

## Buchbesprechungen

MIYOSHI Masao: *Accomplices of Silence – The Modern Japanese Novel*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1974. xviii + 194 pp

Den Gemeinplatz, daß die Welt immer kleiner werde, sieht man auch in der beständig steigenden Zahl an Übersetzungen japanischer Romane bestätigt: Auch ohne japanische Sprachkenntnisse sind dem westlichen (sprich: nicht-japanischen)<sup>1</sup> Leser wichtige, wenn nicht die wichtigsten Werke der modernen japanischen Literatur zugänglich. Werden nun die japanischen Werke, wie es bei den Übersetzungen der Fall ist, in einem völlig anderen soziokulturellen Rahmen rezipiert, so kann man immer wieder dieselbe erstaunliche Entdeckung machen: Es gelingt meist, sie irgendwie in den derzeitigen Rezeptionskontext zu integrieren. Dies geschieht allerdings meist auf Kosten des spezifisch japanischen Charakters des betreffenden Werkes. Die japanische Eigenart wird in diesem Zusammenhang lediglich als individuelle Spielart eines genuin westlichen Romans gesehen. Nur so erscheint ein japanisches Werk im literarischen Diskurs Europas und Amerikas relevant. Widersetzt es sich allzu hartnäckig der Einordnung in den europäischen Kanon der Moderne, so besteht nur noch die Möglichkeit, es als exotisches Werk etikettiert dem Einzelgänger oder dem Liebhaber ans Herz zu legen.

Paradebeispiel für die erstgenannte Rezeptionsweise ist Abe Kôbô. Hier klingt dem europäischen Leser so viel Vertrauen in den Ohren, daß er nicht umhin kann, sich sofort an „späte (...), mißverständene (...) Kafka-Nachfolge erinnert zu fühlen“ – so Günter Blöcker in einer Besprechung der Übersetzung von *Suna-no onna*,<sup>2</sup> und schon die Tatsache, daß einer der bekanntesten deutschen Kritiker und nicht etwa ein Japanspezialist sich dieses Werkes annimmt, belegt den Grad der Integration dieses Buches in den europäischen Kulturdiskurs.

Als Gegenbeispiel könnte die Kawabata-Rezeption dienen. Hier greift man gern auf die beliebten Formeln von japanischen Schönheitssinn, japanischer Sensibilität und traditionellem, „typisch japanischem“ Erzählen zurück.<sup>3</sup> In beiden Fällen jedoch mangelt es an Kenntnissen über die japanischen Zusammenhänge, sowohl über den sozialkulturellen Kontext wie auch über die literarische Reihe, denen ein bestimmtes Werk zuzuordnen wäre. Beide Rezeptionsweisen, die „bildungsbürgerliche“ wie die „exotistische“, resultieren aus dieser Notlage.

So kann man ein Buch, das eine Studie über den modernen japanischen Roman zu sein verspricht, nur begrüßen, noch dazu, wenn es genau die Problematik thematisiert, die

---

1 Ich schließe mich hier wie in allen folgenden Fällen dem in englischsprachigen Arbeiten geläufigen Gebrauch der Vokabel „western“ (westlich) als nicht-japanisch oder auch nicht-ostasiatisch an.

2 Vgl. Günter BLÖCKER: „Tödliche Perfektion – Kobo Abe: ‚Die Frau in den Dünen‘“ (Rez.), FAZ 23.3.1968.

3 Man vergleiche hierzu etwa Siegfried Schaarschmidts Bemerkungen in seinem Nachwort zu seiner Übersetzung von Erzählungen Kawabatas, s. Yasunari KAWABATA: *Träume im Kristall – Erzählungen*. Aus dem Japanischen und mit einem Nachwort von Siegfried SCHAARSCHMIDT. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, S. 160.

eben angedeutet wurde. Es geht Miyoshi um das spezifisch Japanische am modernen Roman, d. h. dem Roman seit der Meiji-Zeit.<sup>4</sup> Im ersten größeren Abschnitt seines Vorworts zu *Accomplices of Silence* umreißt er seine Fragestellung: Der moderne japanische Roman, aus der Begegnung mit dem Westen entstanden, sei nun, nach fast hundert Jahren, erfolgreich „naturalisiert“, aber wenn die japanischen Schriftsteller sich auch mit der größten Selbstverständlichkeit in die Tradition der westlichen Literatur des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts gestellt sähen, seien sie gleichwohl in der eigenen Kultur verwurzelt. Und so verspricht Miyoshi, diese überkommenen Elemente, das charakteristisch Japanische daran aufzudecken und „to get hold of some of the difficulties as well as the achievements of the modern Japanese novel“ (x).

So zielstrebig, wie Miyoshi den Leser schon zu Beginn des Vorworts auf diese zentrale Frage lenkt, so schnell enttäuscht er ihn allerdings auch wieder, denn im nächsten Hauptabschnitt seines Vorworts erfahren wir: „the plan for the following chapters ... does not allow for coherent discussion of such material“ (x). Ich kann nicht umhin, mich hier zu fragen, warum der „Plan für die folgenden Kapitel“ sich seinem Erkenntnisinteresse so hartnäckig widersetzt. Die Vermutung drängt sich auf, daß die zentrale Frage nach dem spezifischen Charakter des modernen japanischen Romans nachträglich aufgepfropft wurde, um den Ausführungen über sechs japanische Autoren, denen je ein Kapitel des Buches gewidmet ist, die notwendige Kohärenz zu verleihen. Doch bleiben wir noch bei seinem Vorwort:

Miyoshi konzentriert seine Ausführungen auf vier Aspekte: die Erzählsituation, die Figuren, die Handlung (plot) und die Sprache. An fast allen modernen japanischen Romanen beobachtet Miyoshi „something decidedly loose, or overcasual, in the narrative plan“ (x). Oft ist der Autor identisch mit dem Erzähler, oder er maskiert sich nur flüchtig. In anderen Romanen wird abwechselnd in der ersten und der dritten Person erzählt. Ebenso wechselt auch der Blickpunkt fortwährend. Wie Miyoshi selbst feststellt, haben technische Fragen dieser Art in Japan bisher wenig Beachtung gefunden.

Auch den Romanfiguren kommt man in Rahmen eines von der europäischen Tradition geprägten Verständnisses nicht bei. Sie sind durchweg Typen, keine lebenden Individuen. Nach Miyoshi, der sich mit dieser Feststellung vor allem auf Nakane Chie, Ruth Benedict, Edward Norbeck, Inatomi Eijirô und Herman Kahn beruft, liegt das daran, daß „the self, that cornerstone of European humanism, is of course academically understood, but is nowhere felt as an everyday experience“ (xi). Aus diesem nichtindividualistischen Verständnis der Person und ihres sozialen Umkreises in Japan erklärt Miyoshi auch den *shishôsetsu* als genuin japanische Gattung, „replacing the pluralist ‚real world‘ with a private universe“ (xii).

