

Gregor Paul

ZUR LITERATUR
DER TOKUGAWA-ZEIT



OAG aktuell
Vorträge · Materialien
Nr. 47

Die OAG ist eine 1873 in Japan durch deutsche Kaufleute, Gelehrte und Diplomaten gegründete Vereinigung, deren Ziel es u.a. ist, die Länder Ostasiens, insbesondere Japan, zu erforschen und Kenntnisse darüber zu verbreiten.

Die Reihe *OAG aktuell* erscheint in unregelmäßigen Abständen und geht allen Mitgliedern der OAG kostenlos zu. Soweit die jeweilige Auflage reicht, steht sie auch anderen Interessenten zur Verfügung.

Die Manuskripte für die Reihe *OAG aktuell* gehen in der Regel auf Vorträge zurück, die in der OAG Tokyo gehalten wurden. Sie enthalten grundsätzlich die Auffassung der jeweiligen Verfasser, die sich nicht notwendigerweise mit der Auffassung der OAG zu decken braucht.

Das vorliegende *OAG aktuell* beruht auf einem Vortrag, der am 7.6.1989 im Rahmen des Tokugawa-Seminars der OAG gehalten wurde.

Redaktion: Dr. Uli Pauly

Copyright © 1990 Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG) Tokyo, Japan

Printed in Japan, by Komiyama Printing Co.,
Dezember 1990

ISSN 0915-8790

Zur Literatur der Tokugawa-Zeit

Gregor Paul

Historische Voraussetzungen

Meine Darstellung tokugawazeitlicher Literatur ist eine Blütenlese. Im wesentlichen beschränke ich mich darauf, das Beste damaliger Literaturauffassung und Literatur vorzustellen: das, was nach weithin allgemeiner Ansicht von Literaturwissenschaftlern, Japanologen und literarisch interessierten Laien als besonders gelungen oder überzeugend gilt: als "stichhaltig", "schön", "lesenswert" oder wie immer sonst man sich dabei ausdrücken mag. Fast alle Texte, die zur Sprache kommen, sind denn auch längst ins Englische oder Deutsche übersetzt.¹ Ich werde also kaum über Mißlungenes und Zweifelhafte reden, obwohl es doch auch wichtige Aspekte der Tokugawa-Zeit dokumentiert.

Manches von dem, was die damalige Literatur kennzeichnet, charakterisiert japanische Literatur überhaupt. Dies wird Gelegenheit zu grundsätzlichen Feststellungen bieten. Spezifische Besonderheiten sind weithin Ausdruck spezifischer politischer, sozialer und technischer Bedingungen der Tokugawa-Kultur. Es war eine städtisch-bürgerliche Kultur, in der Bürger für Bürger schrieben. Entsprechend "verbürgerlicht" waren die Samurai, die an dieser Kultur teilhatten.

Allen Unruhen und Aufständen zum Trotz darf die Tokugawa-Zeit als friedlicher gelten denn die vorausgegangene "Zeit der Bürgerkriegswirren" [*sengoku jidai*]. Wie es so schön heißt, waren viele Samurai damit arbeitslos geworden. Der Literaturbetrieb war Teil einer großanlegten Vergnügungs- und Unterhaltungsindustrie, in deren Zentrum das Leben in den Vergnügungsvierteln der drei großen Städte [Edo, Osaka und Kyōto] stand. Merkantiles Interesse wie Publikumsneigung erzwangen eine auch auf Unterhaltung ausgerichtete Literatur – die freudlose Strenge in fast allen Bereichen des Alltagslebens, ein Resultat vor allem repressiver Standespolitik, verlangte nach Kompensation. Dies wiederum war die hauptsächliche Quelle der zahlreichen Konflikte mit der Zensur:² aller moralistischen Beteuerungen ungeachtet, die die Autoren in ihre Texte einflochten. Sie waren leicht als bloße Lippenbekenntnisse identifizierbar.³ Insbesondere die Werke Saikakus [1642–1693] und Chikamatsus (1653–1725) wenden sich ans städtische Publikum. Sie thematisieren vor allem die für Kaufleute, Handwerker und Prostituierte typischen Konflikte, wie sie aus dem Widerstreit von Pflichten und Neigungen und der überragenden Rolle des Geldes in der damaligen bürgerlichen Gesellschaft erwachsen. Ich werde an geeigneter Stelle Näheres dazu sagen.

Neben relativem Frieden, "Bürgerlichkeit", neuem Reichtum und verbesserter Erziehung verdienten freilich auch Druckkunst und Publikationsbetrieb ausführliche Erörterung. Zweifellos profitierte der Literaturbetrieb von der allgemeinen Einführung des Buchdrucks.⁴

Ästhetik und Literaturtheorie

Niganigashiku mo
okashikarikeri
wa ga oya no
shinuru toki ni
he wo kokite.

Bitter, bitter,
aber auch zum Lachen:
Selbst als mein Vater im Sterben lag,
entfuhr mir ein Furz.⁵

Dieses berühmte *haikai* Sōkans [1464–1552] veranlaßte Matsunaga Teitoku [1571–1653], einen der seinerzeit einflußreichsten Schriftsteller und Literaturtheoretiker, zu der Bemerkung:

"Seine eigenen Eltern lächerlich zu machen, um einen komischen Effekt zu erzielen, ist unentschuldigbar. Selbst der Buddhismus verurteilt Pietätlosigkeit den Eltern gegenüber, vom Konfuzianismus gar nicht zu reden. Es sollte selbstverständlich sein, daß jede Form der Dichtung – *renga* und *haikai* eingeschlossen, von *waka* ganz zu schweigen – als Mittel der Belehrung und Ermahnung der Menschen dienen sollte, und falls ein Dichter dies nicht einsieht, so wird ihm gar nichts helfen, gleich wie berühmt er immer werden mag".⁶

Selbst komische Literatur soll danach der Erziehung dienen. Ja, Teitoku erklärt die Vermittlung moralischer Lehren zum höchsten Ziel der Literatur überhaupt. Teitokus Ansicht spiegelt jenen platten, unkritischen Konfuzianismus, der eher restaurative Staatsideologie und Politik denn Philosophie ist. Er war im China der Han-Zeit entstanden und spätestens im dritten Jahr-

hundert nach Christus nach Japan gelangt. Von Anfang an spielte dabei ein repressiver Begriff kindlicher Pietät eine große Rolle. Dieser moralisierende Neo-Konfuzianismus sollte zur weithin bestimmenden Macht der offiziellen Kulturpolitik der Tokugawa-Zeit werden. Er brachte Zensur, Schreibverbot und Gefängnisstrafen mit sich.

Dennoch vertraten wohl alle Schriftsteller, Literaturtheoretiker und Ästhetiker der Tokugawa-Zeit, die gemeinhin zu den besten und einflußreichsten Köpfen dieser Epoche gerechnet werden, von Teitoku abweichende Ansichten, und sie schrieben Werke, die – ganz im Sinne der heianzeitlichen Poetik etwa Ki no Tsurayukis [882–945] oder Murasaki Shikibus [um 1000] – vor allem Ausdruck und Mitteilung von Gefühl und Gefühlen waren, und zwar in einer Weise, die man auch landläufig als “schön”, “ansprechend”, “bewegend” oder – sofern es sich um Dramen oder Erzählungen handelt – als “fesselnd” bezeichnen würde.

Das berühmte Vorwort Tsurayukis zum *Kokinshū* – im übrigen weithin mit dem Inhalt des sogenannten Mao-Vorworts zum *Shi Jing*, dem *Buch der Lieder* [jap. *Shi kyō*], identisch – lautet:

“Das Gedicht von Yamato hat das Menschenherz zur Wurzel und Tausende von Worten als Blätter. In dieser Welt, wo die Menschen den mannigfaltigsten Beschäftigungen nachgehen, besteht die Poesie darin, das, was das Herz empfindet, durch Dinge auszudrücken, die man sieht und hört: Vernimmt man die Chinesische Nachtigall, die in den Blüten schlägt oder das Gequake der im Wasser hausenden Frösche, wird einem klar: kein lebendes Wesen kann existieren, ohne sein Lied zu singen. Was ohne Kraftanstrengung Himmel und

Erde bewegt, in den unsichtbaren Göttern und Dämonen Mitleid erregt, die Beziehungen zwischen Mann und Frau noch zärtlicher macht und die Herzen wilder Krieger sanft stimmt, das ist das Gedicht.”⁷

Poetik in Japan betont von Anfang an: Poesie ist Ausdruck von sympathetischen und Sympathie heischenden Gefühlen, und dabei eine Form der Mitteilungs, die Erleichterung, Freude, Gefallen oder ähnliche willkommene Empfindungen ermöglicht. In ihrem Ansatz ist japanische Poetik Ausdrucksästhetik. Freilich unterstreicht auch Ki no Tsurayuki, daß der Ausdruck von Gefühlen künstlerisch gestaltet werden müsse; letztendlich schwebt ihm vor, was man etwas schematisch als Harmonie oder Einheit von Form und Inhalt bezeichnet. Die erzieherische Wirksamkeit der Poesie ist nach Tsurayuki eine Folge ihrer ästhetischen Qualität.⁸

Im *Genji monogatari* heißt es:

“(. . .) in diesen Erzählungen tritt uns das menschliche Gefühl so lebendig entgegen, daß man’s für pure Wahrheit halten könnte. Alles ist so geschickt zusammengefügt, daß es höchst natürlich wirkt. Obwohl man weiß, daß alles nur erdichtet ist, pocht einem doch laut das Herz, und wenn man sieht, wie ein liebezendes Mädchen in arge Not und Traurigkeit gerät, fühlt man sich voll Mitleid zu ihr hingezogen. Selbst falls so etwas übertrieben geschildert ist, daß jeder genau weiß, dergleichen könne in Wirklichkeit nie geschehen, fühlt man sich doch manchmal merkwürdig in Bann geschlagen.

