

***Madame Bovary* in Japan oder Wo ist der Realismus eigentlich hin?**

Die epische Kunst – und selbstverständlich auch die Kunst des Romans – besteht in der Entdeckung der jeweils zeitgemäßen und bezeichnenden, menschlich-bedeutsamen Züge der gesellschaftlichen Praxis. Der Mensch will sein eigenes deutlicheres, gesteigertes Spiegelbild, das Spiegelbild seiner gesellschaftlichen Praxis in der epischen Poesie erhalten.¹

Diese Zeilen entstammen einem Band der Lukács-Gesamtausgabe mit dem Titel *Probleme des Realismus*. Insgesamt beanspruchen die „Probleme des Realismus“ drei Bände, offenbar sind also viele „Probleme“ mit dem Realismus verbunden. Die Äußerung Lukács läßt vermuten, warum dies so ist: Der Realismus verspricht viel. Besonders der Roman als typische Form des modernen westeuropäischen Realismus,² als – in der Terminologie Roman Jakobsons – „Dominante“³ dieser Strömung, hält dem Menschen dieses „Spiegelbild seiner gesellschaftlichen Praxis“ vor. Lukács schränkt seine Aussage zur „epischen Kunst“ weder nach Ort noch nach Zeit ein, sie gilt demnach nicht nur für den „abendländischen Menschen“. Somit dürften sowohl der Realismus als auch seine Probleme überall entstehen, wo der Mensch seinem „gesteigerte[n] Spiegelbild“ begegnen will, also auch in Asien.

Denn auch in Asien gehört der Realismus, insbesondere in seiner Form des Romans, zur modernen Literatur. So zumindest beschreibt die

1 Georg LUKÁCS: „Erzählen oder beschreiben“, in: *Georg Lukács Werke*. 4 (= *Essays über den Realismus, Probleme des Realismus*, 1). Neuwied / Berlin: Luchterhand 1971, S.212–213.

2 Ian WATT: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley / Los Angeles: Univ. of California Press 1957, S.32.

3 Zum Konzept des *dominant* vgl. Roman JAKOBSON: „The Dominant“, in: *Language in Literature*. Hrsg. Krystyna POMORSKA. Cambridge, Mass. u. a.: Belknap Press of Harvard Univ. 1987, S.41–46. Zu dem Wechsel in den Genres als Teil der literarischen Evolution schreibt Jakobson: „Genres which were originally second paths, subsidiary variants, now come to the fore, whereas the canonical genres are pushed toward the rear.“; ebd., S.44.

Forschergruppe um Oldřich Král an der Universität Prag die moderne asiatische Literatur:

... modern Asian literature, modern in the historical sense of belonging to the modern period, but especially in the sense of embodying that trend of thought in 19th and 20th century Europe and America usually termed as Modern Thought; also in the sense of rapidly losing its regional character and becoming at the same time a relatively equal partner in the context of World Literature, the existing differences being only local, as with any other modern literature of the World, and not differences of kind. Seen in this way the term modern Asian Literature now is no more specific than modern European literature with a purely geographical applicability.⁴

Im Zusammenhang mit der Entwicklung einer modernen hebräischen Literatursprache spricht Robert Alter von einer „internationalen Sprache“:

If one can entertain the hypothesis of an international language – call it *novelistic* – with characteristic patterns of presentation of data and analysis, then Brenner is thinking novelistic (say Dostoevski, Zola, George Eliot) while writing Hebrew.⁵

In ähnlicher Art und Weise bemächtigten sich asiatische Schriftsteller der „internationalen Sprache des Romans“ – so legen es die Ergebnisse der Prager Forschergruppe nahe.

Ein Spezifikum der modernen asiatischen Literaturen liegt in der Dynamik. Die besondere historische Situation führte zu Umwälzungen auf allen Gebieten, die teilweise auch zum Gegenstand der Literatur wurden, denn in einer Gesellschaft der Umbrüche verlangt es den Menschen mehr denn je nach jenem „deutlicheren, gesteigerten“ Spiegelbild. Vielleicht verlangt es ihn aber auch mehr denn je nach einem Märchenbild aus alten Zeiten, nach einer Zuflucht vor einer unsteten Gegenwart. Vielleicht erwartet er sogar von der Literatur, sie möge ihm zeigen, wie es weitergeht. Der japanische Realismus ist diesen verschiedenen Bedürfnissen entgegengekommen: Er hat sowohl Vergangenheit verklärt als auch Gegenwart beschrieben, und er hat über die Gegenwart hinaus bis in die Zukunft gewiesen. Letztlich wurde es ihm aber zum Verhängnis, daß er allen

4 Oldřich KRÁL et al.: *Contributions to the Study of the Rise and Development of Modern Literatures in Asia*, 2 (Dissertationes orientales; 15). Prague: Czechoslovak Academy of Sciences 1968, S.9; Hervorhebung (Sperrschrift) im Original.

5 Robert ALTER: *The Invention of Hebrew Prose. Modern Fiction and the Language of Realism*. Seattle / London: Univ. of Washington Press 1988, S.50.

Wünschen, den Wünschen nach Gegenwart und Zukunft, aber auch nach Vergangenheit, entsprochen hat. Deswegen galt der japanische Realismus schon wenige Jahre nach seiner Blütezeit als reaktionär und altmodisch. Als angeblicher Abgesang einer vormodernen Literatur wurde er dann auch rasch vergessen, nach einem Mechanismus, den René Wellek so beschreibt:

Time flows in one direction and mankind for some reason (craze for novelty, dynamism, creativity?) is interested more in origins than in residues.⁶

Die übliche Einschätzung der realistischen Schule Japans gibt Jürgen Berndt in einem Lexikonartikel wie folgt wieder:

Damit lieferte [die theoretische Schrift *Shōsetsu shinzui* = „Das Wesen des Romans“] etwas zeitversetzt gleichsam das theoretische Fundament für den Literaturkreis Ken'yūsha („Freunde des Tuschreibsteins“),⁷ der 1885 von Ozaki Kōyō (1857–1903) und anderen jungen Intellektuellen gegründet worden war. Dieser Kreis erstrebte – unter anderem als Reaktion auf den zunehmenden Einfluß des Europäischen – eine Wiederbelebung der frühbürgerlichen Literatur der vorausgegangenen Epoche unter ausschließlicher Betonung des Nur-Spielerischen und Unterhaltenden und kehrte sich in seinen Werken bewußt von der Wirklichkeit des Lebens ab.⁸

Nach dieser Beschreibung der Ken'yūsha 硯友社 („Freunde des Tuschreibsteins“) käme man auf Anhieb gar nicht erst auf die Idee, ihre Literatur dem Realismus zuzuordnen. Widersprüchlich erscheint diese Darstellung jedoch schon deshalb, weil Tsubouchi Shōyōs „Wesen des Romans“ – nach Jürgen Berndts eigener Darstellung – der Ken'yūsha ihre theoretische Grundlage geliefert hat. Wenn dieser Zirkel sich nun wirklich „in seinen Werken bewußt von der Wirklichkeit des Lebens ab[kehrte]“, haben die „Freunde“ diesen Impetus ganz bestimmt nicht von Tsubouchi

6 René WELLEK: *Concepts of Criticism*. New Haven / London: Yale Univ. Press 1963, S. 159.

7 In Anlehnung an Karl FLORENZ wird Ken'yūsha im Folgenden als „Freunde des Tuschreibsteins“ übersetzt; vgl. ders.: *Geschichte der japanischen Litteratur*. Leipzig: C.F. Amelangs Verlag ²1909 (= Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen; 10), S. 615. – Künftig wird Ken'yūsha bzw. „Freunde des Tuschreibsteins“ alternierend mit der Kurzform „Freunde“ benutzt; s. u. Anm. 10.

8 Jürgen BERNDT: „Die moderne japanische Literatur“, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, 20. München: Kindler 1992, S. 660.; s. a. O. BENL / H. HAMMITZSCH (Hrsg.): *Japanische Geisteswelt*. Baden-Baden: Holle 1956, S. 306–308.

Shôyô (1859–1935) und seinem „Wesen des Romans“ – von ihrem „theoretischen Fundament“ also – erhalten.

Zutreffender erscheint Karl Florenz' Einschätzung der Ken'yûsha:

In ... Shôsetsu-Shinzui ... griff [Tsubouchi Shôyô] die Manier Bakins und seine konfuzianisch-moralisierende Tendenz aufs schärfste an, stellte die Normen für den modernen Roman auf und bewirkte eine vollständige Abkehr von Bakin und Hinwendung zum Realismus, der etwa zehn Jahre lang das Feld behauptete. Die Modernen taten sich zu dem Schriftstellerverband Ken'yûsha, „Freunde des Tuschreibsteins“ zusammen, und einer der Bedeutendsten unter ihnen, Ozaki Kôyô (eigentlich Ozaki Tokutarô, Pseudonym Kôyô Sanjin;⁹ 1867–1903), gründete 1888 als ihr Organ die Wochenzeitschrift Garakuta-Bunko, „Plunderbibliothek“.¹⁰

Kôyôs und seiner jugendlichen Anhänger¹¹ erste Werke folgten den europäischen Vorbildern so getreu, daß sie fast wie Übersetzungen aussahen.“¹²

-
- 9 Nicht nur Ozaki Kôyô = Tokutarô, auch alle anderen Schriftsteller der Ken'yûsha führten mehrere Pseudonyme. Der Indexband zu der Reprint-Ausgabe der Zeitschriften der Ken'yûsha bietet einige Querverweise; vgl. o. V.: „Shuppitsusha mei sakuin“, in: *Bekkan (Ken'yûsha kei zasshi shûsei)*, ohne Bandzählung). Yumani shobô 1989, Anhang, S. 1–14. Kommen diese Pseudonyme im folgenden in direkten Zitaten vor, folgt der geläufige Name (= Eintrag im Literaturlexikon) in eckigen Klammern. Der „Künstlervorname“ (also „Kôyô“ anstelle des Geburtsnamens „Tokutarô“) genügt zur Identifizierung und wird in Zitaten so belassen. In den Literaturangaben werden Pseudonyme, so auffindbar, stets durch den „Lexikonnamen“ ersetzt.
- 10 James R. Morita übersetzt *Garakuta bunko* 我楽多文庫 als „Miscellanea“ und erläutert, nach der Bedeutung der Schriftzeichen heiße das Heft „the library for much self-pleasure“, vgl. ders.: „Garakuta bunko“, in: *Monumenta Nipponica*, 23, Nr. 3 (Fall 1969), S. 219. Damit berücksichtigt Morita die Zeichenbedeutung, nicht aber die lautliche Ebene. Kornicki übersetzt *garakuta* als „rubbish“; vgl. Peter KORNICKI: *The Reform of Fiction in Meiji Japan*. London: Ithaca Press 1982, S. 59. Im Folgenden wird die durch Florenz eingeführte Titelübersetzung verwendet, die Titel anderer Zeitschriften werden nicht übersetzt.
- 11 Als wichtigste Autoren der „Plunderbibliothek“ und damit als „Freunde des Tuschreibsteins“ der ersten Stunde sind neben Ozaki Kôyô folgende zu nennen: Emi Suiin (1869–1934), Ishibashi Shian (1867–1927), Iwaya Sazanami (1870–1933), Kawakami Bizan (1869–1908), Maruoka Kyûka (1856–1927) und Yamada Bimyô (1868–1910). Das Ende des „Ken'yûsha-Zeitalters“ setzt man in der Regel mit dem Tod Ozaki Kôyôs im Jahre 1903 an.
- 12 FLORENZ, *Geschichte der japanischen Litteratur*, S. 614–615.

Im Gegensatz zu Jürgen Berndt urteilt der Zeitgenosse Kôyô, Karl Florenz (1865–1939), die „Freunde des Tuschreibsteins“ hätten die von Tsubouchi Shôyô geforderte „Hinwendung“ zum Realismus verwirklicht, und dementsprechend bezeichnet er sie auch als „Realisten“. ¹³ Wie noch zu zeigen sein wird, war dies nicht nur die Meinung des Ausländers Florenz; auch die zeitgenössischen einheimischen Kritiker sahen in Ozaki Kôyô und den „Freunden“ die konsequente Weiterentwicklung der einheimischen Literatur nach dem Kontakt mit der Literatur des Westens.

Mit „Plunderbibliothek“ gründete die Ken'yûsha die erste Literaturzeitschrift Japans, in der neue Formen der Literaturkritik erprobt wurden. In ihren literarischen Werken führte dieser Kreis neue Stilmittel wie erlebte und indirekte Rede ein. Hatten die Prosawerke der Epoche davor hauptsächlich aus Dialog bestanden, entdeckten „die Modernen“ die Technik der Narration wieder. Außerdem beteiligten sie sich an der Bewegung zur Modernisierung der Schriftsprache. Mit diesen Reformen bereitete die Ken'yûsha die Bühne für die nachfolgende „Bewegung der naturalistischen Literatur“, die „schließlich einen besonderen Ich-Roman (*dokutoku na shishôsetsu*) hervorbrachte.“ ¹⁴

Nach dem Modell Roman Jakobsons entwickelt sich der Realismus dadurch weiter, daß jeder Schriftsteller angesichts überkommener Techniken eine Entscheidung trifft, entweder für „B₁“ oder für B₂“:

B₁: I rebel against a given artistic code and view its deformation as a more accurate rendition of reality. B₂: I am conservative and

13 Ebd., S.616.

14 KOBAYASHI Hideo: „Watakushi shôsetsu ron“, in: *Shintei Kobayashi Hideo zenshû*, 3. Hrsg. ÔOKA Shôhei u. a., Shinchôsha 1978, S.122. Zur Lesung des japanischen Begriffs herrscht Uneinigkeit, vgl. Irmela HIJYA-KIRSCHNEREIT: *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishôsetsu“ in der modernen japanischen Literatur*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1981, S.1–2. Durch die Arbeiten Kirschneraits und Edward Fowlers hat sich im Westen die Lesung *shishôsetsu* 私小説 anstatt der Lesung *watakushi shôsetsu* durchgesetzt; vgl. Edward FOWLER: *The Rhetoric of Confession, Shishôsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley u. a.: Univ. of California Press 1992. Nur aus diesem Grund wird in dieser Arbeit die Lesung *shishôsetsu* verwendet. Nach neueren Forschungen hat sich diese Lesung in Japan allerdings erst in der Nachkriegszeit durchgesetzt, wie Suzuki Sadami in einem unveröffentlichten Vortrag dargelegt hat (7th International Conference of the European Association of Japanese Studies, Kopenhagen, 24. Aug. 1994). Kobayashi Hideos Aufsatz auf dem Jahr 1935 heißt also „Watakushi shôsetsu ron“; diese Lesung wird auch in japanischen Literaturlexika angegeben. Zu diesem Genre vgl. im Folgenden die Unterkapitel 5.1.3 bis 5.1.5

view the deformation of the artistic code, to which I subscribe, as a distortion of reality.¹⁵

Die Naturalisten wiederum rebellierten mit besonderer Vehemenz gegen das Repertoire ihrer Vorgänger, und „ihre“ Gattung, *shishōsetsu*, erwies sich als „genauere Abbildung der Realität“ gegenüber den realistischen Romanen eines Ozaki Kōyōs als geschichtsmächtiger.

Die Kanonisierung des „Ich-Romans“, des *shishōsetsu*, wurde durch zwei ideologische Strömungen – eine einheimische, eine ausländische – unterstützt. Innerhalb Japans untermauert die Existenz „eines besonderen Ich-Romans“ die allgemeine Theorie von der Einzigartigkeit des japanischen Volkes (*nihonjinron*). Für Vertreter dieses Versuchs der Selbstbeschreibung wäre es kontraproduktiv zu untersuchen, ob und wie die „Freunde des Tuschreibsteins“ westliche Modelle erfolgreich übernommen und adaptiert haben. Außerhalb Japans gilt es offenbar als politisch unkorrekt, für die Gattung des westlichen Romans „Hegemonie“ zu beanspruchen,¹⁶ und die Existenz einer „spezifischen japanischen“ Gattung kommt den Anhängern dieser Position entgegen. Nach gängiger Einschätzung entstand der *shishōsetsu* 1907 mit Tayama Katais *Futon* („Das Bettzeug“).¹⁷ Folgt man Jürgen Berndts Darstellung – die mit der vorherrschenden japanischen Einschätzung übereinstimmt – wurde erst damit die moderne japanische Literatur fortgesetzt:

Von 1887 bis etwa zur Jahrhundertwende beherrschten die [zu den „Freunden des Tuschreibsteins“] gehörenden Autoren die literarische Bühne Japans nahezu gänzlich. [...] In einem krassen Gegensatz zur Literatur des Ken'yūsha-Kreises stand Futabatei Shimei (1864–1909) mit seinem Roman *Ukigumo* 1887–1889 (*Ziehende Wolken*), der als der erste moderne Roman der japanischen Literatur gilt. [...] [E]r eilte aber der allgemeinen Entwicklung um fast zwei Jahrzehnte voraus, so daß er auf wenig Verständnis stieß und eigentlich ohne Wirkung blieb.¹⁸

15 Roman JAKOBSON: „On Realism in Art“, in: *Language in Literature*. Hrsg. Krystyna POMORSKA. Cambridge, Mass. u.a.: Belknap Press of Harvard Univ. 1987, S.23.

16 Reiko Abe AUERSTAD: *Rereading Sōseki. Three Early Twentieth-Century Japanese Novels* (= Iaponia Insula; 7). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998, S.135, Fußnote.

17 HIJYA-KIRSCHNEREIT, *Selbstentblößungsrituale*, S.54. (Dt. Übers. O. Benl, 1942)

18 BERNDT, „Die moderne japanische Literatur“, S.660.

Zwischen dem Roman „Ziehende Wolken“ im Jahr 1887 und dem „Durchbruch“ (wie ihn Berndt bezeichnet) im Jahr 1907 mit „Das Bettzeug“ bzw. 1906 mit Shimazaki Tôsons *Hakai* (dt. *Ausgestoßen*)¹⁹ entstand nach dieser Darstellung „zwei Jahrzehnte“ lang nichts, was die Bezeichnung „moderner Roman“ verdient hätte.

Diese Arbeit vertritt eine andere Position: Zu Recht bezeichnet Karl Florenz die „Freunde des Tuschreibsteins“ als „Realisten“. Das Wirken der Ken'yûsha stellt in der Entwicklung einer modernen Literatur nach westlichem Vorbild zwar nur einen kurzen Augenblick dar. In dieser Zeit aber hatten die Schriftsteller ihren Blick auf die gesamte Gesellschaft gerichtet. Erst danach, mit dem Ich-Roman, dem *shishôsetsu* des Kôyô Schülers Tayama Katai (1872–1930), verengte sich ihr Blickwinkel auf das eigene Privatleben. Selbst angenommen, der *shishôsetsu* sei wirklich die wichtigste Strömung in der modernen Prosa Japans, kann sie kaum aus dem Nichts entstanden sein. Schon deswegen erscheint es problematisch, in der Ken'yûsha-Periode lediglich einen ausgedehnten Stillstand bzw. eine Rückkehr zur Literatur der Vormoderne zu sehen. Mit der „besonderen Gattung“ des *shishôsetsu* wird sich die vorliegende Arbeit jedoch nur befassen, um der Frage nachzugehen, wie aus der Literatur des Realismus eine solche Literatur des Ich entstehen konnte. Im Folgenden (1.1) soll zunächst eine Definition des Realismus versucht werden.

Bereits hier treten Schwierigkeiten auf, denn zum einen läßt sich der Begriff „Realismus“ nicht einmal für jene Literaturen präzise definieren, die solche Romane zuerst und (im Wesentlichen) ohne Einfluß von außen hervorgebracht haben. Zum anderen wäre es eurozentrisch, die japanische Dichtung an einem solchen Katalog zu messen, selbst wenn es ihn gäbe. Um diese Schwierigkeiten nicht nur am Anfang der Arbeit, sondern für den ganzen Verlauf zumindest zu minimieren, wird ein Ansatz gewählt, den Brain McHale als „functionalism“ bezeichnet:

... there is a different line of twentieth-century structuralist thinking, one which descends from the later Russian Formalists through the Prague school, and is today found in various places world wide – Tel-Aviv not least of all – and which might better be called *functionalism* than structuralism. It is this approach, I believe, and not the Paris-style structuralist narratology, that offers the best alternative to ... essentialist grammar. A functionalism would not organize taxonomies, but would explain teleologies; it would not define

19 Ebd., S.661–662. (Dt. Übers. J. Berndt, 1989)

what, abstractly, sentences *are*, but rather would give an account of what sentences *do*, what, in particular contexts, they are *there for*.²⁰

Dieser „funktionalistische“ Ansatz beginnt auf der Ebene des Satzes und läßt sich auf den ganzen Text und seine Funktion erweitern. Der Text steht im Mittelpunkt, und somit herrscht eine Form der Untersuchung vor, die Meir Sternberg – wie Brian McHale ein Vertreter der Tel-Aviv Schule – im Gegensatz zu *source-oriented inquiry* als *discourse-oriented analysis* bezeichnet:

Discourse-oriented analysis, on the other hand, sets out to understand not the realities behind the text but the text itself as a pattern of meaning and effect. What does this piece of language – metaphor, epigram, dialogue, tale, cycle, book – signify in context? What are the rules governing the transaction between storyteller or poet and reader? Are the operative rules, for instance, those of prose or verse, parable or chronicle, omniscience or realistic limitation, historical or fictional writing? What image of the world does the text project? ...²¹

Bei dem umgekehrten Verfahren, dem *source-oriented inquiry*, wird der Text primär als Quelle historischen Wissens rezipiert.²² Der besondere Text, den Sternberg bespricht – die Bibel –, verführt besonders zu *source-oriented inquiry*, zumal es für diese historische Epoche kaum schriftliche Quellen gibt.

