

Fiktion und Liebe im *Genji monogatari*

Jörg B. Quenzer (Hamburg)

[D]ass die Erfindung umso besser ist, je wahrer sie erscheint, und umso mehr erfreut, je wirklicher und wahrscheinlicher sie wirkt. Die Lügengeschichten müssen [...] so geschrieben werden, dass sie das Unmögliche glaubhafter, die Großtaten fassbarer machen und die Gemüter beständig fesseln, indem sie für Verwunderung, Erstaunen, Vergnügen und Unterhaltung auf eine Art sorgen, dass Staunen und Freude Hand in Hand gehen.

Cervantes: *Don Quijote von der Mancha*
(übersetzt von Susanne Lange)

1. Vorüberlegungen

Anlässlich der Diskussion über das Wesen – oder Unwesen – von Film und Photographie läßt der spanische Dichter Antonio MACHADO in einem Aphorismus seine fiktive Lehrerfigur Juan de Mairena den schönen Satz sagen, daß ein fotografiertes Phantom nicht interessanter sei als eine Kaffeekanne.¹ Diese Formulierung trifft ein Doppeltes: Daß das Imaginäre nicht aufgehen kann in der Realität, zugleich aber, daß das Verhältnis beider – das Fiktive, um mit Wolfgang ISEMER zu sprechen – ein prekäres ist.

Das Verständnis des Fiktiven und Imaginären, wie sie in der Literaturwissenschaft diskutiert werden,² stellt einen Gegenpol dar zur mentalitätsgeschichtlichen Betrachtungsweise des Imaginären. Letztere geht davon aus, daß dem Kontrakt zwischen Produzenten und Rezipienten von Texten oder Bildern die Tendenz innewohnt, dem Imaginären eine Realität zuzusprechen, die ähnlich oder sogar weitgehend identisch ist mit der Realität des Alltags. In der Literatur als Literatur³ handelt es sich hingegen um die Übereinkunft, an einem Spiel

1 MACHADO 2005: 212.

2 Die Fiktionalitätsdiskussion ist eng verbunden mit einer Reihe von theoretischen Diskussionen (nicht nur) in der Literaturwissenschaft; vgl. einführend *Funktionen des Fiktiven* 1983 sowie den Überblick bei STIERLE 2001.

3 Damit ist ein wichtiger rezeptionsästhetischer Punkt bestimmt: der jeweilige Literaturbegriff oder allgemeiner das Literaturverständnis, in Abhängigkeit von der spezifischen Zeit, den

des „Als-ob“ teilzuhaben – zunächst einmal unabhängig davon, welche Strukturen und welche Folgen dieses Spiel oder die Bereitschaft, sich auf das Spiel einzulassen, haben. „Objektiv“ linguistische Kriterien für eine Unterscheidung zwischen beiden Modi gibt es hingegen nicht.⁴ Es geht in der Produktion, vor allem aber in der Rezeption somit immer auch um eine pragmatische Vorentscheidung. Ihr dienen diverse Erkennungsmerkmale, welche einen Text, ob mündlich oder schriftlich, kennzeichnen – seien sie sprachlich-stilistischer oder textlich-typographischer Natur – und eine entsprechende Übereinkunft zwischen Produzent und Rezipient erlauben.

Für die theoretische Annäherung werden im folgenden Anregungen aus der Diskussion um das Fiktive resp. der Fiktionalität insbesondere im Umfeld der Konstanzer Schule aufgegriffen, vor allem die von Wolfgang Iser (1993 [1991] und 1996) mehrfach präzierte Grenzüberschreitung sowie die Merkmale dieses Prozesses des Fingierens. Sein Hauptaugenmerk richtet sich auf das, was im Wechselspiel von Realität und Imaginärem als Fiktives erscheint: überführte, unreal gewordene Realität, und real gewordenes Imaginäres. Ein Moment, das bei Iser verhältnismäßig unbestimmt bleibt, ist die „Lebenswelt“ als dasjenige, was überschritten wird. Von verschiedenen Positionen aus läßt sich diese Einschränkung hinterfragen: Karlheinz STIERLE macht in einer kritischen Darstellung des Iser'schen Entwurfs die Konzeption des Imaginären als „offene Stelle“, als allenfalls in der Fiktion erschließbare Größe verantwortlich für die Vermeidung jeder Konkretisierung. Sein Einwand zielt darauf, daß das Imaginäre immer schon im Fiktiven, das Fiktive immer schon im Imaginären aufgehoben ist.⁵

Ein zweiter Ansatz erinnert daran, daß die „Grenzüberschreitung“, von der Iser spricht, auch eine Rückwirkung auf die Realität hat. So hebt Rainer WARNING in einem Beitrag zur Fiktion-Diskussion auf den Konfrontationscharakter derselben ab – und zwar die Konfrontation eben der Realität mit jenem „anderen“ Wirklichkeitsmodell, welches die Fiktion darstellt. Das wichtigste Moment, welches die Fiktion im Unterschied zur Realität auszeichnet, ist ihre Subjekt-Haftigkeit, für die bei Iser vor allem die beiden Merkmale Selektion und Kombination stehen. Die „ereignishafte Unordnung“ des Sujets im Verhältnis zur Realität macht es möglich, daß der fiktive Entwurf sich in einer dialektischen Beziehung zur selben befindet. Warning hebt einerseits, ebenso wie Iser, auf den Spiel-Charakter dieser Beziehung ab. Aber er weist zugleich darauf hin, daß das Fiktive in seiner Konfrontation mit der Realität auch die Eigenheit eines Erkenntnismodells besitzt. Es kann „diese textexterne Ordnung bestätigen. Es

Genregesetzen oder anderen. Für Japan hat Judit ÁROKAY an dem Projekt gearbeitet, anhand der spät-edozeitlichen Poetik das Entstehen eines allgemeineren und abstrakten Literaturbegriffs aufzuzeigen.

