

Bijutsu no hongī (1885) und *Shōsetsu sōron* (1886)
von Futabatei Shimei –
Die Emanzipation der japanischen Erzählprosa zu einer Kunstform

Guido Woldering (Frankfurt am Main)

Abstract

This paper analyses *Bijutsu no hongī* (1885) and *Shōsetsu sōron* (1886) by Futabatei Shimei (1864–1909) in respect of their roots in the theories of art and literature by Vissarion Belinskij (1811–1848) and in Georg F. Hegel's (1770–1831) philosophy of idealism as well as with regard to their correlation and their role in the emancipation of narrative prose as a form of art in the early phase of modern Japanese literary history.

1 Ziel, Basis und Aufbau der Abhandlung

Ziel dieser Abhandlung ist es, den Zusammenhang der Texte *Bijutsu no hongī* 美術の本義 („Das grundlegende Prinzip der schönen Künste“, 1885) und *Shōsetsu sōron* 小説総論 („Allgemeine Abhandlung über den Roman“, 1886)¹ untereinander zu klären sowie die beiden Texte in der Geschichte der japanischen Literaturtheorie zu verorten. Der Verfasser beider Texte ist Hasegawa Tatsunosuke 長谷川辰之助 (1864–1909), der später unter dem Autorenpseudonym Futabatei Shimei 二葉亭四迷 als Übersetzer russischer Erzählprosa und Schriftsteller berühmt wurde.² Futabatei machte anhand dieser Texte das japanische Publikum erstmals mit der Kunst- und Literaturtheorie des russischen Kritikers Vissarion Grigor'evič Belinskij (1811–1848) bekannt. Belinskij wiederum stand zumindest während seiner Arbeit an jenen Texten, die Futabateis *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron* zugrunde liegen, deutlich unter dem Einfluss des Hegelschen Idealismus.

Das Vorgehen war durchaus systematisch: Im ersten Schritt erarbeitete Futabatei 1885 mit *Bijutsu no hongī* in seiner Übersetzung von Belinskijs *Ideja iskusstva* (*Die Idee der Kunst*,

¹ „Roman“ dient hier als behelfsmäßige Übersetzung für den japanischen Begriff *shōsetsu* 小説. Es ist hier nicht der Ort, diesen äußerst vieldeutigen Begriff (der je nach Kontext allgemein „Erzählprosa“, aber differenzierter beispielsweise auch „Novelle“ bedeuten kann) in der Übersetzung eindeutiger zu formulieren.

² In der Forschungsliteratur wird das Autorenpseudonym häufig auch für die Zeit vor dessen Wahl und selten der bürgerliche Name verwendet. Zwar handelt der vorliegende Beitrag von Texten, die vor der Wahl des Pseudonyms entstanden sind, doch schließe ich mich der Einfachheit halber dem allgemeinen Gebrauch an.

1841) eine neuartige, allgemein kunsttheoretische Basis.³ Auf dieser Basis schuf er im zweiten Schritt 1886 das *Shōsetsu sōron* als theoretische Anwendung speziell für die Kunstform „Literatur“. Dass Futabatei die japanische Literatur in seinen Arbeiten erstmalig anhand philosophischer Begrifflichkeiten fasste, die im Grunde auf die Philosophen Georg W. F. Hegel (1770–1831) und Friedrich W. J. von Schelling (1775–1854) zurückgehen, war ihm bewusst – wohl auch, welche Horizonterweiterung er durch die Verknüpfung der japanischen Literatur mit der Begrifflichkeit der ästhetischen Theorie des deutschen Idealismus von der japanischen Literaturwissenschaft verlangte. Aber dass ihm bewusst gewesen wäre, wie komplex das hinter den entliehenen Begrifflichkeiten verborgene Geflecht russischer Literaturkritik und deutscher idealistischer Philosophie war, ist zumindest aus seiner durch INAGAKI 1954, KITAOKA 1965 und YASUI 1967 nachgewiesenen Lektüre nicht zu schließen.

Schon weil Kenntnisse der Gesamtwerke Hegels und Schellings bei Futabatei nicht nachweisbar sind, verwundern kleine logische Unschärfen in *Bijutsu no hongji* und im darauf aufbauenden *Shōsetsu sōron* nicht. Noch verständlicher wirken sie vor dem Hintergrund des fragmentarischen Charakters des russischen *Ideja iskusstva* und Futabateis japanischer Übersetzung.⁴ Zur Selbstverständlichkeit werden Unschärfen im *Shōsetsu sōron*, wenn man bedenkt, dass Futabatei den Text nur als die Einleitung zu seiner ausführlichen Kritik an der Literaturtheorie und dem literarischen Werk seines Mentors Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935) konzipiert hat und außerdem bemüht war, auf Bitten Tsubouchis diese Einleitung so leichtverständlich wie nur möglich zu machen. Aber trotz alledem, auch ohne die (verlorengegangene) ausführliche Kritik und ungeachtet des geringen zeitgenössischen Echos, markiert das *Shōsetsu sōron* als selbstständige Theorie einen bedeutenden Wendepunkt in der Geschichte der japanischen Literaturtheorie. Dies darzulegen ist das Anliegen dieser Arbeit.

1.1 Textbasis und Forschungsstand des „japanischen“ Kontextes

Die erste vollständige Druckfassung des *Bijutsu no hongji* erschien 1928⁵, also erst 19 Jahre

³ Belinskijs *Ideja iskusstva* erschien erstmals *postum* 1860 in Band 12 der ersten Belinskij-Gesamtausgabe *Sočinenija V[issariona] Belinskogo* („Die Werke des V[issarion] Belinskij“), Hg. Kozma Terentievič Soldatënkov; Moskau: Gračev, 1859–60. Für die vorliegende Arbeit wurden als Originalquelle der moderne Nachdruck in BPS IV (BELINSKIJ 1954) und als deutsche Übersetzung BELINSKIJ/KURELLA 1950 verwendet.

⁴ Hingegen wäre die Annahme eines inadäquaten Umgangs Futabateis mit Ausgangs- und Zielsprache bei der Übersetzung abwegig: LEWIN 1955, COCKERILL 2014 und HOOZAWA-ARKENAU 2014 belegen eindrucksvoll Futabateis hohes Geschick auf diesem Gebiet.

⁵ MBkZ 12 (*Bungaku geijutsu hen*), Hg. Yoshida Sakuzō 吉田作造; Tōkyō: Nihon hyōron sha, 1928: 39–56 (FUTABATEI 1928a). Es ist nicht zu klären, ob die darin enthaltenen kleinen Fehler bei der originalschriftlichen Wiedergabe fremdsprachlicher Zitate (etwas aus Goethes *Faust*) von der (verlorenen) handschriftlichen Version herrühren.

nach Futabateis Tod.⁶ *Shōsetsu sōron* liegt als Faksimile und in mehreren, teilweise kommentierten modernen Nachdrucken vor.⁷ Die Primärtexte stehen damit in philologisch brauchbarer Form zur Verfügung. Vollständige kommentierte Übersetzungen von *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron* in westliche Sprachen gibt es noch nicht.

Im Hinblick auf die Ziele dieser Abhandlung gibt es wertvolle Arbeiten in deutscher, japanischer und russischer Sprache. Sie ermöglichen es, den japanischen Kontext (die japanische Geistesgeschichte und Futabateis Position darin) und den russischen Kontext (die russische Geistesgeschichte und Belinskijs Position darin) der Fragestellung in einem allgemeinen Überblick zu klären. Aus Platzgründen verzichte ich hier auf die Diskussion der über diese Kontexte hinausgehenden Arbeiten zur Geschichte der Literatur und der Literaturtheorie Japans und beschränke mich auf die den Kern der Arbeit berührenden Arbeiten.⁸ LEWIN 1955 skizziert die japanischen literaturhistorischen Rahmenbedingungen, referiert wesentliche Inhalte von Futabateis Arbeiten, gibt wichtige Hinweise zum Problem der Übersetzung zentraler Termini und trägt als „Auswahl von Sentenzen“ die Kernsätze des *Shōsetsu sōron* zusammen. Da LEWIN 1955 eine Gesamtschau über das literaturtheoretische Werk Futabateis ist, kann die Arbeit zwar eine umfassende Darstellung der Texte *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron* sowie ihres Zusammenhangs nicht bieten, gleichwohl Anregungen dazu geben. Satō Seirō legte zwischen 1973 und 1989 in einzelnen, in SATŌ 1995 zusammengefassten Arbeiten die wichtigsten Daten zu Futabateis Biographie und dem Einfluss der russischen Literatur auf ihn dar. Die Inhalte von Futabateis Arbeiten referiert Satō zwar weniger detailliert als Lewin, dafür aber kritischer in Bezug auf darin enthaltene terminologische Ungereimtheiten.⁹

Aufschlussreich in Bezug auf Futabateis Beschäftigung mit der Literatur und der Literaturkritik Russlands und insbesondere mit Belinskijs Werken sind INAGAKI 1954, KITAOKA

⁶ Ein Fragment der handschriftlichen Version befand sich im Besitz des Literaturkritikers und Übersetzers Uchida Roan 内田魯庵 (1868–1929). Roan stellte dieses Fragment für den modernen Nachdruck in Nr. 3 (Juni 1926) der Zeitschrift *Hankyō* 反響 unter dem Titel *Berinsukī no geijutsu ron: Bijutsu no hongī* ベリンスキーの芸術論：美術の本義 („Die Kunsttheorie des Belinskij: Das grundlegende Prinzip der schönen Künste“) zur Verfügung.

⁷ Der von Yasui Ryōhei besorgte moderne Nachdruck in NKiBT 4 ist zwar sorgfältig gearbeitet, aber verkürzt um Tsubouchis Einleitung zu Futabateis Text. Der literaturhistorisch wichtige kommunikative Rahmen des Textes kann daher nicht aus diesem Nachdruck rekonstruiert werden.

⁸ Das Literaturverzeichnis am Ende dieser Abhandlung führt alle zu diesen Fachgebieten gehörende zitate gezogenen Quellen auf.

⁹ Mit Fragen der Übersetzung befasst sich zwar auch COCKERILL 2014, doch werden dort die literaturtheoretischen Schriften Futabateis, immerhin seine allerersten Übersetzungsarbeiten, nicht erwähnt (geschweige denn behandelt). Cockerill konzentriert sich auf Fragen der Formalgrammatik (Aspekte der Verben im Russischen, das japanische Hilfsverb *ta*) und Fragen der durch Personalpronomina geprägten Erzählperspektiven in Futabateis Übertragung russischer Erzählprosa.

1965 und YASUI 1967, weil sie anhand von Bestandslisten, handschriftlichen Randglossen, Unterstreichungen, Knicken und anderen Gebrauchsspuren schlüssig darlegen, welche Texte aus der zwölfbändigen ersten Gesamtausgabe von Belinskijs Werken (Moskau 1859–60), die Futabatei in der Bibliothek der Tōkyō gaikokugo gakkō (Fremdsprachenschule Tōkyō, die Institution, an der er Russisch studiert hatte)¹⁰ und später in seiner privaten Bibliothek zur Verfügung gestanden hatte, der Autor tatsächlich gelesen und verarbeitet haben kann. Der Einfluss von Belinskijs Schriften auf die japanische Literatur zu Futabateis Zeiten ist zwar auch der Schwerpunkt von KARLINA 1950, doch ist die Autorin vor allem dem Ziel verpflichtet, den russischen Einfluss auf die Weltkultur hervorzuheben und damit den Führungsanspruch der Sowjetunion als der Erbin der russischen Kultur zu untermauern. SATŌ 1995, der die Ergebnisse von KARLINA 1950 referiert, meldet überzeugend Zweifel am von Karlina behaupteten Umfang der Anlehnung Futabateis an die jeweiligen russischen Originale an.¹¹

1.2 Textbasis und Forschungsstand des „russischen“ Kontextes

Belinskijs Werke liegen in Originalsprache in mehreren kritischen Editionen vor. Für diese Arbeit wurden die dreibändige Edition *V.G. Belinskij: sobranie sočinenij v trëch tomach* („V.G. Belinskij: Sammlung der Werke in drei Bänden“, 1948) sowie die zwölfbändige Edition *V.G. Belinskij: polnoe sobranie sočinenij* („V.G. Belinskij: Vollständige Sammlung der Werke“, 1954; Sigle BPS) verwendet. Die russischen Originaltexte sind damit voll erschließbar. Außerdem wurden die Übersetzung von Alfred Kurella

¹⁰ Futabatei wurde nach einem aufwändigen Auswahlverfahren als Stipendiat des Kultusministeriums anerkannt und besuchte vom 25. Mai 1881 bis zum 19. Januar 1886 die Russisch-Abteilung der Tōkyō gaikokugo gakkō 東京外国語学校 (Vorläufer der heutigen Tōkyō gaikokugo daigaku), anfangs mit dem diffusen Ziel, die erworbenen sprachlichen Fähigkeiten in irgendeiner Weise für Japan und gegen das von Futabatei damals noch als Bedrohung empfundene Russland einzusetzen. Die Begegnung mit dem dortigen Russischlehrer Nicholas (ursprünglich wohl Nikolai) Gray, eines in den USA naturalisierten Russen, war von schicksalhafter Bedeutung. Die Leidenschaftlichkeit von Grays durch reiche Mimik und Gestik unterstützten Rezitationen aus russischen Klassikern der Literatur sind legendär und haben auf den jungen Futabatei großen Eindruck gemacht. Gerade der mündliche Vortrag Grays sollte Hasegawas Bewusstsein für den klanglichen Aspekt der Texte ausprägen und dazu anregen, bei der Übersetzung aus der russischen Literatur den japanischen Text an den Rhythmus der originalen Sätze anzunähern und sie in eine der japanischen Umgangssprache eng verwandten Schriftsprache (*genbun itchi* 言文一致, „Übereinstimmung von gesprochener und geschriebener Sprache“) zu übertragen. Gleichzeitig förderten Grays Rezitationen das Bewusstsein für die Nähe einer Kunstform (Erzählprosa) zu einer anderen (Dramatik) und damit für die Integralität des Feldes „Kunst“. (Einzelheiten in TŌKYŌ GAIKOKUGO DAIGAKU SHI HENSAN IINKAI 2001, NAKAMURA 1987: 45–62 und FUJIMURA 1975: 21–33).

¹¹ Eine kommentierte japanische Übersetzung von KARLINA 1950 bietet FURUBAYASHI 1953.

(BELINSKIJ/KURELLA 1950) sowie die in FASTING 1972 und TERRAS 1974 enthaltenen Teilübersetzungen zurate gezogen.

BELINSKIJ/KURELLA 1950 ist, wie ein Vergleich mit dem russischen Original *Ideja iskusstva* zeigt, eine bis hin zu den originalen Auszeichnungen durchweg sorgfältige und genaue Übersetzung.¹² Der Vergleich von Futabateis *Bijutsu no hongji* mit dem russischen Original *Ideja iskusstva* erweist, dass Futabateis Bemühen um Präzision fast immer erfolgreich war, so dass man sich anhand von BELINSKIJ/KURELLA 1950 ein recht genaues Bild von *Bijutsu no hongji* machen kann, noch bevor man das japanische Original sichtet. Obzwar auf eine kommentierte Übersetzung des *Bijutsu no hongji* also verzichtet werden konnte, wurden Futabateis Umsetzungen mit dem russischen Original und BELINSKIJ/KURELLA 1950 verglichen, um den Ausgangspunkt für die Analyse abzusichern.