Für die mittlere Meiji-Zeit (1880–90er Jahre) wäre eine *source-oriented inquiry* hingegen ohne Weiteres möglich, denn hier ist der historische Hintergrund bekannt und belegt. Somit könnte man die Romane der „Freunde des Tuschreibsteins“ mit der Geschichte abgleichen und als weitere historische Quellen nutzen. Dennoch wählt diese Arbeit eine *discourse-oriented analysis*, obwohl es zunächst widersprüchlich erscheinen mag, diesen Weg zu beschreiten. Denn schließlich gibt der Realismus vor, die Wirklichkeit, das Reale, wiederzugeben; gleichwohl wird im Folgenden hauptsächlich funktionalistisch gezeigt, wie die Texte wiedergeben, und nicht *was* die Romane und Erzählungen darstellen. Eine gewisse

20 Brian MCHALE: „Unspeakable Sentences, Unnatural Acts, Linguistics and Poetics Revisited“, in: *Poetics Today*, 4, Nr. 1 (1983), S. 45; Hervorhebungen im Original.

21 Meir STERNBERG: *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana Univ. Press 1985, S. 15.

22 Ebenda.

Ausnahme bildet hierbei das letzte Kapitel der Arbeit, in dem die Aussagen der letzten, langen Prosawerke Kôyôs vorgestellt werden. In den übrigen Kapiteln werden häufig Belegstellen aus dem ganzen Œuvre dem jeweiligen Kontext entnommen und zusammengetragen, um einzelne Techniken aus dem Repertoire zu beschreiben (z. B. indirekte Rede). Da diese Techniken im Vordergrund stehen, werden die Kurzdarstellungen der Erzählungen und Romane aus dem Hauptteil der Arbeit ausgegliedert; der Übersichtlichkeit halber befinden sie sich im Anhang. Der Nachdruck liegt auf der Literatur; auf eine Darstellung des historischen Hintergrunds wird verzichtet. Kritische Stimmen, zeitgenössische wie spätere, werden gezielt als Interpretationshilfen herangezogen, nicht jedoch ausführlich um ihrer selbst willen besprochen. Die Forschungsgeschichte wird knapp abgehandelt (1.2). Die nachfolgenden Kapitel zwei bis fünf widmen sich ausführlich der Umsetzung gewisser Techniken und Tropen, Stile und Sprachebenen, um die kurze Karriere des Realismus in Japan zu beleuchten.

1.1 Was ist Realismus?

Eine erste einfache Definition des Realismus liefert die Literaturgeschichte; Hans Ulrich Gumbrecht und Jürgen E. Müller sprechen hier von dem „Namen Realismus“:

Der zweite Konsens der neuen Realismus-Diskussion liegt in der Unterscheidung zwischen dem Prädikat „Realismus“ und dem Namen „Realismus“; der Name Realismus steht für eine Gruppe von Romanen des 19. Jahrhunderts, als deren wichtigste Autoren in Frankreich ... Stendhal, Balzac und Flaubert angesehen werden.²³

René Wellek meint dasselbe – Realismus als Einteilung der Literaturgeschichte – wenn er von *realism as a period concept* spricht, geht aber einen Schritt weiter und nennt einige Merkmale, die für die Werke dieser historischen Periode charakteristisch sind:

Realism as a period concept, that is as a regulative idea, an ideal type which may not be fulfilled by any single work and will cer-

23 Hans Ulrich GUMBRECHT / Jürgen E. MÜLLER: „Sinnbildung als Sicherung der Lebenswelt. Ein Beitrag zu der funktionsgeschichtlichen Situierung der realistischen Literatur am Beispiel von Balzacs Erzählung *La Bourse*“, in: *Honoré de Balzac*. Hrsg. H. U. GUMBRECHT u. a. München: Wilhelm Fink Verlag 1980, S. 339; kursiv im Original.

tainly in every individual work be combined with different traits, survivals from the past, anticipations of the future, and quite individual peculiarities, realism in this sense means „the objective representation of contemporary social reality.“ It claims to be all-inclusive in subject matter and aims to be objective in method, even though this objectivity is hardly ever achieved in practice. Realism is didactic, moralistic, reformist. Without always realizing the conflict between description and prescription it tries to reconcile the two in the concept of „type.“ In some writers, but not all, realism becomes historic: it grasps social reality as dynamic evolution.²⁴

Auch diese Arbeit nimmt diese grundlegende Definition Welleks an; demnach strebt der Realismus nach „der objektiven Darstellung zeitgenössischer gesellschaftlicher Wirklichkeit“. Nach Welleks Einschätzung tendieren die Werke dieser Schule damit zur Berichterstattung und verlassen leicht den Bereich der Literatur:

... the pitfall of realism lies not so much in the rigidity of its conventions and exclusions as in the likelihood that it might, supported as it is by its theory, lose all distinction between art and the conveyance of information or practical exhortation. When the novelist attempted to be a sociologist or a propagandist he produced simply bad art, dull art; he displayed his materials inert and confused fiction with „reportage“ and „documentation.“²⁵

Zu diesem Bild des Realismus paßt es, daß Ozaki Kôyô – in der Redaktion einer Zeitung tätig – aus den „vermischten Nachrichten“ Material für seine Erzählungen und Romane gewann (vgl. 3.5). Wie noch zu zeigen sein wird, sind die Werke jedoch eindeutig Kunst, nicht Reportage und erst recht nicht Propaganda. Spätere Strömungen des japanischen Realismus haben im Vergleich zu Ozaki Kôyô viel eindeutiger auf die Vermittlung politischer Inhalte gezielt, und dementsprechend mochten die Vertreter dieser Schulen die „Freunde des Tuschreibsteins“ nicht als Vorgänger anerkennen (vgl. 1.1.2).

Schon diese sehr breite Definition Welleks – Realismus als *the objective representation of contemporary social reality* – bringt zwei Schwierigkeiten mit sich. Zum einen definiert Wellek, was beschrieben wird, jedoch nicht wie. Zwar betont er an anderer Stelle, der Realismus lebe

24 WELLEK, *Concepts of Criticism*, S.252–253.

25 Ebd., S.254.

von „Konventionen“, führt aber nur exemplarisch aus, was damit gemeint sein könnte:

In spite of its claim to penetrate directly to life and reality, realism, in practice, has its set conventions, devices, and exclusions. For example, on the stage, realism often meant no more than the avoidance of certain improbabilities, of old stage conventions, the chance meeting at doors, the too obviously contrived contrasts of older drama. Ibsen's stage devices can be described as clearly as Racine's.²⁶

Zum anderen ist selbst diese sehr allgemeine Beschreibung Welleks durch ein zirkuläres Vorgehen gewonnen, indem Wellek zunächst den Zeitabschnitt festlegt und dann die Merkmale der Literatur dieses Zeitalters beschreibt.

Philippe Hamon geht weiter als René Wellek und arbeitet in seinem Aufsatz „Un discours contraint“ einen Katalog von fünfzehn formalen und inhaltlichen Merkmalen des Realismus aus. Letztlich muß aber auch er eingestehen, seine Beispiele seien anhand eines schon bestehenden Realismusbegriffs ausgewählt:

Les exemples choisis, on l'a certainement remarqué, ne sont guère écartés de l'école réaliste du XIX^e siècle, ce qui fait que l'ambiguïté que nous avons signalée au départ n'est pas levée.²⁷

Es ist damit fraglich, ob seine Beschreibung des Realismus auf andere Epochen oder Kulturen übertragen werden kann. In seinem sechsten Punkt beispielsweise bespricht Hamon die didaktische Intention realistischer Texte:

... l'auteur „réaliste“ (comme le pédagogue) est en possession d'un certain *savoir* ... qu'il juge exhaustif et qu'il distribuera (par exemple) sous la forme de *descriptions*. ... La source-garant de l'information s'incarne donc dans le récit dans un personnage porteur de tous les signes de l'honorabilité scientifique: une description médicale sera supportée et véhiculée par la bouche d'un personnage du médecin, une information esthétique par la bouche d'un personnage de peintre, une description d'église ou une information sur la religion à travers un personnage de prêtre, etc.²⁸

²⁶ Ebenda.

²⁷ Philippe HAMON: „Un discours contraint“, in : *Poétique*, 16 (1973), S.444; kursiv im Original.

²⁸ Ebd., S.428; kursiv im Original.

Eine solche Verifikation durch den Mund eines autorisierten Sprechers ist nicht vor jenem neunzehnten Jahrhundert der *école realiste* zu erwarten. Erst dann nämlich führen sowohl die Arbeitsteilung im Beruf als auch der Fortschritt in der Wissenschaft zur Entstehung entsprechender Spezialisten.

Erich Auerbachs berühmtes Werk *Mimesis* geht anders vor. Anstatt sich auf eine spezifische historische Epoche festzulegen, bespricht Auerbach, wie der Untertitel verspricht, die „dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur“. Er beginnt mit Homer und dem Alten Testament und endet mit Virginia Woolf. So hofft man, dieser Wissenschaftler möge – schon um diese historische Tiefe zu bewältigen – zumindest eine Arbeitsdefinition des Realismus aufstellen, die nicht nur auf verschiedene historische Epochen anzuwenden ist, sondern auch auf verschiedene Kulturen, beispielsweise auf die japanische. Diese Hoffnung enttäuscht Erich Auerbach ein wenig, wie auch René Wellek bemängelt:

Mr. Auerbach has an international horizon and is so suspicious of the categorizing of *Geistesgeschichte* that it is difficult to discover what he means by „realism.“²⁹

Auerbach definiert den Realismus an keiner Stelle explizit; erst aus der Summe seiner Bemerkungen zu den einzelnen Werken ergibt sich ein Bild der „Realistik“, um seine Terminologie zu verwenden.

Folgende Beispiele mögen verdeutlichen, wie Erich Auerbach den Terminus „Realismus“ (bzw. „Realist“) umreißt. Über den römischen Dichter Petronius heißt es:

Dieser setzt, wie ein moderner Realist, seinen künstlerischen Ehrgeiz daran, ein beliebiges, alltägliches, zeitgenössisches Milieu mit seinem gesellschaftlichen Unterbau ohne Stilisierung nachzuahmen und die Personen ihren Jargon sprechen zu lassen.³⁰

Zu einem Kapitel aus *Don Quijote*:

Ohne Zweifel ist unsere Szene realistisch, alle handelnden Personen werden in einer aktuellen Wirklichkeit und in ihrer lebendigen-alltäglichen Existenz vorgeführt.³¹

29 René WELLEK: „The Concept of Realism in Literary Scholarship“, in: *Neophilologus*, 45 (1961), S.7.

30 Erich AUERBACH: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen / Basel: Francke Verlag⁹1994, S.34. (Hervorhebung M.K.)

31 Ebd., S.326.

Und so bespricht Auerbach einen „Realisten“ im Sinn der gängigen Literaturgeschichte:

Insofern die moderne ernste Realistik den Menschen nicht anders darstellen kann als eingebettet in eine konkrete, ständig sich entwickelnde politisch-gesellschaftlich-ökonomische Gesamtwirklichkeit – wie es jetzt in jedem beliebigen Roman oder Film geschieht –, ist Stendhal ihr Begründer.³²

Die Vorgehensweise und die Ergebnisse Erich Auerbachs hat Philippe Hamon folgendermaßen zutreffend zusammengefaßt:

On connaît la méthode d'Auerbach: l'analyse scrupuleuse et fine ... de textes très divers et les résultats: une définition du texte réaliste comme texte : a) sérieux; b) mêlant les registres stylistiques; c) n'excluant la description d'aucune classe sociale ou d'aucun milieu; d) soumis au procédé majeur de l'hypotaxe – défine, de façon très générale, comme l'ensemble des procédés de cohésion logico-sémantique de texte; e) intégrant l'histoire des personnages dans le cours général de l'Histoire contemporaine.³³

Wie im zweiten Kapitel gezeigt werden soll (2.4.1), stimmen zumindest einige Punkte aus diesem Auerbach'schen Katalog mit Ideen überein, die Tsubouchi Shôyô in „Wesen des Romans“ vertritt. So fordert Tsubouchi eine Literatur der Ernsthaftigkeit, welche die Personen innerhalb der gegenwärtigen Gesellschaft zeigt. Es ist jedoch fraglich, wie ebenfalls dort gezeigt werden soll, ob die „Freunde des Tuschreibsteins“ diese Ideen von Tsubouchi übernehmen.

Allerdings erscheinen diese Fragen weniger gewichtig – die Fragen nämlich, ob a) Tsubouchi Shôyô den westlichen Realismus „richtig“ verstanden hat und ob b) die „Freunde des Tuschreibsteins“ diesen Realismusbegriff Tsubouchi Shôyôs wiederum „richtig“ verstanden haben –, wenn man mit Itamar Even-Zohars Modell der „Polysystem-Theorie“ arbeitet. In seinem Modell stellt Even-Zohar „Gesetze der Interferenz“ auf. Übernehmen andere Kulturen auf dem Weg des „Einflusses“ oder – um Even-Zohars Terminologie zu benutzen – der „Interferenz“ den Realismus, dann wird er nach diesen Gesetzen zwangsläufig andere Merkmale aufweisen:

1. General principles of interference.
- 1.1 Literatures are never in non-interference.

32 Ebd., S.431.

33 HAMON, „Un discours contraint“, S.418, Fußnote.

- 1.2 Interference is mostly unilateral.
- 1.3 Literary interference is not necessarily linked with other interference on other levels between communities
2. Conditions for the emergence and occurrence of interference.
 - 2.1 Contacts will sooner or later generate interference if no resisting conditions arise.
 - 2.2 A source literature is selected by prestige.
 - 2.3 A source literature is selected by dominance.
 - 2.4 Interference occurs when a system is in need of items unavailable within itself.
3. Processes and procedures of interference.
 - 3.1 Contacts may take place with only one part of the target literature; they may then proceed to other parts.
 - 3.2 An appropriated repertoire does not necessarily maintain source literature functions.
 - 3.3 Appropriation tends to be simplified, regularized, schematized.³⁴

Für die japanische Literatur war seit dem ersten Kontakt mit dem Westen die abendländische Literatur die „source literature“, also „Quellenliteratur“: „2.2 A source literature is selected by prestige 2.3 A source literature is selected by dominance.“

Zur Zeit dieser „Interferenz“ war wiederum der Realismus in der Quellenliteratur vorherrschend.³⁵ Über den Weg der *appropriation*, der „Vereinnahmung“, schlägt sich diese Strömung sowohl auf die oben erwähnte theoretische Schrift „Wesen des Romans“ als auch auf jene literarischen Werke nieder, die zu dieser Zeit entstanden sind. Nach den Regeln der Vereinnahmung ist nicht zu erwarten, daß die Produkte in der Zielkultur in allen Einzelheiten mit den Modellen übereinstimmen: „3.2 An appropriated repertoire does not necessarily maintain source literature functions. 3.3 Appropriation tends to be simplified, regularized, schematized.“

Diese „Gesetze der Interferenz“ legen die folgende Interpretation nahe: Selbst wenn Tsubouchi Shôyôs theoretische Ausführungen zum Realismus nur in wenigen Punkten mit westlichen Vorstellungen übereinstimmen (wie sie beispielsweise Auerbach in seinen Ausführungen zur

34 Itamar EVEN-ZOHAR: „Laws of Literary Interference“, in: *Poetics Today*, 11, Nr. 1 (Spring 1990), S.59.

35 WELLEK, „The Concept of Realism in Literary Scholarship“, S.3–5.

Realistik beleuchtet), ist anzunehmen, daß Interferenz stattgefunden hat. Es ist nicht anzunehmen, daß bei Prosawerken weniger Interferenz stattfand, und einen entsprechenden Wandel sieht man diesen Prosawerken auch deutlich an. Als Ergebnis dieses Wandels weisen die Romane und Erzählungen einige Merkmale auf, die sich mit dem westlichen Realismus, der prestigereichen Quellenliteratur, decken. Einige Merkmale weichen – zum Teil erheblich – von westlichen Erwartungen an den Realismus ab. Dies muß nicht heißen, daß die Werke nicht realistisch oder in irgendeinem Sinn „weniger“ realistisch sind. Der Vergleich zwischen den Quellen in Europa und den Werken, die aus der „Vereinnahmung“ des Realismus in Japan resultierten, zeigt vielmehr auf, welche Merkmale – auch kulturübergreifend – für den Realismus wirklich konstitutiv sind. Im Folgenden sollen einige dieser Merkmale vorgestellt und besprochen werden, zunächst jene aus dem europäischen Diskurs (1.1.1), dann jene Merkmale, die in Japan die Realismusdebatte beherrschen (1.1.2).

1.1.1 Formale Merkmale des abendländischen Realismus

Bis zu einem gewissen Grad wird auch die folgende Argumentation zirkulär sein müssen, denn anhand jener Werke, die schon historisch zur Schule des Realismus gerechnet werden, sollen formale Merkmale der Strömung herausgearbeitet werden. Erst danach kann mit einem funktionalistischen Ansatz gezeigt werden, ob und wie diese Merkmale im japanischen Realismus vorhanden sind. An einer wie auch immer gearteten inhaltlichen Definition, beispielsweise an Welleks *objective representation of contemporary social reality*, läßt sich hingegen der japanische Realismus nicht messen. Dies liegt paradoxerweise an einem Charakteristikum des Realismus selbst, der – wie Wellek betont – „didaktisch“ ist. Dies führt nach Hamon zur Redundanz:

Dans son effort informatif, le texte réaliste pourra jouer à fond sur la complémentarité sémiologique: le texte se présente alors comme surcodé (trait de la communication de masse: le recepateur qui n'aura pas accès au code (a) aura accès au code (b) ... On pourrait donc définir le discours réaliste comme un discours *paraphrasable*.³⁶

Auch die Romane Ozaki Kôyôs – besonders die späten Romane – sind „überkodierte“. Dennoch sind selbst diese langen Werke mit ihrer Fülle an Information nur mit dem dazugehörigen Kontextwissen zu entschlüsseln,

36 HAMON, „Un discours contraint“, S.427–428; kursiv im Original.

wie es Michael Riffaterre in seinem Konzept des „hermeneutischen Modells“ beschreibt:

The sociolect or the intertext thus offers a frame of thought or a signifying system that tells the reader how or where to look for a solution, or from what angle the text can be seen as decipherable. This frame, or system, or angle of vision, I call the *hermeneutic model*.³⁷

Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes demonstriert Riffaterre sein Modell anhand eines Gedichts von Rimbaud: Hier lassen sich doppeldeutige Lexeme im Kontext verschiedener „Soziolekte“ richtig deuten, und somit lösen sich scheinbare Widersprüche auf. Riffaterre betont die Flexibilität dieses hermeneutischen Modells:

One of the toughest questions in criticism, or in theory of literature, is: Why, despite diversity of cultures, changing times, evolving ideologies – why do readers so often agree upon the interpretation of a literary work of art? My tentative explanation is that every literary text contains certain subliminal components that guide the reader towards a single stable interpretation of that text.³⁸

Riffaterres Beispiel für das „hermeneutische Modell“ entstammt der Lyrik; die spezifische Textstelle zeichnet sich durch Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit aus. Nach Riffaterre wird der Leser gerade durch die Unklarheit auf das hermeneutische Modell verwiesen:

... however subliminal the model may be, there is always an anomaly in the text that points to the model.³⁹

Bei dem überdeterminierten, überkodierten Prosatext des Realismus hingegen ist die Situation anders: Die Fülle an Information überdeckt etwaige „Anomalien“, und im Gegensatz zur Poesie läßt sich der Text grundsätzlich „dechiffrieren“. Lücken, welche zeitgenössische Leser ohne Mühe ergänzt haben, führen heute somit nicht zum „Extremfall“ des Nicht-Verstehens. Sie führen eher zur Wertung, der Text sei „schlecht“, er bilde die Wirklichkeit nicht adäquat ab. Diese Wertung ist falsch und verdeutlicht zudem, warum „inhaltliche“ Kriterien als Maßstab des Realismus versagen müssen. Richtig ist hingegen, daß es dem heutigen westlichen Leser in der Regel am Kontextwissen fehlt, um die Werke des japanischen Realismus zu deuten.

37 Michael RIFFATERRE: „Hermeneutic Models“, in: *Poetics Today*, 4, Nr. 1 (1983), S. 7.

38 Ebenda.

39 Ebd., S. 15.

Es kommt erschwerend hinzu, daß Ozaki Kôyô eine „moderne“ Gesellschaft beschreibt. Dieses Bild täuscht über die gravierenden Unterschiede zwischen dem Japan der Meiji-Zeit und dem heutigen Europa – der Erfahrungswelt eines heutigen westlichen Lesers – hinweg. Auf manchen Gebieten ist dieses Wissen „soziologisch“ ergänzt worden: So weiß man, daß Ehen in Japan arrangiert wurden und werden. Auch die Tradition der Geisha und der andere Umgang mit der Prostitution bilden inzwischen einen Teil des „hermeneutischen Modells“ moderner westlicher Leser. Auf vielen anderen Gebieten hingegen, auf denen der Unterschied zum Westen nicht so groß ist, ist entsprechendes Wissen nicht vorhanden; etwa über das spezifische Verhältnis zwischen Herrschaft und Dienerschaft. In „Tajô takon“ („Viel Gefühl, viel Leid“, Febr.–Juni 1896) beschreibt Ozaki Kôyô beispielsweise, wie ein Mann und seine Frau einem trauernden Witwer beistehen, mit dem sie befreundet sind, ohne allerdings den biografischen Hintergrund der Hauptfiguren zu erläutern (vgl. 5.2). Heutigen westlichen Lesern erscheint es rätselhaft, warum die beiden Männer – sie unterscheiden sich wie Tag und Nacht – überhaupt befreundet sind, aber zeitgenössische Kritiker loben gerade dieses Werk Kôyôs als realistisch. Es fehlt dem westlichen Leser also an Kontextwissen – gewissenmaßen an einem „Soziolekt der Freundschaft“ –, um die „Anomalien“ im Text aufzulösen.

