



BUNRON

Zeitschrift für
literaturwissenschaftliche
Japanforschung

Inhaltsverzeichnis

Heft 7 (2020)

AUFSÄTZE

- Victor Fink (Heidelberg)
Washū - japanische Besonderheiten in der klassisch-chinesischen Dichtung. Ursprung und
 Rezeption eines Schlüsselbegriffs 1 – 29
- Jordi Serrano-Muñoz (Colegio de México)
 A Shaking Voice can Shake it All: Representing Trauma as a Political Act 30 – 55
- Maria Römer (Leeds)
 Art of Digression: The Écritures of Abe Kazushige's *Amerika no yoru* 56 – 74

REZENSIONEN

- Wolfgang Schamoni (Heidelberg)
 Stefan Keppler-Tasaki (2020):
*Wie Goethe Japaner wurde. Internationale Kulturdiplomatie und nationaler Identitätsdiskurs
 1889–1989.* München: Iudicium. 75 – 96

Washū - japanische Besonderheiten in der klassisch-chinesischen Dichtung. Ursprung und Rezeption eines Schlüsselbegriffs

Victor Fink (Heidelberg)

Abstract

Washū 和習 is a term used in modern Japanese literary studies designating a deviation from the norms of Classical Chinese prose (*kanbun*) or poetry (*kanshi*) in vocabulary, grammar or motive resulting from the influence of Japanese language or culture. It was Ogyū Sorai who coined the term in his *Bunkai*, an appendix to *Ken'en zuihitsu*, a polemic attack on shortcomings of language in Itō Jinsai's work. Out of this context Yamamoto Hokuzan adopted the expression to his critique of Sorai and the Ken'en school in his *Sakushi shikō*. As a technical term in Japanese literary studies characterizing deficient *kanshi* (as well as *kanbun*) texts the word initially retained its derogative meaning prefigured in its discursive history. More recent studies presented a re-interpretation of the term. Kojima Noriyuki and Ōtani Masao employ *washū* to not only mean deviations from a preconceived ideal of Classical Chinese resulting from the influence of the vernacular. The concept is opened up to focus on motivic influences of Japanese culture and on diverging interests of lyrical traditions.

1 Einleitung

Die Sprache der Werke japanischer Autoren, die in der Tradition klassisch-chinesischer Literatur stehen, wird in der japanischen Literaturgeschichte als Sino-Japanisch bezeichnet. Voraussetzung für das Beherrschen dieser Sprache war die Aneignung durch das Studium eines eingeführten Schriftkorpus und das Erlernen der den Ursprungstext erhaltenden *kundoku*-Lesung. In den Texten der Autoren, die auf diesem Wege das klassische Chinesisch erlernten, schien das Vernakular, das Japanische des Sino-Japanischen, teils deutlich unter den Zeichen hervor. Für die japanischen Gelehrten der Edo-Zeit jedoch, die sich als Teil einer über Japan hinausreichenden Schriftgemeinschaft sahen, war die Ununterscheidbarkeit vom klassischen Original, ein makellofes klassisches Chinesisch, ein hohes Ideal. Sollte ein Werk diesem Anspruch (scheinbar) nicht genügen, konnte dies als kritisches Argument gebraucht werden in der Auseinandersetzung unter Konfuzianern und ihren Schulrichtungen.

Der Bedeutungszuwachs konfuzianischer Gelehrsamkeit seit der Etablierung des Tokugawa-Shogunats führt nicht nur zu einem verstärkten Interesse am Studium der politisch-moralisch signifikanten Klassiker. Auch die chinesische Dichtung erfährt verstärkte

Aufmerksamkeit, doch ihre Rolle ist im Denken der Zeitgenossen weit ambivalenter. Die Loslösung der klassisch-chinesischen Poesie aus ihrer den Klassikern untergeordneten Position einer oftmals als moralisch verdächtig angesehenen minderen Form der Unterhaltungsliteratur wird zumeist als Entwicklung der mittleren Edo-Zeit angesetzt. Eine wichtige Rolle in dieser Aufwertung der Poesie spielt die Ken'en-Schule 護園, der eine Vorreiterrolle auf dem Weg hin zu einer Konzeption der Literatur als unabhängiger Sphäre zugeschrieben wird.¹ Ihr Gründer Ogyū Sorai 荻生徂徠 (1666–1728) führt in seinem *Ken'en zuihitsu* 護園隨筆 eine Unterteilung sprachlicher Mängel klassisch chinesischer Texte in drei Kategorien ein, deren letzte er als *washū* 和習 bezeichnet. Dieser Begriff wird im Edozeitlichen Diskurs der Dichtung rezipiert und findet später Eingang in die Terminologie der chinesisch-japanisch vergleichenden Literaturwissenschaft.

2 Die Bedeutung des *washū*-Begriffs bei Ogyū Sorai und Yamamoto Hokuzan

2.1 Die Stellung des *Ken'en zuihitsu* im Werk Sorais

Die Publikation des *Ken'en zuihitsu* fällt in eine Phase der Neuausrichtung in der Biographie Ogyū Sorais. Mit dem Tod des Shōgun Tsunayoshi und dem Rückzug seines Fürsten Yanagizawa Yoshiyasu aus den Regierungsgeschäften endet Sorais Beschäftigung als Konfuzianer-Beamter, er widmet sich fortan, finanziert durch das fortdauernde Stipendium seines früheren Dienstherrn, vollumfänglich seinen Studien. 1709 begründet er in Kayaba im Nihonbashi-Distrikt Edos die Ken'en, benannt nach dem archaischen Zeichen für das *kaya* („Schilf“ 茅/護) des Ortsnamens. Dieser Name wird nach dem Umzug nach Ushigome-wakamiyakoji einige Jahre später beibehalten, er setzt sich als Bezeichnung für die neue Schulrichtung durch.²

Ebenfalls 1709, dem sechsten Jahr der Hōei-Ära, stellen seine Schüler Andō Tōya 安東東野 und Yoshida Yūrin 吉田有鄰 verstreute Schriften des Meisters zu einer Anthologie zusammen, dem *Ken'en zuihitsu*. Publiziert werden diese Essays erst einige Jahre später, 1714 nämlich, im dritten Jahr der Shōtoku-Ära. *Ken'en zuihitsu* markiert den Übergang Sorais von einer Position innerhalb des konfuzianischen Mainstream zur kritischen Auseinandersetzung mit den Altertumsstudien der Kyōtoer Konfuzianer und dem Neo-

¹ MATSUSHITA 1969: 40–42.

² Zu Sorais Biographie und Werk s. BOOT/TAKAYAMA 2019. Die wichtigste Quelle zum Leben Sorais ist das *Ogyū Sorai nenpu* 荻生徂徠年譜 (s. HIRAISHI 1984). Nützlich ist auch die ältere Studie Iwabashis, die im Anhang eine Übersicht der Mitglieder der *Ken'en* enthält (IWABASHI 1969). Es liegen zwei moderne (unvollständige) Editionen der Werke Sorais vor, IMANAKA/NARAMOTO 1973–1978 in sechs Bänden, sowie YOSHIKAWA/MARUYAMA 1973–1987 in 18 Bänden. Die Kawade-Edition des *Ken'en zuihitsu* ist die hier verwendete (IMANAKA/NARAMOTO 1973 – hiernach OSZ 1).

Konfuzianismus in der Prägung Zhu Xis allgemein. Es steht am Beginn des intellektuellen Projekts einer kritischen Revision der konfuzianischen Lehren und ihrer japanischen Rezeption. Das Werk ist unterteilt in fünf Bände. Die ersten drei Bände enthalten Sorais Interpretation und Kritik der Werke Jinsais, im vierten Band legt er seine eigenen Theorien zum Text der Klassiker, zu Astronomie, Kalenderkunde und Geschichte dar. Der fünfte und letzte Band ist ein Anhang unter dem Titel *Bunkai* 文戒. Hier wird die Vokabel *washū* in der Kritik an Mängeln des klassischen Chinesisch bei Itō Jinsai 伊藤仁斎 (1627–1705), Yamazaki Ansai 山崎闇斎 (1618–1682) sowie dem Mönch Dokuan Genkō 独庵玄光 (1630–1698) eingeführt.³ Sorais Kritik dient nicht allein der Korrektur eines wahrgenommenen Misstands in den Altertumsstudien Kyōtos. Sie dient auch der Distinktion seiner eigenen Lehrrichtung. Die Kontroverse verspricht Prominenz, die Sorai durch einen Angriff auf Itō Jinsais Werke zu gewinnen hofft.⁴ In späteren Jahren verleiht Sorai seiner Reue über die Publikation der Schrift Ausdruck, die er nun als fehlgeleitetes Unternehmen ansieht.

護園隨筆一書。不佞一時惡伊氏務張皇門庭所著。當其時。實未聞道。以今觀之。華辯傷德。尠識害道。

護園隨筆の一書は、不佞が一時伊氏の務めて門庭を張皇するを悪んで著すところなり。其の時に当たりて実にいまだ道を聞かず、今を以てこれを観るに、辯を華り徳を傷ひ、識尠しく道を害す。⁵

Das *Ken'en zuihitsu* verfasste ich, da es mir zuwider war, wie Itō Jinsai eine zeitlang versuchte, sich und seiner Schule großen Ruhm zu verschaffen. Damals wusste ich wahrlich noch nicht um den rechten Weg. Wenn ich es mir nun besehe, erkenne ich, dass ich mit eitler Sophistik der Tugend zuwiderhandelte und mein geringes Wissen dem Weg schadete.

Ehrgeiz und Ruhm Jinsais führt Sorai hier an als den Grund für seinen Angriff auf das Werk des Gelehrten. Als Motiv könnte eine persönlichen Kränkung durch Jinsai und seine Schüler hinzugekommen sein. Einen Brief des jungen Sorai ließ der Meister aus Kyōto aus unbekanntem Gründen unbeantwortet, seine Schüler nahmen ihn auf in die postume Sammlung der Werke Jinsais, das *Kogaku sensei ketsumeï gyōjō* 古学先生碣銘行状 von 1707. Möglicherweise empfand Sorai es als Kränkung, dass ein einseitiger Austausch veröffentlicht wurde, der den Eindruck eines wissbegierigen Bewunderers erwecken könnte, der von seinem Idol nicht als würdiger Gesprächspartner gesehen wurde. So

³ ebd.:598–602.

⁴ Vgl. TAKAYAMA 2019: 19–23.

⁵ *Sorai shū* 徂徠集 Bd. 25 (Brief an Tō Kenshuku 答島謙叔 [Imanaka schreibt 與], Imanaka liest 辯が華り徳を傷、少なからず道を害するを識る (IMANAKA 1973: 599, dort in moderner Kana-Schreibung). Im Unterschied zu Imanakas Lesung ist 尠 wohl eher bezogen auf 識 statt 害, besser hieße es 辯を華(かざ)り und 尠(すこ)しく [mit Dank an den ersten Reviewer für diesen Hinweis].

interpretiert jedenfalls W.J. Boot diese Episode in der Beziehung Sorais zu den Gelehrtenkreisen Kyōtos.⁶

Die Kritik an Jinsai spielt eine wichtige Rolle für das Werk Sorais, dessen Überlegungen zum Altertum als der Quelle der Tugend in *Bendō* ebenfalls auf der Abgrenzung von Jinsais *kogigaku* 古義学 aufbauen. Nakai Chikuzan 中井竹山 (1730–1804), einem Mitglied der Jinsai verbundenen Akademie Kaitokudō 懷徳堂 in Ōsaka, erschien gar das ganze Werk Sorais als eine Chronik der polemischen Auseinandersetzung mit dem Kyōtoer Konfuzianer. Das *Ken'en zuihitsu* sei nur der Auftakt gewesen zu einer Kampagne, die Sorai gegen dessen gesamtes Opus geführt habe. *Bendō* habe sich gegen *Dōji mon* 童子問, *Benmei* gegen *Go Mō jigi* 語孟字義, *Rongochō* gegen *Rongo kogi* 論語古義 gerichtet, jede Schrift sei eine Antithese zu den Theorien des verhassten Jinsai gewesen.⁷

Im *Ken'en zuihitsu* beginnt Sorai seine Kritik mit einem Punkt der Übereinstimmung, der Ablehnung des Glaubens an übernatürliche Phänomene. Er bekundet seine Abneigung gegen den Buddhismus und bekräftigt, dass alle Spekulation über die Schöpfung der Welt und eine Zeit vor der Existenz der Menschheit purer Aberglaube sei. Unter Rückbezug auf die eigene Familientradition der Ausbildung in chinesischer Medizin diffamiert Sorai die buddhistische Religion als Geschwür, das nur deshalb nicht auszuschneiden sei, da die Operation den ganzen Körper des Patienten zu sehr in Mitleidenschaft zöge.⁸ Zu Beginn schränkt Sorai allerdings ein, seine Vorbehalte gälten nur der Religion, nicht ihren Vertretern, schließlich fänden sich viele gute Männer unter den Mönchen Japans.⁹

Wichtigster Teil des ersten Bandes ist die Diskussion der Theorie Jinsais über die Einheit des *ki* (*ichigenki setsu* 一元氣説), deren monistischem Prinzip Sorai zwar zustimmt, die er aber in ihrer Ausführung bei Jinsai als identisch mit der *yin-yang*-Theorie der Songzeitlichen Neokonfuzianer ansieht. Jinsais Ansichten seien durch lediglich terminologische Oppositionen verwirrt, ebenso wie die Verunreinigung durch nicht-konfuzianisches Vokabular aus Buddhismus und Daoismus die ursprüngliche, monistische Idee der Weisen des Altertums verdeckt habe.¹⁰

Im zweiten Band führt Sorai gegen Jinsais Erhebung des Konfuzius zum höchstem Leitbild menschlicher Tugend die Bedeutung der Könige des Altertums und die transzendente Tugend des Himmels an. Die Moraltheorie Jinsais ist Gegenstand des dritten Bandes, in welchem die Abgeschlossenheit der menschlichen Sphäre von einer transzendenten, allumfassenden Natur bekräftigt wird. Den Weg sieht Sorai als gänzlich der menschlichen Sphäre (*jinbun* 人文) zugehörig, die nicht von einem außerweltlichen *ri*

⁶ BOOT 2019: 134.

⁷ NAKAI Chikuzan, *Hi Chō* 非徴, 1767, 1:2a-b, (*Nihon shisō taiki* 47), zitiert nach BOOT 2019: 134.

⁸ *Yamai sarite hito tafuru. Butsu rō no gotoki mono mo, mata kuni no shakuju no koshitsu nari* 病去て人斃る。仏老の如き者も、また国の積聚の痼疾なり (OSZ 1: 135).

⁹ *Buppō wo nikumite sō wo nikumazu* 仏法を憎みて僧を憎まず (ebd.: 137).

¹⁰ Ebd.: 141f.

als höherem Prinzip (gegen das Oberflächliche oder Bewegliche, *ki* 氣 oder *keiki* 形氣) zu denken sei. Seine eigenen Theorien zu Geschichte, Astronomie und Kalenderekunde präsentiert Sorai im vierten Band als erweiterten Teil seiner Ideologie der Restauration des wahren Weges der Alten durch das philologische Studium (*kobunjigaku* 古文辭學 und *fukkogaku* 復古學).¹¹

Imanaka Kanji merkt an, dass gerade im dritten Band der widersprüchliche philosophische Standpunkt Sorais aufscheine, der sich zu seiner Kritik die Vorstellung der Neo-Konfuzianer von einem alles durchdringenden und leitenden Himmel (als Entität aus Vernunft und Gefühl, *ri* 理 und *jō* 情) zu eigen mache, zugleich aber in einer Linie mit Jinsai und im Widerspruch zu dieser Einheit eine Trennung von (transzendenter, ewiger) Natur und Menschheit/Kultur behauptete.¹² Sorai hebt öfters hervor, dass Jinsais Fehler in seinem Insistieren auf der Sprache liege, was es ihm unmöglich mache, die substantielle Identität seiner Vorstellungen unter der Oberfläche unterschiedlicher Terminologie mit denen seiner Gegner zu erkennen.¹³

2.2 Der *Bunkai*-Anhang zum *Ken'en zuihitsu*

Bunkai, der fünfte Band und letzte Teil des *Ken'en zuihitsu*, ist die Aufzeichnung einer Vorlesung oder eines Diktats Sorais (*Sorai sensei kōgo* 徂徠先生口語) durch seinen Schüler Yoshida Kozan 吉田孤山 (Kichi Yūrin 吉有隣). Die Eröffnung des Kapitels betont, dass der (klassisch-chinesische) Text (*bunshō* 文章) nichts anderes sei als die Sprache der Chinesen.¹⁴ Durch das Studium der Texte in japanischer Lesung eigneten sich viele Lerner falsche Zeichenbedeutungen an, da sie durch gleichlautende Lesungen dazu verleitet würden, eine dem Japanischen ähnliche Bedeutung oder Nutzung zu vermuten. Sorai führt eine Unterscheidung solcher durch das Studium in japanischer Lesung verursachter Fehler ein.

故和訓所牽。字非其字。語理錯適。句非其句。二者之病。或若無可指擿。篇章之間。實受其弊者。往往乎有之。

故に和訓の牽く所、字は其の字に非ず。語理錯適して、句は其の句に非ず。二者の病、或は指擿すべきこと無きが若くなれども、篇章の間、實に其の弊を受くるは、往往に之れ有り。¹⁵

¹¹ Ebd.: 600f.

¹² Ebd.: 600.

¹³ *Jinsai ga miru tokoro ha, tsui ni tei shu to koto narazu. sono arasofu tokoro ha, tada tada gogen ni aru nomi* 仁齊が見る所は、終に程・朱と殊ならず。其争ふ所は、唯々語言に在るのみ (OSZ 1: 144).

¹⁴ *Bunshō ha ta ni arazaru nari. Chūkajin no gogen nari* 文章は它に非るなり。中華人の語言なりのみ (OSZ 1: 193)

¹⁵ IMANAKA 1973: 461, 193.

Wird man von der japanischen Lesart geleitet, ist daher das Zeichen nicht das [richtige] Zeichen. Bringt man die Prinzipien der Worte [die Grammatik] in Unordnung, ist der Satz nicht der [richtige] Satz. Und scheint es auch so, als gäbe es keine Stelle, an der diese beiden Fehler anzuzeigen wären, so zeigt sich doch immer wieder zwischen Bänden und Kapiteln [zwischen den Zeilen], dass dieser üble Einfluss doch vorhanden ist.

Sorai unterteilt seine Kritik darum in die Korrektur falscher Zeichen (*waji* 和字), falscher Satzstellung (*waku* 和句), und der japanisch gefärbten Fehler (*washū* 和習). Er weist darauf hin, dass er bereits in seinen sprachtheoretischen Schriften *Bunkei* 文罫 und *Yakubun sentei* 訳文筌蹄 die philologischen Grundlagen zur Unterscheidung einander ähnlicher Vokabeln und grammatischer Partikeln gelegt habe, und seine Kritik konzentriert sich dann auch auf wenige Fehlermuster, die er an einer Auswahl von Zitaten durchexerziert. Es sind dies für die fehlerhaften Zeichen die Vermischung von Abstrakta und Konkreta, schlichte Verwechslung von Zeichen oder die Nutzung von Zeichen mit spezifischer Bedeutung in unangemessenem Kontext.¹⁶

Beispiele für die Verwechslung von abstrakter und konkreter Bedeutung findet Sorai etwa im Fall der Benutzung von 不在 (konkret) statt 非 (abstrakt), von 見 (im Sinne von ‚ansehen als‘ etc.) statt 視 oder 觀 (‚betrachten‘). Aus falschen Lesungen resultiert die fehlerhafte Nutzung von 固 (‚tatsächlich, wirklich‘) als 誠 (*makoto*, ‚aufrichtig‘), die Unkenntnis der grammatischen Funktion von 曰 als einleitendes Element einer gesprochenen Passage resultiert in seiner fehlerhaften Nutzung als Verb für ‚sagen‘ 言 mitten im Satz.¹⁷

Anschließend widmet sich Sorai vornehmlich der Nutzung überflüssiger grammatischer Marker (wie 蓋, 夫 oder 者), der fehlerhaften Stellung der Hilfsverben im Satz (使, 會, 可 usw.), sowie Fehlern in der Stellung aufeinander bezogener Hilfsverben (不再 statt 再不 u.ä.). Diese Übung ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die Schriften der damaligen Gelehrten in einer Vielzahl von Abschriften und Drucken zirkulierten. Anders als die wiederholte Nutzung falscher Zeichen (wie im Falle von 固 in Jinsais Werken) sind derartige Fehler selbst in den chinesischen Werken nicht selten anzutreffen, im vernakularen Chinesisch wird schon bald nicht mehr unterschieden zwischen den Nuancen etwa von 不再 und 再不. Diese voreingenommene Pedanterie des letzten Abschnitts des *Ken'en zuihitsu* mag dazu beigetragen haben, dass Sorai die Veröffentlichung der Schrift später bereute.¹⁸

Der letzte Abschnitt des *Bunkai* widmet sich demjenigen Übel, das zwischen den Zeilen verborgen ist. Nach *waji* und *waku* ist *washū* das Thema. Als *washū* bezeichnet Sorai

¹⁶ Ebd.

¹⁷ OSZ 1: 194–196.

¹⁸ Ebd.: 200–205.

Formulierungen, die ihrem ganzen Ausdruck nach (*goki seisei* 語氣聲勢) nicht rein chinesisch seien.

和習者謂既無和字又非和句。而其語氣聲勢不純乎中華者也。此亦受病於其從幼習熟和訓顛倒之讀。而精微之間不自覺其非已。

和習とは、既に和字無く、又和句に非ざれども、其の語氣・聲勢の中華に純ならざる者を謂ふなり。此れ亦病を其の幼従り和訓顛倒の讀に習熟するを受けて、精微の間、自ら其の非を覺へざるのみ。¹⁹

Washū nennt man es, wenn es weder japanische Zeichen noch japanische Sätze, Ausdrucksweise und Artikulation aber dennoch nicht rein chinesisch sind. Auch diese Krankheit rührt daher, dass von klein auf die Lektüre in der auf den Kopf gestellten japanischen Lesart (*kundoku*) eingeübt wird. Die feinen Unterschiede erkennt man daher selbst nicht mehr als Fehler.

Tatsächlich präsentiert Sorai auch hier ähnliche Korrekturen wie in den beiden vorangegangenen Abschnitten. Überflüssige Partikel wie 而 oder 則, die Verwechslung der Negation mit 非 und 不 und fehlende Modalpartikeln werden beanstandet. Ausdrücke wie den Parallelismus 非貴 / 非淺 hält Sorai für japanisch angehaucht (*waki wo hiku* 和気を惹く), seine korrigierten Versionen preist er als dem authentischen Chinesisch täuschend ähnlich.²⁰ Die Beschreibung des Begriffs *washū* hebt eigentlich auf „Ausdrucksweise und Artikulation“ ab, die Beispiele unter dieser Rubrik gleichen aber häufig den bisher aufgeführten grammatischen Fehlern (wie die oben genannte falsche Negationsform). Was als „feiner Unterschied“ im Gegensatz zu den offensichtlicheren Fehlern des *waji* oder *waku* zu gelten hat, hängt folglich stark von der Einschätzung Sorais eines Normverstoßes als subtil oder schwer erkennbar ab.

An einer Stelle wird Jinsai zwar für das Abweichen von der ‚rein chinesischen‘ kulturellen Norm kritisiert, doch nicht für eine japanische Wendung, sondern für Zen-buddhistisches Vokabular. Die beanstandete Passage ist eine Variation des Ausdrucks „Buddhaschaft in diesem Körper“ (*sokushin sokubutsu* 即身即仏), in welcher Jinsai Buddha durch den chinesischen Gott Fu Xi ersetzt (*sokushin sokufugi* 即身即伏羲). Auch hier handele es sich „schlussendlich um *washū*“ (*hikkyō washū* 畢竟和習), ob nun aufgrund der unangemessenen Variation oder der nicht-konfuzianischen Vokabel bleibt offen.²¹ Anti-buddhistische Polemik spielt somit auch eine Rolle in Sorais Vorstellung von *washū*. Ferner zeigt sich hier das Problem, dass Sorais chinesischer Bezugsrahmen verengt ist, denn eine Unterscheidung zwischen der knappen, einfachen Form der Klassiker und

¹⁹ Ebd.: 205, 491.

²⁰ Ebd.: 205–211.

²¹ Ebd.

den oft verästelten Formulierungen späterer Literatur (etwa der Song und Ming) führt er in seiner Analyse nicht ein.

An einigen Stellen mag Sorais Kritik also nicht unbedingt so unangreifbar sein, wie sie Imanaka einschätzt. Ob die Vokabel *meimyaku* 命脈 einen Idiosynkretismus (*kago* 家語) Jinsais darstellt, ist nicht klar zu belegen. Weshalb in der Phrase 而無敢疑其義者 das Zeichen 敢 eine japanische Ausdrucksweise darstelle wird nicht erläutert, wiewohl sich leicht Beispiele für ähnliche Konstruktionen in Texten chinesischer Autoren finden lassen. Ähnliche Zweifel lassen sich an mehreren Stellen anführen.²²

Grundlegend für die Idee des *washū* im *Bunkai* ist die fatale Auswirkung der Lesung klassisch chinesischer Texte in japanischer Sprache. Das Lesen des Texts unter Zuhilfenahme von Glossen und Zeichenumstellung, von Sorai als *wakun* 和訓 oder ‚umgekehrte Lesung‘ (s.u.), heute allgemein als *kundoku* 訓読 bezeichnet, stehe am Beginn des Verfalls der Qualität der Schriften japanischer Konfuzianer, nicht etwa eine unzureichende Vertrautheit mit den Texten (auch wenn dies Sorai an einigen Stellen impliziert, wenn er von Anfängerfehlern spricht). Die Kritik des *kundoku* entwickelt Sorai schon im Vorwort zum *Yakubun sentei*, einem Nachschlagewerk zur Unterscheidung semantisch ähnlicher Zeichen. Er fordert darin die Einbeziehung der zeitgenössischen chinesischen Sprache in die klassische Ausbildung als eine Methode zum besseren Verständnis der Texte. Durch das gestiegene japanische Interesse an Ming-zeitlicher Literatur im vernakularen Chinesisch war das Problem unterschiedlicher Sprachvarietäten des Chinesischen stärker ins Bewusstsein der Edo-zeitlichen Gelehrten getreten.²³

In der Einleitung zum *Yakubun sentei*, einem Nachschlagewerk zur Unterscheidung semantisch ähnlicher Zeichen, führt Sorai eine Unterscheidung zwischen Lesung, Übersetzung und vernakularem Ausdruck ein (*kun* 訓, *yaku* 訳 und *zokugo* 俗語). Inspiriert durch seinen Kontakt mit der chinesischen Sprache durch Treffen mit Gelehrten aus Nagasaki (er bezeichnet das Studium des zeitgenössischen Chinesisch als Nagasaki-Studien, *kiyō no gaku* 崎陽之學) vertritt Sorai ein pädagogisches Programm, in dem das Erlernen des chinesischen Vernakulars am Beginn des Studiums steht. Die Lesung solle in zeitgenössischer chinesischer Aussprache ohne Übertragung der Texte in die Sprache japanischer Glossen erfolgen. Übersetzungen sollten nicht der *kundoku*-Methode (wie im *Ken'en zuihitsu* als *wakun* bzw. ‚umgekehrte / auf den Kopf gestellte Lesung‘ (*kaikan tentō*

²² Ebd.: 197. IMANAKA schreibt, Jinsai hätte wohl keine Einwände gegen die philologische Kompetenz der Kritik Sorais vorzubringen gehabt (ebd.: 600).

²³ „The new methodology was needed because one could not tackle these vernacular novels, which represented the apogee of “popularization” in the field of Ming literature, with the contemporary *kundoku* technique...” (SAWAI 2019: 57). Zum *Rikuyu engi* und dem Kontext der Vernakularisierung im Vergleich ostasiatischer Sprachgemeinschaften siehe KORNICKI 2014: 205–226.

廻還顛倒, *wakun kaikan no doku* 和訓廻還讀) bezeichnet)²⁴ gemäß an der Textgestalt festhalten und japanische Lesungen für jedes Zeichen zu geben versuchen, sondern direkt die Sprache des zeitgenössischen japanischen Vernakulars nutzen, um ein echtes Verstehen des Textes zu erreichen. Trotz dieser revolutionären Vision einer neuen Methodik sinologischer Studien folgt auch das *Yakubun sentei* der Tradition des *kundoku*, nur für einige wenige Zeichen werden Beispiele aus dem chinesischen Vernakular mit einer Katakana-Glosse der chinesischen Aussprache gegeben. Die letzte Konsequenz einer Priorisierung der chinesischen Aussprache wäre ein Nachschlagewerk chinesischer Zeichenlesungen. Stattdessen gibt Sorai verbesserte *kun*-Lesungen für Zeichen und Beispielsätze des Lexikons. Hier zeigt sich ein, möglicherweise pragmatischen Überlegungen geschuldetes, Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis.²⁵

Yakubun sentei widmet der Auswirkung des *wakun* auf das Schreiben von Texten keine nähere Analyse. Es heißt schlicht, die Texte würden durch diese Art des Studiums vollkommen unverstündlich („wie die Laute von Barbaren oder Vögeln“ 侏儻鳥言).²⁶ Die im *Ken'en zuihitsu* entwickelte dreiteilige Differenzierung japanischer Defekte greift Sorai nicht wieder auf. Auch in anderen Schriften ist bei diesem Thema wahlweise von *wakun*, *waji*, *wago* 和語 oder schlicht *gohei* 語弊 die Rede. Für die Terminologie der kritischen Auseinandersetzung mit der *kundoku*-Praxis besitzt *Ken'en zuihitsu* somit keinen zentralen Stellenwert, der *washū*-Begriff ist kein wiederkehrendes Schlüsselwort im Œuvre Sorais.

Sorais Schüler Hattori Nankaku 服部南郭 (1683–1759) verwendet den Begriff *washū* in seiner Einleitung in das Studium der Klassiker und der Dichtung für den Anfänger, *Nankaku sensei tōka no sho* 南郭先生燈下書 (1734). Er beschreibt damit die frühe Stufe des Studiums, in der der Lernende noch auf japanische Glossen und Lesungen für Hilfsmittel angewiesen ist, bevor er durch die kontinuierliche Lektüre chinesischer Texte ohne Glossen ein intuitives Verständnis gewinnt, das ihm die freie Lektüre ermöglicht. Das Erlernen japanischer Entsprechungen chinesischer Hilfszeichen sei generell keine gute Methode des Studiums. Nankaku verwendet den Begriff also in einem weiteren Sinne als japanische Gewohnheiten der Lektüre chinesischer Texte, die ursprüngliche Idee einer Differenzierung unterschiedlicher Fehlerkategorien kommt hier nicht vor.²⁷

²⁴ KOIZUMI 1908: 3, 11. Sechster Abschnitt der englischen Übertragung des Vorworts des *Yakubun sentei* durch PASTREICH 2001: 160 (übersetzt nach der Edition in OSZ Bd. 5). PASTREICH übersetzt „inversions and transformations“.

²⁵ Diese Überlegung auch bei CLEMENTS 2017: 121f. Überlegungen zum Unterschied zwischen methodischem Anspruch und tatsächlichem Gehalt des Werks bei MURAKAMI 1980: 58–68.

²⁶ KOIZUMI 1908: 3. Vgl. PASTREICH 2001: 147.

²⁷ *Toriwaki bunshō nato ha, washū no nukezaru aida ha, tentō mo mizu sofurofu, tōhon muten no mono barai wo nichiya ni chinsha shi... mizukara washū mo hanare yuku sorofu...* トリワキ文章ナトハ、和習ノヌケサル間ハ、顛倒モ不見候、唐本無點ノ物バカリヲ日夜ニ枕藉シ… 自ラ和習モハナレ行候 (IKEDA/KOKUBU 1997: 57).

Sorai trifft mit *waji*, *waku* und *washū* eine theoretisch plausible Unterscheidung der durch die Praxis des *kundoku* verursachten Defekte in Fehler des Vokabulars, der Grammatik und anderweitige Unzulänglichkeiten des Ausdrucks. Viele der zur Kategorie des *washū* gegebenen Beispiele könnten allerdings auch zu den ersten beiden Kategorien gezählt werden. Nimmt man Sorais Definition von *washū* als einer Kategorie subtiler, nicht sofort erkennbarer Unterschiede zum klassisch-chinesischen Ideal als Maßstab, ist die Unterscheidung von den beiden Kategorien *waji* und *waku* nicht immer eindeutig, die so nur durch ihre vergleichsweise größere Offensichtlichkeit der Abweichung abgegrenzt werden. Problemen der klassisch-chinesischen Lyrik schließlich, etwa Fehlern in den Reimschemata oder Idiosynkrasien der Motivik, widmet sich der *Bunkai*-Anhang überhaupt nicht, Gegenstand des *zuihitsu* sind gelehrte Schriften in Prosa-Form. Es muss also die Frage gestellt werden, wie der Begriff aus diesem Entstehungskontext heraus Aufnahme in die Terminologie der modernen japanischen Literaturwissenschaft fand, insbesondere in der Diskussion des *kanshi*.

2.3 Das *Sakushi shikō* Yamamoto Hokuzans

Einen Hinweis liefert Yamamoto Hokuzans (1752–1812) dichtungstheoretische Schrift *Sakushi shikō* 作詩志彙 von 1783, in welcher er Sorais Wortschöpfung aufgreift, um sie gegen den Meister selbst und seine Schüler zu wenden. In einem dem *Sakushi shikō* beigegebenen Anhang, einem Echo der Vorgehensweise Sorais im *Ken'en zuihitsu*, setzt Hokuzan dem Leser die Inkompetenz führender Köpfe der *Ken'en* auseinander.

Mit dem Ende der mittleren Edo-Zeit schwindet die Popularität der *Ken'en*, ihre Philosophie wird zu einer Idee unter vielen, teils abgelehnt, teils inkorporiert in neue Schulrichtungen, die sich die Ideen vorausgegangener chinesischer und japanischer Konfuzianer in oft eklektischer Manier zu eigen machten. Wohlhabender Nachkomme einer Familie des niederen Kriegerstands, sein Vater früh verstorben, eignet sich zu dieser Zeit auch Hokuzan in Edo eine klassische Bildung an, die keiner Schulrichtung des japanischen Konfuzianismus verpflichtet ist.

Einer der frühesten Angriffe auf die *kobunjigaku* ist Ishikawa Rinshūs 石川麟洲 (1707–1759) *Bendō kaihei* 弁道解蔽 von 1755, dem sich zahlreiche andere kritische Veröffentlichungen gegen Sorai und seine Schule anschließen sollten. Die eklektische Strömung, die sich um Gelehrte wie Inoue Randai 井上蘭台 (1705–1761) und Inoue Kinga 井上金峨 (1732–1784) bildet, spielt in dieser Reaktion auf Sorais Altertumsstudien Ende des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Die Debatte mit den Anhängern der *Ken'en* dreht sich dabei um unterschiedliche Bereiche des Werks Sorais, wie seine philologische Methodik, die Rolle des Wegs der Weisen des Altertums gegenüber den Lehren des Konfuzius, seine

Bewertung chinesischer Dichtung oder seine Haltung zu anderen konfuzianischen Lehrtraditionen Japans.²⁸

Hokuzans Werk steht der eklektischen Strömung (*setchūha* 折衷派) nahe, er selbst nimmt sich den Ming-zeitlichen Dichter Yuan Hongdao 袁宏道 (1569–1610) und die Gong'an-Schule 公安派 zum Vorbild. Dabei pflegt er eine pragmatische, am konkreten gesellschaftlichen Wohl orientierte Philosophie (*keisei saimin* 經世濟民), er lehnt den verweichlichten Akademismus ab und stilisiert sich demgegenüber zum praktisch denkenden, männliche Tugenden verkörpernden Samurai (*kyōkaku* 俠客, sein Siegel ziert das Motto *Krieger unter den Gelehrten* 儒裏俠).²⁹ Mit Veröffentlichungen zu Astrologie, Kalenderekunde und ökonomischen Studien hinterlässt er ein umfangreiches Werk, in dem sich zahlreiche Anleitungen zum Schreiben von Poesie und Prosa finden – Matsushita Tadashi nennt neben den unten diskutierten Werken *Bunsō kōrō* 文藻行潦 und *Shisō kōryō* 詩藻行潦, *Sakubunritsu* 作文率 und *Bun'yō reishō* 文用例証. Yanagawa Seigan 梁川星巖 (1789–1858) und Ōkubo Shibutsu 大窪詩仏 (1767–1837) sind zwei der prominentesten Dichter der späten Edo-Zeit, die aus seiner Schulrichtung hervorgehen.³⁰

Mit zwei Schriften zur Theorie der Prosa und der Dichtung, *Sakubun shikō* 作文志穀 (1779) und *Sakushi shikō*, reiht sich Hokuzan ein in die Kritiker der Altertumsstudien und der klassizistischen Dichtung der Ken'en. Er verwirft deren Werke ebenso wie jene der chinesischen Anhänger der Altertumsstudien im Gegensatz zu jenen der Tang und Song als bloße Imitation des Stils der hohen Tang ohne eigene Vision, eine Sicht, die er in seiner späten Poetik *Kōkyōrō shiwa* 孝經樓詩話 bekräftigt. Dabei verschärft sich der Ton von dem anfänglichen Vorwurf in *Sakubun shikō*, dass die japanischen Konfuzianer unreflektiert sämtliche Positionen der Ken'en und der *kobunji* übernehmen, zur Aufforderung im *Sakushi shikō*, die nutzlosen Schriften der *kobunji* und ihrer Ming-zeitlichen chinesischen Vordenker, Li Panlong 李攀龍 (1514–1570) und Wang Shizhen 王世貞 (1526–1590), überhaupt nicht mehr zu lesen.³¹ Das *shikō/zhigou* 志穀 des Titels ist eine Anspielung auf das Kapitel *Gaozi* 告子 des *Mengzi* 孟子 (Mencius), in dem es heißt, der legendäre Bogenschütze Yi 羿 habe gelehrt, den Bogen immer voll zu spannen. Der Lernende solle stets mit größter Ambition und hohen Zielen an die Sache gehen.³² Dem Leser diese

²⁸ YOSHIKAWA 2012: 11–28.