(. . .)

In diesen Erzählungen geht es (. . .) nicht darum,

etwas als die wirklichen Erlebnisse eines bestimmten Menschen aufzuzeichnen. Sondern man bringt einfach eine Sache, wie man sie, mag sie nun gut oder schlecht sein, in unserer Welt immer wieder sehen und hören kann und die man der Nachwelt überliefern möchte, deswegen zu Papier, weil man sie in der eigenen Brust nicht länger verschließen kann.”⁹

Die folgenden Zitate sollen belegen, daß man sich auch unter den Tokugawa jederzeit der “Autonomie der Kunst”, ihrer Eigengesetzlichkeit und Eigenständigkeit, ihrer Unabhängigkeit von moralischen und politischen Zwecken bewußt war.

Der Haiku-Dichter Matsuo Bashō [1644–1694] propagierte einen “Weg der Eleganz”, *fūga no michi*, nach Katō Shūichi eine Version des “l’art pour l’art”, wenn nicht gar eine Lebensform des Ästhetizismus.¹⁰ In seinem berühmtesten Werk freilich wurde er diesem Anspruch nicht gerecht, *Oku no hosonokami, Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*, ein aus kurzen Prosatexten [haibun] und Haiku komponierter Reisebericht, enthält ein deutliches Lob auf das Tokugawa-Shogunat.¹¹

Ogyū Sorai [1666–1728], neben Jinsai [1627–1705] der bedeutendste Vertreter der *kogakuha*, der “Schule des klassischen Konfuzianismus” sagt klipp und klar:

“Es ist völlig falsch, Poesie als Mittel zur Förderung des Guten und Geißelung des Bösen anzusehen.”¹²

Wie Katō ausführt, wurde “Sorais poetische Tradition von Hattori Nankaku [1683–1759] fortgesetzt”, der – hier wohl auch Bashō verpflichtet – “den Weg der Eleganz” verfolgte.¹³

Bei Keichū [1640–1701], dem Begründer der *Manyōshū*-Studien, findet sich die Behauptung:

“Poesie ist: auszudrücken, was in Herz-und-Verstand aufsteigt.”¹⁴

Der folgende Satz gehört zu den bekanntesten Äußerungen in der Geschichte der Literaturtheorie in Japan überhaupt:

“Poesie ist offensichtlich ohne Wert für das Regieren einer Nation, und sie nützt auch im Alltagsleben nichts.”¹⁵

Diese 1742 von Kada no Arimaro [1706–1751] formulierte These wurde seinerzeit zwar heftig kritisiert. Sie widersprach nicht nur den [platt] konfuzianischen Überzeugungen und Interessen seines Dienstherrn. [Dieser Dienstherr war bezeichnenderweise Sohn eines Shōgun.] Sie stand auch im Widerspruch zur nationalistisch orientierten Poetik der *kokugaku*, der “[Schule der] Studien des Landes”, wie sie durch Kamo no Mabuchi [1697–1769] vertreten wurde. Mabuchi betrachtete Lesen und Studium von Gedichten im Stil des *Manyōshū*, vor allem aber das Schreiben solcher Gedichte, als eine Art Methode, ursprünglich japanisches Wesen wiederzugewinnen. Mit anderen Worten: für ihn hatte Lyrik und Umgang mit Lyrik einen erzieherischen Sinn – sich freizumachen insbesondere vom Einfluß der seiner Meinung nach Japan “wesensfremden” chinesischen Kultur. Das “Wesensfremde” sah er dabei in den rationalen Zügen chinesischer Kultur. Doch selbst innerhalb der *kokugaku* blieb seine Ansicht nicht unwidersprochen. Zwar teilte Motoori Norinaga [1730–1801] Mabuchis nationalistische Einstellung, aber die zentralen Thesen seiner Ästhetik und Poetik blieben davon unberührt. So unterstreicht er

beispielsweise:

“Nein. Es ist nicht das Wesen der Poesie, das Regieren zu erleichtern, nicht einmal, sich selbst zu kultivieren. Es ist, einfach auszudrücken, was man in Herz-und-Verstand fühlt. Einige Gedichte mögen Regierung oder Moralerziehung förderlich sein, aber andere haben schädigende Wirkung auf Land oder Privatleben. Es hängt vom Gedicht ab; jedes ist gemäß Herz-und-Verstand des Verfassers geschaffen.”¹⁶

Und er bemerkt kritisch:

“Der moralistischen Diskussion in konfuzianischen und buddhistischen Büchern folgend, tendieren die hergebrachten Kommentare dazu, den Roman [sc. *Genji monogatari*] in die Form eines Stücks Morallehre zu pressen.”¹⁷

In einer Art Fortentwicklung der im Vorwort zum *Kokinshū* und im 25. Kapitel des *Genji monogatari* vorgetragenen poetologischen Gedanken bemerkt Norinaga:

“Gedichte zu verfassen: das ist eine Handlung, die der Mensch unternimmt, wenn er die überfließenden Empfindungen/Gefühle von *mono no aware* nicht ertragen kann (. . .). D.h. ist er unwillkürlich und tief bewegt, so ist es außerordentlich schwierig für ihn, seine Gefühle in Herz-und-Verstand verschlossen zu halten. Demzufolge gibt er ganz natürlich den überfließenden Empfindungen/Gefühlen Ausdruck in Wörtern. Spontan geboren aus der Erfahrung von *mono no aware*, tendieren diese Wörter dazu, in ihrer Länge erkennbar geregelt und erkennbar rhythmisch zu

sein. (?) Das ist Poesie.

Wenn der Mensch am tiefsten bewegt ist, so ist er nicht damit zufrieden, Gedichte in Einsamkeit zu verfassen, sondern möchte, daß andere sie anhören, um sich [gewissermaßen] selbst zu beruhigen/trösten. Gefallen den anderen die Gedichte und empfinden sie Mitgefühl für ihn, so fühlt er Herz-und-Verstand zunehmend erleichtert. Das ist auch ganz natürlich.”¹⁸

“Und das [sc. die Erfahrung und Mitteilung von *mono no aware*] ist auch die Essenz der Dichtkunst. Romane und Gedichte haben keine Bedeutung unabhängig von *mono no aware*.”¹⁹

Auch Ueda Akinari [1734–1809], der Verfasser von *Ugetsu monogatari* und *Haruzame monogatari*, der *Erzählungen bei Regen und Mondschein* und der *Erzählungen im Frühlingsregen*, war ein Gelehrter und Schriftsteller der *kokugaku*. Die meisten dieser kurzen Erzählungen sind phantastisch-historische Geschichten, ja Gespenstergeschichten, mit – freilich unaufdringlichen – didaktischen Akzenten. So wird in einer Geschichte die klassische konfuzianische Revolutionstheorie des Menzius als für Japan ungeeignet und unannehmbar hingestellt.²⁰

Wie Norinaga war sich auch Akinari des Eigencharakters der Literatur bewußt; doch bestand er auf einer Verbindung von ästhetischer und didaktischer Qualität, einer Art “prodesse et delectare” sozusagen:²¹ anders als Norinaga war er kein Nationalist. Gedichte wie Norinagas *waka* über *yamato gokoro*, den “japanischen Geist”, lehnte Akinari entschieden ab. Seine Abneigung war dabei durch politische wie ästhetische Überzeugung bestimmt. Japanophilie in der Poesie dürfte ihm schwülstig und abgedroschen erschienen

sein. In seinem *Tandai shōshinroku*, *Mut und Vorsicht*, bemerkt er:

“Der ‘japanische Geist’ ist etwas ohne Bedeutung. In jedem Land ist der ‘Geist’ des Landes sein Gestank”.

