

Gemischter Begriffs-Salat à la façon de Meiji

— Hintergründe zu Mori Ôgais literaturkritischer
Abhandlung „Literatur und Natur“ —

Angela Drews

„Bungaku to shizen to“ erschien am 25sten Januar 1892 in Ôgais eigener Zeitschrift Shigarami zôshi¹ und ist eine teilweise stark überarbeitete Version eines Artikels, der am 11ten Mai 1889 (also fast drei Jahre zuvor) in der Zeitschrift Kokumin no tomo unter dem Titel „>Bungaku to shizen< o yomu“² erschienen war. In diesem Artikel reagierte Ôgai, wie der ursprüngliche Titel schon andeutet, auf einen Aufsatz mit der Überschrift „Bungaku to shizen“, in dem sich Iwamoto Yoshiharu, für den Ôgai in „Bungaku to shizen to“ den Schriftstellernamen Fushôshi³ verwendet, im April 1889 in seiner eigenen Zeitschrift Jogaku zasshi zu seinen literarischen Vorstellungen geäußert hatte.⁴

Aus der Tatsache, dass Ôgai seinen Aufsatz nach fast drei Jahren nochmals, und zwar nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern wie gesagt teilweise stark überarbeitet, diesmal in seiner eigenen Zeitschrift veröffentlicht hat, geht hervor, eine wie große Bedeutung er dessen Inhalt beigemessen hat. Auch aus der Änderung des Titels ist klar ersichtlich, dass es Ôgai um viel Wesentlicheres ging als um eine bloße polemische Streitschrift gegen Iwamoto Yoshiharu, als

¹ 「文学と自然と」, erschienen in: 柵草子, Nr. 28, S. 25-29, und in: Ôgai Zenshû (Iwanami shoten 1971-75), Bd. 22, S. 9-15; siehe ferner meine ausführlich kommentierte Übersetzung in: VERBA · 鹿児島大学言語文化論集, Nr. 26 (2001), S. 109-119

² 「『文学ト自然』ヲ読ム」, erschienen in: 国民之友, Nr. 50, S. 18-22, und in: Ôgai Zenshû, a.a.O., Bd. 38, S. 458-463

³ oder Bushôshi 撫象子; einer der Künstlernamen des Pädagogen und Kritikers Iwamoto Yoshiharu 岩本善治 (1863-1942), Leiter der 1885 gegründeten Kunstzeitschrift Jogaku zasshi 女学雑誌, aus der später (1893) die Bungakukai 文学界 hervorging

⁴ 「文学と自然」, erschienen am 27.4.1889 unter dem Künstlernamen Shinobu しのぶ in der 159sten Ausgabe der Jogaku zasshi, S. 10-11

welche die ursprüngliche Fassung auf den ersten Blick wirken mag.

Anlass für die Auseinandersetzung mit Fushôshi, wie Ôgai Iwamoto nennt, war dessen äußerst ungeschickte und fehlerhafte Rezeption zweier literaturkritischer Aufsätze, die er in seinem literaturtheoretischen Aufsatz „Bungaku to shizen“ verarbeitet gewissermaßen als Gegenstück seiner eigenen Literaturauffassung zum Ausdruck gebracht hatte: Einmal war da der Aufsatz mit dem Titel „Die eingeschränkte Pressefreiheit und die Entfaltung der Literatur“⁵ von Tokutomi Sohô, für den sowohl Iwamoto als auch Ôgai in „Bungaku to shizen to“ den Schriftstellernamen Min'yûshi⁶ verwenden, der am 22sten April 1889 als Leitartikel von Kokumin no tomo erschienen war.

Zum anderen war da der empörte Artikel des von Ôgai ebenfalls eingangs seiner Abhandlung erwähnten, sich selbst als „Außenstehenden“⁷ bezeichnenden anonymen Lesers, der sich in Kokumin no tomo über die Engstirnigkeit der streng konventionellen Auffassung des berühmten Kabuki-Schauspielers Danjûrô⁸ (und seiner Fürsprecher in verschiedenen Zeitschriften) beschwert hatte, weil dieser sich geweigert hatte, in dem Stück „Chûshingura“ die Rolle der Okaru⁹ zu übernehmen, und zwar mit der auf dem traditionellen kanzen chôaku

⁵ Leitartikel der 48sten Ausgabe von Kokumin no tomo, erschienen am 22.4.1889, S. 1-7: „Genron no fujyû to bungaku no hattatsu“ 「言論の不自由と文学の発達」

⁶ Tokutomi Sohô 徳富蘇峰, gründete den Verlag Min'yûsha 民友社: Hrsg. der Zeitschriften Kokumin Shinbun (ab 1890) und Kokumin no tomo (ab 1887)

⁷ Kyokugaisei 局外生, das Pseudonym, unter dem ein empörter Leserbrief mit dem Titel „Fragen an Jiji shinpô und Jogaku zasshi“ (Jiji shinpô to jogaku zasshi ni tadasu 「時事新報と女学雑誌に質す」) am 22.4.1889 in der 48sten Ausgabe von Kokumin no tomo (S. 33) erschienen war

⁸ Ichikawa Danjûrô der Neunte 九世市川団十郎

⁹ Eine weibl. Hauptfigur im berühmten „(Kanadehon) Chûshingura“ 「仮名手本忠臣蔵」 (Erstaufführung als Jôruri 浄瑠璃 1748): Okaru お軽 verkauft sich für ihren Mann Hayano Kanpei 早野勘平, um ihm Geld für die Finanzierung des Racheplans zu beschaffen, und mit Hilfe des Yuranosuke 由良之助 gelingt es ihr später, den Verräter Ono Kyûdayû 小野九太夫 für ihren Mann zu ermorden.