²⁹ Vgl. die Biographie Hokuzans in MATSUMURA 1882, Band 1. Zu einem Porträt Hokuzans und der Verbindung seiner Kritik der Altertumsstudien der Ken'en zu seiner Philosophie der Kunst s. YAMAMOTO 2014: 43–58. Eine kurze Besprechung des *Sakushi shikō* enthält SHIRANE/ARAKI 2008: 910–913. Robert Tuck stellt Hokuzan als einen der Väter der Popularisierung des *kanshi* in der Einleitung seines Werks über die Rolle der Genre-Grenze in der Formung einer „national-poetischen Gemeinschaft“ Ende des 19. Jahrhunderts (TUCK 2018: 1–8).

³⁰ Vgl. die Abhandlung zu Hokuzans Theorie der Dichtung in MATSUSHITA 1969: 558–574.

³¹ Ebd.: 563.

³² JIN 2004: 294.

höchsten Ziele des Studiums auseinanderzusetzen, so deuten es die Titel an, ist also der Anspruch beider Werke.

Das Vorwort des *Sakubun shikō* zitiert die entsprechende Textstelle im *Mengzi* und preist die Verdienste Hokuzans um die konfuzianische Gelehrsamkeit. Der nachfolgende Hauptteil des Werks ist thematisch gegliedert; Metrik (*sokki heiki* 仄起平起, *hairitsu* 排律, *ōin* 押韻) und Komposition (*kishōtengō* 起承轉合, *renku* 聯句) bilden den Anfang der Diskussion. Dieser Abschnitt schließt mit einer Exposition zur Inspiriertheit der Dichtung (*xingling* 性靈), deren überragende Bedeutung für ein gelungenes Werk anhand von zehn exemplarischen Gedichten gegenüber zehn epigonenhaften Gedichten der formalistischen Richtung (*getiao* 格調) demonstriert wird.³³

Es folgt die Diskussion verschiedener Werke der klassisch chinesischen Dichtung, Gegenstand sind klassische Anthologien wie das *Tangshixuan* 唐詩選 oder das jüngere *Liechao shiji* 列朝詩集 ebenso wie die Song-zeitliche Poetik *Canglang shihua* 滄浪詩話. Letztere verwirft Hokuzan als Vorläufer der Theorien Lis und Wangs (s.o.).³⁴ Auch Werke Sorais sind aufgeführt, ferner zwei Abschnitte, die seine fehlerhaften Gedichte und falsche Einstellung zur Dichtung selbst kritisieren (*Sorai no shi no ayamari* 徂徠詩誤, *Sorai shidō wo shirazu* 徂徠不知詩道).

Hokuzan wirft Sorai eine pedantische Sicht der Dichtung vor, die sich darin zeige, dass er die Nutzung der Worte der Klassiker (*keisho no ji* 經書ノ字, *keisho no go* 經書ノ語) in der Dichtung ablehne. Eine solche Position finde sich allerdings nicht in der chinesischen Poetik, und auch die chinesische Praxis stütze sie nicht.³⁵ Die Ken'en sei eine Schule des Epigontums, die jede Kreativität in der Dichtung ausschließe.

浅學無識ノ輩ヲ詩道ニ昧ク徂徠南郭ニ 誑 サレ剽竊ノ惡詩腸胃ニシミコミ一語ニテ
クラ タブラカ ハタワラ
キハナレ ミナレ
 モ聞慣ザル語一字ニテモ見熟ザル字アレバ詩ニ非ズトス³⁶

Die Ungebildeten und Unwissenden verstehen nichts vom Weg der Dichtung, getäuscht von Sorai und Nankaku ist ihnen das armselige epigonenhafte Gedicht in Fleisch und Blut übergegangen, und ist da nur ein ungewohntes Wort, nur ein ausgefallenes Zeichen, so ist es ihnen kein Gedicht.

Die Dichtung der Ken'en verwirft Hokuzan in der Pose des überlegenen Experten, der allein beim Überfliegen der Werktitel im Inhaltsverzeichnis so viele Fehler ausmacht, dass ihm die nähere Lektüre widerstreben muss und sich eigentlich verbietet angesichts eines solch

³³ Editionen des *Sakushi shikō* liegen vor in NAKAMURA 1966: 263–349, sowie IKEDA/KOKUBU 1997: 1–81, zitiert nach der Kapitelüberschrift. Ein Digitalisat des Drucks von 1783 des National Institute of Japanese Literature (Ukai bunko) ist ebenfalls verfügbar.

³⁴ *Sakushi shikō*, Abschnitt *Sanka shiwa* 三家詩話.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., *Hyōsetsushi jisshu* 剽竊詩十首.

eklatanten Dilettantismus. Sorais Schüler Dazai Shundai 太宰春台 (1680–1747) und Irie Nanmei 入江南溟 (1678–1765) werden in diesem Stil als untalentierte Dichter und unfähige Gelehrte herabgewürdigt im mit „Fehler und Nachlässigkeiten in Gedichttitel und -verzeichnis“ (*Meidai daibiki zusan goyō* 命題題引杜撰誤用) überschriebenen Kapitel des *Sakushi shikō*.

因テ側^{カタハ}ラニ置^{ヲカ}シメ手ニ任^{マカ}セテ披^{ヒラ}キミルニ命題題引果^{ハタ}シテ倭習誤用簇々トシテ目ニ
充ツ中チ十條ヲ摘^{トツ}テ鑿誡トス³⁷

Darauf legte ich sie [die Gedichtanthologien Shundais und Nanmeis] mir zur Seite und blätterte gedankenlos darin, wobei mir in die Augen fiel, dass das Titelverzeichnis überlief vor *washū* und Fehlern. Unter diesen wähle ich zehn aus zur Probe.

2.4 Der *washū*-Begriff in Yamamoto Hokuzans Kritik der Ken'en

Die in der nachfolgenden Kritik zitierten Titel und kurzen Einleitungen Dazai Shundais stammen aus dessen *Shishien gokō* 紫芝園後稿. Ihm werden die falsche Verwendung des Zeichens *ga* 画 in den Titeln *gayōzu ni dai su* 題畫鷹圖 und *garanzu ni dai su* 題畫蘭圖 vorgeworfen (welche nur zulässig seien, sollte der Dichter das Bild, zu dem er ein Gedicht als Kolophon verfasste, selbst gemalt haben, ansonsten erübrige sich eben das *ga* bzw. *egaku*), das (im *Ken'en zuihitsu* ebenfalls erwähnte) Verwechseln von *son* 存 und *ari* 在 (in welchem Falle Hokuzan noch bereit ist, eine schlichte Fehlschreibung, *shago* 寫誤, zuzugestehen), und außerdem das inkorrekte Einfügen der Hilfspartikel *en/yan* 焉. Zu den Vorwürfen kommen der semantisch falsche Gebrauch des Wortes *yuigon* 遺言 in der Einleitung eines Gedichts als ‚Testament‘ statt in der klassisch-chinesischen Bedeutung als ‚überlieferte Worte‘.³⁸ Auch der falsche Gebrauch chinesischer Ehrentitel wird Shundai angelastet in einer Einleitung, in der von der gemeinsamen Blütenschau mit einem Daimyō die Rede ist, denn in dem Satz *Furukawa Tōkō no tei shukun ni shitagahitamatsurite hana wo miru* 古河藤侯邸奉陪主君看花 sei statt des Wortes *shukun* 主君 der Titel *taifu* 大夫 für den Feudalherrn zu gebrauchen.³⁹

Auch im Falle Nanmeis wird die Unkenntnis einfachster Hilfszeichen beanstandet, wenn er schreibt, er habe „umgehend ein Gedicht zur Feier des Anlasses verfasst“ (*sotsuzen kore*

³⁷ Ebd., *Meidai daibiki zusan goyō* 命題題引杜撰誤用.

³⁸ Dort heißt es: „Kitamura Bōsetsu liebte ebenso wie ich die Musik. Unglücklicherweise verschied er früh und hinterließ mir gemäß seines Testaments die Flöte, auf der er zu spielen pflegte“, *Kitamura Bōsetsu yo to onajiku shite on wo konomite fukō ni shite sōsei shi yo ni sono fuku tokoro no fue wo yudaneru* 北村抱節與余同好音不幸早世遺言歸余其所吹之笛.

³⁹ Ebd. Zu den im *Sakushi shikō* zitierten Passagen des *Shishien gokō* vgl. das Inhaltsverzeichnis (*Shishien gokō mukuroku*) im ersten Band (DAZAI 1752, Anhang).

wo fu shite motte ga su 卒然賦之以賀), worin das (allgemeine und unkonkrete Gegenstände bezeichnende) Relativpronomen 之 durch 此 zu ersetzen gewesen sei. Ebenso wie bei Shundai wird ein Fehler in den Ehrentiteln kritisiert (auch hier eine Verwendung von *kun* 君, als *inkun* 隱君 in einer nach Hokuzan unangemessenen Abwandlung von *inkyō* 隱居), weiterhin die Bezeichnung der ersten Person mit 我 statt 吾 in der Formulierung 我社中 (möglicherweise nimmt Hokuzan an, 我 habe im Altchinesischen das Objekt bezeichnet, was jedoch nicht der Fall ist), beide in der längeren Erläuterung des Titels „Fünf Gedichte für Shō Keiwa...“ (*Shō Keiwa ni kiyo su goshu – Keiwa ha Ogasawarakō no shin nari* 寄與松敬和五首。敬和小笠原侯之臣也). Derselbe (vermeintliche) Fehler in der Bezeichnung der ersten Person wird auch bei Sorai angezeigt, der in *Gakusoku* von *waga honpō* 吾本邦 spricht. Nanmeis falsche, da überflüssige Verwendung des Zeichens *ga* 画 in dem Titel „Zu einem Bild Laozis, das ich über meine Schlafstelle (oder: in meinem Alkoven) hängte“ (*shōtō ni Rōshi no zuga wo kaku* 牀頭挂老子圖画) bilde ein schönes Paar (*kōtai* 好對) mit Shundais oben erwähntem gleichartigem Irrtum (der vollständige Titel lautet *shoshun Ei Shisen ga Suisekien ni en su – kyo ha Tōeisan ka ni ari – teichū kaiseki ōshi – shōtō ni Rōshi no zuga wo kaku* 初春宴永子璇醉石園 居在東叡山下 庭中多怪石 牀頭挂老子圖画).⁴⁰

Interessanter ist der zweite Fehler, den Hokuzan an diesem Titel beanstandet. Mit dem Wort *shōtō* 牀頭 bezeichne Nanmei hier die typisch japanische Wandnische, den Alkoven zur Präsentation von Kalligraphien oder Malereien, *toko no ma* (牀 bzw. 床の間). Es gebe „kein furchtbareres *washū* als dieses“ (*washū kore yori hanahadashiki ha nashi* 和習是ヨリ甚シキハナシ), denn in diesem Falle komme erschwerend die Übernahme eines volkstümlichen (vulgären) Zeichengebrauchs hinzu (*shō no ji ryūzoku kafuku no toko ni mochiyuredomo nanzo bunjichū ni mochiyu beken ya* 牀の字流俗挂幅ノトコニ用ユレトモ奈ンゾ文辞中ニ用ユヘケンヤ). Hokuzan übernimmt hier die Rede vom *washū* ohne weitere Erläuterung im Sinne Sorais als eine von Fehlern des Vokabulars und der Grammatik geschiedenen Kategorie.

Nanmeis Formulierung *arata ni hō ni iru* 新入封 aus dem vierten Band der *Nanmei shishū* schätzt er ebenfalls als eine solche für Chinesen (auch aufgrund des unterschiedlichen kulturellen Kontexts) unverständliche Formulierung ein, es handle sich auch hier um „ebenjenes *washū*“ (*kajin nado ni miseshimeba nan no koto ka kaisu bekarazu, rei no washū nari* 夏人ナトニ見セシメバ何ノ事カ會スベカラス 例ノ和習ナリ), er korrigiert zu *hajimete hō ni yuku* 初之封 (die Passage stammt aus dem Titel *shōka Rin Fū kyō goba ni shitagahite kaeru nari...*, 初夏林風卿從五馬還也...). Der erstmalige Besuch des neuen Feudalherren auf seinem Lehen scheint Hokuzan in dem Ausdruck unzureichend erfasst, da dieser zu sehr an Worte wie *nyūkyō* 入境 oder *nyūkoku* 入国 und damit an das Betreten

⁴⁰ Die Zitate Hokuzans stammen, mit Ausnahme des Titels 寄與松敬和五首 aus dem vierten Band, sämtlich aus Band drei des *Nanmei shishū*, das kein eigenes Titelverzeichnis besitzt. *Nanmei shishū* [auch *Sōrōkyō bunshū*, *Nanmeishū*], 4 Bd. (Digitalisat der Ausgabe von 1775, National Archives of Japan Digital Archive).

eines neuen Landes erinnere. Allerdings ist hier das linguistische nicht ganz klar vom interkulturellen Problem der Übersetzung getrennt, das man eher im Bedeutungsgehalt des Zeichens für Lehen selbst vermuten könnte.

Eine Reflexion der Schwierigkeiten der japanisch-chinesischen Verständigung aber ist Hokuzan nur ein untergeordnetes Anliegen, Ziel der Analyse ist der anklagende Nachweis von Fehlern in den Texten der Ken'en. Der Grund des Dilettantismus der Ken'en sei bei ihrem Meister Sorai zu suchen, seine Werke und Schriften wie *Hinjisen* 品字箋 oder *Tsūga* 通雅⁴¹ enthielten bereits die Saat einer fehlerhaften Gelehrsamkeit. Provokant und ohne großen Respekt vor den verstorbenen Gelehrten beschließt Hokuzan seine Kritik an Shundai und Nanmei mit der Anmerkung, beide seien ihm als Ehrenmänner (*kunshi* 君子) zu freudigem Dank verpflichtet, hätten sie doch im Jenseits nun einen Meister der Schriften im Diesseits gewonnen (*chika ni ohite bunshō no shi wo shaba ni etari to haisha seraru beshi* 地下ニ於テ文章ノ師ヲ陽間ニ得タリト拝謝セラルベシ).⁴²

Vor dem Abschluss des Hauptteils schließlich findet sich eine kurze Darstellung der Geschichte klassisch-chinesischer Dichtung in der Sicht Hokuzans (*shihen sōron* 詩變總論). Der Wandel der Dichtung wird beschrieben als ein zyklischer Prozess aus Aufstieg und Verfall, in dem der charakteristische Vorzug einer Epoche schließlich umschlägt in sein Übermaß, das der Korrektur der nachfolgenden Generation bedarf.

Das überhandnehmende rhetorische Ziselieren der Verse während der Sechs Dynastien korrigiere die frühe Tang-Zeit in einer neuen, schlichten Eleganz, die wiederum selbst zur Schwäche des Ausdrucks neige. Die hohe Tang-Zeit wirke dem durch einen pathetischen Zug entgegen, der selbst in Grobheit umzuschlagen drohe, et cetera. Diese Beschreibung der Geschichte chinesischer Poesie in sich ablösenden Paaren adjektivischer Schlüsselworte zur Charakterisierung der anfänglichen Stärke und beschließenden Schwäche der jeweiligen Periode ist indes eine Übernahme aus der Dichtungstheorie Yuan Hongdaos, dessen Beschreibung Hokuzan beinahe wörtlich kopiert (an anderer Stelle des *Sakushi shikō* widerspricht er heftig dem Vorwurf, er selbst sei nur ein Epigone Yuans, vgl. den Abschnitt *Seron Kan En wo shirazu* 世論不知韓袁).⁴³ Kern des Arguments ist die Eigenständigkeit der Dichtung in ihrem historischen Moment, die zwar als Reaktion auf das Vorgegangene verstanden wird, die jedoch dem Geist ihrer Zeit entsprechend neue und authentische Gedichte schaffen muss. Ausgehend von diesem Verständnis der Dichtungsgeschichte, das er dem kritischen Diskurs der Ming-Zeit zu den Altertumsstudien

⁴¹ Gemeint sind wohl das Kangxi-zeitliche Reimlexikon *Xiesheng pinzi jian* 諧聲品字箋 Yu Deshengs 虞德升 (Lebensdaten unbekannt) und die *Tongya*-Enzyklopädie des Ming-zeitlichen Gelehrten Fang Yizhi 方以智, 1611–1671.

⁴² *Sakushi shikō*, *Meidai daibiki zusan goyō* 命題題引杜撰誤用.

⁴³ 夫法因於弊而成於過者也。矯六朝駢靈餽釘之習者，以流靈勝。餽釘者固流靈之因也。然其過在輕纖，盛唐諸人以闊大矯之… Der Abschnitt bei Yuan Hongdao stammt aus dem *Vorwort zum Wellenpavillion*, *Xuetaoge ji xu* 雪濤閣集序, dem sechsten Band des *Binhuazhai ji* 瓶花齋集, s. QIAN 2008, Band 18 *Binhuazhai ji* Band 6 (*xu* 叙).

entnimmt, gelangt Hokuzan zu seinem radikal ablehnenden Urteil über die japanischen Altertumsstudien der Ken'en.⁴⁴

Im Nachwort kokettiert Hokuzan damit, dass das Streiten über ein so gleichgültiges Thema wie die Dichtung ohnehin nicht lohne. Alles Lernen solle schließlich einen Nutzen haben (*keizai yūyō* 經濟有用).⁴⁵ Nur der beklagenswerte Zustand der gegenwärtigen Dichterkreise habe ihn letztendlich veranlasst, seine Kritik zu veröffentlichen. Auf dieses Nachwort folgt der längere, in drei Abschnitte unterteilte Anhang (*furoku* 付録) mit Korrekturen der Prosa Sorais sowie der Fehler in der Prosa und der Lyrik Nankakus. Darin findet sich passim eine Erwähnung des *Ken'en zuihitsu*, das wie oben erwähnt einen klaren Bezugspunkt der ganzen Schrift darstellt.⁴⁶ Hatte Hokuzan Sorai schon im Hauptteil des Werkes scharf attackiert, so heißt es nun, seine Schüler Nankaku und Shundai seien kaum besser, ihre schlechte Edition der Werke des Meisters habe ihn gar noch weiter erniedrigt.⁴⁷

Im Anhang konzentriert sich Hokuzan ebenfalls auf die Überschriften zu Gedichten. Thema sind Werke Ogyū Sorais und seines Schülers Hattori Nankaku, der großen Ruhm als Dichter genoss. Bei Sorai beanstandet er den Titel eines Glückwunschgedichts an eine alte Frau von achtzig Jahren. Dort heißt es: „Der alte Ichiō bat mich um ein Glückwunschgedicht für die Schwester seiner Frau, er sagte sie sei achtzig Jahre alt, rüstig, arbeite als vorstehende Magd in einer *Han*-Residenz“ (*toshi hachijū, kakushaku, nanigashi no hantei ni akan naru* 一漚老人為其妻姊乞壽詞道年八十矍鑠為阿監某藩邸). Die Vokabel *kakushaku* 矍鑠 sei unangemessen zur Beschreibung einer Frau, bei der Formulierung *nanigashi (dono) no oyashiki (hantei)* 某藩邸 handle es sich erneut um *washū* (*rei no washū nari* 例ノ和習ナリ).⁴⁸ Als Korrektur gibt Hokuzan die Wendungen *jimoku sōmei kikyō otorohezu* 耳目聰明起居不衰 sowie *nanigashi no kōtei* 某後庭. Letztere Korrektur tilgt die nach Hokuzans Ansicht ohnehin unnötig präzise Angabe der *Han*-Residenz als Arbeitsplatz der alten Magd. Dieses Beispiel für *washū* entspricht den oben diskutierten Beispielen der Wandnische (*toko*) oder des erstmaligen Einzugs in das ererbte Lehen (新入封), indem hier im chinesischen ungebräuchliche Bezeichnungen für japanische kulturelle Phänomene korrigiert werden. Zwei weitere Varianten führt Hokuzan an, den Gebrauch des in Japan üblichen *hiraku* 拔 (im Sinne des Betrachtens einer Schrift) anstatt des korrekten klassisch

⁴⁴ Zur Geschichte der chinesischen Dichtung bei Hokuzan vgl. MATSUSHITA 1969: 568f.

⁴⁵ *Keizai* meint hier die gute Regierungsführung, *keisei saimin* 經世濟民 (bei anderen Autoren auch: 經國濟民 *keikoku saimin*), „Nutzen“ also die Verbesserung der Lebensverhältnisse des Volkes.

⁴⁶ *Ken'en zuihitsu wo cho shite furoku ni Itō Jinsai Genkō ga bunshō no byūgo wo ronben su shoshi gojuppo ni shite hyappo wo warafu nari* 護園隨筆ヲ著シテ附録ニ伊藤仁齋玄光ガ文章ノ謬誤ヲ論辨ス所謂五十歩ニシテ百歩ヲ笑フナリ, *Sakubun shikō*, *Nankaku bunshō byūgo* 南郭詩誤.

⁴⁷ Ebd., *Furoku, Sorai bunshō byūgo* 徂徠文章謬誤.

⁴⁸ Ebd. Das entsprechende Gedicht findet sich in *Soraishū* Band 7, fol.9, s. das Faksimile in FUJIKAWA et al. 1983–1984a: 41.

chinesischen *miru* 觀, außerdem die Verwendung von *(to) onajiku* 同 im Sinne von ‚gemeinsam (mit jemandem)‘ ohne ein ihm nachfolgendes Objekt.⁴⁹

Washū kritisiert Hokuzan auch im längeren Titel eines Gedichts Hattori Nankakus aus dem dritten Band der zweiten Abteilung der *Gesammelten Schriften Meister Nankakus* (*Nankaku sensei bunshū* 南郭先生文集), der die Begegnung mit einem alten Wanderer aus Satsuma schildert, der Nankaku um ein Geburtstagsgedicht zu dem Thema eines *waka* bittet. „Der alte Herr Hidaka aus Satsuma bat mich, zu seinem siebzigsten Geburtstag ein Gedicht zu einem *waka*-Motiv zu verfassen. Das kann nicht mehr als chinesisches Gedicht (*shi*) gelten. Der ehrenwerte Alte war schon weit gereist in alle Gegenden, auch war er bewandert in den alten Riten und ein guter *waka*-Dichter, bisweilen trat er in den Dienst seines *Han* in Edo. So schrieb ich ihm zum Glückwunsch ein Gedicht zum Motiv der Möwe“ (*satsujin hidaka ō shichijū no shodo aruhi ha zokuseraruru ni wakadai wo motte su, dai sudeni shi ni iru bekarazu omonmiru ni ō shoshū ni sōyū su mata korei wo shiri waka wo yoku su toki ni tōto ni hanshoku wo toru yotte kaikaku no hen wo fu shite ju to nasu* 薩人日高翁七十初度或見屬以和歌題 題已不可入詩 惟翁壯遊諸州又知古禮善和歌時秉藩職于東都因賦海鶴篇為壽).⁵⁰

Der ganze Satz sei grammatisch falsch (*bunri zoku sezu* 文理属セズ, *fubun* 不文), das überflüssig eingefügte *aruhi* und *sude ni* seien die größten Mängel. Statt 入詩 sei 以為詩 zu schreiben, die Formulierung *hanshoku* 藩職 natürlich inkorrekt, hier zeige sich ein falsches Verständnis des Begriffs als ‚Bedienstete‘ anstatt der klassisch-chinesischen Bedeutung der Wendung als ‚Vasall‘ aufgrund unreflektierter japanischer Sprachgewohnheiten (*washū dassazaru yue* 倭習脱セザルユエ). Der überlange Titel an sich aber sei schon *washū*, wenn Nankaku unnötige Informationen wie das nicht verwandte *waka*-Motiv oder die zeitweilige Anstellung des alten Herrn aus Satsuma notiert (*kono yō naru mueki no koto wo naganaga to kotoharu ga washū nari* 此ノヤウナル無益ノ事ヲ永々トコトハルガ倭習ナリ). Die unnütze Geschwätzigkeit der Vorrede stellt Hokuzan hier dem konzisen Ausdruck des Chinesischen gegenüber, ein Argument nicht unähnlich der Kritik Sorais an der japanischen Tendenz zum freigeibigen Einfügen unnötiger Hilfspartikel.⁵¹

Interessant an diesem Beispiel ist Nankakus Anmerkung selbst, dass ein *waka*-Thema (*dai*) ungeeignet sei für das Verfassen eines chinesischen Gedichts.⁵² Hokuzan geht auf diese inhaltliche Komponente nicht näher ein. Meinte Nankaku hier das ihm vorgeschlagene spezifische Thema, oder trifft er eine allgemeine Aussage über die Vereinbarkeit der Poetik des *waka* und des *shi*? Berührungen zwischen chinesischer und japanischer Poesie sind schon im *Wakan rōishū* 和漢朗詠集 des 11. Jahrhunderts oder in den *kudai waka* 句題和歌 eines Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162–1241) zu beobachten.

⁴⁹ *Sakushi shikō, Nankaku bunshō byūgo.*

⁵⁰ Das Gedicht dieses Titels findet sich in FUJIKAWA et al. 1983–1984b: 142.

⁵¹ Ebd., *Nankaku bunshō byūgo.*

⁵² Zum Thema des Gedichttitels im *waka* vgl. IKEZAWA 2002: 149–152 sowie ZHU 2017: 319–332.

Auch das Gedicht selbst liefert keinen Hinweis, ob Nankakus Anmerkung auf die Ablehnung derartiger Annäherungen in der Motivik an und für sich schließen lässt.

Hokuzan beschränkt sich in seiner Anwendung des *washū*-Begriffs auf eine grammatische Kritik der Poesie, die in einem ungeklärten Spannungsverhältnis zu seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem Formalismus der Altertumsstudien steht. Er selbst scheint sich dessen durchaus bewusst, wenn er zum Ende des Anhangs schreibt, dass anhand grammatischer Kriterien zwar kein Urteil über die Dichtung gefällt werden könne, diese aber dennoch nicht ignoriert werden sollten.⁵³

Die Rezeption der *washū*-Kategorie im *Sakushi shikō* erfolgt ohne eine erklärende Herleitung des Begriffs, der nach seiner Zeichenbedeutung als ‚japanische Gewohnheiten‘ dem Leser wohl unmittelbar zugänglich war. Ungeklärt bleibt so die Frage, ob die Vokabel des *Ken'en zuihitsu* den Zeitgenossen Hokuzans aus der Beschäftigung mit den Schriften der *Ken'en* bereits geläufig war, oder ob sie größere Verbreitung erst im Verlauf der oben angesprochenen kritischen Auseinandersetzung mit ihr fand. Zur Beantwortung dieser Frage wäre eine viel breiter angelegte Analyse poetologischer Texte der ausgehenden mittleren Edo-Zeit nötig, als sie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung geleistet werden kann. Klar herausgearbeitet werden konnte die Funktion des Begriffs in der gelehrten Polemik, die auf Abwertung des Gegners durch den Nachweis (oder das Erwecken des Anscheins) sprachlicher Inkompetenz abzielt. In den Beispielen für die Anwendung des *washū*-Begriffs im *Sakushi shikō* zeigte sich außerdem ein stärkeres Profil im Sinne einer Kategorie durch kulturelle Unterschiede verursachter Fehler als in den von Sorai gegebenen Zitaten. Während Fragen der korrekten Übertragung der Terminologie des Regierungssystems (*Han*-Verwaltung und Fürstentitel) noch an der Oberfläche der Sprache bleiben, deutet die Diskussion des *toko no ma* darüber hinaus in die Sphäre der unterschiedlichen Lebenswelten beider Länder.

Der *washū*-Begriff wird in Hokuzans Werk übernommen, als dieser einen schärferen Ton der Kritik anschlägt. Die Infragestellung der Authentizität des klassischen Chinesisch seiner Gegner – ein Maßstab der Kompetenz konfuzianischer Gelehrsamkeit – übernahm er als rhetorische Strategie von Sorai. Dieser Zug mag umso reizvoller erschienen sein, als sich damit ein Scheitern der *Ken'en* an ihren eigenen Idealen suggerieren ließ, mithin das Schlagen des Kontrahenten mit seinen eigenen Waffen. Aus diesem Vorgehen ergab sich zwangsläufig die oben angesprochene Widersprüchlichkeit einer Anklage formalistischer Engstirnigkeit mit dem Mittel einer formalistisch-grammatischen Kritik.

Ein Ansatz zur Erklärung dieser Argumentation ist es, sie im Lichte von Hokuzans konzeptueller Trennung der Dichtkunst von der politisch-moralischen Bedeutung der Dichtung zu interpretieren, wie es Yamamoto Yoshitaka vorgeschlagen hat. Eine

⁵³ *Bunpō to shihō to mizukara kotonari bunpō kanarazu shi ni eki naki ni arazu to ihedomo bunpō wo motte shi wo ronzu bekarazu* 文法ト詩法ト自ラ異ナリ文法必ズ詩ニ益ナキニ非ズトイヘドモ文法ヲ以テ詩ヲ論ズベカラズ (ebd.).

Verbindung der Übung in der Dichtung mit Konfuzianismus und Regierungsführung lehnt Hokuzan ab. Derartigen von außen herangetragenen politisch-moralischen Maßstäben setzt er dem Bereich der Dichtung selbst entstammende Kriterien entgegen. Die originelle poetische Idee und inspirierte Sprache sollen die Qualitäten sein, anhand derer Dichtung zu beurteilen ist. Die Betonung der sprachlichen Perfektion wäre dieser Interpretation folgend als Konsequenz der kritischen Haltung Hokuzans zu konfuzianischen Auffassungen der Dichtkunst zu verstehen.⁵⁴ Einschränkend führt Yamamoto an, dass dies eher eine Theorie reiner Kunstfertigkeit (*jun gigei* 純技芸) als das Fordern einer reinen Literatur (*jun bungaku* 純文学) sei, sehe Hokuzan doch die soziale Praxis des Dichtens unverändert im Horizont der moralischen Besserung (*kyōka* 教化) der Gesellschaft. Die formalistische Kritik Hokuzans hätte somit eine ursprüngliche Fundierung in seiner Philosophie der Künste. Eine solche Sicht kontrastiert mit Interpretationen wie jener Hino Tatsuos, der die Abwertung der Ken'en als bestimmendes Ziel sieht, zu dessen Erreichen die Wahl der Mittel beliebig ist. Hino erkennt in der Übernahme der Positionen Yuan Hongdaos etwa wenig mehr als die oberflächliche Konstruktion eines (vermeintlichen) Waffenbruders.⁵⁵

Trotz des schwindenden Einflusses der Ken'en am Übergang zur späten Edo-Zeit strukturierte die Auseinandersetzung mit ihr die Fortentwicklung der japanischen Dichterkreise, Sorais Vokabular wirkte in den Schriften der Nachwelt fort. Die Assoziation mit der Diskussion über Form und Ideal des *kanshi* stellt einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des *washū*-Begriffs dar.

3 Die Rezeption des *washū*-Begriffs in der modernen Literaturwissenschaft

3.1 Neu-Interpretation des Begriffs jenseits einer Kategorie defizitärer Literatur

In den oben diskutierten Quellen erschien *washū* in zwei Schreibungen, als 和習 bzw. 倭習. Kanda Kiichirō nennt 和臭 als weitere Schreibung und führt außerdem die Variante *koshū* 胡習 an. Er konstatiert zudem eine weite Verbreitung des Begriffs in den gelehrten Zirkeln der Zeit, bleibt jedoch Belege schuldig.⁵⁶ Da allerdings gerade die Korrespondenzen Edozeitlicher Sinologen, in denen die Vokabel im gegenseitigen Austausch zu erwarten wäre, zu großen Teilen noch nicht ediert sind, ist dies nicht unbedingt überraschend. Die letztere Variante als ‚japanischer Gestank‘ (和臭) ist auch in sinologischen Standardwerken öfters anzutreffen, so verwendet etwa Matsushita Tadashi in seinem Standardwerk zum *kanshi*

⁵⁴ YAMAMOTO 2014: 53.

⁵⁵ 技芸そのものを習得すること[は]儒学・為政とは関連せず、道徳的ないし教訓的意義も持たず (ebd.: 53, 43 (zur Interpretation Hino Tatsuos)).

⁵⁶ KANDA 1977: 99–116.

der Edo-Zeit den Begriff in dieser Schreibweise.⁵⁷ In dieser Form tritt die abwertende Konnotation des Wortes, die sich in seiner diskursiven Vorgeschichte angelegt findet, noch deutlicher heraus. Er wird hier gebraucht zur Kennzeichnung japanischer Eigenheiten als Merkmal mangelhafter, minderwertiger literarischer Werke.

In diesem Gebrauch des *washū*-Begriffs, der bei der Suche nach Fehlern in *kanbun* und *kanshi* stehenbleibt, zeigt sich eine Beschränkung auf eine bloß grammatisch-formale Analyse ohne literaturwissenschaftliches Interesse. Diesen Kritikpunkt diskutiert Kojima Noriyuki in seinem Vortrag über die „Literatur des *washū*“ von 1990. Der Begriff sei vornehmlich (wenn auch nicht ausschließlich) in der Diskussion des *kanshi* relevant, wo er allerdings die durch seinen Ursprung in der Polemik begründete Konnotation minderwertiger literarischer Qualität nie abgelegt habe.⁵⁸ Unter *washū* sei ein weiteres Feld der Berührung von Japanischem und Chinesischem zu verstehen, wie es in der Betrachtung von in Japan entstandenem Vokabular (*wasei kango* 和製漢語) oder *kanbun*-Varianten wie *hentai kanbun* 変体漢文 sichtbar werde. Kojima mahnt an, dass vielmehr die Funktion und der Hintergrund als *washū* beanstandeter Wendungen zum Thema gemacht werden müssten, anstatt anhand einer eindimensionalen Lesung eines Werks ein Urteil über dessen stilistische Nähe oder Ferne (*hazureru ka ina ka*) zum, überdies vielfach zu eng gefassten, klassisch-chinesischen Korpus zu fällen. *Washū* sei der Atem des (dichterischen) Denkens der Japaner.⁵⁹ Kojima sieht in japanisch anmutenden Wendungen im *kanshi* eine Annäherung an die Form des *waka*, im umfassenderen Sinne auch an die japanische Literatur (*wabun* 和文). Die Dichtung ist daher im Kontext der Motive und des Vokabulars anderer Genres zu sehen, in denen sich die Autoren in aller Regel ebenfalls betätigten. Bisweilen verlangt dabei die dichterische Idee eine Distanzierung vom Ideal des klassischen Chinesisch.⁶⁰

Diese Sicht auf die klassisch-chinesische Literatur Japans korrespondiert mit japanologischen Beiträgen, etwa Timothy Wixteds Hinweis, dass sino-japanische Texte nach anderen Kriterien beurteilt werden müssten als klassisch-chinesische.⁶¹ Kojima

⁵⁷ So beispielsweise wenn er die frühe Periode der *kanshi*-Dichtung als von *washū* geprägt beschreibt oder in seiner Charakterisierung der Dichtung Hayashi Razans, s. MATSUSHITA 1969: 226.

⁵⁸ KOJIMA 1991: 5. Kojima erwähnt hier eine Edo-zeitliche Verarbeitung der Polemik Sorais gegen Jinsai als Sumo-Kampf in einem spöttischen *hyōbanki* 評判記, dem *Gakusha sumō kurabe*, das Jinsai (*nishi no kata*) als klaren Sieger sieht, der den übereifrigen ‚Ringer‘ Sorai ‚ins Leere laufen ließ‘ (*yudan nasaru to dohyō wo demasu*). Siehe KOKUSHO KANKŌKAI 1916: 319.

⁵⁹ *Nihonjin no shisō wo haku iki* 日本人の詩想の吐く息 (KOJIMA 1991: 13).

⁶⁰ KOJIMA 1991: 12. Siehe auch KOJIMA 1988. Zum Verhältnis von *washū* und Literatur in Kana-Schreibung siehe auch SAITŌ 2011.

