

Fiktion und Wirklichkeit in der japanischen Literaturtheorie der Jahre 1850 bis 1890

Mori Ôgais „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ (1889)

Guido Woldering (Frankfurt)

1. Kontext und Ziel der Abhandlung

Dieser Beitrag stellt den Beginn eines größer angelegten Unternehmens dar, an dessen Ziel eine Typologie der japanischen Literaturtheorie der späten Edo-Zeit und der frühen Meiji-Ära (etwa 1850 bis etwa 1890)¹ stehen soll. Auf dem Weg zu diesem Ziel wähle ich für typisch erachtete japanische Literaturtheorien aus, stelle sie in ausführlich kommentierter Übersetzung vor und arbeite ihre besonderen Merkmale heraus. Am Ende sollen die unterwegs gewonnenen Erkenntnisse in der als Ziel bezeichneten Typologie zusammengefaßt werden. Der erste ausgewählte Text ist das 1889 veröffentlichte „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ 「文学ト自然」ヲ読ム („Bei der Lektüre von ‚Literatur und Natur‘“) von Mori Ôgai 森鷗外 (1862–1922).² Der folgende Beitrag soll zugleich dazu Gelegenheit geben, den Rahmen des Unternehmens grundsätzlich abzustecken.

Den Zeitraum 1850 bis 1890 in den Blick zu nehmen, ist nicht neu: Die unter der Bezeichnung „Meiji-Restauration“ (*Meiji ishin*) bekannten Umbrüche in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens haben – ebenso wie deren Vorbedingungen und Auswirkungen – die Historiker aller Disziplinen von jeher fasziniert. Die Literaturgeschichtsschreibung macht keine Ausnahme³ und weist auf der japanischen Seite neben einschlägigen Kapiteln in Gesamtdarstellungen so herausragende Spezialstudien wie OKITSU 1958 bis 1983 aus. In der außerjapanischen Japanistik hingegen bilden die Jahre 1850–1890 der Literaturgeschichte noch immer höchstens einen untergeordneten Ausschnitt in Gesamtdarstellungen.⁴ Spezialstudien zum Zeitraum liegen kaum vor, SCHAMONI 1975 und 2000 sind zwei

1 Diese Jahresangaben sind im folgenden auch ohne ausdrückliche Erwähnung nur ungefähr gemeint.

2 Hier und im folgenden der japanischen Art entsprechend zuerst Familien-, dann Vorname. Für die genauen bibliographischen Angaben zum Text siehe das nächsten Unterkapitel.

3 Das Literaturverzeichnis nennt aus der Fülle des Materials nur die direkt zurate gezogenen Abhandlungen.

4 FLORENZ 1909; GUNDERT 1929; KATÔ 1990; KEENE 1976, 1984, 1993; KONISHI/MINER 1984–1991.

der wenigen Ausnahmen und können überdies für sich in Anspruch nehmen, erstmals die Emanzipation der Literatur zu einem Teilgebiet eines autonomen Feldes „Kunst“ in den Mittelpunkt zu stellen.

Gesamtdarstellungen speziell zur Geschichte der japanischen Literaturtheorie wiederum liegen zwar auf der japanischen Seite vor,⁵ eine Darstellung in westlichen Sprachen jedoch ist ein Desideratum. Dabei ist der zu erwartende Erkenntnisgewinn solcher Abhandlungen enorm, ist doch die theoretische Beschäftigung mit der Literatur eine besondere Form der Rezeption, deren Geschichte also Rezeptionsgeschichte. Dies gilt insbesondere im Falle Japans, wo eine Trennung zwischen Kritik und Theorie der Literatur häufig nicht gewollt und möglich ist. Eine Abhandlung über die japanische Literaturtheorie beschrieb gleichzeitig die Entwicklung eines wissenschaftlichen und (!) literarischen Genres. Eine Ahnung soll schon hier formuliert werden: Im Zusammenhang mit der Emanzipation der Sprachkunst (vgl. SCHAMONI 1975 und 2000) nahm zwar logischerweise auch das Gebiet der ihr gegenüberstehenden Wissenschaft schärfere Konturen an, die theoretisch-wissenschaftliche Betrachtung der Sprachkunst aber näherte sich nunmehr in dem Maße dem Grenzgebiet zwischen Wissenschaft und Kunst, in dem die Theorie nicht mehr über Literatur sprach, sondern mit ihr – und dies im doppelten Sinne. Zum einen verband sich die Literaturtheorie in steigendem Maße mit der Literaturkritik („mit der Literatur sprechen“ meint dann, mit ihr in einen Dialog zu treten),⁶ zum anderen wurde ihre intertextuelle Verflechtung mit literarischen Texten (Prototexten) immer dichter – „mit der Literatur sprechen“ meint dann zum einen mithilfe der Literatur sprechen (also die Sprache der Prototexte als Metasprache zu verwenden), zum anderen mit den Literaten zu sprechen und deren Produktion zu beeinflussen.⁷ Die historische Gesamtschau des Genres der japanischen Literaturtheorie der Jahre 1850 bis 1890 bietet also gleichzeitig einen Überblick über die Geschichte der wissenschaftlichen sowie literarischen Produktion und deren Rezeption.

Angefangen bei den Poetiken des 8. Jahrhunderts gibt es in Japan eine die Produktion begleitende Theorie so lange wie die Literatur selbst.⁸ Das Besondere am Betrachtungszeitraum aber ist die inhaltliche Breite der Diskussion: Hier kann man wie wohl in keinem anderen Zeitraum der japanischen Geschichte entstandene überkommene und kommende Weltentwürfe, deren literarischen Reflex und

5 So etwa HISAMATSU 1952; YOSHIDA 1975.

6 Viele der Literaturkritiker und -theoretiker der Meiji-Zeit waren gleichzeitig Protagonisten bedeutsamer Dispute und herausragende Autoren literarischer Werke, so etwa Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935) und eben Mori Ōgai.

7 Einflüsse auf die literarische Produktion zeigen sich im Verhältnis der Leihbuchhändler zu den Produzenten in der Edo-Zeit (MAY 1983:53–62) und in der Meiji-Zeit (KORNICKI 1980), die Entwicklung der Literaturkritik (als einer Form der Literaturtheorie) zu einem die Produktion beeinflussenden Faktor bleibt der Meiji-Zeit vorbehalten.

8 Vgl. BENL 1951 und UEDA 1967. Ueda beschränkt sich zwar im Gegensatz zu Benl nicht auf die Literaturtheorie der Lyrik (d. i. der Poetik), behandelt aber wie jener keine Literaturtheorien der japanischen Frühmoderne.

den literaturtheoretischen Überbau der Literatur gleichzeitig studieren. Wir erleben das Aufeinanderprallen wie auch die Synthese traditioneller und moderner Theorien, die einerseits auf den Traditionen der Chinawissenschaften (*kangaku* 漢学) und der „Landesstudien“ (*kokugaku* 国学), andererseits auf den modernen Philosophien der europäischen Aufklärung, des deutschen Idealismus wie auch auf den Literaturtheorien der Romantik und des Realismus fußen.

Die nächsten geplanten Bestandteile der angedeuteten Serie von Typen japanischer Literaturtheorien sind das auf chinesischen Klassikern basierende *Rikugei ron* 六芸論 („Über die Sechs Kunstfertigkeiten“, 1857/1870) des Gelehrten Shionoya Tôin 塩谷宕陰 (1809–1867), das auf der hegelianisch geprägten Theorie des Vissarion G. Belinskij (1811–1848) fußende *Shôsetsu sôron* 小説総論 („Allgemeine Theorie zum Roman“, 1886) des Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864–1909) sowie das *Sôjitsu ron* 想実論 („Über die Idee und das Wirkliche“,⁹ 1890) des vor allem als Literaturkritiker hervorgetretenen Ishibashi Ningetsu 石橋月忍 (1865–1926). Auf den ersten Blick wirkt diese Auswahl zweifellos bunt, und die Aufzählung weiterer geplanter Schritte würde diesen Eindruck wohl verstärken. Doch daß ein Zusammenhang zwischen diesen (und weiteren) Texten besteht, soll festgehalten werden: Sie und viele andere nur zu streifende Texte sind nicht nur Meilensteine auf dem Weg zu einer eigenständigen Kunstform „Literaturtheorie“, sondern auch Meilensteine auf dem Weg zur modernen japanischen Literaturwissenschaft.¹⁰

2. Mittelpunkt der vorliegenden Abhandlung

Im Mittelpunkt der vorliegenden Abhandlung steht der 1889 veröffentlichte Text „Bungaku to shizen‘ wo yomu“¹¹ von Mori Ôgai. Mori behandelt darin die Frage, ob – und wenn ja: in welchem Maße – Literatur (hier *bungaku* 文学 genannt) mimetisch sein könne und solle, und in welchem Verhältnis sie zur Natur (hier *shizen* 自然 genannt) stehe.¹² Diese Diskussion war auch in Japan zu Moris Schreibgegenwart im Prinzip nicht mehr neu:

9 Mit dem Übersetzungswort „Idee“ für das japanische *sô* 想 übernehme ich die von Mori Ôgai in seinem hier im Zentrum stehenden Beitrag „Bungaku to shizen‘ wo yomu („Bei der Lektüre von ‚Literatur und Natur‘“) eingeführte Zuordnung.

10 Über den Emanzipationsprozess informiert ausführlich SCHAMONI 1975.

11 Das Original erschien im Mai 1889 in *Kokumin no tomo* („Der Volksfreund“, im folgenden: KnT) 50. Der englische Titelzusatz dieser Zeitschrift lautet „The Nation's Friend – A Political Social Economical and Literary Review“. *Kokumin no tomo* erschien von Februar 1887 bis August 1898 in insgesamt 372 Nummern und deckte als Japans erste universale (alle Bereiche der japanischen Kultur erfassende) Zeitschrift neben der Politik auch die Felder der Literatur und der Literaturtheorie ab. Moderne Nachdrucke bieten OZ-C XVI: 11–19; KBHT 1: 69–75.

12 Eine Synopse bietet DREWS 2003. Die mit der Synopse verbundene Analyse ist allerdings nicht unproblematisch. Insbesondere der Vorlauf zu Moris Text wird dort teilweise entstehend verkürzt, beispielsweise durch die Behauptung, Iwamoto habe nicht begriffen, daß Tsubouchis Spott über mimetische Literatur (vgl. Anm. 52) sich konkret gegen Iwamoto richtete (DREWS 2003: 118). Tatsächlich aber verwahrt sich Iwamoto lediglich dagegen, sein Konzept als eine Apologie geistloser, mechanischer Abbildung zu mißdeuten und fordert, den „Widerhall des

Bei den Autoren der späten Edo-Zeit, vor allem bei Tamenaga Shunsui (1789–1843) und anderen *ninjōbon*-Autoren und selbst bei Takizawa Bakin (1767–1848) findet sich ein zunehmendes Verständnis für den selbständigen Wert der Nachahmung der Realität, dessen, was man mit dem chinesischen Ausdruck *ninjō setai* [人情世態] (menschliche Gefühle und Zeitverhältnisse) bezeichnete. Die zwei Prinzipien Realitätsschilderung und moralische Belehrung stehen dann, ohne als zwei sich widersprechende Prinzipien bewußt zu werden, spannungslos nebeneinander.¹³

Freilich markiert Moris Text ein neues Stadium der Diskussion. Zum einen behandelten die von SCHAMONI 1975 angeführten Theorien der späten Edo-Zeit konkrete Beispiele einzelner Erzählgenres – namentlich *ninjōbon* 人情本 („Bücher menschlicher Gefühle“) und *haishi shōsetsu* 稗史小説 („historisierende Romane“) –, während Mori von einem umfassenden System *bungaku* als Teilgebiet der Kunst ohne Eingrenzung auf bestimmte Textsorten spricht. Zum anderen hat das Wort *shizen* 自然 (chin. *ziran*, wörtlich „aus sich selbst heraus so sein“) seit seiner Verwendung im *Laozi* 老子 (6. Jh. a.Chr.), wo es die Unabhängigkeit (*ziran*) des *dao* kennzeichnet und der Abhängigkeit des Menschen von der Erde, der Erde vom Himmel und des Himmels vom *dao* gegenüberstellt,¹⁴ gravierende Bedeutungswandel und -differenzierungen erfahren. Ohne weitere Eingrenzung beinhaltet das Wort *shizen* in der frühen Meiji-Zeit so verschiedene Begriffe wie etwa „Naturbelassenheit“, „Charakter“ und „materielle Welt“. ¹⁵ Zum Verständnis

Geistes“ (auch „Widerhall Gottes“) (*shin'in* 神韻; Anm. 111) als die Essenz der Schönheit der Natur abzubilden.

13 SCHAMONI 1975:15.

14 Vgl. DKJ 9-30095-353. Heiner Roetz schaltet in *Mensch und Natur im alten China* (1984) seiner Abhandlung über Mensch und Natur im Denken der Zhou-Zeit folgende etymologische Erläuterung zum chinesischen Begriff der Natur vor: „Die heutige chinesische Umgangssprache verwendet als Allgemeinbegriff für „Natur“ das Wort „Ziran 自然“. Dieser Sprachgebrauch ist für die philosophische Klassik noch nicht belegt. In der Literatur der Zhou-Zeit findet sich „Ziran“ ursprünglich als einfache Adverb-Verb-Konstruktion mit der Bedeutung „von selbst so sein“. [...] Als „von selbst so sein“ wird „Ziran“ in der daoistischen Philosophie zu einem häufig gebrauchten Attribut des Dao, der Natur oder auch der idealen Lebensweise. [...] Das Altchinesische kennt für den Begriff der Natur im allgemeinen die Ausdrücke „Tian“ 天 (Himmel), „Tiandi“ 天地 (Himmel und Erde), „Tiandi zhi jian“ 天地之間 (das, was zwischen Himmel und Erde ist) sowie „Wanwu“ 萬物 (die zehntausend Dinge = die Dingwelt). Der wichtigste Terminus ist dabei zweifellos „Tian“ 天. Seinen Bedeutungsinhalt „Natur“ hat dieses Zeichen aber erst im Laufe eines langen Säkularisierungsprozesses des Denkens bekommen.“ (ROETZ 1984:113–114).

15 Wie leicht man sich im begrifflichen Nebel verlieren kann, wenn man das lateinische Wort *natura* und seine englischen, französischen und deutschen Ableitungen zum Ausgangspunkt statt zum Zielpunkt (und das Übersetzungswort stellt doch einen Zielpunkt japanologischer Arbeit dar!) nimmt und darunter mehr oder weniger gewaltsam japanische Wörter wie *uchū* 宇宙 („Raum und Zeit“), *tenchi* 天地 („Himmel und Erde“) sowie *shizen* subsummiert, belegt eindrucksvoll THOMAS 2001 (*Reconfiguring Modernity – Concepts of Nature in Japanese Political Ideology*). Es wäre wohl überzeugender gewesen, es für die von Kido Takayoshi 木戸孝允 (1833–1877) im Jahre 1868 in *Gokajō no goseimon* 五箇条の御誓文 („Eid in fünf Artikeln“) gewählte Formulierung *uchū no tsūgi* 宇宙の通義 bei einer wörtlichen Übersetzung (etwa „der durch Raum und Zeit durchgehende Sinn“) zu belassen, statt aus DE BARY 1958

von „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ gehört also eine Klärung des Erwartungshorizontes von Moris Lesern beispielsweise bezüglich des Begriffssystems, dessen Teil *shizen* zu Beginn der Lektüre war. Ebenso gehört zum Verständnis dieses Textes die Klärung der philosophischen Basis der Argumentation, die Mori außer in seinen eigenen Argumenten auch in Form offener und verdeckter Zitate¹⁶ vor allem aus der Philosophie des deutschen Idealismus mitteilt. Wir haben es bei „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ nicht nur mit einem Text von aus der Masse der zeitgenössischen literaturtheoretischen und -kritischen Abhandlungen herausragender logischer Stringenz zu tun. Auch seine hochgradige Intertextualität ist ein Beleg für die Breite der Argumentationsbasis und macht den Text zu einem Meilenstein in der Geschichte der japanischen Literaturtheorie.¹⁷

Um die Argumentationsbasis, also den Erwartungshorizont der Leser mit aller Tiefe und Breite der intertextuellen Verflechtung zu verstehen, müssen möglichst alle intertextuellen Bezüge in einer kommentierten Übersetzung (re)konstruiert und plausibilisiert werden. Ein solches Unternehmen bleibt freilich mit demselben Risiko behaftet, das auch archäologische Ausgrabungen prägt: Man weiß nicht von vorneherein genau, wonach man gräbt, kann die Ausgrabung natürlicherweise nur an der Oberfläche beginnen, das gleich darunter gefundene, halbwegs in ein bereits zutage gefördertes Stück passende Bruchstück liegt vielleicht nur zufällig dort, und ein besser passendes Bruchstück oder ein Ganzes harren in tieferen Schichten ihrer Entdeckung. Und die Ausgrabung fortzusetzen, obwohl

II:137 die Übersetzung „laws of nature“ zu übernehmen und dem Leser außerdem die Entscheidung zwischen dieser und den alternativen Übersetzungen „the general principles of the universe“ und „[the general principles of] the cosmos“ aufzubürden (THOMAS 2002:62). Einige Zeilen später subsumiert THOMAS 2002:62 unter „laws of nature“ auch noch die Formulierung *tenchi no kôdô* 天地の公道 (etwa „der offizielle Weg [im Raum zwischen] Himmel und Erde“) mit der wiederum dem Leser aufgebürdeten Entscheidung für oder gegen die Alternative „the just way of heaven-and-earth“. Treffender wäre die Feststellung gewesen, daß Kido in unterschiedlichen Fassungen seines Textes durch unterschiedliche Formulierungen sich möglicherweise teilweise deckende, aber eben doch unterschiedliche gesetzliche Grundlagen ansprach. Übrigens versucht THOMAS 2002:171, auf der Grundlage von YANABU 1977 den *bungaku-shizen*-Disput zwischen Iwamoto und Mori zu referieren. Wir werden noch sehen, daß Moris Literaturtheorie um mehrere, von THOMAS 2002 nicht einbezogene Dimensionen komplexer ist. Offensichtlich basiert THOMAS 2002 nicht auf der Kenntnis der Originaltexte.

16 Eine genauere Kategorisierung intertextueller Bezüge wird in Abschnitt 5 unternommen.

17 Den am gründlichsten recherchierten und mit 1043 Seiten umfangreichsten Abriß der Geschichte der Literaturtheorie der Meiji-Zeit bietet *Kindai bungei hyôron shi: Meiji hen* 近代文芸評論史: 明治篇 („Geschichte der Literaturkritik und -theorie der Moderne – Band Meiji[Ära]“, 1975) von Yoshida Seiichi. Immerhin 78 Seiten (257–335) widmet der Verfasser den Literaturtheorien Moris. Seine durchaus kritische Besprechung von „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ (267–268) fällt im gewählten Rahmen natürlich kurz aus. Der Verfasser beurteilt Moris Literaturtheorien generell als logisch äußerst stringent (wenn auch gelegentlich gewaltsam), in Disputen gnadenlos bei der Bloßstellung auch kleinster logischer und inhaltlicher Schwächen anderer Theoretiker und geprägt von größter Detailfreude. (Auch die übrige zurate gezogene Sekundärliteratur führt das Literaturverzeichnis in Abschnitt 7 auf. Sie wird im Verlauf dieser Abhandlung nur bei direktem Bezug erwähnt.)

das direkt unter der Oberfläche gefundene Stück tatsächlich das „richtige“ ist, ist ebenso verführerisch wie deren Abbruch beim ersten passenden Fund.

Die Oberfläche des „Ausgrabungsortes“ wird im Falle von „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ bestimmt von durch Zeitgenossen vor der Lektüre wahrgenommenen begrifflichen Inhalten verwendeter Wörter und von deren Bedeutung in den von Mori als Quellen angegebenen (oder angedeuteten) Texten.

Direkt unterhalb der „Grabungsoberfläche“ finden sich diejenigen größeren Stücke (Zusammenhänge), auf die Mori sich explizit beruft. Das sind vor allem philosophische Werke der Popularisierung oder Weiterentwicklung der Philosophie des Idealismus seit Georg F. W. Hegel (1770–1831), nämlich *Poetik: Die Dichtkunst und ihre Technik: Vom Standpunkte der Neuzeit* (⁴1882) von Rudolph von Gottschall (1823–1909),¹⁸ *Die deutsche Aesthetik seit Kant* (1886) und *Philosophie des Schönen* (1887) von Eduard von Hartmann (1842–1906),¹⁹ *Aesthetische Forschungen* (1855) von Adolph Zeising (1810–1876),²⁰ *Über das Erhabene und das Komische* (²1837) von Friedrich Theodor von Vischer (1807–1887),²¹ *Aesthetik: Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst* (³1873) von Moriz Carrière (1817–1895) sowie die *Kritische Geschichte der Ästhetik: Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst* (1872) von Max Schasler (1819–1903).²² Die kommentierte Übersetzung (Abschnitt 4) wird zeigen, daß Mori in „Bungaku to shizen‘ wo yomu“

18 Rudolph von Gottschall war kurze Zeit Dramaturg am Stadttheater von Königsberg, machte sich aber besonders als Zeitungsredakteur und Herausgeber zweier bei Brockhaus in Leipzig erschienenen Literaturzeitschriften mit literaturhistorischen und -kritischen Schriften einen Namen.

19 Eduard von Hartmann studierte nach dem krankheitsbedingten Abbruch seiner militärischen Karriere in Berlin Naturwissenschaften und Philosophie. Seine auch von Mori rezipierte (Anm. 189) Abhandlung *Philosophie des Unbewußten* (1869) machte ihn mit einem Male berühmt. Hartmann erarbeitete sein philosophisches System anhand empirisch-naturwissenschaftlicher sowie spekulativ-metaphysischer Methoden und verband darin die idealistischen Philosophien von Georg W.F. Hegel, Arthur Schopenhauer (1788–1860) und Friedrich W. Schelling (1775–1854).

20 Der Philosoph und Mathematiker Adolph Zeising wurde vor allem als „Wiederentdecker“ der Euklidischen Vorstellung von einem „Goldenen Schnitt“ (Idealproportionen aufeinander bezogener räumlicher Ausdehnungen) bekannt und vertrat in *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers* (1854) die Überzeugung, daß es ein auf der Formel des „Goldenen Schnittes“ beruhendes Gestaltungsgesetz gebe, das für die Natur und die Kunst gelte. Hartmann lobt ihn in seiner *Aesthetik* (1886) als einen der bedeutendsten Aesthetiker der Hegelschen Schule für die systematische Geschlossenheit seiner *Aesthetischen Forschungen* (1855) (HARTMANN 1886:219).

21 Vischer war Theologe, Literaturwissenschaftler und Philosoph. 1835 wurde er Privatdozent für Ästhetik und Literaturwissenschaft an der Universität Tübingen, wo er sich mit der Arbeit *Über das Erhabene und das Komische* (1837) habilitierte. Hartmann urteilt äußerst ungünstig über diese Arbeit und wirft ihr vor allem Langatmigkeit und mangelnde systematische Stringenz vor (HARTMANN 1886:212–3).

22 Moriz Carrière wurde zunächst 1849 an der Universität Gießen Professor für Philosophie, 1854 Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste München. Seine

nur die Verfasser, nicht aber die oben genannten Texte klar benennt – und ausgerechnet im Falle von Gottschalls *Poetik*, von der er regsten Gebrauch macht, weder den Titel noch den Verfasser überhaupt erwähnt. Alle genannten Philosophen haben ihre Systeme in mehreren Werken entwickelt. Dies macht die (Re)konstruktion der intertextuellen Bezüge zu „Bungaku to shizen“ wo yomu“ zu einem spekulativen Unternehmen.

In noch tieferen Grabungsschichten finden sich „Stücke“, auf die sich Mori ohne jegliche zitathafte Signale beruft, ebenso wie solche „Stücke“, die nicht auf die Gestaltung von Moris Text, dafür aber womöglich auf dessen Wirkungsgeschichte Einfluß nahmen – beispielsweise, wenn ein japanischer Leser über Moris Text erstmals mit der Philosophie des Eduard von Hartmann und darüber erstmals mit der Philosophie des Georg F.W. Hegel Bekanntschaft machte und darauf aufbauend literaturtheoretisch arbeitete. Die Anmerkungen der in Abschnitt 4 enthaltenen kommentierten Übersetzung sind entsprechend aufgebaut und führen nach dem Versuch der Plausibilisierung von Fall zu Fall von der „Ausgrabungsoberfläche“ weiter in die Tiefe der Spekulation. Der kommentierten Übersetzung folgt in Abschnitt 5 die Kategorisierung der vorgefundenen intertextuellen Bezüge sowie deren Analyse (Abschnitt 6.1). Die Abhandlung schließt mit der Entwicklung des dem Text implizierten Lesers (Abschnitt 6.2) ab.

3. Das kotextuelle und das kontextuelle Umfeld des Textes

Der Versuch, die direkt faßbaren Voraussetzungen von Mori Ôgais „Bungaku to shizen“ wo yomu“ zu klären, führt zunächst zu Grundsatzfragen der Intertextualität. Daß der Kotext, also die aufgrund sprachlicher Merkmale (etwa aufgrund von Zitaten)²³ eindeutig identifizierbaren Bezugspunkte des Phänotextes (des vorliegenden Textes) zu einem oder mehreren Prototexten (Zitatquellen),²⁴ auf dessen Voraussetzungen verweist, liegt auf der Hand. Und damit ist der Kotext zu beschreiben.²⁵

Auslöser von Moris Text war der Artikel „Kokumin no tomo dai yonjûhachigô ‚Bungaku to shizen““ („Literatur und Natur“ in Nummer 48 der *Kokumin no tomo*“), den Iwamoto Yoshiharu 巖本善治 (1863–1942) im April 1889 in Nr. 159

Ansicht vom „gottesoffenbarenden“ Schönen (CARRIÈRE 1873:73) basiert auf Hegel. Hartmann betrachtet Carrières *Aesthetik* als eklektische Popularisierung der Leistungen von Vischer und Zeising (HARTMANN 1886:245).

23 Vorerst soll zwischen echten und chiffrierten, vollständigen und unvollständigen sowie vakanten Zitaten nicht unterschieden werden.

24 Die Terminologie richtet sich nach ORAIĆ TOLIĆ 1995:29–31 („Das zitathafte Dreieck und die Typologie des Zitats“).

25 Eine komplette Chronologie des von Mori mitgestalteten, um die Begriffe *bungaku* („Literatur“) und *shizen* („Natur“) kreisenden Disputes bietet CHIBA 2006: 185–6. OGURA 1983 beschreibt zusätzlich den weiteren Verlauf des Disputes nach Moris Text.

der Zeitschrift *Jogaku zasshi* 女学雑誌 („Zeitschrift für Frauenbildung“)²⁶ veröffentlicht hatte. Iwamotos Artikel seinerseits war eine Reaktion, die sich gleichzeitig gegen drei im selben Monat in Nr. 48 der Zeitschrift *Kokumin no tomo* erschienene Artikel richtete, nämlich gegen „Konnichi no bungakusha“ („Die heutigen Literaten“) von Morita Shiken 森田思軒 (1861–1897),²⁷ gegen „Genron no fujiyû to bungaku no hattatsu“ („Die Unfreiheit der Rede und die Fortentwicklung der Literatur“) von Tokutomi Sohô 徳富蘇峰 (1863–1957)²⁸ sowie gegen „Jiji shinpô to Jogaku zasshi ni shissu“ („Was ich der *Jiji shinpô* und der *Jogaku zasshi* vorzuwerfen habe“) von Ishibashi Ningetsu 石橋忍月 (1865–1926).²⁹ Da nun Mori in seiner Reaktion seinerseits auf den von Iwamoto angesprochenen Text „Genron no fujiyû“ von Tokutomi explizit Bezug nimmt, gehört zumindest dieser zum Kotext, während die anderen beiden einstweilen zum Kontext zu rechnen sind.

Aber wie grenzt man den aufgrund sprachlicher Merkmale nicht eindeutig oder gar nicht identifizierbaren Kontext (etwa die politische, philosophische oder literaturtheoretische Diskussion im historischen Umfeld) so ein, daß er wichtige Beiträge nicht umfasst, nur weil jene die Wörter *bungaku* und *shizen* nicht enthalten? Und wie konturiert man andererseits den Kontext so, daß er nicht durch den Einbezug jedweder irgendwie von der Beziehung zwischen Schrifttexten einerseits und der physischen sowie der metaphysischen Welt andererseits handelnder Beiträge diffus und beliebig erscheint? Dieses methodische Doppelproblem scheint eher lösbar zu sein, nachdem man sämtliche (auch die nicht auf der Metaebene als solche bezeichneten) inhaltlichen Anknüpfungen des Textes „‘Bungaku to shizen’ wo yomu“ herausgearbeitet hat. Dazu gehören neben Moris möglichen Bezügen auf den gesamten aufgeführten Kotext auch der noch nicht aufgezeigte Kontext. Eine erste Vermutung über den Kontext wird die Analyse des Kotextes liefern (Abschnitt 3.7), ein weniger spekulatives Bild aber kann erst entstehen, wenn der Text „‘Bungaku to shizen’ wo yomu“ gewissermaßen „ausgeleuchtet“ ist, also nach der ausführlich kommentierten Übersetzung des Abschnittes 4. Aus diesen Überlegungen ergibt sich das weitere Vorgehen.

3.1 *Jiji shinpô* „Ichikawa Danjûrô“ (anonym, 1889)

Beim ersten Text handelt es sich um den anonym verfaßten³⁰ Leitartikel „Ichikawa Danjûrô 市川團十郎“, der am 30. März 1889 auf Seite 2 von Nr. 2244 der

26 Der englische Titelzusatz dieser Zeitschrift lautet „The Woman's Magazine“, erwähnt also den erzieherischen Anspruch der Zeitschrift nicht. Die deutsche Übersetzung des japanischen Titels richtet sich nach KISCHKA-WELHÄUBER 2004: 111.

27 KnT 48 (April 1888): 11–14. Moderne Nachdrucke bieten MBgZ 26:250–251 und KBHT 1: 59–61.

28 KnT 48 (April 1888): 1–7. Einen modernen Nachdruck bietet KBHT 1: 62–66.

29 KnT 48 (April 1888): 33. Einen modernen Nachdruck bietet KBHT 1: 66–67.

30 Die Vermutung, daß der Leitartikel vom Chefredakteur Kadono Ikunoshin 門野幾之進 (1856–1938) stamme, ist weder zu widerlegen noch zu beweisen.

Zeitung *Jiji shinpō* 時事新報 („Neue Nachrichten über das Zeitgeschehen“) erschien. Die Tageszeitung *Jiji shinpō* wurde von Fukuzawa Yukichi 福澤諭吉 (1835–1901), einem führenden Aufklärer der frühen Meiji-Zeit, gegründet und erschien erstmals am 1. März 1882. Innenpolitisch gehörte die Zeitung zum konservativen Spektrum mit einem klaren Schwerpunkt auf der Wirtschaft, außenpolitisch gehörte sie zu den Fürsprechern einer nationalen Unabhängigkeit und einer imperialistischen Politik etwa gegenüber Korea.

Der Artikel „Ichikawa Danjūrō“ berichtet darüber, daß im Theater Shintomiza 新富座 in Tōkyō das Stück *Chūshingura* 忠臣蔵 gegeben werde, und geplant war, die Rolle der Prostituierten Okaru お軽³¹ je nach dem Akt des Auftrittes mit Ichikawa Danjūrō 市川団十郎 [IX] (Horikoshi Hideshi 堀越秀; 1838–1903), Onoe Kikugorō 尾上菊五郎 [V] (Terashima Kiyoshi 寺島清; 1844–1903) und Ichikawa Sadanji 市川左団次 (Takashi Eizō 高橋栄三; 1842–1909) zu besetzen. Bei der Beratung über die Rollenverteilung habe Ichikawa Danjūrō allerdings geäußert, daß ihm die Rolle aus moralischen Gründen nicht zusage. Bei der Ausgestaltung des im Teehaus (dem Ort der Vermittlung zwischen Freier und Dirne) spielenden sechsten Aktes müsse er die unter den Menschen niederträchtigste Position einer Prostituierten einnehmen und empfinde sich dabei, als müsse er sich in aller Öffentlichkeit auspeitschen lassen. Der anonyme Schreiber der *Jiji shinpō* bekennt, angesichts der traditionell moralisch fragwürdigen Art des Schauspielergewerbes Ichikawa als löbliche Ausnahme und Vorbild für seine Zunft zu sehen. Das Verhalten der Männer der Gegenwart könne nur als niederträchtig bezeichnet werden, der moralische Verfall gehe bis in die Kreise der politischen Führung hinein, wo man sich mit niederträchtigsten Prostituierten schmücke, wo Kinder vom selben Vater, nicht aber von derselben Mutter abstammten. Der Schreiber brauche nun aber dem Leser nicht mehr zu empfehlen, sich durch die Lektüre entsprechender Schriften moralisch zu rüsten – es genüge, sich das Verhalten des Ichikawa Danjūrō vor Augen zu halten.

31 Protagonistin des Bunraku-Dramas *Chūshingura* („Das Schatzhaus loyaler Vasallen“; 1748) von Takeda Izumo 竹田出雲 [II], Miyoshi Shōraku 三好松洛 und Namiki Sōsuke 並木宗輔. Stoff des *Chūshingura* ist die bis in den Tod gehende Loyalität des Samurai gegenüber seinem Herren, Hauptmotiv ist die historische Blutrache der 46 herrenlosen Samurai für die ihrem Herren angetane Schande (1701–1703). Angereichert wird das Drama mit dem Stoff grundsätzlich entsprechenden Motiven aus dem Bürger- und Bauernmilieu. Zu letzterem gehört die Bauerntochter Okaru, die in Armut aber glücklich mit ihrem Ehemann Hayano Kanbē lebt. Doch der Ehemann gerät in finanzielle Schwierigkeiten. Um dem Schwiegersohn zu helfen, verkauft der Vater seine Tochter an ein Bordell. Okaru fügt sich aus Loyalität gegenüber den Eltern und aus Liebe zu ihrem Mann in ihr Schicksal. Akt 6 enthält die ergreifende Szene des Abschieds, in der Okaru sich vor allem grämt, sich nicht länger um ihre Eltern kümmern zu können (NKBT 51:291–382; KEENE 1971:87–103). Teile des Bunraku-Dramas wurden schon in der Edo-Zeit als Kabuki-Theater aufgeführt. Auch Mori Ōgai geht im Laufe seiner Abhandlung auf die Kabuki-Version der Okaru-Rolle des *Chūshingura* ein, allerdings unter anderen Vorzeichen: er verteidigt die Tragik der Okaru als Beispiel für Erhabenheit.

