

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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 66 (2012)

Heft: 1

Artikel: Natsume Sseki und die Zwecklosigkeit des Lebens als das Wesen der Modernisierung

Autor: Tru, It

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-283439>

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: 30.03.2025

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

NATSUME SŌSEKI UND DIE ZWECKLOSIGKEIT DES LEBENS ALS DAS WESEN DER MODERNISIERUNG

Itō Tōru, Kyōto Institut für Technologie

Abstract

This paper identifies as a starting point of Natsume Sōseki's writing the consciousness of loss of life's basis, brought about by modernization since the Meiji-restoration. The sensuality of the female figures emerging in his novels is explored as a concrete expression of that life abyss, a theme absent in the works of his contemporary, the painter Asai Chū, who accepted also the arts at the end of the 19th century. The paper examines Sōseki's two ways of writing novels, in order to analyze his answers to that problematic collapse: the humanistic and the post-humanistic approach. While the former establishes a transcending point of view from which an author could regulate the process of events critically, the latter position remains in the same perspective as that of emerging figures and bears with their destiny as being its own. In conclusion it is suggested that the post-humanistic way – often noticed in Sōseki's later works – suggests how to exist in the industrialized world today, where the purposefulness of being is ultimately defeated by a radically utilitarian technological world.

1.

Natsume Sōseki (夏目漱石) ist ein repräsentativer Romanschriftsteller und Intellektueller der japanischen Moderne, wie Mori Ōgai (森鷗外), dessen Gedenkstätte in Berlin steht.¹ Viele seiner Werke sind in europäische Sprachen, auch ins Deutsche, übersetzt. Der Ausgangspunkt dieses Aufsatzes ist die Beziehung zwischen Sōseki und Europa, allerdings nicht Deutschland wie im Fall Ōgais, sondern England und Frankreich. Ein solcher Anfang ist weder neuartig

1 Dieser Aufsatz ist eine überarbeitete Version eines Vortrags, der erstmals am 12. Mai 2010 an der Universität Heidelberg und dann am 18. Mai 2010 an der Mori-Ōgai-Gedenkstätte der Humboldt-Universität zu Berlin gehalten, und ein Jahr später, am 31. Mai 2011 mit einigen Veränderungen an der Universität Zürich wiederholt wurde. Für dessen Entstehung danke ich herzlich Dr. Iijima Shōji (Heidelberg), Dr. Edda Binder-Iijima (Heidelberg), Frau Beate Wonde (Berlin), und Dr. Simone Müller (Zürich).

noch ungewöhnlich. Denn Sōseki wohnte vom 28. Oktober 1900 bis zum 5. Dezember 1912 in London und hielt sich unterwegs nach London eine Woche in Paris auf, nachdem er in Genua in Italien angekommen war. Vor allem das Leben in London, das Sōseki selbst später als “so ein armes Leben wie das eines Pudels unter Wölfen”² charakterisierte, ist so ausführlich untersucht, dass ich keine weiteren historischen Informationen hinzufügen kann. Ich möchte aber hier nicht diskutieren, was Sōseki in London oder Paris erlebte, sondern was seine Erfahrungen dort bedeuteten. Um 1900 war London eine der fortschrittlichsten Städte in der Welt, wo die U-Bahnlinien wie “Spinnenbeine” verliefen, wie Sōseki es selbst ausdrückte.³ In Paris andererseits fand damals die Weltausstellung statt, die Sōseki kurz vor ihrem Ende besuchte, worauf ich später zurückkommen werde. Die Weltausstellung ist ein Symbol der Modernisierung. Mein Nachdenken wird also diese Richtung einschlagen. Das heisst, ich möchte danach fragen, wie Sōseki die Moderne annahm und was uns seine Akzeptanz der Modernisierung zeigen kann. Ich führe zunächst ein Beispiel dafür an.

Die frühe Novelle *Carlyle House* (*Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館, 1905) beschreibt Sōsekis Besuch des historischen Hauses von Thomas Carlyle. Es steht im Luxuswohnviertel Chelsea, das damals noch nicht zur Innenstadt von London gehörte. Es ist wichtig zu wissen, dass Chelsea, auf das Sōseki täglich vom anderen Themseufer aus blickte, damals noch ein Vorort war. Denn Carlyle floh vor den verschiedenen Geräuschen der Stadt in jenes Haus. Dieses war für ihn ein Asyl gegen die Stadt und die Modernisierung, ähnlich wie es das Haus einer Dirne in Tamanoi (玉の井) für Nagai Kafū (永井荷風) in *Romanze östlich des Sumidagawa* (*Bokutō kidan* 墨東綺譚, 1937) war, dessen Hauptfigur dorthin vor dem Lärm des Radios floh.⁴ Nicht nur, dass Carlyle in dieses Haus floh, sondern er baute zusätzlich noch ein sonderbares Dachzimmer darin. Dazu äussert sich Sōseki wie folgt:

Wozu bemühte sich Carlyle, dieses dem Himmel nahe Zimmer zu besorgen? Er war schnell wie das Blitzlicht, wie seine Schrift zeigt. Seine Hitzköpfigkeit gab ihm, scheint mir, keine Grossmütigkeit, die ihn von den unhöflichen Geräuschen um ihn herum hätte befreien und in Gelassenheit schreiben lassen können. Die Stimme des Klaviers, des Hundes, des Huhns, des Papageien – alle Stimmen reizten seine empfindlichen Nerven und trieben ihn in einen

2 NATSUME, 1993–1999, IX: 14.

3 NATSUME, 1993–1999, II: 3.

4 NAGAI, 1964: 129.

heftigen Schmerz, so dass er endlich im dritten Stock, dem Dachzimmer, seine dem Himmel nächste und dem alltäglichen Leben fernste Wohnung suchen musste.⁵

Carlyles Bemühungen waren jedoch vergeblich:

Der Laut des Klaviers hörte zwar auf. Die Stimme des Hundes, des Huhns und des Papageien konnten ihn nicht mehr erreichen, so wie er erwartet hatte. Aber er hatte, als er unten wohnte, nicht geahnt, dass ihm das Geläute der Kirchen, das Pfeifen des Eisenbahnzugs und die aus der Ferne kommenden unbestimmten Geräusche der Menschenwelt wie Flüche nachfolgten und ihn wie früher ständig peinigten.⁶

Obgleich Carlyle der Stadt London zu entfliehen versucht, kann er sich nicht davon befreien, wohin er auch immer gehen mag. Das lässt uns über das Verhältnis zwischen der Moderne und den Intellektuellen einschliesslich Sōseki nachdenken. Viele der Intellektuellen und Künstler in dieser Zeit begannen die grundlegenden Veränderungen des Menschenlebens durch die Modernisierung zu empfinden und die Stadt zu verlassen. Der Mensch kann sich jedoch nicht von den Problemen der Modernisierung befreien, was immer er auch tun mag. Deutet das Carlyle House, das Sōseki sich anschaute, nicht auf diesen Sachverhalt? Sōseki bezeichnet es in seiner Novelle als ein "exakt viereckiges Haus"⁷ und sagt, "Das Viereck scheint mir das wesentliche Attribut dieses Hauses zu sein."⁸ Ich assoziiere dieses Viereck mit dem eines modernen Gebäudes, das spätestens in den zwanziger Jahren auch in Japan erscheinen wird.

Im Bezug auf das Entfliehen der Moderne möchte ich auch das Fahrrad erwähnen, weil es damals ein Mittel war, von der Stadt, die schon durch die Industrialisierung für das Wohnen unangenehm geworden war, weg in den gesunden Vorort zu fahren, und zwar aus eigener Kraft. Sōseki übte im Herbst 1902 in London das Fahrradfahren, weil es ihm einer seiner Bekannten für seine geistige Gesundheit empfohlen hatte. Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das Fahrrad in Japan eingeführt und bereits eine Generation nach Sōseki gab es nicht wenige, die schon in der Kindheit das Fahrradfahren gelernt hatten. Es war aber für Sōseki als einem vor der Meiji-Restauration Geborenen gar nicht leicht, diesen neuen Apparat unter Kontrolle zu bringen. Er beschrieb in *Das Tagebuch des Fahrrads* (*Jitensha nikki* 自転車日記, 1903) komisch und selbstironisch

5 NATSUME, 1993–1999, II: 40.

6 NATSUME, 1993–1999, II: 42.

7 NATSUME, 1993–1999, II: 35.

8 NATSUME, 1993–1999, II: 38.

seinen Kampf mit diesem.⁹ Obwohl das Fahrrad ein Mittel zur Flucht aus der industrialisierten Stadt war, ist es nichts anderes als ein Produkt der Modernisierung, das sich mit dem Gummireifen von Dunlop ausgebreitet hat. Das Entfliehen mit diesem Ding kann daher nicht aus der Moderne herausführen. Sōsekis Kampf mit dem Fahrrad erscheint als ein vergebliches Sträuben des Menschen, der sich im Spinnennetz der Moderne verfangen hat.

