Diese drei semantisch einander sehr nahen Begriffe werden im *Kōjien* 広辞苑 (Iwanami shoten, 6. Auflage) wie folgt unterschieden: Der Begriff *dōtoku* beschreibt das sittliche

beziehungsweise dem Bürger (*kōmin* 公民), wie beispielsweise seine Publikationen *Kōmin dōtoku* 公民道徳 („Bürgerliche Moral“, 1920), *Shōwa kōmin tokuhon* 昭和公民読本 („Lesebuch für Bürger der Shōwa[-Zeit]“, 1929) und *Joshi to kōmin kyōiku* 女子と公民教育 („Frauen und bürgerliche Erziehung“, 1937). Einige der Monographien Ōshimas behandeln außerdem Philosophen Großbritanniens und unterstreichen explizit ihren aktuellen Charakter durch das Präfix „neu“ (*shin*) oder „gegenwärtig“ (*gendai*).

Ōshimas Aufsatz trägt den Titel „Zum ‚Sprechen über unsere Philosophie‘ („*Wa ga tetsugaku o kataru' ni tsuite* 「我が哲学を語る」について)“ und ist in sieben Teile gegliedert. Der Text nimmt somit eine Metaebene zum Thema der Ausgabe ein, in der er erschien („Sprechen über unsere Philosophie“). In diesem Gestus eröffnet er auch seine Darstellungen:

Erzähl etwas über die Philosophie deines Landes! Aber diese Philosophie ist für mich gar nicht festgelegt. Daher habe ich auch gar keine Berechtigung, über sie zu sprechen. Jedoch trifft natürlich auch nicht zu, dass ich gar nicht über sie nachdenke. [...] Aber glücklicherweise ist die Aufgabe hier nicht, zu diskutieren, sondern zu erzählen. (S.60)

Ōshima beschreibt im Anschluss das akademische Umfeld der Philosophie. Es sei eine besondere Eigenschaft der Philosophiestudenten, dass sie Interesse an verschiedenen Dingen und Disziplinen zeigten. Er selbst habe sich der englisch-amerikanischen Philosophie zugewandt, da zur damaligen Zeit nahezu ausschließlich über deutsche Philosophie gesprochen wurde. Philosophie sei im engeren Sinne Ethik, Psychologie, Gesellschaftskritik und Religion (S. 61). Im dritten Abschnitt geht er dazu über, die für ihn wesentlichen Merkmale englisch-amerikanischer Philosophie darzulegen. Im vierten Abschnitt folgt die Formulierung des Grundproblems der Philosophie, das aus seiner Sicht in der Frage besteht, was existierende Dinge (*aru mono*) oder die Wirklichkeit (*jitsuzai*) seien (S. 65).

Im fünften Abschnitt äußert sich Ōshima zum Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. Denn die Fragestellung bleibe nie an der Frage nach dem Verhältnis zwischen einem selbst und den Dingen stehen, sondern greife von sich heraus stets auch auf den gesellschaftlichen Kontext zu. In diesem Zusammenhang spricht er von der Notwendigkeit einer Literatursichtung durch den Gelehrten, um in Texten ausfindig zu machen, was deren wesentliche Aussage ist. Die Aufgabe des Gelehrten ist somit das Sammeln von Beweisen

Verhalten, das man in der Gesellschaft umsetzen soll. *Rinri* hat die Bedeutung desjenigen Prinzips, welches die theoretische Grundlage für diese Verhaltensvorgaben bildet. Das „Kleine Wörterbuch der Philosophie“ von Iwanami shoten gibt als deutschen Begriff für *dōtoku* „Moral/Sittlichkeit“ an und für *rinri* „Ethik“ (AWATA, Kenzō 栗田賢三, KOZAI, Yoshishige 古在由重 (Hg.) (1979): *Iwanami tetsugaku shōjiten* 岩波哲学小辞典. Tōkyō: Iwanami shoten). Der Begriff *shūshin* schließlich enthält neben der Bedeutung des „sittlichen Handelns“ zudem die Nuance von „Leibesübung“.

des Schrifttums (*bunken-teki shōko wo shūshū suru* 文献的証拠を蒐集する) (S. 69). Allerdings beinhaltet dieser Sichtungsprozess die Gefahr einer bloßen Reproduktion anderen Denkens. Wenn man jedoch nach der letzten Wahrheit fragen möchte, so ist es unabdingbar, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen. Auffällig ist hier der moralische beziehungsweise aufklärerische Anspruch des Textes. Darüber hinaus äußert sich Ōshima ebenfalls konkret zum „japanischen Geist“ (*Nihon seishin*) und zu der „japanischen Philosophie“ (*Nihon tetsugaku*). Diese Tendenzen hätten ihren Ursprung bereits vor dem Mandschurei-Vorfall. Er spricht sich gegen Stimmen aus, die den japanischen Charakter allein darauf zurückführen, dass Japaner seit ewigen Zeiten als Japaner leben. Er fordert eine tatsächliche Produktivität des Denkens, allerdings nicht in Bezug auf das Bestreben, diese Eigenart bestimmen zu wollen. Denn diese zeige sich von selbst in dem Moment, in dem man als Japaner denkt (*kangaeru*), womit keine Notwendigkeit bestehe, sich diese Denkart speziell zurechtzulegen (S.70).

Im sechsten Abschnitt geht Ōshima nochmals auf den Begriff der Gesellschaft und auf deren Verhältnis zum Individuum ein. In diesem Absatz wird wiederum die wichtige Rolle des Dialogs betont. Im siebten Abschnitt schließlich ist von gegenwärtigen Tendenzen die Rede. Hier wird ein klarer Auftrag sichtbar: Es seien vermehrt Reden und Theorien zu vernehmen, die einseitig, kurzsichtig und oberflächlich seien. Hier werde die Notwendigkeit deutlich, diese Theorien einer Grundlagenuntersuchung durch die Philosophie zu unterziehen, deren besondere Fähigkeit darin liege, Fragestellungen aus verschiedenen Perspektiven beleuchten zu können (S. 73).

In diesem Aufsatz von Ōshima wird also sehr gut deutlich, wie Philosophie als ein allgemeingültiges Operationsinstrument angesehen wird. Zudem ist die ausgesprochen kritische Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen auffällig. Allerdings sind in diesem Text erste Tendenzen dessen sichtbar, was später als „spezifisch japanisches Denken“ bezeichnet wird: So wird zwar auf der einen Seite eine bloße, in großen Teilen auf Intuition beruhende Begründung des Japanischen abgelehnt, allerdings versetzt die Feststellung, dass dieses aus sich heraus an die Oberfläche tritt, die Autoren in dieser Hinsicht in eine passive Situation, in der sie weder verhindern noch ändern können, was ihnen als Japaner stets schon gegeben sei. Ein weiteres spezifisches Merkmal der Argumentation ist die Hervorhebung der Gesellschaft und die Frage danach, wie eine solche eigentlich gut funktionieren könne. Hierfür steht das Individuum, das immer schon in eine Umgebung mit anderen hineingeboren ist und sich daher mit der Frage auseinandersetzen muss, wie es sich am besten zu diesen denkenden Wesen verhalten soll.

Auch in Ōshimas Aufsatz sind keinerlei Anzeichen von Angst zu erkennen. Innerhalb seines Aufsatzes richtet er sich auch klar gegen verkürzende Manipulationen: Bei ihm steht die Forderung nach einer umfassenden Sichtung der Quellen im Zentrum. Diese Quellensichtung soll zudem nicht allein bezogen auf einen bestimmten Entstehungsort,

sondern allumfassend geschehen. In diesem Sinne ist auch die positive Einstellung Ōshimas zu Studien im Ausland zu verstehen.

2.5 Miyamoto Shōson 宮本正尊 (1893–1983)

Miyamoto Shōson war Buddhologe, und alle seine Publikationen sind buddhistischen Themen gewidmet. Seine ersten Texte veröffentlichte er in den frühen dreißiger Jahren und publizierte bis in die späten 1970er Jahre. Miyamoto verfasste bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges einige Abhandlungen, die letzte in diesem Kontext erschien im August des Jahres 1944. Im Jahr 1951 gründete er die *Nihon Indo-gaku bukkō gakkai* 日本印度学仏教学会 (Japanese Association of Indian and Buddhist Studies), die bis heute unter dem Titel *Indo-gaku bukkō-gaku kenkyū* 印度学佛教学研究 (*Journal of Indian and Buddhist Studies*) mehrmals im Jahr eine der wichtigsten Zeitschriften zu buddhistischen Studien herausgibt.

