

2. Codierung

Welche Perspektive und welcher Code werden dem japanischen Publikum für die Wahrnehmung der Wirklichkeit von Ôgai vermittelt bzw. welche von ihm initiiert? Sein Schaffen wird in diesem Kapitel in zwei Bereichen untersucht, zum einen sein selbst verfasstes Werk und zum anderen seine Übersetzungen europäischer Literatur. Die Qualität seiner Übersetzungen wurde nicht nur von seinen Zeitgenossen hoch geschätzt (z. B. Watsuji 1963, 458; Chino, in: OZG, Nr. 13, 9 ff.).¹ Und auch in quantitativer Hinsicht sind sie äußerst beachtlich. Insgesamt umfassen seine Übersetzungen 7.378 Seiten, was nahezu die Hälfte seiner achtunddreißigbändigen Gesamtausgabe (OZ) ausmacht.

Bekanntlich konzentrierte sich Ôgai in seiner späteren Schaffensphase auf historische Erzählungen und Biografien, die sich auf die Vergangenheit Japans beziehen. Zugleich übersetzte er aber auch moderne, zumeist zeitgenössische europäische Literatur, um diese dem ja-

1 Der japanische Dichter Hinatsu Kônosuke bewertet die Übersetzungsarbeiten genauso hoch wie seine eigene literarische Produktion. Vgl. z. B. Hinatsu in: OZG, Nr. 2, S. 7. Der gleichen Meinung sind Masamune (1928), Ishikawa (1978), Tayama (1909) u. a. Allerdings versuchte Ôgai bei der Übersetzung europäische Schriften mehr oder weniger diese zu »japanisieren«, um sie der japanischen Leserschaft verständlicher zu machen (Nagashima 2005; vgl. auch Okazaki [Hg.] 1980, 48). Dies lässt sich deutlich am Beispiel seiner Übersetzung von Andersens *Improvisatoren* zeigen (in: OZ, Bd. 2, 211–596). In der japanischen Fassung sind christliche – theistische – Elemente minimalisiert. Stattdessen werden die Erhabenheit und Mystik der Natur und der Weiblichkeit betont, welche m. E. auch als typische Motive der europäischen Romantik gelten, sich aber gleichzeitig auch an den Glauben an die Natur in Japan anschließen lassen.

panischen Publikum näherzubringen.² Vergangenheit und Gegenwart, Japan und der Westen – sind diese zwei Arbeitsgebiete Ôgais als Gegensatz aufzufassen? Wie ich in der Einleitung kurz erwähnt habe, fungiert der Text als Mittel, Sprecher und Hörer über zeitliche und/oder räumliche Entfernung zu vermitteln. Der Text ist ein Medium der Speicherung und Überlieferung, d. h. des kulturellen Gedächtnisses. Daher ist einem Textproduzenten, was auch immer er schreibt, sei es als Schriftsteller oder als Übersetzer, die Funktion des Boten im Sinne Ehlichs zuzuweisen.

Ich werde in den von Ôgai übersetzten Schriften einen gemeinsamen Zug feststellen (Kapitel 2.2). Alle von Ôgai ins Japanische übersetzten und übertragenen Texte westlicher Literatur sind in seine Gesamtausgabe aufgenommen worden, daher verwende ich diese als Basis der Analyse. Zunächst soll gezeigt werden, welcher Autor in welchem Umfang übersetzt wurde. Anschließend werde ich auf der Grundlage eines allgemeinen Überblicks über die von Ôgai dem japanischen Publikum vorgestellten Autoren seine Übersetzungstendenz evaluieren. Im Weiteren wende ich mich seinen eigenen Texten zu. Zuerst fasse ich die Forschungsliteratur über Ôgai und weitere Literatur, die sich auf ihn bezieht, zusammen. Anschließend wird anhand häufig auftretender Wörter eine Textanalyse durchgeführt. Danach analysiere ich seine bekannteste Novelle *Maihime* (*Die Tänzerin*) ausführlicher.

Vorher ist es jedoch notwendig, den in der Einleitung kurz erwähnten Begriff des Okzidentalismus näher zu erläutern und seinen Bezug auf die Romantik herauszuarbeiten. Um zu zeigen, dass Ôgais Welt vom Code der Romantik bzw. des Okzidentalismus geprägt ist, soll hier auf dessen wichtigste Komponenten hingewiesen werden. Dies ist umso wichtiger, als der primordiale Code zur nationalen Identitätsbildung im Sinne Bernhard Giesens vor allem durch die Romantik gepflegt wurde.³

2 Allerdings publizierte er seit 1915 bis zu seinem Tod keine nennenswerten Übersetzungen mehr, worauf Kobori hinweist (Kobori 1982b, 97, 141). Das bedeutet aber nicht, dass er das Interesse an der zeitgenössischen europäischen Kultur verloren hatte; vielmehr war es ihm während des Ersten Weltkriegs kaum möglich, Bücher aus Europa, insbesondere aus Deutschland zu erwerben.

3 Siehe die Schlussbemerkungen der vorliegenden Arbeit.

2.1 ROMANTIK UND OKZIDENTALISMUS

2.1.1 Romantik

Es ist kein leichtes Unterfangen, eine umfangreiche geistige Bewegung wie die Romantik kurz zusammenzufassen. Erstens ist »Romantik« in der vorliegenden Arbeit als ein Vorstellungssyndrom zu verstehen, das aus der Mitte des »Projekts der Moderne« entspringt. Es handelt sich bei der Romantik – hier folge ich Johannes Weiß – keineswegs um eine obskure, tendenziell auch reaktionäre Form von *Antimoderne*, sondern um eine *Selbstkritik* jenes »Projekts«, sofern dieses auf eine fortschreitende Rationalisierung des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses zielt, also auf seine Begründung und Gestaltung nach universellen Prinzipien. Die Romantik setzt dieser Universalisierungs- und Uniformierungsdynamik den unüberbietbaren Eigensinn und das Eigenrecht des kultur- und auch lebensgeschichtlich Besonderen, Differenten und Singulären entgegen (Weiß/Helduser 1999, 12).⁴ Zweitens zeigt sich im Prinzip der Romantik jedoch, Carl Schmitt zufolge, ein innerer Widerspruch des *modernen* Subjekts. Im Gegensatz zu dem oft gegen die Romantiker erhobenen Vorwurf, dass »ihr Streben nach Einheit in einer substanziellen Ordnung zur Aufopferung des modernen Subjekts und zu seiner Auslieferung an totalitäre oder irrationale Mächte führe« (Klinger 1995, 168 f.), definierte Schmitt die romantische Haltung als »die des sich selbst reservierenden Subjekts« (Schmitt 1925, 78). Dies bedeutet mit den Worten Klingers: »Die Pointe der romantischen Suche nach Erlösung von der Subjektivität in ihrem Gegenteil liegt darin, daß sie gar nicht stattfindet. [...] [Carl Schmitt] sieht das romantische Subjektivitätsprinzip und seinen Primat auch durch diejenigen Konzepte der Romantik hindurchschimmern, die auf die Überwindung oder Einbindung der Ich-Position in einen höheren Zusammenhang hin angelegt sind« (Klinger 1995, 169).

Drittens: Frühromantiker entwickelten Fuchs zufolge angesichts einer explosiven Zunahme der Anschlussmöglichkeiten der Kommunikation

4 Auch darin erweist sich die Modernität der Romantik. Denn die Exklusiv-individualität, d. h. die Definition der Individualität als einzigartigen und singulären Rest, der nicht in Teilsysteme mit Universalitätsanspruch inkludierbar ist, gehört zum Bestandteil der modernen Semantik (siehe Luhmann 1989).

im Zuge der funktionalen Differenzierung und des Einheitsverlusts der modernen Gesellschaft einen spezifischen Kommunikationstypus, den er als Fragmentarismus bezeichnet (Fuchs 2005, 191 f.). Das frühromantische Fragment ist ein *mixtum compositum* aus der alteuropäischen Leitunterscheidung von Ganzheit/Teil und der neueren Differenz von Unendlichkeit/Fragment.⁵ »Fragmente sind Momente einer *Unendlichkeit*, die sich nur der Idee nach zu einer Art von Vollkommenheit aggregieren lassen (symbolisiert durch die Kreisfigur), aber immanent sich nicht zu einer überblickbaren Einheit zusammenschließen können. Das Absolute (das Alles der Fragmente) ist nicht erreichbar« (Fuchs 2005, 192). Ein Fragment darf an ein weiteres nicht anschlussfähig sein und schließt präzise Anschlüsse und exaktes Verstehen aus, aber zugleich muss es angeschlossen werden, damit es in den Unendlichkeitszusammenhang gerät, der es zum Fragment macht. Die Lösung dieses inneren Widerspruchs des Fragments wird in der Zeitdimension gesucht: »Das Fragment als Ereignis ist in jeder Gegenwart ein ›zurückgelassenes‹, ein ›Liegenbleibendes‹, das in einer unendlich fernen Zukunft komplettiert wird, die als kommende (und jenseitige) Totalität gedacht wird, als ›unendliche Fülle‹, als das Absolute, als Gottheit im Werden« (Fuchs 2005, 193).

Verwiesen sei auf Novalis' bekannte Formel: *Romantisieren* sei der Versuch, die verlorene Einheit der Welt, ihren *cor et punctus*, herbei-

5 Fuchs fasst den Charakter des Fragments wie folgt zusammen: »1. Das Fragment ist kurz. Es ist de-amplifikatorisch gebaut, ›entfaltet‹ nicht, wovon es spricht; es realisiert aber auch nicht das Stilideal der *brevitas* im Sinne einer Ökonomie der verbalen Kommunikation«. »2. Verzichtet wird auf ›genetisch historische Erklärungen‹. Der Adressat des Textes wird mit dem Kontext, innerhalb dessen der Text als Selektion *im Medium Sinn* erscheint, nicht vertraut gemacht. Die Selektionsofferte, die der Text darstellt (*weil er Text ist*), entbehrt jeder Konzilianz. Die Verstehensschwierigkeiten der Leser werden nicht antezipativ berücksichtigt. 3. Die Nichtberücksichtigung des Adressaten (Egos) äußert sich darin, daß nur die ›reinen Fakta der Reflexion‹ vorkommen. Das würde bedeuten, daß die Gedankenereignisse im Medium Schrift so verkettet werden wie in einem Bewußtsein: nicht zugerichtet für Kommunikationszwecke. Die entscheidende Leistung von Kommunikation wird damit weggeschaltet: Die Intransparenz des Bewußtseins wird nicht differentiell rekonstruiert, sondern *vorgeführt*« (Fuchs 1993, 209).

zuzwingen und diese nie erreichbare Einheit wenigstens noch in der ›Schwebekunst‹ zu halten (Fuchs 2005, 195).

»Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem besseren Selbst in dieser Operation identifiziert. [...] Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es« (Novalis in: Uerlings 2000, 51 f.).

Die Operation des Romantisierens erschließt einen neuen Bereich des imaginär (Nicht-)Seienden, verdoppelt die Realität und kompensiert somit die verlorene Totalität. Die Unterscheidung von Fragment und Unendlichkeit wird nicht nur auf die von Außen und Innen, sondern auch auf die von Kunst und Alltag, Gegenwart und Vergangenheit, Masse und Genie, Okzident und Orient projiziert.⁶ In diesem Orient wiederum wohne das *Ur-Volk*, welches die verlorene Totalität darstellt und für den Ursprung bzw. die vorige Stufe der menschlichen Entwicklung im Sinne der Geschichtsphilosophie steht. Die binäre Codierung der Romantik differenziert Carl Schmitt folgendermaßen: lebendig vs. starr (dynamisch vs. mechanisch-mathematisch), organisch vs. anorganisch, echt bzw. wahr vs. Surrogat (Schein, Betrug), dauernd vs. augenblicklich, erhaltend vs. zerstörend, historisch vs. willkürlich, fest vs. chaotisch, friedlich vs. parteiisch bzw. polemisch, legitim vs. revolutionär, christlich vs. heidnisch, ständisch-korporativ vs. absolutistisch-zentralistisch (Schmitt 1925, 108).

Das *Abwesende* wird in der Romantik mit der Temporalität ausgestattet, als *Verlorenes* interpretiert und erzählt. Das Nicht-Vorhandene soll nach dem romantischen Erzählmuster in der Vergangenheit vorhanden gewesen sein, in der Gegenwart aber nicht mehr. Und es wird mit Gewissheit die Auffassung vertreten, dass es in der Zukunft wieder zurückkommt. Dadurch ergibt sich die *romantische Sehnsucht*. Das Nichtvorhandene wird in der durch Erinnern und Erzählen geprägten Sehnsucht nachgeholt, wieder gefunden und bewahrt. In diesem Zu-

6 »Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen«. »Welch eine Quelle an Poesie könnte uns aus Indien fließen« (Huch 1924a, 57).

sammenhang wird die Welt des Mythos, der Naturlyrik und des Märchens rehabilitiert, die von der Aufklärung abgewertet worden war.

Ein Anspruch auf Totalität erhebt sich in der Romantik vor allem im Verlangen nach der Aufhebung der Bestimmung der Wirklichkeit. Im Gegensatz zu Hegels Position mangelt es dem Bestimmten und Begrenzten an Reinheit und Freiheit. Aber Totalität, Reinheit und Individualität bleiben für ewig nur als Mögliches, weil diese in der Welt nicht als Ganzes, sondern nur fragmentarisch realisierbar sind. Der romantische Geist und die romantische Sehnsucht bewegen sich ewig, ohne vollständig realisiert zu werden.

Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Reinheit und Aufrichtigkeit des Inneren des Subjekts postuliert wird, worauf Isaiah Berlin verweist (Berlin 1999, 8 f.). Das Innere wird demnach als absolut reiner, freier Raum der Unendlichkeit konstruiert und fließt über in heldenhafter Aufopferung für ein höheres, aber vom Subjekt erschaffenes Ideal (Berlin 1999, 84).⁷ Das einzelne Subjekt steht in der Romantik anstelle Gottes im Zentrum der Welt (Schmitt 1925, 104), gerade weil es aus der Welt hinausgeworfen wurde und sich entfremdet hat.⁸ Die Welt erscheint dem romantischen Subjekt als etwas Fremdes, Unheimliches, weil es keinen richtigen, keinen stabilen Platz in ihr finden kann. Die Welt ist kein Zuhause der Menschen mehr.

»Die Rolle des weltproduzierenden Ich konnten sie nicht in der gewöhnlichen Wirklichkeit spielen; den Zustand ewigen Werdens und nie sich vollendender Möglichkeiten zogen sie der Beschränktheit konkreter Wirklichkeit vor. Denn realisiert wird ja immer nur eine der unzähligen Möglichkeiten, im Augenblick der Realisierung sind alle andern unendlichen Möglichkeiten präkludiert, eine Welt ist vernichtet für eine bornierte Realität, die »Fülle der Idee« einer armseligen Bestimmtheit geopfert. Jedes gesprochene Wort ist deshalb schon eine Unwahrheit, es beschränkt den schrankenlosen Gedanken; jede Definition ist ein totes, mechanisches Ding, es definiert das indefinite Leben; jede Begründung ist falsch, denn mit dem Grund ist immer auch eine Grenze gegeben. [...] nicht die Möglichkeit ist leer, sondern die Wirklichkeit« (Schmitt 1925, 77).