Sōseki zog fünfmal in London um, und es war in der Zeit, als er in seiner letzten Pension wohnte, dass er die Herausforderung mit dem Fahrrad annahm. Noch heute stehen alle Gebäude, in denen er wohnte, bis auf das dritte. Jede Pension hat bei Sōseki Erinnerungen hinterlassen, aber ich möchte hier nur die zweite erwähnen, deren Adresse 85 Priory Road, West Hampstead lautete. Es ist diese Pension, die später in *Kleine Stücke an langen Tagen* (*Eijitsu shōhin* 永日小品, 1909), vor allem in den Abschnitten “Die Pension” (“Geshuku” 下宿) oder “Der Geruch der Vergangenheit” (“Kako no nioi” 過去の匂い) dargestellt wurde. Sōseki hat die Atmosphäre darin als “die glänzend dunkle Hölle” bezeichnet¹⁰, die aus den komplizierten Verhältnissen der Vermieterfamilie herrührte. Etō Jun (江藤淳), ein hervorragender Sōseki-Kenner, hat diese trostlose Dunkelheit mit dem Abgrund des Lebens verbunden, den er in Sōsekis Texten entdeckt hatte.¹¹ Nach neueren historischen Untersuchungen gibt es aber einen Unterschied zwischen dem damaligen Tatbestand und der Beschreibung in *Kleine Stücke an langen Tagen*. In diesen spricht die Pensionswirtin z.B. fließend “die Sprache des Südens”, d.h. Französisch. Dies verweist aber dem Historiker Takeda Katsuhiko zufolge in Wirklichkeit auf die Vermieterin der letzten Pension.¹² Die Frau von der “85 Priory Road” ist bisher in Japan als Miss Milde englisch ausgesprochen worden. Nach Takedas Untersuchung war sie eine jüdische Deutsche, so dass ihr Name demnach deutsch ausgesprochen werden sollte¹³.

In der Nähe dieser Pension steht das damalige Haus von Sigmund Freud, jetzt ein Museum. Freud, der damals bereits an Krebs litt, emigrierte 1938 aus Wien nach London und starb dort im darauffolgenden Jahr. Da waren seit Sōsekis Weggang aus diesem Viertel mehr als dreissig Jahre vergangen. Es scheint nicht so schwer zu erraten, warum der Wiener gerade hier wohnte. Dieses Viertel hiess einmal “JJ town”. Das eine J steht für “jew”. Wahr-

9 NATSUME, 1993–1999, XII: 57–70.

10 NATSUME, 1993–1999, XII: 152.

11 ETŌ, 1970: 96.

12 TAKEDA, 2002: 212.

13 TAKEDA, 2002: 65.

scheinlich kam Freud hierher aufgrund seiner jüdischen Beziehungen. Das andere J steht für "japanese". Freud und Sōseki stehen hier also für diese JJ-Verbindung.

Freud lässt uns an den Intellektuellen denken, der in der Tiefe der neuzeitlichen Vernunft das Unbewusstsein entdeckt hat, aber auch Sōseki behandelt in *Träume aus zehn Nächten* (*Yume jūya* 夢十夜, 1908) usw. auf seine Weise das gleiche Unbewusstsein. Soviel ich weiss, erwähnt Sōseki Freud leider in keiner seiner Schriften. Es gibt aber einen anderen jüdischen Denker, der in London mit Sōseki in Beziehung gebracht werden kann. Es handelt sich um Karl Marx. Marx kam 1849 nach London, arbeitete dort als Journalist bei *The New York Tribune* und schrieb, von Friedrich Engels unterstützt, sein Hauptwerk *Das Kapital*. In seinen späteren Jahren ging er jeden Tag ins British Museum, um Dokumente des Alltagslebens zu notieren, und starb in London am 14. März 1883. Sōseki hatte natürlich keine Möglichkeit, persönlich Marx kennenzulernen, genau so wenig wie im Fall von Freud. Sōseki kaufte sich zwar eine englische Übersetzung von *Das Kapital*, las es aber nicht. Nur am 15. März 1902, d.h. genau 19 Jahre nach dem Tode von Marx, erwähnte Sōseki den Denker in einem Brief an seinen Schwiegervater. Er schrieb, "Es scheint mir nur natürlich, dass eine solche Theorie [von Marx] in der heutigen Welt entstanden ist, einer Welt, in der es so einen grossen Unterschied zwischen Reichen und Armen gibt." Sōseki sah London, wo er selbst wohnte, als den Raum an, der "jedes Jahr viele Talente in den Hungertod zwingt."¹⁴ Sōseki war zwar als Stipendiat von der Regierung versorgt, aber keinesfalls reich. Die moderne Gesellschaft, die Sōseki beobachtete, scheint mir etwas anders zu sein als die, die Ōgai in Berlin gesehen hatte. Es sind nicht die Antreibenden der Modernisierung, sondern vielmehr die daraus fallenden Leute, die Sōseki sah. Ähnlich wie bei Marx erscheinen die an der Krankheit des Kapitalismus leidenden Menschen z.B. die Iren, oft auch in den Texten Sōsekis. Er besuchte regelmässig Mr. Craig, weil er wegen seiner Armut auf die Einschreibung an der Universität London oder Cambridge verzichten musste. Dieser Shakespeare-Forscher war Ire. Sōseki hielt nach seiner Rückkehr an der Universität Tōkyō Vorlesungen über die englische Literatur des 18. Jahrhunderts. Er nennt darin das England dieser Zeit "die Welt des gesunden Menschenverstandes"¹⁵, in dem Sinne, dass man alles einfach erkläre, jede romantische Extravaganz vermeide und in der urbanisierten Stadt wohne. In seinem ironischen Blick taucht gegenüber den

14 NATSUME, 1993–1999, XXII: 253.

15 NATSUME, 1993–1999, XVII: 187.

zeitgenössischen “gesunden” Intellektuellen wie Joseph Addison oder Richard Steele der damalige Romanschriftsteller Jonathan Swift als “eine wahnsinnige Erscheinung”¹⁶ auf. Swift ist ebenfalls in Irland geboren. Sein Hauptwerk *Gulliver's Travel* ist oft mit *Ich der Kater* (*Wagahai wa neko de aru* 吾輩は猫である, 1905–1906) verglichen worden, in dem auch Einflüsse von Laurence Sterne auszumachen sind. Auch Sterne stammt aus Irland. Carlyle, der auf Sōsekis *Ich der Kater* einigen Einfluss ausübte, und Robert Stevenson, der Sōseki gefiel, sind keine Iren, sondern kamen aus Schottland, während Addison ein echter Engländer war. Während das Zentrum des Kapitalismus England und London sind, richtet sich Sōsekis Blick umgekehrt auf periphere Gebiete. Die Peripherie ist das Gebiet, dem die Entwicklung des Kapitalismus durch die Ausbeutung der Arbeitskraft verschiedene Nachteile aufzwingt.

Die Tōkyō-Vorlesungen, die im 15. Bd. der Gesamtausgabe Sōsekis als *Die Literaturkritik* (*Bungaku hyōron* 文学評論, 1909) nachzulesen sind, erschienen erst in Februar 1909, als er die Universität bereits verlassen hatte und Schriftsteller geworden war. Als tatsächliche Vorlesungen hatten sie am 18. September 1905 begonnen, nach dem Ende des Russisch-Japanischen Krieges. Am 5. September geschah der sogenannte Hibija-yaki-uchi-jiken (日比谷焼打ち事件), ein Aufruhr, der aus der Unzufriedenheit der Bürger darüber entstanden war, dass sich der Sieg Japans nicht genügend im Friedensvertrag widergespiegelt hatte. Dieses Ereignis drückte jedoch sowohl eine Beruhigung darüber aus, dass sich Japan von der Furcht vor der Krise der Kolonialisierung durch die Grossmächte in der Welt hatte befreien können, als auch den Stolz des Volks auf sich selbst. Man nannte damals das sich seit der Restauration industrialisierte Vaterland *Ittōkoku* (一等国; einen Staat der ersten Klasse). Jene Vorlesungen handeln zwar von Literaturgeschichte. Ich meine aber, dass in der Kritik an der englischen Zivilisation des 18. Jahrhunderts auch Kritik an der eben in Japan erscheinenden modernen Gesellschaft geübt wird. In dieser Zeit schrieb Sōseki *Ich der Kater*, in dem viele kritische Äusserungen zur Moderne zu finden sind, die mit denen von Swift, Carlyle und Sterne verwandt sind. Ich möchte daraus nur ein Beispiel zitieren:

Das Selbstbewusstsein heutiger Menschen bringt es mit sich, dass unsere Zeitgenossen nur allzu genau erkennen, welcher abgrundtief grosser Unterschied zwischen ihren eigenen Interessen und den Interessen anderer besteht. Und da dieses Selbstbewusstsein, bedingt durch das Fortschreiten der Zivilisation, mit jedem weiteren Tag an Schärfe gewinnt, wird es schliesslich niemandem mehr möglich sein, spontan und natürlich zu handeln. Henley

16 NATSUME, 1993–1999, XV: 249.

äußerte sich einmal kritisch über Stevenson und meinte, dass dieser wegen seiner Unfähigkeit, sich selbst auch nur für einen Moment zu vergessen, gezwungen sei, jedesmal, wenn er in ein Zimmer mit einem Spiegel trat, sein Abbild darin zu betrachten – dieses Beispiel illustriert in bezeichnender Weise den Lauf unserer Zeit.