(勸善懲惡)¹⁰ fußenden, offiziell durchgesetzten Begründung, dass das Schöne mit dem moralisch Verwerflichen nicht vereinbar sei, und dass es daher mit seinem Schönheitsempfinden nicht vereinbar sei und seine Ehre besudele, diese Rolle zu spielen.

Ôgai zitiert am Anfang seiner Ausführungen die zwei Grundthesen aus Iwamotos Aufsatz, die dieser als Reaktion auf die oben genannten Aufsätze aufführt.¹¹ Demnach ist wesentliches Kriterium bei der Beurteilung von Literatur „Größe“, die sich in naturgetreuer Wiedergabe zeigt, bei der Beurteilung von Kunst hingegen Schönheit, die unlösbar mit dem sittlich Guten verknüpft ist. Anders formuliert: Ein literarisches Produkt, das nicht naturgetreu abbildet, und ein künstlerisches Produkt, das nicht moralisch einwandfrei ist, hat sein Ziel verfehlt.

Im Grunde hat Iwamoto in seinen beiden weiter nicht begründeten, geradezu dogmatischen Grundsätzen ganz einfach zwei wesentliche, im Sittlichkeitspostulat des jitsu-Begriffs (実) traditionell zusammenfallende Merkmale der vormodernen japanischen Literatur formuliert: Am höchsten angesehen ist die Wiedergabe der empirischen, d.h. der konkreten, sinnlich wahrnehmbaren Realität und, in spannungslosem Einklang damit, die Darstellung des offiziell für schön erachteten sittlich Guten. In dieser Formulierung enthalten sind die offizielle Abneigung gegenüber fiktiven¹² Elementen aller Art (kyo 虚) und die Aussparung des allzu Sinnenfrohen bis

¹⁰ Als ein typisches Beispiel der Realisierung dieses Sittlichkeitspostulats werden die yomihon 読本 des Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848) betrachtet, in denen die beiden Übersetzungsmöglichkeiten „das Gute fördern, das Böse bestrafen“ und „der Gute wird belohnt, der Böse gezüchtigt“ durch Schwarzweißmalerei der Charaktere zusammenfallen.

¹¹ vgl. „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 9, und „Bungaku to shizen“, a.a.O., S. 10

¹² Käte Hamburger unterscheidet fiktiv und fingiert, und zwar von der Konnotation her. In diesem Fall passt das neg. konnotierte „fingiert“ im Sinne von „künstlich, nicht echt, vorgetäuscht“. S. Hamburger, a.a.O., S. 57/58 (Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1980 (ungekürzte Ausgabe nach der Auflage von 1977))

Obszönen aus dem offiziellen Bereich (es sei denn, es dient der sittlichen Erbauung).

Die in Iwamotos Thesen unbedingt vorausgesetzte Verknüpfung von Größe (大, von Ôgai scharf wegen der begrifflichen Unklarheit kritisiert und anschließend etwas gewaltsam¹³, aber im Sinne europäischer Begriffsrezeption konsequent als Erhabenheit interpretiert) und Wahrheit (自然の侷に自然を写す, im Sinne naturgetreuer Abbildung), und zwar als die ausschließliche, charakteristische und notwendige Eigenschaft aller Literatur insgesamt, ferner die Gleichsetzung von schön (美) und sittlich gut (徳), und zwar als die charakteristische und notwendige Seinsweise von Kunst, und überhaupt die Gegenüberstellung von ganz pauschal Literatur (文学) einerseits und Kunst (美術) andererseits widerstreben Ôgai offensichtlich zutiefst, und er muss sie aufgrund seines europäisch orientierten Konzepts ablehnen.

Iwamoto gibt eingangs seines Aufsatzes ein nach eigenen Worten repräsentatives Zitat¹⁴ aus Min'yûshis Artikel an: „Also, was meinen Sie denn, woher das kommt, was man indirekte, verblümete Aussagen (bigen enji 微言婉辭) nennt? Man kann nicht leugnen, dass die eingeschränkte Pressefreiheit sie hervorgerufen hat. Wenn man davon ausgeht, dass ein Aufsatz mit indirekten, verblümeten Aussagen sehr geschmackvoll ist, dann kann man nicht umhin zu sagen, dass eben dieser sogenannte Geschmack tatsächlich etwas ist, das wegen der eingeschränkten Pressefreiheit hervorgebracht worden ist.“¹⁵ Bis zum Ende des immerhin 7seitigen Artikels, der (wie Ôgai leicht spottend erwähnt) etwas gewaltsam¹⁶ nicht nur die zeitgenössische japanische, sondern auch die chinesische und russische Literatur mit einzubeziehen versucht, wird nicht

¹³ Beim Lesen von Iwamotos Aufsatz drängt sich nämlich sofort der Verdacht auf, dass dieser selber keineswegs eine klare Vorstellung von der Bedeutung seines selbstgewählten Begriffs hatte.

¹⁴ vgl. „Bungaku to shizen“, a.a.O., S. 10

¹⁵ „Genron no fujiyû to bungaku no hattatsu“, a.a.O., S. 1 (Übers.: A.D.)

