

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft
Band: 55 (2001)
Heft: 1: Die Schweiz in der modernen japanischen Literatur

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 26.04.2025

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

BUCHBESPRECHUNGEN/COMPTES RENDUS

GEBHARDT, Lisette: *Christentum, Religion, Identität. Ein Thema der modernen japanischen Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1999. 262 S.
ISBN 3-631-35829-6

Die Autorin organisiert das aspektreiche Thema nach fünf Kapiteln. Knapp zwanzig Seiten informieren über die Problemstellung. (I. Kap.). Das zweite Kapitel ist überschrieben mit: "Literatur und Religion in der japanischen Moderne". Das dritte Kapitel mit dem Titel: "Die religiös-philosophischen und ästhetischen Systeme der zeitgenössischen Ideenwelt" signalisiert eine Erweiterung; die Tradition rückt ins Visier. Enigmatischer ist das vierte Kapitel: "Das 'Geheimnis der Jahrhundertwende'". Und auf den ersten Blick ebenso rätselhaft ist die elfseitige Schlussbemerkung: "Spirituelle Kreuzwege". (V. Kap.).

Der Begriff Kreuzweg gilt für den hier behandelten Problemkreis im Gesamten. Es geht um eine Kreuzungsstelle von Ost und West, von Tradition und Moderne, um eine Stelle, wo eine Vielheit von Strömungen der verschiedensten Art miteinander in Kontakt kommt. "Kreuzweg" impliziert zudem die katholische Vorstellung der Betrachtung der vierzehn Stationen des Leidensweges Christi, was in der vorliegenden Studie ebenfalls relevant ist. Lisette Gebhardt hält in der Schlussbetrachtung fest: "Religion und religiöse Inhalte werden zu Ornamenten der Kunst. [...] Als Menschen der Jahrhundertwende sahen die japanischen Literaten beides: Eine grosse Kunst, die die Bedingungen der modernen menschlichen Existenz abbildet, das Unwägbare der Psyche vermittelt, und hinter dieser Kunst (oder in und mit ihr) in eine Sphäre gelangt, in der sich ein transzendentes Etwas befindet – der Heilige Geist, Gott oder der Dämon".

Die drei mittleren gegen sechzig bis über siebzig Seiten umfassenden Kapitel sind in kurze Abschnitte gegliedert, die jeden Aspekt detailliert definieren. So stehen beispielsweise unter "Spiritismus" die Paragraphen 1.1. Der Spiritismus als ideengeschichtlicher Faktor. 1.2. Geister und Nerven als Mittler der Kunst. 1.3. Nervenheilkunde, Nervenkunst,

Geisterkunst. – Dieses Vorgehen ermöglicht es, sich einzelnen Kapiteln zuzuwenden, die über jede Frage im gesteckten Rahmen klare Auskunft geben. Belege dazu bieten viele literarische Zitate sowohl im Text wie in den Anmerkungen.

“Spiritueeller Kreuzweg” könnte als Obertitel der Studie dienen. Er ist eine Metapher für den ungeheuren Wandlungsprozess, dem Japan von der Meiji-Zeit bis weit über die Jahrhundertwende ausgesetzt war, ein Wandel, der alle Bevölkerungsschichten betraf. Unter den vielen Komponenten der modernen Ideenwelt spielt das Christentum eine wichtige Rolle; das heisst, in erster Linie der Protestantismus. Die Rezeption, die schon vor der Meiji-Restauration eingesetzt hatte, verbreitete sich, und es entwickelten sich zwei Stränge, nämlich die auf der Kirche basierende Lehre und die Lehre der “japanischen Christen”. Das japanische Christentum ist eine Konfiguration von religiösen, philosophischen und literarischen Elementen; i.e. aus Transzendentalismus und Taoismus, aus Vitalismus und Anarchismus, aus Präraffaelitismus und Zen. In Japan wie überall in Ostasien hat Religion nie einen ausschliesslichen Charakter wie im Westen. Shintō, Buddhismus, Taoismus sind alles religiöse Verbindungswege zum “transzendenten Etwas”. In diesem Geiste wurde auch das Christentum als Glaubenslehre verstanden. Wie sich die Intellektuellen damit auseinandersetzten, zeigt sich auf literarischem Gebiet, wo es neue Strömungen auslöste. Zwei Faktoren, zum einen das Prophetische, zum andern die Sünde und damit zusammenhängend die Beichte waren japanischem Empfinden fremd. Solche Begriffe veranlassten Literaten und Philosophen, das eigene tradierte Menschenbild zu hinterfragen. In jeder der gleichzeitigen und aufeinanderfolgenden Richtungen weist Gebhardt auf das christliche Element hin, das oft auch ein Synonym für westlich ist. Im Personenindex fehlt kaum ein Autorenname der Epoche.