Diese Meinung vom Protagonisten Herrn Schneutz besagt weiter, dass sich “aus diesem Grund die Menschen unserer Zeit wie Schnüffler und Einbrecher benehmen”, und endet mit der Kennzeichnung des weltbeherrschenden Selbstbewusstseins als “des Fluchs der Zivilisation” und als “einer durch und durch idiotischen Entwicklung.”¹⁷

2.

Auf das Wesen von Sōsekis Kritik an der Moderne werde ich später eingehen. Zunächst möchte ich von London nach Paris wechseln und Sōsekis Reiseroute zurückverfolgen. Sōseki besuchte dreimal in seinem eine Woche dauernden Aufenthalt die obengenannte Weltausstellung. Er traf in Paris einen Maler aus Japan, der vor einem halben Jahr für diese Ausstellung gekommen war. Er hieß Asai Chū (浅井忠). Die beiden hatten sich schon in Japan kennengelernt, wahrscheinlich durch Vermittlung von Masaoka Shiki (正岡子規), dem berühmten Haiku-Dichter und einem Freund von beiden, obwohl der Verlauf der Vermittlung leider nicht mehr historisch bestätigt werden kann. Es blieb nicht nur bei dieser einen Begegnung in Paris. Asai besuchte direkt vor seiner Abfahrt aus Europa Sōseki in London und wohnte knapp eine Woche in Sōsekis Pension. Der Maler skizzierte Sōseki auf dem Rasen, und der Schriftsteller beschrieb in einem späteren Vortrag voll Respekt seinen Spaziergang mit Asai in der Stadt. Nach ihrer Rückkehr unterhielten sie bis zum Tode Asais in 1907 enge freundschaftliche Beziehungen. Es war Asai, der für *Ich der Kater* einige Illustrationen malte. Sōseki beschrieb andererseits in seinem Roman *Sanshirōs Wege* (*Sanshirō* 三四郎, 1908) eine Szene von der Ausstellung der nachgelassenen Werke eines Malers Fukami, oder liess in dem Werk *Und dann* (*Sorekara*, それから, 1909) die von Asai Mokugo (黙語) gezeichneten Teetassen als Requisiten erscheinen, um den Tod seines Freundes zu betrauern. Mokugo war ein Künstlername von Asai.

17 NATSUME, 1996: 570–571 (NATSUME, 1993–1999, I: 531).

Ich möchte einen Unterschied zwischen den beiden Künstlern aufzeigen, aber davor muss ich deren Identität oder Gemeinsamkeiten als Grundlage des Vergleichs bestimmen. Beide besuchten die Weltausstellung und bewunderten ihre Grösse. Gleichzeitig gaben sie, indem sie über die Dürftigkeit des japanischen Ausstellungsbeitrags klagten, die Niederlage ihres eigenen Landes in der weltweiten Konkurrenz zu. Hier ist das eindrucksvolle Bekenntnis von Asai zu zitieren:

Die Ausstellung ist erst neulich im Ganzen eingerichtet worden. Frankreich stellt mit vollem Stolz seine wunderbar schönen Werke seit den letzten zehn Jahren aus. Die anderen Länder konkurrieren damit und miteinander. Es ist aber leider nicht zu leugnen, dass die Ölmalerei aus Japan und auch die japanische Malerei am weitesten hinter den ausländischen zurückbleiben. Vor diesen Werken nur stehen zu bleiben, bewirkt, dass ich mich höchst beschämt fühle. Ich hatte mir vorher vorgestellt, dass ich mich im Museum schämen würde, aber ein solch niederschmetternder Zustand ist noch elender als meine Vorstellung und beleidigt wirklich das Auge.¹⁸

Vor allem an dem Satz, “Vor diesen Werken nur stehen zu bleiben, bewirkt, dass ich mich höchst beschämt fühle”, können wir die bittere Enttäuschung ablesen. Sōseki beschrieb in seinem Tagebuch eine ähnliche Desillusion, wenn auch nicht so tiefgehend wie bei Asai. Wir können in einem solchen Gefühl den Hintergrund der Aktivitäten von beiden entdecken, d.h. das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu dem Staat, der sie nach Europa geschickt hatte. Asai klagt darüber, dass Japan als sein Vaterland im internationalen Wettbewerb hinter den europäischen Ländern zurückbleibt. Die Kunstwerke und die kunstgewerblichen Arbeiten, besonders die traditionellen, waren bis in die neunziger Jahre in Japan, entsprechend der Vorliebe für japanische Dinge in Europa, wichtige Ausfuhrartikel, die den noch jungen und technisch schwach entwickelten Industrien half und wodurch ausländisches Kapital erworben werden konnte. Okakura Tenshin (岡倉天心), der erste Rektor der Tōkyōter Hochschule für Kunst, appellierte 1894 an die Regierung, die Bedeutung des Kunsthandels für Japan zu erkennen und die Notwendigkeit, die Kunsterziehung zu vervollkommen.¹⁹ Die Kunst war seiner Meinung nach kein Ausdruck des Individuellen, sondern sie sollte einen Beitrag zum Staatswohl leisten. Okakura war Mitte der Meiji-Zeit ein Nationalist und führte damals mit dem amerikanischen Ästhetiker Ernest Fenollosa eine restaurative Kunstrichtung an, so dass er bei der Gründung seiner Hochschule

18 ASAI Chū, 1900: 38.

19 OKAKURA, 1979: 383.

kein Seminar über europäische Malerei errichtete. Der Ölmaler Asai lebte also in widrigen Zeitumständen, dennoch teilte er gemeinsam mit Okakura die Idee eines Beitrags zum Staatswohl durch die Kunst.

Sōseki fand weder am Politischen noch am Ideologischen besonderen Gefallen. Trotzdem vertrat er dieselben Ideen wie Asai und Okakura. Die Erforschung der englischen Sprache und Literatur und die darauf basierende Erziehung waren für Sōseki keine persönliche Angelegenheit. In seiner Rede anlässlich des Gedenkjahres der Hochschule von Kumamoto 1897 bezeichnete er z.B. die Erziehung als die Basis für die Grundlage des Staats und drängte Lehrer und Schüler zu weiteren Anstrengungen. Man kann in dieser Rede dasselbe Bewusstsein ablesen.

Heute befindet sich der Staat in einer Notlage. [...] Die starken Weltmächte lauern draussen nur auf eine günstige Gelegenheit. [...] Wenn wir hier an der Schule mitwirken und uns um Lernen und Studium bemühen, dann können wir nicht nur den Ruhm unserer Schule gewinnen, sondern auch den Staat erfreuen.²⁰

Viele Leute in Japan fürchteten vor dem Russisch-Japanischen Krieg den Untergang ihres Vaterlandes, aber gleichzeitig bildete sich bei ihnen gerade wegen dieser Furcht ein starkes Bewusstsein der Zusammengehörigkeit heraus. Auch Sōseki gehörte zu ihnen. Die oben zitierten Sätze stammen aus einem offiziellen Text. Wir können aber auch in seinem Londoner Tagebuch das gleiche Bewusstsein, verbunden mit Einsamkeit, finden: “Starker Wind. Im zweiten Stock denke ich in der Nacht reiflich über die Zukunft Japans nach.”²¹

Eine andere Gemeinsamkeit zwischen den beiden bestand in ihrem Interesse für die Kunst um die Jahrhundertwende. Die Weltausstellung von 1900 verherrlichte den “Sieg des *art nouveau*”. Asai war von dieser Mode stark fasziniert. Er besuchte das “Maison de l’art nouveau” von Samuel Bing und lernte ihn kennen. Bing war als Händler von japanischen Kunstgegenständen ein führender Kopf der Ausstellung und auch der Kunstrichtung des *art nouveau*. Von ihm erfuhr Asai, dass die japanische Kunsttradition auf diesen neuen Kunststil keinen geringen Einfluss ausgeübt hatte, so dass er von der oben geschilderten Enttäuschung etwas geheilt wurde²². Aber nicht nur das. Nach seiner Rückkehr wohnte er als Professor an der Hochschule für Kunstgewerbe in Kyōto, um mit seinen Zeichnungen im Stil des *art nouveau* das traditionelle Kunstgewerbe in

20 NATSUME, 1993–1999, XXVI: 297.

21 NATSUME, 1993–1999, XIX: 150.

22 ASAI Mokugo, 1900: 31.

der alten Kaiserstadt zu rehabilitieren. Wir können die Früchte seiner Bemühungen z.B. in den Werken von Miyanaga Tōzan (宮永東山), Shimizu Rokubei (清水六兵衛), Sugibayashi Kokō (杉林古香) usw. erkennen und uns daran freuen.

Sōseki interessierte sich seinerseits für die kunstgewerbliche Richtung in England, the *arts and crafts movement*, die mit dem *art nouveau* und dem Jugendstil verwandt ist, und nahm nach seiner Rückkehr Einflüsse davon in seinen Werken auf. Sōseki zeigte vermutlich die mitgebrachten Zeitschriften, z.B. *Studio* usw. einem jüngeren Ölmaler, dessen Bruder er in seiner Kumamoto-Zeit unterrichtet hatte. Dieser Maler hiess Hashiguchi Goyō (橋口五葉), der später Zeichner wurde. Er siegte im Plakatwettbewerb von Mitsukoshi (三越; bald danach das erste grosse Kaufhaus in Japan) und illustrierte zugleich die sechzehn Bücher von Sōseki (Abbildung 1).