Die Handlungsführung der japanischen Romane, ein weiterer Aspekt, dem Miyoshis Interesse gilt, entbehrt meist einsehbarer kausaler Beziehungen. Stattdessen herrscht eine Reihung relativ selbständiger Episoden vor. Diese Charakteristik ist nach Miyoshi sowohl Bedingung als auch Ergebnis der in Japan bevorzugten Publikationsart der Fortsetzungsromane.

Die Sprache ist für Miyoshi das wichtigste Element in der Erörterung moderner japanischer Literatur. Die Divergenz zwischen geschriebener und gesprochener Sprache ist laut Miyoshi auch nach der *gembun-itchi*-Bewegung nicht ausgeräumt, wofür er vor allem

4 Es hat sich eingebürgert, vom (*chôhen*-) *shôsetsu* als Roman zu reden. Ich übernehme diesen Wortgebrauch nicht ohne Vorbehalte, sehe darin aber gleichwohl die bestmögliche Lösung. Zur Problematik der Gleichsetzung s. weiter unten.

die visuelle Bedeutung der *kanji* in der geschriebenen Sprache, die starke Formalisierung und Ritualisierung in der sprachlichen Kommunikation und die allgemeine Ambivalenz des japanischen Ausdrucks verantwortlich macht. Die mündliche Kommunikation erfordert ihren eigenen Stil, in dem die zahlreichen Homonyme der *kanji* um der Verständlichkeit willen ersetzt werden. Der neutrale Sprachlevel, mit dem sich der Erzähler außerhalb des Systems der *keigo* stellt, zeichne für die Künstlichkeit japanischer Literatursprache verantwortlich, ebenso wie die Eindeutigkeit und Exaktheit der Beschreibung, die dem ambivalenten Charakter der japanischen Sprache Gewalt antue. Zweifellos berührt Miyoshi hier zentrale Probleme der modernen japanischen Literatur, jedoch scheint mit der Zusammenhang, in den er sie stellt, nicht ganz korrekt. Ich bin z. B. nicht sicher, ob man wie Miyoshi einfach davon ausgehen kann, daß Klarheit und Eindeutigkeit im Japanischen nur durch einen „künstlichen“ Übersetzungsstil zu erreichen sind. Setzt eine solche Annahme nicht voraus, daß „natürliches“ Japanisch zur Übermittlung bestimmter Informationen ungeeignet ist? Zudem scheint er mit seiner Vorstellung von einem echten, „japanischen“ Japanisch, das er für irgendeinen Zeitpunkt vor der Meiji-Restauration ansetzt, Entwicklungsprozesse der Sprache auszuschließen.

Auch die folgende Feststellung Miyoshis klingt merkwürdig: „This style sounds artificial, and it is, imposing a distance between fiction's world and the actual world“ (xiv). Meint Miyoshi damit etwa, die Distanz existiere bei „natürlichem“ Sprechen nicht? Dies wäre ein allzu naiver literaturwissenschaftlicher Standpunkt. Andererseits, aus welchem Grund sollte er gegen das Bewußtmachen der Distanz zwischen der Ebene der Narration („fiction's world“) und der Diäthese („the actual world“)<sup>5</sup> sein? Dies wäre doch ein interessantes poetisches Verfahren, doch die Tatsache, daß weder Miyoshi noch japanische Kritiker oder Leser dieses Verfahren als solches erkannt haben, weist darauf hin, daß das Problem viel einfacher ist als Miyoshi es wahrhaben will: Miyoshi geht von der Annahme aus, daß man „natürlich“ schreiben kann. (Sein immer wieder geäußelter Vorwurf der Künstlichkeit ist das entsprechende Negativbild). Diese Vorstellung gehört übrigens zu den Grundaxiomen der japanischen Literaturkritik, und auch in Deutschland halten Kritiker noch hartnäckig an dieser Auffassung fest. Lassen wir deshalb einen deutschsprachigen Autor in dieser Sache zu Wort kommen. Peter Handkes Kritik an Marcel Reich-Ranicki läßt sich ebenso auch auf Miyoshi anwenden: „Literatur ist für ihn nicht etwas Gemachtes, sondern etwas Entstandenes. Literatur soll natürlich sein. Da freilich Literatur nicht natürlich sein kann, soll sie wenigstens natürlich wirken. Reich-Ranicki betrachtet die gemachte Literatur als ein Stück Natur. ... Daß auch die realistische Methode nicht Natur, sondern gemachtes Modell ist, daß sie am Beginn ihrer Verwendung gekünstelt und gebastelt gewirkt hat und nur durch den Gebrauch und die Gewöhnung natürlich erscheint, will er nicht merken.“<sup>6</sup>

Eine etwas ausführlichere Betrachtung verlangt Miyoshis zentrale These, die dem Buch auch den Titel gab. Miyoshi charakterisiert die japanische Kultur als „primarily visual, not verbal, in orientation, and social decorum provides that reticence, not eloquence, is rewarded. Similarly, in art it is not articulation but the subtle art of silence that is valued. Haiku is the most perfect embodiment of this spirit...“ (xv). Er spricht einerseits von einer „passion for silence“, andererseits aber auch von einem furchtbaren Zwang zum

5 Zu dieser Unterscheidung vgl. etwa Maurice Jean LEFEBRE: „Rhetorique du récit“, in: *Poetics* 2/1971, S. 119–134.

6 Vgl. Peter HANDKE: „Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit“, in: Marcel REICH-RANICKI: *Lauter Verrisse*. München: Piper 1970, S. 167–171, S. 167f. Sperrungen im Original.

Schweigen, dem der japanische Schriftsteller unterworfen sei: „I do not believe it an overstatement to say that writing in Japanese is always something of an act of defiance. Silence not only invites and seduces all would-be speakers and writers, but is in fact a powerful compulsion throughout the whole society. To bring forth a written work to break this silence is thus often tantamount to the writer's sacrifice of himself, via defeat and exhaustion“ (xv).

So eindrucksvoll diese These auch klingen mag – sie ist weder originell noch genügend durchdacht. Zunächst einmal: die Behauptung, die japanische Kultur sei primär visuell, nicht sprachlich orientiert, erscheint wenig sinnvoll, nicht zuletzt auch im Hinblick auf die von Miyoshi selbst hervorgehobene Bedeutung der *kanji*, die ja beide Aspekte in sich vereinen. Zum Beweis, daß man in Japan die feine Kunst (!) des Schweigens statt der Artikulation schätzt, führt er das Haiku an. Diese einfache Argumentation soll darüber hinwegtäuschen, daß Schweigen und Artikulation in der Kunst keine sich ausschließenden Gegensätze sein können, sondern sich bedingen: Ohne Artikulation wird ja auch das Schweigen als solches nicht wahrnehmbar. Das, was er am Haiku als Schweigen verstanden wissen will, ist sinnerfüllt, konstituiert Bedeutung, es ist Schweigen als Ellipse.