Gelingt es hingegen, formale Kriterien für die Zuordnung zu einer realistischen Literatur zu gewinnen, kann man „Viel Gefühl, viel Leid“ – umgekehrt – anhand dieser Kriterien dem Realismus zuschlagen. Dann kann das Werk sogar als „Quelle“ zur Erforschung der Freundschaft in dieser Zeit dienen. Auf diese Weise kann somit die vergleichende Lektüre realistischer Werke sogar aufzeigen – überspitzt gesagt –, bis zu welchem Grad Kulturen sich unterscheiden. Wo das „hermeneutische Modell“ nicht greift, das Werk also unverständlich bleibt, ist der kulturelle Unterschied demnach groß. Leuchtet das Werk problemlos ein, ist die Distanz hingegen kleiner. So gesehen scheint Ozaki Kôyôs Erzählung „Tonari no onna“ („Die Frau von nebenan“, Aug.–Okt. 1893) sogar nahezu zulegen, daß Europa nach der sogenannten sexuellen Revolution des vorigen Jahrhunderts gewissermaßen da angekommen ist, wo Japan schon in der Meiji-Zeit vor dem Einfluß der westlich-christlichen Ideologie der Jungfräulichkeit und der Enthaltensamkeit war. Dies merkt man daran, daß Kôyôs Umarbeitung dem heutigen westlichen Leser eher einleuchtet als das französische Vorbild, nämlich Zolas Erzählung „Pour une nuit d'amour“. In Zolas Werk ist die Heldin Thérèse eine unschuldige Jungfrau, die den-

noch einen Mord begeht. Dies wird – soziologisch-naturalistisch – auf ihre „Natur“ zurückgeführt. Bei Kôyô ist die Mörderin keine Provinzjungfrau, sondern eine Großstadtprostituierte. Sie hat einen Gönner, unterhält aber eine sexuelle Beziehung zu einem anderen Mann, der ihr Geldsummen abnötigt, um sich wiederum andere Frauen zu halten (vgl. 4.3.7, 5.4). Die prude, entsexualisierte Urfassung eines Zola ist in diesem Fall dem heutigen Leser weitaus fremder als Kôyôs Umsetzung in seine zeitgenössische Realität. Dies führt zum paradoxen Eindruck, die Erzählung Kôyôs sei „realistischer“ als die Vorlage Zolas. In diesem einen Fall also täuscht der überkodierte realistische Text den Leser sogar über sein eigenes fehlendes Kontextwissen hinweg.

Zumindest eine theoretische Schule hält „Anomalien“ im Text wiederum für ein wesentliches Merkmal des Realismus. Als ein Vertreter dieser Schule mag Jonathan Culler gelten, der in seiner Monographie über Flaubert schreibt:

But finally, demoralization is produced by undermining the conventions of reading, hampering the operations which readers are accustomed to perform on texts so as to „make sense“ of them, but hampering these operations with sufficient subtlety that readers will not throw down the books in a moment of outraged frustration.⁴⁰

Die „Demoralisierung“ eines Flaubert habe, so Culler weiter, die frühere Konvention einer fingierten „Wirklichkeitsdarstellung“ abgelöst, für die Folgendes gilt:

The reader is supposed to pass through the language of the text to a reality that he recognizes and to which it refers.⁴¹

Für Culler und andere Vertreter des Dekonstruktivismus kann die Sprache eines Textes nichts darstellen, weil die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant letztlich willkürlich und von der Konvention abhängig ist. Der Bezug zur Wirklichkeit in einem realistischen Text ist somit eine Illusion:

... the signs used must appear to derive their meaning from their referents rather than from their place in a system of functional relations within the text.⁴²

40 Jonathan CULLER: *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. London: Paul Elek 1977, S.80.

41 Ebd., S.80–81.

42 Ebd., S.79.

Diese Theoretiker betonen die Unmöglichkeit der Mimesis, der Wirklichkeitsnachahmung in geschriebener Sprache, denn (um mit Geoffrey Hartmann zu sprechen): „Perhaps reading always goes against representation.“⁴³

Gérard Genette geht dem Problem der Repr sentation elegant aus dem Weg, indem er gleich von der „Illusion der Mimesis“ spricht:

... in contrast to dramatic representation, no narrative can „show“ or „imitate“ the story it tells. All it can do is tell it in a manner which is detailed, precise, „alive“, and in that way give more or less the *illusion of mimesis* – which is the only narrative mimesis, for this single and sufficient reason: that narration, oral or written, is a fact of language, and language signifies without imitating.⁴⁴

Zumindest die Sprache lässt sich allerdings durchaus mit der Sprache imitieren, und es liegt somit nahe, daß die Theoretiker der Tel-Aviv-Schule beispielsweise in ihren Arbeiten über direkte und indirekte Rede durchaus die Kategorien der „Mimesis“ und der „Diegesis“ einsetzen. Sternberg geht so weit, fünf verschiedene Oppositionen zwischen *mimetic discourse* und *diegetic discourse* aufzustellen und dementsprechend von *mimesis*₁, *mimesis*₂ usw. zu sprechen.⁴⁵ Sternbergs Ansatz wird im Verlauf dieser Arbeit erläutert (vgl. 3.2.5) und umgesetzt. Hingegen erscheint eine etwaige Untersuchung der Art, wie und ob in Texten des japanischen Realismus „die Konventionen der Lektüre unterminiert“ werden, kaum realisierbar und zudem wenig produktiv. Insofern lässt diese Arbeit die Debatte über Repräsentation und * criture* weitgehend unberücksichtigt.

Als ein wichtiges diegetisches Mittel des Realismus heben westliche Kritiker die „Beschreibung“ hervor, so Culler:

A rather more obvious function [of the detailed description] is that which the swifter reader assigns them: fleshing out the village and signifying, „this is reality“. In doing so they reveal one of the basic conventions of post-seventeenth-century European culture: that „reality“ is opposed to meaning. It consists of discrete concrete ob-

43 Geoffrey HARTMANN: „Representation Now“, in: *Easy Pieces*. New York: Columbia Univ. Press 1985, S.131.

44 Gérard GENETTE: *Narrative Discourse. An Essay in Method*.  bers. Jane E. Lewin. Ithaca, N. Y.: Cornell Univ. Press 1980, S.164.

45 Meir STERNBERG: „Proteus in Quotation-Land. Mimesis and the Forms of Reported Discourse“, in: *Poetics Today*, 3, Nr.2 (1982), S.107–156.

jects and events prior to any interpretation, and therefore to give a sense of „the real“ one must offer details which have no meaning.⁴⁶

Für den etwaigen *not so swift reader* wäre die Beschreibung wiederum *écriture*; sie diene dann der „Demoralisierung“. Entsprechend seinem marxistischen Ansatz wiederum sieht Lukács in der Beschreibung ein Merkmal des – dekadenten, bürgerlichen – Realismus:

Die Beschreibung in dem von uns bereits dargelegten Sinn, als herrschende Methode der epischen Gestaltung, entsteht in einer Periode, in der aus gesellschaftlichen Gründen der Sinn für das Wichtigste am epischen Aufbau verlorenggeht. Die Beschreibung ist ein schriftstellerischer Ersatz für die verlorengegangene epische Bedeutsamkeit.⁴⁷

In diesen Zitaten heben immerhin zwei Theoretiker aus ganz unterschiedlichen Schulen die Bedeutung der Beschreibung hervor. Vor diesem Hintergrund verwundert es zunächst, wie arm an Beschreibungen die Texte der japanischen Realisten sind. Dies zeigt lediglich wiederum, daß auch „Beschreibung“ kontext- und kulturabhängig ist, denn die Elemente, die „Wirklichkeit“ signalisieren oder fingieren, sind in jeder literarischen Tradition und zu jeder Zeit anders. Insgesamt ergeben sie, um die Terminologie Itamar Even-Zohars zu benutzen, ein „Repertoire“:

... it is a *repertory*, i. e., *an aggregate of items governed by system relations*, which constitutes the way a culture can convey information about reality. It is therefore apparent that while „items of reality“ (such as persons and natural phenomena, voices and furniture, gestures and faces) may be „there“ in the outside world, in terms of reference to them in a verbal utterance they constitute items of *cultural repertory*, the repertory of realia or, in short – for the sake of both convenience and transparency – *realemes*.⁴⁸

Diese *realemes* sind kulturabhängig:

... it is a clear demonstration of the conventional character of framing the real world that items relatable to the real world, while insertable in texts of one culture, are non-insertable in texts of another ...⁴⁹

46 CULLER, *Flaubert*, S. 76.

47 LUKÁCS, „Erzählen oder beschreiben“, S. 213.

48 Itamar EVEN-ZOHAR: „Constraints of Realeme Insertability in Narrative“, in: *Poetics Today*, 1, Nr. 3 (1980), S. 67; Hervorhebung (kursiv) im Original.

49 Ebd., S. 65.

So sind Naturbeschreibungen in den Texten der japanischen Realisten so gut wie unbekannt (vgl. 4.1.3). Innenräume werden fast nie beschrieben, dafür wird der Leser in kleinste Details der Kleidung eingeweiht. Somit stellt die Kleidung – um die Terminologie Even-Zohars anzuwenden – ein wichtiges *realeme* in den Werken der japanischen Realisten dar.

Beginnt Kôyô in seinen späteren Werken, „ausländische“ *realemes* wie Möbel (vgl. 4.3.1) oder „westlich-realistische“ Landschaften (vgl. 5.3.2) zu integrieren, tut er dies häufig nicht auktorial, sondern durch die Augen seiner Charaktere, um Aufschluß über ihre inneren Vorgänge zu bieten. Dies ist laut Harald Weinrich auch ein Merkmal des Realismus im Westen:

Hinzu kommt, mindestens seit Flaubert, daß der Romancier zunehmend darauf verzichtet, im Roman das Augenmerk des Lesers auf sich zu ziehen. Er stellt die Ereignisse mit wachsender Vorliebe aus der Perspektive handelnder Personen dar, d. h. als deren Beobachtungen und Reflexionen. Die Form dieser Darstellung ist die indirekte und erlebte Rede.⁵⁰

Auch Culler hebt den „transparenten“ Erzähler in seiner Monographie über Flaubert als Merkmal des „hohen“ Realismus hervor:

... the language of the text must be isolated from any definable narrator.⁵¹

Sternberg kontrastiert diese Erzählstimme mit den Einmischungen früherer Erzähler:

In modern times, this self-consciousness is seldom openly avowed; but the flagrantly intrusive omniscient narrators of the eighteenth- and nineteenth-century novel devote considerable energy to striking up an acquaintance with the reader, to characterizing themselves and him or themselves in relation to him, to praising and flattering or rebuking and calumniating him, to preaching or poking fun at him, to anticipating his every wish, or to taking pride in having frustrated his expectation.⁵²

Der Erzähler des hohen Realismus hingegen ist transparent, dennoch allwissend. Er hat Zugang zu den inneren Vorgängen seiner Charaktere

50 Harald WEINRICH: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: W. Kohlhammer. 2., völlig neubearbeitete Aufl. 1971, S. 100.

51 CULLER, *Flaubert*, S. 79.

52 Meir STERNBERG: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore / London: The Johns Hopkins Univ. Press 1978, S. 257.

und kann wiedergeben, was sie denken und fühlen. Auch in den Werken des japanischen Realismus bildet sich die Konvention des „transparenten aber allwissenden“ Erzählers heraus. Dies ist ganz eindeutig auf „Interferenz“ zurückzuführen; dazu mußte nämlich die Funktion eines Erzählers überhaupt erst etabliert werden (vgl. 3.2.4). Wenn im japanischen Realismus in einem höheren Maße als beispielsweise im hohen französischen Realismus „Autoreneinmischungen“ bzw. „Kommentare“ stattfinden, überschreitet dies jedoch keinesfalls ein Niveau, das auch in anderen realistischen Literaturen zu finden ist – beispielsweise im deutschen Realismus (vgl. 2.4.3). Wie noch gezeigt werden soll (vgl. 4.2.5), verfügt sowohl das Französische als auch das klassische Japanische über eine breite Palette an Erzähltempora, die eine „unterschwellig markierte auktoriale Gestaltung“ ermöglichen. Die Bewegung um die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ (言文一致 *gembun itchi*) in der Meiji-Zeit forderte gerade während der Entstehung der Literatur des Realismus den Verzicht auf die Verbformen des klassischen Japanischen – um zunächst eine simple Definition des *gembun itchi*-Stils zu geben, die im Lauf dieser Arbeit weiter problematisiert werden soll. Es gehört zu den Paradoxien dieser „Reform“, daß sie damit gleichsam jene grammatische Mittel beseitigte, die für die Festigung des „transparenten Erzählers“ dienlich gewesen wären. Als Kompensation mischt sich der Erzähler häufiger ein und wird dementsprechend weniger „transparent“ (vgl. 4.3.4).

Ebenfalls eindeutig auf Interferenz zurückzuführen sind die Techniken der indirekten und der erlebten Rede, die nach Einschätzung Weinrichs zur Funktion des „transparenten“ Erzählers gehören. In den Genres der späten Edo-Zeit herrschte noch die direkte Rede vor (vgl. 2.1.1), und es gehört zu den wichtigsten und herausragendsten Neuerungen in den Arbeiten der japanischen Realisten, indirekte und erlebte Rede einzusetzen. Es gibt mehrere Theorien, warum indirekte und erlebte Rede zur Literatur des Realismus gehören, eine Erklärung liefert Northrop Fryes „Theory of Modes.“ Frye klassifiziert epische Dichtung danach, ob der Held dem Leser gegenüber überlegen oder unterlegen ist:

Fictions, therefore, may be classified, not morally, but by the hero's power of action, which may be greater than ours, less, or roughly the same. Thus:

1. If superior in *kind* both to other men and to the environment of other men, the hero is a divine being, and the story about

him will be a *myth* in the common sense of a story about a god. [...]

2. If superior in *degree* to other men and to his environment, the hero is the typical hero of *romance*, whose actions are marvelous but who is himself indentified as a human being.
3. If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. ... This is the hero of the *high mimetic* mode, of most epic and tragedy, and is primarily the kind of hero that Aristotle had in mind.
4. If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of us: we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience. This gives us the hero of the *low mimetic mode*, of most comedy and realistic fiction.
5. If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the *ironic* mode.⁵³

Mit diesem Modell bespricht Frye das Verhältnis zwischen dem „Helden“ und „uns“ (= den Lesern), aber daraus ergeben sich natürlich auch Konsequenzen für den Erzähler (= *the poet*).

Nach dieser Taxonomie darf der *poet*, der Erzähler im Realismus – dem „niedrigen mimetischen Modus“ in der Terminologie Fries –, nicht gegen den „Kanon der Wahrscheinlichkeit“ verstoßen. Bei diesem Modus nun sind „Held“ und „wir“ auf einer Stufe: „the hero is one of us“, und dementsprechend paßt es zu diesem Modus, wenn der „Erzähler“ ebenfalls „einer von uns“ ist. Während dies bei einer Reflektorfigur,⁵⁴ die im Text angesiedelt ist, relativ einfach zu bewerkstelligen ist, ist der allwissende auktoriale Erzähler sowohl seinem Helden als auch seinen Leser insofern überlegen, als er direkten Zugang zu den inneren Vorgängen seiner Charaktere hat. Durch den Einsatz der erlebten Rede mit ihrer „Doppelperspektive von ‚knower‘ und ‚sayer‘“⁵⁵ „zitiert“ der Erzähler

53 Northrop FRYE: „First Essay. Historical Criticism, Theory of Modes“, in: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton Univ. Press 1973, S.33–34; kursiv im Original.

54 Terminologie nach Franz STANZEL: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht⁵1991, S.15–24.

55 Ebd., S.22. Hiermit wird zunächst eine einfache Definition der erlebten Rede gegeben, die im Lauf der Arbeit vertieft wird.

diese Gedanken quasi in der „Stimme“ des Charakters; dadurch kann er es vermeiden – um Weinrich erneut zu zitieren –, „im Roman das Augenmerk des Lesers auf sich zu ziehen“. Er vermeidet es zudem gerade in einer Situation, in der er in unzulässiger Weise gegen den „Kanon der Wahrscheinlichkeit“ verstößt. Gibt er nämlich einen inneren Vorgang wieder, dann zitiert er etwas, was er eigentlich nicht wissen kann. In der japanischen Literatur der späten Edo-Zeit wurde es offenbar als Verstoß gegen die Mimesis empfunden, wenn nicht Ausgesprochenes preisgegeben wurde (vgl. 2.4.2). Um Informationen zu vermitteln, die nicht im Dialog enthalten waren, wurde unter anderem eine entpersonalisierte lyrische Stimme eingesetzt (2.4.3), aus der dann beispielsweise Ozaki Kôyô die erlebte Rede entwickelte (2.5.1, Kap. 3).

Mit der Technik der erlebten Rede nun war es den Schriftstellern des japanischen Realismus möglich, neue Themen zu bearbeiten. Sie wurden damit einem Kriterium des Realismus nach Wellek gerecht: „[Realism] claims to be all-inclusive in subject matter“. Für diesen Zweck war die Wiedergabe innerer Vorgänge eher geeignet als die Technik der *realeme insertion*, denn *realemes* erfordern Übereinstimmung zwischen dem kulturellen Code des Autors und dem des Lesers. In den älteren Genres, beispielsweise in der Literatur der Edo-Zeit, ist diese gemeinsame Grundlage auf natürliche Art vorhanden, wie es Fredric Jameson formuliert:

the older precapitalist genres were signs of something like an aesthetic „contract“ between a cultural producer and a certain homogenous class or group public; they drew their validity from the social and collective status [...] of the situation of aesthetic production and consumption – that is to say, from the fact that the relationship between artist and public was still in one way or another a social institution and interpersonal relationship with its own validation and specificity.⁵⁶

In der Edo-Zeit waren nicht nur Autor und Leser durch einen ästhetischen Kontrakt verknüpft; auch der Stoff war in ähnlicher Weise durch Übereinkunft (Erwartungen der Leserschaft, Repertoire des Schreibers) festgelegt. Die beliebtesten Genres behandelten das „Freudenviertel“ (vgl. 2.1.1.):

As someone has remarked, the Japanese have fifty-three words for „prostitute“ and yet do not distinguish between „lock“ and „key“ –

⁵⁶ Fredric JAMESON: *Signatures of the Visible*. New York / London: Routledge, 1990, S.18.

which must be a commentary of some sort upon the importance they assign to things.⁵⁷

Anfangs beschrieben Kôyô und die anderen „Freunde des Tuschreibsteins“ das Freudenviertel (vgl. 2.1.1, 3.5.1, 3.5.2, 3.6); erst später wurden ihre Werke „umfassend“. Dazu brauchten diese Schriftsteller die erlebte Rede, denn in einer modernen Gesellschaft, zudem in einer modernen Gesellschaft im Umbruch wie das Japan der Meiji-Zeit, versagt die Technik der *realeme insertion* auf allen Gebieten, auf denen die *realemes* im Wandel sind bzw. sich noch nicht gefestigt haben. In seinem ersten großen Roman über die Gesellschaft der Meiji-Zeit, „Sanninzuma“ („Drei Frauen“, März–Nov. 1892) stellt Ozaki Kôyô die Geisha Saizô immer noch am lebendigsten dar. Zur Abbildung ihres Milieus ist die schriftstellerische Tradition, das Verhältnis zwischen „Künstler und Konsument“ nach Jameson, gefestigt und lebendig. Zur plastischen Beschreibung der anderen Charaktere – beispielsweise des Reichen Yogorô, Saizôs Freier – haben sich die *realemes* hingegen noch nicht etabliert (vgl. 4.3.2). In einer solchen Situation findet eine Verlagerung von den äußerlichen Elementen eines überholten Inventars nach innen statt.

Hat sich nämlich einmal die Technik der erlebten Rede etabliert, können die inneren Vorgänge der Charaktere unabhängig vom Milieu „nachgestellt“ werden, während *realemes* in hohem Maße kontextabhängig sind. Kôyôs Werke sind entsprechend zunehmend arm an *realemes* jeglicher Art. Er verzichtet selbst auf diejenigen, die er bis dahin benutzt hatte, denn um den lyrischen Schmuckstil hinter sich zu lassen (vgl. 4.1.3), meidet er poetisches Vokabular. Seine *realemes* aus dem Freudenviertel sind – da nicht mehr für die Gesellschaft insgesamt stellvertretend – überholt. Für die Realistik sind seine Werke somit in hohem Maße auf die Wiedergabe innerer Vorgänge angewiesen. Diese lassen sich dann für eine breite Palette an Charakteren fingieren und wirken unabhängig von der Person eher glaubwürdig, als es eine detaillierte Beschreibung von Kleidung, Möbeln usw. getan hätte. Diese Gegenstände bilden zwar Elemente eines im Entstehen begriffenen Repertoires, besitzen aber noch keine allgemeine Gültigkeit.

Somit erweitert der Einsatz der erlebten Rede den Radius der realistischen Romane. In einer anderen Hinsicht passen die Techniken der erlebten Rede und der indirekten Rede zum Realismus, so wie er durch Northrop Fryes „Theorie der Modi“ definiert wird. Beide Stilmittel verdeutli-

57 Donald RICHIE: *The Inland Sea*. Tôkyô u. a.: Kodansha International 1993, S.221.

chen, daß alle drei „Beteiligten“ (Erzähler = „poet“, Hauptfigur = „Held“ und Leser = „wir“) auf derselben Stufe stehen. Durch die erlebte Rede erzeugt dieser Erzähler die Illusion, direkten Zugang zur Gedankenwelt seiner Charaktere zu haben. Durch die indirekte Rede erzeugt er die Illusion, alles Wesentliche stellvertretend für seinen Helden auch dann ausdrücken zu können, wenn er nicht den gesamten Wortlaut wiedergibt. Beide Techniken sind weder auf die Literatur⁵⁸ noch auf die Moderne beschränkt. So weist Meir Sternberg einen Beleg für erlebte Rede in der Bibel aus,⁵⁹ der allerdings für eine Person der Handlung gebildet wird. Auch hier wird somit nahegelegt, Erzähler, Leser und Figur stehen auf derselben Ebene. Blasphemie wäre es in diesem Text hingegen, die Technik der erlebten Rede einzusetzen, um direkten Zugang zu den Gedanken Gottes zu fingieren. Undenkbar ist es ebenfalls, Gottes Wort indirekt wiederzugeben. Dies schlägt sich stilistisch in einer formelhaften Präzitation nieder, mit der zahlreiche Verse der Bibel beginnen: „Und der Herr sprach zu Moses und sagte“ = *Wa-jedabêr ha-šem el-Moše lêmor* (III Moses 7:28).⁶⁰ Auch in japanischer religiöser Literatur, beispielsweise in den *mondô*- („Frage-und-Antwort“) Gesprächen der buddhistischen Literatur, werden die einzelnen Redebeiträge durch Präzitation eindeutig eingeleitet, denn auch hier soll man nicht unbedingt den Charakteren näherkommen; entscheidend ist vielmehr der genaue Wortlaut der Lehre. Der *mondô*-Austausch zwischen der alten und der jungen Nonne in Suzuki Shôsans „Ninin bikuni“ beispielsweise wird durch die Präzitationsformeln *toite iwaku* („fragend, sagte sie:“) und *kotaete iwaku* („antwortend, sagte sie:“) klar strukturiert.⁶¹ Der moderne Realismus, in dem selbst der allwissende Erzähler, Schöpfer der Geschichte, seine eigene Macht über den Stoff kaschiert, bildet einen denkbar großen Gegensatz.