4 WARNING 1983: 193.

5 STIERLE 2001 versucht dieses Postulat anhand eines Parforceritts durch die Begriffsgeschichte aufzuweisen, indem er herausarbeitet, daß im Begriff des Fiktiven, angefangen bei den Griechen bis zur Literaturtheorie von Käthe HAMBURGER, das Imaginäre immer schon eingeschlossen war.

kann sie aber ebensowohl erschüttern, um in solcher Erschütterung seine eigene Unordnung als wahre Ordnung auszuweisen.“⁶ Damit schließt sich auf eine Weise wieder der Kreis, läßt sich doch damit eine der ebenso grundlegend anthropologischen Merkmale des Imaginären allgemein aufzeigen: seine Fähigkeit, über die Fiktion Wirklichkeit zu verändern.⁷

Dieser Beitrag versucht dem Phänomen der Fiktionalität und damit zugleich der Frage nach dem Wirklichkeitsbezug literarischer Texte anhand des *Genji monogatari*⁸ 源氏物語 nachzugehen. Zweierlei legt eine Behandlung gerade dieses Textes nahe: Er gilt zum einen als wichtigstes Werk der vormodernen japanischen Prosaliteratur, zugleich Höhepunkt der Gattung „Erzählung“ (*monogatari*).⁹ Fiktionalität ist vordringlich eine Fragestellung der Prosa und ihrer Gesetze; somit läßt sich der Text auf seine „Selbstanzeige“ (ISER) als literarisches Werk und seine genaue Funktionalität im Spannungsverhältnis zur Realität hin befragen. Dies soll u. a. anhand einer Analyse der Anfangspassage¹⁰ geschehen, die in vielfältiger Weise Strukturen und Motive des Gesamtwerkes vorgibt.

Zugleich erfüllt das Werk eine jener Bedingungen, welche die moderne Literaturwissenschaft für die Kategorie des autonomen Werkes aufgestellt hat: die Selbstreflexion.¹¹ Die Ausführungen zu Wesen und Funktion der Erzählung,

6 WARNING 1983: 205.

7 WARNINGS (ebd.) abschließende Forderung, daß ein kritischer Nachvollzug dieses Prozesses nur anhand einer empirischen Rezeptionsforschung zu geschehen habe, ist vor dem Hintergrund der Zeit (Anfang 80er Jahre) zu verstehen; hier haben sich, u. a. ausgehend von der Mentalitätsforschung der Geschichtswissenschaft, in den Kulturwissenschaften mittlerweile auch andere Zugänge etabliert (vgl. etwa BURKE 2005: 93–96).

8 Auf einige Merkmale des Werkes, verfaßt zu Beginn des 11. Jahrhunderts von der Hofdame Murasaki Shikibu (?–?), wird im folgenden eingegangen. Eine kurze, ausgezeichnete Einführung zu Werk, Autorin und Rezeption bietet BOWRING 2004.

Übersetzungen aus dem *Genji monogatari* im folgenden sind die meinigen und beruhen auf der Ausgabe in der Reihe SNKBZ 20–25; bei nicht übersetzten Textstellen wird zudem auf die entsprechenden Seiten in der deutschen Ausgabe von Oscar BENL (*Die Geschichte vom Prinzen Genji*, 1966) verwiesen.

9 Die Diskussionen um den Begriff *monogatari* sind im Kontext narratologischer Fragestellungen wieder aufgelebt; vgl. zum vorliegenden Werk *Genji monogatari no „katari“ to „gensetsu“* 1996 und HIGASHIHARA 2004.

Wenn hier und im folgenden auf den deutschen Übersetzungsbegriff der „Erzählung“ zurückgegriffen wird, darf dies in keinem Fall zu einer Verwechslung mit genretypischen Fragen der westlichen Literaturgeschichte führen – hier soll lediglich genützt werden, daß „Erzählung“ auf eine mündliche Dimension verweist, was für das japanische Genre von großer Bedeutung ist.

10 Die Frage der Kapitelreihenfolge des *Genji monogatari* ist bislang nicht völlig geklärt; narratologisch kann das erste Kapitel, besonders aber die Anfangspassage, von den verbleibenden Zweifeln, spätere Kapitel betreffend, ausgenommen werden.

11 Zu den frühen Beispielen in der abendländischen (Roman-)Welt gehören die wiederholten Ausführungen des Erzählers von *Don Quijote de la Mancha* zum Problem des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion – zugleich (ein) Grundthema des Romans selbst.

welche als Teil der Handlung im Kapitel „Hotaru“ („Glühwürmchen“) in Form eines – weitgehend monologisierenden – Dialogs dargeboten werden, haben schon früh das Interesse der Literaturwissenschaft gefunden; entsprechend zahlreich sind auch die (Teil-)Übersetzungen und Abhandlungen, die diesem Abschnitt zugrundeliegen oder auf ihn eingehen.¹²