7 Dieses Motiv finden wir immer und immer wieder in den historischen Erzählungen Ôgais.

8 Ich meine hier die transzendente Obdachlosigkeit im Sinne Georg Lukács'. Siehe Lukács 1963, 35 f.

2.1.2 Kulturbegriff, Kulturvergleich und implizierter Eurozentrismus

Takeuchi Yoshimi (1910–1977) – ein japanischer Sinologe und Vorreiter der postkolonialen Theorie – analysiert den logischen Zusammenhang der Semantik des *modernen Westens* mit dem Imperialismus wie folgt:

Die Geburt der europäischen Moderne liegt in der Befreiung vom und der Entgegensetzung zum Feudalen.⁹ Der vom Feudalen befreite Geist der Moderne leide aber unter dem dringlichen und stetigen Bedürfnis nach Selbstvergewisserung und -bestätigung; ohne Bezug auf das Andere – zunächst das Feudale und das Traditionelle – sei er überdeterminiert.¹⁰ Selbsterhaltung und Selbstvergewisserung seien für ihn nur durch stetige Selbstausdehnung möglich, die seit der Aufklärung mit der Idee des *Fortschritts* verbunden ist. Hierbei komme es zur Konfrontation mit Fremdem und dieses Fremde werde, räumlich projiziert, als *Asien* bezeichnet. Europa brauche Asien als Objekt der Eroberung im militärischen, ökonomischen, politischen, kulturellen und wissenschaftlichen Sinne, und zwar nicht zuletzt zur Generierung und Regenerierung von *westlichen Werten*. Denn nur durch Konfrontation mit dem Fremden könne es sich seiner eigenen Identität vergewissern.¹¹ Schließlich sei die Eroberung und Zersetzung traditioneller Formen von Ökonomie, Gesellschaft und Kultur – nicht nur in Asien, sondern überall auf der Welt – durch die europäische Moderne als Sieg der europäischen Vernunft interpretiert worden.

9 Man denke hier an die zweiwertige Unterscheidung zwischen modern und traditionell in der klassischen Soziologie, insbesondere in der Modernisierungstheorie Parsons.

10 Im Sinne Louis Althusser's.

11 Evelyn Baring, Earl of Cromer und britischer Generalkonsul von Ägypten zu jener Zeit (im Amt: 1883–1907), schrieb z. B.: »(...) begnüge [ich] mich damit, die Tatsache anzumerken, daß der Orientale auf die eine oder andere Weise im allgemeinen genau entgegengesetzt zum Europäer handelt, spricht und denkt« (zit. nach Said 1981, 48). Im Gegenzug kennzeichnet er Europäer wie folgt: »The European is a close reasoner; his statements of fact are devoid of any ambiguity; he is a natural logician, albeit he may not have studied logic« (zit. nach Said 1993, 38).

Der Begriff der Kultur selbst entwickelte sich in Europa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Kontext einer Erweiterung der Weltkenntnis und daher der Möglichkeit historischer und regionaler Vergleiche mit zunehmendem Bewusstsein der Kontingenz des Lebens und wird seither für die Selbstbeschreibung Europas verwendet (Luhmann 1997, 587 ff.). In jedem Kulturvergleich steckt aber ein Problem der klassischen zweiwertigen Logik. Denn in der »Beschreibung einer Selbstbeschreibung« entwirft der Beschreibende »andere Seinsprojektionen [...] als der, den sie beschreibt« (Luhmann 1995b, 398). Nicht zu vergessen ist bei einem Kulturvergleich die ihm inhärente Asymmetrie. Der erste Schritt für einen Kulturvergleich ist die Grenzziehung zwischen Kulturen, zwischen der eigenen und der fremden. Erst die *normativ postulierte Unterscheidung unserer Kultur von ihrer Kultur*, dieser Kultur von jener, ermöglicht einen Kulturvergleich. Denn wenn die eine Kultur von der anderen ununterscheidbar ist, bedeutet das, dass beide identisch sind. Damit wäre weder ein Vergleich möglich noch eine Vermittlung nötig. Indessen ist der Kulturvergleich, wie jeder andere Vergleich, »eine dreistellige Operation, mit der man noch mehr Komplexität erzeugen kann« (Luhmann 1995a, 38). *Erst die Operation des Vergleichs generiert verschiedene Kulturen, die miteinander vermittelt werden sollen, nicht umgekehrt.*¹²

Die dem Kulturvergleich inhärente Asymmetrie ist in der europäischen semantischen Tradition für die Selbst- und Fremdbezeichnung nachzuweisen. Reinhart Koselleck hat asymmetrisch angelegte Begriffspaare – wie Hellene/Barbar, Christ/Heide, Mensch/Unmensch – mit einer semantischen Struktur analysiert, die politische Erfahrungen und Erwartungen freisetzen und zugleich begrenzen.¹³ Mit derartigen Unterscheidungen bringt auf der einen Seite ein kollektiver Akteur (ein Subjekt) sich selbst hervor und auf der anderen Seite wird ihm sein Gegenstand (ein Objekt) gegenübergestellt. Die Dichotomien Ost/West, Asien/Europa, Orient/Okzident gehören zu dieser Art von Begriffspaaren. Das heißt: Durch den Mechanismus der Unterscheidung von

12 Kultur im Sinne der reflektierten Kultur. Noch moderater formuliert: Erst der Kulturvergleich bringt die Kultur des Beobachters zur bewussten Reflexion. Zur Problematik des Kulturvergleichs siehe Matthes (Hg.) 1992, insbesondere seinen Beitrag und den Tenbrucks. Neuerdings Srubar/Renn/Wenzel (Hg.) 2005. Im Kontext der Japanforschung siehe Seifert/Weber (Hg.) 2002.

13 Ausführlicher siehe Koselleck 1989, 215 f.

Westen und Nichtwesten wird der Westen als Erkenntnis- und Handlungssubjekt mit Identität (als System im Sinne Luhmanns) evoziert. Hingegen wird der Orient auf die Stufe des Objekts (Umwelt) herabgesetzt. Der Orientalismus ist ein Mechanismus, durch Grenzziehung die westliche Identität zu produzieren, und verdeckt somit die Hybridität und Heterogenität, die im Allgemeinen – nicht nur im Orient, sondern auch im *Westen* – den kulturellen Praktiken innewohnen.¹⁴ Dies macht den eigentlichen Kern der These Saids aus.¹⁵ Orient bzw. Asien ist in diesem Sinne nicht eine *Selbstbezeichnung*, sondern eine *Fremdbezeichnung*.¹⁶ (Oder kann man ernsthaft behaupten, es gäbe eine asiatische kulturelle Identität, die von der Türkei bis Japan reiche und auch die Mongolei, Indien und, nicht zu vergessen, China umfasse?) Der Wissenschaftsbetrieb der Orientalistik, in dem *Asien* bezeichnet und somit produziert wird, ist mithin nichts anderes als das Unternehmen, die Einheit und Identität des Westens hervorzubringen.

Eine weitere These des Orientalismus lautet: Der Orient kann sich nicht selbst vertreten (repräsentieren). Mit anderen Worten: Der Orient kann nicht für sich sprechen. Daher sollen Europäer (bzw. Westler) den Orient vertreten. Der Orient würde es selbst tun, wenn er es könnte. »Da er es aber nicht kann, muß die Repräsentation diese Aufgabe für den Westen und, faute de mieux, für den armen Orient leisten« (Said 1981, 30).¹⁷ Orientalisten bemühen sich immer zu beweisen, dass der Orientale einer

14 Mit Luhmann gesprochen: »Tradition ist jetzt nicht mehr die Selbstverständlichkeit dessen, was das Gedächtnis präsentiert, sondern eine Form der Beobachtung von Kultur« (Luhmann 1997, 590)

15 Der Begriffsgegensatz »Okzident/Orient« lässt sich Said zufolge bis auf den Gegensatz »Hellene/Barbar« in der griechischen Antike zurückverfolgen. Said 1981, 67 f.; auch vgl. Said 1993, xxviii.

16 Zum höchst umstrittenen und problematischen Begriff der »asiatischen Produktionsweise« siehe zunächst Spivak 1999, 72–111. Sie stellt zutreffend fest: »and indeed most of us in the position of writing books such as this one [have] the tendency to assign a statistic ethnicity to the Other [of the West] in order to locate critique or confirmation of the most sophisticated thought or act of the West« (Spivak 1999, 110).

17 Ich werde im nächsten Kapitel zeigen, wie gutmütige Europäer den Japanern die schönen Seiten ihrer – vermeintlich – *eigenen Tradition* und ihres *eigenen Lebens* zurückgeben wollten und etliche Angehörige der japanischen Kulturelite darin eine Richtlinie der *Selbsterkenntnis* fanden.

anderen, aber durchaus organisierten eigenen Kultur angehört; einer Welt mit nationalen, kulturellen und epistemologischen Grenzen und Prinzipien innerer Kohärenz (vgl. Said 1981, 50).¹⁸

Die kulturelle Tradition, oder besser gesagt: das, was heute als repräsentative Tradition einer Nationalkultur gilt, ist keine einfache Fortsetzung dessen, was in der Vergangenheit vorhanden war, sondern etwas, was im Zuge der Modernisierung neu geschaffen wurde (»Erfindung der Tradition«).¹⁹ Was heute als Tradition gilt, wird zumeist in einer Mischung von Religion, Kultur und Ideologie ausgewählt, geformt und zugespitzt (vgl. Spivak 1999, 64). Sie ist ein durch und durch modernes Phänomen. Dies gilt nicht nur für den Westen, sondern auch für den Nicht-Westen.

»Similar constructions have been made on the opposite side, that is, by insurgent ›natives‹ about their pre-colonial past, as in the case of Algeria during the War of independence (1954–62), when decolonization encouraged Algerians and Muslims to create images of what they supposed themselves to have been prior to French colonization. This strategy is at work in what *many national poets or men of letters* say and write during independence or liberation struggles elsewhere in the colonial world« (Said 1993, 17; Herv. v. Verfass.).

Auch das Selbstbild und die kollektive Identität des modernen Japan haben sich mit der Modernisierung und Bildung des Nationalstaates in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet. Es ist unumstritten, dass der Bezug auf den Westen hierbei eine große, sogar unentbehrliche Rolle gespielt hat. Das Problem der kulturellen Identität im sich modernisierenden Japan wurde von den damaligen Intellektuellen nicht direkt nach der *Öffnung* des Landes durch den Westen und in westlicher Richtung 1854, sondern erst in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, d. h. erst nach der Übernahme des westlichen Modells der Nation und seiner Implikationen als Problem wahrgenommen (vgl. Pyle 1969). Bis zu dieser Zeit fehlte – Pyle zufolge – der Konsens zwischen den Intellektuellen, was als *japanisch* gelten und die *japanische Kultur als ganze* repräsentieren solle.

18 Der anthropologische Kulturbegriff seit Herder bis in die Soziologie im 20. Jahrhundert hat dazu beigetragen, die in dieser Weise konstruierte Differenz zu ontologisieren und somit zu betonieren.

19 Ausführlicher hierzu: Hobsbawn/Ranger (Hg.) 1983

Vor die Aufgabe gestellt, eine japanische kulturelle Identität zu entwerfen, bemühten sich die japanischen Intellektuellen, Japan vom Westen unterscheidbar erscheinen zu lassen. Das war nicht sonderlich schwierig. Denn gerade die westliche Moderne setzt damit an und hält sich dadurch in Gang, dass sie sich von dem Anderen unterscheidet, und zwar zeitlich von der Vergangenheit,²⁰ räumlich vom Orient. Die japanischen Intellektuellen hoben diese Unterscheidung nicht auf, sondern kehrten nur ihre Vorzeichen um. So ergab sich das Bild japanischer Einzigartigkeit²¹ – gleichsam ein umgekehrter Orientalismus, den man womöglich als *Okzidentalismus* bezeichnen kann.²² Es ist aber zu beachten, dass die konstitutive Differenz, die erst weitere Unterschiede schafft, bei der Umkehrung des Orientalismus zum Okzidentalismus – nämlich die Unterscheidung zwischen Ost und West bzw. Asien und Europa – unberührt bleibt; nur werden die Unterschiede anders bewertet.

Die westliche Moderne und ihre Funktionssysteme – moderne Wissenschaften und Technologie, Kapitalismus, Demokratie, bürokratischer Anstaltsstaat, modernes Rechtssystem, Menschenrechte usw. als deren Erscheinungsformen – erheben seit ihrer Geburt bis heute Anspruch auf Universalität. Die Japanizität aber beansprucht keine Universalität; vielmehr konstituiert sie sich gerade dadurch, dass sie sich vom Uni-

20 Wie gesehen, weist Takeuchi Yoshimi auch darauf hin, dass die westliche Moderne aus der Entgegensetzung zum Feudalen hervorgegangen ist. Aber man soll darüber nicht die *Querelle des Anciens et des Modernes* im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert vergessen, in der der Versuch unternommen wurde, die Moderne durch Unterscheidung von der Antike zu definieren.

21 Natürlich wäre es übertrieben zu behaupten, alle japanischen Intellektuellen hätten Definitionen, Unterscheidungen und Perspektiven unkritisch vom Westen übernommen. Entscheidend aber ist, dass die Position des konstitutiven Anderen für Japaner in der Neuzeit fast immer vom Westen besetzt war. Zwar bestreite ich nicht, dass China zur Bildung der kollektiven Identität des modernen Japan keine kleine Rolle spielte, insbesondere unter Intellektuellen. Es würde aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, darauf einzugehen. Ich begründe meine Vorgehensweise hier mit dem Hinweis darauf, dass China im *nihonjin ron* genannten, populär- bzw. pseudowissenschaftlichen Kulturvergleich in Japan (fast) gar nicht vorkommt. Siehe Tsukishima 1984.