¹⁶ vgl. „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 9

eindeutig klar, ob Min'yûshi ernsthaft von einer Entfaltung der Literatur aufgrund der eingeschränkten Pressefreiheit, die diese doch eigentlich zu unterdrücken sucht, ausgeht, ob es sich hier um tiefschwarze, doppelbödige Ironie handelt, oder - was am wahrscheinlichsten ist - ob er ganz einfach, ohne eindeutig Stellung zu nehmen, seine Belesenheit öffentlich zur Schau stellen wollte. Das ist nicht Thema dieser Abhandlung und sei dahingestellt; interessant ist jedoch, dass sich Iwamoto und Ôgai an ganz unterschiedlichen Stellen gestoßen haben: Die als Reaktion auf Min'yûshi von Iwamoto problematisierte und letztlich negierte literarische „hervorbringende Herstellung“¹⁷ ist für den sich auf Gottschall berufenden Ôgai eine schlichte Notwendigkeit, und zwar nicht nur auf die Literatur beschränkt, sondern im Bereich der Kunst ganz allgemein,¹⁸ und daher für ihn eigentlich zu selbstverständlich, um thematisiert zu werden. Ôgai konstatiert hingegen als Problem die erhebliche und unübersichtliche Ausweitung der ehemals relativ begrenzten Bedeutung des Begriffs bungaku angesichts der Verwendung durch Min'yûshi,¹⁹ und eine ähnliche unklare Begriffsverschiebung sowohl bei Min'yûshi als auch bei Iwamoto, und er schließt auch aus der Gegenüberstellung von erhabener Literatur und schöner Kunst in Iwamotos Aufsatz, die nach seinem europäisch geprägten Verständnis völlig unsinnig ist, dass der Begriff wohl ganz dringend neu - und zwar klar und nach international (d.h. im westlichen Ausland) anerkannten Kriterien strukturiert - definiert werden muss.²⁰

Diese Bemühung, im derzeitigen Japan ungeklärte bzw. in ihrer ursprüngli-

¹⁷ sowohl Min'yûshi, als auch Iwamoto und Ôgai verwenden 製造: s. „Genron no fujiyû to bungaku no hattatsu“, a.a.O., S. 1; „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 13/14; „Bungaku to shizen“, a.a.O., S. 10; vgl. auch Gottschall, a.a.O. (s. Anm. 23), S. 26: „künstlerisches Schaffen“ und „künstlerische Technik“ (Die betreffende Passage findet sich auch am Ende dieser Abhandlung als Zitat, da sie für Ôgais Argumentation von grundlegender Bedeutung ist.)

¹⁸ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 13/14; vgl. auch Gottschall, a.a.O., S. 26

¹⁹ vgl. „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 9

²⁰ vgl. „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 9/10

chen Bedeutung ins Wanken geratene Begrifflichkeiten, angefangen mit denen in der Überschrift, kritisch zu beleuchten, neu zu klären und einander zuzuordnen, ist charakteristisch für Ôgais Abhandlung.

Literatur ist für ihn ein Teilbereich der Kunst, aber nicht ausschließlich, denn es gibt ja auch wissenschaftliche Literatur. An diese grundsätzlich verschiedenen Typen von Literatur will er, den Gegebenheiten und Notwendigkeiten des jeweiligen Bereichs entsprechend, unterschiedliche Kriterien und Maßstäbe anlegen: im Bereich der schönen Literatur Schönheit (was sich gewissermaßen von selbst versteht) und sonst nichts,²¹ in dem der Wissenschaft präzise Wiedergabe (wobei sich das allerdings nicht auf bloßes Kopieren der faktisch vorliegenden Welt beschränken darf). Größe bzw. Erhabenheit als Kriterium für Literatur lehnt er ab, da sie erstens kein Gegenstück zur Schönheit, sondern eine mögliche Modifikation darstellt, zweitens eine nur mögliche, aber nicht wesentliche Eigenschaft der Literatur ist, und drittens keineswegs nur in diesem Bereich vorkommt, sondern z.B. auch in den nicht-literarischen Bereichen der Kunst.²²

Im Wesentlichen als Grundlage seiner Argumentation dient deutlich der erste Abschnitt des ersten Hauptstücks von Gottschalls „Poetik“, überschrieben mit „Das Schöne und die Kunst“²³; mehrere Stellen sind wortwörtlich übersetzt. Dass er sich vorwiegend auf dieses Kapitel bezieht, liegt, wie der Titel ja schon verrät, einfach daran, dass es das grundlegendste ist. Dass er Gottschalls Werk jedoch natürlich auch darüberhinaus gründlich studiert und auch andere Stellen gedanklich mit verarbeitet hat, geht aus seinem Text ebenfalls hervor.

²¹ Das sittlich Gute und die sich ihm widmende Beschäftigung damit verweist er in den Bereich der Sittenlehre.

²² „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 9/10

²³ in: Rudolf von Gottschall: Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit. Fünfte durchgesehene und verbesserte Auflage. Breslau 1882. Erster Band, Erste Abteilung (Begriff und Wesen der Dichtkunst), Erstes Hauptstück (Die Poesie im System der Künste), Erster Abschnitt: Das Schöne und die Kunst., a.a.O., S. 19-27

Gottschall stellt mehrere Definitionen von Erhabenheit vor, die teils mehr auf die Rezeption, teils mehr auf den Künstler referieren.²⁴ Er selbst definiert Schönheit als vollkommene Harmonie der Einheit von Idee und Bild, Erhabenheit hingegen als die durch die Idee, die sich mit triumphierender Gewalt über die Gestalt erhebt, bis zum Äußersten ins Gewaltige ausgedehnte Form, jedoch ohne dass sie zur Formlosigkeit zerbrochen wurde, als aufgelöste (aber nicht zerstörte!) Harmonie der Einheit von Bild und Idee also, und d.h. als das in seiner Elastizität am meisten angestregte, kämpfende Schöne.²⁵ Laut Gottschall besteht „das Erhabene wesentlich in einem Hinausgehen über das gewohnte Maß“, und es „ist ebenso einseitig, das Erhabene auf die Natur, wie auf die Welt des Geistes beschränken zu wollen.“²⁶