Für Miyoshi ist sogar die relative Kürze der japanischen Romane ebenso wie die Tatsache, daß es keine gattungstheoretischen Abgrenzungen zwischen Lang- und Kurzformen des *shōsetsu* gibt, ein Zeichen für den allgemeinen Schweigezwang. Seine Verbindung zwischen „visuellem“ Charakter der japanischen Kultur und soziologischen Gegebenheiten identifiziert Phänomene, die verschiedenen Ebenen angehören. Hinzu kommt folgendes: Schweigen ist für Miyoshi schlicht und einfach ein gesamtgesellschaftlicher Zwang, den er wie selbstverständlich auch für die Kunst gelten lassen will. So setzt er das durch die soziale Situation erzwungene Schweigen des Untergebenen gegenüber seinem Vorgesetzten – eine solch undifferenzierte Beschreibung erscheint für sich genommen schon suspekt – gleich mit dem „Schweigezwang“, gegen den nach seiner Ansicht der japanische Schriftsteller zu kämpfen hat. Hier spätestens rächt sich seine Pauschalisierung. Was wäre denn der „social decorum“, der einem Schriftsteller – immer ganz allgemein gesprochen, nicht etwa im Hinblick auf Formen von Zensur, denn die hat Miyoshi hier nicht gemeint – die Feder aus der Hand nähme? Betrachtet man die Sache einmal ganz nüchtern, so sollte man annehmen, daß von einem Schriftsteller eher Schreiben als Nicht-Schreiben (Schweigen) erwartet würde. Wenn Miyoshi aber behauptet: „Writing in Japanese is always something of an act of defiance.“, so würde dies voraussetzen, daß die Sprache als Kommunikationsvehikel grundsätzlich ersetzbar ist bzw. daß es in Japan möglich wäre, in der literarischen Kommunikation auf die Sprache zu verzichten. So differenziert nonverbale Kommunikation in Japan auch sein mag, diese Behauptung erscheint mir doch recht absurd.

Es ist müßig, weiter über den Sinn von Miyoshis Vorstellungen über das Schweigen in Japan zu spekulieren, solange noch nicht einmal erkennbar ist, ob er das Schweigen als nonverbale Kommunikation oder als Nicht-Kommunikation auffaßt. Von einem aber ist Miyoshis „Schweigen“ scharf abzugrenzen: von dem Begriff des Schweigens als Ausdruck des „Zweifel(s) an der Tauglichkeit der Sprache, die neuen, aufkommenden Wirklichkeiten adäquat wiederzugeben“,<sup>7</sup> wie er in der europäischen Literatur seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts thematisiert wird. Das Verstummen des Dichters beschreibt besonders eindrucksvoll, wenn auch historisch eingekleidet, Hofmannsthal in seinem

7 Vgl. Hans MAYER: *Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969, S.24.

„Brief“ des Lord Chandos (1902). Wie wenig die japanische Literatur mit der in Europa seither immer wieder literarisch gestalteten Problematik der Sprachlosigkeit angesichts des Abstands zur sogenannten Wirklichkeit zu tun hat, belegen nicht nur die in Miyoshis Buch vorgestellten Beispiele aus der japanischen Literatur, sondern auch seine eigene Vorstellung von der grundsätzlichen Kongruenz von erzählter und erlebter Wirklichkeit, die allenfalls durch linguistische Probleme, die im besonderen Charakter des Japanischen gründen, gestört wird.<sup>8</sup>

Der Begriff „Schweigen“ kann so auf exemplarische Weise das Problem der verschiedenen sozio-kulturellen Diskurse verdeutlichen: Auf den ersten Blick könnte man dem Glauben erliegen, eine kulturunabhängige „Konstante“ entdeckt zu haben, aber bei näherer Betrachtung erweist er sich als optische Täuschung, hervorgerufen durch die Identität der Denotanten, deren Denotate jedoch kaum etwas miteinander zu tun haben. Hier erkennen wir die eingangs angedeutete Problematik: Rezipiert man japanische Literatur als exotisches Märchen, so muß sie im literarischen Diskurs weitgehend irrelevant bleiben, zumal die ästhetizistische als eine der wenigen möglichen Rezeptionsweisen in diesem Falle durch die Übersetzung erschwert wird. Versucht man andererseits, die japanische Literatur zu integrieren – und es scheint, wie wir am „Schweigen“ gesehen haben, genug Haken und Ösen in der modernen japanischen Literatur zu geben, um sie in der westlichen Literatur „festzumachen“, so läuft man immer Gefahr, grundsätzlich Verschiedenes zu identifizieren.

Auch Miyoshi ist gegen diese Gefahr nicht gefeit. So verbindet er trotz seiner Ableitung des japanischen Schweigens aus den spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen dieses nun doch plötzlich mit der Problematik des modernen Schriftstellers, für die der japanische Literat das Musterbeispiel darstelle: Nach Miyoshi ist der Selbstmord der japanischen Autoren, die dem Kampf gegen den Schweigezwang erlegen sind, exemplarisch für den Selbstmord der modernen Literaten überhaupt. Er bezieht sich hier auf Alfred Alvarez' Studie über den Selbstmord moderner Autoren, *The Savage God*,<sup>9</sup> doch sollte es Miyoshi zu denken geben, daß Alvarez seine Thesen bezeichnenderweise nie anhand japanischer Beispiele belegt, obwohl ihm zweifellos genug zur Verfügung gestanden hätten.<sup>10</sup>

Mit diesen kritischen Anmerkungen soll keinesfalls einer totalen Relativierung das Wort geredet werden. Die Rezensentin ist sich auch wohl der Probleme bewußt, die eine Darstellung für den interessierten Laien – und als solche will Miyoshi sein Buch in erster

---

8 Daß die europäisch verstandene Problematik des Schweigens für japanische Literaten trotz aller bewußten Bezugnahme darauf keine Relevanz haben kann, beweist die völlig inkompetente Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Chandos-Brief von Mishima Yukio und Nakamura Mitsuo, die beide allgemein als denkscharfe, mit der europäischen Literatur und Geistesgeschichte gut vertraute *bunkajin* bekannt sind. Natürlich geht es mir in diesem Zusammenhang nicht etwa darum, Mishima oder Nakamura zu kritisieren, sondern um einen Beleg für die Irrelevanz einer europäischen Problematik, die in Japan offensichtlich nicht begriffen wird, vgl. NAKAMURA Mitsuo und MISHIMA Yukio: *Taidan Ningen-to bungaku*. Tōkyō: Kōdansha, 1968, S.41f.

9 Alfred ALVAREZ: *The Savage God. A Study of Suicide*. London: Weidenfels & Nicolson, 1971. Deutsch als: *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974.

10 Japanische Beispiele zitiert Alvarez nur in einem allgemeinen Zusammenhang, während er auf japanische Literaten und ihren Selbstmord an keiner Stelle seines Buches eingeht.

