

Über die Idee und das Wirkliche (1890) : S jitsu ron

Autor(en): **Ningetsu, Ishibashi / Woldering, Guido**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **71 (2017)**

Heft 1

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-696878>

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.

Ishibashi Ningetsu 石橋忍月 (1865–1926)

Über die Idee und das Wirkliche (1890)

Sō jitsu ron 想実論

Übersetzung, Einleitung und Kommentar von **Guido Woldering**, Privatgelehrter,
E-mail: guido.woldering@gmail.com

DOI 10.1515/asia-2017-0021

1 Ishibashis Weg in den Diskurs der Dichotomie „Idee – Wirklichkeit“

1.1 Ishibashis persönliche Entwicklung

Ishibashi Ningetsu 石橋忍月 (1865–1926)^{1,2} hatte, als er 1880 (im Alter von 15 Jahren) aus seiner ländlichen Heimat Chikugo (heute Fukuoka) in die moderne Grosstadt Tōkyō kam, die traditionelle schulische Grundausbildung, inbegriffen das Studium der Klassiker des chinesischen Konfuzianismus, hinter sich.³ Durch seinen Adoptivvater, der eine medizinische Ausbildung bei einem Deutschen erhalten hatte, mag er erstmals mit der deutschen Sprache und Kultur in Berührung gekommen sein. In Tōkyō besuchte Ishibashi nun die Mittelschule Doitsu gakkō 独逸学校 („Deutsche Schule“), die ihn auf den Eintritt in die Vorbereitungsschule für das Studium an der Tōkyō-Universität (Tōkyō Daigaku yobi mon 東京大学予備門) vorbereiten sollte. In der Doitsu gakkō erwarb Ishibashi neben Kenntnissen der deutschen Sprache auch Grundkenntnisse der Literaturgeschichte Deutschlands⁴ und vertiefte

1 Im folgenden werden „Wirklichkeit“ und „das Wirkliche“ als Synonyme verwendet.

2 Eine ausführliche Biographie des Autors bietet Chiba 2006. Hier werden nur die meine Abhandlung unmittelbar berührenden Fakten aus der Forschungsliteratur referiert.

3 Ishibashis Lehrer in dieser *kangaku* 漢学 („China-Wissenschaften“) genannten philologischen Disziplin war Ezaki Wataru 江碓濟 (1845–1926), zu dem Ishibashi bis zum Tode eine enge Beziehung pflegte (Chiba 2006: 38).

4 Lehrbuch des Deutschunterrichts waren das Original und (laut Chiba 2006: 43) eine vierbändige japanische Übersetzung des von Albert Haesters verfassten Titels (1851). Das deutsche Original erlebte seit seinem Ersterscheinen (1851) eine permanente Vermehrung und hat bis 1873 die 23. Stereotypauflage erreicht. Unklar ist, welche der Auflagen der Schüler Ishibashi ab dem Jahr 1880 vor sich hatte. Auch kann Chibas Angabe zur verwendeten Übersetzung nicht verifiziert werden, denn frühere als die von 1883 bis 1885 erstellten Übersetzungen sind nicht nachzuweisen. Möglicherweise wurde im Unterricht auch nur das Original verwendet.

gleichzeitig seine Kenntnisse der klassischen Literatur Chinas und Japans. Nach dem Besuch der Vorbereitungsschule (1884–1885) und der „Ersten höheren Mittelschule“ (Dai ichi kōtō chūgakkō 第一高等中学校; 1886) war Ishibashi auf das Universitätsstudium vorbereitet. Von September 1887 bis Juli 1891 studierte Ishibashi deutsche Rechtswissenschaften an der juristischen Fakultät der Tōkyō-Universität.⁵ Gleichzeitig entfaltete er jene stark auf Kosten des Jura-Studiums gehende, rege literaturkritische Aktivität,⁶ die Gegenstand des nächsten Abschnittes ist.

1.2 Erste Schritte: Das literaturkritische Debütwerk und die Kritiken an *Ukigumo* 浮雲 des Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1887–1888)

Sein literaturkritisches Debütwerk veröffentlichte der Zweiundzwanzigjährige im Januar 1887 in der Zeitschrift *Jogaku zasshi* 女学雑誌 unter dem Titel „*Imoto sekagami wo yomu* 妹と背鏡を読む“ (Bei der Lektüre des *Imoto sekagami*), eine kritische Besprechung der Erzählung *Imotose kagami* 妹と背鏡 (Spiegel des Ehestandes) des damals schon renommierten Autors Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935).⁷ Hier entfaltet Ishibashi bereits seinen Stil: kritisch wertend, dabei stets bemüht um klare logische Grundlegung sowie Objektivität, Nachvollziehbarkeit und Ausgewogenheit seiner Urteile. Diesem Stil bleibt er ebenso treu wie der doppelten Grundlegung seiner Kritiken durch traditionelle japanische Literaturtheorien einerseits sowie andererseits durch deutsche Theorien der Ästhetik und der Literatur, insbesondere aus den Epochen der Aufklärung und der Romantik. Die Werke von Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) haben dabei besonderes Gewicht, darunter wiederum vorzüglich die *Hamburgische Dramaturgie*.⁸ Lessing bezieht sich dort *passim* auf *Peri Poiētikēs*

⁵ Die Abteilung für deutsches Recht war, wohl unter politischem Reformdruck, als Ergänzung zu den bereits bestehenden Abteilungen für französisches und englisches Recht eben erst gegründet worden (Chiba 2006: 69–76).

⁶ Wohl auch deswegen schaffte er nicht die Abschlussprüfungen des zweiten Studienjahres, so dass er dieses ab September 1889 wiederholen musste. Bei nochmaligem Nichtbestehen wäre Ishibashi exmatrikuliert worden.

⁷ Ishibashi 1887a, Tsubouchi 1886.

⁸ Lessing 1969 [1767–1769].

(Von der Dichtkunst) des Aristoteles (384–322 v. Chr.).⁹ Der Bezug auf Lessings Werk wird so zum „Einstieg“ Ishibashis in den im deutschen Sprachraum seit dem 18. Jahrhundert kontrovers geführten Diskurs insbesondere der aristotelischen Forderung, jegliche Dichtung müsse mimetisch sein.¹⁰ Als Vorzug von Tsubouchis Erzählung vermerkt er die in Japan bis dahin seiner Meinung nach unbekannte, gross angelegte Tragik, als Mangel vermerkt Ishibashi die seiner Meinung nach inakkuraten Beschreibungen der Protagonisten.¹¹

Weit mehr Aufsehen erregte Ishibashi mit seinen Kritiken zum Roman *Ukigumo* 浮雲 (Dahinziehende Wolken)¹² des Futabatei Shimei 二葉亭 四迷 (1864–1909). Vom 3. September bis zum 15. Oktober 1887 veröffentlichte er seine Rezension zu Teil I des Romanes unter dem Titel „Ukigumo no hōhen 浮雲の褒貶“ („Lob und Tadel für das *Ukigumo*“), am 17. März 1888 seine Kritik an Teil II unter dem Titel „Ukigumo daini hen no homeotoshi 浮雲第二篇の褒貶“.¹³ Ishibashi stellt zunächst seine Bewertungsgrundlage als These vor: Die Aufgabe eines Romans sei es, Material aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu entnehmen und anhand der dargestellten Handlungen der

9 Aristoteles / Schmitt 2008.

10 Als *locus classicus* der Mimesis-Forderung in der Dichtung gilt die Einleitung der *Poetik* (*Peri Poiētikēs*) des Aristoteles. Nach einer kurzen Bestimmung des Themas der Abhandlung heisst es: „Epische und tragische Dichtung also, ausserdem die Komödie, die Dithyrambendichtung und der grösste Teil des Aulos- und Kitharaspieles sind grundsätzlich alle Nachahmungen. Sie unterscheiden sich aber voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d. h. nicht im selben ‚Darstellungs‘-Modus nachahmen. [...] Gegenstand dichterischer Nachahmung sind handelnde Menschen. [...] Es scheinen aber für die Entstehung von Dichtung als Kunst überhaupt zwei Ursachen verantwortlich zu sein, die beide in der Natur ‚des Menschen‘ begründet sind. Denn das Nachahmen ist ein Teil des dem Menschen von seiner Natur her eigentümlichen Verhaltens, und zwar von Kindheit an – ja gerade dadurch unterscheidet sich der Mensch von den anderen Lebewesen [...]“ (Aristoteles u. Schmitt 2008: 3–6). Zu den Protagonisten des Aristoteles-Diskurses im deutschen Sprachraum des 18. und 19. Jahrhunderts zählen bekanntlich alle Dichter und Kritiker von Rang und Namen: neben Lessing auch Johann Christoph Gottsched (1700–1766), Johann Bodmer (1698–1739), Johann Breitingen (1701–1776), Jakob Lenz (1751–1772), Friedrich von Schiller (1759–1805), Johann Herder (1744–1803) und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Die Diskussion ist derart weitverzweigt und umfangreich, dass die von der japanischen Forschung als „Einflüsse von Aristoteles, der Aufklärung, der Romantik und der Klassik Deutschlands“ gekennzeichneten Anknüpfungen Ishibashis an sie wie Nebelkerzen wirken, solange sie nicht durch beweisbare intertextuelle Bezüge konkretisiert werden.

11 Moderner Nachdruck in MBGZ 23: 272–274.

12 Futabatei 1887–1889. Englische Übersetzung: Futabatei / Ryan 1967.

13 Ishibashi 1887b· 1888c· Beide Kritiken erschienen in der *Jogaku zasshi*.

Figuren eine ideale Welt zu schaffen; die Handlung der Protagonisten müsse deren Charakter entsprechen und konsistent durchgehalten werden.¹⁴ Diese These ist Teil einer intertextuellen Kette, in der Ishibashi durch sein fast wörtliches Zitat an die auf das Drama bezogene Definition aus Kapitel 2 des *Doitsu Gikyoku tai'i* 独逸戯曲大意 (Grundzüge des deutschen Theaters) des Hisamatsu Teikō 久松定弘 (1857–1913)¹⁵ anschliesst. Hisamatsu seinerseits referiert die Geschichte dieser These seit Aristoteles¹⁶ bis zu Lessings

14 *Sore shōsetsu wa shakai no arawaretaru sama wo zairyō to shi hito no okonai wo motte risōjō no ichi sekai wo tsukuru suru [sic!] mono nareba henchū ni araware suru jinbutsu no kōi wa shūshi sono hito no seishitsu to heikō shi ikkyō ichidō to iedemo sono hito to nari ni kuichigai subekarazu* 夫れ小説は社会の現象を材料とし人の行為を以て理想上の一世界を構造する者なれば篇中に現出する人物の行為は其人の性質と並行し一挙一動と雖も其人となりてに抵触齟齬す可からず。(INZ 3: 18).

15 Hisamatsu 1887: Titelform und Namenslesung übernehme ich von der NDL, wo auch ein Faksimile des Originals verfügbar ist (info:ndlp/pid/871731). Die in 12 Kapitel untergliederte Abhandlung referiert und erläutert in Kapitel 1 die Trias der literarischen Gattungen („Dramatik – Lyrik – Epos“) und handelt in Kapitel 2 über strukturelle Anlage und Form des Dramas im allgemeinen wie folgt. „Das ‚Drama‘, also das Schauspiel ist etwas, das im Grunde auf das griechische Wort *drán*, also ‚handeln‘, zurückgeht und man als etwas versteht, das vermittelt der Handlung von Menschen eine eigene, ideale Welt erschafft. Aus diesem Grunde bildet die Handlung der im Drama auftretenden Menschen von Anfang bis Ende deren Wesen und Empfinden ab, weicht nicht um eine Geste oder eine Bewegung von deren Anlage ab, und an jedem Worte und jedem Satze mag man erkennen, dass sie zu ihm gehören.“ (*Dorama' sunawachi gikyoku wa moto girisha go no ,drān' sunawachi ,nasu' to iu go ni engen suru mono ni shite hito no kōi wo motte risō jō no ichi sekai wo zōshutsu suru mono to su Kono yue ni gikyoku chū ni genshutsu suru jinbutsu no kōi wa shūshi, sono hito no seijō wo utsushi ikkyō ichidō to iedemo sono kishitsu ni hansuru koto naku ichigen ichigo kotogotoku sono hito to nari wo miru ni taru beshi* 「ドラマ」即チ戯曲ハ元希臘語ノ「ドラーン」即チ「為ス」トイフ語ニ淵源スルモノトス是故ニ戯曲中ニ現出スル人物ノ行為ハ終始、其人ノ性情ヲ写シ一挙一動ト雖ドモ其氣質ニ反スルコトナク一言一語悉ク其人トナリヲ見ルニ足ルベシ

(Hisamatsu 1887: 5–6; originale Auszeichnungen übernommen, Original fast ohne Interpunktion).

16 Konsistent sollen nach Aristoteles zum einen das Zusammenfügen der Fabeln (Handlungsstränge) zu einer Tragödie (*Poetik* Abschnitt 13), zum anderen die Charaktere (*Poetik* Abschnitt 15) sein. „(13) Weil also die Komposition der Tragödie, die künstlerisch die höchste Qualität hat, nicht einsträngig, sondern mehrsträngig und verflochten sein soll, und weil durch sie eine Handlung, die Mitleid und Furcht erregt, dargestellt sein soll (das ist ja das unterscheidende Merkmal dieser Art von Nachahmung), so ist vor allem klar, dass man weder zeigen darf, (1) wie völlig integre Menschen vom Glück ins Unglück geraten, denn das ist nicht furchtbar und auch nicht bemitleidenswert, sondern eine Zumutung für jedes menschliche Empfinden; noch, (2) wie verbrecherische Menschen aus einem unglücklichen in einen glücklichen Zustand kommen, das ist nämlich der untragischste Verlauf von allen, denn er hat nichts von dem, was zu einer tragischen Handlung gehört: Er kann überhaupt nicht als human empfunden werden und erweckt weder Mitleid noch Furcht. Man darf aber auch nicht zeigen, (3) wie der ganz und gar Verkommene vom Glück ins Unglück stürzt. Eine so angelegte Handlung mag man zwar als human empfinden, sie erregt aber weder Mitleid noch Furcht. Denn das eine empfinden wir nur mit dem, der es nicht verdient hat, im Unglück zu sein, das

Hamburgische Dramaturgie (1781).¹⁷ Ishibashis von hier abstammende Konsistenzforderung zieht sich wie ein roter Faden durch seine Kritiken. Im Falle des Romans *Ukigumo* folgen der Konsistenzforderung allerdings von Aristoteles nicht abgedeckte Vorwürfe, denn sie ignorieren die von Aristoteles und in seiner Folge von Lessing eingeräumte Möglichkeit, einen „ungleichmässigen“ Charakter auf gleichmässige Weise ungleichmässig darzustellen. Wiederum im Einklang mit Aristoteles ist Ishibashis Bemängelung, dass im *Ukigumo* typisch weibliche Eigenschaften des männlichen Protagonisten (Utsumi Bunzō) und typisch männliche Eigenschaften der weiblichen

andere nur um den, der uns ähnlich ist. Mitleid hat man mit dem, der unverdient <leidet>, und Furcht empfindet man um den, der <einem selber> ähnlich ist. Also erregt dieses Geschehen weder unser Mitleid noch unsere Furcht. [...] Notwendigerweise muss also ein kunstgemässer Mythos eher einfach als doppelt sein, wie manche verlangen, und darf nicht vom Unglück ins Glück umschlagen, sondern im Gegenteil vom Glück ins Unglück, aber nicht durch ein vorsätzliches Verbrechen, sondern wegen eines schweren Fehlers, der entweder von jemandem begangen wurde, wie er <eben> beschrieben worden ist, oder <sonst> eher von einem Besseren als von einem Schlechteren. (15) Was die Charaktere betrifft, so muss man vier <Forderungen> zu erfüllen suchen, eine davon – und die grundlegende – ist, dass die Charaktere gut sein sollen. Charakter hat jemand, wenn, wie gesagt, sein Reden oder Handeln irgendeine Tendenz, Bestimmtes vorzuziehen, erkennen lässt, und einen guten, wenn die Tendenz gut ist. [...] Zweitens müssen die Charakterzüge angemessen sein. Eine Frau kann zwar einen männlichen Charakter haben, aber es passt nicht für eine Frau, so <wie ein Mann> mannhaft oder intellektuell zu sein. Das Dritte ist, dass <der Charakter uns> ähnlich sein soll. Das ist nämlich etwas anderes als einen Charakter in der eben beschriebenen Weise als gut und angemessen zu zeichnen. Das Vierte ist, dass <der Charakter> konsistent sein soll. Denn auch wenn der, der das Vorbild für die Nachahmung bietet, sich selbst nicht treu bleibt, und ein solcher Charakter Gegenstand der Nachahmung ist, muss das Ungleichmässige als <dessen charakterliche> Konstante dargestellt werden.“ (Aristoteles / Schmitt 2008: 17–18; 21).

17 In „Zweites Stück 5ten Mai 1767“ der *Hamburgischen Dramaturgie* heisst es: „Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muss. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muss alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Massgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervor bringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns, durch Schönheiten des Details, über Missverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgetäuscht hat, zurück.“ (Lessing 1969 [1767–1769]: 283).