Ôgai mit seiner umfassenden, sowohl traditionell japanischen als auch europäischen Bildung war mit Sicherheit von Anfang an die Überlagerung des traditionellen bungaku-Begriffs, der ja eben alles, was heutzutage wohl als schöne Literatur bezeichnet werden würde, ausgrenzte und im Gegenteil im Wesentlichen Lehrhaftes und Wissenschaftliches beinhaltete, durch den neu importierten westlichen Literatur-Begriff bei Iwamoto bewusst. Konsequenterweise versucht er also, nachdem er die Definition vorausgeschickt hat, dass wissenschaftliche Literatur keinen Zugang zur Kunst hat und unabhängig ist, Iwamotos erstes Postulat als Leitsatz für die wissenschaftliche Literatur umzuschreiben, wobei seiner Auffassung nach wie gesagt einziges Kriterium nicht Erhabenheit, sondern präzise Wiedergabe ist, und er kommt zu dem Ergebnis, dass auch hier die Forderung nicht angemessen ist, die Natur naturgemäß abzubilden, weil die Wirklichkeitstatsachen, die Gegenstand der Wissenschaft sind, ja nicht nur die Natur, sondern auch den Geist mit umfassen können²⁷, und somit die Beschränkung der Wissenschaft nur auf die präzise

²⁴ Gottschall, a.a.O., S. 23-25

²⁵ Gottschall, a.a.O., S. 23

²⁶ Gottschall, a.a.O., S. 24

²⁷ Als Beispiel weist er auf philosophische Werke wie die Analekte des Konfuzius und Kants „Kritik der Reinen Vernunft“ hin. „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 10

Wiedergabe der Natur, so wie sie ist, zu eng gefasst wäre.

Zentrales Problem bei der Streitfrage um den Zusammenhang von Schönheit und Natur ist die nur für Ôgai ganz eindeutige Bedeutung von shizen als Übersetzungswort für die vom Menschen objektivierte, d.h. zum Objekt der Wissenschaften gewordene Natur europäischer Prägung, während sich Iwamoto auf die herkömmliche, traditionell in Japan übliche Bedeutung bezieht, zu Deutsch: die Natürlichkeit. Letztgenannte meint das Ursprüngliche, die vom Menschen nicht beeinflusste Unwillkürlichkeit, und lässt sich mindestens bis Lao-tzu zurückverfolgen.²⁸ Wesentlicher Unterschied zur europäischen „Natur“ ist also das nicht-Objekthafte von shizen, dem nämlich keine Aufteilung in Subjekt und Objekt, und d.h. in Innen vs. Außenwelt zugrunde liegt.

Zweifellos war Ôgai diese herkömmliche Bedeutung von shizen mindestens ebenso vertraut wie die des Übersetzungsbegriffes; aber indem er, darüber hinweggehend, sich mit Iwamoto auseinandersetzt, nutzt er die Gelegenheit, um seine Thesen gegen den Naturalismus zu entfalten und seine ästhetischen Ansprüche an Literatur und Kunst überhaupt - auch in begrifflicher Hinsicht - verlauten zu lassen.²⁹

Es ist auch mehr als fraglich, ob Iwamotos „Größe“ als Erhabenheit gemeint war - mit Sicherheit jedenfalls nicht als Erhabenheit im Sinne von Gottschalls Definition; vielmehr bringt er hier ganz simpel die Auffassung zum Ausdruck, dass die natürliche Wiedergabe das Nonplusultra ist.³⁰ In diesem Sinne bedeutet „Größe“ also nur, dass es sich um diejenige Literatur handelt, welche als dem

²⁸ Yanabu, a.a.O., S. 98 (Yanabu Akira: Modernisierung der Sprache. Eine kulturhistorische Studie über westliche Begriffe im japanischen Wortschatz. Übersetzt und kommentiert von Florian Coulmas. München 1991)

²⁹ vgl. „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 9: Bereits aus dem Anfang seiner Abhandlung geht die Dringlichkeit seines Anliegens hervor, die eindeutig auch die Motivation dafür geliefert hatte, dass er diese sorgfältig überarbeitete Fassung des ursprünglichen Artikels drei Jahre nach der Erstpublikation nochmals veröffentlicht hat.

³⁰ Das entspricht auffälligerweise einer zentralen Forderung Tsubouchis in „Shôsetsu Shinzui“ (s.u., Anm. 63).

jitsu-Postulat entsprechend besonders gegen Ende der Edo-Zeit in Japan offiziell hohes Ansehen genossen hatte. Erst die von Ôgai wie gesagt etwas gewaltsam hineininterpretierte Bedeutung „Erhabenheit“, und zwar in Gottschalls Sinne als eine Modifikation von Schönheit, bringt die Gleichsetzung von Schönheit und naturgetreuer Abbildung, gegen die Ôgai sich natürlich wehren muss.

Von daher ausgehend, ist Yanabus These, dass Iwamoto und Ôgai aneinander vorbeigeredet hätten, ohne die unterschiedlichen Standpunkte zu bemerken,³¹ fragwürdig, denn während Ôgai ausführlich in kritischer Absetzung von den unkritisch verwendeten Begrifflichkeiten und der mangelhaften Argumentation auf Iwamotos Thesen eingeht, ist er sich offensichtlich geradezu triumphierend des Faktums bewusst, dass er im Gegensatz zu Iwamoto auf wissenschaftlich fundierter Basis und dadurch einheitlich und konsequent argumentiert. Er scheut sich auch nicht, seine Überlegenheit dadurch zu demonstrieren, dass er seinem Gegner entweder mangelhaftes Verständnis der verwendeten Begrifflichkeiten vorwirft oder aber deren Kenntnis unterstellt und eben durch deren falsche Verwendung dessen Thesen rundweg als falsch widerlegen und ablehnen kann.³² Iwamoto hat sozusagen die „Wahl“ zwischen der disqualifizierenden Blamage, den wissenschaftlich nachweisbar „richtigen“ Standpunkt Ôgais nebst dessen Begriffen und Kriterien nicht zu teilen und d.h. unwissenschaftlich argumentiert zu haben, und andererseits der nicht weniger peinlichen Möglichkeit, schlicht und ergreifend fehlerhaft argumentiert zu haben. Dass ihm diese Auswahl nicht zusagen konnte, und dass sich die Debatte daraufhin, unabhängig davon, ob er Ôgais Intentionen wirklich nicht verstanden hat oder vielleicht doch, weiterhin in die Länge gezogen hat, ist nicht ganz unverständlich.