Der hier präsentierte Aufsatz Miyamotos trägt den Titel „Philosophie und japanischer Geist“ (*Tetsugaku to Nihon seishin* 哲学と日本精神) und ist in drei Kapitel untergliedert: „Der japanische Geist“ (*Nihon seishin*), „Kritik und Auswahl“ (*Hihan to kantaku* 批判と簡択) sowie „Der Auftrag der Philosophie“ (*Tetsugaku no ninmu* 哲学の任務). Im ersten Abschnitt wird zunächst Philosophie als die Lehre der Wissensliebe definiert. Als Disziplin bewahre sie einerseits die überlieferten Denker und überwinde andererseits kulturelle Grenzen (S. 131). Sie hat ebenfalls eine klärende Funktion in Bezug auf die neuen Wissenschaften. Diese Definition ordnet der Philosophie auch die Beschäftigung mit der Geschichte des indischen, buddhistischen und chinesischen Denkens wie auch mit dem japanischen Geist zu (S. 132).

Miyamoto stellt anschließend die These auf, dass in der Edo-Zeit (1603–1867) mit Nachdruck versucht wurde, den japanischen Geist (*yamato gokoro* 大和心) gegenüber dem chinesischen (*kara gokoro* 漢意) zu behaupten. Nun sei erneut eine Zeit gekommen, in welcher angesichts der Gefahr der Verwestlichung das reine Japan (*junsui Nihon* 純粹日本) bestärkt werden müsse. Er geht sogar so weit, diese Aufgabe auf das asiatische Festland auszudehnen und den Auftrag zu formulieren, durch die Einführung und Stärkung des japanischen Geistes in Japan, der Mandschurei und in China einen östlichen Geist (*tōyō seishin* 東洋精神) zu schaffen, welcher schließlich in einen Vergleich zum Weltgeist (*sekai seishin* 世界精神) treten könne (S. 133). Anhand von Begriffen wie *isshin* 一心 („ein [ungeteiltes] Herz“, buddhistischer Terminus) wird im zweiten Abschnitt eine kurze theoretische Begriffsanalyse durchgeführt. Dies verschiebt die Analyse bewusst in eine Sphäre, die sich den sogenannten westlichen philosophischen Begriffen entzieht. Nichtsdestoweniger ist der gesamte Text durchzogen von eben diesem philosophischen Vokabular.

Dies ist mit Miyamotos im letzten Abschnitt formulierten Anliegen zu erklären, die Philosophie mit dem japanischen Geist zu verbinden. Zweck dieser Verbindung ist die Schaffung eines widerstandsfähigeren Japan. Allerdings betont er explizit, dass hierbei

allgemein verständliche Begriffe gefunden werden müssen, sodass die Tradition in der Geschichte weiterhin lebendig gehalten werden kann (*dentō o rekishi ni ika[su]* 伝統を歴史に生か[す]) (S. 136).

Von den bisher vorgestellten Texten treten in Miyamotos Aufsatz am deutlichsten politische Ambitionen zutage. Während einerseits der Wert des praktischen Gehaltes einer Philosophie hervorgehoben wird, geschieht gleichzeitig in diesem Bestärken der Philosophie eine klare Abgrenzung zum japanischen Geist. In der *gleichzeitigen Handhabung* dieser beiden Momente wird das für Japan Nützliche gesehen, nicht in deren *Synthese*. Dennoch wird deren gemeinsame Anwendbarkeit für möglich gehalten, wie auch der Sinn in einer Kritik des japanischen Geistes durch die Philosophie gesehen wird. Hier erscheint ein liberaler Charakter, der die Kritik sowohl auf Japan als auch auf Europa anwendet, da deren Begriffe ebenfalls stets einer philosophischen Kritik unterworfen werden sollen.

Bezogen auf die oben herausgearbeiteten Merkmale des „finsteren Tals“ finden sich bei Miyamoto, wie auch bei den vorangegangenen Autoren, keine Anzeichen von Angst. Allerdings zeigen sich erste Indizien für eine manipulative Geste. Eine Gegenüberstellung von Ost und West bzw. Japan und dem Ausland im Sinne eines qualitativen Vergleichs findet nicht statt. Deshalb ist der Artikel auch im Wesentlichen an die eigene Gruppe adressiert. Es findet sich hier ein Appell zur Erweiterung der eigenen Denks-tradition durch westliche Philosophie. Allerdings bemüht sich Miyamoto, eine nachvollziehbare Argumentation zu führen. Auch die Zielgruppe des Appells wird zu Reflektion und kohärenter Argumentation aufgefordert. Von daher finden sich in Miyamotos Aufsatz zwar klare Appellstrukturen, jedoch ist bei ihm keinerlei Verdunkelung der Erklärungsstrukturen zu beobachten.

2.6 Takashina Junji 高階順治 (1899–1989)

Die Veröffentlichungen des letzten hier vorgestellten Autors, Takashina Junji, sind in die Erziehungswissenschaften, Morallehre (*dōtoku*) und Phänomenologie einzuordnen. Besonders auffällig an Takashinas Veröffentlichungen ist, dass er zwischen 1937 und 1943 vier Monographien über den japanischen Geist (*Nihon seishin*) verfasste.⁴⁸

Takashinas Aufsatz in *Risō* ist kurz vor Ende der dreißiger Jahre erschienen (1939). In ihm geht es im Wesentlichen um Quellensichtung beziehungsweise behandelt er die Genese des japanischen Denkens. Dies folgt bereits aus dem Titel: „Die philosophische

⁴⁸ *Nihon seishin no tetsugaku-teki kaishaku* 日本精神の哲学的解釈 („Philosophische Auslegung des japanischen Geistes“, 1937), *Nihon seishin no konpon mondai* 日本精神の根本問題 („Fundamentale Probleme des japanischen Geistes“, 1940), im Jahr 1942 eine Neuauflage von *Nihon seishin no tetsugaku-teki kaishaku* und schließlich *Nihon seishin tetsugaku ronkō* 日本精神哲学論攷 („Philosophische Abhandlung zum japanischen Geist“, 1943).

Tradition Japans“ (*Nihon no tetsugaku-teki dentō* 日本の哲学的伝統). Zur Charakterisierung dieser Tradition führt Takashina Mythen an. Auch wenn dies auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint, so erschließt sich dieser Bezug aus seinem besonderen Verständnis des Begriffs „Mythos“ (Takashina gebraucht sowohl *shinwa* 神話 als auch *mitosu*. Zur Bestimmung des Begriffs bei Takashina siehe unten.). Der Text ist in sechs Abschnitte unterteilt und enthält zudem ein für den Kontext dieser Arbeit besonders interessantes Nachwort.

Der Aufsatz beginnt mit einer Begriffsdefinition von „Philosophie“, da diese notwendige Bedingung sei, um nach dem philosophischen Moment in der japanischen Tradition fragen zu können. Takashina unterscheidet hierbei zwei Definitionen. Nach einer engefassten würde alles Denken, das vor der Spätphase der Edo-Zeit (*Edo makki* 江戸末期) entstanden ist, nicht unter den Begriff der Philosophie fallen.⁴⁹ In einer weitgefassten Definition allerdings ist Philosophie zunächst Wahrheitsliebe mit dem Anspruch, „die ganze Welt in allen ihren Ecken und Einzelheiten verstehen zu wollen“ (S. 23). Unter dieser Definition ließe sich Philosophie in Japan bis auf die *17-Artikel-Verfassung* (*Jūshichijō-kenpō* 十七条憲法) von Shōtoku Taishi 聖徳太子 (574–622) zurückverfolgen.⁵⁰

Im nächsten Abschnitt fragt Takashina nach dem Begriff der „Tradition“. Dabei müsse es sich um etwas handeln, was eine Besonderheit des japanischen Volkes darstelle, womit Konfuzianismus und Buddhismus ausgeschlossen werden. Zudem müsse die Tradition noch immer lebendig sein und Gültigkeit für die Zukunft besitzen. Diese Eigenschaften sieht er im *Kojiki* 古事記⁵¹. Hierzu werden drei Gründe angegeben: Der Mythos (hier nicht *shinwa*, sondern *mitosu*) sei etwas Metarationales und dort liege der *logos* (*rogosu*). Als zweites enthalte das *Kojiki* am meisten in reiner Weise das Japanische (*Nihon teki naru mono*), und als dritten Grund führt Takashina die Rolle des *Kojiki* für das japanische Volk an. Es lebe immer noch in ihm weiter und weise auf seine Entwicklung hin (S. 25).

