

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 51 (1997)

Heft: 1: Diversity, change, fluidity : Japanese perspectives

Artikel: Die Erzähler und seine Signale : zu Tayama Katai: Futon

Autor: Yoshida-Krafft, Barbara

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147333>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER ERZÄHLER UND SEINE SIGNALE. ZU TAYAMA KATAI: *FUTON*¹

Barbara Yoshida-Krafft, Kamakura

Der 1907 erschienenen Erzählung *Futon* (Das Bettzeug) von Tayama Katai wurde schon sehr bald das Epitheton epochemachend² zugebilligt, und heute gilt sie in der japanischen Literaturgeschichte allgemein als Auslöser oder Prototyp der Gattung *shishōsetsu* (japanische, autobiographisch bekenntnishafte sog. Ich-Erzählung). Als solche Ich-Erzählung hat *Futon*, obgleich künstlerisch wohl von eher geringerer Qualität, eine Flut von Sekundärliteratur nach sich gezogen. In den westlichen Sprachen liegen seit mehreren Jahren ebenfalls grundlegende Studien zu ihr vor, wobei vor allem die eingehenden und anregenden Untersuchungen von J.A. Walker, I. Hijiya-Kirschnerit und E. Fowler³ zu nennen sind. Wenn nun im

- 1 Das Thema dieses Beitrags wurde zunächst in einer ersten Skizze behandelt: Barbara YOSHIDA-KRAFFT: "Wandlung, Einverwandlung. Europäische Einflüsse in einer Erzählung der japanischen Meiji-Epoche," in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18./19. 1. 1992, Nr. 14, S. 69f. Eine Weiterentwicklung erfuhr es in Vorträgen, gehalten in der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens: "Tayama Katai über die Schulter geblickt ... und zwar bei der Niederschrift seiner Erzählung *Futon*" (in Kōbe am 19. April 1995; in Tōkyō am 31. Januar 1996). Auf ihnen basiert die vorliegende veränderte und verbesserte Fassung. Der Vortragsstil wurde weitgehend beibehalten.
- 2 Vgl. TAYAMA Katai (1917): *Tōkyō no sanjūnen, Tayama Katai zenshū* (künftig TKZ). Kyōto: Rinsen shoten, Bd. 1-28 u. 1 Ergänzungsband, 1993-1995. 15: 604. Alle Zitate von Tayama Katai sind, soweit nicht anders vermerkt, von Barbara YOSHIDA-KRAFFT übersetzt. – Englisch: Kenneth G. HENSHALL: *Literary Life in Tōkyō 1885-1915. Tayama Katai's Memoirs (Thirty Years in Tōkyō)*. Transl. with full annotations and an introduction by K.G. HENSHALL. Leiden, New York u.a.: Brill, 1987, (künftig HENSHALL 1987). Katai schreibt betr. *Futon*: "Das Werk wurde zum Gespräch im *bundan*. Man nannte es epochemachend (*epokkumeikingu*) [...]"
- 3 Janet A. WALKER (1979): *The Japanese Novel of the Meiji Period and the Ideal of Individualism*. Princeton: Princeton UP, insbes. S. 93-120: *Katai's Futon (The Quilt): The Birth of the I-Novel*. Irmela HIJIYA-KIRSCHNERIT (1978): *Innovation als Renovation. Zur literarhistorischen Bedeutung von Tayama Katais Erzählung Futon*, in: Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung, Bd 1, S. 348-378, dass. in: *Was heisst japanische Literatur verstehen?* edition suhrkamp, N.F. (1990), Bd. 608, S. 29-58. (künftig HIJIYA-KIRSCHNERIT 1990). I. HIJIYA-KIRSCHNERIT

folgenden ich mich noch einmal diesem Sujet zuwende, so geschieht es nur, um versuchsweise einige wenige unbefangene gemachte Beobachtungen zur Diskussion zu stellen, Beobachtungen, von denen m.W. in der Sekundärliteratur bislang nicht oder nur andeutend die Rede war. *Futon* noch einmal unter einem anderen, einem sehr viel engeren Aspekt gelesen, erlaubt – scheinbar paradoxerweise – mehr Spielraum für Fragen nach sonst beiseite geschobenen Details.

I.

Zur Auffrischung des Gedächtnisses sei wiederholt:

Tayama Katai⁴, geboren 1872, hing wie seine Schriftstellerfreunde vom gleichen Jahrgang, Shimazaki Tōson und Kunikida Doppo, seit etwa der Jahrhundertwende einer dem europäischen Naturalismus nachstrebenden Literaturlauffassung an, welche sich in Japan ebenfalls als Naturalismus (*shizenshugi*) verstand. Ihre Werke aus jener Zeit werden heute gemeinhin wie selbstverständlich unter diesem Etikett behandelt. *Futon* steht dabei an herausragender Stelle, denn was zuvor – überwiegend von Katai selber – als Wesensmerkmale naturalistischer Literatur proklamiert

(1981): *Selbstentblössungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung "Shishōsetsu" in der modernen japanischen Literatur*. Wiesbaden: Steiner, insbes. Kap.I, 3, S.24-54: *Tayama Katai – Paradigma eines japanischen Naturalisten*, (künftig HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 1981). Edward FOWLER (1988): *The Rhetoric of Confessions. Shishōsetsu in Early Twentieth Century Japanese Fiction*. Berkeley, Los Angeles u.a.: Univ. of California Pr., insbes. Part 2, 5 S.103-127: *Harbingers II, Katai, Hōmei*. – Während es J.A. Walker um die Analyse des japanischen Individualismus-Prozesses und dessen Einfluss auf die meijizeitliche Erzählprosa geht, untersucht I. Hijiya-Kirschnerreit in ihrem 1978 erschienenen Aufsatz vor allem den Einfluss des europäischen Naturalismus auf *Futon* und dessen Grenzen, um in ihrer späteren Monographie auf den soziokulturellen Hintergrund des *shishōsetsu* näher einzugehen. Erstmals erstellt sie ein Strukturmodell für die Gattung *shishōsetsu*. E. Fowler legt hingegen den Hauptakzent auf den Erzählmodus des *shishōsetsu*, bleibt indessen im Kapitel über *Futon* weitgehend im Rahmen der Darlegungen von I. Hijiya-Kirschnerreit. Die Arbeit von SUZUKI Tomi: *Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity*. Stanford: Stanford UP, 1996, lag mir erst nach Fertigstellung meines Manuskripts vor. Selbst das Kapitel über *Futon*, Pt. II, 4 S.69-92: *Love, Sexuality, and Nature: Tayama Katai's "Quilt" and Japanese Naturalism* konnte nur noch am Rande berücksichtigt werden.

4 (1872-1930); eigentlicher Name: Tayama Rokuya.

worden war, habe, lautet in etwa das Resümee, in dieser Erzählung eine erste kompromisslose und erzählerisch überzeugende Verwirklichung erfahren.⁵

Die Jahre, in denen Katai und seine Freunde Schriftsteller wurden, sind die der revolutionären Öffnung Japans zum Westen, auch gerade im Bereich der Literatur. In den Köpfen derer, die vorwärtsstrebend, von Entdeckung zu Entdeckung in der westlichen Literatur eilend, sich um die Hervorbringung einer zeitgemässen japanischen Literatur bemühten, brodelte indessen eine mitunter gewiss eigentümliche Gedankenmischung, holten sie sich doch alles und jedes, was damals in den literaturtheoretischen Erörterungen und Auseinandersetzungen im Westen Bedeutung besass oder gerade erlangte, auch nach Japan. Die Reihe der eingeführten westlichen Autoren und Begriffe (letztere zogen wichtige Neologismen im Japanischen nach sich) ist denn auch nahezu unendlich. Sie bilden in allen literarischen Veröffentlichungen jener Zeit direkte oder indirekte Bezugspunkte. Damit öffnet sich für die Rezeptionsgeschichte ein spannendes Forschungsfeld, zumal unter dem Blickpunkt, wie sich Übernahmen geistiger, im vorliegenden Fall literarisch-ästhetischer, Substanzen aus einer Kultur in eine sehr ferne andere – gelingend oder misslingend – vollziehen. Ging es einem japanischen Schriftsteller wie Katai etwa nur um das Bedürfnis, sich mit seinen Bezugnahmen auf westliche Geistesgrössen eine Legitimation, eine Beglaubigung zu holen? Gar nur um ein wenig Drapierung und gar nicht um Transplantationen, um produktive Amalgamierung?

Die Rezeptionsvorgänge zu Anfang des 20. Jahrhunderts speziell anhand der Erzählung *Futon* nachzuzeichnen, bietet sich allerdings an. Allein ihr literaturgeschichtlich bedeutender Stellenwert sollte gewissermassen für den Sinn des Unterfangens bürgen. Zudem mag ihre relative Unkompliziertheit das Verfahren in mancher Hinsicht sogar erleichtern; denn, wie einmal gesagt wurde: “Je schöpferischer die Anregungen verarbeitet werden, je weniger deutlich bleiben die Spuren” (R.-R. Wuthenow). In *Futon* jedenfalls fallen die Spuren deutlich ins Auge. So soll unser Blick ausschliesslich auf *Futon* gerichtet und die nachfolgende Entwicklung der

5 Vgl. Anm. 2. Katai fährt an jener Stelle fort: “[...] und [nannte es] Fleisch und Blut der naturalistischen Doktrin (*shizenshugi no shuchō*)”. Für Zitate aus zeitgenössischen Besprechungen zu *Futon* vgl. HIJYA-KIRSCHNEREIT 1981 u. T. SUZUKI 1996.

Gattung ausgeblendet bleiben, um möglichst einer von späterer Sicht verführten Hineininterpretierung zu entgehen. Der leichteren Nachvollziehbarkeit halber sei es erlaubt, den Gang der Erzählung kurz wiederzugeben.⁶

II.

Takenaka Tokio, Mitte dreissig, ein in Massen beachteter Schriftsteller, in Tōkyō lebend, arbeitet des gesicherten Broterwerbs wegen in einem Verlag für Landkarten. Er ist verheiratet (es war eine Liebesheirat), hat drei Kinder, befindet sich aber in der notorischen *midlife crisis*. Wozu er anmerkt:

Um die Mitte dreissig fühlt sich in Wirklichkeit jeder Mann frustriert, und dann geschieht es in diesem Alter häufig, dass er mit Frauen niedriger Herkunft tändelt, letztlich aber doch nur, um sich von dieser Einsamkeit zu kurieren.⁷

Für Tokio hat das Leben seinen Reiz verloren, alle Illusionen über das Eheleben sind ihm nach acht Jahren dahingeschwunden, seine altmodische Frau hält den Vergleich mit dem neu aufgekommenen Frauentyp nicht aus. In nur wenigen Jahren ist eine Generation selbstbewusster, studierender, eben: moderner Mädchen herangewachsen. Tokio langweilt sich gründlich angesichts seiner monotonen Existenz. Sexuell frustriert, malt er sich einmal, als seine Frau schwanger ist, aus, wie es wäre, wenn sie bei der Geburt des Kindes stürbe und er das Mädchen heiratete, das er täglich in der Bahn sieht.