Nachdem Ôgai in lehrerhafter Manier Iwamotos ersten Grundsatz gemäß seinen eigenen Vorstellungen von wissenschaftlicher Literatur korrigiert hat,

³¹ Yanabu, a.a.O., S. 98

³² repräsentativ ist die Problematisierung der Bedeutung von „Größe“

geht er zum zweiten und damit zur schönen Literatur und der Diskussion von Iwamotos Sittlichkeitspostulat über, und auch hier ist ihm natürlich von Anfang an bewusst, dass sein Gegner (anders als er selbst) keineswegs auf dem neuesten Stand ist.

Die Verknüpfung von Tugend und Schönheit ist natürlich kein genuin japanisches oder auf Japan beschränktes Phänomen, und auch diese Tatsache war dem die europäische Kultur so intensiv und aufmerksam studierenden Ôgai selbstverständlich bekannt: Er erläutert auch in Anlehnung an Gottschall, dass zwar z. B. die alten Griechen, insbesondere die Anhänger der Schule Platos, aus dem Grunde, dass sie die Schönheit für die höchste Tugend hielten, somit von einem gemeinsamen Ursprung von Schönheit und Tugend ausgehen mussten,³³ dass das aber von den modernen Wissenschaftlern als historisches Faktum links liegengelassen wird und keine Verwendung mehr findet, was auch, wie er betont, für Japan bereits gilt: Als ein seinerzeit bekanntes Beispiel führt er an, dass Bikyôsei³⁴ anlässlich der heftigen und ausgiebigen, in diversen Zeitschriften ausgetragenen Debatte zum Titelbild der Erzählung „Schmetterling“³⁵ die strikte Unterscheidung von Gutem und Schönem gefordert hatte.³⁶ Der Seitenhieb auf Iwamoto und seine Rückständigkeit gegenüber den modernen Wissenschaftlern

³³ gemeint ist das antike Ideal der Einheit des Schönen und des Guten kalon k'agathon (καλον κ'αγαθον); vgl. Gottschall, a.a.O., S. 21

³⁴ oder Mikyôsei 美狂生, ein nur ein einziges Mal verwendetes, bislang nicht befriedigend eindeutig zugeordnetes Pseudonym

³⁵ Die historische Erzählung „Kochô“ 「蝴蝶」 von Yamada Bimyô 山田微妙 erschien am 2.1.1889 unter Verwendung des Künstlernamens Bimyô sai shujin 微妙斎主人 in der Rubrik Shôsetsu 小説 der 37sten Ausgabe von Kokumin no tomo und verursachte mit der Illustration des Malers Watanabe Shôtei 渡邊省亭, die die splitter nackte Hauptfigur Kochô zeigte, großes Aufsehen und eine sich über viele Wochen hinziehende, in verschiedenen Zeitschriften ausgetragene, hitzige Diskussion für und wider die nackte Darstellung.

³⁶ Die extrem ironische Stellungnahme des offensichtlich in Philosophie recht bewanderten Bikyôsei erschien mit Berufung auf Kant unter dem Titel „Nachricht aus der Unterwelt“ („Meido no tayori“ 「冥土の便り」) am 18.1.1889 in der 4210sten Ausgabe der Yomiuri shinbun 讀賣新聞.

auch in Japan ist nicht zu übersehen.

Ôgais nächste Attacke gilt erneut der inhaltlich unsicheren Terminologie Iwamotos, nämlich dem Fehlen eines klaren Idee-Begriffs bei Iwamoto, und er interpretiert somit dessen „künstlerische Beseeltheit“ und „Essenz“ als Ansatz eines solchen Begriffes.³⁷ Jedenfalls fühlt er sich bemüßigt, in freier Anlehnung an Gottschall das Wesen der Idee zu erläutern und darauf hinzuweisen, dass dem unterschiedlichen Interesse von Wissenschaft und Kunst entsprechend deren jeweiliger Umgang mit der Idee verschieden ist. Was letztlich der sich dem Wahren widmenden Wissenschaft und der sich dem Guten widmenden Sittenlehre gemeinsam ist, ist, dass das Interesse letztlich nur der Idee gilt, wobei die einzelne Gestalt aufgelöst und geopfert wird, während, wie Ôgai betont, die sich dem Schönen widmende Kunst und eben der Künstler die einzelne Gestalt eben als Gestalt der Idee unbedingt braucht - aber, anders gesagt, eben auch in Besitz hat.³⁸ Gottschall formuliert die Idee des Schönen - im Gegensatz zu der des Wahren und Guten - folgendermaßen: „Das Schöne ist Idee, aber erscheinende Idee, welche ohne Rest in der einzelnen Erscheinung aufgeht.“³⁹, und er beschreibt den künstlerischen Prozess von der schönen Erscheinung zum Kunstschönen: „Doch die einzelne Erscheinung in ihrer Stoffschwere kann das Schöne nicht spiegeln: hier würde wieder die Welt der Zufälligkeit das Ideal vernichten. Der sinnliche Stoff muß im Feuer der Idee verzehrt sein, nichts übrig bleiben, als ein über ihm schwebender sinnlicher Schein, als die reine Form. Schiller sagt: „Das Kunstgeheimnis des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.“ Die Idee wird Gestalt, die Gestalt Idee - das ist das Wesen des Schönen.⁴⁰