2. Die „Akte des Fingierens“

ISER identifiziert in seinem Hauptwerk primär drei Akte des Fingierens: Der Akt der Selektion betrifft die Einbeziehung der Welt, die durch Auswahl und Neukontextualisierung von der Realität in den Bereich des Fiktiven überführt wird. Unter dem Akt der Kombination ist die innertextuelle Entsprechung zur Selektion zu verstehen, die auf sehr unterschiedlichen Ebenen, angefangen bei der Lexik bis hin zu narrativen Grundschemata, ebenfalls durch Neugestaltung grenzüberschreitend wirksam ist. Die allgemeinste Grenzüberschreitung ist im Akt der Entblößung zu sehen, der „Selbstanzeige“ eines Werkes als fiktiv. Von besonderer Bedeutung hierfür ist die Gattung, mit welcher vorrangig der Kontrakt zwischen Produzent und Rezipient einhergeht.¹³

Die wichtigste Markierung des *Genji monogatari*, mit welcher der Text seine Fiktionalität offenlegt, findet sich bereits im ersten Syntagma des ganzen Werkes: „In welcher Regierungszeit es wohl gewesen war?“ (*izure no ôntoki ni ka*).¹⁴ Die Divergenz zwischen der zeitlichen Unbestimmtheit und der sogleich folgenden detailtreuen Erinnerung der Erzählerin ist ein klares Signal für Fiktionalität, auch wenn – oder gerade weil – für die aktuelle Rezipientenschaft ein reales „Modell“ für das geschilderte Hofleben und seine Gesellschaft bereitstand.¹⁵ Hinzuzunehmen ist die markante Abweichung von den bis dahin im Genre der Erzählung üblichen Eingangsformeln wie „Es war einmal ...“ (*ima wa mukashi*), eine Abweichung, durch welche der funktionale Charakter der „Als-ob“-Markierung ebenfalls offensichtlich wird.

Mit diesem Motiv der unbestimmt-bestimmten Eröffnung korrespondieren im späteren Textverlauf zahlreiche indirekte und direkte Erzählerinnenkommentare, welche die Instanz derselben offenlegen und damit den Status des Textes bestätigen. Vor allem bei den wiederholten Selbstthematizierungen der Erzählerin handelt es sich gleichfalls um Markierung des Fiktiven, um ein Spiel mit der ursprünglichen Entstehungssituation.¹⁶ Damit ist ein weiteres Element der Ent-

12 In der westlichen Literatur beziehen sich – in unterschiedlicher Ausführlichkeit – auf diese Passage u. a. ABE 1966, UEDA 1967, CRANSTON 1971, HARPER 1973, LIBRO 1983, SHIRANE 1987 und MINER 1990. Einen ersten Einblick in die sehr umfangreiche japanische Diskussion erlauben KANNOTÔ 1979, ABE 1984 und AKIYAMA 1986. Für die edozeitliche Rezeption des *Genji monogatari* als Teil eines neuen philologischen Interesses aktuell CADDEAU 2006.

13 ISER 1993, Kapitel I:3, für letzteres zudem WARNING 1983, Abschnitt IV.

14 SNKBZ 20: 17; BENL I: 5.

15 Hier wird unter anderem an den historischen Daigo Tennô 醍醐天皇 (885–930) gedacht.

16 Vgl. etwa beispielhaft folgende Erzählerinnenkommentare, wiedergegeben nach der BENL-Übersetzung (Auswahl!): I: 30, 31, 101, 135, 136, 207 u.ö.

blöbung genannt, auf das WARNING im Zusammenhang mit dem Übergang von mündlicher zu schriftlicher Literatur des Mittelalters hinweist: die Entdeckung der fiktiven Erzählerrolle.¹⁷ Obschon das *Genji monogatari* weitgehend der Schriftkultur zugehörig ist, spielt der Text auf mehreren Ebenen mit der vorgängigen Erzählsituation resp. der vielfach mündlichen Rezeptionsform als überkommenem Element der Genre-Herkunft.¹⁸

Das Moment der Selektion ist offensichtlich, wenn der idealisierten Schilderung vor allem der Hauptgestalt Genji und seinen zahllosen Liebeskapaden entgegengehalten wird, was an „Realität“ für das damalige Hofleben vorausgesetzt werden kann. Hier, wie bei allen rezeptionsästhetischen Fragestellungen, gelangen wir allerdings auch an die Grenze des Nachweisbaren, den „unthematischen Horizont“ der Narratologie. Zumindest auf eine sehr alte Tendenz in der Genji-Rezeption sei hingewiesen, nämlich die Schilderungen und die Aussagen des Werkes wiederum als Quelle für die historische Realität zu nehmen, wodurch zuweilen unbeabsichtigte Kurzschlüsse entstehen.¹⁹

Besonders hinsichtlich einer Basisstruktur des Werkes sind beide Akte der Selektion und der Kombination eng verschränkt. Das *Genji monogatari* läßt sich, entgegen der landläufigen Kategorisierung als Liebesgeschichte, weitaus sinnvoller als Konstruktion aus zwei interagierenden „Erzählungen“ interpretieren, deren zentrale Strukturbegriffe „Liebe“ und „Familie“ sind. Beide Strukturen, die in der Fiktionalisierung verbunden werden, lassen sich tendenziell einem der beiden Pole der Irserschen Trias zuordnen: „Familie“ steht im höfischen Kontext der Adelsgesellschaft mehr als sonst für die „Lebenswelt“, die Zwänge des realen Lebens, in denen die Verbindungen von Menschen nicht durch Gefühl, sondern durch Kalkül bestimmt werden. Dem steht die Unbegreiflichkeit der „Liebe“ gegenüber, wie sie das *Genji monogatari* in sich ständig ablösenden Variationen beschreibt, eine Unbegreiflichkeit, die mit der Negativbeschreibung des Imaginären korrespondiert.