Da schreibt ihm unverhofft die neunzehnjährige Studentin Yokoyama Yoshiko einen glühend verehrungsvollen Brief und bittet ihn, sie als seine Schülerin ins Haus zu nehmen, sie wolle ihr Leben ganz dem literarischen

6 Deutsch: Oscar BENL, in: *Flüchtiges Leben*. Moderne japanische Erzählungen. Hamburg: Mölich, 1948, S.173-269. Die Übersetzung weist einige Mängel auf: Missverständnisse bei Wortbedeutungen und Erzählperspektiven; Auslassung von Sätzen. Stellenweise wirkt sie wie eine Paraphrase. Englisch: Kenneth G. HENSHELL, in: *The Quilt and Other Stories by Tayama Katai*. Tōkyō: Univ. of Tōkyō Press, 1981. (künftig HENSHELL 1981). Eine sehr annehmbare Übersetzung mit einer materialreichen und informativen Einführung.

7 TKZ, 1:525.

Schaffen widmen. So kommt sie zu ihm ins Haus. Anders als seine Frau, ist sie gebildet, begabt, obendrein attraktiv.

Für eine Studentin war Yoshikos Erscheinung sogar allzu auffallend. Um die Augen der Passanten auf sich zu ziehen, genügten allein ihr goldener Finger-ring, ihr entzückender *obi* nach neuester Mode, ihre schlanke Gestalt [...]. Ihr Gesicht war weniger schön als ausdrucksstark. Es konnte schön und wiederum hässlich scheinen. In ihren Augen aber war ein Glanz. Und sie verstand sich bestens darauf, ihn zum Funkeln zu bringen.⁸

Für Tokio verkörpert Yoshiko ganz den Typ des modernen Mädchens, und er stellt fest:

Was für ein Gegensatz gaben ihre muntere Stimme, ihre hübsche Gestalt ab zu dem traurigen einsamen Leben zuvor.⁹

Noch ist kein Monat vergangen, da ist Tokios Frau und ihren Verwandten seine Verliebtheit in das Mädchen zu offenkundig geworden. Yoshiko wird deswegen bei der älteren Schwester seiner Frau, einer Witwe, untergebracht. Tokios Gefühle sind zwiespältig: Er möchte das junge Mädchen besitzen und ist nahe daran, seinen Wünschen nachzugeben, doch stellt sich ihm die Gesellschaftsordnung mit der nach wie vor gültigen konfuzianischen Moral entgegen, gegen ihn als Ehemann, Vater sowie vor allem als *Lehrer*. Zwar meint er:

Würde sich nur eine Gelegenheit bieten, wäre es leichter, Moral und Konventionen zu durchbrechen als Seide zu durchreißen.¹⁰

Doch dazu fehlt es ihm sichtlich an Mut.

Nach diesen eineinhalb, als Rückwendung eingeschobenen¹¹ Jahren (Kap. 2 und 3) setzt die eigentliche Erzählung erneut ein, um von da an etwa zeitgleich mit den Erlebnissen zu verlaufen. Sie knüpft wieder an den unmittelbar ins gegenwärtige Geschehen springenden Beginn an, nämlich: Tokio hat vor ein paar Tagen plötzlich erfahren, dass Yoshiko einen

8 Ebd.:533.

9 Ebd.:530.

10 Ebd.:534.

11 Ein Kompositionsverfahren, das in der europäischen Erzählliteratur häufig anzutreffen ist und von Turgenev besonders bevorzugt wurde.

Freund hat. Er fühlt sich hintergangen. Yoshikos Freund ist Tanaka Hideo, einunzwanzig Jahre alt, viel jünger also als Tokio, Student der christlichen Dōshisha Hochschule in Kyōto. Yoshiko schwört, mit Tanaka verbinde sie nur reine Liebe (*ren'ai*), und sie bittet Tokio, die Rolle des Vermittlers bei ihren Eltern zu übernehmen, die selbstredend gegen dieses Freundschafts- oder Liebesverhältnis sind und Yoshiko nach Hause beordern könnten. In dieser Lage ist Tokio

[...] völlig verzweifelt, sein Herz zutiefst betrübt, weil ihm nun das, was er am meisten liebte, geraubt worden war. [...] Er war verzweifelt, die Gedanken verwirrten sich ihm. Gefühle der Eifersucht, des Bedauerns, der Reue kreisten wie ein Wirbelwind in seinem Kopf, zugleich mit dem Gefühl, als ihr Lehrer moralische Verpflichtungen zu haben. Die Flammen der Leidenschaft schlugen indessen höher und höher, verstärkt durch den Wunsch, sich für das Glück der geliebten Frau zu opfern.¹²

Tokio weiss nun, dass ihm letztlich wohl nur der Verzicht bleibt. Der Konflikt verschärft sich, als Yoshikos Freund Tanaka plötzlich in Tōkyō auftaucht. Daraufhin holt Tokio der strengeren Aufsicht wegen Yoshiko in sein Haus zurück, obwohl Tanaka bald wieder nach Kyōto zurückkehrt. Scheinbar entspannt sich die Situation. Es folgen Wochen mit ruhigen Gesprächen und gemeinsamer Lektüre. Doch die Briefe, die Yoshiko laufend von ihrem Freund erhält, schüren Tokios Eifersucht wieder an. Im sechsten der elf Kapitel spitzt sich die Situation zu: Tanaka gibt sein Studium auf, erscheint ein zweites Mal in Tōkyō, diesmal mit der festen Absicht, in Tōkyō als Schriftsteller Fuss zu fassen und einen Broterwerb zu finden, der ihm die Heirat mit Yoshiko ermöglicht. Da Yoshiko fest entschlossen ist, selbst gegen den Willen ihrer Eltern ihr Leben mit Tanaka zu teilen, schreibt der verärgerte, gekränkte Tokio an Yoshikos Vater und bittet ihn, er möge zur Besprechung der veränderten Situation nach Tōkyō kommen. Yoshikos Vater trifft ein. Eine dramatische Aussprache zwischen den vier Beteiligten verschärft den Konflikt, statt ihn zu lösen. Während sich Tanaka weigert, die Bedingungen von Yoshikos Vater zu akzeptieren, der verlangt, ehe über die Heirat entschieden werden könne, müssten die beiden jungen Leute als Prüfung ihrer Ernsthaftigkeit ihre Studien drei Jahre lang getrennt fortsetzen, verdichtet sich bei Tokio der Verdacht, dass Yoshikos Liebe so rein nicht ist, wie sie vorgegeben hatte. Voller Ressen-

12 TKZ, 1:536.

timents fordert er daher von ihr zum Beweis ihrer Unschuld die Offenlegung ihrer Korrespondenz. Sie kann dies nicht und behauptet, die Briefe verbrannt zu haben. Tokio sieht darin eine Bestätigung seines längst gehegten Verdachts, dass Yoshiko nicht mehr Jungfrau ist und wagt es daher, sich in nächtlichen Phantasien auszumalen, wie er zur Erfüllung seiner Begierden gelangen könnte. Als Yoshiko ihm am nächsten Tag frei ihre Lüge gesteht, sieht er sich gezwungen, sie mit ihrem Vater wieder heimzuschicken, gleichzeitig freut es ihn, dass er sie damit von ihrem Liebhaber trennt.

Ein letzter, nichts als höflicher Brief von Yoshiko aus der fernen Provinz erreicht Tokio, der schliesslich einsamer ist denn zuvor. In der Schlusszene, die der Erzählung den Titel gab, breitet er wehleidig Yoshikos Futon aus, vergräbt sein Gesicht in den Kragen ihres Nachtgewandes, labt sich an dem zurückgebliebenen Duft und weint. "Das Zimmer lag im Halbdunkel, draussen stürmte der Wind" – so der letzte Satz der Erzählung.

III.

Angenommen, wir wüssten bei aller ungefähren Allgemeinkenntnis der japanischen Literatur weder den Namen des Autors noch das Erscheinungsdatum von *Futon*, wir würden die Erzählung dennoch in die richtige Zeit datieren. Zeitcharakteristische Merkmale sind zahlreich. Handlung, Form, Erzählweise, Sprachstil, Gefühle, Gedanken, sie alle zeigen deutlich spätmeijizeitliche Züge. Sie machen die Kluft zur edozeitlichen Literatur evident. Zwar agieren die Personen im altgewohnten Rahmen einer Liebesgeschichte, doch Tokio, der Protagonist, ist nicht in jenes verbrauchte Spannungsfeld eines Dreiecksverhältnisses gestellt, sondern in das zwischen den alten und den neu aufgekommenen Werten. Die altmodische Lebensanschauung, die in Tokios Ehefrau und deren verwitweter Schwester sowie – etwas weniger penetrant – in Yoshikos Vater verkörpert ist, und die neue, für die Yoshiko steht, lösen im Helden miteinander widerstreitende Empfindungen aus. Er, ein Mensch, vom Gestern beengt, vom Morgen gelockt, ist unsicher im Jetzt und heillos in Widersprüchen verfangen. Ebenso kennzeichnend für die Entstehungszeit der Erzählung ist die wiederholt betonte Rede vom neuen Frauentyp (*atarashii fujin, shinpa, kyūshiki no onna de nai, haikara*), der notwendigen Anerkennung von

Tatsachen (*jijitsu*) sowie vor allem der das ganze Werk durchziehende *übermässige* Gebrauch des Wortes *Liebe*. Der Begriff "Liebe" war in der späteren zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich populär geworden. Unter westlichem Einfluss hatte sich die Vorstellung von Liebe gewandelt, teils auch erweitert und nuanciert, und es waren neue Wörter für Aspekte geprägt, Aspekte, die zuvor nie so bewertet worden waren:¹³ *Ren'ai*, ein Neologismus für Liebe, in der auch das Geistige eine Rolle spielt, also die heilige Liebe (*shinsei naru ren'ai*) oder *aijō*, womit wohl Zuneigung ausgedrückt werden sollte, während *koi* das althergebrachte Liebeswort war, das wesentlich die körperliche Liebe, auch Leidenschaft meinte. (So wird von der Beziehung zwischen Yoshiko und Tanaka zunächst meist als von *ren'ai* gesprochen, während Tokio sich seine Liebe zu Yoshiko als *koi* vorstellt.) Alle diese Begriffe sind hier nachdrücklich ins Spiel gebracht,¹⁴ ja sie bilden sogar deutlich die eigentliche Folie, auf der sich die Handlung abspielt. Wenn Liebe mit dem Begriff *ren'ai* in der späteren Meiji-Zeit unter starkem Einfluss christlichen Gedankenguts hochgradig idealisiert wurde, so hat diese Entwicklung unter dem Einfluss der westlichen naturalistischen Literatur zugleich den Blick für ihre Kehrseite, für ihre sog. natürliche, animalische, gar hässliche Seite hervorgebracht. Beide Aspekte der Geschlechtlichkeit finden auf einander bezogen ihren Niederschlag in der Erzählung¹⁵, womit wir das Entstehungsjahr 1907 beinahe sollten fixieren können. Auch die eingestreute Erwähnung von

13 Vgl. YANABU Akira: *Hon'yakugo seiritsu jijō*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1982, S. 87-105. Deutsch: Akira YANABU: *Modernisierung der Sprache. Eine kulturhistorische Studie über westliche Begriffe im japanischen Wortschatz*. Übers. und kommentiert von Florian COULMAS. München: iudicium, 1991, S. 71-84.