Linie verstanden wissen – mit sich bringt. Und so ist der Versuch, Parallelen und Übereinstimmungen zwischen japanischer und westlicher Literatur aufzuzeigen, nicht nur ein legitimes Mittel, die Aufmerksamkeit des Lesers zu gewinnen, sondern auch wünschenswert im Rahmen einer vergleichenden Literaturbetrachtung. Gleichwohl sollte man – auch in einem Buch für Laien – nicht die unterschiedlichen Kontexte mißachten.

Hiermit sind wir beim Anspruch des Buches. Miyoshi wendet sich an den „general reader of novels“ (xvii). Als ein solches Buch scheint es mir vollauf geglückt. Es stellt wichtige moderne Romane, die alle in der Übersetzung vorliegen, und ihre Autoren vor und deutet, soweit zum unmittelbaren Verständnis erforderlich, auch die Hintergründe an, etwa in Exkursen über die *gembun-itchi*-Bewegung, die *shinkankaku-ha* (von Miyoshi als „Neo-Perceptionists“ bezeichnet) oder den *shishōsetsu*. Besonderen Reiz bekommt das Buch dadurch, daß Miyoshi der japanischen Literatur mit einem kritischen, an der westlichen Literatur geschulten Blick gegenübertritt und immer wieder Vergleiche, besonders mit der angelsächsischen Literatur, anstellt. Dies alles ist durchaus informativ und erhellt die Zusammenhänge. Die Kritik an der zentralen These Miyoshis ist deshalb nicht als Aburteilung des Buches zu verstehen, sondern sie nimmt es als das ernst, was es auch ist, nämlich als essayistische Studie über den modernen japanischen Roman, die auch für den „scholar-student“ voll von wertvollen Anregungen ist. Für diese Leser mit „*Nippongo-no chishiki*“ hat Miyoshi den Text mit einem gesonderten Anmerkungsteil versehen, in dem er Literaturhinweise und zusätzliche weiterführende Informationen bereitstellt.

Die folgenden Bemerkungen zu Miyoshis Diskussion der Autoren und ihrer Werke betreffen nur diese Ebene des Buches, sein Wert als anregende allgemeine Einführung in die moderne japanische Romanliteratur und ihre besonderen Probleme wird dadurch kaum geschmälert.

Miyoshi behandelt Werke von Futabatei Shimei, Mori Ōgai, Natsume Sōseki, Kawabata Yasunari, Dazai Osamu und Mishima Yukio. In seinem Vorwort weist er darauf hin, daß es ebenso auch wichtige andere Autoren gibt: „Izumi Kyōka, Shimazaki Tōson, Shiga Naoya, Nagai Kafū, Tanizaki Junichirō, Yokomitsu Rūchi, Abe Kōbō, and Ōe Kenzaburō. And yet these six (gemeint sind die zuvor genannten, I.H.-K.) in many ways better represent the landmark achievements as well as the difficulties and failures of Japanese fiction“ (xvi). Leider gelingt es ihm nicht, dies in seinen Ausführungen zwingend nachzuweisen. Sehr gut finde ich seinen Hinweis zur Auswahl der von ihm besprochenen Werke: „As for the choice of these novels, I have no rationale other than my prejudice...“ (xvii). Diese freimütige Eröffnung zu Beginn erspart uns unnötige Spekulationen über Auswahlkriterien und -gründe. Festzuhalten ist jedoch, daß weder in Bezug auf die Wahl der Autoren noch ihrer Werke Anspruch auf Repräsentativität erhoben werden kann. Die in seinem Vorwort exponierten Themen Erzählsituation, Figuren, Handlung und Sprache behandelt er in seinen Ausführungen zu einzelnen Autoren ausführlich, konzentriert sich jedoch jeweils nur auf einen oder zwei dieser Aspekte.

Bei Futabatei Shimei geht es ihm vornehmlich darum, den Übergang von der traditionellen zur modernen Literatur der Meiji-Zeit mit seinen Problemen darzustellen. Mit seiner relativ ausführlichen Beschreibung der Hintergründe der *gembun-itchi*-Bewegung, die Hinweise auf die japanische Schriftentwicklung und die Literatur der Edo-Zeit in ihren Stiltypen und Genres enthält, schafft er eine Folie, gegen die er Futabateis Leistungen, seine Errungenschaften auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung und der Roman-technik in seinem Werk *Ukigumo* abhebt. Er weist auf Probleme hin, die Futabatei im Vergleich zu seinen Vorbildern aus der westlichen Literatur, vor allem der russischen Literatur, noch nicht bewältigte, z.B. Unklarheiten im zeitlichen Ablauf oder den Rückfall

in traditionelle Beschreibungsmuster. Mich persönlich vermag Miyoshis Argumentation jedoch nicht recht zu überzeugen. Er klammert sich oft allzu eng an die westlichen Vorbilder, so etwa, wenn er eine Naturbeschreibung von Futabatei gegen eine von Turgeniev ausspielt (29). Gut finde ich dagegen seine Hinweise auf Motive oder die Namenssymbolik.

An Mori Ôgai interessiert ihn vor allem die Verarbeitung seiner Begegnung mit dem Westen. Seine Interpretation der Erzählung *Maihime* verbindet er mit einer Erörterung der Schwierigkeiten der Japaner, die im Ausland ihre Rolle als Außenseiter unbeschwert genießen, nach der Rückkehr nach Japan jedoch unter ernststen Anpassungsproblemen leiden. Miyoshi übersieht dabei nicht, daß der Protagonist in *Maihime* sich in keinem Augenblick wirklich von Japan gelöst hat. Für alle seine Handlungen ist letztlich seine Karriere in Japan oberste Richtschnur.

Daß Ôgai *Maihime* als beschwichtigende Erklärung für seine Vorgesetzten schrieb, wie Miyoshi anmerkt, erscheint mir unglaublich, denn warum sollte er sich dazu eines fiktiven Rahmens bedienen?<sup>11</sup> Miyoshi spürt Ôgais Identitätskrise als Japaner auch anhand der Hidemaro-mono nach, um dann seine „Rückkehr in die Vergangenheit“ (47) als Reaktion auf seine Begegnung mit dem Westen zu betrachten. Ôgais *Gan* erscheint ihm als der Wendepunkt. Miyoshi setzt sich hier vor allem mit Problemen der Erzählstruktur und der Personendarstellung auseinander. Er kritisiert an diesem Werk die allzu deutliche Symbolik und die unwahrscheinliche Handlungsführung gegen Ende des Romans. Hier geht Miyoshi wieder etwas zu eng vom traditionellen westlichen Realismusbegriff aus, ohne sich zu fragen, ob es Ôgai nicht womöglich um etwas ganz anderes ging, etwa um eine eher allegorisch als realistisch aufzufassende Geschichte. Auch andere Werke Ôgais legen diese Vermutung nahe. Miyoshis Überlegungen zu Ôgais Beweggründen, die Handlung mit einer Reise nach Europa abzuschließen, erscheinen mir durchaus bedenkenswert, ebenso wie seine das Kapitel abschließenden Gedanken zur Problematik der Romanliteratur in Japan. „The novel needs a particular kind of life – a certain expectation or assumption – which Japanese culture, even today, does not easily make available.“ (54) Er spricht hier eine essentielle Frage des modernen japanischen Romans an, doch gilt für ihn das, was er selbst über Ôgai sagt: „What is interesting throughout this is that Ôgai is no longer able ... to talk about the problems of modern Japan without directly putting them in a Western frame of reference. Somehow an adequate explanation of one's experience requires a context provided by the West; or, more drastically, Japanese experience is somehow incomplete in itself.“ (45) Kriterium ist für ihn immer die europäische Gattung Roman (bzw. the novel). So anregend dieses Messen an außerjapanischer Literatur sein kann und so berechtigt es auch im Hinblick auf die Tatsache ist, daß japanische Literaten sich an westlichen Vorbildern orientierten, so schränkt doch dieses ständige Schielen nach westlichen Mustern den Blick für die Eigenheiten des *shōsetsu* ein, auf die uns gerade ein solches Buch aufmerksam machen sollte. Von einer allzu starren, westlich orientierten Warte aus erscheinen dann japanische Werke nur noch als unvollkommener Abklatsch europäischer Vorbilder, doch dies hat Miyoshi sicher nicht intendiert.