22 Zum Okzidentalismus vgl. Buruma/Avishai 2005; Carrier (Hg.) 1995.

versellen unterscheidet.²³ Bereits im 18. Jahrhundert hob die nativistische *kokugaku*-Schule die Einzigartigkeit und Originalität des Japanischen als Negation von Universalität hervor.²⁴ Sie wies Lehren und Dogmen mit Universalitätsanspruch wie den Konfuzianismus und den Buddhismus als *kara gokoro* zurück und stellte ihnen die ästhetische, nur intuitiv zugängliche Gemütsverfassung namens *mono no aware* als *ur-japanisch* entgegen.²⁵

Aber diese konstitutive Strategie der Selbstbeschreibung des Japanischen birgt zwei fundamentale Schwierigkeiten. Erstens: *Originalität, Einzigartigkeit, Singularität, Partikularität*, wie immer man sie auch benennen mag, können *nicht durch Sprache* – jedenfalls *nicht in allgemein verständlicher und kommunikabler Form* – ausgedrückt werden; wie schon europäische Romantiker bemerkten, die sich ebenfalls auf der Suche nach ihrer jeweiligen kulturellen Identität befanden. Im japanischen Fall gilt dies umso mehr, als die Japanizität durch den Mangel an Universalität, d. h. durch Abwesenheit allgemeiner Zugänglichkeit, wenn nicht gar als ihr Gegenteil definiert wird. Die Suche nach der Japanizität führt daher notwendigerweise ins Esoterische, mithin sprachlich schwer Mittel- und Kommunizierbare. Hierin liegt womöglich ein Grund dafür, dass sich die *kokugaku*-Schule Gedichten im

23 Dies nennt Werblowski »Heilige Partikularität«. Hier zit. nach Eisenstadt 1991, 36.

24 *Kokugaku* hießen Japanstudien, die im späten 17. Jahrhundert entstanden. Sie bemühten sich darum, vor allem mit philologischen Mitteln eine *ur-japanische Kultur vor dem Einfluss fremder Kulturen wie denen Chinas und Indiens* zu erschließen. In Verbindung mit *Shintô* trug dies auch zur Entwicklung einer nativistischen und nationalistischen politischen Ideologie bei, die eine Grundlage für die Meiji-Restauration darstellte. Zu Motoori Norinaga, dem wichtigsten Denker der *kokugaku*-Schule, siehe Buck-Albulet 2005, Motoori 2007.

25 Nicht nur Buddhismus und Konfuzianismus, sondern alle universalistischen Religionen und Ideologien wie Liberalismus, Konstitutionalismus, Fortschrittsglaube oder Marxismus konnten sich entweder nur mit starker Modifizierung oder sogar nur unter Verzicht auf ihre universalistische Botschaft in Japan etablieren, abgesehen von kleineren Kreisen von Intellektuellen (Eisenstadt 1991, 36 f.).

*Man'yōshū*²⁶ zuwandte, deren Verständnis besondere Anstrengung und Übung erfordert. Zweitens: Dieser Beschreibungsstrategie mangelt es an Selbstständigkeit. Denn in einer Selbstbeschreibung, die sich als partikular und einzigartig versteht, wird etwas Universelles vorausgesetzt, nämlich das Andere mit Universalitätsanspruch. Wenn dem aber so ist, kann man dann diese Strategie der Selbstbeschreibung und -bezeichnung überhaupt als solche bezeichnen? Tatsächlich verbanden japanische Intellektuelle seit der Meiji-Restauration die insbesondere von der *kokugaku*-Schule gepflegte semantische Tradition der heiligen Partikularität mit dem Okzidentalismus. Dann aber stellt sich die Frage, ob ihre Beobachtungen wirklich im Nicht-Westen, speziell im Japanischen stattfanden.²⁷ Takeuchi Yoshimi sah bereits 1948 diese Aporie des Selbstbeschreibungsproblems des Nichtwestens und schrieb:

»Europa« und »Asien« sind gegensätzliche Begriffe [...] In Asien [...] fehlt ursprünglich nicht nur die Fähigkeit, Europa zu verstehen, sondern auch jene, Asien selber zu verstehen. Asien zu verstehen, es zu realisieren, es zu erschaffen, verdankt sich vielmehr etwas Europäischem in Europa. Nicht nur wird in Europa Europa möglich, sondern es wird dort auch Asien erst möglich. Wenn sich Europa mit dem Begriff der Vernunft repräsentieren lässt, so ist nicht allein die Vernunft etwas Europäisches, sondern auch die Anti-Vernunft – die Natur. Alles ist also etwas Europäisches« (Takeuchi 2005, 17).

2.1.3 Orientalismus und Okzidentalismus

Der Orientalismus ist ein Kommunikationssystem,²⁸ das die Identität des modernen Westens produziert, indem es stetig im gleichen Zug durch seine Operation (Unterscheidung) das »Andere« als eine Art Gegenbild (die andere Seite der Unterscheidung) produziert. Dieses Andere heißt *Orient* und ist nichts anderes als ein *negatives Spiegelbild*

26 Die älteste Gedichtesammlung Japans, entstanden im 8. Jahrhundert. In dieser Arbeit wird wiederholt darauf hingewiesen, dass Angehörige der japanischen Kulturelite immer wieder auf sie zurückgreifen.

27 Ich habe diese Frage am Beispiel der Ethnologie Yanagita Kunios negativ beantwortet. Siehe Morikawa 2008a und Abschnitt 3.2.10 der vorliegenden Arbeit.

28 System im Sinne Niklas Luhmanns.

des Westens. Es repräsentiert alles, was man im Okzident nicht sein soll. Die europäische Identität kann nur dann entstehen und stabil bleiben, wenn der Westen den Orient als *das Andere*, als das *So-sollte-es-nicht-sein* verfremdet (Othering).

Im Folgenden definiere ich den *Okzidentalismus* zunächst vorübergehend als umgekehrte Form des Orientalismus. Der Okzidentalismus bezeichnet folglich ein Kommunikationssystem, das die Identität der »Nichtwestler« produziert, indem es die »Westler« und das Westliche ausgrenzt. In diesem System spielt der Westen aus der Perspektive der »Nichtwestler« eine negative Rolle. Der »Westler« zeigt all das, was man als »Nichtwestler« nicht sein soll – z. B. individualistisch, materialistisch usw. Der Okzidentalismus in diesem Sinne verbreitet sich überall auf der Welt.

Im Okzidentalismus wird der Westen oft durch die großstädtische Lebensweise repräsentiert. Die bloße Größe der Städte ist bereits eine Herausforderung Gottes durch die Menschheit. In diesem Sinne gilt die Großstadt als Ort der Hybris. Hier sind *Religiosität* und *Spiritualität* verlorengegangen. Die Menschen entfremden sich zunehmend von sich selbst, von der Natur und von Gott.

Weiterhin wird im Okzidentalismus der Westen durch das Bild der Frau repräsentiert. So wie im Orientalismus die Frau als Verführerin negativ codiert ist, werden westliche Frauen im Okzidentalismus als verführerische Huren repräsentiert.

Die dritte wichtige Unterscheidung ist die von Händlern und Kriegen. Die Händler haben ihren Wohnsitz in einer Großstadt und verfolgen ihre Interessen aus Kalkül wie bspw. Londoner Börsianer. Im Gegensatz dazu sind Krieger bereit, sich für ihre Herren und für ein höheres Ideal zu opfern. Daran schließt sich die Unterscheidung von Verstand und Gefühl bzw. Geist und Seele an. Ein Händler verfolgt sein Interesse mit kaltem Verstand und eine Hure geht nur für Geld mit einem Fremden ins Bett. Aber der Händler kann nur den Preis einer Ware einschätzen und die Hure kennt keine wahre Liebe. Die Städter sind nicht in der Lage zu unterscheiden, was im Leben wirklich wichtig ist und was nicht. Ihnen fehlt das Wichtigste im Leben, mit anderen Worten: Sie haben keine Seele und ihr Leben kennt keine Authentizität. Daran lässt sich die Unterscheidung zwischen Masse und – in einem spirituellen Sinn – Elite anschließen. Die Masse führt ein von der Großindustrie manipuliertes Leben, die einzelnen Menschen ähneln sich somit untereinander, während nur die Elite begreift, was im »echten« Leben wichtig ist.

Zusammengefasst sollen folgende Unterscheidungen und Merkmale als dem Okzidentalismus zugehörig gelten:

1. Unterscheidungen wie Stadt/Land, Frau/Mann, Masse/Elite, Händler/Krieger, Verstand/Gefühl bzw. Geist/Seele. Die ersten Teile dieser Begriffspaare tragen in der Regel immer die negative Bedeutung und beziehen sich auf den Westen. Hingegen sind die zweiten Teile immer positiv besetzt und beziehen sich auf den Osten.
2. Todeskult und Selbstopferung für das höhere Ideal.
3. Aus der negativen Codierung der Frau kann sich auch die Rechtfertigung für die Unterdrückung der Sexualität bzw. Erotik ergeben.
4. Die Sehnsucht nach der Heimat, die verloren zu gehen droht.

Dennoch hat der Okzidentalismus seine Wurzeln in Europa, und zwar in der deutschen Romantik (Buruma/Margalit 2005). Ich gehe hierauf nicht im Einzelnen ein. Es liegt aber auf der Hand, dass die von Carl Schmitt zusammengefassten Hauptunterscheidungen der Romantik eine konstruktive Rolle für den Orientalismus und Okzidentalismus spielen.

Wie bereits gezeigt, verdoppelt der romantische binäre Code die Realität, indem in vorhandenen Fragmenten nach der Spur der nichtvorhandenen, verschwundenen Totalität gesucht wird. Der konkreten Wirklichkeit fehlt die lebendige Totalität. Die Operation des Romantisierens führt den Orient als qualitativ differenten Raum ein. Der Orient wird somit in der Imagination der Romantiker gerade als Ort repräsentiert, wo die verlorene Totalität, die verlorene Einheit mit der Natur, die verlorene authentische Gemeinschaft und das verlorene richtige Verhältnis zu Gott bzw. zu den Göttern gefunden werden kann. Denn all dies scheint im verdorbenen und verfallenen Westen vermeintlich nicht mehr vorhanden zu sein. Der Orient stellt die von den Romantikern privilegierte Kindheit in der Geschichte der Menschheit dar und trägt somit die (im Westen) verlorene Unschuld und den (im Westen) verfehlten Ursprung in sich. Infolgedessen drängten z. B. Friedrich Schlegel und Novalis »ihren Landsleuten und den Europäern im allgemeinen eine genaue Studie Indiens auf, da es, wie sie sagten, die indische Kultur und Religion war, die den Materialismus und Mechanismus (und Republikanismus) der okzidental Kultur besiegen konnte« (Said 1981, 132). Von ihnen nimmt die westliche Sanskritforschung ihren Ausgang. Dem Romantiker ist aber »die Vorstellung vom primitiv guten Menschen, vom Urvolk, den Söhnen des Lichts, dem reinen Priestertum, der ersten Menschheit und der hohen Naturweisheit des Altertums« geläufig (Schmitt 1925, 81). Aber

»das zeitlich oder räumlich entfernte romantische Objekt – was es auch immer sein mag, die Herrlichkeit der Antike, die edle Ritterlichkeit des Mittelalters, die gewaltige Großartigkeit Asiens [...] ist ein Trumpf, der gegen die gewöhnliche, real gegenwärtige Wirklichkeit ausgespielt wird und die Gegenwart widerlegen soll. [...] Seine romantische Funktion liegt in der Negation des Heute und Hier« (Schmitt 1925, 81).

In diesem Sinne stellen der Okzidentalismus wie auch der Orientalismus den Orient als das Andere des Westens dar, bewerten ihn jedoch umgekehrt.²⁹

Nach diesen ideengeschichtlichen und semantischen Vorbemerkungen wende ich mich nun zuerst den von Ôgai übersetzten und anschließend seinen selbst verfassten Texten zu.

2.2 TENDENZANALYSE DER VON ÔGAI ÜBERSETZTEN SCHRIFTEN

Wie bereits eingangs des Kapitels angekündigt, werde ich im Folgenden einen Überblick über die von Ôgai übersetzten Schriften geben.

Tabelle 2.1 zeigt die Autoren und die jeweilige Anzahl der von Ôgai übersetzten Erzählungen, Romane und Dramen sowie den seitenmäßigen Anteil an der Gesamtausgabe Ôgais. Die übersetzten Gedichte sind hier nicht mitgezählt. Die Gewichtung der Darstellung erfolgt nach der Anzahl der übersetzten Stücke. Arthur Schnitzler nimmt mit sieben übersetzten Stücken so den ersten Rang ein. Ihm folgen Rainer Maria Rilke (6), August Strindberg (5), Henrik Ibsen (4) und Gustav Wied (4). Richtet man jedoch seine Aufmerksamkeit auf den seitenmäßigen Umfang der übersetzten Stücke, steht Goethe mit 1.088 Seiten an erster Stelle, gefolgt von Henrik Ibsen mit 453 Seiten und Hans Christian Andersen mit 388 Seiten. Schnitzler erlangt bei dieser Betrachtung mit 357 Seiten nur noch den vierten Rang. Auf Platz 5 steht Hugo von Hofmannstahl mit 300 Seiten.

29 Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es für die vom Okzidentalismus erfassten Nichtwestler keinen anderen Ausweg gibt als die radikale Negation des Hier und Heute, also Terrorismus, Ehrenmord u. dgl., weil ihre Identität, was sie auch immer sein mag, nicht hier und jetzt zu finden sei.