Das *Genji monogatari* ist demnach keine simple Utopie der Liebe in dem Sinne, daß es den Triumph der Liebe oder gar ihre Dominanz zelebriert, sich also auf die Seite des Imaginären schlägt. Im Gegenteil: Die Wehmut, die das Werk auszeichnet und die sich von Kapitel zu Kapitel zu verstärken scheint, gleicht einer allmählichen Einsicht der Autorin mit und anhand ihrer Geschichte. Der leicht melancholische Zug, der über den Schilderungen liegt, das Verhältnis zwischen den Schilderungen der Freuden und der Leiden der Liebe, bis hin zu

17 WARNING 1983: 194ff.

18 Dieses versetzte Verhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit hat etwa zur Formel von der „schriftlich verfaßten [mündlichen] Erzählung“ (*kakareta katari*, vgl. TAKAHASHI 1997) geführt.

19 Illustres Beispiel für letzteres ist die auch heute noch erhältliche Monographie von MORRIS (1988, Erstausgabe 1964), die weitgehend auf einer positivistischen Auswertung der literarischen Quellen zwischen dem 10. und 11. Jahrhundert beruht. Dabei ist auch zu berücksichtigen, daß das *Genji monogatari* über Jahrhunderte „first as a realistic novel“ gelesen wurde (SHIRANE 2003: 26f.).

den Abgründen, die aus dem Konflikt zwischen Liebe und Familie entstehen, allen voran die Emotionen des Grolls (*urami*) und des Hasses (*nikumi*) als antipodische Triebfedern, all das zeigt, daß die Autorin und ihre Rezipientinnen sehr wohl um diesen Doppelcharakter von Familie und Liebessehnsucht wußten.

Zugleich entspricht diese Apotheose der Liebe, die im scharfen Kontrast zur Realität eigentlich nur sich selbst als Ziel kennt, exakt der eingangs angeführten Charakterisierung WARNINGS: Ihr gelingt es, die ihr eigene „Unordnung“, ihre so auffallende Auflösungsstendenz, als Gegenentwurf zur Realität, als „wahre Ordnung“ auszugestalten und in der Fiktion zu etablieren.

3. Eine „Poetik der Erzählung“ (*monogatari ron*)

Der dialogische Abschnitt innerhalb des Kapitels „Hotaru“, in dem die Autorin vermittelt ihrer Hauptfigur das Wesen der Erzählung zu bestimmen versucht, hat, neben seinen poetologischen Inhalten im engeren Sinn, zugleich an Doppelpartizipation teil: Zum einen gehört er, als implizite Rechtfertigung der Autorin gegenüber ihrem Publikum, zur Ebene des soeben diskutierten Kontrakts. Zum andern ist seine Argumentation zugleich auch vor dem Hintergrund der konkreten Figurenkonstellation und damit als Teil der Narration zu interpretieren. Es handelt sich hierbei also nicht nur um eine mehr oder weniger künstlich plazierte, metatextuelle Äußerung, wie sie für philosophische Romane oft eigentümlich ist.

Die Ausführungen sind vieldeutig und bleiben an einigen Stellen begrifflich unscharf: Vorrecht einer literarischen Poetik. Insofern soll im folgenden auch nicht der Versuch einer möglichst konsistenten, theoretischen Rekonstruktion unternommen werden. Das bescheidenere Ziel ist vielmehr, Hinweisen auf das prekäre Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion nachzugehen, wie es sich der Autorin von und für die Welt der höfischen Prosaliteratur darstellt und in die Verteidigung ihres Tuns einfließt. Daß die Bedeutung des Themas der Autorin wohl bewußt war, zeigen weitere – allerdings eher beiläufige – Bemerkungen über Aspekte des Genres, die sich an anderen Stellen des Werkes finden.²⁰

Die narrative Einbettung bedarf, wie angesprochen, aus mehreren Gründen einer kurzen Verdeutlichung. Hintergrund der Szene ist Genjis ambiges (Liebes-) Verhältnis mit der jungen Frau Tamakazura, die er in sein Haus geholt hat, um sie zu einer gebildeten Hofdame zu erziehen. Das Verhältnis selbst weist deutlich inzestöse Züge auf: Einerseits präsentiert Genji sein Gegenüber als eigene Tochter – vorgeblich einer alten Beziehung entstammend, tatsächlich aber aus dem Verhältnis jener Geliebten mit einem anderen Liebhaber hervorgegangen. Andererseits erscheint Tamakazura in den relevanten Kapiteln als von ihm heftig umworbene Geliebte, die sich, in einer unfreiwilligen Stiefkindrolle, dieses Verlangens kaum erwehren kann.²¹

20 Vgl. etwa eine kurze Erwähnung im Kapitel „Makibashira“ (SNKBZ 22: 372; BENL I: 830) oder eine Passage im Kapitel „Wakana 2“ (SNKBZ 23: 212; BENL II: 141f.).

21 Zu diesem semiinzestösen Verhältnis und seiner Einbettung in die Gesamtkonstruktion des Werkes vgl. das Kapitel 7 bei SHIRANE 1987.