Es folgt das Haiku:

Erneut all dies Bla Bla
über das Herz von Yamato
und seine Kirschblüten.²²

Die Frage nach Ziel und Aufgabe der Literatur – oder allgemeiner – der Kunst wurde also in der Tat dahingehend beantwortet, daß jedenfalls Ausdruck und Mitteilung von Gefühlen, die nach Sympathie verlangen und Sympathie bewirken, den Vorrang vor didaktisch-moralischen Zwecken hätten und haben sollten. Diese Antwort schloß im Grunde bereits ein, daß eine im strengen Sinne des Wortes wahrheitsgetreue Darstellung, eine Kopie oder Imitation der Wirklichkeit, ja selbst literarischer Vorbilder, nicht als empfehlenswerte Darstellungsform angesehen werden konnte – trotz vereinzelt laut werdender Stimmen, die für *makoto*, Aufrichtigkeit, Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit in der Dichtung plädierten, unter ihnen erneut Mabuchi.²³ Weithin folgte man auch hier heianzeitlicher Poetik. Unter anderem sprachen sich Okura Toraaki [1597–1662], der herausragende Theoretiker des komischen No, des *kyōgen*, sowie Bashō, Chikamatsu, Saikaku, Norinaga und Akinari für Originalität und Schein der Wahrheit oder besser Natürlichkeit statt Imitation der Wirklichkeit aus.²⁴ Ich zitiere hier lediglich Chikamatsu:

“Die Konzeption [sc. eines imitativen Realismus] klingt zwar plausibel, ist jedoch eine Auffassung,

die das wahre Ziel dessen, was Kunst ist, nicht kennt. Was man Kunst nennt, ist die hauchdünne Scheidelinie zwischen Wirklichkeit und Schein.

(. . .)

Während [z.B.] ein literarischer Entwurf ‘seinem eigentlichen Gegenstand ähnelt, ergeben sich zugleich ungefähre Momente, und er [sc. der Entwurf] wird am Ende zur Kunst und somit zum Vergnügen für die Herzen der Menschen.’²⁵

Wie die wohl besten und einflußreichsten Ästhetiken und Literaturtheorien in der Geschichte Europas entwickeln und verteidigen die bekanntesten und wirksamsten Theorien der Tokugawa-Zeit also die Autonomie der Kunst: Kunst ist weder Moralunterricht noch politische Erziehung, noch ist sie bloße Imitation der Wirklichkeit. Wie insbesondere Chikamatsu unterstreicht, würde sie dann auch gar nicht gefallen.

Andererseits ist Kunst nicht ohne Regeln. Wie bereits angedeutet, zielen sie auf eine Art Schein von Natürlichkeit, von Harmonie und Organismus, ohne freilich schlechte Illusion, Lüge oder Betrug zu erlauben. Auch das klingt vor allem im Chikamatsu-Zitat an; doch ließen sich noch andere Beispiele anführen. Das alles erinnert etwa an Aristoteles, Kant oder Hegel. Selbstverständlich wurden auch viele spezifische Regeln formuliert. Unten komme ich auf gattungsspezifische Vorschriften zu sprechen.

Die Tokugawa-Poetik – soweit sie nicht Theorie komischer Literatur ist; hier sehe ich gar keine signifikanten Besonderheiten – unterscheidet sich von europäischer Poetik vor allem in der Akzentsetzung. Es geht ihr weniger um die Vermittlung von Schönheitserfahrung überhaupt, als um Ausdruck und Mitteilung bestimmter Aspekte von Schönheit. Noch heute bekannt

sind die Termini *sabi*, *wabi* und *mono no aware*. Die ersten beiden werden vor allem mit Bashōs Haiku-Theorie und Haiku selbst in Verbindung gebracht; der dritte Terminus wird von Norinaga verwendet, um positive ästhetische Qualität überhaupt zu charakterisieren. Nach Norinaga ist die Erfahrung von *mono no aware* notwendiges Ingrediens jeder Schönheitserfahrung.²⁶ Alle drei Termini bezeichnen Gegenstands- oder Textmerkmale, die ein – wenn auch noch so leichtes – Gefühl der Melancholie aufkommen lassen; mitunter mögen sie auch das Gefühl selbst bezeichnen. Es handelt sich dabei um eine willkommene, gewissermaßen von unmittelbarer Sympathie für das, was im Text zum Ausdruck gebracht wird, getragene Melancholie: Empfindungen von Einsamkeit, Vergänglichkeit, Unwiederbringlichkeit, Einzigkeit, unerfüllbarer Sehnsucht, im Falle von *mono no aware* um ein Angerührtsein von den Dingen. Katō wählt die lateinische Übersetzung “*lacrimae rerum*”. *Sabi* charakterisiert auch das unaufdringlich, unauffällig, gedeckt oder gedämpft, ja unscheinbar Schöne, wie es die irdenen Farben japanischen Teegeschirrs auszeichnen mag. Freilich sind keine weinerlichen oder kitschigen Gefühle gemeint. Insbesondere *sabi*-Erfahrung im Sinne der Bashō-Schule kann und soll zumeist auch mit Souveränität verbunden sein; und selbst das *mono no aware*, das das Bewußtsein von der Schnellebigkeit der Kirschblüte wecken mag, erlaubt durchaus, daß die ebenfalls auftretende Freude weitaus stärker empfunden wird.

Folgt man Norinaga, so steht hinter dieser Ästhetik der Melancholie die Auffassung, daß der Mensch im Grunde schwach, und daß Leben doch weithin Leiden sei.

Nur am Rande sei bemerkt, daß freilich manches,

was als Realisierung der angesprochenen Ideale gemeint war, dem deutschsprachigen Leser doch allzu gefühlsträchtig, ja kitschig erscheinen dürfte. Erneut gilt dies meines Erachtens für Bashōs *Oku no hosonokami*.²⁷

“Wir setzten mit der Mondscheinfähre über und erreichten die Poststation Am Wasserfall. Die Festung Satō Shōjis, nun eine Ruine, lag nur einhalb *Ri* entfernt links der Hügel. Wie wir gehört hatten, lag das Dorf Korngau am Makrelenmoor. Wir fragten und fragten, bis wir uns zu einem Ort namens Rundberg durchgefragt hatten. Da war die Ruine. Als man uns auf die Grundsteine des Haupttores am Fuße des Berges hinwies, mußte ich weinen. Und im nebenliegenden alten Tempelgelände standen noch immer die Grabsteine der Familie, unter ihnen auch, ach, die der zwei jungverheirateten Mädchen. Sie waren nur Frauen gewesen, aber doch so tapfer: ihre Namen sind überall bekannt. Ich vergoß Tränen. Das “Weinende Grab” war hier. Wir betraten den Tempel und baten um Tee; an dieser Stelle also wurden Yoshitsunes Schwert und Benkeis Tragkorb aufbewahrt.

Korb wie Schwert:
wie Karpfenfahnen schmücken sie den Mai
Am ersten Tag des Mai.”²⁸

Meine Hinweise auf die Poetik der Tokugawa-Zeit sollten deutlich machen, daß die in ihnen artikulierte Kunstauffassung uns aus der eigenen Kultur bekannt ist. Dieser Sachverhalt erleichtert den Zugang zu den Werken selbst: Wir dürfen sie durchaus ähnlich bewerten, wie wir etwa deutschsprachige Literatur

beurteilen, und dabei gewiß sein, auch den allgemeinen Regeln der "japanischen" Literaturästhetik zu entsprechen.

Literarische Werke:

Lyrik, Dramatik und Epik; Lyrisches, Komisches und Tragisches;

Moralität und Zensur

Das eingangs zitierte *haikai* Sökans ist Beispiel eines gelungenen *haikai no renga*, eines kurzen komischen Kettengedichts. Nur die letzten drei [bzw. zwei] Verse stammen von Sökan, der damit in passender Weise auf die Herausforderung zu antworten suchte, die die beiden ersten Verse darstellten und darstellen sollten. Das gemeinsame Verfassen solcher Kurzgedichte blieb auch in der Tokugawa-Zeit eine beliebte Form intellektueller Unterhaltung; hier waren vor allem Schlagfertigkeit und Witz gefordert. Ja, vielleicht war die Tokugawa-Zeit die Blütezeit komischer Literatur in Japan überhaupt. Und wie die Form des Epigramms – etwa in deutscher Sprache – kaum zum Ausdruck lyrischer Stimmungen geeignet ist, so begünstigen auch die formalen Bedingungen japanischer Kurzgedichte in mancherlei Hinsicht pointierte, geistvolle, ja komische Formulierungen. Wie ich meine, zeigt dies gerade Sökans Gedicht. Erster und zweiter Teil sind klar getrennt. Das gilt auch hinsichtlich der Form. Denn das Wort *karikeri* ist ein Trennwort, ein *kireji*. Es erzwingt eine Pause. Der Gebrauch solcher Wörter verlangt nicht selten pointenartige Fortführungen, die sich schwerlich "lyrisch" gestalten lassen.

Jahre nach meiner ersten Haiku-Lektüre fühlte ich mich überraschend in meinem Urteil bestätigt, als ich einschlägige Erörterungen von Chamberlain und

Florenz las: beide sprechen vom "japanischen Epigramm".²⁹

Das Haiku, die wohl bekannteste japanische Gedichtform, entwickelte sich aus den *haikai no renga*, indem die für *renga*, also für Kettengedichte, spezifischen ersten Verse [*maeku*] weggelassen und die Folgeverse [*tsukeku*] verselbständigt wurden, bzw. indem der Anfangsstollen [*hokku*] der *waka* isoliert wurde. Erst mit Bashō wichen die bis dahin vorwiegend komischen Haiku weithin den ernsteren Haiku; Yosa Buson [1716–1783] und Kobayashi Issa [1763–1827] sind die neben Bashō bekanntesten Vertreter der ernsteren Haiku. Doch die Poetik gerade dieser Kurzgedichte verpflichtete zum Gebrauch von *kireji*: sie sollten die beiden Teile eines Haiku trennen, in denen, grob gesagt, vom Zeitlos-Allgemeinen und vom entsprechend Aktuell-Spezifischen die Rede war.

