

Tayama Katais Futon (Das Bettzeug) aus erzähltheoretischer Sicht

Autor(en): **Werner, Verena**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **51 (1997)**

Heft 4

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147382>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TAYAMA KATAIS *FUTON* (DAS BETTZEUG) AUS ERZÄHLTHEORETISCHER SICHT

Verena Werner, Zürich

1. Vorbemerkungen

Tayama Katais Erzählung *Futon* (Das Bettzeug) erschien im September 1907 in der Zeitschrift *Shinshōsetsu*. Sie erregte grosses Aufsehen, wurde als Meisterwerk rezipiert und als "epochemachend" bezeichnet. Sie gab der modernen japanischen Literatur entscheidende Impulse, ja wurde zum Paradigma der als *Shishōsetsu* (Ich-Roman) bezeichneten Literaturgattung, einer Gattung, deren Inhalte als Wirklichkeitsaussage (Autobiographie) verstanden wurden, da man den Autor sowohl mit dem Erzähler als auch mit der Figur identifizierte.

Es sei dahingestellt, inwieweit sich Katai selbst als Erzähler verstand – oder missverstand. Wichtig ist, dass dieses Werk stets von der Biographie her interpretiert wurde, da er offensichtlich Biographisches als Stoff für seinen Roman benutzte. Dies hatte zur Folge, dass man *Futon* als "kühne Beichte" las (was nach Katais eigenen Worten nicht seine Absicht gewesen war), und den Autor – je nach Stellung des Interpreten – für seinen Mut und seine schonungslose Offenheit pries, oder aber für den *Inhalt* seines Werkes – die Haltung der Figuren – tadelte.

Dabei fällt die Diskrepanz zwischen der damaligen Rezeption und der Einschätzung der heutigen Literaturforschung auf:

Was war an diesem Werk so aufsehenerregend und neu, dass es eine solche Wirkung zeitigte? Ein heutiger Leser – sei er Europäer oder Japaner – wird diese Frage kaum beantworten können. Wir können weder nachvollziehen, worin die Neuartigkeit dieses Stückes bestand, noch wäre heutzutage, wie Ogata Aki-

ko schreibt, "jemand angesichts der Schilderung erotischen Verlangens eines Mannes in mittleren Jahren schockiert".¹

Im folgenden möchte ich versuchen, Katais *Futon* in seinem historischen Kontext zu lesen und einer Analyse der Erzählsituation zu unterziehen, ohne auf die Biographie des Autors oder irgendeinen «Ismus» einzugehen. Grundlage der Analyse ist das Beschreibungsmodell von Rolf Tarot.² Dabei ist mir bewusst, dass ein auf europäische Sprachen zugeschnittenes Modell nicht *tel quel* aufs Japanische angewendet werden kann.

Die Entwicklung der modernen (europäischen) Literatur zeichnet sich seit dem 18. Jahrhundert durch zwei Tendenzen aus: die Wende vom Handlungsroman zum psychologischen Roman, und, damit einhergehend, die Hinwendung zu unmittelbareren Formen des Erzählens durch das Zurücktreten der Vermittlungsinstanz (des Erzählers). Diese Entwicklung lässt sich auch in der japanischen Literatur beobachten. Mit der Gewahrdung des Individuums (*jikaku*) ging auch die Forderung einher, das sogenannte moderne Ich und seine Probleme in die Literatur einzubringen. Gleichzeitig lehnte man den vom Konfuzianismus postulierten Didaktizismus und die Geringschätzung der erzählenden Literatur (Fiktion=Lüge) ab. Man bevorzugte einen der Alltagssprache angenäherten Stil und suchte nach neuen – realistischeren – Mitteln, um Innerlichkeit glaubwürdig darstellen zu können. Mit anderen Worten: ein Paradigmawechsel von der vormodernen Rhetorik zu neuen *Ausdrucksformen*. Inhaltlich standen dabei oft Liebe und Sexualität im Mittelpunkt.