Das Setting des Abschnitts ist analog zu einigen anderen Stellen im *Genji monogatari* gestaltet, die ebenfalls reflektierende Einschübe enthalten.²² Neben diesem strukturellen Verweis ist das Geschlechterverhältnis der agierenden Personen von großer Bedeutung: Genji, Mann und „Vater“, der das Lektüerverhalten der Frauen in seiner Umgebung beobachtet; Tamakazura, Frau und „Tochter“, auf deren Verhalten Genji reagiert. Als narrative Motivierung der folgenden Ausführungen im engeren Sinne läßt sich Tamakazuras – nicht explizit geäußerte – Gegenüberstellung von Leben (ihrem eigenen) und Fiktion (den von ihr rezipierten Erzählungen) zu Beginn des Abschnitts interpretieren.²³ Die unterweisende Haltung des Mannes mag zum einen als rollenadäquate Konstruktion und damit als Mittel zur Legitimierung verstanden werden. Genauso wichtig ist jedoch die Lesart der Poetik der Fiktion als einer Allegorie auf die Geschlechterverhältnisse in der Liebe, die durch diese Zuordnung möglich wird.

Die Geschlechterabhängigkeit von Literatur, ein insbesondere für die Heian-Zeit außerordentlich wichtiges Thema,²⁴ wird in den einleitenden Worten der Passage von Genji explizit angesprochen:²⁵

„Wie betrüblich! Frauen ist von Geburt an eigen, daß sie sich betrügen lassen, ohne sich dagegen zu wehren. Sie fühlen sich von den Erzählungen angezogen und lassen sich von ihnen betören, auch wenn sie wissen, daß diese nur wenig mit der Realität (*makoto*) zu tun haben. Während der schwülen Tage in der Regenzeit des fünften Monats schreiben sie solche Geschichten ab, unbekümmert ihrer ungepflegten Haare, die ihnen über der Stirn hängen“, sagte Genji lachend, doch dann fuhr er fort: „Gäbe es nicht solche Geschichten aus früheren Zeiten (*furugoto*), wie würdet ihr dann eure Langeweile besänftigen, in diesen Momenten, in denen man von nichts sonst angezogen wird?“²⁶ Und doch: Inmitten all dieser Fiktionen (*itsuwari*)²⁷ gibt es Abschnitte, welche uns tiefe Gefühle (*aware*) ver-

22 Dies betrifft vor allem das Kapitel 2 „Der Besenbaum“ (*Hahakigi*), in dem sich Genji zusammen mit einigen Freunden ausführlich über verschiedene (Qualitäts-)Kategorien von Frauen unterhält (sog. *josei ron*); vgl. SNKBZ 20: 54ff.; BENL I: 33ff.

23 Vgl. SNKBZ 22: 210; BENL I: 725. Tamakazura versteht ihr Leben als weitaus trostloser denn das der Erzählungen. Der innere Monolog verwendet hier leitmotivisch die später mehrfach ins Spiel gebrachten Begriffe *makoto* („Wirkliches“, „Wahrhaftigkeit“) und *itsuwari* („Lüge“ resp. „Fiktion“).

24 Einführend ÁROKAY 2001, insbesondere Kapitel 1.

25 Dieser Rahmen läßt damit bis zum Ende offen, wie beschränkt die Darstellung Genjis tatsächlich verstanden werden soll. In den Übersetzung wird dies bei der Frage des – im Original nicht genannten – Subjekts prekär: Sind in der Eingangspassage noch eindeutig die Frauen als Rezipientinnen gemeint, neigen viele Übersetzungen dazu, nach der ersten Zitatmarkierung („sagte er lachend“) ein allgemeineres Publikum anzunehmen und entsprechend zu ergänzen.

26 Die Regenzeit des fünften Monats galt im höfischen Leben als deprimierendste Periode im Jahreslauf. Aufmerken läßt, daß der Text diese Zeit nicht nur als bevorzugt für die Lektüre selbst – damit tatsächlich eine Realie wiedergebend –, sondern auch als Setting für das Räsonnieren verstanden haben will.

27 Der Kommentar in SNKBT argumentiert dafür, diesen Gebrauch zu unterscheiden von der gewöhnlichen Bedeutung der „Lüge“ und ihn stärker an die spätere „Fiktionalität“ (*soragoto*) anzulehnen. Dem wird hier gefolgt.

mitteln, indem wir meinen, daß es das Geschilderte tatsächlich gäbe. Geschichten, die so formuliert sind, daß sie ein vertrautes Gefühl erzeugen, bewegen ohne wirklichen Grund unser Gemüt, selbst wenn wir um ihre Nichtigkeit wissen. Sehen wir etwa, wie eine liebreizende Prinzessin an ihren Gefühlen leidet, werden wir davon bis zu einem gewissen Grad aufgewühlt. Selbst wenn man solche Geschichten als etwas erkennt, was es so kaum geben mag, läßt man sich doch von den gewaltigen Übertreibungen hinreißen. Hört man sie dann in Ruhe ein weiteres Mal, mögen sie einem zwar zuwider sein – und doch kommt es dabei vor, daß einem interessante Stellen unversehens und lebhaft wieder vor Augen treten. Vor einiger Zeit, als sich mein kleines Mädchen²⁸ wiederholt von den Hofdamen vorlesen ließ und ich ihnen dabei heimlich lauschte, hatte ich doch den Eindruck, als gäbe es heutzutage wirklich talentierte Erzählerinnen. Dabei schien mir insbesondere, als ob derartige Fiktionen vor allem denjenigen über die Lippen kämen, die daran gewohnt seien, es mit der Wahrheit nicht ganz genau zu nehmen – doch vielleicht ist dies gar nicht allein auf solche Leute beschränkt.²⁹