Abbildung 1: Von Hashiguchi Goyō illustriertes Sōsekis *Shihen*

Goyō war später in der Taishō-Zeit als ein namhafter Designer tätig und auch als Künstler von Shin-hanga (新版画)²³ bekannt, die man auch als *the lesser art* im

23 Die modernisierten Ukiyoe, die in 1920er Jahren erschienen.

Sinne von William Morris bezeichnen könnte. Sōseki entwarf selbst für sein Buch *Kokoro* (心, 1914) die Buchgestaltung, dessen Muster wir noch heute auf der Gesamtausgabe seiner Werke im Iwanami-Verlag sehen können. Sein letztes Werk *Licht und Dunkelheit* (*Meian* 明暗, 1916) wurde von Tsuda Seifū gestaltet, der ein Schüler von Asai in der Kyōto-Zeit war und der Sōseki in dessen späteren Jahren im Malen unterrichtete. Aber man muss vor allem auf die Figuren in Sōsekis Romanen zurückgreifen, wenn man über die Beziehungen zwischen ihm und der Kunst *à la fin de siècle* sprechen will. Es ist nur ein Beispiel, wenn der Maler in *Das Graskissen-Buch* (*Kusamakura* 草枕, 1906) über eine über dem Teichwasser schwebende junge Frau fantasiert. Diese Szene ist geradezu eine Widerspiegelung von John Everett Millais' Gemälde *Ophelia*.

Lassen Sie uns nun zum Unterschied zwischen Sōseki und Asai zurückkehren, in deren Aneignung der Kunst um die Jahrhundertwende eine Differenz besteht. Diese bezieht sich auf die Sinnlichkeit als die Wesensart dieser Kunst. Asais Design im Stil des *art nouveau* behält zwar oft die organischen Formen, z.B. die botanischen (Abbildung 2), aus dem ursprünglichen *art nouveau*, aber fast keine Formen der Weiblichkeit.



Abbildung 2: Von Asai Chū entworfenes *Asagao-maki-e tebako*

Asai nannte einmal den *art-nouveau*-Stil *zuruzurunobitaruguriguri-shiki* (ずるずるのびたるぐりぐり式)²⁴. Dieser nachahmend-lautmalerische Ausdruck ist

24 ASAI Mokugo, 1900: 29.

kaum zu übersetzen. Man würde aber vielleicht nicht ganz falsch liegen, wenn man sich ausdehnende, lange Buchweizennudeln oder verschiedene wallende Pastasorten vorstellen würde. Asai interessierte sich möglicherweise nur für die formale Seite dieses Stils.

Dagegen schuf Sōseki in seinen Romanen viele weibliche Figuren, z.B. die obengenannte, die Fantasie beflügelnde Frau Nami in *Das Graskissen-Buch*, die Frau in Purpur Fujio in *Die Mohnblume* (*Gubijinsō* 虞美人草, 1907), die “wollüstige” Frau “wie das Bild von Jean-Baptiste Greuze”, Mineko in *Sanshirōs Wege*, Michiyo in *Und dann*, worüber ich später etwas erzählen werde, bis zu Kiyoko in *Licht und Dunkelheit*.²⁵ Diese damals in Japan ziemlich sinnlichen Frauengestalten sind sozusagen *femmes fatales*, die in der Kunst um die Jahrhundertwende mehrmals gemalt wurden. Eva in *Die Sünde* des Vertreters des Münchner Jugendstils, Franz von Stuck, ist ihre Schwester.

Was bedeutet dieser Unterschied zwischen Asai und Sōseki? Es gibt ein Gemälde von Dante Gabriel Rossetti, der wie Millais ein Präraffaelit war, genannt *Proserpina*. Dies ist der lateinische Name der griechischen Göttin Persephone, die als Tochter der Demeter und Gattin von Hades/Pluto zwischen Leben und Tod hin und her wechselt. Die Sinnlichkeit ist der Reiz, der verführerisch die Lebenslust bringen und zugleich aber auch eine Schrecklichkeit erwecken kann, die zum Abgrund des Todes führt. Die *femme fatale* ist zwar ein faszinierendes Wesen, das dem in der industrialisierten Gesellschaft entfremdeten Mann einen Traum der Rettung gibt, aber zugleich ein gefährliches, das ihn seiner Rolle in der Gesellschaft beraubt und ihn verderben lässt. Das Modell der *Proserpina* war Jane, die Frau von William Morris. Man sagt, sie habe ein unmoralisches Verhältnis mit seinem Freund Rossetti gehabt. Um die Jahrhundertwende treten tatsächlich einige “fatale Frauen” in Erscheinung, wie im deutschen Fall Alma Mahler oder Franziska zu Reventlow, in Japan Hiratsuka Raitchō (平塚雷鳥), deren Liebesbeziehung mit Sōsekis Schüler Morita Sōhei (森田草平) damals zu einem berühmten Skandal führte. Sie alle sind nicht durch die Moral gefesselt, die sich in den Institutionen von Ehe und Familie konkretisiert. Wenn die Familie als Einheit der Reproduktion der Arbeitskraft die Grundlage der industrialisierten Gesellschaft ausmacht, so sind sie als Zerstörerinnen dieser anzusehen. Die Freiheit ihres Verhaltens resultiert allerdings aus dem Geist der Neuzeit, der die modernisierte Zivilisation begründet hat. Man kann also sagen,

25 Nach der Heimkehr aus London zeichnete Sōseki oft in seinen selbst gemalten Postkarten sinnliche Frauen, und einmal auch einen weiblichen Akt.

dass die *femme fatale* nichts anderes als eine Erscheinung der Selbstauflösung der Moderne ist.

Meiner Meinung nach manifestiert sich in der Darstellung von Sinnlichkeit der Unterschied in den geistesgeschichtlichen Wahrnehmungen. Während Sōseki, der viele *femmes fatales* schuf, die Veränderung der Lebensgrundlagen mitten in der Industrialisierung wahrgenommen hat, hat Asai, der sich die Sinnlichkeit des *art nouveau* nicht aneignete, eine solche Veränderung nicht empfunden, beziehungsweise die bisherige Grundlage weiter beibehalten. Diese Lebensgrundlage bezieht sich auf die erste Gemeinsamkeit zwischen den beiden Künstlern, d.h. die Zugehörigkeit zum Staat. Das Fundament der Modernisierung seit der Meiji-Restauration war nicht die Vernunft wie in Europa seit der Renaissance und der Reformation, sondern der japanische Meiji-Staat. Diese Grundlage basiert auf der *Ie*-Gemeinschaft als der Grundlage der Samurai-Gesellschaft. Das japanische Wort *ie* (家) bedeutet ursprünglich das Haus als Gebäude, aber auch die Familie, die darin wohnt. Die *ie* als eine kleine Gemeinschaft steht jedoch keineswegs im Gegensatz zur Öffentlichkeit. Wenn sie auch immer grundsätzlich auf der Blutsverwandtschaft gründet, so betreut sie auch Nicht-Verwandte und bezieht sich nach aussen zu der *Han* (藩) genannten Öffentlichkeit, die ihrem Wesen nach auch eine *ie* ist²⁶, wenn auch eine viel grössere. Nach der Restauration haben sich zwar die *Han* aufgelöst, aber der sich neu bildende Staat trug bis zur Mitte der Meiji-Zeit, d.h. ca. 1890 in seiner politischen und kulturellen Verfassung noch einen *Ie*-Charakter. Ōgai kam 1884 mit diesem Hintergrund nach Deutschland. In seiner frühen Novelle *Das Ballettmädchen*²⁷ (*Maihime* 舞姫, 1890) sagt Ōta Toyotarō, die Hauptfigur, „Jetzt ist die Zeit, mein eigenes Haus zu gründen!“²⁸, als er von der Regierung, die ihn nach Berlin schickt, den Befehl zur Abreise erhält. Toyotarō als Abbild Ōgais ist noch auf der moralischen Grundlage der strengen *Ie*-Erziehung zum Bürokraten des Meiji-Staats geworden. Asai stammt eigentlich aus der Samurai-Klasse und wurde tatsächlich von seinem Umfeld zum Samurai-Maler bestimmt. Wenn er als Repräsentant des Meiji-Staats während der Weltausstellung in Paris in einer Konkurrenzsituation den daran teilnehmenden Ausländern gegenüber trat, so stützte er sich auf dasselbe Fundament der Samurai-Erziehung und hielt daran bis zu seinem Tode 1907 fest. Sōseki dagegen war nach London mit dem Ent-

26 Das Wort *Han* als solches trat erst Ende der Edo-Zeit in Erscheinung. Davor nannte man Samurai nicht *Hanshi* (藩士), sondern *Kerai* (家来).