3.2 *Jogaku zasshi*: „Kan'in no kûki“ (Iwamoto Yoshiharu, 1888)

Am 23. Februar 1888 erschien in Nr. 150 der *Jogaku zasshi* auf den Seiten 1–7 der namentlich nicht gekennzeichnete Leitartikel „Kan'in no kûki – fujunketsu no kûki 姦淫の空気、不純潔の空気“ („Atmosphäre der Zuchtlosigkeit, Atmosphäre der Unreinheit“),³² höchstwahrscheinlich von Iwamoto Yoshiharu, dem Herausgeber der Zeitschrift, verfaßt. Der Artikel beginnt mit einer plastischen Schilderung des von Iwamoto so empfundenen Mangels an frischer, sauberer Luft in japanischen Speiselokalen. Man solle einmal einen Gast aus dem Lokal führen, die frische Luft genießen und gesunden lassen und ihn dann zurück in das Lokal führen. Dort werde er die schlechte Luft bemerken und sich darüber beschweren. Hierauf schildert Iwamoto analog die Atmosphäre der japanischen Gesellschaft, die er als von Alkohol und Prostitution vergiftet betrachtet. Diese Vergiftung geschehe allerdings nicht allein, weil die politische Führung – verhaftet in ungunen Traditionen – Alkoholausschank und Prostitution noch immer legalisiere oder doch zumindest toleriere. Vielmehr sei auch die lesende Öffentlichkeit permanent der geistigen und moralischen Vergiftung ausgesetzt, solange Zeitungen Qualitätseinstufungen zu Prostituierten veröffentlichten und Romane (*shôsetsu* 小説) sowie Unterhaltungsliteratur (*gesaku* 戯作) noch immer Schilderungen von Liebesbeziehungen niederer Art (*getô* 下等) enthielten.³³

Bemerkenswert ist in unserem Zusammenhang vor allem die Trennung von Romanen und Unterhaltungsliteratur: Wahrscheinlich meint Iwamoto mit *shôsetsu* die modernere, mit *gesaku* die der Tradition der Edo-Zeit verhaftete Erzählprosa.³⁴ Im übrigen ist festzuhalten, daß er die Hauptaufgabe der Literatur offensichtlich in der moralischen Erziehung des Volkes sieht. Es ist die zuletzt paraphrasierte Passage, auf die Ishibashi Ningetsu mit seinem im folgenden Abschnitt 3.3 behandelten Artikel reagiert.

32 Die englische Übersetzung des japanischen Titels auf dem zweisprachig gestalteten Titelblatt lautet „The Atmosphere of Vice and Impurity“.

33 Aus Platzgründen verzichte ich auf die Paraphrasierung der sich hieran anschließenden, leidenschaftlichen Anprangerung der noch immer legalisierten Prostitution, in der Iwamoto eine Verletzung der Menschenwürde der Frauen, deren Versklavung und ein Haupthindernis bei der Modernisierung des Staates sieht.

34 „Die japanische Literaturwissenschaft bezeichnet die Erzählprosa der späten Edo-Zeit zumeist zusammenfassend als *gesaku* oder *gesaku bungaku* 戯作文学 (Gesaku-Literatur). Der Terminus *gesaku* („im SpaÙe geschrieben“) implizierte ursprünglich die Haltung von hochgebildeten, vielseitig interessierten Intellektuellen (sog. *bunjin* oder „Literaten“), die – abseits von Ämtern, Verpflichtungen oder festen Einbindungen in künstlerische Schultraditionen – in den verschiedensten Künsten dilettierten (vor allem in der Tuschkmalerei, Kalligraphie und chinesischer Dichtkunst) und die, wenn sie sich leichteren Formen der Literatur (z. B. der erzählenden Prosa) oder unernsten bzw. dem Gebildeten eigentlich „unwürdigen“ Themen (wie dem des Freudenviertels) zuwandten, ihre Erzeugnisse entschuldigend-abwertend auf diese Weise bezeichneten. *Gesaku* war so zu Beginn dilettierender Zeitvertreib für die Autoren selbst sowie einen kleinen Leserkreis von Freunden und Gleichgesinnten; es wurde erst später zum Inbegriff populärer Prosa, die für breite Leserschichten geschrieben und von ihnen aufgenommen wurde.“ (MAY 1983:20).

3.3 Der Kotext „Jiji shinpô to Jogaku zasshi ni shissu“ (Ishibashi Ningetsu)

Der kurze Text „Jiji shinpô to Jogaku zasshi ni shissu 時事新報と女学雑誌に質す“ („Was ich der *Jiji shinpô* und der *Jogaku zasshi* vorzuwerfen habe“) des vor allem als Literaturkritiker hervorgetretenen Ishibashi Ningetsu ist in eine Replik auf die zwei in den Abschnitten 3.1 und 3.2 besprochenen Artikel: auf das Lob für den Kabuki-Schauspieler Ichikawa Danjûrô für dessen moralisch begründete Abneigung gegen die Rolle der Prostituierten Okaru im Kabuki-Theaterstück *Chûshingura* sowie auf die moralische Kritik Iwamotos an der gegenwärtigen Erzählliteratur. Ishibashi hält letzterem vor, zu verkennen, daß auch in der Darstellung einer Frau niederen Standes Schönheit sein kann. Wenn man das nicht anerkenne, müsse man konsequenterweise auch jene literarischen Figuren ablehnen, welche Bösartigkeit und Gewalttätigkeit verkörperten. Es sei ein Fehler, religiöse Maßstäbe auf die Kunst anzuwenden, man müsse einen Unterschied machen zwischen dem guten Bürger Horikoshi Hideshi 堀越秀 (1838–1903) und dem Kabuki-Schauspieler Ichikawa Danjûrô (Künstlernamen desselben). Es sei besonders im Falle des Schreibers der *Jogaku zasshi*, der doch ständig über die schönen Künste (*bijutsu* 美術) spreche, unerträglich absurd, solche Thesen zu äußern. Es mögen die Verständigen im Lande dafür sorgen, daß das Schöne im Theater durch solche Thesen nicht verlorengelange.

3.4 Der Kotext „Konnichi no bungakusha“ (Morita Shiken)

Zu Beginn seines Artikels „Konnichi no bungakusha 今日の文学者“ („Die heutigen Literaten“) paraphrasiert Morita die Einleitungssätze aus *The Life of John Dryden*, der 1808 von Sir Walter Scott (1771–1832) verfaßten Biographie des englischen Dichters John Dryden (1631–1700). Quintessenz der Einleitungssätze ist, daß ein Dichter auch dann, wenn er vom Geschmack des Publikums leben muß, Einfluß auf eben diesen Geschmack ausüben könne und solle,³⁵ eine These, der Morita leidenschaftlich zustimmt. In Frankreich habe nach den Umwälzungen in der Gesellschaft der Dichter Émile Zola (1840–1902) Umwälzungen in der Literatur eingeleitet, und es sei nicht abwegig, von Japan Ähnliches zu erhoffen. Japan sei mitten in großen gesellschaftlichen Umwälzungen und es herrschten anarchische Verhältnisse, doch glücklicherweise gebe man im Bereich der Politik nicht jeder absurden und extremistischen Theorie Raum zur Entfaltung. Anders sei dies in der Literatur, wo man sich nicht scheue, auch der absurdesten und extremistischsten Theorie Aufmerksamkeit zu schenken. Ein Vergleich der Werke

35 In der Einleitung stellt Scott die Dichter John Milton (1608–1674) und Dryden kontrastierend gegeneinander: Milton habe seinen Ruhm im Stillen begründen können, Dryden dagegen sich am Publikumsgeschmack ausrichten müssen. Die sich an diese Kontrastierung anschließende, von Morita paraphrasierte Passage lautet im Original: „As he wrote from necessity, he was obliged to pay a certain deference to the public opinion; for he, whose bread depends upon the success of his volume, is compelled to study popularity: but, on the other hand, his better judgment was often directed to improve that of his readers; so that he alternately influenced and stooped to the national taste of the day.“ (SCOTT 1834 I:1).

der Mitglieder der Min'yûsha 民友社³⁶ mit denen der Nihon bunshôkai 日本文学会³⁷, der Werke des Mitglieder des Gakushikai'in 学士会院³⁸ mit denen der Ken'yûsha 硯友社³⁹, mache es schwer zu sagen, welches nun eher von bleibendem und welches eher von zweifelhaftem Wert sei, welches eher moderat und welches eher extremistisch. Im Überblick aber seien alle von zweifelhaftem Wert und extremistisch. Während unbekannte Autoren in Europa mit nur minimalen Verkäufen von beispielsweise 57 Exemplaren rechneten, können in Japan auch

-
- 36 Moritas polemischer Rundumschlag trifft niemanden direkt, dafür aber indirekt fast jeden führenden Autor der japanischen Literaturszene der Meiji-Zeit, die allesamt in der *Kokumin no tomo* literarische und literaturtheoretische Texte veröffentlichten. Zu den prominentesten Vertretern, die zu Moritas Schreibgegenwart bereits in der *Kokumin no tomo* ihre Werke veröffentlicht haben, gehören auf der Seite der Literaturtheorie Ônishi Hajime 大西祝 (1864–1900) mit „Hihyô ron 批評論“ („Theorie der Kritik“; KnT 21, April 1888) und Futabetei Shimei (= Hasegawa Tatsunosuke 長谷川辰之助, 1864–1909) mit „Bungaku no honshoku oyobi heimintô bungaku to no kankei 文学の本色及平民と文学との関係: Ro Doburoryûbofu cho Hasegawa Tatsunosuke iyaku 露ドブロリウボフ著 - 長谷川辰之助意訳“ („Der Grundcharakter der Literatur sowie der Zusammenhang zwischen dem gemeinen Volke und der Literatur: verfaßt vom Russen Dobroľjubov – dem Sinne nach übertragen von Hasegawa Tatsunosuke“, KnT 47, April 1889). Zu den prominentesten Vertretern auf der Seite der Romanschriftsteller gehörte Tsubouchi Shôyô 坪内逍遙 (1895–1935) mit *Saikun* 細君 (1889).
- 37 Eine Gesellschaft des Namens Nihon bunshôkai („Gesellschaft des japanischen Textes“) war nicht nachweisbar.
- 38 Gakushikai'in („Institut der Gesellschaft der Gelehrten“) ist die (von Morita spontan geschaffene?) Abkürzung für Tôkyô gakushikai'in 東京学士会院 („Tôkyôer Institut der Gesellschaft der Gelehrten“), eine 1879 auf Vorschlag des Kultusministers Saigô Jûdô 西郷従道 (1843–1902) gegründete akademische Gesellschaft, in der vierzig ausschließlich aus der Wissenschaftswelt kommende ständige Mitglieder dem Auftrag nachgingen, durch Diskussionen und Kritiken das Fortschreiten der japanischen Wissenschaften zu befördern. Organ der Gesellschaft war die Zeitschrift *Tôkyô gakushikai'in zasshi* 東京学士会院雑誌 („Zeitschrift des Tôkyôer Instituts der Gesellschaft der Gelehrten“). Ein ähnliches Anliegen hatte ursprünglich auch die von Mori Arinori 森有礼 (1847–1889) gegründete Gesellschaft Meirokusha 明六社 („Gesellschaft des [Gründungs]jahres Meiji 6 [1873]“), doch hatte jene sich unter dem Einfluß der dort als Mitglieder zugelassenen Industriellen zu einem Salon von Prominenten mit gleichen persönlichen Interessen entwickelt. Die prominentesten Wissenschaftler, die schon die Anfänge der Meirokusha-Gesellschaft geprägt hatten, bekleideten im Tôkyô gakushikai das Amt des Präsidenten, nämlich die Aufklärer Fukuzawa Yukichi 福澤諭吉 (1835–1901), Nishi Amane 西周 (1829–1897) und Katô Hiroyuki 加藤弘之 (1836–1916). Lediglich der 1895–1897 präsidierte Jurist Hosokawa Junjirô 細川潤次郎 (1834–1923) stammte nicht aus der Meirokusha (FUKUCHI 1962; AKIYAMA 2003).
- 39 Die Ken'yûsha („Gesellschaft der Freunde des Tuschreibsteins“) war ein 1885 von einer Studentengruppe um Ozaki Kôyô 尾崎紅葉 (1867–1903) und Yamada Bimyô 山田美妙 (1868–1910) gegründeter literarischer Club. Deren Organ war die anfänglich als Mitgliederzeitschrift in einem Exemplar, später als frei erhältliche Zeitschrift kursierende *Garakuta bunko* („Plunderbibliothek“). Die Autoren waren einerseits der Stilistik der Unterhaltungsliteratur der späten Edo-Zeit (*gesaku*), andererseits der Entwicklung einer modernen, an der Umgangssprache orientierten Erzählweise verpflichtet. Während die in *Garakuta bunko* veröffentlichten Werke teilweise trivialen Charakter hatten, entwickelten sich außerhalb ihrer insbesondere Ozaki und Yamada zu hervorragenden Figuren des literarischen Podiums (FUKUDA 1992, KEENE 1984: 119–149 und zur Zeitschrift *Garakuta bunko* MORITA 1969).

unbekannte Autoren mit einem Absatz von mindestens 300 Exemplaren ihrer Werke rechnen. Doch gebe es in Japan derzeit keinen, welcher die Aufgabe, die Gesellschaft in der Entwicklung des Geschmacks (*têsuto* 趣味 [*shumi*] < engl. *taste*) zu führen und zu deren Ordnung beizutragen, erfüllen könne. Stattdessen herrsche hier in Bezug auf literarischen Geschmack und Begabung (*zeniusu* 才量 [*sairyô*] < engl. *genius*) eine Orientierungslosigkeit, die es erst ermögliche, daß in Qualität und Stil grundverschiedene Werke scheinbar gleichwertig nebeneinander stehen. Morita vergleicht hier die Texte von wissenschaftlichen Gesellschaften mit solchen von literarischen Clubs, unternimmt also seinen wertenden Rundumschlag auf der Grundlage eines *bungaku* 文学-Begriffs, in dem Literatur nicht als Teilgebiet eines autonomen Feldes „Kunst“ existiert. Es sprengte den Rahmen dieser Synopse, diesen an sich äußerst interessanten Punkt weiter zu diskutieren.

Dagegen liegt der biographisch-professionelle Hintergrund des Verfassers deutlich innerhalb des Rahmens. Morita trug als Journalist,⁴⁰ mehr noch aber als Übersetzer ausländischer Literatur maßgeblich zur Reform des vom ihm hier so vehement kritisierten japanischen Schriftstils bei. Sein Debüt auf diesem Gebiet gab er in der *Yûbin hôchi shinbun* 郵便報知新聞 mit dem Titel „Futsu-Man nigakushi no monogatari“ 仏・曼二学士の譚 („Erzählung von einem französischen und einem deutschen Gelehrten“; 16.3.–10.5.1887), seiner Übersetzung von *Les Cinq cents millions de la Begum* (1879) von Jules Verne (1828–1905). Die zeitgenössische Erzählliteratur Frankreichs und Englands, neben jener von Jules Verne vor allem die Werke von Victor Hugo (1802–1885), Charles Dickens (1812–1870) und Edgar Allan Poe (1809–1849), lernte das japanische Publikum erstmals durch Moritas Übersetzungen kennen.

3.5 Der Kotext „Genron no fujiyû to bungaku no hattatsu“ (Tokutomi Sohô)

In „Genron no fujiyû to bungaku no hattatsu 言論の不自由と文学の発達“ („Die Unfreiheit der Rede und die Fortentwicklung der Literatur“) formuliert Tokutomi Sohô gleich zu Anfang unter Bezug auf das *Lunyu*⁴¹ des Kongzi seine Idealvorstellung von Literatur: Man brauche „feine Formulierungen und umschweifige Reden“ (*bigen enji* 微言婉辞) nicht, wenn man sich ohne sie verständlich machen kann. Deren Ursprung aber liege in der Beschränkung der Redefreiheit. Es gebe

40 1882 wurde Morita Journalist der Tageszeitung *Yûbin hôchi shinbun*, die ein Jahr zuvor zum Organ der Rikken Kaishin Tô 立憲改進黨 („Partei der Schaffung einer Verfassung und für Erneuerung und Fortschritt“) und damit zu einem wichtigen Sprachrohr der mit der konservativen Meiji-Oligarchie streitenden Bewegung für Freiheit und Volksrechte geworden war. Im März 1885 ging Morita als Korrespondent der *Yûbin hôchi shinbun* nach Beijing, ab November 1885 bereiste er Europa, von wo er im August 1886 nach Japan zurückkehrte.

41 Das *Lunyu* 論語 („Gespräche“) ist eine Sammlung von Aussprüchen des chinesischen Philosophen Kongzi 孔子 (latinisiert „Konfuzius“, 551–479 a. Chr.). In Abschnitt 15.41 heißt es: *Shi iwaku, ji wa tassen nomi.* 子曰、辭達而已矣。(SSKT 1:356). „[Der Meister sprach:] ‚Bei der Rede [...] genügt es, sich verständlich zu machen.‘“ (ROETZ 1995:31).

drei Arten der Beschränkung der Rede: (1) gesetzliche Regelungen, (2) gesellschaftlichen Druck und (3) das Unvermögen, sich in der Auseinandersetzung mit einer anderen Person adäquat auszudrücken. Das beste Beispiel dafür, daß die Einschränkung der Redefreiheit die Literatur befördern könne, sei die Lyrik Chinas seit der Han-Dynastie. Nach dieser Zeit erreiche die Einschränkung der Redefreiheit ihren Höhepunkt, die Lyrik in direktem Zusammenhang hierzu in qualitativer Hinsicht ebenfalls. Ralph Waldo Emerson (1803–1882) habe einmal gesagt, daß man bei jemandem, der mit Worten „So ist es“, mit den Augen aber „So ist es nicht“ sagt, den Augen glauben solle.⁴² Mit der Literatur Chinas sei es ebenso: man solle nicht der Prosa, sondern der Lyrik glauben. Das liege daran, daß deren ernsthafte Geisteskraft von der in ihrer Freiheit beschränkten Prosa in die Lyrik flüchte und ihren Geist dort entfalte. Lyrik entfalte (unter welcher Überschrift auch immer) den Kern menschlicher Gefühle, stelle unter der Maske der Vergangenheit die Gegenwart dar, weswegen man beispielsweise die Gedichte des chinesischen Dichters Du Fu 杜甫 (712–770) als Historien in Gedichtform (*shishi* 詩史) bezeichnet habe. Die Lyrik des Du Fu hatte damals eine ähnliche Rolle gespielt wie heutzutage Zeitungen und Zeitschriften. Der Unterschied sei nur, daß Du Fu Verse und Bilder gebraucht habe, die Journalisten aber die Wahrheit in Prosa und direkt formulierten. Das sei nicht auf China beschränkt. Auch in Rußland, wo derzeit die Freiheit der Rede eingeschränkt sei, treten große Literaten wie Ivan Alexandrovič Gončarov (1812–1891), Lev Nikolaevič Tolstoj (1828–1910) und Ivan Sergeevič Turgenev (1818–1883) auf, doch äußerten sie ihre innersten Gedanken nicht in ihren Romanen. Dies sei – wie der Nihilist Sergej Michailovič Stepnjak-Kravčinskij (1851–1895) es einmal sagte – nicht einmal den regionalen oder nationalen Parlamenten oder Diskussionszirkeln, sondern nur den Zeitschriften alleine vorbehalten. Auch die größten Romane erschienen – so Kravčinskij – zunächst einmal in den Zeitschriften.⁴³ Im übrigen habe

42 Der amerikanische Philosoph, unitarische Pastor und Schriftsteller Ralph Waldo Emerson gründete mit Gleichgesinnten die Gesellschaft der Transzendentalisten, zu deren Kernthesen gehörte, daß Natur und Mensch im Grunde gutartig seien. Tokutomi bezieht sich auf Emersons *The Conduct of Life* (1860), wo im Abschnitt „Behaviour“ ein größerer Textabschnitt der Körpersprache gewidmet ist. Der von Tokutomi paraphrasierte Aphorismus ist folgender, darin enthaltener Passage entnommen. „The eyes of men converse as much as their tongues, with the advantage that the ocular dialect needs no dictionary, but is understood all the world over. When the eyes say one thing and the tongue another, a practised man relies on the language of the first.“ (EMERSON 1904: 141–142).

43 Sergej Michailovič Stepnjak-Kravčinskij (1851–1895) war ein russischer Nihilist und aktiver Gegner der Zarenherrschaft. Aus seinem englischen Exil veröffentlichte er 1882 unter dem Titel *Underground Russia* eine Schilderung der politischen Verhältnisse seiner Heimat, ein Werk, das durch den politischen Roman *Kishūshū* 鬼啾啾 (*Kyomutō jitsudenki* 虛無党実伝記; „Heulende Teufel – Wahre Biographien aus der Partei der Nihilisten“) des Miyazaki Muryū 宮崎夢柳 (1855–1889), veröffentlicht 10.12.1884–3.4.1885 in der Zeitschrift *Jiyū no tomoshibi* 自由灯, bekannt wurde. 1885 veröffentlichte Stepnjak in London das zweibändige Werk *Russia under the Tsars*. Tokutomi paraphrasiert ohne Nennung der Quelle aus Band II die folgende Passage: „On this point, moreover, the Russian public is exacting; they demand something more solid and serious than it is possible for daily journals to give. Vital questions,

die Neigung der Russen, aktuelle Probleme in abstrakter statt in konkreter Form zu diskutieren, möglicherweise ihre Wurzeln in der Unfreiheit der Rede. Wie die Russen ihre Gedanken im Gewand der Hegelschen Philosophie formulierten, so sei es bei den alten Chinesen die Lyrik gewesen. Die Frage sei dann aber, ob man sich im Sinne der Fortentwicklung der Literatur eine Unfreiheit der Rede wünschen solle. Dies sei im Prinzip zu verneinen, da ja der Zweck der Literatur die von Kongzi im *Lunyu* postulierte Verständlichmachung sei. Im übrigen möge zwar die Unfreiheit der Rede die Fähigkeit zur Äußerung befördern, für das Denken an sich aber sei sie Gift. Sie störe den natürlichen Fluß der Gedanken und zwingt diese in die Bahnen der beengten Sprache. In China sei die Redefreiheit in der „Zeit der Streitenden Reiche“⁴⁴ am größten, aber die Entstehung einer großartigen Literatur nicht vorstellbar gewesen, da alle Kräfte auf die Kriegsführung konzentriert waren. Dies sei erst nach der Einigung der Reiche möglich geworden, und erst dann seien die großartigen literarischen Werke (*bungaku*) eines Mengzi,⁴⁵ Zhuangzi,⁴⁶ Han Fei und Li Si⁴⁷ entstanden, und in der Han-Dynastie, als die Rede noch nicht völlig unfrei gewesen sei, seien großartige Literaten (*bungô* 文豪) wie Sima Qian 司馬遷 (ca. 145–ca. 90 a. Chr.) aufgetreten. Das Fazit: Die Einschränkung der Redefreiheit müsse nicht unbedingt, könne aber zum Fortschritt der Literatur beitragen. Selbst Hungersnöte könnten nützlich sein, wenn sie – wie der manchester-liberale Politiker John Bright (1811–1889) einst in einer Rede formulierte⁴⁸ – dazu führten, daß das Getreidegesetz, welches die Hungersnot erst ausgelöst habe, deswegen abgeschafft werde.

which in free countries are discussed in parliaments, meetings, and clubs, can be treated in Russia only in the Press — so far as the censor may permit. Hence the preponderance in our periodic literature of magazines and reviews, which, while not neglecting the events of the day, give a considerable proportion of their space to the higher subjects of domestic and general interest, sometimes even to standard works of a class that in any other country would be published in separate editions. Works of fiction are confined to monthly publications.“ (STEPNJAK 1885 II:214)

44 „Zeit der Streitenden Reiche“ für Sengoku jidai 戦国時代 (chin. Zhanguo shidai): die Periode 457–221 a. Chr. China war nach dem Ende der Östlichen Zhou-Dynastie in eine große Zahl einander bekriegende Königreiche zerfallen.

45 Mengzi 孟子 (ca. 370–ca. 290 a. Chr.): Moralphilosoph in der Nachfolge des Kongzi (551–479 a. Chr.).

46 Zhuangzi 莊子 (ca. 365–290 a. Chr.): daoistischer Philosoph.

47 Han Fei 韓非: Kurzform für Han Feizi 韓非子 (ca. 280–233 a. Chr.). Li Si 李斯 (ca. 280–208 a. Chr.). Die beiden Philosophen gelten als Gründer der legalistischen Schule. Tokutomis Darstellung vernachlässigt grob fahrlässig, daß alle genannten Literaten während und nicht nach der „Zeit der Streitenden Reiche“ aktiv waren. Die Datierung der Niederschrift ist bei den (nach ihren Hauptverfassern benannten) Titeln Mengzi, Zhuangzi und Han Feizi viel zu unsicher, um Tokutomis These zu unterstützen.

48 John Bright (1811–1889) war ein liberaler Staatsmann Großbritanniens, der gemeinsam mit Richard Cobden (1804–1865) für die Abschaffung des Corn Law („Getreide-Gesetzes“) eintrat, weil dieses durch seinen extrem protektionistischen Charakter nicht das erklärte Ziel des Schutzes der heimischen Getreidebauern bewirkte, sondern nur die Profite der britischen Landeigner förderte und gleichzeitig Hungersnöte unter den Bauern auslöste. Die von Bright

Es ist nicht notwendig, auf begriffliche und allgemein logische Inkonsistenzen in Tokutomis Argumentation einzugehen. Indes soll ausdrücklich festgehalten werden, wie weit er hier den Begriff *bungaku* („Literatur“) in Bezug auf die Prosa faßt, indem er ausdrücklich Klassiker der chinesischen Philosophie (Mengzi, Zhuangzi, Han Fei und Li Si) sowie die historischen Abhandlungen des Sima Qian einbezieht.

3.6 Iwamotos Reaktion auf Morita, Tokutomi und Ishibashis Artikel

Der Chefredakteur der *Jogaku zasshi*, Iwamoto Yoshiharu, dürfte sich insbesondere vom in Abschnitt 3.3 vorgestellten, ihn direkt angreifenden Artikel Ishibashis provoziert gefühlt haben und stellt nun in seiner Replik die These auf, daß die größte Literatur diejenige sei, welche in der Lage ist, die Natur genau so darzustellen, wie sie ist. Zudem könne äußerst schöne Kunst niemals mit Untugend einhergehen.⁴⁹ Es sei die Stärke der Kunst, das in Wirklichkeit Häßliche so abzubilden, daß es schön werde.⁵⁰ Hingegen sei die Kunst nicht in der Lage, das in Wirklichkeit nicht Existierende zu schaffen – das Produkt literarischen Schaffens sei stets etwas Provisorisches (*kasetsuteki no mono*), welches nicht ewig fortbestehen (*eizoku suru*) könne. Da nicht nur das Wissen des Menschen, sondern auch dessen Tugend (*toku* 徳) ein Gewächs der Natur seien, könne das Schöne des Menschen nicht die eine Ausnahme sein. Unter den japanischen Dichtern (*shijin kajin* 詩人歌人) gebe es viele extrem vulgäre (*zokubutsu*), am schlimmsten seien Maler und bildende Künstler. In ihrer Widernatürlichkeit (*shizen ni han su*) sei die japanische Literatur und Kunst (*Nihon no bungaku bijutsu* 日本の文学美術) der Frühmoderne (*kinsei*, 1600–1868) mit ihrer Gemachtheit (*seizôteki* 製造的), Holzschnittartigkeit (*chôkokuteki* 彫刻的) und in ihrem provisorischen Wesen

und Cobden maßgeblich geführte Anti Corn Law League erreichte 1843 ihr Ziel. Bright hielt am 25. Juli 1877 anlässlich der Enthüllung des Cobden-Denkmal in Bradford eine Rede, in der er schilderte, wie nach Cobdens Einladung zur Mitwirkung die Bewegung zur Abschaffung der Corn Laws anwuchs. Morita bezieht sich auf folgende Passage: „But there were others before us; and we were joined, not by scores, but by hundreds, and afterwards by thousands, and afterwards by countless multitudes; and afterwards **famine itself, against which we had warred, joined us**; and a great minister was converted, and minorities became majorities, and finally the barrier was entirely thrown down.“ (TREVELYAN 1913:43–44; Hervorhebung von mir).

49 *Saidai no bungaku wa shizen no mama ni shizen wo utsushi-etaru mono nari. Gokubi no bijutsu naru mono wa kesshite futoku to tomonau koto wo ezu.* (KBHT 1:68; MBgZ 32:25).

50 Die Überlegung hinter dieser These hat in Japan eine lange, wohl mit Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162–1241) beginnende Tradition. Teika trat nicht nur durch „Gedichte im chinesischen Stil“ (*kanshi* 漢詩) und „Gedichte in japanischem Stil“ (*waka* 和歌) hervor, sondern auch durch seine literaturtheoretischen Schriften. Im *Maigetsushô* 毎月抄 (1219) heißt es: *Ge ni ika ni osoroshiki mono naredeomo, uta ni yomitsureba, yû ni kikinasaruru tagui zo haberu.* (NKBT 62:127). „Und mag etwas in Wirklichkeit noch so furchterregend sein, so ist es doch von der Art, die sanft klingt, sobald man [die Wirklichkeit] in einem Gedichte besingt.“ Teika formuliert hieran anschließend allerdings auch die Fähigkeit der Dichtung, einen in Wirklichkeit lieblichen Gegenstand (wie Blumen oder Mond) in der Dichtung zu etwas Furchterregendem zu machen. (NKBT 62:127–128).

(*kasetsuteki*) am schlimmsten.⁵¹ Iwamoto erinnere sich an eine Diskussion, die sich an die Äußerung der hier wiederholten Gedanken anschloß. Tsubouchi Shôyô habe, so Iwamoto, damals hohnlachend gesagt, daß man so viel von der Abbildung der Natur reden möge, wie man will, daß aber die beim Anblick eines in den Teich springenden Frosches verfaßten Verse *Gasa-gasa/gasa-gasa/dobun* ガサガサ、ガサガサ、ドブン (in etwa „Platsche-platsche, platsche-platsche, plumps“) noch keineswegs Literatur seien.⁵² Iwamoto verwahrt sich in „*Bungaku to shizen*“ gegen diese Polemik, welche die von ihm favorisierte Literatur verkenne und auf eine geistlos mechanische Abbildung reduziere. Dort nennt Iwamoto sie als Merkmale, welche die „größte“, naturgetreu abbildende Literatur gegenüber der rein mechanisch abbildenden Literatur kennzeichneten. Die von Iwamoto favorisierte Literatur müsse vielmehr den „Widerhall des Geistes“ (*shin'in* 神韻) und „Feinsinnigkeit“ *iki* 粋 (auch *sui* gelesen) enthalten.⁵³ Es bleibt

51 *Yo ga shinzuru tokoro ni yoreba Nihonjin no shijin kajin ni zokubutsu kiwamete ôku, gakô mata mottomo iyashi. Koto ni Nihon wo agete bijutsushin ni tomeru to iu ni itatte wa hôfuku zettô nari. Nihon kinsei no bungaku bijutsu wa mottomo ôku seizôteki chôkokuteki kasetsuteki ni omomuku. Hitokoto suru ni shizen ni hansu.* „Meiner Meinung nach sind unter den japanischen Poeten und Dichtern außerordentlich viele gewöhnliche Gestalten, doch die Maler und Bildhauer sind die schändlichsten. Wenn jemand sich dazu versteigt, ausgerechnet die Japaner anzuführen und ihnen einen reichen Kunstsinn zuzusprechen, halte ich mir den Bauch [vor Lachen] und falle um. Literatur und Kunst der japanischen Frühmoderne neigen in den meisten Fällen zu Gemachtheit, Holzschnittartigkeit und zum Provisorischen. Mit einem Worte: Sie widersprechen der Natur.“ (KBHT 1: 68; MBGZ 32: 25). Mit „Frühmoderne“ (*kinsei*) meint Iwamoto die Edo-Zeit und ihre unter kommerziellem Druck teilweise stereotype Darstellung etwa schöner Frauen oder Schauspieler.

52 Die angeblich von Tsubouchi stammende Polemik bezieht sich indirekt auf das von Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644–1694) stammende, im modernen Nachdruck „*Kawazu 蛙*“ („Der Frosch“) betitelte Haiku *Furu'ike ya/kawazu tobikomu/mizu no oto* („Alter Teich/ein Frosch springt hinein/der Klang des Wassers“) (NKBT 45:37). In der Polemik dient das Haiku indirekt als Beispiel für die gelungene Beschreibung einer Naturszene.

53 Den Begriff *shin'in* könnte Iwamoto aus Tsubouchi Shôyôs *Shôsetsu shinzui* (1885/86) übernommen haben. Im Kapitel *Shôsetsu sôron* 小説総論 („Allgemeine Abhandlung über den Roman“) zitiert Tsubouchi den Religionswissenschaftler Ôuchi Seiran 大内青巒 (1845–1918), der in seinem Vorwort zu Nr.1 der Zeitschrift *Dai Nihon bijutsu shinpô chogen* 大日本美術新報緒言 („Geleitwort zur [Zeitschrift] Neue Nachrichten über die Kunst Groß-Japans“) darlegt, daß Kunst ihren Nutzwert in der moralischen Verfeinerung des Menschen habe und dann über die Kunst hinausführe: *Sono seikei ni arawaruru ya kaiga, chôkoku, tôki, shikki nado no shin'in gachi nari.* „Was in ihren Ausformungen in Erscheinung tritt, ist der Widerhall des Geistes und das Erreichen höchster Feinheit in Bildern, Schnitzereien, Porzellan, Lackwaren und anderem.“ (NKBT 3:44; *shin'in* 神韻 ist eine homophone, synonyme orthographische Variante von *shin'in* 神韻.). Es ist übrigens weder zu beweisen noch zu widerlegen, daß der Protestant Iwamoto dem Zeichen *shin* 神 den Begriff „Gott“ zuordnet (die isolierte Lesung wäre dann *kami*) und das Wort *shin'in* 神韻 mit dem Begriff „Widerhall Gottes“ verbindet. Das Wort *iki* 粋 (auch *sui* gelesen) im Sinne von „Eleganz“ ist seit dem 18. Jhd. (beispielsweise im *ukiyo-zôshi Keisei kintanki* 1711, NKBT 91:240) nachweisbar und seitdem vor allem in der Welt der Bordellviertel verwendet. Als ästhetischer Begriff der Literatur ist *iki* seit den *ninjôbon* (realistische und weitgehend von Moralisierung freie Liebesromane) des Tamenaga Shunsui (1790–1843) in Gebrauch (KOTAKA 1968). *Iki* beschrieb in diesen Zusammenhängen

unklar, welche konkreten Begriffsinhalte Iwamoto den Wörtern *shin'in* und *iki* gibt.