Protagonistin (Osei) zugeordnet würden.¹⁸ Inkonsistent sei im übrigen das Verhalten Utsumi Bunzōs gegenüber Osei, denn ein der konfuzianischen Tugend der Kindes-Pietät (*oya kōkō* 親孝行) verpflichteter Mann könne sich nicht in eine gegenüber ihren Eltern pietätlose Frau wie Osei verlieben.¹⁹

Im März 1889 veröffentlichte Ishibashi in der erst zwei Jahre zuvor gegründeten, aber in der Intellektuellenwelt Japans bereits prominenten, auflagenstarken Universalzeitschrift *Kokumin no tomo* 国民之友 den Aufsatz „Resshingu ron レッシング論“ (Über Lessing).²⁰ Die erste Hälfte ist eine mit Lobeshymnen über Belesenheit und Unabhängigkeit Lessings von den Strömungen der Zeit angereicherte Biografie.²¹ In der zweiten Hälfte hebt Ishibashi das Streben nach Wahrheit (*shinri* 真理) als Lessings grösstes literaturkritisches Verdienst hervor und nennt *Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) sowie die *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769) als dessen grösste literaturtheoretische Leistungen. Zu dem wenigen, das Ishibashi hier aus Lessings Werken zitiert, gehört (in stark verkürzter japanischer Paraphrase) die nachfolgend im Original wiedergegebene Lessingsche Grenzziehung zwischen Wortkunst und Bildkunst.

Wenn es wahr ist, dass die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.²²

18 Im einzelnen nennt Ishibashi als typisch männliche Eigenschaften „grobe Stärke“ (*kōso* 剛粗), „Schlichtheit“ (*tanpaku* 淡泊), „Reinheit“ (*kessei* 潔清) und „Kurzenschlossenheit“ (*tanryo* 短慮). Als typisch weibliche Eigenschaften nennt er „Kleinmütigkeit“ (*shōshin* 小心), „Detailfreudigkeit“ (*chimitsu* 緻密), „mangelnde Entschlusskraft“ (*fuketsudan* 不決断), „Weichheit und Sanftmut“ (*jūyū* 柔優), „Schläue und Behendheit“ (*binshō* 敏捷) sowie „Passivität und Zurückhaltung“ (*inpei* 陰蔽). „Ukigumo no hōhen“, Abschn. 3 (INZ 3: 12–13).

19 Ishibashi 1887b, Abschn. 4; INZ 3: 13.

20 Ishibashi 1889c.

21 Besonders erwähnenswert erscheint Ishibashi die Unabhängigkeit Lessings von Friedrich G. Klopstock (1724–1803) und Christoph M. Wieland (1733–1813). Diese Feststellung ist allerdings unspezifisch, denn die genannten Autoren stehen für den Übergang von der vernunftbetonten Dichtung der Aufklärung zur Dichtung des Sturm und Drang.

22 *Laokoon* XVI, Lessing 1969 [1766]: 91. Lessing bezieht sich auf die Abschnitte 1 bis 3 von Aristoteles' *Poetik* (Aristoteles / Schmitt 2008: 3–6).

Mit der Einführung dieser gattungstheoretischen Überlegung in die japanische Literaturtheorie reihte sich Ishibashi in deren Avantgarde ein.

1.3 Der zweite Schritt: „Gēte ron ゲーテ論“ (Dezember 1888)

Der zweite Schritt in Richtung des Diskurses der Dichotomie „Fiktion-Wirklichkeit“ ist „Gēte ron“ (Über Goethe),²³ worin Ishibashi Goethe als Dichter mit einem Doppelwesen charakterisiert. Einerseits gehöre Goethe dem „Flügel der äussersten Schönheit“ (*gokubi ha* 極美派) an, sei aber andererseits ein „Poet des objektiven Blickes“ (*kyakkan teki no shijin* 客観的の詩人). Ein Poet müsse nach dem Ausgleich zwischen diesen beiden Polen streben.²⁴

-
- (a) 極実派 (レリアスト) Bemerkenswert ist nun an diesem Text, was *nicht* darin zu finden ist: die unter (a) zitierte Amalgamierung des japanischen *gokujitsu ha* 極実派 („Flügel der extremen Realisten“) mit dem deutschen „Realist“ (*rearisuto* レアリスト) sowie deren Kontrastierung mit der unter (b) zitierten begrifflichen Amalgamierung des japanischen *gokubi ha* 極美派 („Flügel der äussersten Schönheit“) und des deutschen „Idealist“ (*idearisuto* イデアリスト). Diese Kontrastierung findet sich im Artikel „Jogaku zasshi shasetsu, Shōsetsu, shōsetsu ka“ 女学雑誌社説「小説、小説家」“ (Der *Jogaku zasshi*-Leitartikel ‚Romane und Romanautoren‘), den Ishibashi am 12. September 1889 in der *Kokumin no tomo* veröffentlichte.²⁵
- (b) 極美派 (イデアリスト)
-

Den in „Gēte ron“ noch nicht spezifizierten Begriff „äusserste Schönheit“ verbindet Ishibashi demnach neun Monate später mit der Philosophie des Idealismus. Die Kontrastierung mit dem „Realismus“ impliziert, dass der naive Realismus, den Iwamoto Yoshiharu als Chefredakteur der *Jogaku zasshi* vertrat und auf den Ishibashi sich mit seiner erwähnten Kritik am *Jogaku*-Leitartikel bezieht, das Schöne *de facto* ausschliesse.

1.4 Ein dritter Schritt: „Shōsetsu gunpō Dai-ichi 小説群芳第一: Hatsu shigure 初時雨“ (Dezember 1889)

Der dritte Schritt in Richtung des Diskurses der Dichotomie „Fiktion – Wirklichkeit“ ist Ishibashis „Shōsetsu gunpō Dai-ichi 小説群芳第一: Hatsu shigure 初時雨“

²³ Ishibashi 1888a.

²⁴ Isogai 1962: 292.

²⁵ Ishibashi 1889b; INZ 3: 87–88.

(Blütenlese der Romane 1: Erster Herbstregen)²⁶ vom Dezember 1889. Es handelt sich um eine Kritik des Romans *Hatsu shigure* 初時雨 („Erster Herbstregen“) von Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867–1903).²⁷ Ishibashi kreist hier um die Begriffe „tatsächliches Leben“ (*jitsu seikatsu* 実生活) und „Phantasie“ (*fantajī* ファンタジー), die allerdings diffus bleiben. Dass mit letzterem das Motiv des Autors zur Auswahl von Gegenständen, also womöglich dessen Wahrnehmung einer „Idee“ im philosophischen Sinne gemeint ist, kann nur aufgrund der Tatsache, dass Ishibashi die beiden Wörter an anderer Stelle einander näherbringt, vermutet werden.²⁸ Im übrigen beharrt Ishibashi auf dem allerdings nur holzschnittartig aufgefassten aristotelischen Postulat der Mimesis in der Literatur.²⁹

1.5 Eine Vorstufe des „Sō jitsu ron“: „Shiika no seishin oyobi yojō 詩歌の精神及余情“ (Januar 1890)

Am 3. Januar 1890 erschien in Nr. 69 der *Kokumin no tomo* Ishibashis Aufsatz „Shiika no seishin oyobi yojō 詩歌の精神及余情“ (Das Wesen der Poesie und der emotionale Nachklang).³⁰ Ishibashi verbindet hier Paraphrasen des § 19 aus *Deutsche Poetik* von Werner Hahn und des *Kien shiwa* 淇園詩話 (Kiens Gespräche über die Poesie) von Minagawa Bunzō 皆川文蔵.³¹ Der für das

²⁶ Ishibashi 1889d.

²⁷ Ozaki 1889.

²⁸ In „Futatabi Bimyōsai ni sho su 再与美妙齋書“ (Erneut schreibe ich an Bimyōsai, Ishibashi 1890b) heisst es: *Kun wa fantajī yori tsukuraretaru jijitsu wa...* 君は想より造られたる事實は („Was die Tatsachen betrifft, welche der Meister [Yama Bimyō] aus seinen Ideen geschaffen hat ...“). Das hier enthaltene *fantajī* 想 enthält den Begriff *sō* 想 („Vorstellung“). Wenige Zeilen später stellt Ishibashi in einem Organigramm zur Unterteilung der Epik (*epikku* 写事詩) die Begriffe *reāru* 実写的 („real“) und *ideāru* 理想的 („ideal“) einander gegenüber (INZ 3: 124). In letzterem ist wiederum *sō* 想 („Idee“) als Bestandteil enthalten.

²⁹ *Somo shōsetsu wa sakusha ni fantajī arite uchūkan yori zairyō wo tori kore wo bijutsu tekī no shōkei ni shūgō suru mono nari. Shikare domo tada sono fantajī ga motometaru zairyō wo kakinaraberu nomi wo motte shōsetsu to wa iubekarazu Iyashiku mo shōsetsu taru ijō wa ningen no jitsu seikatsu wo mozō sezaru bekarazu* ソモ小説は作者にファンタジーありて宇宙間より材料を取り是を美術的の象形に収合るる者也、苟も小説たる以上は人間の実生活を模造せざる可からざる „Im ganzen: der Roman ist etwas, für das ein mit Phantasie begabter Autor aus dem Weltenkreis sein Material entnimmt und in künstlerischer Form verdichtet. Doch von der Phantasie ausgewähltes und zusammengeschiedenes Material allein kann nicht ‚Roman‘ genannt werden. Wenn es wirklich ein Roman sein soll, so muss es vielmehr das wirkliche Leben des Menschen modellhaft nachbilden.“ (INZ 3: 102; die Interpunktion ist in diesem Artikel inkonsistent).

³⁰ Ishibashi 1890e.

³¹ Hahn 1879; Minagawa 1972 [1771].

„Sō jitsu ron“ grundlegende Stellenwert der beiden Texte rechtfertigt eine ausführlichere Besprechung.

Werner Hahn (1816–1890) studierte zunächst Theologie und Philosophie in Berlin und Halle, wurde Mitglied der Berliner literarischen Gesellschaft „Tunnel über der Spree“, trat als Literaturhistoriker mit leidenschaftlicher Kritik am zeitgenössischen Naturalismus in Erscheinung³² und erwarb sich ausserdem Ruhm durch seine Übersetzung der isländischen Götter- und Heldenliedersammlung *Edda* (ca. 1220) und Anerkennung durch seine Werke für den Schulunterricht, zu denen auch seine *Deutsche Poetik* gehört. Hahn definiert in *Deutsche Poetik* zunächst (§ 7) ein Gesamtsystem „Kunst“ als die „Darstellung des Schönen, vom Menschen bewirkt“,³³ bestimmt in § 10 die „Poesie“ unter den (zweck)freien Künsten als diejenige, „[...] welche die Schönheit durch das Mittel der Sprache, – der Empfindung-, Vorstellung-, Begriff- und Gedanken-haltigen Sprache, – zum Ausdruck bringt“³⁴ und behandelt das Wort „Poesie“ *passim* als Oberbegriff für die Goethesche Trias der Naturformen der Dichtung (Epik, Lyrik und Dramatik), die er als Gliederungsmuster für seine sehr ausführliche Darlegung der „Gattungen der Poesie“ verwendet.³⁵ Wie schon gesagt, verfasste Hahn die *Deutsche Poetik* als Schulbuch. Nach seinen eigenen Worten gestaltete er den Text so, dass zur Erleichterung des Auswendiglernens der jeweilige erste Absatz eines Paragraphen sehr knapp und definitorisch angelegt ist.³⁶ Trotzdem gelang es ihm durchweg, die von Kant geprägte ästhetische Diskussion des Idealismus wenigstens verkürzt in seine *Poetik* einzubringen. Als Beispiel hierfür diene der Abschnitt über die Schönheit, der sich an die Kantsche Vorstellung vom interesselosen Wohlgefallen³⁷ sowie (in seiner Unterscheidung der gefühlten von der gedachten

32 Hahn 1860.

33 Hahn 1879: 10.

34 Hahn 1879: 13.

35 Hahn 1879: 248–317.

36 Hahn 1879: III.

37 *Kritik der Urteilskraft*, § 2. „Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse. Interesse wird das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden. Ein solches hat daher immer zugleich Beziehung auf das Begehrungsvermögen, entweder als Bestimmungsgrund desselben, oder doch als mit dem Bestimmungsgrunde desselben notwendig zusammenhängend. Nun will man aber, wenn die Frage ist, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns, oder irgend jemand, an der Existenz der Sache irgend etwas gelegen sei, oder auch nur gelegen sein könne; sondern, wie wir sie in der blossen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen. [...] Man will nur wissen, ob die blosser Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag. Man sieht leicht, dass es auf dem, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf dem, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhängen, ankomme, um zu sagen, er sei schön,

Schönheit) an die Kantsche Vorstellung „Vom Ideale der Schönheit“³⁸ anzulehnen scheint: „Schönheit (im Sprachgebrauch der Aesthetik) ist eine Beschaffenheit der Formen, die wahrgenommen (vernommen) und vorgestellt (geistig vergegenwärtigt) werden können, und zwar diejenige, die im Menschen das Gefühl einer reinen Freude erweckt, d. h. einer Freude bloss am Wahrnehmen und Vorstellen.“³⁹ Hahn erläutert weiter:

„Verschiedenartig ist das Seelenschicksal der Menschen. Aller Glück aber beruht auf dem Erfassen der Harmonie. Diese innerlich zu haben, sich ihrer bewusst zu werden und in ihrem Genuss zu weilen: das ist der Trieb und die unablässige Sehnsucht der geistdurchdrungenen Seele. Von dieser Empfindung ist der Mensch untrennbar. Diese Art der menschlichen Seele ist es, von der auch der Schönheitssinn, das ästhetische Gefühl, ausgeht und beständig wieder sich belebt. Ein „Gefühl“, das „ästhetische“ Gefühl, nennen wir diese Richtung der Seele für das Schöne. In der That, das *Gefühl* mit seiner unmittelbaren Entschiedenheit, nicht der Verstand mit seinem Prüfen, Abwägen und Urtheilen, ist es, wodurch der Mensch der Schönheit inne wird. Nicht nach Ueberlegung und mit selbstbewusstem Willen erklärt man Etwas für schön, sondern aus unmittelbarem Innehaben des Schönen. [...] Das *Denken* des Schönheit ist etwas Anderes als das *Empfinden* und *Geniessen*

und zu beweisen, ich habe Geschmack. Ein jeder muss eingestehen, dass dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei. Man muss nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen.“ (Kant 1968 [1790]: 116–117).

38 *Kritik der Urteilkraft*, § 17: „Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch; d.i. das Gefühl des Subjekts, und kein Begriff eines Objekts, ist sein Bestimmungsgrund. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist. [...] Daher sieht man einige Produkte des Geschmacks als *exemplarisch* an: nicht als ob Geschmack könne erworben werden, indem er anderen nachahmt. Denn der Geschmack muss ein selbst eigenes Vermögen sein; wer aber ein Muster nachahmt, zeigt, sofern als er es trifft, zwar Geschicklichkeit, aber nur Geschmack, sofern er dieses Muster selbst beurteilen kann. Hieraus folgt aber, dass das höchste Muster, das Urbild des Geschmacks, eine blosser Idee sei, die jeder in sich selbst hervorbringen muss, und wonach er alles, was Objekt des Geschmacks, was Beispiel der Beurteilung durch Geschmack sei, und selbst den Geschmack von jedermann, beurteilen muss. *Idee* bedeutet eigentlich einen Vernunftbegriff, und *Ideal* die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens. Daher kann jenes Urbild des Geschmacks, welches freilich auf der unbestimmten Idee der Vernunft von einem Maximum beruht, aber doch nicht durch Begriffe, sondern nur in einzelner Darstellung kann vorgestellt werden, besser das Ideal des Schönen genannt werden, dergleichen wir, wenn wir gleich nicht im Besitze desselben sind, doch in uns hervorbringen streben. Es wird aber bloss ein Ideal der Einbildungskraft sein, eben darum, weil es nicht auf Begriffen, sondern auf der Darstellung beruht; das Vermögen der Darstellung aber ist die Einbildungskraft.“ (Kant 1968 [1790]: 116–117).

39 Hahn 1879: 21.

derselben. Jenes wird durch die Schule, die Theorie geübt und gebildet; dieses im Gange der allgemein menschlichen Lebensentwicklung aus sich selbst geweckt und gestärkt. [...] Nach der jedesmaligen Stufe der Geistesbildung äussert sich dieser Schönheitssinn. Daher die manigfachen [sic!] Grade in der Auffassung der Schönheit: ebenso vom Kindes= bis zum Manneszeitraum im Leben der einzelnen Menschen, wie vom Naturleben der Stämme bis zum Kunstleben der Staaten in der Geschichte der Menschheit. Das Höchste aber, dessen Erfassung dem Menschen überhaupt gegeben ist, – das gefühlte Göttliche, vollendete Harmonie aller Gegensätze, – ist es, das sich ebenso im ersten Kindesstaunen über das Schöne ankündigt wie im gereiften und geistig geläuterten Genuss des Schönen wiederholt.“ (Hahn 1879: 29–30)

Der konfuzianische Gelehrte Minagawa Bunzō 皆川文蔵 (Kien 淇園; 1735–1807) verfasste neben umfangreichen Kommentaren zu chinesischen Klassikern, so etwa unter der Bezeichnung *Kaibutsu gaku* 開物学 eine Studie über den Zusammenhang von Zeichenetymologie, Phonetik und Phraseologie im *Yijing*. Auch trat er durch eigene Dichtungen und literaturtheoretische Schriften hervor. Unter letzteren herausragend ist das *Kien shiwa* 淇園詩話 (Kiens Gespräche über die Poesie).⁴⁰ Kien legt dort dar, dass Poesie (*shi* 詩) aus den drei Elementen der äusseren Form (*teisai* 体裁), der Tonlage (*kakuchō* 格調, im Sinne von Stil) und des Wesens (*seishin* 精神) bestehe, wobei letzteres als ein Form und Tonlage (Stil) zusammenfassendes Moment die tragende Rolle spiele. Das Wesen der Poesie müsse man durch Kontemplation (*meisō* 冥想), die Kien als stilles Verstehen (*mokkai* 默会) und Eintauchen in das Prinzip (*senri* 潜理) bezeichnet, erfassen. Alle Dinge zwischen Himmel und Erde träten in Abhängigkeit von Empfindungen (*kan* 感) in Erscheinung und wandelten sich in Abhängigkeit von Gedanken (*nen* 念). Was nun Empfindungen und Gedanken beherrscht, sei die Seele (*seishin*). Nach dieser Entwicklung der Begriffe *seishin*, *meisō* sowie *kan* und *nen* erläutert Kien seine Unterscheidung zwischen der Reaktion auf die Aussenwelt und der Kontemplation. Um dem im „Sō jitsu ron“ ausführlich wiedergegebenen Gedankengang nicht vorzugreifen, sei hier nur so viel gesagt: auch Kien differenziert zwischen einem unmittelbaren, emotionalen Zugang zur Schönheit und einem durch den Geist, der im Ergebnis nachhaltiger sei.