Das dritte Kapitel des Buches ist Natsume Sōseki gewidmet. Als Frucht seiner Jahre in London stellt Miyoshi Sōsekis theoretische Arbeiten zur Literatur vor, seine „Theorie der Form“ (*Eibungaku keishiki-ron*, 1903), die „Theorie der Literatur“ (*Bungaku-ron*,

---

11 Vgl. hierzu auch Richard BOWRING: „The Background to ‚Maihime‘“ in: *Monumenta Nipponica* XXX, 2 (1975), S.167–176. In diesem Aufsatz werden verschiedene Theorien über die Abfassung von *Maihime* untersucht und u. a. die von Miyoshi geäußerte widerlegt.

1907) und seine literaturkritischen Studien (*Bungaku hyôron*, 1909). Eine Würdigung dieser Versuche Sôsekis, eine eigenständige literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise zu entwickeln, gelingt Miyoshi jedoch nicht. Allzu oberflächlich und pauschal lehnt er Sôsekis Begrifflichkeit ab. In der Frage möglicher Einflüsse oder Anregungen beschränkt er sich auf einen Hinweis auf Ribot, um anschließend zu konstatieren: „but Sôseki's framework, one suspects, being too singular to be anybody else's, is very much his own“. (59) Hiermit ist allerdings noch nichts gesagt. So wenig auch *Accomplices of Silence* der Ort für eine Auseinandersetzung mit Sôsekis Literaturtheorie sei kann, so sollte die Erwähnung dieser Werke doch auch dazu verpflichten, sie als wichtigen theoretischen Versuch, der aus der Auseinandersetzung mit der europäischen Literatur hervorging, zu würdigen, zumal im Hinblick auf die Weigerung Miyoshis, sich mit Sôsekis Vorstellungen zu befassen, sein Interesse an Mishima Yukios theoretischen Äußerungen in dessen *Shôsetsu-towa nani-ka* in Kapitel 6 des Buches unverständlich ist, denn diese lassen sich an denen Sôsekis weder in Bezug auf ihre literarhistorische Bedeutung noch auf den Gehalt messen.<sup>12</sup> Bei der Behandlung von Sôsekis Roman *Kusamakura* engagiert sich Miyoshi dagegen wieder spürbar. Romanhaftigkeit im Sinne von Kausalitätsverkettung und zeitlicher Abfolge von Handlungsschilderung ist laut Miyoshi zugunsten einer Akkumulation autonomer Bilder aufgegeben worden, in denen die Antinomie von Kunst und Leben reflektiert wird, bis sich am Ende eine Synthese der Begriffe anbahnt. Bemerkenswert erscheinen mir die folgenden Gedanken Miyoshis im Zusammenhang mit Sôsekis Romanen *Kokoro* und *Meian*, so z. B. seine Beobachtung, daß japanische Schriftsteller sich in dem, was er „notion of the inner self“ nennt, auf einen europäischen nachchristlichen Stoizismus bezögen, obwohl sie in Wirklichkeit in der Tradition von Konfuzius und Buddha stünden (81). Hier wird direkt auf die Inkongruenz zweier auf den ersten Blick identisch erscheinender Diskurse hingewiesen, deren Problematik in der allgemeinen Erörterung zu Beginn angesprochen wurde. Auch die Diskussion der erzähltechnischen Mittel bei Sôseki und ihrer möglichen Aussagefunktion ist informationsträchtig. Ebenso gilt es auf die kritische Auseinandersetzung mit dem ideellen Gehalt der Figur des Schriftstellers Kobayashi und deren Interpretation durch die japanische Literaturkritik aufmerksam zu machen.

Kawabata und seine Romane sind der nächste Gegenstand von Miyoshis Untersuchung. Die Beschreibung von Kawabatas Werdegang als Schriftsteller wird eingebettet in Informationen zur Geschichte der *shin-kankaku-ha*.

Ausführlich behandelt er die Entstehungsgeschichte und den besonderen Charakter des Romans *Yukiguni*. Er weist auf die geschickte Verarbeitung des Spiegelmotivs wie auf den besonderen Effekt der einheitlichen Erzählerperspektive hin, der in der wertneutralen Darstellung des Verhaltens des Protagonisten besteht. Diese Unbestimmtheit erschwert eine Deutung seines Verhältnisses zur Geisha Komako.<sup>13</sup> Auch in seiner Diskussion von *Yama-no oto* stellt Miyoshi erzähltechnische Fragen in den Mittelpunkt, ohne

12 Eine eingehendere Behandlung erfährt Sôsekis Literaturtheorie bei Wha Seon ROSKE-CHO: *Das japanische Selbstverständnis im Modernisierungsprozeß bei Natsume Sôseki*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1973. Leider geht die Arbeit in diesem Punkte kaum über eine Paraphrase hinaus. Die jüngste Abhandlung zu diesem Thema ist wohl MATSUI Sakuko: *Natsume Sôseki as a Critic of English Literature*. The Centre for East Asian Cultural Studies, 1975, die mir bedauerlicherweise noch nicht zugänglich war.