In religiösen Texten dient die genaue Wiedergabe des gesprochenen Wortes somit der Botschaft: Sie untermauert die Authentizität und damit die Autorität des Gesagten. Aber auch in den Texten des Realismus bringt

58 Brian MCHALE: „Free Indirect Discourse. A Survey of Recent Accounts“, in: *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3 (1978), S.284.

59 STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative*, S.52–53.

60 Zitiert nach: *The Holy Scriptures, According to the Masoretic Text*, 1. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America 1955. Transliteration gemäß den Richtlinien des Instituts für die Geschichte der deutschen Juden, Hamburg.

61 Vgl. SUZUKI Shôsan: „Ninin bikuni“, in: *Suzuki Shôsan dôjin zenshû*. Hrsg. AOKI Masao. Sankibô bussho rin³1967, S.103–105.

die genaue Verschriftung der Dialoge, die direkte Rede also, den Vorteil der „Lebendigkeit“ mit sich, so wie es Gérard Genette für die Romane Balzacs formuliert:

Nonetheless, the attempt at characterization is obvious and, whether idiolect or sociolect, the characters' parlance is indeed „objectivized,“... and the mimetic effect is thus probably more intense than in the work of any previous novelist.⁶²

Theoretiker wie Sternberg bezweifeln indessen, ob die „genaue“ Wiedergabe der Sprache immer der Mimesis dient:

Quotation is thus the last stronghold of the copy theory of mimesis. Not, which is rather unfortunate as well as curious, that it has been under much attack. The position having been taken for granted – or sometimes ignored or, rarely, denied – one finds nothing like a coherent argument for or against it.⁶³

Die Tel-Aviv-Schule bietet einige Argumente gegen die Annahme, das direkte Zitat erhöhe die Illusion der Mimesis, wie unten ausführlich dargestellt werden soll (vgl. 3.2.5).

Im hiesigen Zusammenhang bietet sich einen Vergleich zwischen dem Gebrauch der direkten Rede und dem Gebrauch der *realemes* an. So wie in der Literatur der Edo-Zeit ein Inventar an *realemes* durch den „ästhetischen Kontrakt“ zwischen Schriftsteller und Leser abgesichert war, existierte eine Konvention der „getreuen“ Wiedergabe der gesprochenen Sprache. So bestand zumindest ein Genre der Edo-Literatur aus „ca. neunzig Prozent Dialogen in markierter wörtlicher Rede“.⁶⁴ Da dieses Genre im Freudenviertel angesiedelt war, wurde beispielsweise die Sprache von Geishas und Kurtisanen „mimetisch“ verschriftet. Für diese spezifische Subkultur war die Technik offenbar verfeinert worden, und sie wirkt noch bis in die Werke der japanischen Realisten hinein. Ozaki Kôyôs Geisha Saizô aus „Drei Frauen“ spricht selbst in indirekter Rede noch viel plastischer als die übrigen Charaktere in „Drei Frauen“. Hier weist sie z.B. einen untreuen Liebhaber mit dem Vorschlag zurück, sie lieber gleich zu kaufen:

Wenn Sie nun finden, Sie müssen mich unbedingt treffen, lassen Sie doch vom Teehaus ein schönes Stelldichein vermitteln. Wenn

62 GENETTE, *Narrative Discourse*, S.183.

63 STERNBERG, „Proteus in Quotation-Land“, S.127.

64 Ekkehard MAY: „Konstanten der modernen japanischen Erzählprosa“, in: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, 4 (1981), S.138.

ein Treffen verabredet ist, werden Geishas gerufen, wir schenken ein und leisten Gesellschaft, das ist unser Beruf, und deswegen – ob Bettler, ob Unberührbarer (*eta*), ob Mensch oder Unmensch, ob Pflichtvergessener, ob Schwindler, ob Tier – für alle sind wir da, das macht uns gar nichts. Sollten Sie mir dann etwas zu sagen haben, ich höre mir alles an.⁶⁵

Im Original ist diese gesamte Passage in die klassische Schriftsprache „übersetzt“; dies ist ein Merkmal der indirekten Rede im Œuvre Ozaki Kôyô (vgl. 3.2.5).

Die Geisha Saizô verwendet in der indirekten Rede also Verben, die in der gesprochenen Sprache nicht vorkommen. Diese Redepartie lebt trotzdem durch Intertextualität, genährt von alten Vorstellungen der „Tugenden“ der Geisha (vgl. 3.6). Als die Realisten nun ihren Blickwinkel erweiterten, standen sie vor dem Problem, den Jargon sämtlicher Berufsgruppen und Schichten wiedergeben zu müssen, obwohl es für diese Gruppen keinen vergleichbaren Schatz an verschrifteten Dialogen gab. Erschwert wurde diese Aufgabe zudem durch die normativen Forderungen der sprachreformerischen Bewegung für die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“. Bei „mimetischer“ Wiedergabe hätten sich die Schriftsteller eventuell dem Vorwurf ausgesetzt, „falsches“ Japanisch zu schreiben. So hatte sich der Gebrauch beispielsweise der Kopula keineswegs standardisiert:

Eingeschränkt war dagegen noch der Gebrauch der Kopula *desu* auf bestimmte soziale Gruppen (Ärzte, Handwerker, Otokodate, Geisha).⁶⁶

Itamar Even-Zohar bietet ein Beispiel für ein ähnliches Dilemma in Norwegen. Auch hier verzichteten die Schriftsteller in einer gewissen Epoche auf die direkte Rede, weil dieses Stilmittel mit einer Bewegung zur Sprachreform nicht zu vereinbaren war:

In his study of the style of the Norwegian writer Arne Garborg (1851–1924), Johannes Dale points out that the writer's intensive use of free indirect style did not result from passion for the „impressionistic style“ ... , but rather solved a practical problem for him. Garborg, as one of the first Norwegian writers to use the new

65 OZAKI Kôyô: „Sanninzuma“, in: *Kôyô zenshû* (im folgenden KYZ), 3, S.34; erstmalig veröffentlicht in der *Yomiuri shimbun*, März–Nov. 1892.

66 Roland SCHNEIDER: „Sprache und Gesellschaft in der Meiji-Zeit. Einige Bemerkungen zu Sprachleben und Vokabular“, in: *Oriens Extremus*, 33, Nr.1 (1990), S.160.

synthetic language made by Ivar Aasen, had to depict in his novels characters who would in real life use Dano-Norwegian (the dominant language in the country). The prevailing norms of authenticity prevented Garborg from making them speak the new language, which represented peasant rather than middle-class or learned speech. He solved this difficulty in several of his novels by „generally bringing the first repliche or the first part of a longer repliche which would have been actually used by the protagonist [in life], while the rest is conveyed by the language in which the whole novel is written, that is generally in the new language ...“⁶⁷

Die japanischen Realisten haben hingegen die Redepartien nicht in der neuen Sprache geschrieben, sondern in der alten, denn in ihren Romanen herrschten größtenteils die Verbformen der klassischen Schriftsprache vor; zum Einwand, auch dieses Verfahren sei „nicht mimetisch“, wird unten einiges zu sagen sein.

Abschließend sei zum Thema direkte Rede – wieder in den Worten Even-Zohars – daran erinnert, daß „getreue Wiedergabe der Sprache“ (ob in Dialog oder in Narration) selbst in Frankreich nicht zum Kodex des Realismus gehörte:

After all, French Naturalism itself, and most notably Zola's, did not manifest itself through language. It was in Germany (through Hauptmann's interpretation of the new fashion) that language became a prominent factor of repertoire innovation, not in France.⁶⁸

Zwar ist Even-Zohars Aussage nicht auf den „Realismus“ gemünzt, sondern auf den „Naturalismus“. Der französische „Naturalismus“ zeichnet sich jedoch gegenüber dem „Realismus“ lediglich durch ein „Plus“ an Merkmalen aus, wie es Wellek beschreibt:

In France the term „realism“ with a distinct later stage of „naturalism“ seems firmly established. ... „naturalism“ is the doctrine of Zola; it implies a scientific approach, it requires a philosophy of deterministic materialism while the older realists were far less clear or unified in their philosophical affiliations.⁶⁹

67 Itamar EVEN-ZOHAR: „Authentic Language and Authentic Reported Speech“, in: *Poetics Today*, 11, Nr. 1 (Spring, 1990), S. 163.

68 Itamar EVEN-ZOHAR: „Void Pragmatic Connectives“, in: *Poetics Today*, 11, Nr. 1 (Spring, 1990), S. 283.

69 WELLEK, „The Concept of Realism in Literary Scholarship“, S. 6.

Wenn also im französischen Naturalismus die mimetische Wiedergabe der Sprache keine Rolle spielte, wie es Even-Zohar beschreibt, wird diese Technik auch im Realismus nicht vertreten sein.

Der Terminus „Naturalismus“ wird dementsprechend im Folgenden gelegentlich verwendet, um den „wissenschaftlichen Ansatz“ eines Zola zu bezeichnen. Ansonsten erscheint der Begriff wenig produktiv, zumal er sich höchstens inhaltlich, nicht aber formal vom Realismus unterscheiden läßt. Außerdem wird die Bezeichnung in verschiedenen Nationalliteraturen höchst unterschiedlich verwendet, so Wellek: „... the situation varies greatly in the different countries.“⁷⁰ Dies trifft erst recht für Japan zu, wie es Jürgen Berndt beschreibt:

... der Einfluß der europäischen Literaturen [nahm] nicht selten imitatorischen Charakter an, Mißverständnisse [blieben] nicht aus und einzelne Seiten [wurden] verabsolutiert, so daß sich am Ende das Imitierte trotz gleicher Benennung wie in Europa oft als etwas völlig anderes erweist. Das zeigt sich u. a. deutlich an dem, was in der japanischen Literaturgeschichte gemeinhin mit dem Begriff Naturalismus (*shizenshugi*) bezeichnet wird.⁷¹

Aus diesem Grund wird in dieser Studie die japanische Bezeichnung für „Naturalismus“, *shizenshugi* 自然主義, nicht verwendet, so wie sich die Verwendung der japanischen Terminologie für die Zwecke dieser Arbeit allgemein nicht empfiehlt (vgl. 1.1.2).

An dieser Stelle kann zunächst die Besprechung der formalen Kriterien des Realismus abgeschlossen werden. Sie zeigt an, welche Punkte in der nachfolgenden Analyse der Werke der „Freunde des Tuschreibsteins“ besonders betont werden sollen – der „transparente“ Erzähler sowie Einmischungen und Kommentare des Erzählers (Kap. 2), die indirekte und erlebte Rede (Kap. 3), und die Forderung nach „naturalistischem Sprachgebrauch“, die sich in Japan in der Debatte über die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ niederschlug (Kap. 4). Im letzten Kapitel (Kap. 5) wird aufgezeigt, wie die „Freunde des Tuschreibsteins“ den Übergang zum *shishōsetsu* vorbereiteten; außerdem wird anhand der letzten großen Romane Ozaki Kōyōs die Frage gestellt, wie weit der japanische Realismus dem inhaltlichen Anspruch gerecht wurde, die „zeitge-

70 Ebenda.

71 Jürgen BERNDT: „Zur Geschichte der sozialistischen Literatur Japans“. 2 Bde. Unveröffentlichtes Manuskript der Habilitationsschrift, eingereicht an der Humboldt-Univ., Berlin, 1978, S.66.

nössische Gesellschaft“ darzustellen. Die Untersuchung geht chronologisch vor und engt sich in ihrem Verlauf zunehmend auf Ozaki Kôyô als den produktivsten Vertreter des Realismus in Japan ein. Zum Vergleich werden andere Literaten wie der „kanonisierte“ Futabatei Shimei oder der „Erfinder“ einer Literatur in der Sprechsprache San'yûtei Enchô herangezogen. Vor dieser Analyse aber werden Spezifika des japanischen Realismusbegriffs herausgearbeitet sowie die Forschungsgeschichte der „Freunde des Tuschreibsteins“ kurz skizziert.

1.1.2 Besonderheiten der Realismusdebatte in Japan

Im Hauptteil dieser Arbeit wird gezeigt, wie die Interferenz mit der Literatur des Westens zur Vereinnahmung des Repertoires des Realismus führte. Hierfür war das wichtigste Schlagwort auf japanischer Seite – wie Peter Kornicki in seiner treffend benannten Monographie *The Reform of Fiction in Meiji Japan* ausführt – nicht „Realismus“, sondern „Reform“ (改良 *kairyô*). Zumindest schlägt sich dieses Wort in den Veröffentlichungen – ja sogar in den Pseudonymen – der „Freunde des Tuschreibsteins“ nieder (vgl. 2.1.2). Die Terminologie eines Tsubouchi Shôyô – beispielsweise seine Bezeichnung für den „realistischen Roman“, *mosha shôsetsu* 摸写小説⁷² – spielte im Wortgebrauch der „Freunde des Tuschreibsteins“ hingegen keine Rolle. In der gegenwärtigen japanischen Literaturwissenschaft haben sich vor allen Dingen zwei Begriffe für „Realismus“ durchgesetzt: zum einen das Lehnwort *riarizumu* (gelegentlich auch *riarisumu* リアリズム), zum anderen der sino-japanische Begriff *shajitsushugi* 写実主義 („getreue-Abbildung-ismus“). Kataoka Ryôichi verwendet gleich beide, um Ozaki Kôyô zu charakterisieren:

... die Werke Kôyô in dieser Periode [= des Romans „Drei Frauen“] weisen erste Anzeichen für die Darstellung der Individualität (*kosei byôsha*), für die Darstellung der Psyche (*shinri byôsha*) auf. So kann man es ausdrücken, und zwar aus folgendem Grund: Man beobachtet die Unterschiede im Charakter und interessiert sich für die mannigfaltigen Veränderungen in den Gefühlen, die aus diesen Unterschieden resultieren – auf einen Nenner gebracht heißt dies, auf den Charakter, auf die Psyche zu achten, nichts anderes. Und somit kann man sehen, wie die Abbildung (*shajitsu*) Kôyô tiefer greift, wie sich sein Realismus (*shajitsushugi*) entwickelt. Denn

72 Tsubouchi Shôyô: „Shôsetsu shinzui“, in: *Gendai Nihon bungaku taikai*, 1. Chikuma shobô¹³1980, S.199.

schließlich kann man sagen, der Realismus (*riarizumu*) ist eine Literatur, die sich für den Menschen interessiert.⁷³

Es ist in westlichen Arbeiten betont worden – dabei gelegentlich auch etwas überbetont worden⁷⁴ – daß die japanische Literaturwissenschaft eher impressionistisch/essayistisch vorgeht, ohne zunächst eine Klärung der verwendeten Begriffe vorzunehmen, und hierfür liefert dieses Zitat Kataoka Ryôichis in der Tat ein gutes Beispiel. Es kommt erschwerend hinzu, daß er weitere Begriffe einsetzt – beispielsweise *byôsha* –, die im Verlauf der Entwicklung des Realismus entstanden sind. Im Gegensatz zu den eher metasprachlichen Begriffen *riarizumu* und *shajitsushugi* wurden diese Bezeichnungen größtenteils von Schriftstellern geprägt und als Schlagwörter in die literarische Debatte eingebracht. Der Begriff *byôsha* 描写 z. B. stammt von Tayama Katai, der in seinem Aufsatz „Rokutsu naru byôsha“ für eine „unverblümete Beschreibung“⁷⁵ plädiert. Wie dem auch sei, es geht Kataoka Ryôichi augenscheinlich weniger darum, seinen Gegenstand – sein Aufsatz heißt „Ozaki Kôyô“ – nach objektiven, wissenschaftlichen Kriterien einer literarischen Schule oder Strömung zuzuordnen. Er möchte vielmehr mit seiner Wertung das Image Ozaki Kôyôs aufpolieren, und hierzu eignet sich das Prädikat „Realismus“ vortrefflich. Angesichts der Wichtigkeit des Realismus für eine Literatur der Moderne unterläuft auch an einer Stelle René Wellek ein solcher Fehler:

... I cannot see why Richardson and Fielding should not, stylistically, deserve the designation „realist“. I said „deserve“ almost inadvertently but I want, in conclusion, to make it clear that I do not consider realism the only and ultimate method of art.⁷⁶

73 KATAOKA Ryôichi: „Ozaki Kôyô“, in: *Kataoka Ryôichi sakushû*, 5. Chûô kôron sha 1979, S.81.

74 Vgl. z.B. Irmela HIJIYA-KIRSCHNEREIT: „Die nicht existenten Probleme der modernen japanischen Literaturgeschichtsschreibung“, in: *Referate des IV. Deutschen Japanologentags in Tübingen*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 1978 (= MOAG; 73), S.45–53. Hijiya-Kirschnerreit thematisiert die „hermeneutische Unschuld“ (vgl. ebd., S.52) der japanischen Literaturwissenschaft in einigen weiteren Aufsätzen und in ihrer dem Thema *shishôsetsu* gewidmeten Monographie *Selbstentblößungsrituale*.

75 Übersetzung des Titels des Aufsatzes nach HIJIYA-KIRSCHNEREIT, *Selbstentblößungsrituale*, S.32 (Fußnote 108).

76 WELLEK, „The Concept of Realism in Literary Scholarship“, S.17.

Etô Juns Monographie heißt *Riarizumu no genryû* („Quellen des Realismus“),⁷⁷ und der Titel scheint zu versprechen, daß Etô – im Gegensatz zu Kataoka Ryôichis Aufsatz „Ozaki Kôyô“ – nicht einzelne Schriftsteller behandelt, sondern die historische Schule des Realismus in Japan. Schlägt man das Buch auf, findet man im Inhaltsverzeichnis jedoch – außer einem einleitenden Essay zum Realismus – wiederum nur einzelne Schriftstellernamen, also besteht die Studie letzten Endes doch aus *sakka ron* (= „Studien zu Schriftstellern“), wie es Etô Jun im Nachwort ausdrückt.⁷⁸ Der Essay zum Realismus hat offenbar lediglich der Sammlung ihren Namen gegeben; dieser Titelaufsatz trägt selbst den Untertitel *shaseibun to tasha no mondai* („das Problem des Anderen und der objektive Stil“). Mit *shaseibun* 写生文 benutzt Etô Jun einen Begriff, der – wie *byôsha* – erst später als Parole in die literarische Debatte eingebracht wurde. Der Terminus wurde allerdings erst um 1898 durch den Haiku-Dichter Masaoka Shiki geprägt,⁷⁹ und Etô Juns Ausführungen zu den „Quellen des Realismus“ setzen auch im Wesentlichen mit dieser Zeit ein.

Dennoch beteuert Etô, wirklich zu den „Quellen“ zurückkehren zu wollen:

Zu welchem Zeitpunkt hat sich der „Realismus“ in der modernen japanischen Literatur gefestigt? Und wohin hat er sich bis heute entwickelt? Darüber mußte ich in den letzten Jahren immer wieder nachdenken.⁸⁰

Zunächst faßt Etô die gängige Meinung zusammen:

Fragt man nach der Lehrmeinung der japanischen Literaturgeschichte zur Festigung des Realismus, gibt es selbstverständlich eine. Danach hat Tsubouchi Shôyô als erster die Theorie des Realismus in der japanischen Literatur eingeführt. ... Im Gegensatz dazu stellte Futabatei Shimeis Äußerung in *Shôsetsu sôron* (= „Allgemeine Theorie des Romans“, 1886) eine kritische Vertiefung bzw. eine Öffnung der Theorie Tsubouchis dar: „Das, was Realismus genannt wird (*mosha to ieru koto*), zeichnet auf der Basis der Wirklichkeit ein fiktionales Bild auf.“ Folglich hat Futabateis „Ziehende Wolken“ [...] den Grundstein der modernen japanischen Li-

77 ETÔ Jun: *Riarizumu no genryû*. Kawade shobô shinsha 1989.

78 Ebd., S.292.

79 YAMAMOTO Masahide: *Gembun itchi no rekishi ronkô*. Ôfûsha 1965, S.35.

80 ETÔ, *Riarizumu no genryû*, S.7. Hier und im Folgenden – Ausnahmen werden angeführt – verwendet Etô für Realismus den Terminus *riarizumu*. Die Anführungszeichen sind als „Übersetzung“ für die Formulierung *to iu* zu lesen.

teratur gelegt. Die Bewegung des Realismus durchlief dann die Schule der „Freunde des Tuschreibsteins“, entwickelte sich zusammen mit der Bewegung für die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“, und gipfelte schließlich im Naturalismus ab 1907. Damit betrat der *shishōsetsu* die Bühne, und so weiter, und so weiter. Ein solcher historischer Abriß existiert, das ist Fakt. Wenn es um die Geschichte der Theorie des Realismus geht, denke ich nicht daran, an diesem historischen Abriß etwas auszusetzen. Aber kommen wir denn mit der Einstellung weiter, Romane entstehen, weil es Theorien gibt? Ist es nicht eher so, daß Schriftsteller ihre Romane aus Sprache zusammensetzen?⁸¹

Immerhin bezieht Etō Jun in „Quellen des Realismus“ die „Freunde des Tuschreibsteins“ in die Geschichte des Realismus ein. Sein Ansatz ist jedoch kaum geeignet, eine Definition der von ihm verwendeten Terminologie – *riarizumu* z.B. – zu erleichtern. Etō weicht nämlich bald auf das Kriterium aus, ob das Geschriebene (文章 *bunshō*) „lebendig“ ist oder nicht; das Schriftzeichen 生, der bedeutungstragende Teil des Verbs *ikiru* also, setzt er dabei vorsichtshalber in Zitationsklammern.⁸² Innerhalb der einzelnen „Studien zu Schriftstellern“ herrscht wiederum eine impressionistische Vorgehensweise vor, wie z.B. in diesen Sätzen aus dem Essay: „Aru tonsō sha no shōgai ni tsuite – Nagai Kafū“ („Über das Leben eines Ausreißers – Nagai Kafū“):

Das Leben Nagai Kafūs ist eine fortgesetzte Flucht, die man aus der modernen japanischen Literatur nicht wegdenken kann. Unter den modernen japanischen Literaten ist keiner, der seine Vereinzelung (*kodoku*) mit solcher Bedachtsamkeit aufrechterhalten, mit solcher Reinlichkeit untergraben hat. Oberflächlich gesagt ist sein Leben das Leben eines Individualisten.⁸³

Etō Jun steht hiermit in der kritischen Tradition Kobayashi Hideos (über den Etō auch eine Monographie verfaßt hat).⁸⁴ Auch bei Kobayashi Hideo ist es fast unmöglich, ein eindeutiges Denotat der Lexeme festzulegen:

Seine zentralen Aussagen werden nicht rational durchstrukturiert, sondern anhand eines Inventars an zentralen Begriffen aufgebaut.