1.6 Zwei Auslöser für das „Sō jitsu ron“: Mori Ōgais Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Literaturkritik und der *Maihime*-Disput

Im Januar 1890 veröffentlichte Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922) in Nummer 4 der *Shigarami zōshi* den Artikel „Ima no hihyōka no shigan 今の批評家の詩眼“

⁴⁰ Minagawa 1972 [1771].

(Die Sicht der heutigen Kritiker auf die Poesie).⁴¹ Es handelt sich dabei um eine durchaus kritische Bestandsaufnahme des aktuellen literaturkritischen Diskurses. Zunächst stellt Ōgai fest, dass nichts für die Entwicklung der Literatur so wichtig sei wie die Literaturkritik, diese aber zugleich auch die Gefahr berge, die Leserschaft in die Irre zu leiten. Sodann nennt er die im „bilanzierten“ Jahr wichtigsten Veröffentlichungsorgane und erklärt, sich auf die Kritik an der Erzählprosa konzentrieren zu wollen.⁴² So gelangt Ōgai schliesslich zu einer vergleichenden kritischen Betrachtung vor allem der Thesen von Ishibashi Ningetsu und Uchida Roan. Diese gliedert er nach thematischen Schwerpunkten.

Den ersten Schwerpunkt bildet die Terminologie. Ōgai stellt fest, dass Ishibashis Kritiken um die Begriffe *chōwa* 調和 („Abstimmung“, Harmonisierung von Elementen der Innen- und der Aussenwelt der Dichtung), *kakuchō* 格調 („Rhythmus und Melodie“), *seishin* 精神 („Wesen“) und *yojō* 余情 („emotionaler Nachklang“) kreisen. Damit bezieht er sich eindeutig auf Ishibashis im vorigen Abschnitt erwähnte Abhandlung „Shiika no seishin oyobi yojō“.⁴³ Sachlich richtig gist die Feststellung, dass Ishibashi dem „Wesen“ (*seishin*) hohen Wert beimesse, „Rhythmus und Melodie“ (*kakuchō*) aber nie aus dem Blick verliere.⁴⁴ Bemerkenswerter ist indes Ōgais Behauptung, Ishibashi befinde sich im Einklang mit Sokrates, wenn er sorgfältig arbeitende Dichter nicht verwerfen könne, er beschäftige sich mit dem, was bei Kant „Geschmack“ heisse,⁴⁵ und mit dem, was bei Rudolf von Gottschall „Phantasie“ genannt werde.⁴⁶ Wenn man es

41 Mori 1890a: Einen modernen Nachdruck enthält OGZ 16: 116–135.

42 Als Autor für die *Kokumin no tomo* nennt er Ishibashi, als Autor für die *Jogaku zasshi* Uchida Fuchian (OGZ 16: 119), der aber ebenfalls für die *Kokumin no tomo* schrieb.

43 Ishibashi 1890e: Die Vorstellung von einer „Harmonisierung“ (*chōwa* 調和) entleiht Ishibashi dort aus § 14 („Der objektive Grund der Schönheit“) von *Deutsche Poetik*, wo es heisst: „Die Merkmale der schönen Form, allgemein d. h. für alle Gebiete des Schönen bezeichnet, sind folgende drei: 1. die schöne Form ist aus Gegensätzen gebildet; 2. die Gegensätze sind harmonisch ausgeglichen; 3. die schöne Form ist in sich zu einem Ganzen abgeschlossen.“ (Hahn 1879: 22). Zu den aus *Kien shiwa* entliehenen Termini *kakuchō* 格調 („Klasse und Ton“), *seishin* 精神 („Wesen“) und *yojō* 余情 („emotionaler Nachklang“) siehe den vorhergehenden Abschnitt 6.

44 *Ningetsu wa seishin no tōtoki wo tokedomo, nao kakuchō ni kenken tari*. 忍月は精神の貴きを説けども、猶格調に眷々たり。(OGZ 16: 120).

45 Ōgai meint § 17 aus der *Kritik der Urteilskraft* (Kant 1968 [1790]). Das darin enthaltene Wort „Geschmack“ übersetzt er mit *shumi* 趣味 (OGZ 16: 120).

46 Rudolf von Gottschall (1823–1909) hat neben zahlreichen Dramen, Gedichten und Romanen auch literaturkritische und -theoretische Schriften geschaffen, darunter die *Poetik: Die Dichtkunst und ihre Technik: Vom Standpunkte der Neuzeit* (Breslau 1877). Auch Gottschalls Gedankengang zeigt deutlich den Einfluss des Idealismus. „[...] es ist die Anschauung des Denkers, der das ewige Gesetz in der Erscheinung findet, die Anschauung des Künstlers, der in der Sinnenwelt die göttliche Idee wiederschaut, die in ihm selbst lebt. Dennoch ist zwischen der Anschauung beider noch ein wesentlicher Unterschied. Dem interesselosen Denker

zurückverfolge, schein es, als fusste Ishibashi wohl auf der folgenden These Grillparzers: „Was ist denn nun diese Begeisterung, die zum Schaffen in der Kunst als notwendig bezeichnet wird? [...] Die eigentliche Begeisterung ist die Hinrichtung aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen, als repräsentieren muss.“⁴⁷ Zwar ist all dies nicht verifizierbar, aber es zeigt doch, wie Ōgai den Stand der japanischen literaturtheoretischen Diskussion seiner Zeit einschätzt: eingebunden in die Vorstellung von der Literatur an sich und losgelöst von den vermeintlichen oder tatsächlichen Spezifika einer Nationalliteratur, ringt die Theorie mit der Frage, welchen Stellenwert der Kunst im allgemeinen und der Literatur im besonderen im Zusammenhang mit dem Spannungsverhältnis zwischen Idee und Wirklichkeit zukommt.

Einen weiteren Schwerpunkt in Ōgais „*Ima no hihyōka no shigan*“ bildet die Definition des Terminus *shōsetsu* 小説 („Roman“). Hier zitiert er Ishibashis pathetische Definition aus „*Shōsetsu gunpō Dai-ichi: Hatsu shigure*“ (Dez. 1889)⁴⁸

verschwindet alsbald die einzelne Erscheinung in der Idee; er erkennt und sucht nur das Wesen in der zufälligen Form; dem Künstler aber ist die einzelne Erscheinung selbst Idee; er braucht nicht über sie hinauszugehn [sic!]; die Idee ist individuell lebendig, die Erscheinung unmittelbare Gegenwart der Idee. Dies ist die Offenbarung des Schönen. Das Schöne ist also Idee und nicht der Welt des Endlichen und Zufälligen angehörig. [...] die Nachahmung des Wirklichen gehört nicht in ihr Gebiet; sie ist allgemein gültig, wesentlich in ihren Bestimmungen und gefällt mit Notwendigkeit und ohne besonderes Interesse. [...] Das Schöne ist Idee, aber erscheinende Idee, welche ohne Rest in der einzelnen Erscheinung aufgeht. [...] Doch wie kommt die Idee der Schönheit zur Erscheinung? Das bewusste Dasein der Idee ist die Natur, das bewusste der Geist. Auch das Schöne schlummert in der Natur und erwacht im Geiste. [...] Die Stufe des Geistes, auf der er das Schöne im Finden schafft und im Schaffen findet, ist die *Phantasie*.“ (Gottschall 1877: 19–26; auf die Umsetzung des von Gottschall intensiv genutzten Sperrdrucks wurde zugunsten der Lesbarkeit verzichtet). Ōgai übersetzt „*Phantasie*“ in *chinsō* 沈想 („Gedankenversunkenheit“).

47 Franz Grillparzer (1791–1872) schuf neben zahlreichen Dramen auch literaturtheoretische Texte. Ōgais Paraphrase lautet *Makoto no shikyō wa zenryoku zennō wo ichibutsu ni sōshū su. Kono mono ya kono setsuna ni wa kore yori igai no tenchi wo nomeri katsu hyō seri* [...] まことの詩興は全力全能を一物に湊集す。此物や此刹那にこれより以外の天地を呑めり且表せり [...]。 (OGZ 16: 120–121). „Die wirkliche poetische Stimmung sammelt alle Kräfte und alle Fähigkeiten in einem einzigen Dinge. Dieses Ding beinhaltet für einen kleinen Moment die übrige Welt und lässt sie hervortreten“. Ōgai paraphrasiert unter Angabe des Bandes IX der Gesamtausgabe *Grillparzer's sämtliche Werke* (Stuttgart: Cotta, 1872) aus ‚II. Abtheilung: Ästhetische Studien‘ die oben zitierte Originalpassage: „Was ist denn nun diese Begeisterung, die zum Schaffen in der Kunst als notwendig bezeichnet wird? [...] Die eigentliche Begeisterung ist die Hinrichtung aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die ganze übrige Welt nicht sowohl verschlingen, als repräsentieren muss.“ (Grillparzer 1872: 101).

48 Siehe oben, Fn. 26.

Diese Definition, so Ōgai, passe eher auf das Epos. Von Uchida sei im übrigen keine den Roman in seiner Gesamtheit definierende Äusserung zu hören.⁴⁹

Den nächsten thematischen Schwerpunkt in Ōgais Bilanz der aktuellen Literaturkritik bildet die Beziehung der geschilderten Handlungen der Protagonisten (*jinji* 人事) zur deren charakterlicher Anlage (*jinbutsu* 人物). Hier geht er auf Ishibashis bereits erwähnte,⁵⁰ an Lessing angelehnte Forderung nach Konsistenz ein. Schliesslich kritisiert Ōgai noch den seiner Meinung nach masslosen Anspruch, den verschiedene Kritiker gegenüber den Romanautoren erhoben. Nach Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868–1894) etwa solle der Autor ein dem Helden zu Pferde gleicher „Held der Worte“ (*moji no eiyū* 文字の英雄) sein, dessen Begriff gross genug sein muss, das ganze Universum abzudecken,⁵¹ nach Yasaki Shinshirō 矢崎鎮四郎 (1863–1947) solle er Romane verfassen, die wie Goethes *Faust*⁵² oder Dostoevskijs *Schuld und Sühne*⁵³ das Leben erklären (*jinsei setsumeiki teki shōsetsu* 人生説明的小説).⁵⁴ Diese Forderung, so Ōgai, sei vermessenes, weil die genannten Vorbilder auch in Europa einsame Erscheinungen gewesen seien.⁵⁵

Doch ist es wohl keiner der genannten Schwerpunkte in Ōgais Bestandsaufnahme, der Ishibashi vor anderen dazu bewegte, im „Sō jitsu ron“ seine Kritiken und Theorien in einer Abhandlung zu einem System zusammenzufassen.⁵⁶ Den eigentlichen Anreiz dazu boten vermutlich zwei andere Umstände. Da ist zum einen Ōgais Bestandsaufnahme an sich, in der zwar eine die Literatur als Gesamtheit erfassende Theorie gefordert wird, in der aber die besprochenen Autoren (darunter auch Ishibashi) nur mit disparat wirkenden Thesen zitiert werden. Dies mag Ishibashi als Aufforderung zur systematischen Zusammenfassung seiner Überlegungen aufgefasst haben. Zum anderen ist da Ishibashis Standpunkt in einem laufenden literaturtheoretischen Disput. Am 3.

49 OGZ 16: 123.

50 Siehe oben, Fn. 17.

51 OGZ 16: 135; Ōgai zitiert hier Kitamuras Aufsatz „Tōsei bungaku no ushio moyō 当世文学の潮模様 (Strömungsmuster der gegenwärtigen Literatur; Kitamura 1890).

52 Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832): *Faust* (Tragödie in zwei Teilen), I: 1808, II 1832. Ōgai legte im Jahre 1922 die erste japanische Übersetzung vor.

53 Fëdor M. Dostoevskij (1821–1881): *Prestuplenie i nakazanie* (russ., 1866; „Schuld und Sühne“), Roman in sechs Teilen mit einem Epilog.

54 OGZ 16: 135; Ōgai bezieht sich auf „Hōdaisai shujin ni kotau 方内齋主人に答ふ“ („Antwort an Herrn Hōdaisai“, *Shigarami zōshi* 3, Dez. 1889; moderner Nachdruck in MBGZ 17: 332–335) von Saganoya Omuro 嵯峨の屋御室 (= Yasaki Shinshirō 矢崎鎮四郎, 1863–1947).

55 OGZ 16: 135.

56 Welche Gedanken aus früheren Schriften er zusammenfasst, diskutiere ich unten im Abschnitt „Äussere und logische Anlage des *Sō jitsu ron*“.

Februar 1890 hatte er nämlich in der *Kokumin no tomo* die erste Kritik an Ōgais Novelle *Maihime* (Die Tänzerin)⁵⁷ veröffentlicht und damit den mit Ōgai geführten *Maihime*-Disput ausgelöst.⁵⁸ Der Disput fällt zeitlich mit der Veröffentlichung des „Sō jitsu ron“ zusammen, weswegen die Vermutung plausibel erscheint, dass Ishibashi in Erwartung eines Disputes auf hohem literaturtheoretischen Niveau im „Sō jitsu ron“ das theoretische Fundament seiner *Maihime*-Kritiken zu stärken suchte.

1.7 Ishibashi als Autor in der *Jogaku zasshi*, der *Kokumin no tomo* und der *Kōko shinbun*

Ishibashi Ningetsu veröffentlichte vor der Einstellung als fester Autor bei der *Kōko shinbun* die meisten seiner Kritiken in den Zeitschriften *Jogaku zasshi* und *Kokumin no tomo*. Die drei genannten Medien könnten kaum verschiedener sein.

Im Juli 1885 gründete Kondō Kenzō 近藤賢三 die literarische Zeitschrift *Jogaku zasshi* 女学雑誌 („Zeitschrift für Frauenstudien“). Das in der Gründungsnummer erklärte Anliegen war die Verbesserung der gesellschaftlichen Position der japanischen Frauen durch Bildung und Aufklärung. Ab Nummer 24 war Iwamoto Yoshiharu 巖本善治 (1863–1942) der Chefredakteur und prägte die christlich-emanzipatorische Ausrichtung der Zeitschrift.⁵⁹

57 Mori 1890b.

58 Ishibashi 1890d: INZ 3: 120–122. Ishibashi wirft (wieder auf der Basis der von Aristoteles und Lessing formulierten Konsistenzforderung, siehe S 3, Anm. 12) der Novelle *Maihime* Inkonsistenz vor: Der Protagonist Ōta sei angesichts seines kleinmütigen und feigen Wesens eigentlich nicht zu der geschilderten Grausamkeit angetan, und dass er zugunsten der Karriere die Geliebte in Berlin ihrem Schicksal überlässt, sei unnatürlich. (NKiBT 57: 88–91).

59 „Iwamotos theoretisches Konzept bewegte sich um den Gedanken der *jogaku* („Frauenbildung“). Unter *jogaku* verstand er die Summe allen Wissens, welches Frauen betreffe, von juristischen Fragen über Geschichte, Erziehung, Literatur bis zum Kochen und Nähen. Die Notwendigkeit einer besonderen „Frauenbildung“ begründete er mit der Benachteiligung der Frau in der bisherigen Geschichte [...]. Die enge Verbindung dieser Frauenzeitschrift mit der Entstehung der neuen Literatur erklärt sich aus dem besonderen Platz, den Iwamoto der „Literatur“ innerhalb seines Bildungsprogrammes zuweist. Iwamotos Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass die Frauen bevorzugt Romane läsen. [...] Hier nun sah Iwamoto die Notwendigkeit, eine neue Literatur, vor allem einen neuen Roman zu schaffen, der mithelfen würde, jenen neuen Frauentyp [...] herauszubilden, den er mit dem Wort „Königin des Heims“ benennt. [...] Iwamoto schrieb dem Roman ganz selbstverständlich eine erzieherische Wirkung zu. [...] Iwamoto sah die moralische Wirkung des Romans nicht als von aussen herangetragenem Zweck des Romans, sondern als natürliche Wirkung des neuen Romans. Voraussetzung dieser

Wichtige Literaturkritiker wie Uchida Fuchian, Yamaji Aizan 山路愛山 (1864–1917) und Kitamura Tōkoku 北村透谷 (1868–1894) lieferten ebenso wie Ishibashi regelmässig Beiträge für die *Jogaku zasshi*.

Die 1887 als Organ der Gesellschaft *Min'yūsha* 民友社 („Gesellschaft der Freunde des Volks“) unter der Führung deren Gründers Tokutomi Sohō 徳富蘇峰 (1863–1957) gegründete Zeitschrift *Kokumin no tomo* 国民之友 (englischer Schmucktitel *The Nation's Friend*) trat mit einem im Vergleich zur *Jogaku zasshi* weiter und anders gefassten Anspruch auf. Politisch dem linksdemokratischen Lager zuzuordnen, wandten sich Gesellschaft und Organ gegen die Auswüchse der von der Meiji-Regierung forcierten Europäisierung und die Vorherrschaft des Adels in Japan. Zu den wichtigsten Beiträgern zählten Nakae Chōmin 中江兆民 (1847–1901), Taguchi Ukichi 田口卯吉 (1855–1905), Shimada Saburō 島田三郎 (1852–1923), Uchimura Kanzō 内村鑑三 (1861–1930), Tsubouchi Shōyō und Kitamura Tōkoku. Das thematische Spektrum erstreckte sich von der Politik über Wirtschaft und Gesellschaft bis hin zur Literatur.