Katai war sich bewusst, dass eine allzu personalisierte Erzählinstanz bzw. ein Ich-Erzähler dem Zwang unterliegt, die Kenntnis der Innerlichkeit anderer Figuren zu legitimieren oder der Unglaubwürdigkeit anheimfällt, wie es in *Jūemon no saigo* (Das Ende Jūemons) geschieht. Nicht nur seine Äusserungen über die "Objektivität des Autors" und den "ungekünstelten Stil", die "flache Beschreibung" u.a.m. zeigen, dass er versuchte, ein adäquates Vehikel für neue Inhalte zu finden, auch wenn ihm die Be-

- 1 HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1981): Selbstentblössungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung "Shishōsetsu" in der modernen japanischen Literatur. Wiesbaden: Franz Steiner, S. 44.
- 2 TAROT, Rolf (1993): *Narratio viva. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Erzählkunst vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Band I, Theoretische Grundlagen*. Bern: Peter Lang, 1995.

schreibungskategorien fehlten. Betrachtet man seine Werke chronologisch, zeichnet sich eine Entwicklung in Richtung unmittelbarer Formen deutlich ab. Katai versuchte, Glaubwürdigkeit durch eine objektivere Darstellungsweise zu erzeugen, wobei er mit "Objektivität" einen unparteiischen Erzähler ("Autor") meinte, was eine realistische Schilderung der Subjektivität der Figuren (des Helden, nicht des Erzählers) erlaubt. Denn:

Fiktionale Texte, denen eine realistische Darstellung von Wirklichkeit zugrunde liegen, spielen – rezeptionspsychologisch gesprochen – damit, dass die dargestellte *als*-Wirklichkeit (die sie ist) als *Wirklichkeit* (die sie nicht ist) erscheint.³

In *Futon* geschah das mit so durchschlagendem Erfolg, dass man die Fiktion als Wirklichkeit las.

2. *Futon*

2.1. Inhalt

Takenaka Tokio, ein in Ehe und Beruf frustrierter Schriftsteller sehnt sich nach Erneuerung des Lebens durch eine neue Liebe. Er nimmt ein junges Mädchen namens Yoshiko aus der Provinz als Schülerin bei sich auf, das sich zu seinem Erstaunen als eine hübsche junge Frau erweist und moderner (*hai kara*) ist, als ihm und seiner Familie lieb ist. Er verliebt sich heftig in sie, sie ist für ihn eine "Blume, die Farbe in sein eintöniges Leben bringt", seine Einsamkeit durchbricht. Er bezwingt seine Leidenschaft um der Konventionen willen, wird aber von Eifersucht gepackt, als sie sich – nach Anzeichen erster Verliebtheit in ihn – in einen jungen Studenten verliebt. Tokio glaubt, seine Liebe opfern zu müssen, stilisiert sich zum Beschützer, um die Frau weiter in seiner Nähe zu haben, schickt sie aber nach Hause, als er merkt, dass die "reine heilige Liebe" der beiden nicht rein war.