13 Eduard Klopfenstein setzt sich in seiner Interpretation von *Yukiguni* mit verschiedenen Deutungen des Romans aus der Kawabata-Forschung auseinander. Sein Aufsatz ist besonders im



daß dies jedoch zum Selbstzweck wird. Immer sieht er solche „formalen“ Elemente auch in ihrer bedeutungskonstitutiven Funktion. Die Interpretation der zentralen Thematik von *Yama-no oto* weitet Miyoshi zu einer allgemeinen Würdigung von Kawabatas Literatur aus. Das Dröhnen des Berges, von dem alten Mann, dem Protagonisten des Romans, wahrgenommen, offenbart nicht allein einen Seelenzustand, den das Wissen um die Todesnähe prägt, sondern es steht für das Bewußtsein von der in sich geschlossenen Existenz der Dinge um uns her. „Kawabata's achievement, it seems to me, lies in just this, his keen awareness of the objects around men that exist in themselves as solidly as people do“.  
(119)

In dem Kapitel, das Dazai Osamu gewidmet ist, stehen der besondere Charakter des *shishōsetsu* und Dazais Verhältnis zur Sprache im Vordergrund. Hier kann man Miyoshis Argumentation oft nicht ganz folgen. Wenn er Dazais Werke etwa „meta-autobiographisch“ (125) nennt in dem Sinne, daß sie die Kenntnis der Autobiographie voraussetzen, andererseits aber zugibt, daß man Dazais Literatur auch ohne solches Wissen goutieren kann, nur daß man sie in diesem Fall als „Dichtung“, in jenem Fall dagegen als „Wahrheit“ liest, so deutet dies doch gerade auf die Problematik der *shishōsetsu*-Rezeption hin. Diesem Zwang, das Werk doch immer wieder nur als autobiographischen Reflex zu lesen, kann sich auch Miyoshi oft nicht entziehen, obwohl seine Beschreibung der Bewußtheit Dazais in erzählerischen Kunstgriffen – ich denke etwa an Miyoshis Beschreibung der literarischen Spiegelungstechnik in der Erzählung *Kami-no tsuru* (127) – über den literarischen Charakter der Werke keinen Zweifel aufkommen läßt. Worin die Bedeutung von Dazais Werk besteht, vermag Miyoshi nicht zu erklären. Hin- und hergerissen zwischen einer die Literarizität verleugnenden biographischen Deutung und dem Versuch, eine verallgemeinerbare Aussagedimension bei Dazai zu entdecken, kommt er schließlich zu dem Schluß: „If Dazai's art were no more than a cloak of rags to be torn away to disclose the truth, his work would prove quite tedious at the end, being merely the redundant self-analysis of a seedy self-indulgent individual. Such, fortunately, is not the case. Unlike the run of the mill T-novelists', Dazai is remarkably versatile in varying his tones. The subject may be the self-same T, but he is looked at variously from a wide range of angles including a self-ironic braggadocio, a sly mischievousness, and an immovable depression“.  
(127) Daß Selbstanalyse auf die Dauer langweilig werden muß, läßt sich schon mit dem bei Miyoshi sonst so beliebten Hinweis auf Beispiele aus der europäischen Literatur widerlegen, man denke nur an die berühmten „Bekenntnisse“ von Augustinus oder Rousseau. Noch mehr stört hier aber der innere Widerspruch in Miyoshis Argumentation, denn schließlich reduziert er die von ihm geforderte breitere Thematik wieder auf den wechselnden Tonfall beim Erzählen: also doch Autobiographie. Ganz auf diesen autobiographischen Zug fixiert, sieht Miyoshi auch in erzählerischen Techniken wie der direkten Leseranrede oder der Bezugnahme auf frühere Werke nur ein zwanghaftes Bekenntnismüssen, nicht etwa literarische Mittel. Wenn Miyoshi konstatiert, daß der Grad der Fiktionalität Dazaischer Werke von der Kenntnis der biographischen Fakten abhängt, so hat er damit jedoch noch nichts darüber gesagt, welches Interesse ein Leser ohne Kenntnisse

---

Hinblick darauf interessant, daß bei ihm andere Fragen als bei Miyoshi im Mittelpunkt stehen. Vor allem Klopfensteins abschließende Deutung der Thematik von *Yukiguni*, in der er deutliche Spuren der europäischen Literatur der Jahrhundertwende entdeckt, läßt sich gewinnbringend im Kontext der von Miyoshi angesprochenen Einflußthematik auswerten, vgl. Eduard KLOPFENSTEIN: „Kawabatas ‚Schneeland‘ – eine Interpretation“, in: *Asiatische Studien* XXIX, 1 (1975), S.39–88.

der Fakten an einem solchen Buch haben könnte oder wie sich dasjenige der Leser mit biographischem Hintergrundwissen vom Interesse an den Klatschspalten von Tageszeitungen unterscheidet, kurz, welcher Erkenntnisprozeß in Dazais Literatur angestrebt sein könnte.

In seiner Interpretation von *Shayô* verfällt Miyoshi vollends dem Zwang, nur noch das gelten zu lassen, was er als biographisches Faktum in Dazais Leben genau lokalisieren kann. Seine Ablehnung der Schlangensymbolik als eines Elements „deriving from extra-personal sources“ (132) ist nicht wirklich stichhaltig. Wichtig erscheint mir Miyoshis Analyse von Dazais aristokratischem Bewußtsein als reinem Wunschdenken, obwohl die Angelegenheit wohl banaler ist, als er sie auf dem Umweg über die Lehrerrolle des Schriftstellers, die er mit Aristokratentum gleichsetzt, darstellt. Miyoshis Bemerkungen zu Dazais Unfähigkeit, sich sozial zu lokalisieren, der sein Unvermögen, einen korrekten Sprachlevel zu finden, korrespondiert, sind zwar anregend, aber nicht genügend durchdacht. Miyoshi kann sich in seiner Diskussion nicht entscheiden, ob er Dazai äußerste Bewußtheit oder extreme Unbewußtheit zuschreiben soll, und so tut er beides: Einerseits konstatiert er, daß Dazai jeglicher politische Durchblick fehlte, andererseits entdeckt er an Dazai ein geschärftes Sprachbewußtsein, das dem Leser die soziale Bedingtheit des Sprechens vor Augen führt. Wie verhält sich aber dann Dazais mangelhafte Einsicht in politisch-soziale Prozesse zu seinem bewußtseinserweiternden Sprachgebrauch? Solcherlei Probleme tauchen für Miyoshi offenbar nicht auf.

Insgesamt erscheint mir dieses Kapitel als das unausgereifteste, da es eine ungewöhnlich große Zahl an Widerhaken enthält, über die man kaum hinweglesen kann. Sie einzeln aufzählen zu wollen, würde hier zu weit führen. Stellvertretend für weitere sei hier nur noch auf ein fragwürdiges Argument hingewiesen. Miyoshi schreibt: „The ‚I-novel‘ reaches a dead end once the author's life is completely exposed. After that, further writing risks a redundancy which is nauseating for the writer himself as well as for his reader“. (139) Dieser Äußerung liegt ein offenbar recht oberflächliches Verständnis zugrunde, so, als erschöpfe sich literarische Selbstanalyse in der Aufzählung biographischer Fakten und als habe sie es mit einem unwandelbaren Objekt zu tun. Nach Miyoshi bleibt dem Autor schließlich nur noch der Tod als literarischer Gegenstand, und daraus erklärt er sich die Versuchung des *shishôsetsu*-Autors zum Selbstmord – eine etwas kurzgeschlossene Argumentation, wie mir scheinen will.