Am 1. Februar 1890 wurde die Tageszeitung *Kōko shinbun* 江湖新聞 mit Mitteln des zur Sōtō-Sekte gehörenden Suiheiji 永平寺-Tempels gegründet. Doch der Grundton der Zeitung war nicht religiös im Sinne einer Weltabgewandtheit, sondern regierungskritisch – im Gegensatz zur *Kokumin no tomo* von einem nationalistisch-rechten Standpunkt aus. Der führende Autor war Miyake Setsurei 三宅雪嶺 (1860–1950), der erst zwei Jahre zuvor (1888) die nationalistische Gesellschaft *Seikyōsha* 政教社 („Gesellschaft der Unterweisung der Politik“) gegründet hatte.

Doch differierende politische und inhaltliche Auffassungen sind nicht die Hauptgründe für Ishibashis im März 1890 vollzogenen Wechsel von der alle zehn Tage erscheinenden linkspolitischen Zeitschrift *Kokumin no tomo* zur täglich erscheinenden rechtskonservativen Tageszeitung *Kōko shinbun*, zumal

Wirkung sei die Darstellung der Wirklichkeit. Der Roman lasse den Leser die „wahre Lage der Welt“ nachempfinden und bessere ihn dadurch.“ [...] Dabei wird auch keine Trennung zwischen „gut“ und „schön“ gesehen. [...] Natürlich war auch der Inhalt [der] moralischen Wirkung ein anderer als in den bisherigen Romanen. An die Stelle von „Loyalität“ (*chū*) und „Pietät“ (*kō*) bzw. von „Freiheit“ und „Volksrechten“ treten nun Tugend, die die neue Familie (*home*) begründen: „Liebe“ (*ai*); „Schönheit des Herzens“ (*kokoro no bi*); „Schlichtheit“ (*shisso*).“ (Schamoni 1983: 123–126). Kischka-Wellhäusser 2004 gibt in Kapitel 4 (S 192–323) einen hervorragenden Überblick über die Entwicklung der neunzehn Jahre bestehenden Zeitschrift, konzentriert sich dabei aber auf die „Ideale von Mädchenerziehung, Frauenrolle und weiblichen Lebensentwürfen in der frühen *Jogaku zasshi* (1885–1889)“ (Untertitel). Eine Behandlung von Iwamotos allgemeinen literaturtheoretischen Anschauungen hätte freilich den Rahmen des ohnehin gross angelegten Werkes gesprengt.

er auch nach dem Wechsel mit Tokutomi, dem Herausgeber der *Kokumin no tomo*, in Verbindung blieb und dort Kritiken publizierte. Die wichtigsten Gründe sind vielmehr die Erscheinungsweise der Zeitung und das Geld: Ishibashis Markenzeichen war die unmittelbar nach dem Erscheinen eines literarischen Werkes veröffentlichte Werkkritik, und diese Unmittelbarkeit konnte die *Kokumin no tomo* nicht im selben Masse wie die *Kōko shinbun* bieten⁶⁰; zudem bot sich durch den Wechsel zur *Kōko shinbun* das erste feste Einkommen.

Versuchen wir, die vorab zusammengetragenen Phänomene als Einheit zu betrachten und der in Abschnitt 8 dargelegten Darstellung Ōgais vom Stand der literaturtheoretischen Diskussion Vertrauen zu schenken, stellt sich der literaturhistorische Ort des „Sō jitsu ron“ als eine Zeit dar, die nach einem massenhaften Auftreten von Diskussionen einzelner Phänomene nun grosse, konsistente Entwürfe eines allgemeinen, nicht an eine Nation gebundenen Systems „Literatur“ forderte. Ishibashi selbst war darauf vorbereitet. Die folgenden Abschnitte werden zeigen, ob das „Sō jitsu ron“ tatsächlich ein solcher Entwurf ist.

2 Äussere und logische Anlage des „Sō jitsu ron“

2.1 Die Begriffe *sō* und *jitsu* in Titel und Haupttext

Ishibashi präsentiert den Titel seiner Abhandlung in zwei Varianten.⁶¹ Die eine fügt die drei Bestandteile *sō* 想 („die Idee“), *jitsu* 実 („das Wirkliche“) und *ron* 論 („die Abhandlung“) direkt und ohne Trennung durch Spatien oder Interpunktion zusammen zu *sōjitsuron* 想実論.⁶² Diese Schreibweise verwendet Ishibashi (natürlich

⁶⁰ In der *Kōko shinbun* vom 26. März 1890 begrüsst in einer Art Glückwunschtelegramm Ōgai den Wechsel Ishibashis ausdrücklich und formulierte die Vermutung, dass eben die höhere Erscheinungsfrequenz der Tageszeitung dem Kritiker Ishibashi entgegengekommen sein dürfte („Ningetsu koji no Kōko shinbun sha ni iru wo shuku shite 忍月居士の江湖新聞社に入るを祝して“, [Den Eintritt des Herrn Ningetsu in die *Kōko shinbun* beglückwünschend], Mori 1890c; OGZ 16: 386–387). Chiba Shinrō äussert die (mangels Begründung nicht überzeugende) Vermutung, Ishibashi habe ausserdem im Gegensatz zur *Kokumin no tomo* in der *Kōko shinbun* ein für die Diskussion von Grundsatzfragen der Literatur geeignetes Medium nach Art von Ōgais *Shigarami zōshi* gesehen (Chiba 2006: 200).

⁶¹ Chiba 2006: 222–240 fasst den bisherigen Forschungsstand zusammen und aktualisiert ihn. Die Informationen dieses Abschnittes fussen auf dieser Quelle.

⁶² Gleichwohl transkribiere ich der Übersichtlichkeit halber den Titel in *Sō jitsu ron* (*ron* also als neues Wort).

abzüglich der hier vorangestellten Transkription) durchgängig. In der zweiten Schreibweise des Titels trennt Ishibashi die Bestandteile *sō* und *jitsu* durch ein Komma zu *sō, jitsu ron* 想、実論.⁶³ Diese Variante verwendet Ishibashi nur ein einziges Mal, nämlich im Satzsatz seiner Abhandlung. Sie verdeutlicht, dass Ishibashi die Wörter *sō* und *jitsu* bis zum Schluss seiner Abhandlung mit getrennten Begriffen verbindet und nicht beabsichtigt, einen neuen, zusammengesetzten Begriff aus ihnen zu bilden. Aus diesem Grund verwende ich in diesem Beitrag durchweg die getrennte Transkription.

2.2 Organisation des Textes

Die erste Version des „*Sō jitsu ron* 想実論“ erschien in 9 durchnummerierten Artikeln zwischen dem 20. und dem 30. März 1890 in den Nummern 32 bis 40 der Zeitung *Kōko shinbun* 江湖新聞.⁶⁴ Die zweite Version des „*Sō jitsu ron* 想実論“ erschien mit dem Zusatz *mitei kō* 未定稿 („unabgeschlossener Entwurf“) in 9 durchnummerierten Abschnitten im Januar 1892 als Band 8 (*Koganemura* 黄金村) der bei Shun'yōdō 春陽堂 verlegten Reihe *Shūhō jisshu* 聚芳十種.⁶⁵ Die *Kōko shinbun*-Version und die *Koganemura*-Version weichen stark voneinander ab. Die nachfolgende Tabelle 1 stellt die Kapitelüberschriften der beiden Versionen einander gegenüber.

Die Nummern 6 bis 8 der *Kōko shinbun*-Version enthalten zahlreiche Beispiele aus der klassischen und vormodernen (Abschnitte 6 und 7) sowie aus der zeitgenössischen Literatur (Abschnitt 8), an denen Ishibashi das Ergebnis einer sorgfältigen Arbeit der Autoren (*suikō tanren* 推敲鍛錬, „Feilen und Schmieden“) belegen will. Diese drei Nummern hat der Autor in Abschnitt 8 der *Koganemura*-Version zusammengefasst, wobei er lediglich den Anfang der Nummer 8 der *Kōko shinbun*-Version leicht modifizierte.

⁶³ Wortlaut: *Ā, gojin ga sō, jitsu ron wo sō suru ani kōzu naran ya* アゝ、吾人が想、実を舛する豈に好事ならんや („Ach, wie sollte angesichts dieser dringenden Notwendigkeit das Verfassen einer Erörterung der Idee, des Wirklichen nichts als dilettantische Liebhaberei sein?“).

⁶⁴ Ishibashi 1890f, (1) *Shi, shijin* 詩、詩人: 20. März 1890 (KBHT 1: 133 f.; INZ 3: 135 f.); (2) *Kannen, seishin*, 感念、精神: 21. März 1890 (KBHT 1: 134 f.; INZ 3: 136 f.); (3) *Sō, jitsu no seishitsu* 想、実の性質: 23. März 1890 (KBHT 1: 135 f.; INZ 3: 137 f.); (4) *Jinkyō, shikyō* 人境、詩境: 25. März 1890 (KBHT 1: 136 f.; INZ 3: 138 f.); (5) *Ei'en fukō* 永遠、不朽: 26. März 1890 (KBHT 1: 137 f.; INZ 3: 139 f.); (6) *Suikō tanren* 推敲鍛錬: 27. März 1890 (KBHT 1: 138 f.; INZ 3: 140 f.); (7) *Suikō tanren* 推敲鍛錬: 28. März 1890 (KBHT 1: 139 f.; INZ 3: 141 f.); (8) *Suikō tanren* 推敲鍛錬: 29. März 1890 (KBHT 1: 141 f.; INZ 3: 142 f.); (9) *Ketsuron* 結論: 30. März 1890 (KBHT 1: 142 f.; INZ 3: 143 f.).

⁶⁵ Ishibashi 1892, Das digitale Faksimile ist in der NDL erreichbar unter dem Permalink [info:ndljp/pid/886322](http://info.ndljp/pid/886322).

Tabelle 1: „Sō jitsu ron“ – Versionen *Kōko shinbun* (1890) und *Koganemura* (1892).

| Ab- schnitt | <i>Kōko shinbun</i> -Version (1890) – Kapitelüberschriften | <i>Koganemura</i> -Version (1892) – Kapitelüberschriften |
|----------------|--|---|
| 1 | <i>Shi, shijin</i> 詩、詩人 [1-Die Poesie und der Poet] | <i>Shi, shijin</i> 詩、詩人 |
| 2 | <i>Kannen, seishin</i> , 感念、精神 [2-Empfinden, Denken und Wesen] | <i>Kannen, seishin</i> , 感念、精神 |
| 3 | <i>Sō, jitsu no seishitsu</i> 想、実の性質 [3-Charakter der Idee und des Wirklichen] | <i>Sō, jitsu no seishitsu</i> 想、実の性質 |
| 4 | <i>Jinkyō, shikyō</i> 人境、詩境 [4-Gebiet des Menschen und Gebiet der Poesie] | <i>Jinkyō, shikyō</i> 人境、詩境 |
| 5 | <i>Ei'en fukō</i> 永遠、不朽 [5-Ewiges und Unvergängliches] | <i>Ei'en fukō</i> 永遠、不朽 |
| 6 | <i>Suikō tanren</i> 推敲鍛錬 [6-Feilen und Schmieden] | <i>Dai</i> 大 [6-Grösse] |
| 7 | <i>Suikō tanren</i> 推敲鍛錬 [7-Feilen und Schmieden] | <i>Jinbutsu, jinji</i> 人物、人事 [7-Personen und persönliche Begebenheiten] |
| 8 | <i>Suikō tanren</i> 推敲鍛錬 [8-Feilen und Schmieden] | <i>Suikō tanren</i> 推敲鍛錬 |
| 9 | <i>Ketsuron</i> 結論 [9-Zusammenfassung der Erörterung] | <i>Ketsuron</i> 結論 |

Neu dagegen sind in der *Koganemura*-Version die Abschnitte 6 (*Dai* 大) und 7 (*Jinbutsu, jinji* 人物、人事). Abschnitt 6 hatte Ishibashi am 5. April 1890 unter dem selben Titel als selbständigen Beitrag in der *Kōko shinbun* veröffentlicht,⁶⁶ also kurz nach Abschluss der ersten, ebenfalls dort erschienenen Version des „Sō jitsu ron“. *Jinbutsu, jinji* war dagegen schon am 19. März 1890, also einen Tag vor dem Veröffentlichungsbeginn von „Sō jitsu ron“, in der *Kōko shinbun* publiziert worden.⁶⁷ Der Autor integrierte also in die zweite Fassung des „Sō jitsu ron“ zwei Texte, welche die erste Fassung zeitlich umrahmten. Für Abschnitt 7 nennt Ishibashi den Zweck der Integration selbst: dieser stehe zwar nicht in engem Zusammenhang mit dem Hauptthema, vermöge aber als „Zusatz“ (*fuki* 附記) dem Poeten einiges an Anregungen zu geben.⁶⁸ Kaum eine

⁶⁶ Ishibashi 1890a, Einen modernen Nachdruck dieser Version bietet INZ 3: 153. Eine Titellesung (etwa in Form von *furigana*) wird nicht gegeben, die Lesung bleibt daher unsicher. Immerhin möglich ist auch die Lesung *Gurēse* グレーセ (< deutsch „Grösse“), die Ishibashi im Text der Abhandlung ausdrücklich verwendet.

⁶⁷ Ishibashi 1890c.

⁶⁸ *Jinbutsu to jinji no kankei wa Sō jitsu ron ni sahodo no in'en wo yūsuru ni arazaredomo, mata shijin no sankō to naru sukunarazaru beki wo shinzu. Yue ni koko ni fuki suru koto to nareri* . („In Bezug auf eine Abhandlung über die Idee und das Wirkliche hat das Verhältnis von

Textstelle zeigt so deutlich wie diese, dass es Ishibashi um eine Zusammenfassung aller bisher erbrachten Leistungen und die Erweiterung des Betrachtungsgegenstandes auf die Literatur in einem globalen Sinne geht.

Das „Sō jitsu ron“ ist durch nummerierte Überschriften untergliedert, die ich in meiner Übersetzung wiedergebe.⁶⁹ Ishibashi verwendet den *ten*、 zur Hervorhebung ganzer Passagen (in der Übersetzung durch Kursiva wiedergegeben) und den *maru*。 zur Hervorhebung einzelner Wörter (in der Übersetzung durch Unterstreichung wiedergegeben). Als Satzschlusszeichen verwendet der Autor ebenfalls den *ten*, nicht den heute üblichen *maru*. Die von Ishibashi in seinen eigenen Text und in Zitate eingefügten Kommentare kennzeichne ich in meiner Übersetzung durch runde Klammern.

2.3 Sprache und Stil des Textes

Das „Sō jitsu ron“ ist in *bungo*, der zu Ishibashis Zeit üblichen Schriftsprache, verfasst. Auffällig ist die häufige Verwendung komplizierter chinesischer Schreibungen auch für rein japanische Wendungen sowie die Bevorzugung des sinojapanischen Vokabulars.

Eine orthographische Besonderheit wissenschaftlicher Texte der frühen Meiji-Zeit ist es, einen als unbekannt vorausgesetzten, in Silbenschrift übertragenen fremdsprachlichen Begriff (a) durch Parallelsetzung mit einem als bekannt vorausgesetzten japanischen Begriff (b) einzuführen. Im nebenstehenden Beispiel aus der Einleitung des „Sō jitsu ron“ steht der deutsche Term „Geistesleben“ (a, japonisiert zu *gaisutesurēben*) neben dem gleichbedeutenden sinojapanischen Wort *ishi seikatsu* 意思生活 (b).⁷⁰

意 ガ
思 イ
生 ス
活 テ
ス
レ
ー
ベ
ン
(b) (a)

Zusammengefasst können Organisation und äussere Anlage des „Sō jitsu ron“ als wissenschaftlich anmutend, diskursiv und stark an den Leser appellierend bezeichnet werden. Der Text unterscheidet sich damit schon äusserlich von den

Personen und menschlichen Begebenheiten keinen übermässigen Zusammenhang, doch glaube ich, dass es in wohl nicht geringem Masse dem Poeten zur Unterweisung dient. So hat es sich ergeben, dass ich es an dieser Stelle angefügt habe.“) MBgZ 23: 287.

69 Die Überschriften sind in Tabelle 2 (S 14) zu einer Übersicht zusammengefasst.

70 Die erste Verwendung dieser Schreibweise wird auf S 17 in Anm. 79 besprochen.

häufig polemisch wertenden Kritiken, mit denen Ishibashi (meist unmittelbar nach dem Erscheinen der kritisierten Werke) seine Zeitgenossen überzog und die als sein Markenzeichen bezeichnet werden dürfen. Dem wissenschaftlichen Duktus entspricht die logische stringente Anlage des „Sō jitsu ron“, die in der nachfolgenden Tabelle 2 als Überblick geboten wird. Die Nummerierung richtet sich nach dem verwendeten modernen Nachdruck des Originals. Die „Thesen“ erheben keinen Anspruch auf eine vollständige Paraphrase des Textinhaltes, wohl aber auf eine Andeutung des argumentativen Verlaufs.