81 Ebd., S. 8.

82 Ebd., S. 9.

83 Ebd., S. 47.

84 ETŌ Jun: *Kobayashi Hideo*. Kōdansha 1965.

Die Elemente werden nicht explizit definiert; ihre Bedeutung ergibt sich aus semantischen Feldern, über das ganze Œuvre hinweg.⁸⁵

Etôs „Quellen des Realismus“ steht in dieser Tradition und reicht als Beispiel aus, um zu verdeutlichen, warum es nicht Sinn dieser Arbeit sein kann, aus einer Vielzahl impressionistischer Arbeiten verschiedene Ausdrücke für „Realismus“ zu sammeln und den Versuch zu unternehmen, sie auf irgendeine konkrete Bedeutung festzulegen.

In einer Hinsicht ist Etôs Darstellung aufschlußreich: Schließlich zeichnet er in aller Kürze ein teleologisches Modell auf, und damit sind alle Erscheinungsformen des *riarizumu*, die nach den „Freunden des Tuschreibsteins“ kommen – also die Bewegung für die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“, der (japanische) Naturalismus und der *shishōsetsu* – „Weiterentwicklungen“. Sie kommen dem Ideal des Realismus – so wie der Begriff im japanischen Diskurs verstanden und verwendet, wenn auch nicht unbedingt explizit definiert wird – damit „näher“. Diese Arbeit vertritt eine andere These (und weicht damit von japanischen Darstellungen ab): Wenn es in Japan überhaupt so etwas wie eine Literatur des Realismus im europäischen Sinne gegeben haben sollte, dann war es die Literatur der Ken'yūsha. Die späteren Entwicklungen stellen zwar „Weiterentwicklungen“ dar, diese Weiterentwicklungen haben die japanische Literatur jedoch vom Realismus (wiederum im europäischen Sinne) wieder weggeführt. Auch wenn man Etôs Modell nicht teilt, kann es zur Erhellung des Realismusbegriffs nützlich sein. Kontrastiert man nämlich spätere, nach Etô „höhere“ Erscheinungsformen mit der Literatur der „Freunde des Tuschreibsteins“, erkennt man jene Merkmale, die nach japanischer Meinung für einen „Zuwachs“ an Realismus verantwortlich waren. Es sind im Wesentlichen drei Punkte, die im Folgenden besprochen werden sollen: 1) die Gleichsetzung von „Realismus“ mit „Mimesis des mündlichen Idioms“, die aus der Debatte um die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ entstanden ist, 2) die Ablehnung des Fiktionalen und 3) die Forderung nach sozialer Relevanz.

Für den ersten Punkt, für die Gleichsetzung von „Realismus“ mit der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“, bietet die Schriftstellerin Enchi Fumiko (1905–1986) ein gutes Beispiel:

85 Matthew KÖNIGSBERG: *Der junge Kobayashi Hideo. Leben und Werk eines japanischen Literaturkritikers der Moderne*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 1993 (= MOAG; 118), S.83.

Der kluge Kôyô scheint früh erkannt zu haben, daß eine Entwicklung zur realistischen Literatur (*bungaku no riarizumu-teki na hatten*) durch eine Reform des Stils grundlegend vorangetrieben wird (Gespräche mit Tayama Katai um 1891). Und so hat er einerseits eine Wiedergeburt der Literatur der Genroku-Periode [1688–1704] proklamiert, von der Zeit seines Romans *Ninin nyôbo* („Zwei Frauen“, Aug. 1891 – Febr. 1892) an andererseits jedoch Werke verfaßt, die dem *gembun itchi*-Stil zuneigen und vergleichsweise realistisch (*hikaku-teki riaru*) sind – dies darf man als fortschrittliches Element nicht übersehen, denn Kôyô hat zwar die Tradition hochgehalten, sich aber nicht in ihr ausgeruht, sondern versucht, sich von ihr zu befreien.

Unter dem Aspekt der Entwicklung des realistischen Stils (*bunshô no riarizumu-teki na hatten*) betrachtet, finde ich, ist die Hinterlassenschaft Kôyôs in der Literatur der Meiji-Zeit dem Erbe Futabatei Shimeis ebenbürtig. Dem Roman „Zwei Frauen“ (1891) merkt man noch die Anstrengung einer Vorarbeit an, hier gelingt es Kôyô mit Mühe und Not, wenigstens die Satzschlüsse beispielsweise mit *suru* oder *aru* dem *gembun itchi*-Stil anzunähern, auch bei der Beschreibung (*byôsha*) setzt er eine ganz alltägliche Methode ein, keinesfalls bombastisch. Kommen wir allerdings zu „Viel Gefühl, viel Leid“ (1896), benutzt er mit großer Stilsicherheit einen korrekten *gembun itchi*-Stil. Natürlich ist zu dieser Zeit auch Futabateis „Ziehende Wolken“ erschienen, und man kann nicht bestreiten, daß Kôyô davon beeinflusst worden ist. Aber wenn Kôyô sich nicht für die Bewegung der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ eingesetzt hätte, wäre der Prosastil der Meiji-Zeit bis zum Aufkommen des (japanischen) Naturalismus zu einem Abklatsch der übersetzten Werke verkommen, so meine ich. Der japanische Naturalismus hat zwar Kôyôs Literatur abgelehnt, gleichzeitig hat er aber, wie wir anerkennen müssen, die japanische Tradition angenommen, durch Kôyôs Hände modelliert, als Erbe der „Freunde des Tuschreibsteins“. Es wäre für die Literaturgeschichte Japans sicher nicht schlecht, die Fortschrittlichkeit sowohl der „Freunde des Tuschreibsteins“ als auch Ozaki Kôyôs als deren Hauptvertreter anzuerkennen, denn schließlich haben diese Literaten eine Entwicklung des Realismus gewünscht (*riarisuchikku na shinten wo mitomeru*).⁸⁶

86 ENCHI Fumiko: „Ozaki Kôyô no kenkyû“, in: *Enchi Fumiko zenshû*, 1. Shinchôsha 1978, S.444–445. Die Zusatzinformationen in runden Klammern (Jahreszahlen, Quellenangabe) wie im Original.

Wenn man Enchi Fumiko in ihrer Wertung der „Freunde des Tuschreibsteins“ beipflichtet, fällt auf, wie selbstverständlich sie „Realismus“ mit der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ gleichsetzt. Spricht sie anfangs noch von der „Entwicklung zur realistischen Literatur“, wird sehr bald daraus die „Entwicklung des realistischen Stils“. Dieser „realistische Stil“ zeichnet sich zum einen durch den Gebrauch höflichkeitsleerer Verben der Umgangssprache (*suru, aru*) und zum anderen durch die Vermeidung „bombastischer“ Beschreibungen aus.

Hinter diesen beiden Merkmalen (höflichkeitsleere Verben, „alltägliche Beschreibung“), wie sie Enchi Fumiko knapp beschreibt, verbergen sich große Umwälzungen in den literarischen Techniken. In der Tat hat sich der Prosastil des jungen Ozaki Kôyô durch eine hohe Dichte an poetischen Tropen auszeichnet (die übrigens auch durchaus in Futabateis Roman „Ziehende Wolken“ vorkommen, vgl. 4.1.3). Durch diese lyrischen Elemente waren die Werke zwar in der ästhetischen Tradition verwurzelt, gleichzeitig war dieser hohe Stil starr und unbeweglich. Es mag insofern tatsächlich als Fortschritt zu werten sein, daß Kôyô sich allmählich von diesen Ausschmückungen verabschiedete.

Die Umstellung des Verbsystems indessen brachte erhebliche Schwierigkeiten mit sich. Wenn Enchi Fumiko meint, man merke dem Roman „Zwei Frauen“ „noch die Anstrengung einer Vorarbeit an“, so ist dies eine gelinde Untertreibung: Das Werk, Kôyôs „erster Roman in *gembun itchi*“, droht nämlich auseinanderzufliegen. Der Schriftsteller bekommt diese erste „Vorarbeit“ nur dadurch in den Griff, indem er zwischendurch vom „realistischen Stil“ wieder Abstand nimmt (vgl. 4.3.4). Mit dem klassischen Hilfsverbsystem geht nämlich ein wichtiges Mittel der Gestaltung der auktorialen Stimme verloren, die „Reliefgebung“, so wie sie Harald Weinrich für das Französische definiert:

Und da in der französischen Sprache Imparfait und Passé simple erzählende Tempora sind, wird gefragt, was sie in Erzählungen leisten. Sie geben nämlich einer Erzählung *Relief* und gliedern sie rekurrent nach Vordergrund und Hintergrund. Das Imparfait ist in der Erzählung das *Tempus des Hintergrunds*, das Passé simple ist das *Tempus des Vordergrunds*.⁸⁷

Harald Weinrich beschreibt in seiner Monographie ausführlich die verschiedenen Funktionen, welche Passé simple und Imparfait in Texten des französischen Realismus wahrnehmen. Dabei stellt das Passé simple

⁸⁷ WEINRICH, *Tempus*, S.93; kursiv im Original.

für das Zeitalter des Realismus in Frankreich – und erst recht für das zwanzigste Jahrhundert, in dem die Verbreitung dieser Form in der Literatur sogar noch zunimmt⁸⁸ – kein „gesprochenes“ Französisch mehr dar. Schlägt man *Madame Bovary* auf, begegnet einem gleich im ersten Satz somit eine schriftsprachliche, „archaische“ Verbform: „Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, ...“⁸⁹ Die entsprechende archaische Verbform aus dem klassischen Japanischen, das Hilfsverb *-keri* (vgl. 4.2), hat die Reformbewegung um die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ nicht überlebt. Als dieses schriftsprachliche Hilfsverb (sowie drei weitere Elemente, vgl. 4.2.5) aus der Prosa verdrängt wurde, ist damit gleichzeitig ein wichtiges Mittel verschwunden, um einer Erzählung Relief zu geben. Dadurch wird es nicht nur schwierig, eine Erzählung nach Vordergrund und Hintergrund zu gliedern, es wird vielmehr schwierig, überhaupt eine Handlung zu konstruieren. Ähnlich dramatisch wirkt es sich im Französischen aus, wenn das *Passé simple* nicht verwendet wird:

When the entire story is told in the *imparfait* the discourse does not follow a causal chain which produces an intelligible link between the various events. The discourse is not apprehended in its global aspect, in its succession, but in its simultaneity.⁹⁰

Der Roman „Viel Gefühl, viel Leid“ verdeutlicht, welche Änderungen der Verzicht auf das Hilfsverb *-keri* bewirkt hat (5.2.1). Hier setzt Ozaki Kôyô, wie es Enchi Fumiko richtig einschätzt, „mit großer Stilsicherheit einen korrekten *gembun itchi*-Stil“ ein. Mit diesem Stil „gelingt“ es ihm (erstmalig und einmalig in seinem fiktionalen Prosaschaffen), einen Roman im Wesentlichen ohne Handlung zu schreiben, und dies dreihundertsechzig Seiten lang. In seinem nächsten großen Roman, *Konjiki yasha* („Dämon Gold“, Jan. 1897 – Mai 1902), kehrt Ozaki Kôyô wieder zum schriftsprachlichen Stil zurück und gestaltet in diesem Idiom einen Roman mit einer bewegten Handlung. Über dieses Werk urteilt Enchi Fumiko dann auch, „es sind nicht wenig Passagen, die auf das Niveau eines Trivialromans (*tsûzoku shôsetsu* 通俗小説) herabsinken.“⁹¹ Zu der Ein-

88 Ebd., S.98.

89 Gustave FLAUBERT: *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion 1979, S.37. Eigene Hervorhebung.

90 Jean-Michel ADAM: „Macro-Structure of Conventional Narrative“, in: *Poetics Today*, 3 (Spring 1982), S. 141; kursiv im Original.

91 ENCHI, „Ozaki Kôyô no kenkyû“, S.445.

schätzung, „Dämon Gold“ sei Trivilliteratur, wird an passender Stelle einiges zu sagen sein (vgl. 5.3.1). Zumindest zeigt Enchi Fumikos Besprechung des „Realismus“ in den Werken Kôyôs auf, warum „Dämon Gold“ als Trivilliteratur angesehen wird: Zunächst wird „Realismus“ mit „realistischem Stil“ (= „Tilgung der Hilfsverben des klassischen Japanischen“) gleichgesetzt. Durch diese Tilgung geht die Möglichkeit weitestgehend verloren, eine Erzählung nach Vordergrund und Hintergrund zu gliedern. Es entstehen Werke mit „flachem“ Handlungsverlauf, die nun – da sie einen „realistischen Sprachgebrauch“ vorweisen – als „realistisch“ gelten. Im Vergleich dazu werden Werke wie „Dämon Gold“ mit ausgeprägter, ja spannender Handlung als „Trivilliteratur“ eingestuft.

Zur Gestaltung einer Erzählung gehören nach Meir Sternberg drei Elemente, „three generic master roles (to be called, in shorthand, ‚suspense, ‚surprise, ‚curiosity, ‚...).“⁹² Er definiert sie folgendermaßen:

Surprise, whether mild or sharp, local or plot-length, actional or cross-level, is an index of false understanding and a belated call for realignment; the rise of curiosity signals that the past has been deformed into alternative formations; suspense throws us forward to the opacity of the future. Although different in thrust, all involve the construction of rival hypotheses with which to fill in the gaps opened up by the sequence about the world's affairs and whatever attaches to them by nature or art, which in narrative means everything.⁹³

In zwei langen Romanen, „Drei Frauen“ (vgl. 4.3.2) und in „Dämon Gold“ (5.3.1) arbeitet der Autor Ozaki Kôyô gezielt mit Spannung, Überraschung und Neugierde. Dies sind bezeichnenderweise auch die beiden langen Romane in Schriftsprache. Im Vergleich dazu ist festzustellen, daß dem Autor in seinem langen Roman im *gembun itchi*-Stil, „Viel Gefühl, viel Leid“, die grammatischen Mittel zur Gestaltung einer spannenden Handlung offenbar fehlen. Es waren – wie oben ausgeführt – letztlich drei Elemente, die zur Ablehnung Ozaki Kôyôs führten: 1) sein Widerstand gegen die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“, 2) die Fiktionalität und 3) der Mangel an sozialer Relevanz. Die vorausgehende Argumentation scheint nahezulegen, daß die ersten beiden Punkte zusam-

92 Meir STERNBERG: „Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity“, in: *Poetics Today*, 13, Nr.3 (Fall 1992), S.472.

93 Ebd., S.531–532.

menhängen. Eine spannende, fiktionale Erzählung ließ sich offenbar besser mit den Hilfsverben des klassischen Japanischen aufbauen.

Was hingegen in der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ relativ einfach gelang, war die Verschriftung eigenen Erlebens. Auch für diesen Zweck war der Stil der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ letztlich ein künstliches literarisches Idiom, wie ein Vergleich zwischen Ozaki Kōyōs Tagebüchern und seinen autobiographischen Schriften zeigt (vgl. 5.1.3 bis 5.1.5). Immerhin ließ sich hier der *gembun itchi*-Stil leichter einsetzen – allerdings um den Preis einer deutlichen Reduzierung der Spannung und letztlich der „Geschichte“. Dafür galt das Geschriebene dann als „wahr“. Es läßt sich somit eine Kausalkette postulieren: 1) Einsatz des *gembun itchi*-Stils, 2) Verflachung der Handlung, Abnahme von Spannung, Überraschung und Neugierde, 3) Illusion der „Wahrhaftigkeit“. Diese Illusion der Wahrhaftigkeit kann sich erhöhen, wenn der Erzähler/Autor für sein Publikum erkennbar ist,⁹⁴ eine zwingende Voraussetzung scheint dies jedoch nicht zu sein, denn schließlich wurde auch „Viel Gefühl, viel Leid“ – der Prototyp der spannungslosen *gembun itchi*-Erzählung – als „wahre, autobiographische“ Geschichte rezipiert. In „Viel Gefühl, viel Leid“ ähnelt zwar die Figur des Hayama Seiya offenbar dem Autor Ozaki Kōyō, für den eigentlichen Helden Sumi Ryūnosuke scheint es indessen kein Modell gegeben zu haben, das dem Lesepublikum bekannt gewesen wäre. Dennoch stellt ein Kritiker die Frage, ob „Viel Gefühl, viel Leid“ nicht doch eher als „Tagebuch (*nikki*)“ einzuschätzen sei (vgl. 5.2.1).

Die weitere Entwicklung der Literatur in Japan führte zu einer regelrechten Abneigung gegen gestaltete, spannende Geschichten. So äußerte sich z. B. der Literat Kume Masao im Jahre 1925 zu „Fiktionen“:

Es gibt z. B. einen Mann wie Balzac – mag er seine *Comédie humaine* so umfangreich schreiben und mag er sich noch so sehr bemühen, den Wucherer, die edle Dame und die anderen Personen wie lebendig darzustellen; für mich ist das letzten Endes nichts als eine Fiktion (*tsukurimono* = „etwas Gemachtes“). Und daß er darin die ganze Bitterkeit seines Künstlerlebens zum Ausdruck bringt, davon glaube ich kein Wort. Daß er zwar andere beschreibt, sich selbst aber unaufhörlich einbringt – ein so großer Schriftsteller mag zu den zwei oder drei größten Genies aller Zeiten in Ost und West zählen. In dem Augenblick aber, da er sich anderer bedient,

94 Vgl. Hijiya-Kirschneits Ausführungen zu „Faktizität“, dies.: *Selbstentblößungsrituale*, S. 126–129.

kann ich ihm keinen Glauben mehr schenken; seine Kunstwerke mögen dann noch hervorragende Lektüre sein, aber ihnen lastet ein Gefühl der Indirektheit, eine Art glatter Fiktionalität an, Kunstfertigkeit, Verzierung. In diesem Sinne verstieg ich mich neulich in einem Vortrag sogar zu diesen provokativen Worten: Tolstojs *Krieg und Frieden*, Dostoevskijs *Schuld und Sühne* und Flauberts *Madame Bovary* sind für mich nichts als grandiose Trivialromane (*tsûzoku shôsetsu*). Sie sind Fabrikationen, Geschichten.⁹⁵

Diese Worte Kume Masaos zitiert später auch Kobayashi Hideo in seinem Aufsatz über den *shishôsetsu* aus dem Jahr 1935, um sie dann zu kritisieren:

Ich zitiere hier nicht, weil ich Herrn Kumes Ansichten richtig finde. Aber diese Worte sind, je nachdem, wie man sie betrachtet, wirklich interessant. Denn dies ist nicht nur die Meinung Herrn Kumes allein, sondern darf als die überspitzte Formulierung einer Überzeugung gelten, zu der sich damals viele Schriftsteller nicht so sehr leidenschaftlich bekannten, als daß sie sie tief in ihren Herzen hegten. Die Debatte über den *shishôsetsu* war identisch mit der damaligen Diskussion über den reinen Roman (*junsui shôsetsu* 純粹小説). Ganz davon abgesehen, ob seine Meinung richtig ist oder nicht, weisen Kumes freimütige Worte auf eine unverrückbare Tatsache hin. Im Lauf seiner Entwicklung hatte der japanische naturalistische Roman solche Auswüchse getrieben, daß die besten Romane des Westens allmählich in die Nähe von Trivilliteratur gerückt wurden.⁹⁶

Dieser japanische „Naturalismus“ nun – dessen Kodex schließlich zur Ablehnung alles Fiktionalen führte – kam zur gleichen Zeit auf wie die Forderung nach „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“: Im Jahr 1908 wurden dann schließlich alle Werke im *gembun itchi*-Stil verfaßt. Dies deckt sich mit der zeitgenössischen Einschätzung Katagami Tengens:

... der *gembun itchi*-Stil habe sich während der ersten Blüte der naturalistischen Literatur vom Frühjahr 1906 bis Mitte 1907 unverrückbar etabliert. In dieser Zeit hätten sich unter den Schriftstellern verschiedene Stilrichtungen der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ herausgebildet, und damit sei der *gembun itchi* in seine erste wirkliche Aufschwungsphase gekommen.⁹⁷

95 Zitiert in KOBAYASHI, „Watakushi shôsetsu ron“, S. 120–121.

96 Ebd., S. 121.

97 YAMAMOTO, *Gembun itchi no rekishi ronkô*, S. 21.

Es läßt sich nicht feststellen, inwieweit die „Auswüchse“ des „japanischen naturalistischen Romans“, die Kobayashi Hideo beklagt, auf den *gembun itchi*-Stil zurückzuführen sind. Im Œuvre Ozaki Kôyôs sind jedenfalls sowohl der neue *gembun itchi*-Stil, die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“, als auch der herkömmliche *gazoku setchû tai*-Stil, die „Verbindung aus Elegantem und Sprechsprachlichem“⁹⁸ vertreten – teilweise, wie in „Zwei Frauen“, in einem Werk. Der Vergleich der beiden Stilrichtungen im Œuvre Kôyôs läßt jedenfalls den Verdacht aufkommen, die Durchsetzung jenes sprechsprachlichen Stils, den Enchi Fumiko mit dem Realismus gleichsetzt, sei – paradoxerweise – für die Literatur des Realismus nicht von Vorteil gewesen. Es setzte damit ein japanischer „Sonderweg“ ein, an dessen Ende *Madame Bovary*, *Krieg und Frieden* – und eben auch Kôyôs „Dämon Gold“ – zu „Trivialromanen“ abgestempelt werden konnten.