Die Sekundärliteratur zu Belinskijs Werken ist umfangreich. In deutscher Sprache erschienen insbesondere in der DDR der späten Fünfzigerjahre Arbeiten, die in Belinskijs Vorstellung von der „Volkheit“ (*narodnost'*) der Literatur einen Fortschritt auf dem Weg zur marxistisch-leninistischen Literaturtheorie sahen. Für diese Arbeit wurden hauptsächlich HIRSCHBERG 1959, MEHLIG 1968, PROCTOR 1969, PONOMAREFF 1970, WEBER 1971, FASTING 1972, TERRAS 1974 und MURAŠOV 1993 zurate gezogen.¹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle für die wissenschaftliche Bearbeitung benötigten Quellen zugänglich sind. Die Sekundärliteratur behandelt die im Mittelpunkt dieser Abhandlung stehenden Texte *Bijutsu no hongji*, dessen Vorlage *Ideja iskusstva* sowie *Shōsetsu sōron* und dessen russische Quellen in größeren Kontexten. Sie haben damit die Grundlage dafür geschaffen, die Beziehung der Texte zueinander im Detail zu untersuchen.

*

Diese Arbeit soll in vier Schritten ihr Ziel erreichen. In den beiden ersten sollen Synopsen über Aufbau, Inhalt und stilistisch-rhetorische Besonderheiten von *Bijutsu no hongji* und *Shōsetsu sōron* informieren. In einem dritten Schritt wird die Beziehung zwischen *Bijutsu no hongji* und *Shōsetsu sōron* analysiert. Mit der historischen Einordnung der Texte erreicht die vorliegende Arbeit schließlich ihr Ziel.

¹² Nur in einem Punkt weicht Kurella vom Original ab: Die von Belinskij als Fließtext zitierten Passagen aus Goethes *Faust II* zitiert Kurella nicht in einer Rückübersetzung, sondern aus dem Original und mit den originalen Zeilenumbrüchen.

¹³ HOOZAWA-ARKENAU 2014 analysiert Futabateis 1888 erschienene Übersetzungen von Turgenyevs Erzählungen *Svidanie* und *Tri vstreči* im Hinblick auf die Entwicklung einer neuen, an die Umgangssprache (*kōgo*) angenäherten Schriftsprache. Obgleich damit der Beitrag methodisch und inhaltlich für diese Arbeit nicht direkt relevant ist, unterstreicht er doch eindrucksvoll Futabateis differenzierte Technik in der literarischen Übersetzung und damit indirekt auch, dass Futabateis Wahl der traditionellen Schriftsprache (*bungo*) für die Übersetzung von *Ideja iskusstva* die Entscheidung für die als solche eingeführte Wissenschaftssprache war.

2 Belinskijs *Ideja iskusstva* und Futabateis Übertragung

Vissarion Belinskij, inoffizieller Chefredakteur der Zeitschrift *Moskovskij nabljudatel'* („Moskauer Beobachter“), schließt sich 1833 dem Kreis um Nikolai Vladimirovič Stankevič (1813–1840) an und lernt hier Schellings Identitätsphilosophie (die Philosophie von der in der absoluten Vernunft erreichten Einheit von Sein und Denken, Materie und Geist sowie Subjekt und Objekt) kennen. Schellings Anschauung von der Natur als sichtbar gewordener Geist beeindruckt Belinskij stark und prägt sein ganzes späteres literaturtheoretisches und literaturkritisches Schaffen. 1837 wird Belinskij in Gesprächen mit dem ebenfalls zum Stankevič-Kreis gehörenden Journalisten Michail Nikiforovič Katkov (1818–1887) auch mit der Ästhetik des Georg Wilhelm Friedrich Hegel bekannt – allerdings vorerst indirekt: Statt der versprochenen Übersetzung der Hegelschen Einleitung zu dessen *Vorlesungen über Ästhetik* liefert Katkov den Artikel *O filosofskoj kritikje chudošestvennago proizvedenija* („Über die philosophische Kritik künstlerischer Erzeugnisse“),¹⁴ eine Übersetzung von *Das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke* (1837) des Hegelianers Heinrich Theodor Röttscher (1803–1871).¹⁵ Röttscher bezieht sich zwar auf Hegels *Vorlesungen*¹⁶ und unterstützt die darin enthaltene These, dass Kunst die Offenbarung der absoluten Idee, der objektiven Einheit des Idealen und des Realen sei. In mehreren wichtigen Punkten aber weicht Röttscher von Hegels Gedankengängen ab.¹⁷ Da nun Belinskij seinerseits in *Ideja iskusstva* die durch Katkovs Übersetzung vermittelten Denkansätze Röttschers derart frei und popularisierend auslegt, dass sie teilweise mit den

¹⁴ Die oben gegebene Transliteration entspricht der (bis zum 9. Oktober 1918 geltenden) Orthographie des Originaltitels. Erschienen in *Moskovskij nabljudatel'* 27 (Mai 1838): 159–198 (KATKOV 1838). Nachdruck des Vorwortes zur eigentlichen Übersetzung in KATKOV 2011: 7–11.

¹⁵ RÖTSCHER 1837: 1–72. Röttscher, ursprünglich Gymnasiallehrer in Bromberg (Bydgoszcz, Polen), lebte zu dieser Zeit schon in Berlin, widmete sich der Dramentheorie und arbeitete als Theaterkritiker bei der *Spenerschen Zeitung*. Belinskij behandelt in *Ideja iskusstva* den Titel der Katkovschen Übersetzung als russische Übersetzung des Röttscherschen Originaltitels (BELINSKIJ 1954: 600, Fußnote). In Wirklichkeit aber hat Röttscher seine Abhandlung unter dem inhaltlich abweichenden Titel *Das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke* veröffentlicht, eine der Katkovschen Titelparaphrase entsprechende Veröffentlichung Röttschers (die logischerweise spätestens 1838 hätte erschienen sein müssen) ist nicht verifizierbar. Kurella bietet „Über die philosophische Kritik von Kunstwerken“ (die Übersetzung der Katkovschen Titelparaphrase) als Originaltitel der Röttscherschen Abhandlung an (BELINSKIJ/KURELLA 1950: 210). Dass Kurella hier von der (beispielsweise auf Seite 195 genutzten) Möglichkeit der Klärung in einer Fußnote keinen Gebrauch macht, legt nahe, dass er das Röttschersche Original nicht verifiziert hat.

¹⁶ Als Quelle hier und bei allen folgenden Verweisen wird die auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 von Eva Moldenhauer und Karl M. Michel neu edierte Suhrkamp-Ausgabe (HEGEL 1969–79) verwendet.

¹⁷ Einzelheiten der Abweichung analysiert FASTING 1972: 230–260. Das Gesamtgeflecht der Quellen, auf denen Belinskijs idealistische Vorstellungen beruhen, schildert TERRAS 1974: 43–76.

Gedankengängen und Begriffen Hegels und anderer Philosophen verschwimmen, ist ihr Ursprung nur selten eindeutig zurückzuverfolgen.¹⁸ Gestalterische Besonderheiten sind (a) die offensichtlich stilistisch-rhetorisch motivierte Verschachtelung der Erläuterungen eingeführter Begriffe, welche den Text zu einer Abfolge von Vorausdeutungen und Rückwendungen machen, (b) rhetorische Fragen, die eine Kommunikation mit dem Leser simulieren und (c) Zitate aus literarischen Texten von George Gordon Byron (1788–1824), Aleksej Vasil'evič Kol'cov (1808–1842) und Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Diese Zitate sind zwar keineswegs Dekoration, sondern praktische Anwendungen der zentralen These („Kunst ist Denken in Bildern“), aber sie erweisen sich im Hinblick auf logische Stringenz und Konsistenz des Textes gleichwohl als redundant. Gravierender ist der erwähnte fragmentarische Charakter des *Ideja iskusstva*: Mitten in der Abhandlung des Verhältnisses des Besonderen zum Allgemeinen bricht der Text unvermittelt ab. Selbst der vollständige Text wäre übrigens nur einer der beiden Bausteine der von Belinskij konzipierten Ästhetik gewesen. Komplettiert um den anderen Baustein, dem gleichzeitig entstandenen Artikel *Razdelenie poézii na rody i vidy* („Einteilung der Poesie nach Arten und Aspekten“), wäre die Ästhetik Teil eines geplanten „Theoretischen und kritischen Kurses der russischen Literatur“ (*Teoretičeskij i kritičeskij kurs russkoj literatury*) geworden.¹⁹

Auf die genannten gestalterischen und inhaltlichen Besonderheiten nimmt die folgende Synopse keine Rücksicht – sie beschränkt sich auf die systematisierende Zusammenfassung der Kerngedanken in sechs Komplexen. Nur in Komplex [4], wo eine Wiederholung im Originaltext in eine neue argumentative Richtung führt, wird der Gedankengang auch in der Synopse wiederholt. Formulierungen werden teilweise wörtlich aus BELINSKIJ/KURELLA 1950 übernommen.

In *Ideja iskusstva* selbst verweisen nur selten zitathafte Signale auf konkrete Quellen. Weit häufiger ist der von Victor Terras geschilderte Fall, dass man Gedankengänge zwar in die inhaltliche Nähe einer philosophischen Schule bringen, nicht aber individuellen philosophischen Werken zuordnen kann. Aus logischen Zusammenhängen (wie etwa aus Belinskij's Nähe zum Stankevič-Kreis, seinen eingeschränkten Fremdsprachenkenntnissen und seiner außerhalb des *Ideja iskusstva* häufigen Erwähnung Hegels und Kants) lasse sich immerhin schließen, dass ein großer Teil seiner Gedanken auf der Philosophie des

¹⁸ Jurij Murašov bezeichnet Belinskij's Einarbeitung fremder Theorien als augmentativ-synkretistisch: „[J]e mehr an fremden theoretischen Beständen eingeschmolzen werden kann, desto emphatischer erscheint der ästhetische Gestus. Auch Belinskij's extensive Theorierezeption beruht auf dem Prinzip der Überbietung. Durch die ästhetische Entgrenzung von Argumentationsstrukturen und begrifflich-systematischen Konzepten versucht Belinskij, das Fremde ins Eigene zu verwandeln.“ (MURAŠOV 1993: 196).

¹⁹ BPS IV: 662, Anm. 585.

deutschen Idealismus fußt.²⁰ Die mit der Synopse verbundenen Zuordnungen Belinskijscher Gedanken zur Philosophie Hegels gründen auf der Tatsache, dass Belinskij in seinem Gesamtwerk als theoretische Basis am häufigsten Hegel zitiert²¹ sowie aus den dazu passenden zitathaften Signalen in *Ideja iskusstva*.²² Für den Versuch, Belinskijs Überlegungen auf Hegels Philosophie zurückzuführen, spricht aber auch ein allgemein inhaltliches Merkmal: Beide haben ihren Schwerpunkt eindeutig in der Gehaltsästhetik und nicht in der Formästhetik.

Freilich stehen die Zuordnungen nach diesen Überlegungen unter zwei Vorbehalten. Zum einen sind sie nicht hundertprozentig verifizierbar und womöglich auf Umwegen etwa über Katkov und Rōtscher zustande gekommen oder der Naturphilosophie Schellings entliehen. Zum anderen ist Hegels Philosophie ein sehr komplexes System, in dem etwa in der *Logik* (1812) erarbeitete Theorien in den *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1817–29, im Folgenden nach allgemeinem Brauch *Ästhetik* betitelt) Anwendung auf die Kunst finden.²³ Wo es möglich scheint, sollen die Zuordnungen der Belinskijschen Theorien zu demjenigen Teil der Philosophie Hegels erfolgen, der dem Ziel und dem argumentativen Gegenstand Belinskijs am nächsten kommt.

2.1 Kommentierte Synopse des *Ideja iskusstva*²⁴

[1] Kunst ist unmittelbare Schau der Wahrheit oder Denken in Bildern. Philosophie und Kunst unterscheiden sich in der Form des Denkens, das Streben nach dem Himmel (russ. *nebo*) haben sie aber gemeinsam. Die alte, seit der griechischen Antike bestehende Antagonie von Philosophie und Kunst muss aufgehoben werden, denn sie ist angesichts des der Philosophie und der Kunst gemeinsamen Strebens nach dem Himmel paradox, da Poesie die Verbildlichung der philosophischen Begriffe ist.

Die Nachbarschaft der Begriffe „unmittelbare Schau“ und „Bilder“ legt nahe, dass dieser Gedanke auf die „Einteilung“ in Hegels *Ästhetik* (1835) zurückgeht. Es heißt dort:

²⁰ TERRAS 1974: 45–46.

²¹ Diese (freilich vage) Feststellung trifft Victor Terras nach Auszählung des Indexes der Belinskij-Gesamtausgabe (TERRAS 1974: 46).

²² Zitathafte Signale im Text sind beispielsweise explizite Hinweise auf die deutsche Ausgangssprache der Übersetzung und die „neueste Philosophie“ (BELINSKIJ 1954: 593; BELINSKIJ/KURELLA 1950: 200).

²³ Der komplizierte Vorgang, der aus Hegels Notizheften und den Mitschriften des Hegel-Schülers Hotho erst *postum* (1835) das *work in progress* in eine systematische Philosophie umformte, wird in GETHMANN-SIEFERT 2005 (17–24) dargelegt.

²⁴ Bruno Lewins „Auswahl von Sentenzen aus der ‚Idee der Kunst‘“ (LEWIN 1955: 26) ist unkommentiert und bietet daher keine Möglichkeit, den Weg der Kerngedanken des deutschen Idealismus in die japanische Literaturtheorie nachzuvollziehen. Diese Lücke soll dieser Abschnitt schließen.

Es ist bereits gesagt, daß der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sei. Beide Seiten nun hat die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln. [...] Indem nun aber die Kunst die Aufgabe hat, die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens und der reinen Geistigkeit überhaupt darzustellen und dieses Darstellen seinen Wert und Würdigkeit in dem Entsprechen und der Einheit beider Seiten der Idee und ihrer Gestalt hat, so wird die Höhe und Vortrefflichkeit der Kunst in der ihrem Begriff gemäßen Realität von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit abhängen, zu welcher Idee und Gestalt ineinandergearbeitet erscheinen.²⁵

Die hieraus ableitbare, verdichtende Formulierung „Denken in Bildern“ (*myšlenie v obrazach*) dürfte von Belinskij selbst stammen.