3 TAROT, 1995:20.

2.2. Die Rolle des Erzählers – die Erzählerebene

Futon ist ein diegetisch-fiktionaler Text, das heisst, die Inhalte werden von einer Vermittlungsinstanz, einem fingierten Aussagesubjekt (der Erzähler ist keine wirkliche Person) berichtet. Der Erzähler verzichtet aber auf einige Vorrechte des ausgeprägt auktorialen Erzählens, vor allem auf “persönlich” scheinende Einmischungen. Es gibt keine Leseranreden oder Hinweise auf den Schreibvorgang, wenige durch das auktoriale Präsens gekennzeichnete Kommentare, spärliche Kommentare auf der Handlungsebene, vor allem aber fast keine Urteile oder distanzierenden Bemerkungen. Seine Rolle besteht erstens in der Zeitregie – der Text setzt nach dem Eingangskapitel, das den Geisteszustand des noch ungenannten Helden *kare* (er) zu einem bestimmten Zeitpunkt der Handlung beleuchtet, mit einer Rückwendung ein und folgt, ab Kapitel drei, meist der Chronologie des Geschehens. Die erzählte Zeit beträgt etwas über drei Jahre, die Erzählzeit 80 Seiten oder, genau gesagt, 1049 Zeilen. Das Vergehen der Zeit wird vom Erzähler (explizit und implizit) thematisiert, er rafft, überspringt und nennt Tage und Jahreszeiten. Zweitens vermittelt er die Innerlichkeit der Hauptfigur: Hier ist er allwissend. Er formuliert die Gefühle und Gedanken, die dem Helden nur vage bewusst sind. Die “indirekte Vermittlung von Innerlichkeit” (auktorialer Innerlichkeitsbericht) ist das häufigste im Text vorkommende erzählerische Mittel; auch hier benutzt der Erzähler die Möglichkeit zusammenzufassen und zu raffern.

Nun kann natürlich ein auktorialer Erzähler die Innerlichkeit mehrerer Figuren thematisieren. Interessant ist, dass in *Futon* von dieser Möglichkeit nur sparsam Gebrauch gemacht wird. Die Tendenz, Einblick ins Innenleben einer Figur zu geben, ist ein wichtiges Mittel zur Sympathiesteuerung – faszinierend oder irritierend. Der Leser ist den Ergüssen des Helden ausgeliefert und mag sich nach einer zweiten Identifikationsfigur im Text sehnen, nach einem Erzähler und dessen Leserlenkung durch Kommentare oder ironische Distanzierung, wie z.B. in Natsume Sōsekis *Sanshirō*, oder, in Ansätzen, in Katais *Shōjōbyō* (Krank nach Mädchen). Die ausschliessliche Fokussierung auf die Innerlichkeit Takenaka Tokios und die Beschränkung auf dessen Wahrnehmungs- und Wissenshorizont bringt eine starke Perspektivierung des Textes mit sich. Eine vollständige Perspektivierung auf eine einzige Figur, wie z.B. in Schnitzlers Romanen, in denen ein Erzähler nicht mehr greifbar ist, wäre von allergrösster Modernität. Soweit ist Katai in *Futon* nicht gegangen, hat sich aber in *Ippeisotsu* (Ein

Soldat) dieser Erzählform angenähert. In *Futon* werden Inhalte wie Name, Beruf und Kleidung des Helden, die zwar in den Wissenshorizont der Figur fallen, ihr aber so selbstverständlich sind, dass sie sie nicht innerlich thematisiert, vom Erzähler referiert. Seine Sprachebene ist der formale Sprachstil (*de aru*-Stil), sein Tempus – mit Ausnahmen – die Vergangenheit, die Deixis (das räumlich-zeitliche Orientierungszentrum) ist *damals* und *dort*: Der Erzähler nennt die Figuren bei ihrem Namen oder (selten) mit auktorialer Umschreibung: Tokio oder *kono otoko* (dieser Mann). Er zeigt eine Tendenz zu rhetorischen Fragen und doppelten Verneinungen. Die Gedanken der Figur werden auf dieser Ebene mit Einführungsverb und (meist) im Indikativ Präsens wiedergegeben – was sehr viel unmittelbarer wirkt als der deutsche Konjunktiv; das Pronomen der Selbstreferenz ist *jibun*, das in Übersetzung sowohl *ich (selbst)* als auch *er (selbst)* heissen kann.

2.3. Die Figurenebene

Perspektivierung erlaubt, aus der Sicht der Figur zu erzählen. Der Leser begleitet die Figur durch die Erzählung und erfährt nur, was die Figur weiss. Tatsachen werden erst dann in die Erzählung eingebracht, wenn der Held sie erfährt, wobei dann allerdings der Erzähler die Berichterstattung übernehmen kann, wie Yoshikos Hintergrund anlässlich ihres ersten Besuches.