Im Anschluss folgen verschiedene Teilbeweise, die seine Theorie der japanischen philosophischen Tradition im *Kojiki* belegen sollen. Gleich zu Beginn kommt er in diesem Zusammenhang auf einen interessanten Schluss: Takashina stellt sich – wie bereits angedeutet – gegen die Behauptung, Mythen seien etwas irrational Absurdes; vielmehr würden sie einen Willen zum Beweis aufzeigen. Daraus schließt er, dass das japanische Volk seit jeher einen empirischen Geist (*jisshō teki seishin* 実証的精神) besessen habe (S. 27).

⁴⁹ Takashina gibt hierbei als die Philosophie charakterisierende Begriffe die folgenden an: Lehre, Theorie, System, Synthese, Wissen (*gaku* 学, *ron* 論, *taikei* 体系, *sōgō* 綜合, *chishiki* 知識).

⁵⁰ Der Regent „Prinz“ Shōtoku hat zahlreiche Reformen durchgeführt, die große soziale und kulturelle Auswirkungen hatten. Besonders wird sein Einfluss in der Verbreitung des Buddhismus geschätzt, weshalb sich sogar ein *Shōtoku Taishi shinkō* 聖徳太子信仰 („Shōtoku Taishi Glaube“) im Buddhismus entwickelt hat. Die von Shōtoku Taishi im Jahr 604 verfasste *17-Artikel-Verfassung* gilt als die erste Japans.

⁵¹ Das *Kojiki* („Aufzeichnung alter Begebenheiten“, kompiliert im Jahr 712) ist das älteste literarische Werk Japans und beschreibt die Schöpfungs- sowie Reichsgeschichte Japans.

An derartigen Stellen des Aufsatzes wird deutlich, wie er der Versuchung widersteht, typisch Japanisches über eine bloße Fühlbarkeit ableiten zu wollen, sondern bestrebt ist, rational nachvollziehbare Strukturen aufzudecken. Anschließend stellt er ontologische Überlegungen und Analogien zu den Phänomenen und Noumena an, wobei er Japans Sonderrolle in der Welt herausstellt. So habe sich der japanische Geist seit Beginn in einem Modus befunden, welcher ein absolutes ganzheitliches Sein formulierte (*zettai teki zentai teki sonzai* 絶対的全体的存在), indem es ein Leere-Sein (*kū teki sonzai* 空的存在) sei. In dieser Hinsicht subsumiere der japanische Geist sowohl das westliche Denken, welches lediglich dem Sein, und das östliche Denken, welches lediglich der Leere zugetan ist (S. 28). Dieser Schluss erklärt sich aus Takashinas Definition von „Leere“ (*kū*). Hierzu wurde zuvor eine Passage des Buches über Militärstrategie *Gorin no sho* 五輪書 („Buch der fünf Ringe“)⁵² zitiert. Sie lautet: „Kennst du das, was es gibt (*aru* 有る), kennst du [auch] das, was es nicht gibt (*naki* 無き). Dies nennt man ‚Leere‘ (*kū*)“ (S. 27). Es folgen Gedanken zur Axiologie, in welcher das Verhältnis zwischen den Göttern, dem Tennō und dem Volk dargestellt wird: Die Götter symbolisieren hierbei das ganze Volk (*aohitogusa* 青人草, wörtl.: „Menschen wie grünes Gras [prächtigt]“. Dieses Bild soll die Ausbreitung und das Gedeihen der Menschen zum Ausdruck bringen.). In der Konsequenz sind die Menschen dazu verpflichtet, ihren Göttereltern zu huldigen (S. 30).

In Abschnitt vier fasst Takashina die in den vorigen Abschnitten erarbeiteten Ergebnisse zusammen und spricht davon, dass die Wertschätzung der Realität (*genjitsu-sei no sonchō* 現実性の尊重) beziehungsweise der realistische Charakter (*genjitsu-teki seikaku* 現実的性格) das Besondere der japanischen philosophischen Tradition darstelle (S. 32). In Abschnitt fünf führt er sprachanalytische Argumente an: Das *Kojiki* sei geprägt von den Begriffen „als nächstes“ (*tsugini* 次) und „hier“ (*kokoni* 於是). Hieraus entwickelt er schließlich die Beschaffenheit des japanischen Realismus, der sich im „unbegrenzten Hier“ (*hateshinaki koko* 涯しなき此処) und „ewigen Jetzt“ (*eien no ima* 永遠の今) ausdrücke (S. 34). Es folgt ein schwer zu übersetzender Satz, der diese Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dieses Realismus zusammenbringen möchte und dabei einen gänzlich anderen Gestus aufweist als der übrige Text: „Diese Realität ist gekennzeichnet durch die Kraft, die voll Eifer ist [und] ‚Na los!‘ [ausruft], im ‚Also dann!‘ sich aufrichtet und [einen jeden] anregt durch ein ‚Auf geht’s!‘ (*Oke!* to *ikigomi*, *sā!* to *tachiagari*, *iza!* to *sasoiau chikara no jitsugen de aru*. 「おけ!」と意気込み、「さあ!」と立ち上がり、「いざ!」と誘ひ合ふ力の実現である。)" (S. 35).

Der sechste Abschnitt fasst die Ergebnisse zusammen und geht dabei auf die Rolle des Tennō ein. Durch seine Darstellungen habe sich gezeigt, dass Menschen nicht einfach nur Menschen sind, sondern zugleich immer auch Untertanen des Tennō (*mitami ware* 御民われ) (S. 36). Im Anschluss daran folgt das bereits angekündigte Nachwort. Hier werden als

⁵² Verfasst zwischen 1643 und 1645 von Miyamoto Musashi 宮本武蔵 (1584?–1645).

das Merkmal der japanischen Philosophie ihre gestaltlose Gestalt und ihre unsystematische Systematik genannt. Durch diese Formulierung wird deutlich, wie Takashina bewusst versucht, das Charakteristikum japanischer Philosophie als von der westlichen Philosophie nicht nachvollziehbar darzustellen. Dadurch erscheint die japanische Philosophie auf der einen Seite bestimmt, aber auf der anderen nicht zugänglich. An dieser Stelle erfährt der Text eine interessante Wendung, da Takashina die Forderung aufstellt, dass es nötig sei, auch diese Philosophie in eine Gestalt und Systematik zu bringen, um gegen die verschiedenen westlichen Philosophien ankämpfen zu können (*shuei* 輸贏) und damit der internationalen Denkwelt beizutreten (*sekai shisō-kai ni noridasu* 世界思想界に乗り出す) (S. 36). Allerdings wird dieser stark agonale Charakter des Aufrufs ein wenig abgeschwächt, wenn es am Ende des Aufsatzes heißt, dass es weder einen Grund gibt, eine japanische Darstellung von westlichen Dingen noch eine westliche Systematisierung von japanischen Dingen zu fürchten (S. 37). Hier wird am stärksten – im Kontrast zu den anderen drei Texten – von einer Ausschließung beider Denkrichtungen gesprochen. Allerdings sind sie ineinander in ihrer Form der Darstellung überführ- und somit vermittelbar. Auch bei Takashina wird also eine Möglichkeit und selbst Notwendigkeit eines Dialogs hervorgehoben. Jedoch scheint es sich hierbei vielmehr um die Möglichkeit eines Machtkampfes und Kräftermessens zu handeln, als um einen tatsächlichen Austausch. Der Dialog bleibt daher lediglich ein Zusammenschluss „zweier Gespräche“, die sich nicht einander annähern wollen und können. Die Philosophie dient in diesem Kontext allein der Apologie des eigenen Denkens.

Takashina geht es in seiner Argumentation wesentlich darum, eine bisher größtenteils unbewusste Tradition japanischer Philosophie aufzuzeigen. Es geht damit um den Versuch, das japanische Denken auf eine vergleichbare Stufe mit dem westlichen zu stellen. Im Gegensatz zu den Gedanken, die in Miyamotos Aufsatz zum Ausdruck kamen, geht Takashina nicht davon aus, dass das japanische Denken durch ein anderes produktiv ergänzt werden könnte. Auf einer rein spekulativen Ebene könnte man daher von einem aggressiven Moment innerhalb des Aufsatzes von Takashina sprechen. Der wesentliche Punkt liegt jedoch in der Manipulation. Takashina geht es darum, die Hüter des japanischen Denkens mit Selbstbewusstsein zu wappnen. Der Appell an die eigene Gruppe ist in seinem Aufsatz am klarsten vernehmbar. Allerdings tritt dieser Aufruf nicht in einer verdunkelten Gestalt auf. Auch Takashina bleibt in der Linie derer, die ihre Argumentation hinreichend begründen wollen (S. 27).