Tabelle 2: „Sō jitsu ron“ – Argumentativer Verlauf.

| Überschrift (Übersetzung) | Thesen |
|---|---|
| 1-Die Poesie und der Poet | Poesie ist jeder künstlerische Text. |
| 2-Empfinden, Denken und Wesen | Poesie ist Harmonisierung von Gedanken und Gefühlen durch den Geist. |
| 3-Charakter der Idee und des Wirklichen | Nur durch den wechselnden Bezug zwischen Idee (sō 想) und Wirklichem (jitsu 実) wird aus einem einfachen Text Poesie. |
| 4-Gebiet des Menschen und Gebiet der Poesie | Nur solche Gegenstände aus der erfahrbaren Welt, die zeitunabhängig gemacht werden können, gehören in das Gebiet der Poesie. |
| 5-Ewiges und Unvergängliches | Aufgabe des Poeten ist es, die Gegenstände der Poesie zeitunabhängig nachvollziehbar zu machen. |
| 6-Grösse | Grösse der Poesie besteht nicht in ihrer grossen formalen Anlage (etwa der Länge), sondern in der Schwere des Gehalts. |
| 7-Personen und persönliche Begebenheiten | Protagonisten überzeugen nur durch Konsistenz, die motivische Gestaltung der Poesie ist der Konsistenz der Protagonisten unterzuordnen. |
| 8-Feilen und Schmieden | Sorgfältiges Abwägen des Ausdrucks ist Bedingung der Poesie. |
| 9-Zusammenfassung der Erörterung | (Wiederholung der Hauptthesen und Polemik gegen Kritiker-Zeitgenossen) |

Die Abschnitte 1 und 2 werden von Ishibashi ausdrücklich als „Präliminarien“ gekennzeichnet, die darauf folgenden Abschnitte 3 bis 9 als „Hauptteil der Erörterung“ (*honron* 本論, S 23).⁷¹ Den Hauptgegenstand bilden, wie schon der Titel verdeutlicht, der Begriffsinhalt der Wörter *sō* 想 („Idee“) und *jitsu* 実 („Wirkliches“) und die Bedeutung des Begriffsinhalts für die zuvor umfassend

⁷¹ Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich Seitenzahlen auf diesen Beitrag.

definierte Literatur. Die Inhalte der Abschnitte 4 bis 8 leitet Ishibashi aus Abschnitt 3 ab und kommt in Abschnitt 9 zu einer zusammenfassenden Wiederholung seiner Thesen. Die hiermit im Überblick gegebene Organisation des Textes verdeutlicht, dass das „Sō jitsu ron“ stringent angelegt und (im grossen und ganzen) frei von Redundanzen ist. Zusammengenommen mit der eingangs angedeuteten Rhetorik des Textes unterstreicht die Übersicht den wissenschaftlichen Anspruch des Textes. Ishibashi hat sich in seinen bisherigen Veröffentlichungen immer wieder als geschickter Polemiker erwiesen. Das „Sō jitsu ron“ stellt in seiner sachlichen und logisch konsistenten Anlage einen Wendepunkt dar: Ishibashi offenbart hierin und in seinen Bezügen auf die grossen Disputanten Tsubouchi Shōyō und Mori Ōgai den Ehrgeiz, auf dem „Podium der Literaturkritik“ (*hihyō dan* 批評壇) eine geachtete Position zu erreichen.⁷²

2.4 Rechtfertigung der Wahl der analysierten Version des „Sō jitsu ron“

Chiba Shinrō merkt an, dass sich durch die erwähnten Erweiterungen der *Kōko shinbun*-Version des „Sō jitsu ron“ zur *Koganemura*-Version⁷³ das Ziel des „Sō jitsu ron“ verändere.⁷⁴ Man darf wohl deutlicher sagen, dass Ishibashi durch die Integration der beiden genannten Abschnitte den Gegenstand der Abhandlung auf die Literatur an sich ausdehnt – er versucht im „Sō jitsu ron“, alle bisher in Einzelveröffentlichungen unterbreiteten Überlegungen zu einem in sich geschlossenen Konzept zusammenzufassen. Ich ziehe daher für meinen Beitrag das in der NDL digital verfügbare Faksimile der *Koganemura*-Version vor und lege der Analyse und der Übersetzung in diesem Beitrag deren Nachdruck in MBgZ 23: 282–290 zugrunde.⁷⁵ Eine vertiefende Ergründung der Entstehungsgeschichte der *Koganemura*-Version überlasse ich aus Platzgründen künftigen Forschungen.

⁷² Den Begriff *hihyōdan* prägte wohl Ōnishi Hajime 大西祝 (1864–1900) in seiner Mai 1888 in der *Kokumin no tomo* (Nr. 21) veröffentlichten Abhandlung „Hihyō ron 批評論“ (Theorie der Kritik; Ōnishi 1888; KBHT 1: 76–83; KMT 2: 116–117). In seiner Parallelität zum Begriff *bundan* 文壇 („literarisches Podium“) verweist *hihyōdan* auf die Nähe der Literaturkritik zum Künstlerischen und schafft damit die Möglichkeit einer Legitimierung unsachlicher Darlegungen in „künstlerischer Freiheit“.

⁷³ Siehe S13.

⁷⁴ Chiba 2006: 222.

⁷⁵ Die modernen Nachdrucke der *Kōko shinbun*-Version (INZ 3: 135–144; KBHT 1: 133–143) verwende ich parallel zur Verifizierung der übereinstimmenden Textteile der beiden Versionen.

Die nun folgende annotierte Übersetzung verfolgt den Zweck, das „Sō jitsu ron“ und seine intertextuellen Verflechtungen möglichst umfassend darzulegen. Dies sehe ich als Voraussetzung für die systematische Untersuchung und Einordnung eben dieser Phänomene in die Geschichte der japanischen Literaturtheorie der frühen Moderne.

3 Übersetzung

Über die Idee und das Wirkliche (*Sō jitsu ron*)

1 Die Poesie und der Poet

Ich empfinde die Notwendigkeit, das Wort⁷⁶ „Poesie“, welches ich hiernach immer wieder als Terminus zu verwenden gedenke, allgemein zu erklären, noch bevor ich in den Hauptteil der Abhandlung⁷⁷ eintrete. Der Grund hierfür liegt in meiner Annahme, dass die Mehrheit meiner Leser womöglich bei dem von mir verwendeten Wort „Poesie“ gar an Gedichte chinesischen Stils⁷⁸ denken; oder mich so missverstehen, als meinte ich damit ausschliesslich in Versfüßen verfasste Schriftwerke, oder meinen, ich verwies auf Dichtung in gebundener und abgestimmter Sprache.⁷⁹ Aber die Poesie, von welcher ich spreche, ist nicht von derart eng gefasstem Begriffsinhalt, sondern hat eine viel breitere Bedeutung. Selbstverständlich subsumiere ich unter dem Begriff „Poesie“ alle sprachlich abgerundeten und abgestimmten Schriften, also

76 Die Nummerierung der Unterabschnitte folgt Ishibashi. „Poesie“ für *shi* 詩, „Poet“ für *shijin* 詩人. Die Übersetzung für *shi* 詩 richtet sich nach dem umfassenden Textsortenkonzept, das Ishibashi im folgenden (S17) vorstellt und (in „Sō jitsu ron“ ohne Kennzeichnung) aus der *Deutsche Poetik* von Hahn übernimmt (siehe oben, Abschnitt 1.2.3).

77 „Hauptteil der Abhandlung“ für *honron* 本論.

78 „Gedichte chinesischen Stils“ für *kanshi* 漢詩: besondere Form der Poesie in gebundener Sprache, bei der im Gegensatz zur japanischen Poesie Stilelemente wie Symmetrien und Reime vorherrschen.

79 „Dichtung in gebundener und melodisch abgestimmter Sprache“ für *ketsugo seichō no monji* 結語整調の文字, womit alle Poesie in gebundener (*ketsugo*) und reimender (*seichō*) Sprache, also Lyrik gemeint ist. Dabei verweist die Nennung von Reimen deutlich auf die chinesische Lyrik, die im Gegensatz zur japanischen Lyrik häufig mit Reimen arbeitet.

Gedichte chinesischen Stils, Gedichte japanischen Stils und Kurzgedichte,⁸⁰ Langgedichte,⁸¹ Eröffnungsverse,⁸² Spielerische Gedichte⁸³ sowie Volkstümliche Gesänge,⁸⁴ aber darüber hinaus eben auch Theaterstücke,⁸⁵ Romane⁸⁶ sowie unterhaltsame Erzählungen,⁸⁷ ohne dass ich zwischen reimender und prosaischer Literatur⁸⁸ unterschiede.⁸⁹ Zwar ist nun der überwiegende Teil der Poesie versgebunden oder trotz fehlender Versbindung gleichwohl zu den Schriften abgestimmten Charakters zu rechnen, aber wenn ich von der Poesie handele, so *unternehme ich das nicht von der äusseren, formalen Anlage her,⁹⁰ sondern unternehme dies vom in ihrem Inneren enthaltenen Grundwesen⁹¹ her, und bezeichne daher alle Schriften, welche Kunstcharakter⁹² haben, als „Poesie“*. Von hier aus also kann ich die Definition der Poesie ableiten, die da lautet:

Poesie ist jene Sache, durch welche das „Seelenleben“ und das „Geistesleben“⁹³ des Menschen vermittels sprachlicher Funktionen auf künstlerische Weise zum Ausdruck gebracht werden.

80 „Gedichte japanischen Stils“ für *waka* 和歌. Dieser Begriff schliesst allgemein jede Form japanischer Lyrik im Gegensatz zur chinesischen Lyrik ein. Insbesondere meint *waka* auch das hiernach genannte „Kurzgedicht“ für *tanka* 短歌, das autochton japanische Gedicht aus 5 Versen zu 5, 7, 5, 7 und 7 Moren Länge.

81 „Langgedicht“ für *chōka* 長歌: japanisches Gedicht, bestehend aus einem grundsätzlich beliebig langen Wechsel fünfmoriger und siebenmoriger Verse und einem Abschluss aus zwei siebenmorigen Versen.

82 „Eröffnungsvers“ für *hokku* 発句: der aus drei Versen von 5, 7 und 5 Silben bestehende Oberstollen des *tanka* (S 16, Anm. 66).

83 „Spielerische Gedichte“ für *haikai* 俳諧: bezeichnet im engeren Sinne das scherzhafte Gedicht, umfasst aber im weiteren Sinne das *haiku* 俳句 (den verselbständigten Oberstollen des *tanka*) und die Kette von in *haikai*-Form abgefassten Gedichten.

84 „Volkstümliche Gesänge“ für *riyō* 俚謡, meist Gesänge und Gedichte ländlichen Ursprungs.

85 „Theaterstücke“ für *gikyoku* 戯曲.

86 „Roman“ für *shōsetsu* 小説.

87 „Unterhaltsame Erzählungen“ für *kiwa* 奇話, hier als Oberbegriff für die mündlich tradierte unterhaltsame Literatur.

88 „Reimende Literatur“ für *inbun* 韻文, „prosaische Literatur“ für *sanbun* 散文.

89 Zusammengefasst stehen die nach „darüber hinaus“ genannten Textsorten für das im Gegensatz zur Lyrik sozial nicht hoch respektierte Feld der Literatur (vgl. Schamoni 2000).

90 Zu den Auszeichnungen durch Unterstreichungen und Kursive siehe Seite 13.

91 „Grundwesen“ für *honshitsu* 本質.

92 „Kunstcharakter haben“ für *bijutsu-teki no* 美術的の. Die gesamte Definition ist durch das Auszeichnungszeichen *ten* 、 hervorgehoben.

93 Die Doppelschreibung *zēre* (für deutsch „Seele“) 性情 [*seijō*] und *gaisuto* (für deutsch „Geist“) 意思 [*ishi*] verwendet Ishibashi auch in seiner Schrift „*Shiika no seishin oyobi yojō* 詩歌の精神及余情“ (Das Wesen der Poesie und der emotionale Nachklang; Ishibashi 1890e). Die Quelle der deutschen Begriffe „Seele“ und „Geist“ sowie „Geistesleben“ (*gaisutesurēben* 意

Nun muss man sagen, dass die Poesie zu keiner Zeit von der Bindung an die Schönheit⁹⁴ zu trennen ist. Daher löst sie aus, dass der Lesende, der Vortragende, der Betrachtende und der Hörende stets das Empfinden der „Schönheit“ entwickeln. Denn es ist so, dass etwas einen feinen Klang von sich gibt, wenn man darauf klopft, dass es einen niemals zu übertreffenden Geschmack hat, wenn man hineinbeisst, dass es ein lebhaftes Moment entwickelt, wenn man es rezitiert.⁹⁵ [Die Poesie] ist von geheimnisvoller, dunkler Natur, und im Herzen entsteht aus diesem Grunde ein Empfinden von Trauer, so dass man einen Seufzer ausstösst.⁹⁶ Bei der Poesie ist es mit der „Schönheit“

思生活 [ishi seikatsu]) und „Seelenleben“ (zērenrēben 性情生活 [seijō seikatsu]) deutet Ishibashi in „Shiika no seishin“ (anders als in „Sō jitsu ron“) durch die Nennung von Werner Hahn wenigstens an. Es handelt sich dort wie hier um § 19 aus der bereits erwähnten (s. S 16, Anm. 62) Schrift *Deutsche Poetik* von Werner Hahn. Die einschlägige Passage lautet:

„Poesie ist die in Formen der Sprache bewirkte schöne Darstellung des menschlichen Seelen- und Geisteslebens (§ 12). – Seelen- und Geistesleben. – Seele und Geist sind das Wesen des Menschen (§. 15). ‚Seele‘ d.i. das Leben im Empfinden; und zwar im Empfinden sowohl der von aussen durch die Sinne vermittelten Eindrücke, wie der von innen aus dem eigenen Selbst vermittelten Erregungen. ‚Geist‘ d.i. das Leben im Denken; und zwar im Denken sowohl dessen, was unmittelbar aus der Empfindung zum Bewusstsein gelangt, wie dessen, was aus dem Zum-Bewusstsein-Gelangen in Gedanken weiter gebildet (gefolgert) wird. Beide sind Glieder einer Entwicklung und stehen sowohl im Zusammenhang mit ihren Vorstufen, wie in Wechselbeziehung aufeinander.“ (Hahn 1879: 42–43)

Auffällig ist, dass Ishibashi in *Sō jitsu ron* weder Hahn und dessen *Deutsche Poetik* noch seinen eigenen Aufsatz „Shiika no seishin“ als Quelle nennt. Quelle des Begriffs *seijō* 性情, also der japanischen Hälfte des deutsch-japanischen Hybridterminus‘ („Seele/ *seijō*“) ist wohl das *Sundai zatsuwa* 駿台雑話 (Vermischte Gespräche in Surugadai), Gesprächsnotizen des konfuzianischen Gelehrten Muro Kyūsō 室鳩巢 (1658–1734), aus denen Ishibashi auch für andere Veröffentlichungen literaturkritische Terminologie und Sichtweise entnimmt. Muro verwendet den Begriff *seijō* zur Bezeichnung des in der Lyrik der Gelehrten ausgedrückten Seelenlebens (*seijō*). (Vgl. Muro 1953 [1732]).

94 „Schönheit“ für *bi* 美. Die begriffliche Klärung dieses Wortes bleibt Ishibashi in seiner Abhandlung schuldig, doch liegt die Vermutung nahe, dass Ishibashi sich nicht nur in seinem Postulat der Untrennbarkeit von Kunst und Schönheit auf Werner Hahn (1879: 21–41) stützt (siehe auch Anmerkung 85), sondern auch in Bezug auf dessen Begriff von „Schönheit“. Hahn beschreibt „Schönheit“ im Sprachgebrauch der Ästhetik als „[...] eine Beschaffenheit der Formen, die wahrgenommen (vernommen) und vorgestellt (geistig vergegenwärtigt) werden können, und zwar diejenige, die im Menschen das Gefühl einer reinen Freude erweckt, d. h. einer Freude bloss am Wahrnehmen und Vorstellen.“ (Hahn 1879: 21).

95 Ishibashi stellt hier die Wirkung jedweder Kunst als vom Rezipienten abhängig dar und führt zunächst Beispiele aus anderen Kunstformen an, bevor er im nächsten Satz zur Sprachkunst (Literatur) kommt.

96 Ishibashi setzt hier unvermittelt „Schönheit“ (*bi*) mit „emotionalem Nachklang“ (*yojō*) gleich, indem er sich auf seine zwei Monate zuvor publizierte Abhandlung „Shiika no seishin oyobi yojō“ bezieht. Dort beschreibt er mit den auch hier verwendeten Begrifflichkeiten die

wie bei Fischen mit dem Wasser, bei den Blumen und Gräsern mit den Strahlen der Sonne: sie können nicht für einen Moment voneinander getrennt werden. Wird das Erstgenannte von [seinem Element] getrennt, so werden [die Fische] ihre Bewegungskraft verlieren, ersticken und sterben, wird das Zweitgenannte von [seinem Element] getrennt, so werden [Blumen und Gräser] ihre wunderbare Gestalt verlieren und verdorren. Wenn man etwas für Poesie nimmt, darin aber keine Schönheit enthalten ist, wie soll man es dann von einem geschmacklosen und trockenen Kochbuch unterscheiden? Das ist der Grund, warum Poesie als Kunst ausgeübt werden muss.