Ich zitiere das bekannteste Haiku Bashōs lediglich, um zu illustrieren, was ich hier meine:

*Furu ike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto.*

Die zahllosen deutschsprachigen Übersetzungen, die ich kenne, nehmen sich aus wie Variationen etwa folgender Grundfassung:

“Ein alter Teich:
Ein Frosch springt hinein –
der Laut des Wassers”.

Wie immer man das japanische Original bewerten mag: Übertragungen dieser Art vermitteln nichts von eventuell verhandener Schönheit oder Lyrizität. Aber der japanische Text enthält mit *ya* eben auch ein *kireji*, das reinen Ausdruck reiner Stimmung ungemein er-

schwert; selbst dem Japanischen haftet etwas Pointenhaftes, ja fast gekünstelt-intellektuell Konstruiertes an. *Furu ike* soll für das Allgemeine. *kawazu tobikomu/mizu no oto* für das Besondere stehen. Gerade weil solch eine Interpretation auch jedem Nicht-Japaner unmittelbar einleuchtet, dürfte es ihm schwer fallen, so etwas wie ästhetische Qualität auszumachen. Das Kulturspezifische des Gedichts liegt übrigens darin, daß es ein Frosch ist, der hier die Stille unterbricht. Jede deutschsprachige Übertragung, die auch schön sein wollte, hätte den Frosch durch Blüten, Blätter oder Ähnliches zu ersetzen.

Meiner Meinung nach gelungenere "ernst gemeinte" Haiku sind durch einen stärker ganzheitlichen Charakter gekennzeichnet. Das *kireji* steht dann am Ende des zweiten Verses, es scheint ein integraler Teil der Lautstruktur des Gedichts – ich denke hier etwa an Alliteration und Lautmalerei – oder es fehlt völlig; auch semantisch [inhaltlich] scheint der Text eher einheitlich. Ich zitiere einige Beispiele, die weniger Intellektualismus und Konstruktivismus [wie sie für *Furu ike ya* charakteristisch sein mögen] als [Schein von] Natürlichkeit dokumentieren.

*Kare eda ni
karasu no tomari keri
aki no kure.*

Auf dürrem Ast sitzt eine Krähe.
Es ist Herbst und neblig.³⁰

Dies ist gewiß eines der schönsten Haiku Bashōs. Lautmalerei und Alliteration nehmen dem *kireji* – am Ende des zweiten Verses – jede störende Wirkung. Auch zerfällt der Inhalt nicht in zwei allzu klar semantisch abgetrennte Teile. Die Wörter "dür", "Krähe" und

"Herbstnebel" passen zueinander. Überdies ist *karasu* ein Homophon: es bedeutet auch "welken" und "verdorren". Das verstärkt den lautlich wie semantisch bedingten Schein der Ganzheitlichkeit. Ich halte das Haiku auch für ein beeindruckendes Beispiel von *sabi*. In den folgenden Gedichten Busons und Issas wird völlig auf *kireji* verzichtet:

*Ureitsutsu
oka ni noboreba
hana ibara.*

Von Kummer getrieben den Hügel hinauf.
Da fand ich oben wilde Rosen.³¹

*Tsuyu no yo wa
tsuyu no yo nagara
sara nagara.*

Ja, es ist alles vergänglich,
und doch, und doch
[Ja, diese Welt (flüchtig wie) Tau
ist flüchtig wie Tau,
und doch, und doch]³²

Neben den *haikai*, Haiku und *renga* florierte auch die klassische Gattung japanischer Lyrik, *waka* oder *tanka*. Insbesondere in höfischen Kreisen wurden *waka* verfaßt; dem Dichten der *waka* haftete der Geruch des Adligen, Vornehmen und Elitären an. Sogenannte geheime Überlieferungen vermittelten die hohe Kunst korrekter Formulierung: in Wirklichkeit oft Methoden der Langeweile und Einfallslosigkeit. Nichtsdestoweniger sicherten sie Exklusivität und eine gewisse Macht. Freilich wurden die geheimen Überlieferungen auch scharf kritisiert, und sie wichen schließlich weitgehender Offenheit. Zu den bahnbrechenden Gestalten

gehörte hier der bereits genannte Teitoku. Es mag gerade sein Konfuzianismus gewesen sein, der ihn dazu bewegte, öffentlichen Literaturunterricht zu geben. Der *waka*-Dichter Osawa Roan [1723–1801] argumentiert:

“Sie glauben, daß die Kenntnis solcher Überlieferungen Fertigkeit und Tiefe garantiere, und sie behaupten, daß, wer nichts von ihnen wisse, unreif und unbeschlagen [wie er sei], nicht poetisch schreiben werde und der Grundsätze der Kunst nicht gewahr werde. Aber man sehe sich an, welch unverständliche Gedichte von den Leuten geschrieben werden, die sich die geheimen Überlieferungen und mündlichen Überlieferungen zu eigen gemacht haben! Man bedenke, wie ihre Kunst stetig beschränkter und beschränkter geworden ist, und wieviel bessere Gedichte in alter Zeit geschrieben wurden, bevor es irgendwelche Überlieferungen gab!

(. . .)

Man lernt nicht von anderen, wie man Gedichte schreibt, noch lernt man es von Beispielen. Dies beweist, daß es weder Regeln noch Lehrer gibt”.³³

Roan geht sicherlich zu weit, wenn er jeden Nutzen von Regeln und Lehrern bestreitet. Aber das mag durch die polemische Absicht seiner Kritik bedingt sein. Roan galt seinerzeit als einer der “vier Himmelskönige des *waka* in Heian”.³⁴ Tatsächlich sind seine *waka* deutlich der japanischen Lyrik-Tradition verpflichtet, und zwar insbesondere dem Stil des *Kokinshū*.

Mir gefällt vor allem folgendes Gedicht Roans:

Iraka kuchi
tobari yaburete
mi hotoke no

mikage arawa ni
tsuki zo sashiiru

Die Dachziegel verrottet,
die Vorhänge zerrissen,
und das heilige Bild des Buddha steht
ausgesetzt dem eindringenden Mondlicht.³⁵

Auch Erzählungen wie die Akinaris enthalten zahlreiche *waka*. Hier mag erneut das heianzeitliche Vorbild wirksam gewesen sein. Schließlich förderte die *kokugaku* das Schreiben von *waka*. Wie erwähnt, sah man in den *waka* den reinsten Ausdruck japanischen Wesens.

Die besten *waka* der Tokugawa-Zeit freilich sind, wie ich meine, die komischen *waka* oder *kyōka*. *Kyō* allein heißt u.a. “Verrücktheit”. Dasselbe *kyō* bildet die erste Silbe im Wort *kyōgen*, das die komischen No oder No-Farce bezeichnet. Ein *kyōka* im Stile Ōta Nampos [1749–1823], des wohl bekanntesten aller *kyōka*-Dichter, eine Parodie auf eine Passage des *Kokinshū*-Vorworts, erregte den Zorn des fanatischen *kokugaku*-Propagandisten Hirata Atsutane [1776–1843].

Utayomi wa
heta koso yokere
ame tsuchi no
ugokiidashite
tamaru mono ka wa

Das Beste ist’s für einen Dichter,
ungeschickt zu sein:
Bewegten sich Himmel und Erde,
wer wohl könnte es ertragen?³⁶

Die rigoristisch-moralistische Politik Matsudaira Sadanobus [1758–1829], des Initiators der Kansai-Reformen [1787–1793], der die Zensur verschärfte, bewog Nampo, das Schreiben von *kyōka* zumindest zeitweilig aufzugeben und sich "seriöseren" Aufgaben zuzuwenden. Seine Vorsicht war wohlbegründet. 1771 war Santō Kyōden [1761–1816] zu fünfzig Tagen Hausarrest verurteilt worden. Die Regierung hatte das halbe Vermögen des Verlags konfisziert, der seine *sharebon*, Darstellungen des Lebens in den Vergnügungsvierteln, veröffentlicht hatte. Die Zensoren, die der Veröffentlichung zugestimmt hatten, waren entlassen worden.³⁷ Kyōden stand damals auf der Höhe seines Ruhmes. Berühmt ist vor allem sein *Edo mumare uwaki no kabayaki*, "Romantische Verwicklungen in Edo," eine Satire auf einen häßlichen Mann, der all sein Geld einsetzt, um für einen erfolgreichen Liebhaber gehalten zu werden. Das Buch gehört zur Gattung der damals beliebten illustrierten Erzählungen, den *kibyōshi*.