3 Abschlussbemerkungen

Im Folgenden wird zunächst konkret analysiert, wie die Standpunkte der soeben vorgestellten vier Autoren verstanden werden können. Darauf aufbauend wird unter Rückgriff auf die eingangs herausgearbeiteten Aspekte der Metapher vom „finsternen

Tal“ reflektiert, inwieweit die Lektüre dieser Artikel Aufschluss über die Philosophie in den dreißiger Jahren gibt und wie sich die Eingangsfragen beantworten lassen.

3.1 Gegenüberstellung

Die wesentlichen Fragen, die sich aus den Texten ergeben und durch welche ein Vergleich der vier Stellungnahmen möglich werden soll, sind die folgenden: (1) Was ist Philosophie? (2) Wie verhält sich die Philosophie zum japanischen Denken? (3) Wie wird argumentiert? (4) Wie positioniert sich der Autor zur Kriegsfrage beziehungsweise zum politischen Geschehen?

Zunächst wird die Frage nach der Philosophie von allen vier Texten weitgehend ähnlich beantwortet. Sie wird als die Suche nach etwas Grundsätzlichem definiert und ist (zuletzt in ihrer weiten Bedeutung) kultur- und nationenübergreifend. Allerdings wird mit dieser zweiten Charakterisierung bereits die nächste Frage berührt: Auffällig sind nämlich die Unterschiede in der Vorstellung der Autoren von ihrem Verhältnis zur Philosophie. Bei Honda wird keine Differenzierung vorgenommen und der Begriff Philosophie direkt auf Japan angewendet. Bei Ōshima jedoch ist der japanische Geist wesentlich. Er ist etwas, das sich in die Philosophie einnistet und sich darin entfalten kann. Hier werden diese beiden Paradigmen als etwas grundlegend Verschiedenes vorgestellt, allerdings kann das eine in dem anderen aufgehen. Insofern handelt es sich hierbei um eine Aufnahme der Philosophie, die durch ihre Reproduktion japanisch werden kann. Bei Miyamoto wird der japanische Geist zu einem gewissen Grad der Philosophie unterstellt – als ihr Untersuchungsobjekt. Allerdings bleibt der japanische Geist dabei autonom. Nicht zuletzt ist er es, der den Unterschied (in Form des oben zitierten „östlichen Geistes“) zwischen Ost und West fixieren kann und ein Mittel der Verteidigung des eigenen Denkens entwickelt. Bei Takashina schließlich findet sich die stärkste Trennung: Durch das Anführen der engen Definition von Philosophie sagt er zunächst, dass Japan etwas gänzlich anderes hervorgebracht habe. Dadurch, dass er die Philosophie dann in einer weiteren Bedeutung definiert, gewährleistet Takashina jedoch zugleich, dass das japanische Denken in einen Dialog treten kann – dass es also geltend machen kann, auf einer Ebene mit der westlichen Philosophie zu stehen.

Ein Ansatz zur Erklärung dieser verschiedenen Inhalte lässt sich über die Beantwortung der dritten Frage finden. So zieht der erste Text noch stark westliche Autoren sowie Termini aus verschiedenen Sprachen heran. Philosophie ist hier etwas, über das ein Jeder nachdenken kann, und somit stellt sich die Frage nach der Rolle des japanischen Geistes nicht. Der zweite Text entfernt sich bereits von diesem umfassenden Anspruch und stellt das Wesen der Philosophie in einer eigenen Interpretation auf der Grundlage amerikanischer und englischer Philosophen vor: Philosophie ist hier zu einem gewissen Grad etwas Individuelles, und wenn ein japanisches Individuum philosophiert, so

philosophiert es japanische Philosophie. Der dritte Text geht auf die Definition der Philosophie als Wahrheitsliebe zurück. Philosophie ist eine Methode der Suche. Im vierten Text schließlich wird Philosophie wieder wie bei Honda über verschiedene europäische Philosophen definiert (wie beispielsweise Platon), allerdings mit einem anderen Ziel: In diesem Fall dient die Definition der Gegenüberstellung und Klärung der eigenen philosophischen Tradition, zu welcher das *Kojiki* herangezogen wird. In gewisser Weise ist es hierbei der Anspruch von Takashina, die beiden grundsätzlichen Argumentationsmuster von Philosophie und japanischem Denken einander gegenüberzustellen, um sie in einen „Kampf“ gegeneinander treten zu lassen, denn die Grundlage eines direkten Kampfes ist, sich auf dem gleichen Fundament zu bekämpfen: Philosophie ist etwas, das man beobachten, analysieren und dem man ein heimisches Äquivalent gegenüberstellen kann.

Schließlich kann die politische Frage gestellt werden. Gibt es einen Appell seitens der Autoren oder einen Versuch der Rechtfertigung? Hierbei unterscheiden sich die Texte stark in ihrem praktischen Anspruch. So spricht Honda zwar über Krieg, allerdings in einer sehr theoretischen, damit jedoch nicht weniger apologetischen Weise. Für Ōshima ist die Philosophie Praxis in Bezug auf geschriebene Texte. Sie soll das Denken hinterfragen und beleuchten. Bei Miyamoto und Takashina ist die Appellebene stark ausgeprägt und somit auch der praktische Anspruch der beiden Texte. Im ersten Fall ist die Philosophie eine Waffe beziehungsweise ein Rüstzeug, mit dem man in die Offensive gehen kann. Im zweiten ist sie Gegner: Es gilt, sich ihr entgegenzustellen.

3.2 *Risō* und das „finstere Tal“

Im Verlauf der dreißiger Jahre kann ein zunehmendes Interesse festgestellt werden, Aufsätze über Philosophie auch immer zugleich als Aufsätze über etwas Fremdes und mithin als politische Aufsätze anzusehen. Westliche Philosophie wird zunehmend lediglich als etwas von außerhalb verstanden oder als etwas, das ursprünglich fremd war und nun allerdings mittels eines erfolgreichen Nostrifizierens das japanische Wesen ausdrücken könne. Die Texte versuchen immer stärker, ein Kollektivbewusstsein aufzubauen. Zunächst geschieht dies durch die Behauptung über die grundsätzliche Verfassung des Menschen, sich in einer Umgebung mit anderen zu befinden, in der sie sich gezwungen sehen, zu kommunizieren und gemeinsam zu agieren. Später wird dieses Kollektivbewusstsein über die Betonung der gemeinsamen Wurzeln aufgebaut. Eine solche nationalistische Theorie beginnt insbesondere dann gefährlich zu werden, wenn sie sich als etwas Besonderes sieht, das Bewusstsein entwickelt, den anderen Lebensformen *per se* überlegen zu sein, und dieses Bewusstsein in eine Aggression nach außen umschlägt. Zudem wird der Aufruf zur Praxis immer stärker: Das spezifisch japanische Denken sollte immer stärker nach außen getragen werden und sich behaupten. Dieser Appell gemeinsam mit der Verfremdung der Philosophie geht einher mit der Einschränkung, dass Philosophie nur noch dann

herangezogen wird, wenn sich das japanische Denken mit ihrer Hilfe in Konfrontation zum westlichen bringen lässt.

Daraus folgen auch die unterschiedlichen Auffassungen über die Aufgaben eines Philosophen. Wo im ersten Fall noch das Ideal eines Philosophen als Erzieher der Massen beschworen wurde, ist im vierten Fall nichts mehr von der Idee eines „Weisen“ zu lesen. Die Eigenschaften, die einem Philosophen zugeschrieben werden können, kommen hier von vornherein jedem Japaner als kulturelles Merkmal zu. Philosophie wird nicht mehr als eine angeeignete Fähigkeit angesehen, sondern als geschichtliche Tatsache. In dieser extremen Form findet sich dieser Ansatz zwar erst bei Takashina, jedoch lässt sich diese Tendenz in Vorstufen bereits im zweiten und dritten Text beobachten.