Tabelle 2.1

<i>Autor</i>	<i>Anzahl der übersetzten Werke ohne Gedichte</i>	<i>Umfang in der Gesamtausgabe Ögais in Seiten</i>
Schnitzler, Arthur	7	357
Rilke, Rainer Maria	6	124
Strindberg, (Johan) August	5	263
Ibsen, Henrik	4	453
Wied, Gustav (Johannes)	4	68
Tolstoi, Leo	3	161
Schmidt (Schmidtbonn), Wilhelm	3	138
Andrejew, Leonid (Nikolaievitsch)	3	127
Poe, Edgar Allan	3	92
Artsybashev, Mikhail	3	67
Molnár, Ferenc	3	36
Daudet, Alphonse	3	22
Goethe, Johann Wolfgang von	2	1088
Hofmannsthal, Hugo von	2	300
Hauptmann, Gerhart	2	243
Björnson, Björnsterne	2	194
Lessing, Gotthold Ephraim	2	155
Scholz, Wilhelm von	2	65
Kleist, Heinrich von	2	59
Hackländer, Friedrich Wilhelm	2	56
Regnier, Henri François Joseph de	2	44
Lermontov, Michail Jur'evič	2	33
Eulenberg, Herbert	2	28
Ewers, Hanns Heinz	2	27
Schäfer, Wilhelm	2	18
Turgenev, Ivan Sergeevič	2	6
Andersen, Hans Christian	1	388
Shakespeare, William	1	206
Stucken, Eduard	1	153
Schubin, Ossip	1	95

Calderón de la Barca, Pedro	1	92
Korolenko, Wladimir	1	74
Verhaeren, Emile	1	66
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch	1	64
Wedekind, Frank	1	59
Shaw, George Bernard	1	59
Hoffmann, E.T.A.	1	55
Wilde, Oscar	1	54
Rosseau, Jean-Jacques	1	53
Maeterlinck, Maurice	1	48
D'Annunzio, Gabriele	1	45
Flaubert, Gustave	1	44
Bahr, Hermann	1	41
Vollmoeller, Karl Gustav	1	41
Sudermann, Hermann	1	40
Hippel, Theodor Gottlieb von	1	39
Kopisch, August	1	31
Strobl, Karl Hans	1	31
Tschirikow, E.	1	30
Prevost, Marcel	1	28
Frenzel, Karl	1	26
Wassermann, Jakob	1	26
Lemonnier, Antoinne Louis Camille	1	25
Bourget, Pawel (Paul)	1	25
Stern, Adolf	1	23
Irving, Washington	1	22
David, Jakob Julius	1	20
Croissant-Rust, Anna	1	19
Samain, Albert	1	19
Körner, Karl Theodor	1	18
Plunkett, Edward John Moreton Drax 18th Baron Dunsany	1	18

Dehmel, Richard	1	15
Kuzmin, Michail Alekseevic	1	15
Madelung, Aage	1	15
Lagerlöf, Selma Ottiliana Lovisa	1	14
Holz, Arno/Schlaf, Johannes	1	14
Landsberger, Hugo	1	14
Harte, Francis Brett	1	12
Andersen-Moellishoeffer, Hugo	1	12
Perelman, O. I.	1	12
Kyser, Hans	1	12
Gorki, Maxim	1	12
Berger, Marcel	1	11
Stéenhof, Fr.	1	11
Schoenherr, Karl	1	11
Kröger, Timm	1	10
Claretie, Jules (Arsène Arnaud)	1	10
France, Anatole	1	10
Liliencron, Detlev Freiherr von	1	9
Lengyel, Menyhért	1	9
Boutet, Frédéric	1	8
Hirschfeld, Georg	1	8
Mistral, Frédéric	1	7
Altenberg, Peter	1	5

Die große Seitenzahl bei Goethe besteht lediglich aus der Übersetzung von *Faust* und *Goetz von Berlichingen*. *Macbeth* war das einzige Drama Shakespeares, das Ôgai ins Japanische übersetzte, im Auftrag von *kindai geki kyôkai* (*Verein für das moderne Theater*).³⁰ Hieraus lässt sich schließen, dass sich Ôgais Interesse im Allgemeinen eher auf die zeitgenössische Literatur bezog als auf die Klassiker. Diese Vermutung

30 Ôgai übernahm den Auftrag der Übersetzung von *Macbeth* mit dem Vorbehalt der Zustimmung des damaligen Shakespeare-Spezialisten Japans, Tsubouchi Shôyô. Dieser stimmte nicht nur zu, sondern verfasste auch ein Vorwort zu Ôgais Übersetzung (Yomiuri Shinbun vom 03.05.1913, 3).

lässt sich durch die Darstellung in Tabelle 2.2 bestätigen. Hier werden die zeitlichen Abstände des Erscheinens der japanischen Übersetzung Ôgais nach dem Erscheinen der Originalfassung bzw. der Übersetzungsquelle in einer westlichen Sprache gezeigt (zumeist bezog sich Ôgai als Übersetzungsquelle auf die deutsche Fassung).

Tabelle 2.2

<i>Erscheinen der Über- setzung Ôgais</i>	<i>Erscheinen der Übersetzung Ôgais innerhalb von ... Jahren nach der Erscheinung der Originalausgabe</i>					
	<i>3 Jahren</i>	<i>5 Jahren</i>	<i>7 Jahren</i>	<i>10 Jahren</i>	<i>mehr als 10 Jahre</i>	<i>ohne Jahres- angabe</i>
1889–1892	3	6	3	8	2	13
1897–1921	41	3	11	8	9	33
Gesamt	44	9	14	16	11	46

ohne Faust, Faust kô (Bemerkungen über Faust), Goethe den (Goethes Biographie)

Wegen der vorübergehenden Versetzung nach Kokura publizierte Ôgai von 1892 bis 1897 keine Übersetzungen. Aus diesem Grund habe ich hier seine Schaffensphase provisorisch aufgeteilt. In der Rubrik »Ohne Jahresangabe« sind alle Schriften angegeben, deren Quellen über keine Datierung verfügen.

In der zweiten Phase, in der sich Ôgai besonders intensiv mit der Übersetzung und Übertragung westlicher zeitgenössischer Literatur beschäftigte, stellte er dem japanischen Publikum meist Stücke innerhalb von drei Jahren nach ihrem Erscheinen vor. Das Publikum konnte somit dank Ôgai (natürlich nicht nur dank Ôgai) die aktuelle Lage der literarischen Welt und des Zeitgeists in Europa kennenlernen.³¹ Es war

31 In *Subaru* berichtete Ôgai seit 1909 unter dem Titel *Mukudori tsûshin* (*Bericht von einem Star*) über die literarische intellektuelle Welt Europas, in OZ, Bd. 27. Diese Serie basierte auf den Feuilletons deutscher Zeitungen, hauptsächlich des *Berliner Tageblatts*. Sie war bei jüngeren Literaturliebhabern sehr beliebt (Mori Junzaburô 1942, 188, siehe auch Kobori, in:

daher keineswegs übertrieben, als ein Angehöriger der jüngeren Kultur-elite Ôgai als »Fenster zum Westen« bezeichnete (Watsuji 1963, 458).

Im nächsten Schritt stelle ich fest, welchen literarischen und geistigen Strömungen die von Ôgai übersetzten Schriften zuzuordnen sind. Weil es angesichts der großen Menge seiner Übersetzungen unmöglich ist, alle Werke mit literaturwissenschaftlichen Methoden zu analysieren, habe ich mich für folgendes Verfahren entschieden: Ich habe die Artikel über die von Ôgai übersetzten Autoren im *Lexikon der Weltliteratur*³² nachgeschlagen und Wörter, die Eigenschaften und Tendenzen zeigen, hervorgehoben. Anschließend habe ich diese Schlüsselwörter mit der Schlüsselzahl, d. h. der gesamten Anzahl der von Ôgai von dem betreffenden Autor übersetzten Texte, multipliziert. Zum Beispiel bekommt Impressionismus 7 Punkte, wenn Impressionismus im Lexikonartikel über Schnitzler steht. Abschließend werden alle Punkte addiert. Daraus ergeben sich die Auflistungen der Tabellen 2.3 und 2.4.

Tabelle 2.3 zeigt die gewichtete Abstufung der literarischen Strömungen der von Ôgai übersetzten Schriften:

Tabelle 2.3

<i>Literarische Strömung</i>	<i>Relevanzwerte für Ôgais Übersetzungen</i>
(Neo-)Romantik	35
Naturalismus/naturalistisch	30
(Neo-)Symbolismus	16
Fin-de-siècle	15
Impressionismus	14
Expressionismus	10
(bürgerlicher) Realismus	8
Moderne	3
Ästhetizismus	3
Aufklärung	3

OZG, Nr. 15, 6 f.; Kobori 1982a, 391–396; Kobori 1982b, 99). Zu Ôgais Vermittlung zeitgenössischer westlicher Dramen siehe z. B. den Kommentar Chiba Kameos, zit. bei Mori Junzaburô 1942, 165. Siehe auch Yamazakis Bewertung in: Kôno/Tanizawa/Yamazaki 2002, 24.

32 Hrsg. v. Gero von Wilpert, 2. Teil, Hauptwerke der Weltliteratur in Charakteristiken und Kurzinterpretationen, 3. Aufl., Stuttgart 1993.

Nationalsozialismus	2
Russ. Realismus	2
Neoklassizismus	2
Klassik	2
Klarismus	1
soz. Realismus	1
Surrealismus	1

Tabelle 2.4 nennt in den literarischen Werken auftretende oder beschriebene Eigenschaften und sortiert sie absteigend nach der Häufigkeit ihres Auftretens:

Tabelle 2.4

<i>Eigenschaft in literarischem Werk</i>	<i>Relevanzwerte für Ôgais Übersetzungen</i>
Heimatverbundenheit/Heimatkunst/ Heimatliebe	18
Melancholie	15
Gefühl	12
erotisch/sexuell	10
volksverbunden/volkstümlich	9
pessimistisch	9
realistisch	8
amoralisch/unmoralisch	5
romantisch	5
idealistisch-symbolisch	5
Okkultistisch	4
Mystik	3
Jugendstil	2
mystisch-phantastisch	2
Phantasie	2
Sentimentalität	2
Erdverbundenheit	1
Heroisierung	1
Völkische Romantisierung	1
Naturliebe	1
Lokalkolorit	1

Das Ergebnis ist keineswegs überraschend. Da Ôgai, wie bereits erwähnt, seit 1897 dem japanischen Publikum verstärkt zeitgenössische europäische Literatur vorstellte, war seine Übersetzungsarbeit selbstverständlich von der damaligen (neo-)romantischen Strömung gefärbt und geprägt, die im Westen Mode war. Die Kategorie »Naturalismus bzw. naturalistisch« erhält immerhin auch 30 Punkte. Interessant ist auch die starke Präsenz des *Heimat*begriffs. Die auf Heimat bezogenen Wörter wie *heimatverbunden*, *Heimatkunst*, *Heimatliebe* u. dgl. erhalten nach der genannten Methode 18 Punkte. Im weiteren Verlauf unserer Ausführungen wird gezeigt, inwieweit die beiden Begriffe – Natur und Heimat – für Ôgai und seine Zeitgenossen eine wichtige Rolle spielten.

2.3 TENDENZEN IN DEN VON ÔGAI VERFASSTEN WERKEN

Anschließend an die Analyse der von Ôgai ins Japanische übersetzten Schriften möchte ich die Tendenz und Färbung seiner eigenen Werke herausstellen. Als Auswahlkriterien nehme ich das Ergebnis der Analyse der Kanonisierung im Kapitel 6 vorweg. Entscheidend ist hier, wie oft eine Erzählung in den Fachzeitschriften der Ôgai-Forschung (*Ôgai* und *Mori Ôgai kenkyû* [*Mori Ôgai-Studien*]) thematisiert wurde und wie stark sie in Schultextbüchern kanonisiert sind.

Nach diesem Kriterium habe ich folgende Titel ausgewählt:

1. beliebte historische Erzählungen und Dramen wie *Takase bune* (*Das Boot auf dem Takase-Fluss*), *Sanshô Dayû* (*Landvogt Sanshô*), *Soga kyôdai* (*Die Brüder Soga*), *Abe ichizoku* (*Die Sippe Abe*), *Sakai jiken* (*Der Zwischenfall in Sakai*), *Kanzan Jittoku* (*Hanshan und Shide*).³³
2. die drei Deutschlandserzählungen (*Maihime* [*Die Tänzerin*], *Utakata no ki* [*Wellenschaum*], *Fumizukai* [*Der Bote*]) und seine Übertra-

33 Die hier ausgewählten Erzählungen sind auch mehrmals verfilmt worden und somit medienpräsent. *Takase bune* wurde 1930, 1962 (Fernsehen) und 1988 verfilmt, *Sanshô Dayû* 1954 und 1976 (Fernsehen), *Abe ichizoku* 1938, 1959 (Fernsehen), 1961 (Fernsehen), 1993 (Fernsehen) und 1995 (Fernsehen), *Maihime* 1986 und 1989.

gung von Andersens *Improvisatoren* (*Der Improvisator, Sokkyô shijin*).³⁴

Im Folgenden werden die Handlungen (Narrative) der einzelnen Texte kurz zusammengefasst. Obwohl es sich teilweise um die Wiedergabe tatsächlicher historischer Ereignisse (z. B. *Sakai jiken*) handelt, wurden die Texte von Ôgai literarisch bearbeitet. Anschließend werde ich die Häufigkeit des Auftretens bestimmter Wörter in einer Diskursanalyse feststellen.

2.3.1 Handlungen

a) *Takase bune* (*Das Boot auf dem Takase-Fluss*)

Kisuke, ein ungefähr dreißigjähriger Mann, wird wegen Brudermordes verurteilt und auf eine Insel verbannt. Auf dem Boot dorthin fragt ihn Shôbei, der begleitende Gendarm, warum er trotz seiner Tat und der Strafe so ruhig und gelassen ist. Er erwidert: In seinem Leben habe er seinen Wohnort ständig gewechselt und sich an keinem Ort richtig verwurzeln können. Er sehe deshalb ein Glück darin, auf der Verbannunginsel sesshaft werden zu können. Darüber hinaus habe er 200 *mon*³⁵ von der Obrigkeit bekommen, als er aus dem Untersuchungsgefängnis in Kyôto entlassen wurde, während er zuvor von der Hand in den Mund gelebt habe und nichts habe ansparen können. Anschließend fragt ihn der Gendarm nach dem Grund des Brudermordes. Es stellt sich heraus, dass Kisuke lediglich dem Bruder beim Sterben geholfen hat, da dieser angesichts einer schweren Krankheit bereits einen gescheiterten Selbstmordversuch hinter sich hatte, unter dessen Folgen er sehr litt.

In dieser Erzählung soll Ôgai nach der allgemein akzeptierten Interpretation 知足 (*chisoku* – Genügsamkeit) und Euthanasie thematisiert haben.

34 Diese Übersetzung wird ausgewählt, da es sich um eine der beliebtesten und verbreitetsten Übersetzungen Ôgais handelt, die vielen Lesern als Zugang zu seinem Werk dient.

35 Eine japanische Währung der Edo-Zeit.

b) *Sanshō Dayū (Landvogt Sanshō)*

Im 12. Jahrhundert werden die Adelsgeschwister Anju und Zushiō sowie ihre Mutter auf dem Weg zum Vater von einem Menschenhändler betrogen. Das Geschwisterpaar wird von einem feudalen Herrn, Sanshō Dayū, als Sklaven angekauft und muss für ihn arbeiten. Einige Jahre später erfahren sie, dass die Mutter auf der Insel Sado lebt und versuchen, Sanshō Dayū zu entfliehen. Anju verhilft ihrem Bruder zur Flucht und begeht anschließend Selbstmord, da sie erkennt, dass ihr die Kraft fehlt, ebenfalls zu fliehen. Zushiō lernt den ehemaligen Reichskanzler Fujiwara Morozane in dem Tempel kennen, der ihm Zuflucht bietet. Morozane führt ihn nach Kyōto und lässt ihn im Kaiserhof anstellen. Im Urlaub reist Zushiō zur Insel Sado. Zunächst lässt er die Mutter vergebens dort suchen, dann versucht er selbst sie zu finden. Am Ende erkennt er sie in einer blinden alten Frau.

c) *Soga kyōdai (Die Brüder Soga)*

Ende des 12. Jahrhunderts wird ein Lehnsherr, Kawazu Sukeyasu, von seinem Vetter Kudō Suketsune infolge eines Streits um Lehen ermordet. Seine Söhne Soga no Tokimune und Soga no Sukenari schwören Kudō Suketsune Rache. Siebzehn Jahre später ist der Klan Kudō zum Vasallen des Shōguns Minamoto no Yoritomo³⁶ aufgestiegen. Die Brüder Soga sind nach dem Untergang ihres Klans infolge des Bürgerkrieges in existenzieller Not und dürsten weiterhin nach Rache. Sie greifen die Unterkunft Kudōs bei einer Jagd an, und es gelingt ihnen, Kudō Suketsune zu töten. Der ältere Bruder fällt allerdings im Kampf, und der jüngere wird festgenommen und zum Tod verurteilt.