27 Im Suhrkamp Verlag auch unter dem Titel *Die Tänzerin* erschienen.

28 MORI, 1971: 426.

schluss gekommen, durch das Studium der englischen Literatur zum Staatsaufbau beizutragen, aber er begann schon während seines Aufenthaltes dort die Schwierigkeit seines diesbezüglichen Beitrags und seine eigene Nutzlosigkeit zu fühlen. "Obwohl ich schon 35 Jahre alt geworden bin, fühle ich mich an diesem Neujahr hoffnungslos, weil ich noch nichts gemacht habe, obwohl ich von so weit nach Europa gekommen bin."²⁹ Diese Hoffnungslosigkeit kann ein Gefühl des Abgeschnittenseins von jener Basis bedeuten. Macht sich diese Haltlosigkeit nicht in seinen späteren Romanen an den *femmes fatales* fest?

Der Unterschied zwischen Asai und Sōseki verweist auch auf den Fortschritt der Modernisierung. Asai ist elf Jahre älter als Sōseki. Der Maler Fujishima Takeji (藤島武治), der im selben Jahre 1867 wie Sōseki geboren war, gestaltete eine damalige Literaturzeitschrift *Myōjō* (明星) (Abbildung 3).



Abbildung 3: Fujishima Takejis Illustrierung von *Myōjō*

29 NATSUME, 1993–1999, XXII: 200.

Seine Illustrierung ist offenkundig sinnlicher als die von Asai für die Zeitschrift *Shinshōsetsu* (新小説) angefertigte (Abbildung 4).

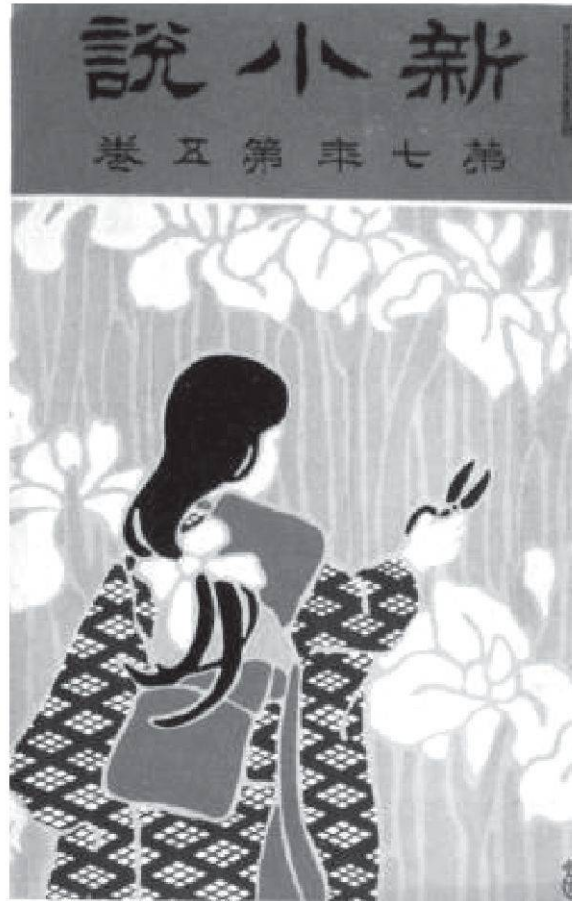


Abbildung 4: Asais Chūs Illustrierung von *Shin-shōsetsu*

Die Generation von Sōseki und Fujishima wuchs mit dem Meiji-Japan auf und fühlte allmählich im Prozess seiner Entwicklung, dass sich die Verbindung zwischen der *Ie*-Gemeinschaft und dem Staat zu lockern begann. Man kann sagen, dass sich das “Haus” zu etwas Privatem wandelte und von der Öffentlichkeit getrennt wurde. Die veränderte Lebensform wird greifbar in dem Roman *Das Tor* (*Mon* 門, 1910). Gerade in dieser Zeit kommt der Angestellte auch in Japan auf. Der Protagonist Nonaka Sōsuke ist ein Angestellter, der jeden Werktag zwischen dem im Stadtzentrum befindlichen Büro und dem gemieteten Haus in der Umgebung der Stadt pendelt. Seine Frau Yone bleibt andererseits immer als Hausfrau im privaten Innenraum. Auch das Haus als Gebäude verwandelt sich. Die traditionelle Veranda *engawa* (縁側) war bisher nach aussen hin offen,

wie sie im Haus von Hirota-Sensei in *Sanshirōs Wege* beschrieben ist³⁰. Aber um diese Zeit hielt die Glastür ihren Einzug und die *engawa* verlor ihren öffentlichen Charakter. Sōsekis Essay *Hinter den Glastüren* (*Garasudo no uchi* 硝子戸の中) wurde 1915 geschrieben.

Ōgai seinerseits ist fünf Jahre älter als Sōseki und Fujishima. Er studierte im Ausland als er jung war, und trieb in einer Spitzenfunktion des Staates die Modernisierung voran. Aber schon um die Jahrhundertwende begann auch er eine grundlegende Änderung seines Staats wahrzunehmen. In seinen späteren Jahren schrieb Ōgai mehrere Geschichtsromane, von *Das Testament des Okitsu Yagoemon* (*Okitsu Yagoemon no isho* 興津弥五右衛門の遺書, 1912) bis zu dem grossen Werk *Shibue Chūsai* (渋江抽斎, 1916). Diese erscheinen mir als seine Versuche, die leere Stelle des Zusammenbruchs der bisherigen Lebensgrundlage der *Ie*-Gemeinschaft in der Dichtung auszufüllen.

3.

Die Empfindung des Verlustes von Grundlagen ist auch der Ursprung der Kritik Sōsekis an der Moderne. Nach der oben zitierten Kritik aus *Ich der Kater* liegt der Kernpunkt der Probleme der Moderne im Selbstbewusstsein. Man kann dies folgendermassen interpretieren: es ist das menschliche Wesen, das seinen Boden unter den Füßen verloren hat und sich gerade deswegen irgendeine Identität sichern möchte; es muss sich daher immer weiter um die Unterschiede zu den Anderen kümmern und sich damit quälen. Sōseki hat ein solches Wesen als sein eigenes empfunden und eine alternative Lebensart in der Entwurzelung durch die Modernisierung gesucht. Seine Romane sind das Ergebnis seiner geistigen Auseinandersetzung mit diesem Verlust der Grundlagen. Der Roman *Kokoro* ist in Japan unter seinen Werken am populärsten. "Sensei", die Hauptfigur, wird von der Gemeinschaft in der Provinz verraten und von ihr ausgeschlossen. In der Stadt leidet er, inmitten seiner Beziehungen mit seiner Frau und seinem Freund, einsam an existentieller Angst in der Tiefe seines eigenen Seins und treibt schliesslich dem Tode entgegen. Die Seinsart des Menschen in der Moderne, die Sōseki darstellt, sind bisher als Problematik des Egoismus, des "Haftens an sich selbst" (*gashū* 我執) verstanden worden. Nach meiner Meinung bestimmt diese Problematik zu stark die Richtung des Denkens und Fragens. Denn sie führt uns

30 Vgl. NATSUME, 1993–1999, V: 367–368.

zur Frage, wie unsere Begierde zu kontrollieren sei, und lässt uns dann zur nächsten Stufe übergehen, nämlich das Subjekt der Kontrolle in uns selbst zu entdecken oder festzustellen. Auf diese Weise wurde das Verhältnis zwischen der Modernisierung und unserem Sein verdeckt und die Veränderung des Seinscharakters des Seienden in der Industrialisierung nicht mehr hinterfragt. Diese Denkweise bedeutet, konkreter gesagt, den guten Teil des Menschen vom bösen zu trennen und dann den letzteren unter die Kontrolle des ersteren zu bringen: Die Vernunft oder das Persönliche sollte die Begierde überwachen. Das Sein des Egos würde hinter der Frage zurücktreten und ohne weiteres für das Denken im Ganzen vorausgesetzt werden. Aber kann die Modernisierung das Selbst des Menschen unangetastet lassen? Hat sie nicht vielmehr das neuzeitliche Ego als *fundamentum inconcussum* (unerschütterliche Fundament) zusammenbrechen lassen? Der Blick Sōsekis hat zumindest die Unruhe des menschlichen Egos erreicht. Ich glaube daher, man würde das Blickfeld des Gedankens Sōsekis verengen, wenn man ihn so auslegen würde, dass man mit Hilfe der konstatierten edlen Persönlichkeit den Egoismus regulieren sollte. Eine solche Auslegungstendenz möchte ich hier humanistisch nennen, deren typische Vertreter ich in der Literaturströmung *Shirakaba*-Gruppe (『白樺』派) finde, die direkt auf Sōseki folgte. Ich halte ihren eigentümlichen Optimismus für das Ergebnis eines Mangels an Nachdenken über das eigene Sein.

Ich will damit allerdings nicht sagen, es gebe keinen Humanismus in Sōsekis Texten. Ein Humanismus ist bei ihm bis in seine späteren Jahre zu finden und taucht gelegentlich auf. Wir können in seinem Brief an Isoda Taka (磯田多佳) 1915 ein Beispiel finden, die Geisha in Kyōto-Gion (祇園) war und auch mit Tanizaki Jun'ichirō (谷崎潤一郎) Umgang pflegte. Sōseki bedrängte sie darin mit dem Begriff der Persönlichkeit (*jinkaku* 人格), weil sie das Versprechen der Verabredung mit ihm gebrochen habe.³¹ Seine Vorhaltungen sind zwar in der Geisha-Welt als ziemlich *yabo* (野暮; unverfeinert) zu beurteilen. Aber es ist in diesem Fall bedeutsam, dass sich Sōseki auf die Verantwortlichkeit einer Person beruft. Sein Verhalten ist hier in diesem Sinne humanistisch. Nebenbei gesagt, stand Isoda einst auch in Verbindung mit Asai. Es war Asai gewesen, der sie in Gion einen Laden für Kunstgewerbe Kyūundō (九雲堂) eröffnen liess. Asai dachte dabei zweifellos an das *Maison de l'art nouveau*.