⁶¹ „...it seems wrong-headed that some would judge Sino-Japanese kanbun compositions on the basis of whether or not they meet the same criteria as those composed by Chinese. That is precisely what Konishi Jin'ichi rather frequently does, and Donald Keene also occasionally cites such estimations“ (WIXTED 1998: 23).

konzipiert einen neuen *washū*-Begriff, der das Phänomen als Merkmal einer eigenen literarischen Strömung Japans versteht, einer Nebenströmung des klassischen Chinesisch. Wichtig sei es dabei, den Fokus auszuweiten auf Werke, die nicht auf den ersten Blick statt grammatischer Fehler der traditionellen Auffassung des *washū* entsprächen. Es müsse stärker auf die Intention des Autors und seine poetische Vorstellungswelt eingegangen werden, um daran anschließend seine Wahl der sprachlichen Mittel aus dem chinesischen Repertoire zu interpretieren. Besonderes Interesse verdienten dabei auch Überlagerungen verschiedener Wörter in einem Zeichen wie im Falle von *xia* bzw. *ka/kasumi* 霞, das im klassischen Chinesisch die Morgen- oder Abendröte (oder die durch sie rot verfärbten Wolken) meine, im Japanischen jedoch das Verschwimmen fern liegender Objekte (in der Betrachtung der vor einem selbst ausgebreiteten Landschaft). Weiterhin eröffne sich hier eine vergleichende Perspektive zu Phänomenen in der Dichtung des *Bohai*-Reichs 渤海 oder der koreanischen Halbinsel, die ebenfalls Einflüsse vernakularer Kultur verraten.⁶²

Gegenüber dem bisherigen Gebrauch des Begriffs in der Forschung gibt Kojima zu bedenken, dass es einer unangemessenen Privilegierung des mittelalterlich-chinesischen Dichtungsvokabulars unter Ausblendung des Reichtums postklassischen Vokabulars (*kinseigo* 近世語) gleichkomme, Wendungen nur anhand ihres Fehlens in den *Vier Büchern und Fünf Klassikern* oder ihres Nicht-Vorhandenseins im *Dai Kan-wa Jiten* als *washū* einzustufen.⁶³ Der taiwanische Sinologie Lai Yanhong 賴衍宏 belegt in seiner Analyse mehrerer Beiträge prominenter japanischer Sinologen, dass sich in der Forschung derartige vorschnelle Urteile über japanische *kanshi* öfters finden. Eine solche Analyse profitiert natürlich von den Fortschritten in der Erstellung digitaler Korpora. Die neuen Möglichkeiten der elektronischen Stichwortsuche ermöglichen es heute, das Vokabular klassischer Werke vollumfänglicher zu erfassen und auch abgelegene Erwähnungen eines Begriffs ausfindig zu machen. Lai untersucht Verse und Wörter, die von den vier prominenten Literaturwissenschaftlern Iriya Yoshitaka 入矢義高, Kanda Kiichirō, Yoshikawa Kōjirō 吉川幸次郎 sowie Kojima Noriyuki als *washū* eingeschätzt wurden. Dabei zeigt sich, dass in den meisten Fällen ein Präzedenzfall oder eine ähnliche Verwendung als ungewöhnlich und somit japanisch gefärbter Begriffe anzuzeigen war. Schließlich weist Lai darauf hin, dass der Gebrauch selbstgeformter verkürzter Formen nicht als *washū* zu gelten habe, da solche Verkürzungen in der chinesischen Poesie üblich seien und mithin keine neuen Wörter an sich darstellten. Hier zeigt sich der entscheidende Einfluss der Normen des klassischen Chinesisch, die der Leser voraussetzt und an den Text heranträgt. Auch für profunde Kenner des chinesischen Schrifttums sei es nicht leicht, die Originalität eines Ausdrucks einzuschätzen.⁶⁴

⁶² Ebd.: 6f.

⁶³ Ebd.: 12f.

⁶⁴ LAI 2015.

Dem Urteil eines Kenners als Richtschnur zur Entdeckung von Differenzen zwischen japanischen und chinesischen *shi* 詩 folgt Guo Ying in ihrer Dissertation zu *washū* im *Dongying shixuan / Tōei shisen* 東瀛詩選 (1883) des Yu Yue 俞樾 (1821–1907), der in chinesisch-japanischer Zusammenarbeit entstandenen größten Anthologie Edo-zeitlicher *kanshi*. Ausgehend von den Korrekturen, die Yu an den Werken japanischer Dichter anbringt, analysiert Guo in der chinesischen Poesie ungebräuchliche Ausdrucksformen. Dabei ist, wie auch Lais Arbeit verdeutlicht, die persönliche stilistische Präferenz Yus ein nicht zu vernachlässigender Faktor in der Korrektur vermeintlich speziell japanischer Fehler. Yu ändert auch Zeichen ab, die in der Qing-Dynastie Tabuzeichen waren, was für den Zeichengebrauch der japanischen Gelehrten natürlich keine Rolle spielte.⁶⁵ Einige Korrekturen verdecken kulturelle Unterschiede, etwa wenn das Wort *waka* schlicht durch *shi* 詩 ersetzt wird. Guo sieht darin den Versuch, eine ‚leichtere Lesbarkeit‘ für ein chinesisches Publikum zu erreichen.⁶⁶ Andererseits mag ein solches Verfahren ein Indiz für Desinteresse an der Vermittlung der fremden Kultur sein.

Zu Wendungen, die als *washū* im Sinne in China ungebräuchlichen Vokabulars gelten können, zählen etwa das japanische Zeichen für die Makrele (*aji* 鰯), Ausdrücke wie *in wo fumu* 韻を踏む oder *shidai* 次第, oder auch die umgekehrte Stellung in der Schreibung von *seitō/nishi-higashi* 西東. Interessantere komparatistische Perspektiven als diese Beispiele eröffnet das Motiv des Frosches (*kawazu* 蛙), dem Yu durch die Abwandlung eines Gedichts Hayashi Baidōs 林梅洞 (1643–1666), eines Enkels Hayashi Razans 林羅山 (1583–1657), das Singen verbietet. Heißt es bei Baidō noch, der Frosch singe chinesische Verse (der Singsang rezitierter Klassiker, 春蛙唱子曰), ist in der Version des *Dongying shixuan* nurmehr die Rede von tiefen Rufen (唱深蛙, *wa* hier, so Guo, wohl auch onomatopoetisch), die das Tier anstimmt. Hierin spiegelt sich nach Guo die in der literarischen Tradition beider Länder unterschiedliche Metaphorik des Frosches, der in China als lärmender Störer, in Japan dagegen oft als melodische Stimme wahrgenommen und daher als Sänger bzw. Dichter betrachtet wurde. Im Haiku der Edo-Zeit stellt er auch ein beliebtes und manchmal titelgebendes Sujet dar, wie etwa in der Anthologie *Kawazu awase* 蛙合 der frühen Edo-Zeit, die Verse aus dem Dichterkreise Bashōs 松尾芭蕉 (1644–1694) über den Frosch versammelt.⁶⁷

Guo nimmt in ihrer Analyse klar die Impulse einer neuen Sicht auf die Kategorie des *washū* auf, die sie, ein Wortspiel, als ‚japanische Vorzüge‘ (和秀) verstanden wissen will.⁶⁸ Ihre aus Yus Anthologie Edo-zeitlicher Dichtung gewonnenen Beispiele für *washū* sind verstreut über die gesamte Spanne der Epoche. In den analysierten Korrekturen lässt sich

⁶⁵ Guo 2013.

⁶⁶ Ebd.: 205.

⁶⁷ Ebd.: 218–222.

⁶⁸ Ebd.: 223. In ähnlicher Weise wandelt auch NIINA 1991 den Begriff (mit kurzer Endsilbe) zu *washu* 和趣 ab.

allerdings kein Fokus auf Gedichte einer bestimmten Epoche ausmachen, auch wenn Yu selbst bestimmte Dichter der frühen Edo-Zeit wie Hayashi Razan als weniger fähige Autoren klassisch-chinesischer Verse einschätzt. Aus den verstreuten Beispielen Yus versucht Guo dann auch nicht, eine Theorie der Veränderung des *kanshi* der Edo-Zeit zu entwickeln. In der Poesiegeschichte gibt es derartige Ansätze, die eine Periodisierung der Vernakularisierung der klassisch-chinesischen Dichtung entwerfen. Suzuki Ken'ichi postuliert die ausgehende mittlere Edo-Zeit als eine Periode der Ablösung von dominierenden Tang-zeitlichen Mustern der Dichtung, der Hinwendung zu individuellerer Schilderung und der Konvergenz von Hoch- und Volkskultur über Genre Grenzen hinweg.⁶⁹ Die *Lieder aus Kōnan* (*kōnan ka* 江南歌) Gion Nankais oder Akiyama Gyokuzans Übertragung des Nō-Klassikers *Yuya* 熊野 ins klassische Chinesisch sind Beispiele des Einzugs japanischer literarischer Motive in das *kanshi*, das für Experimente und literarische Spiele dieser Art geöffnet wird.⁷⁰

Die Ausdrucksform des *kanshi* als eine Verherrlichung des Chinesischen (oder gar als kulturelle Selbstaufgabe) zu interpretieren, ignoriert diese Dynamik zwischen vernakularer Kultur und klassisch chinesischer Literatur.⁷¹ Die Berücksichtigung des Eigensinns der Entwicklung der klassisch-chinesischen Dichtung Japans ermöglicht die Deutung von *washū* als einem Charakteristikum, das größere kreative Freiheit und Berührungen zwischen den Genres widerspiegelt.

3.2 *Washū* als Zwischenraum der Kulturen bei Ōtani Masao

Kojimas Konzeption des *washū* versucht, einen neuen Zugang zur Differenz poetischer Tradition in der chinesisch-japanisch vergleichenden Literaturwissenschaft zu eröffnen. *Washū* in seiner Edo-zeitlichen Verwendung bezieht sich auf das Sichtbare des Textes in seiner fehlerhaften Abweichung, während der neu gedachte *washū*-Begriff dazu auffordert, Motivgeschichte und Genrefragen in die Analyse mit einzubeziehen, was unweigerlich das Augenmerk auch auf das Abwesende des Textes richten muss. Auf gewisse Weise umreißt Kojimas Neukonzeption damit das Projekt einer vergleichenden Poetik an sich.

Eine fruchtbare Anwendung des *washū*-Begriffs auf eine Vielzahl von Werken der Dichtung demonstriert Ōtani Masao, der seit den 80er Jahren eine Anzahl wegweisender Artikel zum Thema verfasste. Als Anthologie erschienen die wichtigsten dieser Arbeiten

⁶⁹ SUZUKI 2004: 25f.

⁷⁰ YAMAMOTO/YOKOYAMA 1991: 300f und TOKUDA 1992: 263.

⁷¹ Vgl. bspw. Flueckigers Kommentar zu Hattori Nankakus *Nächtlicher Fahrt auf dem Sumida-Fluss* (*yoru bokusui wo kudaru* 夜下墨水), wo es heißt: „By mediating his description of contemporary Edo with poetry from the Chinese past, Nankaku affirms the cultural authority of China, while also suggesting that other countries can, by assimilating themselves to the proper cultural norms, participate in Chinese civilization“ (FLUECKIGER 2011: 124f).

2008 als *Uta to shi no aida*.⁷² Washū begreift Ōtani als eine Form der Adaption (*hen'yō* 変容), deren Existenz mit der Verwendung der chinesischen Schrift und der Rezeption ihrer literarischen Tradition einsetzt. Seine Untersuchungen nehmen *kanshi* aus den frühesten Anthologien klassisch chinesischer Dichtung in Japan in den Blick. Auch die Fehlstellen der Rezeption liefern dabei Hinweise auf unterschiedliche kulturelle Auffassungen. Die Metapher der ‚fühlergleichen (soll heißen: feinen, filigranen) Brauen‘ (oder ‚Mottenbrauen‘, *gabi/emei* 蛾眉) als eine stereotype Formel zur Beschreibung schöner Frauen habe kaum Anklang in japanischen Dichterkreisen gefunden, die, so Ōtani unter Verweis auf Beispiele der *waka*-Tradition, den Vergleich etwa mit der Mondsichel zogen. Ein Vergleich mit einem Insekt mag den japanischen Poeten abwegig erschienen sein. Auch das ‚Wolkenhaar‘ (*unbin/yunbin* 雲鬢), ein Wort, das die Schönheit der aufgesteckten Haare einfängt, ist in der japanischen Dichtung selten anzutreffen. Dies hängt mit dem Brauch des offenen Tragens der Haare zusammen, den mehrere Kaiser erfolglos durch das Aufstecken der Haare nach chinesischer Gewohnheit zu ersetzen versuchten. Wo die chinesische Dichtung das wolkengleiche, schwerelose Emporstreben der Frisuren pries, war auf der japanischen Seite die fächerartig ausgebreitete Fülle des Haars das maßgebliche weibliche Schönheitsideal.⁷³

In diesen beiden Beispielen arbeitet Ōtani mit Blick auf die Motivgeschichte kulturelle Unterschiede in den Präferenzen für bestimmte poetische Metaphern heraus. Das Genreproblem im Horizont des *washū* thematisiert er in der Analyse des 114. Verses der Nara-zeitlichen *kanshi*-Anthologie *Kaifūsō* 懷風藻 (751), verfasst von Isonokami no Otomaro 石上乙麻呂 (gest. 750).⁷⁴

他郷頻夜夢 / 談與麗人同 / 寢裏歡如實 / 驚前恨泣空 / 空思向桂影 / 獨坐聽松風
/ 山川嶮易路 / 展轉憶閨中

他郷しき頻りに夜に夢かたむ / 談ること麗人と同じくす / 寢裏歡びて實まことの如く / 驚前きょうぜん 恨み
て空しきに泣く / 空しく思ひて桂影ひとに向かひ / 獨り坐して松風を聴く / 山川嶮易さんせんけんいの
路みち / 展轉として閨中おちに憶ふ

In der Fremde träume ich nachts oft, ich / unterhielte mich in Gesellschaft schöner Frauen / in meiner Kammer fröhlich, als wäre es wahrhaftig so / schrecke hoch und weine bitterlich angesichts der Leere / trübsinnig wende ich mich dem Leuchten des Mondes zu / einsam sitz ich da, lausche dem Wind in den Kiefern / an Berge und Flüsse des beschwerlichen Wegs / erinnere ich mich schlaflos in der Kammer

⁷² ŌTANI 2008.

⁷³ ŌTANI 2008: 1–4.

⁷⁴ ŌTANI 2008: 27.

Otomaros Gedicht über eine einsam zugebrachte Nacht, Frustration und Resignation fällt in das Genre der ‚Kammerliebe‘, *guiqing* (*keijō* 閨情). Dieses Genre ist in der Tradition der chinesischen Lyrik klassischerweise der Frau vorbehalten, deren Leben sich gemäß den Vorstellungen der Zeit in den inneren Räumen abspielte. Daher nahmen in aller Regel männliche Dichter eine weibliche Persona an, wenn sie solche Gedichte schrieben. In Japan sei die Rolle der Frau zwar ebenfalls unmissverständlich dem Haus zugeordnet, doch in der *waka*-Dichtung ist die sehnsuchtsvolle Liebeslyrik keinem der beiden Geschlechter vorbehalten, die Schlafkammer (閨 oder 寢) kein typischer Ort der Dichtung. Bereits die Wahl der männlichen Stimme im Gedicht Otomaros sieht Ōtani daher als Hinweis auf Verschiedenheiten der poetischen Vorstellungswelt.

Der sechste Vers des Gedichts spricht vom ‚Wind in den Kiefern‘ (*shōfū* 松風), einem Motiv, das in der chinesischen Lyrik mit dem Klang der Zither oder der Entrücktheit des Einsiedlerlebens (*initsu no seiyū* 隱逸の清遊) assoziiert sei, so Ōtani. In einigen Versionen des Textes wurde dieses Wort ersetzt durch ‚Herbstwind‘ 秋風, eine Wortwahl, die im *kanshi* Vergänglichkeit und Melancholie anklingen lässt. Eine solche Korrektur mag späteren Kopisten als passendere Metapher in der klassisch-chinesischen Tradition erschienen sein.

In der Tradition des *waka* ist der Herbst dagegen keine melancholische Zeit, sondern vielmehr ein Symbol der Schönheit der Natur.⁷⁵ Der ‚Wind in den Kiefern‘ knüpfe an ein zentrales Motiv der Liebeslyrik des *waka* an, die mehrdeutige Vokabel (*kakekotoba*) *matsu*, die sowohl ‚Kiefer‘ 松 als auch ‚warten‘ 待つ bedeuten kann, weshalb Otomaro das Wort bewusst aufgrund seiner romantischen Konnotation im japanischen Kontext gewählt haben könnte. Die Berührung der Tradition von *uta* und *shi* wird sichtbar in der Wahl der Kiefer anstelle des Herbstes. *Washū* lässt sich hier nicht einfach als das Unwissen des Autors um die Regeln und Motive chinesischer Lyrik verstehen, sondern als eine bewusste Transkulturation des *kanshi*, eine Adaption, die im Prozess der Überlieferung der Dichtung erneut herausgefordert wurde.⁷⁶

Ōtani verfolgt in der Analyse feine Gradierungen und Verbindungen, die sich manchmal nicht auf den ersten Blick offenbaren oder auch spekulativer Natur bleiben müssen. *Washū* wird hier zu einem Terminus der vergleichenden Literaturwissenschaft, der die Besonderheiten klassisch chinesischer Dichtung japanischer Autoren in ihrer umfassenden Bedeutung zu fassen versucht. Hatten Sorai in seiner Kritik an Jinsai und seiner Philosophie und Hokuzan in seiner Kritik an Sorai und dessen Schule den Begriff ausgehend von der konfuzianischen Gelehrsamkeit in die Theorie der Dichtung eingeführt, lässt sich im Diskurs der Literaturwissenschaft nun die vokabularische Festlegung eines Konzepts beobachten,

⁷⁵ Diese Diskrepanz in der Motivik des Herbstes diskutiert Ōtani anhand des *Man'yōshū* im Vergleich mit den Gedichten der Tang-zeitlichen thematisch geordneten Anthologie (*leishu* 類書) *Yiwen leiju* 藝文類聚 (ŌTANI 2008: 28).

⁷⁶ ŌTANI 2008: 26–30.

das zuvor durch unterschiedliche Ausdrücke bezeichnet wurde. Es bildete sich ein akademischer Wortgebrauch heraus, der zunächst die pejorative Bedeutung des Begriffs und seinen Fokus auf grammatische und stilistische Unvollkommenheiten beibehielt. Die Edo-zeitliche Kritik an der japanischen Verfremdung des *kanshi* wandelte sich in der neueren Forschung schließlich zu einer Perspektive eigenen Rechts jenseits abwertender Konnotationen.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- DAZAI, Shundai 太宰春台 (1752): *Shundai sensei bunshū – shishien zenkō, shishien gokō / furoku* [Gesammelte Werke Meister Shundais – Shishien (2 Bände und Anhang)] 春台先生文集 – 紫芝園前, 後稿 / 附録. Nihonbashi: Sūzanbō. (Digitalisat der Waseda University Library).
https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/he16/he16_03262/index.html
 (zuletzt aufgerufen am 09.10.2020).
- FUJIKAWA, Hideo 富士川英郎, SANO Masami 佐野正巳 et al. (Hg.) (1983–1984a): *Sorai shū, Rantei sensei shishū* [Anthologie japanischer klassisch-chinesischer Dichtung Bd. 3 – Gesammelte Werke [Ogyū] Sorais, Gesammelte Gedichte Meister Ranteis] 徂徠集 蘭亭先生詩集 (*Shishū nihon kanshi* 詩集日本漢詩 Bd. 3). Tōkyō: Kyūko shoin.
- FUJIKAWA, Hideo 富士川英郎, SANO Masami 佐野正巳 et al. (Hg.) (1983–1984b): *Nankaku sensei bunshū, Kinka kōsatsu* [Gesammelte Werke Meister Nankakus, Manuskripte [Hirano] Kinkas] 南郭先生文集 金華稿刪 (*Shishū nihon kanshi* 詩集日本漢詩 Bd. 4). Tōkyō: Kyūko shoin.
- KOKUSHO KANKŌKAI 国書刊行会 (Hg.) (1916): „*Gakusha sumō shōbu tsuketari hyōbanki* [Sumo-Wettkampf der Gelehrten mit beigefügter Kritik] 學者角力勝負附評判記“. In: Ders.: *Tokugawa bungei ruiju* 徳川文芸類聚 Bd. 12. Tōkyō: Kokusho kankōkai: 313–322.
- IKEDA, Yojirō 池田四郎次郎, KOKUBU Takatane 国分高胤 (Hg.) (1997): „*Nankaku sensei tōka no sho* [Meister Nankakus Schriften im Lampenschein] 南郭先生燈下書 (1734)“. In: Dies.: *Nihon shiwa sōsho* 日本詩話叢書 (Bd. 1). Tōkyō: Ryūginsha: 47–66.
- IMANAKA, Kanji 今中寛司, NARAMOTO Tatsuya 奈良本辰也 (Hg.) (1973): *Bendō, Benmei, Ken'en zuihitsu, Ken'en jūhitsu* [Darlegung des Weges, Ken'en Essays, Zehn Schriften der Ken'en] 辨道 辨名 護園隨筆 護園十筆 (*Ogyū Sorai zenshū* 荻生徂徠全集 Bd. 1). Tōkyō: Kawade shobō.
- IRIE, Nanmei 入江南溟 (1775): *Nanmei shishū* [auch *Sōrōkyo bunshū, Nanmeishū*] [Gesammelte Gedichte [Irie] Nanmeis] 南溟詩集 [滄浪居文集 / 南溟集], 4 Bd. Edo: Asakuraya Kube. (Digitalisat der National Archives of Japan Digital Archive).
<https://www.digital.archives.go.jp/das/meta/M2015071509351858014>
 (zuletzt aufgerufen am 18.10.2020).
- JIN, Liangnian 金良年 (2004): *Mengzi yizhu (shisanjing yizhu)* [Mengzi, Übersetzung und Kommentar] 孟子译注 (十三经译注). Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

- KOIZUMI, Hidenosuke 小泉秀之助 (1908): *Yakubun sentei* [Die Fischreuse der Übersetzung] 訳文筌蹄. Tōkyō: Suharaya shoten (Digitalisat der National Diet Library Digital Collections).
<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/991006> (zuletzt aufgerufen am 18.10.2020).
- NAKAMURA, Yukihiko 中村幸彦, OKADA Takehiko 岡田武彦 (Hg.) (1972): *Hi Chō* [Anti-Rongochō] 非徴 (*Nihon shisō taikei* Bd. 47 *Kinsei kōki juka shū* 日本思想大系 47 近世後期儒家集). Tōkyō: Iwanami.
- QIAN, Bocheng 钱伯城 (Hg.) (2008): *Yuan Hongdao ji jianxiao* [Gesammelte und annotierte Werke Yuan Hongdaos] 袁宏道集笺校. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- TOKUDA, Takeshi 徳田武 (1992): *Yanada Zeigan, Akiyama Gyokuzan* 梁田蛻巖, 秋山玉山 (Edo shijin senshū 江戸詩人選集 Bd. 2). Tōkyō: Iwanami.
- YAMAMOTO, Hokuzan 山本北山 (1783): *Sakushi shikō* (*Hokuzan sensei sakushi shikō*) [Der gespannte Bogen der Dichtung] 作詩志穀 (北山先生作詩志穀). Edo: Seireikaku, Suharaya, Ihachi (Digitalisat des National Institute of Japanese Literature (Kokubunken), Ukai bunko).
http://dbrec.nijl.ac.jp/KTG_B_200019049 (zuletzt aufgerufen am 18.10.2020).
- YAMAMOTO, Hokuzan 山本北山 (1966): „Sakushi shikō [Der gespannte Bogen der Dichtung] 作詩志穀“. In: NAKAMURA, Yukihiko 中村幸彦 (Hg.): *Kinsei bungakuron shū* 近世文學論集 (*Nihon koten bungaku taikei* 日本古典文學大系 Bd. 94). Tōkyō: Iwanami: 263–349.
- YAMAMOTO, Hokuzan 山本北山 (1997): „Sakushi shikō [Der gespannte Bogen der Dichtung] 作詩志穀“. In: IKEDA, Yojirō 池田四郎次郎, KOKUBU Takatane 国分高胤 (Hg.): *Nihon shiwa sōsho* 日本詩話叢書 Bd. 8. Tōkyō: Ryūginsha: 1–81.
- YAMAMOTO, Kazuyoshi 山本和義, YOKOYAMA Hiroshi 横山弘 (1991): *Hattori Nankaku, Gion Nankai* (*Edo shijin senshū* 3) [Ausgewählte Dichter der Edo-Zeit 3 – Hattori Nankaku, Gion Nankai] 服部南郭 祇園南海 (江戸詩人選集 3). Tōkyō: Iwanami.
- Yu, Yue 俞樾 (1883): *Dongying shixuan* [Anthologie japanischer Dichtung] 東瀛詩選. 40 Bände, 4 Supplement-Bände (Digitalisat der Harvard-Yenching Library, Chinese Text Project).
<https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=90530> (zuletzt aufgerufen am 18.10.2020).
- YOSHIKAWA, Kōjirō 吉川幸次郎, MARUYAMA Masao 丸山真男 (Hg.) (1973–1983): *Ogyū Sorai zenshū* [Vollständige Werke Ogyū Sorais] 荻生徂徠全集. Tōkyō: Misuzu Shobō.

Sekundärliteratur

- BOOT, W.J. (2019). „The Reception of Sorai’s Thought in the Second Half of the Edo Period“. In: BOOT, W.J., TAKAYAMA Daiki (Hg.): *Tetsugaku Companion to Ogyū Sorai*. Cham: Springer International Publishing: 123–145.
- BOOT, W.J., TAKAYAMA Daiki (Hg.) (2019): *Tetsugaku Companion to Ogyū Sorai*. Cham: Springer International Publishing.
- CLEMENTS, Rebekah (2017): *A Cultural History of Translation in Early Modern Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FLUECKIGER, Peter (2011): *Imagining harmony: poetry, empathy, and community in mid-Tokugawa Confucianism and nativism*. Stanford: Stanford University Press.

- GUO, Ying 郭颖 (2013): *Hanshi yu hexi (kanshi to washū): cong Dongying shixuan dao riben de shige zijue (kuawenhua yanjiu congshu, hg. von Zhou Ningzong) [Kanshi und washū: vom Dongying shixuan zum japanischen poetischen Bewusstsein (Transkulturelle Studien)]* 汉诗与和习:从《东瀛诗选》到日本的诗歌自觉 (跨文化研究丛书 – 周宁总主编). Xiamen: Xiamen University Press.
- HIRAISHI, Naoaki 平石直昭 (1984): *Ogyū Sorai nenpu kō [Eine Studie der Annalistischen Biographie Ogyū Sorais]* 荻生徂徠年譜考. Tōkyō: Heibonsha.
- IKEZAWA, Ichirō 池澤一郎 (2002): „Waka to kanshi – wakadai kanshi ni tsuite [*Waka* und *kanshi* – *kanshi* zu Themen des *waka*] 和歌と漢詩 和歌題漢詩について“. In: *Edo bungaku* 江戸文学 27: 149–152.
- IMANAKA, Kanji 今中寛司 (1973): „Kaisetsu [Erläuterungen] 解説“. In: IMANAKA, Kanji 今中寛司, NARAMOTO Tatsuya 奈良本辰也 (Hg.): *Ogyū Sorai zenshū Bd. 1 – Bendō, Benmei, Ken'en zuihitsu, Ken'en jūhitsu* 辨道 辨名 護園隨筆 護園十筆. Tōkyō: Kawade shobō: 589–592.
- IWABASHI, Junsei 岩橋遵成 (1969): *Sorai kenkyū [Sorai-Studien]* 徂徠研究. Tōkyō: Meicho kankōkai.
- KANDA, Kiichirō 神田喜一郎 (1977): *Bokurin kanwa [Erzählungen aus dem Wald der Literatur]* 墨林間話. Tōkyō: Iwanami.
- KOJIMA, Noriyuki 小島憲之 (1988): „Washū no mondai – kanshibun wo chūshin to shite – ikokujiin no idaku iwakan [Das Problem des *washū* – mit besonderer Berücksichtigung der klassisch-chinesischen Dichtung] 和習の問題 – 漢詩文を中心として 異国人のいづく違和感“. In: Ders.: *Nihon bungaku ni okeru kango hyōgen* 日本文学における漢語表現. Tōkyō: Iwanami: 33–74.
- KOJIMA, Noriyuki 小島憲之 (1991): „Shibun no shūki [Eigenheiten klassisch-chinesischer Dichtung] 詩文の習氣“. In: *Bungakushi kenkyū* 文学史研究 32: 1–13.
- KORNICKI, Peter Francis (2014): „From Liuyu yanyi to Rikuyu engi taii: Turning a Vernacular Chinese Text into a Moral Textbook in Edo-period Japan“. In: HAYEK, Matthias, Annick HORIUCHI (Hg.): *Listen, copy, read: popular learning in early modern Japan*. Leiden/Boston: Brill: 205–226.
- LAI, Yanhong 賴衍宏 (2015). „1960 nendai ,washū kenkyū' tsuikō - kōpasu ni motozuku saikentō [Noch einmal zur *washū*-Forschung der 60er Jahre – eine korpusgestützte Neubewertung] 一九六〇年代「和習研究」追考: コーパスに基づく再検討“. In: *Nihon kenkyū* 日本研究 51: 41–62.
- MATSUMURA, Misao 松村操 (1882): *Kinsei sentetsu sōdan (seihei, zokuhei)* [Diverse Texte zu Denkmälern der jüngeren Vergangenheit] 近世先哲叢談 (正編, 続編). Tōkyō: Gangandō.
- MATSUSHITA, Tadashi (1969): *Edo jidai no shifū shiron – min shin no shiron to sono sesshu* [Dichtungsstil und Poetik der Edo-Zeit – Ming- und Qing-zeitliche Poetik und ihre Rezeption] 江戸時代の詩風詩論・明、清の詩論とその摂取. Tōkyō: Meiji Shoin.
- MURAKAMI, Masataka 村上雅孝 (1980): „Kinsei no kanbun kundoku ni okeru ichi mondai – Ogyū Sorai no kundoku no sekai [Zu einem Problem hinsichtlich der japanischen Lesung klassisch-chinesischer Texte – Ogyū Sorais Welt des *kundoku*] 近世の漢文訓読における一問題 — 荻生徂徠の訓読の世界“. In: *Kokugogaku* 国語学 123: 58–68.
- NIINA, Noriko 新稲法子 (1991): „Kōko shisha no ōkaei [Die Kirschblütendichtung der Dichtergesellschaft Kōko shisha] 江湖詩社の桜花詠“. In: *Daikenzan ronsō – bungakuhen* 待兼山論叢 文学篇 25: 19–32.

- ŌTANI, Masao 大谷雅夫 (2008): *Uta to shi no aida – wakan hikaku bungaku ronkō* [Zwischen *uta* und *shi* – Aufsätze zur sino-japanisch vergleichenden Literaturwissenschaft] 歌と詩のあいだ：和漢比較文学論攷. Tōkyō: Iwanami.
- PASTREICH, Emanuel (2001): „Grappling with Chinese Writing as a Material Language: Ogyū Sorai’s *Yakubunsentei*“. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 61 (1): 119–170.
- SAITŌ, Mareshi 齋藤希史 (2011): „Washū to kana – kanjiken ni okeru moji to gengo [*Washū* und *kana* – Schrift und Sprache im chinesischen Schriftkreis] 和習と仮名 — 漢字圏における文字と言語“. In: TŌKYŌ DAIGAKU KYŌYŌ GAKUBU – KOKUBUN KANBUN GAKUBUKAI 東京大学教養学部 国文・漢文学部会 (Hg.): *Koten nihongo no sekai 2* 古典日本語の世界 二. Tōkyō: Tokyo University Press: 3–29.
- SAWAI, Keiichi (2019): „An Intellectual Historical Biography of Ogyū Sorai“. In: BOOT, W.J., TAKAYAMA Daiki (Hg.): *Tetsugaku Companion to Ogyū Sorai*. Cham: Springer International Publishing: 51–69.
- SHIRANE, Haruo, James T. ARAKI (Hg.) (2008): *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600–1900* (Translations from the Asian Classics). New York: Columbia University Press.
- SUGISHITA, Motoaki 杉下元明 (2004). *Edo kanshi – eikyō to hen’yō no keifu* [*Kanshi* der Edo-Zeit – eine Genealogie der Einflüsse und Wandlungen] 江戸漢詩 影響と変容の系譜. Tōkyō: Perikan-sha.
- SUZUKI, Ken’ichi 鈴木健一 (2011): „Edo shiikashi oboegaki – jidai kubun to janru no ekkyō ni tsuite [Eine Notiz zur Dichtungsgeschichte der Edo-Zeit – zur Epochenabgrenzung und der Überwindung der Genre Grenzen] 江戸詩歌史覚書 — 時代区分とジャンルの越境について“. In: *Nihon bungaku* 日本文学 60(10): 2–11.
- TAKAYAMA, Daiki (2019). „Ken’en zuihitsu 護園随筆 (“Jottings from the Miscanthus Garden”), Ken’en jippitsu 護園十筆 (“Ten Writings from the Miscanthus Garden”)“. In: BOOT, W.J., TAKAYAMA Daiki (Hg.): *Tetsugaku Companion to Ogyū Sorai*. Cham: Springer International Publishing: 19–23.
- TUCK, Robert (2018). *Idly Scribbling Rhymers: Poetry, Print, and Community in Nineteenth-Century Japan*. New York: Columbia University Press.
- WIXTED, John Timothy (1998): „Kanbun, Histories of Japanese Literature, and Japanologists“. In: *Sino-Japanese Studies* 10: 23–31.
- YAMAMOTO, Yoshitaka 山本嘉孝 (2014): „Yamamoto Hokuzan no gigeiron: giko shibun hihan no shatei [Die Theorie der Künste bei Yamamoto Hokuzan: die Spannweite seiner Kritik der pseudo-archaischen Dichtung] 山本北山の技芸論：擬古詩文批判の射程“. In: *Kinsei bungei* 近世文芸 99: 43–58.
- YOSHIKAWA, Yutaka 吉川裕 (2012): „Itō Randen to han-Sorai-gaku – Sakushi shikō wo chūshin to shite [Ito Randen und die Anti-Sorai-Studien: mit Schwerpunkt auf dem *Sakushi shikō*] 伊東藍田と反徂徠学：『作詩志穀』を中心として“. In: *Nihon shisōshi kenkyū* 日本思想史研究 44: 11–28.
- ZHU, Qiu'er 朱秋而 (2017): „Shijin no kansei – Matsunaga Sekigo to Kinoshita Jun’an wo chūshin ni [Die Sensibilität des Dichters – zu Matsunaga Sekigo und Kinoshita Jun’an] 詩人の感性 — 松永尺五と木下順庵を中心に“. In: *Kokugo kokubun* 国語国文 86/5: 319–332.

A Shaking Voice can Shake it All: Representing Trauma as a Political Act

Jordi Serrano-Muñoz (Colegio de México)

Abstract

I focus in this paper on the way fiction produced after the 3.11 disasters has engaged with the daunting task of giving meaning to suffering and outliving a traumatic event. I argue that the present practice is based on an overarching literary convention that combines three main tropes. First, how questions over the responsibility in representing trauma appear reflected in the way characters relate to the traumatic event. Second, the articulation of elements of corruption of the body or mind as unavoidable reminders of the trauma. And third, the construction of victims and survivors as invisibilized and ostracized individuals. I show how post-3.11 literary production both follows and enhances a convention set to blame instituted socio-cultural dynamics for perpetuating the violence of the traumatic episode by failing to address survivors as a social responsibility. This piece will explore these themes in Yū Miri's *Tokyo Ueno Station*, Furukawa Hideo's *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure*, and Tawada Yōko's *The Emissary*. My ultimate goal is to explore how literary representations of trauma in 3.11 literature challenge hegemonic propositions that shape the cultural memory of the event.

1 Introduction

This paper explores the representation of trauma in the literary production concerning the triple disaster that happened in Japan on March 11, 2011, also known as the 3.11 events. I focus this study on understanding the construction of the characters of victim and survivor as both subjects and objects, mediums and agents, casualties and avatars of the traumatic episode. I expose the present literary convention of character construction through an exploration of three of their principal axes of articulation. First, I explore how the question of who takes responsibility in representing trauma when shaping a community's collective memory appears reflected in the literary works. Second, I study the presence of elements of corruption of the body or mind as unavoidable reminders of trauma. Third, I analyze the entrapment of victims and survivors as invisibilized and ostracized individuals. My ultimate argument is that post-3.11 literary production can challenge hegemonic claims over the construction of cultural memory while denouncing systemic oppressions that go beyond the impact of the triple disaster.

I do not intend to produce an exhaustive, quantitative, or anthological overview of 3.11 literary production. Instead, in this paper I explore the representation of survivors and victims of the 3.11 events by focusing on three works: Yū Miri's 柳美里 *Tokyo Ueno Station* (2019) (*JR Ueno-eki kōen guchi* JR 上野駅公園口, 2014), Furukawa Hideo's 古川日出男 *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure* (2016) (*Umatachi yo, soredemo hikari wa mukude* 馬たちよ、それでも光は無垢で, 2011),¹ and Tawada Yōko's 多和田葉子 *The Emissary* (2018) (*Kentōshi* 献灯使, 2015). I will use elements from these novels to illustrate the significance of this construction when framed against the shaping of cultural memories in a context of counter-narratives opposing propositions of power. I have chosen these three works because they help me navigate through my arguments in ways that problematize the already complex task of representation. As I show in my analysis, these three works avoid easy categorization. Moreover, these three authors have varying degrees of affinity and proximity to the 3.11 events. Their works, therefore, provide me the grounds to discuss the role of literature in creating a bridge between trauma representation and cross-sectional challenges.

The triple disaster of March 11, 2011, has emerged in public discussion as a practical watershed to assess the country's contemporary challenges. Literary production that appeared after and in relation to these events has been particularly active in the shaping and re-shaping of Japan's contemporary cultural narrative. Exploring these themes helps us understand better both this particular case and literary representations of trauma in general. On the one hand, it is an excellent opportunity to push forward collective work on Japan's specificities when it comes to the relationship between cultural memory, trauma, and literature. On the other, it provides tools and resources to add to the rich tapestry of work done on the processes behind the socialization of memory.

Throughout this analysis and in my conclusions, I intend to show how the way survivors and victims are represented in literature can acquire a counter-hegemonic condition that challenges propositions of power when it comes to the shaping of the cultural memory of this event.