An herausragenden Persönlichkeiten wie Akutagawa Ryūnosuke und Natsume Sōseki erläutert Gebhardt umfassend die Auseinandersetzung mit der fremden Religion. Sie stellt Akutagawa als Schüler Sōsekis und, nach seiner Selbstdefinition, als Kind des Fin de siècle vor. Als scharfsinniger Intellektueller durchdenke er die Dinge mit philosophischem und erkenntnistheoretischem Interesse und habe darob stets die Einheit seines Lebens im Blick beziehungsweise zum Ziel. Die Beschäftigung mit der christlichen Lehre hat eine zentrale Position in Akutagawas Suche nach dem Sinn des Lebens. Er verfasste über fünfzehn Texte, in denen das Christentum, vor allem die christliche Mission im mittelalterlichen Japan im Mittelpunkt

stehen. An den Texten *Saihō no hito* (Mensch aus dem Westen) hat Akutagawa bis zu seinem Selbstmord im Juli 1927 gearbeitet. Es heisst, Akutagawa habe in jener Nacht die Bibel gelesen. Die Bibel lag allerdings neben seinem Kopfkissen, und er trug ein chinesisches Gewand. – Ist dies eine künstlerische Selbstinszenierung, ist es eine letzte Metapher seiner Auseinandersetzung mit dem Westlichen und dem Östlichen?

“Zwei Seelen in einer Brust” – Das Leitmotiv, das einen Grossteil der Schriftsteller- und Dichterbiographien durchzieht. Gebhardt zitiert dazu eine Formulierung Akutagawas: “Das Christentum war eine Religion reich an Paradoxen, die Christus selbst nicht befolgen konnte.” Das Christentum ist einer der Bezugspunkte, worunter Akutagawas Werk und Leben betrachtet werden. Im erweiterten Rahmen der Studie werden andere Aspekte seiner Überlegungen zur antiken und christlichen Kultur eingeblendet. Im Werke des annähernd dreissig Jahre älteren Natsume Sōseki ist die Beschäftigung mit der christlichen Religion weniger offensichtlich. Bemerkenswert ist allerdings dies: Der Einband von Natsume Sōsekis unvollendetem Roman *Meian* (Licht und Dunkel) ist mit einem Bild Marias geschmückt, und auf dem Einband von Akutagawas *Saihō no hito* von 1927 ist eine weisse Maria Kannon abgebildet.