[2] Alles Bestehende (Materie, Geist, Natur, Leben, Menschheit, Geschichte, Welt, Universum) ist das Denken, das sich selbst denkt. Nur das Denken hat Sein, und außer dem Denken existiert nichts. Das (nur dem Menschen als Vernunftwesen mögliche) Denken ist Tun in dialektischer Bewegung und entwickelt sich *immanent* aus der göttlichen, absoluten Idee. Das sich selbst denkende Denken ist die innere Notwendigkeit, die allem Sinn und Bedeutung gibt. Der zum Bestehenden gehörende Geist hat zwei Seiten: die subjektive (innere, denkende) und die objektive (den Gegenstand des Denkens abgebende) Seite. Geist ist die Möglichkeit des Seins, Welt und Natur ist der ins Sein gekommene Geist. Der Geist ist der göttliche Gedanke, die Quelle des Lebens; die Materie ist die Form, ohne die der Gedanke nicht in Erscheinung treten könnte; ohne Gedanke ist jede Form tot, ohne Form ist der Gedanke nur etwas, was sein kann, aber nicht existiert.

Die im Grunde auf den Neoplatonismus des Plotin (205–270) zurückgehende, hier verbal zugespitzte Gleichsetzung von Denken und Sein ist wohl konkret an § 465 („Das Denken“) der *Philosophie des Geistes* (1830) angelehnt. Es heißt dort:

Sie [die Intelligenz] weiß, daß, was *gedacht* ist, *ist*; und daß, was *ist*, nur *ist*, insofern es Gedanke ist [...]; – *für sich*; das *Denken* der Intelligenz ist *Gedanken haben*; sie sind als ihr Inhalt und Gegenstand.²⁶

[3] Natur kann dasselbe sein wie Denken, weil das Gedachte und das Denken ein und dasselbe in verschiedenen Entwicklungsstadien ist. Welt und Natur werden nicht auf einmal, sondern in aufeinander aufbauenden Entwicklungsstufen offenbar. Jede neue Stufe ist höher als die vorhergehende. Verschiedene Entwicklungsstufen können gleichzeitig und nebeneinander existieren. Das gilt auch für die Kulturen der Welt, die (wie der einzelne Mensch) die Stadien der Kindheit, der Jugend und der Mannbarkeit kennt.

²⁵ HEGEL 13 (1973): 100–103.

²⁶ HEGEL 10 (1970): 283.

Die auf die Natur bezogenen Theorien sind deutlich angelehnt an § 247 („Natur als Äußerlichkeit der Idee“) und § 249 („Entwicklungsstufen“) in Hegels *Naturphilosophie* (1817).²⁷ Bei Belinskijs Vergleich der Entwicklungsstadien der Kulturen mit den Entwicklungsstadien des Wissens des menschlichen Individuums dürfte Hegels Einteilung der Weltregionen in den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837) Pate gestanden haben. Hegel ordnet dort den Orient und Asien dem Kindheitsalter, die griechische Welt dem Jünglingsalter, das römische Reich dem Mannesalter und das germanische Reich dem Greisenalter zu. Der „Greis“ sei körperlich hinfällig, aber geistig insofern ausgereift, als bei ihm das Wissen um die Freiheit *Aller* das allgemeine geistige Leben bestimme.²⁸

[4] Der Mensch ist schon durch seine Existenz das Denken. Er ist es aber außerdem durch die Tätigkeit seiner Vernunft. Der Mensch wiederholt durch das Denken die gesamte Welt in seinem Ich.

Zunächst einmal ist dieser Gedanke die logische Folge aus Komplex [2], da der Mensch zu allem jenen Bestehenden gehört, das dort als das in seiner Existenz begründete Denken beschrieben wird. Der sich daran anschließende Gedanke, dass erst das Denken dem Menschen seine Menschlichkeit verleiht, ist zwar schon durch Augustinus in *De civitate dei* (413–426) angelegt und durch René Descartes' *Meditationes de prima philosophia* (1641) allgemein verbreitet, doch wahrscheinlich hat Belinskij ihn über die erwähnten Umwege aus § 2 in Hegels Einleitung in *Die Wissenschaft der Logik* (1830) übernommen:

Die Philosophie kann zunächst im allgemeinen als denkende Betrachtung der Gegenstände bestimmt werden. Wenn es aber richtig ist (und es wird wohl richtig sein), daß der Mensch durchs Denken sich vom Tiere unterscheidet, so ist alles Menschliche dadurch und allein dadurch menschlich, daß es durch das Denken bewirkt wird. Indem jedoch die Philosophie eine eigentümliche Weise des Denkens ist, eine Weise, wodurch es Erkennen und begreifendes Erkennen wird, so wird ihr Denken auch eine Verschiedenheit haben von dem in allem Menschlichen tätigen, Ja die Menschlichkeit des Menschlichen bewirkenden Denken, so sehr es identisch mit demselben, an sich nur ein Denken ist.²⁹

[5] Geist hat zwei Seiten: die subjektive (innere, denkende) und die objektive (den Gegenstand des Denkens abgebende). Geist ist die Möglichkeit des Seins, Welt und Natur ist der offenbar gewordene Geist. Der Geist ist der göttliche Gedanke, die Quelle des Lebens. Die Materie ist die Form, ohne die der Gedanke nicht in Erscheinung treten könnte.

²⁷ HEGEL 9 (1970): 24–27 (§ 247), 31–34 (§ 249).

²⁸ HEGEL 12 (1970): 135–141.

²⁹ HEGEL 8 (1970): 41–42.

Ohne Gedanke ist jede Form tot, ohne Form ist der Gedanke nur etwas, was sein kann, aber nicht existiert.

Die in dieser Aufzählung zusammengetragenen Kernbegriffe und deren Verknüpfung verteilen sich in *Ideja iskusstva* über den gesamten (wie gesagt fragmentarischen) Text. Gleichwohl lassen sie sich mit ziemlicher Sicherheit auf Hegels *Die Philosophie des Geistes* (1827–28), der ihnen jeweils eigene umfangreiche Kapitel widmet, zurückführen. Hegel beschreibt den **subjektiven** Geist dort (§ 387) als *an sich* oder *unmittelbar* (dann Gegenstand der Anthropologie), *für sich* oder *vermittelt* (dann Gegenstand der Phänomenologie) und als *sich in sich bestimmend* (dann Gegenstand der Psychologie).³⁰ Den **objektiven** Geist kennzeichnet Hegel in § 483 als die *nur an sich seiende* absolute Idee. Dieser Geist ist in seiner Vernünftigkeit die Seite äußerlichen Erscheinens der absoluten Idee.³¹

[6] Alle Erscheinungen der Natur sind eine besondere Erscheinung des Allgemeinen. Das Allgemeine ist die Idee. Nach Reduzierung auf die allgemeinen Eigenschaften ordnet sich die Welt in Gattungen und Arten.

Nach Komplex [3] (Natur ist Gedachtes und Denken in Einem) liegt es nahe, auch diesen Gedanken § 247 von Hegels *Naturphilosophie* als Quelle zuzuordnen. Die Vorstellung von Gattungen und Arten des Allgemeinen ist § 368 („Gattungsprozeß“) der *Naturphilosophie* zuzuordnen. Belinskij konkretisiert – wohl in Anlehnung an die im Folgenden zitierte Passage aus Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* (1821–1831) – das Allgemeine im Begriff von der „göttlichen, absoluten Idee“ (*bošestvennaja, absolutnaja ideja*) und kennzeichnet sie als Ausgangspunkt allen Denkens (und damit allen Seins).

Der metaphysische Begriff Gottes ist hier, daß wir nur vom reinen Begriff zu sprechen haben, der durch sich selbst real ist. Die Bestimmung Gottes ist also hier, daß er die absolute Idee ist, d. h. daß er der Geist ist. Aber der Geist, die absolute Idee ist dies, nur als Einheit des Begriffs der Realität zu sein, und so, daß der Begriff an ihm selbst als die Totalität ist und ebenso die Realität. Diese Realität aber ist die Offenbarung, die für sich seiende Manifestation.³²

³⁰ Unterhalb dieser Kategorien geht Hegel auf die Seele, das Bewusstsein und den theoretischen und praktischen Geist ein (HEGEL 10 (1970): 38–302).

³¹ Von hier aus entwickelt Hegel die Erscheinungsformen des Geistes in Recht, Moralität und Sittlichkeit (HEGEL 10 (1970): 303–365). In *Ideja iskusstva* nicht explizit ausgeführt ist Hegels Darstellung des **absoluten** Geistes.

³² HEGEL 17 (1969): 205.

2.2 Der historische Ort des *Bijutsu no hongei* in der japanischen Kunsttheorie

LEWIN 1955 behandelt die Schwierigkeiten, denen ein Übersetzer philosophischer Texte zu Futabateis Zeiten im Allgemeinen ausgesetzt war, und kennzeichnet vor diesem Hintergrund Futabateis Übertragung von *Ideja iskusstva* als „meist gelungen“.³³ Diesem auf mehrere große Übersetzungsarbeiten Futabateis bezogenen Urteil kann man sich in konkretem Bezug auf das *Bijutsu no hongei* anschließen. Selbst die zunächst womöglich unangemessen profanisierend scheinende Übertragung des Begriffes „göttliche, absolute Idee“ (*bošestvennaja, absolutnaja ideja*) in das japanische Substantiv *shinri* 真理 („Wahres Urprinzip“) erweist sich als adäquat: Sie bezieht sich – für den noch von der Tradition der Edo-Zeit (1600–1868) geprägten Leser der frühen Meiji-Zeit gut erkennbar – auf die neokonfuzianische Philosophie Chinas, wo der von Zhu Xi 朱熹 (1130–1200) geprägte und von seinen japanischen Nachfolgern³⁴ übernommene Begriffsinhalt des Bestandteils *ri* 理 das „Urprinzip allen Seins“ meint.³⁵ Futabatei hat also einen adäquaten Ersatz für Belinskij's Vorstellung von einer Urschöpferkraft gewählt, und zwar nicht, wie Kitaoka Seiji behauptet,³⁶ weil er den europäischen Begriff einer (womöglich anthropomorphen) Gottheit bewusst abgelehnt hätte oder, wie Hata Yūzō behauptet,³⁷ weil er die zugrundeliegenden Gedanken Hegels nicht hätte nachvollziehen können. Im Gegenteil überzeugt die von Hata vorgeschlagene Übersetzung *kami no zettai seishin* 神の絶対精神³⁸ viel weniger, denn sie bezeichnet den absoluten Geist eines wie auch immer gearteten physischen *Wesens*, nicht aber den von Hegel und Belinskij gemeinten (metaphysischen) *Prozess*. Auch der (über das größte zeitgenössische Lexikon *Genkai*³⁹ erschließbare)

³³ LEWIN 1955: 25.

³⁴ In der Edo-Zeit war der Zhu-Xi-Konfuzianismus zur japanischen Staatsdoktrin aufgestiegen, die Vorstellung von *ri* 理 (chines. *li*) als dem alles regulierenden Prinzip des Universums damit vorherrschend.

³⁵ „According to Chu Hsi [= Zhu Xi], the Supreme Ultimate is the *li* [理] (Principle) that makes the *ch'i* [qi 氣] (Ether) of *yin* and *yang* and of the five elements what it is. Thus it is the ultimate source, transcending everything in heaven and earth. ‚Before there was Heaven and Earth, there was Principle (*li*). Heaven and Earth exist because of Principle. Without Principle neither Heaven nor Earth can exist.‘ On the other hand, *li*, along with *ch'i*, is inherent in each individual thing, and together they constitute the nature of all things.“ (MARUYAMA 1974: 21–22).

³⁶ KITAOKA 1965: 16.

³⁷ HATA 1965: 2.

³⁸ HATA 1965: 2. Offensichtlich hat Hata zwar die (von ihm allerdings nicht mit Titel genannten) *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* als Hegelsche Quelle der Gedanken Belinskij's vor Augen gehabt, aber nicht nach zeitgenössischen japanischen Übersetzungen der Termini gesucht, sondern ohne Erläuterung japanische philosophische Termini von 1965 auf einen Text von 1885 angewendet.

³⁹ *Genkai: Nihon jisho* 言海: 日本辞書 („Meer der Wörter: Japanisches Lexikon“), Verf. Ōtsuki Fumihiko 大槻文彦; Tōkyō: 1889–91 (Ōtsuki 1889–91). Ōtsuki begann 1875 im Auftrag der Meiji-Regierung mit der Arbeit an diesem Lexikon und schloss sie 1891 ab. Das *Genkai* enthält in vier

Sprachgebrauch seiner Zeitgenossen gibt Futabatei recht: Mit dem Wort *shinri* waren 1885/6 Begriffe wie „der wahre Zusammenhang“ oder „die zueinander passenden Linien“ verbunden,⁴⁰ mit dem von Hata vorgeschlagenen *kami* dagegen so konkrete Begriffe wie „formloses, aber beseeltes Wesen“, „unabhängig und über allem stehende Wirkmacht“, „Dinge, anhand derer man der Seele beispielsweise früherer Kaiser, Weiser und Helden Ehre erweist“ sowie „alle Dinge, welche mit dem menschlichen Verstand nicht zu fassen sind“ und „Glück und Unglück sowie Schutz, Lohn und Strafe über die Menschen bringendes Wesen“.⁴¹

In der Tat sind die in der Synopse zusammengefassten Überlegungen die „abstraktesten Gedankengänge, mit denen sich ein Literaturtheoretiker im damaligen Japan beschäftigt hat.“⁴² Bemerkenswert ist aber auch Futabateis Leistung, durch die Übertragung einer fragmentarischen Verarbeitung von Grundlinien der Philosophie des deutschen Idealismus aus der russischen Sprache in eine japanische Kunsttheorie seinen Zeitgenossen völlig neue Horizonte eröffnet zu haben.

2.3 Der historische Ort des *Bijutsu no hongji* in der japanischen Literaturtheorie

Futabatei übersetzt den russischen Titel *Ideja iskusstva (Die Idee der Kunst)*⁴³ mit *Bijutsu no hongji* 美術の本義 („Das grundlegende Prinzip der schönen Künste“) und zitiert damit wörtlich die Bezeichnungen für die „schönen Künste“ (*bijutsu* 美術) und „grundlegendes Prinzip“ (*hongji* 本義) aus dem Einleitungskapitel des literaturtheoretischen Textes *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 („Die Essenz des Romans“, September 1885 – April 1886) von Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935).⁴⁴ Tsubouchi hat mit diesem Text den ersten Anstoß zu einer Aufwertung der narrativen Prosa als Bestandteil eines von Moralisation und Utilitarisierung unabhängigen, also autonomen Feldes „Kunst“ gegeben.

Bänden auf 1.240 Seiten 39.103 Haupteinträge, die auch den Basiswortschatz des Japanischen einbeziehen und zahlreiche Gebrauchsbeispiele anführen. Die Vielzahl der Neuauflagen sowie der erweiterten Neubearbeitungen belegt ebenso wie die Nachahmung des Aufbaus durch spätere Lexika die Breitenwirkung des *Genkai* (YAMADA 1981.1: 483–573). Eine digitale Version steht in der Kindai dejitaru raiburari über <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/992954> zur Verfügung.