³⁷ „shin'in“ 「神韻」 und „sui“ 「粹」, vgl. „Bungaku to shizen“, a.a.O., S. 11 oben

³⁸ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 11

³⁹ Gottschall, a.a.O., S. 21

⁴⁰ Gottschall, a.a.O., S. 22 (Übrigens ein klar noch vorrealistischer Gedanke der Transzendentalpoetik: Der verdichtete Gegenstand verschwindet im Prozess seiner Entstehung als Kunstwerk.)

Was Ôgai offensichtlich ziemlich empört hat, ist Iwamotos unbegründete Behauptung, die Asiaten - er schreibt wörtlich: besonders die Japaner⁴¹ - seien arm an Kunstsinn, und erst recht die Behauptung Iwamotos: „Unter den japanischen Dichtern sind die Banausen zahlreich, und auch die Maler sind extrem primitiv.“⁴² kann der auch in Bezug auf seine Nationalität und die Kultur seines Landes selbstbewusste Ôgai natürlich nicht so stehenlassen: Abgesehen davon, dass er Iwamoto Beweisunfähigkeit vorwirft (ein Grundfehler Iwamotos ist nämlich, dass er - ganz im Gegensatz zu Ôgai - weder logisch argumentiert noch Beweise für seine Thesen anführt), weist er darauf hin, dass das zeitgenössische Japan vom Westen verschiedene kulturhistorische Wurzeln hat, dass nämlich die vom Buddhismus und Konfuzianismus bestimmte Kultur Japans ganz natürlicherweise traditionell eine starke Ausrichtung auf das das Einzelne verwerfende, Vollkommenheit jenseits der einzelnen Gestalt erstrebende Gute und das Wahre aufweist, wobei es jetzt allerdings auch notwendig wird, mit einem richtigen Verständnis des Schönen auch einen Sinn für die einzelne, sinnliche Erscheinung im künstlerischen Prozess aufzubauen.⁴³ Ôgais Argumentation fußt auch hier letztlich eindeutig auf Gottschalls: Auch in Europa hatte natürlich die Diskussion um die Entmoralisierung der Kunst hohe Wellen geschlagen, und daher propagiert auch Gottschall die Emanzipation des Schönen als einziges wesentliches und unabhängiges Kriterium von Kunst, zu der ja auch die schöne Literatur gehört: „Doch die Idee des Schönen ist und bleibt anschaulich; und gerade dadurch unterscheidet sich das Schöne vom Wahren und Guten.“⁴⁴ „Die Idee des Guten und Wahren triumphiert nur, wenn das Einzelne vernichtet wird. Der Gedanke verlangt, daß das Einzelne sich auflöse ins allgemeine, in den Begriff; die Sittlichkeit, daß das Einzelne sich dem allgemeinen opfere. Das Schöne erst gibt dem einzelnen die volle Kraft und

⁴¹ vgl. „Bungaku to shizen“, a.a.O., S. 11 oben

⁴² vgl. „Bungaku to shizen“, a.a.O., S. 11 oben (Übers.: A.D.)

⁴³ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 11

⁴⁴ Gottschall, a.a.O., S. 20

Weihe der Eigentümlichkeit; es macht das Einzelne zum Träger der Idee.“⁴⁵

Um Iwamotos Behauptung, dass vollendet schöne Kunst mit sittlich Verwerflichem nicht vereinbar sei, zu widerlegen, führt Ôgai diverse bekannte, konkrete Gegenbeispiele aus dem Bereich des Erhabenen an, das ja laut seiner auf Gottschall fußenden Argumentation eine Modifikation des Schönen ist. Zuvor zeigt er jedoch anhand eines Gedichts des berühmten chinesischen Dichters So Tôba⁴⁶, dass Gottschalls Definition des Erhabenen als des kämpfenden Schönen durchaus auch auf asiatische Kunstbeispiele angewandt einleuchtet. Auch die parallelen Beispiele zu Cato, Napoleon und Medea, die Gottschall u.a. für Erhabenes anführt,⁴⁷ hat Ôgai bewusst zur Analogiebildung aus dem japanischen Bereich ausgewählt, nämlich Kusunoki Masashige, Toyotomi Hideyoshi und Okaru, und dem japanischen Leser, dem vor allem natürlich die letztgenannten bekannt waren, musste Ôgais These unmittelbar einleuchten, dass nämlich die Schönheit bzw. Erhabenheit dieser Gestalten vollkommen unabhängig davon ist, ob ihnen etwas sittlich Verwerfliches anhaftet oder nicht.⁴⁸

Ôgai nutzt diese Gelegenheit auch gleich, um abermals Iwamotos Forderung nach naturgetreuer Abbildung als literarisches Ideal anzugreifen: Auch historische Schönheit wird erst im dichterischen Prozess durch das Vermögen des Dichters zu Kunstschönem,⁴⁹ und als nur ein Gegenbeispiel beklagt Ôgai den fehlenden dichterischen Prozess (und vielleicht auch das fehlende Vermögen des Dichters) bei der Entstehung der seinerzeit wohl allgemein bekannten Biographie des Sakura Sôgo⁵⁰, die Ôgais Ansicht nach durch das dichterische