Die Geschichte (Legende) der Brüder Soga ist in Japan neben der Geschichte der siebenundvierzig Samurai und der Geschichte Araki Mataemons als eine der drei Rachelegenden bekannt und wurde in der Edo-Zeit von verschiedenen Kunstgenres wie *nō*-, *kabuki*- und Puppentheaterdramen sowie in Holzschnitten medialisiert. Darüber hinaus wurde die Legende in die *kōshi retsuden* der *Dainihonshi* (*Sammlung der Geschichten von der kindlichen Pietät* – 孝; *kō*; *xiao* – im großen japanischen Geschichtsbuch) aufgenommen (vgl. OZ, Bd. 15, 242).

36 1147–1199: Gründer des ersten Shogunats.

d) *Abe ichizoku (Die Sippe Abe)*

Beim Tod eines Daimyôs, Hosokawa Tadatoshi, auf der Insel Kyûshû bleibt es dem Vasallen Abe Yaichiemon, entgegen seiner Erwartung, versagt, seinem Herrn in den Tod zu folgen. Abe verübt unerlaubt Selbstmord, weil er die Blicke seiner Kollegen nicht ertragen kann, die ihn strafen, als ob ihm der Todesmut fehle. Sein Tod verschafft seiner Sippe keinen Respekt bei anderen Vasallen, worunter sein Stammhalter, der älteste Sohn leidet. Nach einem Jahr verhält sich dieser am Tag der Erinnerung an den alten Herrn aus Wut provozierend. Wegen Majestätsbeleidigung wird er hingerichtet. Am Ende wird die ganze Sippe von dem Daimyonat vernichtet.

e) *Sakai jiken (Der Zwischenfall in Sakai)*

Am 8. März 1868 liegt die französische Korvette Duplex vor dem Hafen von Sakai, der zu diesem Zeitpunkt für fremde Schiffe geschlossen ist und von Truppen des Daimyôs von Tosa kontrolliert wird. Ohne eine Erlaubnis der japanischen Behörde zum Anlegen will eine Mannschaft von zwanzig Matrosen mit einem Beiboot in den Hafen übersetzen und an Land gehen. Dabei kommt es zu einem Zwischenfall mit den Samurai, die das Anlegen verhindern wollen. Elf französische Matrosen werden von diesen getötet. Angesichts des Protests des französischen Gesandten Léon Roche erkannte die kaiserliche Regierung den Zwischenfall als ein ernstes diplomatisches Problem und akzeptiert die französische Forderung nach einer Entschädigung von 150.000 Dollar. Darüber hinaus fordert Roche, die beteiligten zwanzig Samurai hinzurichten, denen jedoch standesgemäß der rituelle Selbstmord (*seppuku*) zugebilligt wird. Auf die Franzosen, die bei dem Selbstmord als Zeugen anwesend sind, machen Stil und Ablauf des Rituals einen so fremdartigen, brutalen und erschreckenden Eindruck, dass der französische Gesandte Roche nach dem Tod von elf Samurai für die restlichen neun um Gnade bittet, die diesen gewährt wird.³⁷

f) *Kanzan Jittoku (Hanshan und Shide)*

In dieser Novelle geht es um die Legende von zwei buddhistischen Mönchen in der chinesischen Tang-Zeit, Kanzan und Jittoku (Hanshan und Shide). Nach der Legende ist Hanshan die Wiedergeburt des Bod-

37 Der Zwischenfall hatte keine negativen Auswirkungen auf das Verhältnis von Franzosen und Japanern. Ihm ist heute ein Monument in Kôbe gewidmet.

hisattva Manjusri, Shide die des Bodhisattva Samantabhadra. Als Lü Quiuyin – ein Beamter der Dynastie – zum Amtmann ernannt und auf den neuen Dienstort vorbereitet wird, bekommt er Kopfschmerzen. Er hatte bis dahin an keine übernatürliche, religiöse, mysteriöse Kraft geglaubt, aber ein bei ihm vorbeiwandernder Mönche heilt ihn durch Magie. Bemerkenswert ist in der Novelle, dass Ôgai drei Einstellungen der Menschen gegenüber der Religion unterscheidet. Zum einen gibt es diejenigen, welche die Religion nicht interessiert und die sich nur um ihre täglichen Angelegenheiten kümmern. Als zweites gibt es solche, die entweder im Alltagsleben oder außerhalb davon eine Religion bzw. metaphysische Maxime zu finden versuchen. Darüber hinaus weist Ôgai auf eine dritte Einstellung von Menschen hin, nämlich die religiös un-musikalischer Menschen. Sie bestreiten zwar die metaphysische Existenz bzw. das Jenseits nicht, sind dem gegenüber jedoch gleichgültig. Sie respektieren religiöse Menschen und damit schließlich etwas, was sie nicht verstehen (können) und das für sie unverständlich bleibt.

g) *Maihime (Die Tänzerin)*

Ein junger Japaner, Toyotarô Ôta, reist im Auftrag eines japanischen Ministeriums nach Berlin und hält sich dort zu Studienzwecken auf. Er lernt die sechzehnjährige Tänzerin Elise³⁸ kennen. Durch seine Liebe zu ihr entwickelt sich sein gefühlvolles Ich. Als er zu ihr zieht, wird ihm das Stipendium entzogen. Er führt mit ihr ein Leben in glücklicher Armut und verdient seinen Lebensunterhalt, indem er Berichte für eine japanische Zeitung schreibt. Doch ein verlockendes Angebot, in den japanischen Staatsdienst zurückzukehren, lässt ihn schwanken. Am Ende verlässt er Elise zugunsten seiner Karriere und seiner Heimat und sie verliert mit dem Verlust der Liebe den Verstand.

h) *Utakata no ki (Wellenschaum)*

Kose, ein japanischer Kunststudent, lernt in einem Café in München eine auffällige junge Frau, Marie, kennen. Sie weigert sich z. B., sich nackt zu zeigen, obwohl sie auch als Modell in der Kunstakademie arbeitet. Kose wundert sich über ihre göttliche Vornehmheit und verliebt sich in sie. Nachdem er sie näher kennengelernt hat, erzählt sie ihm,

38 Den Namen der Heldin gebe ich nach der von Wolfgang Schamoni übersetzten deutschen Fassung (1989) wieder. Im japanischen Original heißt sie エリス (Erisu).

dass sie die Tochter eines berühmten bayerischen Hofmalers sei. Kurz nachdem Ludwig II. bei einem Abendempfang seinen Verstand verloren und ihre Mutter zu vergewaltigen versucht hatte, starb jedoch zuerst ihr Vater an Verletzungen aus einem Kampf mit dem König und kurz darauf auch ihre Mutter. Während Kose und Marie mit einem Ruderboot auf dem Starnberger See unterwegs sind, erscheint der König plötzlich und marschiert in ihre Richtung ins Wasser, weil er in Marie deren Mutter zu sehen glaubt. Marie ist von der Gestalt des Königs so schockiert, dass sie ohnmächtig ins Wasser fällt und ertrinkt.³⁹

i) *Fumizukai (Der Bote)*

Kobayashi, ein junger japanischer Offizier, wird als Gast dem sächsischen Armee-corps zugeteilt und nimmt an einem Herbstmanöver teil. Zusammen mit anderen Offizieren wird er von Graf Bülow eingeladen und lernt dessen Tochter Ida kennen, die mit seinem Freund Mehlheim verlobt ist. Ida beauftragt Kobayashi, einen Brief nach Dresden zu befördern. Kobayashi sieht Ida später überraschend auf einem Ball im königlichen Palast in Dresden wieder. Sie arbeitet dort als Hofdienerin, weil sie sich gegen die von ihrem Vater bestimmte Heirat mit Mehlheim entschieden hat. Ida erzählt Kobayashi die Geschichte ihrer verlorenen Liebe.

j) *Sokkyô shijin (Improvisatoren; Der Improvisator)*

Antonio – ein Waisenjunge aus Rom – entdeckt in Neapel sein Talent zum »Improvisieren«. Er wurde in einer armen Familie geboren und seine Eltern sind früh gestorben. Er ist unter dem Schutz seiner Patenfamilie auf einem guten Weg in seinem Beruf, bis er nach einem Duell mit seinem engsten Freund Bernardo um seine große Liebe – die schöne Sängerin Annunziata – Rom verlassen muss. In Not und Leid wandert er durch ganz Italien – Neapel, Pompeji, Venedig usw. Annunziata begegnet er erst auf ihrem Sterbebett in Venedig wieder. Auf der Reise lernt er aber das blinde mysteriöse Mädchen Lara in Neapel kennen, die ihn an seine große Liebe erinnert.

39 Die Geschichte von Marie erfand Ôgai als Nebenepisode zum Tod des Ludwig II.

2.3.2 Diskursanalyse

In der kurzen vierzehnteiligen⁴⁰ Erzählung *Takase bune* (*Das Boot auf dem Takase-Fluss*) kommt das Wort *tsumi* (罪: Sünde, Verbrechen) 17 Mal vor. Das Wort *shi* (死: Tod), das in den historischen Erzählungen Ôgais eine Schlüsselrolle spielt, erscheint darin 12 Mal. Hingegen erscheint ein anderes wichtiges Wort, das die romantische Semantik zeigt, *yume* (夢: Traum), in dieser Erzählung nur zwei Mal.

In *Sanshō Dayū* (*Landvogt Sanshō*)⁴¹ (32 Seiten) fällt die Häufigkeit von Wörtern auf, die das Schicksal, die höhere Gewalt und den Schutz vor höheren Mächten bezeichnen. Das Wort *mamori* (護: Schutz, Schutzamulette) wird 30 Mal verwendet. Wörter, die auf einen Glaubens- bzw. religiösen Gegenstand verweisen wie *honzon* (本尊: Hauptschutzgottheit), *hotoke* (仏: Buddha), *jizō* (地藏: Ksitigarbha), *tera* (寺: Tempel), *kami* (神: Gott, Gottheit) erscheinen jeweils 10, 6, 6, 16 und 4 Mal (insgesamt 42 Mal). Wörter, die die Machtlosigkeit von Akteuren darstellen, wie *okite* (掟: Gesetz), *unmei* bzw. *un* (運命: 運: Schicksal), *shikatanai* (仕方ない: »man kann nichts anders machen«), kommen insgesamt 18 Mal vor. Zugleich wird das Wort *kokoro* (心: Herz, Seele), das den inneren Raum des Subjekts bezeichnet, 20 Mal verwendet. *Shi* (死: Tod) erscheint hier aber nur 6 Mal, *yume* (夢: Traum) nur 7 Mal.

Allein wegen des Themas ist *Abe ichizoku* (*Die Sippe Abe*)⁴² vom Tod geprägt. Das Wort *shi* (死: Tod) erscheint hierin 125 Mal, darin sind 58 Zählungen von *junshi* (殉死) und *uchijini* (討死: Tod im Kampf) enthalten. *seppuku* (切腹: Harakiri) und *tera* (寺: Tempel), die beide mit dem Tod direkt bzw. indirekt zu tun haben, werden 28 Mal bzw. 24 Mal verwendet. Diese Tendenz zeigt auch *Sakai jiken* (*Der Zwischenfall in Sakai*)⁴³. In dieser Erzählung wird *shi* (死: Tod) 42 Mal verwendet. *Seppuku* (切腹: Harakiri) erscheint 25 Mal. *Tera* (寺: Tempel) wird 14 Mal verwendet. Aber *haka* (墓: Grab) kommt nur 2 Mal vor, obwohl dieses Wort auch auf den Tod verweist.

40 OZ, Bd. 16, 221–235. Ich gebe die Seitenzahlen jeder Erzählung an, damit der Leser eine Vorstellung von ihrem Umfang bekommt und diesbezüglich vergleichen kann.

41 OZ, Bd. 15, 651–687.

42 OZ, Bd. 11, 309–351.

43 OZ, Bd. 15, 169–199.

In *Kanzan Jittoku (Hanshan und Shide)*⁴⁴ erscheinen *tera* (寺: Tempel), *sô* (僧: Mönch), *majinai* (呪い: Magie) jeweils 17, 22 und 3 Mal.

Ich wende mich nun Ôgais drei Deutschlanderzählungen zu. In *Maihime (Die Tänzerin)*⁴⁵ werden *on'na* (女: Frau) und *shôjo* (少女: Mädchen) 22 bzw. 14 Mal verwendet. Typische romantische Wörter wie *shi* (死: Tod), *kokyô* (故郷: Heimat), *yume* (夢: Traum) erscheinen jeweils 6, 5 und 4 Mal. Das ist erstaunlich wenig. Am häufigsten taucht das Wort *kokoro* (心: Herz, Seele) mit 70 Mal auf. In *Utakata no ki (Wellenschaum)*⁴⁶ wird *kokoro* (心: Herz, Seele) nur 20 Mal verwendet. Hingegen erscheint *shôjo* (少女: Mädchen) 46 Mal. Dazu kommen Wörter, die eine Göttin bezeichnen. *Bavaria* wird 9, *Minerva* 6, *Loreley* 5 und *megami* (女神: Göttin) 3 Mal verwendet. Das Wort *shi* (死: Tod) erscheint nicht häufig (nur 5 Mal). In *Fumizukai (Der Bote)*⁴⁷ wird *shôjo* (少女: Mädchen) nur 7 Mal gebraucht. Stattdessen kommt *hime* (姫: Prinzessin) 55 Mal im Text vor. Das Wort *kokoro* (心: Herz, Seele) erscheint relativ häufig (24 Mal).

Im Vergleich zu den drei Deutschlanderzählungen ist *Sokkyô shijin (Improvisatoren; Der Improvisator)* viel länger und umfasst 375 Seiten.⁴⁸ Allerdings zeigt dieser Text die gleiche Tendenz. *Kokoro* (心: Herz, Seele) wird 618 Mal verwendet. *Hime* (姫: Prinzessin) erscheint 261 Mal im ganzen Text. *Shôjo* (少女: Mädchen) wird 137 Mal gebraucht. *Ten* (天: Himmel) und *tera* (寺: Kirche) erscheinen jeweils 159 bzw. 147 Mal. Auch typisch romantisches Wort *yume* (夢: Traum) wird hier 116 Mal gebraucht. *Shi* (死: Tod) erscheint 96 Mal.