Iwamoto geht in seinem Text nicht auf einen einzelnen der drei Artikel aus Nr. 48 der *Kokumin no tomo* ein, sondern sieht diese als eine in sich geschlossene Einheit, in deren gemeinsamem Nenner er das von ihm anzugreifende Grundsatzproblem erkennt. Was aber störte Iwamoto am Literaturverständnis von Morita, Tokutomi und Ishibashi insgesamt derart, daß ihm nach eigenem Bekenntnis „der Kragen platzte“?⁵⁴ Angesichts der inhaltlichen Verschiedenheit der Artikel Ishibashis, Moritas und Tokutokumis ist dieser gemeinsame Nenner eher aus Iwamotos Erwartungshorizont (und in einem späteren Stadium auch im Rückblick von Moris Replik aus) als aus der inkriminierten Textgruppe selbst zu entwickeln.⁵⁵

Der Protestantismus der frühen Meiji-Zeit, und hier besonders die Begegnungen mit seinen Lehrern Nakamura Masanao 中村正直 (1832–1891) und Tsuda Sen 津田仙 (1837–1908) sowie mit dem Pastor Kimura Kumaji 木村熊二 (1845–1927) dürften Iwamotos Wertorientierung in einem kaum zu überschätzenden Maße geprägt haben. Die Herausgabe der *Kirisutokyô shinbun* 基督教新聞 („Zeitung der christlichen Lehre“, ab 1885), die gemeinsam mit Pastor Kimura unternommene Gründung der privaten christlichen Mädchenschule Meiji jogakkô 明治女学校 („Meiji-Frauenschule“) sowie die im Juni 1884 gemeinsam mit Kondô Kenzô 近藤賢三 (1855–1886) unternommene Gründung der Zeitschrift *Jogaku shinshi* 女学新誌 („Neue Zeitschrift für Frauenbildung“) und schließlich die Gründung der *Jogaku zasshi* (Juli 1885) machten Iwamoto bald zu einem wichtigen Repräsentanten des protestantischen Flügels der japanischen Aufklärungsbewegung in der Zeit des *bungaku-shizen*-Disputes.⁵⁶ Besonderes Augenmerk richtete Iwamoto dabei auf die „Verbesserung der Frau“ (*josei kairyô* 女性改良), worunter die Verbesserung einerseits der sozialen Lage, andererseits der Sitten der Frau zu verstehen ist. Das schon in der *Jogaku shinshi* zutage getretene Frauenbild bestand

die Eleganz des maßvollen und schlichten modernen Schreibstils im Gegensatz zum „moralinsauren“, pompösen Stil etwa der *yomihon* des Takizawa Bakin. In der Meiji-Zeit darf wohl Ozaki Kôyô 尾崎紅葉 (1867–1903) mit seinen stilistisch an die Tradition der Edo-Zeit anknüpfenden Romanen (etwa *Irozange*, 1889) als wichtigster Vertreter des traditionellen *iki*-Begriffes gelten.

54 *Kinji no bungaku shakai wo mite iyoiyo tanzuru tokoro ôkarishi, saishin no Kokumin no tomo wo yomu ni oyonde, mohaya ichigen shitaku nareri.* (KBHT 1:67). „Beim Blick auf die literarische Welt der jüngsten Zeit gab es immer mehr beklagenswerte Stellen, beim Lesen der neuesten *Kokumin no tomo* aber hat mich endlich der Wunsch ergriffen, einiges anzumerken.“

55 Der folgende Abschnitt stützt sich hauptsächlich auf KISCHKA-WELLHÄUBER 2004: 103–191.

56 Ab etwa 1899, also 10 Jahre nach dem hier im Mittelpunkt stehenden literaturtheoretischen Disput und damit nicht direkt relevant, wandelte sich Iwamotos Lebensführung radikal: Der Aufgabe der Herausgabe der *Jogaku zasshi* im Jahre 1904 und dem Rückzug aus dem Direktorium der Meiji jogakkô folgten ab etwa 1916 die Abwendung vom Christentum und die Hinwendung zum Shintôismus. (KISCHKA-WELLHÄUBER 2004: 112–113).

[...] aus einer selektiven Mischung von „guten“ Eigenschaften der westlichen Frauen, wie sie beide [Kondô und Iwamoto] wohl aus Berichten von ehemaligen Auslandsreisenden, etwa ihrem Lehrer und Pastor Kimura Kumaji, erfahren hatten, mit positiv betrachteten, angeblich „traditionellen“ Eigenschaften“ der japanischen Frauen wie etwa ein (ihnen anerzogener!) sanfter, milder und treuer Sinn. Dabei tritt bereits eine charakteristische Grundhaltung Iwamotos zutage, welche die Literaturwissenschaftlerin Noheji Kiyoe, neben ihrer Kollegin Aoyama Nao wohl die beste Kennerin der *Jogaku zasshi* und der Person Iwamotos, als eine „Mittelposition“ bezeichnet hat, eine geistige Haltung, von der aus er mit Elementen eines westlichen und eines japanischen Frauenbildes etwas Neues zu schaffen versuchte.⁵⁷

Bei allem Bestreben, etwas Neues zu schaffen, griff Iwamoto bei der Gestaltung der Zeitschriften doch lange Zeit auf Traditionen der *jokun mono* 女訓物 („Dinge zur Unterweisung der Frauen“), der Mädchenerziehungsbücher der Edo-Zeit zurück, etwa bei den Unterweisungen in Haushaltsführung und Sozialverhalten. Von besonderer Bedeutung ist die in der *Jogaku zasshi* bis Ende 1885 zu beobachtende Verortung der „Geschicklichkeiten und Künste“ (*gigei* 技芸) und der Literatur (*bungaku*): Sie gehören noch zum seit dem Ende des 8. Jahrhunderts gepflegten Bildungskanon der japanischen Frau.⁵⁸ Daran ändert sich ab der zweiten Phase der Zeitschrift (Ende 1885 bis Juli 1886) nur insofern etwas, als nun die Rubrik „Literatur“ mal in „Vermischtes“, mal in Leserschriften weiterlebt – Ausdruck einer zeitweiligen Abwertung gegenüber argumentierenden Texten im Hinblick auf die Mission der Zeitschrift: die „Verbesserung der Frau“⁵⁹ In der fünften Phase der *Jogaku zasshi* (Januar 1888–Mai 1889), also genau im hier im Mittelpunkt stehenden Zeitraum,

[...] ist eine deutliche Hinwendung der *Jogaku zasshi* zum Thema „Frauen und Literatur“ zu erkennen. Nachdem Kishida Toshiko, in gewohnter Weise in ihren kritischen Artikeln aktuell oder sogar ihrer Zeit voraus, dieses Thema bereits im September 1888 in einem Aufsatz der *Jogaku zasshi* zur Sprache gebracht hatte, nahm sich auch Iwamoto etwa ein halbes Jahr später, im März 1889, in zwei direkt aufeinander folgenden Leitartikeln der Sache an: in den Artikeln *Bunshôjô no risô* 「文章上の理想」 („Das Ideale im Stil“) und *Joryû shôsetsuka no honshoku* 「女流小説家の本色」 („Die natürlichen Eigenschaften einer Schriftstellerin“) erläuterte er seine Sicht von der Rolle der Literatur sowie deren Nutzen für die Mädchenerziehung.⁶⁰

3.7 Der Kontext: Versuch einer thematischen Ordnung

Die zu den Kotexten gegebenen Synopsen der Abschnitte 3.1 bis 3.6 legen eine erste Vorstellung vom Kontext nahe, der sich in Abbildung 1 wie folgt darstellt.

57 KISCHKA-WELLHÄUBER 2004:120–1.

58 KISCHKA-WELLHÄUBER 2004:196–197.

59 KISCHKA-WELLHÄUBER 2004:202.

60 KISCHKA-WELLHÄUBER 2004:213. Hier werden keine weiteren Einzelheiten gegeben.

Ordnet man das kotextuelle Umfeld (Ringe 2 und 3)⁶¹ nach thematischen Aspekten, ergibt sich das nebenstehende Bild vom Umfeld (Ring 4), in das Mori Ôgai's „Bungaku to shizen“ wo yomu“ sich einfügt. Die in Ring 4 enthaltenen Begriffe sind nur teilweise Übersetzungen der in den Kotexten enthaltenen Wörter, und dort, wo deren Abgrenzung gegeneinander nur eingeschränkt möglich erschien, sind die Grenzlinien gestrichelt.

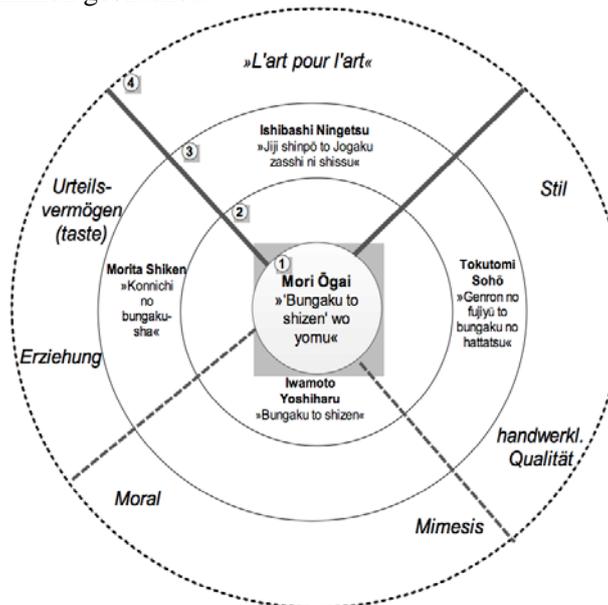


Abb. 1: Kotexte und thematische Kontexte von Mori Ôgai's „Bungaku to shizen“ wo yomu“

So diffus das in Abbildung 1 entworfene Bild auf den ersten Blick auch wirken mag, offenbart es doch schon den komplexen Charakter des Kontextes. Morita's und Iwamoto's Texte konzentrieren sich thematisch auf die gesellschaftliche Aufgabe der Literatur, während Tokutomi's Text die gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen und deren Auswirkungen auf den Stil in den Mittelpunkt stellt. Zwischen diesen beiden Bereichen scheinen Deckungen noch möglich, beispielsweise in der Betonung erzieherischer (hier moralisch, dort ästhetisch) Aspekte. Einzig mit Ishibashi's Text, dessen Schwerpunkt die Emanzipation des sprachlichen Kunstwerkes ist, scheinen thematische Deckungen ausgeschlossen.⁶² Kotext und Kontext enthalten also mehrere Ebenen, und die Frage ist nun, ob und wenn ja: wie Mori Ôgai auf die verschiedenen Ebenen Bezug nimmt. Diese Frage kann und soll aber erst nach der nun folgenden kommentierten Übersetzung (Abschnitt 4) und der darauf gründenden Analyse (Abschnitt 6) beantwortet werden.

61 Die beiden im Abschnitte 3.1 genannten Texte wären dem inhaltlichen Spektrum „Moral“ zuzuordnen, sollen aber ausgeklammert bleiben, um die Darstellung einfach zu halten.

62 Wir werden am Ende dieser Abhandlung (Abschnitt 6) sehen, daß Ishibashi's und Tokutomi's Texte in Bezug auf die Literatur einen ähnlichen Blickwinkel einnehmen.

4. Kommentierte Übersetzung von „Bungaku to shizen‘ wo yomu“

Jüngst las ich ein wenig in der Abhandlung mit dem Titel „Literatur und Natur“ in der *Jogaku zasshi*. Es heißt darin, daß man den Text verfaßt habe, weil man die Worte des Min'yûshi und des Kyokugaisei vernommen und die Dinge, welche in der Brust „sich aufgestaut“ hatten, in alle vier Richtungen aus einem herausgeplatzt seien. Diesen groß angelegten Diskussionsbeitrag, der sich an die Literaturgesellschaft⁶³ der jüngsten Zeit wendet, las ich und legte ihn weg, las ihn noch einmal und kann mich nur sehr wundern. Auch bei mir ist es nicht so, daß sich in meiner Brust nicht mehr oder weniger viele Dinge aufgestaut hätten, doch da es allzu viele sind, kann ich deswegen auch nicht im geringsten daran rühren.

Was der Schreiber der *Jogaku* als „Kanon“⁶⁴ verehrungsvoll emporhält, sind die beiden folgenden Paragraphen.

- (1) Die größte Literatur ist diejenige, welche es schafft, die Natur so abzubilden wie die Natur ist.⁶⁵
- (2) Die schöne Kunst von äußerster Schönheit kann entschieden nicht mit Unsittlichkeit einhergehen.⁶⁶

Auf den ersten Blick wirkt dies wie ein interessantes Konzept, doch ist es das, was man im Westen gemeinhin als *Kartenhaus* bezeichnet:⁶⁷ Es ist eine Leichtigkeit, es alleine mit einem Pusten und ohne einen Finger zu rühren in eine Ruine zu verwandeln und niederzuwerfen. Man macht sich damit zwar äußerst unbeliebt, aber trotzdem möchte ich im folgenden einmal einen kleinen Versuch unternehmen, [das Kartenhaus] zu zertrümmern.

So, wie ich es mir denke, hat das vom Schreiber der *Jogaku* gebrauchte Wort „Literatur“⁶⁸ dieselbe Bedeutung, wie das von Min'yûshi in „Die Unfreiheit der Rede und die Fortentwicklung der Literatur“ gebrauchte Wort Literatur. Zuerst denkt man, daß Min'yûshi wohl die Poesie Chinas erläutere, da sieht man, wie er

63 „Literaturgesellschaft“ für *bungaku shakai* 文学社会.

64 „Kanon“ für *kanon* 「カノン」. Daß Mori hier ausdrücklich auf die später häufig verwendete Doppelschreibung des Musters *kanon* 模範文集 [*mohan bunshû*] („Sammlung beispielhafter Texte“) verzichtet, scheint hervorhebenswert. Die im Original verwendeten Anführungszeichen 「 und 」 werden in meiner Übersetzung durch „ und “ wiedergegeben.

65 Mori zitiert hier wörtlich aus Iwamotos Abhandlung: *Saidai no bungaku wa shizen no mama ni shizen wo utsushi etaru mono nari* (KBHT 1:68).

66 Wörtliches Zitat aus Iwamotos Abhandlung: *Gokubi no bijutsu naru mono wa kesshite futoku to tomonau koto wo ezu* (KBHT 1:68). Die Übersetzung „Unsittlichkeit“ für *futoku* nimmt den Inhalt der von Ôgai weiter unten eingeführten Begriffsverbindung *shône jittorihikaito* 美德, in der nach dem bereits bekannten Muster die japonisierte Variante des deutschen Begriffes (hier „schöne Sittlichkeit“) mit dem sinojapanischen [*bitoku*] 美德 erläutert werden, auf.

67 „Kartenhaus“ für *karutenhausu* 骨牌家屋, worin die Kanji-Schreibung [*koppai kaoku*] 骨牌家屋 die sinojapanische Erläuterung zur das deutsche „Kartenhaus“ japonisierenden Lesung *karutenhausu* ist. Die formale Darstellung des fremdsprachlichen Begriffes (durch Kursive und gegebenenfalls in Anführungszeichen „“) in meiner Übersetzung übernehme ich von MORI/SCHAMONI 1989:189.

68 „Literatur“ für *bungaku* 文学.

sich plötzlich den Zeitschriften Rußlands zuwendet,⁶⁹ also [das Wort als Begriff für] „Literatur“⁷⁰ im weiten Sinne auffaßt, worin dann Beschreibungen, welche die Natur abbilden, ebenso wie Abhandlungen, die der Geist⁷¹ hervorbringt, inbegriffen sein sollten. Es ist also davon auszugehen, daß darin einerseits die von einem Wahrheitsbegriffe geleitete Wissenschaft⁷² und von einem Begriffe des Guten geleitete Morallehre,⁷³ andererseits auch von einem Schönheitsbegriffe geleitete Dichtungen und Texte⁷⁴ enthalten sind. Wenn der Schreiber der *Jogaku*

69 Unvollständiges Zitat eines von Tokutomi Sohō stammenden unvollständigen Zitates einer Äußerung Stepniaks (Anm.43). Die „Poesie Chinas“ steht hier stellvertretend für die „schöne Literatur“, die politischen Diskussionen in den Zeitschriften Rußlands für „wissenschaftliche Literatur“.

70 „Literatur“ für *riteratsûru* 文学, worin die Lesung *riteratsûru* die japonisierte Form des deutschen „Literatur“ wiedergibt, die Kanji das ebenso komplexe japanische Konzept *bungaku* wiedergeben.

71 „Geist“ für *seishin* 精神. Da hier im Gegensatz zur später verwendeten Schreibung *gaisuto* 精神 (Anm.92) kein fremdsprachlicher Prototext vermutet werden kann, muß die in meiner Übersetzung verwirklichte Interpretation sich auf die argumentative Logik selbst stützen. Diese enthält allerdings prinzipiell schon die Gegenüberstellung „Natur“ und „Geist“, die Mori auf S.33 lediglich orthographisch variiert. Die von Mori einander entgegengesetzten Textarten bleiben vage, der von ihm interpretierte (deutsche) Begriff Literatur umfaßt aber demnach deskriptiv-narrative sowie argumentierende Texte.

72 „Von einem Wahrheitsbegriffe geleitete Wissenschaft“ für *ichi shin ji wo atama ni itadaku kagaku* 一眞字ヲ頭ニ戴ク科学 (wörtlich „Wissenschaften, die das eine Wort Wahrheit als Kopf [ihres Namens] tragen“), worin dem Begriff nach Natur-, Gesellschafts- und Humanwissenschaften enthalten sind.

73 „Von einem Begriffe des Guten geleitete Morallehre“ für *ichi zen ji wo atama ni itadaku dôgaku* 一善字ヲ頭ニ戴ク道学 (wörtlich „Lehren des Weges, die das eine Wort Gutes als Kopf [ihres Namens] tragen“).

74 „Von einem Schönheitsbegriffe geleitete Dichtungen und Texte“ für *ichi bi ji wo atama ni itadaku shi bun* 一美字ヲ頭ニ戴ク詩文 (wörtlich „Dichtungen und Texte, die das eine Wort Schönes als Kopf [ihres Namens] tragen“). Hier fehlen die sonst häufig auftretenden Japonisierungen fremdsprachlicher (deutscher) Begriffe als zitathafte Signale (wie etwa *vâres* 眞 [*shin*] aus „Wahres“ oder *shônesu* 美 [*bi*] aus „Schönes“), die auf einen etwaigen fremdsprachlichen Prototext hinwiesen. Auf den ersten Blick scheint es daher wahrscheinlicher, daß Mori sich mit den japanischen Wörtern *shin* 眞 („Wahrheit“; Anm.72), *zen* 善 („das Gute“; Anm.73) und *bi* 美 („das Schöne“) etwa auf die Wissenschaftstheorien des japanischen Aufklärers Nishi Amane 西周 (1829–1897) bezieht, denn Nishi diskutiert diese Begriffe in seinen Werken *Hyakugaku renkan* 百学連環 („Die Verbindung der Hundert Wissenschaften“; 1871) und *Bimyôgaku setsu* 美妙学説 („Theorie von der Wissenschaft des Schönen und Mysteriösen“, 1877/1878).

Auf den zweiten Blick scheint jedoch ein anderer Bezug wahrscheinlicher, denn die begriffliche Trias „Wahres – Schönes – Gutes“ steht bei Mori in engem Zusammenhang mit dem unmittelbar zuvor genannten „menschlichen Geist“ (vgl. Anm.71), und dies legt trotz fehlender zitathafter Signale nahe, daß Mori sich auf Zeising's Aesthetische Forschungen bezieht und dessen zentrale Begriffe in die oben zitierten japanischen Wörter übersetzt. In Kapitel I („Über das Schöne überhaupt“) Abschnitt I („Deduction des Schönen oder Vom Verhältniß des Schönen zum Sein überhaupt, zu Gott, zur Welt, zur Natur, zum Geiste etc.“) führt Zeising – nach der Darlegung der „Grundformen des Geistes in ihrem gegenseitigen Verhältniß“ (§17; ZEISING 1855:71–4) – in §18 aus: „[...] denn unter den hier aufgeführten Modificationen der

beabsichtigt, sich einer derartig großen Bedeutungsbreite zuzuwenden und Interpretationen anzustellen, so geht sein Unternehmen nicht an, wenn er nicht zunächst seine Augen weit genug öffnet.

Der Schreiber der *Jogaku* stellt „die größte Literatur“ der „schönen Kunst äußerster Schönheit“ gegenüber. Das sieht so aus, als habe dieser Mensch ein Konzept erdacht, in dem für die Literatur das „Große“ die Hauptsache ist, wie für die schöne Kunst das „Schöne“ die Hauptsache ist.⁷⁵ Nimmt man an, daß er mit dem „Großen“ eine geräumige Sphäre⁷⁶ meint – ist dann folglich die Sphäre der schönen Kunst nicht geräumig? Ich lasse für eine Weile beiseite, daß in diesem Konzept der Begriff „Großes“ im Widerspruch zur Beengtheit des später zu diskutierenden [Prinzips] „die Natur so abbilden können, wie sie ist“ steht, und daß dadurch der Eindruck von einem Wesen mit einem Drachenkopf und einem Schlangenschwanz erzeugt wird.⁷⁷ Aber während das „Schöne“ [in diesem Konzept] eine besondere zur schönen Kunst gehörende Eigenschaft ist, gehört das sogenannte „Große“ nur beiläufig als Eigenschaft zur Literatur.⁷⁸

Doch womöglich will [der Schreiber] ja das Wort „groß“ im Sinne von „erhaben“ begriffen wissen?⁷⁹ Falls er sich dabei auf die Definition jenes berühmten

Idee, der Seele und des Triebes bilden die drei thetischen, nämlich der Begriff, die Erkenntniß und die Wissenschaft zusammen diejenige Form des Geistigen, welche das **Wahre** darstellen [...]. Dagegen die drei antithetischen Formen, nämlich das Bild, die Empfindung und die Kunst, bilden zusammen diejenige Form des Geistigen, welche das Schöne darstellen [...]. Endlich die drei synthetischen Formen, nämlich die Tendenz, der Wille und die Tugend, bilden zusammen diejenige Form des Geistigen, welche das Gute darstellen [...].“ (ZEISING 1855:74; Hervorhebung im Original). Daß Mori sich schon hier auf Zeising's *Aesthetische Forschungen* bezieht, wird angesichts des weiter unten (Anm. 116) diskutierten, offensichtlichen Bezuges umso wahrscheinlicher.

- 75 Daß für Mori in einem idealen Terminus grundsätzlich die Haupteigenschaft dessen Kopf bildet, hat er kurz zuvor durch die in den Anm. 72, 73 und 74 erläuterten Bezeichnungen gezeigt. Im folgenden (durch Auszeichnung hervorgehobenen) Satz kritisiert er Iwamotos aus seiner Sicht inkonsequente Terminologie. Analog zum zweigliedrigen Wort *bijutsu* 美術 („Schöne Kunst“), bei dem der Kopf *bi* die Haupteigenschaft („Das Schöne“) bezeichnet, müsse, so impliziert Mori, Iwamoto konsequenterweise das Wort *dai bungaku* 大文学 („Große Literatur“) mit dem Kopf *dai* („Das Große“) einführen, um „Das Große“ als Haupteigenschaft der Literatur zu kennzeichnen. Iwamoto degradiere in seiner Konstruktion *saidai no bungaku* („Literatur von äußerster Größe“) stattdessen den Begriff „Größe“ nicht nur grammatisch (über die Attributivpartikel *no*), sondern auch inhaltlich zu einem Attribut des Begriffes „Literatur“.
- 76 „Geräumig“ für *kôdai* 宏大 (hier *dai* als Abkürzung von *kôdai* interpretiert), „Sphäre“ für *han'i* 範圍. Der begriffliche Inhalt wird von Mori nicht eingegrenzt, kann sich aber logischerweise nur auf den Raum beziehen, aus dem die Gegenstände von Kunst und Literatur zu nehmen sind, also etwa beispielsweise auf die gegenständliche und die nichtgegenständliche Welt.
- 77 Der wörtlich übersetzte Ausdruck *ryûtô dabi* 龍頭蛇尾 steht metaphorisch für Großartigkeit im Beginn und Ärmlichkeit im Abschluß einer Unternehmung.
- 78 Die Unterstreichung ersetzt hier und im folgenden die von Mori zur Hervorhebung neben die Kanji gesetzten Punkte. Diese Auszeichnung wird im folgenden analog angewendet.
- 79 „Erhaben“ für *eruhâben* 高大, worin die Lesung *eruhâben* die japonisierte Form des deutschen „erhaben“ ist, die Kanji [*kôdai*] 高大 („Höhe und Größe“) das diskutierte Wort „Größe“ enthalten. Zu den Begriffsinhalten bei den von Mori genannten Philosophen siehe Anm. 83.

Vischer beruft:⁸⁰ dort stehen [„groß“ und „erhaben“] gegeneinander. Beruft er sich auf die Definitionen von Zeising⁸¹ und Carrière⁸²: dort handelt es sich [beim Erhabenen] nur um eine Variante des „Schönen“, nur um die Wirkung des „Schönen“, nur um die Bewegung des „Schönen“. Außerhalb des „Schönen“ gibt es das „Große“ nicht, außerhalb des „Großen“ nicht das „Schöne“.⁸³ Ganz sicher hat

80 Das Original zitiert die Namen in japonisierter Form in Katakana-Silbenschrift und zeichnet sie jeweils durch einen senkrechten Strich aus. Auf eine entsprechende Auszeichnung wird in der Übersetzung verzichtet. Den Philosophen und Literaturwissenschaftler Friedrich Theodor Vischer sowie die später erwähnten Philosophen Zeising (Anm.20) und Carrière (Anm.22) mag Mori über die Lektüre der von Eduard von Hartmann verfaßten *Aesthetik*, in deren ersten Teil (*Die deutsche Aesthetik seit Kant*) sie unter der Überschrift „Der konkrete Idealismus“ in den Abschnitten II.B.f. (VISCHER, 211ff.), g. (ZEISING, 219ff.) und h. (CARRIERE, 245ff.) ausführlich besprochen werden, kennengelernt haben. Doch die These, auf die Mori sich hier bezieht, wird in HARTMANN 1886: 211ff. (II.B.f., VISCHER) nicht behandelt. Wahrscheinlicher ist daher, daß Mori Abschnitt II (die Abhandlung über die Beziehung der ästhetischen Begriffe „Größe“ und „Das Erhabene“) aus Vischers *Über das Erhabene und Komische* (1837) im Original studiert hat. Dort heißt es unter Bezug auf Hegel: „Mit diesem Begriffe [Das Erhabene] haben wir also nichts Fremdes vor uns, das zum Schönen äußerlich hinzukäme, sondern es treten nur die beiden Elemente des Schönen [die Idee und ihre sinnliche Erscheinung] in eine neue Proportion, die Idee wächst über, Endliches und Unendliches decken sich nicht mehr, sondern diese steht in seiner allem Endlichen überlegenen Größe vor uns. [...] Im Erhabenen steht die Idee in einem negativen Verhältniß zur Gegenständlichkeit, das Absolute erscheint über jede unmittelbare Existenz hinausgehoben, es ist (in der Kunst) der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinung einen adäquaten Gegenstand zu finden.“ (VISCHER 1837:43).

81 Mori bezieht sich hier auf dessen *Aesthetische Forschungen* (Anm. 83).

82 Carrière behandelt das Verhältnis der ästhetischen Begriffe „Schönheit“, „Größe“ und „Erhabenheit“ in Abschnitt 2.b seiner *Aesthetik*.

83 Die Beschreibung des „Erhabenen“ als „Wirkung des Schönen“ faßt Mori aus den Paragraphen 368–375 aus ZEISING 1855:360–367 zusammen. Zeising kennzeichnet das Erhabene als „[...] dasjenige Schöne, welches durch objective Vollkommenheit, namentlich durch seine Größe, die Idee der absoluten Vollkommenheit erweckt [...]“. Die Ausdehnung oder Größe sei wie keine andere Eigenschaft geeignet, „[...] einer einzelnen Erscheinung den Schein der Allheit und hiedurch das Gepräge der Schönheit zu geben“ (§368, S.360). Das Erhabene sei „[...] diejenige Zwischenmodifikation des Schönen, welche zwischen dem Rein=Schönen und dem Tragischen in der Mitte liegt. Mit dem Rein=Schönen hat es das gemein, daß es die Idee der Vollkommenheit durch eine ihm, dem Object, selbst anhaftende, also objective Vollkommenheit erweckt; mit dem Tragischen aber stimmt es darin überein, [...] daß es das mit ihm in Wechselbeziehung tretende Subject nöthigt, sich über die Gränzen des Objects hinaus zur Idee der absoluten Vollkommenheit zu erheben. Diejenige Eigenschaft, durch welche es dies vorzugsweise bewirkt, ist seine Quantität oder Größe“, wobei Zeising die Wirkung objektiver (vom schönen Objekt ausgehenden) und subjektiver (vom betrachtenden Subjekt ausgehenden) Quantität und Größe im Prinzip gleich wichtig einschätzt (§375–382, S.367–374). Die Beschreibung des Erhabenen als Variante des Schönen zitiert Mori aus Carrières *Aesthetik*, wo es heißt: „Das Erhabene nannte ich dasjenige Schöne welches nicht sowol durch die Anmuth als durch die Größe der Form auf uns wirkt, welches zunächst von Seiten der in ihm waltenden Macht oder Ausdehnung sich darstellt. [...] Darum nennen wir dasjenige erhaben, neben welchem alles andere als klein erscheint; nur daß man nicht vergesse wie die Größe allein es nicht thut, sondern stets die Bedingungen des Schönen erfüllt sein müssen; wir stehen

das im *Erhabenen* inbegriffene „Große“⁸⁴ unter allen Eigenschaften der Literatur eine ziemlich mächtige Wirkkraft, doch darf man nicht so, wie man für die schöne Kunst das Schöne als Grundeigenschaft postuliert, bei der Literatur von einem Postulat des „Großen“ als Grundeigenschaft sprechen. Ganz zu schweigen davon, etwa für die schöne Kunst nun auch das „Große“ zu postulieren.⁸⁵

Damit dürfte klar sein, daß es nicht angängig ist, die „größte Literatur“ der „schönen Kunst von äußerster Schönheit“ zur Seite zu stellen. Geht man nun der Ursache, welche Begriffsverwirrungen wie diese herbeiführen, nach, so liegt der Irrtum darin, bei der Argumentation nicht zu beachten, daß es schlußendlich zwei deutlich unterschiedene Arten von Literatur gibt. Die eine gehört in das Gebiet

nicht außerhalb, sondern innerhalb des Schönen. Daher bedarf das Erhabene anderer Erscheinungen neben ihm, an denen wir es messen, mit denen wir es vergleichen, ja, es liebt den Contrast. Wir ermüden, wenn uns stets nur Ueberschwengliches geboten wird, der Schauer des Erhabenen weicht dann am Ende der Abspannung, der Langeweile, und wenn innerhalb einer bestimmte Sphäre alle Dinge über ihre gewöhnliche Größe gesteigert werden, so erscheint uns das Ganze viel kleiner als es wirklich ist, weil wir die gewohnte Verhältnißmäßigkeit erblicken (CARRIÈRE 1873: 119).“

84 Mori zitiert hier die weiter oben (Anm. 79) eingeführte Verbindung eines deutschen und eines sinojapanischen Begriffs.

85 Mori weiß sehr wohl, daß der von ihm hier eingeführte ästhetische Begriff des Erhabenen von Iwamoto kaum gemeint sein kann, denn der Begriff kann nur auf Protagonisten oder deren Handlungen in einem literarischen Text, nicht aber auf den literarischen Text als Ganzes bezogen werden. Die rhetorische Frage soll die Inhaltsleere des Wortes *dai* 大 („Größe“) in *saidai* unterstreichen.

der schönen Künste und bildet einen *integrierenden* und ergänzenden Bestandteil.⁸⁶ Man nennt sie die *schöne Literatur*⁸⁷ und ihr Wesen ist das „Schöne“. Die andere hat mit den schönen Künsten nichts zu tun und ist eigenständig. Man nennt

86 „Integrierender und ergänzender Bestandteil“ für *integurirendo* 補完部, worin die Lesung *integurirendo* die japonisierte Form des deutschen Partizips „integrierend“ darstellt, während die Kanji [*hokanbu*] 補完部 „ergänzender Bestandteil“ bedeuten. Hier liegt nicht die von Mori andernorts verwendete Kombination eines ausländischen Wortes mit dessen Begriffsinhalt erläuternden Kanji vor. Vielmehr behandelt Mori das partizipiale ‚integrierend‘ wie eine Ergänzung zu dem in Kanji verschrifteten Begriff „ergänzender Bestandteil“. Dies sei hier als stilistische Besonderheit gegenüber der ebenfalls möglichen, nach dem ansonsten gepflegten Muster rein sinojapanischen Konstruktion *shūsei hokanbu* 集成補完部 („integrierender und ergänzender Bestandteil“) vermerkt. Auf einem anderen Blatt steht die Frage, ob Mori sich wirklich die Literatur als einen alle Kunstgebiete zum Feld „schöne Kunst“ (*bijutsu*) zusammenfassenden (integrierenden) Bestandteil, oder ob er sie sich nicht eher als integralen oder integrierten Bestandteil der schönen Kunst, also als Teilfeld derselben vorstellt. Doch wie auch immer: Sehr wahrscheinlich zitiert Mori die Formulierung aus Hartmanns *Aesthetik*, in deren zweitem, systematischem Teil der Ausdruck „integrierender Bestandtheil“ (und dessen grammatische Varianten) *passim* verwendet werden. In Bezug auf die von Mori übernommene argumentative Logik ist Hartmanns Diskussion des Gattungsbegriffes in Abschnitt II.6.b („Die Gattungsidee – Das Formalschöne fünfter Ordnung – Der Polymorphismus“) aus dessen *Aesthetik* (HARTMANN 1887:180) der wahrscheinlichste Ausgangspunkt. Nach der Darlegung, daß die Gattungsidee „[...] als aktuelle immer nur die Summe der jeweilig aktuellen Individualideen, und als ewige Idee nur die konditionale logische Möglichkeit aller möglichen zu ihr gehörigen Individualideen [...]“ sei, bezeichnet er die Gattungsidee als eine Abstraktion von Individualideen; die Individualidee nur als ein Segment aus der Weltidee, als eine Partialidee, welche „[...] als Glied und integrierender Bestandtheil von der Totalidee umspannt wird.“ (Abschnitt VI.5.c, „Die Stellung des Schönen im Weltganzen – Die dem Schönen immanente mikrokosmische Idee“, HARTMANN 1887:468–471). Offensichtlich übernimmt Mori die Vorstellung von etwas Ganzem und seinen „integrierenden Bestandtheilen“ aus HARTMANN 1887 und überträgt die dort entwickelte Vorstellung des Verhältnisses „Gattung–Individuum“ auf das Verhältnis „Kunst–Literatur“: „Kunst“ wäre dann die Gattung, „Literatur“ als Individuum tatsächlich ein „integrierender Bestandteil“ in dem Sinne, daß er zur Prägung der Gattung integrierend beiträgt.