Wenn es bei Sōseki immer auch humanistische Gedankengänge gegeben haben mag, so interessiere ich mich doch mehr für eine andere, sozusagen post-humanistische Anschauung vom Menschen. Diese sieht den Menschen als ein

31 NATSUME, 1993–1999, XXIV: 419–420 und 424–425.

auf die individuelle Persönlichkeit nicht reduzierbares und sich in den verschiedenen Beziehungen mit Anderen formierendes Wesen an. Ich denke, dass das letztere für uns, die wir in einer hochtechnisierten Welt wohnen, bedeutsamer als das erstere. Ich möchte nun über das posthumanistische Menschenverständnis bei Sōseki sprechen.

Und dann ist der Roman, den der Führer der *Shirakaba*-gruppe Mushanokōji Saneatsu (武者小路実篤) als humanistisch, gegenüber der bisherigen und allgemeinen Gewohnheit als ein den Individualismus bejahendes Werk interpretierte. Aber gerade in diesem Roman kann man den Posthumanismus entdecken. Die Hauptfigur dieses Romans, Daisuke, ist ein arbeitsloser Gelehrter (*kōtō yūmin* 高等遊民), der soziale Arbeit verachtet und Lektüre und Kunst genießt. Der Grund seiner Verachtung der Arbeit liegt darin, dass sich diese immer nach den Anderen richtet. Dagegen verbleibt nach ihm die Liebe zur Kunst als eine selbstgenügsame Tätigkeit im Liebhaber selbst. Daisuke ist offensichtlich Individualist im Gegensatz zu seinem Vater, der noch auf der Basis der *Ie*-Gemeinschaft tätig ist. Aber der Individualismus von Daisuke hat kein festes Fundament, sondern ist vielmehr als in den Beziehungen mit den Anderen begründet anzusehen. Denn sein "arbeitsloses" Leben wird finanziell von seinem Vater und Bruder als Geschäftsleuten unterstützt und ihm ist zudem von seiner Familie die Rolle der Sicherung im Falle eines unvorhergesehenen Todes seines Bruders zgedacht. Die Geschichte von *Und dann* beginnt, als der Sohn des Bruders schon gross und also Daisukes Rolle der Familiensicherung unwichtiger geworden ist. Daisuke wird dann der Auftrag gegeben, eine für seine Familie bedeutsame Ehe zu schliessen. Aber er lehnt eine solche Heirat ab. Das würde nämlich konkret bedeuten, die unglückliche Frau Michiyo, die Schwester seines toten Freundes und jetzt die Gattin seines anderen Freundes Hiraoka, diesem wegzunehmen, obwohl Daisuke selbst einst die Heirat von Michiyo mit Hiraoka vermittelt hat. Diese gesellschaftlich zu verurteilende Handlung beraubt Daisuke seiner finanziellen Grundlage und führt ihn in den Untergang. Mushanokōji sagt nun, dieser Roman wolle durch die Tragödie des von der Gewohnheit verurteilten Individuums den Individualismus als solchen loben.³² Ich sehe aber im Gegenteil hier eine ironische Haltung gegenüber dem Individualismus. Der bejahende Grund der Wegnahme der Frau gegenüber der Tradition liegt darin, dass es für die Liebe als individuelles Gefühl natürlicher wäre, Michiyo aus ihrer schon verblässenden Ehe zu befreien. Dies wird auch konkret als Daisukes Erinnerung beschrieben, da nämlich Daisuke einst Michiyo geliebt hatte. Nach

32 MUSHANOKŌJI, 1987: 330.

der Auslegung von Mushanokōji würde die Natur, die sich in dieser Liebe zwischen den beiden Individuen zeigt, den Individualismus zu etwas Allgemeingültigem, nämlich dem Humanismus, erheben. Sōseki stellt sich jedoch diese Erinnerung keineswegs als real vor, sondern vielmehr als eine retrospektive Konstruktion. Gerade nach der Szene der Bestätigung der Liebe von Daisuke und Michiyo zueinander schreibt Sōseki: Daisuke "erwachte dann aus dem Traum."³³ Daisuke beginnt dann im wirklichen Konflikt zwischen seiner Familie und Hiraoka zu leiden. Deshalb ist die Vorstellung des der Tradition Widerstand leistenden Individuums nicht als ein Lob des Individualismus durch die tragische Katharsis zu verstehen, sondern sie zeigt, dass das Sein eines extremen Individualisten wie Daisukes nicht anders ist als eine sich auf den gesellschaftlichen Verhältnissen gründende Erfindung. In diesem Sinne bin ich der Meinung, dass in *Und dann* eine Ironie des Individualismus, und des Weiteren des Humanismus, zum Ausdruck kommt.

Die posthumanistische Anschauung in *Und dann* sieht den Menschen als einen sich wurzellos in den Beziehungen mit den Anderen verwandelnden an. Ihre Ausformung ist bereits in Sōsekis früherer Schaffenszeit, z.B. in *Bergarbeiter* (*Kōfu* 坑夫, 1908) zu finden, doch behauptete der Humanismus zu dieser Zeit noch eine Dominanz wie in *Herbstwind* (*Nowaki* 野分, 1907), der das von der edlen Persönlichkeit bestimmte Schicksal des armen Intellektuellen Shira'i Dōya behandelt. Ich vermute jedoch, dass die posthumanistische Anschauung im Lebenslauf Sōsekis allmählich stärker wird. Dabei möchte ich auf *Bis zur Tagundnachtgleiche* (*Higansugi made* 彼岸過迄, 1912)³⁴ verweisen, weil sie hier sowohl im Inhalt als auch in der Komposition des Romans offensichtlich erscheint.

Das Thema dieses Romans ist Eifersucht. Die Hauptfigur Sunaga Ichizō wohnt mit seiner Mutter zusammen und beide vertrauen einander. Die Mutter hofft, dass seine Jugendfreundin Chiyoko auch seine Frau werden würde. Aber Sunaga kann zu Chiyoko keine Liebe, sondern bloss Freundschaft empfinden. Die Situation verändert sich allerdings, als ein gutmütiger und munterer Jüngling namens Takagi als Bräutigamsbewerber von Chiyoko auftritt. Nun kann Sunaga nicht mehr die in sich aufsteigende Eifersucht kontrollieren. Normalerweise stellen wir uns die Eifersucht so vor: ein Jüngling liebt ein Mädchen. In seinem Inneren gibt es zuerst eine Liebe als individuelles Gefühl. Aber wenn ein Anderer dazwischen kommt und mit dem Mädchen freundschaftliche Beziehungen

33 NATSUME, 1993–1999, VI: 271.

34 Vgl. ITŌ, 2010: 9–33.

anknüpft, so entsteht im ersteren auf der Grundlage der vorausgehenden Liebe die Eifersucht als das zweite Gefühl. Diese normale Aufeinanderfolge kehrt sich in *Bis zur Tagundnachtgleiche* um. Die Eifersucht geht der Liebe voraus. Die Möglichkeit der Liebe von Sunaga zu Chiyoko verwirklicht sich hier zwar nicht. Aber das geschieht in *Kokoro*. Das wird verständlich, wenn wir uns fragen, ob Sensei Shizu einen Heiratantrag gemacht hätte, wenn nicht sein Freund "K" aufgetreten wäre, der in Sensei Eifersucht erweckt. Sogar ein persönliches Erlebnis wie die Liebe kann also erst in den Beziehungen mit den Anderen entstehen.

Sunagas Mutter ist in Wirklichkeit aber nicht seine wahre Mutter. Er ist der Sohn ihres verstorbenen Mannes und einer Dienerin ihrer Familie, die auch schon tot ist. Die Mutter versucht nun Chiyoko zu Sunagas Braut zu machen, weil Chiyoko ihre Nichte ist. Dadurch möchte sie ihre eigene Abstammung mit der ihres Mannes verbinden und das Mutter-Sohn-Verhältnis wieder herstellen. Die Umstände seiner Geburt, die Sunaga unbekannt waren, schaffen ein neues Verhältnis zwischen ihm und Chiyoko und stellen so eine neue Situation her. Wenn das Verhältnis seines Vaters mit jener Dienerin auch als ein Produkt vergangener Verhältnisse anzusehen ist, so sind doch unzählige und unbestimmbare Beziehungen hinter den jetzt in Erscheinung tretenden verborgen. Wenn wir auf diesen Sachverhalt blicken, können wir in der Tiefe des Menschseins als eines durch Beziehungen geformten Wesens eine unergründliche Dunkelheit erkennen. In *Bis zur Tagundnachtgleiche* gibt es eine Szene, in der Sunaga Leonid Andreevs Roman *Der Gedanke* liest. In diesem wird erzählt, wie ein normaler Jugendlicher unter gewissen Umständen zu einem wahnsinnigen Mörder werden kann. Diese Geschichte lässt Sunaga schauern. Es handelt sich dabei um nichts anderes als die Empfindung des sich hinter den Beziehungen verbergenden Abgrundes des Menschen.