Während der Tempō-Reformen [1841–1843] geriet dann vor allem das Kabuki in Schwierigkeiten. Schauspieler wurden verhaftet und verbannt.³⁸

Das bekannteste Beispiel im engeren Sinn politischer Zensur ist die Geschichte der literarischen Gestaltung der Rache der 47 Rōnin [1703]; erst 45 Jahre später sollte das Ereignis in unkaschierter Form auf die Bühne kommen: als *bunraku* [Puppenspiel] unter dem Titel *Chūshingura*, "Das Schatzhaus loyaler Gefolgsmänner".³⁹

Sieht man vom No ab, so lassen sich die Dramen der damaligen Zeit in soziale bzw. bürgerliche und historische Dramen gliedern, in *sewamono* und *jidai-mono*. Der unbestritten beste japanische Dramatiker überhaupt, Chikamatsu Monzaemon, war in beiden

Bereichen erfolgreich, doch sind seine "Zeitstücke" heute kaum noch aktuell. Chikamatsu schrieb vor allem für das *bunraku*. Seit langem freilich werden seine Puppenspiele auch in Kabuki-Theatern – und als Kabuki – aufgeführt.

Chikamatsus bestes Werk ist *Shinjū ten no amijima*, "Selbstmord eines Liebespaars in Amijima". Es behandelt das Thema bürgerlicher Tokugawa-Literatur, den tragischen *giri-ninjō*- oder Pflicht-Neigungskonflikt, der aus unerlaubten Liebesbeziehungen erwachsen und – auch im tatsächlichen Leben – geradewegs in den eigenen Tod führen konnte.

Chikamatsu stellt einen Papierhändler dar, Kamiya Jihei, der sich in eine Prostituierte verliebt. Obwohl Jihei bereits zwei Kinder hat und obwohl ihn seine Frau Osan liebt, verläßt er schließlich seine Familie, um zusammen mit Koharu Selbstmord zu begehen. Jihei ist sich dabei seiner Verpflichtungen [*giri*] gegenüber Osan nur allzu bewußt, doch kann er sie nicht erfüllen, ohne auf Koharu zu verzichten. Er kann Koharu nicht loskaufen; denn dazu besitzt er nicht genug Geld. Zudem würde ein Freikauf nicht weiterhelfen. Jihei müßte Koharu dann in seinem eigenen Haus unterbringen. Das aber brächte Osan in eine unerträgliche Lage. Darüber hinaus hätte Osans Vater eine solche Situation niemals geduldet. Doch Jihei wird auch daran gehindert, Koharu [weiter] zu besuchen. Einmal erlaubt es ihre "Besitzerin" nicht. Zweitens vermag er nicht soviel Geld auszugeben wie andere Kunden. Drittens existiert ein reicher Rivale, der entschlossen ist, Koharu zu kaufen. Schließlich können Jihei und Koharu auch nicht zusammen fliehen. Denn dies wäre ein Verbrechen, das letztendlich genauso in den Tod führte wie der Selbstmord. Nur wäre das Ende dann beschämender und demütigender.

So bleibt Jihei in der Tat keine Wahl, als entweder der Pflicht oder der Neigung zu folgen; und er muß wählen. All dies ist klar und überzeugend dargestellt. Dabei wirkt die Gestaltung nie schematisch.

Der Konflikt wird verschärft durch den Umstand, daß sich Koharu um ihre alte Mutter kümmern [und deshalb am Leben bleiben] sollte, und daß auch Koharu und Osan einander verpflichtet sind. Denn auf eine Bitte Osans hin hat Koharu versprochen, Jihei aufzugeben. Entschlossen, ihr Versprechen zu halten, droht ihr jedoch, an Jiheis verhaßten Rivalen verkauft zu werden. Da dies zu einem Selbstmord Koharus führen würde, stellen sich bei Osan Mitleid und vielleicht auch Schuldgefühle ein. So erklärt sie die Situation schließlich Jihei, der bis dahin geglaubt hat, daß ihn die Prostituierte wirklich verlassen habe.

Von Osan darum gebeten, Koharu zu retten, findet Jihei schließlich eine Möglichkeit, sie zu treffen.

Sie fliehen dann, um den gemeinsamen Selbstmord zu begehen, den sie einander versprochen haben. Doch am gewählten Ziel angekommen, empfindet Koharu ihre Verpflichtung Osan gegenüber nur umso drückender. In einem besonderen Arrangement der Selbstmordszene versucht sie jedes Zeichen zu vermeiden, das die Familie Jiheis verletzen könnte.

Nach meiner Ansicht scheinen diese Arrangements die Tragik noch zu vertiefen. Doch ist das nicht jedermanns Auffassung. Janeira beispielsweise behauptet, daß die japanische Dramatik keine einzige Tragödie aufweise. In der Tat suggeriert die letzte Szene des Chikamatsu-Stückes, daß Jihei und Koharu unmittelbar nach ihrem Tod [buddhistische] Erlösung erlangen. Aber auch das Gretchen des *Faust I* wird am Ende vom Himmel gerettet. Nichtsdestoweniger nannte sogar Goethe selbst den *Faust* eine Tragödie.

Und wie auch Gretchens irdisches Schicksal wahrhaft tragisch [er]scheint, so ist auch das irdische Schicksal Jiheis und Koharus tragisch. Und es ist insbesondere das Dilemma, daß Jihei nicht umhin kann, entweder *giri* oder *ninjō* unberücksichtigt zu lassen; und daß die Entscheidung dabei so wichtig ist, daß jede Wahl in einem gewissen Sinn zu seiner Vernichtung führen muß, was Jihei als tragische Figur erscheinen läßt.⁴⁰

Chikamatsu schrieb mehrere Schauspiele, in denen er einen gemeinsamen Liebestod behandelt. Aber auch andere Dramatiker widmeten sich diesem Thema. Ich nenne nur Ki no Kaion [1633–1742] und Chikamatsu Hanji [1725–1783]. Nimmt man all diese Liebestod-Stücke zusammen, so vermitteln sie ein eindrucksvolles und verlässliches Bild von *giri-ninjō*-Konflikten; erzwungenen Zusammenstößen zwischen Verpflichtungen gegenüber Personen, gegenüber der eigenen Klasse oder der Gesellschaft überhaupt oder gar gegenüber abstrakten Ideen einerseits und Liebe, Leidenschaft, tiefen persönlichen Gefühlen andererseits.⁴¹

Die Meinung, daß es unter den japanischen Schauspielen keine Tragödien gebe, ließe sich vielleicht aufrecht erhalten, wenn sie – vom japanischen Publikum – entsprechend verstanden oder "rezipiert" worden wären und rezipiert würden, d.h. wenn sie in der Tat als nicht-tragische Darstellungen aufgefaßt würden. Das ist mit Sicherheit nicht der Fall. Bereits das Publikum der Edo-Zeit identifizierte sich in einer Weise mit dem Geschehen auf der Bühne, die das Gezeigte eher allzu ernst und tragisch nahm.

Dies mag ein Zitat aus dem vielleicht berühmtesten *kokkeibon*, der berühmtesten komischen Prosaerzählung der Epoche belegen, die damit auch zugleich vorgestellt werden soll. Wie bereits unterstrichen, war ja die Edo-Zeit die Blütezeit komischer Literatur. In

seiner Erzählung *Tōkaidō dōchū hizakurige*, „*Unterwegs auf Schusters Rappen*“, berichtet Jippensha Ikku [1765–1831] von folgender Publikumsreaktion auf eine Theateraufführung. Sprecher ist ein theaterinteressierter Pilger; seine Gesprächspartner sind die „Helden“ oder besser Anti-Helden der Erzählung.

“(. . .) wir hatten einige Schauspieler aus Edo hier, die *Tenjinsama* aufführten. Und was, meint Ihr, passierte? Ich werde es Euch sagen. In dem Stück gibt es einen Schuft namens Shihei oder Gohei oder so ähnlich, der es zustande bringt, daß *Tenjinsama* verbannt wird, weil er nämlich sagt, daß er schlecht vom Kaiser gesprochen hat, und da war er dann in seiner Sänfte, auf dem Weg in die Verbannung, und alle Leute kamen heraus, um ihn zu sehen, und alle alten Frauen und die jungen Frauen heulten und jammerten. Es war wie die Prozession eines kaiserlichen Abtes. Und alle Leute im Theater warfen Reis und Geld auf die Bühne, weil sie Mitleid hatten. Dann rannte ein Pferdehändler aus dem Publikum namens Yogoza auf die Bühne, ein völlig unbedeutender Mann, und schrie: ‘Dieses Schauspiel taugt nichts. Warum soll *Tenjinsama* auf eine Insel verbannt werden? Dieser Nobelman, der vorhin da war, der wie Emma aus dem Chōraku-Tempel aussieht, der ist der Schuft. *Tenjinsama* ist unschuldig. Egal, ob es nur ein Spiel ist, man sollte die Leute nicht zum Besten haben. Ich, Yogozaemon, nehme *Tenjinsamas* Verbannung auf mich selbst; ich werde für ihn gegen Shihei kämpfen. – Ich, ich bin nämlich so stark, daß ich zwei Bündel Reis stemmen kann’. Die Leute im Theater waren perplex, aber niemand sagte nein, und alle brüllten: ‘Du hast recht,

Meister Yogoza, Du hast recht. Laß uns diesen Shihei packen und verprügeln’. Dann stürzten einige junge Männer in die Garderobe mit der Absicht, Shihei zu verprügeln, und der Schauspieler, der die Rolle spielte, als er sie kommen sah, schrie er vor Angst, hob seine Röcke und rannte weg. Dann beriefen die Dorfältesten eine Versammlung, und es wurde entschieden, daß von nun an keine Schauspieler aus Edo mehr das Dorf betreten dürfen.”⁴²

Neben anderem ist *Hizakurige* auch eine Satire auf Geldgier, Aberglauben und Priestertum.