⁴⁵ Gottschall, a.a.O., S. 21

⁴⁶ So Tôba 蘇東坡 (auch: So Shoku 蘇軾) auf Jap.; gemeint ist Su Tung-p'o bzw Su Shih (1036-1101), ein großer chin. Dichter der Sung-Zeit

⁴⁷ Gottschall, a.a.O., S. 24

⁴⁸ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 11

⁴⁹ vgl. Gottschall, a.a.O., S. 66

⁵⁰ eigentlich: Sakura Sogorô 佐倉惣五郎, beliebte Kabuki-Figur: sagenhafte Gestalt eines Rangniedereren, der sich 1645 mit der Klage gegen die harte Besteuerung durch den Daimyô direkt an das Bakufu wandte; von Kozuka Kûkoku 小塚空谷 (1877-1959) als Fortsetzungsroman (「佐倉宗吾」) bearbeitet

Vermögen etwa Shakespeares ein hervorragendes Drama hätte werden können. Übrigens beweist Ôgais Argumentation z.B. auch an dieser Stelle, dass er keineswegs nur das erste Kapitel von Gottschalls Poetik gründlich studiert hat, zum Vergleich hier den Anfang von „Die dichterische Stoffwelt“⁵¹: „Die Idee des Schönen ist Erscheinung. Ihre vollkommene Erscheinung ist das vom Geiste hervorgebrachte Kunstwerk; aber auch in der Natur, zu welcher wir hier die Geschichte mitrechnen müssen (sic!), erscheint diese Idee, wenn auch in einer vom Zufall getrüben und gestörten Weise. Die Kunst läutert das Naturschöne durch ihre geistige Reproduktion und wählt aus seinem weiten Reiche den Stoff, der ihr am meisten entgegenkommt.“⁵²

Iwamoto war, wie aus seinem Aufsatz hervorgeht,⁵³ mit seinem Postulat, dass Literatur die Natur naturgetreu abbilden müsse, schon Jahre zuvor im Gespräch mit Tsubouchi Shôyô auf Granit gestoßen: Dieser hatte einfach gelacht, als Antwort besagtem Postulat entsprechend ein regelrechtes Anti-Gedicht⁵⁴ rezitiert und kommentiert, dass dies in keinsten Weise Kunst (美術) werden könne. Aber Iwamoto scheint gar nicht recht bemerkt zu haben, dass sein Postulat damit ganz einfach verspottet und rundweg abgelehnt worden war: Vielmehr kritisiert er ganz ernsthaft Tsubouchis „Gedicht“ als mechanische Abbildung, in der die künstlerische Beseeltheit, die doch die schönste Essenz der Natur sei, noch fehle. Ôgai sieht sich daraufhin genötigt, Iwamoto zu erklären, dass eben das Abbilden der Natur, so wie sie ist, eben weil das kein künstlerischer Prozess ist, keine künstlerische Beseeltheit oder Essenz hervorbringen kann.⁵⁵

⁵¹ Erster Abschnitt des 2ten Hauptstücks („Der Geist der Dichtkunst“)

⁵² Gottschall, a.a.O., S. 66

⁵³ „Bungaku to shizen“, a.a.O., S. 11 oben

⁵⁴ 「古池に飛込む蛙を見て、がさがさどぶん」 „Ich sehe einen in den alten Teich hinein-hüpfenden Frosch, raschel, raschel, platsch.“ (Übers.: A.D.), unübersehbar eine geradezu dramatisch unpoetische Persiflage auf Matsuo Bashôs berühmtes Meisterwerk: 「古池や蛙飛びこむ水の音」

⁵⁵ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 12

Aber Ôgai gibt sich nicht damit zufrieden, Iwamotos dogmatische Postulate überzeugend als falsch widerlegt zu haben: Er wirft ihm auch noch das Fehlen jeglicher Originalität vor (in dieser Hinsicht denkt er überraschend europäisch und besonders für viele japanische Zeitgenossen wohl nur schwer nachvollziehbar), denn im derzeitigen Europa griff ja bereits der Naturalismus als die neue literarische Tendenz weit um sich. Und damit nicht genug: Ôgai wirft Iwamoto auch vor, dass er einfach nur nachplappert, was gerade im Trend ist, ohne wirklich begriffen zu haben, um was es geht.⁵⁶ Ôgai hat nämlich, wie anhand seiner literaturtheoretischen und -kritischen Aufsätze deutlich erkennbar ist, nach seiner Rückkehr aus Deutschland 1888 von Anfang an in der übereilten, unsystematischen und unkritischen Übernahme neuer Übersetzungswörter und im demzufolge ungeklärten Begriffsgewirr des Meiji-Japan die Gefahr gesehen, dass mehr oder weniger un- und missverstandene Inhalte und somit unzusammenhängende Fragmente eigentlich ganz fremder kultureller Kontexte die eigene, den Japanern im Allgemeinen noch völlig unzureichend bewusste Kultur, und zwar noch vor deren Entdeckung durch die Japaner selbst, zu überlagern und teilweise auch zu verdrängen begannen. In der Tat scheint Iwamoto bei der Formulierung seiner Postulate zumindest nicht ausreichend bewusst gewesen zu sein, dass der von ihm verwendete herkömmliche shizen-Begriff im Wandel begriffen und inhaltlich bereits stark überlagert war durch die davon doch so verschiedene Bedeutung des europäischen Übersetzungsterminus. Ôgai hat erkannt, dass sozusagen rein zufällig dem von ihm radikal abgelehnten europäischen Naturalismus in Japan bereits der Boden bereitet war: nämlich durch Überlagerung des herkömmlichen, kulturhistorisch bedingt angesehenen shizen-Begriffs durch den neuen Übersetzungsbegriff für Natur, der ja ausgerechnet der zentrale Begriff des gerade in Europa im Trend liegenden naturalistischen Literaturkonzepts war, so dass es nur eine Frage der Zeit war, bis mit dem Übersetzungsbegriff auch das ebenfalls nur mehr oder weniger verstandene