Daher lässt sich in Form einer Tendenzbetrachtung die Behauptung aufstellen, die Entwicklung der Beschäftigung mit Philosophie in den dreißiger Jahren habe sich vornehmlich darin gezeigt, dass der Gedanke an eine Besonderheit der Japaner zunehmend in den Vordergrund trat und die Bestrebung sichtbar wurde, sich gegen neue Denkmuster immun zu machen. Nicht indem man sie tatsächlich bekämpft, sondern indem man sich von ihnen entfernt und sich außerhalb ihrer Reichweite begibt. Dies betrifft allerdings allein die Aufnahme, nicht die Behandlung, denn durchgehendes Merkmal der Aufsätze ist auch, dass sie stets versuchen, das Japanische zugleich auf eine Ebene mit dem Westlichen zu stellen.

Es kann festgestellt werden, dass im philosophischen Kontext wenig von dem erkennbar ist, was mit dem Begriff „Angst“ bezogen auf das „finstere Tal“ verbunden wird. Jeder der vier untersuchten Autoren richtet sich bewusst nach außen und strebt einen Dialog oder Vergleich an. Ihre Aufsätze – und dies entspricht der Absicht von *Risō*, wie sie vom Gründer Ōe formuliert wurde – enthalten zudem einen Aufruf. Die Form der Mitteilung wird jedoch zunehmend lokalspezifisch. Im ersten Fall handelt es sich um einen globalen Auftrag, wohingegen beim letzten Aufsatz am stärksten von einem lokal begrenzten Standpunkt heraus gesprochen und an einen solchen appelliert wird.

Der Aspekt der „Aggression“ ist ebenfalls bei allen vier Autoren kaum zu finden. Auch wenn die Autoren in ihren Artikeln zunehmend eine negative Haltung gegenüber der Philosophie beziehungsweise deren Nutzen für das japanische Denken einnehmen, so liegt das Hauptinteresse der Texte nie auf der Frage, wie das japanische Denken das westliche beispielsweise vernichten könne. Durch die wertende Gegenüberstellung bei Takashina wird nicht zum Ausdruck gebracht, dass das japanische Denken dem westlichen überlegen sei, sondern die Behauptung besteht darin, dass das japanische Denken das westliche impliziere. Dies ist die äußerste Form einer Charakteristik, die allen vier Artikeln zuzuschreiben ist: Sie versuchen, die Frage zu beantworten, wie das japanische Denken das westliche sinnvoll integrieren kann, beziehungsweise in welcher Weise es dieses bereits enthält. Aus diesem Grund sind die Appelle aller vier Aufsätze an die eigene Gruppe gerichtet. Dies ist jedoch allein ein strukturelles Merkmal. Mit ihnen geht die konkrete

Definition dessen einher, wen die eigene Gruppe umfasst, und dementsprechend sind die verschiedenen Appelle auch unterschiedlich weit gefasst.

Mit diesem Aspekt vom „finsternen Tal“ ist der letzte unmittelbar verbunden. In Bezug auf das Moment der „Manipulation“ lässt sich am besten die Entwicklung während der dreißiger Jahre erkennen. Jedem der Autoren geht es um die Stärkung der Stellung des eigenen Denkens. Jedoch tritt im Laufe der dreißiger Jahre immer mehr der Aspekt hervor, sich durch diese Stärkung zugleich in sich zurückzuziehen. Bei Honda steht noch der globale Ansatz eines Lernens durch die Philosophie im Vordergrund. Bei Takashina hingegen geht es um die Bewusstwerdung des eigenen Standpunktes, der von sich heraus stark genug ist, sich dem fremden Standpunkt gegenüberzustellen. Ein Punkt ist innerhalb dieser Charakteristik entscheidend: Es findet nie eine Verdunkelung der Argumentation statt. Alle vier Autoren begründen ihre Standpunkte kohärent. Von daher muss in dieser konkreten Ausformung, wie sie nun herausgearbeitet wurde, eher von „überzeugen“ als von „manipulieren“ gesprochen werden. Der Grad an Überzeugungsintensität nimmt mit jedem Artikel zu. Des Weiteren erfolgt ein immer stärker ausgeprägtes Evozieren eines Gruppengefühls, wodurch die Wahrnehmung vom Eigenen und Fremden zunimmt.

Auch wenn in den Aufsätzen ein Aufruf enthalten ist, so appellieren sie stets an die Reflexion des Einzelnen. Somit lässt sich in den Grenzen des hier vorgestellten Materials sagen, dass die dreißiger Jahre für die Philosophie eine Zeit darstellen, die unter den Bedingungen der Zensur beachtlich frei geblieben ist. Die Autoren nehmen innerhalb ihrer Argumentation zunehmend auf das politische Geschehen Bezug, führen diese selbst jedoch stets in den Grenzen des Denkens. Dass eine solche Vorgehensweise *de facto* ebenso konkrete Folgen haben kann, ist offenkundig, jedoch entbehrt der Philosophiebetrieb in den dreißiger Jahren noch einiger Facetten dessen, was eingangs als das „finstere Tal“ beschrieben wurde. Damit konnte gezeigt werden, dass auch während der dreißiger Jahre, die häufig mit der Metapher des „finsternen Tals“ beschrieben werden, in Japan eine eindeutige und lebhaftige Bewegung im Denken stattgefunden hat.

Literaturverzeichnis

Quellentexte

- HONDA, Kenzō 本多謙三 (1932): „Tetsugaku to wa nani ka [Was ist Philosophie?] 哲学とは何か“. In: *Risō* 理想 32: 17–30.
- MIYAMOTO, Shōson 宮本正尊 (1938): „Tetsugaku to nihon seishin [Philosophie und japanischer Geist] 哲学と日本精神“. In: *Risō* 理想 90: 131–136.
- ŌE, Sei'ichi 大江清一 (1927): „Sōkan no kotoba toshite: Risō no igi [Kommentar zur ersten Ausgabe: Die Bedeutung von ‚Ideal‘] 創刊の言葉として：理想の意義“. In: *Risō* 理想 1: 1–4.

- ŌSHIMA, Masanori 大島正徳 (1936): „Wa ga tetsugaku o kataru' ni tsuite [Zum ‚Sprechen über unsere Philosophie‘] 「我が哲学を語る」について“. In: *Risō* 理想 65: 60–73.
- TAKASHINA, Junji 高階順治 (1939): „Nihon no tetsugaku-teki dentō [Die philosophische Tradition Japans] 日本の哲学的伝統“. In: *Risō* 理想 102: 22–37.

Sekundärliteratur

- ARAKAWA, Ikuo 荒川幾男 (1976): „1920, 30 nendai no sekai to nihon no tetsugaku [Die Welt in den 1920er und 1930er Jahren und die Philosophie in Japan] 1920, 30 年代の世界と日本の哲学“. In: MIYAKAWA, Tōru 宮川透, ARAKAWA, Ikuo 荒川幾男 (Hg.): *Nihon kindai tetsugaku shi* [Geschichte der modernen japanischen Philosophie] 日本近代哲学史. Tōkyō: Yūhikaku.
- ASAHI SHINBUNSHA 朝日新聞社 (1974): *Asahi shinbun ni miru nihon no ayumi. Shōwa gannen – Shōwa 11: Kurai tanima no kyōkō/shinryaku* [Die Entwicklung Japans gesehen anhand der [Artikel der] *Asahi shinbun*. 1926–1936: Panik und Aggression des finsternen Tals] 朝日新聞に見る日本の歩み. 昭和元年 - 昭和 11 年: 暗い谷間の恐慌・侵略. 3 Bde. Tōkyō: Asahi shinbunsha.
- AWATA, Kenzō 粟田賢三, KOZAI, Yoshishige 古在由重 (Hg.) (1979): *Iwanami tetsugaku shōjiten* [Iwanamis Kleines Wörterbuch der Philosophie] 岩波哲学小辞典. Tōkyō: Iwanami shoten.
- BRENDON, Piers (2000): *The Dark Valley. A Panorama of the 1930s*. London: Jonathan Cape.
- BROWN, Kendall H. (2001): „Out of the Dark Valley. Japanese Woodblock Prints and War, 1937–1945“. In: *Impressions* 23: 65–85.
- CHURCHILL, Winston (2002): *Triumph and Tragedy (The Second World War, Bd. 6)*. New York: RosettaBooks.
- ELLWOOD, Robert (2008): *Introducing Japanese Religion*. New York: Routledge.
- GOTŌ, Ken'ichi 後藤乾一 (2003): „Dai 7-kai ‚sekai kyōiku kaigi‘ to Ōshima Masanori. Senkan-ki kokusai kōryū-shi kenkyū no shiten kara [Die 7. ‚Weltbildungskonferenz‘ und Ōshima Masanori. Vom Standpunkt der Forschung zur Geschichte des Internationalen Austauschs zwischen den Weltkriegen betrachtet] 第 7 回「世界教育会議」と大島正徳：戦間期国際交流史研究の視点から“. In: *Ajia taiheiyō tōkyū* アジア太平洋討究 5: 1–19.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1986): *Faust: Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam.
- HAVENS, Thomas R.H. (1978): *Valley of Darkness. The Japanese People and World War Two*. New York: Norton.
- HOTTA, Yoshie 堀田善衛 (1988): *Hōjōki shiki* [Private Aufzeichnungen zu den „Aufzeichnungen aus meiner Hütte“] 方丈記私記. Mit einem Nachwort in Form eines Dialoges zwischen Itsuki Hiroyuki 五木寛之 und Hotta Yoshie. Tōkyō: Chikuma shobō.
- ION, A. Hamish (1999): *The Cross in the Dark Valley. The Canadian Protestant Missionary Movement in the Japanese Empire, 1931–1945*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- KATAHIRA, Miyuki 片平幸 (2006): „Teien o meguru ‚wabi‘ ‚sabi‘ ‚yūgen‘ – 1930 nendai ni okeru ‚yūgen‘ o chūshin ni [‚Wabi‘, ‚sabi‘ und ‚yūgen‘ in der Gartenkunst – Mit ‚yūgen‘ in den 1930er Jahren im Fokus] 庭園をめぐる「わび」「さび」「幽玄」 – 一九三〇年代における「幽玄」を中心に“. In: SUZUKI, Sadami 鈴木貞美, Iwai, Shigeki 岩井茂樹