14 Die Begriffe *ren'ai*, *ai*, *koi* sind indes in ihrer Bedeutung nicht durchweg klar von einander geschieden. *Koi* und *ai* sind u.U. austauschbar, mitunter gibt ein rhetorisches Moment den Ausschlag für die Wortwahl. Um zwei Beispiele zu geben: *Ippo o yuzutte onna wa jibun o aishite, koishite-ita to shite-mo [...]* (Zugegeben, sie hätte ihn geliebt, [heiss] geliebt [...]); oder: [...] *kitsumon shita kekka wa ren'ai, shinsei naru ren'ai, futari wa kesshite tsumi o okashite wa oranu ga shōrai wa ikani shite-mo kono koi o togetai to no setsu naru negai* (Die Befragung ergab, dass es Liebe, reine Liebe war, dass beide sich absolut nichts hatten zu Schulden kommen lassen und für die Zukunft sich gewiss nur wünschten, in dieser Liebe fortzufahren). TKZ, 1:522 bzw. 536.

15 Gegenübergestellt werden beispielsweise *rei no ren'ai* und *niku no ren'ai*. TKZ, 1:659.

Chikamatsu Monzaemon deutet auf die späte Meiji-Zeit. Sie gehorcht der Mode der Stunde: Chikamatsu wurde seit Ende der 1880er Jahre als "der Shakespeare Japans" in neuem Licht gefeiert. Nur gerade wie ein Edo-Tupfer wirkt dann noch jener derbe Humor in der Schilderung des aus Liebesschmerz saketrunkenen Tokio in der Toilette.¹⁶ Doch da dieser humoristische Zug, wie sich herausstellen wird, ironisch auf den Autor selbst bezogen ist, hat auch diese Szene einen neuen, modernen Klang.

Etwas schwieriger könnte sich die zeitliche Bestimmung der berühmten Schlusszene, in der Tokio sein Gesicht in den Kragen von Yoshikos Nachtgewand vergräbt und sich an dem darin hängenden weiblichen Körpergeruch erregt, gestalten, denn *was* hier beschrieben ist, könnte auch Jahrhunderte früher datiert werden. Die literarische Technik im *Wie* der Schilderung gehört freilich ganz dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts an.¹⁷

16 Diese Szene fehlt in Benls Übersetzung.

17 Die Schlusszene in Übersetzung: "Er öffnete die Schublade ihres Schreibtischchens. Ein altes öldurchtränktes Haarband lag dort vergessen. Er nahm es heraus und sog seinen Geruch ein. Schliesslich stand er auf und schob die Türen des Wandschranks zu Seite. Dort lagen drei grosse mit Stricken umschnürte Weidenkoffer zum Verschicken bereit, dahinter gestapelt das von Yoshiko benutzte Futon – ein Futon mit hellgrünen Arabesken verziert und ein mit dicker Baumwollwatte gefüttertes Nachtgewand in derselben Musterung. Tokio zog es heraus. Der vertraute Geruch von Öl und Schweiss der Frau erregte ihn unbeschreiblich. Der Samtkragen war auffällig schmutzig. Tokio drückte sein Gesicht hinein und sog den vertrauten Geruch nach Herzenslust ein. Jählings überfielen ihn Begierde, Traurigkeit und Verzweiflung. Er breitete das Futon aus, bedeckte sich mit dem Nachtgewand, vergrub sein Gesicht in den Samtkragen und weinte."

TOSA Tōru in seinem Aufsatz: "Futon no nioi: hikaku bungakuteki nōto", in: *Kokugo kokubungaku hō* (Aichi Kyōiku Daigaku), No. 42 (März 1985), S.111-122, meint, die Anregung zu dieser Schlusszene entstamme Zolas Roman *Thérèse Raquin* (der Szene in Kap.9, wo Laurent im Nachgenuss der mit Thérèse verlebten Liebesstunde sich an ihrem im Bett zurückgelassenen Duft noch einmal sättigt, aber auch bereits in Gedanken mit dem Mord an Thérèses Mann spielt). Katai habe – so Tosa – den Roman wohl gelesen. Andererseits zitiert Tosa mehrere Gedichte aus dem *Kokinshū*, *Shinkokinshū* und vor allem *Shin'yōshū*, um zu belegen, dass sich das Motiv des Geruchs der/des sich entfernten Geliebten auch schon in der klassischen japanischen Dichtung finden lässt, schränkt es aber auf den zurückgelassenen Parfum- (*kō*) Duft im Unterschied zum Körpergeruch ein. Tatsächlich lassen sich gleichfalls in der klassischen japanischen Erzählliteratur Beispiele für das Geruchs-Motiv finden. Am nächsten kommt m.W. der Passage in *Futon* eine

Soweit die Ausführung einiger der als typisch spätmeijizeitlich interpretierbaren Komponenten. Ob diese Einzelheiten im Fall von *Futon* als neu im Sinne von stilbildendem Wandel definiert werden dürfen, soll vorläufig offen bleiben.

IV.

Oberflächlich gesehen, wären die verhältnismässig zahlreich genannten Autorennamen und Buchtitel aus der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts natürlich der simpelste Wegweiser zu einer Zeitbestimmung gewesen. Ihre eigentliche Funktion innerhalb des Erzähltextes liegt jedoch auf einer so ganz anderen Ebene, dass wir uns nun erst im folgenden mit ihnen beschäftigen.

In *Futon* werden der Reihe ihrer erstmaligen Erwähnung nach genannt: Gerhart Hauptmanns Drama *Einsame Menschen* (zweimal), Turgenyevs Erzählung *Faust* (einmal), Turgenyevs *Gesammelte Werke* (zweimal), Sudermanns Drama *Heimat* (einmal), Ibsens Drama *Nora* (einmal), Turgenyevs Roman *Vorabend* (zweimal), Turgenyevs Erzählung *Tagebuch eines überflüssigen Menschen* (einmal), Maupassants Roman *Stark wie der Tod* (einmal), Maupassants Erzählung *Der Vater* (einmal), Turgenyevs Erzählung *Punin und Baburin* (einmal).¹⁸

Stelle aus dem *Torikaebaya monogatari* (etwa spätes 12.J h.). Hier wird der Held von seiner Geliebten endgültig verlassen, und es heisst: "Da der Duft, der in ihren Gewändern verblieben war, die sie an ihrem Lager, auf dem sie zu ruhen pflegte, ausgezogen und liegengelassen hatte, ganz der Duft der Dame war, die [hier] gelebt hatte, zog er sich [ihre Gewänder] über den Kopf und weinte." Deutsch: Übers. M. STEIN. *Die vertauschten Geschwister*. Frankfurt/M. Leipzig: Insel Verlag, 1994. S. 176. Damit soll selbstverständlich nicht gesagt werden, dass Katai diese Stelle kannte, sondern nur unterstrichen werden, wie vertraut die japanische Literatur mit diesem Motiv ist.

Übrigens wird auch bei Zola nicht direkt vom Körpergeruch, sondern nur von Thérèses Veilchenparfum gesprochen.

- 18 Man findet ähnliche Zitiergewohnheiten bei europäischen Schriftstellern vor allem des 19. Jh.; beispielsweise bei Turgenyev, um einen Autor herauszugreifen, mit dem Katai bestens vertraut war. So treffen wir in Turgenyevs Roman *Rudin* (Katai hatte ihn gelesen) auf die Namen Hegel, Kant, Tocqueville, Goethe (*Faust*), E.T.A. Hoffmann, Bettina von Arnim (*Briefe*) und Novalis, ohne dass sich hierbei ein fester thematischer Bezug zuschreiben liesse oder die Erfüllung der Aufgabe

Der Einfluss der europäischen Literatur auf *Futon* ist oft, wenn auch fast immer eher einseitig oder pauschal als im Detail behandelt worden. Kobayashi Hideo etwa verweist in seinem Essay über den *shishōsetsu* (1935)¹⁹ auf Maupassant als massgeblich und belegt dies mit einer mit Bezug auf den Franzosen gemachten Äusserung Katais:

Bislang schaute ich nur sehnsüchtig zum Himmel auf. Ich hatte keine Ahnung von irdischen Dingen. Absolut keine. Was war ich doch für ein oberflächlicher Idealist! Von jetzt an werde ich ein Kind der Erde sein. Und werde lieber wie ein Tier auf der Erde kriechen, als vergebens nach den Sternen greifen.²⁰

Dagegen hält Tosa Tōru in seiner fünfzig Jahre späteren Untersuchung Zolas Einfluss für ausschlaggebend, insbesondere im Hinblick auf den Schluss, d.h. auf das Motiv des Fetischismus, der Sexualität.²¹ Gemeinsam ist beiden Interpretationen die entschiedene Rückführung auf den literarisch ausgereiften französischen Naturalismus. Schliesslich können wir nachschlagen, was denn der sich gern zu seinen Werken äussernde Katai selber dazu sagt. Wie wir indessen sehr bald bemerken, führt Katais starker Eklektizismus leicht zu recht widersprüchlichen Behauptungen, so dass sich mit Katais Zitaten u.U. alles und jedes belegen lässt. In den beispielsweise von Kobayashi Hideo herangezogenen Erinnerungen spricht Katai an den verschiedensten Stellen begeistert von Maupassant und der französischen Literatur. Maupassant habe ihm mehr bedeutet, mehr zugesagt als Turgenev, heisst es da.²² Zeitlich näher an *Futon* halten die Erinnerungen dann aber fest:

Für uns hatte eben Literatur noch tatsächlicher, mehr eine vollkommene Nachbildung des Lebens zu sein, und darum zogen wir die Naivität, die Ernsthaftigkeit und Unschuldigkeit der russischen Literatur der französischen vor.²³

von Legitimation. Recht locker kolorieren die zitierten Autorennamen vielmehr das Zeitbild im Roman.

19 Vgl. KOBAYASHI Hideo (1935): *Shishōsetsu-ron*, in: *Kobayashi Hideo zenshū*. Tōkyō: Shinchōsha, 1968, Bd. 3:119-145.

20 TKZ, 15:566.

21 TOSA Tōru 1985.

22 *Tōkyō no sanjūnen*. Tōkyō: Iwanami-bunko, 1991. S. 148. Das Kap. *K to T* ist in TKZ – wie übrigens häufig – in *Tōkyō no sanjūnen* nicht aufgenommen.