⁴⁰ *Genkai* s.v. *shinri* 真理: *Makoto no kotowari; tekito no suji* マコトノコトワリ。適当ノスヂ。(S. 479).

⁴¹ *Genkai* s.v. *kami* 神: (1) *Katachi naku, tama ari, mujō jizai no tsū arite, arui wa yo ni kafuku mo nashi, mata, hito no zen'aku no okonai ni, kago, meibatsu wo mo nasu mono* 形無ク、靈アリ、無上自在ノ通アリテ、或ハ世ニ禍福ヲモナシ、又、人ノ善悪ノ行ニ、加護冥罰ヲモナスモノ。(2) *Ōdai no teiō, seiken, eiyū, nado no shigo no tama wo matsureru mono* 往代ノ帝王、聖賢、英雄、等ノ死後ノ魂ヲ祈るモノ; (3) *Subete, hito no chi nite wa hakari shirazaru koto*. スベテ、人ノ智ニテ測リ知ラザル。(S. 217).

⁴² LEWIN 1955: 26.

⁴³ BELINSKIJ 1954: 585; BELINSKIJ/KURELLA 1950: 191; FUTABATEI 1928a: 42.

⁴⁴ Faksimile des Originals: TSUBOUCHI 1982. Eine englische Übersetzung liegt mit TSUBOUCHI 1981 vor.

Das in diesem Zusammenhang verwendete Wort *bijutsu* im Sinne des englischen *fine arts* dürfte Tsubouchi von Nishi Amane 西周 (1829–1897) übernommen haben, der es 1874 in *Bimyōgaku setsu* 美妙学説 („Theorie von der Wissenschaft des Schönen“) eingeführt hatte.⁴⁵ Im zeitgenössischen Verständnis ist *bijutsu* die Bezeichnung für Kunstfertigkeiten, welche unter Einsatz handwerklicher Geschicklichkeit (*kufū* 工夫) und Denken (*shikō* 思考) zur Zerstreuung (*nagusami* 慰み) des Menschen betrieben werden und unter anderem Poesie im Allgemeinen (*shi* 詩) und Lyrik (*uta* 歌) im Besonderen sowie Malerei (*ga* 画) und Schnitzerei (*chōkoku* 彫刻) einschließen.⁴⁶ Schon in der Verwendung dieses Terminus zeichnet sich also die Absicht ab, Literatur als Teilfeld eines autonomen Feldes „Kunst“ zu emanzipieren, und die Einleitung seines *Shōsetsu shinzui* unterstreicht diese Autonomie der gegen moralische und sonstige Zweckbestimmung geschützten Kunst. Dass Tsubouchi die landläufige Behauptung einer moralisch läuternden Wirkung der Kunst unreflektiert übernimmt, um sie in emanzipatorischer Absicht von ihrem angeblichen Zweck zu einem ihrer Nebeneffekte zu degradieren, macht seine Theorie defensiv, und diese Defensivität bestätigt indirekt die doppelt schwierige Situation der Literatur in der frühen Meiji-Zeit: Auf der einen Seite wurde sie höchstens toleriert, wenn sie den moralisch-erzieherischen Maßstäben des Neo-Konfuzianismus der Edo-Zeit oder denen der zeitgenössischen, christlich geprägten Ethik des europäischen Frühkapitalismus⁴⁷ entsprach, auf der anderen Seite traten Disputanten auf, die in ihrem „das Herz erfreuenden“ und „den Charakter veredelnden“ Wesen die Zweckdienlichkeit der Kunst für die Gesellschaft sahen,⁴⁸ sie also

⁴⁵ NISHI 1975: 3–7; SAEKI 2001: 27–31.

⁴⁶ *Genkai* s.v. *bijutsu* (S. 857).

⁴⁷ Zur großen Ähnlichkeit der Staatsbürgerideale der traditionellen konfuzianischen Ethik und der „westlichen“ (christlichen) Ethik siehe WATANABE 2012: 377–390.

⁴⁸ Tsubouchi bezieht sich dabei auf Äußerungen von (a) Ernest Fenollosa (1853–1908) und (b) Ōuchi Seiran 大内青巒 (1845–1918). (a) Fenollosa war 1881–82 als Gastprofessor für Philosophie und Kunst an der Tōkyō-Universität tätig, und auch Tsubouchi gehörte dort zu seinen Hörern. Der bekannteste schriftliche Beitrag Fenollosas zur kunsttheoretischen Diskussion sind die japanischen Notizen eines Vortrages, den Fenollosa im Mai 1882 vor der Gesellschaft Ryūchi kai 龍池会 hielt. Diese Notizen erschienen im November des Jahres unter dem Titel *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 (*The True Conception of the Fine Arts*; Tōkyō: Matsuo Yoshisuke (FENOLLOSA/ŌMORI 1882). Ein moderner Nachdruck findet sich in MBKZ 12: 157–174.). Tsubouchi bezieht sich allerdings nicht auf die hegelianischen Anteile in Fenollosas Vortrag, sondern auf die Einleitung, in der Fenollosa der Kunst einen gesellschaftlichen Nutzen zuspricht, welcher dem der praktisch nützlichen (*jitsuyō* 実用) ebenbürtig sei: Kunst erreiche ihr Ziel (*mokuteki* 目的) damit, Herz und Auge des Menschen zu erfreuen (*shinmoku wo goraku su* 心目ヲ娛樂ス) und Charakter wie Bildung zu erhöhen (*kikaku wo kōshō ni su* 気格ヲ高尚ニス) (FENOLLOSA/ŌMORI 1882: 3–4). (b) Ōuchi Seiran trat ab 1875 für einen im Sinne der Meiji-Regierung aufgeklärten Buddhismus ein. In seinem programmatischen Artikel zur Gründung der Zeitschrift *Dai Nihon Bijutsu Shinpō* 大日本美術新報 („Neue Nachrichten von der Kunst Großjapans“; Nr. 1, 30. Nov. 1883) formuliert Ōuchi in Richtung und Formulierung wie FENOLLOSA/ŌMORI 1882: Kunst sei verfeinerter Impuls und verfeinerte Anwendung (*myōki myōyō*

wiederum instrumentalisieren wollten. Tsubouchi verkörperte vor diesem Hintergrund und in Anbetracht der begeisterten Zustimmung des Publikums die Avantgarde der zeitgenössischen japanischen Literaturtheorie.

Beim begrifflichen Inhalt des Wortes *bijutsu* stimmen Tsubouchi und Futabatei deutlich überein, am Wort *hongī* indes scheiden sich ihre Geister. Tsubouchi verwendet das Wort im Sinne von „Grundsinn“ oder „Grundbedeutung“,⁴⁹ also in der Absicht, der Kunst einen zwar neuen, aber immer noch statischen Wert zuzuweisen. Futabatei hingegen verwendet *hongī* als dynamisches Übersetzungswort für Belinskijs *ideja*, nämlich für den Ausgangspunkt des Denkens. *Hongī* meint den Lebensinhalt der Idee, welche die „organische Kraft immanenter Entwicklung“ in sich trage wie eine kleine Eichel die Kraft der Entwicklung zu einer gewaltigen Eiche.⁵⁰ Es geht Futabatei demnach überhaupt nicht um die Verteidigung der Kunst gegen von außen herangetragene Ansprüche oder die Bestimmung ihres (statischen) Wertes, sondern um deren formalästhetische und gehaltsästhetische Aspekte, um ihre inneren Mechanismen und die Prozesse von Produktion und Rezeption. Genau hierin lag das Neue in Futabateis Theorie.

Freilich zitierte Futabatei die von Tsubouchi in *Shōsetsu shinzui* verwendeten Begriffe keineswegs, um etwa eine davon unabhängige Schrift zu veröffentlichen. Vielmehr beabsichtigte er, die Literaturtheorie seines prominenten Mentors auf eine völlig neue kunsttheoretische Basis zu stellen. Dass hierdurch und durch Futabateis *Shōsetsu sōron* ein zentrales Unterkapitel der Theorie Tsubouchis und damit dessen Pionierleistung insgesamt in Frage gestellt wurde, fasste jener allerdings nicht als „Kriegserklärung“ auf, sondern war im Gegenteil voller Bewunderung für die Gedankentiefe seines in Literatenkreisen völlig unbekanntes Schützlings.⁵¹

3 Futabateis *Shōsetsu sōron*

Shōsetsu sōron 小説総論 ist die Überschrift desjenigen Kapitels aus *Shōsetsu shinzui*, in dem Tsubouchi sein generelles Kunstkonzept darlegt. Die unter identischen Überschriften zusammengefassten und mit denselben Wörtern bezeichneten Begriffsinhalte sind jedoch aus verschiedenen Quellen geschöpft. Tsubouchi beruft sich auf die Kunsttheorie seines Lehrers Ernest Fenollosa (1853–1908),⁵² Futabatei dagegen auf das in Abschnitt 2

妙機妙用) der Entwicklung der menschlichen Zivilisation (*jinbun hatsuiku* 人文發育), und sie unternehme dies, indem sie Herz und Auge des Menschen erfreue und Charakter wie Bildung erhöhe (ŌUCHI 1990: 3–4).

⁴⁹ *Genkai* s.v. *gi* 義 (S. 237).

⁵⁰ BELINSKIJ 1954: 587; BELINSKIJ/KURELLA 1950: 194; FUTABATEI 1928a: 43.

⁵¹ LEWIN 1955: 26–27.

⁵² Details bei OCHI 1979. KANEDA 2001 und RIMER 2002 analysieren auf der Basis von Fenollosas *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 (*The True Conception of the Fine Arts*, 1882) die allerdings vagen Bezüge Fenollosas auf den Idealismus Hegelscher Prägung, den Fenollosa in

besprochene *Bijutsu no hongei*. Den inhaltlichen Anspruch an das *Shōsetsu sōron* gab Futabateis Mentor Tsubouchi vor: Futabatei solle „so leichtverständlich wie möglich als eigene Überlegungen in kleinen Portionen niederschreiben“,⁵³ was er Tsubouchi in mehreren persönlichen Gesprächen auf wesentlich höherem Niveau als Einleitung seiner (nicht erhaltenen) Kritik an Tsubouchis Theorie dargelegt hatte.

Wodurch Futabatei den Gehalt in Tsubouchis Grundlegung einer neuen Literaturtheorie ersetzen wollte, soll zunächst die nachfolgende Synopse veranschaulichen.

3.1 Synopse des *Shōsetsu sōron*

Die von Yasui Ryōhei gebotene Übersicht⁵⁴ zeigt die wesentlichen Inhalte des Textes nicht vollständig auf. Aus analytischen Gründen erstelle ich im Folgenden (Tabelle 1) eine eigene, verfeinerte Übersicht.

Teil	Inhalt	Hauptpunkt(e)	Anmerkungen
[1]	Vorwort des Mentors Tsubouchi Shōyō	Vorliegender Text ist theoretischer Vorspann zur Literaturkritik an seinem <i>Shosei katagi</i> („Studententypen unserer Zeit“).	„Verpackungselemente“, Gestaltung der Rahmenbedingungen für die Kommunikation zwischen Verfasser und Leser. <i>Captatio benevolentiae</i> , formal in der Tradition der Vorworte narrativer Texte der Edo-Zeit, inhaltlich aber neu: Vorbereitung auf einen Traditionsbruch, ähnlich der der Einleitungspassage von Belinskijs <i>Ideja iskusstva</i> .
[2]	Vorwort Futabateis	Literaturtheoretische Grundlegung notwendig für adäquate Bewertung eines literarischen Textes.	
[3]	Form als Verkörperung der Idee	Form und Idee abhängig voneinander, Idee aber wichtiger.	Idee als Kernmaterial der Kunst in deren verschiedenen Entwicklungsstufen.
[4]	Form im Verhältnis zur Idee in der Gesamtheit	Form verkörpert die Idee nicht immer vollständig.	

Einführungsveranstaltungen seines eigenen Studiums an der Harvard University bei Charles Carroll Everett (1829–1900), seinerseits 1851–52 Schüler des Hegel-Nachfolgers Georg Andreas Gabler (1786–1853), kennengelernt hatte.

⁵³ „*Oyobu beki dake tsūzoku* 通俗 *ni, jibun no mono ni shite kudaite* 砕いて *kaite kure*“ (FUTABATEI 1971b: 469, Anm. 266).

⁵⁴ Yasui Rōhei gliedert in seinen Kommentaren den Text in (1) „Weltsicht“ (Hauptthese: Die Idee kann ohne Form bestehen, die Form kann nicht ohne Idee bestehen), (2) „Kunst und Wissenschaft im Kontrast“ (Kunst erkennt durch Empfindung, Wissenschaft erkennt durch Verstand), (3) „Realistischer Roman und moralisierender Roman im Kontrast“ und (4) „Grundlage und Ausrichtung einer guten Literaturkritik“ (FUTABATEI 1971b: 469, Anm. 266). Damit mögen wichtige Inhalte von Futabateis Abhandlung erfasst sein, indes genau diejenigen nicht, die deutlich erkennbar auf *Bijutsu no hongei* basieren.

Teil	Inhalt	Hauptpunkt(e)	Anmerkungen
[5]	Dichotomie Wissenschaft – Kunst	Wissenschaft verwendet Analyse, Kunst verwendet den direkten Ausdruck.	Mimesis-Begriff (Erfassen der Idee der Dinge in einer Inspiration und Darstellung der Idee in ohne Ratio nachvollziehbarer Form).
[6]	Zwei Arten des Romans	Gegenüberstellung von moralisierenden und realistischen Romanen.	Anwendung des Mimesis-Begriffes auf Roman, Wirklichkeit dabei nicht die oberflächlich sichtbare, sondern das Wirkungspotenzial.
[7]	„Nachzeichnen“ (<i>mosha</i> 模写) der Wirklichkeit	Anlage des Romans nicht überzeugend, wenn nicht lückenlos logisch.	
[8]	Verbindung der Begriffe Form, Idee und Nachzeichnung in Romankonzept	Nur die Verbindung der drei Elemente schafft ein konsistentes Konzept.	
[9]	Verantwortung des Literaturkritikers	Kritik nur aufgrund nachprüfbarer, rationaler Wertvorstellungen legitim.	Rückkehr zum Anlass der theoretischen Überlegungen: Apologie einer wissenschaftlich fundierten Literaturkritik.

Tabelle 1: Inhaltliche Anlage von Futabateis *Shōsetsu sōron*

3.2 Zusammenhang *Bijutsu no hongji* und *Shōsetsu sōron*

Die Abschnitte [3] bis [5] bilden das theoretische Kernstück des *Shōsetsu sōron*. In ihnen fasst Futabatei die aus Belinskijs *Ideja iskusstva* in sein *Bijutsu no hongji* übertragenen Gedanken so stark vereinfachend zusammen, dass sie nur bei genauem Hinsehen noch wiederzuerkennen sind. Dabei verarbeitet Abschnitt [3] des *Shōsetsu sōron* die Komplexe [1] und [2] des *Bijutsu no hongji*, um damit das argumentative Ziel dieses Abschnitts zu erreichen: Einem Kunstwerk gleich welcher Form müsse eine von der Form zu vergegenständlichende Idee zugrunde liegen. Diese denkbar einfachste Zusammenfassung der in *Bijutsu no hongji* noch durchscheinenden Hegelschen Theorien kommt der trivialen Forderung nahe, man müsse sich etwas dabei denken, wenn man Kunst produziert.