- (Hg.): *Wabi, sabi, yūgen – „nihon teki naru mono“ e no dōtei* [Wabi, sabi, yūgen – Unterwegs zum „Japanischen“] わび・さび・幽玄 : 「日本的なるもの」への道程. Tōkyō: Suiseisha: 447–482.
- KRÄMER, Hans Martin (2011): „Beyond the Dark Valley: Reinterpreting Christian Reactions to the 1939 Religious Organizations Law“. In: *Japanese Journal of Religious Studies* 38.1: 181–211.
- LAUBE, Johannes (1978): *Oyagami. Die heutige Gottesvorstellung der Tenrikyō*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- LYONS, Phyllis I. (1985): *The Saga of Dazai Osamu – A Critical Study with Translations*. Stanford, California: Stanford University Press.
- PIOVESANA, Gino K. (1997): *Recent Japanese Philosophical Thought 1862–1996. A Survey*. Beinhaltet: YAMAWAKI, Naoshi: „The Philosophical Thought of Japan from 1963 to 1996“. Richmond: Japan Library.
- SALOMON, Harald (2011): *Views of the Dark Valley. Japanese Cinema and the Culture of Nationalism 1937–1945*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- SHINMURA, Izuru 新村出(Hg.) (2008): *Kōjien* 広辞苑. Tōkyō: Iwanami shoten.
- SUZUKI, Sadami 鈴木貞美 (2006): „ ‚Wabi‘ ‚sabi‘ ‚yūgen‘ – kono ‚nihon teki naru mono‘ [‚Wabi‘ ‚sabi‘ ‚yūgen‘ – Diese ‚japanischen Dinge‘] 「わび」「さび」「幽玄」 – この「日本的なるもの」“. In: SUZUKI, Sadami 鈴木貞美, IWAI, Shigeki 岩井茂樹 (Hg.): *Wabi, sabi, yūgen – „nihon teki naru mono“ e no dōtei* わび・さび・幽玄 : 「日本的なるもの」への道程. Tōkyō: Suiseisha: 17–62.
- TSUTSUI, William M. (2003): „Landscapes in the Dark Valley. Toward an Environmental History of Wartime Japan“. In: *Environmental History* 8.2: 294–311.
- UEYAMA, Shunpei (2000): *Japanische Denker im 20. Jahrhundert*. Aus dem Japanischen von Michael Burtscher, Kubota Hiroshi, Hans Peter Liederbach, Otto Putz, Claudia Romberg, Lucia Schwellinger und Asa-Bettina Wuthenow. Mit einem Nachwort von Michael Burtscher. Aus der Reihe: Japan und sein Jahrhundert. Originaltitel: *Nihon no shisō* [Denken in Japan] 日本の思想 (1998, Tōkyō: Iwanami shoten). München: Ludicum.

Anhang

a) Entwicklung innerhalb *Risō*: Überblick über die Ausgabentitel (1929–1944)⁵³

1929

Hēgeru kenkyū ヘーゲル研究 („Hegelstudien“)

Gendai shisō kenkyū 現代思想研究 („Studien zum gegenwärtigen Denken“)

⁵³ Da erst mit dem Jahr 1929 Ausgaben mit einem besonderen Thema verlegt wurden, beginnt die Auflistung in diesem Jahr. Aus Übersichtsgründen wurden aus jedem Jahr nicht alle, sondern eine gemessen an der Gesamtmenge der Ausgaben innerhalb eines Jahres stellvertretende Zahl an Sonderausgaben aufgelistet.

1930

15: *Shinkō tetsugaku bekken* 新興哲学瞥見 („Kurzer Blick auf neue Philosophie“)

19: *Shinkō shakai riron* 新興社会理論 („Neue Gesellschaftstheorien“)

1931

21: *Rekishi ninshiki no mondai* 歴史認識の問題 („Das Problem des geschichtlichen Bewusstseins“)

22: *Hēgeru fukkō* ヘーゲル復興 („Wiederaufleben von Hegel[s Philosophie]“)

1932

25: *Gendai bungaku geijutsu no dōkō* 現代文学芸術の動向 („Tendenzen innerhalb der gegenwärtigen Literatur und Kunst“)

29: *Sonzai-ron* 存在論 („Ontologie“)

32: *Tetsugaku to wa nani ka* 哲学とは何か („Was ist Philosophie“)

33: *Konnichi no mondai* 今日の問題 („Probleme von Heute“)

1933

37: *Nihon shisō no tōkyū* 日本思想の討究 („Genaue Untersuchungen zum japanischen Denken“)

39: *Sekaikan-gaku* 世界観学 („Studien zu Weltsichten“)

42: *Gendai no daihyō-teki tetsugaku* 現代の代表的哲学 („Stellvertretende Philosophien der Gegenwart“)

1934

45: *Nihon seishin e no shikō* 日本精神への志向 („Orientierungen im japanischen Geist“)

48: *Gendai no dōtoku mondai* 現代の道徳問題 („Gegenwärtige Probleme der Moral“)

50: *Jinsei-kan no tetsugaku* 人生観の哲学 („Philosophien der Lebensanschauung“)

1935

52: *Gendai shisōka hihan* 現代思想家批判 („Kritik gegenwärtiger Denker“)

54: *Haideggā tetsugaku* ハイデgger哲学 („Philosophie Heideggers“)

57: *Gendai bungei no shomondai* 現代文芸の諸問題 („Verschiedene Probleme gegenwärtiger Kunst und Literatur“)

61: *Gendai shūkyō-ron* 現代宗教論 („Gegenwärtige Religionstheorien“)

1936

62: *Nīche to Kyurukegōru* ニイチェとキユルケゴール („Nietzsche und Kierkegaard“)

65: *Wa ga tetsugaku o kataru* 我が哲学を語る („Sprechen über unsere Philosophie“)

67: *Gendai jiyū shugi-ron* 現代自由主義論 („Gegenwärtige Theorien des Liberalismus“)

1937

70: *Kinsei nihon shisōka-ron* 近世日本思想家論 („Theorien zu japanischen Denkern der frühen Neuzeit“)

74: *Dokusai shugi ka minshu shugi ka* 独裁主義か民主主義か („Diktatur oder Demokratie?“)

77: *Aikoku shisō no kyūmei* 愛国思想の究明 („Ergründungen zu Ideen der Vaterlandsliebe“)

79: *Shin-jidai no dōtoku* 新時代の道徳 („Moral des neuen Zeitalters“)

1938

84: *Kyōiku no kaizō* 教育の改造 („Reformierung der Erziehung“)

86: *Itarī no bunka to shisō* イタリアの文化と思想 („Kultur und Denken Italiens“)

90: *Tetsugaku no honshitsu* 哲学の本質 („Das Wesen der Philosophie“)

92: *Shin-tōa no bunka* 新東亜の文化 („Die Kultur des neuen Ostasiens“)

1939

95: *Zentai shugi to tōsei* 全体主義と統制 („Totalitarismus und Kontrolle“)

98: *Daigaku no shimei* 大学の使命 („Die Aufgabe der Universität“)