Was nenne ich das Leben der „Seele“, was nenne ich das Leben des „Geistes“? Ich möchte sagen, dass „Seele“ das Empfinden ist, dass „Geist“ das Denken ist.⁹⁷ Das Empfinden ist eine Regung, eine Anregung, welche von

Auslösung der Trauer durch emotionalen Nachklang (*yojō*) wie folgt: *Yojō areba sunawachi yōzen kotsuzen, myōzen, kanarazu kore ga tame ni aikan wo shōji, eitan wo hasshi* 余情あれは則ち窈然忽然冥然、必ず之が為に哀感を生じ、咏[sic!]嘆を發し [...] („Wenn es einen emotionalen Nachklang gibt, so ist das tiefgründig, aufrüttelnd, düster, und unbedingt ruft dies ein Gefühl der Trauer hervor, man stösst Seufzer aus [...]“; KnT 6: 13). Ausserdem aber kommt Ishibashi damit (wohl durch Hahn 1879) indirekt der Philosophie des deutschen Idealismus nahe. Kant etwa schreibt in § 25 seiner *Kritik der Urteilskraft* die Auslösung der Trauer dem Erhabenen zu. Das Schöne sei vom Erhabenen sehr verschieden, „[...] indem dieses (das Schöne) directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt, und daher mit Reizen und einer spielenden Einbildungskraft vereinbar ist; jenes aber (das Gefühl des Erhabenen) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, dass sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto starkem Ergiessung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint. Daher es auch mit Reizen unvereinbar ist; und, indem das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloss angezogen, sondern wechselseitig auch immer wieder abgestossen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d.i. negative Lust genannt zu werden verdient.“ (Kant 1968 [1790]: 165–166).

97 Die mit deutscher Lesung bereits auf Seite 17 eingeführten Hybridbegriffe *zēre* 性情 [*seijō*] und *gaisuto* 意思 [*ishi*] werden zwar im folgenden nicht mehr mit den erwähnten Lesehilfen versehen, doch gehe ich davon aus, dass sie auch im folgenden als Hybridbegriffe gedacht sind, übersetze entsprechend und kennzeichne die Begriffe mit Anführungszeichen. „Empfinden“ steht für *kanjō* 感情, „Denken“ für *kōsatsu* 考察. Schon in „Shiika no seishin oyobi yojō“ (KnT 6: 13) verband Ishibashi die Begriffe „Geist“ (*gaisuto* 意思 [*ishi*]) und „Denken“ (*kōsatsu* 考察) durch einfache Aneinanderreihung in einer Paraphrase aus den Versen 25 bis 32 aus Goethes „Epilog zu Schillers Glocke“. Die Verse lauten im Original: „Denn er war unser! Mag das stolze Wort / Den lauten Schmerz gewaltig übertönen! / Er mochte sich bei uns im sichern Port, / Nach wildem Sturm, zum Dauernden gewöhnen. / Indessen schritt sein Geist gewaltig fort / In’s Ewige des Wahren, Guten, Schönen / Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine, / Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.“ (Goethe 1988 [1815]: 257). Goethes Verse seien, so Ishibashi in „Shiika no seishin“, ein für alle gültiger Beweis dafür, dass das Denken (*kōsatsu*) und das

aussen kommt oder von innen ihren Ausgang nimmt. Das Denken ist etwas, das sich vom Empfinden hin zum Wissen, vom Wissen hin zur Vernunft entwickelt.⁹⁸ Aus diesem Grunde schreitet das Empfinden des Menschen in Abhängigkeit vom Denken fort, das Denken gerät durch das Empfinden in Bewegung. Ersteres trifft in der Aussenwelt auf die Existenz des Schönen der Schöpfung,⁹⁹ Letzteres begreift in der inneren Welt die Vernunft des Schönen der Schöpfung.¹⁰⁰ Die beiden Dinge entwickeln und bewegen sich in gegenseitiger Bedingtheit. Aus diesem Grunde begleiten „Seele“ und „Geist“ den Menschen und können nicht voneinander getrennt werden. Die aus diesen beiden Dingen hervorgehenden Kategorien unterscheidet man sorgsam, führt sie zur weiteren Entwicklung und drückt sie mit Worten aus. Erst hier entsteht Poesie. Das ist der Grund, warum ich die Poesie als etwas beschreibe, in dem sowohl das „Seelenleben“ als auch das „Geistesleben“ zum Ausdruck gebracht werden.¹⁰¹

Empfinden (*kanjō*) in einem engen Zusammenhang mit dem Wesen der Poesie (*shiika no seishin*) und dem emotionalen Nachklang (*yojō*) stehen. Bemerkenswerter als die in sich nicht schlüssige Argumentation ist, dass Ishibashi sich zwei Monate vor dem „Sō jitsu ron“ auf Goethe als eine im Gegensatz zum unbekanntem Werner Hahn unangreifbar scheinende Autorität beruft, diese Berufung hier aber nicht wiederholt.

98 „Wissen“ für *chi* 知, „Vernunft“ für *ri* 理. Zwar meint in der Ishibashi wohlvertrauten traditionell-neokonfuzianischen Vorstellung, stark vereinfacht, *chi* die Weisheit, die den Dingen zugrundeliegenden Prinzipien zu erkennen, *ri* (auch „Prinzip“) dagegen die Fähigkeit, eine höhere, natürliche Ordnung einzusehen. Ishibashi lehnt sich hier neuerlich an Hahn 1879 an. Dort heisst es: „Seele und Geist sind das Wesen des Menschen [...]. ‚Seele‘ d.i. das Leben im Empfinden, und zwar im Empfinden sowohl der von aussen durch die Sinne vermittelten Eindrücke, wie der von innen aus dem eigenen Selbst vermittelten Erregungen. ‚Geist‘, d.i. das Leben im Denken; und zwar im Denken sowohl dessen, was unmittelbar aus der Empfindung zum Bewusstsein gelangt, wie dessen, was aus dem Zum = Bewusstseingelangen in Gedanken weiter gebildet (gefolgert) wird.“

99 „Schöpfung“ für *zōka* 造化. Dass diese Formulierung (und die deutsche Übersetzung) die christliche Vorstellung als Produkt eines Schöpfers anklingen lässt, scheint unvermeidlich. Dass aber Ishibashi hier auch die Vorstellung einer anthropomorphen Schöpfergottheit anklingen lassen will, bleibt Spekulation.

100 Dieser Passus zitiert (wohl unbewusst) einen Grundgedanken der Hegelschen Ästhetik, dass nämlich Schönheit die Präsenz der Vernunftidee in Anschauung und Vorstellung sei (Gethmann-Siefert 2005: 54–56).

101 Die hier angedeutete und in Abschnitt 2 („Empfindung, Denken und Wesen“) ausführlich dargelegte Vorstellung einer schädlichen Aufteilung von Empfinden und Denken in der Dichtung entwickelt Ishibashi schon in seinem November 1889 (also vier Monate vor „Sō jitsu ron“) veröffentlichten Beitrag „Bungaku hyōron Shigarami zōshi 文学評論柵草紙“ (Die Literaturkritiken der Shigarami zōshi; Ishibashi 1889a) wie folgt: „Wie ich es mir denke, würde ich nicht einmal sagen wollen, dass die Schadhaftigkeit unserer Literatur in Chaos und Undurchschaubarkeit bestünde. Vielmehr ist es so, dass die Literaten sich zwar darauf

Was ich zuvor als Poesie bezeichnet habe, sind in der Tat Schriften, in denen auf besagte Weise [die Dinge] künstlerisch ausgedrückt werden. Doch was ist es, das diesen Ausdruck beherrscht? Ich möchte sagen: es ist der Poet.¹⁰² Diejenigen etwa, die sich selbst als die feinen Herren der eleganten Reime bezeichnen,¹⁰³ die beim Anblicke einer Kirschblüte einen Vers ausspucken, die ein paar Worte aneinanderreihen, wenn sie einen Frosch hören,¹⁰⁴ gehören noch nicht zu denen, die ich als Poeten bezeichne.

verstehen, Seele (*zēre* 性情 [*seijō*]) und Geist (*gaisuto* 意思 [*ishi*]) in tausenden von Worten und zehntausenden von Phrasen auszustreuen, sich aber nicht darauf verstehen, sie in einer Idee und einer Form (*sōkei* 想形) zusammenzuführen. Ich hoffe, dass die Zeitschrift [Shigarami *zōshi*] sich noch einen Schritt weiter vorwagt und die Schadhaftigkeit dieser Ausstreuung in die Schönheit der Zusammenführung (*ketsugō no bi* 結合の美) wandeln möge.“ (KnT 5: 222; INZ 4: 95–96). Der hier abschliessende Passus ist in seiner Gesamtheit die japanische Paraphrase eines Abschnittes aus Hahns *Deutscher Poetik*. Im „Ersten Abschnitt“ („Kunst und Künste“) geht Hahn von der „Eintheilung der Künste“ (I.) über die Erklärung des Begriffs „Schönheit“ (II.) zur „Poesie“ (III.), wo er in § 19 („Erklärung“, Hahn 1979: 42–47) die Begriffe „Seelenleben“ und „Geistesleben“ sowie das „Verhältnis zwischen Sprache und Poesie“ sowie zwischen „Poesie“ und „Wissenschaft“ erläutert.

102 „Poet“ für *shijin* 詩人.

103 „Feine Herren der eleganten Reime“ für *fūryū inshi* 風流韻士, eine Zusammensetzung aus den Wörtern *fūryū* („Eleganz“) und *inshi* 韻士 („reimender Herr“). Ishibashi greift hier das Bild desjenigen Dichters auf, dessen Beschäftigung mit eleganten Reimen (*fūryū inji* 風流韻事) dem eigenen Vergnügen dient. In der obigen Formulierung bezieht sich Ishibashi hier womöglich auf die Erzählung Nr. 15 aus der Sammlung *Tsuyu dandan* 露団々 (Feb. 1889) von Kōda Rohan 幸田露伴 (1867–1947). Dort antwortet auf eine weltweit annoncierte Heiratsanzeige ein Bewerber, der sich als „feinen Herrn der eleganten Reime“ (*fūryū no inshi* 風流の韻士) ausgibt, mit einer von pathetischen Metaphern überladenen, vom Brautvater als Satire abgetanen Dichtung (Kōda 1889: 92–109; 101).

104 Der poetische Bezug auf Erscheinungen der Flora und der Fauna allgemein entspricht einer seit den Anfängen der japanischen Literatur lang und intensiv gepflegten Tradition, entsprechende Wörter wurden immer wieder kanonisiert (Schönbein 2001). Ein Blick in die thematischen Indices grosser Textsammlungen (NKBT, MBgZ) mit der Vielzahl ihrer Nachweise in literarischen Texten zeigt, dass dies im besonderen für die von Ishibashi zitierten Begriffe „Kirschblüte“ (*sakura* 桜) und „Frosch“ (*kaeru* 蛙 oder *kawazu* 蛙) gilt. Ishibashi leitet hier einen Gedanken ein, den er später (in Abschnitt 4, „Das Gebiet des Menschen und das Gebiet der Poesie“) ausführen wird: dass nämlich selbst traditionelle poetische Topoi nicht für sich genommen schon Poesie seien, wenn ihnen der Bezug zum Menschen fehlt. Ishibashi bezieht sich aber gleichzeitig auf eine Äusserung des Literaturkritikers Iwamoto Yoshiharu 巖本善治 (1863–1942). Iwamoto verteidigte in seinem Artikel „Bungaku to shizen“ 「文学と自然」 (Literatur und Natur; Iwamoto 1971–1975 [1889]) seine These, die grösste Literatur sei diejenige, welche die Natur so abbilde wie sie sei. Tsubouchi Shōyō habe, so Iwamoto, in einer mit ihm geführten Diskussion hohnlachend gesagt, dass man so viel von der Abbildung der Natur reden möge wie man will, dass aber die beim Anblick eines in den Teich springenden Frosches verfassten Verse *Gasa-gasa/ gasa-gasa/ doibun* ガサガサ、ガサガサ、ドブン (in etwa

2 Empfinden, Denken und Wesen

Im Entstehen einer Dichtung kommen zunächst einmal Empfinden und Denken auf.^{105,106} Wenn Empfinden und Denken aufkommen, dann ist dies jener Moment der Verzücktheit, in welchem Mensch und Ereignis zusammengehen¹⁰⁷ und die Vernunft des Menschen sich einstellt,¹⁰⁸ in dem sich plötzlich das Dunkel des Weltenalls lichtet, in dem sich alle verborgenen Feinheiten zwischen Himmel und Erde erfühlen lassen und ohne Worte zueinanderkommen.¹⁰⁹ Man mag dann in dunkler Nacht den hellen Mond sehen, den schönen Vogel im Schnee hören – so erscheinen, dem Empfinden gehorchend, gesunde und vollständige Gedanken sowie auch gesunde Worte in der Gestalt [des Gesehenen]. Was nun aber Empfinden und Denken beherrscht, das wird das Wesen genannt.¹¹⁰ Das Wesen ist jenes Ding, welches die schädliche Aufteilung in Seele und Geist verhindert,¹¹¹ in dem es beide in einer einzigen abgebildeten Gestalt zusammenfasst. Ich will es als das *Antiseptikum des Poeten* bezeichnen.¹¹²

„Platsche-platsche, platsche-platsche, plumps“) noch keineswegs Literatur seien. Iwamoto verwarft sich in „Bungaku to shizen“ gegen diese Polemik, welche die von ihm favorisierte Literatur verkenne und auf eine geistlos mechanische Abbildung reduziere (KBHT 1: 68). Die angeblich von Tsubouchi stammende Polemik bezieht sich indirekt auf Matsuo Bashōs berühmtes, im modernen Nachdruck „Kawazu 蛙“ („Der Frosch“) betitelte haiku *Furu-ike ya/kawazu tobikomu / mizu no oto* („Alter Teich/ ein Frosch springt hinein / der Klang des Wassers“) (NKBT 45: 37), auf das in dieser Polemik indirekt als Beispiel für eine gelungene Beschreibung hingewiesen wird. Mit der Antwort auf die Polemik löste Iwamoto einen Disput aus, zu dessen prominenten Protagonisten auch Mori Ōgai gehörte. (Woldering 2015). Ishibashi reiht sich unter die Disputanten ein und bezieht mit seiner Äusserung halbwegs deutlich die Tsubouchi-Position.

105 „Empfinden und Denken“ für *kannen* 感念, „Wesen“ für *seishin* 精神. Diese Begriffe zitiert Ishibashi aus der poetologischen Schrift *Kien shiwa* (1771) von Minagawa Kien (S 20, Anm. 116).

106 Die Unterstreichung gibt das originale Auszeichnungszeichen *maru* 。 wieder.

107 „Mensch und Ereignis“ für *jinji* 人事. „Ereignis“ (*ji, koto* 事) meint dabei äussere Handlungsabläufe oder Sachverhalte, die ein sprachliches Kunstwerk beschreibt. Ishibashi greift hier Abschnitt 7 („Personen und persönliche Begebenheiten“) vor.

108 Diese Passage bezieht sich auf den weiter oben beschriebenen Prozess, der vom Gefühl über das Wissen schliesslich zur Vernunft führt.

109 „Ohne Worte zueinander kommen“ für *mokukai* 黙会 im Sinne von „sich ohne Erklärungen verstehen“. Diesen Begriff übernimmt Ishibashi ohne Kennzeichnung wiederum aus Minagawas *Kien shiwa* (S 20, Fn. 116).

110 „Wesen“ für *seishin* 精神.

111 Ishibashi führt hier die zum Ende von Abschnitt 1 („Die Poesie und der Poet“) nur angedeutete Idealvorstellung von der Einheit von Empfinden und Denken in der Dichtung deutlicher aus.

112 „Antiseptikum des Poeten“ für *shijin no bōfuzai* 詩人の防腐剤

Was „Seele“ und „Geist“¹¹³ anbelangt, möchte ich eigentlich nicht noch weiter ausholen, komme jedoch nicht umhin, noch einige Worte hinzuzufügen. Die Seele (das Gefühl)¹¹⁴ irrt mitunter in Bezug auf den wahren Charakter der Dinge und Gegenstände.¹¹⁵ Der Grund liegt darin, dass Irrglaube, gedankliche Kurzschlüsse, Freude und Zorn, Liebe und Hass sowie andere Empfindungen die Gegenstände nicht in sich aufnehmen, sondern sich selbst auf jene Gegenstände übertragen. Aus diesem Grunde sind Schriften, welche allein der Seele entsprungen sind, etwas Vorübergehendes, nicht etwas Ewiges.¹¹⁶ Will man [die Schriften] zu etwas Ewigem werden lassen, so bedarf es des Urteils und der Wertung [der Gegenstände] durch den Geist.¹¹⁷ Kien¹¹⁸ hat einst das folgende gesagt: „Zustand und Form der Dinge in Ruhe zu betrachten und prüfend in Augenschein zu nehmen, ist nicht so wie der Prozess der Reaktion auf die Aussenwelt. Der Prozess der Reaktion auf die Aussenwelt wendet sich bald um, bald verändert er sich, er *ist unstet in Bewegung und Innehalten*¹¹⁹ und kann deswegen nur für eine bestimmte Zeit bestehen. Der Geist aber, welcher

113 „Seele“ für *zēre* 性情 [*seijō*], „Geist“ für *gaisuto* 意思 [*ishi*]. Diese Begriffe hat Ishibashi aus den in *Deutsche Poetik* von Werner Hahn verwendeten Begriffen „Seelenleben“ und „Geistesleben“ (S 17, Anm. 79) abgeleitet und im November 1889 in seinem Beitrag „Bungaku hyōron Shigarami zōshi 文学評論柵艸紙“ (s. S 19, Anm. 85) in dieser Schreibung eingeführt.

114 „Gefühl“ für *kanjō* 感情. Die Klammern und der enthaltene Text übertragen Ishibashis Anmerkung.

115 Dinge und Gegenstände“ für *jibutsu* 事物, diffuser Begriff für materielle und immaterielle Gegenstände.

116 Gemeint ist „von vorübergehendem, nicht von zeitlosem Wert“. Ishibashi nimmt hier anhand des Begriffes *eikyū* 永久 („Ewigkeit“) einen Gedanken vorweg, den er nachfolgend aus der poetologischen Schrift *Kien shiwa* von Minagawa Kien wörtlich zitiert.