Bei aller Ironie, die vor allem die letzten Sätze verraten, zeigt sich hier bereits die Kontur eines Emotionsdiskurses, dem anschließend weiter gefolgt wird. Die emotionale Beteiligung, das „Mitgefühl“, das durch die Lektüre angeregt wird, ist ein Topos, der sich auch auf die Grundlagen der höfischen Poetik und ihre Emotionsdiskurse zurückführen läßt, insbesondere das *kana*-Vorwort der ersten offiziellen Gedichtsammlung *Kokin wakashū* 古今和歌集.³⁰ Die Replik der solcherart belehrten Tamakazura wendet den Diskurs hingegen auf jene Metaebene zurück, durch die Genjis Verhalten auch in anderen gemeinsamen Situationen offenkundig bestimmt ist: die Liebe, im besonderen sein ungebührliches Werben um sie. Dazu greift sie auf die kommunikative Bedeutungsebene des Begriffs *itsuwari* zurück:

Es liegt nahe, daß jemand, der so sehr damit vertraut ist, zu lügen (*itsuwari ni naretaru hito*), derart über Erzählungen urteilt. Mir erscheinen sie hingegen als überaus wahrhaft.³¹

Durch diese Konfrontation der Diskussion mit seinem eigenen Verhalten als Liebhaber wird Genji unversehens zur Verteidigung der Fiktion als einer zur Liebe analogen Kunst, emotionale Teilhabe zu erzeugen, gedrängt. Tamakazura entlarvt den Subtext seiner Rede: Ihr Vorwurf richtet sich gerade gegen die klare Trennung und damit das potentiell manipulative Bewußtsein von Falschheit oder Lüge, eben jenes sprachliche Mittel, mit dem Genji als Mann den Unterschied zwischen Lüge und Wahrheit erkennt und benützt. Damit wird seine nun folgende Poetik der Erzählung auch zu einem Mittel: nicht um die Kunst des

28 Gemeint ist seine tatsächliche Tochter, ein Kind der Dame Akashi, zu diesem Zeitpunkt acht Jahre alt.

29 SNKBZ 22: 210–211; SNKBT 20: 438; *Genji monogatari hyōshaku* 5: 334–335; BENL I: 726–727.

30 Vgl. hierzu einleitend BENL 1951: 17–23 sowie die Hinweise im zweiten Teil des Beitrags von Heidi BUCK-ALBULET in diesem Heft.

31 SNKBZ 22: 211–212; SNKBT 20: 438; *Genji monogatari hyōshaku* 5: 335; BENL I: 727.

Schreibens – der Frauen –, sondern die Kunst des Liebens – aus männlicher Sicht – zu verteidigen. Die Rolle der Fiktionalität ist nunmehr vor dem für die Romanfigur Genji weitaus heikleren Problem des Liebesdiskurses, vor dem Hintergrund der „Wahrheit“ der Liebe, zu sehen – für die er sich in der Darstellung des Werkes ähnlich wenig auf eine Wirklichkeit, d.h. eine Beziehung, festlegen will, wie es die Frauen in der Darstellung Tamakazuras für die Literatur tun:

„Ich mag zu harsch mit euren Erzählungen umgegangen sein, sind doch auch in ihnen Vorkommnisse, die sich in der Welt ereignet haben, festgehalten. In Werken der Geschichtsschreibung wie dem *Nihongi*³² findet sich nur ein Teil der Wirklichkeit, die Erzählungen hingegen sind voll von nützlichen Details“, sagte er lachend. „Es ist jedoch gerade nicht so, daß irgendjemand in den Erzählungen genauso so dargestellt wird, wie er tatsächlich ist. Man hat, wenn man es nicht mehr im eigenen Herzen zurückzuhalten vermochte, zu erzählen begonnen von den vielen Episoden, welche man späteren Generationen vermitteln wollte, Geschichten, von denen man nicht genug sehen kann oder die es wert sind, gehört zu werden, davon, wie die Menschen im Guten wie im Schlechten ihr Leben leben. Will man jemanden gut darstellen, wählt man allein die guten Seiten aus; richtet man sich nach den Bedürfnissen der anderen Menschen,³³ trägt man Besonderliches und Schlechtes zusammen. Doch alles, Gutes wie Schlechtes, ist allein von dieser Welt. In anderen Reichen gibt es eine andere Weise des Verfassens, auch bei uns, in demselben Lande Yamato, unterscheiden sich die Erzählungen von einst und jetzt, auch mögen wohl Unterschiede bestehen zwischen tiefgründig und oberflächlich – und doch ginge es trotz dieser Unterschiede am Eigentlichen vorbei, Erzählungen sämtlich als Fiktion (*soragoto*) zu bezeichnen.“³⁴

Auffallend ist hierbei der umfassende Anspruch, den das vormalig so geschmähte Genre nun erhält: sowohl zeit- als auch kulturübergreifend, ja in gewisser Weise sogar jenseits der moralischen Kategorien. Die Apotheose der Kunst der Erzählung gipfelt in einer Gleichsetzung, wie sie aus dem buddhistischen Diskurs bekannt war:

„Noch in der heiligen Lehre, die Buddha aufgrund seines gütigen Herzens zu lehren geruhte, begegnen wir dem Prinzip der ‚Modi des Unterweisens‘.³⁵ Diejenigen, die noch keine Erleuchtung erfahren haben, hegen dabei Zweifel hinsichtlich des Unterschieds zwischen Lüge und Wahrhaf-

32 Abgeschlossen 720, bildet diese auf chinesisches verfaßte Chronik, zusammen mit dem *Kojiki* (712), die Grundlage der frühen Geschichtsschreibung in Japan. Beide Werke enthalten tatsächlich auch eine ganze Reihe von narrativen Passagen.