87 „Schöne Literatur“ für *shōne riteratsūru* 美文学, worin die Lesung die japonisierte Form eines zurückübersetzten deutschen Ausdrucks ist, die Kanji [*bibungaku*] 美文学 die sinojapanische Entsprechung des deutschen Begriffs sind.

sie die *wissenschaftliche Literatur*⁸⁸ und ihr Wesen ist das „Wahre“.⁸⁹ Wenn der Schreiber der *Jogaku* von seiner Warte aus eine Literatur fordern will, die der

88 „Wissenschaftliche Literatur“ für *vissenshafutorihhe riteratsûru* 科学, worin die Lesung die japonisierte Form des zurückübersetzten deutschen Ausdrucks ist, die Kanji [*kabungaku*] 科学 die sinojapanische Entsprechung des deutschen Begriffs. Den sinojapanischen Begriff *kabungaku* hat Mori wohl in Analogie zum etablierten Begriff *bibungaku* gebildet, indem er *bi* 美 („Schönheit“) durch *ka* 科 („Wissenschaft“), den Kopf des Wortes *kagaku* 科学 („Wissenschaft“), ersetzte. Das Wort *kagaku* 科学 mit dem Begriffsgehalt „Wissenschaft“ dürfte Mori aus Kapitel 4 des *Chisetsu* 知説 (1874; *Mei roku zasshi* 22, 1r–3v) von Nishi Amane entliehen haben (2v). Die deutschsprachigen Ausdrücke „Schöne Literatur“, „Wissenschaftliche Literatur“ „integrierend“ wiederum deuten als zitathafte Signale für den fremdsprachlichen Teil der Doppelschreibung auf einen deutschsprachigen Prototext hin. Damit kämen die zitierten Werke von Carrière und bei Gottschall in Frage. Einschlägig ist in Carrières *Aesthetik* in Teil 2, Abschnitt III.1 („Die Poesie – Ihr Begriff als Kunst des Geistes“) die folgende Passage: „Ist die Sprache gebildet, so eröffnen sich für die Auffassung wie für die Darstellung der Welt zwei verschiedene Bahnen, von denen die eine zur Wissenschaft, die andere zur Kunst führt; beide kommen nun zu unterschiedener Verwirklichung. Es gilt, dem Geist die Wahrheit des Lebens zu finden und auszusprechen, das ist das gemeinsame Ziel der Philosophie wie der Poesie. Die Wissenschaft fragt nach dem Gesetz der Erscheinungen und hebt dieses für sich hervor, sie sucht im Begriff das allgemeine Wesen der Dinge gegenüber dem Besonderen zu erfassen, oder sie betrachtet die Beziehungen der Dinge zueinander und zu dem Zweck der Menschen, indem sie sie auf ihre Verwerthbarkeit ansieht. Die Kunst dagegen stellt das Allgemeine, Gattungsmäßige im Individuellen dar, sie bringt im Factischen das Notwendige, im Einzelgeschick das Weltgesetz zur Anschauung. Die Wissenschaft wendet sich unterscheidend und beziehend an den Verstand, die Kunst ineinsbildend an das Gemüth und die Phantasie, sie vereint Idee und Bild im Ideal, während die Wissenschaft das werdende Leben auf die Idee als sein Ziel hinweist.“ (CARRIÈRE 1873 II:496–50). Die Dichotomie „Wissenschaft-Kunst“ berührt Gottschall in seiner *Poetik* im Zusammenhang mit der Diskussion des „Wahren“ und des „Schönen“ wie folgt: „Unleugbar groß ist nun die Verwandtschaft des Wahren und Schönen, mag man nun das Schöne als einen Moment im Entwicklungsgange der Erkenntnis ansehen oder auf ihrem Gipfel die Anschauung des Schönen zum Vorbild machen für die Anschauung des Wahren. Dennoch ist das Interesse der Wahrheit ein anderes als das der Schönheit, das Interesse der Wissenschaft ein anderes als das der Kunst.“ (GOTTSCHALL 1877:22). Als weiterer Prototext der von Mori zitierten Dichotomie „Wissenschaft – Kunst“ kommt Gottschalls *Der naturalistische und photographische Roman in Frankreich* (1885) in Frage. Gottschall wirft Zola den „[...] Grundirrtum, der aus der Verwechslung der wissenschaftlichen Untersuchung und des dichterischen Schaffens hervorgeht und für das letztere die Methode der erstern in Anspruch nimmt [...]“ (GOTTSCHALL 1885:221) vor und erklärt diesen Irrtum als die Quelle aller übrigen Irrtümer. In diesem Falle kann Moris Zitat nicht auf einen einzelnen Prototext zurückgeführt werden.

89 „Das Wahre“ für [*shin*] oder [*makoto*] 真. Hier fehlen die sonst in einer Doppelschreibung mit begleitenden Silbenzeichen (*furigana*) gegebenen Interpretationsanweisungen, die beispielsweise in der Doppelschreibung *vâresu* 真 („Wahres“) auf einen deutschsprachigen Prototext, oder durch die Lesung *makoto* auf einen japanischen Prototext hätten verweisen können. Wir müssen also zunächst davon ausgehen, daß der Erwartungshorizont des Lesers zuerst vom traditionellen Begriff *shin* (oder *makoto*) geprägt ist. Dieser bezeichnete in der Romantheorie in Opposition zur fiktionalen Literatur, die als *uso* („gelogen“) oder „leer“ (*kyo* 虚) abgetan wurde, zwar – wie bei Mori – die auf Tatsachen beruhenden Texte (SCHAMONI 1975:13-14), war aber häufig mit moralischen Implikationen verbunden und wäre dann in Bezug auf die Einstellung eines Autors in „Wahrhaftigkeit“ zu übersetzen. Auch mögen Moris Leser zunächst an das von Motoori Norinaga 本居宣長 (1730–1801) als *makoto* bezeichnete Prinzip

„schönen Kunst von äußerster Schönheit“ zur Seite steht, warum spricht er dann nicht von „wissenschaftlicher Literatur von äußerster Wahrheit“?⁹⁰

Fürs erste will ich die mit den schönen Künsten verbundene schöne Literatur beiseite lassen und folgendes Konzept aufstellen, um zu betrachten, ob es zutrifft oder nicht.

- (3) Die wissenschaftliche Literatur von äußerster Wahrheit ist jene, die vermag, die Natur so abzubilden, wie die Natur ist.

Nun habe ich schon die zu den schönen Künsten gehörende schöne Literatur aus dem Blicke genommen und lediglich die wissenschaftliche Literatur festgehalten. Und trotzdem habe ich das Gefühl, daß die Interpretation von „Natur“ und anderen [Wörtern] immer noch reichlich klein und beengt ist. Man betrachte doch versuchsweise die Systematik der Pflanzenwelt. Man betrachte den „Kosmos“. Das sind nun in der Tat Dinge, die vermögen, die „Natur“ so abzubilden, wie die „Natur“ ist. Man betrachte versuchsweise das *Lunyu*, man betrachte die *Kritik der reinen Vernunft*.⁹¹ Diese sind entschieden keine Werke, welche die „Natur“ so abbilden konnten, wie die „Natur“ ist. Was sie abgebildet haben, ist nicht die „Natur“, sondern der „Geist“.⁹² Ist etwa dem Schreiber der *Jogaku* jener Begriff „Natur“ bekannt, der Begriff „Geist“ dagegen nicht?

des ungekünstelten Stils in der Lyrik gedacht haben (BUCK-ALBULET 2005: *passim*). Doch Mori argumentiert hier nicht gegen die „gelogene“ oder „leere“ schöne Literatur, sondern trennt sie nur von der wissenschaftlichen, und erst recht befaßt er sich nicht mit stilistischen Fragen der „Lyrik“ als Teilfeld der Literatur. Wahrscheinlicher ist hier ein Vorgriff auf die weiter unten geführte Diskussion der begrifflichen Trias „Das Wahre, das Schöne, das Gute“, in der (in Anlehnung an Zeisings *Aesthetische Forschungen* „Wahrheit“ (die Idee als Begriff) die als seiend aufgefaßte Vollkommenheit ist und als das Absolute selbst in der Form des Seins aufgefaßt wird (Anm. 116).

- 90 Die Frage ist rhetorisch, denn ihre Abwegigkeit liegt auf der Hand: Auch Iwamoto ordnet ja, wie dessen in Abschnitt 3.6 zitierten Thesen zeigen, der „Kunst von äußerster Schönheit“ eine von „Schönheit“ (für ihn gleichbedeutend mit „Tugendhaftigkeit“) geprägte Literatur zu und nicht eine wissenschaftliche.
- 91 Mori erwähnt das *Lunyu* und die *Kritik der reinen Vernunft* in einem Atemzug wegen ihres geringen Maßes an Bezügen zur gegenständlichen und des hohen Maßes an Bezügen zur nicht gegenständlichen Welt.
- 92 „Natur“ für *natsûru* 自然, worin die Lesung *natsûru* ナツール das japonisierte deutsche „Natur“, [*shizen*] 自然 die sinojapanische Erläuterung des japonisierten deutschen Wortes ist. Nach demselben Muster verschriftet Mori den Begriff „Geist“ für *gaisuto* 精神 [*seishin*]. Die Dichotomie „Natur-Geist“ zitiert Mori aus Iwamotos Abhandlung und hat sie im Prinzip schon auf S.27 eingeführt. Hier verweist die Verwendung japonisierter deutschsprachiger Wörter auf einen deutschsprachigen Prototext. Nun findet sich die Gegenüberstellung von Natur und Geist zwar schon in der Aristotelischen Philosophie, wo die teleologisch aufgefaßte Natur (als Summe aller nicht der menschlichen Planung entsprungenen Dinge) einer in ihnen angelegten, gesetzmäßigen Bestimmung folgen muß. Diese mechanistische Naturauffassung, als deren Paradigma vielfach das Planetensystem angeführt wird, findet sich noch bei Kant (*Prolegomena* A 71). Moris vorausgehende Bezüge auf Eduard von Hartmann legen indes nahe, daß er Hegels Vorstellungen vom Gegensatz „Natur-Geist“ über Hartmanns im Abschnitt *Der konkrete Idealismus* (HARTMANN 1886: 107–129) enthaltenes, ausführliches (teils

Wie ist nun dabei die Interpretation des weiter oben hypostasierten Begriffs der wissenschaftlichen Literatur zu modifizieren? Ich möchte sagen: man muß nur entsprechend den Begriff „Natur“ gegen den Begriff „Tatsache“⁹³ austauschen. Der Kernpunkt der „Tatsache“ besteht im „Wahren“.⁹⁴ Die „Tatsache“ vereinigt in sich auf glückliche Weise „Natur“ und „Geist“.

kritisches) Referat kennengelernt hat und sich womöglich auf die folgende Passage des Referates beruft: „Die Idee ist das schlechthin in sich Konkrete (Aesth. I, 136), in noch ganz anderem Sinne als es auch schon dem Begriff oder dem sich selbst bestimmenden Gedanken eigenthümlich ist, ein konkret Allgemeines oder konkrete Totalität zu sein (ebd. 137, Encycl. III, 71). „Denn das Kunstschöne ist weder die logische Idee, der absolute Gedanke, wie er im reinen Elemente des Denkens sich entwickelt, noch ist es umgekehrt die natürliche Idee, sondern es gehört dem geistigen Gebiete an, ohne jedoch bei den Erkenntnissen und Thaten des endlichen Geistes stehen zu bleiben. Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des absoluten Geistes“ (Aesth. I, 120—121). Der endliche Geist hat die Natur noch als ein Jenseits, eine Schranke sich gegenüberstehen, während der absolute Geist sie als ein teleologisches Produkt des Geistes weiss, dem eben damit die Macht einer Grenze und Schranke genommen ist (ebd. 118). Als logische Idee ist die Idee nur erst der Begriff der Idee (Encycl. III, 33), oder der an sich seiende Geist, der in der Natur verborgen und sich selber unbekannt arbeitet, oder gleichsam schlafend innewohnt, und erst im Bewusstsein erwacht, oder zum Fürsichsein gelangt (ebd. 30, 22, 27); indem der Geist die Schranke der Natur als eine vom Geist gesetzte erkennt, hebt er sie als Schranke für sich auf und weiss sich als sein eigenes, durch die Natur zwar vermitteltes aber nicht aus ihr entspringendes Resultat, weiss er sich trotz und wegen seiner Endlichkeit als absoluten Geist, als die Wahrheit der logischen Idee wie der Natur, d.h. als die wahre Gestalt des nur in sich und nur ausser sich seienden Geistes (ebd. 23, 39).“ (HARTMANN 1886:109; die in Klammern enthaltenen Angaben sind Hartmanns Quellenhinweise). Wie wir gesehen haben, stützt Hartmann sich hauptsächlich auf Hegels *Ästhetik* und Teil III (*Die Philosophie des Geistes*) der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830). Die Struktur von Moris Argumentation legt aber die Vermutung nahe, daß er nach Anregung durch HARTMANN Teil II (*Die Naturphilosophie*) der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) studiert hat und sich hier auf sie beruft. Möglicherweise klingt hier die in GOTTSCHALL 1885 enthaltene Zola-Kritik an. Nachdem Gottschall zunächst konzidiert, daß die „Objectivität der Darstellung“ ein anerkanntes Kunstprinzip sei, führt er aus: „Dann aber muß die Handlung selbst eine „concludente“ sein, und das ist keineswegs, wie Zola zu glauben scheint, jeder Fetzen des realen Lebens, den er für die Dichtung appetirt. Dazu gehört ein künstlerischer Organismus, der in allen seinen Theilen von einem und demselben Lebensgeist der ihn pulsirenden Idee durchdrungen ist – davon hat Zola keine Ahnung.“ (GOTTSCHALL 1885:223.)

93 „Tatsache“ für *tâtozaufe* 事実 [*jijitsu*], worin die Kanji [*jijitsu*] 事実 den Begriffsgehalt, die beigegebene Lesung *tâtozaufe* タートザウフェ (wohl eine fehlerhafte Variante von *tâtozaffe* タートザッフエ) die japonisierte Fassung des deutschen „Tatsache“ wiedergeben. Der fremdsprachliche Begriff verweist als zitathafes Signal auf einen deutschsprachigen Prototext – doch ein Prototext, der in der Diskussion der Dichotomie „Kunst – Wissenschaft“ die Wörter „Tatsache“ und „Wahrheit“ zusammenbringt und als Oberbegriff von „Natur“ und „Geist“ kennzeichnet, war nicht auszumachen.

94 „Wahrheit“ für [*shin*] oder [*makoto*] 真; s. Anm.86.

- (4) Die wissenschaftliche Literatur von äußerster Wahrhaftigkeit ist jene, die vermag, die Tatsache so abzubilden, wie die Tatsache ist.⁹⁵

Zwar wäre es möglich, von hier aus die „*schöne Literatur*“ zu diskutieren, aber letztendlich ist die „*schöne Literatur*“ nicht mehr als ein Teilgebiet der schönen Kunst, und ich möchte zunächst einmal von der schönen Kunst als Gesamtheit abwärts schauend erörtern, ob die *schöne Kunst* wirklich nicht in der Lage ist, mit Unsittlichkeit einherzugehen.

Geht man von der griechischen, insbesondere der platonischen Denkweise aus,⁹⁶ so wird man die „*schöne Sittlichkeit*“⁹⁷ zum Hauptaugenmerk machen und das „Schöne“ und das „Gute“ fast vollständig auf eine Strömung zurückführen versuchen.⁹⁸ Das aber ist nicht eine allgemein akzeptierte These.⁹⁹ Bereits als ein

95 Die von Mori eingeführte These (4) variiert seine weiter oben aus den Thesen von Iwamoto abgeleitete These (3).

96 Der Begriff „platonisch“ (*puraton teki*) läßt zwar offen, ob Platon selbst oder seine (in HARTMANN 1886 *passim* kritisierten) geistigen Nachfolger gemeint sind, doch die argumentative Logik der Passage legt die in SCHASLER 1872 enthaltene Kritik an Platon (s.u. Anm. 99) als Prototext dieser Passage nahe.

97 „Schöne Sittlichkeit“ für *shōne jittorihikaito* 美德, worin nach dem bereits beschriebenen Muster der sinojapanische Begriff [*bitoku*] 美德 („Schönheit und Sittlichkeit“) mit dem hier zurückübersetzten deutschen Ausdruck kombiniert wird. Den Begriff „schöne Sittlichkeit“ als Bestandteil der griechischen Philosophie zitiert Mori aus der folgenden Passage aus Gottschalls *Poetik* (1877): „Im Reiche der „Schönen Sittlichkeit“, das in Hellas verwirklicht schien, das vielen Denkern und Dichtern als Ideal vorschwebt, ist daher nicht das Schöne im Guten, sondern das Gute, dem stets ein unerquicklicher Rest bleibt, im Schönen aufgehoben.“ (GOTTSCHALL 1877:23).

98 „Auf eine Quelle zurückführen versuchen“ für *ichiryū ni ki sen to su* 一流ニ帰セントス. Daß damit Platos „absolut Schönes“ gemeint ist, wird in Anm. 99 erläutert.

99 Den Anstoß zur Übernahme der Kritik an der ästhetischen Theorie Platos mag Mori in Gottschalls *Poetik* gefunden haben. Ähnlich, so Gottschall, wie die Vorstellung vom Aufgehen der Wahrheit in der Schönheit, „[...] verhält sich die Idee des Guten zur Idee des Schönen, die der platonische, ja, der hellenischen Weltanschauung überhaupt in Eins [...] zerflossen.“ (GOTTSCHALL 1877:23). Auch das in Anm. 98 zitierte Bild des Zusammenfließens könnte aus dieser Quelle stammen. In erster Linie dürfte sich Mori hier jedoch auf die folgende Passage aus *Kritische Geschichte der Aesthetik: Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst* von Max Schasler (1819–1903) beziehen: „38. [...] Es klingt nun allerdings sehr „schön“, von der „schönen Seele im schönen Körper“ zu reden, aber man muss auch dies Verhältnis seinen konkreten Bestimmungen nach aufzeigen. Dies nun thut Plato so wenig, dass er vielmehr an anderen Orten geradezu die Indifferenz der Körperschönheit gegen die Schönheit der Seele behauptet und Denjenigen als schön – trotz körperlicher Hässlichkeit – bezeichnet, dessen Seele schön, d.h. tugendhaft sei, und umgekehrt [Schasler meint die Diskussion zwischen Agathon und Sokrates über Eros in *Symposion* 201a-c; PLATO-RUFENER 1991:480–482], wo denn die Inkommensurabilität der beiden Seiten deutlich zum Vorschein kommt. Mit der „Seelenschönheit“ haben wir also die Sphäre des „Schönen“ im spezifischen Sinn verlassen, indem dieser Begriff, seiner ethischen Beziehung nach gefasst, in das Gute sich verwandelt. 39. Drittens nun erhebt sich Plato über die beiden Vorstufen der sinnlichen und seelischen Schönheit zum Begriff des absoluten Schönen, welcher in jener Einheit der „schönen Seele im schönen Körper“ gleichsam schon als Vorstellung des „Vollkommenen“

Disput über das von Herrn Bimyôσαι verfaßte „Kochô“, das in der ersten Nummer der „Kokumin no tomo“ erschien,¹⁰⁰ entbrannte, ließ mein Freund Bikyôsei¹⁰¹ Kant, welcher in der Hölle zu Besuch war, sagen:

angedeutet ist. [...] Was nun aber dies Schöne, das er in einer Stelle des Phädrus mit dem Guten und Weisen zusammen als „das Göttliche“ definiert, seinem Begriff nach sei, ist er natürlich nicht im Stande zu sagen, da er es ja selbst als „ausserhalb der Erkenntnis“ existierend setzt. So ist dies denn schliesslich nur eine abstrakte Phantasie, die zu nichts Konkretem, zu keinerlei Einsicht in das Wesen des Schönen führt.“ (SCHASLER 1872: 86–88). SCHASLER 1872 befand sich in Mori's privatem Besitz, das von ihm gelesene und mit Randglossen versehene Exemplar ist über das Internet (http://rarebook.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/ogai/data/B800_19/0032_1.html, zuletzt besucht am 30.4.2014) einsehbar. Deutlich sind die von Mori stammende Unterstreichung der Wörter „absolutes Schönes“ (Mori's Randglosse: „Das absolut Schöne“), „das Göttliche“ und „ausserhalb der Erkenntnis“ aus der oben zitierten Passage zu erkennen. Hieraus ist zu schließen, daß Mori Platos „absolut Schönes“ als die jene „eine Quelle“, auf die das „Schöne“ und das „Gute“ fast vollständig zurückgeführt werden (Anm. 98), ansieht. Mori's Bemerkung, daß diese Zurückführung nicht eine allgemein akzeptierte These sei, stützt er aber nicht allein auf die oben zitierte harsche Kritik Schaslers, sondern auch auf Hartmann's *Aesthetik*, in deren ersten Teil (*Die deutsche Aesthetik seit Kant*) er unter der Rubrik II.4 „Streitige Fragen aus der Kunstlehre – Die Eintheilung der Künste“ den Standpunkt des Philosophen Johann Friedrich Herbart (1776–1841; Anm. 104) ausführt: „Für die edelste Kunst erklärt [Herbart] die Plastik, weil ihre Ruhe den Zuschauer auf den Standpunkt des ästhetischen Urtheils stellt; von der Musik erkennt er an, dass sie seelischen Gehalt ausdrückt oder zeichnet, nämlich Affekte, Leidenschaften, Stimmungen, schöne Sittlichkeit, Erhabenes, Wunderbares, Religiöses, Liebe, Grazie, Naives, Sentimentales, Komisches, Humor, – nicht aber Handlungen, nicht Gründe der Ueberlegung, kaum Ironie und Satire (S. 583).“ (HARTMANN 1886: 549). Hartmann bezieht sich seinerseits explizit auf HERBART-HARTENSTEIN 1850, das in der Herbart-Gesamtausgabe enthaltene *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (erstmalig 1813), wo sich in einer dem Lehrbuch angehängten Aphorismensammlung die Formulierung „schöne Sittlichkeit“ findet (S. 583).

100 „Herr Bimyôσαι“ für *Bimyôσαι shujin* 美妙齋主人: der Schriftsteller und Literaturkritiker Yamada Bimyô 山田美妙 (1868–1910). Seine vor der historischen Kulisse der Schlacht von Dan no ura (1185) spielende Erzählung „Kochô 蝴蝶“ („Schmetterling“) erschien im Januar 1889 in *KnT* 37. „Kochô“ wurde nicht nur wegen der seinerzeit neuartigen Verwendung der Umgangssprache im Roman viel diskutiert, sondern auch wegen einer Illustration von Watanabe Shôtei 渡辺省亭 (1852–1918), welche die Protagonistin nackt zeigte. Die als „Rakochô“-Disput (*rakochô ronsô* 裸胡蝶論争, „Disput über den nackten Schmetterling“) in die Literaturgeschichte eingegangene Auseinandersetzung wurde Januar und Februar 1889 in der *Yomiuri shinbun* über teilweise anonyme Zuschriften heftig geführt und thematisierte die Frage des Verhältnisses von Moral und Kunst.

101 Bikyôsei 美狂生 („Verrückt vor Schönheit“): nicht identifizierbarer Verfasser des Artikels „Meido no tayori 冥土の便り“ („Nachricht aus der Unterwelt“), erschienen am 18.01.1889 in der *Yomiuri shinbun* Nr. 4210.

„Es geht nicht an, wenn jemand wie Platon, Fries,¹⁰² Schills¹⁰³ und Herbart¹⁰⁴ schön (bi) und gut (zen)¹⁰⁵ miteinander vermischen.“¹⁰⁶ Wenn jemand von sich

102 Jakob Friedrich Fries (1773–1843), Philosoph, Physiker und Mathematiker. Fries versuchte, Kants Lehre durch realistische Umdeutung des transzendentalphilosophischen Ansatzes auf Selbstbeobachtung zu gründen und beanspruchte, den vollständigen anthropologischen Nachweis der in der menschlichen Vernunft liegenden philosophischen Wahrheiten geführt zu haben. Bikyôsei gibt keinen Quellenhinweis, kann sich aber nur auf zwei Texte von Fries beziehen, nämlich (1) auf das *Handbuch der psychischen Anthropologie* (1837) und (2) auf die *Neue oder anthropologische Kritik der Vernunft* (²1831). Im *Handbuch* heißt es: „Zwischen alle Spiele des Unterhaltenden tritt auch das Werk der schönen Künste mit seinen Ideen des Schönen und Erhabenen. Diese Ideen machen allein den Anspruch dem Geschmack zu gebieten, (während in allem andern jede Einzelne seinem Geschmack überlassen bleibt), und führen uns vom Spiel der Unterhaltung zum Ernst der Ueberzeugung zurück. Was ist nun dessen Bedeutung? Erhaben ist alles, was uns als Symbol des Vollendeten und der ewigen Wahrheit gefällt; schön ist die Erscheinung der Tugend und alles, was uns als Analogon oder als Symbol der Tugend gefällt.“ (FRIES 1969–1980 II:235–236). In *Neue oder anthropologische Kritik* heißt es in §232: „Diese [musikalischen Kunstwerken innewohnende] Schönheit des Ausdrucks ist aber nur der Abdruck innerer Schönheit des Geistes. In der geistigen Schönheit selbst gehen endlich Schönheit und Vollkommenheit ganz in einander über, indem wir zwar in bestimmten Begriffen die einzelnen Erfordernisse der Vollkommenheit des Geistes, Leben, Kraft, Gesundheit, Reinheit, Verstand, Genie, Geist, Gefühl, Charakter u.s.w. vorstellen können: für die Beurtheilung des ganzen einzelnen Menschen, in Rücksicht dieser Regeln aber nur eine ästhetische Ansicht übrig behalten, indem die logische Beurtheilung uns wohl vereinzelt hier mehr Verstand als dort, dort mehr Phantasie als hier zeigt, aber niemals ein fertiges Bild eines ganzen Geistes gibt, wie es doch jeder in sich kleiner oder größer wirklich lebt. Für dieß Ganze also bleibt nur eine ästhetische Beurtheilung übrig, die Vollkommenheit geht in Schönheit über, der Werth wahrer Liebe [...] wird ästhetisch als Anmuth (Charis), der Gegenstand der Achtung als ästhetische Würde aufgefaßt, Tugend und Schönheit vereinigen sich zur *Καλοκαγαθία* [kalokagathia, „Verbindung von Schönheit und Tugend,„] der Griechen. Diese Schönheit der Seele wird die höchste Aufgabe des Lebens wieder Kunst.“ (FRIES 1969–1980 VI:318). Nur wenig später (§235) führt Fries (im Widerspruch zur zuvor zitierten Passage begriffliche Trennungen wie folgt aus: „Das ästhetische und theoretische Urtheil über sittlichen Werth können nur dann ganz übereinstimmen, wenn sowohl gebildeter Geschmack als gebildetes sittliches Urtheil vorausgesetzt wird. [...] Wir dürfen diese Übereinstimmung des Geschmackes mit dem sittlichen Gefühl nicht zunächst an der Beurtheilung von Kunstwerken, sondern an der Würdigung der Handlungen im Leben erproben. Im Leben ist von der Schönheit der Handlung selbst die Rede, die Kunst hingegen gefällt sich oft schon in der bloßen Treue der Nachahmung, so daß die Darstellung der geistighäßlichen oder des unsittlichen doch künstlerische Schönheit haben kann.“ (FRIES 1969–1980 VI:319–320)

103 Für den in „Meido no tayori“ in lateinischer Schrift gegebenen Namen „Schills“ (BIKYÔSEI 1889:3) ist kein Literaturtheoretiker oder Philosoph verifizierbar. Mori übernimmt den nicht verifizierbaren Namen „Schills“ in japonisierter Form (Shirusu シルス). Es ist wenig wahrscheinlich, daß hier die Abhandlung *Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten* (1796) von Friedrich von Schiller (1759–1802) gemeint sein und Mori dies beim Zitieren en passant anzumerken versäumt haben könnte – ganz undenkbar ist es indes nicht. Einschlägig wäre folgende Passage: „Der Verfasser des Aufsatzes über die Gefahr ästhetischer Sitten im ilfften Stücke der Horen des Jahres 1795 [...] hat eine Moralität mit Recht in Zweifel gezogen, welche bloß allein auf Schönheitsgefühle gegründet wird und den Geschmack allein zu ihrem Gewährsmann hat. Aber auf das moralische Leben hat ein reges und reines Gefühl für Schönheit offenbar den glücklichsten Einfluß, und von diesem werde ich hier handeln. [...] Der Geschmack gibt [...] dem Gemüth eine für die Tugend zweckmäßige Stimmung, weil er die

Neigungen entfernt, die sie hindern, und diejenigen erweckt, die ihr günstig sind. Der Geschmack kann der wahren Tugend keinen Eintrag thun, wenn er gleich in allen den Fällen, wo der Naturtrieb die erste Anregung macht, dasjenige schon vor seinem Richterstuhl abthut, wovon sonst das Gewissen hätte erkennen müssen, und also Ursache ist, daß sich unter den Handlungen Derer, die durch ihn regiert werden, weit mehr indifferente, als wahrhaft moralische befinden.“ (SCHILLER 2004:781–798). Stellvertretend für viele einschlägige Passagen zeigen die soeben zitierten, daß Schiller die Begriffe des Guten und des Schönen zwar in Verbindung bringt, nicht aber gleichsetzt.

- 104 Johann Friedrich Herbart (1776–1841): Philosoph, Psychologe und Pädagoge. *Bikyōsei* bezieht sich auf Thesen aus Herbarts *Werken Allgemeine Practische Philosophie* (1808) und *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813). Herbart geht in beiden Werken der Frage nach, unter welchen Bedingungen Willensakte Beifall oder Mißfallen, also Geschmacksurteile hervorrufen. Das Urteil über einen Willensakt, so eine zentrale These Herbarts, betreffe diesen niemals isoliert, sondern als „Glied eines Verhältnisses“. Die Geltung des Urteils sei aus der Allgemeinheit der Begriffe abzuleiten. Geschmacksurteile seien Effekte eines vollendeten Vorstellens von Verhältnissen. Die von *Bikyōsei* inkriminierte Vermischung der Begriffe „schön“ und „gut“ findet sich in Herbarts Allgemeiner Practischer Philosophie prägnant in der These: „Der sittliche Geschmack, als Geschmack überhaupt, ist nicht verschieden von dem poetischen, musikalischen, plastischen Geschmack.“ (HERBART 1808:52). Das einfache Sittliche sei das Sittlich-Schöne und wie das Schöne sei es insgesamt einfach, ursprünglich und selbständig (HERBART 1851:65). Das (von *Bikyōsei* als Vermischung verstandene) Verhältnis der Begriffe „schön“ und „gut“ beschreibt Herbart in §78 seines Lehrbuches wie folgt: „Während nun das Angenehme und Unangenehme [...] bey fortschreitender Bildung immer mehr als etwas Geringfügiges und Vorübergehendes zurückgestellt wird: hebt sich dagegen das Schöne, als etwas Bleibendes von unläugbarem Werthe, immer mehr hervor. Aber aus dem übrigen Schönen selbst scheidet sich das Sittliche heraus, als dasjenige, was nicht bloß als eine Sache von Wert besessen wird, sondern den Werth der Personen selbst bestimmt. Endlich aus dem Sittlichen sonder das Rechtliche sich ab, als dasjenige, worauf die gegenseitigen Forderungen der Menschen dringen, und ohne dessen Beachtung die unentbehrliche gesellschaftliche Einrichtung nicht bestehen kann“ (HERBART 1851:84–85).
- 105 Hier werden deutsche und japanische Begriffe nicht in der vorher praktizierten Doppelschreibung präsentiert, sondern nacheinander: dem japonisierten *shōn* (> dt. „schön“) folgt in Klammern wie ein Kommentar das sinojapanische *bi* 美, analog dem japonisierten *gūto* (> dt. „gut“) das sinojapanische *zen* 善.
- 106 Immanuel Kant (1724–1804) unterscheidet in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790; Erster Teil: „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“) klar zwischen dem Urteil über das Schöne und über das Gute. §1. „Das Geschmacksurteil ist ästhetisch. Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.“ (KANT 1968 X:115) §4. „Das Wohlgefallen am Guten ist mit Interesse verbunden: Gut ist das, was vermittelst der Vernunft, durch den bloßen Begriff, gefällt. Wir nennen einiges wozu gut (das Nützliche), was nur als Mittel gefällt; ein anderes aber an sich gut, was für sich selbst gefällt. In beiden ist immer der Begriff eines Zwecks, mithin das Verhältnis der Vernunft zum (wenigstens möglichen) Wollen, folglich ein Wohlgefallen am Dasein eines Objekts oder einer Handlung, d. i. irgend ein Interesse, enthalten.“ (KANT 1977:119) §5: „Das Angenehme, das Schöne, das Gute bezeichnen also drei verschiedene Verhältnisse der Vorstellungen zum Gefühl der Lust und Unlust, in Beziehung auf welches wir Gegenstände, oder Vorstellungsarten, von einander unterscheiden. Auch

behauptet, er habe wenigstens die Grundzüge der Philosophie begriffen und dann noch nicht einmal hiervon weiß, sei das nicht zu ertragen.

Da liegt ein „*Phänomen*“ der Natur vor. Dieses „*Phänomen*“ entsteht, weil es eine Ursache gibt,¹⁰⁷ es ist also ein Wirkung. Und gleichwohl ist es in der Lage, ein anderes „*Phänomen*“ hervorzubringen, ist demnach eine Ursache. Ob Ursache oder Wirkung – man weiß endlich den letzten Urgrund nicht, ob man nun in seinen Schlüssen tausend Jahre hinauf oder tausend Jahre hinab steigt. Da gibt es einen Menschen. Dieser reißt diese lange Kette ohne Anfang und Ende auseinander und überschreitet damit die Grenzl意思 zwischen Ursachen und Wirkungen.¹⁰⁸ Was er dann in diesem „*Phänomen*“ sehen kann: Es tritt die „*Idee*“ hervor.¹⁰⁹ Die „*Idee*“ ist die unendliche Bedeutung, die man an einem einzigen begrenzten Gegenstand erblicken kann.¹¹⁰

Der Wissenschaftler, welcher der „Wahrheit“ dient, ist ein Wesen, das die „*Idee*“ ergründet und dann den Gegenstand außer Acht läßt. Der Künstler, welcher dem „Schönen“ dient, ist jemand, der aus der „*Idee*“ das „Ding“ entwickelt und aus dem „Ding“ die „*Idee*“. Das, was der Schreiber der *Jogaku* als den „Widerhall des Geistes“, als das „Feinsinnige“ bezeichnet,¹¹¹ das ist genau diese „*Idee*“.

sind die jedem angemessenen Ausdrücke, womit man die Komplazenz in denselben bezeichnet, nicht einerlei. Angenehm heißt jemandem das, was ihn vergnügt; schön, was ihm bloß gefällt; gut, was geschätzt, gebilligt, d.i. worin von ihm ein objektiver Wert gesetzt wird. Annehmlichkeit gilt auch für vernunftlose Tiere; Schönheit nur für Menschen, d.i. tierische, aber doch vernünftige Wesen, aber auch nicht bloß als solche (z.B. Geister) sondern zugleich als tierische; das Gute aber für jedes vernünftige Wesen überhaupt. Ein Satz, der nur in der Folge seine vollständige Rechtfertigung und Erklärung bekommen kann. Man kann sagen: daß, unter allen diesen drei Arten des Wohlgefallens, das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen sei; denn kein Interesse, weder das der Sinne, noch das der Vernunft, zwingt den Beifall ab.“ (vgl. KANT 1968 X: 119–123)

107 Mori verbindet hier in einer Doppelschreibung den japonisierten Begriff *fenomen* (> dt. „Phänomen“) mit dem sinojapanischen Begriff [*kenshō*] 顕象. „Ursache“ ist die Übersetzung für *in* 因.