2 Theoretical principles

Out of the vast, rich, and complex body of work produced on the relationship between literature and trauma, I want to highlight a few key concepts that are going to be useful in this journey. Many of these notions emerged from the spring of ideas on memory, artistic representation, and trauma that became the field of so-called Holocaust studies at the turn of the twenty-first century. These concepts are not, however, exclusively linked to that particular experience, but they nevertheless need to be disentangled from a

¹ From now on, just *Horses, Horses*.

Eurocentric matrix of conception. We must constantly be aware of the epistemological and material bias of institutionalized knowledge production. This includes an attentiveness of the advantaged location of scholars, academic research groups, and institutions dealing with memory studies; the popularity and choice of conflictive memory case studies as referential over others as merely regional or context-bound; and the unchecked privilege of some works over others only because they were produced in the Global North. If we want to push back against these biases, studying the role of literary production in the shaping of 3.11's cultural memory should not be treated as a matter of interest only for researchers on Japan. It can also serve as a case example to further expand our understanding of the way cultural agents engage in this task beyond the specific contextual boundaries of the triple disaster of March 11, 2011.

Social and psychological trauma

Three questions are central in this theoretical journey: are all disasters traumatic? Are all kinds of traumatic events the same when it comes to their effects over suffering individuals and communities? And, are all survivors traumatized? As Jeffrey Alexander posed it, we must differentiate between individual acts of trauma and the social construction of traumatic memories. Therefore, when assessing the representation of roles associated with traumatic events, we must depart from a position in which we accept their socially mediated nature.² I move on from this locus to point out, however, that even if these episodes are shaped culturally by different agents that provide them with their traumatic condition. We must also attend to the struggle of giving cohesive meaning out of inherently disruptive phenomena to understand their representation. I work from a combination of these two angles. I argue that the social construction of traumatic narratives hinges from themes and tropes contingent to psychological dynamics of interpretation.

This paper assumes that there are no grounds for claiming an incompatibility between these two interpretations, when, in fact, they complement each other. Regardless of whether one takes a constructivist approach or a psychoanalytical one, trauma can never be sealed as *fait accompli*. Trauma is a wound that cannot be explained, only explored. Similarly, surviving is a condition that cannot be outgrown but only sustained, both personally and as a collective narrative. Consequentially, any attempt to provide trauma with a fixed meaning is futile. Because traumatic events cannot get set to a single interpretation that would identify the limits of their damage, they break and distort their point of origin. The event that gives them birth ends tangled up with their consequences,

² ALEXANDER 2004: 8.

with the wound that they produce, to the point that traumatic events become source and outcome, beginning and end.

Trauma, memory, and narrative

This process is so because of the narratological structure of memory, both as individual production and as a socially constructed device. Ernst van Alphen has explored this operation based on the works of Pierre Janet. Trauma breaks the normal process of remembering the disaster. Time becomes arrested, fossilized, suspended in the moment of shock, rendering the “before” and the “after” completely meaningless: “a narrative memory is retrospective, it takes place after the event. A traumatic memory does not know that distance from the event. The person who experiences a traumatic reenactment is still inside the event.”³ This effect promotes a feeling of haunting grief that enhances confusion and is extended from the individual to the rest of the community. Trauma defies logical description and clear answers, both for suffering individuals and for the community that supports them.

It can be argued, therefore, that traumatic events, precisely because of their disruptive nature, facilitate dissent and struggle in the social construction of narratives by evading concrete and consensual representations. The survivor is trapped between the impossibility of representing trauma cohesively and the responsibility of having to account for it. Gabriel Gatti explores these limits when he discusses the impossibility of representing what he calls the figure of the ‘detained-disappeared’ (‘detenido-desaparecido’): the individual victim of structural political violence that cannot be counted as dead or alive. Representing this figure is impossible because it embodies the void: the emptiness left by a human being that signifies an undisclosed process of personal and collective damage. Struggles for representation are attempts of dignifying these victims, of rescuing them from official neglect or active censorship. Gatti argues that this tension of representation is the element that creates the necessary power to keep ignited the flame of criticism and subversion.⁴

Representation is then always an exercise of tentative approximation. It is only within this struggle of convergence that meaning can emerge and take shape. In accepting these limits, art and literature become a medium suited for the task. Instead of attempting to restore a faithful recreation of the sequential process of events that constitute the kernel of the traumatic event, art can create a forum where interpretation is the right tool to engage with the production of meaning. It can propose the construction of bridges of understanding and healing not out of a will of restoring monolithic truth, but by accepting literature as a space of productivity instead of a field of uncertainty.

³ VAN ALPHEN 2005: 169.

⁴ GATTI 2008: 31.

The intervention of literature in this process of providing meaning to trauma enhances, however, the narratological dimension of memory. Jan and Aleida Assmann have built on the work of Maurice Halbwachs to structure the differences between what they call “communicative” memory from “cultural” memory.⁵ Cultural memory entails an exercise of selection, elevation, canonization, and institutionalization of narratives of memory that, as Tzvetan Todorov points out, paradoxically includes both forgetting and overflowing the community with memories.⁶ The articulation of cultural memory is also a field of interest and a space of perpetual conflict for agents in power. The management of narratives of memory can be a powerful weapon of legitimation for hegemonic groups. Following the points developed by Giorgio Agamben in his work *Homo Sacer*, we could argue that the exceptional circumstances created by narratives of trauma can be used not to manage the exception, but to adjust the rules of the norm.⁷ The state of exception establishes the limits of what is legitimate and allowed after exceptional times are over. Disasters, in their nature as exceptional episodes, can shape and redefine new limits in the norm through their interpretation within cultural memory.

Trauma, literature, and counter-hegemony

Literature and the arts can also rise to become an agent of confrontation to these same official narratives. It would be naive, however, to presume that literature always assumes a subversive role in its articulation of narratives of trauma. Even when they are confronting official narratives, artistic manifestations institutionalize dissent and limit, albeit perhaps unwillingly, the channels through which disagreement can be defined. It is then important, when approaching post-Fukushima literature, for instance, that we acknowledge their shortcomings as contra-hegemonic agents.

There are other limits and potentialities present in the relationship between literature and trauma that I want to point out, especially for their relevance to this case study. As mentioned earlier, the unresolved nature of traumatic experiences and their recollection can overpower individual attempts of interpretation, particularly those directly involved with the disasters. Traumatic experiences are passed on across generations, and in this voyage, they can get a chance of interpretation and representation. This process is what Marianne Hirsch called postmemory. Postmemory is the mediation of traumatic experiences through second and third generations of individuals that did not live the ordeal, but that received the memory through the process of acculturation. Postmemory aims to reactivate and approach memories through creative and aesthetic means, restoring the emotional bonds between an event and a memory that trauma erased:

⁵ ASSMANN 2010: 37.

⁶ TODOROV 2000: 13.

⁷ AGAMBEN 1998: 30.

Postmemorial work, I want to suggest – and this is the central point of my argument in this book – strives to reactivate and re-embody more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression.⁸

Hirsch focuses on the institution of the family as the space where postmemory takes place most vividly. Clara Valverde develops a similar argument when she explores the generational transmission of political violence through her study of the management of silences and tampered memories of the Spanish Civil War.⁹ It makes sense to frame the family as the space where to develop attempts of restoration given its strong affective bonds. Hashimoto Akiko also defends the use of the framework of postmemory as a relevant paradigm to understand the construction of postwar discourses on recovery in Japan that include amnesia, criminalization, and heroic portrayals, all mixed together. She points out “how personal and intimate connections shape the moral evaluation of war for postwar generations in ways that are more real and intimate than school textbooks and cultural representations.”¹⁰

In fact, in the three selected works the idea of family has a unique role in this same direction. I argue, however, that affection cannot be restricted to the boundaries of the family household or of strict generational lines. I take Hirsch’s consideration of postmemory as “a platform of activist and interventionist cultural and political engagement”¹¹ to test how the problematization of responsibility in narrating trauma and memory can be associated with broader discourses on contemporary social criticism.

3 Responsibility in representing trauma

The question of representation of trauma and the mediation of voices in its articulation, especially when approached to the study of artistic forms of expression like literature, needs to be addressed as an essential point of departure for its problematization. Who is writing about the trauma? Is it the survivor? Is it another member of the in-group? Or is it an individual from outside of the affected community? I address these problems by asking, instead, who is taking the responsibility to write? As mentioned before, one of the reasons behind the selection of these three novels when it comes to exploring the construction of victims and survivors in its relationship with themes on social protest is precisely to delve into these issues. None of the three authors can be considered direct survivors of the 3.11 events. They represent three different approaches to the task of representation that go

⁸ HIRSCH 2012: 33.

⁹ VALVERDE 2014.

¹⁰ HASHIMOTO 2015: 26.

¹¹ HIRSCH 2012: 6.

beyond the testimonial. These works engage with the responsibility shared by a community to provide meaning that can work in tandem with greater discourses on sociopolitical issues.

Responsibility and Survivor's Guilt

Furukawa Hideo has his sense of responsibility in representing the trauma mediated by a particular case of survivor's guilt. Furukawa is a Fukushima native, but he was in Kyōto on March 11 researching for a novel. This happenstance haunts him. Although Furukawa had been living in Tōkyō for a while before the triple disaster, he wonders what would have happened had he been in Fukushima on 3.11. The thought of this hypothetical scenario fuels his special brand of survivor's guilt. Furukawa seems sure he would have died had he been living in Tōhoku on that fateful day. These feelings are tangled up with a complicated relationship with his birthplace: Furukawa moved away from his hometown because he felt that the area had no use for him.¹² He transforms the guilt that emerged out a sudden sense of abandonment and separation from his homeland into a quest of personal responsibility, a sudden urge to get physically involved with the incident. His is a pursuit for the lived experience of being hit by the disaster despite the impossibility of reenacting these events. Furukawa recognizes a subconscious desire for self-harm in this impulse, a wish to get physiologically maimed by the radioactive violence given that he was spared from the earthquake and the tsunami.¹³ His way of engaging with the traumatic event, because he could not be present during its explosive occurrence, is accounting for its immediate consequences:

The over there on the television is the living realm, whereas I, I in particular, have passed over, on to the other side of the unreal. I am in no position to ask myself questions, but I ask myself anyway: why am I not among the victims? All of those people over there are swallowed by death, touched and caressed by the god of death, but me? How did I get off not dying? Guilt. To overdo the description, guilty conscience. Why is it that all those people over there had to be victims?¹⁴

Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure is part fiction, part essay, and part personal journal. In its core, the book is about Furukawa's relationship with the 3.11 event during its direct aftermath. There is a central narrative that drives the book forward: Furukawa's pilgrimage with a fellow crew of journalists into the exclusion zone. The book unfolds non-sequentially. Furukawa is constantly shifting timelines, which can be grouped into five categories. First, his impressions and experiences right after the 3.11 event

¹² FURUKAWA 2016: 27.

¹³ FURUKAWA 2016: 25.

¹⁴ FURUKAWA 2016: 22.

outside of Fukushima. Second, his journey across the affected areas in Fukushima. Third, the parallel journey through the region of the two brothers from his earlier novel *The Holy Family*. Fourth, his historical reflections on matters related to Fukushima, in which horses take a significant role, as I will explain later on. Fifth, his process of coping with the tragedy and finding a voice to articulate his position, which involves his problematic framing as a 'Fukushima writer' and a promotional trip to the United States.

Furukawa expresses at different points of this book his inability to engage with the disaster from a steady and reliable position. In a sense, *Horses, Horses* shows the struggle of an individual towards providing meaning to a traumatic experience and the realization that it is only while in this process of interpretation that sense is possible. This process begins with the discovery that he has lost his capacity to write. Furukawa found himself suddenly powerless when it came to the task of keeping up with his work as a novelist. To be more precise, he was particularly unable to write fiction. He could accomplish other kinds of commissions, like short essays and newspaper pieces, but he had issues with literature. *Horses, Horses* can also be read as a text in which Furukawa fights his way back through this blockade by experimenting with a patchwork of styles, voices, spaces, and chronological shifts.

There is a link between his inability to write and his survivor's guilt. This obstruction of expression can both be associated with the struggle of representation (can trauma be adequately represented?) and with his concerns about the validity of his voice in bearing this responsibility. His trip through Fukushima is a trial to acquire legitimacy of enunciation: "time to go back home. I can write only if I go back."¹⁵ Throughout this journey, he feels at a loss for words several times, unable to fully describe what he sees or how he feels.

Furukawa recognizes that self-expression is a combination of both fiction and personal recollection. Doug Slaymaker points out how writing in Furukawa takes the place of commitment towards alleviating the pain of the disasters, becoming one of the central axes of the book. Writing can feel insufficient, almost impossible, but in the effort, in the struggle, there is a positive meaning of engagement.¹⁶ Despite it not being solid grounds for manifestation, this blend is a driving force of engagement:

I will stop here with the theorizing. Same with my efforts to shore up the logic. I just want to write. I want to write what I have seen. I want to describe the scene that "exists" in my head capturing it with all the internal urgency I feel. In this endeavor my imagination becomes the driving force. But is such imagination a good thing?

I write, "He is here."¹⁷

¹⁵ FURUKAWA 2016: 51.

¹⁶ SLAYMAKER 2017: 203.

¹⁷ FURUKAWA 2016: 134.

The trigger of change is the sudden apparition in his travel party of a fifth passenger, one of his characters from *The Holy Family*. It is in this blending of fiction and non-fiction that Furukawa can find room for expression. Unlike his author, who left the region years ago, this character is framed as real Fukushima resident: he is the victim through which Furukawa can bridge his placement within Tōhoku. It is the fact that these characters are fictional, that they exist because he is portraying them, the key to creating a bridge towards the representation of trauma from the triple disaster.

By inserting the characters in the same diegetic reality as Furukawa's literary persona, the author Furukawa is raising questions over the authenticity of these brothers in relation to himself. The inclusion of unquestionably fictional characters highlights the fact that the Furukawa of *Horses, Horses* is also a literary representation, acting within a space of performance of trauma. Literature becomes an arena where the blurred lines between fiction and reality allow for a way of producing meaning in processing trauma less burdened by pressures of witness accounts or precise memory recollection.

Yū Miri and Intersectional Responsibilities

Yū Miri's *Tokyo Ueno Station* deals with the question of responsibility from a different angle. Contrary to Furukawa, Yū was not born in any of the areas most heavily affected by the 3.11 events, but she became deeply engaged with the region since then anyway. She visited the evacuation zones before they were sealed off and hosted a radio show between 2012 and 2018 called *Yū Miri 2 plus 1 (Yū Miri no futari to hitori)*, featuring interviews with guests in which they discuss life before and after the disasters. She moved to Minamisōma in Fukushima to settle there permanently in 2015. Despite Yū's record of personal engagement, *Tokyo Ueno Station* does not feature any character that would stand for her in the text. It is a novel that approaches the representation of victims and survivors from a holistic point of view. It strives to break with a spatially bound conception of 3.11 as a disaster enclosed in Tōhoku by showing the unequal relationship of subalternity of Fukushima in its relationship with Tōkyō and its metropolitan area. The chronological setting of the novel also predates the date of the incident throughout most of the plot.

Tokyo Ueno Station adopts the voice of a homeless protagonist living in the camps at Ueno Park. He is from Fukushima and moved to Tōkyō as a temporary worker just before the 1964 Olympic Games. Upon retirement, he moves back to Fukushima. After his wife dies, he returns to Tōkyō and lives as a homeless in Ueno. The narrator eventually kills himself by jumping in front of a train in this same station. His spirit lives on, trapped in this world, and witnesses how the tsunami of 3.11 engulfs her granddaughter. *Tokyo Ueno Station* is a tale of pain, loss, and separation from one's family. A life of coming back and forth between Tōkyō and Fukushima, unable to settle in any of these two places due to systemic economic violence.

The presence of Fukushima is evident in this novel even though most of the action takes place in Tōkyō. Yū establishes different connecting threads between the narrator's circumstances and the 3.11 events. She starts by narrating how many of the residents of Ueno Park were escaping in the 1950s and 1960s from poverty in Tōhoku:

There were no TEPCO nuclear plants or Tōhoku Electric plants along the coast at that time, no Hitachi or Del Monte factories. Big farmers could feed themselves easily, but the few paddies my family had were insignificant at best, so as soon as I graduated elementary school, I left home to work at Onahama Port in Iwaki, lodgings provided.¹⁸

It is worth reminding that TEPCO is the owner of the nuclear plants damaged on March 11, 2011. In another fragment, a TV is on and the reader gets access to an ongoing discussion in Japan's Diet regarding works of recovery in Fukushima one year after the disaster, but this appears detached from the rest of the narrative.

Just as Furukawa's *The Holy Family's* two brothers, the narrator acts as the proxy to engage with the question of responsibility. He embodies the futility and powerlessness of the victim in its relationship with a traumatic event. The protagonist feels a constant burden for his decisions, resolutions that, however, were determined by Japan's economic mandates. His suicide is motivated by inherited guilt of existence that, even in its execution, fails to provide him respite. The ultimate example of this essential helplessness is his inability to save his granddaughter, forced to watch passively as a spirit after he has died: "I could not embrace her, nor touch her hair or cheek, nor call her name, nor cry out, nor let tears fall."¹⁹ The scene of her drowning is stitched together in a jump back in time with the narrator's last impressions before leaping towards the train tracks:

As Mari's car melted into darkness and I could no longer see it, I heard, from inside that darkness heavy with the weight of water over it, that sound. People wearing all colors of clothes, men, women, seeped out of the darkness and flickeringly a platform emerged. 'The train now approaching platform 2 is bound for Ikebukuro. Please stand behind the yellow line.'²⁰

Yū's characters, albeit fictional, can stand for silenced and anonymous stories of marginalized concealment imposed by hegemonic narratives. By choosing to speak about these characters, as Kristina Iwata-Weickgenannt argues,²¹ Yū is providing them a context, a background, an emotional bond that humanizes experiences than can be seen reflected in this novel. Yū's choice of associating the triple disaster of 3.11 with Tōhoku's systemic

¹⁸ YŪ 2019: 18–19.

¹⁹ YŪ 2019: 167.

²⁰ YŪ 2019: 169.

²¹ IWATA-WEICKGENANNT 2019: 193.

conditions of subalternity offers a different, complementary insight than Furukawa regarding responsibility in representation. She seems to suggest that choosing to represent the trauma of particular episodes entails a responsibility towards its association with other struggles, in the spirit of an intersectional approach to situations of conflict and oppression.

Tawada and Responsibility in Imagining Consequences

In Tawada Yōko's *The Emissary*, the question of responsibility when it comes to representing the 3.11 events shows a different degree of complexity. There are no explicit mentions of Fukushima, or the triple disaster, throughout the whole novel. Instead, there are constant allusions to this event or an equivalent one, framed as a censored episode by the authorities and invested with paradigmatic world-changing properties. *The Emissary* is a novel that sprung out of a previous short story called "The Island of Eternal Life" (*Fushi no shima*).²² It describes a dystopian Japan set in an indeterminate but still relatively close future. In this scenario, the unmentioned natural and nuclear cataclysm put the country in permanent lockdown. The government became privatized and the state is run by a business conglomerate that rules by imposing radio-silence from the rest of the world. Electric appliances are an oddity and education is strictly limited. The central aspect of Tawada's projected Japan are the changes in human biology produced by this momentous disaster. Its main consequences are that people of old age who were already mature when the disaster hit, not only retained but even improved their strength and significantly extended their life expectancy. On the other hand, younger people become sickish and die at an earlier age, leaving a generational gap between children and the elderly.

This circumstance is embodied in the two main characters of the novel. There is Yoshiro, a man over a hundred years old that was born during the Shōwa era, who met his wife during the late 1960s student protests and lived through the unspecified disaster. He takes care of his great-grandson Mumei, a kid that is being screened to become an emissary, an ambassador sent abroad so that the rest of the world can have a chance to study and learn from Japan's atypical circumstances. He is selected for this role by Yonatani, his school teacher, who is later revealed to be the son of a mixed marriage and had to hide his Western ancestry to avoid issues with the government. In this story, Tawada seems to explore the ambivalence and multi-dimensional implications of representing the consequences of trauma. The survivor is embodied by Yoshiro and the victim by Mumei. Yoshiro carries the burden of having to live and outlive younger generations, a survivor's guilt that he is forced to live and relive given his unnaturally extended lifespan. Mumei, on the other hand, is a victim that did not live through the traumatic event but has to bear with the full weight of the consequences.

²² DiNITTO 2019: 142.

The question of responsibility is trapped between these two archetypes of representation. Yoshiro is haunted by what he believes is the injustice of not receiving the evident impacts of the disaster. Mumei, on the other hand, accepts this circumstance because there is no memory of the event that can trigger further damages. With this disposition, Tawada points at the link between responsibility and memory: Yoshiro's wounds are not physical like Mumei's, but they exist nonetheless and derive from the unprocessed traumatic memory of the disaster. Tawada is clear in letting the reader know that in her depicted scenario, responsibility exists and is unaccounted for by that version of Japan in obvious parallel with the current one. When Yonatan is teaching Mumei and the rest of the kids about geography, the topic of the disaster pops up, and he emphasizes a dimension which, although vague, goes beyond the inevitable of natural catastrophes:

But Japan isn't the way it is now just because of earthquakes and tsunamis. If natural disasters were the only problem, we certainly would have recovered long before now. So it's not just natural disasters. Got that?²³

As I have already hinted, the three authors use stylistic resources to articulate the problematic rendering of responsibility in the process of providing meaning to the traumatic event and representing it in a cohesive and comprehensible manner. A key device in these representations is the articulation of time. These three stories mimic what van Alphen points out about memory recollection breaking the regular perception of time as a consequence of trauma. Tawada accomplishes this by altering the regular human lifespan and by placing the plot at an undetermined point in the future. Dan Fujiwara argues that Tawada's use of spheres as a literary device in the novel fits in a stylistic pattern across her other works for the understanding of time as spheric instead of linear. Characters in this post-apocalyptic Japan need to be reminded of the spheric nature of the world they live in.²⁴ Fujiwara's observation can also be taken as a call for optimism in a future that curves the flatness of oppressive circumstances. Time is also manipulated in Yū's novel, with memories shifting back and forth, co-living in the text, describing different historical points of the narrator's life and afterlife. The novel also has a seemingly circular structure, with the sounds of a train station at the beginning and end of the text. Furukawa refers to the rift in time that can be produced by traumatic events through his mentioning of a feeling of 'spirited away:'

Things that cannot happen in the mere span of one day are happening, expanding ... consciousness of the date on the calendar, of the day of the week, has

²³ TAWADA 2018: 95.

²⁴ FUJIWARA 2020: 158.

collapsed. I think I can put a name to it: 'spirited away.' Abducted by spirits. ... Time can't be accounted for, it's impossible to measure.²⁵

Responsibility and affective bonds

Taking on the responsibility of representing trauma, especially given the psychological and social difficulties involved in this process, calls for a specific kind of commitment. It is, on the one hand, an emotional, affective commitment, and on the other, a political undertaking. Although I have enumerated them as separate entities, they are part of the same dynamic: efforts of affective transmission and representation are political, as they provide victims with tools for meaning formation beyond official recipes of unification or forgetting. I would like to retake Hirsch's focus on the institution of the family, identified as a site where this political affection can be nurtured, and show how it fits with these three novels. I argue that representation and responsibility are tied together in these three works with political action through this understanding of affective bonds contesting official narratives. Furukawa's literary characters from *The Holy Family* are his proxy agent in his journey throughout Fukushima, in recovering his literary voice, and in overcoming his struggles with survivor's guilt. In a scene of *Horses, Horses*, a character tells the story of how his little sister recovered her voice after years of voluntary silence.²⁶ This episode becomes a moment of bonding, a reminder of togetherness when faced by the challenges of living.

In *The Emissary*, family connections and their precariousness are a central subject of discussion. Yoshiro's whole family is scattered throughout Japan: his daughter moved to Okinawa and rarely ever visited. His wife also decided to live on her own to manage an orphanage, or a house of 'independent children' as they are called in the novel. Yoshiro is taking care of his great-grandson because the father of this kid, his grand-son, rejected him. Despite this disintegration of the family household, Yoshiro's dedication to Mumei is his source for a better future.

Yū devises a wicked parallelism between the protagonist's family and the Imperial household. The narrator was born on the same year as Emperor Akihito, and his son on the same day as now Emperor Naruhito. This comparison is compelling for many reasons. By placing next to each other representatives of the highest and lowest strata of society, Yū highlights the immanent inequalities of Japan.²⁷ This disparity is shown when comparing the fates of the two families: the narrator and his wife live most of their life apart from each other, as familiar strangers. Their son dies a young man, alone in his student flat.

²⁵ FURUKAWA 2016: 3–4.

²⁶ FURUKAWA 2016: 85.

²⁷ IWATA-WEICKGENANT 2019: 190.

Their granddaughter dies in the 3.11 triple disaster and the main character kills himself. Yū's articulation of the family as a site of memory and affection is revealed precisely in its absence: the destruction of the narrator's legacy reifies his casting into oblivion. The family as space and unit of political affection should not be understood as the only medium of engagement, but it serves as a platform from where to explore its limits and potentialities.

4 Altered Corporeality

The second aspect I want to argue is the articulation of meaning through an exploration of altered corporealities as ways to discuss trauma's biopolitical impact. Trauma's Greek etymology reminds us that it is a concept inextricably associated with the idea of injury and physical harm. A seemingly effortless parallelism can be established between the healing of a wound and the process of dealing with a traumatic memory. Both seem contingent on a combination of understanding (knowledge of the nature of the wound), care (expertise on its diagnostic and treatment), and time (patience in letting the process unfold naturally). This apparent similarity becomes a source of instability and pain both for the individual survivor and for the community that is responsible for incorporating and processing the traumatic event. Dealing and taking care of the impacts in body and mind of traumatic episodes does not follow a strict line of recovery. In fact, recovery can be neither a possibility nor a desired outcome. Discussing corporealities represented as affected by trauma can put the spotlight on the significance of bodies in the construction of national narratives by organs of power and control.

Bodies, wounds, and biopolitics in Japanese literature

Before discussing how corporealities are represented in 3.11 literature, I want to make a brief detour to explore a previous episode of body degradation in contemporary Japanese literature. This example helps me introduce a few of the complexities of body representation in literature in Japan, its relation to official narratives of forgetting, and how a body's materiality can bridge the gap left by trauma's elusiveness. In his 1997 short story "Droplets" (*Suiteki* 水滴), Okinawan writer Medoruma Shun 目取真俊 uses the Kafkaesque trope of the metamorphosis of the flesh to provide an interpretation of unaddressed wartime memories in veterans of World War II. The protagonist of this story, Tokushō, wakes up one day, decades after the end of the conflict, paralyzed and with a swollen leg. His limb has taken the shape of a gourd melon and water starts dripping out of his toe. Every night, the ghosts of comrades and loved ones, dead in the war, visit him and drink from this dripping water. This circumstance forces Tokushō to relive different episodes of his traumatic experience in the war, particularly his reprehensible acts during the conflict, embellished in public interventions in schools during the postwar years as a

way of escaping from survivor's guilt. I have argued in another piece for the understanding value of this story as a powerful instance of postmemory literature in Japan.²⁸ Kyle Ikeda has done remarkable work precisely on the matter, pointing out how "Medoruma's literary narratives are characterized by an anxiety over representation, a focus on hidden and suppressed war memories, and a concern with transgenerational war memory."²⁹ Ikeda also provides interesting insights into how the geographical nature of trauma in Okinawa, where survivors and their descendants lived in the same space of the traumatic incident, offers different interpretations about postmemory, a concept rooted in memories of the Holocaust and the physical displacement of its survivors via migrations.³⁰

I want to use here Medoruma's example to introduce the trope of the transformation of the body as a particular element of trauma representation. Tokushō's unaddressed suffering is represented by the aberrant degradation of his leg. Medoruma shows through this trope how his condition as survivor, hidden out of sight for decades, resurfaces violently to be exposed as an inescapable burden to the rest of the community. Just as the construction of traumatic episodes is a social process of attribution of meaning, the presence of wounds and the degradation of body and mind are a collectivized process of disclosing vulnerabilities.

The impacted body is re-victimized, reifying its condition of close association with trauma. I argue that this rendering entraps the victim in a privately elusive and socially eluded dynamic of interpretation. The wounds are permanent markers of association to events that are sources of pain and disturbance. As such, they produce compassion for the victims but also repudiation, even when involuntary. This rejection is enhanced by the construction of the traumatic incident as a space of exceptionalism. Igarashi Yoshikuni explores this phenomenon in his work *Bodies of Memory*.³¹ Yoshikuni's thesis is that Japan remembered its war memories discursively through a systemic and centralized management of corporeality. Bodies are used to articulate Japan's understanding of the war. First, from the suffering and decay of the direct aftermath. Then, through the will of promoting a healthy body that came during the 1960s and 1970s. Last, in associating rotting bodies to repressed memories and traumatic reenactments. This 'body trope' is inherited from hegemonic biopolitical paradigms in Japan based on the duality healthy/corrupted body. For instance, the existence of the *eta* 穢多 (pariah) caste in Tokugawa's social pyramid or the idea of *kokutai* 国体 (national body) as political philosophy up until the end of World War II. This frame incorporates victims and survivors into a narrative that can place them in two different categories. On the one hand, they can also be framed as individuals built in constant tension (and temporal suspension) with their

²⁸ SERRANO-MUÑOZ 2015: 117.

²⁹ IKEDA 2014: 2.

³⁰ IKEDA 2014: 14.

³¹ IGARASHI 2000.

trigger event, like Medoruma's Tokushō. On the other hand, they can be cast into ostracism based on a perception of polluted corporeality, like the atomic bomb survivors (*hibakusha* 被爆者), represented in literature most famously by Ōe Kenzaburo's 大江健三郎 *Hiroshima Nōto* ヒロシマ・ノート (*Hiroshima Notes*) and Ibuse Masuji's 井伏鱒二 *Kuroi ame* 黒い雨 (*Dark Rain*). Some authors have attempted a comparison between *hibakusha* and 3.11-victims, but this subject has been justifiably the target of much criticism from both *hibakusha* and *hisaisha* 被災者 (disaster victims), as Rachel DiNitto points out in her work *Fukushima Fiction*.³² The dynamics of solidarity and empathy, although they might share a common spirit of denouncing oppression and stigmatization, risk erasing critical differences between both episodes. The question of blame, responsibility, and consequences are different for the *hibakusha*, and any exercise of comparison needs to depart from the point of caution and acknowledgement of the varying degrees of separation that might be in place between the two groups. At the same time, as DiNitto says, the absence of more direct reference cannot automatically be interpreted as disregard from Fukushima writers of the memory of 1945 *hibakusha*.³³

Bodies of bent steel and torn asphalt

Furukawa's relationship with the corporeal can be found in his account as an eye-witness of the aftermath rather than as a direct subject of the disaster. The 3.11 events produced two different types of direct wounds: those caused by the natural catastrophes, the earthquake and the tsunami, and those resulting from nuclear contamination. This distinction is important because visual force affects the meaning transferred to the representation of the wound. Tokushō's leg's spectacular transformation into a gourd melon can be inscribed in a tradition of 'body horror' that, as Kelly Hurley points out, emphasizes otherness in the construction of the suffering individual.³⁴ Furukawa admits with shame to have been seeking spectacularity from the consequences of the disaster in his trip through the affected areas and appears to be let down when he cannot find it. Furukawa tells us that neither he nor any of the members of the crew saw "any bodies" or "recognizable body parts"³⁵ when scouting the land.

This void of human corporeality is supplanted instead by a focus on material destruction. The space left by altered human corporeality is filled by a focus on material destruction. The need to account for changes, given the absence of human traces, leads to an emphasis on the ruined geographical landscape. Furukawa appears in a state of terrified awe when depicting scenes of debris. His comparison with "air raids" and "atomic-bomb

³² DiNITTO 2019: 91.

³³ DiNITTO 2019: 120.

³⁴ HURLEY 1995: 8.

³⁵ FURUKAWA 2016: 41.

sites” triggers associations with a tradition of wartime imagery that still carries unresolved issues of repressed and unworked through meanings in postwar Japan’s national narratives. He paints pictures of torn asphalt, skeletons of buildings, wrecked bridges, and crumpled cars.³⁶ DiNitto has worked on the role of debris in the construction of a narrative of cultural trauma from the 3.11 events. She questions whether the lack of images of bodies of the victims in the official archive of the disaster can be understood as an effort to dehumanize the disaster.³⁷ This sense of destruction can be seen, according to Linda Flores, as another resource that adds to the breaking of time in making the reader sympathetic with the process of trauma recovery:

The narrative itself is in ruins: it is fragmented, disjointed, and out of order. Arguably, reading this type of trauma narrative is itself a profoundly unsettling act. The text does not provide a compass to guide the reader through the act of reading; instead, they must navigate through the frequently rocky terrain of the text, meandering through various literary styles and genres (stream of consciousness, historical narrative, poetry).³⁸

Regardless of questions of intentionality, the scarcity of images of bodies – or of any other human, for that matter – points at the power of altered corporeality in articulating trauma. Its concealment, however, can perpetuate victimization, as it happened with the *hibakusha*, for a hidden wound is a wound nonetheless.

Turning into an octopus, turning into a bird

Tawada has a more open approach to the description of wounded corporealities in *The Emissary*. One of the main premises of the novel is the changes in the lifespan and physiology of the Japanese population because of the mysterious disaster. Not only the elderly live seemingly eternal lives, but they also retain and even improve their general health and strength. Contrary to common reason, they occupy the most strenuous posts. On the contrary, the young are sickish and weak, only capable when and if they grow up to be employed in office jobs. Physical strength and height cease to be valued as useful or desired, for “the tallest were always the first to sicken and die.”³⁹ Younger generations also experience different types of metamorphosis. Mumei’s mother turns upon death into a bird-like figure, and Yoshiro, the only next of kin available, is faced with the decision of cremating her or accepting an officer’s request to hand her transformed corpse for

³⁶ FURUKAWA 2016: 42.

³⁷ DiNITTO 2014: 357–358.

³⁸ FLORES 2017: 162.

³⁹ TAWADA 2018: 86.

research.⁴⁰ Mumei's bent, twisted, and bundled legs are compared to those of an octopus, and Mumei himself feels a connection with the animal, as if there was "an octopus inside him," fantasizing about converting at will into one and swim effortlessly in the school's pool.⁴¹ Mumei's generation also appears to experience sudden changes in their sexual genitalia, shifting back and forth between male and female organs at different points in their life. Eating food is for Mumei a challenge that puts his metabolism in danger instead of strengthening it:

"No matter how they ate fruit, alarms went off throughout their bodies. When Mumei ate kiwi fruit he had trouble breathing; lemon juice paralyzed his tongue. And it wasn't just fruit. Spinach gave him heartburn, while shiitake mushrooms made him dizzy. Mumei never forgot for an instant that food was dangerous."⁴²

These characters tacitly accept this new paradigm of circumstances, but Tawada makes a point to remind its human-made origin. The role of 'emissaries,' for instance, is to bring young children outside of Japan so that the international community can treat them. The Japanese government in the novel treats children's medical information with great zeal. It forces doctors to write their reports by hand to minimize leaks or the tampering of this information. It can be interpreted, therefore, as a metaphor of how body alterations made by the traumatic episode are disregarded and covered up by Japan's official narratives.

Many of the changes in Tawada's dystopic country are a projection of harmful consequences to ongoing major themes and fears of contemporary Japan. The novel strikes a chord at three. First, the disintegration of the family household, an inherited trope from Meiji times and articulated through the scattered members of Yoshiro's family. Second, its depiction of a Japan ruled and populated by older people seems a mirage of its possible future given the declining birth rate and already high lifespan of its elderly population. And third, the description of younger generations as dependent on the old can be extrapolated as a potential outcome of Japan's younger workforce cast into economically unstable conditions. Other issues hinted at but not as thoroughly explored in *The Emissary* are Japan's neoliberal politics, the final marriage between corporations and government, and the triumph of xenophobic policies.

Some bodies and not others

The impact of traumatic wounds cannot be limited to the damage directly inflicted by disasters. It needs to be framed within the larger scope of sociopolitical inequalities to see the range and degree of its impact, along with its constructed meaning. Yū's story reminds

⁴⁰ TAWADA 2018: 98.

⁴¹ TAWADA 2018: 131, 136.

⁴² TAWADA 2018: 56.

the reader that class is a determining factor in dealing with trauma. The author creates a constellation of historical and cross-sectional offenses that breaks with an interpretation of traumatic episodes as isolated, exceptionalized events. The lack of closure in death becomes a key element in this plot through the figure of the narrator's son, Kōichi. He was discovered dead in his student dormitory, and little explanation is given besides the fact that he passed away while sleeping. The narrator's reluctance to accept this tragedy sparks in him a crisis of identity in which he first cannot recognize himself in the mirror and then refuses to identify Kōichi's corpse in the morgue by name.⁴³ Invisibilization can also be denounced with representation. Contrary to the narrator's suicide, which happens out of view, Yū provides us with a detailed description of Mari's corpse after it is washed away by the tsunami tide. The representation of the dead body of a victim of 3.11 fights against a narrative of invisibilization of the disaster's physical damages.