33 Hierunter sind eindeutig die Rezipienten zu verstehen.

34 SNKBZ 22: 211–213; SNKBT 20: 438–439; *Genji monogatari hyōshaku* 5: 335, 337–338; BENL I: 727.

35 Das Mahāyāna-Konzept der „Modi des Unterweisens“ (sk. *upāya*, jap. *hōben* 方便) begründet, daß die (absolute) soteriologische Wahrheit auch durch eine (relative) Anpassung an das Verständnis oder die Situation der Rezipienten nichts von ihrem Wahrheitscharakter einbüßt und eine solche Anpassung somit gerechtfertigt ist. Die Bedeutung dieses Konzepts für die mittelalterliche Rhetorik ist ein Thema im Beitrag von Heidi BUCK-ALBULET in diesem Heft.

tigkeit. In den Schriften des Mahāyāna ist auf vielfache Weise von den Modi des Unterweisens die Rede, aber letztlich handelt es sich doch immer um ein und dasselbe Prinzip. Der Unterschied zwischen Erleuchtung und Befleckung³⁶ gleicht demjenigen zwischen den guten und den schlechten Menschen innerhalb der Erzählungen. Positiv formuliert: Es gibt in der Welt der Erzählungen nichts, was nicht nützlich ist!³⁷, so stellte er die Erzählungen als etwas bedeutendes heraus.³⁷

Mit dieser abschließenden Argumentation zeigt die Autorin erneut, daß sie um die theoretischen Implikationen ihres Tuns sehr wohl wußte und zugleich mit den führenden – weitestgehend männlichen – Diskursen ihrer Zeit vertraut war. Die Überführung in die „Ganzheit“ des buddhistischen Identitätspostulats, demzufolge der Mensch sich zu bemühen hat, eine die Unterschiede aufhebende Sichtweise der Welt und ihrer Phänomene einzunehmen, überführt die ästhetische Argumentation in eine soteriologische, die, mit sehr unterschiedlichen Implikationen, vor allem für das japanische Mittelalter geistes- und mentalitätsgeschichtlich prägend gewesen ist. In dieser Hinsicht der Engführung von Rhetorik und Soteriologie innerhalb des Fiktionalitätsdiskurses erscheint das Werk daher erstaunlich „modern“.

Hinzuweisen ist abschließend, daß die Bedeutung der Episode für das Hauptgeschehen auch auf der narrativen Ebene durch eine explizite Rückbeziehung des poetologischen Diskurses auf die interne Erzählung des Paares deutlich gemacht wird: Genji schlägt Tamakazura abschließend vor, ihrer beider Beziehung in der Form einer bislang unbekanntem Erzählung zu überliefern. Damit erreicht die Autorin eine beinahe postmoderne Verschränkung der Ebenen, insofern das Werk – oder zumindest Teile desselben – als ein in sich selbst begründeter Text erscheint – ähnlich der narrativen Grundkonstruktion in Marcel PROUSTS *À la recherche du temps perdu*.

Die Poetik *des Genji monogatari* ist ein sehr frühes Beispiel, in dem das prekäre Verhältnis zwischen Fiktivem und Realität explizit thematisiert und über eine emotionsbezogene Argumentation erklärt wird. Und zugleich läßt sich die endlose Suche der Hauptfigur Genji nach der Erfüllung in der Liebe abschließend anhand von Iser's Bestimmung der literarischen Fiktionalität in ihrer Ästhetik der Vergeblichkeit charakterisieren: Diese Suche wäre, analog zu Fiktionalität, „dann ein Indiz dafür, daß sich der Mensch nicht gegenwärtig sein kann – ein Zustand, der ihn [...] schöpferisch werden läßt, ohne je im Hervorbringen mit sich selbst zusammenzufallen.“³⁸

36 Ein weiterer Grundgedanke des Mahāyāna: Für den erleuchteten Geist gibt es keinen fundamentalen Unterschied zwischen den Kategorien von Erleuchtung und irdischem Verhaftetsein (*bonnō soku bodai* 煩惱即菩提).

37 SNKBZ 22: 213; SNKBT 20: 339–440; *Genji monogatari hyōshaku* 5: 338; BENL I: 728.

38 ISER 1993: 157.

Literaturverzeichnis

Siglen

SNKBT *Shin Nihon koten bungaku taikai*

SNKBZ *Shinpen Nihon koten bungaku zenshû*

Primärquellen und Übersetzungen

Genji monogatari 源氏物語 1993–1997: YANAI Shigeshi u. a. (Anm.) 柳井滋他. Tôkyô: Iwanami shoten. (= SNKBT; 19–23)

Genji monogatari 源氏物語 1994ff.: ABE Akio u. a. (Anm., Übers.) 阿部秋生他. Tôkyô: Shôgakukan. (= SNKBZ; 20–25)

Genji monogatari hyôshaku 5 源氏物語評釈 1965: hrsg. von TAMAGAMI Takuya 玉上琢弥. Tôkyô: Kadokawa shoten.

Die Geschichte vom Prinzen Genji 1966: übers. von Oscar BENL. Zürich: Manesse, 2 Bände.