117 „Urteil und Wertung durch den Geist“ für *gaisuto no hantei kanshō* 意思の判定鑑賞. Dem Sinn nach entspricht diese Passage § 15 („Der subjektive Grund der Schönheit“) aus Hahns *Deutsche Poetik*: „Die Empfindung des Schönen beruht auf der Art der menschlichen Seele: darauf [sic!] dass sie geistdurchdrungen ist. Und zwar näher: 1. darauf, dass der Geist sein Dasein in der Auffassung von Gegensätzen hat; 2. dass harmonische Ausgleichung der Gegensätze dem Menschen als Ziel seines Strebens vorschwebt; 3. dass dieses Ziel, unter dem Streben nach ihm, unablässig höher steigt und ferner rückt. Beim Gewahren eines Schönen d.i. einer Form, in der die Gegensätze harmonisch ausgeglichen sind, erwacht die Seele zu einer hohen reinen Freude, da ein Abbildung der Erfüllung ihrer Sehnsucht und ihres Strebens ihr zu theil geworden ist.“ (Hahn 1879: 25).

118 „Kien“ 淇園: der in Fn. 103 und 107 erwähnte Sinologe Minagawa Bunzō (Kien). Minagawa verfasste neben umfangreichen Kommentaren zu chinesischen Klassikern auch eigene Dichtungen und literaturtheoretische Schriften. Im folgenden zitiert Ishibashi aus Minagawas in *kanbun* verfasster poetologischer Schrift *Kien shiwa* 淇園詩話 (Kiens Gespräche über die Poesie, Minagawa 1972 [1771]).

119 Soweit aus dem modernen Nachdruck (Minagawa 1972 [1771]) zu ersehen, stammen die Auszeichnungen von Ishibashi.

sich in der Kontemplation (das hat im Grunde die selbe Bedeutung „Empfinden und Denken“)¹²⁰ befindet, ist anders. Bei der Äusserung des Empfindens nimmt der Mensch auf jeden Fall seinen Willen zusammen, konzentriert seine geistigen Fähigkeiten,¹²¹ bringt Gedanke für Gedanke in eine kontinuierliche Reihenfolge und hält sie fest, um schliesslich sein Herz zu besänftigen. Erst wenn er all dies getan hat, mag es von längerer Dauer sein. Darin besteht der Unterschied. Die Poesie des Schriftstellers¹²² verlässt nicht für ein einziges Wort dieses Gebiet, nicht für einen einzigen Vers weicht sie aus diesem Raume. Sie hält Gedanke für Gedanke in einer kontinuierlichen Reihenfolge fest, bringt sie zum Klingen und schafft so Gesang und Poesie.“¹²³ So sprach er, und das sind in der Tat weise

120 Die Begriffe *meisō* 冥想 („Kontemplation“), *kan nen* 感念 („Empfinden und Denken“) sowie das Postulat einer nicht lösbaren Einheit von *kan* und *nen* zitiert Ishibashi ebenfalls, allerdings ohne Kennzeichnung, aus *Kien shiwa*. Minagawa legt dort dar, dass Poesie (*shi* 詩) aus den drei Elementen äussere Form (*teisai* 体裁), Rhythmus und Melodie (*kakuchō* 格調, im Sinne von Stil) und Wesen (*seishin* 精神) bestehe, wobei letzteres als ein die Form und die Tonlage (Stil) zusammenfassendes Moment die tragende Rolle spiele. Das Wesen der Poesie müsse man durch Kontemplation (*meisō* 冥想), die Minagawa als stilles Verstehen (*mokkai* 默会) und Eintauchen in das Prinzip (*senri* 潜理) bezeichnet, erfassen. Alle Dinge zwischen Himmel und Erde träten in Abhängigkeit von Empfindungen (*kan* 感) in Erscheinung und wandelten sich in Abhängigkeit von Gedanken (*nen* 念). Was nun Empfindungen und Gedanken beherrscht, sei das Wesen (*seishin*). Nach dieser Entwicklung der Begriffe *seishin*, *meisō* sowie *kan* und *nen* erläutert Minagawa seine Unterscheidung zwischen der Reaktion auf die Aussenwelt und der Kontemplation, die Ishibashi (dann auch als Zitat gekennzeichnet) im folgenden wiedergibt.

121 „Geistige Fähigkeiten konzentrieren“ für *i wo atsumu* 緝意 (Minagawa 1972 [1771]: 182).

122 „Schriftsteller“ für *sakka* 作家.

123 „Gesang und Poesie“ für *kashi* 歌詩. Ishibashi paraphrasiert hier in japonisierter Form (*kakikudashi*) die folgende Passage aus *Kien shiwa*: *Sono mono no jōjō wo seisatsu teikan su domo, kedashi heisei gai ni ōzuru no sayō to, onajikarazaru ari. Gai ni ōzuru no sayō wa, tachimachi tenji tachimachi kawaru. Dō shi tsune naku shite shikōshite toki to shite sonsezaru koto nashi. Myōsō chū no seishin no gotoki wa sunawachi shikarazu. Sono kan gen no toki ni atarite, sono hito kanarazu subekaraku shi wo tsugi i wo atsumete, nennen aitsugi, motte kore wo shūji shi, motte kore kangan shite, shikōshite nochi ni hajimete chōson suru koto wo ebeshi.* 静察訂観其物情状、蓋与平生心外之作用、有不同、心外之作用者、旋轉旋易、動止無常、而無時而不存、如冥想中之精神、乃不然、方其感現之時、其人必須繼志緝意、念念相繼以執持之、以觀玩之、而後始得長存、(japonisierte Version Minagawa 1972 [1771]: 182). Im Original geht dem von Ishibashi paraphrasierten Teil eine gewichtige Bemerkung Minagawas voraus: *Kedashi myōsō kyōkotsu no aida, tenchi i shi, banbutsu sonawaru. Kanji ni shitagaite gen shi, nen ni shitagaite henzu. Kono kan nen wo tsukasadoru mono, sunawachi iwayuru seishin nari.* 蓋冥想恍惚之間、天地位焉、万物備焉、隨感而現、隨念而變、主此感念者、即所謂精神也、„Wohl während der Kontemplation und Verzückung nehmen Himmel und Erde ihre Positionen ein und werden mit allen Dingen ausgerüstet. Sie treten dem Gefühle folgend in Erscheinung, sie wandeln sich dem Gedanken folgend. Was Gefühl und Empfinden beherrscht, das ist das sogenannte Wesen.“ (Minagawa 1972 [1771]: 181–182) Es bleibt unklar, warum Ishibashi seine Paraphrase nicht mit dieser Einleitung beginnt.

Worte. Was Kien mit „unstet in Bewegung und Innehalten“ meinte, bedeutet das, was ich als „Seele“ bezeichne, was er mit „festhalten und von längerer Dauer sein“ meint, bedeutet das, was ich als „Geist“ bezeichne.¹²⁴ Und darin, dass er Empfinden und Denken wichtig nimmt, der Seele Gewicht beimisst, stimmt er mit mir überein. An diesem Punkte möchte ich sagen, dass derjenige, welcher die Seele erkennt, aber nicht zum Geiste fortschreitet, ein niederer Poet ist, dass derjenige, welcher den Geist erkennt, aber nicht zu Empfinden und Denken fortschreitet, ein mittlerer Poet ist, dass derjenige, welcher Empfinden und Denken, dabei auch die Seele erkennt, der höchste Poet ist. Ich möchte hierfür ein Beispiel geben und zitiere deswegen drei leicht verfügbare und zugängliche Gedichte in chinesischem Stil.¹²⁵

„Feiner Regen benetzt meine Kleidung, und schaue ich auch hin, sehe ich ihn doch nicht.
Welke Blätter fallen zu Boden, und lausche ich auch, gibt es doch keinen Ton.“ (Ro Rin)¹²⁶

„Er benetzt mein Kleid und nährt mein Verlangen – Regen der Aprikosenblüten,
er bläst mir ins Gesicht und ist doch nicht kalt – Wind in den Weiden.“ (Shi Nan)¹²⁷

124 „Unstet in Bewegung und Innehalten“ für *dōshi jō naku* 動止無常 (Minagawa 1972 [1771]: 182). Ishibashi verbindet Kiens Charakterisierung von *kan* („Empfinden“) und *nen* („Gedanken“) über die Begriffe „Seele“ und „Geist“ mit Hahn 1879 (43–44; § 19): „Die Seele, unbeeinflusst vom Geist, lediglich an den Körper (an die Wahrnehmung durch die Sinne und den Strom des Blutes und der Nerven) gebunden, ist der Wellenbewegung eines Meeres zu vergleichen. Die unbewussten Regungen verschwinden in demselben Augenblick, in dem sie sich bilden; bilden sich, indem sie verschwinden. Es ist ein Zustand, den wir als den unseren, nicht wenn er stattfindet, sondern nur beim Erwachen aus ihm d. h. wenn er schwindet, merken.“ (Hahn 1879: 43).

125 „Ein Beispiel“ für *ichirei* 一例, womit Ishibashi den folgenden Vergleich und nicht die Vergleichsobjekte meint. „Chinesischer Stil“ für *kanbun* 漢文, womit hier allerdings nicht die von Japanern verwendete Schriftsprache der Wissenschaft, das Sinojapanische, sondern Texte in original chinesischer Sprache gemeint sind.

126 „Ro Rin“: chines. Lu Lun 盧綸 (748–ca. 799), Dichter der Tang-Zeit. Diese von Ishibashi aus Minagawas „Sundai zatsuwa“ (s. S 17, Anm. 79) übernommene Verfasserangabe ist falsch. Der Verfasser des hier zitierten Gedichtes ist in Wirklichkeit Liu Zhangqing 劉長卿 (*fl.* 710 – nach 787). Es handelt sich um den dritten und den vierten Vers aus dem Gedicht „Bie Yan Shiyuan 別嚴士元“ (Beim Abschied von Yan Shiyuan). Das Gedicht ist enthalten in Kapitel 9 der Sammlung *Liu Suizhou ji* 劉隨州集 (Sammlung des Liu Suizhou). Die von Ishibashi präsentierte *kanbun*-Fassung der Verse lautet *Sai’u koromo wo uruoshi, mite mizu, kanka chi ni ochi, kikite koe nashi* 細雨濕衣看不見、閑花落地聽無聲. (Original: Liu 1999 [ca. 787]).

127 „Shi Nan“: (Seng) Zhinan (僧) 志南, chinesischer Mönch und Dichter der Song-Zeit (10.–13. Jhdt.). Ishibashi zitiert hier (durch Inversionszeichen in *kanbun* umgeformt) die Verse drei und vier aus dessen Gedicht „Xinghua yu 杏花雨“ (Pfirsichblütenregen), das beispielsweise in der von Chen Yuanjing 陳元靚 (1200–1266) kompilierten Jahreszeitenwort-Anthologie *Suishu guangji* 歲時廣記 (Grosses Verzeichnis der Jahre und Zeiten, ca. 1266) enthalten ist. Die von Ishibashi präsentierte *kanbun*-Fassung der Verse lautet *Koromo wo uruoshi, yoku wo uruoshi*,

„Der Mond im Paulownien-Baume wendet sich meinem Inneren zu und bescheint es, von den Weiden kommt der Wind und bläst mir ins Gesicht.“ (Kō Setsu)¹²⁸

Die Werke dieser drei Männer sind im Tone und in der Szenerie einander durchaus ähnlich, doch, unterschieden nach Stärken und Schwächen, sind sie ohne weiteres in drei Stufen einzuteilen. Das Gedicht des Ro Rin besteht zwar aus schönen Versen, aber es entfaltet beim Vortrage keinen emotionalen Nachklang.¹²⁹ Im Werk des Shi Nan sind reine Schönheit und edle Ruhe verarbeitet,¹³⁰ so dass es Geschmack hat, doch bei Kō Setsu schliesslich gibt es eine Atmosphäre von erstklassiger Gelassenheit,¹³¹ die Shi Nan noch übertrifft. (Man

kyōka no ame men ni fuki, samukarazu, yōryū [no] kaze 霏衣、濕欲杏花雨、吹面、不寒楊柳風.
„Regen der Aprikosenblüten“ kennzeichnet als Jahreszeitenwort (jap. *kigo* 季語) die Zeit ab dem fünfzehnten Tag nach Frühlingsanfang, der Wind in den Weiden kennzeichnet als Jahreszeitenwort den Herbst. (Seng Zhinan 1999 [13. Jh.]).

128 „Kō Setsu“: Kangjie 康節, der postum verliehene Name des chinesischen Dichters Shao Yong 邵雍 (1011–1077). Das Gedicht trägt den Titel *Shouwei yin* 首尾吟 ([Gedichtet zu Anfang und Ende]) und ist in Kapitel 20 der Sammlung *Jiran ji* 擊壤集 des Kangjie enthalten. Die von Ishibashi präsentierte *kanbun*-Fassung lautet: *Godō no tsuki kaichū ni mukai teru, yōryū no kaze menjō ni kitari fuku* 梧桐月向懷中照、楊柳風來面上吹. (Original: Kangjie 1999 [1077]).

129 „Emotionaler Nachklang“ für *yojō* (auch *yosei*) 余情, meint die Assoziierung mit sprachlich nicht explizit ausgedrückten Gegenständen. *Yojō* und verwandte Phrasen; *amari no kokoro* 余の心 und *yo'in* 余韻 verweisen seit der frühen japanischen Poetik, etwa im *Waka kubon* 和歌九品 (ca. 1009; Verf. Shijō Dainagon 四条大納言 = Fujiwara no Kintō 藤原公任, NKBT 65: 32) auf dieses poetische Ideal. Zeitlich näher läge das *Karyū shunwa* 花柳春話 (Frühlingserzählung von Blüten und Weiden) von Niwa Jun'ichirō 二羽純一郎 (1851–1919), in dessen Kapitel 22 von einem musikalischen Vortrag erzählt wird, nach dem die Zuhörer, im emotionalen Nachklang (*yojō*) verharrend, längere Zeit schweigen (Niwa 1879; zit. nach MBgZ 7: 30). Wie sich aber im weiteren Verlauf zeigen wird, ist Ishibashis direkte terminologische Quelle des Begriffes *yojō* und seiner Varianten sowie anderer hier verwendeter Termini das Kapitel 5 des *Sundai zatsuwa* 駿台雑話 (1732) von Muro Kyūsō 室鳩巢 (1658–1734), skizzenhafte Aufzeichnungen aus Gesprächen zwischen Muro Kyūsō und seinen Besuchern und Schülern über Persönlichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart sowie allgemein philosophische und moralische Fragen (Muro 1953 [1732]).

130 „Reine Schönheit und edle Ruhe“ für *seirei kanka* 清麗閑暇. Der literaturästhetische Begriff *seirei* (chines. *qingli*) ist spätestens seit der chinesischen Dynastiegeschichte *Nanshi* 南史 (659, Li Yanshou 李延壽) bekannt. In der darin enthaltenen Biographie des Xie Tiao 謝朓 (Bd. 19, Abschn. 9) wird sein Schreibstil gelobt mit den Worten *bunshō seirei* 文章清麗 („Seine Texte waren rein und schön“). *Kanka* („edle Ruhe“) hingegen ist nicht vor dem *Sundai zatsuwa* als spezifisch literaturästhetischer Begriff verifizierbar.

131 „Erstklassige Gelassenheit“ für *ittō jūyō* 一等從容. Das darin enthaltene Wort *jūyō* (chines. *congrong*) charakterisiert seit der chinesischen Anthologie *Wenxuan* 文選 (ca. 520); Xiao 1999, 526–531 des Xiao Tong 蕭統 die gelassene Sprechweise. Es heisst im *Wenxuan* beispielsweise in dem von Ren Fan 任昉 (460–508) verfassten *Wangwen xianji xu* 王文憲集序: 立言必雅, 未嘗顯其所長、持論從容, 未嘗言人所短 (Eigene Japonisierung: *Ritsugen kanarazu ga ni shite, imada*

beachte zu dem Gesagten das „Kyūsō ō no shibun hyōhin“.¹³²) Das liegt letztendlich daran, dass Ro Rin sich an die Formulierung bindet und nicht vordringt bis zum Geist, dass Shi Nan zwar das Empfinden zur Hauptsache macht, aber nicht bis zu Empfinden und Denken vordringt, und dass Kō Setsu Empfinden und Denken wie auch das Wesen erkennt.

Ich bin, ohne es zu merken, mit meinen Worten auf Nebenwege geraten. In der Absicht, die Idee und das Wirkliche zu erörtern, habe ich die Poesie im allgemeinen erläutert, in der Absicht, die Poesie im allgemeinen zu erläutern, habe ich, ganz ohne es zu erkennen, deren feine Nuancen erörtert. Doch stehen diese Präliminarien in engem Zusammenhang mit dem Hauptteil¹³³ der Erörterung. Ich bitte den Leser darum, sie im Gedächtnis zu behalten.

katsute sono shochō wo arawasazu. Jiron jūyō ni shite, imada katsute hito no shotan wo iu koto nashi. „Seine Sprechweise war unbedingt von feiner Art und nie kam es vor, dass er dabei seine Stärke demonstrierte. Seine Art zu diskutieren war gelassen, und nie kam es vor, dass er dabei die Schwächen anderer erwähnte.“ (Ren Fan 35a–35b). Ishibashi hat sowohl die Zitierung des Terminus *jūyō* als auch die (teilweise fehlerhafte) Verfasserangabe sowie die literaturkritische Terminologie zur Bewertung dieser drei Gedichte aus seiner im folgenden erwähnten Schrift *Kyūsō ō no shibun hyōhin* 鳩巢翁の詩文評品 (Ishibashi 1888b) übernommen.