23 TKZ, 15:587.

Und gar für die unmittelbare Entstehungszeit von *Futon* gelten als Bezugsautoren explizit an erster Stelle Hauptmann, danach als quasi ideologische Väter (*sō iu hitotachi no shisō*) Tolstoj, Strindberg, Ibsen und Nietzsche, während Katai die Fabel als solche eng mit Hauptmanns *Einsame Menschen* verknüpft. So ist das Erinnerungskapitel über *Futon* auch nach der weiblichen Hauptfigur in Hauptmanns Drama mit *Meine Anna Mahr* (*Watakushi no Anna Mōru*) überschrieben.²⁴ Seitdem gilt unter vielen japanischen Literaturexperten als ausgemacht, dass *Futon* eine Spiegelung dieses Dramas unter Übernahme von Hauptmanns Komposition sei, eine Sicht, die jedoch Irmela Hijiya-Kirschnerit bereits 1978 anhand von Textvergleichen überzeugend als irrig abtun konnte.²⁵

Ein erneuter Blick auf unsere Zusammenstellung der in *Futon* erwähnten Buchtitel gibt uns freilich gleichfalls zu denken, erscheint doch auf ihr nicht Hauptmann, nicht Maupassant, sondern Turgenev am allerhäufigsten, nämlich siebenmal gegenüber nur ein- oder zweimaliger Nennung der übrigen Namen. Zugegeben, könnte das für die Erzählung selbst ohne grosse Bedeutung sein. So sieht es jedenfalls E. Fowler und sagt:

Tosa [Tōru] argues convincingly that the direct and copious tribute that Katai pays in *Futon* to such authors as Hauptmann, Turgenev, Sudermann is mere window dressing.²⁶

Auch Henshall spricht von Zufallsverweisen (“casual way in which these references are often made”) und führt sie zum Teil auf den Minderwertigkeitskomplex der Japaner gegenüber westlicher Literatur zurück.²⁷ Hijiya-Kirschnerit kommt sogar zu dem Schluss:

24 Ebd.:601.

25 Vgl. HIJYA-KIRSCHNERIT 1990.

26 Vgl. E. FOWLER 1988:119. Fowler zitiert nicht ganz korrekt. Bei Tosa heisst es lediglich, dass, wie Katai ja selber sage, als Gerüst (*kokkaku*) der Erzählung eindeutig Hauptmanns *Einsame Menschen* diene; sonst nenne Katai zwar die Namen Turgenev, Maupassant, Sudermann, doch gebe er den wichtigsten (nach Tosa: Zola) eben nicht preis.

27 HENSHALL 1981:16 (Einführung). Ähnlich in: HENSHALL 1987:36 (Einführung). Henshall lässt uns aber auch wissen: “Personally, I am not pretentious enough, to attempt a demarcation between what is artistic and what is not.” In anderen Worten

[...] die wichtigste Funktion dieser Berufung [auf europäische Autoren] liegt m.E. in der Legitimation, die sie quasi automatisch demjenigen verschafft, der sich mit solchen Zitaten schmückt.²⁸

Mir scheint, dass hier trotz der frappierenden Übereinstimmung dreier Autoritäten ein Missverständnis vorliegt. Zunächst bleibt mit einer solchen pauschalen Antwort die Frage, warum Katai gerade diese und nicht andere Namen nannte, unbeantwortet, so dass wir denn auch weiter fragen wollen: Könnte es sich nicht doch um literarische Quellen handeln, denen innerhalb der Erzählung eine Bedeutung zukommt?

Tatsächlich öffnet uns ein eingehendes Nachlesen der zitierten Werke als erstes die Augen darüber, dass Katai bei diesen seinen Autoren literarische Techniken studiert hat – angefangen von Ausdrucks- über Schilderungstechniken bis hin zu Kompositionsweisen.²⁹

Gleich auf der ersten Seite des Textes springt uns der Ausdruck *soko no soko* als ungewöhnlich ins Auge. “Grund des Grundes” oder anders übersetzt: “Tiefe der Tiefe”, hier eingeflochten in Tokios Beschreibung seiner Gefühlsbeziehung zwischen ihm und Yoshiko. *Soko no soko no arashi wa tachimachi ikioi o ete* [...] (Der Sturm in tiefster Tiefe würde mit einemmal an Stärke gewinnen [...]).³⁰ “Tiefste Tiefe” aber ist ein Aus-

Henshall liest Literatur lieber nicht als ein künstlerisches Produkt. Aber als was? Als bloss sprachliches oder sozialhistorisches Dokument?

- 28 HIIYA-KIRSCHNEREIT 1981:30, wo es weiterhin heisst: “Man leiht sich die für die japanischen Intellektuellen jener Zeit ungeheure Autorität westlicher Kultur.” Ferner: “Die Berufung auf europäische Vorgänger mit Beglaubigungsfunktion möchte ich westöstliche Wahlverwandtschaften nennen.” Oder in HIIYA-KIRSCHNEREIT 1990:39: “Angesichts dieses profanen Verlangens erscheint die Selbstidentifikation mit Johannes etwas gezwungen. Dasselbe gilt auch für die zahlreichen Anspielungen auf europäische Literatur, die den Text durchziehen, z. B. auf Turgeniew, Maupassant, Sudermann und Ibsen. Sie erscheinen nicht wirklich motiviert, sondern lassen lediglich das Bedürfnis des Protagonisten durchblicken, sich mit der Bezugnahme auf europäische Vorbilder zu legitimieren.”
- 29 J.A. Walker stellt indes gleichfalls fest: Der Hinweis auf Turgenievs *Tagebuch eines überflüssigen Menschen* in *Futon* “has an important meaning for the novel as a whole.” Vgl. J.A. WALKER 1979:111.
- 30 Tayama Katai las Turgenievs Werke, soweit sie nicht auf japanisch vorlagen, in englischer Übersetzung. Er lernte Turgenievs Werke zuerst Anfang der 1890er Jahre durch die Übersetzung von Futabatei Shimei schätzen. FUTABATEI Shimeis einflussreiche Übersetzungen sind: 1888 aus *Aufzeichnungen eines Jägers* die Erzählung *Das Stelldichein (Aibiki)*; 1889 die Erzählung *Drei Begegnungen*

druck, auf den wir in Turgenевs Erzählungen wiederholt stossen, so auch in den genannten Erzählungen *Faust* und *Vorabend*.

Im dritten Kapitel, im Kontext einer Passage, in der Tokio sich mit Turgenевs “überflüssigen Menschen” vergleicht, fällt das dreimalige *koi, koi, koi* (Liebe, Liebe, Liebe)³¹ auf; es ist wiederum genau das von Turgenев in seiner Erzählung *Tagebuch eines überflüssigen Menschen* auffallende repetitive Wortmuster, um Gefühle emphatisch zum Ausdruck zu bringen. Freilich lässt sich die Frage nach derartigen Beeinflussungen nie unzweifelhaft beantworten und Wiederholung ist an sich natürlich auch ein altes japanisches der Betonung dienendes, also affirmatives Ausdrucksmittel. Aber es zeigt sich hier doch, dass diese Art von Übernahme im Kontext einem bestimmten Intimgefühl eine frische Note geben soll; solche Mittel werden eingesetzt, um allgemeinmenschliche Gefühlserlebnisse, die man auch in Japan von jeher erzählenswert fand, durch eine andere, unverbrauchte und interessanter wirkende Wendung in neuer, dem europäischen – und das heisst dem *Fremden* – angenäherter Erlebnisgestalt darzustellen.

Zwar hatte sich um 1907 die – oder zumindest eine Art – Umgangssprache als literarische Erzählprosa schon allgemein durchgesetzt, aber damit waren längst nicht alle Probleme des sprachlichen Ausdrucks gelöst. Vergewegenwärtigen wir uns noch einmal jene Zeit des Umbruchs zu Anfang des Jahrhunderts und die damit verbundenen Unsicherheiten, halten wir uns noch einmal jene stürmische Verwestlichung vor Augen, an der die Literatur gleichfalls teilnehmen sollte und wollte, dann verstehen wir, dass überkommene sprachliche Gemeinplätze keinesfalls mehr genügen konnten. Was einst in der Erzählung wiedergegeben wurde, war durch das sich zumindest in der Grossstadt Tōkyō, dem Schauplatz der Erzählung, vehement verändernde Leben in vielem gänzlich veraltet und unbrauchbar geworden. Nicht nur dem Wandel der

(*Meguriai*); 1895 die Erzählung *Asja (Katakoi)*; 1897 der Roman *Rudin (Ukikusa)*. MORI Ōgai übersetzte ebenfalls zwei Erzählungen Turgenевs sowie verschiedene andere Autoren. Vgl. auch Anm. 35. – Ich habe englische sowie mehrere deutsche Übersetzungen vergleichend herangezogen, für *Faust* vor allem die von Friedrich von BODENSTEDT (Zürich: Manesse, 1990. Manesse Bücherei 38), die als “exakte und fehlerfreie” Übersetzung bekannt ist und die Turgenев, der Deutsch beherrschte, für “einfach vollkommen” hielt. Doch auch die anderen Übersetzungen geben die Zitate teils wörtlich, teils inhaltlich gleich wieder.

31 TKZ, 1:537.

Gefühls- und Gedankenwelt, will sagen, der Erlebniswelt, musste treffend der zeitgemässe Ausdruck verschafft werden, vielmehr galt es die Heldinnen und Helden in neue Lebenssituationen zu versetzen, für die ein völlig neuartiger Beschreibungsstil nötig wurde.

Katai hat sich nun bei der Transformation dieser neuen Realitäten in erzählbare Literatur bei vielen Schriftstellern gleichsam nach Hilfestellung umgesehen, u.a. auch bei Maupassant. Um beispielsweise den Überdruß am Alltagstrott zu beschreiben, lehnt er sich eng an Maupassants Schilderung in der Erzählung *Der Vater* an. Heisst es hier bei Maupassant:

Tag für Tag stand er zur selben Stunde auf, ging durch die gleiche Strasse, schritt durch die gleiche Tür an der gleichen Concierge vorbei, betrat dieselbe Amtsstube.

dann dort bei Katai:

So geht er Tag für Tag maschinengleich denselben Weg, schreitet durch das gleiche grosse Tor, geht den schmalen Gang entlang, wo es von der Rotationsmaschine her lärmt und bebt und nach Schweiss riecht [...] und betritt schliesslich sein Zimmer.³²

Offenkundig hat Katai die europäischen Werke mit Schriftstelleraugen gelesen, denn was er darin für sich an Ausdruckstechniken entdeckte, wusste er geschickt in seinen eigenen Text einzubringen. Wenn Katai seinen Schriftsteller Tokio nach der Lektüre eines Briefes von Yoshiko, in dem diese ihm von der bevorstehenden Ankunft ihres Freundes Tanaka in Tōkyō Mitteilung macht, ärgerlich verwirrt ausrufen lässt: "Warum schrieb sie wir und nicht ich. Warum benutzte sie den Plural!"³³, erinnert uns dies sogleich an jenen bedeutsamen Augenblick in Turgenevs Roman *Rudin* (er lag seit 1897 auf japanisch vor), da der Held Rudin wiederholt in der Wir-Form über sich und das Mädchen Natal'ja spricht und sein eifersüchtiger Gesprächspartner so gereizt wie Katais Protagonist ausruft: "Sie sprechen immer in der Mehrzahl (*watakushidomo*)!"³⁴

32 Ebd.:523.

33 Ebd.:542. *watakushidomo*. In Kap. 5 spricht Yoshiko noch einmal von sich und Tanaka als *watakushitachi*, und Tokio, heisst es, "war unglücklich über Yoshikos Wort *watakushidomo*, als hätten die beiden sich schon öffentlich die Verlobung versprochen."