108 Mori bezieht sich (ohne zitathafte Signale) auf die Einleitung von Abschnitt I.1 („Erstes Hauptstück: Die Poesie im System der Künste – Erster Abschnitt: Das Schöne und die Kunst“) aus Gottschalls *Poetik* (1877), wo es heißt: „Der Verstand, der die Welt in ihrem Zusammenhang zu erkennen sucht, sieht sich alsbald in die unendliche Kette von Ursache und Wirkung verstrickt. Jede Ursache hat eine Wirkung und ist selbst Wirkung einer vorausgehenden Ursache.“ (GOTTSCHALL 1877: 19)

109 Mori verbindet hier in einer Doppelschreibung den japonisierten Begriff *idē* (> dt. „Idee“) mit dem sinojapanischen Begriff [*sō*] 想.

110 „*Idē naru mono wa yūgen no ichibutsu ni tsuite mukyoku no igi wo miru mono nari* 「想」ナルモノハ有限ノ一物ニ就テ無極ノ意義ヲ視ルモノナリ. (MORI 1889: 19). Die Lesung *idē* kann ab hier nur angenommen, allerdings mangels Doppelschreibung mit *furigana* nicht verifiziert werden. Im folgenden wird daher auf die Kursivsetzung innerhalb der Anführungszeichen verzichtet. Die Einrückung des hier abschließenden und des vorigen Absatzes entspricht dem Original.

111 „Widerhall des Geistes“ für *shin'in* 神韻, „feinsinnig“ für *iki* 粋. Mori zitiert die Begriffe aus Iwamotos Artikel „*Bungaku to shizen*“ (vgl. Anm. 53).

Man mag wohl das „Ideenhafte“ am „Ding“, das „Dinghafte“ an der „Idee“ als das „Schöne“ sehen. Die Definition des über die tausend Zeitalter unveränderlichen „Schönen“ besteht genau hierin. Wie Enkoji¹¹² sagte: „Was das Tugendhafte am ‚Schönen‘ ausmacht, das sind die Tiefe, die Weite, das Dunkle und das Feine.¹¹³ Was aber ist das, was die Herrschaften unserer Tage meinen, wenn sie davon sprechen? Sie nehmen es doch leicht und machen es sich einfach damit! Ich fürchte, sagen zu müssen, daß viele die Tugendhaftigkeit des Schönen hinter sich lassen, daß sie bald in großer Entfernung davon sein werden.“¹¹⁴

Was für ein hervorragendes Wort dies doch ist!

Das „Schöne“ ist die „Idee“.¹¹⁵ Darum hat es keine Ursache, keine Wirkung, und ein Ende hat es schon überhaupt nicht. Worin es sich von jenem „Wahren“ und vom „Guten“ unterscheidet, ist, daß [das Schöne] sich in jedem Falle eines ganz konkreten „Phänomenes“ bedient, um in Erscheinung zu treten.¹¹⁶

-
- 112 „Enkoji“ 遠湖子: eine von Mori erweiterte Version des Autoren pseudonyms „Enko 遠湖“ von Uchida Shûhei 内田周平 (1854–1944). Uchida lernte ab 1875 Deutsch, studierte ab 1881 zunächst Medizin, wechselte (aus Verärgerung über die Zustände an der medizinischen Fakultät und Abscheu gegenüber der Praxis der anatomischen Sektion) 1885 in das Institut für chinesische Philosophie (wo er 1886 auch das Examen ablegte), gründete 1887 zusammen mit dem buddhistischen Philosophen und Pädagogen Inoue Enryô 井上円了 (1858–1919) die Privatschule Tetsugakukan 哲学館 („Haus der Philosophie“) und lehrte dort selbst chinesische Philosophie und Ästhetik. Uchida beschäftigte sich nicht nur mit chinesischen Klassikern, sondern auch mit der Philosophie des deutschen Idealismus, insbesondere mit Kant und Schiller sowie (gleich Mori) mit der Ästhetik Eduard von Hartmanns, und ihm gebührt das Verdienst, (noch vor Mori) Hartmanns Philosophie in Japan bekanntgemacht zu haben.
- 113 „Tugendhaft“ für *dô taru* 道タル. „Tiefe“ für *shin* 深, „Weite“ für *kô* 広, „Dunkles“ für *yû* 幽, „Feines“ für *bi* 微.
- 114 Eine schriftliche Quelle des Zitates ist nicht auszumachen. Einschlägig wäre die Zusammenfassung von Uchidas Vorlesung *Bigaku* 美学 („Ästhetik“) gewesen, die in der Reihe *Tetsugaku kan kôgiroku* 哲学館講義録 („Protokolle der Vorlesungen im Tetsugaku kan“) als Band 13 enthalten ist. Zum einen ist aber der Band undatiert, zum anderen enthält er den von Mori (wohl aus einer mündlichen Äußerung) zitierten Gedanken auch nicht ansatzweise. (Ich bin meinem Freund Prof. Kobayashi Hideyuki für die komplizierte Beschaffung einer Kopie des Textes aus den Beständen der National Diet Library zu großem Dank verpflichtet.)
- 115 „*Bi wa sô nari* 「美」ハ「想」ナリ (KBHT I: 71). Als Prototext dieser These mag trotz fehlender zitathaftener Signale Gottschalls *Poetik* angenommen werden. In Abschnitt I.1 („Erstes Hauptstück: Die Poesie im System der Künste – Erster Abschnitt: Das Schöne und die Kunst“) heißt es: „Das Schöne ist Idee, aber erscheinende Idee, welche ohne Rest in der einzelnen Erscheinung aufgeht. Dieser vollkommene Zusammenschluss der Idee und ihres Bildes macht das Wesen der Schönheit aus.“ (GOTTSCHALL 1877:23; Hervorhebung im Original).
- 116 In argumentativer Logik und Wortwahl (Wahres, Schönes, Gutes, Vollendung, Phänomen) kommt Mori hier Zeising's *Aesthetischen Forschungen* sehr nahe. Lediglich in der Beschreibung der von Mori mehrfach als *fenomen* 顕象 [*kenshō*] („Phänomen“) bezeichneten Konkretion der Idee ist Zeising variabel und verwendet neben „Phänomen“ auch die Wörter „erscheinend“, „scheinend“, „in der Welt nothwendig wieder[zu]finden“. Zeising diskutiert die Trias „Das Wahre, das Schöne, das Gute“ ausführlich in Teil I Abschnitt 2 („Definition des Schönen oder des ihm homogenen Modificationen des Seins, insbesondere zum Wahren und Guten“, ZEISING 1855:77–103; §§21–54). Das Wahre, das Schöne und das Gute stimmen demnach

darin überein, daß alle drei Idee (§22), das Sein als Erscheinung (§25) und Vollkommenheit (§27) sind. Die Unterschiede liegen darin, daß Wahrheit (die Idee als Begriff) die als seiend aufgefaßte Vollkommenheit, die Schönheit (die Idee als Anschauung) die erscheinend aufgefaßte Vollkommenheit und die Gutheit (die Idee als Tendenz) als werdend aufgefaßte Vollkommenheit sind (ZEISING 1855:81, §28). Prototext dieser Passage sind mit großer Wahrscheinlichkeit die §§35 bis 37 aus Zeisings *Aesthetischen Forschungen*: „Wahr im vollem [sic!] Sinne des Worts kann nur das Absolute selbst in der Form des Seins genannt werden: denn jedes Andere, jedes Einzelne, Besondere, Seiende kann sich, wenn es sich mit sich selbst identisch erweisen soll, nicht als das Absolute, Vollkommene, sondern eben nur als ein Einzelnes, Besonderes erweisen. [...] Schön im vollem [sic!] Sinne des Worts kann nur das Absolute selbst in der Form des Scheinens, d.i. die Welt genannt werden: denn nur die Welt stellt sich gerade dadurch als das Absolute dar, daß sie sich mir als ein Anderes zeigt, als sie ist, d.h. daß sie sich mir, trotzdem daß sie nur Gott ist, doch als ein außer Gott Seiendes, nicht als das Allgemeine schlechthin, sondern als die unendliche Masse des Besonderen, mithin als ein Object sich darstellt, welches sich dem es denkenden Subject als einem ihm correlativ gegenüberstehenden und es reflectirenden Anderen identisch erweist und somit in ihm seinen Abschluß und seine Vollendung findet. [...] Gut im vollem [sic!] Sinne des Worts kann nur das Werden des Absoluten, d.i. die Gottgeschichte oder das göttliche Walten, genannt werden: denn nur dieses stellt sich gerade dadurch als das Absolute dar, daß es in sich als Anderem, d.i. als Welt sich selbst als Selbst, d.i. als Gott wiederfindet und mithin aus seiner ursprünglichen Differenz zur Indifferenz zurückkehrt [...]“ (ZEISING 1855:86, 88, 90). In den §§39–41 belegt Zeising seine „philosophische Deduction“ durch deren Übereinstimmung mit dem „vulgären Sprachgebrauch“ (S.91, §38) wie folgt: „Wahr nämlich nennen wir gemeinhin Das, was als Das gedacht wird, was es ist, mithin die Uebereinstimmung des Gedankens mit dem Sein. Dieses heißt aber nichts Anderes als: das Wahre ist die Idee die Vollkommenheit als Sein gedacht [...]. Schön hingegen nennen wir gemein Das, was uns so scheint, wie es unserem Empfinden gemäß ist, mithin die Harmonie des Aeußeren mit unserem Innern, die Uebereinstimmung des Objects mit dem Subject, oder mit einem Worte: was uns gefällt. [...] Ebensovienig [wie der Hinweis auf die Schönheit einer ungesehenen Rose] thut der Umstand, daß man auch Gedanken und Ereignisse, mithin etwas, das sich ursprünglich als Sein und Werden darstellt, als schön zu bezeichnen pflegt, unserer Bestimmung eintrag: denn auch sie bezeichnet man als schön nur, sofern sie als einzelne Momente des Seins und Werdens, mithin als Phänomen gedacht werden. [...] Gut endlich wird gemeinhin von uns genannt, was seinem Zwecke entspricht, also die Uebereinstimmung eines Strebens mit seinem Ziel.“ (ZEISING 1855:91–93). Wie in HARTMANN 1887:220 (allgemein und ohne genaueren Hinweis) vermerkt, lehnt Zeising sich hier übrigens an Hegel an, namentlich an die *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838), im Kapitel „Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal“ in Abschnitt I („Der Begriff des Schönen überhaupt“) in Unterabschnitt 3 („Die Idee des Schönen“).

Um die Tiefe der intertextuellen Verflechtung von Moris Argumentation aufzuzeigen, soll die einschlägige Passage im folgenden zitiert werden: „Sagten wir nun, die Schönheit sey Idee, so ist Schönheit und Wahrheit einerseits dasselbe. Das Schöne nämlich muß wahr an sich selbst seyn. Näher aber unterscheidet sich ebensosehr das Wahre von dem Schönen. Wahr nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem An sich und allgemeinen Princip nach ist, und als solches gedacht wird. Dann ist nicht ihre sinnliche und äußere Existenz, sondern in dieser nur die allgemeine Idee für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äußerlich realisiren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objectivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existirt auch. Indem es nun in diesem seinem äußerlichen Daseyn unmittelbar für das Bewußtsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön. Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee. Denn das Sinnliche und Objective überhaupt bewahrt in

Was das „Wahre“ angeht, so sucht man außerhalb der „Phänomene“ nach dem „Gesetze“. ¹¹⁷ Was sollte es denn für einen Kummer bereiten, die Reuse außer Acht zu lassen, sobald man den Fisch gefangen hat? ¹¹⁸ Der Wissenschaftler, der dem „Wahren“ dient, ist einer, der das „Phänomen“ zur Reuse nimmt. Das „Gute“ wiederum sucht außerhalb des „Phänomenes“ nach der „Vollendung“. ¹¹⁹ Die Vollendung an sich ist derjenige Ort, an dem man das „Schöne“ bereits erreicht hat und nun danach strebt, das „Gute“ zu erreichen. Das „Wahre“ ist dasjenige, das gegenüber jedem einzelnen „Phänomen“ verlangt, daß es sich auflöse und auf

der Schönheit keine Selbständigkeit in sich, sondern hat die Unmittelbarkeit seines *Seyns* aufzugeben, da dies Seyn nur Daseyn und Objectivität des Begriffs und als eine Realität gesetzt ist, die den *Begriff* als in Einheit mit seiner Objectivität und deshalb in diesem objektiven Daseyn, das nur als Scheinen des Begriffs gilt, die Idee selber zur Darstellung bringt.“ (HEGEL 1971 I:179; Unterstreichung entspricht dem Original).

- 117 „Gesetz“ für *gezetsu* 法, worin das als Lesung beigegebene *gezetsu* die japonisierte Form des deutschen „Gesetz“, [*hō*] 法 ein sinojapanisches Synonym darstellt. Argumentative Logik und das zitathafte Signal der Fremdsprachlichkeit verweisen auf die in Anm. 88 zitierte Passage aus Carrières *Aesthetik* als Prototext, von dem hier nur der Kern wiederholt werden soll: „Die Wissenschaft fragt nach dem Gesetz der Erscheinungen und hebt dieses für sich hervor, sie sucht im Begriff das allgemeine Wesen der Dinge gegenüber dem Besonderen zu erfassen, oder sie betrachtet die Beziehung der Dinge zueinander und zu dem Zweck der Menschen, indem sie sie auf ihre Verwerthbarkeit ansieht. Die Kunst dagegen stellt das Allgemeine, Gattungsmäßige im Individuellen dar, sie bringt im Factischen das Notwendige, im Einzelgeschick das Weltgesetz zur Anschauung.“ (CARRIÈRE 1873 II:496).
- 118 Gemeint ist hier, daß nach der Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit und der Wahrheit eines Phänomenes das Phänomen selbst bedeutungslos sei. „Reuse“ (*ue* 罟) steht dabei metaphorisch für „Phänomen“, „Fisch“ (*uo* 魚) für „Wahres“. Es handelt sich um ein unvollständiges (weil variierendes) Zitat des Spruches *Uo wo ete ue wo wasuru* 魚を得て罟を忘る („Hat man den Fisch gefangen, so vergißt man die Reuse“). Der Spruch ist seinerseits ein unvollständiges Zitat, nämlich nur der metaphorische Anfang, nicht aber der argumentative Zielpunkt dessen Prototextes, des dem chinesischen daoistischen Philosophen Zhuang Zhou 莊周 (ca. 365–290 a. Chr.) zugeschriebenen *Zhuangzi* 莊子 („Meister Zhuang“). In der Abteilung „Waiwu 外物“ („Die äußeren Dinge“) heißt es in Abschnitt 26: *Sen wa uo ni aru yuen, uo wo ete, sen wo wasuru. Tei wa usagi ni aru yuen, usagi wo ete, tei wo wasuru. Gen wa i ni aru yuen, i wo ete, gen wo wasuru. Ware, izukun ni ka no bōgen no hito wo ete, kore to tomo ni iwan ya!* 罟者所以在魚、得魚忘罟。蹄者所以在兔、得兔忘蹄。言者所以在意、得意忘言。吾安得夫忘言之人、而与之言哉。 (SSKT 8:702). „The fish trap exists because of the fish; once you've gotten the fish, you can forget the trap. The rabbit snare exists because of the rabbit; once you've gotten the rabbit, you can forget the snare. Words exist because of meaning; once you've gotten the meaning, you can forget the words. Where can I find a man who has forgotten words so I can have a word with him?“ (ZHUANG/Watson 1968:302). Moris unvollständiges Zitat ist demnach nur die Andeutung eines Spruches, der seinerseits nur die Andeutung der Argumentationskette des *Zhuangzi* darstellt. Da aber Mori an dieser Stelle das Verhältnis von Sprache und Idee thematisiert, ist es offensichtlich, daß er bei seinem Leser die Kenntnis der Argumentationskette des *Zhuangzi* voraussetzt.
- 119 „Vollendung“ für *foru'enzungu* 完全. Der deutschsprachige Begriff verweist auf die folgende Passage aus Gottschalls *Poetik*: „[D]as Gute erstrebt erst jene Harmonie, die im Wesen des Schönen liegt. Der Standpunkt des Guten ist die Forderung, der Standpunkt des Schönen die Vollendung. Das Gute soll die Welt überwinden, das Schöne hat sie überwunden.“ (GOTTSCHALL 1877:23).

diese Weise in sich selbst zurückführe. Das „Gute“ ist dasjenige, das von jedem einzelnen „Phänomen“ verlangt, sich selbst zu opfern.¹²⁰ Allein das „Schöne“ ist dasjenige, das jedes einzelne „Phänomen“ dazu veranlaßt, ohne Fesseln und selbständig diese Ziele zu erreichen.

Nun bin ich gemeinsam mit dem Schreiber der *Jogaku* der Überzeugung, daß die Menschen Ostasiens nicht mit einem reichen Kunstsinn ausgestattet sind.¹²¹ Aber im Gegensatz zum Schreiber der *Jogaku* möchte ich nicht als Beweis dafür anführen, daß es unter den japanischen Künstlern besonders viele ordinäre gebe und daß insbesondere die bildenden Künstler minderwertig seien. Weil die indische Lehre, die der „Wahrheit“ dient, mit der chinesischen Sittenlehre, die dem „Guten“ dient, verschmolzen wurde und so zum Werkzeug der Aufklärung unseres Landes wurde,¹²² war es noch nicht ausreichend möglich, die Menschen unseres Landes, in ihrem Herzen frei von Fesseln und selbständig, bis zu jenem Aspekt jedes einzelnen „Phänomens“ zu führen.¹²³ Die geringschätzige Einstellung gegenüber einem Skelett verhindert die Erkenntnis, daß, noch nachdem man es dem Feuer übergeben und verbrannt hat und selbst die Asche zunichte geworden ist, die „Idee“ davon das „Schöne“ in sich bergen kann. In der Absicht, das Wasser des Badezubers wegzuschütten, zugleich auch das Kind hinausschleudern:¹²⁴ Das ist es, was den Menschen Ostasiens widerfährt. Ach, die Klage des Enkoji hat wahrlich ihren Grund!

Das „Schöne“ ist [damit] von vorneherein vom „Guten“ unterschieden. Die äußerst schöne Kunst muß noch nicht zwangsweise von „Untugend“ unbegleitet sein. Was das Begleitende angeht, so sehe ich es besonders deutlich beim „*Erhabenen*“,¹²⁵ einer Variante des „Schönen“. Das „Erhabene“ ist sicherlich dasjenige, das entsteht, wenn man das „Schöne“ wie einen Gummiball bis zur Grenze

120 Hier vervollständigt Mori das von ihm zuvor unterbrochene (vgl. Anm. 115) Zitat aus Gottschalls *Poetik*: „Hier kommt das Einzelne zum ersten Male zu seinem vollen Rechte. Die Idee des Guten und Wahren triumphiert nur, wenn das Einzelne vernichtet wird. Die Idee verlangt, daß das Einzelne sich auflöse in's Allgemeine, in den Begriff; die Sittlichkeit, daß das Einzelne sich dem Allgemeinen opfere. Das Schöne erst giebt dem Einzelnen die volle Kraft und Weihe der Eigenthümlichkeit; es macht das Einzelne zum Träger der Idee.“ (GOTTSCHALL 1877: 24).

121 Mori bezieht sich auf das in Anm. 51 zitierte Urteil Iwamotos über den Kunstsinn seiner japanischen Zeitgenossen.

122 Mori meint mit „indischer Lehre“ den Hinduismus und den aus ihm erwachsenen Buddhismus ostasiatischer Prägung, mit „chinesischer Sittenlehre“ den Konfuzianismus.

123 „Jener Aspekt“ ist der von Mori zuvor erwähnte Aspekt der „Schönheit“, die allein im direkten Erleben in der Lage ist, den Menschen gleichzeitig zum „Wahren“ und „Guten“ zu führen.

124 Für den hier wörtlich übersetzten bildlichen Ausdruck *Yokuban no mizu wo suten to te ko wo awase nageutsu* 浴盤ノ水ヲ棄テントテ児ヲ併セ擲ソ ist keine japanische Vorlage zu ermitteln. Zwar ähnelt das Bild dem japanischen Ausdruck *Ubuyu to tomo ni akanbô mo nagasu* („Mit dem Badewasser des Neugeborenen auch das Neugeborene wegschütten“), doch fehlt auch für ihn eine japanische Vorlage. Eben dieses Fehlen ist ein zitathaftes Signal, das eine spontane Übersetzung des deutschen Ausdruckes „Das Kind mit dem Bade ausschütten“ vermuten läßt.

125 „Erhabenes“ für *eruhâben* 高, eine Abkürzung der zuvor verwendeten Schreibung ([*kôdai*] 高大, Anm. 79).

seiner Dehnbarkeit aufbläst. Das „Schöne“ ist stets im normalen Zustande enthalten, das „Erhabene“ ist bisweilen im dazu entgegengesetzten Zustande enthalten. Daß ein einzelnes „Phänomen“ „erhaben“ sein kann, liegt daran, daß es auf die Mächte der „Natur“ oder des „Geistes“ trifft und man dadurch von selbst begreift, daß es nur ein ganz kleines unter den zehntausenden existierenden Phänomenen ist, daß es aber trotz hunderter Windungen unermüdlich jenen Mächten widersteht und sich schließlich in das „Schöne“ verwandelt.¹²⁶ In einem Gedicht von Su¹²⁷ heißt es:

Schwarze Wolken wirbeln Tusche umher,
 doch verdecken sie noch nicht die Berge.
 Weißer Regen läßt Perlen umhertanzen,
 sie dringen mit Gewalt in die Schiffe ein.
 Ein Wind kommt auf, der Erde aufwirbelt und sogleich umherbläst,
 das Wasser des Aussichtsturms am See gleicht dem Himmel.¹²⁸

Dies hat den wahren Geschmack des „Erhabenen“ getroffen.

Was das „Erhabene“ betrifft, so ist es grundsätzlich mit etwas verbunden, das der „Tugend“ folgt, nämlich, sich selbst zu vernichten und dadurch Menschliches tun.¹²⁹ Die „Tugend“ des Cato, der die „Idee“ der Republik im Sinne hatte und

126 Grundsätzlich wird hier die bei der vorausgehenden Diskussion des Begriffes „Erhabenheit“ (Anm. 79, 80 und 83) angedeutete Sichtweise wiederholt. Neu ist lediglich die Verbildlichung der überproportionalen Ausdehnung der Idee gegenüber der sinnlichen Erscheinung (dem Phänomen) durch die Vorstellung eines aufgeblasenen Gummiballs. Für diese Verbildlichung ist ein Prototext nicht auszumachen, sie könnte von Mori selbst stammen. Durch Einbringen der Begriffe „Natur“ und „Geist“ Gedanke der verschobenen Proportionen aber wohl aus der *Poetik* von Gottschall, wo es heißt: „Im Erhabenen sehen wir den Widerstreit der beiden Momente des Schönen so gestaltet, daß die Idee das Bild überflügelt und in Schatten stellt [sic!]. Die Wiederherstellung des verlorenen Gleichgewichtes verlangt nothwendig, daß auch umgekehrt die Erscheinung, das Bild, die Idee überflügele und sich auf Unkosten der letzteren zu behaupten suche. So wenig in jener Form das Bild verschwand: so wenig verschwindet hier die Idee.“ (GOTTSCHALL 1877:27).

127 „Gedicht von Su“ für Su shi 蘇詩. Su 蘇 ist der Kurzname des chinesischen Dichters Su Shi 蘇軾 (1037–1101), bekannter unter seinem Beinamen Su Dongpo 蘇東坡. Mori zitiert die erste Strophe aus *Liuyue ershi qie ri Wang hulou zuishu* 六月二十七日望湖樓醉書 („Am siebenundzwanzigsten Tage des sechsten Monates, am Wanghulou[-Haus] im Rausche verfasst“, 1072).

128 Das Gedicht lautet: *Koku'un sumi wo hirugaeshite imada yama wo saegirazu. Haku'u tama wo odorashite midarete fune ni hairu. Chi wo maku kaze kitatte tachimachi fuki sanji, Bōkorō moto mizu ten no gotoshi.* 書黑雲翻墨未遮山、白雨跳珠亂入船、捲地風來忽吹散、望湖樓下水如天 (*kakikudashi*-Fassung von mir). Der hier besungene Turm lag am Xihu 西湖 („Westsee“) bei Huangzhou, wohin Su eine Zeit lang strafversetzt war.

129 „Menschliches“ für *jin* 仁, eine konfuzianische Grundtugend.

dafür in den Tod ging,¹³⁰ auch die „Tugendhaftigkeit“ des Fürsten Kusunoki,¹³¹ welcher die „Idee“ des Südlichen Hofes im Sinne hatte und dafür sein Leben hingab, sie alle sind „erhaben“.¹³² Das bedeutet nun aber noch nicht, daß das „Erhabene“ nicht mit „Untugend“ einhergehe. Auch die Entschlossenheit, mit der Napoleon den europäischen Kontinent niedertrampelte¹³³ und mit welcher der

-
- 130 „Cato“: Marcus Porcius Cato (Minor) (95–45 a. Chr.), römischer Staatsmann, kämpfte gegen Caesar und dessen Versuche, die Gesetze der römischen Republik zu unterlaufen und die Gesetzgebungskompetenzen des römischen Senates zu beschneiden. Als überzeugter Republikaner und Anhänger der stoischen Philosophie gab er sich nach dem Sieg Caesars bei Thapsus selbst den Tod. Mori bezieht sich hier deutlich auf Gottschalls *Poetik*, wo es heißt: „Dies ist die Erhabenheit der Helden und Märtyrer der Menschheit, die für ihre Ueberzeugung stritten, duldeten und starben, eines Regulus, der für die Pflicht sich opfert, eines Cato, der für das Ideal seiner Republik freiwillig in den Tod geht. [...] Ebenso erhaben ist die Leidenschaft, mag sie nun die welthistorische der Cäsaren und Napoleone sein, [...] oder mag sie den Dolch eines Macbeth oder Othello schwingen und uns durch die furchtbare That erschrecken. In der Leidenschaft vereinigen sich das sinnlich und sittlich Erhabene. Es ist die aller Banden spottende Naturkraft und zugleich und zugleich die höchste imponirende Energie des Wollen.“ (GOTTSCHALL 1877:26).
- 131 Der Militärführer Kusunoki Masashige 楠正成 (1294–1336), Inbegriff des kaisertreuen Soldaten. Kusunoki kämpfte während der Ära der Doppelherrschaft des „Südlichen und des Nördlichen Hofes“ (Nanbokuchō 南北朝, 1336–1392) auf der Seite des aus Kyōto vertriebenen Kaiser Godaigo („Südlicher Hof“, Nanchō 南朝) gegen die Usurpatoren des Hōjō-Clans („Nördlicher Hof“, Hokuchō 北朝) und konnte den aus dem Geschlecht der Hōjō stammenden Heerführer Ashikaga Takauji 足利尊氏 (1305–1358) zunächst in die Flucht schlagen. Ashikaga Takauji gelang es jedoch schließlich, die Truppen des Kusunoki Masashige zu umzingeln und Masashige schwer zu verwunden. Angesichts der aussichtslosen militärischen Lage gab Masashige sich den Tod. Mit dem Sieg des Ashikaga Takauji brach 1388 die Kaisermacht, die politische Vorherrschaft der Samurai dauerte (wenn auch unter Führung verschiedener Sippen) bis zum Jahre 1868. Im Jahre 1871, also kurz vor der Schreibgegenwart von Moris Abhandlung, wurde Kusunoki *postum* in einen hohen Adelsrang erhoben und diente nach mehreren hundert Jahren der politischen Herrschaft des Schwertadels dem jungen Meiji-Staat als Vorbild bei der Restauration der Kaisermacht.
- 132 Das Original lautet in diesem und den zwei folgenden Sätzen *mina „taka“ shi* 皆ナ「高」シ (KBHT 1:72). Die Grammatik dieser Passagen läßt mit ihrer adjektivischen Flexionsendung *shi* シ die sonst mögliche Lesart *eruhâben* 高 (< „erhaben“) nicht zu. Der Begriff der Erhabenheit wird folglich an dieser Stelle auf grammatischem Wege japonisiert.
- 133 „Napoleon“: hier in den phonetisch verwendeten Kanji [Napoleon] 拿破崙 und nicht in Katakana-Silbenschrift Napoleon ナポレオン verschriftet: Napoleon Bonaparte (Napoleon I., 1769–1821), Heerführer und ab 1804 selbstgekrönter Kaiser der Franzosen. Gemeint sind hier die den Kriegen der Französischen Revolution folgenden „Napoleonischen Kriege“ (1803 gegen Großbritannien, 1806 gegen Preußen, 1808 auf der Pyrenäenhalbinsel, 1809 gegen Österreich, 1812 gegen Rußland).

mächtige Heerführer Hô die Acht Provinzen Koreas in einer Strafexpedition besetzte,¹³⁴ ist erhaben. Okaru, die aus Liebe zur Prostituierten wird,¹³⁵ Medeia, die aus Eifersucht ihre Söhne tötet,¹³⁶ sind „erhaben“, und wie im Einsatz der „Phänomene“ Cato, Fürst Kusunoki, Napoleon, Regent Tomi, Okaru und Medeia die „Ideen“ des Patriotismus, der Treue gegenüber dem Herrscher, des Siegeszuges in der Ferne, der Liebe und der Eifersucht ganz zum Ausdruck kamen, das ist „Erhabenheit“, ist „Schönheit“. Da ist kein Platz, nach „Tugend“ oder „Untugend“ zu fragen. Wenn man bis hierher in der Argumentation gekommen ist, mag es wohl Menschen geben, welche diese vielen „Phänomene“ für die „Natur“, so wie sie ist, halten und für „schön“ befinden. Aber das bedeutet nichts weiter, als daß sie nicht begreifen, daß die „Idee“ im Feuer verbrannt ist.¹³⁷ Was das Erzählen der Geschehnisse etwa um Cato und den Fürsten Kusunoki betrifft, so hat es das „Schöne“ erst geschaffen, wenn alle „Ideen“ wie Patriotismus und Loyalität gegenüber dem Herrscher im Texte¹³⁸ zum Leben erweckt werden; um wieviel mehr gilt dies bei der Okaru des Takeda Izumo und der Medeia des Euripides.

134 „Mächtiger Heerführer Hô“ für „Hô Taikô 豊太閤“, Ehrenname, den der Heerführer Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536–1598) seit seiner Ernennung zum höchsten Beamten des Staates („Großkanzler“, Daijô daijin 太政大臣) trug. Toyotomi plante, Korea als Basis für einen Angriff auf China zu nutzen. Korea lehnte aber die Selbstunterwerfung ab, worauf Toyotomi 1592 Truppen zur militärischen Unterwerfung Koreas entsandte. Nach anfänglichen Erfolgen mußte sich die japanische Besatzung den Koreanern jedoch geschlagen geben und 1593 Friedensverhandlungen zur Beendigung des Feldzuges aufnehmen. 1596 überbrachte ein Friedensbote Chinas ein Schreiben, in dem Toyotomi als König eines tributpflichtigen Landes bezeichnet wurde, worüber Toyotomi so erzürnt war, daß er 1597 erneut ein Heer nach Korea schickte. Diesmal war Toyotomis Heer von Anfang an erfolglos, und als Toyotomi 1598 erkrankte, konzentrierte er sich auf die Regelung seiner Nachfolge. Nach Toyotomis Tod (1598) zog sich sein Heer aus Korea zurück.

135 Die bereits in Anm. 31 erwähnte Prostituierte wider willen aus dem Drama *Chûshingura*.

136 „Medeia“: Hauptfigur der auf der griechischen Argonautensage basierenden Tragödie *Mēdeia* (um 430 a. Chr.) des Euripides. Die mit Zauberkraften ausgestattete Medeia hilft Iason, dem Anführer der Argonautenzuges, das von einem Drachen bewachte Goldene Vlies für Griechenland zu erobern, heiratet Iason und gebiert ihm drei Söhne. Iason wird ihr untreu, die vor Eifersucht rasende Medeia rächt sich an Iason, indem sie die drei Söhne aus ihrer Verbindung mit Iason tötet. Iason hört noch die Schreie der sterbenden Kinder, kann sie aber nicht mehr retten. Medeia entschwindet auf einem von Drachen gezogenen Wagen in die Lüfte. Gottschall erwähnt in seiner *Poetik* Medeias Tat nicht ausdrücklich, Mori aber dürfte Medeia hier als Beispiel für die von Gottschall erwähnte furchtbare, aber erhabene Tat (Anm. 130) angesehen haben.

137 Die metaphorische Form des Arguments stammt von Mori, das Argument des Aufgehens der Idee in der Erscheinung selbst aber wohl aus der bereits aus Gottschalls *Poetik* zitierten Passage (Anm. 115).

138 „Text“ für *bunshô* 文章.

Deswegen gilt auch bei einer Person, der man ein ausreichendes Maß an „Schönheit“-Idee begeben kann, daß man ihrer „Schönheit“ großen Schaden zufügt, wenn man sie zum Protagonisten einer Heldensage¹³⁹ macht und dabei die „Natur“ so schildert, wie die „Natur“ ist.¹⁴⁰ So hat etwa die gerechte Auflehnung des Sakura Sôgo¹⁴¹ wohl genügend Samen für das „Schöne“ in sich, in seiner Heldensage aber ist „Schönheit“ in großem Maße abwesend. Daß man das „Schöne“ des Sakura Sôgo im „Erhabenen“ suchen kann, ist eine Selbstverständlichkeit. „Erhabenen“ zu sein und sich selbst zu vernichten, ist das, was man „tragisch“¹⁴² nennt. Wenn die zurückgebliebenen Diener eines untergegangenen Fürstentums Vergeltung an den Feinden üben und sich dann selbst töten,¹⁴³ wenn eine schöne Frau, der ein kurzes Leben beschieden ist, entweder der Liebe wegen stirbt oder vom Pfade der Tugend abweicht und zum Lammfleisch im Rachen der Hunde wird,¹⁴⁴ all das ist das „Schöne“ des „Tragischen“. Das „Tragische“ des Sakura Sôgo hat seinen Höhepunkt erreicht, als er durch Lanzenstiche hingerichtet wird, oder aber genau in dem Momente, da er den Lanzenstichen zu erliegen im Begriffe ist. Die späteren Heimsuchungen als Teufel mögen wohl auf Straßengesprächen jener Zeit beruhen, doch halte ich sie für die „Natur“, so wie die „Natur“ ist, denn in der Tat sind sie das Feuer der „Idee“, welche in der nach dem Verbrennen übriggebliebenen Asche enthalten ist.¹⁴⁵

Auf der Grundlage meiner zuvor entwickelten Argumente möchte ich nun das Konzept des Schreibers von der *Jogaku* umkehren und sagen:

- (5) Die Kunst der äußersten Schönheit kann bisweilen mit Untugend einhergehen.