132 „Kyūsō ō no shibun hyōhin“ 鳩巢翁の詩文評品 (Meister Kyūsōs Werturteile über Dichtung und Prosa): Ishibashis Paraphrasierung des Kapitels „Shibun no hyōhin 詩文の評品“ (Werturteile über Dichtung und Prosa) aus Band 5 des *Sundai zatsuwa*. Am Ende des ersten Teils (Untertitel: „Dai-ichi – shi 第一、詩“, „Erster Teil – Gedichte“) kündigt Ishibashi an, in einer Fortsetzung Muros Äusserungen über *waka* (S 16, Fn. 78) und „Texte“ (*bunshō* 文章) referieren zu wollen (Ishibashi 1888b; INZ 4: 12). Ein Erscheinen des angekündigten zweiten Teils ist allerdings nicht verifizierbar. Band 5 enthält die von Ishibashi teilweise paraphrasierten Notizen zu den Gesprächen über Lektüre und Verfassen von Gedichten und Prosatexten. Muro zitiert dort die drei Gedichte, die Ishibashi in seiner Paraphrase und im „Sō jitsu ron“ wiedergibt. Dabei übernimmt Ishibashi von Muro sowohl die Zitierung als auch die (in Bezug auf das erste Gedicht fehlerhaften) Verfasserangaben sowie die literaturkritische Terminologie zur Bewertung der drei Gedichte (*yojō*, *yomi*, *seirei*, *kanka*, *ittō jūyō*). Bei der Argumentation aber weicht Ishibashi von Muro ab. Muro verwendet den in seinen Bemerkungen grundlegenden Begriff *yojō* 余情 („emotionaler Nachklang“) zur Beschreibung der Wirkung eines Textes auf den Rezipienten. *Yojō* wird dabei als Antonym zu Begriffen wie „niedrig“ (*hizoku* 卑俗) oder „aufreizend“ (*bi'en* 媚艷) behandelt. Ishibashi hingegen verwendet den Terminus *yojō* im Sinne der Begriffe *kannen* 感念 und *seishin* 精神, also als Begriff für Qualitäten des Verfassers. Am Rande sei eine terminologische Inkongruenz Ishibashis vermerkt. In „Kyūsō ō no shibun hyōhin“ ist dem Wort *shi* 詩 eindeutig der Begriff „Lyrik“ zugeordnet, ein halbes Jahr später (im „Sō jitsu ron“) dem selben Wort ein neben allen anderen Textsorten auch die Lyrik einschliessender Oberbegriff „Poesie“ (S 16, Abschn. „Die Poesie und der Poet“).

133 „Präliminarien“ für *chogen* 緒言, womit Ishibashi die ersten beiden Abschnitte deutlich vom „Hauptteil der Abhandlung“ (*honron* 本論) abgrenzt.

★

Die Fortsetzung der kommentierten Übersetzung sowie die Analyse sind geplant für Nr. 2 (2017) und Nr. 1 (2018) der *Asiatischen Studien*.

Abkürzungen

| Sigle | Auflösung |
|-------|---|
| INZ | <i>Ishibashi Ningetsu zenshū</i> 石橋忍月全集. Hgg. Yamamoto, Kenkichi 山本健吉, Inagaki, Tatsurō 稻垣達郎 und Odagiri, Susumu 小田切進. 4 Bde. Tōkyō: Yagi shoten 八木書店. 1995–1996. |
| KBHT | <i>Kindai bungaku hyōron taikai</i> 近代文学評論大系. Tōkyō: Kadokawa shoten 角川書店. 10 Bde. 1971–1975. |
| KNBT | <i>Kindai Nihon bungaku taikai</i> 近代日本文学大系. 25 Bde. Tōkyō: Kokumin tosho 国民図書, 1926–1928. |
| KnT | <i>Kokumin no tomo</i> 国民之友. Nr. 1–372 (1887–1889). Faksimile Tōkyō: Meiji bunken 明治文献, 1966–1968. Hg. Ritsumeikan Daigaku jinbun kagaku kenkyūjo 立命館大学人文科学研究所明治大正史研究会. |
| MBgZ | <i>Meiji bungaku zenshū</i> 明治文学全集. 99 Bde. + Suppl. Tōkyō: Chikuma shobō 筑摩書房, 1966–1989. |
| NDL | <i>National Diet Library</i> (Kokuritsu Kokkai Toshokan 国立国会図書館), http://www.ndl.go.jp/ |
| NKBT | <i>Nihon koten bungaku taikai</i> 日本古典文学大系. 100 Bde. + Supp. und Indices. Tōkyō: Iwanami shoten 岩波書店, 1958–1968. |
| NKIBT | <i>Nihon kindai bungaku taikai</i> 日本近代文学大系. 61 Bde. Tōkyō: Kadokawa shoten 角川書店, 1970–1975. |
| NKS | <i>Nihon kanshi</i> 日本漢詩 (<i>Shishū</i> -詩集). Hg. Fujikawa, Hideo 富士川英郎. 20 Bände. Tōkyō: Kyūko shoin 汲古書院. |
| NOAG | <i>Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens</i> . Hamburg: OAG, 1926– |
| NSS | <i>Nihon shiwa sōsho</i> 日本詩話叢書. Hg. Ikeda, Roshū 池田蘆洲. 10 Bde. 2. Aufl. Tōkyō: Ōtori shuppan 鳳出版, 1972 (1. Aufl. Tōkyō: Bunkai dō 文会堂, 1920–1922) |
| OGZ | <i>Ōgai zenshū</i> 鷗外全集. 33 Bde. + 2 Suppl. Tōkyō: Iwanami shoten 岩波書店, 1951–1956 |
| SKQS | <i>Siku quanshu</i> 四庫全書. Hongkong: Chinese University of Hong Kong and Digital Heritage Publishing Ltd., 1999–, http://erf.sbb.spk-berlin.de/han/SikuQuanshu (Letzter Zugriff: 2017-02-04). |

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Unter Primärliteratur werden die im Text behandelten Versionen des im Mittelpunkt stehenden „Sō jitsu ron“ von Ishibashi Ningetsu sowie die mit ihnen in Form von Zitaten oder Anspielungen intertextuell verflochtenen Texte subsumiert. Die Werke Ishibashis wurden hier nicht nach Erscheinungsjahr, sondern nach Titelanfang geordnet.

- Aristoteles, Schmitt, Arbogast (2008): *Poetik*. Berlin: Akademie Verlag (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, 5).
- Fujiwara no Kintō 藤原公任 (= Shijō Dainagon) (ca. 1009): *Waka kubon* 和歌九品. *Moderner Nachdruck: NKBT 65: 31–34.*
- Futabatei, Shimei 二葉亭四迷 (1887–1890): *Ukigumo* 浮雲. Bde. 1–2: Kinkōdō shoseki 金港堂書籍, Bd. 3: Miyako no hana 都の花, Nr. (Nr. 18–21) (Juli-August 1889). *Moderner Nachdruck: Nkibt 4: 37–220.*
- Goethe, Johann Wolfgang von (1988 [1815]): „Epilog zu Schillers ‚Glocke‘. Wiederholt und erneut bei der Vorstellung am 10. Mai 1815.“ In: *Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hg. v. Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 14: 256–259.
- Gottschall, Rudolf von (1877): *Poetik: Die Dichtkunst und ihre Technik: Vom Standpunkte der Neuzeit*. 4. Aufl. Breslau: Eduard Trewendt.
- Grillparzer, Franz (1872): „Ästhetische Studien“. In: *Franz Grillparzer: Grillparzer's sämtliche Werke. 10 Bände*. Hg. Laube, Heinrich; Weilen, Josef. Stuttgart: Cotta. 9: 77–262.
- Haesters, Albert (1852): *Lehr- und Lesebuch oder der sinnliche und sittliche Anschauungsunterricht für die Mittelklassen der Volksschule*. 2. Aufl. Essen: Bädeker.
- Hahn, Werner (1860): *Geschichte der poetischen Literatur der Deutschen*. Berlin: Hertz.
- Hahn, Werner (1879): *Deutsche Poetik*. Berlin: Hertz.
- Hisamatsu, Teikō 久松定弘 (1887): *Doitsu Gikyoku tai'i* 独逸戯曲大意. Tōkyō fu 東京府: Hisamatsu, Teikō 久松定弘.
- Ishibashi, Ningetsu 石橋忍月 (1887a): „Imotose kagami wo yomu 妹と背鏡を読む“. In: *Jogaku zasshi* 女学雑誌 23 (Jan.15, 22, 29). *Moderner Nachdruck in Mbgz 23: 255–259.*
- Ishibashi, Ningetsu (1887b): „Ukigumo no Höhen 浮雲の褒貶“. In: *Jogaku zasshi* 女学雑誌 23 (Sept.-Okt. 1887). *Moderner Nachdruck: INZ 3: 9–17.*
- Ishibashi, Ningetsu (1888a): „Gēte ron ゲーテ論“. In: *KnT* (Dez. 1888). *Moderner Nachdruck: INZ 3: 40–44.*
- Ishibashi, Ningetsu (1888b): „Kyūsō ō no shibun hyōhin 鳩巢翁の詩文評品“. In: *Shuppan geppyō* 出版月評 15 (25. Okt. 1888). *Moderner Nachdruck: INZ 4: 10–12.*
- Ishibashi, Ningetsu (1888c): „Ukigumo dainihen no homeotoshi 浮雲第二篇の褒貶“. In: *Jogaku zasshi* 女学雑誌 (März 1888). *Moderner Nachdruck: INZ 3: 17–22.*
- Ishibashi, Ningetsu (1889a): „Bungaku hyōron Shigarami zōshi 文学評論柵草艸紙“. In: *KnT* 67 (1889). *Moderner Nachdruck: INZ 3: 95–96.*

- Ishibashi, Ningetsu (1889b): „Jogaku zasshi shasetsu ‚Shōsetsu, shōsetsuka‘ 女学雑誌社説
「小説、小説家」“. In: KnT 62. Moderner Nachdruck: INZ 3: 87–88.
- Ishibashi, Ningetsu (1889c): „Resshingu ron レッシング論“. In: KnT 62. Moderner Nachdruck:
INZ 3: 60–64.
- Ishibashi, Ningetsu (1889d): „Shōsetsu gunpō Dai ichi 小説群芳第一: Hatsu shigure 初時雨“.
In: KnT 62. Moderner Nachdruck: INZ 3: 102–103.
- Ishibashi, Ningetsu (1890a): „Dai 大“. In: *Kōko shinbun* 5. April 1890. Moderner Nachdruck: INZ
3: 153.
- Ishibashi, Ningetsu (1890b): „Futatabi Bimyōsai ni sho su 再与美妙齋書“. In: *Yomiuri shinbun*
5. Feb. 1890. Moderner Nachdruck: INZ 3: 122–124.
- Ishibashi, Ningetsu (1890c): „Jinbutsu jinji 人物人事“. In: *Kōko shinbun* 19. März 1890.
Moderner Nachdruck: INZ 3: 134–135.
- Ishibashi, Ningetsu (1890d): „Maihime 舞姫“. In: KnT 72 (1890). Moderner Nachdruck: NKiBT
57: 88–91.
- Ishibashi, Ningetsu (1890e): „Shiika no seishin oyobi yojō 詩歌の精神及余情“. In: KnT 69.
Moderner Nachdruck: INZ 3: 103–106.
- Ishibashi, Ningetsu (1890f): „Sō jitsu ron 総実論“ (1890). *Kōko shinbun* 江湖新聞. Nr. 32-40.
20.03.1890-30.03.1890
- Ishibashi, Ningetsu (1892): *Koganemura* 黄金村. Tōkyō: Shun’yōdō 春陽堂. Shūho jisshu
聚芳十種, 8.
- Iwamoto, Yoshiharu 巖本善治 (1971–1975 [1889]): „Kokumin no tomo dai yonjūhachi gō
Bungaku to shizen 国民之友第四十八号文学と自然.“ In: *Jogaku zasshi* 159 (Apr. 1889).
Moderner Nachdruck: KBHT 1: 67–68.
- Kangjie 康節 (= Shao Yong 邵雍) (1999– [1077]): „Shouwei yin 首尾吟“. In: *Jiran ji* 擊壤集
20: 2b, SKQS-Edition.
- Kant, Immanuel (1968 [1790]): „Kritik der Urteilskraft“. In: *Immanuel Kant: Werke. In zwölf
Bänden: Theorie-Werkausgabe*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main:
Suhrkamp. 10: 73–442.
- Kitamura, Tōkoku 北村透谷 (1890): „Tōsei bungaku no ushio moyō 当世文学の潮模様“. *Jogaku
zasshi* 194, Jan. 1890; moderner Nachdruck in MBGZ 29: 61–62.
- Kōda, Rohan 幸田露伴 (1889): *Tsuyu dandan* 露団々. Tōkyō: Kinkōdō shoseki 金港堂書籍.
- Lessing (1969 [1767–1769]): „Hamburgische Dramaturgie.“ In: *Gotthold Ephraim Lessing: Werke
in drei Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke*.
Hg. von Jost Perfahl. München: Winkler Verlag. 2: 276–698.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1969 [1766]): „Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“.
In: *Gotthold Ephraim Lessing: Werke in drei Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand unter
Hinzuziehung der Erstdrucke*. Hg. von Jost Perfahl. München: Winkler Verlag. 2: 7–166.
- Liu, Zhangqing 劉長卿 (1999– [ca. 787]): Bie Yan Shiyuan 別嚴士元. In: *Liu Suizhou ji* 劉隨州集
9: 6b, SKQS-Edition.
- Minagawa, Kien 皆川淇園 (1972 [1771]): *Kien shiwa* 淇園詩話. Moderner Nachdruck:
NSS 5: 177–226.
- Mori, Ōgai 森鷗外 (1890a): „Ima no hiyōka no shigan 今の批評家の詩眼“. In: *Shigarami zōshi*
4 (1890). Moderner Nachdruck: OGZ 16: 116–135.
- Mori, Ōgai (1890b): „Maihime 舞姫“. In: KnT 6: 69(1890). Moderner Nachdruck: NKiBT 11:
39-62; OGZ 3: 1–33.
- Mori, Ōgai (1890c): „Ningetsu koji no Kōko shinbun sha ni iru wo shuku shite 忍月居士の江湖新聞社
に入るを祝して“. In: *Kōko shinbun* 26. März 1890. Moderner Nachdruck: OGZ 16: 386–387.

- Muro, Kyūsō 室鳩巢 (1953 [1732]): „Sundai zatsuwa 駿台雑話“. Bearb. Takeshita, Naoyuki 竹下直之. Tōkyō: Ichōbon kankōkai いてふ本刊行会.
- Niwa, Jun'ichirō 二羽純一郎 (1879): *Karyū shunwa* 花柳春話 (*Ōshū kiji* 欧州奇事 -). 5 Bde. Tōkyō: Hanjō Hanshichi 坂上半七. Moderner Nachdruck: MBgZ 7: 3–109.
- Ōnishi, Hajime 大西祝 (1971 [1888]): „Hiyō ron 批評論“. KnT 21 (Mai 1888). Moderner Nachdruck: KBHT 1: 76–83.
- Ozaki, Kōyō 尾崎紅葉 (1889): *Hatsu shigure* 初時雨. Tōkyō: Shōseidō 昌盛堂 (Shōsetsu gunpō 小説群芳, 1).
- Seng Zhinan 僧志南 (1999): – [13. Jhdt.], „Xinghua yu 杏花雨“. In: *Suishi guangji* 歲時廣記 1: 7a, SKQS-Edition.
- Tsubouchi, Shōyō 坪内逍遙 (1886): „Imotose kagami 妹と背鏡“. Tōkyō: Kodama Naganari 児玉永成. Moderner Nachdruck in MBgZ 16: 164–248.
- Xiao, Tong 蕭統 (1999– [526–531]): „Wenxuan 文選“. In: *Wenxuan zhu* 文選註, SKQS-Edition.

Sekundärliteratur

Neben der Forschungsliteratur werden hier auch Übersetzungen der Primärliteratur nachgewiesen.

- Chiba, Shinrō 千葉眞郎 (2006): *Ishibashi Ningetsu kenkyū* 石橋忍月研究: *Hyōden to kōshō* 評伝と考証. Tōkyō: Yagi shoten 八木書店.
- Futabatei, Shimei, Ryan, Marleigh Greyer (1967): *Japan's First Modern Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei*. New York: Columbia University Press.
- Gethmann-Siefert, Annemarie (2005): *Einführung in Hegels Ästhetik*. München/Paderborn: Fink (UTB, 2646).
- Isogai, Hideo 磯貝英夫 (1962): „Sō jitsu ron no tenkai 想実論の展開: Ningetsu – Ōgai – Tōkoku 忍月 鷗外 透谷.“ *Kokubungaku kō* 国文学攷 28: 290–299.
- Kischka-Wellhäusser, Nadja (2004): *Frauenerziehung und Frauenbild im Umbruch. Ideale von Mädchenerziehung, Frauenrolle und weiblichen Lebensentwürfen in der frühen Jōgaku zasshi (1885–1889)*. München: ludicium (Iaponia insula, 12).
- Schamoni, Wolfgang (1983): *Kitamura Tōkoku, die frühen Jahre. Von der "Politik" zur "Literatur"*. Wiesbaden: F. Steiner.
- Schamoni, Wolfgang (2000): "The Rise of 'Literature' in Early Meiji: Lucky and Unlucky Genres". In: *Canon and Identity – Japanese Modernization Reconsidered*. Edited by Irmela Hijiya-Kirschner. Berlin/Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien. S. 37–60.
- Woldering, Guido (2015): „Fiktion und Wirklichkeit in der japanischen Literaturtheorie der Jahre 1850 bis 1890: Mori Ōgais ‚Bungaku to shizen wo yomu‘ (1889)“. In: NOAG 189–190 (2013/14): 57–126.