Das Kapitel über Mishima ist mit 39 Seiten das längste des Buches. Miyoshi zeigt sich fasziniert von Mishimas vielfältigem Schaffen. Zunächst setzt er sich mit theoretischen Aussagen Mishimas aus dessen Essay *Shôsetsu-to-wa nani-ka* auseinander, der vom Frühjahr 1968 bis zu seinem Tod im November 1970 als Serie im PR-Magazin *Nami* des Verlages Shinchô erschien.<sup>14</sup> Schon dieser Hinweis auf den Erscheinungsort genügt

14 Miyoshis Angaben sind insgesamt von unterschiedlicher Prägnanz. Einerseits oft recht ausführlich, vermißt man zuweilen, wie auch in diesem Fall, genauere Hinweise, etwa zum Zeitraum und Ort der Publikation.

Bei dieser Gelegenheit wäre auch auf eine kleine Ungenauigkeit aufmerksam zu machen. Der Titel *Kanjô no Gensen* (S. 189, Anm. 12) muß *Gensen no Kanjô* lauten.

Auch die Auswahl der Sekundärliteratur erscheint mir nicht immer repräsentativ. In seiner Auswahl psychoanalytisch orientierter Arbeiten zu Mishima fehlen Titel wie: KAJITANI Tetsuo: *Mishima Yukio – Geijutsu-to byôri*. Tôkyô: Kongô shuppan, 1971; MIYOSHI Fumio: „Seishin bunseki-kara mita Mishima bungaku“, in: *Kaishaku-to kanshô* 8/1968, S.48–52; MIZUTSU Kenji: *Mishima Yukio-no higeki – Byôseki-gakuteki kôsai*. Tôkyô: Toshi shuppansha, 1971. Der von Miyoshi ohne Titelangabe auf S. 148 erwähnte Aufsatz ist: KATAGUCHI Yasushi

im Falle Mishimas zu der Vermutung, daß ein Höchstmaß an Ernsthaftigkeit auf Seiten des Autors nicht zu erwarten ist, und dieser Verdacht bestätigt sich bei näherem Hinsehen. *Shōsetsu-to-wa nani-ka* ist ein äußerst fragwürdiges Nebenprodukt seiner Arbeit, vor allem dazu konzipiert, seinen wohl damals schon ins Auge gefaßten Tod zu rechtfertigen und seinem letzten Werk *Hōjō-no umi* viele Leser zu gewinnen. Daß Miyoshi diesen Essay so ernstnehmen kann, daß er ihn „one of the most serious discussions“ (142) Mishimas zur Romantheorie nennt, gelingt ihm nur aufgrund seiner Mißachtung des Kontextes der Gedanken Mishimas, die er aufgreift. Miyoshis Mißverständnisse im einzelnen aufzuzeigen, würde eine Darstellung der Mishima'schen Argumentation voraussetzen, und dies nähme zu viel Raum ein. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei an dieser Stelle jedoch betont, daß mir eine kritische Aufarbeitung dieses Essays durchaus notwendig erscheint, verspricht sie doch in besonderem Maße Aufschlüsse über Mishimas Denkmuster und Wertungsmaßstäbe. Miyoshis im wesentlichen unkritischer Angang erscheint mir allerdings hierzu nicht geeignet.

In chronologischer Reihenfolge befaßt sich Miyoshi dann mit Mishimas Romanen. Seine Bemerkungen zu *Kamen-no kokuhaku* als Parodie auf den *shishōsetsu*, zur Darstellung zwischenmenschlicher Kontakte und zum Klassenbewußtsein des Protagonisten und seiner daraus ablesbaren problematischen politischen Haltung treffen ins Schwarze. Miyoshi greift in diesem Zusammenhang die von Mishima selbst sowie den japanischen Kritikern vertretene These auf, er, Mishima, habe die ganze Nachkriegszeit hindurch bedauert, die Möglichkeit zu einem schönen Heldentod im Krieg verpaßt zu haben. Daran mag etwas Wahres sein, aber Miyoshis Folgerung, daß Mishimas Selbstmord somit als Rache am Krieg, der ihm den Tod vorenthielt, zu gelten habe, erscheint mir reichlich absurd.

Positiv zu Buche schlägt die Tatsache, daß Miyoshi sich in seiner Diskussion Mishima'scher Romane nicht auf die vielzitierten „Meisterwerke“ beschränkt, sondern auch die als *chūkan shōsetsu* (Unterhaltungsromane der Autoren, die ansonsten „Reine Literatur“ (*jun-bungaku*) schreiben) geltenden Werke einbezieht. Unverständlich bleibt dann nur, warum Miyoshi bei einer solch großen Auswahl an trivialen Romanen ausgerechnet *Kinjiki* als „one of the gaudiest and emptiest Mishima ever wrote“ (158) hervorhebt. Miyoshis Auseinandersetzung mit *Kinkakuji*, vor allem mit dem philosophischen Gehalt des Werks, besticht durch den fast bis zum Schluß durchgehaltenen kritischen Abstand, besonders, wenn man dagegen die zahlreichen japanischen Arbeiten vergleicht, die fast alle dem Mishima'schen Wortzauber aufgesessen sind. Leider gerät er schließlich doch noch in den magischen Bannkreis: „The Temple of the Golden Pavilion' is a dangerous, disturbing, and beautiful book mostly because beauty really is dangerous, existing only where life it-self is threatened with annihilation“. (169) Aus diesen letzten Worten spricht schon wieder Mishima. Miyoshi wird sein Medium.

Zu einzelnen Werken Mishimas folgen z.T. kluge, z.T. weniger treffende Bemerkungen, auf die aus Raumgründen hier nicht weiter eingegangen werden kann. Zum Schluß kommt Miyoshi noch einmal auf die Selbstmordproblematik zurück. Die Verbindung, die er von Mishima zu den europäischen Dadaisten – wieder in Anlehnung an Alvarez – zieht, vermag allerdings nicht zu überzeugen.

Worin liegt nun das Besondere dieses Buchs? Es liegt in der Art und Weise, in der sechs japanische Autoren vorgestellt werden: in einem weiten Bezugsrahmen, der nicht

---

und MIYOSHI Yukio: „Mishima Yukio“, in: *Gendai sakka-no shinri chindan-to atarashii sak-karon*. Tōkyō: Shibundō, 1962, S.41–48.

nur auf japanische literaturhistorische Zusammenhänge verweist, sondern auch außerjapanische Literatur einbezieht. Neu ist in diesem Umfang auch die Aufnahme von Fragen, die westliche Leser bisher kaum beantwortet bekamen, etwa nach der Erzählsituation oder dem Verhältnis zum Leser, Fragen, die, wie Miyoshi eingangs vermerkt, in Japan nur selten aufgeworfen werden.