Im vierten Kapitel “Das ‘Geheimnis der Jahrhundertwende’” ist der zweite Paragraph des ersten Abschnittes betitelt mit: “‘Nuptiale Mystik’ oder der präraffaelitische Vortex – Natsume Sōseki”. Darin wird dargelegt, wie nahe der Schriftsteller sowohl in der Themenwahl als auch im künstlerischen Gehalt den Präraffaeliten und ihren bevorzugten Motiven steht. In Japan wurden die Präraffaeliten um das Jahr 1895 zur Kenntnis genommen. Sōseki hat sich mit präraffaelitischem Gedankengut vermutlich während seines Londoner Aufenthaltes 1900–1903 befasst. Die rückwärtsgewandten Theorien waren ihm wesensverwandter als die moderne westliche Lebensweise in England. Nach Gebhardt enthält der Präraffaelismus eine Heilslehre, eine Art von nuptialer Mystik. In taoistischer Terminologie spricht Sōseki von *inyō wagō*, der Balance zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip. Gebhardt erwähnt dazu das Gespräch über die Yin-Yang-Polarität im Roman *Meian* (Licht und Dunkel). Die häretische Auslegung des Christentums im Präraffaelismus war ein Stimulans für Sōsekis Schaffen. Auch die Jesusfigur wird zum literarischen Motiv; im Roman *Kokoro* beispielsweise zeigt sich eine Jesus-Petrus-Beziehung zwischen dem Lehrer und dem Ich-Erzähler.

Zum Schluss der Rezension sei auf den Einband hingewiesen, der die Essenz dieser Studie illustriert. Das in dunkler grau-brauner, violetter Tonalität gehaltene Bild von Onchi Kōshirō (1891–1955) trägt den Titel „Christus und Maria“ (1914) – Im Zentrum auf einem Hügel steht wie ein Signet ein massives Kreuz, umschlungen von einer kauernenden, weiss-konturierten weiblichen Figur. Aus dem mit schwarzen Linien strukturierten Hügel löst sich eine durchsichtige, lange männliche Gestalt. Christus hebt sich ab von der Erdenwelt, er entschwebt in das auch den Menschen prophezeite Paradies. Es ist eine düstere, in der Manier des westlichen Jugendstils konzipierte Komposition. Akutagawa Ryūnosuke, der Autor aus der Taishō-Epoche und Natsume Sōseki, der noch der Meiji-Zeit zugehört, fallen uns bei diesem Bild nicht ein, hingegen Kitamura Tōkoku (1868–1894), Schriftsteller und Dichter, der vor allem in der Poesie eine harmonische Synthese suchte zwischen östlichem und westlichem Denken. Nach Gebhardt sieht Tōkoku den Dichter als Reformers und Mystiker, und versteht ihn als Mittler zum Übernatürlichen, der sich für die Menschheit opfert und so selbst zum Erlöser wird. Abschliessend bemerkt Gebhardt, bei Tōkoku erscheine dies mystische Moment nur als Postulat, eine künstlerische Umsetzung sei ihm nicht gelungen. Einflussreich war er als Theoretiker.

Wie die drei Oberbegriffe Christentum, Religion, Identität in der Literatur zueinander in Beziehung stehen, wird exemplarisch in den Werken von Akutagawa, Sōseki und Tōkoku dargelegt. Das Thema verlangt die Fokussierung auf das Christentum. Das Porträt der Autoren erfährt dadurch eine Akzentverschiebung, die gelegentlich überbetont wirkt. – Das weite Spektrum der Studie insgesamt zeigt sich im achtseitigen Sachindex, im fünfseitigen Personenindex und im zwölfseitigen Literaturverzeichnis. Die bis ins Kleinste aufgefächerte und sorgfältig dokumentierte Problemstellung eröffnet neue Perspektiven auf die spannungsreiche Wandlungsperiode von der zweiten Hälfte des neunzehnten bis in die ersten Dezennien des zwanzigsten Jahrhunderts.

Elise Guignard

KŌDA Rohan: *Begegnung mit einem Totenschädel*. Zwei Novellen aus dem Japan der Jahrhundertwende. Aus dem Japanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Diana Donath. Berlin: edition q, 1999. 106 S. ISBN 3-86124-502-7

Die Dekade vor der Jahrhundertwende um 1900 wird in der japanischen Literaturgeschichte oft als die "Zeit von Kōyō und Rohan" bezeichnet, eine Einschätzung, die den Stellenwert der beiden Autoren Ozaki Kōyō und Kōda Rohan (1867–1947) in der literarischen Welt ihrer Zeit widerspiegelt. Von Rohan lag jedoch bisher in deutscher Übersetzung nur die Erzählung *Gojū no tō* (Die fünfstöckige Pagode, 1891/92; dt. 1960) vor. Dies mag daran liegen, dass der Stil des Autors nicht leicht zu verstehen und noch schwerer in eine andere Sprache zu übertragen ist. Donald Keene beruft sich auf Zeitgenossen Rohans, die zugaben, Mühe mit seinen komplizierten Satzstrukturen zu haben, und konstatiert: "The language was sometimes almost perversely obscure" (Keene 1987: 154).