Mit diesem Ergebnis lässt sich die Welt Ôgais grob umreißen. Das typisch romantische Vokabular, wie Tod, junge Frau bzw. Mädchen und *kokoro* (心: Herz, Seele), wird sowohl in seiner früheren als auch späteren Schaffensphase oft gebraucht und besitzt einen hohen Stellenwert. Zwar hat das Wort *shi* (死: Tod) in späteren historischen Erzählung größere Bedeutung, es wird aber bereits in der japanischen Fassung von *Improvisatoren (Der Improvisator)* häufig verwendet. In der frühen Schaffensphase erscheint *kokoro* vergleichsweise häufiger. Dies stimmt mit der allgemein akzeptierten Interpretation überein, dass

44 OZ, Bd. 16, 239–253.

45 OZ, Bd. 1, 423–447.

46 OZ, Bd. 2, 1–25.

47 OZ, Bd. 2, 27–47.

48 OZ, Bd. 2, 209–583.

Ôgai das romantische Ich als erster japanischer Schriftsteller entdeckte. Begriffe wie Tod, junge Frau (Mädchen, Prinzessin), der innere Raum (auch *kokoro*) gelten alle als zur romantischen Welt zugehörig. Daraus lässt sich folgern, dass Ôgais Welt trotz der Akzentverschiebung von der früheren bis hin zur späteren Schaffensphase im Rahmen der (Neo-) Romantik verankert ist.

2.3.3 Die Novelle *Die Tänzerin* und die romantische Codierung

Ôgai hat nicht nur die (neo-)romantische europäische Literatur dem damaligen japanischen Publikum vorgestellt, sondern die Öffentlichkeit auch mit seinen eigenen romantischen Novellen wie *Maihime (Die Tänzerin)* begeistert. Nach der Analyse der repräsentativen Texte Ôgais ließe sich womöglich feststellen, dass sich die Codes der Romantik, besonders die oben genannten Codes des Okzidentalismus, darin niederschlagen. Um hierauf einzugehen, beschäftige ich mich im Folgenden kurz – aber ausführlicher als mit den anderen Texten – mit seiner bekanntesten Erzählung: *Maihime (Die Tänzerin)*; auch um die bisher gewonnenen Erkenntnisse zu vertiefen und zu ergänzen.⁴⁹

Die Erzählung *Die Tänzerin* beginnt mit der Szene, in der Ôta in Berlin eintrifft und von der Ansicht der Stadt und der Macht des aufstrebenden Deutschen Reiches überwältigt ist. Deutschland – bzw. der Westen – wird hier vor allem als Großstadt, als materielle Zivilisation mit technischen Errungenschaften geschildert (obwohl Berlin von vielen Deutschen eher als »undeutsch« wahrgenommen wird). Ôta lernt die weinende, sechzehnjährige Ballett-Tänzerin Elise kennen. Ein ja-

49 Kabe Yoshitaka zufolge wurden bereits bis 1987 mehr als siebenhundert Abhandlungen über *Maihime (Die Tänzerin)* geschrieben und jedes Jahr werden weitere Dutzende Texte veröffentlicht (Kabe 1987, 102). Ich kann hier nicht auf diese fast uferlose Anzahl literaturwissenschaftlicher Texte über *Maihime (Die Tänzerin)* und die Interpretationsgeschichte eingehen. Dies ist nicht nur zeitlich unmöglich, sondern würde auch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Es genügt an dieser Stelle der Hinweis, dass diese Novelle mit dem Code der Romantik und des Okzidentalismus interpretierbar ist. Es liegt mir jedoch fern, diese Interpretation als die einzig richtige zu behaupten.

panischer Mann trifft in einem fremden Land eine fremde Frau. Die Frau repräsentiert Deutschland (bzw. Europa), für ihn das Fremde. Der Westen wird zuerst als Großstadt und dann als Frau codiert. Dies ist umso interessanter, als sich Europäer bei ihrem Konstrukt des Orientalismus fremde Kulturen üblicherweise (einschließlich Japan als »Geisha«) als weibliche Gestalt vorstellen, auf die sie als ein zu eroberndes Objekt zu blicken pflegen. Ôta war in der Ausbildung und im Studium ein Streber und Primus gewesen. Es wird von ihm erwartet, ein führender Staatsdiener zu werden. Dies bedeutet, dass er zur Elite gehört. Darüber hinaus stammt er aus dem Kriegerstand, so wie Ôgai selbst. Interessant ist auch, dass Ôta die Tänzerin Elise am Ende der Erzählung verlässt und als führender Beamter im Staatsdienst rehabilitiert wird. Dies lässt sich so interpretieren, dass eine Grenze zwischen Eigenem und Fremdem gezogen und postuliert wird, was vorgezogen werden soll.

In der Erzählung verlässt Ôta die festgelegten Karrierebahnen als Beamter und bricht aus seinem Alltag aus, d. h. er gerät in eine außeralltägliche Situation: Glück in Armut mit einer schönen Tänzerin. Ôta verändert sich in seinem Leben mit Elise. Bevor er sie kennenlernte, orientierte er sich ausschließlich an der Karriere – er verhielt sich utilitaristisch im Sinne Nagai Kafûs – und an den sozialen Normen, vor allem den Erwartungen seiner Mutter. Im Leben mit Elise entdeckt er seinen eigenen Willen und die damit einhergehenden Vorstellungen. Da er sich bisher als Angehöriger der »Elite« wahrgenommen hat, gerät er in Konflikt mit seinem eigenen sozialen Kodex. Zudem begreift er Politik, Wirtschaft und Gesellschaft – kurz die Welt – tiefer, weil er aus finanzieller Not als Journalist Geld für den Lebensunterhalt verdienen muss. Elise gilt ihm somit als Vermittlerin für die Erkenntnis des Wahren und Schönen. Man erinnere sich hier daran, dass Ôgai in seiner Streitschrift *Die Wahrheit über Japan* (1886) gegen Heinrich Edmund Naumann (Geologe: 1854–1927) »die wahre europäische Cultur« »in der Erkenntnis der Freiheit und Schönheit im reinsten Sinne des Wortes« sah (OZ 26, 611). Dass eine schöne junge Frau den Zugang zum Tieferen und den Ursprung wie das Innere, Liebe, Wahrheit, Schönheit u. dgl. symbolisiert und der männliche Protagonist sich von ihr verwandeln lässt, ist eine typisch romantische Konstruktion.

Maihime (Die Tänzerin) gilt als die erste Ich-Erzählung der neueren japanischen Literaturgeschichte (Schamoni 1989, 215). Aber dieses Ich ist weder das erkennende noch das politisch handelnde, sondern das *fühlende* Ich (das den Weltbezug verloren hat, das romantische Ich als freier, innerer Raum). Diese Betonung des Gefühls lässt sich leicht

mit der sogenannten »japanischen Tradition« verbinden. Aber gleichzeitig darf man nicht übersehen, dass hiermit die sogenannte »Tradition« als Gegenbild zur Moderne im Sinne der *instrumentellen* Vernunft konstruiert wird.

Indem er die Geschichte tragisch enden lässt, versucht Ôgai die Grenze zwischen Japan und Europa (hier: Deutschland) zu ziehen und zu zeigen, dass Japan nicht vollständig europäisiert werden kann und soll (dazu vgl. Nagashima 2005, 36–37). Japan und der Westen können sich nicht für ewig verbinden, sondern Japan soll zu sich selbst, zu seiner eigenen Tradition zurückkehren, wobei gleichgültig ist, *was* als Tradition gelten soll.

Diese Botschaft wird in seinen beiden anderen *Deutschlanderzählungen* wiederholt. Die Anknüpfung an die damalige Diskussion über die kulturelle bzw. nationale Identität Japans (vgl. Pyle 1969) ist unverkennbar. Nach der Öffnung des Landes um 1854 und besonders nach der Restauration im Jahre 1868 strebte Japan konsequent danach, einerseits moderne Technik und Wissenschaften, andererseits Institutionen europäischer Herkunft wie Verfassung, Parlament, Marktwirtschaft, Zivilrecht und systematische Gesetze zu *importieren* und im eigenen Land durchzusetzen. Dieser *Umbau* des Staates und der Gesellschaft wurde teils möglich angesichts der kritischen außenpolitischen Lage (mit dem sich daraus ergebenden Krisenbewusstsein, nämlich der Befürchtung, das Land könnte kolonialisiert werden wie andere asiatische Länder – wie China nach dem Opiumkrieg –, wenn der Versuch der Modernisierung scheitern würde), und teils deshalb, weil es damaligen Aufklärern wie Fukuzawa Yukichi gelang, diese Veränderungen als universalgültige, unilineare Entwicklung bzw. Evolution einer Gesellschaft von der Barbarei zur Zivilisation zu deuten und diese Narrative zu verbreiten (z. B. Fukuzawa 1875). Zivilisation (*bunmei*, 文明) bedeutete aber zu jener Zeit weder *westliche Zivilisation* noch *technische, materiale Errungenschaften*, sondern den moralischen und wissenschaftlichen Fortschritt zur Realisierung der humanistischen Ideale im konfuzianischen Sinne (Watanabe 2010, 408 f.).⁵⁰ Die konfuzianische

50 In der von Fukuzawa ins Japanische übertragenen Passage aus Robert and William Chambers *Political Economy for Use in Schools, and for Private Instruction* (1852) heißt es wie folgt: »It is shewn by history that nations advance from a barbarous to a civilised state. The chief peculiarity of the barbarous state is that the lower passions of mankind have there greater

Gedankenwelt ist so universalistisch, dass es keinen Spielraum für die Einzigartigkeit des Asiatischen bzw. Japanischen dort gibt. Erst seit den neunziger Jahren des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts wurde eine öffentliche Diskussion über die kulturelle und nationale japanische Identität geführt.⁵¹

Dass Ôta seine Liebe am Ende aufgibt und zum Dienst für den japanischen Staat zurückkehrt, lässt sich auch als eine Art Selbstopferung für das höhere Ideal auslegen, ein typisches Motiv des Okzidentalismus. Dieses Motiv wird z. B. bei der Verfilmung der Novelle (1989) stark betont. Kinoshita Mokutarô⁵² zufolge hat Ôgai schließlich gegenüber der europäischen »Erkenntnis der Freiheit und Schönheit« die »Loyalität und Pietät gegenüber der Obrigkeit und den Älteren (忠孝)« als Grundlage der *asiatischen* Moral vorgezogen (siehe KMZ, Bd. 16, 54–67). So gesehen ist die Protagonistin Elise auch als eine Verführerin zu deuten, die Ôta nicht nur von der Karriere, dem Dienst und der Heimat, sondern auch von der »japanischen« Moral ablenkt und fernhält. Sie ist zwar keine Prostituierte, stammt aber aus einer niederen sozialen Schicht, im Gegensatz zu Ôta, der zur Elite gehört. Und schlussendlich wird in der Erzählung die Priorität dem Dienst am Staat gegeben und nicht der Liebe zu einer Frau.

Es ist für uns weiterhin interessant zu sehen, dass der Westen nicht mehr als *das zivilisatorische Ziel* der Universalgeschichte vorgeführt

scope, or are less under regulation, while the higher moral qualities of our nature are little developed, or have comparatively little play. In that state the woman is the slave instead of the companion of her husband, the father has uncontrolled power over his child and generally the strong tyrannise over and rob the weak. From the consequent want of confidence between men there can be no great combinations for the general benefit, in short no institutions. In the state of civilisation all is reversed; the evil passions are curbed and the moral feelings developed woman takes her right place, they are protected; institutions for the general benefit flourish.« (Chambers 1852, 6). Dieses eindeutig in der schottischen Aufklärung wurzelnde Zivilisationskonzept passt – in gewisser Weise – gut zur konfuzianischen Zivilisationsidee.

51 Zu den repräsentativen Nationalisten, die in der damaligen Öffentlichkeit Diskussionen anstießen, sind Kuga Katsunan, Miyake Setsurei und Shiga Shigetaka zu zählen. Auch zu diesem Thema siehe Pyle 1969, bes. Kapitel 3, 53–75.

52 Ausführlicher im Kapitel 3.

wird, das Japan so schnell wie möglich auch erreichen soll, sondern durch die Grenzziehung am Ende werden das Japanische und das Westliche als ontologischer Gegensatz präsentiert. Allerdings pflegten sowohl die Intellektuellen der ersten Generation der Meiji-Zeit als auch Ôgai im Streit mit Naumann noch jenes universelle Geschichtsverständnis mit dem Übergang von der Barbarei zur Zivilisation, also den universalistischen Code.

2.4 TOKIWAKAI UND DAS GENDER JAPANS

Aus einer postmodernen und postkolonialen Perspektive ist es der Blick des modernen Subjekts, das danach strebt, »das Andere« (der Moderne bzw. der modernen Rationalität) wie »Natur«, »Frau«, »Kolonie« u. dgl. als einen zu erobernden Gegenstand zu vergegenwärtigen und im Blick zu behalten und damit auch zu beherrschen, zu vergewaltigen und auszubeuten. Dieses Argument gewinnt noch zusätzliche Bedeutung, wenn man die Aufmerksamkeit darauf richtet, welches Gender Japan und Europa in Ôgais Erzählungen zugeschrieben wird. Wir haben bereits gesehen, dass Deutschland bzw. Europa in seinen Deutschlandserzählungen durch eine weibliche Gestalt repräsentiert werden, die einem männlichen Japaner gegenübersteht. Japan nimmt z. B. in *Maihime (Die Tänzerin)* in ihrem Helden, Ôta Toyôtarô, eine männliche Gestalt an und Deutschland ist, als Elise, eine weibliche Figur. Seit Said ist es fast selbstverständlich geworden, dass der Kolonialismus die kolonialisierten Länder Asiens und Afrikas als weibliche Gestalten repräsentiert (Said 1981).⁵³ In diesem Sinne stellt die Umkehrung des Genders Japans durch Ôgai eine kulturpolitische Implikation dar, die besonders bemerkenswert ist für das Verhältnis zwischen Japan und dem Westen. In der von Ôgai durchgeführten Änderung des »Genders« Japans war es notwendig, Japan an die Stelle des Subjekts zu stellen.

In der Tat gehörte Ôgai zu einem kulturellen und politischen Kreis, der versuchte, die kulturelle Tradition Japans so umzudeuten, dass ihr mehr Männlichkeit zugeordnet und somit die durch den Westen auferlegte Deutung bzw. Repräsentation – als zu erobernde Frau – umgekehrt wurde.

53 Wie Japan vom Westen repräsentiert wird, ist bekannt, hier soll nur kurz auf die Geisha als Frau, den Samurai als edlen Barbaren und auf die Existenz exotischer Kunst hingewiesen werden.