Ein Mangel des Buches besteht m.E. darin, daß Miyoshi ahistorisch argumentiert. Zwar entspricht die Reihenfolge der Kapitel grob gesprochen einer chronologischen Abfolge, aber nirgends macht er eine Entwicklung deutlich. Er behandelt alle Autoren so, als könnten sie Zeitgenossen sein. Inwiefern stellt aber z.B. Mishima gegenüber Sôseki eine Weiterentwicklung dar? Woran knüpft Dazai an? Steht Kawabata im Vergleich zu Ôgai auf einer neuen Erkenntnisebene? Solche Fragen werden nicht gestellt. Miyoshi teilt das Buch in zwei Teile. Zur ersten Hälfte gehören Futabatei Shimei, Mori Ôgai und Natsume Sôseki, die zweite enthält Kawabata, Dazai und Mishima. Was bezweckt diese Unterteilung? Beiden Teilen werden Zitate vorangestellt, insgesamt sind es neun Textstellen von Autoren aus verschiedensten Epochen und Kulturen, von Seami bis Sylvia Plath. Was diese Texte untereinander und mit den beiden Teilen des Buchs verbindet, wird nirgends angesprochen. Man ahnt als Leser nur, daß wahrscheinlich etwas Überzeitliches und alle Kulturen Übersteigendes beschworen werden soll. Dieser ahistorische Zug läßt das Buch belangloser erscheinen als es ist.

Und noch eins schadet dem Buch: Miyoshis unreflektierter Gebrauch literaturwissenschaftlicher Termini. Es wäre z.B. hilfreich, wenn der Leser die Kriterien zur Bestimmung eines *shishôsetsu* erführe, denn aufgrund von Miyoshis Beschreibung der Werke will nicht einleuchten, warum Ôgais *Maihime* anti-naturalistisch sein soll, während alle Werke von Dazai dagegen *shishôsetsu* sind. So problematisch der Versuch wirkt, bei Ôgai im Vergleich zu Dazai einen inneren Abstand als Unterscheidungsmerkmal zu postulieren – was im Hinblick auf *Maihime* sicherlich nicht aufrechtzuerhalten wäre, denn hier findet man so viel oder so wenig wie bei Dazai –, so banal klingt auch die Feststellung, daß man auch in Dazais „third person“-Werken, etwa in seinen Bearbeitungen bekannter Stoffe, „his imprint everywhere“ (131) entdecken können. Was einen Autor zum *shishôsetsu*-Schreiber macht, ist damit jedenfalls nicht geklärt.

Auch Miyoshis Vorliebe für Begriffsentlehnungen aus anderen Gebieten der Kunst, wenn es um eine Beschreibung des Werkcharakters geht, trägt eher zur Verdunkelung des Sinnes bei. Er klassifiziert z.B. Romane gern in den Gattungsbegriffen der Dichtung. Bestimmte Romane haben für ihn *renga*-, andere *haiku*-Charakter, manche auch beides zugleich oder sind sogar „Noh-like“ (xiii, 70, 78, 100, 102, 104, 110, 111). Abgesehen davon, daß die Anwendung solcher Termini nichts expliziert, offenbart sie auch ein unzureichendes Verständnis der zitierten Dichtungsformen, etwa, wenn er *renga* beschreibt als „characterized by frequent surprises along the way and only the retrospective arrangement of the parts into a totality as they approach a possible end“. (104) *Renga* nicht als durch vielfältige Verknüpfungsregeln streng strukturiertes Gebilde, sondern als Akkumulation von Überraschungseffekten.<sup>15</sup> Mit solch breitgewalzten, in der Funktion literaturwissenschaftlicher Terminologie unkorrekt verwendeten Begriffen kann man nichts erklären. Ebenso fragwürdig sind Metaphorisierungen wie „musikalische“, „architektonische“ oder „skulpturenhafte“ Romanform (104).

15 Auch da, wo Miyoshi solche Bezeichnungen übernimmt, etwa „haiku-novel“ für Sôsekis *Kusamakura* (62, 65, 72), kann er sie nicht sinnvoll anwenden.

Abschließend sei noch auf einen dritten, umfassenden Aspekt aufmerksam gemacht, der schon am Beispiel der Behandlung Mori Ôgais angesprochen wurde. Miyoshis Orientierung an der westlichen Literatur führt dazu, daß er sehr starre normative Vorstellungen auf die japanische Literatur überträgt. Er selbst ist sich dieser Gefahr bewußt, erliegt ihr aber immer wieder, indem er das Muster europäischer realistischer Romane des neunzehnten Jahrhunderts als Maßstab setzt. Dies wird besonders deutlich in seinem Tadel an blassen, typenhaften Figuren (etwa bei Dazai, 132, oder Mishima, 160), wohingegen er eine „lebendige“ Personendarstellung lobend herausstreicht, gleichgültig, welcher Art das Werk ist (vgl. etwa 50, 170). Auch seine Forderung nach Wahrscheinlichkeit, Detailschilderung und klar strukturierten Handlungsverläufen zeugt für diese Orientierung am Realismusbegriff des neunzehnten Jahrhunderts. So ergibt sich eine seltsam kurzgeschlossene Argumentation: Einerseits sollen die charakteristischen Gegebenheiten des japanischen Romans beleuchtet werden, andererseits aber werden diese Charakteristika sofort wieder Gegenstand einer am westlichen Romantyp ausgerichteten Kritik. Darf man für zukünftige Untersuchungen den Wunsch äußern, daß der japanische Roman von seinen Bedingungen her betrachtet und gewertet werde, ohne dabei den komparatistischen Blickwinkel aufzugeben? Ohne Zweifel gibt es bei Miyoshi zahlreiche Ansätze hierzu, und besondere Anerkennung gebührt seinem Versuch, die sozio-politischen Gegebenheiten mitzureflekieren, nur vermag er nicht, sich von seinen normativen westlichen Vorstellungen zu befreien und sich der Frage zu nähern, die einer solchen Untersuchung über den Rahmen einer Nationalliteratur hinaus größte Bedeutung verleiht: der Frage nämlich nach der Gattung des Romans überhaupt. Was macht ein literarisches Werk dieser Art zum Roman, was berechtigt zur Gleichsetzung von (*chôhen-*) *shôsetsu* = novel = Roman? Und wie schlagen sich die völlig andersartigen Bedingungen im Roman nieder? Gefordert wird eine Befreiung von europäischen Begriffen wie „Bildungsroman“ (xi), die in Bezug auf japanische Literatur allenfalls metaphorischen Charakter haben können. Es gilt, die meist recht leeren, vagen oder zu weit gefaßten japanischen literaturwissenschaftlichen Begriffe mit konkretem Sinn zu füllen oder auch ein neues Begriffssystem zu entwickeln, das japanischer Literatur angemessen ist. Daß diese riesige Aufgabe nicht in einem Buch in Angriff genommen werden kann, ja, daß diese Frage in dieser Form nicht Gegenstand von Miyoshis Buch war, versteht sich von selbst. Daß sein Buch jedoch alle diese Fragen und viele mehr aufwirft, daß es neben vielen Einzelinformationen und originellen Einblicken zu immer neuen Fragen und Gegenfragen herausfordert, daß es unser Problembewußtsein in so vieler Hinsicht schärft, das macht *Accomplices of Silence* zu einem so wertvollen, lesenswerten Buch.

Irmela Hijiya-Kirschner (Bochum)