34 VGL. *Futabatei Shimei zenshū, Ukikusa*. Tōkyō: Iwanami shoten, 1985, Bd. 2:368.

Abgesehen davon, dass das Personalpronomen *watakushidomo* (wir) damals erst kürzlich in die japanische Sprache eingeführt worden war, und also noch ein apartes Flair besass, hat Katai sich klug von Turgenev abgeguckt, wie man auf diese hübsche Weise dem Leser den Grad der Intimität zwischen zwei Liebenden vor Augen führen kann, ohne schon explizit werden zu müssen.

Die Lektüre all der in der Erzählung zitierten Werke hat uns hier und da auf Spuren treffen lassen, an denen gut abzulesen war, in wessen Spuren hinwiederum der Schriftsteller Katai gegangen ist. Im Ganzen ist mit diesen kleinen Entdeckungen vielleicht noch nicht sehr viel erreicht oder gewonnen, doch lassen sie uns schon ahnen, dass es sich nicht um aufgesetzte – angesteckte – Schmuckzitate handelt. Findet sich doch auf diese Weise quasi der Schlüssel zur Werkstatt des Schriftstellers. Und ein Blick über die Schulter des schreibenden Schriftstellers lässt uns zugleich erkennen, dass hier, um den literarischen Wandel in die Moderne in Gang zu setzen, mit Fleiss, Anstrengung, mit einfühlsamer Durchdringung das bislang Unbekannte rezipiert, adaptiert, eingeübt wurde. Die Portion Ehrgeiz und Eitelkeit, die dabei oftmals mit hereingespielt haben mag, sollte aber gewiss ebenfalls nicht übersehen werden.

Es hat sich gezeigt, was doch immer das Entscheidende bleibt, dass Katai die Zitat-Elemente effektiv in den Text einzuflechten verstand, dass er damit jeweils eine Steigerung bzw. Präzisierung des Ausdrucks zu erzielen vermochte. Von nicht zu vernachlässigender Bedeutung ist m.E., dass Katai bei der Suche nach der für diese Erzählung passenden Sprache am liebsten Turgenev zu Rate zog. Nicht von ungefähr rät in der Erzählung Tokio der angehenden Autorin, insbesondere die gesammelten Werke Turgenevs anzuschaffen.³⁵

35 Der Einfluss Turgenevs auf die moderne japanische Literatur der Meiji-Zeit ist selbstverständlich in Japan bekannt und auch oftmals vor allem im Zusammenhang mit den Übersetzungen Futabatei Shimeis (vgl. Anm. 30) behandelt worden. Beispielsweise in dem in Anm. 37 angeführten Aufsatz (vgl. insbesondere die dort zitierten Erinnerungen Shimazaki Tōsons an die Lektüre Turgenevs auf S. 32). Aber wie meist, so auch in diesem Aufsatz wird *Futon* im Hinblick auf Turgenev kaum, im Detail gar nicht, untersucht, stattdessen wird in der Regel auf Katais Erzählung *Jūemon no saigo* (*Jūemons Ende*) verwiesen; Katai hat diese Erzählung als Rahmenerzählung komponiert mit einer Eingangsszene à la Turgenev in: *König Lear der Steppe*. Merkwürdigerweise erwähnt auch Henshall in seiner Einführung Turgenevs Einfluss auf Katai nur sehr am Rande und überhaupt nicht, wo er über

Vielleicht war sich Katai nicht bewusst, dass der Stil des gegenüber den Naturalisten beinahe zwei Generationen älteren Turgenev, obschon realistisch, doch noch stark der Spätromantik verpflichtet war und dem von ihm 1904 geforderten Stil "unverhüllter Beschreibung" (*rokotsu naru byōsha*) nur bedingt entsprach.

Oder es mag Turgenevs Stil sich ihm vor vielen anderen angeboten haben, waren doch einige Erzählungen des Russen bereits von Futabatei Shimei in eine modellhafte moderne japanische Erzählprosa übersetzt worden;³⁶ Übersetzungen, die nicht nur Katai, sondern viele japanische Schriftsteller der damaligen Jahre stark beeinflussten. Sätze daraus, erinnert sich Katai, lernte man auswendig.³⁷ Und zudem mag Turgenevs an sich schöner Stil, der in so hohem Masse ungezwungen umgangssprachlich wirkt und nicht zuletzt damit den Anforderungen Katais nun doch sehr nahe kam, mehr Anziehungskraft gehabt haben als der naturalistische Stil eines Zola, der mit seinem überquellendem Reichtum einen Neuling eher hätte überwältigen müssen und sich für Anleihen eben nur sehr bedingt eignete.

Katais Stil wirkt heute, da die Sätze nicht recht fließen und die Sprache mit ihren gelungenen und misslungenen Passagen durchaus uneben ist, wie nicht ganz aus eigener Kraft erwachsen.

Katais Naturanschauung und deren Entwicklungsprozess spricht. Er nennt hier nur Wordsworth, Maupassant, Nietzsche und "verschiedene buddhistische Philosophen". Vgl. HENSHALL 1981:31. – Das Erscheinungsjahr von *Futon* – 1907 – war in Japan, was Turgenev angeht, sozusagen ein boom-Jahr. Allein in diesem Jahr erschienen in literarischen Zeitschriften acht Übersetzungen von Turgenevs Werken (die meisten als Teilstücke), bis zur Zeit der Niederschrift von *Futon* – Juli – sechs (vgl. auch Anm. 55). Man sollte sich ferner daran erinnern, dass Turgenev auch in Europa eine breite, seine Erzählungen liebende Leserschaft besaß als erster russischer Romancier, was auf Japan eine mittelbare Rückwirkung gehabt haben mag. Als beispielhafter Beleg aus der deutschen Literatur sei Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung *Ob spät, ob früh* erwähnt, in die Turgenevs berühmte Erzählung *Erste Liebe* in die Handlung eingeflochten ist.

36 Vgl. Anm. 30.

37 Zitiert nach: NOBORI Shomu u. AKAMATSU Katsumaro: *The Russian Impact on Japan. Literature and Social Thought*. Trans. and ed with introductions by Peter BERTON u.a. Los Angeles: Univ. of California Press, 1981. S. 27 (School for International Relations Univ. of Southern California. Far Eastern and Russian Research Series, No. 5).

V.

Kehren wir nun noch einmal zur Erzählung, zu ihren Figuren zurück. Da sind Tokios Ehefrau und ihre Schwester. Beide tragen einige wenige Züge der Käthe (Ehefrau von Johannes Vockerat, Protagonist in Hauptmanns Drama), und so lässt Katai sie auch in kleinen wie von Hauptmann inszenierten Szenen auftreten. Da ist das Gegenmodell: die junge Yoshiko. Ihr ist so gut wie nichts von der bei Hauptmann der Käthe gegenübergestellten Anna Mahr mitgegeben, der jungen intellektuellen, emanzipierten Frau. Yoshikos Modernität zeigt sich vielmehr, wie schon erwähnt, in ihrer schlanken Gestalt, in ihrer schmucken Kleidung, dem Glanz in ihren Augen und im Vermögen, Gefühlen stark und sichtbar Ausdruck zu geben. Das ist tatsächlich weit von Hauptmanns Charakterporträt der Anna Mahr entfernt, doch zugleich, will mir scheinen, sehr nah zu der Muza, jener Heldin aus Turgenevs Erzählung *Punin und Baburin*, die Katai zum Ende hin ins Spiel bringt.

Stellt man einmal das eine als Vorlage, das andere als Nachbildung nebeneinander, ist die Ähnlichkeit verblüffend. Auch Muza wird dem Leser ausdrücklich als der neue Typ Mädchen vorgestellt, und gleichfalls heisst es von ihr, sie sei ein reizend anzuschauendes Mädchen, sei von zierlich schlanker Gestalt, auffällig gekleidet und im Besitz von Augen, die lebhaft blitzen. Die eine wie die andere wählt sich entgegen konventioneller Sitte ihren Liebhaber aus eigenem Willen, beide erleiden – auf verschiedene Weise – damit Schiffbruch. Einen sog. neuen Typ verkörpert Yoshiko also gewiss, einen, von dem man sagen könnte, er nehme den Standort ein zwischen Sudermanns Magda, Ibsens Nora, Turgenevs Elena, die alle im Kontext erwähnt werden, und der Muza. Statt Näherin wie Muza, ist Yoshiko indes Studentin, angehende Schriftstellerin; und insofern geht sie, die einen sog. freien, unbürgerlichen Beruf anstrebt, doch bereits einen, wiewohl kleinen Schritt auf jene Gestalten zu. Yoshiko ist dennoch weit weniger emanzipiert als die deutsche bzw. norwegische Heldin, auch viel weniger willensstark als die russische Elena, der sie nachträumt. Im Hinblick auf die tatsächlichen japanischen Lebensverhältnisse konnte Katai seinen Lesern die wirklich emanzipierten Frauengestalten der europäischen Literatur gewiss nur als Idealtypen vor Augen stellen, aber gerade damit – nämlich gemessen an deren hohen emanzipatorischen Anforderungen – machte er zugleich das Scheitern Yoshikos verständlicher.

Unsere Argumentation setzt freilich voraus, dass Katais Leserschaft die in *Futon* genannten Werke kannte oder zumindest von ihnen wußte. Für einen Teil seiner Leserschaft traf dies ganz sicher zu. Denn ohne diese stillschweigende Voraussetzung hätte Katai niemals als Leser zum Leser sprechen können, was er doch zweifelsohne tut. Wie seinerzeit in Japan gelesen wurde – sich dies hier zu vergegewärtigen, ist zum Verständnis dieses sehr spezifischen Verhältnisses zwischen Autor und Leser unabdingbar – und geradezu zwingend erforderlich im Hinblick auf die Erzählung *Futon*. In Katais Erinnerungsbuch *30 Jahre Tōkyō* ist wieder und wieder die Rede davon, wie die Freunde (Tayama Katai, Yanagita Kunio, Kunikida Doppo und Shimazaki Tōson) sich in nie enden wollenden Gesprächen über ihre Lektüre austauschten, wie sie die Faszination des Gelesenen gemeinsam genossen und wie sie miteinander beispielsweise darüber scherzen konnten, dass so und so die Rolle der So-und-So-Erzählfigur werde übernehmen müssen.³⁸ An einer Stelle berichtet Katai:

In unseren Gesprächen [er und Yanagita Kunio] fehlten nie die jungen Männer in den Bergen Norwegens, nie die Mädchen, die in den Fjords leben, die armen Bauern der Steppe und die Waschfrauen an den Ufern der Seine in Paris.³⁹

Und an anderer Stelle wiederum erinnert er sich:

Ich sann bald über Olenins Leid nach, bald über Lukaskas Leben und die Gefühle des alten Eroskas gegenüber der Natur [Figuren aus Tolstojs *Kosaken*]. Das seltsame Leben im Kaukasus vermischte sich mit den Phantasien und den Kummernissen des jungen Literaten aus dem Fernen Osten.⁴⁰

Japanische Leser waren fasziniert von all diesen Helden und Heldinnen in den europäischen Romanen, die in ihnen die Neugier nach jener Welt weckten, konkreter noch, das Verlangen, selbst einmal das zu erleben, was jene erlebten. Es war eine Sehnsucht, die einstweilen nur gestillt werden konnte, wenn man sich so weit wie möglich mit jenen fremden Menschen identifizierte. Diese Art einführenden Lesens mag man emphatisch und

38 Vgl. *Tōkyō no sanjūnen*. Tōkyō: Iwanami bunko, S. 141. (Anm. 22.) Kunikida Doppo sollte die Rolle des Verlierers in Maupassants Erzählung *Zwei Soldaten* übernehmen.