Als bester Prosa-Autor der Tokugawa-Zeit gilt Ihara Saikaku. Wie Bashō, Chikamatsus, Akinaris und Ikku Name wird auch sein Name mit der Genroku-Zeit [1688–1704] in Verbindung gebracht, die ganz allgemein als kulturelle Blütezeit der Epoche angesehen wird. Das meines Erachtens interessanteste Werk Saikakus ist *Kōshoku gonin onna*, „*Fünf Frauen, die die Liebe liebten*“. Die dort versammelten Erzählungen sind nicht nur ganz einfach spannend. In allen fünf Novellen sind die Fabeln ohne weiteres identifizierbar und klar und sozusagen geradlinig-konsequent entwickelt. Ihre Konstruktion gleicht der der besten europäischen Novellen [wie etwa Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*] und der aristotelischen Dramen. Zu Beginn wird der Leser informiert über Ort, Zeit und Konflikt der Handlung, und wie in einer aristotelischen Tragödie vermag er die weitere Entwicklung zumindest im Groben zu erschließen, den Ausgang der letzten, untragisch endenden Geschichte allein ausgenommen. Darüber hinaus ist in den ersten vier Novellen stets ein Moment großen Glücks dargestellt, bevor das [scheinbar] unausweichliche tragische Schicksal seinen Lauf

nimmt. Auch dies erinnert an aristotelische Tragödien-theorie, und zwar an die Konzeptionen von Höhepunkt und Peripetie. Diese Ähnlichkeiten finden sich übrigens auch in Chikamatsus Liebestod-Darstellungen. Doch hier sind sie noch beeindruckender, und sie überraschen mehr; denn es handelt sich ja um Erzählungen.

Alle Novellen schildern junge Frauen, die aus Liebe und Leidenschaft gegen die anerkannten sozialen Normen handeln, sich gesellschaftlichem Druck widersetzen und mit ihrem Geliebten "wegzulaufen" versuchen.

In zwei Fällen sind sie bereits verheiratet und betrügen und verlassen ihre Ehemänner. Doch gerade diese Fälle erscheinen etwas sonderbar. Denn eine dieser Frauen sieht sich dem falschen Gerücht ausgesetzt, Ehebruch begangen zu haben, und sie betrügt zunächst nur aus einem gewissen Wunsch nach Rache [an der Urheberin des Gerüchts] heraus. Die andere aber wird verführt, während sie im Halbschlaf liegt. Erst infolge dieser Entwicklungen verlieben sie sich und versuchen, von zu Haus zu fliehen.

Wie im Falle von Shakespeares *Romeo und Julia* ist der Konflikt nicht als [regelrechtes] Dilemma gezeichnet. Die Frauen denken nicht im geringsten nach über Gesetze und soziale Verpflichtungen, und das Schicksal ihrer Eltern und Ehemänner ist ihnen mehr oder weniger gleichgültig. Auch die Geliebten kümmern sich nicht weiter um gesellschaftliche Regeln und Familie. Anders als im Beispiel Jiheis stellt sich im Grunde gar nicht die Frage, wie denn zu entscheiden sei. Obwohl die Protagonisten die Sympathie des Lesers haben mögen, sind sie doch zweifellos von vornherein entschlossen, etwas "Falsches" zu tun. Wie im Falle *Romeo und Julia* [wo den Gefühlen zweifellos mehr Recht zuzubilligen ist als den Ansprüchen der ver-

feindeten Familien] sind hier die sich entgegenstehenden Prinzipien nicht von gleichem Wert.

Nichtsdestoweniger ist ein klarer Konflikt zwischen *giri*, allgemein sozialer und persönlicher Verpflichtung, und *ninjō*, leidenschaftlicher Liebe, dargestellt. Doch ist er als ein gewissermaßen abstrakter Konflikt gezeichnet: von den Betroffenen weniger empfunden als schließlich einfach erfahren. Die Novelle, die mir am besten gefällt, handelt von einer jungen Frau, die zur Brandstifterin wird, um einen Mann wiederzusehen. Ein großes Feuer, bei dem mehrere Häuser vernichtet worden waren, hatte obdachlos Gewordene und so auch ihre Mutter und sie dazu gezwungen, eine Zeitlang in einem Tempel zu leben. Dort hatte sie einen gutaussehenden jungen Mann getroffen und sich in ihn verliebt.

Doch wieder zu Hause, bietet sich schließlich keine Möglichkeit mehr, mit ihm zusammenzukommen. In Wahnsinn und Verzweiflung legt sie Feuer; in der Hoffnung, so erneut ein Treffen im Tempel herbeizuführen.

Sie wird jedoch entdeckt und den geltenden Gesetzen gemäß zum Tode verurteilt. Der Mann entscheidet sich, Mönch zu werden und für ihre Erlösung zu leben.

Die Tat der Frau, sinnlos, wie sie ist, erscheint als gleichermaßen überzeugender wie einzigartiger Ausdruck unkontrollierbarer Leidenschaft und der mit ihr verbundenen Gewalt.⁴³

Saikakus Werke begründeten die Gattung der *ukiyo zōshi*, der "Erzählungen von der fließenden Welt": Geschichten von der Vergänglichkeit von Lust und Freude, wie sie insbesondere die Lebenswelt der Freudenviertel kennzeichneten.

Vor allem in seinen letzten Werken thematisierte Saikaku auch Geld, Reichtum und Armut. Seine Dar-

stellungen lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Geld spiele im Leben eine alles überragende Rolle. Es sei den Menschen denn auch viel lieber als Kirsch- und Pflaumenblüten. Ohne Geld sei man ein Nichts. Geld produziere Geld. Sei man reich, könne man sich alles erlauben; sei man arm, erhalte man auch dann nicht sein Recht, wenn es nur allzu offen zutage liege: "Hast du kein Geld, so bleibt dein Leben in dieser Welt folgenlos". "Nur Geld gebiert Geld".⁴⁴ In einigen Dramen zeichnet auch Chikamatsu die fatalen Wirkungen, die Wertschätzung des Geldes und Geldgier zeitigen: da sieht sich ein naiver, gutgläubiger Mensch zum Selbstmord gezwungen, weil er ohne Beleg verliehenes Geld nicht zurückerhält und nun eigene Schulden nicht bezahlen kann; ein anderer wird zum Mörder selbst an einer Frau, die ihm gut will, nur weil er dringend Geld braucht.⁴⁵ Saikakus Stil gilt als brillant: er verbindet Umgangssprache mit klassischen Formen; Distanz, Nüchternheit, Humor und Witz – Wortspiel, Ironie, Sarkasmus und Parodie – prägen seine Darstellungen. Hibbett weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Saikaku eine seiner Erzählungen mit dem "erstaunlichen" Satz beginne: "Die Kirschblüten langweilten mich [sc. den Ich-Erzähler] derart, daß ich den ganzen Frühling hindurch der Hauptstadt fernblieb."⁴⁶

Wie Akinaris Auffassungen und Werke unterscheiden sich auch die Saikakus in wichtiger Hinsicht von denen Bashōs. Das von Bashō propagierte und kultivierte Naturgefühl, Bashōs an Sentimentalität und – wie ich meine – mitunter gar an Kitsch grenzende Naturverehrung sind ihnen fremd; ja sie stehen solch nachdrücklich bekundeter Naturverehrung eher skeptisch gegenüber. Das belegt auch das oben zitierte Akinari-Gedicht. So ist Bashōs Werk denn auch keinesfalls repräsentativer

Ausdruck eines japanischen Naturgefühls. Ein typisch japanisches Naturgefühl gibt es nicht. Das den folgenden Zeilen Bashōs eigene Pathos wird man im Werk Akinaris und Saikakus vergeblich suchen:

"Ein und dasselbe durchzieht die *waka* Saigyōs [1118–1190], die *renga* Sōgis [1421–1502], die Malereien Sesshūs [1420–1506], die Tee-Zeremonie Rikyūs [1522–1591]. Was allen diesen Künsten gemeinsam ist: sie folgen der Natur und machen die vier Jahreszeiten zu Freunden. Nichts, was der Künstler sieht, das nicht Blume wäre; nichts, was er denkt, das nicht Mond wäre. Ist, was ein Mensch sieht, nicht Blume, so ist er nicht besser als ein Barbar. Ist, was er im Herzen denkt, nicht Mond, so gehört er zur Gattung der wilden Tiere. Ich sage: Befreit euch vom Barbarischen, entfernt euch von wilden Tieren; folgt der Natur und kehrt zu ihr zurück!"⁴⁷

Wenn man über japanische Kunst und Literatur spricht, sollte man stets daran denken, daß das Komische, Witzige, Geistvolle, Ironische, das Wortspiel, das leicht distanziert Kritische [wie es für Werke Saikakus kennzeichnend sein dürfte] genauso prominent sind wie der emphatische Ausdruck von Naturverbundenheit.