100: *Dōgen no tetsugaku* 道元の哲学 („Die Philosophie Dōgens“)

102: *Nihon shisō* 日本思想 („Japanisches Denken“)

1940

Kagaku seishin 科学精神 („Der Geist der Wissenschaften“)

1941

Sensō no tetsugaku 戦争の哲学 („Die Philosophie des Krieges“)

Gendai no ningenkan 現代の人間観 („Das gegenwärtige Menschenbild“)

1942

Shintō kenkyū 神道研究 („Shintō-Forschung“)

Tetsugaku suru kokoro 哲学する心 („Das Herz, das philosophiert“)

Nihon tetsugaku 日本哲学 („Japanische Philosophie“)

Bushidō seishin 武士道精神 („Der Geist des Bushidō“)

1943

Gendai no rinri 現代の倫理 („Gegenwärtige Ethik“)

Shi no imi 死の意味 („Die Bedeutung des Todes“)

Senji-ka gakusei no shimei 戦時下学生の使命 („Die Aufgabe der Studenten in Kriegszeiten“)

1944

Kinrō no michi 勤労の道 („Der Weg der Arbeit“)

Nihon shogaku no kesshō taisei 日本諸学の決勝態勢 („Die endgültige Bereitschaft in den verschiedenen Lehren Japans“)

b) Zusammenfassung der wesentlichen Aussagen der vier besprochenen Autoren

<i>Fragestellung</i>	Honda: „Was ist Philosophie?“	Ōshima: „Zum Sprechen über unsere Philosophie“	Miyamoto: „Philosophie und japanischer Geist“	Takashina: „Über die philosophische Tradition Japans“
<i>Was ist Philosophie?</i>	Philosophie ist die Frage nach dem Urgrund und das Gespräch darüber.	Philosophie fragt nach den Ursachen wie z.B.: Was ist die Wirklichkeit? Dialog dient als Grundlage der Philosophie.	Philosophie ist etwas Grundlegendes; sie möchte kulturelle Grenzen überwinden; Philosophie ist selektiv.	In der engen Definition ist Philosophie diskutierend und systematisierend; in der weiten ist sie Wahrheitsliebe und die Suche nach holistischen Erklärungen.
<i>Verhältnis von Philosophie und japanischem Denken</i>	Eine Unterscheidung zwischen westlicher Philosophie und japanischem Denken wird nicht getroffen – Philosophie ist problemlos in Japan anwendbar.	Der japanische Geist ist etwas wesentlich Anderes als Philosophie – in der Ausübung der Philosophie kann sich der japanische Geist von selbst zeigen: Die Erklärung des japanischen Geistes ist Ergebnis der Philosophie.	Der japanische Geist ist Untersuchungsgegenstand der Philosophie; der Unterschied zwischen West und Ost muss herausgearbeitet werden.	Nur in der weiten Definition kann man von einer philosophischen Geschichte in Japan sprechen; japanisches Denken ist etwas anderes als Philosophie – nicht ihr untergeordnet, denn in Japan wurde etwas der Philosophie wesentlich Gleiches hervorgebracht.
<i>Aufgabe der Philosophie / des Denkens</i>	Staatsmänner müssen als Erzieher der Massen weise Männer sein (<i>tetsujin</i> 哲人).	Entscheidend ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen mir und den anderen beziehungsweise der Gesellschaft; es muss selbst gedacht werden und nicht allein nachgesprochen.	Die Philosophie hat eine aufklärende Funktion und setzt sich mit dem Zeitgeschehen auseinander.	Denken ist sowohl vergangenheits-, als auch gegenwarts-, als auch zukunftsorientiert
<i>Argumentationsweise</i>	Starkes Heranziehen westlicher Autoren und Termini.	Eigene Interpretation auf der Grundlage amerikanischer und englischer Denker.	Ausgang ist die Definition der Philosophie als Lehre der Liebe zur Weisheit.	„Philosophie“ über beispielsweise Platon; japanisches Denken über das <i>Kojiki</i> .

Fragestellung	Honda: „Was ist Philosophie?“	Ōshima: „Zum ,Sprechen über unsere Philosophie““	Miyamoto: „Philosophie und japanischer Geist“	Takashina: „Über die philosophische Tradition Japans“
<i>Wesentliche Paradigmen</i>	Idealismus vs. Realismus; Systematisierung vs. Zeitbezug; theoretische Philosophie vs. praktische (politische) Philosophie.	Die Philosophie ist zu vielseitig, um sie auf bestimmte Strömungen zu verkürzen.	Die Philosophie entwirft sich an der Gegenwart und nimmt eine Vermittlerfunktion ein.	Zusammenfassend lässt sich in der Philosophie die Lehre (<i>gaku</i>) oder die Theorie (<i>ron</i>) feststellen.
<i>Frage nach Krieg oder Nationalismus</i>	Krieg ist Politik in seiner reinsten Form; Krieg fördert die innere Einheit eines Landes.	Nur oberflächliche Theorien müssen hinterfragt und beleuchtet werden.	Die Verbindung von Philosophie und japanischem Geist stärkt Japan.	Das japanische Denken muss in einen Kampf gegen die westliche Philosophie treten.

Konferenzbericht
*14th International Conference of the European Association for
Japanese Studies (EAJS)*
im August 2014 in Ljubljana (Slowenien)

Rebecca Mak (Heidelberg), Oliver Hartmann (Berlin), Judit Árokay (Heidelberg)

Vom 27. bis 30. August 2014 fand an der Universität Ljubljana die 14. Internationale Konferenz der EAJS statt, der weltweit größten Vereinigung von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die mit Japanbezug forschen. Das Programm setzte sich aus insgesamt elf Sektionen zusammen: Urban, Regional and Environmental Studies; Language and Linguistics; Modern Literature – Premodern Literature; Visual Arts – Performing Arts; Anthropology & Sociology; Media Studies; Economics, Business and Political Economy; History; Religion – Intellectual History and Philosophy; Politics and International Relations; Japanese Language Education sowie die explizit als interdisziplinär ausgewiesene Sektion, die Fragen zu „Food and Culture“, „Changing Identities“ und „Fukushima and Beyond“ thematisierte. Im Verlauf der vier Konferenztage fanden 562 Vorträge statt und es wurden 898 registrierte Teilnehmer aus 36 Ländern gezählt. Den Auftakt der Konferenz bildeten neben den rahmenden Grußworten der Veranstalter und der Butō-Tanz-Performance von Fukuhara Ryūzo die Keynote-Speech des Literaturwissenschaftlers und Philosophen Karatani Kōjin mit dem Titel „Neo-liberalism as a Historical Stage“.

Im Fokus des folgenden Berichtes steht die Sektion Literatur mit ihren Untersektionen moderne und vormoderne Literatur.

Die Sektion „Modern Literature“ wurde von Ina Hein (Wien) und Simone Müller (Zürich) organisiert, koordiniert und moderiert und setzte sich aus insgesamt zehn thematischen Blöcken (Sessions), darunter fünf Panels, zusammen, deren Vortragenden an Universitäten aus zwölf Ländern affiliert waren (Japan (11), USA (4), Frankreich (4), UK (3), Australien (3), Deutschland (3), Schweiz (2), Italien (2), Österreich (1), Polen (1), Schweden (1), Kanada (1)).

In der Keynote-Speech der Sektion thematisierte die amerikanische Japanologin Brett de Bary (Cornell University) einige der im Call for Papers der Sektion gestellten Fragen. In ihrem Beitrag *Translating Colonial Legacies in Contemporary Japan* kritisierte de Bary u.a. die „Kolonisierung“ der japanischen Literaturwissenschaft durch westliche Theorien und plädierte für eine reflektierte japanologische Arbeitsweise, die auch die Perspektiven der japanischen Wissenschaftler und Rezipienten wahrnimmt und diese in die Analysen mit einbezieht. Sie steckte damit den Rahmen der Sektion ab, welche sich schwerpunktmäßig

mit den Vorteilen, aber auch den Grenzen der Anwendbarkeit und Übertragbarkeit westlicher Theorien auf japanische Literatur befasste. Diese Frage verfolgten insbesondere die organisierten, also nicht aus individuellen Vorträgen bestehenden Panels zu den Themenfeldern Feminismus, Gender-Theorien oder Körper-Diskursen, die bereits in ihren Titeln diesen Fokus auswiesen (*The Benefits and Limitations of Using „Western“ Gender Theory for the Analysis of Modern Japanese Women’s Literature* oder *Writing Gender in Post-bubble Literature*).