The other type of damages in bodies rendered in *Tokyo Ueno Station* is that of poverty and dire conditions in the homeless camp. This space is articulated as a shadowed site of tragedy paralleling the spotlight of Fukushima. Throughout the story, we see how Ueno has been the scenario of different repressed traumas where bodies were concealed from sight and memory. Perhaps the two most striking examples of this parallelism are Yū's accounting of Ueno's destruction during the 1923 Great Kantō Earthquake (for its similarities with Fukushima) and Ueno's use as a mass burial site after the shelling and ensuing ravaging fires of Tōkyō in 1945. The death toll of these attacks is still in discussion, but most sources (and the novel) mention around one hundred thousand deceased and a million people who lost their residencies because of it. Although these numbers are similar to the nuclear attack of Hiroshima, its presence in commemorative public spaces and in Japan's national memory is far less notable. Inequality can be tracked down to a hierarchy of traumatic episodes, and not all bodies and wounds are treated the same even in their collective neglect.

5 Individuals invisibilized

As I have attempted to suggest here, the representation of altered corporeality signals a process of re-victimization. It can be conveyed through a rendering of corrupted, damaged, or deceased bodies, but corporeality of victimhood, particularly in post-Fukushima literature, also includes its concealment and its disappearance. I argue then that the process of representing survivors and victims includes a third axis of articulation: invisibilization.

To the physical torment of wounds and genetic mutations, the survivor appears as an individual invisibilized in the construction of the nation's present portrayal as a country at

⁴³ Yū 2019: 52.

peace. Survivors are an ambiguous face for the way the official narrative, the narrative of the state, has articulated its account of the event. The cloaking of the figure of the victim fits in attempts by corporate and political authorities in Japan, from TEPCO to municipal, regional, and central governments of dodging the question of acknowledging the blame of insufficient foresight and the lack of will to assume larger sets of responsibility towards affected individuals and communities. The disaster as a damaging episode cannot be refuted or denied, but there is a constant struggle of interpretations over the construction of this narrative of trauma as collective memory. Given these hegemonic agents' reticence for scrupulous accountability, a model discourse that conceals victims from sight and confines them to the strict temporal and spatial boundaries of the incident and its direct aftermath is helpful for conservative ends. This position seems supported by a repeated process of wishing to move forward and away from episodes recognized as painful. This propensity moves at a path that is at odds with the measured mechanism of working through these issues in ways that can make justice to its far-reaching complexities. The problematized understanding of the victims is sacrificed for the sake of recovery. It is left behind as a price to be paid in order to overcome the trauma. Moreover, discourses espoused by authorities, such as the Japanese state's campaign of *Ganbarō Nippon!*, which encourages a narrative based on the concepts of *gaman* 我慢 or *kizuna* 絆,⁴⁴ seek to collectivize the pain of these episodes in a way that unjustly erases the differences between the many degrees of impact it had. It nationalizes the idea of the survivor in a way that makes subjects that can have reasons to identify as so completely obsolete.

This process of invisibilization corresponds to a strategy that – willful or not, as I do not wish to enter into questions of motivation – pushes for the following mechanic of representation: dissolving the figure of the survivor and the victim is the way of forgetting a disaster. As so, representing them becomes an act of proposing a counter-narrative that both rejects invisibilization by denunciation and vindicates the need to include their voice and presence into the collective act of shaping a memory of the event. One of Furukawa's narrative threads is a series of reflections on Japanese history from an anti-militaristic point of view. Furukawa calls Japan's past "a history of killing people,"⁴⁵ considers Oda Nobunaga and Toyotomi Hideyoshi nothing more than murderers,⁴⁶ and is interested in highlighting alternative, marginalized histories as a way of activism.

By reclaiming the focus to be set on marginal realities, he is fighting against the systemic cogs of indifference and omission that lead to invisibilization and ostracism. There are few human beings in Furukawa's travel through Fukushima, as if they have disappeared, just as the brother of one of his characters has done.⁴⁷ He focuses instead on

⁴⁴ SUTTER 2016: 305.

⁴⁵ FURUKAWA 2016: 73.

⁴⁶ FURUKAWA 2016: 74.

⁴⁷ FURUKAWA 2016: 91.

animals, on looking for and then identifying birds. Even his fictional characters have an animalistic side, as their names include the characters of cow and dog. Furukawa reflects generously on the historical role of horses in the region. He speaks about how horses have been the invisible victims of wars, destruction, famine, and sickness. Later, once Furukawa believes he has recovered his voice and has found a track towards meaningful engagement with the events, he returns to the figure of the horse to articulate his conclusions. After Japan modernized, the utility of horses decreased and so their presence faded to an even fainter shade. The horses' existence, contingent upon the needs of greater forces, proved to lack autonomy. When the area was evacuated, the horses were left behind. Furukawa suggests how authorities are indifferent to the potential damage that radiation can have on these creatures. Horses, an animal associated in Japan's imagery with the region of Sōma (the same region where Yū's protagonist comes from, and she also includes a passage about Sōma's famous horse festival) represents in this tale the invisibility of victims and survivors.

Tawada engages with the question of invisibilization from a different perspective: the power of cultural narratives of memory in shaping the meaning and consequence of disasters. Her proposal for projecting a dystopian future brings her the chance to criticize the treatment of key issues in contemporary Japan by suggesting a possible scenario of how everything can be laid out if power is left unchecked. This world-building project is, however, rich in complexities. Instead of depicting an openly authoritarian government that only rules by coercion and fear of punishment, Tawada's model is commanded by the control over national narratives. Contact with the rest of the world is very limited, but getting out of the country, although not facilitated, is not harshly penalized. Instead of persecuting the opposition, dissent is better discouraged by a combination of fear of troubles with the police and the numbing of critical thinking. The nationalization of victimhood legitimates the authorities to carry on an isolationist, centralist, and hierarchical model of state control. The account of the incident that births this new paradigm (a disaster combination of natural and human-made cataclysms) is explicitly vague. It becomes a haunting ghost for the reader throughout the story, a puzzle to put together in an exercise that promotes revisiting how the memory of Fukushima has been subsequently articulated and employed.

Japan's isolationism is another way of describing an artificial invisibilization. By being excluded from participating in international affairs, it makes accountability and transparency more difficult. Instead of having a translucent invisibility, this concealment of narratives makes the invisible condition paradoxically opaque. Japan's isolationism is also mirrored in the treatment of Yoshiro. The rest of his family members are continuously absent from his life, a mere memory or a sporadic appearance like the brief episode when his wife pays them a visit. He is hardly seen with anybody else besides the people in the bakery in which he works, and in this scenario, human connections are severed or dwarfed.

In a seemingly inconsequential moment, Yoshiro mentions, for instance, how he is every morning late to see the woman who delivered her newspaper, no matter how much he tries.

Yū's *Tokyo Ueno Station* revolves precisely around the main theme of marginalization and invisibility of individuals and communities oppressed at multiple, inter-connected degrees. It is a story with a nameless narrator (his name, Kazu, is actually just mentioned once in passing), living in a village for outcasts next to a major station in the country's capital city. The erasure of identity is a major force of the narrative. The protagonist struggles to find meaning to a life of uncalled for tragedies to the point he forgoes his ontological existence: "If I don't exist, I can't disappear either."⁴⁸ Yū denounces a process of invisibilization based on systemic overlooking by authorities, the masses, and single individuals alike. The narrator gets rubbed out until he becomes part of an indifferent background. Yū strengthens this feeling of marginalization by sprinkling the story with casual conversations of passerby citizens, none of them engaging with the homeless, their banal stories completely detached from the narrator's struggles. The protagonist also believes that it would be possible to identify his corpse if found dead thanks to his watch, but it is, however, a mass-produced gimmick. Throughout the story, the protagonist mulls over his parallels with the Imperial family, but once he gets to see the Emperor in passing through Ueno – a moment for which municipal authorities evict the homeless so that the monarchs can be spared of its crude reality, he is unable to speak. Even his eventual demise is foreshadowed as unremarkable. The narrator's death is smothered by the PA system of the station announcing incoming trains, as if nothing worth stopping normality had happened. Scott Aalgaard argues that we can interpret Yū's employment of interruptive, intrusive sounds from everyday life under capitalism as a direct confrontation and denunciation of contemporary political economy and its dire effects on individuals.⁴⁹ Yū uses these PA messages to open and close her novel, establishing a narrative of ordinariness that enhances the narrator's invisibility in the greater scheme of things.

6 Can the Survivor Speak?

In this yet another turn of Spivak's famous question, I want to focus on the implications of such doubt rather than on pondering its resolve. Survivors can speak. Such bluntness on reacting to this question should not be understood as a disregard for the psychological hindrances of survivors in their processes of producing sense out of traumatic episodes. It also does not shy away from accepting that the act of speaking, particularly within the problematic debate of who is legitimate to speak in the name of the survivor's experience,

⁴⁸ YŪ 2019: 34.

⁴⁹ AALGAARD 2019: 4.

is not conducted unconditionally. Nevertheless, I wish to expand its significance to channel Spivak's intention with her original question. First, the process of engaging with the disaster is already an act of speaking, as we must not be blinded by a bias towards completion and closure as the only acceptable outcomes of commitment. Representation, especially representations that can question official memories of the disaster, position the figures of survivor and victim in a politically engaging role that defeats other static interpretations like being just vessels of suffering or historically entrapped subjects. Second, as I have shown in these three examples, the survivor can also speak by having an author acting as proxy in a mechanic of affection. Instead of attempting to provide a so-called objective, universal rendition of the survivor's experience, their representation is an exercise of opening up the possibilities of interpretation and revealing the many themes outside of but still connected with the traumatic event for which they can become conduits of discussion. That is, even when there are psychological limits to the task of accounting for surviving a trauma, the cultural and collective process of articulating its memory acts as a vehicle for its definition. This fact acts as a reminder of the constructivist, narratological, and malleable nature of cultural memory. The constitution of traumatic episodes into identity discourses for individuals and whole communities is an ever-ongoing struggle. Last but not least, assuming an option where survivors cannot speak deprives them of their agency in a way that entraps its definition, fossilized in static, unidimensional interpretations that sacrifice their critical potential. Representing the survivor in literature is then an act of political involvement that provides us with a way to canvassing the limits and potentialities of current attitudes of social engagement.

I argue that the three axes that I have employed to reconstruct some of the main ideas of these representations can also be linked with overarching themes of contemporary social struggle that go beyond the representation of trauma or the demands more commonly associated with the impact of the 3.11 triple disaster. The question of articulating responsibility when it comes to describing the experiences and role of survivors and victims in the construction of cultural memories is useful when assessing how we understand the agency of social actors – either as individuals or as collectives – in their interaction with structures of power. Questions regarding corporeality can also have a significant position in discussing increasing interest over the redefinition of gender expectations and identities and a more open concern for racial oppressions within Japan. Last, the question of invisibility relates to discourses on tolerance and leniency. Invisibilizing survivors and victims can be seen as a way to belittle and even cover social protest. This has been a matter of concern for the Japanese state ahead of its Olympic bid (an issue addressed by Yū as an underlying theme of the story and thoroughly traced by Iwata-Weickgenannt)⁵⁰ and again once the country had the games commissioned for 2020

⁵⁰ IWATA-WEICKGENANNT 2019.

(later postponed to 2021 due to the COVID-19 global pandemic). Opposition to this event has also been present in both traditional ways of protesting⁵¹ and in alternative ones, like those of the group Hangorin no Kai 反五輪の会, which include pranks in public spaces and artistic performances.⁵² The Japanese government has wielded the Olympic games as a tool to re-shape the narrative of the Fukushima tragedies, calling them ‘the Recovery Olympics’ (*fukko gorin* 復興五輪).⁵³ Keeping track of narratives of trauma in their relationship with power is then a matter of great pertinence and concern.

As time goes by, the memory of Fukushima will inevitably be framed as more distant. The modes of expression and representation that have emerged from its production, however, are leaving a mark that needs to be understood in its ongoing complexities. We must keep track of its impact as both witness of its time and agent of its change.

Reference list

Primary sources

- FURUKAWA, Hideo (2016 [2011]): *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure*. Transl. by Doug Slaymaker and Akiko Takenaka. New York: Columbia University Press.
- MEDORUMA, Shun (2000 [1997]): “Droplets”. In: MOLASKY, Michael S., Steven RABSON: *Southern Exposure: Modern Japanese Literature from Okinawa*. Honolulu: University of Hawaii Press: 255–285.
- TAWADA, Yoko (2018 [2014]): *The Emissary*. Transl. by Margaret Mitsutani. New York: New Directions.
- Yū, Miri (2019 [2014]): *Tokyo Ueno Station*. Transl. by Morgan Giles. London: Tilted Axis Press.

Secondary sources

- AALGAARD, Scott W. (2019): “Crickets in the weeds: Yū Miri, critical sonority, and the crises of the everyday”. In: *Japan Forum*, Advance online publication, DOI: 10.1080/09555803.2019.1679224.
- AGAMBEN, Giorgio (1998 [1995]): *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Transl. by Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- ALEXANDER, Jeffrey (2004): “Toward a Theory of Cultural Trauma”. In: ALEXANDER, Jeffrey et al.: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Los Angeles: University of California Press: 1–30.

⁵¹ GANSEFORTH 2020.

⁵² ANDREWS 2020.

⁵³ DUDDEN 2020.

- ALPHEN, Ernst van (2005): "Caught by Images". In: ALPHEN, Ernst van: *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. London & Chicago: Chicago University Press: 163–179.
- ANDREWS, William (2020): "Playful Protests and Contested Urban Space: the 2020 Tokyo Olympics Protest Movement". Article in *The Asia-Pacific Forum: Japan Focus*, dated 01.03.2020: <https://apjff.org/2020/5/Andrews.html> (accessed 30.03.2020).
- ASSMANN, Aleida (2010): "Re-framing memory: between individual and collective forms of constructing the past". In: TILMANS, Karin et al. (eds.). *Performing the past: memory, history, and identity in modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 35–50.
- DINITTO, Rachel (2014): "Narrating the Cultural Trauma of 3/11: the Debris of Post-Fukushima Literature and Film". In: *Japan Forum* (26.3): 340–360.
- DINITTO, Rachel (2019): *Fukushima Fiction: the Literary Landscape of Japan's Triple Disaster*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- DUDDEN, Alexis (2020): "An Opportunity for Japan to Change People's Perception". Article in *The Asia-Pacific Forum: Japan Focus*, dated 01.03.2020: <https://apjff.org/2020/5/Dudden.html> (accessed 02.06.2020).
- FLORES, Linda (2017): "Matrices of Time, Space, and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives". In: *Japan Review: Journal of the Interdisciplinary Research Center for Japanese Studies* (31): 141–169.
- FUJIWARA, Dan (2020): "Spherical Narrative Temporality in Tawada Yoko's Fiction". In: SLAYMAKER, Doug (ed.): *Tawada Yōko: On Writing and Rewriting*. London: Lexington Books: 145–162.
- GANSEFORTH, Sonja (2020): "Anti-Olympic Rallying Points, Public Alienation, and Transnational Alliances". Article in *The Asia-Pacific Forum: Japan Focus*, dated 01.03.2020: <https://apjff.org/2020/5/Ganseforth.html> (accessed 30.03.2020).
- GATTI, Gabriel (2006): "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)". In: *CONfines* (2.4): 27–37.
- HASHIMOTO, Akiko (2015): *The Long Defeat: Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan*. New York: Oxford University Press.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- HURLEY, Kelly (1995): "Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's Alien and David Cronenberg's Rabid". In: HALBERSTAM, Judith, Ira LIVINGSTON (eds.): *Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press: 203–224.
- IGARASHI, Yoshikuni (2000): *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. Princeton: Princeton University Press.
- IKEDA, Kyle (2014): *Okinawan War Memory: Transgenerational Trauma and the War Fiction of Medoruma Shun*. New York: Routledge.
- IWATA-WEICKGENANNT, Kristina (2019): "The Roads to Disaster, or Rewriting History from the Margins: Yū Miri's JR Ueno Station Park Exit". In: *Contemporary Japan* (31.2): 180–196.
- SERRANO-MUÑOZ, Jordi (2015): "Droplets, by Medoruma Shun: Personal Guilt as Collective Responsibility". In: *Stanford Journal of East Asian Affairs* (15): 112–122.

- SLAYMAKER, Doug (2017): "The Gesture from Fukushima Daiichi: The Voice in Furukawa Hideo". In: THOUNY, Christopher, YOSHIMOTO Mitsuhiro (eds.): *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*. London: Palgrave Macmillan: 195–205.
- SUTTER, Rebecca (2016): "Beyond Kizuna: Murakami Haruki on Disaster and Social Crisis". In: MULLINS, Mark, NAKANO Koichi (eds.): *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan*. London: Palgrave Macmillan: 288–308.
- TODOROV, Tzvetan (2000 [1995]): *Los abusos de la memoria*. Transl. by Miguel Salazar. Barcelona: Paidós.
- VALVERDE, Clara (2014): *Desenterrar las palabras: transmisión generacional del trauma de la violencia política del s. XX en el Estado español*. Barcelona: Icaria Editorial.

Art of Digression: The Écritures of Abe Kazushige's *Amerika no yoru*

Maria Römer (Leeds)

Abstract

This article analyzes the art of digression in Abe Kazushige's 1994 debut novel *Amerika no yoru* arguing that it is an expression of *écriture*, meaning borderless writing that pushes the boundaries of form. International research has tended to limit the impact of Abe Kazushige's 1990s fiction to his 1997 bestseller *Individual Projection*, which was heavily featured in the 1998 *J-Bungaku* marketing campaign. In contrast, this article spotlights novels and short stories that appeared *before* the presumed beginning of *J-Bungaku*. Abe's earliest pieces are characterized by a complication of linear storytelling, which had a more lasting effect on defining the author's originality in *Heisei* literature than later texts. It is precisely his early writing that made Abe one of Japanese contemporary literature's distinctive writers, and had a profound effect on power relationships within the 1990s literary scene. The analysis shows that before Abe had adapted to a more accessible style in *Individual Projection*, his works consciously performed a radically non-mimetic, non-linear mode of writing, barely recognizable as literature. In order to assess Abe's true role in the formation of *Heisei* literature, it may be deemed indispensable to look at his earliest fiction and their formal distinction.

This running in circles may extend to areas that have
nothing whatsoever to do with Tadao's story.

– Abe Kazushige, *Amerika no yoru* (Day by Night), 1994.

1 Introduction: The “Early, Early” Abe¹

European and US scholarship on Abe Kazushige's 阿部和重 1990s fiction has tended to narrow down Abe's contribution to 1990s literature to his participation in the 1998 Japanese

¹ I would like to thank the two anonymous reviewers for their helpful comments on this article. Judit Árokay and Kristina Iwata-Weickgenannt have been the best of editors and the article has benefitted greatly from their time and their suggestions on how to improve it. Special thanks also belong to Anna Andreeva and Shaun Scully, Jule Nowoitnick, Nora Bartels and Tamara Kamerer, who all have provided me with insightful feedback on early drafts of the piece. Part 4 of this analysis has appeared in a preliminary, shorter version in Japanese in 2018 (see ROEMER 2018).

literature marketing campaign *J-Bungaku* J-文学, or focused on his widely translated 1997 bestseller *Individual Projection* インディヴィジュアル・プロジェクション.² Against this background, my article makes the contribution of focusing on the author's fiction published *before* that campaign. Japanese research on Abe's earliest novels and short stories, largely remaining journalistic, has notably neglected to focus on the subversion of linear storytelling as a trademark of these pieces. Suwabe Kōichi (2012: 106) indicates that "the 'theme' of Abe's early fiction" primarily consists in "a philosophical problem on the 'meta' level" of the narrative, "namely the problem of 'not having aūthing to tell'." *Amerika no yoru* アメリカの夜 (*Day for Night*, 2001 [1994])³, *ABC sensō* ABC 戦争 (ABC War, [1994] 1995), *Kōshaku fujintei no gogo no pātī* 侯爵夫人邸の午後のパーティー (Afternoon Party at the Duchess' Mansion, [1995] 1997) and *Triangles* トライアングルス ([1997] 1999) all postpone their stories through different techniques of narrative deferral. One possible reason for the lack of scholarship on narrative deferral as main characteristic of Abe's earliest novels and short stories may be that even Abe's peers have called their radically non-linear style difficult to access.⁴ In turn, it is precisely Abe's earliest fiction's trademark of complicating linear storytelling in favor of straightforwardly conducting it that established the author as a new, unique voice in *Heisei* literature among critics during the 1990s. Indeed, this testimony of the literary quality of Abe's writing – if we understand "literary" as *formally* ground-breaking, in other words, not necessarily aimed at being intuitively cognized as literature to begin with – may be more expressive of what Abe represents for *Heisei* literature (*Heisei bungaku* 平成文学) than what he became known for in the following through *J-Bungaku*, namely primarily being the photogenic face of the campaign in its related brochures and labelled as one of its *shibuya-kei* 渋谷系 authors.⁵ Indeed, while Abe's choice of a more straightforward style in his first bestseller *Individual Projection* (1997) as well as the short story *Mujō no sekai* 無情の世界 (1999) could be attributed to the author's aim for better audience access, the trademark complication of linear storytelling found in Abe's novels and short stories published before

² JACOBOWITZ 1999 analyses how *Individual Projection* reflects postmodern subjectivity and information society within the context of emerging *Heisei* literature. MCKNIGHT 2011 singles out *Individual Projection* as one example of how 1990s Japanese literature was intricately linked to subculture. Similarly, GILDENHARDT 2008, introducing Abe as the most important *J-Bungaku* author, highlights, at the example of his 2001 novel *Nipponia Nippon* ニッポニア・ニッポン, how Abe's early fiction rejects the modern dichotomy of *junbungaku* 純文学 and *taishūbungaku* 大衆文学 through popular culture references. My own book chapter (RÖMER 2015) on *Individual Projection* analyses how the novel's depiction of precarity and youth violence, relates to the cultural discussion on Aum Shinrikyō in the late 1990s. FUKUSHIMA Yoshiko 2003 lists *Individual Projection* as one of ten important novels of Japanese 1990s literature.

³ In the following referenced as: ABE 2001 (the publication date of the paperback version). The novel initially appeared under the title *Ikeru shikabane no yoru* 生ける屍の夜 (Night of the Living Dead) in the journal *Gunzō* 群像 in 1994.

⁴ See ASANO *et al.* 2009: 512–520.

⁵ See GEBHARDT 2000: 2–3.

Individual Projection and the *J-Bungaku* campaign laid the foundation for Abe's ongoing distinction as one of the most recognizable writers of Japanese literature, who by now has carved out an original niche for himself as a self-identified literary formalist (*keishikishugisha* 形式主義者).

In this article, I wish to reframe the subversion of linear storytelling in Abe Kazushige's debut novel *Amerika no yoru* by using the term *écriture*. I argue that, on a philosophical level, the novel's complications of linear storytelling speak to a global, deconstructionist discussion on writing understood as an open, processual experiment, a *mode* rather than a result. The digressions of its narrator take *Amerika no yoru* far away from its story. I will show that they extend to areas entirely unrelated to it, and even unrelated to "literature" strictly speaking. Instead, the digressions grow into philosophical texts questioning the concept of language and the nature of media. In doing so, they turn *Amerika no yoru* into a deconstructionist narrative, in which meaning is radically decentralized and pluralized, and the boundaries of genre continually unsettled.

2 The Écritures of *Amerika no yoru*

Overall, *Amerika no yoru* pretends to be a story about protagonist Nakayama Tadao, but it does not want to seem to start. Instead, after replacing the beginning of Tadao's story through a long, critical essay on Bruce Lee, *Amerika no yoru* keeps postponing its protagonist's tale; the narrator Watashi 私 ("I") repeatedly digresses to discuss apparently more pressing issues. And indeed, Tadao's story – a coming-of-age story featuring the film school student and freeter Nakayama Tadao's growth – does not strictly begin until the middle of the book. The first 99 pages, out of a total of 187, largely consist in Watashi's performance as a conflicted narrator, who cannot help himself digressing.⁶ As a consequence, much of *Amerika no yoru* belongs to the narrator Watashi and his verbose performance of postponing Tadao's story during the first half.

The debate on *écriture* was initiated by the international success of French postmodern theory from the late 1970s onwards, providing scholars and artists with a common idiom across linguistic and cultural borders. The interdisciplinary field of Comparative Literature, primarily, facilitated the popularization of *écriture* as a "concept of different modes of thinking and writing beyond the traditional boundaries of the disciplines (...)", especially those of literature and philosophy.⁷ Narratorial digression is one specific literary practice of

⁶ The page numbers refer to the paperback version of the novel referenced in this article: ABE 2001.

⁷ BRINK/SOLTE-GRESSER 2004: 13. Different theorists have defined *écriture* differently, sometimes even changing their definitions over the course of their career. I second Brink's and Solte-Gresser's understanding of *écritures* in a plural sense, while still using the single term *écriture* for readability throughout the analysis. My inquiry focuses on *écriture* as defined by Jacques Derrida and Roland Barthes, and excludes later feminist definitions of the term.

écriture, in the sense that it is “non-linear, aimed at excess, the plurality of meaning and the inscription of the Other.”⁸ In the case of *Amerika no yoru*, the novel’s digressions seem to overthrow reader expectations, according to which a novel in the first person will, somehow, *narrate the story* of a person.⁹ We may recognize here, on a textual level, a subversion of what Suzuki Tomi has called the “I-novel metanarrative” of modern Japanese literature.¹⁰ However, the scope of Abe Kazushige’s artistic resistance during the 1990s seems broader than that. Abe Kazushige closely associated with *Nyū Akademizumu* (*Nyū Aka*) critical theorists during the 1990s; his admiration, specifically of the criticisms of Hasumi Shigehiko 蓮見重彦, has been well documented publicly.¹¹ According to Sasaki Atsushi 佐々木敦, *Amerika no yoru* largely parodies *Nyū Aka* critical theory (*hihyō* 批評), earning the author the reputation of being “a direct heir of *Nyū Aka*”¹² at the time of his debut. Relating to that, I would suggest that the digressions of *Amerika no yoru*, rather than subverting the conventions of a *literary genre*, subvert *the notion of genre* as such. Indeed, we may locate the literary historical context of Abe Kazushige’s earliest novels and short stories’ non-linear storytelling in *Nyū Aka* critical theory, rather than in Japanese literature strictly speaking.¹³

⁸ BRINK 2004: 34.

⁹ In *Amerika no yoru*, the narrator Watashi is the amalgam of himself, called “Esu” (S) and his protagonist Tadao. As much as Watashi is the narrator of Tadao’s story, Tadao’s story is also Watashi’s own story. What is more, the name “Esu” being an abbreviation of “Shige”, which is short, again, for “Kazushige”, establishes a link to the name of the author of *Amerika no yoru*, “Abe Kazushige”. This, in turn, may suggest that *Amerika no yoru* has autofictional qualities; at the same time, it resists that label through, precisely, not doing what one expects from even an autofiction, namely, in any case, narrating the story of “Watashi”/Tadao, whether relating to “Abe Kazushige” or not. Yamada Natsuki similarly analyzes *Amerika no yoru* as a deconstruction of the Japanese I-novel (*shishōsetsu* 私小説), however, he focuses on how the novel enacts this deconstruction through the imagery of film (see YAMADA 2014: 129–135). SASAKI (2016: 235–238) also reads *Amerika no yoru* as departing from narrating the “self”, only to problematize this angle from multiple directions in the following.

¹⁰ SUZUKI 1996: 3.

¹¹ See, most notably, Abe’s 2005 and 2010 printed conversations (*taidan* 対談) with Hasumi Shigehiko.

¹² SASAKI 2016: 237.

¹³ “Digression” is a malleable term with regard to Japanese literature, as literary linearity, which digression is a deviation from, is not traditionally considered a principle of it. Inger Sigrun BRODEY (1998) explains that, while the Western aesthetic focuses on “plot and intentional linearity – stories with a clear ‘beginning, middle, and an end’”, the traditional Japanese aesthetic “focuses on sequentiality, or stories and commentaries connected by the association of ideas.” (196) Only in the Meiji period, did Japanese writers start experimenting with Western literary linearity, without, however, entirely shedding earlier conventions. Futabatei Shimei 二葉亭四迷, for example, uses the protagonist Bunzō in *Ukigumo* 浮雲 (Floating Clouds, 1889) to “develop a sense of unity and wholeness typical of Western, rather than Japanese, literary traditions. But he does so by using association of ideas to link scene with subsequent scene, rather than providing a Fieldingesque sense of rational order imposed externally by an authoritative and omniscient authorial or narrative voice (...).” (197) One may argue that the impression of Watashi digressing in *Amerika no yoru*, derives from exactly the fact that he presents himself as such an omniscient

Hasumi Shigehiko, in his essay on Abe's second novel *ABC sensō*, already indicates that the novel's play with the alterity between written letters of the alphabet and the Japanese script relates to Jacques Derrida's notion of *écriture* as written language, without going so far as calling the narrative discourse of the novel *écriture* generally.¹⁴ I use *écriture* in both ways: to designate the experimental narrative discourse of Abe's fiction *generally*, and as a concept this fiction refers to *intertextually* to locate itself as *écriture*.¹⁵ Derrida is as an overt intertextual reference in *ABC sensō*; the novel essentially builds its narrative on the French philosopher's understanding of *écriture* as written language and discusses the term エクリチュール¹⁶ repeatedly. I see similar, albeit covert, conversations with Jacques Derrida's notion of *écriture* in *Amerika no yoru*. Precisely, I suggest that narrative delay is shown in a play with signifiers; some sentences are not concerned with making sense semantically. They read as if assigning power to the signifier over the signified by neither making sense in a common understanding of syntactic "sense", nor for the context of the story. Instead, the sentences are philosophical statements about language that seem to criticize the tendency to take language as a given, much in the same vein as the deconstructionist critique of structuralist linguistics. For Jacques Derrida, the notion of *écriture* implies that language is always already written. This was a deconstruction of the established assumption according to which the spoken word precedes the written word temporally and in influence. Derrida's understanding of *écriture* points to all the aspects of language that become evident through its graphisation in the first place. As a result, the written visualization of language opens up possibilities of playfully destabilizing the duality of signifier and signified. In structuralism, the former is reduced in meaning to the more powerful *thought* of a word. For Derrida, the graphic representation of language turns attention to its literalness; it empowers the

narrative voice, only to then deviate from this role in the following. Note that *Amerika no yoru*'s postponement of Tadao's story, on a broad scale, still, may likely be a parody of Natsume Sōseki's 夏目漱石 *Kokoro* ころ (1914), where Sensei's story is only told by himself in part three of the novel after two parts of arousing the reader's curiosity for it through accounts of Sensei through Sensei's student (see also BRODEY 1998: 193–291). The homoeroticism of Tadao's heterosexual love triangle with film school colleagues Mutō and Tsuyumi, suggests that *Amerika no yoru* references the triangle of young Sensei, his friend K, and Ojōsan in *Kokoro* to derive its own images of male coming-of-age from there. While Abe's postmodern use of popular culture certainly is demonstrable, I would stress that, at the same time, Abe's fiction, particularly that of the 1990s, notably locates itself within the context of modern Japanese *junbungaku*.

¹⁴ HASUMI 2002: 312.

¹⁵ Thus, the concept of *écriture* would be an addition to HIKITA Masaaki's (2006) insightful analysis of *Amerika no yoru*'s multiple intertextual references on postmodern theory. My interpretation also would be a different take on Abe from that of Sasaki Atsushi, who, in his 2001 explanatory essay (*kaisetsu* 解説) on *Amerika no yoru*, claims that Abe Kazushige's writing is not related to any "écriture-like problem awareness of writing being a complicated endeavor" (SASAKI 2001: 194) – I consider this rather a strategic statement vis-à-vis the literary establishment at the time, aimed at softening Abe's edge and making him appear less "avant-garde".

¹⁶ See ABE 1995: 8, 68.

representational side of the sign. In *Of Grammatology*, Jacques Derrida highlights that in the conventional hierarchy of the structuralist linguistic sign, the signifier is subordinate to the signified as a derivative expression of the latter. Derrida calls this principle logocentrism, meaning a prioritization of “‘thought’ as logos” over the linguistic expressions of thoughts as, firstly, spoken words and, secondly, written words. As a result, script comes last in this order.¹⁷ To overcome this debasement of writing, Derrida proposes grammatology as a science of “writing” (*écriture*), inherently increasing the value of writing as written language vis-à-vis spoken language.

I recognize in *Amerika no yoru* precisely such a self-awareness of language being a linguistic representation as well as a deconstruction of meaning in a centralized and singular sense. In addition to Derrida and his notion of *écriture*, I propose that Roland Barthes’ definition of the same term is a useful conceptual angle from which to analyze the experimental narrative modes of Abe’s early novels and short stories. The reason is that the novel renders the idea of storytelling as problematic by blurring the boundaries between text types and, in doing so, the notions of “text types”, or “genres” in general. Sasaki Atsushi already highlights that *Amerika no yoru*’s distinction is its borderless writing at the interface of literature and criticism (*hihyō*). *Amerika no yoru* in particular destabilizes the assumption that criticism and literature are different genres Barthes advocated for in *Criticism and Truth* (1966). Generally overthrowing the understanding of prose, poetry and criticism as belonging to different genres, Barthes posits that “not only do the writers themselves practice criticism, but their work, often, articulates the conditions of its own birth (Proust) or even of its own absence (Blanchot); the same language tends to circulate everywhere in literature and even behind itself; the book is often approached from the other side by the person writing it; there are no longer either poets or novelists; there is no longer anything but writing [*écriture*]. (...) And so it is that the critic, in a complementary movement, becomes a writer in his turn.”¹⁸

I propose that *Amerika no yoru*’s entrance sequence can be read as a dialogue with what Roland Barthes and Jacques Derrida call “writing”, while at the same time questioning the nature of what they refer to as “writing”. Through a mercurial narrator, whose digressions continuously postpone the story of protagonist Tadao, *Amerika no yoru* complicates linear storytelling and, by doing so, tackles the problem of *écriture* from multiple angles: the boundary between literature and criticism, as well as the questions of what criticism and literature are in and of themselves, are addressed.

In the following examination, I will initially focus on a close reading of Watashi’s opening narratorial speech. In reading that passage as a destabilization of the notion of “genre” in the sense of Roland Barthes, I will show that Watashi’s digressive speech begins with a

¹⁷ DERRIDA 2016: 11–13.

¹⁸ BARTHES 2007: 23; square brackets added.

contradictory self-introduction as the unreliable narrator of *Amerika no yoru* that lays out the route map for a gradual turn of his speech into something different in tone and theme. Indeed, Watashi's self-introduction meanders into a separate, subsequent discussion in which his personal narrative voice changes into what reads as a theoretic piece of media criticism. The media criticism is not labeled in the narrative as a "criticism" by means of generic indications. Yet, I will point out that we are allowed to understand it as an independent piece of evaluative analysis, however, heterogenous throughout and in itself.

In a second step, my analysis will turn to an examination of how Jacques Derrida's notion of *écriture* is discussed in the section. For that purpose, I will single out one particular sentence from Watashi's narratorial speech and show how it reflects a preoccupation with itself being written language. In looking into this sentence's individual words, I will indicate how exactly their syllables and logograms articulate a consciousness of their own sonic and material qualities as signs, their signifying aspect in particular.

3 Writing Beyond Genre: A Kind of Media Criticism

Watashi's opening monologue immediately follows the Bruce Lee essay. The subsequent analysis shows how, throughout it, critical digressions alternate with narratorial comments. Both flow into one another and blur their boundaries, while at the same time always holding their ground as distinct representations of speech.

Watashi's monologue begins with the sentence: "Let me tell you about a sad man. This man's name is Nakayama Tadao."¹⁹ Having said that, his words immediately lapse into a long digressive speech, that presents a dilemma: Watashi wants to talk about Tadao but cannot help himself diverging on other pressing issues. These appear to be chosen on impulse, addressed in a random and arbitrary manner. Indeed, Watashi contradicts himself on almost every statement he makes, both on the syntactic and narrative level through evoking and negating content consecutively or at the same time. These contradictions are a characteristic deconstructionist narrative technique of Abe's early fiction in general and possibly inspired by Hasumi Shigehiko's habit of using overly long, meandering sentences in his criticisms.²⁰ Monika Fludernik points out that conventional narratives are "based on cause-and-effect relationships that are applied to sequences of events".²¹ Watashi's contradictions seem to deconstruct exactly this causality that serves to create the illusion of teleological linearity within a regular narrative. Instead, Watashi's speech reads as if we are following the instantaneous stream of his distracted soliloquy:

¹⁹ ABE 2001: 14.

²⁰ See MIURA 1997.

²¹ FLUDERNIK 2009: 2.

Let me tell you about a sad man. This man's name is Nakayama Tadao. Not that I can clearly pinpoint what about Tadao is sad. 'Sad' is a word almost close to being untrue. Which is why one may apply any word for 'sad'. Yet, as 'sad' has already been chosen, I will try and tell Tadao's story 'sadly' for now. There probably is no definite reason compelling me to do so. However, I do neither see any legitimate grounds compelling me to tell Tadao's story to begin with at this point. So I will stop telling it 'sadly' for no reason and either find some plausible rationale, or rather start telling it after erasing the word 'sad'. Having done that, I still may have committed an incorrect act. If that is the case, you may as well abandon telling Tadao's story at all, people might say. Of course, they are right. While maybe not conclusive, their opinion is valid. Yet, it is in human nature to feel an attraction for incorrect acts, precisely, when one hears a correct opinion. Being no exception, I count myself as one example of it as well. Which is why I would like to misbehave here. However, as with anything, becoming someone is an extremely complicated endeavor. I hear that it happens a lot that people suddenly adopt a correct attitude while having intended the opposite. Or, rather than having heard it, I have read it somewhere. I read about such a topic in some book. Well, whatever. In other words, I intend to tell Nakayama Tadao's story 'sadly' for no justifiable reason. However, notwithstanding, I still do not have the confidence to clearly indicate 'yes or no!' on whether narrating something for no reason is incorrect. As a result, I do not even know whether I already am committing an incorrect act here. Which is why, of course, it is entirely possible that, while I have intended to tell Tadao's story in a 'sad manner', people may feel the exact opposite. Or, alternatively, maybe this 'different feeling' is the root to shake the horizon of my foundationlessness from its very foundations. I wonder if this is the wriggling subterranean crevice, otherwise put, foundation. It is possible that this might be clarified anyway at the same time as it could be left unclear. Either way, for both options, I have to first begin telling the story of a man whose name is Nakayama Tadao.²²

The program of Watashi's performance is "digression" based on narrative unreliability: Watashi evokes the image of a teleological omniscient narrator in his first statement, only to exhaustively negate it in his second. Here is a narrator well aware of what is expected of him and at the same time deeply at odds with his task. Here is a narrator who struggles with his obligations and his inclinations, when he admits to "feel an attraction to incorrect acts, precisely, when one hears a correct opinion".²³ Here is a narrator who expresses insecurities about his duty, as he reveals that he "does not have the confidence to clearly indicate 'yes or no!' on whether narrating something for no reason is incorrect",²⁴ almost as if he wants to excuse himself. In thus continuously postponing his duty of narrating Tadao's story,

²² ABE 2001: 14–16.