Abschnitt [4] des *Shōsetsu sōron* gibt das in Komplex [3] des *Bijutsu no hongji* dargelegte Modell von der Koexistenz verschiedener Entwicklungsstufen der Vergegenständlichung ein und derselben Idee wieder. Diesen Gedanken greift Futabatei erst in Abschnitt [6] wieder auf. Zuvor nutzt Futabatei in Abschnitt [5] des *Shōsetsu sōron* den in Komplex [1] des *Bijutsu no hongji* eingeführten Begriff der unmittelbaren Anschauung der Idee in der sinnlichen Gestalt des Kunstwerkes, um das Kunstwerk gegen den Anspruch wissenschaftlicher Direktheit zu verteidigen. So, wie man einem Zuhörer den Unterschied verschiedener Musizierformen nicht durch abstrakte Erläuterungen, sondern nur durch deren Vorführung näherbringen könne, müsse auch der Roman vorführen, statt zu erläutern. In den Abschnitten [6] bis [8] wendet Futabatei dieses Mimesis-Konzept auf

den realistischen Roman an. Dessen Aufgabe sei es, die inhärente Idee in logisch konsistenter Weise „nachzuzeichnen“. In Abschnitt [7] beschreibt Futabatei zwar wortreich, wie schwierig das „Nachzeichnen“ (*mosha* 模写) der Idee sei, eine technische Definition ist hier jedoch nicht enthalten.

3.3 Plattform, Anlage und Wirkungspotential des *Shōsetsu sōron*

Futabateis *Shōsetsu sōron* erschien in Nummer 26 (10. April 1886) der Zeitschrift *Chūō gakujutsu zasshi* 中央學術雜誌 („Zentrale Zeitschrift für die Wissenschaft“), eine seit 1885 zweimal monatlich erscheinende wissenschaftliche Zeitschrift.⁵⁵ Herausgeberin war die Dōkōkai 同攻会 („Gesellschaft gemeinsamer Studien“), ein Zusammenschluss von Dozenten, Absolventen und Studenten aus den Fakultäten Recht, Naturwissenschaften und Literatur (inklusive Philosophie und schöne Literatur) der Tōkyō senmon gakkō 東京專門學校 (die heutige Waseda-Universität). Anliegen der Zeitschrift waren Aufklärung über und Beförderung der Wissenschaft (*gakujutsu* 學術). Im normalen Aufbau brachte die Zeitschrift in jeder Nummer nacheinander Erörterungen und Theorien (*ronsetsu* 論説), Übersetzungen (*hon'yaku* 翻譯), Kritiken (*hihyō* 批評), Artikel (*kiji* 記事) und vermischte Notizen (*zatsuroku* 雜録). Zu den Beiträgern zählen bedeutende Juristen, Politiker, Parlamentsabgeordnete, Wirtschaftswissenschaftler, Theologen, Philosophen und Journalisten sowie der als Schriftsteller und Literaturtheoretiker zur Avantgarde gehörende Tsubouchi Shōyō (Futabateis Mentor) und dessen Freund Takada Sanae 高田早苗 (1860–1938; Politologe und Kritiker).⁵⁶ Takada kann als eigentlicher Mittelpunkt des Redaktionsgremiums bezeichnet werden. Auch wenn die hier veröffentlichten Literaturkritiken und -theorien in der Menge nicht einmal die Hälfte der enthaltenen Texte ausmachen, handelt es sich doch durchweg um wichtige Beiträge der Meiji-Zeit zur Modernisierung der Literaturtheorie.⁵⁷

Futabateis Text, obgleich nur das bruchstückhafte Erstlingswerk⁵⁸ eines völlig unbekanntem jungen Mannes, wurde hier immerhin in der Sparte „vermischte Notizen“ aufgenommen. Dass dies überhaupt geschah, ist Tsubouchi Shōyō zu verdanken.

⁵⁵ Die Zeitschrift erschien vom 31. März 1885 bis zum 20. November 1897 in insgesamt 59 Heften.

⁵⁶ Eine komplette Übersicht über die enthaltenen Artikel bietet TOEDA 1992. Die Auflagenzahlen waren nicht zu ermitteln.

⁵⁷ Darunter sind noch vor Futabateis Beitrag von Tsubouchi Shōyō *Tsukuri monogatari no hensen* 作物語の変遷 („Die Entwicklung der fiktionalen Prosa“; Nr. 2 ff.), *Shōsetsu shinzui shūi* 小説神髓拾遺 („Nachlese zu ‚Die Essenz des Romans‘“; Nr. 6 ff.), *Hamuretto monogatari* 班烈多物語 („Erzählung von Hamlet“; Nr. 9 ff.) und *Haishika ryakuden narabi ni hihyō* 稗史家略伝並に批評 („Biographie nebst kritischer Bewertung der Romanautoren“; Nr. 21) sowie von Takada Sanae *Tōsei shosei katagi no hihyō* 当世書生氣質の批評 („Kritische Bewertung von *Tōsei shosei katagi*“; Nr. 21 ff.) und *Kajin no kigū no hihyō* 佳人之奇遇の批評 („Kritische Bewertung von *Kajin no kigū*“; Nr. 25 ff.).

⁵⁸ Der Hauptteil von Futabateis Arbeit, die Rezension zu Tsubouchis *Tōsei shosei katagi*, ist verlorengegangen.

Der prominente Literat und Literaturtheoretiker verschaffte Futabatei mit der Vermittlung und seinen einleitenden Worten die Aufmerksamkeit des Publikums, doch eine prominentere Positionierung von Futabateis Text (etwa in der Sparte „Artikel“) war offensichtlich auch ihm nicht möglich.

Die Anlage des Textes entspricht in Absatzgestaltung und Verschriftung dem Brauch wissenschaftlich intendierter Texte der frühen Meiji-Zeit im Allgemeinen und der in *Chūō gakujutsu zasshi* gepflegten Form im Besonderen. Der (freilich sehr kurze) Text wird durch nur wenige Absatzwechsel äußerlich strukturiert, zur Verschriftung bedient sich Futabatei einer in wissenschaftlichen Texten der frühen Meiji-Zeit üblichen doppelten Schreibweise, indem er fremdsprachliche Begriffe in japonisierter Form mithilfe beigegebener sinojapanischer Wörter erläutert, so etwa dem sinojapanischen „i“ 意 in Silbenschrift *aidea* アイデア (engl. *idea*) folgen lässt.

Der in der Wahl der Veröffentlichungsplattform, der formalen Anlage und im Inhalt zum Ausdruck kommende Wirkungsanspruch ist hoch, die wahrscheinliche Verbreitung der Zeitschrift und des *Shōsetsu sōron* niedrig.⁵⁹ In dieser knappen Aussage lässt sich die Wirkungsmöglichkeit des Textes zusammenfassen. Und in der Tat sind explizite Repliken nicht bekannt,⁶⁰ das spätere Aufgreifen der Terminologie des deutschen Idealismus, etwa durch Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922) in „*Bungaku to shizen*“ *wo yomu* („Bei der Lektüre von ‚*Bungaku to shizen*‘“, 1889), schöpft nachweislich aus anderen Quellen, geht wesentlich weiter in die literaturtheoretische Tiefe und lässt sich nicht plausibel auf Futabateis *Bijutsu no hongī* und *Shōsetsu sōron* zurückführen.⁶¹

Als Gegenbeispiel zu nennen wäre der Aufsatz *Insupirēshon* (engl. *inspiration*)⁶² des Literaturkritikers Tokutomi Sohō 徳富蘇峰 (1863–1957), der zwei Jahre nach dem Erscheinen des *Shōsetsu sōron* das dort verwendete *inspiration* in Bezug auf Kunstwerke aufgegriffen haben mag. Tokutomi beschreibt Inspiration als ein aufgrund göttlicher Kräfte (*shinriki* 神力) entstehendes, sich der Ratio entziehendes Naturereignis. Das erinnert freilich an Abschnitt [5] des *Shōsetsu sōron*, aber ob Tokutomi sich dabei tatsächlich auch auf Futabateis Verwendung des Wortes *inspiration* im *Shōsetsu sōron* bezieht und nicht

⁵⁹ Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung des *Shōsetsu sōron* wurden zwei auflagenstarke und inhaltlich vielfältige Zeitschriften gegründet: *Kokumin no tomo* und *Chūō kōron* (Titel zunächst *Hanseikai zasshi*). Bis zur Gründung der auf Literatur spezialisierten Zeitschrift *Shigaramizōshi* (1889) waren *Kokumin no tomo* und *Chūō kōron* die führenden Medien auch für literaturwissenschaftliche Aufsätze. Das legt die Vermutung nahe, dass in der Folge der *Chūō gakujutsu zasshi* weniger Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

⁶⁰ Bruno Lewin konstatiert, dass die „exotische“ Terminologie mit dafür verantwortlich zu machen sei, dass das „Schriftchen zu seiner Zeit kein lebhaftes Echo hervorrief“ (LEWIN 1955: 29), doch ebenso verantwortlich dürften wohl die angedeuteten Rahmenbedingungen sowie der von Tsubouchi bewusst niedrig gehaltene inhaltliche Anspruch sein.

⁶¹ Meine kommentierte Übersetzung dieser Arbeit ist erschienen in NOAG 189–190: 57–126 (WOLDERING 2014).

⁶² Erschienen in *Kokumin no tomo* 22 (Mai 1888): 9–15 (TOKUTOMI 1888).

nur auf den explizit genannten Titel „Goethe, or, the Writer“ von Ralph Waldo Emerson (1803–1882), ist mangels entsprechender zitathafter Signale nicht zu klären. Die eingangs dieses Beitrags angekündigte Verortung in der Geschichte der japanischen Literaturtheorie muss daher im Folgenden allgemein gehalten werden.

4 Die historische Position des *Shōsetsu sōron*

Im Jahre 1860 hatten wörtliche Bedeutung und begrifflicher Inhalt von *bungaku* 文学 („Textgelehrsamkeit“) noch weitgehend übereingestimmt: Man subsumierte darunter meist Quellen der Klassiker konfuzianischer und neokonfuzianischer Ethik und deren Exegesen sowie die theoretische und praktische Beherrschung chinesischer und sinisierender Lyrik.⁶³ Diese beiden Teilbereiche der Literaturlandschaft genossen so hohes Ansehen wie die japanische Lyrik (*waka*) seit der zu Anfang des 18. Jahrhunderts einsetzenden Rückwendung der Gelehrten der „Nationalen Schule“ (*kokugaku*) zu den Gestaltungsprinzipien der Klassik.⁶⁴ Ganz im Gegensatz zu Wissenschaft und Lyrik standen die dramatische Literatur (insbesondere *jōruri* und *kabuki*) und die narrative Prosa (von den hochklassigen *yomihon* bis zu den gebündelten Unterhaltungsheftchen des Genres *gōkan*) am unteren Ende der Skala sozialer Akzeptanz:⁶⁵ Man tolerierte sie allenfalls als Mittel der moralischen Belehrung ungebildeter und darum zur Rezeption von *bungaku* nicht fähiger Kreise und hielt die auf diese Weise qualifizierte Literatur im Übrigen unter strenger Kontrolle der über die Verlegergilden organisierten Zensur.⁶⁶ Und doch spielte die Unterhaltungsprosa eine wichtige Rolle im Bewusstseinswandel der Leser. Die „Ulkbücher“ (*kokkeibon*) beispielsweise konzentrierten sich auf die Lebenswirklichkeit breiter Bevölkerungskreise und brachten die Leser nicht nur zum Lachen, sondern gerade durch ihre karikaturistisch verzerrten Darstellungen auch dazu, die gesellschaftliche

⁶³ SUZUKI 2006: 89–93. Wie eindeutig in Japan das Wort *bungaku* heute verengt als Bezeichnung für fiktionale Texte verstanden wird, zeigt sich daran, dass SHIRAISHI *et al.* 1993 der defensiven These, dass nicht nur fiktionale Texte zur Literatur gehörten, einen eigenen kleinen Abschnitt widmen muss (9–11). Die in diesem Abschnitt vorgebrachte Argumentation, dass auch die Rezeptionsweise ein Maßstab für *bungaku* sein müsse, führen die Autoren später anhand von Tatsachenberichten (Reisen, Naturkatastrophen) überzeugend aus.

⁶⁴ Ausführlich hierzu ÁROKAY 2010.

⁶⁵ SCHAMONI 2000: 58.

⁶⁶ Die erste umfassende Kodifizierung von Vorschriften des Verlagswesens ist die Verordnung des Jahres 1722, welche Schriften, die „liederliche und häretische“ (von der neokonfuzianischen Staatsdoktrin abweichende) Meinungen verbreiteten, erotische und darum sittenverderbliche Dinge beschrieben sowie Personen höchsten gesellschaftlichen Ansehens thematisierten, strafbewehrt verboten. Gesetzliche Vorschriften dieser Art wurden bis 1842 immer wieder neu aufgelegt und verschärft, Verstöße gegen sie mit drastischen Maßnahmen geahndet (MAY 1983: 67–80).

Wirklichkeit in Frage zu stellen.⁶⁷ Eben solche Schriften, die zahlreichen auf Erotik spezialisierten Schriften (etwa die *sharebon*) und die Theaterliteratur, führten zu jener Partikularisation und Individualisierung von Bildung und Unterhaltung, vor welcher die Moralisten und Denker der späten Edo-Zeit⁶⁸ ausdrücklich warnten – der Wunsch nach einem die Kultur und die Politik vereinenden Konzept, in dem die Kultur das Bewusstsein ihrer Rezipienten von privaten Bedürfnissen hin zu einem Interesse für das Allgemeinwohl lenken sollte, wurde ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts wieder lauter.⁶⁹

Im Jahre 1868 brach das politische System des alten, auf der Macht des Schwertadels fußenden Feudalstaates zusammen und wich einer industriekapitalistischen Ordnung unter der um den Kaiser konzentrierten Oligarchie, die danach strebte, Japan nach europäischen und US-amerikanischen Mustern zu modernisieren. Damit ging ein wichtiger Einschnitt in der Literaturgeschichte einher: In einem zuvor nicht gekannten Maße rezipierten Literaten und eine rasant wachsende Leserschicht Literatur und Literaturtheorien des „Westens“. Das führte zunächst nur zu einer Diversifizierung von Textsortenlandschaft, Wertvorstellungen und Lesegewohnheiten,⁷⁰ nicht aber zu einer vollkommenen „Verwestlichung“ – traditionelle Formen und Wertvorstellungen wichen den neuen nur allmählich. Für das Verlegen von Romanen (*shōsetsu*) und Lyrik (*kayō* 歌謡) galten die 1869 erlassenen und 1872 revidierten „Regelungen zum Verlagswesen“ (*Shuppan jōrei* 出版条例), welche die Genehmigung durch das Innenministerium voraussetzten (*jōrei* § 27) und „unzüchtige und die Allgemeinheit verderbende Romane, Gedichte und bildliche Darstellungen“ verboten. Die Strafbestimmungen (*bassoku* 罰則) sahen für Zuwiderhandlungen Haftstrafen zwischen einem Monat und einem Jahr oder Geldstrafen von 3 bis 100 Yen (*bassoku* § 6) vor.⁷¹ Wichtiger in unserem Zusammenhang als die in diesen Regelungen und Strafbestimmungen fortgesetzte Tradition der moralischen Gängelung der Literatur ist die Andeutung einer Änderung im Textsortensystem: die Gleichstellung der Erzählprosa (*shōsetsu*) mit der Lyrik (*kayō*) und der bildenden Kunst (*chōga*), wenn vorläufig auch nur im Hinblick auf deren sittengefährdendes Potenzial. Hier zeigen sich auch auf der nicht kunstschaftenden Seite erste Ansätze zu einem Bewusstsein für die Entstehung eines autonomen Feldes „Kunst“. Im Jahre 1885 (also im Entstehungsjahr von *Bijutsu no hongī*) erschien eine Sammlung wichtiger Gesetze und Erlasse, in welcher die erwähnte Strafbestimmung § 6 des Jahres 1872 als per Erlass vom

⁶⁷ HAROOTUNIAN 1989: 175.