Dieser Kreis traf seit 1906 unter dem Namen *Tokiwakai* regelmäßig zusammen (Mori Junzaburô 1983, 162 f.; s. a. Hamasaki 1976, 1–99). Herzog Yamagata Aritomo war hier nicht nur einfaches Mitglied, sondern durch ihn wurden diese Treffen initiiert (Hamasaki 1976, 2).⁵⁴ Der Charakter der Runde als »Komitee zur politischen Beratung« ist unverkennbar (Hamasaki 1976, 366 f.; Tokyo Nichinichi Shimbun, am 20.1.1909, zit. nach OZG Nr. 38, 19).⁵⁵ Darüber hinaus hatte Tokiwakai eine unübersehbare kultur- und geschichtspolitische Bedeutung im Sinne Yamagatas. Dichtung gilt ihm zufolge nicht einfach nur als Kunst, sondern sie ist für ihn »die Quelle der nationalen Idee« (Inoue Michiyasu, zit. nach Hamasaki 1976, 15), d. h. ein Mittel, das Nationalgefühl zu stärken und die Nation als Einheit mit nationaler Identität zu stiften. Damals litten Meiji-Intellektuelle unter einem Mangel an volkstümlichen Dichtern, die Shakespeare in England sowie Goethe und Schiller in Deutschland ebenbürtig gewesen wären.⁵⁶ Ôgai selbst war sich dessen sehr bewusst, als er 1889 nach Japan zurückkehrte. Er erkannte deutlich, dass die Tradition der Fünfzeiler-Dichtung ausschließlich zum Hof- und Schwertadel gehörte und die breitere Bevölkerung nicht erfasste. Für ihn war klar, dass die Nation ohne eigene Nationalliteratur früher oder später geistig zugrunde gehen würde.⁵⁷

Tokiwakai ist daher im Zusammenhang mit der Erneuerung der traditionellen japanischen Dichtung⁵⁸ in der Meiji-Zeit zu betrachten. Bis zum Ende der Edo-Zeit galt *Kokinshû* als Kanon für Dichtung. Heutzutage gilt aber *Man'yôshû*, die im achten Jahrhundert entstandene älteste

54 Zu Yamagata in einer westlichen Sprache vgl. z. B. Hackett 1965. Speziell über Ôgais Beziehung zu Yamagata siehe vor allem Kobori 1998, 197–309.

55 Kobori warnt aber vor der Überschätzung dieses Aspekts. Siehe Kobori 1998, 223 f.

56 Als Beleg verweisen wir hier zunächst auf Noguchi in: CK, Bd. 21, Heft 1, 1906, 1 f.

57 Diese Auffassung vertritt er bereits in einer 1891 veröffentlichten Abhandlung *Über eine neue Richtung der japanischen Literatur*. Mori 1891. Siehe auch Kobori 1998, 103–144.

58 Hier ist das Gedicht des traditionellen japanischen Stils gemeint, das in Japan als *waka* bezeichnet wird und in Deutschland üblicherweise als *Fünfzeiler* bekannt ist. Hier kann ich die Affinität der Drei- bzw. Fünfzeiler-Dichtung in Japan mit der von Fuchs analysierten romantischen Kommunikation im Hinblick auf den fragmentarischen Charakter nur andeuten.

Gedichtsammlung Japans, als »Heimat der japanischen Seele« und das gesunde und schlichte Gemüt des Volkes soll sich dort angeblich offen zeigen.⁵⁹ Jeder Nationalismus braucht ein *Goldenes Zeitalter der Nation*. Man hat die Entstehungszeit von *Man'yōshū* als das »Goldene Zeitalter des japanischen Volkes« bezeichnet, als die Zeit vor dem kulturellen Einfluss Chinas, in der alle, vom Kaiser bis zum Bettler, gedichtet haben sollen. Diese Spekulation begründete man damit, dass *Man'yōshū* viele Gedichte unbekannter Dichter enthält.⁶⁰ *Man'yōshū* löste aber *Kokinshū* als Dichtungskanon erst in der Meiji-Zeit durch die Erneuerungsbewegung ab, mit der sich alle Mitglieder von *Tokiwakai* mehr oder weniger beschäftigt haben. Sasaki Nobutsuna unternahm es, die Deutung der *Man'yōshū* als »Gedichtsammlung des Volkes« durch seine philologische Forschung hervorzuheben.⁶¹ Die mit der Kanonisierung von *Man'yōshū* verbundene Verbreitung der Idee eines einheitlichen harmonischen und homogenen Volks (in dem Sinne, dass vom Kaiser bis zum Bettler alle Japaner als gleich angesehen werden sollten, da sie angeblich alle Dichter gewesen seien) sollte als Ideologie die Tatsache verdecken, dass die Gesellschaft angesichts der sich durchsetzenden Industrialisierung in konkurrierende Klassen zerfallen war und dass die Nation überhaupt eine Erfindung der Neuzeit ist. Diese Ideologie fungierte als Mythos der Nation. In diesem Zusammenhang muss daran erinnert werden, dass Yamagata sowohl den demokratischen Parlamentarismus als auch den damals neu auftauchenden Sozialismus anfeindete und den Obrigkeitsstaat postulierte.

Geen die in *Man'yōshū* vermeintlich sich manifestierende Authentizität wurde die *Kokinshū*, die vormals als Kanon gegolten hatte, als zu künstlich, zu fein, entartet und dekadent abgewertet, und zwar deshalb,

59 Zur Problematik der Kanonisierung von *Man'yōshū* schließe ich mich hier an Shinada 1999 an.

60 Diese Auffassung wird über den Tokiwakai hinaus von vielen Intellektuellen – womöglich bis zur Gegenwart – geteilt. Zu ihnen wird auch Kuki Shūzō, mit dem ich mich im Kapitel 4 auseinandersetzen werde, gezählt (z. B. in: KSZ, Bd. 4, 83).

61 *Bungei iinkai* (Komitee für Literatur) des Erziehungsministeriums – Ôgai war auch hier ein mächtiges Mitglied – setzte sich 1912 dafür ein, das Exemplar im Besitz Sasis als Standardtext von *Man'yōshū* anzuerkennen (Yomiuri Shinbun, am 09.06.1912, S. 5). Hier kann man sehr gut erkennen, dass Ôgai zur Kanonisierung der *Man'yōshū* beitrug.

weil sie unter dem Einfluss der chinesischen Kultur entstanden war. Darüber hinaus werden diese beiden Gedichtsammlungen nun auch *gender*-bezogen bewertet: Die Dichtung in *Man'yôshû* ist maskulin geprägt, die in *Kokinshû* feminin. Die reine japanische Kultur (hier vor allem ihre Dichtungstradition) wird als männlich, naturgebunden und volksnah bewertet, während die Einführung einer fremden Kultur zum Verfall der eigenen, zu Dekadenz, übermäßiger Künstlichkeit und Weiblichkeit verführt. Diese Be- bzw. Umwertung der beiden Gedichtsammlungen wurde in der Edo-Zeit von der *kokugaku*-Schule angestoßen, setzte sich aber erst in der Meiji-Zeit (besonders seit den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts) im Zusammenhang mit der Suche nach einer volkstümlichen Literatur durch (Shinada 1999, 53). Durch die Aufwertung von *Man'yôshû* und durch die Erneuerungsbewegung in der Dichtung war jedenfalls aus einer Dichtungstradition, die bisher ausschließlich vom Hofadel gepflegt worden war, die Tradition eines ganzen Volkes geworden (Shinada 1999, 64 f.).

Ôgais bekannte Gedichtesammlung *Utanikki* (*Fünfzeiler Tagebuch*: OZ, Bd. 19, 101–340), die an der Front im russisch-japanischen Krieg entstand, zeigt, dass auch er in der Art von *Man'yôshû* zu dichten versuchte. Ein Exemplar, das ihm Sasaki Nobutsuna geschenkt hatte, trug er immer bei sich (Kobori 1982a, 244). Kobori weist darüber hinaus darauf hin, dass Ôgai sich Ereignisse, mit denen er an der Front konfrontiert wurde, mit dem älteren japanischen Wortschatz aus der Entstehungszeit von *Man'yôshû*, also des 8. Jahrhunderts, zum Ausdruck zu bringen sich bemühte. In seiner Dichtung wurde das japanische Volk als Kontinuum konzipiert, also eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschlagen. Dadurch gesellt sich Ôgai zu den Manyô-Dichtern. Erlebnisse in seiner Dichtung und ihrer Dichtung sind nun kommensurabel. Er atmet, dichtet und spricht wie ältere Soladaten-Dichter in *Man'yôshû*. Im kulturellen Gedächtnis verschmilzt die ferne Vergangenheit mit der Gegenwart.

2.5 HEIMAT

Heimat ist ein wichtiges Motiv der Romantik. Wie gesehen, besitzen Heimat bzw. heimatgebundene Begriffe bei den Autoren, die Ôgai dem japanischen Publikum vorstellte, einen hohen Wert. Ôgais Interesse an Heimat wird bereits in der von ihm mit herausgegebenen und mit übertragenen Gedichtsammlung *Omokage* (etwa: *Spur der Verschwun-*

denen; 1889, auch in: OZ, Bd. 16, 1–68) deutlich. Im Folgenden liste ich die darin aufgenommenen Titel und Dichter auf, damit sich der deutsche Leser die Tendenz vergegenwärtigen kann.

Tabelle 2.5

Gut' Nacht ⁶²	Byron, George Gordon	Schilflied	Lenau, Nicolaus
Das Mondlicht	Lenau, Nicolaus	Einst	Ferrand, Eduard
Mignon	Goethe, Johann Wolfgang von	Ophelias Lied (aus Hamlet)	Shakespeare, William
Heimweh	Woermann, Karl	Manfred ⁶³	Byron, George Gordon
Der Trompeter von Säckingen. Ein Sang vom Oberrhein	Scheffel, Joseph Victor von	Manfred ⁶⁴	Byron, George Gordon
Du, schönes Fischermädchen	Heine, Heinrich	[etwa: Drei Lieder von blühenden Pflaumen]	Gao Qi ⁶⁵
Die Rose im Staub	Gerok, Karl	Lieder jung Werners	Scheffel, Joseph Victor von
Abschied	Kerner, Justinus	Qinqiuzhi [Die blaue Höhe]	Gao Qi
Kikai ga shima	Heike monogatari ⁶⁶	Die Geschichte von der abgehauenen Hand	Hauff, Wilhelm
Wo bist Du hin?	Hoffmann, E.T.A.		

62 Aus der von Heine übersetzten deutschen Fassung.

63 Aus der von Heine übersetzten deutschen Fassung.

64 Aus der von Heine übersetzten deutschen Fassung.

65 1336–1374: Dichter in der Zeit der Ming-Dynastie in China.

66 *Heike monogatari* (*Legenden von Heike*) ist ein japanisches Epos, das im dreizehnten Jahrhundert entstanden ist. Darin geht es um den Aufstieg und den Untergang der Sippe Taira (Kürzel Heike) im politischen und sozialen Wandel zum japanischen Mittelalter (siehe auch Schwenker 2003, 36–40). In *Kikai ga shima* klagt Shunkan, der vergeblich gegen die Taira Intrigen spann und auf die Insel Kikai ga shima verbannt wurde, über sein Schicksal und seine Befindlichkeit.

Unter diesen neunzehn Gedichten preisen *Gut' Nacht*, *Heimweh*, ein Teil von *Der Trompeter von Säckingen* und *Kikai ga shima* die Sehnsucht nach der Heimat. Es wird im nächsten Kapitel gezeigt, wie dieses Interesse an Heimat vor allem von dem Ethnologen Yanagita Kunio zu einer Wissenschaft weiterentwickelt wurde.⁶⁷

2.6 TODESKULT

Abschließend soll auf eine weitere Komponente des Okzidentalismus bei Ôgai hingewiesen werden, nämlich auf den Toteskult.⁶⁸ Im Jahre 1912 starb Kaiser Meiji und damit ging die Meiji-Zeit zu Ende. Am Tag des Begräbnisses nahmen sich General Nogi und seine Frau das Leben. Dies war ein sogenanntes *junshi*, d. h. ein freiwilliger Tod, der als Ausdruck der Verpflichtung und Treue gegenüber einem Verstorbenen gewählt wird, wie er unter den Samurai in den ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich war und dann verboten wurde.⁶⁹ Umso schockierender war dieses Ereignis für Ôgai, weil er mit Nogi befreundet war. Die Öffentlichkeit reagierte auf den Selbstmord negativ und sah ihn als unzeitgemäße Barbarei an (vgl. CK, Bd. 27, Heft 10). Ôgai schrieb seit dem Tag, an dem Nogi begraben wurde, eine größere Anzahl historischer Erzählungen, die von den Lebensverhältnissen und dem Sittenkodex der Feudalzeit erzählten und die vor allem *junshi* thematisierten. Als seine repräsentativen Werke dieses Genres gelten u. a. *Okitsu Yagoemon no isho* (*Das Testament Okitsu Yagoemons*), *Abe ichizoku* (*Die Sippe Abe*), *Sakai jiken* (*Der Zwischenfall in Sakai*) – zwei Erzählungen, die ich oben schon vorgestellt habe.

Zwar wäre es Schamoni (1987, 95 f.) zufolge unangemessen, darin nichts als den Versuch zu sehen, jene Epoche zu verherrlichen: »Die historischen Erzählungen beruhen immer auf sorgfältigem Quellenstudium

67 Siehe Abschnitt 10 im Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit

68 »Durchaus eigentümlich war ihre Ansicht von der Unsterblichkeit. An ein Überleben des Todes glaubten alle, Goethe eingeschlossen, wie es jene markierten Worte überliefert haben« (Huch 1924a, 190).

69 Kobori weist darauf hin, dass *junshi* Ende 14. Jahrhundert noch selten war. Er nimmt an, dass es sich erst nach dem Ende des Bürgerkrieg im 16. Jahrhundert und der Wiederherstellung des Friedens als symbolisches Ritual zu verbreiten begann. Siehe Kobori 1998, 330 f.

und sind dank ihrer emotionslos-chronikhaften Darstellung durchaus offen für verschiedene Bewertungen der Ergebnisse« (Schamoni 1987, 96).⁷⁰ Dies ändert sich, wenn man die *junshi*-Erzählungen mit dem Problem des Todes, das Ôgai in *Môsô* (*Illusionen*; in: Mori 1989, 107–127; OZ, Bd. 8, 195–217) behandelt, in Verbindung setzt. Denn in *Môsô* behauptet Ôgai, dass der Japaner sich vor dem Tod nicht fürchtet und fürchten soll. Die Todesverachtung unterscheidet als *differentia specifica* die Japaner von den Westlern.

Takase bune (*Das Boot auf dem Takase-Fluss*) ist auch dem romantischen Problemkreis des Todeskults zuzurechnen. Üblicherweise wird diese Erzählung so ausgelegt, dass sie das Problem der Euthanasie thematisiert. Diese Interpretation ist an sich nicht falsch. Das Problem des Todes spielt in der Welt Ôgais, aber auch in anderen Texten eine wichtige Rolle. Sehr zutreffend reagierte darauf Saitô Mokichi, einer der Anhänger Ôgais. Er interpretierte die kleine Erzählung *Môsô* und die *junshi*-Erzählungen im Sinne eines Todeskultes.⁷¹

2.7 ZUSAMMENFASSUNG: VON DER AUFKLÄRUNG ZUR ROMANTIK

Ich habe mich bisher bemüht zu zeigen, welche semantischen Tendenzen und Eigenschaften die von Ôgai ins Japanische übersetzten bzw. übertragenen westlichen Schriften zeigen, welchen Strömungen sie zugeordnet werden können und welche semantische Tendenz in seinen eigenen Schriften erkennbar ist. Festzustellen ist zunächst, dass Ôgai in der japanischen Literaturgeschichte nicht nur der *Roman-ha* (Romantischen Strömung) zugeordnet wird, sondern auch, dass er sich zur

70 Obwohl ich Schamoni zustimme, dem zufolge Ôgais historische Erzählungen sich als sehr sachlich, emotionslos und objektiv darstellen, stellen sich Fragen danach, warum er solche historischen Ereignisse thematisierte und als Erzählungen dem japanischen Publikum vorstellte. Welche Bedeutung können wir ihnen zuordnen, wenn wir den gesellschaftlichen und historischen Hintergrund seiner Zeit in Betracht ziehen? Welche Anschlussmöglichkeiten haben seine Erzählungen an andere Kommunikationen (im Sinne Luhmanns) über die Vergangenheit? Denn *das schriftstellerische Schaffen ist nichts anders als ein erinnernder Akt an die Vergangenheit*.