Um den dritten Kritikpunkt an Ozaki Kôyô zu besprechen – seine angeblich apolitische Haltung – eignet sich ein Vergleich mit der marxistisch inspirierten Literatur. Wie Katô Shûichi (geb. 1919) am Beispiel des proletarischen Schriftstellers Kobayashi Takiji verdeutlicht, herrschte dort selbst eine Tendenz, „erfundene Literatur“ abzulehnen:

Kani kôsen [Krabbenfischer, 1929; dt. 1958] ist ein Roman, in dem der Autor durch seine Einbildungskraft den Stoff nachgestaltet hat (*saikôsei*). Zwischen den Charakteren und dem Autor besteht ein Informationsgefälle. Zwischen dem Helden „ich“ des Romans *Tô seikatsu sha* [„Ich lebte für die Partei“, nachgelassenes Manuskript, 1933] und dem Autor herrscht diese Distanz so gut wie gar nicht. Dies ist nichts anderes als die Methode des so genannten *shishôsetsu*, die Shimazaki Tôson oder Shiga Naoya schon früher verwendet hatten. Der Unterschied zwischen ihnen und dem Kobayashi Takiji des Romans „Ich lebte für die Partei“ besteht nicht in der Methode des Romans, sondern im Leben, das im Roman dargestellt wurde. Mit anderen Worten kann man zumindest für Kobayashi Takiji feststellen, der Marxismus hat zwar das Leben

98 An dieser Stelle sei eine Definition Ekkehard Mays genannt: „Der Stil der *yomihon* wird mit dem Begriff ‚wakan konkô gazoku setchû no buntai‘ beschrieben, ein Stil also, bei dem nicht nur ‚Japanisches und Chinesisches gemischt ist‘ [...] sondern bei dem zusätzlich elegante Elemente (*ga*) und gemeinsprachliche Elemente (*zoku*) ‚miteinander verschmolzen sind‘ (*setchû*)“, vgl. ders.: *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit. Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1983, S. 17 (Fußnote 32).

des Schriftstellers verändert, nicht hingegen eine Sicht der Literatur, wonach ein Roman sich am Leben zu orientieren habe. Dies ist nicht nur für Kobayashi Takiji der Fall. Es trifft für die späteren Miyamoto Yuriko (1899–1951) und Nakano Shigeharu (1902–1975) sowie für viele andere marxistische Schriftsteller zu.⁹⁹

Nun besteht bei realistischer Literatur ohnehin die Gefahr – um den Hinweis René Welleks zu wiederholen –, „Didaktisches“ mit Kunst zu verwechseln, und diese Tendenz ist auch bei den proletarischen Schriftstellern in Japan durchaus zu beobachten.¹⁰⁰ Auch in Südafrika unter der Apartheid wurde der Begriff „Realismus“ auf eine gewisse Richtung der politischen Literatur eingengt, wie es David Attwell in einem Aufsatz mit dem Untertitel „The South African Debate on Realism“ beschreibt:

The recognition that meaning in a novel resides in a configuration of elements that are not the same as the elements of real life, a recognition that would be reasonably commonplace were it not being carried through ... to the point where it appears uncompromising, has cost Coetzee a great deal in terms of his relationship with other writers in South Africa and with readers whose form of politicization demands a realist documentation of life lived under repression. As cited, the remark was made with reference to Sipho Sepamla's *Ride on the Whirlwind* (1981) and Mongane Serote's *To Every Birth its Blood* (1981), in both of which Coetzee finds „a failure, almost a refusal ... to create a structure in which there is some centre of intelligence.“¹⁰¹

In Japan entstand politische Literatur zudem in einer literarischen Szene, in der „Autobiographisches“ und „Nicht-Gestaltetes“ einen hohen Stellenwert hatten, in der „die Weigerung, eine Struktur mit einer zentralen gestaltenden Intelligenz“ zu schaffen, fast zum guten Ton gehörte. Die linken realistischen Schriftsteller Japans wurden somit zweifach an der Erschaffung spannender, fiktionaler Kunstwerke gehindert – durch den Zwang zur „Aussage“ und durch den Kodex des „autobiographisch Realen“.

99 KATÔ Shûichi: *Nihon bungaku shi josetsu*. 2. Chikuma shobô ¹⁶1989, S.453. Zusatzinformationen (Lebensdaten) in runden Klammern wie im Original.

100 Diese Tendenz verdeutlicht u.a. auch die Kurzgeschichte „Der Brief im Zementfaß“ von Hayama Yoshiki (1854–1945) in: *Träume aus zehn Nächten. Moderne Japanische Erzählungen*. Übers. Jürgen BERNDT. Berlin: Aufbau-Verlag 1975, S.206–209.

101 David ATTWELL: „The Problem of History in the Fiction of J.M. Coetzee“, in: *Poetics Today*, 11, Nr.3 (Fall 1990), S.582.

Dennoch überzeugte diese japanische Variante einer politischen Literatur selbst nach der Zerschlagung der Bewegung der proletarischen Literatur und dem Ende des Pazifischen Kriegs offenbar so sehr, daß „Realismus“ – zumindest für linke Kritiker – fortan mit „sozialistischem Realismus“ identisch war. So veröffentlichte Odagiri Hideo 1949 unter dem Titel *Riarizumu kenkyû bunken mokuroku* („Bibliographie zu Forschungen über den Realismus“) eine Übersicht über theoretische Schriften zum Realismus aus den Jahren 1925–1937. Schon die Namen der Verfasser – Aono Suekichi, Kurahara Korehito, Nakano Shigeharu, Plechanov (übersetzt von Kurahara Korehito) – verdeutlichen, was hier mit Realismus gemeint ist.¹⁰² Aus der Sicht des sozialistischen Realismus aber nimmt sich der Vorläufer, der „bürgerliche“ Realismus, reaktionär aus.

Die Literatur der Ken'yûsha ist dennoch sozialkritisch zu nennen. Dies wird – gerade im Vergleich zu den linken Schriftstellern – aus zwei Gründen leicht übersehen. Zum einen propagieren die „Freunde des Tuschreibsteins“ kein politisches Programm im eigentlichen Sinn, wie die Marxisten nach ihnen oder der „politische Roman“ vor ihnen. Sie setzen sich vielmehr – beispielsweise – für eine Verbesserung der Stellung der Ehefrau und für eheliche Treue nicht nur der Ehefrau, sondern auch des Ehemannes ein. Zunächst erscheint dies nicht wie ein politisches Programm. Nach der Lektüre einiger Werke Kôyôs über das Leben von Prostituierten – „Oborobune“ („Treibendes Schiff“, März 1890) oder „Kyara makura“ („Kopfkissen aus Aloeholz“, Juli–Sept. 1890) – versteht man schon eher, warum sich der Autor in seinen Spätwerken für stabile Ehebeziehungen und damit für eine bessere Stellung der Frau einsetzt. Paradoxerweise hat die realistische Beschreibung einer Geisha und die abschreckende Darstellung ihrer „Arbeitsbedingungen“ bei der japanischen Rezeption – besonders, wie gleich gezeigt werden soll, bei nachfolgenden Literaten wie Kitamura Tôkoku – Kôyô den schlechten Ruf eingehandelt, dieses Milieu glorifizieren zu wollen, zudem – und dies ist der zweite Grund, warum die didaktische Intention übersehen wird – Ozaki Kôyô ein Mann ist. Er schreibt – z. B. in „Kopfkissen aus Aloeholz“ – dokumentarisch, kann aber letztlich nicht autobiographisch schreiben.

Wie diese Diskussion gezeigt hat, hat die japanische Literatur nach dem Zeitalter der Ken'yûsha einen „reinen Roman“ mit besonderen Merkmalen hervorgebracht: die Gleichsetzung der „natürlichen“ Sprache

102 ODAGIRI Hideo: „Riarizumu kenkyû bunken mokuroku, senkyûhyakunijûgo kara sanjû nen“, in: *Bungaku*, 17, Nr. 1 (Jan. 1949), S. 36–49.

mit Realismus, die Ablehnung „konstruierter“ Handlungen, und die Forderung nach politischer Relevanz. Zumindest zwei dieser Merkmale gehören auch nach der westlichen Definition zum Realismus. So kam die Forderung nach „mimetischem“ Sprachgebrauch auch in einigen europäischen Literaturen des Realismus/Naturalismus auf, wie Even-Zohars Hinweis auf Hauptmann verdeutlicht. Insofern läßt sich die „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ noch als Teil des realistischen Programms verstehen. Ähnlich verhält es sich mit der didaktischen Stoßrichtung der proletarischen Literatur. Die Auflösung der Struktur, des „Gesalteten“, gehört hingegen eher zur Literatur der Moderne, wie Allon White sie beschreibt:

... to study the earliest phase of modernism is to show what precisely was involved in that momentous shift when certain deep, discursive regularities (clarity, coherence, sincerity, objective representation) began to crack and slide in the 1870s and 1880s. With Henry James and George Meredith we witness the gradual occlusion of Victorian realism in a complex which belies any single or simple explanation.¹⁰³

Der Übergang zur Moderne setzte in Europa zu einer Zeit ein, als man in Japan noch bemüht war, das Repertoire des hohen Realismus zu vereinnahmen. Es verwundert also kaum, wenn bis zur Herausbildung des „reinen Romans“ in der Taishô-Zeit (1912–1926) Elemente dieser Moderne auch in Japan zu erkennen sind. In den Werken der „Freunde des Tuschreibsteins“ sind die Ansätze vorhanden, aus denen sich später diese „besonderen Merkmale“ des japanischen Realismus entwickeln sollten. Ozaki Kôyô und sein Zirkel beginnen früh, mit der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ zu experimentieren. In seinen Spätwerken setzt Kôyô diesen Stil erfolgreich ein, sowohl um Autobiographisches zu dichten als auch um *emplotted narrative* ohne *plot* zu schreiben. Die Werke sind nicht nur ernsthaft, sondern enthalten außerdem eine Botschaft zur Verbesserung der Gesellschaft. Es erschiene jedoch kurzfristig, sie in ihrer Eigenschaft als realistische Romane ausschließlich an jenen Merkmalen des japanischen *riarizumu* zu messen, die erst viel später entstanden sind. Mit der Diskussion dieser Merkmale ist indessen ein Teil der weiteren Entwicklung sowie der späteren Rezeption besprochen worden, und so bietet es sich nun an, kurz die Forschungsgeschichte zu referieren.

103 Allon WHITE: *The Uses of Obscurity. The Fiction of Early Modernism*. London: Routledge & Kegan Paul 1981, S. 1–2.

1.2 Zur Forschungs- und Rezeptionsgeschichte

Diese Arbeit versteht sich primär als Beitrag zur Forschung über die Ken'yûsha, die „Freunde des Tuschreibsteins“. Deshalb wird im Folgenden im Wesentlichen die Forschung vorgestellt und nicht die allgemeine Rezeption. Dabei neigen Schriftstellerkollegen wie die oben zitierte Enchi Fumiko oder Tanizaki Jun'ichirô (1886–1965), der Ozaki Kôyôs „Drei Frauen“ lobt, insgesamt zu freundlichen Wertungen. Es hat sie ja niemand gezwungen, sich dieses Gegenstands anzunehmen, und sie tun es in der Regel aus Begeisterung oder Bewunderung für die „Freunde des Tuschreibsteins“. Eine Ausnahme bilden hier die Schriftsteller des Naturalismus, die sich mit den „Freunden des Tuschreibsteins“ als der etablierten, konkurrierenden Strömung auseinandersetzen müssen. Jene Japanologen wie Kataoka Ryôichi, die sich dazu entschließen, einen „Aufsatz über Ozaki Kôyô“ zu schreiben, sind aus ähnlichen Gründen ebenfalls um eine positive bzw. zumindest neutrale Bewertung bemüht. Dies trifft auch für die wenigen westlichen Gelehrten zu, die sich des Themas angenommen haben, beispielsweise für Peter Kornicki.

Im Gegensatz zu jenen Schriftstellern oder Gelehrten, die sich für das Thema entscheiden, müssen allgemeine Literaturgeschichten bzw. spezielle Literaturgeschichten der Meiji-Zeit die „Freunde des Tuschreibsteins“ der Vollständigkeit halber behandeln. Viele Werke dieser Kategorie sind positivistische Literaturgeschichten und beschränken sich auf die Zusammenstellung der Fakten. Andere Literaturhistoriker hingegen werden in ihren Bewertungen viel stärker von subjektiven Faktoren, vom Zeitgeist, von überlieferten Meinungen usw. beeinflusst. So bekennt sich beispielsweise Kimura Ki ganz offen zu seinen Vorurteilen:

Aber um die Wahrheit zu sagen, mag ich Ozaki Kôyô nicht sonderlich. Wir haben unsere literarische Bildung in der Epoche des Naturalismus der späten Meiji-Zeit erhalten, und in dieser Zeit war es an der Tagesordnung, schlecht über Kôyô zu reden. Bis zu einem gewissen Grad habe ich diese Einstellung übernommen, aber das war nicht alles: Kôyô lag mir einfach nicht, ich konnte machen, was ich wollte. Jetzt hat man, angefangen mit Tokuda Shûsei und anderen, eine Neubewertung angestimmt, die sich auch auf Kôyô erstreckt. Ich hatte damals vom Kaizô-Verlag und vom Shun'yô-Verlag Taschenbücher mit Sammlungen der Erzählungen Kôyôs geschenkt bekommen, und nun nahm ich mir vor, sie aufs Neue zu lesen, doch sie waren so süßlich (*amattarui*), daß ich einfach nicht durchkam. Aber meine Frau zum Beispiel liest die Bücher wie

süchtig. Offenbar ist Kôyô ein Autor, der nach wie vor bei Frauen beliebt ist.¹⁰⁴

Meint nun ein japanischer Kritiker wie hier Kimura Ki, seine Frau lese etwas gern, kommt dies – wie man kaum zu sagen braucht – nicht unbedingt den höchsten Weihen gleich. In ähnlicher Art hat z.B. schon Kobayashi Hideo festgestellt, seine Frau, „bei der von literarischer Bildung kaum die Rede sein kann“, lese mit Begeisterung Maupassants *Une vie*.¹⁰⁵ Kobayashis Bemerkung indessen ist nicht in erster Linie gegen seine Frau oder gegen Maupassant gerichtet, sondern gegen jene Kritiker, welche den japanischen „reinen Roman“ auf ein Podest stellen und damit selbst achtbare westliche Romane ablehnen. In ähnlicher Weise scheint Kimura Ki zumindest tendenziell einzuräumen, seine ungebildete Frau – die nicht durch die Schule des Naturalismus gegangen ist – entdecke vielleicht etwas an den Werken Kôyôs, was ihm verborgen bleiben muß. Insofern erscheint es ratsam, an dieser Stelle zumindest kurz die Ablehnung der „Freunde des Tuschreibsteins“ durch die Naturalisten zu untersuchen, denn sie prägt, wie Kimura Ki zugibt, auch die spätere akademische Beschäftigung mit den ersten Vertretern des Realismus.

Zunächst erscheint es paradox, daß Forscher wie Kimura Ki überhaupt vom „Naturalismus“ sprechen. Zumindest zwei Schriftsteller des Naturalismus – Tayama Katai und Tokuda Shûsei – waren aus der Ken'yûsha hervorgegangen und übten, wenn überhaupt, nur sehr verhalten Kritik an den „Freunden des Tuschreibsteins“ – und zwar nicht zu Lebzeiten Kôyôs. Umgekehrt war die Ablehnung keineswegs auf die eigentlichen Schriftsteller des Naturalismus beschränkt. Der wichtigste kritische Impuls gegen die „Freunde des Tuschreibsteins“ ging vielmehr von *Bungakukai* 文学界 (1893–1898)¹⁰⁶ aus, die als „die wichtigste Zeitschrift der japanischen Romantik“ gilt.¹⁰⁷ Im Mittelpunkt dieser Zeitschrift standen u. a. der – ebenfalls zur Romantik gehörende – Dichter Kitamura Tôku¹⁰⁸ sowie Shimazaki Tôson, der angesichts seiner späteren Entwicklung der Schule des Naturalismus zugerechnet wird. Beide waren Gegner

104 KIMURA Ki: *Meiji bungaku wo kataru*. Kôbunsha 1982, S.39–40.

105 KOBAYASHI, „Watakushi shôsetsu ron“, S.143.

106 SATÔ Zen'ya: „Ken'yûsha‘ to ‚Bungakukai‘“, in: *Nihon bungaku kôza*, 6, *Kindai shôsetsu*, Hrsg. NIHON BUNGA KU KYÔKAI. Ôshûkan shoten 1987, S.78–79.

107 Wolfgang SCHAMONI: *Kitamura Tôkoku. Die frühen Jahre. Von der „Politik“ zur „Literatur“*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1983, S.2 (Fußnote 2).

108 Ebd., S.10.

Ozaki Kôyôs, wie auch der „Naturalist“ Kunikida Doppo. Mögen die drei Autoren Kitamura Tôkoku, Shimazaki Tôson und Kunikida Doppo somit zu unterschiedlichen Schulen gerechnet werden, die Unterschiede wirken sich zumindest nicht in einer unterschiedlichen Bewertung der „Freunde des Tuschreibsteins“ aus. Reden also spätere Forscher davon, die „Naturalisten“ hätten die „Freunde des Tuschreibsteins“ abgelehnt, benutzen sie die literaturhistorische Einteilung wohl eher als Sammelbegriff für alle Nachfolgenden, die sich von den erfolgreichen Vorgängern absetzen wollten.

Wie Wolfgang Schamoni in seiner Studie über Kitamura Tôkoku betont, war beispielsweise die Vorstellung der ehelichen Liebe im damaligen Japan neu:

Mina [= die zukünftige Frau Tôkokus] behauptete dabei, daß die japanischen Frauen traditionell die Liebe nicht kannten. Sie meinte dabei, wie aus ihrem Gebrauch des Fremdwortes *love* hervorgeht, etwas Neues, das es in Japan bisher nicht gab. Traditionelle japanische Ehen, vor allem in den höheren Ständen, wurden weitgehend von den Eltern arrangiert. Eine geistig-seelische Beziehung als Grundlage der Ehe war kaum denkbar. Umgekehrt waren alle seelisch tiefergehenden Beziehungen zwischen Männern und Frauen auf die Freudenviertel beschränkt, dort natürlich auch die Ausnahme, und zudem von katastrophalen Folgen für beide Seiten bedroht. Eine den ganzen Menschen erfassende Beziehung als Grundlage der Ehe und des Familienlebens (auch hierfür gebrauchte man anfangs gerne das Fremdwort *home*) wurde erst etwa ab Mitte der achtziger Jahre von den Christen propagiert.¹⁰⁹

Als Verfechter dieser „den ganzen Menschen erfassende[n] Beziehung“ lehnt Kitamura Tôkoku in seiner Kritik zu Kôyôs „Kopfkissen aus Aloeholz“ die Darstellung der Heldin, einer Geisha, ab:

Kôyô ist ein Literat, der als Gegenreaktion zur gegenwärtigen Europäisierung hervorgetreten ist. Mit reinen japanischen Ideen hat er Gewicht in der literarischen Szene gewonnen. Das habe ich gewußt, als ich seine Werke gelesen habe, und in Hinblick auf „Kopfkissen aus Aloeholz“ kann ich diese These zum ersten Mal erhärten. Weibliche Eleganz (粹 *sui*) und männliche Bravour (俠 *kyô*) waren die Ideale einiger bisheriger Schriftsteller, aber daß ausgerechnet der Zeitgenosse Kôyô die Peitsche hebt und auf dieses Thema zustürmt – das hätte ich nicht erwartet. Wie auch immer, Kôyô ist von anderer Art als die Barden der Erotik (好色 *kôshoku*)

109 Ebd., S.68.

aus der Tokugawa-Zeit. Kann man das nicht so sehen: Er hat – anstatt Einzelwerke der erfundenen Erotik zu schreiben – eher die Eleganz und die Bravour im engen Sinne zu Idealen erhoben. Er gehört zwar schon nicht mehr zu denjenigen, welche das Freudenviertel idealisieren, und er zeichnet die Eleganz und die Bravour nach, ohne sie anzubeten. Aber man kann ja keinen Zweifel daran haben, daß sie seine Hauptthemen sind. Im Folgenden werde ich weniger den Wert dieser Schrift besprechen als vielmehr die Seele des Werks erspähen. Mit anderen Worten: Welche „Schönheit“ kann ich darin finden, daß Kôyô Eleganz und Bravour zum Bildnis einer schönen Frau zusammengetragen hat und das Zeugnis ihres Lebens geschrieben hat?¹¹⁰

Der Begriff *sui* („weibliche Eleganz,“ das Schriftzeichen wird auch *iki* gelesen) ist dabei für Kitamuras Kritik von solcher Wichtigkeit, daß er auch im Titel der Kritik vorkommt: „Sui wo ronjite Kyara makura ni oyobu“ („Durch eine Besprechung der ‚weiblichen Eleganz‘ zu ‚Kopfkissen aus Aloeholz‘“).¹¹¹

Wie an passender Stelle gezeigt werden soll, zeichnet sich Kôyôs Heldin Sadayû in „Kopfkissen aus Aloeholz“ tatsächlich durch die Tugend *sui* aus (vgl. 3.6). Da „weibliche Eleganz“ allerdings eng mit dem Sittenkodex des Freudenviertels verbunden ist, kann sie der neubekehrte Christ, Romantiker und Verfechter der Gattenliebe Kitamura Tôkoku kaum gut heißen. Kôyô „bete“ zwar nach Kitamura Tôkokus Einschätzung das Freudenviertel nicht mehr an, sondern beschreibe es lediglich – und in diesem Punkt wird Tôkoku der Realist Ozaki Kôyôs gerecht. Für die Geschichte „Kopfkissen aus Aloeholz“ gab es sogar eine reale Informantin, und von allen Werken Kôyôs kommt dieses Werk einer Dokumentation am nächsten. Offenbar hält es Kitamura Tôkoku für verfehlt, eine Geisha zu interviewen und sich damit diesen „Hauptthemen“ mit ihrem Ruch des Freudenviertels zu widmen.