39 TKZ, 15:569.

40 Ebd.:496. Katai übersetzte L.N. Tolstojs *Kosaken*; es ist seine erste veröffentlichte Übersetzung.

naiv nennen, und gewiss ist sie es, aber doch nur im Sinn der sozusagen ursprünglichsten Art des Lesens: dem Miterleben, Mitleiden bis zur Vorstellung: "Das habe ich selbst durchgemacht."⁴¹ Und Lesen heisst genau das an erster Stelle. Ein Vorgang, der umso spannender sein mag, wenn es um die phantasievolle Identifikation mit Menschen fremder Länder geht, von denen ein Echo deutlich zu einem herüber zu klingen scheint. Auch darf nicht vergessen werden, dass genau diese in Japan stark emotionale Rezeption der europäischen Literaturwelt den Lernprozess beschleunigte und ihm die über Jahrzehnte anhaltende positive Zuwendung sicherte.

Wenn denn Katai in ausschlaggebenden Momenten, an entscheidenden Drehpunkten und in beispielhaften Situationen das Erleben seines Protagonisten an jene in der Weltliteratur eingeführten Erzählfiguren bindet, so ist es, als setze er Wegmarken im Gespräch mit dem Leser, um den Sinn dessen, was er in *Futon* erzählt, klarer erkennbar zu machen.

Dem geschilderten Leben, den geschilderten Empfindungen verleiht der Autor durch seine Zitat-Anknüpfungen erst eine über das Nur-Persönliche hinausgehende Verallgemeinerung. Zugleich greifen die Verweise immer auch in die Geschichte selbst ein, indem sie dem kundigen Leser eine weitere Ausdeutung der jeweiligen Situation, ihm gewisse Einblicke in weitere Innenräume der Vorgänge ermöglichen. Die psychische Zeichnung, die Situationslage Tokios gewinnt dadurch für den Leser punktuell zumindest an Plastizität, Farbe und Kraft. Andererseits aber, weil die zahlreichen Analogien von unterschiedlichem Charakter sind und stets nur teilweise zutreffen, verlieren die Geschichte und ihr Protagonist an Stringenz. Tokios Charakter, sein Wesen werden nicht zuletzt deswegen kaleidoskopisch; sie unterliegen aber auch nicht mehr der Typenhaftigkeit edozeitlicher Helden.

Gleich im ersten Kapitel – Tokio ist von der Nachricht, dass Yoshiko einen Freund hat, in Verwirrung geraten – wird gesagt: "Er erinnerte sich plötzlich an *Einsame Menschen* von Hauptmann." Er habe vor etwa drei

41 Genau diesen Satz schreibt Flaubert in einem Brief an Turgenev über dessen Roman *Vorabend* (24. März 1863). Oder im allerersten Brief an Turgenev (16. März 1863): "Wie viele Dinge, die ich selbst gefühlt, erlebt habe, fand ich bei Ihnen wieder [...] im *Tagebuch eines überflüssigen Menschen*." G.FLAUBERT/I.TURGENEV: *Briefwechsel 1863-1880*. Aus dem Französischen von Eva MOLDENHAUER, Berlin: Friedenaer Presse 1989. S. 18ff.

Jahren dieses Drama gelesen, und "seitdem war er ein einsamer Mensch."⁴² Das Motiv Einsamkeit klingt in der Erzählung hier zum ersten Mal an, erstmals wird hier das Wort "einsam" gebraucht. Durch die Verknüpfung mit dem Hauptmann-Werk möchte der Autor gewissermassen die Einsamkeit über die landläufige, alltägliche Einsamkeit hinaus als eine spezifische Erscheinung der Moderne gekennzeichnet sehen. Wenngleich er das Motiv im Sinne Hauptmanns nicht weiterführt, so nimmt er es doch, verwandelt auf. So lässt er zumindest durchscheinen, dass Tokios Hypokrisie, die diesen in die Isolation treibt, nicht zuletzt der gesellschaftlich aufgezwungenen idealisierten und unantastbaren Rolle des Lehrers entspringt. Die Identifikation mit Johannes Vockerat kann allerdings so nicht glaubwürdig gelingen. Drei Zeilen später lesen wir auch bereits: "Er dachte, 'nicht einmal Johannes Vockerat zu werden, ist mir möglich' und seufzte tief auf."⁴³ (Anna Mahr verlässt Johannes nicht wegen eines anderen Mannes, sondern um nicht Verrat am beider gemeinsamen Ideal zu üben.) Dem leichten Anflug von Sarkasmus zum Trotz verrät der Seufzer, dass Tokio jedenfalls jene *Einsamkeit des Johannes* nur in der *Pose des Einsamen* erleben kann.

Tokios Erinnerungen können denn auch sogleich zu der nächsten Szene übergehen, nämlich, wie er in seinem kleinen Studierzimmer mit Yoshiko sitzt und ihr Turgenevs Erzählung *Faust* nahebringt. In augenfälliger Analogie zu Turgenev schildert Katai diese Szene:

[...] da in dem kleinen engen von der Lampe erhellten Studierzimmer war ihr jugendliches Herz voll Sehnsucht nach einer so farbigen Liebesgeschichte gewesen.⁴⁴

Tokio ist jetzt also nicht mehr der einsame Johannes, sondern versteht sich als Turgenevs Pavel. Wie jener möchte er insgeheim durch die Lektüre eine gemeinsame Liebe in dem Mädchen wecken. Wer die Erzählung von Turgenev kennt, kann sich die Intensität dieser Szene, die sich bei Katai weniger anschaulich dartut, leicht ausmalen bis hin zur Ahnung des trostlosen Ausgangs der Geschichte. Die Anspielung ist nicht zufällig.

42 TKZ, 1:524.

43 Ebd.

44 Ebd.

Noch einmal vergleicht sich Tokio im folgenden (Kapitel 2) mit Johannes Vockerat aus Hauptmanns Drama, wobei sich in dem diesmaligen Bild zugleich ein Kunstgriff verbirgt: Der Vergleich fungiert als Klimax, ist am Ende einer Passage hingestellt wie ein Ausrufezeichen zur Bekräftigung.

Genauso wie Johannes in *Einsame Menschen* fühlte er lediglich die Stumpfheit dieser Person, die seine Frau war.“⁴⁵

Mit dem gleichen Kunstgriff wird ein Höhe- und Wendepunkt im dritten Kapitel markiert: Tokios Gefühle – so die Schilderung – sind in Aufruhr, seine Gedanken sind wie ein einziger Wirbelwind, erst in der Erkenntnis: “Ich bin Turgenevs *überflüssiger Mensch*”⁴⁶ kommen sie, wiewohl nur scheinbar, zur Ruhe. Die Anspielung auf den *überflüssigen Menschen* beinhaltet zudem: Genauso wie dieser Čukaturin auf seine grosse Liebe, auf die schöne Lizaveta, verzichten musste, wird Tokio auf Yoshiko verzichten müssen. Und folgerichtig finden wir fortan in der Erzählung Einsamkeit und Entsagung der gleichen Konfiguration untergeordnet.

Turgenevs Čukaturin versieht sich mit dem Beiwort “überflüssig”, weil er ein Mensch zu sein meint, der wie ein fünftes Rad am Wagen nicht hätte zu existieren brauchen, der immer ausserhalb der Dinge steht. Turgenevs Figuren Čukaturin, Rudin – mit einigen Abstrichen – auch sein Pavel aus *Faust* – es sind Männer wie Tokio im Alter um Mitte dreissig. Ihnen allen fehlt es an Mut und Energie, auch in der Liebe; einsame Opfer durch sich selbst, ganz ohne Zukunftsperspektive. Aufgebende, Verzichtende – sie sind Wahlverwandte Tokios. Was Rudin über sich selbst sagt: “Ich gebe mich ganz, mit Gier und Leidenschaft hin – ich kann mich nicht hingeben”, oder “das erste Hindernis – und ich bin erledigt”⁴⁷, gilt auch für Tokio, denn es heisst: “Eine gewisse Kraft in seinem Leben machte es ihm unmöglich, sich in etwas zu verlieren”; oder wie die Beschreibung auch lautet:

Stets kostete er die Bitternis einsamer Leidenschaft, die ihn ausserhalb stehen liess, nur wegen eines einzigen falschen Schritts war er niemals imstande, in das Herz des Schicksals zu gelangen. [...] Bei dem Gedanken, dass er auch jetzt

45 Ebd.:529.

46 Ebd.:537.

47 FUTABATEI Shimei a.a.O.:375.

noch immer von einem negativen Schicksal herumgetrieben wurde, schmerzte ihn seine eigene Unfähigkeit und sein unglückseliges Los.⁴⁸

Man muss wohl in dieser akzentuierten Zusammenschau mit den Helden Turgenews den Versuch des Autors erblicken, das Übel, an dem hier gelitten wird, im Anschluss an den russischen Erzähler als eine Zeitkrankheit zu diagnostizieren, will man eben nicht bloss die Übernahme eines literarischen Musters darin sehen. Freilich bleibt wieder unberücksichtigt, dass Turgenews spätromantische, romantisch-ironische, in diesem Sinne ganz unnaturalistische Helden rund fünfzig Jahre früher ins literarische Leben gerufen wurden und schon zu Katais Zeiten von Schriftstellern wie Natsume Sōseki nur bedingt modern genannt worden wären. Gleichwohl kann Katai durch diese Hinweise auf Turgenews Helden das Mitgefühl beim imaginierenden Leser wieder steigern.

Ebenso wirksam kann er es mit dem Hinweis auf eine Figur Maupassants. Als Tokio nämlich ganz klar wird, dass die ihren Freund liebende Yoshiko für ihn, den so viel Älteren, unerreichbar geworden ist, als er sich eingesteht, dass "die Flügel so alter Vögel wie ich einer bin, nicht mehr schön genug sind, um junge Vögel anzuziehen"⁴⁹, da finden wir die Szene abrundend beschrieben: "Er starrte zur Lampe. Aufgeschlagen auf seinem Schreibtisch lag Maupassants Roman *Stark wie der Tod*."⁵⁰ Auch hier wird wieder ein analoger Fall zitiert, sogar beschworen. Maupassants Romanfigur Bertin ist ja ebenfalls Künstler, ein alternder Mann, dem die Liebesqualen aus Leidenschaft zu dem unerreichbar gewordenen jungen Mädchen so zusetzen, dass er an ihnen zerbricht und stirbt.

Hier übrigens, wo Katai ausschliesslich die Gefühlslage seines Helden beleuchtet und sich mit der knappen Titelnennung begnügt, das Pathos geschickt in der Auslassung verbirgt, erzielt er erzählerisch den stärksten Effekt.