²³ ABE 2001: 15.

²⁴ ABE 2001: 15–16.

Watashi questions the notion of narrative reliability as much as that of narrative omniscience. The fact that Watashi is not in command of his narrative challenges his omniscience, which traditionally elevates the narrator to a God-like position. In contrast, Watashi emphasizes his weaknesses as much as his humanity and indicates that he is one of his audience rather than completely above everything. He also admits to not knowing everything as would be expected of him as an omniscient narrator.

I would like to particularly focus on one of Watashi's following digressions in this overall paragraph, which is so thorough that it stands out as an independent section, namely the discussion on "aliteracy" (活字離れ *katsujibanare*), a term that refers to the estrangement of Japanese people from printed letters during the 1980s in favor of the moving image, specifically film and television. I suggest that this digression has a self-contained value as a theoretic piece of media criticism moving far away from the speech type of narratorial monologue. Its argument attacks the truth value of news. By denaturalizing the assumed authority of an impartial "newscaster" as well as the empirical truth of "statistical data", the digression highlights both as *devices* serving the media to construct what they report as true. In this regard, the passage cautions that, while news is presented to the consumer as facts, it in fact is not. Instead, news is a linguistic or visual representation of real events. It is humanly pre-selected and arranged. By this very nature, news is but one *discourse* producing reality, not reality *per se*.²⁵

From a possible announcement of Tadao's story, the paragraph instantly digresses into the observation that news programs on TV have been reporting how more and more people in Japan have become "aliterate" during the last couple of years. This is described as a general development from "'printed letters' towards 'images'".²⁶ Through clarifying the detail that news programs are "reporting" this information,²⁷ emphasis immediately is placed on the complication that the passage intends to make. News, it contextualizes, is information mediated and communicated by an announcing organ. As such, it can only represent the subjective reality of those who *construct* it.

Fully deploying this problem in the following, the passage turns to making us aware of the linguistic nature of all facts. It does so through the self-referential verbal gesture of pointing at itself being speech: "The person called 'newscaster', when reporting the 'estrangement from printed letters' of Japanese people to the viewers, would probably

²⁵ While *Amerika no yoru*'s media criticism, in 1994, focuses on news broadcasting, Abe revisits the issue from the perspective of 21st century information society in his most recent, 2019 novel *Orga(ni)sm* オーガニズム; *Orga(ni)sm* addresses the reality of Fake News in times of social media and the iPhone (see ABE 2019).

²⁶ ABE 2001: 21.

²⁷ ABE 2001: 20.

describe Tadao as a laudable man for his active pursuit of reading books, a pursuit so uncommon for our times overall.”²⁸

What is important here, is the detail that “newscaster” is highlighted as a word. The narrative of *Amerika no yoru* repeatedly uses the technique of referencing selected nouns, verbs or adjectives in quotation marks to emphasize their lexicality and, in doing so, refer to itself as linguistic construct. Here, it doubles this emphasis with the indication “person called”.²⁹ In this specific case, the quotation marks as well as the indicative verb serve to denaturalize the figure of the newscaster: s/he is not referenced as a newscaster plain and simple, but as the person who is called “newscaster”. By indicating the newscaster as “newscaster”, s/he is referenced in her/his capacity as a linguistic sign, meaning as discourse to begin with. By highlighting the name-giving side of the sign (“person called”), emphasis is further placed on the signifier: the newscaster is a newscaster because we call her/him such. With this emphasis, any assumption of the newscaster’s self-evident naturalness is destabilized: if the newscaster is a newscaster because we call her/him such, then the newscaster is *not* a newscaster because s/he essentially *is* a newscaster. Through this denaturalization, *Amerika no yoru*, yet again, makes a case for the primacy of language in a post/structuralist sense. In this specific case, this overall principle of the narrative serves at putting into question the newscaster’s authority: it renders incredible the assumption that s/he is an impartial organ that supposedly announces objective facts as news. The newscaster is a person the linguistic community calls by this name. Again, in the connotation of the narrative, s/he is *not* a newscaster by means of ontic entitlement. Accordingly, the narrative randomizes the newscaster as one individual labeled “newscaster”. I would argue that, in doing so, it implicitly indicates that news is decisively dependent on the capabilities of *human beings*, with their impulses and desires, opinions and positions. As a consequence, it destabilizes the authority of news as an institution of objective knowledge-transmission generally: news not only is texts and images humanly prearranged by journalists and editors. It is also humanly transmitted to the audience by an announcer, a random living individual labeled newscaster.³⁰ As a result, any guarantee for objectivism in an empirical sense is denied. The mere assumption of such a guarantee would be an impossibility.

Moreover, the narrative undermines the non-questionability of statistical data employed by the media as a base for news making: in a similar logic to the denaturalization of the “newscaster” above, these sources are not simply brought up as statistical data, but as “that

²⁸ ABE 2001: 20.

²⁹ ABE 2001: 20.

³⁰ The importance of humanity is foregrounded by the text itself: when it discusses the convenience of passive image consumption over the active intake of information through printed letters, it remarks that this is certainly owed to the idea of some “laudable people” and concludes: “In the end, these humans are somewhere to be congratulated” (ABE 2001: 21).

which is called ‘statistical data’’.³¹ In other words, the narrative similarly, yet by means of a different example, articulates its precautions vis-à-vis consuming news thoughtlessly. It highlights that empirical data are what they are because they are thus termed, reminiscent, as above, of the presuppositions of structuralist linguistics. In this case, this denaturalization serves to dismantle the unquestioned empiricism of statistical data. In a similar vein, as with the “newscaster”, the implication made is that statistical data is evidence collected by humans based on the humanly devised method of quantitative data analysis. At the same time, again, the spotlight is turned on statistical data as being just one *discourse* among others. Statistical data is what we call “statistical data”, meaning speech. The narrative makes sure this fact is highlighted: “statistical data” is a linguistic sign.³² Accordingly, *Amerika no yoru* attacks the truth-value of news head-on, as it continues to discuss the “aliteracy” of Japanese people: “So what about statistical data? If those were facts or something, then it would be of similar certitude that people are not estranged from printed letters yet.”³³ Put simply, the passage seems to imply, never believe statistical data.

The extended theoretic discussion of news as linguistic and human constructs is interrupted by an insertion of *Watashi* in his personal narrator’s voice that weighs in to add an opinionated comment on this analytical part. This comment is another critical take on news reporting, however this time not from an enquiring standpoint but from an emotional one. One could claim that *Watashi*, having provided us with the analysis part of his criticism, now adds a personal judgment to it. Thus, *Watashi*’s previous personal voice we have grown familiar with as a result of *Watashi*’s intimate confessions of his professional dilemma reemerges; however now turning its attention to the topic of news criticism hitherto discussed in the evaluative tone of critical analysis that almost makes us forget it is narratorial speech. By this means, *Watashi*’s personal voice takes a *position* on the discussion by first clarifying that its owner’s interest is not to plead for “protecting a culture of printed letters”.³⁴ He then clarifies his interest in a characteristically unintelligible, long, meandering sentence (which is another variant in contradiction: a clarifying sentence that is unintelligible). The sentence plays around the phonetic similarities between the active and passive inflected forms of the verbs “state” (述べた and 述べられた) and “call” (呼ぶ). They succeed each other in the melodic phonetic sequence *nobeta-noberareta-yobu*. This is an early indication of *Amerika no yoru*’s consciousness of the poetic quality emanating from the *sounds of words*, an aspect, which I will explain in detail further below. Right now, I would

³¹ ABE 2001: 21.

³² The implications of such a perspective are far-reaching, if we look at how this was exploited in recent politics. It reminds one of the former Trump administration’s abuse of the notion of discourse by coining the oxymoron “alternative facts” in 2017.

³³ ABE 2001: 21.

³⁴ ABE 2001: 23–24.

like to draw your attention to the *semantics* of the sentence. For the first time since we have come to know his narrative voice, Watashi becomes moral:

What I want to say is not that, I do not want to comment on ‘printed letters’ as a topic. I would like to get indignant for the moment about information media having shifted from ‘printed letters’ to ‘images’, that to this day there exist people who shamelessly state what is called reasons for that, as well as a climate in what is called reasons stated are received and approved.³⁵

While Watashi has pretended to be completely indifferent and merely playful, forgetful and indifferent about his duties, without any plans or motivation, a procrastinator, with a questionable sense of responsibility, he suddenly presents himself as having an agenda and an opinion and, not the least, morals. Accordingly, he calls out those people and media, who “shamelessly” state things as if they were facts, and tags them as irresponsible liars. Shame as a moral emotion implies strong judgment here. Watashi expresses open discontent concerning the fact that the media can manipulate people so easily in current society. What the narrator is unhappy about, furthermore, is according to his own words, what could be called the passivity of the spectator. The spectator is a lazy consumer in that s/he lets her/himself become the passive side in this. S/he does have the freedom to make her/his own decisions and be an independent agent in the process, but s/he mostly does not use this power. This emotionality, or, the calculated passion of Watashi here, echoes the foregoing theoretic part of the passage in a different tone: Watashi’s discontent is directed at the fact that the media infiltrate the spectator with information on the one hand and that on the other hand the spectator willingly allows it to happen.

Further criticizing the evidence of news information, the passage then advances a counterargument. In doing so, it relies on the discourse of film theory in order to contradict the information provided by the news reporting, namely that images are for easier consumption, while reading is “tedious” requiring more effort.³⁶ Watashi proceeds through first articulating his doubt about this reported fact through four successive indirect positive questions, gradually intensifying their urge by repetitively letting them end in an anadiplosis on the question particle *ka*:

But is it really possible to gain a large amount of information through comfortably watching ‘images’? No, is gaining a large amount of information from ‘images’ really that easy? What really is this large amount of information gained from what people call ‘images’? Well, what about?³⁷

³⁵ ABE 2001: 24.

³⁶ ABE 2001: 22.

³⁷ ABE 2001: 24.

Answering these questions, Watashi builds his argument by advancing the fact that each movie image is made of 24 frames appearing and vanishing within the timespan of one second (one frame is the smallest entity to build an image). In a deconstructionist turn-around gesture, Watashi then interjects that a consumption of images *cannot* be easier than a consumption of printed letters because "(...) there is no way that gaining information from something that appears and vanishes at such considerable speed is comfortable and easy".³⁸ Nevertheless, sticking to his logic of contradiction, Watashi concedes in a final turn from a sensory viewpoint: "As long as the eye functions properly, it is easy to watch images."³⁹

Thus, I suggest that the media criticism, which, as I have shown, deconstructs the news report on "aliteracy" (*katsujibanare*) bit by bit, is a heterogeneous text in which Watashi's narrative voice takes on different tones. As a result, the overall passage lapses from a conflicted opening performance of Watashi's, dramatizing his personal dilemma as an unreliable narrator, into an impersonal analytic piece, so thorough that it stands out from the overall passage as an independent segment. Still, midway, Watashi's personal voice chimes in again, however, staying in the context of the media criticism and now putting the personal tone of his narrative voice into the service of adding an opinionated comment on the preceding analytic part of the segment. Watashi then advances a counterargument against the gist of the news reporting, claiming that images are not easier to consume than printed words, while ending on an ambivalent note overall.

In confronting us with two ambiguous texts such as the media criticism identified as one part of Watashi's overall narratorial speech, ambiguous *in themselves* and *in comparison* to each other, I suggest that *Amerika no yoru* elaborately puts into question what writing is from Roland Barthes' perspective. The fact that the narrative is obviously reticent about formally clarifying what text types it is presenting us with throughout both passages, taken separately and as one, corresponds to Roland Barthes' ambiguation of any difference between dissimilar forms of writing. It is especially his destabilization of an assumed dissimilarity between the categories of criticism and literature, which I see reflected within this overall opening sequence of *Amerika no yoru*.

4 Writing Beyond Meaning: Signifiers Unchained

In the following, I would like to explore to what degree and exactly how Jacques Derrida's understanding of *écriture* is referenced in the narrative by using the example of one single sentence taken from Watashi's above-quoted self-introduction. I suggest that this specific sentence distinguishes itself as a digression taken to extremes, as it is applied to the micro

³⁸ ABE 2001: 25.

³⁹ ABE 2001: 25.

level of syntactic sense. I propose that we look closely at the Japanese original of the sentence:

Or, alternatively, maybe this ‘different feeling’ is the root to shake the horizon of my foundationlessness from its very foundations. I wonder if this is the wriggling subterranean crevice, otherwise put, foundation.

ひょっとしたらその「別様の感じ」というものが、私の無根拠さの地平を地盤からゆらしめる根、それが蠢く地下の断層、つまり根拠なのだろうか。⁴⁰

In context and in denotation, the sentence is dispensable. It does not contribute significantly to the meaning of the larger passage, neither in its choice of words nor its resulting semantics. In fact, it stands out with its very different vocabulary and semantic abstractions:

Of course, this is why I think it is entirely possible that while I have intended to tell Tadao’s story ‘sadly’, I may feel completely different about it in the process. **Or alternatively maybe this ‘different feeling’ is the root to shake the horizon of my foundationlessness from its very foundations. I wonder if this is the wriggling subterranean crevice, otherwise put, foundation.** It is possible that this will be clarified anyway, at the same time as it might be left unclear. Either way, I am obliged to first tell the story of a man called Nakayama Tadao.

だからもちろん、私が唯生の話を「哀しく」語ったつもりが、まったく別様に感じられるということも、充分ありえる思う。あるいは、ひょっとしたらその「別様な感じ」というものが、私の無根拠さの地平を地盤からゆらしめる根、それが蠢く地下の断層、つまり根拠なのだろうか。そのことは、いずれあきらかにされるかもしれないし、判明せぬまま放りおかれてしまうかもしれない。どちらにしても、それにはまず中山唯生という男の話を、私が語りはじめなければなるまい。⁴¹

Was it unavoidable to insert the statement in order to clarify the meaning of Watashi’s overall self-reflection? Does the latter necessarily imply the former’s symbolic choice of words? I would say no. Instead, the sentence is suggestive of being an example of a set of words in which signs are invoked for the morphological associations between them, rather than for their semantic congruity. Even standing on its own, the statement reads as if it rather services the narrative technique of digression the passage unfolds, rather than it having meaning in itself or for the overall story. Indeed, it reads as digression in a sentence. Instead of wanting to make sense syntactically, Watashi’s utterance plays with the phonetic similarities between its single morphemes. In this regard, the phonemic transcription of the Romanization reveals what otherwise gets lost in translation: “*Hyotto shitara sono ‘betsuyō*

⁴⁰ ABE 2001: 16.

⁴¹ ABE 2001: 16; my highlights.

no kanji' to iu mono ga, watashi no mukonkyosa no chihei o chiban kara yurashimeru ne, sore ga ugomeku chika no dansō, tsumari konkyo na no darō ka?" Accordingly, the Japanese original resonates with an alliteration on *chi* between the three nouns *chihei* 地平 and *chiban* 地盤 and *chika* 地下, as well as with an assonance on *i* and *a* between the latter two. In a similar acoustic relationship, the endings of the verbs *ugomeku* 蠢く and *yurashimeru* ゆらしめる mutually reverberate on *e-u*-assonances. Moreover, the indeterminate *dansō [...] na no darō ka* 断層 (….) なのだろうか melodiously resonates with an alliteration on *d* and a serial assonance on *a-o*.

As a result, I propose that the sentence fundamentally prioritizes playing with the signifiers of its signs over making sense either semantically or contextually. In doing so, it privileges a significance of the signifier over the signified in detail and in general. The sentence defamiliarizes familiar perceptions of the word itself by letting unchained signifiers take a semantic life of their own. As such, it is a micro level example of how the novel's opening favors form over content issues as it elaborately unfolds the problem from multiple angles.

French avant-garde literature uses the construction of "signifier-chains" by morphological association as a technique to destabilize the duality of signifier and signified which the linguistic sign presupposes as conceptually given. For example, French author Michel Leiris' autobiographical experiment *La règle du jeu* (The Rule of the Game), the third volume of which, *Fibrilles* (Fibers), was published in 1966; its narrative constructs a similar signifier chain by phonetic association between *la fièvre – la fière – Fier* (fever – the proud one – the gorges *Fier*) and comparably reflects on the similarities in corporeal appearance between the written words *Fier* and *fière*.⁴² In doing so, it provocatively shifts power to the sonic representation of the sign, which structuralist linguistics consider inferior to its more important content representation, as indicated earlier. Through the inclusion of a meaningless sentence in a conventional understanding of syntactic and contextual meaning, *Amerika no yoru* opens a transcultural dialogue with these experimental upsets of global stoicisms surrounding "language" and "literature".

In a second implied morphemic conversation, the single words of *Watashi's* statement acknowledge each other in their emblematic corporeality. In a comparable logic to French Lettrism, relationships between words are formed through similarities in look and build.⁴³ In other words, the *written* word takes center stage as the basis for such an exercise. In doing so, the sentence opens a critical conversation between the spoken and written sign. In detail, it establishes a conversation between single logographic signs, or even more particularized, between single radicals of these signs: 無根拠さ (foundationlessness) – 地平 (horizon) – 地盤

⁴² See LEIRIS 2003: 582.

⁴³ Given that Japanese words are not written in Roman letters, it may be safer to speak of "Lettrism" in inverted commas, or to call it "Logographism".

(foundation) – 根 (root) – 地下 (basement) – 根拠 (foundation). As highlighted, there is a semantic variation on the radical 根 (root) from 無根拠 (non-foundation) over to 根 (root) and 根拠 (foundation). There is also a repetition of 地 (earth) in the three different meanings of the words 地平 (horizon), 地盤 (foundation) and 地下 (basement). If we single out 根 (root) and 地 (earth), there is then another semantic wink between these two logograms, as the root is known to grow in the soil. In that sense, both are complementary.⁴⁴ Note that the sentence also plays with the different linguistic options for “ground, foundation”, as 根拠 and 地平 both carry that meaning. As a result, there is also a play on the different semantic choices for “foundation” which goes beyond that of a mere signifier play. It is repeated in the meanings of the single logograms 平 and 盤 from the composites 地平 and 地盤, which both signify “level” in different accentuations.

In a final ever-winding turn, the sentence finally fits with the context of the overall passage in the sense that it is yet another of Watashi’s contradiction plays: It starts with 無根拠さ (foundationlessness), only to arrive at 根拠 (foundation). While thus testifying to the limitless possibilities of signification, this sentence still is a mere play on the level of discourse; it does nothing for the narrative’s story. As such, though, it blends in exactly with the general narrative delay of Tadao’s story, which Watashi long-windedly performs throughout *Amerika no yoru*’s opening.

5 Conclusion

Hasumi Shigehiko has already pointed out that Jacques Derrida’s definition of *écriture* as written language lies at the heart of the deconstructionist narrative discourse of Abe Kazushige’s second novel *ABC sensō*.⁴⁵ In addition, I have analyzed similar defamiliarizations of the linguistic sign based on an essential understanding of it as *script* throughout one selected segment from Abe’s debut novel *Amerika no yoru*.

Moreover, my analysis of two different segments has shown that on top of Jacques Derrida’s notion of *écriture*, *Amerika no yoru*’s narrative discourse reflects Roland Barthes’ definition of the same term from multiple angles throughout its opening. In doing so, I have highlighted the productiveness of such an approach with regard to *Amerika no yoru*. While Abe’s early fiction’s references to Jacques Derrida are demonstrable, the dialogue with Barthes is less obvious. Therefore, I have shown how Watashi’s opening speech incessantly shapeshifts into different text types. Indeed, the media criticism passage’s evaluative analysis, which fragmentarily emerges out of his speech, initially reads as an entirely self-contained piece, only to subsequently complicate this impression by changing back into the

⁴⁴ My colleague Michael Toole suggested that this could also be read as an implied dialogue with de Saussure’s iconic use of the image of a tree to explain what he means with the notion of the signified, as a tree grows out of a root in the soil.

⁴⁵ HASUMI 2002: 312.

personal narrative voice of *Watashi*. In this personal voice, *Watashi* adds a moral judgement to the criticism's foregoing analytical part, which reads as an opinionated comment on it. As such, the whole media criticism reads as the "mode of writing" Barthes tried to push for: experimental and aware of itself in that it is never able to be objective or true, but always and necessarily a subjective interpretation and re-reading. Indeed, *Watashi's* emotional statement not least reveals that the media criticism is composed by a subject that is conscious about it.

In that sense, using the notion of Derrida's, but especially Barthes' *écriture* for analyzing the specific formalist writing of both critics and fiction writers associated with the activities and legacy of *Nyū Akademizumu* in Japan, seems like a fruitful approach to precisely capture what essentially characterizes their writing. Postmodernism was, if anything, the rendering literary of criticism and rendering critical of literature on a global scale. The concept of *écriture* may help us reassess some of the complicating, verbal and non-mimetic modes of writing characteristic of not few works of Japanese literature and criticism, which emerged during the 1990s.

Their overarching interest in language games makes Abe's early fiction untranslatable in a strictly linguistic sense. However, I hope that my comparative approach has shown how fascinating Abe's early fiction is for exactly a comparative analysis and what a comparative analysis yields for it in turn. Abe Kazushige is an author well-worthy of being introduced into the global canon of World Literature. I would like to think that it is just a matter of time, until Abe's fiction finds the recognition of precisely that international readership it has been implying since his debut with *Amerika no yoru*.

Reference list

Primary sources

- ABE, Kazushige 阿部和重 (2001): *Amerika no yoru* [Day for Night] アメリカの夜. Tōkyō: Kōdansha.
- ABE, Kazushige 阿部和重 (1995): *ABC sensō* [ABC War] ABC 戦争. Tōkyō: Kōdansha.
- ABE, Kazushige 阿部和重 (1997): *Individual Projection* [Personal Projection] インディヴィジュアル・プロジェクション. Tōkyō: Shinchōsha.
- ABE, Kazushige 阿部和重 (2009): "Kōshaku fujintei no gogo no pātī [Afternoon Party at the Duchess' Mansion] 侯爵夫人邸の午後のパーティー". In: *Ibid.*: *ABC. Abe Kazushige shoki sakuhinshū* ABC. 阿部和重初期作品集. Tōkyō: Kōdansha: 147–240.
- ABE, Kazushige 阿部和重 (2009): "Beronika hāto no genei [Phantom of Veronica Hart] ベロニカ・ハートの幻影". In: *Ibid.*: *ABC. Abe Kazushige shoki sakuhinshū* ABC. 阿部和重初期作品集. Tōkyō: Kōdansha: 241–309.
- ABE, Kazushige 阿部和重 (2009): "Mujō no sekai [Pitiless World] 無情の世界". In: *Ibid.*: *ABC. Abe Kazushige shoki sakuhinshū* ABC. 阿部和重初期作品集. Tōkyō: Kōdansha: 393–413.

- ABE, Kazushige 阿部和重 (2009): “*Triangles* トライアングルス”. In: *Ibid.: ABC. Abe Kazushige shoki sakuhinshū* ABC. 阿部和重初期作品集. Tōkyō: Kōdansha: 311–389.
- ABE, Kazushige 阿部和重 (2019): *Orga(ni)sm* オーガ (ニ) ズム. Tōkyō: Bungei Shunjū.
- NATSUME, Sōseki 夏目漱石 (2010): *Kokoro*. Transl. by Meredith McKinney. London: Penguin Books.
- NATSUME, Sōseki 夏目漱石 (2004): *Kokoro* こころ. Tōkyō: Shinchō Bunko.

Secondary sources

- ABE, Kazushige 阿部和重, HASUMI Shigehiko 蓮実重彦 (2005): “Tokubetsu taidan. Keishikishugi no tsuyomi to kowasa wo megutte [Special Conversation. On the Strengths and Threats of Formalism] 特別対談. 形式主義の強みと怖さをめぐって”. In: *Bungakukai* 文学界 59/3: 94–113.
- ABE, Kazushige 阿部和重, HASUMI Shigehiko 蓮実重彦 (2010): “Pisutoruzu. Shōsetsu to iu keishikisei no tsuikyū [Pistols. Pursuing the Form of the Novel] 『ピストルズ』—小説という形式性の追求—”. In: *Gunzō* 群像 65/5: 96–115.
- ASANO, Kazuya 麻野一哉, IIDA Kazutoshi 飯田和敏, YONEMITSU Kazunari 米光一 (2009): “Abe Kazushige Gēmuka kaigi [Abe Kazushige-Game Conference] 阿部和重ゲーム化会議”. In: ABE, Kazushige 阿部和重 (ed.): *ABC: Abe Kazushige shokisakuhinshū* ABC. 阿部和重初期作品集. Tōkyō: Kōdansha: 515–531.
- BARTHES, Roland (2007): *Criticism and Truth*. Transl. by Katrine Pilcher Keuneman. London & NY: Continuum.
- BRINK, Margot (2004): “Die Kunst der Digression. Fiktion, Reflexion und Sprachphilosophie in der *écriture* Marie de Gournays”. In: BRINK, Margot, Christiane SOLTE-GRESSER (eds.): *Écritures. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie*. Tübingen: Stauffenberg Verlag: 33–51.
- BRINK, Margot, SOLTE-GRESSER, Christiane (eds.) (2004): *Écritures. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie*. Tübingen: Stauffenberg Verlag.
- BRODEY, Inger Sigrun (1998): “Natsume Sōseki and Lawrence Sterne. Cross-Cultural Discourse on Literary Linearity”. In: *Comparative Literature* 50/3 (Summer): 193–219.
- DERRIDA, Jacques (2016): *Of Grammatology*. Transl. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FLUDERNIK, Monika (2009): *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
- FUKUSHIMA, Yoshiko (2003): “Japanese Literature, or ‘J-Literature,’ in the 1990s”. In: *World Literature Today* 77/1: 40–44.
- GEBHARDT, Lisette (2000): “‘J-Bungaku’: Ein neues Label und sein Territorium in der japanischen Gegenwartsliteratur”. <https://www.japanologie.unifrankfurt.de/58670546/Gebhardt.pdf> (accessed: 31.08.2020).
- GILDENHARDT, Bettina (2008): “J-Literatur: Prosa, Pop und Kulturspezifisch im gegenwärtigen Literaturbetrieb Japans”. In: RICHTER, Steffi, Jacqueline BERNDT (eds.): *Japan Lesebuch IV: J-Culture*. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke: 32–45.
- HASUMI, Shigehiko 蓮実重彦 (2002): “Kaisetsu [Commentary] 解説”. In: ABE, Kazushige 阿部和重: *ABC sensō purasu 2 sutōrīzu* ABC 戦争—plus 2 stories. Tōkyō: Shinchōsha: 310–317.

- HIKITA, Masaaki 疋田雅昭 (2006): "Hanten suru posutomodan. Abe Kazushige 'Amerika no yoru' wo megutte [The Postmodern Reverting Itself. On Abe Kazushige's *Amerika no yoru*] 反転するポストモダン—阿部和重『アメリカの夜』をめぐって". In: *Rikkyō daigaku nihonbungaku* 立教大学日本文学 96/7. Tōkyō: Rikkyō daigaku nihonbungakukai: 103–116.
- JACOBOWITZ, Seth (1999): *Abe Kazushige's Individual Projection and the Postmodern Subject in Contemporary Japanese Literature*. A Thesis Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts.
- LEIRIS, Michel (2003): *Fibrilles*. Paris: Gallimard.
- MCKNIGHT, Anne (2011): *Nakagami, Japan. Buraku and the Writing of Ethnicity*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- MIURA, Toshihiko 三浦俊彦 (1997): "Senryakuteki shikake ni michita junbungaku no saizensen. Abe Kazushige – Individual Projection no shohyō. [At the Forefront of *junbungaku* with an Abundancy of Strategic Narrative Manipulations. Book Review of Abe Kazushige's Individual Projection] 戦略的仕掛けに満ちた純文学の最前線—阿部和重・インディヴィジュアル・プロジェクトの書評": <https://russell-j.com/miurat/individu.htm> (accessed: 31.08.2020).
- RÖMER, Maria (2015): "Precarious Attraction: Abe Kazushige's *Individual Projection Post-Aum*". In: IWATA-WEICKGANNT, Kristina, Roman ROSENBAUM (eds.): *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture*. London & NY: Routledge: 86–102.
- RÖMER, Maria (2018): "Toransukaruchuraru na tekusuto: Abe Kazushige no shokisaku hin ni okeru 'ekurichūru' wo megutte [Transcultural Text: On 'Écriture' in Abe Kazushige's Early Fiction] トランスカルチュラルなテキスト. 阿部和重の初期作品における「エクリチュール」をめぐって". In: *Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan Kaigiroku* 国文学研究資料館会議録 (ed.): *Proceedings of the 41st International Symposium of the Institute for Japanese Literature* 第 41 回国際日本文学研究集會會議録: Tōkyō, 11th – 12th Nov. 2017. Tōkyō: Kokubungaku kenkyū shiryōkan: 27–38.
- SASAKI, Atsushi 佐々木敦 (2016): *Nippon no bungaku* [Japanese Literature] ニッポンの文学. Tōkyō: Kōdansha.
- SASAKI, Atsushi 佐々木敦 (2001). "Kaisetsu [Commentary] 解説". In: ABE, Kazushige 阿部和重: *Amerika no yoru* アメリカの夜. Tōkyō: Kōdansha.
- SUWABE, Kōichi 諏訪部浩一 (2012): "Sāga to iu keishiki: 'Posuto Fōkunā' no sakka to shite no Abe Kazushige [The Form of the Saga. Abe Kazushige as 'Post-Faulkner'-Writer] サーガという形式. 「ポスト・フォークナー」の作家としての阿部和重". In: *Fōkunā* フォークナー 4: 103–118.
- SUZUKI, Tomi (1996): *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- YAMADA, Natsuki 山田夏樹 (2014): "'Eiga' no haiki to 'shishōsetsu': Abe Kazushige no *Amerika no yoru* ni okeru ketsubetsu no hōhō [Abandoning 'Film' and the 'I-Novel'. Techniques of Separation in *Amerika no yoru*] 「映画」の廃棄と〈私小説〉阿部和重『アメリカの夜』における決別の方法—". In: *Bungaku. Gogaku* 文学・語学 2014/8: 129–140.

Rezension –
Stefan Keppler-Tasaki (2020): *Wie Goethe Japaner wurde. Internationale Kulturdiplomatie und nationaler Identitätsdiskurs 1889–1989*.
München: IUDICIUM Verlag, 191 S.

Wolfgang Schamoni (Heidelberg)

Der Tōkyōter Germanist Stefan Keppler-Tasaki, a.o.Prof. an der staatlichen Universität Tōkyō, welcher mit Arbeiten zum Erzählwerk Goethes, zur Barockliteratur, aber auch zum Film hervorgetreten ist, legt ein kleines, gleichzeitig inhalts- und gedankenreiches Buch über die japanische Goetherezeption vor. Die Stichwörter „Kulturdiplomatie“ und „Identitätsdiskurs“ durchziehen wie rote Fäden das Buch, das keine Übersicht im Stile von „Goethe in XY“ bietet, sondern mit acht kritischen Essays zu Einzelaspekten die Rezeption (Übersetzung/Adaption/Vereinnahmung/Spiegelung etc.) Goethes im modernen Japan einzukreisen versucht.

Der Umschlag, der eine weiße Goethebüste mit einem wie ein Stempel darübergerlegten roten Klecks zeigt, spielt in witziger Weise an auf die japanische Aneignung des in seinem Heimatland bereits versteinerten Goethe. Der im Untertitel genannte Zeitrahmen wird durch die Gedichtsammlung *Omokage* (1889) und den Manga *Neo-Faust* von Tezuka Osamu 手塚治虫 (1989) markiert. Im Jahre 1989 starb auch der Gründer des Goethe-Archivs Tōkyō (der angeblich weltweit größten Goethe-Sammlung nach der in Weimar), Kogawa Tadashi 粉川忠 (1907–1989), so dass 1989 einen gewissen Einschnitt in der Goetherezeption kennzeichnet. Außerhalb dieses Rahmens liegt der erste ins Japanische übersetzte Goethe-Text *Reinecke Fuchs* (*Kitsune no saiban* 狐の裁判, Druck 1884), immerhin die vollständige Übersetzung eines ganzen Buches,¹ welche vom Verfasser leider nur kurz erwähnt wird (S. 24–25), sowie die im abschließenden „Ausblick“ vorgestellte, 2006 gegründete (und immer noch existierende) an „selbstbewusste japanische Männer“ gerichtete Hochglanzzeitschrift namens „Goethe“ (Titel in lateinischer Schrift!) als neueste Blüte der offenbar auch nach der Schrumpfung der japanischen Germanistik immer noch unverwüst-

¹ *Kitsune no saiban* 狐の裁判. Übersetzt von INOUE Tsutomu 井上勤 und mit einem Vorwort des prominenten Literaten YODA Gakkai 依田学海 versehen. Der 382 Seiten umfassende Band ist mit zehn lithographischen Reproduktionen der Kupferstiche nach Zeichnungen von Wilhelm von KAULBACH aus der Ausgabe Tübingen 1846 geschmückt. Die Übersetzung in rhetorisch reich geschmückter Schriftsprache fand offenbar großen Anklang bei den Lesern und erreichte bis 1893 fünf Auflagen. Ein schlechtes Digitalisat ist über die Digital Library der japanischen Parlamentsbibliothek (NDL) einsehbar, ein Nachdruck findet sich in *Meiji bunka zenshū* Bd. 13. Tōkyō: Nihon hyōronsha, 1928, 457–566.

lichen „Marke Goethe“, womit die unorthodoxe Herangehensweise des Verfassers bereits angedeutet ist.

Der einleitende Essay ist mit „Nation Building mit Goethe“ überschrieben und skizziert zunächst einige Stationen der Zurichtung des „Unpatrioten“ Goethe zum „Nationaldichter“ im deutschen 19. Jahrhundert, was „gleichwohl nur in einem äußerst störungsreichen Prozess mit fragilem Ergebnis“ (S. 13) gelang, um dann einen Vorausblick auf die in den folgenden Kapiteln des Buches dargestellte Vereinnahmung Goethes als angeblich besonders Japan-affiner Gestalt zu bringen. Interessant ist hier die Parallelisierung mit der deutschen Aneignung Shakespeares. So wie nach traditioneller deutscher Literaturgeschichtsschreibung Shakespeare der deutschen Literatur geholfen habe, sich von französischen Vorbildern zu befreien und zu sich selbst zu kommen, so sei Goethe herangezogen worden, um nach der ab Mitte des 19. Jahrhunderts erzwungenen schmerzhaften Modernisierung und der weitgehenden Unterwerfung unter die kulturelle Führung des Westens einer Wiederbelebung der „Japanizität“ zu dienen. Dabei habe die „Anrufung Goethes“ im japanischen Identitätsdiskurs oft „einen nur beschwörenden Charakter ohne gegenstandsangemessene Auseinandersetzung mit den in Anspruch genommenen Texten und Kontexten“ (S. 23) gehabt.

Der Hauptteil des Buches betrifft fünf Komplexe: 1. Die Rezeption Goethes in der japanischen Germanistik, 2. die Rezeption Goethes in der Philosophie sowie – damit zusammenhängend – in buddhistischen Kreisen, 3. Mori Ōgai und Goethe, 4. Goethe im „japanischen Suizid-Diskurs“, und 5. Goethe im Verkehr zwischen Thomas Mann und Japan.

Dem ersten Komplex ist das Kapitel „Goethe in Japan“. Zur Wissenschaftssoziologie eines Topos“ gewidmet. Die Darstellung beginnt zunächst in der Mitte des behandelten Zeitraumes, nämlich in den dreißiger Jahren (Gründung der Japanischen Goethe-Gesellschaft 1931) und behandelt die Rolle der Germanistik um Kimura Kinji 木村謹治 (1889–1948), Lehrstuhlinhaber an der Reichsuniversität Tōkyō („Teidai“). Kimura war unter anderem Autor einer 1934 erschienenen monumentalen Monographie über den jungen Goethe (*‘Wakaki Gēte’ kenkyū*, 960 S.) sowie von Monographien über *Faust* und über *Wilhelm Meister*, über die Naturanschauung Goethes und über die Kunstauffassung Goethes, kurz: er war der mächtige „Goethe-Papst“ seiner Zeit. Japanologen kennen ihn auch als Begründer „des Kimura“ d.h. des (ehemals) größten Japanisch-deutschen Lexikons (erstmal erschienen 1937). Für Kimura war – wie für viele Goethe-Leser der Zeit – das Leitbild „Goethe als Befreier zu Selbstbildung und Lebensmeisterschaft auf der Basis von Tätigkeit und Entsagung“ (S. 62) maßgebend. Darüber hinaus entwickelte er einen ganz eigenen Zugang zu Goethe: er sah eine Nähe Goethes zum Buddhismus. Die Verbindung ergab sich für Kimura, der gläubiger Anhänger der Jōdo shinshū war, durch den im 2. Teil des *Faust* thematisierten Erlösungsgedanken, den Kimura mit dem *tariki*-Prinzip (他力, „Erlösung durch die andere Kraft“) verband. Eine solche, in weitestem Sinne „buddhistische“ Interpretation wurde gleichzeitig auch von anderen versucht, ja kann, worauf der Verfasser hinweist, bis zu einem Aufsatz von Anezaki Masaharu 姉崎正治 von 1895 zurückverfolgt werden (S. 37).