71 Saitô 1955. Siehe Abschnitt 3.2.5 in der vorliegenden Arbeit.

Zeit der (Neo-)Romantik in Europa, insbesondere in Deutschland, aufhielt. Kann man daraus folgern, dass er die Selbst- und Fremdbeobachtung der japanischen Öffentlichkeit beeinflusste?

An dieser Stelle kann ich nicht umfassend auf das Fremdbild des Westens eingehen, welches im Japan der Meiji-Zeit (1868–1912) verbreitet war.⁷² Wenn ich mich aber auf das japanische Deutschlandbild beschränke, besteht es, grob gesagt, aus drei Komponenten,⁷³ und zwar: a) den Entwicklungen und Errungenschaften der Naturwissenschaften und Technik, verbunden etwa mit den Namen Krupp, Siemens und BASF; b) der obrigkeitsstaatlichen Tradition der politischen Kultur, die zunächst von Bismarck, dann Kaiser Wilhelm II. vertreten wurde; und c) der klassischen und romantischen Kultur, bestehend aus Literatur, Philosophie und Musik usw. Die ersten beiden dieser drei Komponenten wurden in Japan relativ früh eingeführt – seit 1881, initiiert von der Regierung. Ôgai trug durch seine schriftstellerischen Tätigkeiten verstärkend dazu bei, die Einführung der dritten Komponente zu fördern. Mit Tsuji gesprochen: Er hat das Deutschlandbild »romantisiert«.⁷⁴ Darüber hinaus hat er vor dem japanischen Publikum mit seinen *Deutschlanderzählungen* Deutschland jeweils mit einer weiblichen Gestalt symbolisiert und somit die deutsche bzw. westliche Kultur effeminiert.⁷⁵ Diese von Ôgai »romantisierte« Fremdwahrnehmung übernahm die folgende Generation, wie ich im nächsten Kapitel zeigen werde.⁷⁶

Wie hat sich nach Ôgai die Selbstwahrnehmung der Japaner geändert? Er gilt als Vermittler nicht nur im räumlichen, sondern auch im zeitlichen Sinne. Er vermittelte nicht nur zwischen »Westen und Osten«, sondern auch zwischen der japanischen Vergangenheit und der Ge-

72 Das Fremdbild von Asien und Afrika lasse ich in der vorliegenden Arbeit beiseite.

73 Tsuji 1995, 564 ff.

74 Dazu gehört sein Beitrag zur Ästhetik, vor allem im Streit mit Tsubouchi Shōyō. Nach diesem Streit etablierte sich die Ästhetik als eigenes Fach an den japanischen Universitäten. Siehe z. B. Kabori 1982a, 353 f.

75 Tsuji 1995, 570.

76 Allerdings orientierten sie sich weniger an Deutschland, sondern eher an Frankreich; besonders an der Kunst, der Kultur und dem Leben in Paris. Imahashi (2001) weist darauf hin, dass *Maihime* (*Die Tänzerin*) dem Plot gemäß die erste Bohemien-Novelle in Japan war (Imahashi 2001, 269).

genwart. Denn die alten, vor der Meiji-Restauration verbreiteten japanischen Traditionen und Riten verschwanden seit den neunziger Jahren im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert zusehends, wurden teilweise gar nicht mehr praktiziert und gehörten bereits der Vergangenheit an, als der Schriftsteller seine historischen Erzählungen verfasste. Die jüngeren Leser Ôgai – dazu gehörten Nachwuchsschriftsteller und Intellektuelle, die sich zum *Subaru* und *Pan no kai* zusammenschlossen, wie ich im nächsten Kapitel darlegen werde – kannten keinen direkten Bezug mehr zur älteren Kultur bzw. zur Lebensweise der Edo-Zeit. Die alte, auf konfuzianischen Texten basierende Ausbildung hörte nach der Einführung des neuzeitlichen Schulwesens auf zu existieren.⁷⁷

Dies zeigt sich deutlich, wenn man die Reaktion der jüngeren Generation der Intellektuellen und der Öffentlichkeit auf den oben erwähnten Selbstmord des Generals Nogi betrachtet. Sein Tod stieß in der jüngeren Generation weit weniger auf Sympathie und Anerkennung seiner Treue für den toten Kaiser Meiji als vielmehr auf Unverständnis (Kobori 1998, 333). Ein berühmter japanischer Ôgai-Forscher, Kobori Kei'ichirô, bezeichnet den Zeitgeist der ausgehenden Meiji- und der beginnenden Taishô-Zeit als *Utilitarismus*. Im Gegensatz zur jüngeren Generation, die von diesem Zeitgeist geprägt war, nahm Ôgai das Verhalten des Generals Nogi in Schutz, indem er in seiner historischen Novelle *Das Testament Okitsu Yagoemon* schrieb: »Wenn man alles vom Standpunkt des Nutzens aus betrachtet, gibt es nicht Wertvolles und Heiliges auf der Welt mehr« (OZ, Bd.10, 577; auch Kobori 1998, 337). Ôgai zufolge existieren objektive bzw. transzendente Werte und Ordnungen, die nicht auf die Werte und den Nutzen eines Individuums zurückzuführen sind. Diese objektiven Wertordnungen erscheinen in den Augen eines Einzelnen auch als Schicksal, das jeder hinnehmen muss. Ôgai sah im Selbstmord Nogis eine Selbstopferung für einen höheren Wert. Dieses Motiv der Selbstopferung für höhere Wertordnungen und somit der Versöhnung mit dem Schicksal findet sich überall in

77 Allerdings wurde der Geist der konfuzianischen Ethik in dem Erziehungserlass aus dem Jahr 1890 übernommen. Aber die Lektüre der und der direkte Bezug auf die klassischen Texte des Konfuzianismus spielten für die schulische Ausbildung keine große Rolle mehr. Siehe Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit.

seinen historischen Erzählungen wie u. a. in *Die Sippe Abe* und *Landvogt Sanshō*.⁷⁸

Für uns aber ist festzuhalten, erstens dass diese Art Kritik am alltäglichen Verhalten, egal ob man es als »utilitaristisch« bezeichnen mag oder nicht, typisch romantisch ist. Wilhelm Heinrich Wackenroder stellt in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) die Sehnsucht nach dem Mittelalterlichen dar, die im katholischen Milieu Süddeutschlands noch zu finden war. Diese Sehnsucht bedeutet zugleich eine Flucht aus dem bürgerlichen Alltagsleben. Wackenroders Gegenüberstellung von geweihtem Künstler und gewöhnlichen Menschen ist so konzipiert,⁷⁹ dass »die Auserwähltheit des Künstlers gleichzeitig den Preis seiner Selbstaufopferung bezeichnet« (Kremer 2007, 122).⁸⁰

Zweitens: dieser »utilitaristische« Geist wird als Resultat der »Verwestlichung« bzw. »Modernisierung« wahrgenommen. Ob das stimmt oder nicht, muss hier dahingestellt bleiben. Ich werde aber zeigen, dass Nagai Kafū das vom Konfuzianismus geprägte Verhalten im Meiji-Japan als »utilitaristisch« verwirft. Jedenfalls ist der »Westen« damit wie in allen okzidentalistischen Diskursen halbiert worden. Der vermeintlich alte Moralkodex der Samurai spielt hier die Rolle der Gegenwelt zur damaligen Gegenwart nur deshalb, weil er zu dem Zeitpunkt so konzipiert wurde. Das aber war nicht notwendig, sondern kontingent.

Ôgais moderater Konservatismus und seine spätere schriftstellerische Beschäftigung mit den historischen Themen, nicht zuletzt mit der Moral der Samurai, hängen damit zusammen, dass man das Problem der kulturellen Identität erst in den neunziger Jahren des 19. Jahrhundert zu diskutieren begann. Die damalige Stimmung der Öffentlichkeit ist z. B. in einer meinungsbildenden Zeitschrift wie *Chûô kôron* (*Central Review*) zu erkennen.⁸¹ Seit den späten neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wurde hier in zahlreichen Leitartikeln und Beiträgen der

78 Hier folge ich vor allem der Interpretation in Kobori 1982a, ders. 1998.

79 Siehe auch Huch 1924a, 53.

80 Diese Gegenüberstellung wirkt bis in den Ästhetismus im 19. und 20. Jahrhundert hinein. Man erinnere sich daran, dass Ôgai, Kafū und andere Vertreter der jungen Kulturelite sich daran stark orientierten. Zugleich fungiert sie als eine der wichtigsten Unterscheidungen für den Okzidentalismus, wie ich in diesem Kapitel gezeigt habe.

81 Ausgewertet wurden die Jahrgänge von 1906 bis 1922.

vermeintliche Verfall der Moral kritisiert und die Suche nach der Wiederherstellung der moralischen Ordnung wurde ein aktuelles Thema. In einem Leitartikel unter dem Titel *Tokuiku naki kokumin* (*Nation ohne Moralerziehung*; CK, Jg. 1899, Heft 10) wurde kritisiert, dass der Bildungspolitik seit der Meiji-Restauration die moralische Grundlage fehle.⁸² CK findet das gleiche Problem fast überall, in der Gesellschaft wie in der Politik (z. B. Jg. 1906, Heft 3; 1914, Heft 6), in der Aristokratie (Jg. 1899, Heft 7), auf dem Land (Jg. 1900, Heft 5), im sexuellen Verhalten zwischen jungen Frauen und Männern (Jg. 1905, Heft 6), und er wiederholt eine ähnliche Kritik. Daraus lässt sich ersehen, dass der vom Kapitalismus bedingte sozioökonomische Wandel jener Zeit in der Öffentlichkeit als moralischer Kollaps verstanden wurde. Allein die Tatsache, dass Ôgai die japanische Vergangenheit thematisierte und dem Publikum nahezubringen versuchte, erscheint vor diesem Hintergrund umso bedeutsamer. Ôgai bezeichnete sich zynisch als einen der »Konservativen, die aus dem Westen heimkamen«. »Die Menschen in der Heimat begegneten ihm mit Enttäuschung« (Mori 1989, 118 f.; OZ, Bd. 8, 208 f.). Aber sein Konservatismus war, wie Ikimatsu bemerkt (1976, 94), zeitgemäß, zugleich war Ôgai ein Vorläufer dieser Art Konservatismus (Mori 1989, 119; OZ, Bd. 8, 209).

Ôgai trägt darüber hinaus in gewissem Sinne zur Ästhetisierung der Japanizität bei.⁸³ Bernhard Giesen (1993) zufolge soll in der Moderne statt der Kirche die Kunst die Aufgabe übernehmen, sich dem »sakralen Kern der Gemeinschaft« anzunähern und kollektive Identität zu stiften. »Bemerkenswert ist jedoch die Verbindung zwischen der religiösen Funktion der Kunst einerseits und der Nation andererseits, die von den romantischen Intellektuellen hergestellt wird« (Giesen 1993, 156). »Ein Volk zu sein ist die Religion unserer Zeit«, verkündet der Romantiker E. M. Arndt (zit. n. Giesen 1993, 156). Wenn es erlaubt ist, diesen Satz auf unseren Kontext anzuwenden, hat Ôgai den sakralen Kern für die japanische Nation erfunden, als er die »japanische« Loyalität und Pietät (忠孝) der europäischen Freiheit und Schönheit

82 Allerdings wird ein solches Argument in der Gegenwart immer und immer wieder wiederholt. Dies deutet schon an, dass der *Moralverfall nicht ein Fakt ist, sondern in die Semantik der Moderne eingebettet ist*.

83 Dass der Begriff »Japan« bzw. »japanisch« ästhetisch geprägt bzw. verstanden wird, darauf wird immer wieder verwiesen. Zuletzt: Hijiya-Kirschneireit 2005.

gegenüberstellte und ihnen überordnete. Es ist nicht abwegig zu unterstellen, dass Ôgai wie die deutschen Romantiker (angesichts des damaligen Problems der kulturellen Identität) bewusst versuchte, die Nation auf der Kunst zu begründen. Sein 1889 abgedruckter Aufsatz »Über eine neue Richtung der japanischen Literatur« zeigt sehr deutlich, dass er sich dieser Aufgabe bewusst war. Er muss zugleich die Möglichkeit einer gelungenen Beziehung zwischen der Nation als modernem Mythos einerseits und der Kunst andererseits gesehen haben. Seine Initiative zur Gründung der *Geijutsuin* (*Kunstakademie*) ist in diesem Zusammenhang zu verstehen. Nach einem zeitgenössischen Zeitungsbericht war er der Auffassung, dass der moralische Verfall der japanischen Gesellschaft auf das Fehlen führender Künstler zurückzuführen sei und die Kunstakademie nach westlichem Vorbild eine Grundlage der Moral und Sittlichkeit liefern könne (Niroku shinbun am 9.11.1908, zit. nach Mori Junzaburô 1942, 179). Er untersuchte auch in einigen seiner Erzählungen nach *Kanoyoni* (*als-ob*) die Möglichkeit und die Rolle des Mythos und der Religion in einer Zeit der Verwissenschaftlichung des Alltags.⁸⁴ Es war gerade diese Aufgabe, die sich nicht nur Ôgai, sondern auch andere Angehörige der Kulturelite jener Zeit gestellt haben. In der Tat war der Ruf nach einem Volksdichter, welcher der japanischen Nation eine Identität stiften könne, sehr laut.⁸⁵ Das starke Interesse an volkstümlichen europäischen Dichtern wie Shakespeare, Goethe, Dante im damaligen Japan kann darauf zurückgeführt werden. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass Ôgai neben den hier besprochenen Texten auch mündlich überlieferte alte Märchen und Lieder für Kinder herausgab (Mori u. a. 1973). Er kannte schon 1889 Clemens Brentanos Volkslieder- und Märchensammlung und verstand deren Bedeutung (Mori 1889, 25; siehe auch Kobori 1998, 132–133).

84 Dies war auch das Thema in *Kanzan Jittoku* (*Hanshan und Shide*).

85 Noguchi in: CK, Bd. 21, Heft 1, 1906, 1 f.