Sekundärliteratur

ABE, Akio 1966: „Murasaki Shikibu's View on the Nature of Monogatari“, in: *Acta Asiatica* 11, S. 1–10.

ders. 阿部秋生 1984: *Genji monogatari no monogatari ron: tsukuribanashi to shijitsu* 源氏物語の物語論：作り話と史実. Tôkyô: Tôkyô daigaku shuppankai.

AKIYAMA Ken 秋山虔 1986: „Hotaru‘ maki no monogatari ron“ 『蛭』巻の物語論, in: *Nihon bungaku* 35:2, S. 49–63.

ÁROKAY, Judit 2001: *Poetik und Weiblichkeit: Japans klassische Dichterrinnen in Poetiken des 10. bis 15. Jahrhunderts*. Hamburg: OAG. (= MOAG; 135)

BENL, Oscar 1951: *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*. Hamburg: Cram de Gruyter. (= Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde; 56; Reihe B: Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen; 31)

BOWRING, Richard 2004: *Murasaki Shikibu: The Tale of Genji. A Student Guide*. 2. Auflage [1988]. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press. (= Landmarks of World Literature)

BURKE, Peter 2005: *Was ist Kulturgeschichte?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

CADDEAU, Patrick W. 2006: *Appraising Genji: Literary Criticism and Cultural Anxiety in the Age of the Last Samurai*. Albany, NY: State University of New York Press.

CRANSTON, Edwin A. 1971: „Murasaki's ‚Art of Fiction‘“, in: *Japan Quarterly*, 18, S. 207–213.

- Funktionen des Fiktiven* 1983: Hrsg. von Dieter HENRICH und Wolfgang ISER. München: Fink. (= Poetik und Hermeneutik; 10)
- Genji monogatari no „katari“ to „gensetsu“* 源氏物語の〈語り〉と〈言説〉 1994: Hrsg. von MITANI Kuniaki 三谷邦明. Tôkyô: Yûseidô. (= Sôsho monogatari-gaku wo hiraku; 1)
- HARPER, Thomas J. 1973: „Medieval Interpretations of Murasaki Shikibu's ‚Defence of the Art of Fiction‘“, in: *Studies on Japanese Culture I*; hrsg. von Saburo OTA und Rikutarô FUKUDA. Tôkyô: Japan P.E.N. Club, S. 56–61.
- HIGASHIHARA Nobuaki 東原伸明 2004: *Genji monogatari no katari, gensetsu, tekisuto* 源氏物語の語り・言説・テキスト. Tôkyô: Ôfû.
- ISER, Wolfgang 1993: *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (= stw; 1101)
- ders. 1996: „Fiktion/Imagination“, in: *Fischers Lexikon Literatur I, A–F*; hrsg. von Ulfert RICKLEFS. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 662–679. (= fitb; 4565)
- KANNÔTÔ Akio 神野藤昭夫 1979: „Hotaru monogatari ron bamen no ronri kôzô“ 蛍物語論場面の論理構造, in: *Kokubungaku kenkyû* 67, S. 55–67.
- LIBRO, Antoinette 1983: *A Study Depicting the Creative Process: The Voice of Murasaki Shikibu as a Creative Response to an Eastern Aesthetic*. Ph.D. Dissertation, New York University.
- MACHADO, Antonio 2005: *Juan de Mairena. Sprüche, Scherze, Randbemerkungen und Erinnerungen eines zweifelhaften Schulmeisters*; hrsg. und aus dem Spanischen übertragen von Fritz VOGELSANG. Zürich: Ammann-Verlag.
- MINER, Earl 1990: *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MORRIS, Ivan 1988: *Der Leuchtende Prinz: Höfisches Leben im alten Japan*. Frankfurt a. M.: Insel.
- SHIRANE, Haruo 1987: *The Bridge of Dreams: A Poetics of „The Tale of Genji“*. Stanford: Stanford University Press.
- ders. 2003: „Canon Formation in Japan: Genre, Gender, Population Culture, and Nationalism“, in: *Reading East Asian Writing: The Limits of Literary Theory*; hrsg. von Michel HOCKX and Ivo SMITS. London: Routledge-Curzon, S. 22–38. (= IIAS series; 12)
- STIERLE, Karlheinz 1983: „Die Fiktion als Vorstellung, als Werk und als Schema: Eine Problemskizze“, in: *Funktionen des Fiktiven*; hrsg. von Dieter HENRICH und Wolfgang ISER. München: Fink, S. 173–182. (= Poetik und Hermeneutik; 10)

- ders. 2001: „[Lemma:] Fiktion“, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, 1: Absenz – Darstellung*; hrsg. von Karlheinz BARK [u. a.]. Stuttgart: Metzler, S. 380–428.
- TAKAHASHI Tôru 高橋亨 1997: „Genji monogatari: kakareta katari“ 源氏物語 : 書かれた語り, in: *Shin Genji monogatari hikkei* 新・源氏物語必携, hrsg. von AKIYAMA Ken 秋山虔. Tôkyô: Gakutôsha, S. 18–22.
- UEDA, Makoto 1967: „Truth and Falsehood in Fiction: Lady Mursasaki on the Art of the Novel“, in: ders.: *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland: The Press of Western Reserve University, S. 25–36.
- WARNING, Rainer 1983: „Der inszenierte Diskurs: Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: *Funktionen des Fiktiven*; hrsg. von Dieter HENRICH and Wolfgang ISER. München: Fink, S. 183–206. (= Poetik und Hermeneutik; 10)