Nach dieser Logik könnte man Gustave Flaubert auch vorwerfen, er hätte zum Ehebruch anstiften wollen (wie es in der Tat geschehen ist, vgl. 3.6) oder Dostoevskij zum Mord. Nun ist Kitamura Tôkoku nicht an einer

110 KITAMURA Tôkoku: „Sui wo ronjite Kyara makura ni oyobu“, in: *Kitamura Tôkoku shû*. Chikuma shobô 1976 (Meiji bungaku zenshû; 29), S. 69. Die Kritik wurde 1902 postum veröffentlicht.

111 Zu *sui/iki* s.a. Kuki Shûzôs (1888–1941) klassische Abhandlung *Iki no kôzô* (1930); fr. Übers. *La structure de l'iki*. Paris: PUF 2004, engl. *Reflections on Japanese Taste*. Sydney: Power Publ. 1997.

sachlichen Diskussion der realistischen Darstellung im Œuvre Kôyôs interessiert, und hat, wie gezeigt, nicht einmal an Kôyôs Realistik etwas auszusetzen. Er will vielmehr das Thema des Werks an sich diskreditieren, und tut dies mit dem unterschweligen Vorwurf, Kôyô sei rückwärts gewandt, denn schließlich beschäftige er sich mit denselben Themen wie die „Barden der Erotik“ der Vergangenheit. Außerdem sei Kôyô reaktionär bzw. nicht fortschrittlich, da er sich gegen die Europäisierung wende. Diese zwei Standpunkte – Kôyô als „altmodisch“ bzw. „reaktionär“ – werden dann gern von späteren Kritikern, auch von akademischen, zitiert.¹¹² Sie haben sie offenbar unreflektiert aus Kritiken wie „Durch eine Besprechung der ‚weiblichen Eleganz‘ zu ‚Kopfkissen aus Aloeholz‘“ übernommen, ohne wiederum den geistigen Hintergrund zu reflektieren, vor dem Kitamura Tôkoku geschrieben hat.

Shimazaki Tôson schrieb unter dem Pseudonym „Mumeishi“ 無名氏 („Herr Namenlos“) in *Bungakukai* eine Kritik der „Freunde des Tuschreibsteins“ mit dem Titel „Ken'yûsha“.¹¹³ In dieser Kritik zeichnet Tôson zunächst ein Bild des oberflächlich verwestlichten Japaners und – vor allen Dingen – der Japanerin, um diese Figuren als „der heutige Adam und die heutige Eva“ zu bezeichnen.¹¹⁴ Dann wirft er den „Freunden des Tuschreibsteins“ vor, diese Figuren ohne Tiefe abzubilden:

Ach, wie gut, daß die Ken'yûsha mit offenen Armen aufgenommen wurde! Probeweise blättert man immer wieder in Zeitschriften wie „Plunderbibliothek“, *Bunko* und *Shincho hyakushu*, man liest die neue Prosa, welche die Herren Kôyô, Bizan, Shian, Suiin, Ren [Iwaya Sazanami], Kyûka, Gyosan – um nur einige zu nennen – hervorgebracht haben, in ihren Werken findet man den neuen Adam, die neue Eva – den Herrn, der gerade aus dem Westen zurückgekehrt ist, Rosei, in seiner Decke gehüllt,¹¹⁵ den Politiker neuen Stils, den Rechtsanwalt, bzw. das Mädchen aus gutem Haus

112 Vgl. z.B. Nanette TWINE: *Language and the Modern State. The Reform of Written Japanese*. London u.a.: Routledge 1991, S.151.

113 Satô Zen'ya identifiziert den anonymen Verfasser als Shimazaki Tôson; vgl. ders., „Ken'yûsha“ to „Bungakukai“, S.83.

114 MUMEISHI: „Ken'yûsha“, in: *Bungakukai*, 11 (30. Nov. 1893), S.12. Im Literaturverzeichnis unter „Shimazaki Tôson“ aufgeführt.

115 Eine Anspielung auf eine chinesische Geschichte: Der Held Rosei übernachtet in einer Herberge; er nickt kurz ein, und während das Feuer verglimmt, träumt er von einem ganzen Lebensweg, der in Reichtum beginnt und schließlich mit der Armut des Alters endet.

mit der modernen Frisur, die Geisha, die Süßwarenverkäuferin. Man kann nicht umhin festzustellen, diese Schriftsteller richten sich – spielerisch – nach [Tsubouchi] Shôyô. Die Gestalten der Autoren sind schön, ihre Gedanken sind elegant, ihre Zeit ist der Frühling, sie sind jung an Jahren, ihre Gefühle sind schwach, ihr Eros ist ausgeprägt. Man sieht ihnen zumindest nicht an, welche Schrecken man auf dem Weg zur Könnerschaft durchleiden muß, sie nehmen kurz ein erfrischendes Bad, ziehen sich einen Baumwollkimono an, nehmen die Pinsel in die Hand und schreiben – schwupp – einen Roman. Heutzutage belächelt man denjenigen, der – verantwortungsbewußt – der Eleganz (*sui*) abschwört, die Könnerschaft in Liebesdingen (*tsû*) durchschaut und deutlich erkennt, welcher Natur die „fließend vergängliche Welt“ nun ist. Der nach fünfzig Jahren der Mühsal sich unter den Blüten zum Sterben hinlegt, den Mond vor Augen – dies ist nicht seine Zeit. ... Deswegen werden die „Freunde des Tuschreibsteins“ begrüßt – sie können den Geschmack der neuen Zeit befriedigen, den drängenden Wünschen der Zeit nachkommen. Die heutige Welt ist eine Welt der „youth“.¹¹⁶ Der heutige Dichter muß also aus dieser Jugend ein Elixier gewinnen und als Jungbrunnen in Flaschen abfüllen.

Ein Besucher erzählte mir neulich Folgendes: Wenn man *Venus and Adonis* liest, sieht man, wie diese kräftige Poesie von sich aus schon vor Leidenschaft glüht; wenn man *Die Leiden des jungen Werthers* liest, sieht man, wie die lyrische Seele des Dichters voller Geist und Esprit fließt. Dies sind seltene Fälle, aber selbst als seltene Fälle fließen sie über vor Jugend, und zwar ähneln sie den Werken des jugendlichen Genies (*wakaki jinyasu*).¹¹⁷

Wenn Shimazaki Tôson meint, heutzutage belächelt man „denjenigen, welcher ... der Eleganz (*sui*) abschwört“, kritisiert er damit durch die Blume die „Freunde des Tuschreibsteins“. Hier befindet sich wieder das Vokabular aus dem Freudenviertel; wer diese „fließend vergängliche Welt“ durchschaut, gehört, so Shimazaki Tôsons Botschaft, keinesfalls bespöttelt.

Während Kitamura Tôkoku also seine „ideologische“ Kritik an Ozaki Kôyô mit der Unterstellung verbindet, dieser „Freund des Tuschreibsteins“ sei rückwärts gewandt und reaktionär, behauptet Shimazaki Tôson das Gegenteil: Die „Freunde des Tuschreibsteins“ sind zu modisch, zu

116 Hier und im Folgenden ist das Lexem englisch, „youth“, senkrecht in den Text montiert.

117 MUMEISHI, „Ken'yûsha“, S. 12–13.

„in“, zu jung. Dabei findet Shimazaki Tôson – noch viel weniger als Kitamura Tôkoku – ein Kriterium dafür, Kôyô und seine Schule nach den Maßstäben des Realismus abzulehnen. Die von ihm beschworene Fähigkeit der Ken'yûsha, verschiedene Typen aus der Gesellschaft darzustellen, ist, wie Welck mit dem Konzept des „Typen“ verdeutlicht, ein Merkmal des Realismus. Shimazakis Unterstellung, die „Freunde des Tuschreibsteins“ nähmen ein Bad und schmierten einen Roman hin, ist pure Polemik. Es ist im Gegenteil überliefert, daß Ozaki Kôyô zumindest in ähnlichem Maß wie Flaubert um das *mot juste* rang.¹¹⁸ Iwaki Juntarô nennt Kôyô „den langsamsten aller Schriftsteller“ und beschreibt, wie er mehrmals mit verschiedener Tintenfarbe seine Texte nachbesserte und immer wieder änderte.¹¹⁹

An der realistischen Methode dieser Schriftsteller findet Shimazaki Tôson, genau wie Kitamura Tôkoku, an sich nichts auszusetzen. Er lehnt sie vielmehr als oberflächlich, dazu noch lüstern ab. Beiden Zeitgenossen kann man insofern einen Mangel an wissenschaftlicher Objektivität nicht vorwerfen, da sie gar nicht auf eine sachliche Wertung hinzielen. In der späteren Kritik der Nachfahren lebt Shimazaki Tôsons Wertung allerdings in der stets vorgetragenen Einschätzung weiter, die Literatur der „Freunde des Tuschreibsteins“ sei „spielerisch“ und nicht ernsthaftig.¹²⁰ Interessant – und stark von der europäischen Romantik geprägt – ist Shimazakis Kontrast zwischen der „Jugend“ der „Freunde des Tuschreibsteins“ und einem Begriff des Genies (*jinyasu* < engl. „genius“), der an den Sturm und Drang erinnert. Vom dritten Naturalisten Kunikida Doppo schließlich stammt die immer wieder zitierte – negative – Einschätzung der Literatur Kôyôs als „Genroku-Literatur in westlichem Gewand.“¹²¹ Doppo selbst sieht sich in der Tradition Wordsworths und lehnt die „Herren Kôyô und Rohan“¹²² als überholte Modelle ab.¹²³

118 HOMMA Hisao: „Kôyô bungaku no shiteki isô“, in: *Meiji Taishô bungaku kenkyû*, Dez. 1952, S. 11.

119 Iwaki Juntarô: *Hyôgen to kanshō*. Tôyô tosho kabushiki kaisha 1924, S. 75.

120 So beispielsweise die oben zitierte Einschätzung Jürgen Berndts; vgl. ders., „Die moderne japanische Literatur“, S. 660.

121 Vgl. SATÔ, „Ken'yûsha to Bungakukai“, S. 81.

122 Der Literat Kôda Rohan gehörte nicht zur Ken'yûsha und wird in dieser Arbeit nicht weiter berücksichtigt. Japanische Literaturhistoriker bezeichnen das Ken'yûsha-Zeitalter oft als *Kôro jidai* 紅露時代, „Zeitalter Ozaki Kôyôs und Kôda Rohan“; vgl. z.B. KOJIMA Tokuya: *Meiji Taishô shin bungaku shigan*. Kyôbunsha 1925, S. 86. – S.a. Diana DONATH: *Kôda Rohan (1667–1947)*. Bonn: D. Born 1997.

Die Kritik an den „Freunden des Tuschreibsteins“ in *Bungakukai* setzte schon zu Lebzeiten Ozaki Kôyôs ein und gehört damit zur frühesten Rezeption. Ironischerweise nutzten diese Kritiker dafür ein Medium, welches die „Freunde des Tuschreibsteins“ überhaupt zuerst erschaffen hatten. Sie waren es nämlich, die mit „Plunderbibliothek“ die erste literarische Zeitschrift Japans herausgebracht und dort auch Kritiken veröffentlicht hatten (vgl. 2.1.2, 2.3.2). Andere Zeitungen und Zeitschriften wie *Kokumin no tomo* und *Jogaku zasshi* brachten dann ihrerseits Besprechungen der Einzelwerke der „Freunde des Tuschreibsteins“ heraus. Besonders produktiv – unter einer Vielzahl verschiedener Pseudonyme – war hier der Kritiker Uchida Roan.¹²⁴ Dieses rege kritische Interesse bezieht sich jedoch hauptsächlich auf die frühen Geschichten Ozaki Kôyôs. So wundert sich beispielsweise Peter Kornicki darüber, wie wenig Kritiken zu Kôyôs erstem großen Roman, „Drei Frauen“, erschienen.¹²⁵ Als Erklärung bietet sich die Form und der Ort der Veröffentlichung an, denn ab Dezember 1889 trat Kôyô in die Redaktion der *Yomiuri shimbun* ein. Damit wurde der Autor zu einer Institution, die offenbar den Angriffen der Kritiker in höherem Maße enthoben war. Zudem erschwerte die lange Dauer der Veröffentlichung – mehrere Monate, teilweise auch Jahre – eine schnelle kritische Reaktion. Als die Zeitschrift *Geibun* beispielsweise im Jahre 1902 eine Sammelkritik des Romans „Dämon Gold“ veröffentlichte, wurden nur die ersten drei der fünf bzw. fünfeneinhalb Bücher besprochen. Dabei war „Dämon Gold“ zu diesem Zeitpunkt schon seit etwa fünf Jahren – mit Unterbrechungen – erschienen.¹²⁶ Zu den großen Spätwerken entstand dafür später etwas mehr Sekundärliteratur als zu den kurzen Werken um 1890, aber insgesamt gibt es überhaupt wenig Arbeiten zu den „Freunden des Tuschreibsteins“. Von der Gruppe wiederum ist

123 KUNIKIDA Doppo: „Fukashigi naru dai shizen. Wâzuwâsu no shinzenshugi to yo“, in: *Kunikida Doppo zenshû*, 1. Gakushô kenkyû sha³ 1968, S.539; erstmalig veröffentlicht in *Waseda bungaku*, 27 (Febr. 1907).

124 Zu Uchida Roan vgl. SCHAMONI, *Kitamura Tôkoku*, S.141–147. Gerade angesichts der Vielfalt an Pseudonymen ist ein Aufsatz KATAOKA Tetsus mit einem Überblick über Uchidas Kritiken zu Werken Kôyôs hilfreich; vgl. ders.: „Uchida Roan no Ozaki Kôyô hyô“, in: *Aoyama gobun*, 15 (März 1985), S.62–73.

125 Peter KORNICKI: „The Novels of Ozaki Kôyô. A Study of Selected Works with Special Reference to the Relationship between the Fiction of the Tokugawa and Early Meiji Periods“. Unveröff. Diss., Univ. of Oxford, eingereicht 1978, S.132.

126 YASUDA Kôami u.a.: „Konjiki yasha jôchûge hen gôhyô“, in: *Geibun*, 2 (1902), S.86–138.

Ozaki Kôyô am ausführlichsten behandelt worden. Auch aus diesem Grund befaßt sich diese Arbeit – abgesehen von der frühen Phase der Ken'yûsha, in der Kôyô sehr stark in der Gruppe verwurzelt war und nur in „Plunderbibliothek“ veröffentlichte – im Wesentlichen mit dieser Schlüsselfigur der „Freunde des Tuschreibsteins“.

Außer den kritischen *Bungakukai*-Literaten äußerten sich natürlich auch Kôyôs Schüler und die „Freunde des Tuschreibsteins“ selbst zu der Gruppe und zu ihrer Literatur. Allerdings geben ihre Werke eher persönliche Erinnerungen als sachliche Wertungen wieder. Hier sind vor allem drei Monographien zu nennen – eine von Iwaya Sazanami (1870–1933), zwei von Emi Suiin –, die fast zeitgleich Ende der zwanziger Jahre herauskamen.¹²⁷ Erst zu dieser Zeit, fünfundzwanzig Jahre nach Kôyôs Tod und fünfzehn Jahre nach dem Ende der Meiji-Zeit, war die Literatur der „Freunde des Tuschreibsteins“ nicht mehr lebendige Herausforderung oder lebendiges Erbe, sondern Geschichte, und so betitelt Emi Suiin eine seiner Aufzeichnungen auch „Eine Geschichte der Literaturszene der Meiji-Zeit, mit mir im Mittelpunkt“. Memoiren und Erinnerungen lassen sich nur im verklärenden Rückblick verfassen, wie es wiederum Iwayas Buchtitel verdeutlicht: *Watakushi no konjaku monogatari* („Meine Geschichte, gestern und heute“).

Literaturgeschichten hingegen erheben einen gewissen Anspruch auf Objektivität. Im Fall der „Freunde des Tuschreibsteins“ lösen die frühen Literaturgeschichten diesen Anspruch jedoch eher ein als die späteren. Zumindest ein Werk bespricht Kôyô noch zu Lebzeiten (1894). Der Verfasser, Ôwada Tateki, stuft „Ninin bikuni: Irozange“ („Liebesbekenntnisse zweier Nonnen“, April 1889)¹²⁸ und „Drei Frauen“ als „Meisterwerke“

127 EMI Suiin: *Ken'yûsha to Kôyô*. Kaizôsha 1927; EMI Suiin: *Jiko chûshin Meiji bundan shi*. Hakubunkan 1927; IWAYA Sazanami: *Watakushi no konjaku monogatari*. Waseda daigaku shuppan bu 1928.

128 Titelübersetzung nach Ekkehard MAY / Martina SCHÖNBEIN: *Blütenmond, Japanisches Lesebuch 1650–1900*. München: R. Piper 1990, S.214–241; dt. Übers. erstmals 1905. Die Schreibweise des Titels im Japanischen mit Kolon richtet sich nach Kornicki; damit soll verdeutlicht werden, daß *Irozange* nach den Konventionen der japanischen Prosa im neunzehnten Jahrhundert Haupttitel ist; vgl. KORNICKI, *The Reform of Fiction in Meiji Japan*, „Preliminary Notes“, o. S. Auf dem Titelblatt der Originalausgabe steht nur der Titel 色懺悔 *Irozange*; vgl. OZAKI Kôyô: *Ninin bikuni: Irozange*. Yoshioka shoseki ten, April 1889 (= *Shincho hyakushu*, 1), Kindai bungaku kan, Reprint Ausgabe 1970. Die deutsche Übersetzung kehrt den Titel um und löst somit das Problem.

ein, einige andere Werke, darunter „Kopfkissen aus Aloeholz“, bezeichnet er als „berühmt“. Viel mehr kann dieser Literaturhistoriker zu diesem Zeitpunkt nicht sagen. In den ersten Literaturgeschichten nach Kôyôs Tod wird das ganze Œuvre positiv und positivistisch besprochen; hier herrscht die Ansicht vor, die „Freunde des Tuschreibsteins“ hätten die Impulse Tsubouchi Shôyôs aufgegriffen und in eine Schule des Realismus eingebracht.¹²⁹

In den zwanziger und dreißiger Jahren gehen einige Literaturgeschichten unbeeinträchtigt positivistisch vor.¹³⁰ Anderen Werken ist hingegen der Einfluß der japanischen Realismusdebatte deutlich anzumerken. So bespricht beispielsweise Iwaki Juntarô unter der Überschrift „Ozaki Kôyôs realistische Romane (写実小説 *shajitsu shôsetsu*)“ lediglich „Zwei Frauen“, also das erste Werk Kôyôs im Stil der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“.¹³¹ Als einzigen anderen Roman Kôyôs erwähnt er „Viel Gefühl, viel Leid“; hier lautet die Überschrift: „Der Stil in ‚Viel Gefühl, viel Leid‘“.¹³² Somit setzt Iwaki Juntarô in dieser Literaturgeschichte nicht nur den „realistischen Roman“ mit der „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ gleich, sondern läßt gleichsam alle Werke Kôyôs unter den Tisch fallen, die nicht in „Sprechsprache“ geschrieben wurden.

Ein weiterer Kritiker der zwanziger Jahre, Kojima Tokuya, bespricht Ozaki Kôyô zwar ebenfalls als „Realisten“, das einschlägige Kapitel heißt „Die Festigung des Realismus (写実主義 *shajitsu shugi*) und das Zeitalter Kôyôs und Rohans“. Am „Realismus“ der „Freunde des Tuschreibsteins“ hat Kojima Tokuya indessen einiges auszusetzen:

Jedoch bestand ihr sogenannter „Realismus“ nicht darin, die Gestalt eines wirklichen menschlichen Lebens darzustellen – er ging vielmehr nicht darüber hinaus, sich ein menschliches Leben vorzustellen, wie es wirklich hätte existieren können, und dieses erdachte menschliche Leben darzustellen. Sie setzten eine abgeklärte

129 Vgl. z.B. TAKAHASHI Tatsukichi: *Jidai bungaku shi*. Kaihatsusha 1906, S.85–88; ÔMACHI Keigetsu: *Nihon bunshô shi*. Hakubundô 1907, S.285–286; ebenso bei FLORENZ, *Geschichte*.

130 Vgl. (chronologische Reihenfolge): MIYAJIMA Shinsaburô: *Meiji bungaku jûni kô*. Shinshidansha 1925; TACHIBANA Bunshichi: *Meiji, Taishô bungaku shi*. Keibunsha 1928, S.61–76; IWAKI Juntarô: *Meiji bungaku shi*. Shûbunkan ³1929, S.126–138; KATÔ Takeo: *Meiji, Taishô bungaku no rinkaku*. Shinshôsha 1929; TAKASU Yoshijirô: *Meiji bungaku shiron*. Nihon hyôron sha 1934, S.120–138, 284–292.