Eine letzte Beobachtung in diesem Zusammenhang führt uns noch einmal zurück zu Turgenew. Wenn Tokio die Rolle, wie es heisst, des freundlichen Beschützers (*onjō no hogosha*) der Liebe (*koi*) der beiden jungen Menschen Yoshiko und Tanaka übernimmt, um zwischen Yoshiko und ihren Eltern zu vermitteln und weiss, dass er es eigentlich tut, um "das

48 TKZ,1:537.

49 Ebd.:570.

50 Ebd.

Geheimnis im Grunde seines Herzens nicht preiszugeben”⁵¹, nein, dass er eigentlich nur deswegen den Vermittler spielt, um “Yoshikos Dankbarkeit ganz zu gewinnen”⁵², wobei er, wie uns deutlich wird, den Selbstbetrug sehr wohl durchschaut, dann mag auch das ein Widerhall der Überlegungen eines Bersen’jev in ähnlicher Lage sein. Dort, in Turgenevs Roman *Vorabend*, beantwortet sich der Held Bersen’jev die Frage über seine Vermittlerrolle nämlich ähnlich zweifelnd: “Nein, nicht aus Güte, nicht aus Güte [...]. Ich müsste eigentlich zufrieden sein, sie lieben einander, und ich habe ihnen geholfen, [...] doch [...]”⁵³ Obgleich die Erwähnung von Turgenevs Roman *Vorabend* im Situationszusammenhang mit Yoshiko (im Vergleich zu Elena) erfolgt, sind doch die Anklänge unüberhörbar.

Wieder direkt und konkret ist zum Ende hin die Anspielung auf Turgenevs Erzählung *Punin und Baburin*.⁵⁴ Hier übernimmt die zitierte Erzählung nicht nur die Funktion detaillierender Ausmalung dessen, was in Katais Erzählung selbst nur skizziert ist, sondern nimmt gleichsam den Handlungsfaden auf, um ihn weiterzuspinnen, über die eigentliche Erzählung hinaus. Denn offensichtlich soll mit ihrer Erwähnung dem Leser ein Wink gegeben werden, dass Yoshiko zu einem ferneren Zeitpunkt möglicherweise in Tokio doch ihren wahren Beschützer erkennen und den Entschluss fassen könnte, mit ihm zusammen ihr Leben zu teilen und der

51 Ebd.:567f.

52 Ebd.:578.

53 Katai erwähnt in *Tōkyō no sanjūnen*, TKZ, 15:602f, dass er seine Erzählung *Futon* zunächst *Koi to koi* hatte betiteln wollen, diesen Titel jedoch wieder verwarf, weil ein Werk des Schriftstellers Kosugi Tengai (1865-1952) bereits (1901) so überschrieben war. Der angegebene Grund mag stimmen, aber ebenso wahrscheinlich scheint für Katais Umbenennung folgender Grund: Sein Freund Sōma Gyofū übersetzte Turgenev zur selben Zeit, da Katai an *Futon* schrieb; die Übersetzung kam wie *Futon* im September 1907 unter dem Titel *Koi to koi* heraus, (in *Bunko*, No. 2). (Für die Beschaffung einer Kopie dieser Zeitschriftennummer bin ich Herrn Nakagawa Gorō zu Dank verpflichtet.) Es handelt sich dabei um Kap. 5 von Turgenevs Roman *Vorabend*, wobei sich der von Gyofū ersonnene Titel offenkundig auf die zu Anfang des Romans diskutierten zwei Arten von Liebe – die geniessende und die sich opfernde – bezieht. Leicht erkennt man die Verbindung mit *Futon*. Es könnte dies ein weiteres Beispiel für Turgenevs Bedeutung für *Futon* sein, denn m.E kann man ausschliessen, dass Katai von der Übersetzungsarbeit seines Freundes und Kollegen nichts wusste.

54 TKZ, 1:604. In Benls Übersetzung fehlt die Nennung des Titels; es heisst lediglich: “ein Werk Turgenjews”.

Literatur zu weihen – wie Turgenevs Muza (sie wurde bereits erwähnt), die, nachdem sie einem jungen Liebhaber verfiel, schliesslich dazu kommt, Baburin, ihren ehemaligen Beschützer, als ihren eigentlichen Retter anzuerkennen und sogar beschliesst, künftig an seiner Seite zu leben und mit ihm an seiner idealistischen Arbeit mitzuwirken. Auch der im Kapitel zuvor gegebene Hinweis auf Tokios Absicht, Yoshiko zu adoptieren⁵⁵, falls sie von ihren Eltern enterbt werden sollte, spielt mit der leisen Hoffnung auf ein *happy end*. Will sagen, damit könnte der theaterhaft als Ende pointierten Schlusszene zum Trotz quasi die Möglichkeit einer Fortsetzung offen gehalten worden sein.⁵⁶

VI.

Alle diese Anspielungen, welche die Erzählung *Futon* durchziehen, weisen auf Geschichten ausserhalb des Textes, die jedoch nicht einfach entliehen sind, sondern ihn mitunter aufhellen und dem Leser Signale geben. Sie fordern den Leser zu bestimmten Interpretationen auf und sind schon damit auch in das Werk integriert. Auf die Erzählstruktur wirken sie in gewisser Weise sogar festigend. Sie sind Stützbalken. Die zweifache Ebene von Selbsterlebtem und Gelesenem spiegelt sich in der Erzählstruktur wider, was künstlerisch allerdings Probleme aufwirft, die nicht gelöst scheinen. Auf den Protagonisten jedenfalls wirkt sich die Doppelschichtigkeit – literarisch gesehen – ungünstig aus. Indem er immer wieder in die Rollen anderer, in solche vorgebildeter Erzählfiguren schlüpft, erlangt er keine wirkliche Selbständigkeit. Bis zuletzt haftet dieser Figur etwas Uneigentliches an. Die damaligen Leser mögen sich daran kaum gestossen haben. Sie spielten ja im eigenen Leben oft genug in gleicher Weise die Rollen von Erzählfiguren – angesteckt von jenem schon erwähnten Identifikations-

55 Vgl. TKZ, 1:598. In Benls Übersetzung (vgl. BENL 1948:259.) heisst es unkorrekt: "Tokio bat den Vater, ihm nun seine Tochter zurückgeben zu dürfen." Im wirklichen Leben adoptierte Katai zwei Jahre später, Januar 1909, Okada Michiyo (in der Erzählung: Yokoyama Yoshiko); die Adoption wurde im Februar 1917 wieder aufgelöst. Vgl. *Nenpu: Tayama Katai* für das Jahr 1909. In: *Tayama Katai shū*. Meiji bungaku zenshū. Tōkyō: Chikuma shobō, 1968.

56 Dies könnte im Hinblick auf die spätere Entwicklung des *shishōsetsu* interessant sein, der gemeinhin nur *einen* Lebensausschnitt des Autors/Protagonisten bietet und für den vor allem der offene Schluss kennzeichnend ist.

fieber. Die Wahrheit des erzählten Menschen, also der Kunstfigur, wurde ihnen vermutlich zur Wahrheit des Menschen im wirklichen Leben. Leben und Literatur verschmolzen miteinander, ganz wie der Autor Katai und seine Erzählfigur Tokio; denn Tokio *ist* Katai und Katai *ist* Tokio.

Das Leben, könnte man sagen, wurde literarisiert und das so aus zweiter Hand gelebte Leben unterlag dem Drang, noch einmal literarisiert zu werden. Katai überschrieb das Erinnerungskapitel zu *Futon* mit *Meine Anna Mahr*. Er hatte das Drama in einer englischen Übersetzung 1901 gelesen. Nur zwei Jahre später, 1903, erhielt er von der in *Futon* als Yoshiko auftretenden Studentin und Schriftstelleraspirantin namens Okada Michiyo die ersten Briefe.⁵⁷ Er nahm das Mädchen 1904 in sein Haus auf (Patronage in dieser Weise war im damaligen Japan durchaus üblich). Ohne hier jetzt die tatsächlichen oder nicht tatsächlichen biographischen Daten in *Futon* im Detail besprechen, ohne aber auch das autobiographische Indizium in der Erzählung leugnen zu wollen, erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass sich Katai im tatsächlichen Leben von Anbeginn in seiner Beziehung zu Okada Michiyo als Johannes gerierte und auf das Mädchen die Erscheinung der Anna Mahr projizierte im Anschluss an die Lektüre von Hauptmanns Drama, das ihn so gefangen gehalten hatte. Falls dem so wäre, wäre es geradezu das Natürlichste, dass Katai im nachhinein wieder wie selbstverständlich von "meiner Anna Mahr" sprechen sollte. Okada Michiyo war aber keine Anna Mahr, sie konnte die Rolle niemals übernehmen, so dass sich das Verhältnis zwischen Katai und ihr recht anders entwickeln musste, weitab vom literarischen Vorbild. Solange Katai indessen an seiner Absicht festhalten wollte, selbsterlebten Stoff erzählerisch zu verarbeiten, konnte Hauptmanns Drama als Schnittmuster nun nicht mehr taugen. Es musste eine andere Erzählkomposition gefunden werden. Und wenn wir jetzt noch einmal einen Blick auf Turgenews Erzählungen *Faust* und *Tagebuch eines überflüssigen Menschen* werfen, mit deren Protagonisten sich der Tokio der Erzählung identifiziert, dann finden wir in beiden Werken mit ihren ebenfalls negativ gezeichneten Helden einen zu *Futon* nicht unähnlichen Erzählmodus. Sowohl die Brief-erzählung *Faust*, in welcher der Protagonist dem Freund über den Gang seiner Liebesbeziehung fortlaufend Mitteilung macht, als auch die Tagebucherzählung ist ausschliesslich aus der Sicht des Protagonisten geschrie-

57 Vgl. *Tayama Katai Nenpu*: a.a.O. für das Jahr 1903.

ben. Die Ich-Erzähler geben jeweils Anstöße zur Handlung, reflektieren die Begebenheiten und geben sich dem Leser zunehmend durch ihre Innenschau preis. Dem Briefschreiber gerät sein Bericht, indem seine unerlaubte Liebe zu der jungen verheirateten Frau den bürgerlichen Moralkodex zu brechen droht und schliesslich bricht, mehr und mehr zum Bekenntnis, zum Geständnis. So liegt der Erzählung ein Erzählmodus zugrunde, der demjenigen in *Futon* nahe kommt.