⁶⁸ Vehement tat dies beispielsweise der herrenlose Samurai Buyō Inshi 武陽隱士 (ca. 1816) in *Seji kenbun roku* 世事見聞録 („Aufzeichnungen gesehener und gehörter Dinge unserer Zeit, 1813) bezüglich der Theaterliteratur (BUYŌ 1969).

⁶⁹ HAROOTUNIAN 1989: 178–180.

⁷⁰ Einzelheiten in MAEDA 1973a und MAEDA 1973b.

⁷¹ *Shuppan jōrei* 1872: 6 v (*jōrei* § 27) und 8 r (*bassoku* § 6).

29. Juni 1883 gestrichen aufgeführt wird⁷² – was bei aller gebotenen Vorsicht im Umgang mit einzelnen historischen Fakten als Zeichen steigender Akzeptanz der Literatur auch auf politischer Ebene gesehen werden darf. Gleichwohl blieb die kritische bis aggressiv ablehnende Haltung wenigstens der geistigen Elite Japans vorherrschend, wovon namentlich die Äußerungen führender Aufklärer wie Nakamura Masanao 中村正直 (1832–1891) und Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1834–1901)⁷³ zeugen.

Einer der ersten Schritte weg von der tradierten Tolerierung der „schönen Literatur“ als unvermeidbares oder notwendiges Übel hin zu ihrer Einbeziehung in ein Gesamtsystem erwünschter gesellschaftlicher Aktivitäten sind in der Meiji-Zeit die Arbeiten von Nishi Amane, ebenfalls ein maßgebender Aufklärer der japanischen Frühmoderne. Nishi unternahm es vor allem in *Hyakugaku renkan* 百学連環 („Verbindungsringe der Hundert Gelehrsamkeiten“, 1870–72), auch für den japanischen Kontext zwischen Wissenschaft (*gaku* 学, engl. *science*) und Kunst (*jutsu* 術, engl. *arts*) zu unterscheiden. *Jutsu* umfasst dabei Technik (*gijutsu* 技術) ebenso wie bildende und darstellende Kunst sowie Ton- und Wortkunst, die zusammengefasst als *geijutsu* 芸術 („Kunstfertigkeit“) bezeichnet werden. Wissenschaft und Kunst in diesem weiten Sinne dienten, so Nishi, der Findung des „wahren Prinzips“ (*shinri* 真理),⁷⁴ der gesellschaftliche Wert der Wissenschaft sei allerdings höher anzusiedeln, weil sie zweckfrei nach Erkenntnis strebe, während die Kunst im obigen Sinne sich auf die Gegenwart beziehe und eine künftige Produktion zum Ziel habe.⁷⁵ Im fünften Kapitel seiner Arbeit *Chisetsu* 知説 („Über das Wissen“, 1874)⁷⁶ weist Nishi der Disziplin „Literatur“ (*riterachūru* 文章科, engl. *literature*) einen Platz im System der „übergreifenden Wissenschaften“ (*futsū no gaku* 普通ノ学) zu. „Übergreifend“ (*futsū*) meint dabei den Anwendungsbereich dieser Wissenschaften: Sie sind notwendig, um die Erkenntnisse der „besonderen“ (*tokubetsu* 特別) Wissenschaften miteinander zu verbinden und sie zu

⁷² FUKUTOMI 1884–85: 14.

⁷³ Fukuzawa informiert in seiner Schrift *Seiyō jijō* 西洋事情 („Situation in den westlichen Ländern“, 1872) seine japanischen Zeitgenossen zwar über die Gründe für die vermeintliche Überlegenheit des Westens, übergeht aber die in einer seiner Quellen, *Elements of General History* von Alexander Fraser Tytler (1747–1813), ausführlich hervorgehobene Rolle der Literatur (CRAIG 2009: 86–89, „Learning and Technology“). Die „Kritik der Aufklärer“ der frühen Meiji-Zeit an der Literatur behandelt ausführlich SCHAMONI 1975.

⁷⁴ Futabatei greift in *Bijutsu no hongei* und in Abschnitt [5] des *Shōsetsu sōron* die von Nishi für Wissenschaft und Kunst gleichermaßen gestellte Aufgabe der Findung des wahren Prinzips (*shinri*) auf.

⁷⁵ KAMEI 1987: 1–17.

⁷⁶ *Chisetsu* erschien 1874 in der aufklärerischen Zeitschrift *Mei roku zasshi* 明六雜誌 in den Nummern 14 (Juli), 17 (Sept.), 20 (Nov.), 22 (Dez.) und 25 (Dez.). (Einen modernen Nachdruck bietet MBGZ 3: 62–67. Die Seitenangaben im Folgenden beziehen sich auf das Original). Nishi beschreibt die „Intelligenz“ (Schreibweise: in der Überschrift *chi* 知, im Text *chi* 智) nach Ursprung (Kap. 1) und Erscheinungsweisen (Kap. 2), ihrem Einfluss auf organisierte Wissenschaft (Kap. 3) und das Forschen (Kap. 4). In Kapitel 5 schließlich legt Nishi die Wissenschaftsdisziplinen dar. Eine Übersetzung bietet BRAISTED 1976.

vermitteln. Ein Teilgebiet dieser übergreifenden Wissenschaften ist die Textgelehrsamkeit (*bungaku*) im traditionellen, weiten Sinne,⁷⁷ die wiederum die Teilgebiete Grammatik und Rhetorik einschließt. Unter letzterer wiederum ordnet Nishi die gleichmäßige Beherrschung der nicht reimenden und der reimenden rhetorischen Künste als *riterachūru* ein⁷⁸ und kennzeichnet sie als wissenschaftliche Teildisziplin („Disziplin“ verschriftet durch „ka“ 科), die „niemals verfehlt nützlich zu sein, von den oberen Gefilden der Wissenschaften und der Politik bis zu den niederen Gefilden des alltäglichen Lebens des gemeinen Volks.“⁷⁹ Kurzum: In Nishis Wissenschaftssystem hat Literatur (*bungaku*, *riterachūru*) zwar einen respektableren Platz als zuvor, beschränkt sich aber auf die erzieherischen Zielen dienende, praktische Beherrschung rhetorischer Techniken. Nur insoweit diese Beherrschung mit Können und das Können wiederum mit Kunst zu tun hat, kommt Nishi in *Chisetsu* mit dem Wort *bungaku* begrifflich der Literatur als Kunstform näher. Das Konzept „Kunst“ wiederum bezeichnet Nishi mit dem Wort *bijutsu* 美術 (seinem Übersetzungswort für *fine arts*) und ordnet ihm in *Bimyōgaku setsu* (1874) eine gesellschaftlich bedeutende Rolle zu – allerdings nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen ihres erzieherischen Einflusses.⁸⁰ Konsequenterweise spricht Nishi der Philosophie der Ästhetik dieselbe Aufgabe wie der Rechtswissenschaft und Ethiklehre zu: die Mechanismen menschlichen Verhaltens zu erkennen und sie in erzieherisch guter Weise zu steuern.⁸¹

Auch außerhalb aufklärerischer Kreise des politischen Establishments begann man in den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts, sich europäischen Kunstkonzepten zu nähern, die neben den bildenden und darstellenden auch die sprachlichen Künste (die Literatur) einschlossen – dann meist als *bijutsu* 美術 („schöne Künste“) in Japan vorgestellt und diskutiert.⁸² Den ersten Anstoß zu einer Aufwertung der narrativen Prosa gab der bereits erwähnte, zum unmittelbaren historischen Umfeld der Arbeiten Futabateis gehörende Tsubouchi Shōyō, und dies als Person ebenso wie durch seine bereits erwähnte Erzählung *Tōsei shosei katagi* (1885–86) und den literaturtheoretischen Text *Shōsetsu shinzui* (1885/1886).

In *Shōsetsu shinzui* entwickelt Tsubouchi eine Art „westliches“ Konzept insbesondere in Bezug auf die Erzählprosa weiter und postuliert eine moderne Erzählprosa als emanzipierte

⁷⁷ SUZUKI 2006.

⁷⁸ NISHI 1874: 2 r.

⁷⁹ NISHI 1874: 2 r.

⁸⁰ NISHI 1975: 7. Übersetzung in MARRA 1999: 37.

⁸¹ NISHI 1975: 7. Übersetzung in MARRA 1999: 37. Zu weiteren Details der Geschichte des Begriffes *bi* 美 siehe SAEKI 2001: 27–31.

⁸² NKDJ zitiert s.v. *bijutsu* 美術 einen Umriss des oben erwähnten Konzeptes aus der im Januar 1872 erschienenen Nr. 28 der Zeitung *Shinbun zasshi* 新聞雜誌. LEWIN 1955 stellt, mit Nishis *Chisetsu* (1874) beginnend, die wichtigsten Stationen der Einführung europäischer Literatur- und Kunsttheorie in Japan vor (LEWIN 1955: 21).

Kunstform, die sich nach seiner Auffassung von der traditionellen Stereotypisierung der Figuren (etwa zu „Guten“, „Bösen“ und „Pflichttreuen“)⁸³ und der Moralisierung der Funktion der Literatur (etwa „zum Guten führen“ und „vor dem Bösen warnen“) lösen und stattdessen in realistischer Weise menschliche Gefühle (*ninjō* 人情) und die daraus entstehenden Situationen und Verhaltensweisen (*setai fūzoku* 世態風俗) darlegen sollte.⁸⁴ Die praktische Anwendung dieser Auffassung demonstrierte Tsubouchi in der gleichzeitig veröffentlichten Erzählung *Tōsei shosei katagi*, die zwar das Schicksal einer jungen Prostituierten und das Leben der sie umgebenden Studenten realistisch und detailliert bis hin zu deren Umgangssprache schildert, im Übrigen aber der von Tsubouchi selbst als überkommen gebrandmarkten Tradition der alten Unterhaltungsliteratur (etwa der *kokkeibon*) mit ihren stereotypen komischen Effekten verhaftet bleibt. Mit dieser eher zur Phase des Übergangs von der traditionellen zur „westlich“-modernen Erzählprosa gehörenden Erzählung sowie mit deren theoretischer Grundlegung (in *Shōsetsu shinzui*) hat Futabatei sich noch vor der Begegnung mit Tsubouchi intensiv auseinandergesetzt.⁸⁵

Im Lichte dieser vorbereitenden Entwicklungen spiegeln *Bijutsu no hongei* und *Shōsetsu sōron* gerade in ihrer Unauffälligkeit die historische Situation wider: Die Notwendigkeit einer Reform der Literatur und der von ihr handelnden Theorie wurde von der etablierten Avantgarde um Tsubouchi Shōyō zwar empfunden, aber nicht ohne Rückgriff auf überkommene Formen und theoretische Normen der Literatur realisiert. Den ersten Versuch, auf diesen Rückgriff zu verzichten und einen *grundsätzlich* neuen Weg einzuschlagen, unternahm Futabatei – gewissermaßen im Hintergrund der Literatenszene.

Doch auch Futabatei blieb dem Gestern verhaftet und offenbarte, dass er Belinskij, auf den er sich ansonsten durch einen Hinweis und Zitate ausdrücklich beruft, in dessen entscheidender These, dass nämlich die Dichotomie „Denken – Kunst“ in einer modernen

⁸³ In *Shōsetsu shinzui* kennzeichnet Tsubouchi den monumentalen Abenteuerroman *Nansō Satomi hakkenden* („Erzählung von den Acht Hunden in Nansō Satomi“, 1814–42) als Musterbeispiel für die Lebensfremdheit traditioneller Erzählprosa. Die acht Hauptprotagonisten seien keine nach der menschlichen Natur gestaltete Figuren, sondern acht idealtypische Personifizierungen der als Staatsdoktrin geltenden konfuzianischen Tugenden (TSUBOUCHI 1982.3: 21 r; TSUBOUCHI 1981: 25). Ueda Atsuko macht folgerichtig darauf aufmerksam, dass die Kritik Tsubouchis auch als Versuch, Literatur und Politik (Staatsdoktrin) zu entkoppeln, verstanden werden kann (UEDA 2007: 58–89). Zu dieser emanzipatorisch intendierten Entpolitisierung mag Tsubouchi sich auch durch die „politischen Romane“ (*seiji shōsetsu*), die in den 1880er Jahren bei stilistischem Rückgriff auf Erzähltraditionen der Edo-Zeit zeitgenössische politische Inhalte in die Literatur einführten (KEENE 1984.1: 76–95), angeregt gefühlt haben.

⁸⁴ Das Umfeld von Tsubouchis Bemühungen um die Emanzipation der japanischen Erzählprosa schildert SCHAMONI 1975.

⁸⁵ Am Rande sei vermerkt, dass Futabateis ebenfalls als praktische Umsetzung moderner Literaturtheorien intendierte Roman *Ukigumo* 浮雲 („Treibende Wolken“, 1889) zwar als erster moderner Roman Japans gilt, aber in ähnlicher Weise den Erzähltraditionen der Edo-Zeit verhaftet blieb (ISU 1963, HATA 1966, RYAN 1983, HAMASHITA 2003).