139 „Heldensage“ für *denki* 伝奇, ein Terminus, der im Gegensatz zum gleichlautenden *denki* 伝記 („Notierung des Überlieferten“ im Sinne von „Biographie“) das „Wundersame“ (*ki* 奇) und Ausgeschmückte hervorhebt.

140 „Die Natur so schildern wie die Natur ist“: Zitat einer der beiden Hauptthesen Iwamotos (s. S.25).

141 „Sakura Sôgo“: aus der populären Namensvariante „Sôgo sama“ gebildete Kurzform für „Sakura Sôgorô 佐倉総五郎“ (1605–1653). Sakura protestierte als Dorfvorsteher illegalerweise gegen übertriebene Steuerforderungen beim Shôgun in Edo, wurde deswegen verhaftet und hingerichtet. Einer der zahlreichen Legenden nach mußte er zunächst mit ansehen, wie Frau und Kinder verbrannt wurden, bevor er selbst durch Lanzenstiche getötet wurde.

142 „Tragisch“ für *torôgisshu* 悲壯 [*hisô*]. Das Kompositum [*hisô*] 悲壯 vereint die Begriffe „Traurigkeit“ (*hi* 悲) und „Erhabenheit“ (*sô* 壯). Moris Definition des „Tragischen“ lehnt sich deutlich an folgende Passage aus Gottschalls *Poetik* an: „Das Erhabene wird zum Tragischen, wenn ein Held im Kampfe mit der Weltordnung und dem Weltgesetze untergeht.“ (GOTTSCHELL 1877:27).

143 Gemeint sind die 47 Samurai von Akô, Gegenstand zahlreicher literarischer Verarbeitungen in der Edo-Zeit.

144 „Lammfleisch im Rachen der Hunde“ für *kukôri no yôniku* 狗口裏ノ洋肉, Sinnbild des wehrlosen Opfers niederträchtiger Stärkerer, hier in Bezug auf die zuvor erwähnte Frau Okaru, die an ein Bordell verkauft wird.

145 Ôgai spielt hier auf die in Anm. 141 erwähnte Hinrichtungsmethode an.

Was das „Schöne“ betrifft, so ist von vorneherein kein Platz, nach „Tugend“ oder „Untugend“ zu fragen. Außerdem kommt es vor, daß auch nach Ansehnlichkeit oder Häßlichkeit zu fragen kein Platz ist.¹⁴⁶ Der Schreiber der *Jogaku* erklärt zwar, die Anschauung „das in der Wirklichkeit Häßliche wird in der Abbildung schön“ sei ‚irrtümlich‘,¹⁴⁷ aber auch das ist eine nicht unumstrittene These. Beim Streit um das „Kochô“¹⁴⁸ äußerte mein Freund Miki Takeji: „Auch die ‚Hottentotten‘¹⁴⁹ sind schön, wenn man sie in künstlerischer Form behandelt.“¹⁵⁰ was ich zwar für eine in ihrer Heftigkeit zu weit gehende Äußerung halte, aber ganz aus dem Wege zu räumen ist sie auch nicht. Rosenkranz hat einst die *Aesthetik des Häßlichen*¹⁵¹ veröffentlicht. Er war einer, welcher das Gebiet beschrieb, in

146 „Ansehnlichkeit“ für *ken* 妍.

147 Die von Mori kritisierte Äußerung aus Iwamoto 1889 (KBHT 1:68) lautet: *Shikaru ni jissai ni minikuki mono mo kore utsuseba utsushiku naru. Kore wo utsukushiku suru tokoro zo. Sunawachi bungaku bijutsu no chô to suru tokoro nare to iu mono ari. Yo ga kangae ni wa kore wo ôi ni ayamareru to shinzu.* „Und so werden Dinge, die in der Wirklichkeit häßlich sind, schön, wenn man sie abbildet. In meinen Gedanken bin ich davon überzeugt, daß dies in großem Maße irrtümlich ist.“

148 Für „Kochô“ vgl. Anm. 100.

149 „Hottentotten“ ist eine aus dem Afrikaans-Wort für „Stotterer“ gebildete, rassistisch abwertende Bezeichnung für die in Süd- und Südwestafrika beheimatete Urbevölkerungsgruppe der Khoi-Khoi („Menschen“).

150 „Miki Takeji“ 三木竹二 (1867–1908): eigentlicher Name Mori Tokujirô 森篤次郎, der jüngere Bruder Moris. Wie jener war auch Miki Arzt, engagierte sich aber daneben seit deren Gründung in der Zeitschrift *Shigarami zôshi* als Theaterkritiker. Mori bezieht sich auf den von seinem als Freund getarnten Bruder am 15. Januar 1890 der *Yomiuri shinbun* veröffentlichten Artikel „Seishin no hadaka ni wa komaru 精神の裸には困る“ („Eine Nacktheit des Geistes ist nicht angängig“). Miki stimmt darin dem zwei Tage zuvor von einem Anonymus, der sich hinter dem Katonbô 嘉遯坊 versteckt, in der *Yomiuri shinbun* vertretenen Standpunkt, daß Menschen nicht nackt herumlaufen dürften, zu, wendet dann aber wörtlich ein: „In der Kunst [darf man] nackt einherschreiten. Denn freilich dürften die Hottentotten an sich wohl unansehnlich sein, macht man aber Kunst (Art) daraus, so ist das bereits Schönheit. Es mag zwar unangemessen sein, nackt ein Kleid zu nähern, aber in einem Kleid in das Badewasser zu steigen, na, ich weiß nicht...“ (*Bijutsu wa hadaka demo dôchû itashimasu ... Naru hodo Hottentotto sono mono wa minikikarô ga kore wo Kunst (Art) [sic!] ni sureba sude ni bi de gozaru zo. Hadaka de nuimono wo shite ottara fuchôwa kamo shirenu ga kimono wo kite yu e hairu wa na to; MIKI 1889:3).*

151 Der Philosoph Karl Rosenkranz (1805–1875) war Schüler von Georg F.W. Hegel. Mori bezieht sich auf Rosenkranz' *Aesthetik des Häßlichen* (1853). Im Kapitel „Das Kunsthäßliche“ (S. 35–47) greift Rosenkranz zunächst das Argument auf, das Häßliche sei ein das Schöne betonende Kontrastmittel und existiere aus diesem Grunde in der Kunst. Rosenkranz widerspricht dieser These und schildert das Häßliche als eine der möglichen Formen der Manifestation der Idee: „Der Grund muß offenbar tiefer liegen, als in jenem äußerlichen Reflexionsverhältniß. Er liegt im Wesen der Idee selber. Die Kunst hat zwar – und dies ist gegen die Freiheit des Guten und Wahren ihre Schranke – das sinnliche Element nothwendig, aber in diesem Element will und soll sie die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität ausdrücken. Es gehört zum Wesen der Idee, die Existenz ihrer Erscheinung frei zu lassen und damit die Möglichkeit des Negativen zu setzen. Alle Formen, die aus dem Zufall und aus der Willkür ent-

das innerhalb der Kunst das „Häßliche“ einzuordnen ist. Selbst die hartgesottene Ästhetiker geben zu, daß in der Jugend jenes *Quasimodo*, welcher in dem Roman von Victor Hugo auftritt, eine eigene Art des „Schönen“ existiere.¹⁵² Und ich zweifele nicht daran, daß das Häßliche der Okasane,¹⁵³ ist es einmal im Alten Kozan¹⁵⁴ entflammt,¹⁵⁵ das „Schöne“ wird. Lassen Sie mich nun in kurzer Form den Zusammenhang zwischen der „schönen Literatur“ als Teil der Kunst und der „Natur“ diskutieren. Wenn man es in veränderter Formulierung ausdrückt, dann heißt das zunächst einmal:

- (6) Die schöne Literatur von äußerster Schönheit ist jene, welche vermocht hat, die Natur so abzubilden, wie die Natur ist.¹⁵⁶

Dies ist die These, die ich aufstellen will, um zu betrachten, ob sie zutrifft oder nicht. Zunächst einmal ist zu sagen: Sachbücher, die Tiere, Bäume, Metalle und

springen können, realisieren auch factisch ihre Möglichkeit und die Idee beweist ihre Göttlichkeit vornehmlich durch die Macht, mit welcher sie im Gewimmel der sich kreuzenden Phänomene, in der Entzweiung von Zufall und Zufall, von Trieb und Trieb, von Willkür und Willkür, von Leidenschaft und Leidenschaft, doch in dem Ganzen die Einheit ihres Gesetzes erhält. Will also die Kunst die Idee nicht bloß einseitig zur Anschauung bringen, so kann sie auch des Häßlichen nicht entbehren. Die reinen Ideale stellen uns allerdings das wichtigste Moment des Schönen, das positive, hin. Sollen aber Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürlich Häßliche, so darf das Böse und Teuflische nicht fehlen.“

- 152 „Quasimodo“: als Glöckner der Kathedrale Notre-Dame einer der Protagonisten des 1831 von Victor Hugo (1802–1885) veröffentlichten historischen Romanes *Notre-Dame de Paris*. 1482 (frz., „Notre-Dame von Paris. 1482“). Dompropst Claude Frollo stellt der schönen Zigeunerin Esmeralda nach, wird jedoch von ihr abgelehnt. Aus Zorn darüber treibt Frollo sie in die Gewalt der Inquisition. Der als Mißgestalt beschriebene Dom-Glöckner Quasimodo liebt Esmeralda und bewahrt sie durch Entführung in den Dom zunächst vor der Hinrichtung durch die Inquisition. Ein Komplott führt aber zur Aufhebung des Kirchenasyls und zu Esmeraldas Hinrichtung als Hexe. Quasimodo stürzt daraufhin seinen Herrn, Frollo, vom Dom und stirbt selbst an Esmeraldas Grab.
- 153 „Okasane“ お累: Hauptperson einer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen Sage. Kasane, Ehefrau des Bauern Yo'emon im Dorf Hanyû in der Provinz Shimôsa, zeichnet sich durch Häßlichkeit und größte Eifersucht aus, weswegen ihr Ehemann sie schließlich am Kinugawa („Fluß des Teufelszornes“) von hinten anfällt und mit einer Sichel ermordet. Nach ihrem Tod befällt der Fluch ihres erzürnten Geistes die ganze Familie und kann erst durch die Fürbitte des Mönchs Yûten gelöst werden. Die Sage bildet den motivischen Grundstock mehrerer Kabuki- und Jôruri-Theaterstücke des 18. und 19. Jahrhunderts.
- 154 „Meister Kozan“ für Kozan ô 湖山翁, womöglich Ono Kozan 小野湖山, der *kanshi*-Dichter Yokoyama Kozan 横山湖山 (1814–1910). Ein hier passender Kabuki-Schauspieler war ebenso wenig identifizierbar wie ein *kanshi* mit Bezug auf den von Okasane verkörperten Stoff, geschweigedenn auf die Bühnenfigur Okasane.
- 155 „Entflammen“ für *tenka* 点化. Am Ende seiner Abhandlung gibt Mori dem Kompositum [*tenka*] 点化 die Lesung *toransusubusutanchiachion*, der japonisierten Version des deutschen Wortes „Transsubstantiation“ bei (Anm. 192). Zwar würde diese Begriffszuordnung schon hier passen, ist aber zumindest durch die Verschriftung nicht zu rechtfertigen.
- 156 Mori variiert Iwamotos These (S.20), indem er „groß“ durch „schön“ ersetzt.

Steine „so abbilden wie die Natur“¹⁵⁷ oder offizielle Historien, die lediglich Waffengänge und Feierlichkeiten „so abbilden, wie sie in der Natur sind“, gehören nicht zu jener schönen Literatur von äußerster Schönheit, welche die „Natur“ so abbildet, wie die „Natur“ ist.¹⁵⁸ Wieso sollte dies denn ausschließlich für das von Herrn Harunoya verfaßte „Beim Anblicke eines Frosches, der in den alten Teich springt, plitsche-platsche, plitsche-platsche, plumps“ gelten?¹⁵⁹ Es zeigt sich auch ohne daß man es weiter erörtern müßte, daß ein die „Natur naturgetreu abbildender [Text]“ nicht schöne Literatur von äußerster Schönheit ist. Der Schreiber der *Jogaku* merkte zwar an, daß am Frosche des Herrn Harunoya kein „Widerhall des Geistes“, keine „Eleganz“ seien,¹⁶⁰ aber auf die Frage, wie man „göttlichen Widerhall“ und „Eleganz“ hervorbringen solle, wenn man die „Natur“ auf „naturgetreue“ Weise abbilde, wird er wohl nichts zu antworten haben. Das liegt daran, daß die als „göttlicher Widerhall“ oder auch als „Eleganz“ bezeichnete „Idee“¹⁶¹ zwar ihre „Schönheit“ ohne Trennung von der „Natur“ entfaltet, aber trotzdem entschieden nicht die „Natur“ so ist, wie sie ist.

Wenn man nun aber um einen Schritt nachgibt und feststellt, daß ein die „Natur“ auf „naturgetreue“ Weise abbildender [Text] noch nicht ganz die schöne Literatur in äußerster Schönheit sei, es aber vorkomme, daß in der schönen Literatur von äußerster Schönheit die „Natur“ auf „naturgetreue“ Weise abgebildet wird, dann ist das der sogenannte „poetische Naturalismus“,¹⁶² und der Schreiber der *Jogaku* dürfte wohl die Hälfte der Romanautoren Europas zu seiner Partei zählen können. Aber der Schreiber der *Jogaku* wird, während er diese Parteigenossen hat, selbst wohl nichts davon wissen. Wie sollten diejenigen, welche dies in Europa verkünden und jene, die es in Japan verkünden, dasselbe Konzept entwerfen,

157 „Sachbuch“ für *hakubutsu sho* 博物書. Die Setzung der Anführungszeichen ist nicht einheitlich und schließt nicht immer die ganze Formulierung *shizen no mama*, sondern gelegentlich auch nur *shizen* ein.

158 Die im Original fehlerhafte, für die Übersetzung korrigierte Syntax lautet: *Mazu „shizen“ no mama ni „shizen“ wo utsusu mono wo sunawachi saibi no bungaku nari to suru beki wa dôshoku kinseki no „shizen no mama“ wo utsushitaru hakubutsu sho to kanka sotô no „shizen no mama“ wo utsushitaru seishi ni koshitaru bibungaku arazaru beshi* (KnT 50:21; KBHT 1:73). Mori überarbeitete das Original für die am 25. Januar 1892 in der *Shigarami zôshi* veröffentlichte (dem modernen Nachdruck in OZ-C 16: 11–17 zugrundeliegende) Fassung wie folgt: *Moshi kore wo atareri to seba, dôshoku kinseki no shizen no mama wo utsushitaru hakubutsu sho to kanka sotô no shizen no mama wo utsushitaru seishi to wa saibi nari to iwaremu.* („Angenommen [die zuvor aufgestellte These] treffe zu: Dann könnte man nicht sagen, daß Sachbücher, welche Tiere, Pflanzen, Metalle und Steine so abbilden wie sie in der Natur sind oder offizielle Historien, welche Waffengänge und Feierlichkeiten so abbilden, wie sie in der Natur waren, zum äußersten Schönen gehören.“; OZ-C 16:16).

159 Mori zitiert diesen Text als Extrembeispiel für eine sprachliche Naturnachahmung, die das Prädikat „Literatur“ nicht verdiene. Dabei bezieht sich Mori auf Iwamotos in „Bungaku to shizen“ 「文学と自然」 enthaltene, oben auf S.21 zitierte Darlegung.

160 „Widerhall des Geistes“ für *shin'in* 神韻, „Eleganz“ für *iki* 粋 (vgl. Anm. 111).

161 „Idee“ für [*idê*] 想.

162 „Poetischer Naturalismus“ für *shigaku teki no shizen shugi* 詩学的ノ自然主義.

ohne sich abzustimmen? Nähme man aber im Gegenteil an, daß beide Seiten voneinander wußten und im Einvernehmen sprechen – dann würde ich die Befürchtung äußern wollen, daß man hier Liuxia Hui und Dao Zhi zusammengebracht hat und nun Juwelen von Kieselsteinen nicht mehr scheiden kann.¹⁶³ Dies deswegen, weil derjenige, welcher in Frankreich das Banner des „Naturalismus“ erhob, jener Émile Zola ist, welcher Unzucht und Böses, Gestank und Schmutz als angemessene Stoffe für Romane betrachtet.

Ein Schreiberling¹⁶⁴ der *Jogaku zasshi* und Émile Zola – ach!, welch ein Kontrast! Nämlicher Zola bediente sich jener wissenschaftlichen Methode des Beobachtens, Prüfens und Experimentierens zur Ergründung der „Natur“ und wendete sie auf die schöne Literatur an. Einzelheiten hierzu habe ich in meinem „Shôsetsu ron“ in der ersten Nummer der *Yomiuri shinbun* dargelegt.¹⁶⁵ Es läßt sich nicht leugnen, daß diejenigen Dinge, von denen Zola spricht, sich mit jenen

163 Die beiden Personen stehen hier (ebenso wie die Metaphern „Juwelen“ und „Kieselsteine“) bildlich für „Gut“ und „Schlecht“. „Liuxia Hui“ 柳下惠 („Segen des [Distriktes] Liuxia“) ist der Verwaltungsbeamte Zhanhuo Do 展獲禽 (720–621 a. Chr.) im Distrikt Liuxia des chinesischen Staates Lu. Als Muster moralischer Integrität erhielt er *postum* den hier zitierten Ehrentitel. „Dao Zhi“ 盜跖 („Dieb und Streuner“) wird in chinesischen Legenden als Muster des Schwerverbrechers mal der mythischen Epoche des Kaisers Huang Di, mal der „Zeit der Streitenden Reiche“ (7.–4. Jh. a. Chr.) zugeordnet. Zwar läßt Mori in seiner doppelten Allegorie von „Gut“ und „Schlecht“ offen, ob er die europäischen Naturalisten (um Émile Zola) oder Iwamoto Yoshiharu dem Schlechten zuordnet, doch legt die im folgenden ausgedrückte Mißbilligung des Zolaismus ersteres nahe.

164 „Schreiberling“ für *sôkoka* 操觚家 („Schreibtäfelchen-Zunft“), pejorative Bezeichnung für weder literarisch noch wissenschaftlich tätige Journalisten. Mori zitiert übrigens den Titel der Zeitschrift nicht immer so vollständig wie hier.

165 Am 3. Januar 1889 veröffentlichte Mori im Anhang der Nr. 4198 der *Yomiuri shinbun* die Abhandlung „Shôsetsu ron 小説論 („Theorie des Romans“). Der originalschriftliche Untertitel „Cfr. Rudolph von Gottschall, Studien“ verweist auf den Abschnitt „Studien“ in Gottschalls *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen* (1885). Diese „Studien“ enthalten auf den Seiten 208–297 die Abhandlung „Der naturalistische und photographische Roman in Frankreich“, aus der Mori die Kernthesen referiert. Am Beispiel der Romanserie *Le Rougon-Macquart* (1879–1880; Anm. 168) sowie (teilweise im Kontrast) der Romane von Alphonse Daudet (1840–97) erarbeitet Gottschall die Thesen, Zola übersehe, daß der Sinn für das Wirkliche (*sens du réel*) ein mitwirkendes, nicht aber ein entscheidendes Moment sei (224), sein Realismus sei nichts als roher Materialismus, in dem es keine Grenzbestimmungen der Ästhetik des Häßlichen gebe (238), es fehle an jeder künstlerischen Ästhetik, jedem Reiz des Kontrastes (239), er degradiere den Roman zu einer Abfolge von Skizzen – der Roman sei nur noch eine Studie und nicht mehr ein künstlerischer Organismus, der aus einem Gedanken heraus geschaffen ist (295). Gottschalls Urteil über Zola gipfelt in dem Satz: „Auch Paul de Kock [1793–1871] war ein Cyniker, aber sein Cynismus war jovial; derjenige von Zola ist brutal. Für Zolas Darstellungsweise kann man nur den Ausdruck „sanglant“ [blutrünstig] gebrauchen; er schwelgt mit Behagen in den Schilderungen der grellsten Unsitte, der Unanständigkeit, der Frechheit, der Rohheit. Er reißt der Gesellschaft das Feigenblatt ab und steckt es sich an die Mütze, die er mit jubelnder Renommage „über die gelungene Entblößung der menschlichen Natur“, der man splitternackt jede Rippe zählen kann, in den Lüften schwenkt.“ (1885:255)

des Schreibers der *Jogaku* decken. Doch die „Natur“, welche man durch beobachtendes Prüfen und Experimentieren ergründen kann, das sind „Tatsachen“.¹⁶⁶ „Tatsachen“ erfaßt zu haben und das für ausreichend zu nehmen, halte ich für Wissenschaft, aber nicht für Kunst. Deswegen betrachte ich mit Rudolph von Gottschall Zola als Teufel der Poesie.¹⁶⁷ Ich möchte nun ein Beispiel geben, um dies zu erläutern. Zola hat, indem er das unzüchtige Weib Nana abbildete,¹⁶⁸ ein unzüchtiges Weib von der Art der Nana eingefangen und damit die „Natur“ auf „naturgetreue“ Weise abgebildet. Er hat also alle Tätigkeiten, die mit dem Leben eines unzüchtigen Weibes verbunden sind, aufgezeichnet. Wenn man dies mit der Autobiographie des Casanova¹⁶⁹ vergleicht, so ist jene diesem nicht unterlegen, womöglich gar überlegen. Wenn man annimmt, daß es eine schöne Literatur gibt, welche die „Natur“ so abgebildet hat, wie die „Natur“ ist, dann hat der Verfasser von *Nana* sicherlich die Essenz¹⁷⁰ getroffen. Das gälte dann auch für Autoren unzüchtiger Schriften wie das *Kakugo zen*¹⁷¹ und ähnliche. Aber wie sollte man

166 „Tatsache“ für „[jijitsu] 事実. Hier verwendet Mori nicht die in Anm.92 erläuterte sinojapanisch-deutsche Doppelschreibung.

167 Wie harsch Gottschall mit Zola ins Gericht geht, haben die in Anm. 165 enthaltenen Paraphrasen und Zitate gezeigt. Indes: Die in Gottschalls scharfer Kritik enthaltene Erwähnung des Teufels hat Mori mißverstanden. Bei Gottschall heißt es: „Doch ist es nicht einmal durchweg der Fall, daß Zola bloß die fressenden Eitergeschwüre der Gesellschaft herauschneidet, um Ekel zu erregen: das Werk enthält mehrere Partien, in denen die Wollust mit sehr verführerischen Farben gemalt ist, breit ausgeführte Nuditäten von prickelndem Reiz, die sich geradezu Selbstzweck sind und auf welche nicht einmal das Schiller'sche Motto Anwendung finden kann: Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen, / malet die Wollust, doch malet den Teufel dazu. Denn hier fehlt der Teufel und nicht einmal der Dichter erscheint als advocatus diaboli.“ (GOTTSCHALL 1885:238). Gottschall zitiert dieses „Der Kunstgriff“ betitelte Epigramm aus Schillers *Xenien* (1796) (SCHILLER 1962 I:258) ja gerade, um darauf hinzuweisen, daß in Zolas Werken der Teufel (die Kennzeichnung des Bösen als das Böse) als moralischer Orientierungspunkt fehle.

168 *Nana* ist der neunte Roman des Zyklus' *Le Rougon-Macquart* von Émile Zola und erschien 1879–1880 in „Le Voltaire“. Die Titelheldin, Tochter einer Wäscherin und eines Trinkers, betätigt sich zunächst als Straßendirne, erobert sich aber einen Platz in der korrumpierten Pariser Gesellschaft. Diesen Platz erreicht sie durch die ‚toute puissance de son sexe‘ und verfolgt das Ziel, reich zu werden. Die mit ihr verkehrenden Minister, Aristokraten, Beamte und Journalisten sind zwar zu großzügigen Geschenken bereit, nicht aber dazu, ihr gesellschaftliches Aufstreben zu akzeptieren. Nana erkrankt mitten im eigenen wechselvollen Auf und Ab an Pocken und stirbt.

169 Giacomo Girolamo Casanova De Seingalt (1725–1798) veröffentlichte 1789–1798 seine *Histoire de ma vie* betitelte Autobiographie, in der er auf nahezu viertausend Seiten vor dem Hintergrund der europäischen Kulturgeschichte der Zeit sein wechselvolles Leben als Abenteurer und Frauenheld schildert.

170 „Essenz“ für *shinzui* 神髓.

171 *Kakugo zen* 覺後禪 („Zen nach dem Aufwachen“): japanische Titelvariante des chinesischen erotischen Romanes *Rouputuan* 肉蒲團 (1657, „Andachtsmatten aus Fleisch“) von Li Yu 李漁 (1610–1680), in Japan seit 1705 unter dem Titel *Nikubuton* 肉蒲團 („Andachtsmatten aus Fleisch“), in Deutschland seit der von Franz Kuhn 1894 vorgelegten Übersetzung *Jou Pu Tuan: ein erotisch-moralischer Roman aus der Ming-Zeit* mit 62 chinesischen Holzschnitten

da erkennen wollen, daß jenes „Schöne“, das von der „Idee“ des sogenannten „Unzüchtigen“ Gebrauch macht, nicht im geringsten mit [dem Unzüchtigen] in Beziehung steht? Es kommt immer wieder vor, daß man, um das „Schöne“ unter Einsatz der „Idee“ des „Unzüchtigen“ auftreten zu lassen, das „Komische“, eine Modifikation des „Schönen“, dafür verwendet.¹⁷² Das „Komische“ ist das Gegenteil des „Erhabenen“.¹⁷³ Man sieht wohl beim „Erhabenen“, wie die „Idee“ dem „Phänomen“ überlegen ist, erkennt aber im „Komischen“, wie das „Phänomen“ der „Idee“ überlegen ist. Das „Komische“ ist ein Ballon, welchem die Luft des „Schönen“ entwichen ist.¹⁷⁴ Die „Idee“ des „Schönen“ ist zusammengeschrumpft und hat ihren Platz dem „Phänomen“ überlassen. Doch ist sie dabei noch nicht vernichtet. Wer sollte dies bei der Lektüre des *Decamerone* des Giovanni Boccaccio¹⁷⁵ nicht von selbst ganz klar einsehen können? Ich möchte deswegen sagen: Das „Komische“ bildet wie das „Erhabene“ den Extrempunkt des „Schönen“. Deswegen berühren sie einander. Das „Erhabene“ jenes

bekannt und 1979 neu aufgelegt unter dem Titel *Andachtsmatten aus Fleisch: ein erotischer Roman aus der Ming-Zeit*.

- 172 „Komisches“ für *kokkei* 滑稽. Von der These des Komischen als Modifikation des Schönen könnte Mori aus Hartmanns Referat der Zeisingischen *Ästhetik* (HARTMANN 1886:256) erfahren haben. Dort heißt es: „Nachdem Zeising in der angegebenen Weise zunächst das Verhältniss des Schönen zum Sein überhaupt, zu Gott, zur Welt, zur Natur u. s. w. und dann das Verhältniss desselben zum Wahren und Guten erörtert hat, gelangt er zur Analyse des Schönen im engeren Sinne, nämlich zur Untersuchung seiner Elemente, Modifikationen und Manifestationen. Unter den Elementen des Schönen versteht Zeising die Scheinhaftigkeit, die Idealität und die Durchdringung beider, unter den Modifikationen des Schönen das Rein-Schöne, Komische, Tragische, Humoristische, Erhabene und Reizende, unter den Manifestationen des Schönen die wirklichen schönen Erscheinungen in Natur, Geschichte und Kunst.“ (HARTMANN 1886:236) Zeising präsentiert in seinen *Ästhetischen Forschungen* die Thesen anderer und die eigene zum Komischen ausführlich in §§ 274–327 (S. 272–319). In § 279 (S. 280) heißt es: „Dort [im Allgemeinen Theil] bestimmten wir zunächst das Komische als das Schöne in der Form der Antithesis oder des Gegensatzes, d. h. wir erklärten dasjenige für komisch, was zwar wie das Schöne überhaupt, als Erscheinung, d. i. für uns die Idee oder die Vollkommenheit repräsentire, so jedoch daß auch die Erscheinung des Vollkommenen sich wieder als eine bloße Erscheinung, mithin als eine bloß scheinende Erscheinung, als etwas auch in seinem Dasein bloß für uns Daseiendes, folglich an und für sich selbst schlechthin Nichtiges, dem Vollkommenen diametral Entgegengesetztes [...] darstelle.“ (ZEISING 1855: 280)
- 173 „Erhaben“ für [*eruhâben*] 高. Der deutschsprachige Begriff und die argumentative Logik lassen zwei Quellen als Prototexte möglich erscheinen: (1) die bereits in Anm. 126 zitierte Passage aus Gottschalls *Poetik* (1877), die bereits in Anm. 80 zitierte Passage aus Vischers *Über das Erhabene und Komische* (1837).
- 174 Mori greift hier das weiter oben eingeführte Bild vom Gummiball (S. 43) als Ausdruck des „Erhabenen“ auf.
- 175 Die Novellensammlung *Il Decamerone* des Giovanni Boccaccio (1313–1375) entstand 1349–1353 und enthält vor dem Hintergrund der Pestepidemie von 1348 entwickelte Geschichten, Fabeln und Parabeln. Ein kleiner Kreis hochkultivierter Adliger schafft sich inmitten einer heimgesuchten Welt ein Arkadien schönen Müßiggangs, in dem jedoch kein anzügliches Wort und keine intimere Gebärde gewagt werden.

Sôgo[rô]¹⁷⁶ abzubilden suchen, in dem man die Verfluchung eines Schattenteufels erzeugt, das ist dasselbe wie die Gespenstergeschichte des Fürsten von Suga:¹⁷⁷ man verfällt vom „Erhabenen“ plötzlich in das „Komische“ und ist einer, der nichts als das Gelächter der Menschen hervorruft.

Aus diesem Grunde möchte ich die oben aufgestellte Hypothese¹⁷⁸ vollkommen umdrehen und sagen:

- (7) Die schöne Literatur von äußerster Schönheit bildet im allgemeinen niemals die „Natur“ auf „naturgetreue“ Weise ab.

In Bezug auf die These des Herrn Min'yû,¹⁷⁹ die da lautete „Man muß feststellen, daß der Stil in Wahrheit wegen der Unfreiheit des Wortes differenzierter geworden ist.“ äußerte sich der Schreiber der *Jogaku* zum Begriffe „Fabrikation“:¹⁸⁰ „Wie will man denn überhaupt etwas, das es nicht gibt, fabrizieren? Und selbst wenn man es fertiggebracht hat, es zu fabrizieren, ist es doch nur ein temporäres, vorübergehendes Geschöpf, das letztendlich nicht ewig fortdauern kann.“¹⁸¹ Desweiteren: „Literatur und Kunst Japans in der Frühmoderne¹⁸² sind zum allergrößten Teil fabriziert, holzschnittartig und neigen zum Vorübergehenden. Um es in einem Worte zu sagen: sie stehen dem Natürlichen entgegen.“¹⁸³

176 „Sôgo“: populäre Kurzform des Namens Sakura Sôgorô, der für die Forderung nach Steuergerechtigkeit hingerichtete japanische Bauer (Anm. 141).

177 „Gespenstergeschichte des Fürsten Suga“: Ôgai meint eine der zahlreichen literarischen Verarbeitungen der Legende des am Kaiserhof in Kyôto tätigen Gelehrten und Staatsmannes Sugawara no Michizane (845–903). Michizane wird nach einer Intrige des Fujiwara Shihei zu Unrecht aus nach Kyûshû verbannt, wo er schließlich vereinsamt und verbittert stirbt. Kurz nach seinem Tod wird die Große Audienzhalle des Kaiserpalastes von Blitzen getroffen und es breiten sich in der Hauptstadt Epidemien aus. Diese Ereignisse werden dem über die ungerechtfertigte Verbannung erzürnten Geist Michizanes zugeschrieben. Zu den zahlreichen Verarbeitungen der Legende gehört das womöglich von Ôgai gemeinte Jôruri-Theaterstück *Sugawara denju tenarai kagami* 菅原伝授手習鑑 (1746, Verfasser: Takeda Izumo, Miyoshi Shôraku und Namiki Senryû), in dessen 4. Akt Michizane als Donnergott in die Wolken aufsteigt und von dort aus Feuer auf die Erde niedergehen läßt. Im letzten Akt fährt Michizane als Blitzgott auf Fujiwara Shihei, im irdischen Leben sein Todfeind, nieder und tötet ihn.

178 Mori meint seine auf S. 51 gegebene These (6).

179 Gemeint ist der Begründer der Gesellschaft Min'yûsha, der Journalist Tokutomi Sohô, auf den Iwamoto in seinem „Bungaku to shizen“ Bezug nimmt (Abschnitt 3.5 oben).

180 „Fabrikation“ für *seizô* 製造, hier pejorativ mit dem Akzent auf dem Künstlichen (nicht auf der Natur Beruhenden) im Gegensatz zum Künstlerischen.

181 KBHT 1:68.

182 „Frühmoderne“ für *kinsei*, womit hier die der damaligen Gegenwart unmittelbar vorausgehende Epoche der Edo-Zeit (1603–1868) gemeint ist.