Bis zur Tagundnachtgleiche ist nicht nur inhaltlich, sondern auch von seiner Komposition her interessant. Sōseki strukturiert das Werk absichtlich in Form einer Serie von sechs Novellen. Das Werk als Ganzes wird in der personalen Perspektive von Keitarō gebündelt, einer der Figuren dieses Romans. Seine Sicht, nämlich die Einheit des Werkes, ist demzufolge nicht transzendent, sondern bewegt sich mit den anderen Figuren auf derselben Ebene, von wo aus die ganze Geschichte nicht mehr überblickt werden kann. Keitarō ist kein besonderer Jugendlicher, sondern eher durchschnittlich, und seine Durchschnittlichkeit lässt in ihm eine romantische Sehnsucht entstehen. Er hört den Worten der anderen Figuren Sunaga, Chiyoko und Sunagas Onkel Matsumoto zu, kann aber als ein begrenzter Zuhörer nicht die weiteren Entwicklungen der Ereignisse voraussehen. Er beobachtet Sunagas Verwicklungen wie die obengenannte

Eifersucht. Aber er kann gar nichts machen, sondern nur zuschauen. Sōseki konzipierte den Roman bewusst aus dieser beobachtenden Perspektive des Charakters Keitarō. Das folgende Zitat findet sich am Schluss:

Keitarōs Abenteuer begann mit einer Geschichte und endete mit einer anderen. Die Welt, die er kennenlernen wollte, war zunächst nur in der Ferne sichtbar. Seit kurzem lag sie sichtbar vor seinen Augen. Aber bis zum Ende ähnelte er einem Aussenseiter, der weder in die Welt hinausgehen, noch eine Rolle darin spielen konnte. Seine Rolle war die in der Art eines Beobachters, der ständig einen Telefonhörer an sein Ohr drückt, um der "Welt" zuzuhören.³⁵

Die Endlichkeit der Perspektive Keitarōs wird von der Polyphonie dieses Romans verstärkt. Die drei Novellen in der ersten Hälfte des Romans sind die Geschichten, die Keitarō selbst erlebt. Aber in den letzten Novellen vernimmt er die durch die anderen Figuren erzählten Geschichten. Im Ganzen klingen daher pluralistische Stimmen, und jede Figur, einschliesslich Keitarō, kann nur in ihrem beschränkten Blickfeld die Dinge beobachten. Demzufolge versinkt das Wesen des Sachverhalts hinter der Vielzahl von Stimmen.

Worin besteht die Beziehung eines solchen endlichen Blicks zu der post-humanistischen Denkweise, die man wieder in den darauffolgenden Romanen *Wanderer* (*Kōjin* 行人, 1913) und *Kokoro* entdecken kann? Um diese Beziehung zu klären, möchte ich auf das Begriffspaar "das kritische Werk" (*hihanteki sakubutsu* 批評的作物) und "das mitfühlende Werk" (*dōjōteki sakubutsu* 同情的作物) zurückgreifen, das Sōseki in seiner wissenschaftlichen Schrift *Literarische Untersuchungen* (*Bungakuron* 文学論, 1907) eingeführt hat. "Das kritische Werk" setzt eine edel gesinnte und reflektierende Persönlichkeit des Erzählers als Grundlage der Rede voraus. Sōseki drückt dies folgendermassen aus: In diesem Werk

muss der Schriftsteller in sich eine grossartige und starke Persönlichkeit besitzen, und aus dieser heraus seine Kenntnisse, Urteile und Beobachtungen auf die Leser ausstrahlen, die, ohne ein unzufriedenes Wort zu äussern, sich überzeugen lassen und sich vor dem Schriftsteller verneigen.³⁶

Dies würde sich auf eine allgemeine Humanität beziehen und kann, darauf gründend, als humanistisch bezeichnet werden. Ein diesbezüglich typischer Roman ist *Herbstwind*, obgleich ich hier nicht dessen literarischen Wert beurteilen

35 NATSUME, 1993–1999, VII: 344.

36 NATSUME, 1993–1999, XIV: 396.

möchte. „Das mitfühlende Werk“ auf der anderen Seite lässt im Gegensatz dazu, von der Gerechtigkeit oder der Unparteilichkeit weit entfernt, den Erzähler mit den Figuren zusammenspielen, selbst wenn diese nicht so klug sein mögen. Eine solche Erzählung hat ihren Standort nicht in der Grösse des Persönlichen, sondern bewegt sich auf der Ebene der Figuren. *Bis zur Tagundnachtgleiche* gehört zu dieser mitfühlenden Kategorie. Der Posthumanismus betrachtet den Menschen, ohne die allgemeingültige Humanität als seinen Standpunkt vorauszusetzen, als ein durch die Verhältnisse geformtes Wesen. Wenn der posthumanistische Erzähler seinen eigenen Standpunkt ausserhalb der menschlichen Beziehungen setzen würde, könnte er sich selbst nicht als posthumanistisch ansehen. Die posthumanistische Denkweise wäre in diesem Fall inkonsequent. Ihre Radikalisierung führt demzufolge den Erzähler notwendig in die Beziehungen hinein, in denen sich dieser selbst wie die erzählten Figuren herausbildet. Das posthumanistische Werk muss daher mitfühlend sein.

Ich habe oben gesagt, dass die posthumanistische Anschauung für unsere Zeit wichtiger ist. Die Wichtigkeit hängt davon ab, wie diese Zeit zu denken ist. Nach meiner Meinung befindet sich die Welt unserer Tage in einer Gefahr. Ich meine damit nicht das gefährliche Ereignis, das oft wirklich in der Welt geschehen kann. Was ist dann die Gefahr? Sie ist in meinem Sinne eine seltsame Struktur oder Erscheinungsweise des Seienden in der heutigen Welt als solche. Das ist die Zwecklosigkeit, die die Modernisierung verursacht, wie der Titel dieses Aufsatzes lautet. Die Modernisierung ist nichts anderes als die unaufhörliche Entwicklung der Technik, deren Grundbewegung in der Nützlichmachung des Seienden besteht. Das Nützliche ist ein Mittel und besitzt solange unausweichlich die Vorstellung eines Zwecks. Es ist das Mittel für etwas Anderes mit seinem Zweck. Die moderne Technisierung trägt in sich aber wesentlich den radikalen Grundzug, alles Seiende als Nützliches vor- und darzustellen. Ein Seiendes bezieht sich als Mittel auf ein anderes als Zweck, dieses zweite ist aber auch nur als Mittel auf ein noch anderes bezogen, dieses dritte auf das vierte und so weiter. Diese Bewegung nimmt daher kein Ende. Es scheint zwar nicht unmöglich, diesen endlosen Mittel-Zweck-Zusammenhang zu unterbrechen, und er ist auch wirklich beendet worden. Besonders das neuzeitliche Denken hat dem Menschen die Stelle des Endzwecks zu geben versucht. Dieser humanistische Versuch wird heute noch wiederholt, um mit der darauf gründenden Ethik den Wettlauf um die Atomtechnik usw. zu stoppen. Die Technisierung kann aber leicht dem Menschen diese Stelle eines Endzwecks wegnehmen. Der Mensch wird wie jedes andere Seiende in die Bewegung der Nutzbarmachung gestellt und zu irgendeinem Zweck aufgefordert. Diese Bewegung verschluckt auf ihre

Art und Weise sogar den Humanismus als eine nützliche Erfindung. Dieser gerät demnach auch in die endlose Kette von Mittel und Zweck. Solange die Bewegung der Nutzbarmachung und der Nützlichkeitsabwägungen nirgends das letzte Telos erreichen kann, wird man sagen müssen, dass sie im Ganzen grundsätzlich zwecklos ist. Die moderne Technik erzeugt zwar viel Verwertbares. Aber dessen Nützlichkeit muss als Schein gelten, sofern der Zweck prinzipiell ausbleibt. Die Radikalisierung der Nützlichkeit macht gerade wegen der Radikalisierung selbst die Nützlichkeit als solche sinnlos – diese paradoxe Lage ist es, in der wir uns in der Gegenwart befinden.³⁷

Die posthumanistische Anschauung Sōsekis passt in diese Grundsituation von heute hinein, insofern sie den Menschen als einen durch Beziehungen geschaffenen interpretiert. Die allgemeine Persönlichkeit oder die Humanität, die das kritische Werk ermöglichen, sind die Quelle, aus der das allgemeingültige Urteil resultiert. Die Humanität kann daher allem Seienden seinen angemessenen Ort und seine Richtung, also seinen Zweck geben. Sōseki hat verstanden, dass eine solche Persönlichkeit mit dem Fortschritt der Wissenschaften und der darauf gründenden Technisierung immer mehr unmöglich wird und statt ihrer der Mensch mit seiner tiefabgründigen Angst auftritt. Z.B. Ichirō, der Held des *Wanderer* sagt:

Die Angst kommt von der Entwicklung der Wissenschaft her. Die unaufhörlich fortschreitende Wissenschaft hat uns nicht einmal erlaubt, auch nur einen Moment anzuhalten. Vom Gehen mit den Füßen kam es zur Rikscha, von der Rikscha zur Kutsche, von dieser zur Eisenbahn, von dieser zum Auto, dann zum Luftschiff, dann zum Flugzeug ... so können wir keine Ruhepause mehr haben. Wir wissen nicht, wohin wir schliesslich gebracht werden. Es ist sehr schrecklich.³⁸

Er ist sich bewusst: “was er auch immer tun mag, kann es zu keinem Zweck noch Mittel werden. Er hat nur Angst.”³⁹ Wie kann der Mensch inmitten dieser Angst leben, die die Leere der Nützlichkeit durch den Verlust des Zwecks mitgebracht hat? Die posthumanistische Erzählung in Sōsekis “mitfühlendem” Werk enthält diese Frage, die unsere eigene ist.