Kunsttheorie aufzuheben sei, nicht folgt. Futabatei unterstreicht im Gegenteil, terminologisch auf das *Bungaku ron* („Über die Textgelehrsamkeit“, 1885) von Ariga Nagao gestützt, seine Akzeptanz dieser Dichotomie und bestätigt damit indirekt den von Ariga favorisierten Erhalt einer „ostasiatischen“ Identität auch auf der literaturtheoretischen Ebene. Damit verzichtet Futabatei auf die konsequente Umsetzung der nicht auf geografische Regionen eingegrenzten, sondern global gemeinten Literaturtheorie der ästhetischen Philosophie. Diese Anpassung an westliche Diskurse bleibt Mori Ōgai, der 1889 mit der Gründung der Zeitschrift *Shigaramizōshi* eine neue Phase der Geschichte der Literaturtheorie einläutete, vorbehalten.⁸⁶

Ein Fortschritt ist in Futabateis Theorie dennoch zu sehen. Denn Futabatei hält zwar die Kunst im Gegensatz zu Belinskij nicht für eine Form des Denkens über die Welt, wohl aber für eine Form ihrer *Erklärung*. Am deutlichsten wird dies in Futabateis Gegenüberstellung von „Wissen“ und „Gefühl“ als gleichermaßen zur Herausarbeitung der *Idee* geeignete Instrumente. Damit einher gehen die klare Trennung von Wissenschaft und Kunst im Allgemeinen und die Trennung einer wissenschaftlich begründeten Literaturtheorie von einer nicht argumentierenden Bewertung der Literatur im Besonderen – eine Pioniertat, die nur wenig später Mori Ōgai mit seiner Trennung von wissenschaftlicher und schöner Literatur aufnimmt.⁸⁷

So gering man die Wirkung des *Shōsetsu sōron* auf die Literaturgeschichte in ihrer Gesamtheit einschätzen mag, so wichtig ist sie in der Entwicklung von Futabateis Literaturtheorie. Denn nur zwei Jahre später, im April 1888, veröffentlichte er unter dem Titel *Gakujutsu to bijutsu to no sabetsu* 学術と美術との差別 („Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst“)⁸⁸ einen Artikel, der als methodische Weiterentwicklung des *Shōsetsu sōron* zu sehen ist. Es handelt sich um die Bearbeitung von *Obščij čertěž nauk* („Allgemeine Übersicht der Wissenschaften“), einer Wissenschaftstheorie des russischen Naturwissenschaftlers und Philosophen Michail Grigorievič Pavlov (1792–1840). Pavlov lehrte an der Moskauer Universität Land- und Forstwirtschaft sowie Mineralogie. Gleichzeitig befasste er sich mit Schellings Naturphilosophie. Pavlovs Aufsatz gilt als der erste Versuch im zaristischen Russland, die Wissenschaften zu einem synchronen System zusammenzufassen. Futabatei paraphrasiert in seinem Aufsatz Pavlovs systematische Grundlinien der Wissenschaften, benennt allerdings nur den Autor und nicht den Text selbst. Für Futabateis Abgrenzung der Kunst gegen die Wissenschaften, die in Pavlovs Aufsatz nicht enthalten ist, konnte keine Quelle ausgemacht werden. Die Abgrenzung ist einstweilen als Futabateis eigene wohl aus *Bijutsu no hongji* und *Shōsetsu sōron*

⁸⁶ MORITA 1969.

⁸⁷ So etwa in „Bungaku to shizen' wo yomu 「文学ト自然」ヲ読ム“, in *Kokumin no tomo* 50 (Mai 1889): 18–22.

⁸⁸ In *Kokumin no tomo* 19 (April 1888): 7–11 (FUTABATEI 1888).

übernommene Beigabe zu behandeln. Im Folgenden eine kurze Synopse zu Futabateis *Gakujutsu to bijutsu no sabetsu*:

1. Faktoren der wissenschaftlichen Beschäftigung sind das Objekt (*obujekuto* 物, das, was betrachtet und verstanden wird), das Verstehen (*andāsutenjingu* 理解), der Inhalt (*kontentsu* 含蓄) und die Interpretation (*nōshon* 見解) des Gegenstandes. Verstehen im wissenschaftlichen Sinne heißt, das Individuelle der Gegenstände abzustreifen und ihr allgemeines, unveränderliches Wesen zu ergründen.

2. Objekt der Wissenschaft können materielle (konkrete, *yūkei* 有形) und immaterielle (abstrakte, *mukeyi* 無形) Gegenstände sein. Dazu gehören alle möglichen Gegenstände und Phänomene (*genshō* 現象) einschließlich der Kunstwerke. Sie alle sind real existierende (*jitsuzai* 実在) Gegenstände und können von unserem Verstand erfasst werden. Was aber der Wissenschaftler festhält, ist nicht der Gegenstand an sich, sondern dessen Wahrheit (*makoto* 真), dessen unveränderliche, allgemeingültige Substanz. Wissenschaftliches Verstehen ist die Abbildung (*utsushi* 抄本) des Formlosen (*mukeyi* 無形) eines Gegenstandes (*mono* 物).

3. Künstler wie Naturwissenschaftler können die Elemente (*genso* 元素), aus denen sie Gegenstände fertigen, nicht selbst erschaffen – sie entnehmen sie der Natur. Der Künstler stellt in seinen Gedanken und Entwürfen (*ishō kōshi* 意匠巧思) den Prozess der Weltschöpfung (*zōka* 造化) zwar nicht nach, doch bedient er sich dessen Mittel, um seinen Gedanken und Entwürfen Gestalt zu verleihen. Sein Ziel ist es, im Kunstwerk der zugrundeliegenden Idee (*ishi* 意思) eine materielle Gestalt (*mono* 物) zu geben. Zu den wichtigsten Mitteln des Künstlers gehören Laut (*onkyō* 音響), Gestalt (*keishō* 形象) und Sprache (*gengo* 言語). Eine besondere Wissenschaft ist die Lehre vom Schönen (*bigaku* 美学): Sie erzeugt die verkleinerte Abbildung (*shukusha* 縮写) der von der Kunst erzeugten Gegenstände. Damit knüpft der Text an Futabateis Vorstellungen vom Nachzeichnen (*mōsha*) in der Literatur an.

4. Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst besteht darin, dass in der Wissenschaft der Gegenstand (*mono*) verwandelt wird und so eine Idee (*ishi*) entsteht, dass aber bei der Kunst umgekehrt die Idee (*ishi*) verwandelt wird und so ein Gegenstand (*mono*) entsteht. Anders gesagt: Die Wissenschaft verwandelt einen real existierenden Gegenstand (*jitsuzai no mono* 実在の物) in einen unbeseelten Gegenstand (*kyorei no mono* 虚霊の物), die Kunst verwandelt einen unbeseelten in einen real existierenden Gegenstand.

5. Die Wissenschaft entwickelt das Wissen aus den Gegenständen, die Kunst entwickelt das Wissen aus sich selbst. In der Wissenschaft konzentrieren sich verschiedene Dinge und Phänomene (*busshō* 物象) im Wissen (*chishiki* 知識), in der Kunst äußert sich das Wissen in verschiedenen Dingen und Phänomenen (= Gestalten). In der Wissenschaft spiegeln sich Gegenstände im Wissen wieder, in der Kunst spiegelt sich das Wissen in verschiedenen Gegenständen wider. In der Wissenschaft verwandeln sich materielle Dinge in immaterielle, in der Kunst verwandeln sich immaterielle Dinge in materielle.

Wir finden hier alles, was Futabatei in *Shōsetsu sōron* auf Bitten seines Mentors Tsubouchi allgemeinverständlich anzudeuten versucht hat,⁸⁹ aufgegriffen und in von der Literatur abstrahierter Form vertieft. Anders gesagt: Futabatei erweitert seinen ersten Ausflug in eine Art idealistische Literaturtheorie zu einer Diskussion allgemein erkenntnistheoretischer Fragen, diesmal ohne die von außen an ihn herangetragene, einengende Forderung nach „Allgemeinverständlichkeit“.

5 Literaturverzeichnis

Abkürzungen

Abkürzung	Auflösung
BPS	<i>V.G. Belinskij: polnoe sobranie sočinenij</i> [V.G. Belinskij: Vollständige Sammlung der Werke]. 12 Bde. Hgg. N.F. Bel'čikov u.a. Wiss. Bearb. K.A. Guseva und M.B. Pokrovskaja. Moskau: Akademia nauk SSSR, 1954.
KBHT	<i>Kindai bungaku hyōron taikai</i> [Große Sammlung von Kritiken und Abhandlungen zur Literatur der Frühmoderne] 近代文学評論大系. 10 Bde. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1971–75.
MBgZ	<i>Meiji bungaku zenshū</i> [Vollständige Sammlung der Literatur der Meiji-Ära] 明治文学全集. 99 Bde. + 1 Suppl. Tōkyō: Iwanami shoten, 1965–89.
MBkZ	<i>Meiji bunka zenshū</i> [Vollständige Sammlung zur Kultur der Meiji-Ära] 明治文化全集. 24 Bde. YOSHINO, Sakuzō 吉野作造 (Hg.). Tōkyō: Nihon hyōron sha, 1927–30.
NKiBT	<i>Nihon kindai bungaku taikai</i> [Große Sammlung der Literatur der japanischen Frühmoderne] 日本近代文学大系. 61 Bde. Tōkyō: Kadokawa shoten, 1969–1974.

Quellentexte

BELINSKIJ, Vissarion Grigor'evič (1948): *Sobranie sočinenij v trech tomach* [Werkauswahl in drei Bänden]. 3 Bde. Moskau: Ogiz.

BELINSKIJ, Vissarion Grigor'evič (1954 [1841]): „Ideja iskusstva [Die Idee der Kunst]“. In: BPS IV: 585–600.

FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1886): „Shōsetsu sōron [Allgemeine Abhandlung über den Roman] 小説総論“. In: *Chūō gakujutsu zasshi* 中央學術雜誌 26: 37–44.

FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1888): „Gakujutsu to bijutsu no sabetsu [Der Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst] 學術と美術の差別“. In: *Kokumin no tomo* 国民之友 19: 7–11.

⁸⁹ FUTABATEI 1971b: 469, Anm. 266.

- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1928a [1885]): „Bijutsu no hongei [Das grundlegende Prinzip der schönen Künste] 美術の本義“. In: YOSHINO, Sakuzō 吉野作造 (Hg.): MBkZ 12 (*Bungaku geijutsu hen* 文学芸術篇): 39–56.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1928b [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: YOSHINO, Sakuzō 吉野作造 (Hg.): MBkZ 12 (*Bungaku geijutsu hen* 文学芸術篇): 538–541.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1954 [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: NAKAJIMA, Kenzō 中島健蔵, YOSHIDA, Sei'ichi 吉田精一 (Hg.): *Meiji jidai: Shajitsu shugi to roman shugi* 明治時代：寫實主義と浪漫主義 (*Gendai bungaku ron taikai* 現代文学論大系, Bd. 1). Tōkyō: Kawade shobō: 18–21.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1956a [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: *Futabatei Shimei sakuhin shū* 二葉亭四迷作品集, Bd. 3. Tōkyō: Sōgen sha: 150–152.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1956b [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: FURUTA, Akira 古田晃 (Hg.): *Tsubouchi Shōyō Futabatei Shimei shū* 坪内逍遙 二葉亭四迷集 (*Gendai nihon bungaku zenshū* 現代日本文学全集, Bd. 1). Tōkyō: Chikuma shobō: 378–379.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1965 [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: NAKAMURA, Mitsuo 中村光夫 (Hg.): *Bungaku no shisō* 文学の思想 (*Gendai nihon shisō taikai* 現代日本思想大系, Bd. 13). Tōkyō: Chikuma shobō: 57–60.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1971a [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: YOSHIDA, Seiichi 吉田精一, ASAI Kiyoshi 浅井清 (Hg.): *Meijiki 1* 明治期 1 (KBHT, Bd. 1): 29–32.
- FUTABATEI, Shimei 二葉亭四迷 (1971b [1886]): „Shōsetsu sōron 小説総論“. In: *Futabatei Shimei shū* 二葉亭四迷集 (NKiBT, Bd. 4): 404–408.

Sekundärliteratur

- ÁROKAY, Judit (2010): *Die Erneuerung der poetischen Sprache. Poetologische und sprachtheoretische Diskurse der Edo-Zeit*. München: Iudicium.
- BELINSKIJ, Vissarion Grigor'evič (1950 [1841]): „Die Idee der Kunst“. In: KURELLA, Alfred (Hg. und Übers.): *W.G. Belinski: Ausgewählte philosophische Schriften*. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur: 191–212.
- BRAISTED, William Reynolds (1976): *Meiroku zasshi. Journal of the Japanese Enlightenment*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BUYŌ, Inshi 武陽隱士 (1969 [1813]): „Seji kenbun roku [Aufzeichnungen gesehener und gehörter Dinge unserer Zeit] 世事見聞録“. In: HARADA, Tomohiko 原田伴彦, TAKEUCHI, Toshimi 竹内利美, HIRAYAMA, Toshijirō 平山敏治郎 (Hg.): *Kenbun ki* 見聞記 (*Nihon shomin seikatsu shiryō shūsei* 日本庶民生活史料集成, Bd. 8). Tōkyō: San'ichi shobō: 641–766.
- COCKERILL, Hiroko (2014): *Style and Narrative in Translations. The Contribution of Futabatei Shimei*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- CRAIG, Albert M. (2009): *Civilization and Enlightenment. The Early Thought of Fukuzawa Yukichi*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- FASTING, Sigurd (1972): *V.G. Belinskij: Die Entwicklung seiner Literaturtheorie. I: Die Wirklichkeit ein Ideal*. Bergen: Universitets Forlaget (Scandinavian University Books).
- FENOLLOSA, Ernest, ŌMORI, Ichū 大森惟中 (1882): *Bijutsu shinsetsu* 美術真説 (*The True Conception of the Fine Arts*). Tōkyō: Matsuo Yoshisuke.