183 KBHT 1:68.

Recht bedacht, meint der Schreiber der *Jogaku* damit wohl, daß es in Literatur und Kunst kein „Schaffen“¹⁸⁴ gebe. Das in „die Natur“ „ihrer Natur gemäß“ „abbilden“ enthaltene „abbilden“ ist die „Nachahmung“¹⁸⁵ als das Gegenteil des „Schaffens“. Wenn jemand bei der Erläuterung des „Schönen“ bis hierher gelangt ist, so dürfte die Feststellung wohl nicht vermessen sein, daß er in seiner irrthümlichen ästhetischen Anschauung noch einen Schritt über den einhundert Fuß messenden Stock hinausgegangen sei.¹⁸⁶

Nun, die bewußte¹⁸⁷ „Idee“ ist der „Geist“. Die unbewußte „Idee“ ist die „Natur“. Das „Schöne“ schlummert in der „Natur“ und erwacht im „Geiste“.¹⁸⁸ Dasjenige, welches das „Schöne“ im „Geiste“ auflöst, nenne ich „Phantasie“.¹⁸⁹ Das

-
- 184 „Schaffen“ für *shaffen* 製造. Durch den Zusatz der japanisierten Version des Begriffes „Schaffen“ deutet Ōgai den von Iwamoto verwendeten Begriff *seizō* von der mechanisch-geistlosen Fabrikation um in geistvolle Kreation (Anm. 189).
- 185 „Nachahmung“ für *naha'amungu* 模倣 [*mohō*]. Der deutschsprachige Begriff verweist als zitathafte Signal wahrscheinlich auf den systematischen Teil von Hartmanns *Asthetik*. Dort wird die Nachahmung als „unterste Vorstufe zum Kunstwerk“ (HARTMANN 1886:523) gekennzeichnet. Die nächsthöhere Stufe sei die „Idealisierung“ (die das Nachgeahmte von „unberechtigt hässlichen, ideewidrigen, zufälligen und unnötig störenden Bestandtheile[n],“ reinigt, um die wesentlichen Züge des Abgebildeten hervortreten zu lassen (HARTMANN 1886: 526–527). Eine Stufe höher folgt die „Kombination“, durch die schöne und ausdrucksvolle Züge verschiedener Objekte in einem Bild zu vereinigen (HARTMANN 1886:529). Die „schöpferische Gestaltung“ als Hauptstufe der künstlerischen Tätigkeit beginnt nach Hartmann dort, wo „[...] der Künstler etwas vorher noch nicht so Dagewesenes erschafft, und bei diesem Schaffen nur aus sich schöpft, da er ja sonst nicht original schaffen sondern ein gegebenes Vorbild nachahmen oder kopieren würde.“ (HARTMANN 1886:534)
- 186 Die zugrundeliegende Redewendung *hyakushaku kantō ni ippo wo susumu* 百尺竿頭に一步を進む stammt aus Band 10 des *Jingde chuandeng lu* 景德伝灯録 („In der Jingde-Zeit zusammengestellter Bericht bei der Weitergabe der Lampe“, 1004), einer von Daoyuan verfaßten chinesischen Sammlung buddhistischer Lehrerzählungen in Form der Biographien von 1701 buddhistischer Priester und Lehrer. Dort soll der Spruch dazu ermutigen, sich auch dann noch um seine Weiterentwicklung zu bemühen, wenn man schon viel erreicht hat. Im Hinblick auf den von Ōgai konstatierten Irrtum ist sein Lob über die „Weiterentwicklung“ Iwamotos freilich eine klirrende Ironie und meint „über das Ziel hinausgeschossen“.
- 187 „Bewußt“ für *bevusuto* 自識 [*jishiki*], wörtlich „von selbst erkennen“.
- 188 „Geist“ für *seishin* 精神. Die Übersetzung ergibt sich aus der Annahme, daß diese Passage aus GOTTSCHALL 1877:19 zitiert ist.
- 189 „Phantasie“ für *fantajī* 空想 [*kūsō*]. Die fremdsprachlichen Begriffe „Schaffen“ (Anm. 184), „Bewußt“ (Anm. 187) und „Phantasie“ und verweisen als zitathafte Signale auf einen deutschsprachigen Prototext. Naheliegender ist Gottschalls *Poetik*. In Abschnitt „Erstes Hauptstück – Die Poesie im System der Künste – Erster Abschnitt. Das Schöne und die Kunst“, GOTTSCHALL 1877:19–20) heißt es: „Doch wie kommt die Idee der Schönheit zur Erscheinung? Das bewußtlose Dasein der Idee ist die Natur, das bewußte der Geist. Auch das Schöne schlummert in der Natur und erwacht im Geiste. Natur und Geschichte ist die Stoffwelt des Schönen; es geht durch alle Reiche der Natur, durch alle Zeitalter der Geschichte hindurch. Natur und Geschichte ist die Stoffwelt des Schönen; es geht durch alle Reiche der Natur, durch alle Zeitalter der Geschichte hindurch. Aber nur selten entbindet es hier der Zufall in seiner ganzen Reinheit; ungeläutert, getrübt, mit fremdartigem [sic!] verbunden harret es des erlösenden Geistes. Die Stufe des Geistes, auf der er das Schöne im Finden schafft und im Schaffen

„Schöne“ der „Phantasie“ bekommt man, indem man von der „Natur“ ausgeht. Freilich ist es nicht etwas, das man durch die „naturgetreue“ Abbildung der „Natur“ in einem „Wesen“ bekommt. Es ist das „Schöne“, das man nur erzeugen kann, in dem man mehr oder weniger der vielen Staubkörner, welche Begleiterscheinungen der „Natur“ sind, im Feuer der „Idee“ vollständig verbrennt. Das „Schöne“ ist schon in der Phantasie entstanden. Es schickt sich also an zu schreien „Gib mir meine Gestalt zurück!“ Was ihm seine Gestalt zu bekommen verstatet, das ist die „schöne Kunst“.¹⁹⁰ Und deswegen ist die „schöne Kunst“ etwas, das Hand anlegt, und es wird der Frühling daraus. Sie ist etwas, das über den Stein fährt und ein Schaf daraus macht. Vom Hobel des Schnitzers über das Rot und das Grün des Malers bis hin zum Pinsel des Romanautors ist es dasselbe und in nichts anders.

Und also folgt daraus, daß die Kunst erschafft.¹⁹¹ Worin sich das „Schöne“ von der „Natur“ unterscheidet, das ist genau dieses „Schaffen“. Ich nenne dies „Transsubstantiation“.¹⁹² Dies ist es, was die Parteigänger der „Nachahmung“ der „Natur“ nicht begreifen können.

findet, ist die Phantasie.“ (GOTTSCHALL 1877:19) Aber auch die *Philosophie des Unbewußten* (1869) von Eduard von Hartmann kommt als Prototext in Frage. Gegen Ende von Abschnitt V („Das Unbewusste im ästhetischen Urtheil und in der künstlerischen Produktion“, HARTMANN 1869:222–239) folgende Zusammenfassung findet: „Nehmen wir indessen unsere Behauptungen als zugegeben an, so beruht der Unterschied der künstlerischen Production des Menschen und der Natur letzten Endes nicht im Wesen und Ursprung der Conception der Idee, sondern nur in der Art ihrer Verwirklichung. In der Naturschönheit wird die Idee vor der Ausführung nirgends einem Bewusstsein präsentirt, sondern das Individuum, das Marmor und Bildhauer zugleich ist, verwirklicht die Idee völlig unbewusst; in der künstlerischen Production des Menschen dagegen wird die Instanz des Bewusstseins eingeschoben; die Idee verwirklicht sich nicht unmittelbar als Naturwesen, sondern als Hirnsschwingungen, die dem Bewusstsein des Künstlers als Phantasiegebilde gegenüber treten, dessen Uebertragung in äussere Realität von dem bewussten Willen des Künstlers abhängt. – Fassen wir zum Schlusse das Resultat dieses Capitels zusammen, so ist es folgendes: Das Schönfinden und das Schönschaffen des Menschen gehen aus unbewussten Processen hervor, als deren Resultate die Empfindung des Schönen und die Erfindung des Schönen (Conception) sich dem Bewusstsein darstellen. Diese Momente bilden die Ausgangspuncte der weiteren bewussten Arbeit, welche aber in jedem Augenblicke mehr oder weniger der Unterstützung des Unbewussten bedarf. Der zu Grunde liegende unbewusste Process entzieht sich durchaus der Selbstbeobachtung, doch vereinigt er unzweifelhaft in jedem einzelnen Falle dieselben Glieder, welche eine absolut richtige Aesthetik in discursiver Reihenfolge als Begründung der Schönheit geben würde.“ (HARTMANN 1869:238–9).

190 Der Begriff *bijutsu* 美術 ist hier ausnahmsweise in Anführungszeichen gesetzt, wodurch seine in der Übersetzung realisierte wörtliche Bedeutung betont wird.

191 „Erschaffen“ für [*shaffen*] 製造. Im Gegensatz zur vorigen Verwendung des Begriffes (Anm. 189) fügt Ôgai diesmal die Lesung *shaffen* nicht bei, es ist allerdings aus logischen Gründen ausgeschlossen, daß er stattdessen die von Iwamoto verwendete Standardlesung *seizô* mit ihrer negativen Konnotation meint. Mori widerspricht mit dieser These der in Abschnitt 3.6 paraphrasierte These Iwamotos, Kunst sei nicht in der Lage, etwas ursprünglich nicht Existierendes zu schaffen.

192 „Transsubstantiation“ für *toransusubusutanachiachion* 点化 [*tenka*]. Das englische Transsubstantiation mag Mori aus dem *Tetsugaku ji'i* 哲学字彙 („Vokabular der Philosophie“;

5. Intertextuelle Bezüge des „Bungaku to shizen‘ wo yomu“

Die Abhandlung „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ von Mori Ôgai kann man zweifellos unter vielen Aspekten mit Erkenntnisgewinn betrachten. Dazu gehören unter anderem die Fragen der argumentativ-logischen Konsistenz, der Wirkungsgeschichte und der intertextuellen Beziehungen. Meine eingangs mitgeteilte Entscheidung, die letztgenannte Frage in den Mittelpunkt zu stellen, beruht auf dem Eindruck, daß Intensität und Art der intertextuellen Beziehungen das hervorsteckende Merkmal des Textes sind, und daß die Art der Intertextualität deswegen am meisten über ihn selbst aussagen kann. Zudem soll die Analyse von Moris Text ja auch grundsätzliche Überlegungen zur literaturtheoretischen Diskussion der Meiji-Zeit im ganzen ermöglichen – und von nichts hängt die Diskussion mehr ab als von Intensität und Art der intertextuellen Beziehungen. Im folgenden sollen diese Beziehungen also anhand von Beispielen systematisch angeordnet werden.¹⁹³

5.1 Die Korrelation „Zitierender Text – zitierter Text“: Prototexte und Subtexte

Im jeweiligen Mittelpunkt des Netzes intertextueller Bezüge steht der Phänotext. Das im Phänotext „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ enthaltene Zitat der zwei Hauptthesen aus Iwamotos „Bungaku to shizen“ sowie alle anderen Zitate sollen Intext genannt werden, wenn es um deren Verhältnis zum Phänotext geht. Die

Wadagaki Kenzô 和田垣謙三, 1881) mit der sinojapanischen Übertragung [*ketai*] 化体 („die Gestalt verändern“; S.94) bekannt gewesen sein. Doch mit der Schreibung [*tenka*] 点化 zitiert Mori ein Wort aus der daoistischen Philosophie für „einen überkommenden Gegenstand verändern zu etwas Neuem machen“ (DKJ 12-48083-22-II) und, wohl davon abgeleitet, „Dichtung eines Altvorderen durch Veränderungen in der Wortwahl oder der formalen Anlage auf eine neue Grundlage stellen“ (DKJ 12-48083-22-III). Mori hat demnach eine wesentlich genauere Entsprechung für das aus Gottschalls *Poetik* zitierte Wort „Transsubstantiation“ gewählt. Dort bildet es den argumentativen Zielpunkt der einleitenden Grundsatzüberlegungen („Erstes Hauptstück – Die Poesie im System der Künste – Erster Abschnitt. Das Schöne und die Kunst“, GOTTSCHALL 1877:19–20). Die Fortsetzung der in Anm.189 zitierten Passage lautet: „In der produktiven Phantasie lebt die Idee in ihrer Reinheit, und durch sie wird das stoffartig Schöne zum Ideal geläutert. Doch dies Bild der reinen Schönheit ist nur ein innerliches. Die Phantasie hat das Naturschöne zerstört, aber nur, um es schöner wieder aufzubauen. Das innere Bild bedarf derselben äußeren Wirklichkeit, wie das Naturschöne. Dazu aber gehört der sinnliche Stoff, in den es die Phantasie hineinarbeitet. Diese Einheit des Naturschönen und der Phantasie ist die Kunst; sie ist die Tätigkeit, die sie im einzelnen Gebilde lebendig hinstellt für die Anschauung aller. Die Tätigkeit des Künstlers ist theoretisch und praktisch zugleich. Die Idee lebt und entfaltet sich zuerst im Gemüte des Künstlers, und dann schließt sie sich wieder im Kunstwerk zusammen. Der Genius ist die innere, das Kunstwerk die äußere Offenbarung der Idee; das künstlerische Schaffen, welches höchste Begeisterung und Besonnenheit in sich vereinigt, die Verwandlung der inneren Offenbarung in die äußere. Diese Verwandlung ist ihrem Wesen nach eine nicht analysierbare [sic!] Transsubstantiation; ihre äußere Form ist die künstlerische Technik.“ (GOTTSCHALL 1877:28–9)

193 Die Terminologie stützt sich auf Abschnitt I der Schrift *Das Zitat in Literatur und Kunst* von ORAIĆ TOLIĆ (1995:19–113).

Texte „Bungaku to shizen“ (Iwamoto) sowie beispielsweise „Genron no fujiyû“ (Tokutomi Sohô), *Aesthetik* (Hartmann) und *Die Poetik* (Gottschall), aus denen Mori Teile als Intext in seine Abhandlung integriert, sind in Bezug auf den Phänotext als Prototexte zu bezeichnen.

Die im Phänotext trotz zitathafter Signale¹⁹⁴ nicht eindeutig einem Text oder auch nur einem Verfasser zuzuordnenden Prototexte, sowie die nicht durch zitathafte Signale als Prototexte gekennzeichneten Texte, welche erkennbar als bekannt vorausgesetzt werden können, sollen in ihrer Gesamtheit Subtext genannt werden. Der so definierte Subtext ist allerdings kaum überschaubar, im Falle von „Bungaku to shizen“ wo yomu“ gehören zu ihm beispielsweise das gigantische Textkorpus der Philosophie des deutschen Idealismus, deutschsprachige Abhandlungen zur Literaturgeschichte und selbst die von Mori verwendeten Wörterbücher der deutschen Sprache.¹⁹⁵

5.2 Unsichere intertextuelle Bezüge

Die (Re)konstruktion intertextueller Bezüge des Phänotextes zum Subtext ist unsicher und beruht auf mehr oder weniger plausibler Spekulation. Beispielsweise ist das deutlich als Zitat erkennbare Wort *riteratsûru* 文学 („Literatur“; vgl. Anm. 70) in der für Mori zugänglichen deutschsprachigen Literatur so allgegenwärtig, das eine eindeutige Zuordnung unmöglich scheint. Man könnte nun annehmen, daß es aus einer im Umfeld als Prototext erkennbaren Quelle stamme, doch der in abzählbaren Wörtern meßbare Abstand eines argumentativen Stranges zu einem im Umfeld erkennbaren Prototext bleibt ein Notbehelf, unter anderem, weil der große strukturelle Unterschied zwischen dem Deutschen und dem Japanischen einen direkten Vergleich verbietet.

Noch schwerer überschaubar wird der Subtext, wenn der Phänotext solche Argumentationen enthält, bei denen kein zitathafte Signal auf einen Prototext verweist. Gehören beispielsweise Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* zum Subtext des Phänotextes „Bungaku to shizen“ wo yomu“? Und wenn überhaupt: in welcher Sprache hätte Mori Ôgai sie gelesen? Ôgais private Bibliothek wurde als Nachlaß der Zentralbibliothek der Universität Tôkyô inkorporiert, die mit Randglossen versehenen Teile komplett digitalisiert. Über das Internet (<http://rare-book.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/ogai/index.html>) hat man nun zwar Einblick in den Bestand und kann anhand der handschriftlichen Anstreichungen und Randglossen (teils in deutscher Sprache) darauf schließen, welche Passagen aus dem Bestand Ôgai wahrscheinlich gelesen hat. Bücher von Hegel sind hier nun ebenso wenig

194 Zur Kategorisierung zitathafter Signale siehe im folgenden Abschnitt 5.3.

195 Okano Takao führt in „Ôgai no kyû zôsho 鴎外の旧蔵書“ („Ôgais ehemaliger Buchbesitz“, 1942) aus, daß sich in Moris Privatbibliothek 214 dem Gebiet „Sprachstudien“ (*gogaku* 語学) zuzuordnende Schriften befanden, davon 17 Wörterbücher und 6 Sprachlehrwerke (OKANO 2006:291). Welche darunter auf das Deutsche bezogen waren, ist Okanos Darstellung nicht zu entnehmen.

aufgeführt wie in der Studie Terauchis zu Moris Lektüre während seines vierjährigen Deutschlandaufenthaltes (1884–1888).¹⁹⁶ Doch dies beweist nichts: Auch Ôgais Besitz oder Lektüre der Werke von Carrière und Zeising sind nicht nachweisbar, und doch zitiert er direkt daraus.¹⁹⁷ Aber Mori könnte Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* nach seiner Rückkehr nach Japan in einer anderen Bibliothek gelesen oder aber aus japanischen Übersetzungen Kenntnisse der Hegelschen Philosophie gewonnen haben, auch wenn es in seiner Biographie oder in direkten Äußerungen keine Hinweise darauf gibt. Analog gilt dies für viele andere Texte, die Bestandteile des Subtextes sein könnten.

Vollends uferlos schließlich droht der Subtext sich auszudehnen, wenn wir die (in der wissenschaftlichen Literatur der Meiji-Zeit häufig zu beobachtende) dop-

文学
リテラ
ツール

Abb.2: Doppel-
schreibung

pelte Schreibweise des nebenstehenden Musters auch in der japanischen Richtung „ausleuchten“. Im Verhältnis zum in kleineren Silbenzeichen gesetzten Wort *riteratsûru* (dt. „Literatur“) erscheint das sinojapanische Wort [*bungaku*] 文学 („Literatur“) (Abb. 2) dem japanischen Leser bekannt und darum zu Übersetzung oder Erläuterung geeignet zu sein. Aber aus welcher chinesischen oder japanischen Quelle speist sich welcher von jenem vorgestellten Leser tatsächlich wahrgenommene Begriffsinhalt von *bungaku* (chin. *wenxue*)?¹⁹⁸

Wo immer es möglich war, habe ich in der kommentierten Übersetzung allzu riskant erscheinende Spekulationen vermieden, indem ich sie mit den sicherer erscheinenden Bezügen (s. u. Abschnitt 5.3) abgeglichen habe. Im Falle des Wortes *bungaku* ist das nicht schwierig, da Mori deutlich erklärt, wie er das Wort begreift (S. 26). Spekulativ bleiben die Bezüge aber in anderen Fällen sehr wohl. Doch bei aller Unsicherheit sind Spekulationen wenigstens zur Abgrenzung gegen den nicht spekulativen Teil der Überlegungen geeignet – und führen außerdem zum Erkennen der Grenzen des Erkennbaren.

196 Mori hat während seines Deutschlandaufenthaltes ein immenses Korpus deutschsprachiger Literatur gelesen und Lektürenotizen dazu verfaßt. Terauchi Chiyo gibt in „Doitsu jidai no Ôgai no dokusho chōsa: shiryō kenkyū ドイツ時代の鷗外の読書調査: 資料研究“ („Untersuchung zu Ôgais Lektüre in dessen Deutschland-Zeit: Materialforschung“, 1957) eine auf diesen Notizen beruhende chronologische Titelübersicht (TERAUCHI 1957: 119–137). Gottschalls *Poetik und Literarische Tottenklänge und Lebensfragen* hat Mori demnach schon in Deutschland gelesen (TERAUCHI 1957: 126), ein Hinweis auf Schriften der hegelianischen Ästhetik wiederum ist darin nicht enthalten.

197 Vgl. Anm. 80.

198 Suzuki Sadami legt in *The Concept of „Literature“ in Japan* (2006) in Kapitel 4 („The Birth of ‘Bungaku’ as a Translation Term“) dar, daß *bungaku* in der Edo-Zeit (1600–1868) und noch beim Aufklärer Nishi Amane in der frühen Meiji-Zeit zunächst als Antonym zu *bugaku* 武学 („Militärische Gelehrsamkeit“) auf die zivilen Gelehrsamkeiten (Politik und Recht, Geschichte und Ethik sowie Medizin und Praktische Wissenschaften) verwies und sich erst ab den 1880er Jahren allmählich als Bezeichnung für Textkunst als Teilfeld der Kunst zu etablieren begann (SUZUKI/TYLER 2006: 100–122).

5.3 Sicherere intertextuelle Bezüge

Auf entschieden sichererem Terrain bewegen wir uns, wenn wir zitathafte Signale in verschiedenen Abstufungen ernstnehmen und anhand dieser Signale als solche identifizierbare Zitate nach dem Grad der Übereinstimmung des Intextes mit dem Prototext sowie nach der Art der Prototexte so kategorisieren, daß die Absicht Moris und ihre Funktionen (was nicht immer dasselbe ist!) sichtbar werden. Da es hier nicht um die grundsätzlich möglichen, sondern „nur“ um die im Phänotext vorgefundenen Varianten geht, fasse ich im folgenden nur diejenigen der in Oraić Tolić 1995 beschriebenen Varianten zusammen, die auch tatsächlich im Phänotext zu beobachten waren.¹⁹⁹

Zunächst einmal sind die im Phänotext enthaltenen zitathaften Signale als solche und in ihrem Verweis auf zwei unterschiedliche Zitatformen wahrzunehmen.

Nr.	Zitatform	Signalart	Beispiel aus Phänotext
1	echtes Zitat	äußere Gestaltung (Anführungszeichen, Schrifttypenwechsel, Sprachenwechsel, Auszeichnung)	<i>eruhâben</i> 高大 (s. Anm. 79)
		Nennung Autor	ZEISING (s. Anm. 81)
		Nennung Titel	<i>Lunyu, Kritik der Reinen Vernunft</i> (s. Anm. 91)
2	chiffriertes Zitat	Textfiguren	–
		stilistische Verfahren	–

Tabelle 1: Zitathafte Signale – systematische Übersicht²⁰⁰

Grundsätzlich ist natürlich die Kombination mehrerer der in Tabelle 1 gegebenen Signalarten zu einem dann noch deutlicheren zitathaften Signal möglich, doch auffälligerweise geschieht in „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ eine solche verdeutlichende Kombination (etwa die Nennung von Autor und Titel) selten. Gleichzeitig ist aber festzuhalten, daß kein einziges im Sinne von Tabelle 1 als chiffriert einzustufendes, undeutlich zitathafte Signal feststellbar war.

199 Man mag einwenden, daß diese Entscheidung nicht mit meiner Ankündigung grundsätzlicher Überlegungen korrespondiert. Dem würde ich entgegenhalten, daß ich die grundsätzlichen Überlegungen im Rahmen dieser Abhandlung für verfrüht hielte.

200 In einem Punkt mußte die in Tabelle 1 aus ORAIĆ TOLIĆ 1995 übernommene Kategorisierung der zitathaften Signale angepaßt werden: Gemessen am beobachteten Standard selbst der wissenschaftlichen Literatur der Meiji-Zeit dürfen auch Zitate, bei denen Verfasser oder Titel nur teilweise oder abgekürzt genannt werden, nicht als „chiffrierte“, sondern müssen als „echte“ Zitate gesehen werden. Nebenbei sei bemerkt, daß auch in der japanischen wissenschaftlichen Literatur des 20. Jahrhunderts häufig noch Zitatformen, die von anderwärts gepflegten zeitgenössischen Standards abweichen, zu beobachten sind. Was die entsprechenden Usancen bedeuten, soll weiter unten diskutiert werden.

Nr.	Übereinstimmung Intext / Prototext (mit Varianten)	Erläuterung	Beispiel aus Phänotext	Kommentar	
1	vollständig	Intext kann in seiner Gesamtheit in den Prototext zurückversetzt werden.	<i>Saidai no bungaku wa shizen no mama ni shizen wo utsushi-eta ru mono nari. Gokubi no bijutsu naru mono wa kesshite futoku to tomonau koto wo ezu.</i> 最大の文学は自然の儘に自然を写し得たるもの也。極美の美術なるものは決して不徳と伴ふことを得ず。	(Iwamotos Kernthesen, s. Anm. 49)	
2	unvollständig	Intext kann nur bedingt in den Prototext zurückversetzt werden.	<i>shizen wo utsusu</i> 自然ヲ写ス (s. S. 75)	(Teil aus Iwamotos Kernthesen; passim)	
3	vakant	Intext kann nicht in den Prototext zurückversetzt werden.			
		<i>a</i> Pseudo-zitat	Ein Prototext existiert zwar, nicht aber der zitathafte Kontext zwischen Intext und Prototext.	–	(Mori signalisiert nirgends einen nicht verifizierbaren zitathafte Kontext)
		<i>b</i> Parazitat	Ein Prototext ist nicht identifizierbar oder existiert nicht.	<i>riteratsûru</i> 文学 (dt., Literatur; s. Anm. 70)	(ubiquitäres Wort)

Tabelle 2: Grade der Übereinstimmung von Intext und Prototext

Hat man einmal das zitathafte Signal als solches erkannt, stellt sich als nächstes die Frage, in welchem Maße der Intext mit dem signalisierten Prototext übereinstimmt. Die beiden einzigen vollständigen Zitate im Sinne von Tabelle 2 sind Iwamotos Kernthesen, wobei eine orthographische Abweichung darin besteht, daß Iwamoto für die Verschriftung von Flexionsendungen (*okurigana*) und Partikeln (die grammatische Rolle des Bezugswortes definierende Postpositionen) die

Hiragana-Silbenschrift verwendet, Mori dagegen die in wissenschaftlichen Abhandlungen und offiziellen Verlautbarungen üblichere Katakana-Silbenschrift.

Bezüglich des Begriffes „Parazitat“ (3b) als Sonderfall des vakanten Zitates ist die Definition aus ORAIĆ TOLIĆ (1995: 35) zu modifizieren: Daß ein Prototext nicht existiert, nur weil keine zitathaften Signale auf ihn verweisen, kann nicht bewiesen und also nicht ohne weiteres angenommen werden. Oraić Tolić ist in diesem Punkt nicht überzeugend. Wörter wie das deutsche „Literatur“, das Mori, wie erwähnt, mehrfach in japonisierter Form (*riteratsûru* 文学) verwendet, sind allgegenwärtig in Prototexten und im Subtext, ja, es könnte gar aus einem deutschen Wörterbuch entnommen sein. Es empfiehlt sich daher, auch solche Zitate als Parazitate zu kennzeichnen, bei denen ein Prototext wegen der unendlichen Masse an Möglichkeiten nicht identifiziert werden kann.

Unvollständige Zitate im Sinne von Tabelle 2 sind „Bungaku to shizen“ wo yomu“ der deutlich überwiegende Fall; als Parazitat konnte nur *riteratsûru* 文学 identifiziert werden.

Haben wir uns darüber verständigt, welche Signale auf welchen Prototext verweisen und in welchem Maße Intext und Prototext übereinstimmen, ergibt sich die Frage der semantischen Funktion des Zitates. Im Falle des referentiellen Zitates weist der Intext auf den Sinn des Prototextes hin – in wissenschaftlich intendierten Texten weist dann die Umgebung des Intextes (etwa durch argumentierende Wendungen) auf die Autoreferentialität hin. Im Falle des autoreferentiellen Zitates verweist der Intext auf den Sinn des Phänotextes. Ein Beispiel hierfür ist der Satz „Was sie abgebildet haben, ist nicht die ‚Natur‘, sondern der ‚Geist‘“, wobei die Fremdsprachlichkeit der Wörter „Natur“ und „Geist“ ein zitathafte Signal ist, die Begriffe „Natur“ und „Geist“ autoreferentiell auf die eigene Argumentation verweisen. Daß die Intexte in „Bungaku to shizen“ wo yomu“ ausnahmslos autoreferentiell sind, überrascht nicht: Mori kann mit Iwamoto gar nicht über einen Prototext diskutieren, weil Iwamoto nur aus Prototexten, die er widerlegen will, zitiert, nicht aber zur Stützung seiner Thesen.

Daß die Textsorten des Phänotextes und des Prototextes nicht übereinstimmen müssen, bedarf keiner Erläuterung. Doch ist dies der Fall, etwa wenn Mori in seiner Literaturtheorie aus einer Literaturtheorie zitiert, handelt es sich um ein intrasemiotisches Zitat. Moris Literaturtheorie „Bungaku to shizen“ wo yomu“ ist die Replik auf Iwamotos Literaturtheorie „Bungaku to shizen“, und zitiert außerdem aus zahlreichen anderen Literaturtheorien. Das intrasemiotische Zitat ist hier der Normalfall. Zitiert eine am literarischen Werk orientierte Theorie oder Kritik aus literarischen Texten, spricht man von einem intersemiotischen Zitat. Aber dies kommt im Phänotext nicht vor: Das Anliegen des Phänotextes ist, um Yoshidas Formulierung zu verwenden, ausschließlich die „kritische Diskussion der kritischen Diskussion“ (*hyôron no hyôron* 評論の評論).²⁰¹

201 YOSHIDA 1975:258. Der größte Abstand zwischen Phäno- und Prototext läge übrigens bei transsemiotischen Zitaten vor, wenn also der Prototext zu einer anderen Kunst- oder Medienform gehört (etwa ein im Original eingefügter Zeitungsartikel in einen Fließtext). Auch diese Konstellation kommt im Phänotext nicht vor.

6. Untersuchungsergebnisse

6.1 Form und Wirkung der Intertextualität in „Bungaku to shizen‘ wo yomu“

Ordnen wir nun die in der kommentierten Übersetzung des Abschnittes 4 beobachteten intertextuellen Bezüge nach den in den Abschnitten 5.1 bis 5.3 formulierten, systematischen Rastern, kommen wir zu folgenden Feststellungen.

Die Echtheit der Zitate in „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ vermittelt auf den ersten Blick den Eindruck, Mori wolle sich auf solider theoretischer, durch autorreferentielle Zitate fundierter Basis mit Iwamotos Thesen wissenschaftlich auseinandersetzen. Auf den zweiten Blick schwächt sich dieser Eindruck wegen der durchgängigen Unvollständigkeit der Zitate etwas ab: Mori läßt Iwamoto keine Möglichkeit, über eine klar eingegrenzte theoretische Basis zu diskutieren. Es kommt vielmehr der Verdacht auf, daß Mori die literaturtheoretische Hoheitlichkeit ganz für sich beanspruchen und Iwamoto aus dem Disput ausgrenzen will. Diesen Verdacht scheint Yoshida Seiichi in seiner Darstellung der Geschichte der Literaturtheorie der Meiji-Zeit (1975) durch zwei Vorwürfe gegenüber Mori Ôgai zu bestätigen. Zum einen habe Mori in seinen kritischen Schriften gewissermaßen mit „Kanonen auf Spatzen geschossen“. Moris Problem, so Yoshida, sei das beharrliche Ignorieren dessen, was sein „Gegner“ meint und die verbissene Konzentration auf das, was er wörtlich zu sagen scheint (1975: 257–335). Zum anderen habe Mori, so Yoshida in Ahnlehnung an das Urteil von Shimamura Hôgetsu 島村抱月 (1871–1918), meist gewartet, bis jemand anderes ein literaturtheoretisches Problem aufbrachte, um sich dann daran parasitär abzuarbeiten.²⁰² Tatsächlich mag die in Moris „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ aufgefahrne, terminologisch geballte Macht der Philosophie des Idealismus wie die sprichwörtliche Kanone, dagegen das theoretisch völlig unfundierte, logisch inkonsistente und „moralinsaure“ Postulat nach ‚anständiger‘, rein mimetischer Literatur in Iwamotos „Bungaku to shizen“ wie der sprichwörtliche Spatz wirken. Iwamotos Bezeichnung „die größte Literatur“ wäre auch tatsächlich überdeutet, wenn Mori in Iwamotos *dai* 大 („Das Große“) wirklich nicht nur eine allgemein umgangssprachliche Zustimmung, sondern einen Begriff aus der Philosophie des Idealismus gesehen hätte. Und freilich wird Mori später auch selbst bekennen, daß er literaturtheoretische Dispute als eine Form kriegerischer Auseinandersetzung betrachte und stolz sei, vor keinem seiner Feinde zurückgewichen zu sein.²⁰³

202 YOSHIDA 1975:258.

203 Die Sammlung *Tsukigusa* 月草 (1896) enthält in der Rubrik „Sanbô hôgo 山房放語“ („Dahingeworfene Worte aus der Studierstube“) folgenden Text: *Doku wo seisuru doku. Ippan sensei ware ni toute iwaku, bunsen ni yabururu wo itowazaru ka, seken ni doku wo nagasu wo itowazaru ka, to. Kotaete iwaku, wa ga teki ni aite wa imada katsute shirizokuwashirishi koto naki wo shiru nomi. Izure ka shô, izure ka hai, sensei sore kore wo han seyo. Moshi kore doku ni itarite wa, waga fude kore ari. Sono doku wa nan no doku zo. Iwaku, doku wo sei suru doku nari.* 毒を制する毒—一斑先生我に問うていはく。文戦に敗る々を厭はざるか、世間に毒を流すを厭はざるかと。答へていはく。我敵に逢ひては未だ嘗て卻きわしりしことなきを知るのみ。

Aber Yoshidas Vorwürfe sind gleichwohl nicht haltbar. Denn mit dem ersten Vorwurf impliziert er ohne Begründung das Ideal eines evolutionären Voranschreitens in der Literaturtheorie, in dessen Entsprechung Mori sich in seiner Replik nur auf Iwamotos Text hätte beziehen und diesen nur weiterentwickeln können; mit dem zweiten Vorwurf impliziert Yoshida den Wunsch, daß Mori selbst neue Themen in die literaturtheoretische Diskussion einbringe, statt abzuwarten, daß er also die literaturtheoretische Diskussion revolutioniere. Hier offenbart sich allerdings nicht nur eine logische Reibung, sondern auch ein grundsätzliches Problem der Literatur und der von ihr handelnden Theorie: Beider gesellschaftliche Wirkung wird von Yoshida offensichtlich im Gegensatz etwa zu derjenigen politischer oder ökonomischer Auseinandersetzungen gering, demgegenüber folglich Moris Vorgehen als unangemessen scharf eingeschätzt. Außerdem übersieht Yoshida ein wichtiges Faktum: Direkt bezieht sich Mori zwar nur auf Iwamotos „Bungaku to shizen“, indirekt aber auf alle in Abschnitt 3 genannten, damit zusammenhängenden Texte, die jeweils ein eigenes thematisches Spektrum haben (Abb. 1). Daß Mori grundsätzlich wurde, liegt an eben diesem in Abschnitt 3.7 zusammenfassend geschilderten Gefüge aus Kotexten und dem Kontext, dessen thematisches Spektrum ihm grundsätzlich zu eng erschien.²⁰⁴ Mit der Erweiterung dieses Spektrums um das Thema des Verhältnisses zwischen „Idee“ und „Phänomen“ in Kunst und Literatur bewirkte Mori gleichzeitig die Bereicherung der literaturtheoretischen Diskussion um eine neue Ebene: die Ebene der logisch-textuellen Gesetzmäßigkeiten von Produktion und Wirkung, denen die Literatur wie alle anderen Bereiche der Kunst unterliegt. Erweitern wir das in Abb. 1 gegebene Modell um das von Mori erweiterte thematische Spektrum des aktuellen Disputes sowie um die Ebene des Blickwinkels, aus dem heraus die Disputanden die Literatur betrachteten, ergibt sich das nachstehende Bild.