Ebenso lässt sich eine gewisse Verbindung zu Turgenевs *Tagebuch eines überflüssigen Menschen* ziehen. Hier haben wir es fast noch offenkundiger mit einem – fiktivem – *Journal intime* zu tun. Čulkaturnin schreibt auf dem Sterbebett sein Tagebuch, es ist so etwas wie eine Bilanz des eigenen Lebens, die er angesichts des Todes ziehen möchte, mit schonungslosen Einsichten in die eigene Person. Insofern lässt sich auch hier wieder eine Verwandtschaft zu *Futon* sehen, selbst wenn über Vergangenes gesprochen wird. Denn durch die Form der täglichen Eintragung erscheint der Abstand zwischen Erinnerungshorizont und Erlebnishorizont extrem verkleinert. Noch einmal lebt der Protagonist ja Tag für Tag den Lebensausschnitt von damals, diesen einzigen, der für ihn je von Bedeutung war.⁵⁸

Andererseits werden nun auch die Unterschiede klar erkennbar. Katai hält noch an einer Art auktorialen Erzählens fest, wenngleich er überwiegend aus der Sicht der zentralen Figur erzählt, so dass der Leser den Eindruck gewinnen könnte, alles wäre durch sie erlebt und erzählt. Doch wird diese Sicht gelegentlich für Augenblicke durchbrochen, wenn ohne Reflexionsbezug auf den Protagonisten über die Innenschau Yoshikos (in Kap. 4, 5 und 9) oder des Vaters referiert wird.⁵⁹ Zudem könnte der dezidierte Gebrauch des damals neu eingeführten, noch ungewohnten, somit bedeutungsgeladenen Personalpronomens *kare* (er) als versuchte Objektivierung gedeutet werden. Auch sollte man in diesem Zusammenhang nicht vergessen, dass es der Autor ist, der als Leser dem Leser Signale setzt. Indes lässt sich noch eindeutiger einer auktorialen Erzähltechnik die Zeitplanung zuschreiben, wie sie im Handlungsverlauf beispielsweise in der

58 Vgl. auch J.A. WALKER 1979:111, Anm. 22, wo die Autorin auf die Ähnlichkeiten zwischen den Charakteren Tokios und Čulkaturnins hinweist.

59 Ebd.:110. In Anm. 21: "It is a paradox to me that *Futon* is considered the quintessential I-novel, when it has a clearly outlined plot or story and presents other characters than the author with insight and understanding."

bereits erwähnten, rein der Erklärung dienenden Rückwendung (Kap. 2) sichtbar wird. Und schliesslich: Nur ein auktorialer Erzähler arbeitet mit einer – wie der Leser leicht durchschaut – allein der Komposition dienenden Vorausweisung auf Kommendes – hier auf die Schlusszene.⁶⁰ Eine Reihe von Elementen also, welche der personalen Erzählweise entgegenstehen und die erst der spätere *shishōsetsu* eliminierte.

Bemerkenswert ist wohl die Tatsache, dass Katai die Tagebuchform für *Futon* nicht wählte, obgleich sie sich ihm mit den Erzählungen Turgenyevs anbot oder sie ihm mit der Tradition der japanischen Tagebuchliteratur sogar hätte nahe liegen müssen. Die Preisgabe der Intimitäten hätte – ist zu überlegen – in der reinen Tagebuchform beispielsweise in der Ich-Form doch ohne fiktive Namensnennung wohl einerseits allzu direkt und aufdringlich auf den Leser wirken müssen – das verstand Katai bestimmt –, während andererseits leicht etwas von der Authentizität des Erlebens hätte verloren gehen können.

Hier müssen wir nun endlich auf das im Hinblick auf *Futon* so berühmt-berüchtigte Motiv des Wahrheits-Geständnisses eingehen. Japans sog. naturalistische Schriftsteller plädierten für eine Erzählliteratur der wahren (*jijitsu*) Begebenheiten, und Katai ging dabei so weit, die Verwirklichung dieses Postulats allein in Bezug auf die eigene Person für möglich und darstellbar zu halten. Die literarischen Quellen dieses Credo entstammen der naturalistischen Literatur Europas; sie sind nahezu unüberschaubar und im Einzelnen für Japan kaum dingfest zu machen. Doch liesse sich u.a. speziell an die frühen Aussagen der Brüder Goncourt denken, die im Vorwort zu ihrem Roman *Germinie Lacerteux* (1864) verkündeten: “Das Publikum liebt fiktionale Romane! Dies ist ein wahrer Roman.”⁶¹ Der Diskurs zwischen wahren Bericht und fiktionaler

60 Vgl. HUIYA-KIRSCHNEREIT 1990:53, Anm. 23.

61 Zitiert nach dem Vorwort der 1. Aufl., enthalten in der amerikanischen Ausgabe. Edmond and Jules GONCOURT (1897): *Germinie Lacerteux*. Philadelphia: G. Barrie. “The public loves fictitious novels! this is a true novel.” Katai schreibt in *Tōkyō no sanjūnen*, TKZ, 15:696, er habe sich die englische Übersetzung aus Amerika kommen lassen und gelesen. Man habe miteinander darum gewetteifert, wer sich das Buch von ihm als erster ausleihen dürfe. Zur Zeit der Niederschrift von *Sei* (Leben) (April-Juli 1908) sei er jedoch von den Brüdern Goncourt noch nicht beeinflusst gewesen. HENSHALL 1987:256, Anm. 702 nennt als wahrscheinlichen Zeitpunkt für die Lektüre von *Germinie Lacerteux* Anfang 1908. Da Katai jedoch mit Zeitangaben recht locker umzugehen pflegte, kann 1907 nicht ausge-

Erzählung war für Japaner keineswegs neu; sie haben ihn seit dem *Genji-monogatari* immer wieder aufgegriffen. Die Brüder Goncourt – und deswegen denkt man insbesondere an sie – paarten indes *le vrai* und *la confession*, als sie später ihre berühmten Tagebücher für das Publikum einleiteten mit den Worten: “Dies Journal ist unser nächtliches Bekenntnis.” Das gleiche tut Katai, wenn er das Bekenntnis zum Wahren stellt. Ob man hierin eine Anlehnung an die Brüder Goncourt sehen darf, bleibt allerdings sehr fraglich.⁶² Es sollte nur in Erinnerung gerufen werden, wie sehr die naturalistische Literatur Europas schon beides zusammen ins Blickfeld gerückt hatte.

Was nun das Bekenntnis-Motiv für sich allein angeht, so war es in Japan durch Shimazaki Tōsons Roman *Hakai* bereits ein Jahr vor der Niederschrift von *Futon* mit Erfolg eingeführt worden. Es an die eigene Lebensgeschichte zu binden, stand vielleicht in einer gewissen Nachfolge von Rousseau, mit dessen *Bekenntnissen* man vertraut war, war aber in der japanischen Erzählliteratur gänzlich neu und kam einer Provokation gleich, da, wie hinzugefügt werden muss, den Lesern im engeren und weiteren Umkreis Katais bekannt war, dass Katai in seiner Erzählung von sich selbst sprach. Das Thema Geschlechtlichkeit so auf die eigene Person zu beziehen, zumal sich Katai nicht scheute, die sog. animalischen, hässlichen Seiten männlicher Begierden aufzuzeigen, sich auch nicht scheute, seine sog. Doppelgedanken offen einzugestehen – darin bestand unfraglich die Sensation.⁶³ Katai hatte etwas Entscheidendes, sprich Auffallendes vorlegen wollen. Das ist ihm geglückt.⁶⁴

geschlossen werden. In Betracht wäre auch zu ziehen, dass seinerzeit japanische Schriftsteller ihre Kenntnisse häufig mittelbar bezogen. So schreibt Katai auch, dass er seine erste Kenntnis von den Brüdern Goncourt durch die Lektüre von Werken Daudets bezogen habe und u.a. (am oben angegebenen Ort): “ Sie waren die allerkünstlerischsten unter den Naturalisten”.

62 Dass Katai die Tagebücher las, kann ich nicht belegen. Aber hier gilt ebenfalls, was ich in Anm. 62 sagte. Den Ausspruch der Brüder Goncourt könnte Katai u.U. vermittelt anderweitiger Lektüre kennengelernt haben.

63 Vgl. Anm. 5, wo ich betr. zeitgenössischer Besprechungen auf HUIYA-KIRSCHNE-REIT 1981 verweise.

64 Vgl. TKZ, 15:600.

VII.

Es könnte der Eindruck erweckt worden sein, als wäre *Futon* bloss aus westlichen Ingredienzen geschaffen und somit quasi ohne Basis in der heimatischen Literatur. Das ist selbstverständlich nicht der Fall. Eine Binsenwahrheit im Bereich der Kunst ist, dass jede Neuheit etwas vom Alten übernimmt, aufleben lässt, dass auch das Neue, soll es sich bewähren, nur auf dem Fundament der Tradition existiert. Nur sind hierfür die Spuren eben sehr viel weniger leicht aufzuzeigen, weil sie weitaus verdeckter sind, und man zudem in *Futon* den der japanischen Literatur sonst so eigenen spezifischen lyrischen Stimmungsgehalt vergebens sucht.⁶⁵

Manches auch, was uns traditionalistisch japanisch anmuten mag, wie zum Beispiel der gewisse Fatalismus in einigen Äusserungen in *Futon* oder das Ohnmachtsgefühl vor den "dunklen Kräften, die sich im Tiefinneren der Natur verborgen halten" (*shizen no saiō ni himeru ankoku naru chikara ni taisuru ensei no jō wa ima kare no mune o muramura shite osotta*)⁶⁶, könnten halt ebenso gut aus der Feder Turgenevs stammen.⁶⁷ Das Neue findet da gewiss sein Echo im Alten, und das Alte seine Bestätigung im

65 Vgl. HUIYA-KIRSCHNEREIT 1990:48, wo es heisst: "In dem Masse, in dem das reflektierende, vor allem das fühlende Subjekt in das Zentrum des Werks rückt, greift auch eine betont subjektiv-lyrische Schilderung Raum, die sich der Muster bedient, wie sie sich in Jahrhunderten japanischer Tagebuch- und Miszellenliteratur ausprägten." Ich muss dem widersprechen. Auch wenn Katai selber – allerdings sehr viel später, 1925, das *Kagerō nikki* in Beziehung zum *shinkyō-shōsetsu* setzt und andere japanische Autoren im *shishōsetsu* eine Kontinuität bis zurück zum *Kagerō nikki* verfolgen, so wäre dabei zu beachten, dass diese Sicht eben doch erst ca. zehn Jahre nach *Futon* aufkam, als bereits ganz andere Moden wirksam waren und erst nachdem sich die Gattung *shishōsetsu* mitsamt ihrem Namen etabliert hatte. Überdenken sollte man wohl auch die Tatsache, dass selbst die Erzählform des späteren *shishōsetsu* bei gewissen zur literarischen Vergangenheit bestehenden Verbindungen keine Rückkehr in die Klassik bedeutet, ist doch der *shishōsetsu* in jedem Fall eine Literatur, die durch den Prozess der ästhetischen Moderne zu Anfang des 20. Jh. hindurchgegangen ist, was ihr eine neue, eben moderne Prägung gibt.

66 TKZ, 1:580.

67 In *Faust* von Turgenev heisst es beispielsweise: "‘Das Leben macht mich bange’, sagte sie einmal zu mir, und in der Tat hatte sie eine Bangigkeit vor dem Leben, vor dessen tiefinneren geheimnisvollen Kräften, die bisweilen plötzlich hervorbrechen."

Neuen. Nach dem bisher Gesagten erscheint mir nun die Auffassung allerdings kaum haltbar, die Erzählung *Futon* stelle eine "Renovation [...] von jahrhundertlang gültigen literarischen Gestaltungsprinzipien"⁶⁸ dar.

68 HIJYA-KIRSCHNEREIT 1978: 50.