- FUJIMURA, Yoshinae 藤村義苗 (1975 [¹1909]): „Kyū Gaikokugo gakkō jidai [Die Ära der ehemaligen Fremdsprachenschule] 旧外国語学校時代“. In: NIHON KINDAI BUNGAKUKAN 日本近代文学館 (Hg.): *Futabatei Shimei* 二葉亭四迷 (Kindai bungaku kenkyū shiryō sōsho 近代文学研究資料叢書, Bd. 5; Faksimile von: Tsubouchi, Shōyō 坪内逍遙, Uchida, Roan 内田魯庵 (Hg.) (1909): *Futabatei Shimei* 二葉亭四迷. Tōkyō: Ifūsha). Tōkyō: Nihon kindai bungakukan.
- FUKUTOMI, Yasunori 福富恭礼 (1884–1885): *Genkō hōritsu kisoku rui zen* [Gegenwärtige angewendete Gesetze und Regeln - vollständig] 現行法律規則類全. Tōkyō: Kōdōkan.
- FURUBAYASHI, Naoshi 古林尚 (1953): „Karurīna, Eru: Futabatei Shimei ron – Berinsukī to Nihon bungaku [R. Karlina: Abhandlung zu Futabatei Shimei: Belinskij und die japanische Literatur] カルリーナ・エル : 二葉亭四迷論・ベリンスキーと日本文学“. In: *Bungaku* 文学 21.10: 20–33.
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie (2005): *Einführung in Hegels Ästhetik*. UTB 2646. München, Paderborn: Fink.
- HAMASHITA, Masahiro 浜下昌宏 (2003): „Jitsuzai hanchū to shite no ‚Gesaku teki‘: Aru Futabatei Shimei ron [‚Gesaku-Charakter‘ als Kategorie realer Existenz: Eine besondere Abhandlung zu Futabatei Shimei] 実在範疇としての「戯作的」 : ある二葉亭四迷論“. In: *Kōbe jogakuin daigaku ronshū* 神戸女学院大学論集 50.1: 69–83.
- HAROOTUNIAN, Harry D. (1989): „Late Tokugawa Culture and Thought“. In: JANSEN, Marius B. (Hg.): *The Nineteenth Century (The Cambridge History of Japan, Bd. 5)*. Cambridge: Cambridge University Press: 168–258.
- HATA, Yūzō 畑有三 (1965): „Futabatei Shimei: ‚Shinri‘ tankyū to bungakusha no seiritu [Futabatei Shimei: Entstehung des Suchens nach der ‚Wahrheit‘ und des Literaten] 二葉亭四迷 : 「真理」探究と文学者の成立“. In: *Nihon bungaku* 日本文学 14.11: 1–9.
- HATA, Yūzō 畑有三 (1966): „Futabatei Shimei: ‚Shinri‘ tankyū to ‚Ukigumo‘ no seisaku [Futabatei Shimei: die Suche nach der ‚Wahrheit‘] 二葉亭四迷 : 「真理」探究と「浮雲」の制作“. In: *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 43.11: 51–64.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1969–1979): *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe* (Theorie Werkausgabe). 20 Bde. Hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HIRSCHBERG, Wolfgang (1959): *Belinskijs Kampf gegen literarische Veraltung*. Berlin: Ernst-Reuter-Gesellschaft.
- HOOZAWA-ARKENAU, Noriyo (2014): „The Role of Russian in the Dissolution of Diglossia in Japan. Translations by Futabatei Shimei“. In: ÁROKAY, Judit, Jadranka GVOZDANOVIĆ, Darja MIYAJIMA (Hg.): *Divided languages? Diglossia, translation and the rise of modernity in Japan, China, and the Slavic world* (Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context). Cham: Springer: 223–259.
- INAGAKI, Tatsurō 稲垣達郎 (1954): „Bungaku kakumei ki to Futabatei Shimei [Die Phase der Revolution der Literatur und Futabatei Shimei] 文学革命期と二葉亭四迷“. In: INO, Kenji 猪野謙二 (Hg.): *Kokumin no bungaku. Dai 1: Kindai hen, dai 1* 国民の文学. 第1 : 近代篇第1 (*Iwanami kōza bungaku* 岩波講座文学, Bd. 4). Tōkyō: Iwanami shoten: 49–102.

- ISU, Ryūichirō 井須隆一郎 (1963): „Futabatei Shimei ron: ‚Ukigumo‘ ni okeru rirarizumu [Abhandlung zu Futabatei Shimei: Realismus in ‚Ukigumo‘] 二葉亭四迷論: 「浮雲」におけるリアリズム“. In: *Nihon bungaku* 日本文学 12: 20–27.
- KAMEI, Hideo 亀井秀雄 (1987): „Kindai bungaku rinen no seisei: Nishi Amane – Nakae Chōmin – Teiken – Shigetake – Kanzō [Die Geburt der Idee frühmoderner Literatur: Nishi Amane, Nakae Chōmin, Teiken, Shigetake, Kanzō] 近代文学理念の生成: 西周・中江兆民・鼎軒・重昂・鑑三“. In: Ders. (Hg.): *Hyōron* 評論 (*Nihon bungaku kōza* 日本文学講座, Bd. 8). Tōkyō: Taishūkan shoten: 1–17.
- KANEDA, Tamio (2001): „Fenollosa and Tsubouchi Shōyō“. In: MARRA, Michael F. (Hg.): *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 53–67.
- KARLINA, Raisa Grigor'evna (1950): „Belinskij i japonskaja literatura [Belinskij und die japanische Literatur]“. In: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 56. Moskau: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR: 501–512.
- KATKOV, Michail Nikiforovič (1838): „O filosofskoj kritikje chudožestvennago proizvedenija [Über die philosophische Kritik künstlerischer Werke]“. In: *Moskovskij Nabljudatel'* 27: 159–198.
- KATKOV, Michail Nikiforovič (2011): „O filosofskoj kritike chudožestvennogo proizvedenija“. In: INSTITUT NAUČNOJ INFORMACII PO OBŠČESTVENYM NAUKAM RAN (M.) (Hg.): *Michail Nikiforovič Katkov: Sobranie sočinenij*, Bd. 4. Sankt Petersburg: Rostok: 7–11.
- KEENE, Donald (1984): *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. 2 Bde. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- KITAOKA, Seiji 北岡誠司 (1965): „‚Shōsetsu sōron‘ zaigen kō: Futabatei to Berinsukī [Gedanken zu den Quellen von ‚Shōsetsu sōron‘: Futabatei und Belinskij] 「小説総論」材源考: 二葉亭とベリンスキー“. In: *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 42.9: 12–30.
- LEWIN, Bruno (1955): *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur* (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. 38). Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V.
- MAEDA, Ai 前田愛 (1973a): „Meiji shonen no dokushazō [Bild der Leser der frühen Meiji-Zeit] 明治初年の読者像“. In: Ders.: *Kindai dokusha no seiritsu* 近代読者の成立. Tōkyō: Yūseidō shuppan: 147–166.
- MAEDA, Ai 前田愛 (1973b): „Ondoku kara mokudoku e: Kindai dokusha no seiritsu [Vom lauten zum stummen Lesen: Die Entstehung des Lesers der Frühmoderne] 音読から黙読へ: 近代読者の成立“. In: Ders.: *Kindai dokusha no seiritsu* 近代読者の成立. Tōkyō: Yūseidō shuppan: 167–220.
- MARRA, Michele (1999): *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MARUYAMA, Masao (1974): *Studies in the Intellectual History of Tokugawa Japan*. Englisch von Mikiso Hane. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- MAY, Ekkehard (1983): *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750–1868): Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- MEHLIG, Hans Robert (1968): *Literaturtheorie und Literaturkritik des frühen Belinskij*. Dissertation. Münster: Universität Münster (Philosophische Fakultät).

- MORITA, James (1969): „Shigarami–Zōshi“. In: *Monumenta Nipponica* 24.1–2: 47–58.
- MURAŠOV, Jurij (1993): *Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M.V. Lomonosov zu V.G. Belinskij*. München: Fink.
- NAKAMURA, Mitsuo 中村光夫 (1987): *Futabatei Shimei ron* [Abhandlung über Futabatei Shimei] 二葉亭四迷論. Tōkyō: Nihon tosho sentā.
- NISHI, Amane 西周 (1874): „Chisetsu [Über das Wissen] 知説:
Dai 1 第一“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 14: 1 r – 2 v.
Dai 2 第二“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 17: 7 r – 9 v.
Dai 3 第三“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 20: 6 v – 8 v.
Dai 4 第四“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 22: 1 r – 3 v.
Dai 5 第五“. In: *Meiroku zasshi* 明六雜誌 25: 1 r – 3 v.
- NISHI, Amane 西周 (1975 [1874]): „Bimyōgaku setsu [Theorie von der Wissenschaft des Schönen] 美妙学説“. In: HIJIKATA, Tei'ichi 土方定一 (Hg.): *Meiji geijutsu – bungaku ron shū* 明治芸術・文学論集 (MBgZ Bd. 79): 3–7.
- OCHI, Haruo 越智治雄 (1979): „Shōsetsu shinzui' no botai [Basis des ‚Shōsetsu shinzui‘] 『小説神髓』の母胎“. In: NIHON BUNGAKU KENKYŪ SHIRYŌ KANKŌKAI 日本文学研究資料刊行会 (Hg.): *Tsubouchi Shōyō – Futabatei Shimei* 坪内逍遙・二葉亭四迷 (Nihon bungaku kenkyū kihon sōsho 日本文学研究基本叢書): 1–12.
- ŌTSUKI, Fumihiko 大槻文彦 (1889–1891): *Genkai: Nihon jisho* [Meer der Wörter: Japanisches Lexikon] 言海：日本辞書. 4 Bde. Tōkyō: Ōtsuki Fumihiko. Online verfügbar über: Kindai dejitaru raiburari: <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/992954> (zuletzt aufgerufen: 11.03.15)
- ŌUCHI, Seiran 大内青巒 (1990 [1883]): „Dai nihon bijutsu shinpō shogen [Vorwort zu den Neue Nachrichten zur Kunst Großjapans] 大日本美術新報緒言“. In: AOKI, Shigeru 青木茂 (Hg.): *Dai Nihon bijutsu shinpō: Fukusei ban* 大日本美術新報：複製版 (Kindai bijutsu zasshi sōsho 近代美術雑誌叢書). 6 Bde. Tōkyō: Yumani shobō: 3–4.
- PAVLOV, Michail Grigorievič (1839): „Obščij čertěž nauk [Allgemeine Übersicht der Wissenschaften]“. In: *Otečestvennye zapiski* 6 (Okt./Nov.): 97–101. Online verfügbar über: <http://stabikat.de/DB=1/XMLPRS=N/PPN?PPN=167046527> (zuletzt aufgerufen: 11.03.15).
- PONOMAREFF, Constantin V. (1970): „Configurations of Poetic Vision: Belinskij as an Idealist-Critic“. In: *The Slavic and East European Journal* 14.2: 145–159.
- PROCTOR, Thelwall (1969): *Dostoevskij and the Belinskij School of Literary Criticism* (Slavistic printings and reprintings, Bd. 64). Den Haag, Paris: Mouton.
- RIMER, J. Thomas (2002): „Hegel in Tokyo: Ernest Fenollosa and His 1882 Lecture on the Truth of Art“. In: MARRA, Michael F. (Hg.): *Japanese Hermeneutics. Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 97–108.
- RÖTSCHER, Heinrich Theodor (1837): „Das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke“. In: Ders.: *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst I*. Berlin: Duncker und Humblot: 1–72.
- RYAN, Marleigh Greyer (1983): *Japan's First Modern Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei*. Westport (Conn.), London: Greenwood Press.
- SAEKI, Junko (2001): „Longing for ‚Beauty‘“. In: MARRA, Michael F. (Hg.): *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 25–42.

- SATŌ, Seirō 佐藤清郎 (1995): *Futabatei Shimei kenkyū* [Forschungen zu Futabatei Shimei] 二葉亭四迷研究. Tōkyō: Yūseidō shuppan.
- SCHAMONI, Wolfgang (1975): „Die Entwicklung der Romantheorie in der japanischen Aufklärungsperiode“. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 118 (1975): 9–39.
- SCHAMONI, Wolfgang (2000): „The Rise of ‚Literature‘ in Early Meiji: Lucky and Unlucky Genres“. Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.): *Canon and Identity. Japanese Modernization Reconsidered*. Berlin, Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien: 37–60.
- SHIRAISHI, Yoshio 白石良夫, NORIZUKI, Toshihiko 法月敏彦, WATANABE, Kenji 渡辺憲司 (Hg.) (1993): *Edo no non-fikushon* [Non-fiction der Edo-Ära] 江戸のノンフィクション (Tōsho sensho 東書選書, Bd. 135). Tōkyō: Tōkyō shoseki.
- Shuppan jōrei narabi ni bassoku sho gansho shiki: Kamei-zuki – Meiji 8 nen 9 gatsu kaisei* [Erlasse zum Verlagswesen nebst Strafbestimmungen und allen Antragsformularen – revidierte Fassung vom September 1872] 出版条例并罰則庶願書式：仮名附 明治八年九月改正 (1872). Tōkyō: Bessho Heishichi.
- SUZUKI, Sadami (2006): *The Concept of „Literature“ in Japan* (Nichibunken monograph series, Bd. 8). Englisch von Royall Tyler. Kyōto: International Research Center for Japanese Studies.
- TERRAS, Victor (1974): *Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics*. Madison: University of Wisconsin Press.
- TOEDA, Hirokazu 十重田裕一 (1992): „Chūō gakujutsu zasshi: Saimoku 1 gō – 59 gō [Detailverzeichnis zu den Nummern 1 bis 59 der *Chūō gakujutsu zasshi*] 中央學術雑誌：細目 1 号～59 号 (1885.3～1887.11)“. In: *Waseda daigaku toshokan kiyō* 早稲田大学図書館紀要 36: 7–56.
- TOKUTOMI, Sohō 徳富蘇峰 (1888): „Inspirēshon [Inspiration] インスピレーション“. In: *Kokumin no tomo* 国民之友 22.2: 9–15.
- TŌKYŌ GAIKOKUGO DAIGAKU SHI HENSAN IINKAI 東京外国語大学史編纂委員会 (Hg.) (2001): *Tōkyō Gaikokugo daigaku shi* [Geschichte der Fremdsprachenuniversität Tōkyō] 東京外国語大学史. 4 Bde. Tōkyō: Tōkyō gaikokugo daigaku shuppankai.
- TSUBOUCHI, Shōyō 坪内逍遙 (1981): *The Essence of the Novel*. Englisch von Nanette Twine. *Occasional Papers* 11. Queensland: University of Queensland.
- TSUBOUCHI, Shōyō 坪内逍遙 (1982 [¹1885–86]): *Shōsetsu shinzui* [Die Essenz des Romans] 小説神髓 (Meicho fukkoku zenshū 名著復刻全集). 9 Bde. Faksimile herausgegeben von Inagaki Tatsurō 稲垣達郎. Tōkyō: Horupu.
- UEDA, Atsuko (2007): *Concealment of Politics, Politics of Concealment. The Production of „Literature“ in Meiji Japan*. Stanford (Calif.): Stanford University Press.
- WATANABE, Hiroshi 渡辺浩 (2012): *A History of Japanese Political Thought, 1600–1901*. Englisch von David Noble. Tōkyō: I-House Press.
- WEBER, Harry B. (1971): „Belinskij and Aesthetics of Utopian Socialism“. In: *The Slavic and East European Journal* 15.3: 293–304.
- WOLDERING, Guido (2014): „Fiktion und Wirklichkeit in der japanischen Literaturtheorie der Jahre 1850 bis 1890: Mori Ōgais ‚Bungaku to shizen‘ wo yomu (1889)“. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 189–190 (2013/2014): 57–126.

- YAMADA, Tadao 山田忠雄 (1981): *Kindai kokugo jisho no ayumi: Sono mohō to sōi to* [Fortschreiten der Japanisch-Lexika der Frühmoderne: Deren Nachahmungen, Neuschöpfungen und Weiteres] 近代国語辞書の歩み：その模倣と創意と. 2 Bde. Tōkyō: Sanseidō.
- YASUI, Ryōhei 安井亮平 (1967): „Futabatei no roshiago zōsho [Futabatei und sein Besitz russischsprachiger Bücher] 二葉亭とロシア語蔵書“. In: SHIMIZU, Shigeru 清水茂 (Hg.): *Futabatei Shimei* 二葉亭四迷 (*Kindai bungaku kanshō kōza* 近代文学鑑賞講座, Bd. 1). Tōkyō: Kadokawa shoten: 345–354.