⁵⁶ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 13

Literaturkonzept in Japan Furore machen wurde. In diesem Sinne erklärt Ôgai Iwamoto (in Stellvertretung für alle noch Uninformierten) kurz das Wesen des europäischen Naturalismus aus seiner Sicht, dessen Produkte nämlich per Definition hässlich sind und nicht schön sein können, und als sein Fazit betont er daher eindringlich, dass wirklich schöne Literatur auf gar keinen Fall die Natur so abbildet, wie sie ist.⁵⁷

Zum Schluss seiner Abhandlung greift Ôgai noch zwei weitere problematische, weil inhaltlich diffuse und daher missverständliche Begriffe bei Iwamoto auf und versucht sie nach seinem Verständnis zu klären. Die Tatsache, dass Iwamoto die von Min'yûshi erwähnte literarische „hervorbringende Herstellung“⁵⁸ an sich in Frage stellt mit dem Argument, dass es unmöglich sei oder zumindest nur höchst provisorisch und ohne Bestand sein könne, literarisch etwas zu erschaffen, das es tatsächlich nicht gibt, zeigt ganz deutlich, dass er etwas anderes unter diesem Begriff verstanden hat als der auf Gottschalls Argumentation fußende Ôgai, für den er wie bereits gesagt eine schlichte Notwendigkeit nicht nur der Literatur, sondern der Kunst ganz allgemein bedeutet.⁵⁹ Hier sieht man ganz eindeutig, dass Iwamoto mit dem jitsu-Postulat des herkömmlichen bungaku-Begriffs im Hinterkopf argumentiert, ohne zu bemerken, dass bei seiner Kritik an der zeitgenössischen Literatur, die er in einem Atemzug mit der Kunst insgesamt nennt, gleichzeitig neue Konnotationen mit hineinspielen.⁶⁰ Da er ferner behauptet, dass die von ihm offensichtlich nicht verstandene „hervorbringende Herstellung“ gegen die Natur verstoße, kann Ôgai daraus nur schlussfolgern, dass der von Iwamoto in seinem Postulat verwendete Begriff „abbilden“ letztlich also keinen künstlerischen Prozess beinhaltet, sondern lediglich das mechanische Anfertigen einer Kopie bedeutet, was er genau wie ja zuvor bereits Tsubouchi als jenseits aller Kunst ablehnen

⁵⁷ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 13

⁵⁸ s.o., Anm. 17

⁵⁹ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 13/ 14; vgl. auch Gottschall, a.a.O., S. 26

⁶⁰ „Bungaku to shizen“, a.a.O., S. 11 oben

muss.⁶¹ Um seine eigene Meinung überzeugend verständlich zu machen und Iwamoto zu widerlegen, fügt Ôgai abschließend die komprimierte Übersetzung einer langen, für Ôgais Argumentation zentralen Passage aus Gottschalls Poetik über den künstlerischen Prozess beim Entstehen eines Kunstwerks an, der aber im Vergleich mit Gottschalls Text doch klar anzumerken ist, wie sehr Ôgai sich diesen zu eigen gemacht hat:

„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. Aber nur selten entbindet es hier der Zufall in seiner ganzen Reinheit; ungeläutert, getrübt, mit fremartigem verbunden harrt es des erlösenden Geistes.) Die Stufe des Geistes, auf der er das Schöne im Finden schafft und im Schaffen findet, ist die Phantasie. 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 Thätigkeit, die sie im einzelnen Gebilde lebendig hinstellt für die Anschauung aller. Die Thätigkeit 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 Transsubstantiation; ihre äußere

⁶¹ „Bungaku to shizen to“, a.a.O., S. 13

Form ist die künstlerische Technik.“⁶²

Wie im Laufe dieser Abhandlung wohl deutlich geworden ist: Im Grunde war die Auseinandersetzung mit Iwamoto für Ôgai ganz einfach eine willkommene Gelegenheit, als Reaktion auf das allgemeine Wirrwar in der zeitgenössischen japanischen Literatur- und Kunstdiskussion Gottschalls modernes, übersichtlich strukturiertes Literaturkonzept mit seinen klaren Kriterien und Begriffen vorzustellen. Bemerkenswert ist meines Erachtens vor allem Ôgais Entdeckung, dass die überraschend schnell auf den europäisch geprägten Realismus folgende⁶³ und scheinbar problemlose Rezeption des europäischen Naturalismus in Japan u.a. ganz schlicht aus Übersetzungsschwierigkeiten und missverstandenen Begriffsähnlichkeiten zwischen im Grunde völlig verschiedenen Literaturkonzepten und ihren jeweiligen, im derzeitigen Japan noch unzureichend bewussten kulturhistorischen Bedingtheiten gewissermaßen geradezu vorprogrammiert war, und so entfaltet er gleichzeitig mit seinem Angriff gegen Iwamotos Aufsatz seine Thesen gegen den Naturalismus im allgemeinen und dessen japanische Ausprägung im Besonderen und somit auch die grundlegenden theoretischen Positionen zu einem eigenen Literaturkonzept.

⁶² Gottschall, a.a.O., S. 26; die Klammern beinhalten von Ôgai bei seiner Wiedergabe Übersprungenes

⁶³ „Shôsetsu shinzui“ 『小説神髓』 („Das Wesen des Romans“) von Tsubouchi Shôyô 坪内逍遙, die programmatische Schrift des japanischen Realismus europäischer Prägung, war ja 1885/86 gerade erst erschienen.