Prosa am Ende der Edo-Zeit stand dann wieder im Zeichen eines moralisch-didaktisch orientierten Schriftstellers: vor allem der ethischen Ausrichtung seiner *yomihon* wegen, seiner "Lesebücher", dürfte Takizawa Bakin [1767–1848] eine Zeitlang als der japanische Prosaist schlechthin gegolten haben; sein Werk entsprach puritanisch-offizieller Kulturpolitik. Vielleicht hat Bakin auch den längsten Roman der Weltliteratur überhaupt geschrieben, *Hakkenden*, die "*Biographie*

der acht Hunde", eine phantastisch-heroische Geschichte verlorener und wiedergewonnener Ehre.⁴⁸

Wie angekündigt, habe ich eine Blütenlese präsentiert. Ich habe mich auch nicht dazu durchringen können, biographisches Material auszubreiten. Über die Sache selbst hätte ich dann noch weniger sagen können.

Immerhin mag deutlich geworden sein, wie breit das Spektrum der Gattungen damals war; welche Rolle Komik wie Didaktik spielten; daß Tragik vor allem in Form der Darstellung von *giri-ninjō*-Konflikten thematisiert wurde; daß Literatur jedenfalls Gegenstand politischer Zensur war; und daß man dabei in durchaus ähnlicher Weise über Charakter, Regeln, Wert und Unwert von Literatur urteilte, stritt und reflektierte, wie es uns aus unseren europäischen Traditionen vertraut ist.

Anmerkungen

1. Vgl. das Literaturverzeichnis.
2. Siehe Anm. 37–39.
3. Vgl. Hibbett und Florenz, S. 499.
4. Vgl. Keene [1978], 2ff.
5. Jap. Text zit. nach Keene [1978], S. 14; Übers. von mir.
6. Zit. nach Keene [1978], S. 14f. – Sämtliche Übersetzungen aus dem Englischen sind von mir.
7. Zit. nach Debon, S. 367.
8. Vgl. Ueda, S. 1–24.
9. Zit. nach Murasaki Shikibu, Bd. 1, S. 726f.
10. Vgl. Katō, Vol. 2, S. 96.
11. Vgl. Bashō, S. 33 [englischsprachige Übersetzung] und 91 [japanischer Text]. Deutsche Übersetzung von G.S. Dombrady, Mainz 1985.
12. Zit. nach Matsumoto, S. 46. *Sorai sensei tōmonji, Nihon rinri ihen*, VI, S. 202.
13. Vgl. Katō, Vol. 2, S. 123f.
14. Zit. nach Matsumoto, S. 46. *Keichū zenshū*, ed. Sasaki Nobutsuna et al., Osaka 1926–27, V, S. 145.

15. Zit. nach Keene [1978], S. 303. S. auch S. 313f, und Nosco.
16. Zit. nach Matsumoto, S. 45. *Ashiwake obune*, MNZ, X, S. 149.
17. Zit. nach Matsumoto, S. 46. *Shibun yōryō*, MNZ, X, S. 258.
18. Zit. nach Matsumoto, S. 48. *Isonokami sasamegoto*, MNZ, VI, S. 486–89.
19. Zit. nach Matsumoto, S. 45f.
20. Vgl. Ueda Akinari [1977], S. 102. *Ugetsu monogatari*; deutsche Übersetzung *Unter dem Regenmond* von O. Benl, Stuttgart 1982.
21. Vgl. Ueda Akinari [1977], S. 97, [1982], S. 3, und Zolbrod, Introduction, in: Ueda Akinari [1977], S. 46–56. Im Zentrum der poetologischen Reflexionen Akinaris stehen die Fragen nach Wahrheit und "Lüge" und nach Originalität in der Dichtung.
22. Vgl. Keene [1978], S. 65, 302 und 312f.
24. Vgl. die ausführliche Darstellung in meinem Buch [1985], S. 126f. und 131–159; vgl. auch mein Heft [1986], S. 15–19; Ueda, S. 106; Tsunoda u.a., S. 459; Chamberlain; und Akinari [1982], S. 3. Vgl. auch die Kagawa Kageki [1768–1843]-Zitate bei Keene [1978], S. 489ff.
25. Zit. nach Schauwecker [1975], S. 82f. Vgl. das ausführliche Zitat und seine detaillierte Diskussion in meinem Buch [1985], S. 148ff.
26. S. das einschlägige Norinaga-Zitat bei Matsumoto, S. 45; MNZ, X, S. 273f.
27. Vgl. Bashō, S. 33, 44 [98], 50, 52, 57. Vgl. Florenz, S. 465.
28. *Ibd.*, S. 98f., meine Übertragung.
29. Vgl. Florenz, S. 439–464, insbes. auch S. 464, Anm. 1.
30. Jap. Text zit. nach Blyth, Vol. 1, S. 422; meine Übers. Siehe auch Keene, S. 78, der eine frühere Fassung dieses Haiku zitiert. In ihr heißt der zweite Vers *karasu no tomaritaru ya*. Das *kireji* wirkt einschneidender; es ist auch lautlich weniger integriert.
31. Jap. Text zit. nach Keene [1978], S. 347; meine Übers.
32. Jap. Text zit. nach Keene [1978], S. 365; meine Übers.

33. Zit. nach Keene [1978], S. 483.
 34. Vgl. Florenz, S. 438.
 35. Jap. Text zit. nach Keene [1978], S. 485; meine Übers.
 36. Jap. Text zit. nach Keene [1978], S. 523; meine Übers.
 Vgl. auch die Übertragungen bei Florenz, S. 474. Ver-
 fasser des Gedichts ist Ishikawa Gabō oder, mit anderem
 Namen, Ishikawa Masamochi [1753–1830].
 37. Vgl. Keene [1978], S. 408, und Aston, S. 347, 361, 366
 und 376. Vgl. auch Florenz, S. 471f. und 493.
 38. Vgl. Keene [1978], S. 469f.
 39. Vgl. Keene [1978], S. 288ff., S. 422f., und Mueller. Siehe
 auch Aston, S. 310, und Florenz, S. 436f., 471f., 483 und
 499ff.
 40. Vgl. im übrigen Schauweckers deutschsprachige Über-
 tragung [1984].
 41. Vgl. i.ü. meinen Aufsatz [1983], in dem ich mich
 ausführlicher mit den hier angesprochenen Themen und
 Fragen auseinandersetze und weitere einschlägige Litera-
 tur anführe.
 42. Zit. nach Satchell, S. 140f.
 43. Vgl. i.ü. Saikaku [1978]. Siehe erneut Anm. 41.
 44. Vgl. Hibbett; sowie Saikaku [1980], insbes. S. 56 und
 231.
 45. Vgl. Keene [1961], S. 39–56 (*The Love Suicides at*
Sonezaki, Sonezaki Shinjū); und Schauwecker [1985].
 46. Hibbett, S. 37.
 47. Zit. nach Keene [1978], S. 93. Die genannten Namen sind
 Namen berühmter Künstler, die Bashō beeinflusst haben
 dürften.
 48. Siehe Keene [1978], S. 423–428.

Literaturverzeichnis

- ASTON, W. G.
A History of Japanese Literature; Rutland, Ver-
 mont & Tokyo 1977.
- MATSUO, Bashō
A Haiku Journey (übers. von D. Britton);
 Tokyo, New York & San Francisco 1983.
- BLYTH, R. H.
A History of Haiku in 2 volumes; Tokyo 1976.
- BOWERS, F.
Japanese Theatre; Rutland, Vermont & Tokyo
 1980.
- BROWER, R. H. und E. Miner
Japanese Court Poetry; Stanford 1975.
- BROWNLEE, J. S.
The Jeweled Comb-Box, Motoori Norinaga's
Tamakushige; in: *MN* Vol 43:1 (1988).
- CHAMBERLAIN, B. H. (Übers.)
Notes by Motoori on Chinese and Japanese Art;
 in: *TASJ*, Vol. XII (1884).
- DE BARY, W. Th. u.a. (Hg.)
Sources of Japanese Tradition; New York und
 London 1958.
- DE BON, G. (Hg.)
Neues Handbuch der Literaturwissenschaft,
Ostasiatische Literaturen; Wiesbaden 1984.
- DUNN, Ch. J. und TORIGOE Bunzo (Hg. und Übers.)
The Actors' Analects; Tokyo 1969.
- FLORENZ, K.
Geschichte der japanischen Litteratur; 2.
 Ausgabe Leipzig 1909.
- GUNDERT, W. u.a. (Hg.)
Lyrik des Ostens; München, Wien 1978.