Nebenfiguren werden erst beschrieben, wenn der Held sie trifft, ihre Namen nicht genannt, bevor er sie erfährt. Takenaka Tokio ist immer präsent, ist Sprecher in allen Dialogpartien und Empfänger oder Absender aller wörtlich zitierten Briefe.

Auf dieser Ebene werden Gedanken und Rede unmittelbar wiedergegeben. Die Wiedergabe direkter Rede in diesem Text hat nicht ausschliesslich die Funktion, Personen sich aussprechen zu lassen (oder sich dar- bzw. blosszustellen), sondern dient vorwiegend zur Information an die Hauptfigur und zugleich an den Leser. Gespräche liefern Urteile der Figuren über andere Personen, was z.B. zur negativen Charakterisierung des Rivalen beiträgt, den alle (ausser Yoshiko) widerlich finden. Der "direkte Gedankenbericht" entspricht in der Übersetzung dem Monolog, innerem Monolog und der erlebten Rede, die sich im Japanischen nicht grammatikalisch unterscheiden; diese sind in den Text eingebettet und *nicht* immer

durch Einführungsverben oder Anführungsstriche als Gedanken gekennzeichnet. Sie stehen im Indikativ Präsens und unterscheiden sich vom umgebenden Text (Erzählersprache) durch Sprachstil und -duktus: den informellen Stil *-da*, häufige Frage- und Ausrufezeichen (wobei im Japanischen Fragen und Ausrufe normalerweise durch Postpositionen ausgedrückt werden), Gedankenstriche und Pünktchen. Hier herrscht die Deixis der Figur *hier* und *jetzt*, die Nennung der Figur ist Tokio oder *kare*, die Selbstreferenz *jibun*.

2.4. Die Innerlichkeit der Nebenfiguren

Gedanken der Nebenfiguren werden nie in direkten, selten in indirekten Gedankenberichten wiedergegeben. Ihre Gefühle kommen meist nur insofern zum Ausdruck, als die Hauptfigur sie als "Emotionsausdruck" wahrnimmt, sei es als "sprechende Blicke" ("sie sah ihn bedeutungsvoll unverwandt an"), Körperhaltung ("sie setzte sich schräg hin und wirkte überaus verführerisch") oder Gesichtsausdruck ("sie errötete"). Neben diesen Emotionsausdrücken verwendet Katai Briefe, in denen sich der Schreiber unmittelbar ausdrückt, da er selbst zum Aussagesubjekt (=Erzähler) wird. Es sind die Briefe Yoshikos, die in diesem Text zitiert werden, in denen sie ihre Gefühle und Gedanken äussert - soweit sie sie äussern darf. Dabei wird der Leser, wenn der Brief zitiert wird, zum Mitleser Tokios, oder erfährt, falls Tokio über einen Brief nachdenkt, den Inhalt aus dessen Gedanken.

3. Schluss

Was war an *Futon* so neu? Keines der erzähltheoretischen Mittel, die Katai einsetzt, war neu. Die direkte und indirekte Gedankenwiedergabe, Briefzitate und der Gebrauch von Emotionsausdrücken sind alle in vormodernen Texten vorhanden. Ein Vergleich mit anderen Werken Katais zeigt, was neu ist: der fluktuierende Gebrauch all dieser Mittel, der sparsame Gebrauch der Monologform, die gleitenden Übergänge von Erzähler- und Figurenebene. Vor allem aber die Zurückhaltung des Erzählers, seine Beschränkung auf den Wissens- und Wahrnehmungshorizont Takenaka Tokios ermöglicht es, aus der Perspektive dieser Figur zu erzählen. Dass

hier nicht Handlung, sondern die Innerlichkeit der Figur im Mittelpunkt steht, macht Takenaka Tokios Präsenz im Text überwältigend und zwingt den Leser zu einer "einfühlenden" Rezeption. Dies mag die verschiedenen Reaktionen erklären: für moderne Leser ist der Held eine zu Selbstmitleid neigende, pathetisch-sentimentale Figur, für Zeitgenossen aber eine Identifikationsfigur.