131 IWAKI Juntarô: *Shinkô Nihon bungaku shi*. Meguro shoten 1926, S.321–322.

132 Ebd., S.322.

Haltung zum menschlichen Leben um, mit Verständnis für die Widrigkeiten dieser fließend-vergänglichen Welt, aber ohne Tiefgang und Schmerz, und kräftig aufgehellt durch den spritzigen Witz des Tokioters (*edokko*). Damit blieben die von ihnen dargestellten Personen und die Natur letzten Endes schablonenhaft. Mit einer solchen Haltung [...] kann man natürlich kein getreues Abbild des menschlichen Lebens malen. Man kann nur etwas Allgemeines über das Leben aussagen. Mit anderen Worten: Die Schriftsteller der Ken'yûsha haben nicht das wirkliche Leben der Menschen eingefangen, sondern haben selbst erdachte Personen dargestellt, sie haben nicht das Individuelle an den Menschen analysiert, sondern das, was allen Menschen gemeinsam ist.¹³³

Dieses Werk stammt aus dem Jahre 1925, mithin aus demselben Jahr wie Kume Masaos oben zitierte polemische Ablehnung der großen Romane des westlichen Realismus als „Trivialromane“. Hinter dieser wesentlich vorsichtigeren Formulierung Kojima Tokuyas läßt sich indessen eine ähnliche Haltung herauslesen. Dies ist *shishôsetsu*-Theorie in Reinkultur: „Erdachten“ Charakteren ist nicht zu trauen, man muß „das wirkliche Leben“ des Menschen einfangen, und dabei kann das „wirkliche Leben“ (*実生活 jisseikatsu*) nur das eigene sein.¹³⁴

Ebenfalls aus dem Jahr 1925 läßt sich ein weiteres vielsagendes Zitat über den Stil Ozaki Kôyôs anbringen:

Kôyôs Leistung bestand darin, sich mit dem Stil Mühe gegeben zu haben. In einer literarischen Szene, die in Aufruhr war und nicht wußte, woran sie sich orientieren sollte, brachte es ihm schon Anerkennung ein, einen solchen neuen Stil geschaffen zu haben.¹³⁵

Dies mag zunächst wie Lob aussehen. Dahinter verbirgt sich allerdings die Haltung, ein Schriftsteller könne entweder „schön“ oder „wahr“ schreiben – beides zusammen gehe nicht. Auch diese Haltung wurzelt in dem Kodex des *shishôsetsu*. Sie geht auf dessen „Erfinder“, den Kôyô-Schüler Tayama Katai zurück. In seinem Aufsatz „Unverblümete Beschreibung“ stellt Katai das „Gekünstelte“ (*技巧 gikô*) seinem eigenen Ideal der „unverblühten Beschreibung“ gegenüber:

Die Theoretiker des Gekünstelten behaupten Folgendes: Schaut man sich die heutige literarische Szene an, schweigen schon die großen Schriftsteller Kôyô, Rohan, Shôyô und Ôgai, die Nachfol-

133 KOJIMA, *Meiji Taishô shin bungaku shigan*, S. 91.

134 KÖNIGSBERG, *Der junge Kobayashi Hideo*, S. 158–159.

135 MIYAJIMA, *Meiji bungaku jûni kô*, S. 104.

genden agieren in einer abgeschmackten literarischen Szene, ihr Stil geht drunter und drüber, ihre Prosa ist ungehobelt, kurzum, ihre Werke sind es nicht wert, von Kunstliebhabern rezipiert zu werden. Vielleicht stimmt das auch. Verglichen mit dem Zeitalter meines Meisters Kôyô (*Kôyô sensei*) ist der Stil rau, die Prosa ungehobelt – das mag stimmen. Was ich allerdings meinerseits fragen möchte: In dieser Zeit des gekünstelten Stils, zu einer Zeit also, als man den Fluß literarischer Ausdruckskraft nicht zu unterdrücken vermochte, konnte man da letztlich eine Idee entdecken?¹³⁶

Durch die Blume und bei allem Respekt vor seinem Lehrer Kôyô fragt hier Tayama Katai, ob eine „zu gekünstelte“ Schreibweise nicht vielleicht doch den „Ideen“ im Weg steht.

Im Lauf der Zeit hat sich dann das Bild gefestigt, Kôyô habe in seinen Romanen, wie es der heutige Forscher Noyama Kashô ausdrückt, „zu viel Nachdruck“ auf den Stil gelegt. Auch sei es herrschende Meinung, so Noyama weiter, Kôyô habe wegen seines ausgefeilten Stils die Wirklichkeit, die er habe aufzeichnen wollen, nicht deutlich genug darstellen können.¹³⁷ Diese Einschätzung geht auf Tayama Katais Unterscheidung zwischen „gekünsteltem“ Stil und „ungekünsteltem“ Stil zurück. Am Ende seines Aufsatzes läßt Tayama Katai nämlich keinen Zweifel daran, welcher Stil für eine Literatur der Moderne geeignet ist:

Und deswegen meine ich Folgendes: Dieser ungekünstelte Stil, dieser unerschrockene (*daitan*) Stil – dieser Stil nämlich, den die Gekünstelten (*gikô ronsha*) für rau und ungereimt halten – dieser Stil ist der Fortschritt unserer literarischen Szene, und das Leben. Die Kritiker, die dagegen sind, sind meines Erachtens einfach nicht auf der Höhe der Zeit.¹³⁸

Aus Tayama Katais Begriff *gikô* für „gekünstelt“ entstand der Terminus *gikô-shugi* (技巧主義 „Gekünstelt-ismus“). So sprechen spätere Kritiker, beispielsweise Hijikata Teiichi (1936), nunmehr nicht mehr vom „Realismus“ der Ken'yûsha, sondern vom „Gekünstelt-ismus“ dieser Schule.¹³⁹

136 TAYAMA KATAI: „Rokotsu naru byôsha“, in: *Kindai buntai keisei shiryô shûsei*, 2. Hrsg. YAMAMOTO Masahide, Ôfûsha 1978, S.517. Erstmals erschienen in *Taiyô*, 10, Nr.3 (1. Febr. 1904).

137 NOYAMA Kashô: „Ozaki Kôyô ‚Ao budô‘, sono yon“ („Kindai shôsetsu shinkô, Meiji no seishun“; 22), in: *Kokubungaku*, 38, Nr.1 (Jan. 1993), S.152.

138 TAYAMA, „Rokotsu naru byôsha“, S.519.

139 HIJIKATA Teiichi: „Mori Ôgai to Harada Shinjirô. Meiji bungaku shi to Meiji bijutsu shi no hitotsu no kôryû“, in: *Kindai Nihon bungaku hyôron shi*. Hôsei Dai-

In den dreißiger und vierziger Jahren greifen linke Literaturgeschichten die „Freunde des Tuschreibsteins“ von einem politischen Standpunkt aus an. So bespricht Shinoda Tarô 1931 den „realistischen Roman“:

Die Romane, welche nach „Wesen des Romans“ und „Ziehende Wolken“ kamen und von diesen Werken die Flamme der Revolution übernommen hatten, waren natürlich in einem solchen Ausmaß erneuert, daß man sie nicht mit den herkömmlichen Werken davor vergleichen konnte, sie zeichneten aber dennoch nicht das Abbild des neuen Zeitalters im Roman ab. Realismus (*riarizumu*) bedeutete für sie dann nichts mehr, als die Form darzustellen; die Form, die sie darstellen wollten, war aber auf das Leben der Kleinbürger in Tôkyô beschränkt, auf die direkten Nachfolger der Kleinbürger von Edo also. Dies war die Gestalt der Literatur zwischen 1887 und 1896. Da sich das Leben der Kleinbürger Tôkyôs vom einfachen Leben der Kleinbürger Edos unterschied, und sich verschiedene Ausprägungen des kleinbürgerlichen Lebens herausbildeten, entstanden – wenn auch nicht in großer Zahl – einige Romane, welche diese Aspekte darstellten. Je länger diese Entwicklung andauerte, desto zahlreicher wurden die Werke, die eine Welt des Schmerzes, der Entbehrung und der Begierde darstellten. Es wurden also drei Sorten Romane in dieser Zeit verfaßt: erstens, der Ausdruck des begrifflichen Lebens des feudalistischen Kleinbürgertums, durch Kôyô und Rohan dargestellt; zweitens, die Melancholie der *intelligenzija*, dargestellt durch Futabatei und Ôgai; und schließlich die Düsternis und Unsicherheit des Zeitalters der industriellen Revolution, dargestellt durch Ryûryô, Kyôka und Ichiyô.¹⁴⁰

Fünf Jahre später entdeckt auch Hijikata Teiichi feudalistische Elemente in den Werken der „Freunde des Tuschreibsteins“:

Die künstlerische Methode Shôyôs, alles so aufzuschreiben, wie es war, stellte sicherlich die erste realistische Revolution (*riarisumu kakumei*) in unserem Land dar, sie war aber vermengt mit der Unklarheit und Unbestimmtheit des bürgerlichen Bewußtseins. Und deswegen konnten zwar die realistischen Romane (*shajitsu shôsetsu*) der Schriftsteller um Kôyô gedeihen; dementsprechend sind aber auch dort feudalistische Überbleibsel gediehen.¹⁴¹

gaku shuppan kyoku, Nachdruck 1973, S.87. Erstmalig erschienen 1936.

140 SHINODA Tarô: *Kokubungaku gairon*. Shun'yôdô 1931, S.140.

141 HIJIKATA Teiichi: „Kitamura Tôkoku to bokkô suru kaikyû no romanshugi“, in: *Kindai Nihon bungaku hyôron shi*. Hôsei Daigaku shuppan kyoku, Nachdruck 1973, S.17. Erstmalig erschienen 1936.

Auch nach dem Krieg setzt sich die Tradition fort, die „Freunde des Tuschreibsteins“ als rückschrittlich abzutun;¹⁴² dabei unterscheiden sich die Argumente der linken Kritiker nicht wesentlich von denen aus dem „bürgerlichen“ Lager. So meint Aono Suekichi:

... Kôyôs Beliebtheit läßt sich weniger mit der Gestalt der Werke oder mit dem realistischen Inhalt (*shajitsu-teki naiyô*) erklären, sondern basiert zweifellos auf seinem schönen Stil und auf seinen abwechslungsreichen Handlungen.¹⁴³

Dies klingt zunächst nicht unbedingt nach Kritik; nur vor dem Hintergrund der japanischen Realismusdebatte ist deutlich, daß Ozaki Kôyô damit – nach Aono Suekichi – Nebenschauplätze belegt hat. Kubokawa Tsurujirô erklärt alle Romane des japanischen Realismus gleich zu Trivialliteratur (*tsûzoku shôsetsu*).¹⁴⁴ Diese Autoren wiederholen somit bekannte kritische Positionen, lediglich das Vokabular („feudalistisch“ usw.) weist sie als Linke aus.

Bestimmend für das geistige Klima der dreißiger und vierziger Jahren war vor allem das rechte System, das „wir heute, entsprechend dem wissenschaftlichen Standort des Betrachters, als japanischen Faschismus, Ultra-Nationalismus, autokratischen Militarismus o.ä. bezeichnen“.¹⁴⁵ Die linken Gegner des Systems wurden durch *tenkô* 転向, erzwungene „Konversion“, gleichgeschaltet.¹⁴⁶ Systemkonforme Kritiker wiederum beschäftigten sich nicht mehr mit der Literatur des Westens, sondern mit der klassischen Literatur Japans. So veröffentlichte Kobayashi Hideo im Jahr 1942 Essays über *Tsurezuregusa* („Betrachtungen aus der Stille“) und das *Heike monogatari* („Geschichte der Heike“), über den Dichter Saigyô sowie über den buddhistischen ästhetischen Begriff *mujô* 無常 („Vergänglichkeit“).

142 Vgl. AONO Suekichi: *Meiji bungaku nyûmon*. Kaizôsha 1948; KUBOKAWA Tsurujirô: *Nihon kindai bungei shichô ron*. Aoki shoten 1956; YOSHITAKE Yoshinori: *Meiji, Taishô no hon'yaku shi*. Kenkyûsha shuppan 1959.

143 AONO, *Meiji bungaku nyûmon*, S.21.

144 KUBOKAWA, *Nihon kindai bungei shichô ron*, S.16.

145 Klaus KRACHT: „Antimodernismus als Wegbereiter der Moderne. Einige Anmerkungen zur Dialektik feudalistischen Reformdenkens im Japan der ausgehenden Feudalzeit“, in: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, 1 (1978), S.278.

146 HIRANO Ken: *Shôwa bungaku shi* (Chikuma sôsho; 15). Chikuma shobô ¹⁸1975, S.126–137.

In den Kriegsjahren, 1942, kam auch eine „Gesamtausgabe“ der Werke Ozaki Kôyôs (*Ozaki Kôyô zenshû*) auf den Markt.¹⁴⁷ Der Qualität des Papiers ist es anzusehen, unter welchen Entbehrungen diese Bücher gedruckt wurden. Es sind auch lediglich drei Bände (mit der Bandzählung fünf, sechs und neun) erschienen. Band fünf enthält „Viel Gefühl, viel Leid“, „Ao budô“ („Unreife Trauben“, Sept.–Nov. 1895, vgl. 5.1.2 sowie 5.1.5) und „Iwazu katarazu“ („Nichts sagen, nichts erzählen“, Jan.–März 1895, vgl. 5.1.1). Diese drei Werke bewegen sich fast ausschließlich „in den vier Wänden“ der Charaktere: „Viel Gefühl, viel Leid“ und „Nichts sagen, nichts erzählen“ thematisieren die ideale Liebe zwischen Eheleuten, während „Unreife Trauben“ die Erkrankung eines Schülers Ozaki Kôyôs behandelt. Band sechs enthält „Dämon Gold“. Band neun trägt allerlei autobiographische Schriften, Tagebücher usw. zusammen. Der Herausgeber dieser „Gesamtausgabe“, Yanagida Izumi, war selbst ein Liebhaber der „vermischten Schriften“ und konzipierte seine Literatur der Meiji-Zeit, Ende der dreißiger Jahre, ebenfalls als „Miscellen“: *Zuihitsu Meiji bungaku* („Die Meiji-Literatur in Miscellen“).¹⁴⁸ Auch solche Miscellen gehören zur Kôyô-Forschung, falls man angesichts ihrer impressionistischen, unsystematischen Form noch von Forschung reden möchte.

Jedenfalls enthalten die wenigen Bände der „Gesamtausgabe“ der Kriegsjahre nichts, was einem autokratischen Regime hätte gefährlich werden können, wie z. B. „Oni Momotarô“ („Der Pfirsichknabe als Teufel“, Okt. 1891). Die Geschichte ist eine Parodie, eine Umkehrung des sehr populären Märchens vom Pfirsichknaben Momotarô. Im ursprünglichen Märchen fährt Momotarô zur Insel der Teufel und besiegt die Ungeheuer; Kôyôs Fassung beginnt auf der Teufelsinsel nach der Niederlage. Der König der Teufel bietet seine Krone demjenigen an, der nach Japan fährt und Rache an Momotarô nimmt. Ein alter Teufel – früher ein Wächter vor dem großen Eisentor, nun nach Momotarôs Feldzug in Ungnade gefallen – holt mit seiner Frau einen Bitterpfirsich aus dem Fluß und spaltet ihn. Es springt ein Furcht erregender, ausgewachsener Teufel hervor. Dieser Bitterpfirsichknabe Nigamomotarô scheint zum Retter des

147 Nach der Bibliographie in der neuesten Gesamtausgabe wird als Jahr der Veröffentlichung 1941 angegeben, vgl. SEKI Hajime: „Chosaku nempyô“, in: *KYZ*, 12, Iwanami shoten 1995, S.568. Im Impressum des neunten Bandes steht das Erscheinungsjahr 1942; vgl. *Ozaki Kôyô zenshû*, 9. Hrsg. YANAGIDA Izumi. Chûo kôron sha 1942.

148 YANAGIDA Izumi: *Zuihitsu Meiji bungaku*. Shunshûsha 1938; ders.: *Zoku zuihitsu Meiji bungaku*. Shunshûsha 1938.

Teufelsvolkes bestimmt, verliert aber beim Anflug auf das feindliche Japan die Kontrolle über seinen fliegenden giftigen Drachen und stürzt ins Meer. Diese Geschichte eines – wenn auch erfolglosen – Angriffs auf Japan paßte selbstredend schlecht zur Kriegszeit. Gut ins geistige Klima paßte hingegen die Bewertung, der Schriftsteller Ozaki Kôyô habe in den traditionellen Schätzen der japanischen Literatur nach Modellen gesucht, anstatt westliche Einflüsse umzusetzen. Diesem Bild entspricht Yoshida Seiichis Feststellung, die Erzählung „Nichts sagen, nichts erzählen“ – im fünften Band der „Gesamtausgabe“ aus der Kriegszeit – weise einen starken stilistischen Einfluß des Klassikers *Genji monogatari* (*Die Geschichte des Prinzen Genji*) auf.¹⁴⁹ Yoshida Seiichi greift damit auf Thesen zurück, die Muraoka Tsunetsugu schon 1929 formuliert hatte.¹⁵⁰ Gerade in den Jahren des Pazifischen Kriegs war es auf einmal kein Makel mehr, altmodisch bzw., um Kôyô zu zitieren: „Verrückt nach der Genroku-Periode“ (*Genroku gurui*, Mai 1890) zu sein.

Nach dem Krieg arbeiteten einzelne Forscher konstant zu den „Freunden des Tuschreibsteins“ weiter. Zu nennen wäre hier z. B. Homma Hisao, der bereits 1918 eine kleine Monographie zu Ozaki Kôyô herausgegeben hatte,¹⁵¹ oder der Stilforscher Yamamoto Masahide. Yamamoto hat sich nicht nur im Rahmen seiner Studien zur „Einheit von Geschriebenem und Gesprochenem“ ausführlich mit Ozaki Kôyô befaßt,¹⁵² sondern außerdem kurz nach dem Krieg eine Bibliographie der Werke Kôyôs herausgebracht.¹⁵³ Ebenfalls in die dürren Jahre nach dem Krieg fallen Studien Ikari Akiras über die Literatur der späten Ken'yûsha (erstmalig erschienen 1957) sowie über die Bewegung insgesamt.¹⁵⁴ Besonders viele Beiträge zur Kôyô-Forschung lieferte Oka Yasuo. Im Jahr 1968 wurden

149 YOSHIDA Seiichi: „Genji monogatari to kindai bungaku“, in: *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 16, Nr. 4 (Apr. 1951), S. 62.

150 MURAOKA Tsunetsugu: „Kôyô Sanjin to Genji monogatari“, in: *Zôtei Nihon shisōshi kenkyū*; 1. Iwanami shoten 1941, S. 474–489.

151 HOMMA Hisao: *Hito oyobi geijutsuka toshite no Ozaki Kôyô*. Shinchōsha 1918.

152 YAMAMOTO, *Gembun itchi no rekishi ronkō*, passim.

153 YAMAMOTO Masahide: „Ozaki Kôyô sakuhin nempyō“, in: *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 3, Nr. 6 (Juni 1948), S. 66–73.

154 IKARI Akira: *Shintei kōki ken'yūsha bungaku no kenkyū*. Bunsuidō 1983; IKARI Akira: *Ken'yūsha no bungaku*. Hanawa shobō 1961.

seine Aufsätze aus zehn Jahren zu einer Monographie zusammengefaßt.¹⁵⁵ Fünfzehn Jahre später veröffentlichte Oka Yasuo eine zweite Studie.¹⁵⁶

In den 70er Jahren war ein verstärktes Interesse an den „Freunden des Tuschreibsteins“ zu vermerken; so brachten zwei Zeitschriften Sondernummern zur Literatur dieser Epoche heraus.¹⁵⁷ In dieser Zeit erschienen auch zwei westliche Dissertationen zu Ozaki Kôyô, von Peter Kornicki und Carl Tausch.¹⁵⁸ Als weitere Quelle in englischer Sprache wäre Donald Keenes *Dawn to the West* zu nennen.¹⁵⁹ Die beiden Dissertationen von Tausch und Kornicki gehen chronologisch vor und bieten Hintergrundinformationen zu den Werken Kôyôs, wie es in den gängigen japanischen Literaturgeschichten auch geschieht. Vor allen Dingen stellen beide Forscher Thesen zu den Romanen und Erzählungen auf, die sie anhand eingehender Werkanalysen zu belegen versuchen. Diese Vorgehensweise steht in erfrischendem Gegensatz zum Gros der japanischen Arbeiten über die Ken'yûsha, die (bestenfalls) literaturhistorische Fakten und (schlimmstenfalls) Meinungen oder Impressionen bieten. Hier ist allerdings auch auf Ausnahmen hinzuweisen, z. B. auf Tosa Tôru, der in den siebziger Jahren viele Aufsätze zu Ozaki Kôyô veröffentlicht hat, oder Kitani Kimie, die erst seit kurzem zum Thema publiziert. Einige Literaturwissenschaftler fordern auch verstärkt eine Beschäftigung mit dem Stil Ozaki Kôyôs als einer „verpassten Chance“ für die Entwicklung eines allwissenden, multiperspektivischen Erzählers. Hier wäre Mitani Kuniaki zu nennen, der als Spezialist für die Literatur der Heian-Zeit viele Ausdrucksmöglichkeiten der *monogatari*-Literatur in der modernen japanischen Literatur vermißt.¹⁶⁰ Schließlich ist es auch der Akribie und

155 OKA Yasuo: *Ozaki Kôyô no shôgai to bungaku*. Meiji shoin 1968.

156 OKA Yasuo: *Ozaki Kôyô. Sono kisoteki kenkyû*. Nihon tosho sentâ 1983 (= Kindai sakka kenkyû sôsho; 17).

157 *Kokubungaku*, 19, Nr.3 (März 1974), unter dem Titel: *Meiji no romanesuku, Kôyô, Rohan, Kyôka* sowie *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 43, Nr.5 (Mai 1978), unter dem Titel *Kôyô, Rohan, Ichiyô*.

158 Aus Kornickis Dissertation (1978) wurde bereits oben zitiert; vgl. ders., *The Novels of Ozaki Kôyô*; Carl Frederick TAEUSCH II: „Ozaki Kôyô and his Approach to the Modern Novel“. Unveröff. Dissertation, Univ. of Michigan, Ann Arbor, eingereicht 1977.

159 Donald KEENE: *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Henry Holt & Co. 1987.

160 MITANI Kuniaki: „Kindai shôsetsu no gensetsu, joshô, shôsetsu no ‚jikan‘ to gabuntai aruiwa Kamei Hideo no ‚Kansei no henkaku‘ wo yomu“, in: *Nihon bun-*

Hingabe gegenwärtiger japanischer Wissenschaftler zu verdanken, daß die Quellenlage sich wesentlich verbessert hat. So ist im Jahr 1989 ein Nachdruck der Zeitschriften der Ken'yûsha,¹⁶¹ und in den Jahren 1993–1995 eine neue Gesamtausgabe der Werke Ozaki Kôyôs beim renommierten Iwanami Verlag herausgekommen.¹⁶² Diese Gesamtausgabe mit ihren dreizehn Bänden enthält nicht nur Romane, sondern Haiku-Gedichte, Briefe, Miszellen, Tagebücher, Übersetzungen und kritische Texte. Umfangreiche Anmerkungen weisen auf Textvarianten usw. hin. Der Verfasser dieser Arbeit befindet sich somit in einer wesentlich günstigeren Ausgangslage als seine beiden westlichen Vorgänger Peter Kornicki und Carl Tausch, zumal auch bei dieser Studie die Primärquellen im Mittelpunkt stehen.

gaku, 33, Nr. 7 (Juli 1984), S. 53–55.

161 *Ken'yûsha kei zasshi shûsei*, 9 Bde. (*Zasshi sôsho*, 7). Yumani shobô 1989.

162 *Kôyô zenshû*. Iwanami shoten 1993 (Bd. 3, 6, 7), 1994 (Bd. 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10) u. 1995 (Bd. 11, 12; Bd. 13, *bekkan*).