Das Schlüsselwort von *Gras am Wegrand* (*Michikusa* 道草, 1915), dem autobiographischen Roman aus Sōsekis späteren Jahren, ist *katazukanai* (片付かない ‘nicht zu beenden oder beseitigen’). Es bedeutet gerade die Zwecklosig-

37 Vgl. ITŌ 2003: 176–191.

38 NATSUME, 1993–1999, VIII: 395–396.

39 NATSUME, 1993–1999, VIII: 394.

keit. Seine nicht zu beendende Welt steht unserer heutigen näher als die von *Wanderer* oder *Kokoro*, die jeweils mit dem Tode des Helden endet, d.h. eschatologisch ist. Im Gegensatz dazu treten in *Gras am Wegrand* die Hauptfigur Kenzō (Sōsekis Abbild) und seine Frau Sumi, seine Schwester Natsu und sein Bruder Chōtarō auf, die alle trotz der Nähe des Todes noch nicht tot sind. Der Raum, in dem alle schweben, ist weder eschatologisch noch durch eine andere Teleologie strukturiert. Er ist ein öder Ort. Es gibt keinen tragischen Schluss wie in *Kokoro*. Er wird aber gerade deswegen noch endlicher. Denn hier gibt es nur eine abgrundtiefe Verzweiflung, aus der eben der Tod nicht retten könnte.

Ein anderes Schlüsselwort von *Gras am Wegrand* ist Geld. Kenzō als Intellektueller trägt in sich die Leidenschaft, etwas Grosses zu schaffen. Bedauerlicherweise lebt er allerdings in einer Wirklichkeit, in der sein Pflegevater Shimada, mit dem es zum Bruch gekommen ist, und seine gleichfalls von diesem getrennte Pflegemutter Tsune wie Gespenster auftreten und wegen Geld Kenzō quälen. Diese beiden Alten leiden auf ihre Weise ebenso unter der eigenen Geldgier. Natsu bittet Kenzō immer um Taschengeld und in dem Plot auch um dessen Erhöhung. Von diesem Geld wird ihr fast alles von ihrem Mann weggenommen, aber trotzdem kauft sie aus dem wenigen Rest ein Geschenk anlässlich der Geburt von Kenzōs Baby. Natsu lebt unvernünftig. Kenzōs Schwiegervater war einst reich, ist jetzt aber heruntergekommen, so dass er Kenzōs alten Mantel von Sumi bekommt und Kenzō darum bittet, für seine Schulden zu bürgen. Kenzō lehnt ab, aber statt seines Vaters macht er selbst Schulden und schreibt literarische Texte, um Geld zu verdienen, so dass auch er in diesen Strom von Geldgier und -not gerät. Er muss selbst in sich gehen und wird sich schmerzlich bewusst, dass er sich von seinem Umfeld kaum unterscheidet.

Die Gier nach Geld ist eine Gestaltung des Selbstbewusstseins, das als das Wesen der Moderne in *Ich der Kater* kritisiert wird. Das Geld produziert Unterschiede zum Anderen und gibt Macht. Diese Gier mit den daraus entstehenden Differenzen kann aber dem Selbstbewusstsein keine feste Identität geben, sondern verwickelt es in die Beziehungen mit Anderen und peinigt es weiter. Sie hat kein Ende und nimmt endlos zu, anders als die Begierde nach Essen oder der Geschlechtstrieb. In der Geldgier gibt es keinen Zweck, der das Handeln vervollständigen könnte, sondern nur vergebliche Mühe. Die Vorstellung des Geldes in *Gras am Wegrand* ist die von einer nicht zu beendenden Welt. Sie drückt in der Konkretisierung der endlosen Vermehrung der Begierde die Verzweiflung über die Zwecklosigkeit in der modernisierten Welt aus:

Kenzō entschloss sich, für immer in der Unbehaglichkeit weiter zu leben. Er hoffte nicht darauf, dass der Verlauf eine natürliche Erlösung bringen könnte.⁴⁰

Gras am Wegrand ist die Geschichte des Verzichts. Dieser Roman ist für mich jedoch das faszinierendste von Sōsekis Werken. Dafür habe ich einige Gründe, möchte aber zum Schluss nur einen erwähnen. Dieser liegt in der Redlichkeit des Verzichts. Das Gegenteil zum Verzicht bedeutet Hoffnung auf Erlösung. Die verschiedenen Mythen der Erlösung, die die Menschheit seit alters her produziert hat, einschliesslich desjenigen der Humanität, haben einen transzendenten Punkt als Grundlage ihrer Erzählung, von dem aus man die Beteiligten überblicken und alle Dinge beurteilen kann. Sie fragen aber meist nicht nach dem Seinscharakter dieses Standpunktes und neigen als Ideen zur Überzeitlichkeit, obwohl sie selbst grundsätzlich erfunden, also zeitlich sind. Im Gegenteil dazu nimmt der posthumanistische Blick denselben Horizont wie die unter den Beziehungen leidenden Menschen ein und durchschaut die Fiktionalität der dort immer wieder artikulierten Mythen. An diesem Ort mit den sich hier Quälenden mitleidend und fortwährend zu bleiben, auch wenn es noch so enttäuschend und trostlos sein mag – die Redlichkeit dieser Lebensart beeindruckt mich sehr. In *Gras am Wegrand* und dem folgenden Roman *Licht und Dunkelheit* treten die Menschen in ihrer Seinswürde hervor. Das verhält sich vermutlich immer so, wenn es mit einem redlichen Blick geschieht.

Ich habe von einem bekannten Marx-Forscher gehört, dass der Mythos der Revolution bereits für diesen Denker eine Enttäuschung war, als er jeden Tag im British Museum verschiedene Belanglosigkeiten wie den Fahrplan von Droschken usw. notierte. Weiter habe ich gehört, Marx habe den Kapitalismus als eine Art von Krebs angesehen und sich die Frage gestellt, wie man mit dieser unheilbaren Krankheit zusammen leben könnte. Ich deutete am Anfang eine geheime Verwandtschaft zwischen Sōseki und Marx an. Das hängt mit meiner Erinnerung an die von jenem Forscher angeregten Vorstellung zusammen, Sōseki habe an demselben Ort wie Marx gewohnt. Ich stelle mir auch die weitere Frage, was dieser Ort der Redlichkeit ist. Sie verbindet mich immer noch mit Sōseki auch 100 Jahre nach seinem Tode.

40 NATSUME, 1993–1999, X: 240.

Literaturverzeichnis

ASAI Chū 浅井忠

1900 “Paris Shōsoku パリ消息.” In: *Hototogisu* ホトトギス, Bd. 3. H. 9, S. 38–40.

ASAI Mokugo 浅井黙語

1900 “Paris Shōsoku パリ消息.” In: *Hototogisu* ホトトギス, Bd. 4. H. 1, S. 29–32.

ETŌ Jun 江藤淳

1970 *Sōseki to sono jidai* 漱石とその時代. Bd. 2. Tōkyō: Shinchō-sha.

ITŌ Tōru 伊藤徹

2003 *Te toshite no ningen* 手としての人間. Tōkyō: Heibon-sha.

2010 “Shinen o nazoru gengo 深淵をなぞる言語.” In: *Tsukurukoto no Nihon kindai* 作ることの日本近代. Kyōto: Sekaishisō-sha, S. 9–33.

MUSHANOKŌJI Saneatsu 武者小路実篤

1987 *Mushanokōji Saneatsu zenshū* 武者小路実篤全集. Bd. 1. Tōkyō: Shōgakukan.

MORI Ōgai 森鷗外

1971 *Ōgai zenshū* 鷗外全集. Bd. 1. Tōkyō: Iwanami-shoten.

NAGAI Kafū 永井荷風

1964 *Kafū zenshū* 荷風全集. Bd. 9. Tōkyō: Iwanami-shoten.

NATSUME Sōseki 夏目漱石

1993–99 *Sōseki zenshū* 漱石全集. 29 Bde. Tōkyō: Iwanami-shoten.

1996 *Ich der Kater*. Übersetzt von Otto PUTZ. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag.

OKAKURA Tenshin 岡倉天心

1979 *Okakura Tenshin Zenshū* 岡倉天心全集. Bd., 3. Tōkyō: Heibon-sha.

TAKEDA Katsuhiko 武田勝彦

2002 *Sōseki London no yado* 漱石倫敦の宿. Tōkyō: Kindai bungei-sha.