Diesem übergeordneten Thema widmete sich ebenso die von japanischen Literaturwissenschaftlern initiierte Roundtable-Diskussion *Literary Theories in Japan: Between Western Models and Local Traditions*, die auf Japanisch stattfand. Nach ausführlichen Eingangsstatements der fünf Redner – sowohl Professoren für moderne wie für vormoderne Literatur – sowie der Moderatorin wurden hier die in der Barys Keynote-Speech angerissenen Überlegungen der Übertragbarkeit westlicher Theorien auf außereuropäische Literatur weitergeführt. In dieser Konstellation gelang es erstmals innerhalb der Sektion, sowohl die Trennung zwischen japanischer Literaturwissenschaft und westlicher Japanologie aufzuheben als auch die Grenzen zwischen moderner und vormoderner Literatur aufzubrechen.

Die sowohl thematisch wie zeitlich gruppierten Einzelvorträge der Sektion, die sich als gut zusammengestellt erwiesen, befassten sich einerseits mit dem Werk einzelner Autoren (*Case Studies on Contemporary Japanese Authors* zu Murakami Haruki, Abe Kazushige und Kanai Mieko), waren aber auch zu übergeordneten Themen gebündelt, so etwa zu *Literary Movements, Feminism and Japanese Literature* (beide befassten sich mit der Zeitspanne von der späten Meiji- bis zur frühen Shōwa-Zeit) oder *Aesthetics* (Taishō-Zeit). Hier war die übergeordnete Theoriefrage häufig, wenn auch nicht durchgängig, Thema. Selbiges galt auch für die Panels *Identity and Otherness in „Zainichi“ Literature* und *From Postwar to Post-Fukushima: Japanese Literature of Crisis* sowie für das japanischsprachige Panel, welches die veränderte Rezeption des *Ise monogatari* aufgrund seiner zahlreichen Illustrationen thematisierte.

Neben der von den Sektionsleiterinnen gelungenen Zusammenstellung der individuellen Beiträge ist auch deren Auswahl besonders hervorzuheben: Es gab keinerlei Ungleichgewicht hinsichtlich einzelner Epochen und Nachwuchswissenschaftler sowie bereits etablierte Forscher kamen gleichermaßen zu Wort und traten in einen Dialog. Bemerkenswert ist neben der großen Anzahl an qualitativ hochwertigen Vorträgen die Vielseitigkeit der eingereichten und ausgewählten Themen. Gleichzeitig wäre jedoch zu überlegen, ob die Tatsache, dass sich die Sektion über drei volle Tage und damit die komplette Konferenz erstreckte, gewinnbringend für den interdisziplinären Austausch ist. Denn dadurch war es nur bedingt möglich, innerhalb einzelner Blöcke zur parallelen Literatursektion der Vormoderne oder auch zu anderen verwandten Sektionen, etwa zu den (performativen) Künsten, der Philosophie oder den Medien zu wechseln, was den

Austausch zwischen den Teilnehmern der einzelnen Sektionen erschwerte. Abzuwarten bleibt, für welches Konzept sich die Organisatoren der Literatur-Sektionen bei der kommenden EAJIS-Konferenz im portugiesischen Lissabon im Jahr 2017 entscheiden – gewiss ist, dass innerhalb der internationalen literaturwissenschaftlichen Japanforschung viele aussichtsreiche und anschlussfähige Projekte im Entstehen sind, deren Fortgang mit Spannung zu erwarten ist.

Die Sektion „Premodern Literature“ wurde von Michael Watson (Meiji Gakuin University, Tōkyō) und Joshua Mostow (University of British Columbia, Toronto) organisiert und geleitet, diesmal also von Japanologen, die nicht europäischen Universitäten angehören. Ihnen gelang die Zusammenstellung eines thematisch abwechslungsreichen und anspruchsvollen Programms, das sich – wie die Sektion Moderne Literatur – über drei Tage und insgesamt elf Blöcke (Sessions), von denen fünf als Panels konzipiert waren, erstreckte. Der Gastvortrag (Keynote-Speech) wurde von der japanischen Nō-Forscherin Yamanaka Reiko vom Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute der Hōsei Universität gehalten, die sich in ihrer Forschung mit Aspekten der Performanz für die Interpretation von Nō-Stücken befasst und in ihrem Vortrag die Wichtigkeit der Rekonstruktion historischer Aufführungspraktiken betonte.

Die thematische Breite der Beiträge war sehr groß und spiegelte sowohl aktuelle Forschungstrends wie die Interessen der Sektionsleiter wider: Neben Einzelbeiträgen zur klassischen Dichtung, zur Biwa-Rezitation oder zu Jōruri-Interpretationen gab es insgesamt fünf Panels und weitere thematisch geordnete Blöcke: zur frühen Kanbun-Literatur, zu Illustrationen des *Ise monogatari* durch die Jahrhunderte und in verschiedenen Formaten wie *shikishi*, Fächerbilder oder Spielkarten, zur Interaktion von Malerei und Kalligraphie am Beispiel der Portraits der „Sechsenddreißig Dichtergenien“, zur Rezeption klassischer Literatur, über literarische Zeugnisse aus der Zeit der mittelalterlichen politischen Unruhen (*ranse*), über *kōwakamai* im 17. Jahrhundert sowie den Büchermarkt der Edo-Zeit aus der Perspektive von Verkaufskatalogen (*zōhan mokuroku*). Somit waren bis auf die Nara-zeitliche Literatur, die diesmal in der Sektion „Sprache und Linguistik“ anhand von Gedichten Kakinomoto no Hitomaros nur gestreift wurde, alle Epochen der japanischen Literaturgeschichte in einem recht ausgewogenen Verhältnis vertreten.

Die Auswahl der Beiträge zeigte diesmal allerdings ein gewisses Ungleichgewicht zugunsten von Forschern, die außerhalb Europas tätig sind: Von den insgesamt 31 Beiträgen waren 16 von Forschern an japanischen Institutionen, nur einige wenige von ihnen Nicht-Japaner, vier aus den USA und elf aus Europa. So erfreulich es ist, dass sich diese Konferenz der europäischen Japanforschung so großer Beliebtheit in Japan erfreut, die Möglichkeit, sich ein Bild von der vormodernen Literaturforschung in Europa zu machen, war dadurch deutlich eingeschränkt. Es bleibt zudem der Eindruck zurück, dass einige japanische Forschergruppen die Konferenz in Ljubljana als Gelegenheit genutzt

haben, ihre Forschungsmittel für internationale Auftritte abzurufen. Da das Auswahlverfahren in den Sektionen zwar in einem anonymisierten Verfahren erfolgt, könnte man natürlich sagen, dass die europäischen Vorschläge nicht gut genug, nicht ansprechend genug waren, und es ist auch verständlich, dass die Sektionsleiter den bereits zu handlichen Panels geschnürten Vorschlägen den Vortritt ließen.

Das Problem ergab sich allerdings in der Ausführung: Die qualitativ durchweg hochwertigen Beiträge der japanischen Teilnehmer wurden selbstverständlich in japanischer Sprache gehalten – ob der zeitlichen Beschränkung teilweise in einem Tempo, das für Nicht-Muttersprachler eine Herausforderung war –, die Diskussion – falls eine bei dem Spezialisierungsgrad der Vorträge aufkam – verlief ebenfalls auf Japanisch. Dies ist bei einer japanologischen Konferenz absolut berechtigt, bedauerlich war aber, dass sich diese Teilnehmer an der Diskussion der englischsprachigen Beiträge überhaupt nicht beteiligt haben. So gerieten einzelne Panels zu Projektpräsentationen unter Kollegen, der Austausch zwischen den internationalen Teilnehmern war zumindest in der Diskussion eingeschränkt und man kann nur hoffen, dass er in den geselligeren Stunden der Konferenz nachgeholt wurde.

Alles in allem hat die Sektion „Vormoderne Literatur“ gezeigt, auf welchem hohem Niveau sich die Forschung bewegt, dass es fruchtbare Zusammenarbeit auch in diesem vormals als wenig anschlussfähig geltenden Bereich der *kokubungaku* gibt. Generell ist die Tendenz erkennbar, dass die Fixierung auf kanonische Texte nachlässt, zunehmend neue Texte und Textsorten für die Literaturforschung erschlossen werden und intermedialen Gesichtspunkten größere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Man darf also, wie in der Sektion für Moderne Literatur, gespannt sein auf die weitere Entwicklung dieses lebendigen Forschungsfeldes.