Allerdings sei Kimuras „besitzergreifende Hermeneutik“ (S. 37) mit einer konservativen Kulturauffassung verbunden gewesen. Wie auch in Deutschland vertrug sich im Japan der 30er Jahre Goethe-Verehrung gut mit einem betonten Abstand zur Welt der Politik. Um 1940 jedoch näherte sich Kimura mit „Japanischer Geist und deutsche Kultur“ (*Nihon seishin to Doitsu bunka* 日本精神とドイツ文化) deutlicher den staatlichen Vorgaben: „Kimura bezeichnete das antidekadente und antiliberale Deutsche Reich als den einzigen Staat, der das Japanische Kaiserreich zu verstehen vermöge. Goethe würde im Japan des Jahres 1940 diejenige Kultur erkennen, in der seine Bildungsvorstellungen am weitestgehenden umgesetzt seien.“ – so die Zusammenfassung des Verfassers (S. 30).

Bemerkenswert ist, dass die Anfänge der Germanistik an der Teidai über Karl Florenz (1865–1939; ab 1889 Lektor für Deutsche Sprache, dann ab 1891 Professor an der Teidai) auch mit der deutschen Japanologie verflochten sind: Florenz wurde 1914 auf die erste deutschen Professur für Japanologie (am Hamburger Kolonialinstitut, 1919 in die neu gegründete Hamburger Universität integriert) berufen (S.42) und steht somit sowohl am Anfang der japanischen Germanistik wie auch der deutschen Japanologie.²

Knapper werden weitere „Seminartraditionen“ vorgestellt, darunter die Tradition der von deutschen Jesuiten gegründeten Sophia-Universität (*Jōchi daigaku* 上智大学), vertreten durch den letzten großen Goethe-Spezialisten Kimura Naoji 木村直司 (geb. 1934). Auch er betont die „Affinität“ bzw. „innere Verwandtschaft“ zwischen Goethe und östlicher Philosophie, versucht aber darüber hinaus Goethe als „menschliches Prinzip“ mit dem „göttlichen Prinzip“ des Christentums (S. 47) zu harmonisieren.³

Der Verfasser referiert auch kurz die Position des im engeren Sinne nicht zur Germanistik gehörenden Abe Jirō 阿部次郎 (allerdings auch Absolvent der Teidai und Professor für Philosophische Ästhetik an der Tōhoku-Universität in Sendai), als Vertreter des „Bildungsprinzips“ (*kyōyōshugi* 教養主義)⁴ wichtige Stimme der Taishō-Demokratie, welcher 1922 in

² Vgl. hierzu auch MAEDA 2010, S. 72–78, ausführlich zu Florenz als Japanologen vgl. Masako SATO: *Karl Florenz in Japan. Auf den Spuren einer vergessenen Quelle der modernen japanischen Geistesgeschichte und Poetik*. Hamburg 1995.

³ Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass Kimura Naoji, der auch Übersetzer von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften ist, seine auf Deutsch veröffentlichten Aufsätze in dem Band *Jenseits von Weimar. Goethes Weg zum Fernen Osten* (Bern etc.: Peter Lang 1997) gesammelt hat. Der Band, welcher schon im Titel eine Distanzierung vom Goethe-Kult der älteren Generation andeutet, enthält unter anderem eingehende Studien zu den japanischen Werther- und Faust-Übersetzungen. Die auf Japanisch veröffentlichten Goethe-Studien Kimuras sind in drei Bänden (*Gēte kenkyū*, 1976, 1983, 1985) gesammelt.

⁴ Unter *kyōyōshugi* fasst man die an der Wende von Meiji- zu Taishō-Zeit aufkommenden Tendenzen zusammen, die im Protest zu der auf Wissenserwerb im Interesse der Nation konzentrierte Erziehung der Meiji-Zeit die Selbstbildung des Individuums durch Begegnung mit universale Werte vermittelnder Literatur und Philosophie (vorzugsweise Europas) in den Mittelpunkt stellten. Diese Tendenz war vor allem in der Gruppe um Natsume Sōseki (hierzu gehörte auch Abe Jirō) sowie im Programm des Iwanami-Verlages deutlich. Auch die lebensphilosophisch orien-

Jigoku no seifuku 地獄の征服 („Die Überwindung der Hölle“) *Faust* und *Divina Comedia* zusammen gesehen und ein „heroisch kämpferisches Modell des ‚Faust‘“ entwickelt habe (S.38).⁵ Der Verfasser versäumt nicht, auf abweichende Stimmen wie auf einen Aufsatz Miki Kiyoshis 三木清 (1897–1945) von 1932 hinzuweisen, der den Verlust sozialer Wirklichkeit beim „klassischen Goethe“ bedauerte, sowie – in der Nachkriegszeit – teilweise aus DDR-nahen Germanistenkreisen kommende, sich von dem konservativen Goethe-Bild absetzende Äußerungen vorzustellen, schließlich auch den Walter Benjamin- und Habermas-Übersetzer Mishima Ken'ichi 三島憲一 zu zitieren, der 1999 sehr deutliche Worte zu der Verquickung von Klassikerrezeption und „Ideologie des heiligen japanischen Reiches“ fand und provozierend fragte: „Ist Goethe in Japan noch zitierbar?“ (S. 48–49).

So zeichnet dieses Kapitel ein interessantes Bild der älteren akademischen Goethe-Rezeption, welches allerdings wegen der essayistischen Form skizzenhaft bleiben muss. Durch die reichen Literaturangaben (das Literaturverzeichnis des Bandes ist 24 Seiten lang) bietet es den Lesern aber vielfältige Möglichkeiten, einzelne Linien weiter zu verfolgen. Hier ist vor allem auf die Arbeiten von Maeda Ryōzō 前田良三 zur Geschichte des akademischen Faches Germanistik in Japan und von Kimura Naoji zur Geschichte der japanischen Goethe-Forschung hinzuweisen⁶.

Es stellt sich die Frage, welchen Stellenwert (qualitativ und quantitativ) diese akademische Goethe-Rezeption im „literarischen Haushalt“ der breiteren Leserschaft in der Zeit zwischen Russisch-Japanischem Krieg 1904/05 und 1945 hatte. Es wäre vielleicht lohnend, auch die Stimmen nicht-akademischer Schriftsteller dieser Zeit zu hören, etwa die von Mushanokōji Saneatsu 武者小路実篤 (1885–1976), der in der Zeitschrift *Shirakaba* 白樺 einen zeitweilig einflussreichen Gegenentwurf gegen die antiindividualistische Ideologie des Meiji-Staates entwickelte, und sich dabei von Tolstoi als Orientierungspunkt in Richtung Goethe bewegte. Eine solche den synchronen Kontext ins Auge fassende Behandlung würde das Bild historisch lebendiger machen, auch die Rolle Goethes relativieren. Interessant ist hier die Anmerkung des Jesuitenpaters Johannes Müller (Sophia-Universität Tōkyō), der 1939 in einem Artikel „Goethe in Japan“ (in *Monumenta Nipponica*) den „irrigen Eindruck“, deutsche Literatur nehme eine vorherrschende Stellung in Japan ein, zu korrigieren ver-

tierte geistesgeschichtlich arbeitende Germanistik (Kimura Kinji u.a.) ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Eine erhellende Erörterung dieser seit den zwanziger Jahren vorherrschenden Tendenz innerhalb der japanischen Germanistik und ihrer Affinität bzw. Differenz zur aus dem Protest gegen die Lebensfremdheit des philologischen Positivismus entstandenen deutschen geistesgeschichtlichen Germanistik bei MAEDA 2010, S. 158–166. Maeda sieht das Ende dieser „geistesgeschichtlichen Periode“ der japanischen Germanistik erst Ende der 60er Jahre (Ebenda, S. 306).

⁵ Es sei ergänzt, dass ABE Jirō im Rahmen der 1935–1940 erscheinenden japanischen *Sämtliche Werke Goethes* in 32 Bänden (Verlag Kaizōsha) 1937 auch eine (nicht die erste!) Übersetzung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* veröffentlichte.

⁶ MAEDA 2020 und KIMURA 1997.

suchte und anmerkte, dass die eigentliche „Faszination“ von russischer Literatur, vor allem von Tolstoi ausgehe (S.28).⁷

Ein hiermit zusammenhängender zweiter großer Komplex betrifft die Goethe-Rezeption durch den Philosophen Nishida Kitarō 西田幾多郎 (1870–1945) und, damit verbunden, die Deutung Goethes unter buddhistischen Vorzeichen. Nishida Kitarō, der auf schwierigen Umwegen 1913 Professor an der staatlichen Universität Kyōto wurde und heute als Begründer der „Kyōto-Schule der japanischen Philosophie“ betrachtet wird, versuchte schon früh in dem Essay „Eine Erklärung des Schönen“ (1900) das „interesselose Wohlgefallen“ Kants mit dem Zen-Begriff der „Ich-losigkeit“ zusammenzubringen (S.75) und hat durchweg, auch in seinem 1911 veröffentlichten Hauptwerk *Zen no kenkyū* 善の研究,⁸ immer wieder seine Philosophie mit Goethe-Zitaten, vor allem mit einzelnen lyrischen Texten zu erläutern versucht. Nishida setzte sogar eine eigene Übersetzung von Goethes zweitem „Wanderers Nachtlied“ („Über allen Gipfeln ...“) auf den Grabstein des Philosophen (und Institutskollegen) Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888–1941) auf dem Friedhof des Tempels Hōnen'in in Kyōto. Goethes Weltanschauung erörterte Nishida direkt in seinem 1932 erschienen Aufsatz *Gēte no haikai* ゲーテの背景, den Robert Schinzinger (Assistent unter Kimura Kinji in der Tōkyōter Germanistik) 1938 als „Der metaphysische Hintergrund Goethes“ übersetzte. Nishida wurde auch von Eduard Spranger umworben. Spranger zeigte sich nach der Begegnung mit Nishida beeindruckt: „Es gibt eine buddhistisch-konfuzianische ‚Humanität‘, die wesentlich tiefer gegründet zu sein scheint als die abendländische Bildung“ (S. 86). Diese ‚Humanität‘ hinderte Spranger aber nicht daran, sich in einem „Gruß an die japanische Jugend“ (1937) für eine Pädagogik auszusprechen, „die das Individuum auf den Dienst am ‚Ganzen‘ (Volk und Menschheit, Reich und Welt) verpflichtet“ (S. 86). Für die Leser, denen es bei all diesen großen Worten etwas schwindelig wird, zitiert der Verfasser Mishima Ken'ichi, der bei Nishida „eine Art Diskurs-Cocktail von ostasiatischer zenbuddhistisch-mystischer Erfahrung und Jargon des deutschen Idealismus“ sieht und treffend feststellt, dass diese Vermischung letztlich „auf Kosten beider Seiten“ (S. 75) geht.

Interessant ist der Hinweis des Verfassers, dass Nishidas buddhistische Interpretation von Goethes Weltanschauung gewisse Wurzeln bei seinem Lehrer Raphael von Koeber (1848–1923) habe. Von Koeber, Baltendeutscher mit russischer Staatsbürgerschaft, der –

⁷ Als im Jahre 1927 die der deutschen Reclam Bibliothek nachempfundene Iwanami bunko zu erscheinen begann, war unter den am 20. Juli des Jahres gleichzeitig herauskommenden 23 Bändchen die russische Literatur mit drei Titeln von Tolstoi und zwei von Tschekow vertreten, während die deutsche Literatur schmaler, aber würdig durch Lessings *Nathan* repräsentiert wurde (die japanische Literatur war mit 12, die europäische Literatur mit 11 Bändchen vertreten, der Rest der Welt war unsichtbar). Goethe fehlte zunächst, kam aber am 20. Oktober mit Eckermanns *Gesprächen mit Goethe* und am 1. November mit *Wilhelm Meister* nach.

⁸ Übersetzung von Peter PÖRTNER als „Über das Gute. Eine Philosophie der Reinen Erfahrung“ (PÖRTNER 1989).

nach Promotion 1880 in Heidelberg – 1893 bis 1914 an der Universität Tōkyō Philosophie lehrte und bei dem sowohl Kimura Kinji als auch Nishida Kitarō, Kuki Shūzō und Abe Jirō⁹ lernten, bezog Goethe gerne in seinen Philosophie-Unterricht ein, stellte aber offenbar explizit keine Verbindung zwischen Goethe und Buddhismus her. Allerdings habe von Koeber „den jungen Nishida überhaupt erst zum philosophischen Engagement herausgefordert“ (S. 77): „... was [Nishida] dabei über Platon, Meister Eckart, Goethe und Schopenhauer gelernt hat, trug wesentlich zu seinem Projekt des Zusammendenkens von ‚östlicher‘ und ‚westlicher‘ Weisheit, von Zen und Philosophie bei“ (S. 40).

In diesem Zusammenhang präsentiert der Verfasser eine wahre *Trouvaille*, wenn er darauf hinweist, dass von Koeber, in dem Bestreben, einen „Goethe für Asiaten“ zu präsentieren, gerne einen Goethe-Text zitierte habe: „Ja, das ist das rechte Gleis, / Daß man nicht weiß / Was man denkt, / Wenn man denkt; / Alles ist als wie geschenkt“ (um 1820). Der Verfasser weist darauf hin, dass das, was uns wie ein buddhistischer Erleuchtungsvers erscheint, sich zwar „tatsächlich auf einen im weitesten Sinn buddhistischen Horizont, nämlich auf die indische Mystik, wie sie Friedrich Schlegel in seinem bahnbrechenden Buch *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808) dargestellt hat“, bezieht, aber „zur verdeckten Kriegsführung des Klassizisten gegen romantischen Mystizismus“ gehörte und „durchaus satirisch gemeint“ sei (S. 77–78). Der Verfasser zeigt hier, wie auf genaues Lesen verzichtende und historische Kontexte ignorierende Suche nach Ähnlichkeiten zwischen „Ost“ und „West“ in die Irre führen kann.

Persönlich mit Nishida verbunden ist Suzuki Daisetsu 鈴木大拙 (1870–1966), im Westen besser bekannt unter dem Namen „D. T. Suzuki“ (auch er Schüler Raphael von Koebers). Suzuki, der unter Shaku Sōen 釈宗演¹⁰ Zen-Übungen nachging, wurde von diesem 1896 in die USA geschickt, wo er dem Deutsch-Amerikaner Paul Carus (1876 in Tübingen promoviert und 1883 in die USA ausgewandert) begegnete. Carus war um diese Zeit bereits einer der einflussreichsten Propagandisten eines „westlichen Buddhismus“. Gerade in jenem Jahr 1896, als Suzuki sich bei Carus aufhielt, veröffentlichte dieser einen Artikel „Goethe as a Buddhist“ (1915 folgte noch *Goethe. With Special Consideration of His Philosophy*). Die Idee vom „Buddhisten Goethe“ gehe somit auf Carus zurück, stellt der Verfasser fest. „Durch Goethe ließen sich – wie durch kaum eine andere Figur von ähnlicher Bekanntheit – buddhistische Haltungen und Werte als etwas ausweisen, das die amero-europäische Kultur aus sich selbst heraus entdeckt haben soll“ (S. 89). Auch bei Suzuki findet der Verfasser während dessen ganzer Laufbahn zahlreiche Goethe-Bezüge, beginnend bereits bei seinem 1907 in London erschienenen ersten größeren Werk, *Outlines of Mahāyāna Buddhism* (S.

⁹ NATSUME Sōseki hat ein reizvolles Porträt Koebers geschrieben: *Kēberu sensei* ケーベル先生 (1911) In: *Sōseki zenshū*, Bd. 8, Tōkyō: Iwanami shoten 1966, 368–373.

¹⁰ Shaku Sōen (1860–1919): Einflussreicher Geistlicher der Rinzai-Schule; zeitweise Hauptpriester des Engakuji in Kamakura. 1893 nahm er an dem „World Congress of Religions“ in Chicago teil und traf dort mit Paul Carus zusammen.

90). Er führt weitere Stimmen auf, die Goethe mit dem Buddhismus zusammenbringen, wie den Germanisten Hayashi Hisao 林久男 („Goethes Dämonismus buddhistisch betrachtet“, 1924 in *Westermanns Monatshefte*), und kommentiert dies mit dem Hinweis auf die „verdächtige Ähnlichkeit mit dem apolitischen Harmonie- und Balance-Goethe des deutschen Bürgertums dieser Zeit“ (S. 93).

Der Verfasser stellt auch Bruno Petzold (1873–1949) vor, der 1911 als Ehemann einer norwegischen Pianistin und Gesangslehrerin¹¹ nach Japan kam. Er arbeitete zunächst als Journalist, war später Deutschlehrer an der berühmten 1. Oberschule (Ichikō 一高), ein überzeugter Buddhist und ordiniertes Geistlicher der Tendai-Schule. Petzold verfasste gewichtige buddhologische Studien und versuchte zeit seines Lebens systematische Entsprechungen zwischen westlicher Philosophie und der buddhistischen Lehre vor allem der Tendai- und Kegon-Schule zu finden. 1936 veröffentlichte er im japanischen *Goethe-Jahrbuch* einen umfangreichen Aufsatz „Goethe und der Mahayana-Buddhismus“.¹²

Insgesamt erscheint es erstaunlich, wie viele aus verschiedenen Richtungen kommende Stimmen eine Nähe zwischen Goethes Denken und dem Buddhismus behaupteten. Dies mag an der Offenheit und Dogmenfreiheit von Goethes Weltanschauung liegen. In Goethes Altersphilosophie gab es sicherlich Elemente, die ein „Andocken“ dieser Art ermöglichten. In Aphorismen wie „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre“ (aus *Wilhelm Meisters Wanderjahre*) oder „Der Augenblick ist Ewigkeit“ (aus „Vermächtnis“, 1829) spürt auch der Laie eine gewisse Ähnlichkeit mit der zenbuddhistischen Ablehnung des diskursiven Denkens und dem Beharren auf der direkten, nicht mit Worten fassbaren Erfahrung. Wenn man dies weiterspinnt, kann man auch zu der Gleichung „Bashō = Goethe“ kommen (S. 44) – und schließlich ist Alles mit Allem identisch.

An sich ist es erfreulich, wenn versucht wird, jenseits der üblichen Suche nach „Einflüssen“ Übereinstimmungen auf einer psychischen oder konzeptionellen Ebene im Denken von Menschen verschiedener Kulturen zu entdecken und so die „Einheit der Menschheit“ zu bestätigen. Die Frage wäre nur, wo aus lauter Harmoniesucht Differenzen verwischt werden, d.h. wo die Unterschiede innerhalb des Ähnlichen unsichtbar gemacht werden, was dann „auf Kosten beider Seiten“ (Mishima) geht. Auffällig ist auch, wie viele dieser Personen miteinander bekannt waren, ja fast ein Netzwerk bildeten, das heißt aus der gleichen gesellschaftlichen Schicht kamen und in den gleichen Schulen („Erste Oberschule“ und Universität Tōkyō d.h. Teidai) lernten oder lehrten. Insgesamt zeichnet der Verfasser hier ein breites, Japan, Europa und sogar die USA umfassendes Panorama mit

¹¹ Vgl. SCHAUWECKER 2007. Dort weiterführende Literatur. Hanka Schjelderup war die Lehrerin der bedeutenden Konzertsängerin Yanagi Kaneko, der Ehefrau von Yanagi Muneyoshi (Sōetsu), wodurch sich eine Verbindung zur Shirakaba-Gruppe ergibt.

¹² Der Octopus Verlag (Wien) brachte 1982 eine Neuausgabe als Buch mit einem Lebenslauf Petzolds heraus.

interessanten Figuren, welches hoffentlich Leser verführen wird, weiter nachzudenken und zu forschen.

Uns heute erscheint die Behauptung einer besonderen Affinität oder gar Verwandtschaft zwischen Goethe und Japan lächerlich – jedenfalls „unwissenschaftlich“. Es lohnt aber die Frage: Was sagt uns die von einer bestimmten Gruppe zu einer bestimmten Zeit behauptete oder tatsächlich bewiesene Nähe zu Goethe (bzw. Tolstoi etc.) über diese Gruppe und die historische Situation?

Der dritte Bereich, dem der Verfasser besondere Aufmerksamkeit schenkt, ist mit „Goethe, Ōgai und die kulturelle Selbstverständigung Japans“ (Kapitel III) überschrieben. Dieses zeitlich weiter zurück, d.h. am Anfang des Beobachtungszeitraums, ansetzende Kapitel geht von zwei problematischen Thesen aus, weshalb etwas weiter ausgeholt werden muss. Die erste These ist, dass Mori Ōgai „sich einem staatstragenden Umbau der japanischen Identität verschrieben“ hatte (S. 50). Die zweite These ist, dass bei Ōgai, der „zwar [...] Vielerlei übersetzt [habe], darunter auch Shakespeares Macbeth und hunderte Seiten von Ibsen und Andersen“, dennoch „die Verpflichtung auf den ‚undeutschen deutschen‘ Klassiker, quantitativ und qualitativ, bei Weitem“ überwiege (S. 53). Beide Thesen sind nur halb richtig und damit problematisch.

Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922), den der Verfasser als „Karrieremann“ und „vielleicht ersten Nationalautor Japans“ (S. 50) einführt, war zweifellos einer der vielseitigsten, produktivsten, aber auch schwierigsten Autoren der modernen japanischen Literatur (und war deshalb nie populär und nie „Nationalautor“). Ōgai hat in seinem nur 60 Jahre dauernden Leben schwindelerregende Veränderungen der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse erlebt: Er ist 1862 noch in der Feudalzeit geboren und machte den ganzen Prozess des Umbaus Japans bis in die Zeit der „Taishō-Demokratie“ mit. Wenn man dies auf europäische Verhältnisse „umrechnet“, so heißt das: Er wurde noch vor der Französischen Revolution geboren und lebte bis in die Weimarer Zeit. Deshalb ist es bei allen Erörterungen seiner literarischen oder politischen Handlungen immer unerlässlich, sich klar zu machen, in welchem Jahr und in welchem Kontext sie geschahen.

Ōgai war Militärarzt und damit eng mit dem Machtapparat des Staates verbunden. Er nahm am Ende seiner militärischen Laufbahn (bis 1916) die höchste für einen Arzt denkbare Position, „Generalarzt des Heeres“ ein und war somit zweifellos am Umbau des Staates an vorderster Stelle beteiligt. Aber bereits während seines Studiums in Deutschland erfuhr er „Freiheit“. Er stürzte sich in die deutsche Literatur, erschloss sich mit Hilfe der deutschen Sprache auch einzelne Bereiche der englischen, französischen, russischen, spanischen und skandinavischen Literaturen, und erlebte – verglichen mit Japan – freiere gesellschaftliche Verhältnisse. Der „Auftrag“, den er angenommen hatte, der Umbau Japans nach dem Vorbild des Westens (allerdings ohne gewaltsame Umwälzungen und möglichst unter Bewahrung des eigenen ostasiatischen – chinesisch-japanischen – kulturellen Erbes) blieb jedoch bestehen. Als er zurückkam, war er allerdings nicht mehr der naiv-

optimistische Student wie auf der Hinfahrt. Er war, wie er später in etwas ironischem Ton eine seiner literarischen Figuren (die ihm sehr ähnlich sieht) sagen lässt, vielleicht der erste Student, der als Konservativer aus Europa heimkam.¹³ Das zeigte sich in seinen Meinungen zu gesellschaftlichen und politischen Fragen. Wissenschaft und Literatur versuchte er aber streng davon zu trennen. Sie waren für ihn das „Reich der Freiheit“. Eine der ersten Veröffentlichungen nach der Rückkehr war ein Essay „Über die Freiheit der Universität“ (*Dai-gaku no jiyū o ron-zu*; Juli 1889 in *Kokumin no tomo* 国民之友)¹⁴ in welchem er die Freiheit der Lehre vom Staat (und auch die Freiheit der Studenten!) im deutschen Universitätssystem pries. Es ist leicht, heute zu sagen, diese Beschreibung der Universität im Wilhelminischen Kaiserreich sei reichlich blauäugig gewesen, die Freiheit von Kunst und Wissenschaft sei damals nur innerhalb der vom Staat gesetzten Grenzen erlaubt gewesen. Aber war das nicht auch das Koexistenzmodell des deutschen Bildungsbürgertums zu allen Zeiten?

In den Jahren 1889 bis 1892 veröffentlichte Ōgai Übersetzungen von Erzählungen erstaunlich unterschiedlicher Autoren: Kleist (*Das Erdbeben in Chili, Die Verlobung in S. Domingo*), E.T.A. Hoffmann (*Das Fräulein von Scuderi*), Washington Irving, Bret Harte, Alphonse Daudet, Tolstoi (*Luzern*), Turgenev, Lermontov, Saltykov-Ščedrin und viele andere, dazu kamen Dramen von Calderon (*El alcalde de Zalamea*), Lessing (*Emilia Galotti, Philotas*) und Theodor Körner (*Toni*), daneben auch einige Lyrik: Goethe (*Das Lied der Mignon* und *Heideröslein*), Lenau, Heine, Byron, Shakespeare (*Lied der Ophelia*), Victor von Scheffel, außerdem der Anfang von Rousseaus *Confessions*. Hinzu kommen noch an versteckter Stelle veröffentlichte kleinere Prosastücke von Lessing, Goethe, La Bruyère und anderen. Aus diesem großen Feld hebt der Verfasser jedoch allein Goethe hervor, speziell das *Lied der Mignon*.

Die Übersetzung dieses Gedichtes (*Minyon no uta* ミニヨンの歌: „Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen, ...“) wurde zuerst innerhalb der Gedichtsammlung *Omokage* 於母影 (August 1889) veröffentlicht. Diese schmale Sammlung enthielt Übersetzungen Ōgais, seiner Schwester Kimiko und dreier gelehrter Freunde (die Übersetzer sind im Einzelnen nicht vermerkt, die Zuordnung ist teilweise umstritten) und erschien als Beilage zu Nr. 52 (August 1889) der Zeitschrift *Kokumin no tomo*. Aus dem *Lied der Mignon* zitiert der Verfasser nur eine halbe Zeile, nämlich ein im Original nicht vorhandenes, in der Übersetzung nach „Lorbeer“ eingefügtes Attribut zu „Land“: *kumo ni sobiete tateru kuni* 雲にそびえて立てる国 (wörtlich: „Land, das [bis] über die Wolken aufragend steht“). Der Übersetzer, der sich keine strengen metrischen Fesseln auferlegt hat¹⁵ und nur die Zeilenzahl zu bewahren versucht, übersetzt in präziös-eleganter klassischer Sprache – gleichzeitig auf referentielle Genauigkeit bedacht – alle botanischen und klimatischen Aussagen, musste aber noch die

¹³ In *Mōzō* 妄想 („Illusionen“), veröffentlicht 1911. *Ōgai zenshū* Bd. 8, S.209. Vgl. unten Anm. 28.

¹⁴ Text in *Ōgai zenshū*, Bd. 22, S. 19–22. Übersetzung W. SCHAMONI in *Japonica Humboldtiana* 11/2007, S. 79–91 (Korrektur/ Ergänzung in Bd. 15/2012, S.71–76).

¹⁵ Die Zeilen haben 20, 22, 19, 20, 20, 10 Moren.

halbe fünfte Zeile füllen und ergänzt vor „Land“ eben jenes „über die Wolken aufragen“. Der Verfasser interpretiert nun diese Halbzeile folgendermaßen:

Sie [= die Frage nach dem Land – WS] reflektiert im sozialen Kontext weniger noch, wie im europäischen Rahmen, die deutsche Italien-Sehnsucht als vielmehr das Verlangen junger Eliten der Meiji-Zeit nach einer näheren Bestimmung des japanischen Nationalstaats. (S. 58)

Diese überraschende Interpretation wird unterfüttert mit dem Hinweis:

Ōgais erste, begeisterte Lektüre von *Mignon* datiert wohl, einem Eintrag im Exemplar zufolge,¹⁶ auf Ende 1886, d.h. in das unmittelbare zeitliche Umfeld der national sensiblen Naumann-Kontroverse.¹⁷ Die Übertragung in einer neuartigen 20-silbigen Versform erschien im Sommer 1889, d.h. wenige Monate nachdem im Februar 1889 die Meiji-Verfassung, die Grundlage des Japanischen Kaiserreichs, verkündet worden war. Erscheinungskontext war die Sonderpublikation *Omokage* der patriotisch betitelten Zeitschrift *Kokumin no tomo* („Freund der Nation“), eine Sammlung von Übersetzungen europäischer Lyrik. (S. 58–59)

Die hochpolitische Kontextualisierung des für das unbewaffnete Auge harmlosen, das Bild einer Ideallandschaft abrundende Halbverses wird durch die zeitliche Nachbarschaft nicht der Veröffentlichung, sondern der drei Jahre früher liegenden Lektüre zu der tatsächlich von Ōgais jugendlichem Patriotismus zeugenden „Naumann-Kontroverse“ untermauert.¹⁸ Zeitlich wesentlich näher (Juli 1889) an *Omokage* liegt Ōgais oben zitierter Aufsatz über die Freiheit der Universität (Freiheit vom Staat), in welchem er gerade die deutsche Universität als Vorbild für Japan preist. Auch der Veröffentlichungsort in einer vom Titel her patriotisch erscheinenden Zeitschrift wird ausdrücklich zitiert, um einen nationalistischen Kontext zu

¹⁶ Ōgais Exemplar von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird in der Ōgai Bunko der Universität Tōkyō aufbewahrt und kann sogar im Internet eingesehen werden: <https://iif.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/repo/s/ogai/page/home> (Abb 303) (zuletzt aufgerufen: 19.07.2020).

¹⁷ Der Verfasser sieht zweifellos zu recht die öffentliche Diskussion (1886/87) zwischen dem deutschen Geologen Edmund NAUMANN und Mori Ōgai als ein wichtiges Ereignis in Ōgais Deutschlandaufenthalt an (kurze Zusammenfassung S. 52–53), es erscheint dem Rezensenten jedoch etwas überzogen, diese Diskussion zu dem zentralen Ereignis des vierjährigen Aufenthalts zu machen. Zu der Diskussion hat sich viel später (1938) der Philosoph Karl LÖWITZ (unter Ignorierung von Zeit und Ort der Diskussion) kritisch geäußert. Löwits erst neulich wieder aufgetauchter Text findet sich – zusammen mit Kommentaren von Guillaume FAGNIEZ und MISHIMA Ken’ichi – abgedruckt in *Zeitschrift für Ideengeschichte* Heft XIII/2 (Sommer 2019), S. 5–15.

¹⁸ Der Verfasser vermerkt durchaus treffend: „Auslandserfahrung führt auch in diesem Fall nicht ausschließlich zu internationaler Verständigung, sondern ebenso zu einem gewissen Grad der Selbstnationalisierung des erfahrenden Subjekts“ (S. 53). MISHIMA (2019: 243) spricht mit Bezug auf die Naumann-Kontroverse von „Abwehernationalismus“ (vgl. Anm. 22).

suggestieren. Die Zeitschrift *Kokumin no tomo* („Der Freund der Nation“) war jedoch damals die intellektuelle Zeitschrift Japans, das wichtigste Forum für gesellschaftliche und kulturelle Diskussionen, kurz: diese Zeitschrift war (zu jener Zeit) die weltoffenste Zeitschrift Japans. Allerdings ist bei fast allen Zeitschriften dieser Zeit ein nationalistisch/patriotischer Grundton festzustellen.

Der Leser wird auf eine solche nationalistische Interpretation des Halbverses vorbereitet, indem unmittelbar vorher ein im Jahre 1936, d.h. 47 Jahre später erschienener Artikel über Goethe von dem mit der kulturnationalistisch/antimodernistisch ausgerichteten Literaturzeitschrift *Nihon rōman-ha* 日本浪漫派 (1935–1938)¹⁹ verbundenen Kamei Katsuichirō 亀井勝一郎 (1907–1966) über die Begegnung Goethes mit Napoleon zitiert wird (S. 56–58) und unmittelbar nach der Behandlung des *Mignon*-Gedichtes berichtet wird, dass Kinoshita Mokutarō 木下柰太郎 (1885–1945), ein jüngerer Autor aus dem Umkreis Ōgais, im Jahre 1907, also 18 Jahre später, „mit Goethes *Italienischer Reise* in der Hand“ eine Reise nach Westjapan (Kyūshū) unternahm – als Beispiel für „die symbolische Vertauschung von Goethes Italien mit einem Wunschbild von Japan“ (S. 59). Später erörtert der Verfasser noch einmal die Indienstnahme Goethes durch Kamei Katsuichirō, welcher die eigene Entdeckung Naras, der alten Hauptstadt des 8. Jahrhunderts, mit Goethes Rom-Begeisterung parallelisiert, und fügt plötzlich wieder Ōgai ein:

Wie Ōgai in seiner Übersetzung des *Mignon*-Liedes („Kennst du das Land“) das gesuchte Land sozusagen erst zur Fahndung ausschrieb, so arbeitet Kamei noch daran, den Geist des ‚ewigen Nara‘ zum Sprechen zu bringen. (S. 68)

Es liegt nahe, dass bei einer derartigen Einordnung Ōgais die Erzählung *Maihime* 舞姫 („Die Tänzerin“; erschienen im Januar 1890 in *Kokumin no tomo*), vom Verfasser immerhin als das „erste klassikerverdächtige Werk der Meiji-Zeit“ (S. 24) bezeichnet, folgendermaßen knapp zusammengefasst wird: „[*Maihime*] handelt wesentlich vom Opfer an eigenem und anderer Glück, das ein japanischer, zur Beamtenkarriere bestimmter Student in Berlin für den Aufbau seiner Nation leistet“ (S. 61). Gezwungen, diese vielschichtige Novelle knapp in

¹⁹ Auf dem rückwärtigen Umschlag des Buches wird dieser unhistorische Kurzschluss zwischen 1889 und 1936 verschärft wiederholt: „Schriftsteller wie Mori Ōgai und die Japanischen Romantiker wollten gerade durch Goethe zum Bewusstsein japanischer Werte gelangt sein.“ Dies behauptet zwar so ähnlich KAMEI Katsuichirō (vgl. S. 68) von sich selbst, es steht aber – soweit der Rezensent sehen kann – nirgends in Ōgais Werken. Es ist, nebenbei gesagt, sehr verwirrend, dass der Verfasser die Gruppe um Kamei etc. durchweg als „die Japanischen Romantiker“ zitiert. Zwar kennzeichnet die Großschreibung den Ausdruck als Namen, dieser wird aber nur an einer Stelle erläutert (die „germanophil-nationaljapanische Gruppe der 1930er Jahre, die sich Japanische Romantiker (*Nihon rōmanha*) nannte“, S. 45), der normale, mit moderner japanischer Literaturgeschichte vertraute Leser wird aber kaum an diese späten Nostalgiker, sondern eher an die allgemein als „japanische Romantiker“ bekannte Gruppe um Kitamura Tōkoku in den 1890er Jahren denken.

einem Satz zusammenzufassen, würde der Rezensent sagen: „*Maihime* handelt wesentlich von dem Prozess der Befreiung, die ein junger Student in Berlin erlebt, und von dessen Scheitern, als dieser nach einem vierjährigen Aufenthalt aus einer momentanen Schwäche heraus in eine Rückkehr nach Japan (und in eine Beamtenkarriere) einwilligt und seine deutsche Freundin feige zurücklässt.“²⁰ Die Novelle ist tatsächlich nicht ganz ohne Andeutung politischer Bezüge, worauf Klaus Kracht hingewiesen hat:²¹ Der Ich-Erzähler erzählt seine Geschichte nämlich auf der Heimfahrt, während eines Zwischenhaltes im Hafen von Saigon, das seit 1862 Teil des französischen Kolonialreichs war. Zwanzig Jahre später imaginierte Ōgai in der kurzen Erzählung *Fushinchū* 普請中 („Im Umbau“; 1910) eine Wiederbegegnung mit der ehemals geliebten Frau in Tōkyō: Hier reagiert der männliche Protagonist (ein leicht zu durchschauender Doppelgänger des Autors) auf die Frage der Frau „Darf ich dir einen Kuss geben?“ mit einem stoischen „Wir sind in Japan“. Die Antwort markiert eine „doppelte Distanzierung“:²² Der Abstand zu Europa wird betont und gleichzeitig werden die japanischen Umgangsformen ironisch kommentiert. In dieser Antwort liegt die ganze Traurigkeit eines Menschen, der (in einem tatsächlich in einem schmerzhaften Umbau befindlichen Lande) seine Situation als Schicksal annahm und gleichzeitig als kämpferischer Aufklärer die Literatur ganz Europas in Japan vermittelte. Auch wenn man von hier aus zurückblickt, war *Maihime* sicherlich nicht ein Lob auf ein Opfer für den Staat, sondern eher die Geschichte eines komplexen Versagens. Anschließend an die oben zitierte extrem verkürzte Inhaltsangabe von *Maihime* wird gesagt:

Als Leitsätze der pflichtethischen Selbstdisziplinierung hat sich Ōgai ein Aphorismenpaar aus Goethes Wanderjahren herausgeschrieben: „Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche deine Pflicht zu tun, und du weißt gleich, was an dir ist. Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages.“ (S. 61)

Als Quelle wird einerseits die betreffende Stelle in Goethes Werken genannt, andererseits eine Stelle in Richard Bowrings sehr lesenswerter Monographie *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture* (1979) gegeben. Erst dort erfährt man, wo das Goethe-Zitat bei Ōgai tatsächlich steht: Ōgai hat das Goethe-Zitat nicht im Zusammenhang mit *Maihime* notiert, es steht vielmehr in *Mōzō* 妄想 („Illusionen“, 1911), einem 21 Jahre später entstandenen Text, in welchem Ōgai einen Doppelgänger seiner selbst auftreten lässt, der als alter Mann auf sein Leben zurückblickt. Auf das Goethe-Zitat folgt dort:

²⁰ Die Erzählung fußt auf eigenem Erleben Ōgais: tatsächlich folgte Ōgais Freundin ihm mit wenigen Wochen Abstand nach Japan, wurde aber von seiner Familie zurückgeschickt.