孰か勝、孰か敗。先生其れこれを判せよ。若し夫れ毒に至りては、我筆これあり。其毒は何の毒ぞ。いはく。毒を制する毒なり。(MORI 1896:394; YOSHIDA 1975:257–258 verwendet für das Verb *shirizoku* nicht das originale Zeichen). „Gift, das Gift unterwirft – Herr Lehrer Ippan sprach mich an und frug: ‚Verabscheust du nicht, im Kampfe der Textgelehrsamkeit zu unterliegen, verabscheust du nicht, die Gesellschaft mit Gift zu überschütten?‘ Ich antwortete, in dem ich sagte: ‚Wenn ihr meinen Feinden begegnet, werdet ihr sicher erfahren, daß ich noch nie zurückgewichen und umhergeirrt bin. Doch wer obsiegte, wer unterlag: das möge der Herr Lehrer bei jedem einzelnen beurteilen. Und wenn [das Gespräch] auf Gift kommt: so liegt es in meinem Pinsel. Was für ein Gift ist es denn? Ich möchte sagen: es ist Gift, das Gift unterwirft.‘“

204 Die Grundsätzlichkeit der Skepsis kommt auch in der nicht affektneutralen Feststellung, daß sich auch bei Mori sich in seiner „Brust mehr oder weniger viele Dinge aufgestaut“ haben, gleich in der Einleitung zum Ausdruck.

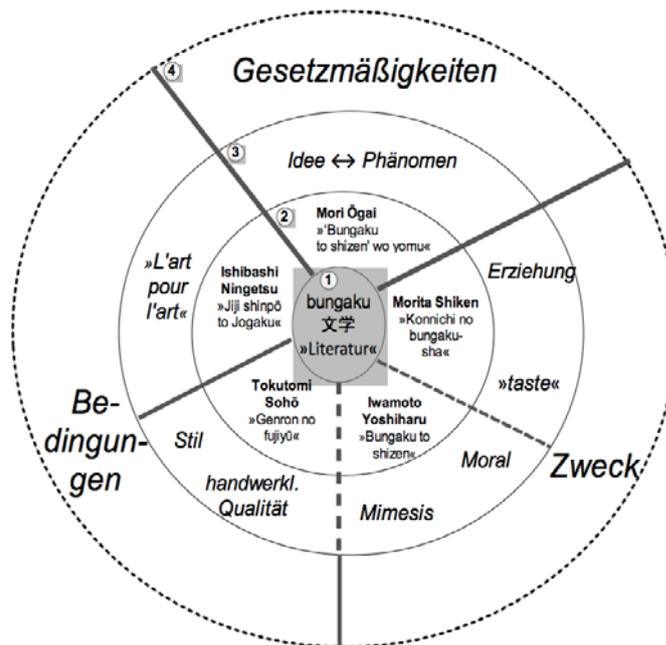


Abb. 3: „,Bungaku to shizen‘ wo yomu“ im Spektrum der Themen und Blickwinkel des Disputes

In Abb. 3 ordnet Ring 3 die Themen, Ring 4 die Blickwinkel des nunmehr um Moris Abhandlung erweiterten Ko- und Kontextes verschiedenen Spektren zu. Hier zeigt sich nun, daß Ishibashis und Tokutomis Text zwar thematisch verschieden, aber aus demselben Blickwinkel geschrieben sind: aus dem Blickwinkel der Bedingungen der literarischen Produktion. Gleichzeitig berührt sich Tokutomis Text mit Iwamotos Text thematisch, insofern beide technische Fragen der literarischen Produktion behandeln, während Iwamotos Text in Bezug auf den Blickwinkel grundverschieden ist, da er den Aspekt der Produktionsbedingungen nicht berührt.

Zu der geschilderten Leistung der Erweiterung von Spektrum und Blickwinkel kommt, daß Mori „,Bungaku to shizen‘ wo yomu“ in der universalen (= nicht auf Literatur spezialisierten), meinungsmachenden Zeitschrift Japans veröffentlichte, daß er zugleich auf hohem wissenschaftlichen Niveau und in kämpferischem Ton Literatur und Literaturtheorie auf eben jene Ebene hob, auf der zur selben Zeit politische und ökonomische Auseinandersetzungen geführt wurden, darin also, daß Mori in der Auseinandersetzung mit Iwamoto, der Literatur praktisch als Erziehungsmittel und theoretisch als Gegenstand der Kritik sah, sowie in der (indirekt geführten) Auseinandersetzung mit den übrigen zu Ko- und Kontext gehörenden Texten die Literatur praktisch zum Gegenstand der Philosophie und theoretisch zu einer Form des Philosophierens machte und ihr damit ein neues Spektrum eroberte.

6.2 Moris Leser als Spiegel der diskursiven Situation

Will man Moris Abhandlung einen individuellen Platz in der Historie der Literaturtheorie zuweisen, erweist sich der Blickwinkel der Intertextualität und der erweiterten thematischen Perspektive als zu einseitig: Es muß zusätzlich die diskursive Situation beschreibbar gemacht werden. Hier genügt eine Betrachtung über Moris Schreibgegenwart nicht, weil ihr Bezug zum konkreten Text spekulativ bleibt. Weit weniger spekulativ erscheint es demgegenüber, den Leser von Moris Abhandlung zu beschreiben und ihn als Spiegel der diskursiven Situation zu verstehen.²⁰⁵ Gleich zu Beginn seiner Abhandlung erwähnt Mori die „Literaturgesellschaft“ (*bungaku shakai* 文学社会) als Leserschaft von Iwamotos Artikel „Bungaku to shizen“, und da Moris Abhandlung die Form einer Replik hat, liegt die Vermutung nahe, daß er sich an Iwamotos Publikum, die „Literaturgesellschaft“, wendet. Zwar bleibt der begriffliche Inhalt der Formulierung *bungaku shakai* diffus, aber er schließt im Gegensatz zum ausdrücklich die professionellen Autoren bezeichnenden Begriff *bundan* 文壇 („literarisches Podium“) logischerweise die „nur“ lesenden und die schreibenden Protagonisten der Literaturszene ein. Im Schlußsatz seiner Abhandlung kennzeichnet Mori „die Parteigänger der ‚Nachahmung‘ der ‚Natur‘“ als unfähig, seinen Thesen zu folgen²⁰⁶ und verweist damit auf einen Teil einer speziellen Leserschicht: auf diejenigen japanischen Literaturtheoretiker nämlich, deren Thesen Mori in der Nähe des europäischen Naturalismus sieht und ablehnt. Nun sind die beiden genannten Passagen in „Bungaku to shizen“ wo yomu“ zwar die einzigen expliziten Hinweise auf Moris Bewußtheit einer Leserschaft an sich, doch geben sie für sich und im Kontrast erste Aufschlüsse. Denn zum einen richten sich Moris Ausführungen an ein klar umrissenes und großes Publikum, das Leser und schreibende Leser beinhaltet. Zum anderen thematisiert er (gewissermaßen nebenbei) die Literaturtheorie, in dem er eine bestimmte Gruppe von Literaturtheoretikern als nicht satisfaktionsfähige

205 ISER 1994:50–67 wägt gängige Leserkonzepte ab, bevor er vor deren Hintergrund sein (von mir für den vorliegenden Fall favorisiertes) Konzept des „impliziten Lesers“ entwickelt. Dieses Konzept basiert auf der Annahme eines doppelten Rollenangebotes des Textes: einer Textstruktur und einer Aktstruktur. Die Textstruktur leitet den Leser zu der perspektivischen Hinsicht des Autors auf die im Text konstituierte Welt. Dies geschieht durch die perspektivische Anlage der Elemente „Erzähler“, „Figuren“, „Handlung“ sowie die Leserfiktion, die erst zusammen den Sinn des Textes entfalten. Ist die so umrissene Textstruktur die Intention, dann ist die Aktstruktur die Erfüllung der Intention. „Gewiß, die Textperspektiven zielen auf einen Verweisungszusammenhang ab und gewinnen dadurch den Charakter von Instruktionen; der Verweisungszusammenhang als solcher ist jedoch nicht gegeben und muß daher vorgestellt werden. An diesem Punkt gewinnt die in der Textstruktur angelegte Leserrolle ihren affektiven Charakter. Sie löst Vorstellungsakte aus, durch die die Beziehungsmannigfaltigkeit der Darstellungsperspektiven gleichsam erweckt und zum Sinnhorizont gesammelt wird. Dabei kommt es im Verlaufe der Lektüre zu einer Sequenz solcher Vorstellungsakte [...]“ und einer permanenten Modifikation des Blickpunktes. (ISER 1994:63). In diesen Vorstellungsakten liegt der von Iser „Aktstruktur“ genannte Teil des Konzeptes des implizite Lesers.

206 Im Wortlaut: *Ka no ‚shizen‘ wo ‚mohô‘ suru no to* 彼ノ「自然」ヲ「模倣」スルノ徒 (KBHT I:75).

Gegner aus der weiterführenden Diskussion ausschließt. Doch auch nach dem Abzug dieser „Unfähigen“ als potentielle Leser bleibt das Leserbild unbestimmt – die beiden genannten Verweise sind eine zu dünne Basis für ein Leserbild. Dieses muß daher aus dem Text selbst entwickelt werden. Wie ist nun der aus der Textstruktur und der Aktstruktur des Textes entwickelbare implizite Leser (die in den Text eingezeichnete Struktur des Lesers)²⁰⁷ von Moris Abhandlung beschaffen?

Untergliedern wir Moris „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ aufgrund Iser’s Begriff der „Textstruktur“, trennen sich die Aspekte der argumentativen Inhalte (gegnerische und eigene Thesen) mit weiteren Untergruppen (s. Abb.4) an sich von deren perspektivischer Anordnung als „Aktstruktur“.

Was die argumentativen Inhalte angeht, so impliziert die Textstruktur von „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ einen umfassend gebildeten Leser, der auf logisch stringende Weise bei großer begrifflicher Akkuratess nach Erkenntnis der erwähnten Gesetzmäßigkeiten des Entstehens und Wirkens von Literatur (Abb.3) sucht.

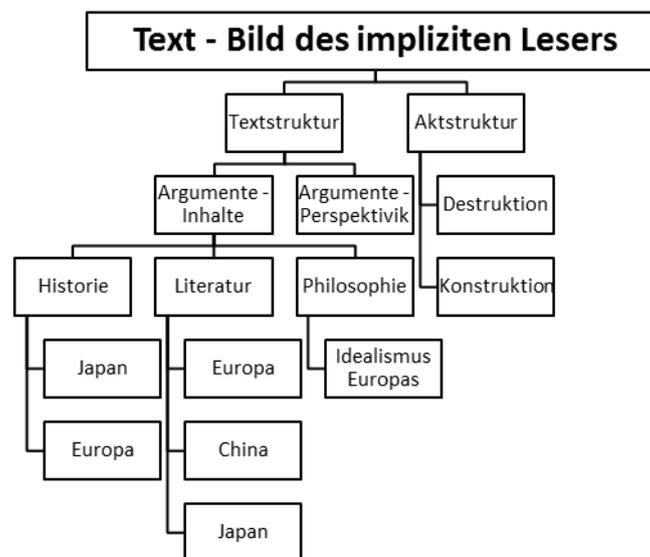


Abb.4: Text- und Aktstruktur von „Bungaku to shizen‘ wo yomu“

Dem impliziten Leser genügen in der Regel schwache zitathafte Signale als Verweise auf für ihn sofort identifizierbare und bekannte deutschsprachige Originalquellen der Philosophie des Idealismus in der Nachfolge von Kant und Hegel sowie auf die ihm ebenfalls bekannte Geschichte und die Mythen (Medeia) Europas von der Antike (Cato) bis zum 19. Jahrhundert (Napoleon). Auch in Bezug auf die Geschichte (Kusunoki Masashige, Toyotomi Hideyoshi) sowie die Theaterliteratur (Okaru) Japans genügen dem impliziten Leser schwache zitathafte Signale zur Identifikation und zum Nachvollzug von Moris Argumentation.

207 Iser 1994:60.

Dasselbe gilt schließlich für die chinesische Lyrik der Song-Dynastie, deren hervorragender Vertreter Su Dongpo trotz der Abkürzung auf den Allerweltsnamen Su 蘇 für den impliziten Leser identifizierbar ist. Hierzu kommt noch, daß dem impliziten Leser die argumentativen Inhalte von „Genron no fujiyû to bungaku no hattatsu“ (Tokutomi Sohô, Abschnitt 3.5) trotz des sehr schwachen zitathaften Signals „Zeitschriften Rußlands“²⁰⁸ präsent sind.

Was nun die in der Textstruktur entfaltete Perspektivik der Argumente (die Argumentationsweise) angeht, ist der implizite Leser in der Lage, komplexe, logisch stringente Gedankengänge sowie den leidenschaftlichen, teils auf konkrete Personen, teils auf konkrete Texte bezogenen, aggressiven Ton als begründet und zielführend wahrzunehmen. Sofern die Textmenge als Gradmesser angesehen werden kann, achtet der implizite Leser ausschließlich auf die argumentative Fundierung „seiner“ Thesen, eine dialektische Gegenrede gibt es bis auf eine kleine Ausnahme²⁰⁹ nicht. Er ist damit Protagonist einer Kultur schriftlich geführter, geistiger Auseinandersetzung, die in dieser Form erst in der frühen Meiji-Zeit aufgekommen und bis dahin weithin unbekannt war – ein Leser, der nicht einseitig der „Landesstudien“,²¹⁰ der „Chinesischen Schule“²¹¹ oder der als überlegen empfundenen „Westlichen Wissenschaft“²¹² anhängt oder gar alles nicht Europäische in den Hintergrund drängt,²¹³ sondern dank umfassender Bildung befähigt und außerdem auch willens ist, in seinem Erkenntnisstreben deren gemeinsamen Nenner zu suchen. Mit einem Worte: der implizite Leser von Moris „Bungaku to shizen‘ wo yomu“ ist ein Literaturwissenschaftler neuen Typs, der sich von der nicht-wissenschaftlichen Diskussion der Literatur vollständig distanziert und – so ist seine Zugehörigkeit zum Lesepublikum der universalen Zeitschrift *Kokumin no tomo* zu deuten – die Wortkunst (Literatur) in einem universalen Kontext mit anderen Bereichen gesellschaftlicher Aktivität begreift.

208 S. Anm.43. Was in Moris Zitat fehlt, ist der Hinweis, daß Tokutomi damit die politischen Diskussionen, nicht die in Zeitschriften veröffentlichten literarischen Texte meinte.

209 Die kleine Ausnahme ist die von Mori formulierte, sich selbst entgegenhaltene Frage, ob Iwamoto mit *dai* 大 („groß“) womöglich den Begriff „Erhabenheit“ aus der Philosophie der Ästhetik meint (vgl. Anm. 79).

210 „Landesstudien“ für Kokugaku 国学, worunter in der Edo-Zeit (1600–1868) die Rückbesinnung auf die japanische Gelehrsamkeit im Gegensatz zur chinesischen Gelehrsamkeit gesehen wurde.

211 „Chinesische Schule“ für Kangaku 漢学, worunter in Japan in erster Linie die Kenntnis der Philosophie und der Literatur Chinas verstanden wird.

212 „Westliche Wissenschaften“ für Yôgaku 洋学 („ozeanische Wissenschaften“), worunter seit der Edo-Zeit in erster Linie die Naturwissenschaften und die Medizin Westeuropas verstanden wurden.

213 Die radikale Wendung zur westlichen Kultur in der frühen Meiji-Zeit beschreibt HIRAKAWA 1989. Enthalten ist darin eine Darlegung der ersten Besinnung größerer gesellschaftlicher Gruppen auf die Gefahren dieses japanischen Eurozentrismus (HIRAKAWA 1989:487–498, „The Return to Japan – A Consciousness of Self in Meiji Youth: The Reaction Against Slavish Westernization“).

Welche „Aktstruktur“ im Sinne Isters entfaltet „,Bungaku to shizen‘ wo yomu“? Oder, anders gefragt: Welchen Weg nehmen die während der Lektüre permanent aktualisierten Vorstellungsakte des impliziten Lesers? Zu Beginn des Textes wird ihm Iwamotos These als „auf den ersten Blick“ plausibel angetragen. Mit dieser *captatio benevolentiae* holt Mori die Parteigänger Iwamotos ab, um ihnen sogleich einen destruktiven Akt anzukündigen: die Zerstörung des von Iwamoto errichteten theoretischen Gebäudes, das Mori drohend mit einem leicht zerstörbaren „Kartenhaus“ vergleicht. Die argumentative Logik muß der implizite Leser vor diesem Hintergrund als Waffe auffassen. Zwar bleibt Mori diesem Ansatz bis zum Schluß, an dem er Iwamotos Hauptthese in deren völliges Gegenteil verkehrt, treu. Parallel dazu aber erlebt der implizite Leser einen konstruktiven Akt: den Aufbau einer auf der Philosophie des Idealismus gründenden Literaturtheorie, die ihrerseits den Leser als wahrnehmendes Subjekt in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. Was die Aktstruktur des Textes (die nicht verbalisierten Anweisungen zur Konstruktion des Verweisungshorizontes) in Moris Text entscheidend prägt, ist die durch die Numerierung der „Zwischenthesen“ in didaktisch angelegten Schritten erzeugte Nachvollziehbarkeit beider, sich parallel vollziehenden Akte.

Am Ende dieser Vorstellungsakte steht weit mehr als nur ein renoviertes Bild des Verhältnisses von „Literatur“ und „Natur“: Alles in allem bildet der implizite Leser, vom aktuellen Forschungsstand einer globalen Literaturtheorie ausgehend, nicht weniger als eine vollkommen neue Vorstellung von Literaturtheorie an sich heraus. Deren Bezug zur Dichotomie „Literatur – Natur“ hat lediglich exemplarischen, konkretisierenden Charakter.

7. Literaturverzeichnis

Abkürzungen

- DKJ *Dai kanwa jiten* 大漢和辞典. MOROHASHI Tetsuji 諸橋徹次. 12 Bände. + Indexband. Tôkyô: Taishûkan shoten, 1960.
- KBHT *Kindai bungaku hyôron taikai* 近代文学評論大系. 10 Bände. Tôkyô: Kadokawa shoten, 1971–1975.
- KnT *Kokumin no tomo* 国民之友. Nr. 1–372 (1887–1889). RITSUMEIKAN DAIGAKU JINBUN KAGAKU KENKYÛJO MEIJI TAISHÔ SHI KENKYÛKAI (Hrsg.) 立命館大学人文科学研究会明治大正史研究会編. Faksimile-Ausgabe. Tôkyô: Meiji bunken, 1966–1968.
- MBgZ *Meiji bungaku zenshû* 明治文学全集. 99 Bände. Tôkyô: Chikuma shobô, 1966–1989.
- NKBT *Nihon koten bungaku taikai* 日本古典文学大系. 100 Bände. Tôkyô: Iwanami shoten, 1958–1968.
- NOAG
OZ-C *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*
Ôgai zenshû 鷗外全集: *Chosaku hen* 著作篇. 33 Bände. Hg. von Kinoshita Mokutarô. Tôkyô: Iwanami shoten, 1951–1956.
- SSKT *Shinshaku kanbun taikai* 新釈漢文大系. 118 Bände + 1 Zusatzband. Tôkyô: Meiji shoin, 1975–2013.

[Anonymus] (1889): „Ichikawa Danjûrô“ 市川團十郎, in: *Jiji shinpô* 時事新報, Ausgabe vom 30.3.1889, S.2.

AKIYAMA Yûzô 秋山勇造 (2003): „Tôkyô Gakushi Kaiin to Tôkyô Gakushi Kaiin zasshi 東京学士会院と『東京学士会院雑誌』“, in: *Jinbun kenkyû* 51, S.99–115.

BENL, Oskar (1951): *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*. Hamburg: Cram, De Gruyter & Co. (= Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, Reihe B; 31)

BIKYÔSEI 美狂生 (1889): „Meido no tayori 冥土の便り“, in: *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 18.01.1889 (Nr. 4210), S.3.

BUCK-ALBULET, Heidi (2005): *Emotion und Ästhetik. Das „Ashiwake obune“: eine Waka-Poetik des jungen Motoori Norinaga im Kontext dichtungstheoretischer Diskurse des frühneuzeitlichen Japan*. Wiesbaden: Harrassowitz. (= Izumi; 9)

CARRIÈRE, Moriz (³1873): *Aesthetik: Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst. Erster Theil: Die Schönheit. Die Welt. Die Phantasie*. Leipzig: Brockhaus.

CHIBA Shinrô 千葉真郎 (2006): *Ishibashi Ningetsu kenkyû: hyôden to kôshô* 石橋忍月研究: 評伝と考証. Tôkyô: Yagi shoten.

DE BARY, William Theodore/Donald KEENE/Ryusaku TSUNODA (Hrsg.) (1958): *Sources of Japanese tradition*. 2 Bände. New York: Columbia University Press.

- DREWS, Angela (2003): „Gemischter Begriffs-Salat à la façon de Meiji. Hintergründe zu Mori Ôgais literaturkritischer Abhandlung *Literatur und Natur*“, in: *Hôgaku Ronsyû of Kagoshima University* 37 (1–2), S. 105.
- EMERSON, Ralph Waldo (1904): *The Conduct of Life*, in: ders.: *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson. With a Biographical Introduction and Notes By Edward Waldo Emerson and a General Index*, Bd. 6. Boston: Houghton Mifflin.
- FLORENZ, Karl (1909): *Geschichte der japanischen Litteratur*. 2. Auflage. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag.
- FRIES, Jakob Friedrich (1969–1980 VI, ¹1831): *Neue oder anthropologische Kritik der Vernunft. Band 3*, in: ders.: *Sämtliche Schriften*. Nach der Ausgabe letzter Hand zusammengestellt (...) von Gert König und Lutz Geldsetzer, Band 6 hrsg. von Gert König. Aalen: Scientia-Verlag.
- FRIES, Jakob Friedrich (1969–1980 II, ¹1837): *Handbuch der psychischen Anthropologie oder der Lehre von der Natur des menschlichen Geistes*, in: ders.: *Sämtliche Schriften*. Nach der Ausgabe letzter Hand zusammengestellt (...) von Gert König und Lutz Geldsetzer, Bd. 2 hrsg. von Gert König. Aalen: Scientia-Verlag.
- FUKUCHI Shigetaka 福地重孝 (1962): „Meiji bunka shijô ni okeru gakujutsu zasshi to shite no Tôkyô Gakushi Kaiin zasshi ni tsuite 明治文化史上における学術雑誌としての「東京学士会院雑誌」について“, in: *Wayô Joshi Daigaku daigaku kiyô* 和洋女子大学大学紀要 7, S. 1–11.
- FUKUDA Kiyoto 福田清人 (1992, ¹1933): *Ken'yûsha no bungaku undô* 硯友社の文学運動. Tôkyô: Nihon tosho sentâ. (= Kindai bungei hyôron sôsho; 28)
- GOTTSCHALL, Rudolf von (⁴1877): *Poetik: Die Dichtkunst und ihre Technik: Vom Standpunkte der Neuzeit*. Breslau: Eduard Trewendt.
- ders. (1885): *Der naturalistische und photographische Roman in Frankreich*, in: Rudolf von GOTTSCHALL: *Literarische Todtenklänge und Lebensfragen*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, S. 208–297.
- GUNDERT, Wilhelm (1929): *Die japanische Literatur*. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- HARTMANN, Eduard von (1869): *Philosophie des Unbewussten. Speculative Resultate nach inductiv-naturwissenschaftlicher Methode*. 4. Auflage. Berlin: C. Dunckers Verlag (C. Heymons).
- ders. (1886): *Die deutsche Ästhetik seit Kant. Erster historisch-kritischer Teil der Ästhetik*. Leipzig: Wilhelm Friedrich.
- ders. (1887): *Philosophie des Schönen. Zweiter systematischer Teil der Ästhetik*. Leipzig: Hermann Haacke. (= Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke, IV)
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1971, ¹1842): *Vorlesungen über die Ästhetik*. 2 Bände. Stuttgart: Reclam.

- HERBART, Johann Friedrich (1808): *Allgemeine Practische Philosophie*. Göttingen: Danckwerts.
- ders. (1851, ¹1813): *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, in: *Johann Friedrich Herbart's Sämmtliche Werke*. Hg. G. Hartenstein, Bd. 1. Leipzig: Leopold Voss, S. 3–596.
- HIRAKAWA, Sukehiro (1989): „Japan's turn to the West: A Consciousness of Self in Meiji Youth: The Reaction Against Slavish Westernization“, in: Marius B. Jansen (Hrsg.): *The Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press (The Cambridge History of Japan, 5), S. 432–498.
- HISAMATSU Sen'ichi 久松潜一 (1952): *Nihon bungaku hyōron shi: Kinsei – kindai hen* 日本文学評論史: 近世・近代篇. Tôkyô: Shibundô.
- HOSOE Hikaru 細江光 (2003): „Mori Ôgai *Hanako*“ 森鷗外『花子』, in: KATAYAMA Tôru 片山享 (Hrsg.): *Nihon bungei ronsô* 日本文芸論叢. Tôkyô: Izumi sho'in, S. 181–206.
- ISER, Wolfgang (⁴1994, ¹1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink. (= UTB; 636)
- ISHIBASHI Ningetsu 石橋忍月 (1889): „Jiji shinpô to Jogaku zasshi ni shissu 時事新報と女学雑誌に質す“, in: ders.: *Ishibashi Ningetsu zenshû* 石橋忍月全集, Bd. 3. Hg. v. YAMAMOTO Kenkichi 山本健吉. Unter Mitarbeit von Inagaki Tatsurô 稲垣達郎 und Odagiri Susumu 小田切進. Tôkyô: Yagi shoten, S. 67–68.
- IWAMOTO Yoshiharu 巖本善治 (1888): „Kan'in no kûki, fujunketsu no kûki 姦淫の空気、不純潔の空気“, in: *Jogaku zasshi* 女学雑誌 150, S. 1–7.
- KANT, Immanuel (1968, ¹1790): *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werke*. 12 Bände. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. 10. S. 73–442.
- KATÔ, Shûichi (1990): *Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bern: Scherz.
- KEENE, Donald (1976): *World Within Walls. Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600–1867*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- ders. (1971): *Chûshingura: The Treasury of Loyal Retainers*. A puppet play by Takeda Izumo, Miyoshi Shôroku, and Namiki Senryû. New York: Columbia University Press.
- ders. (1984): *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. 2 Bände. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- ders. (1993): *Seeds in the Heart. Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Henry Holt & Co.

- KISCHKA-WELLHÄUBER, Nadja (2004): *Frauenerziehung und Frauenbild im Umbruch. Ideale von Mädchenerziehung, Frauenrolle und weiblichen Lebensentwürfen in der frühen Jogaku zasshi (1885–1889)*. München: iudicium. (= Iaponia insula; 12)
- KONG, Qiu/Richard WILHELM/Hans van ESS (2008): *Die Lehren des Konfuzius. Die vier konfuzianischen Bücher*. Lizenzausg. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- KONISHI, Jin'ichi/Earl Roy MINER (1984–1991): *A History of Japanese Literature*. 3 Bände. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- KORNICKI, Peter (1980): „The Publishers Go-Between: Kashihonya in the Meiji Period“, in: *Modern Asian Studies* 14 (2), S. 331–344.
- KOTAKA Kyô 小高恭 (1968): „Iki no hassei suru ba: Shunsui ninjôbon no iki no kôsetsu no uchi 粋の発生する場: 春水人情本の粋の考察の内“, in: *Ronkyû Nihon bungaku 論究日本文学* 33, S. 16–26.
- MAY, Ekkehard (1983): *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750–1868). Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- MIKI Takeji 三木竹二 (1889): „Seishin no hadaka ni wa komaru 精神の裸には困る“, in: *Yomiuri shinbun 読売新聞*, 15.01.1889.
- MORI Ôgai 森鷗外 (1889): „„Bungaku to shizen“ wo yomu 「文学ト自然」ヲ読ム“, in: *Kokumin no tomo 国民之友* 4 (50 [Mai 1889]), S. 18–22 (719–723).
- ders. (Hrsg.) (1896): *Tsukikusa 月草*. Tôkyô: Shun'yôdô. Online verfügbar unter <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/871718/72>.
- MORI, Ôgai/Wolfgang SCHAMONI (1989): *Im Umbau: Gesammelte Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Insel. (= Japanische Bibliothek)
- MORITA, James (1969): „Garakuta Bunko“, in: *Monumenta Nipponica* 24 (3), S. 219–233.
- MORITA Shiken 森田思軒 (1889): „Konnichi no bungakusha 今日の文学者“, in: *Kokumin no tomo 国民之友* 4 (48), S. 11–14 (= S. 602–605)
- NISHI Amane 西周 (1874): „Chisetsu, dai 4 知説 第四“, in: *Meiroku zasshi 明六雑誌* 22 (Dez. 1874), S. 1r–3v.
- OGURA Hitoshi 小倉斉 (1983): „„Bungaku to shizen“ ronsô ni okeru Ôgai: „„Bungaku to shizen“ wo yomu“ no nokoshita kadai 「文学と自然」論争における鷗外. 「『文学ト自然』ヲ読ム」の残した課題“, in: *Shukutoku kokubun 淑徳国文* 25, S. 41–55. Online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/10638/3999>.

- OKANO Takeo 岡野他家夫 (2006, ¹1942): „Ôgai no kyû zôsho 鷗外の旧蔵書“, in: ders.: *Shomotsu kara mita Meiji no bungei* 書物から見た明治の文芸. Unter Mitarbeit von KIDA Jun'ichirô 紀田順一郎. Tôkyô: Kuresu shuppan (= *Kindai meicho kaidai senshû*; 4), S.289–293.
- OKITSU Kaname 興津要 (1958): „Bakumatsu, kaikaki gesaku no dokushasô 幕末・開化期戯作の読者層“, in: *Bungaku* 文学 26 (5), S.109–119.
- ders. (1959): „Kinsei makki no seiji to bungei shichô 近世末期の政治と文芸思潮“, in: *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学解釈と教材の研究 5 (11), S.79–84.
- ders. (1960): *Saigo no Edo gesakusha tachi* 最後の江戸戯作者たち. Tôkyô: Jitsugyô no Nihon sha. (= *Yûraku sensho*; 5)
- ders. (1960): *Tenkan-ki no bungaku: Edo kara Meiji e* 転換期の文学: 江戸から明治へ. Tôkyô: Waseda daigaku shuppanbu.
- ders. (1968): *Meiji kaikaki bungaku no kenkyû* 明治開化期文学の研究. Tôkyô: Ôfûsha.
- ders. (1983): *Shinbun zasshi hassei jijô* 新聞雑誌発生事情. Tôkyô: Kadokawa shoten. (= Kadokawa sensho; 76)
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (1995): *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie*. Wien: Böhlau. (= Nachbarschaften – Humanwissenschaftliche Studien; 4)
- PLATO/Rudolf RUFENER (1991): *Die grossen Dialoge*. München/Zürich: Deutscher Taschenbuch-Verlag; Artemis-Verlag. (= dtv; 2265)
- ROETZ, Heiner (1984): *Mensch und Natur im alten China. Zum Subjekt-Objekt-Gegensatz in der klassischen chinesischen Philosophie; zugleich eine Kritik des Klischees vom chinesischen Universismus*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 20; 136)
- ders. (1995): *Konfuzius*. München: Beck. (= Beck'sche Reihe, 529; Denker)
- ROSENKRANZ, Karl (1853): *Aesthetik des Hässlichen*. Königsberg: Borntträger.
- SCHAMONI, Wolfgang (1975): „Die Entwicklung der Romantheorie in der japanischen Aufklärungsperiode“, in: NOAG 118, S.9–39.
- SCHASLER, Max (1872): *Kritische Geschichte der Ästhetik: Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Erster Theil: Grundlegung. Kritische Geschichte der Ästhetik von Plato bis auf die Gegenwart*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung. Online verfügbar unter http://rarebook.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/ogai/data/B800_19.html.
- SCHILLER, Friedrich von (2004): *Sämtliche Werke*. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert herausgegeben von Peter-André Alt et al., 5 Bände. München: Hanser.
- SCOTT, Walter (1834): *The Life of John Dryden*. 2 Bände. Edinburgh: Cadell.
- STEPNJAK-KRAVČINSKIJ, Sergeij Michajlovič (1885): *Russia Under the Tzars. Translated by William Westall*. 2 Bände. London: Ward & Downey.

- SUZUKI, Sadami/Royall TYLER (2006): *The Concept of "Literature" in Japan*.
1. Kyôto: International Research Center for Japanese Studies.
(= Nichibunken monograph series, 8)
- TAKEDA Izumo 竹田出雲 II (1748): *Chûshingura* 忠臣蔵. Nachdruck in NKBT
51.
- TERAUCHI Chiyo 寺内ちよ (1957): „Doitsu jidai no Ôgai no dokusho chôsa:
shiryô kenkyû ドイツ時代の鷗外の読書調査: 資料研究“, in: *Hikaku
bungaku kenkyû* 6, S. 106–137.
- THOMAS, Julia Adeney (2001): *Reconfiguring Modernity. Concepts of Nature in
Japanese Political Ideology*. Berkeley, CA: University of California
Press. (= Twentieth-century Japan; 12)
- TOKUTOMI Sohô 徳富蘇峰 (1889): „Genron no fujiyû to bungaku no hattatsu 言
論の不自由と文学の発達“, in: *Kokumin no tomo* 国民之友 4 (48), S. 1–7
(= S. 592–598).
- TREVELYAN, Geore MacCauley (1913): *The Life of John Bright*. Boston/New
York: Houghton Mifflin.
- UEDA, Makoto (1967): *Literary and Art Theories in Japan*. Ann Arbor/Mich.:
Center for Japanese Studies University of Michigan. (= Michigan
Classics in Japanese Studies; 6)
- VISCHER, Friedrich Theodor von (²1837, ¹1837): *Über das Erhabene und
Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*. 2. Auflage.
Stuttgart: Imle & Kraus.
- YANABU Akira 柳父章 (1977): *Hon'yaku to shisô: "Shizen" to neichâ* 翻訳と思
想: 「自然」と NATURE. Tôkyô: Heibonsha. (= Heibonsha sensho; 54)
- YOSHIDA Sei'ichi 吉田精一 (1975): *Kindai bungei hyôron shi: Meiji hen* 近代文
芸評論史: 明治篇. Tôkyô: Shibundô.
- ZEISING, Adolph (1854): *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen
Körpers. Aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und
Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und
mit einer vollständigen historischen Uebersicht über die bisherigen
Systeme begleitet*. Leipzig: Rudolph Weigel.
- ders. (1855): *Aesthetische Forschungen*. Frankfurt a. M.: Meidinger.
- ZHUANG, Zhou/Burton WATSON (1968): *The Complete Works of Chuang-tzu*.
New York, N. Y. [u. a.]: Columbia University Press. (= Records of
Civilization; 80)