- GUNDERT, W.
 -*Die japanische Literatur*; Potsdam 1929.
 -*Neue Forschung zum japanischen Puppenspiel*; in: *Orientalistische Literaturzeitung* 1954 Nr. 5/6. S. 197ff.
- HALL, John Whitney
Das japanische Kaiserreich; Frankfurt, Hamburg 1966.
- HAMMITZSCH, H. (Hg.)
 -*Japan Handbuch*; Wiesbaden 1981.
 -*Medieval Interpretations of Murasaki Shikibu's "Defense of the Art of Fiction"*; in: *Studies of Japanese Culture* Vol. I. hg. vom Japan P. E. N. Club, Tokyo 1973.
- HIBBETT, H.
The Floating World in Japanese Fiction; Tokyo 1983.
- HIRONAGA, Sh.
The Bunraku Handbook; Tokyo 1976.
- HISAMATSU, S.
The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics; Tokyo 1978.
- JANEIRA, Alfonso
Japanese and Western Literature; Rutland und Tokyo 1970.
- KATŌ, Shūichi
A History of Japanese Literature (3 Bde.); Tokyo, New York & San Francisco 1979.
- KEENE, Donald
 -*Major Plays of Chikamatsu*; New York und London 1961.
 -*Landscapes and Portraits*; Tokyo, Palo Alto 1971.
 -*Japanese Literature*; Tokyo 1977.
 -*World Within Walls*; Tokyo 1978.

- Dawn to the West, Japanese Literature in the Modern Era. Fiction*; New York 1987.
Kodansha Encyclopedia of Japan (9 Bde.); Tokyo, New York 1983.
- KONISHI, J. [1984 ff.]
A History of Japanese Literature, Princeton 1984.
- LEIMS, Thomas
Die Geschichte des Kabuki; OAG aktuell, Tokyo 1980.
- MARUYAMA, Masao
Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan; Tokyo 1974.
- MATSUMOTO, S.
Motoori Norinaga; Cambridge, Massachusetts 1970.
- MINER, Edward
 -*An Introduction to Japanese Court Poetry*; Stanford 1968.
 -(Hg. und Übers.) *Japanese Poetic Diaries*; Berkeley, Los Angeles 1976.
- MIYAMORI, A. (Übers.)
A Chronicle of Great Peace Played Out on a Chessboard: Chikamatsu Monzaemon's "Goban Taiheiki"; in: *HJAS*. Vol. 46, No. 1 (1986).
- MURASAKI, Shikibu
Die Geschichte vom Prinzen Genji, 2 Bände übers. von O. Benl; Zürich 1966.
- NISHIMURA, S.
First Steps into the Mountains, Motoori Norinaga's Uiyamabumi; in: *MN* 42:4 (1987).
- NOSCO, P.
Nature, Invention and National Learning: The Kokka hachiron Controversy, 1742-1746; in:

HJAS, Vol. 41, Number 1, pp. 75-91 (1981).

PAUL, Gregor

-*Komparative Linguistik und Literaturästhetik oder warum gibt es im Deutschen keine Haiku?*; in: *Kumamoto Journal of Culture and Humanities*, No. 7, The Society of Culture and Humanities; Kumamoto 1982.

-*Literaturverständnis und die Gültigkeit ästhetischer literarischer Wertung. Der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung in der Darstellung von Tragik in europäischer und japanischer Literatur*; in: *Kumamoto Journal of Culture and Humanities*, No. 11, The Society of Culture and Humanities; Kumamoto 1983.

-*Der Mythos von der modernen Kunst und die Frage nach der Beschaffenheit einer zeitgemäßen Ästhetik*; Wiesbaden 1985.

-*Zur Geschichte der Philosophie in Japan und zu ihrer Darstellung*; OAG aktuell, 2. (unveränderte) Aufl., Tokyo 1986.

-(Hg.) *Klischee und Wirklichkeit japanischer Kultur*; Frankfurt a.M., Bern, Paris, New York 1987.

SAIKAKU, Ihara

-*Some Final Words of Advice*, übers. von P. Nosco; Rutland, Vermont und Tokyo 1980.

-*Fünf Geschichten von liebenden Frauen*, übers. von W. Donat; München 1978.

SATCHELL, Th. (Übers.)

Hizakurige or Shanks' Mare, Japan's Great Comic Novel of Travel and Ribaldry by Ikku Jippensha; Rutland, Vermont & Tokyo 1976.

SCHAUWECKER, Detlev

-(Übers.) *Monzaemon Chikamatsu, Höllenqual im Öl - ein Mordstück*; in: *Bochumer Jahrbuch*

zur Ostasienforschung; Bochum 1985.

-(Übers.) *Monzaemon Chikamatsu, Tod in Amijima*; OAG aktuell; Tokyo 1984.

-*Studien zu Chikamatsu Monzaemon* (Diss., 2 Bde.), (im Selbstverlag) Kyōto 1975.

SEAMI, Motokiyo

Die geheime Überlieferung des Nō (Die Schriften Seamis), übertrag. und erläut. von O. Benl; Frankfurt a. M. 1961.

SHIVELY, D. H.

The Love Suicide at Amijima; Cambridge, Mass. 1953.

UEDA, Akinari

-*Tales of the Spring Rain*, übers. von B. Jackman; Tokyo 1982.

-*Ugetsu Monogatari, Tales of Moonlight and Rain*, übers. von L. M. Zolbrod; Tokyo 1977.

UEDA, M.

Literary and Art Theories in Japan; Cleveland, 1967.

WALEY, Arthur

The Nō Plays of Japan; Rutland, Vermont & Tokyo 1980.

WIXTED, J. T.

The Kokinshū Prefaces: Another Perspective; in: *HJAS*, Vol. 43, No. 1, 1983.

YOSHIKAWA, K.

Jinsai, Sorai, Norinaga; The Tōhō Gakkai, Tokyo 1983.

Gregor Paul

Geb. am 22. 7. 1947 in Magdeburg

1966/67– Studium der Philosophie, Mathematik und
1970/71 Germanistik in Tübingen, Heidelberg und
Mannheim

1970/71 Großes Wissenschaftliches Staatsexamen

1970–1973 Lehrer für Mathematik, Deutsch, Geschichte
und Erdkunde an einem Privatgymnasium

1973–1974 Referendarzeit

1974 Pädagogisches Staatsexamen

1974–1979 Studienrat und Oberstudienrat an einem
staatlichen Gymnasium. Fächer: Philosophie,
Mathematik, Deutsch und Literatur.
Mitarbeiter der Lehrplankommission Philo-
sophie des Landes Baden-Württemberg

1976 Promotion im Fach Philosophie (extern)

1979–1985 Lektor für deutsche Sprache und Literatur
an der Universität Kumamoto/Japan

1983 Habilitation im Fach Philosophie (extern)
Seit 1985 Privatdozent für Philosophie an der Univer-
sität Karlsruhe

1987–1988 Gastprofessur für Deutsch und Philoso-
phie an der TH Kunming, VR China

Seit 1988 Associate Professor für deutsche Sprache
und Literatur an der Städtischen Univer-
sität Osaka

Veröffentlichungen insbesondere zu Fragen der Wissen-
schaftstheorie, Ästhetik und Komparativen Philoso-
phie.

Die neuesten Veröffentlichungen der OAG Tokyo und Hamburg

Mitteilungen

- | Nr. | | | Yen |
|-----|---|--|-------|
| 105 | ZOBEL,
GÜNTER: | <i>Noh-Theater. Szene und
Dramaturgie, volks- und
völkerkundliche Hintergründe.</i>
Tokyo 1987, 287 S. | 3.000 |
| 107 | WENK,
KLAUS: | <i>Studien zur Literatur der Thai. Bd. II.
Texte und Interpretationen von und
zu Sunthon Phū und seinem Kreis.</i>
Hamburg 1985, 372 S. | 6.000 |
| 108 | NISHIKAWA
MASAO,
MIYACHI MASATO
(Hrsg.): | <i>Japan zwischen den Kriegen. Eine
Auswahl japanischer Forschungen zu
Faschismus und Ultrationalismus.</i>
Hamburg 1990, 424 S. | 4.500 |
| 109 | BECKER,
OTMAR | <i>Gengzi Riji. Das Tagebuch des Hua
Xuelan aus dem Beijing des Boxer-
aufstandes. Mit einer Einführung zum
Tagebuch in der chinesischen Tradi-
tion.</i> Hamburg 1987, 289 S. | 4.000 |

OAG-Reihe Japan modern

- | | | |
|---------|--|-------|
| Band 1: | <i>Die Frau.</i> Hrsg. von Gebhard
Hielscher. Erich Schmidt
Verlag, Berlin 1980, 275 S. | 3.500 |
| Band 2: | <i>Geld in Japan.</i> Hrsg. von
Angelika Ernst, Hans-Dieter
Laumeyer, Rainer Lindberg,
Ernst Lokowandt. Erich
Schmidt Verlag, Berlin 1982,
320 S. | 3.500 |