²¹ KRACHT/TATENO-KRACHT 2011: 199–201.

²² MISHIMA 2014: 240.

„Die Forderung des Tages als Pflicht ansehen und sie fortgesetzt erfüllen: Das ist genau das Gegenteil von Geringschätzung der gegenwärtigen Realität. Warum kann ich mich nicht mit einer solchen Situation begnügen?

Um sich mit der Erfüllung der Forderung des Tages zufrieden zu geben, muß man zunächst fähig sein, sich zu bescheiden. Sich bescheiden – das ist mir aber nicht möglich. Ich bin der ewig Unzufriedene. Mir ist einfach so, als ob ich an einem Ort wäre, an den ich nicht hingehöre. Ich vermag einfach nicht einen grauen Vogel als einen blauen Vogel anzusehen. Ich habe mich verirrt. Ich träume. Im Traume suche ich den blauen Vogel.“²³

Der alte Mann kennzeichnet hier also mit dem Goethe-Zitat nicht den eigenen Standpunkt, sondern distanziert sich von Goethes Aussage. Auch wenn Ōgai nach außen hin lange Zeit durchaus jene Goethe'sche Haltung spielte, so ist sein literarisches Werk aus der schmerzlichen Spannung zwischen dieser gesellschaftlichen Rolle und dem Widerstand dagegen entstanden.

Mit großem Fleiß sucht der Verfasser Indizien für Ōgais Selbstidentifikation mit Goethe. Diese sieht er z.B. in folgendem Detail:

Absichtsvoll überlagern sich die Stimmen in Ōgais später Übersetzung von Goethes Nachlasstext *Noch ein Wort für junge Dichter*:²⁴ Aus der Position des ‚Befreyer[s]‘ spricht hier zugleich Ōgai, der die jüngere Generation in Japan wie Goethe in Deutschland gelehrt haben will, ‚Original zu seyn‘, ‚allen Widergeist‘ zu beseitigen und Freiheit durch Selbstbeherrschung zu erlangen. (S. 55)

Tatsächlich ist Ōgais Übersetzung keine „späte“ Arbeit, sondern wurde der im März 1891 erschienen Gedichtsammlung *Shintai Baika shishū* 新体梅花詩集 von Nakanishi Baika 中西梅花 (1866–1898) als „Motto“ vorangestellt. Diese Gedichtsammlung ordnet sich ein in die Diskussionen über die zu erstrebende Form der neuen Lyrik und eine Vielzahl von poetischen Experimenten (durchweg in längeren Gedichtformen als die traditionellen *waka* und *haiku*), zu denen auch die erwähnte Gedichtsammlung *Omokage* gehörte. Ōgai übersetzte übrigens nur die zweite Hälfte von Goethes Text (ab „Der junge Dichter spreche nur aus was lebt und fortwirkt ...“), die zwei ersten Zitatfragmente stehen somit nicht bei Ōgai. Der

²³ *Ōgai zenshū*, Bd. 8, S. 210. Der „blaue Vogel“ spielt an auf Maurice MAETERLINCK'S Theaterstück *L'oiseau bleu* (1908). Von *Mōzō* gibt es inzwischen vier deutsche Übersetzungen. Der Rezensent hat sich erlaubt, die eigene Übersetzung (leicht verbessert) aus MORI 1989: 120 zu zitieren. Eine fortlaufend ergänzte Bibliographie der Übersetzungen von Ōgais Werken in westliche Sprachen ist zugänglich über das „Ōgai Portal“ der Berliner Ōgai-Gedenkstätte (Humboldt Universität) unter: <https://www.ogai.hu-berlin.de/start.html> (zuletzt aufgerufen: 19.07.2020).

²⁴ Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 22. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 933. Der aus Goethes Nachlass veröffentlichte Text hat keine Überschrift und ist sowohl als „Ein Wort für junge Dichter“, als auch als „Noch ein Wort für junge Dichter“ bekannt.

junge Ōgai, der sich an gleichaltrige Schriftsteller wendet, übernimmt also nicht den Teil des Textes, in dem der alte Goethe sich selbst „Befreier“ der jungen Dichter nennt.

Freilich vermischen sich in jeder Übersetzung die Stimmen des originalen Autors und die des Übersetzers. Ohne den Übersetzer würden die meisten Leser den Text gar nicht zu Gesicht bekommen. In Ōgais kurzer Nachbemerkung zu *Ein Wort für junge Dichter* ist zudem durchaus ein gewisser Stolz zu spüren, wenn er seinen eigenen Namen neben den Goethes setzt (so setzen Übersetzer in Japan bis heute ihren Namen in gleicher Schriftgröße neben den Originalautor – was die hohe Bewertung der Arbeit von Übersetzern in Japan zeigt). Ist das einem jungen Übersetzer vorzuwerfen? Rechtfertigt das den vergifteten Satz, den der Verfasser unmittelbar hinter das oben gegebene Zitat setzt: „Mit dieser Inkorporierung Goethes arbeitete sich Ōgai an den Status des japanischen Nationalautors heran“ (S.55)? Der Verfasser fährt fort:

Wie akut sein persönliches und das öffentliche Bedürfnis danach war, legte er früh in einem Essay über Literaturkritik von 1890 dar: Es gebe in Japan den Ruf nach großen einheimischen Literaturwerken, die wie Goethes *Faust* und Dostojewskis *Verbrechen und Strafe* das menschliche Leben erklärten, leider seien auch nach über zwei Jahrzehnten der japanischen Modernisierung noch keine solchen entstanden. (S. 55–56)

Der hier zitierte umfangreiche Artikel Ōgais „Die poetischen Ansichten der Literaturkritiker im Jahre Meiji 22“²⁵ erschien im Januar 1890 (Meiji 23) in der von Ōgai herausgegebenen Zeitschrift *Shigarami-zōshi* しがらみ草紙 und gibt einen kritischen Überblick über die im Jahre 1889 erschienenen literaturkritischen Texte. In der vom Verfasser zusammengefassten Passage zählt Ōgai verschiedene Stimmen des Jahres 1889 (Kitamura Tōkoku 北村透谷,²⁶ Saganoya Omuro 嵯峨野屋お室 und Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙) auf, die nach dem „großen Dichter“ bzw. dem „großen Werk“ rufen (die vom Verfasser zitierte Passage gibt konkret eine Äußerung Saganoya Omuros wieder). Ōgai kommentiert diese Stimmen ironisch:

Ich sage dazu: Wer unter den heutigen Erzählern so wagemutig ist, sich vorzunehmen, eine solche Leistung zu erbringen, der sollte bitte erst einmal seine Fähigkeiten [richtig] einschätzen. Die Kraft, die die Figuren in der *Divina Comedia* und in

²⁵ *Meiji nijūni-nen hihyōka no shigan* 明治二十二年批評家の詩眼. Erschienen Januar 1890 in *Shigarami-zōshi*. Später stark gekürzt unter dem Titel *Ima no hihyōka no shigan* 今の批評家の詩眼 in Ōgais Sammlung *Tsukigusa* (Dez. 1896) aufgenommen. Diese gekürzte Version findet sich in *Ōgai zenshū* Bd. 22, S. 89–102 (die erheblichen Abweichungen des Erstdruckes werden häppchenweise auf S. 551–563 nachgeliefert).

²⁶ Der Name Kitamura Tōkoku (1868–1894) wird von Ōgai nicht genannt, da Tōkokus Artikel unter einem Pseudonym erschien. Ōgai spricht nur von einem „Schreiber der *Jogaku zasshi*“. Dass Ōgai, ohne es zu wissen, Tōkoku zitierte, hat Hiraoka Toshio (*Kitamura Tōkoku kenkyū dai-san*. Tōkyō: Yūseidō 1982, S. 210 ff.) nachgewiesen. Der betreffende Artikel Tōkokus liegt vollständig in deutscher Übersetzung vor in SCHAMONI 1982: 190–196.

Faust zu Menschen aus Fleisch und Blut gemacht hat, kommt nicht alltäglich vor! Sie kommt nicht alltäglich vor! Wer von uns sich auf dieses Feld begibt, sollte zufrieden sein, wenn er wenigstens eine Position in der Nähe eines Sully Prudhomme erreichte.²⁷

Hier versucht Ōgai offensichtlich seine Zeitgenossen von der Obsession mit „großen“ Werken herunterzuholen und zu einer etwas bescheideneren Ausbildung ihrer grundlegenden literarischen Fähigkeiten zu veranlassen. Er distanziert sich hier also deutlich von dem Ruf nach einem „Nationalautor“. Diese Äußerung fügt sich ein in eine im Dezember 1889 begonnene Diskussion, die als „Diskussion über den Tiefstand der Literatur“ (*bungaku gokusui ronsō* 文学極衰論争) in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Ein christlicher Kritiker hatte in einer Rede den zeitgenössischen Autoren vorgeworfen, sich nur am Publikumsgeschmack zu orientieren und deshalb einen schwächlichen und gekünstelten Stil zu pflegen, während es in ihren Texten keine starken und mächtigen Gestalten gebe, und hatte deshalb von einem „Tiefstand der Literatur“ gesprochen²⁸. Tatsächlich gab es gerade in den späten achtziger Jahren nach dem Niedergang der Bewegung für Freiheit und Volksrechte und unter dem Eindruck von Tsubouchi Shōyōs *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 („Das Wesen der erzählenden Literatur“, 1885/86) eine Hinwendung zu realistischeren Erzählweisen und „bürgerlichen“ Themen, verbunden mit einer Befreiung von dem Zwang, moralisch erbauliche (nach dem Prinzip „Ermahnung zum Guten, Warnung vor dem Bösen“) oder politisch erhebende Heldengeschichten (wie in den damaligen „politischen Romanen“) zu bringen. Die Gründung zahlreicher Zeitschriften zwischen 1887 und 1890 eröffnete zudem tatsächlich bis dahin unbekannt vielfältige Publikationsmöglichkeiten.²⁹ So löste jene Äußerung über den Tiefstand der Literatur heftige Reaktionen aus bei denen, die sich als Teil der neue Wege gehenden Generation, d.h. auf einem Höhepunkt der literarischen Entwicklung fühlten. Die Diskussion verlief aber nicht nur entlang der Frontlinie „Alt gegen Neu“ oder „Moral gegen Ästhetik“, sondern quer hierzu auch zwischen gesellschaftlicher Verantwor-

²⁷ *Ōgai zenshū* Bd. 22, S. 102. Der letzte Satz, in welchem Ōgai nicht ohne Eitelkeit seine Bildung vorführt, bezieht sich auf den französischen Dichter Sully Prudhomme (1839–1907), einen zu den „Parnassiens“ gezählten Dichter des *fin de siècle*, der formal perfekte Lyrik schrieb und dafür 1901 den ersten Literatur-Nobelpreis bekam, aber heute völlig vergessen ist – und auch von Ōgai hier als technisch versierter, aber zweitrangiger Dichter angeführt wird. Bei dem späteren Nachdruck des Artikels strich Ōgai diesen für die meisten Leser damals sicherlich unverständlichen Satz.

²⁸ Hauptobjekt dieser Kritik war offensichtlich die Schriftstellergruppe um Ozaki Kōyō. Vgl. hierzu die umfangreiche Studie von Matthew Königsberg: *Ozaki Kōyō (1867–1903). Literarisches Schaffen zwischen Tradition und Moderne*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 2008.

²⁹ Dies beinhaltete sowohl die Veröffentlichung zahlreicher, vor allem kurzer Erzählungen als auch eine diese begleitende lebhaft literaturkritische Diskussion. Eine gute Einführung bietet LOZERAND 2013: <https://journals.openedition.org/cjs/289> (zuletzt aufgerufen: 14.07.2020).

tung und kommerzieller Unterhaltung, sowie zwischen Realitätsorientierung und Phantasie.³⁰ Mit dieser Diskussion verbunden war der Ruf nach dem „großen Dichter“, der die Gesellschaft aus der gegenwärtigen Ziellosigkeit erretten solle. Iwamoto Yoshiharu 巖本善治 (1863–1942), der Herausgeber der Frauenzeitschrift *Jogaku zasshi* 女学雑誌, eröffnete den Chor der Rufenden im Mai 1889 mit seinem Aufsatz „In dieser großen Wüstenwelt trete ein Dichter auf!“³¹ Ōgai hatte offensichtlich wenig Sympathie mit diesen Stimmen.

Insgesamt scheint Ōgais Interesse für Goethe, dessen „Größe“ er zweifellos anerkannte, in dieser ersten Schaffensperiode doch eher beschränkt gewesen zu sein. In diesem Zusammenhang wäre auch Ōgais Text „Der große Schriftsteller“ (*Taika* 大家, Jan. 1890)³² zu nennen, in welchem er von der Begegnung des jungen Heine mit Goethe (2. Okt. 1824) berichtet und Heines ironische Bemerkungen darüber in zwei Briefen an seinen Freund Moses Moser (25. Okt. 1824, 1. Juli 1825) zitiert. Ōgais Sympathie gilt hier eindeutig Heine, nicht dem „großen Schriftsteller“ Goethe. Quantitativ stehen in dieser ersten Schaffensperiode die Lessing-Übersetzungen³³ an der Spitze. Auch scheint sich Ōgai in seinen zahlreichen literaturkritischen Aufsätzen eher an Lessings polemischem Stil ausgerichtet zu haben als an Goethes klassischer Harmonieorientierung.³⁴

Ab 1893 trat Ōgai, auch durch seinen offiziellen Hauptberuf bedingt, literarisch vorübergehend in den Hintergrund. Er führte noch seine 1892 begonnene Übersetzung von Andersens Roman *Improvisatoren* fort (in Fortsetzungen bis 1901 in Zeitschriften veröffentlicht; Buchausgabe 1902), veröffentlichte Zusammenfassungen von Werken der philosophischen Ästhetik (Eduard von Hartmann, Johannes Volkelt, Otto Liebmann) und verfolgte andere eher „gelehrte“ Projekte. Der Wiedereintritt in die „literarische Welt“ erfolgte 1903 mit Übersetzungen von Dramen Ibsens und d’Annunzios. Es folgten Erzählungen und dramatische Werke von Lermontov, Sudermann, Hofmannsthal, Schnitzler, Hauptmann, Maeterlinck, Oscar Wilde, Strindberg, G.B.Shaw, E.A.Poe, Rilke, Hofmannsthal, Flaubert, Mistral, Gorki und vielen anderen, oft heute vergessenen Autoren. Ab 1909 produzierte Ōgai auch einen stetigen Strom eigener Erzählungen mit einer verwirrenden Fülle von Themen, teils in der Gegenwart, teils (ab 1912) in der feudalen japanischen Vergangenheit spielend: diesmal nicht in kunstvoll-altertümelnder Schriftsprache geschrieben wie *Maihime*, sondern durchweg in lebendiger Umgangssprache. Erst jetzt wurde er zu dem Meis-

³⁰ Sechs Texte dieser Diskussion aus *Jogaku zasshi*, *Kokumin no tomo* und anderen Zeitschriften sind in *Kindai Nihon hyōron taikai*, Bd. 1, Tōkyō: Kadokawa shoten, S.89–99, bequem zusammengestellt. Eine Zusammenfassung der Diskussion findet sich bei SCHAMONI 1982: 134–148.

³¹ „Kono dai-sabaku-kai ni ichinin no shijin are yo“. In: *Jogaku zasshi* Nr. 161 (11. Mai 1889). Nachdruck in *Shin Nihon koten bungaku taikai Meiji-hen* Bd. 26: 181–192. Vgl. SCHAMONI 1982: 157–159.

³² *Ōgai zenshū*, Bd. 22: 489–491.

³³ Eine ausführliche Bibliographie der japanischen Lessing-Übersetzungen ist zu finden unter <https://wolfgangschamoni.jimdofree.com/g-e-lessing/> (zuletzt aufgerufen: 17.09.2020).

³⁴ SEITA 1991: 177–189.

ter der modernen japanischen Sprache, als der er bis heute bewundert wird. Sein ganz besonderes Interesse galt dabei dem neuen Theater, das sich erst gegen Ende der Meiji-Zeit aus den traditionellen Fesseln löste.

In dieser Situation erhielt er im Juli 1911 von der „Literarischen Kommission“ (zu welcher er selbst gehörte) des Kultusministeriums den Auftrag, Goethes *Faust* zu übersetzen. Er schloss die oben bereits erwähnte Übersetzung von *Faust I* und *II* (die erste japanische Übersetzung *beider* Teile) in Rekordzeit, d. h. bereits im Januar des nächsten Jahres ab, korrigierte dann aber noch etwa ein Jahr lang an dem Übersetzungstext, welcher Januar und März 1913 in zwei Bänden gedruckt erschien. Die Übersetzung verwendet eine alltagsnahe Umgangssprache und wird bis heute hoch geschätzt, obgleich es inzwischen an die zwanzig verschiedene japanische Übersetzungen (meist nur von *Faust I*) gibt.³⁵ Vorher bzw. parallel dazu (1904, 1906, 1912) hatten schon andere Übersetzer ihre Versionen von *Faust I* vorgelegt, welche Ōgai aber, wie er selbst erklärte, nicht zum Vergleich heranzog. Begleitend veröffentlichte er Zusammenfassungen von Kuno Fischers „*Goethe's Faust* (als *Fausuto kō*, 1913) und Albert Bielschowskys *Goethe. Sein Leben und seine Werke* (*Gyōtoden*, 1913), um den Lesern Informationen zu Biographie und Stoffgeschichte bereitzustellen. Über diese erstaunliche Arbeitsleistung sagt der Verfasser sehr wenig – er erwähnt nur die Tatsache, dass der Verlag bei der Veröffentlichung der *Faust*-Übersetzung ausgerechnet den Verfassernamen „Goethe“ vergaß – als Beispiel für die „in Fluss“ geratenen „Grenzen zwischen dem deutschen und dem japanischen Dichter“ (S. 55). Daneben veröffentlichte Ōgai 1913/14 zunächst in einer Zeitschrift, danach 1916 als Buch die Erstübersetzung von *Götz von Berlichingen*, „mit der sich“, wie der Verfasser polemisch anmerkt, „die ostasiatische Nation aus dem Munde Goethes bzw. dessen Kriegeradeligen oder *bushi* vor der westlichen Moderne, den ‚Zeiten des Betrugs‘ [...], *kyōgi no jidai*, warnen lassen konnte“ (S. 53–54).³⁶ Die Bemühungen Ōgais um eine von ideologischer Begleitmusik freie Vermittlung Goethes erbringen zwar zusammengezählt die meisten übersetzten Seiten, sie fallen aber seltsam aus Ōgais sonstigen Interessen heraus. Die neueren Autoren, denen Ōgai über die Jahre dieser zweiten Schaffensphase hin die meiste Energie widmete, waren Schnitzler (3 Erzählungen, 4 Theaterstücke; 1908–12), Strindberg (5 Theaterstücke; 1909–1916), Ibsen (4 Theaterstücke; 1903–1913), Rilke³⁷ (4 Erzählungen, 2 Theaterstücke; 1910–1916). Insgesamt zeigte sich Ōgai auch hier als Aufklärer, der wichtige Autoren und Werke – und dazu

³⁵ Zu Ōgais Übersetzungstechnik vgl. BARTELS 2012 und 2014.

³⁶ Die *Götz*-Übersetzung erschien zunächst im Jahre 1913/14 in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Kabuki* (unmittelbar vorher war in der gleichen Zeitschrift Ōgais Übersetzung von Schnitzlers *Liebelei* erschienen). Im selben Jahr 1913 erschien Ōgais Übersetzung von Ibsens *Nora* als Buch. Wie passt das alles zu Ōgais angeblichem Bestreben, „die ostasiatische Nation [...] vor der westlichen Moderne“ zu warnen?

³⁷ Vgl. OBERWINKLER 2018.

gehörten Schnitzler und Strindberg genauso wie Goethe – in Japan vorzustellen bestrebt war. „Goethe-Kult lag ihm fern“, wie Klaus Kracht lakonisch bemerkt hat.³⁸

Mori Ōgai ist ein schwieriger Autor. Er gehört zu keiner literarischen „Strömung“ und er lässt sich nicht auf eine weltanschauliche Linie bringen. Er ist für heutige junge Leser in Japan viel schwerer zugänglich als sein Zeitgenosse Natsume Sōseki, schon allein wegen der schwierigen Sprachform seiner frühen Texte, er ist abweisend durch die vielen Zitate in klassischem Chinesisch, welches Ōgai zeit seines Lebens auch als Sprache der Poesie verwendete,³⁹ auch wegen der trockenen, gelegentlich pedantischen Gelehrsamkeit, die man schon beim jungen Ōgai findet. Uns Heutigen fällt es zudem schwer zu verstehen, wie jemand als Beamter des japanischen Staates in höchster Position – noch dazu beim Militär – politisch ein vorsichtiger Konservativer und gleichzeitig literarisch ein kosmopolitischer Aufklärer⁴⁰ sein kann. Viele scheinbare Widersprüche klären sich bei genauerem Hinsehen. Es ist allerdings notwendig, unsere gewohnte Brille – ob anerzogen oder selbst gewählt – abzusetzen und zu versuchen, „die Vergangenheit von der Vergangenheit aus zu verstehen“, wie Maruyama Masao 丸山真男 1964 in einem Vortrag – mit Bezug auf eine andere historische Persönlichkeit – gesagt hat.⁴¹ Der einzige Weg dahin ist, die Texte, die Ōgai hinterlassen hat, genau und mit echter Neugierde zu lesen und auf ihren jeweiligen literarischen, historischen und persönlichen Kontext zu achten. Dann entdeckt man einen Autor, der wirklich groß ist – und den man einfach nicht klein kriegen kann.

Auf den vierten Themenbereich („Goethe im japanischen Suizid-Diskurs“) sei hier aus Platzgründen nicht ausführlicher eingegangen. Das Kapitel verbindet Beobachtungen zum Werther-Interesse unter den Romantikern um die Zeitschrift *Bungakukai* 文学界 (1893–1898), mit Zitaten zum Selbstmord von Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892–1927), dem Anti-Modernismus der bereits erwähnten Autoren um die Zeitschrift *Nihon rōman-ha* (1935–38) sowie Mishima Yukios 三島由紀夫 ästhetischem Nationalismus. Auch hier beeindruckt der Verfasser mit seiner großen Belesenheit und überraschenden Durch- und Querblicken. Allerdings erscheinen dem Rezensenten einzelne Einordnungen doch sehr problematisch, etwa wenn Kitamura Tōkokus 北村透谷 (1868–94) einsamer Selbstmord in einer

³⁸ KRACHT/TATENO-KRACHT 2011: 348.

³⁹ Der amerikanische Sinologe John Timothy WIXTED ist wahrscheinlich der Einzige, der sich im Westen intensiv diesem für Japanologen so schwierigen Gebiet widmet. In „Kanshi by Mori Ōgai“ (WIXTED 2016 und 2017) und zahlreichen weiteren Veröffentlichungen bemüht er sich in vorbildlicher Weise, Ōgais Gedichte in klassischem Chinesisch für westliche Leser zu erschließen.

⁴⁰ Die kosmopolitische Haltung hatte allerdings – wie bei fast allen japanischen Intellektuellen der Zeit – einen Schwachpunkt: sie erstreckte sich nicht auf die Nachbarländer Korea und China, vor allem nicht auf deren zeitgenössische Literatur. Nur das klassische China nahm einen (recht großen) Raum auf Ōgais literarischer Weltkarte ein. Umgekehrt war dies ganz anders: so übersetzte Lu Xun 魯迅 intensiv moderne japanische Literatur ins Chinesische, darunter 1923 auch zwei Erzählungen von Ōgai: *Asobi* あそび („Spiel“) und *Chinmoku no tō* 沈黙の塔 („Der Turm des Schweigens“).

⁴¹ MARUYAMA 2019: 42.

psychischen und weltanschaulichen Krise und Mishima Yukios theatralisch-öffentlich inszenierte Selbsttötung (1970) mit dem alle weltanschaulichen Differenzen und den riesigen historischen Abstand ignorierenden Satz „Beide Autoren setzten den literarisch veredelten Suizid in kulturkritisch unterlegte Handlungen um“ (S. 66) zusammengezwungen werden.

Der fünfte Themenkomplex wird in dem Kapitel „Thomas Mann, Japan und die Diplomatie mit Goethe“ behandelt. Thomas Mann, der 1929 den Nobelpreis für Literatur erhielt, war schon vorher in Japan eine geachtete Größe. Sein Essay „Goethe und Tolstoi“ von 1925 gehörte, so wird berichtet, seit 1928 zum Lektürekanon im Deutsch-Unterricht an den staatlichen Oberschulen (S. 101), welche die 18- bis 21-jährigen auf den Besuch der staatlichen Universitäten vorbereiteten. 1932 wurde Thomas Mann gebeten, zum hundertjährigen Todestag Goethes einen Beitrag „An die japanische Jugend“ beizusteuern, ein Beitrag, den der Verfasser nicht ohne Ironie als „eine Spitzenleistung deutscher Kulturdiplomatie“ bezeichnet. Thomas Mann geht hier in schon peinlichem Maße auf die von ihm vermuteten Erwartungen des japanischen Publikums ein (gemeint waren wohl in erster Linie die Schüler jener staatlichen Oberschulen). Dem entsprach eine teilweise schwärmerische Thomas Mann-Verehrung auf japanischer Seite. 1939 begannen sogar auf 19 Bände berechnete „Sämtliche Werke“ Thomas Manns zu erscheinen, kamen aber nur bis zum vierten Band. Thomas Manns Beziehung zu Japan betraf auch den privaten Bereich: Sein Schwager, der Musiker Klaus Pringsheim (1882–1972), Zwillingsbruder von Katja Mann, war schon 1931 nach Japan ausgewandert und lehrte als Professor an der staatlichen Musikhochschule Tōkyō. Gleichzeitig war er Chefdirigent des Sinfonieorchesters dieser Hochschule. Thomas Mann hatte so, auch während seines Exils in Pacific Palisades / Los Angeles, in seinem Schwager einen festen Kontakt zu Japan, ein Sohn Pringsheims wurde von Mann sogar zum „Vertreter meiner Interessen in Japan“ ernannt (S. 126). Mit großer Detailkenntnis beschreibt der Verfasser hier die kulturelle Rolle Thomas Manns in Japan, eine Rolle, „die für die beiden vorangegangenen Generationen Goethe gespielt hatte“ (S. 120). Die nach Kriegsende in Kalifornien eintreffenden Briefe japanischer Verehrer baten um Wegweisung in der schwierigen Zeit und entbehrten gelegentlich nicht der Komik. Der Verfasser nimmt hier oft eine kritisch-ironische Distanz ein. So kommentiert er Thomas Manns Vorschlag an einen japanischen Korrespondenten, seinen eigenen Vortrag „Meine Zeit“ von 1950 ins Japanische zu übersetzen, mit: „*Meine Zeit* ist zugleich ein Musterbeispiel dafür, wie sich der Weltautor Thomas Mann nach Goethe’schen Vorgaben erfand“ (S. 127).

Insgesamt erscheint das Verhältnis Thomas Manns zu Japan aber auch als Beispiel der enormen Schwierigkeiten des Dialogs zwischen westlichen und japanischen Intellektuellen, was nicht nur an den damals üblichen Sprachproblemen lag. Das Hauptproblem dieser Begegnungen scheint die krasse Asymmetrie der „Dialoge“ gewesen zu sein: Die westlichen Partner verfügten zumeist nicht nur über keine Kenntnisse des Japanischen (und waren

insofern Analphabeten), sondern auch über keine (oder nur sehr mangelhafte) Kenntnisse der intellektuellen und literarischen Entwicklung des modernen Japan, was sie auf das Beobachten japanischer Verhaltensweisen im Alltag (ihrer eigenen kleinen gesellschaftlichen Gruppe) zurückwarf und zu vorschnellen Verallgemeinerungen über „die Japaner“ verleitete (dies ist bei Eduard Naumann und sogar bei Karl Loewith zu beobachten), während die japanischen Partner in der Regel nicht nur über das historische Erbe der europäischen Länder, sondern auch über die aktuellen Entwicklungen gut informiert waren – was natürlich nicht ausschließt, dass Einzelne aufgrund jeweils verschiedener weltanschaulicher Präferenzen manches nicht wahrnahmen.

Der Band wird abgeschlossen durch eine kurze, aber interessante Analyse von Kurosawa Akiras 黒沢明 Film *Ikiru* 生きる („Leben“; 1952), der in raffinierter, d.h. unauffälliger Weise, auf die Szenenfolge des *Faust* anspielt (S. 130–135), sowie eine Analyse von Tezuka Osamus 手塚治虫 (1928–1989) *Neo-Faust*, dem letzten Werk des großen Manga-Meisters (S. 136–150). Tezuka hat sich, wie der Verfasser berichtet, sorgfältig auf dieses Werk vorbereitet, hat diverse germanistische Arbeiten über *Faust* gelesen und baute sogar Anspielungen auf Kurosawas Film ein. Der Manga erschien zunächst 1989 in der linksliberalen Zeitschrift *Asahi jōnaru*, dann 1995 als Buch. Eine französische Übersetzung erschien 2016, eine deutsche oder englische Übersetzung fehlt noch. Die Entschlüsselung der vielfältigen Verweise auf Goethes *Faust* und gleichzeitig auf die Probleme der japanischen Nachkriegsidentität mit Wirtschaftsboom, Hightech-Leistungen, Korea- und Vietnamkrieg macht neugierig.

Das Buch ist mit interessanten, teilweise wohl erstmals veröffentlichten Photos ausgestattet, die von dem breitbeinig inmitten seiner „Mannschaft“ dastehenden Boss Kimura (S.30) über Bruno Petzold, der vor einer Tafel mit Goethe-Zitat („Es irrt der Mensch, so lang’ er strebt“) die kahlgeschorenen Schädel japanischer Oberschüler belehrt (S. 96), bis zu Thomas Manns Schwiegermutter im Kimono (S. 106) einzelne kulturelle Aspekte der japanisch-deutschen Beziehungen augenfällig machen.

Zum Schluss stellt sich die Frage, ob Goethe (oder einzelne seiner Werke) – jenseits des Goethe-Kultes mit seiner Konzentration auf die zum Denkmal erstarrte Figur „Goethe“ und ihre ideologische Vermarktung – nicht doch auch eine stillere, im engeren Sinne literarische Wirkung gehabt hat. Vielleicht geben die beiden Kapitel über Kurosawas *Ikiru* und Tezukas *Neo-Faust* eine gewisse Antwort auf diese Frage – jedenfalls was die neuere Zeit betrifft. Ob sich Goethe über diese Gefolgschaft gefreut hätte? Vielleicht doch. Immerhin rief Goethe am 4. Januar 1831 begeistert aus: „Das ist wirklich zu toll!“, als er zusammen mit Eckermann eine Bildergeschichte des Genfers Rodolphe Töpffer durchblätterte, womit er – zwei Jahre vor seinem Tode – der Entwicklung zu Comic, Manga und Anime seinen Segen erteilte.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- MORI, Ōgai 森鷗外 (1890): „Meiji nijūni-nen hihyōka no shigan [Die poetischen Ansichten der Literaturkritiker im Jahre Meiji 22] 明治二十二年の詩眼“. (Erstdruck 25. 1. 1890 in *Shigarami-zōshi* しがらみ草紙; Nachdruck 1896 unter dem Titel „*Ima no hihyōka no shigan* [Die poetischen Ansichten der heutigen Literaturkritiker] 今の批評家の詩眼“). In: *Ōgai zenshū* 鷗外全集. Bd. 22. Tōkyō: Iwanami shoten: 89–102, 551–563.
- MORI, Ōgai 森鷗外 (1911): „Mōzō [Illusionen] 妄想“. (Erstdruck 1. 3. und 1. 4. 1911 in *Mita bungaku* 三田文学) In: *Ōgai zenshū* 鷗外全集. Bd. 8. Tōkyō: Iwanami shoten: 195–217.
- MORI, Ōgai 森鷗外 (1889): „Daigaku no jiyū o ronzu [Über die Freiheit der Universität] 大学の自由を論ず“. (Erstdruck in *Kokumin no tomo* 国民之友 Nr.57, 22.7.1889) In: *Ōgai zenshū* 鷗外全集. Bd. 22. Tōkyō: Iwanami shoten: 19–22.
- MORI, Ōgai (1989): *Im Umbau. Gesammelte Erzählungen*. Übers. von Wolfgang Schamoni. Frankfurt am Main: Insel.
- MORI, Ōgai (2007): „„Über die Freiheit der Universität“. Ein Essay Mori Ōgais über die deutsche Universität aus dem Jahr 1889“. Übers. von Wolfgang Schamoni. In: *Japonica Humboldtiana* 11: 91–103 (Ergänzung: „Mori Ōgai und Hermann von Helmholtz“. In: *Japonica Humboldtiana* 15/2012: 71–76).
- NISHIDA, Kitarō (1989): *Über das Gute. Eine Philosophie der Reinen Erfahrung*. Übers. von Peter Pörtner. Frankfurt am Main: Insel.

Sekundärliteratur

- BARTELS, Nora (2012): „Goethes *Faust* bei Mori Rintarō und und Guo Moruo. Vorstudien zum Verständnis ihrer Übersetzungen“. In: *Japonica Humboldtiana* 15: 77–150.
- BARTELS, Nora (2014): „Mori Ōgais *Faust*“. In: KRAUCH, Klaus (Hg.): „*Ōgai*“ - Mori Rintarō: *Begegnungen mit dem japanischen homme de lettres*. Wiesbaden: Harrassowitz: 258–268.
- BOWRING, Richard John (1979): *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- FAGNIEZ, Guillaume (2019): „Existierende Widersprüche. Ein Kommentar zu Karl Löwiths Randbemerkungen“. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* Heft XIII/2: 16–20.
- KIMURA, Naoji (1997): *Jenseits von Weimar. Goethes Weg zum Fernen Osten*. Bern: Peter Lang.
- LÖWITH, Karl (2019): „„Die Wahrheit über Japan“. Randbemerkungen zu R. Mori“. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* Heft XIII/2: 5–15.
- LOZERAND, Emmanuel (2013): „The Rise of criticism (1886–1889) – Sohō, Hanpō, Ōnishi, Ōgai“. In: *Cipango. French Journal of Japanese Studies* 2/2013, <http://journals.openedition.org/cjs/289> (zuletzt aufgerufen am 14.07.2020).

- MAEDA, Ryozo (2010): *Mythen, Medien, Mediokritäten. Zur Formation der Wissenschaftskultur der Germanistik in Japan*. München: Wilhelm Fink.
- MARUYAMA, Masao (2019): „Die geistige Umorientierung in der späten Edo-Zeit. Sakuma Shōzan als Beispiel“. In: *Japonica Humboldtiana* 21: 39–96.
- MISHIMA, Ken'ichi (2014): „Aspekte transkultureller Modernität. Europa-Erfahrungen Ōgais und anderer Autoren der japanischen Moderne“. In: KRACHT, Klaus (Hg.): „*Ōgai*“ - *Mori Rintarō: Begegnungen mit dem japanischen homme de lettres*. Wiesbaden: Harrassowitz: 239–257.
- MISHIMA, Kenichi (2019): „Kreidestriche der Kulturkritik“. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* Heft XIII/2: 21–30.
- OBERWINKLER, Michaela (2018): „Mori Ōgai als Übersetzer von Rilkes Novelle ‚Weißes Glück‘“. In: *Bunron* 5: 43–87.
- SCHAMONI, Wolfgang (1982): *Kitamura Tōkoku. Die frühen Jahre*. Wiesbaden: Steiner.
- SCHAUWECKER, Detlev (2007): „Hanka Schjelderup-Petzold (1862–1937) – Eine norwegische Musikerin im Japan der Taisho-Jahre“. In: *Kansai Daigaku Gaikokugokyōiku Kenkyū* 関西大学外国語教育研究 Nr. 12, 2007: 57–77, http://www.kansai-u.ac.jp/fl/publication/pdf_education/13/05_schauwecker_57.pdf (zuletzt aufgerufen am 14.07.2020).
- SEITA, Fumitake 清田文武 (1991): *Ōgai bungei no kenkyū. Seinen-ki no hen* [Studien zu Ōgais literarischem Werk. Die Jugendzeit] 鷗外文芸の研究〈青年期篇〉. Tōkyō: Yūseidō.
- WIXTED, John Timothy (2016): „Kanshi by Mori Ōgai (1)“. In: *Japonica Humboldtiana* 18: 52–129.
- WIXTED, John Timothy (2017): „Kanshi by Mori Ōgai (2)“. In: *Japonica Humboldtiana* 19: 49–94.