Der Band *Begegnung mit einem Totenschädel* enthält zwei der bekanntesten Texte aus Rohans Frühwerk, *Taidokuro* (Begegnung mit einem Totenschädel) von 1890 und *Fūryū butsu* (1899), hier übersetzt von Diana Donath als *Die aus Liebe erschaffene Buddhafigur*; andere Übersetzungsvarianten sind: *Der anmutige Buddha* (May/Schönbein), *Der ausgestaffierte Buddha* (Katō Shūichi) oder *The Buddha of Art* und *The Buddha of Elegance* (Keene).

Taidokuro erzählt von einem jungen Mann, der, von seiner langen Wanderung erschöpft, Zuflucht in einer Hütte sucht. Die Bewohnerin der Hütte ist eine schöne junge Frau. Sie besitzt einen ungewöhnlichen Charakter, ist intelligent, direkt und ganz anders als es der Protagonist von einer Frau erwartet hätte. Als sie dem Gast sogar anbietet, das eine vorhandene Bett gemeinsam zu nutzen, schwankt der junge Mann zwischen Erstaunen, Versuchung und Schrecken. Er weiss nicht, ob sie nur eine ausserordentlich reizvolle Frau, ein erleuchtetes überirdisches Wesen, ein Dämon oder ein Fuchsgeist ist, der ihn vernichten will. Ihm scheint es deshalb sicherer, nur ein Gespräch zu führen. Die rätselhafte Schöne vertraut ihm die Geschichte ihres Schicksals an. Früh verstarben die Eltern, und sie lebt trauernd und allein in einem grossen Haus. Der Sohn einer adeligen Familie verliebt sich in sie. Sie weist den heiratswilligen Kandidaten mit besten Referenzen – "kürzlich erhielt er einen akademischen Grad in Deutschland" (S. 37) – mehrmals ab. Der junge Mann erkrankt vor

Kummer an Schwindsucht und stirbt. Die Frau, die diese tragische Entwicklung selbst sehr bedauert, erklärt auf die Nachfrage des Protagonisten hin, dass ein Brief ihrer Mutter, in dem diese ihr auferlegt, von der Welt zurückgezogen zu leben, sie davon abgehalten habe, eine Verbindung mit dem jungen Grafen einzugehen. Das Rätsel um die schöne Frau ist nicht ganz gelöst, als der Morgen anbricht und die Hütte und ihre Bewohnerin sich ins Nichts verflüchtigen. Nur noch ein Schädel liegt vor den Füßen des Protagonisten, der damit erkennt, dass er einer Geistererscheinung begegnet ist.

Der zweite Text berichtet von dem jungen Bildhauer Shuun (Keene schreibt Shu'un), der es sich zum Ziel gesetzt hat, eine vollkommene Buddhastatue zu schaffen. Auf seiner Wanderung zu den Tempeln trifft er auf ein schönes Mädchen, das er schliesslich aus unerträglichen Verhältnissen freikaufte. Zunächst möchte er Otatsu und sich selbst zu nichts verpflichten, und setzt seine Wanderung fort. Shuun erkrankt unterwegs. Otatsu pflegt ihn, beide erkennen ihre Liebe zueinander und wollen heiraten. Da erfährt das Mädchen, dass sie die Tochter eines reichen Fürsten ist. Der Vater holt sie zu sich und plant, sie mit einem adäquaten Partner zu vermählen. Shuun, der seine überbordenden Gefühle für sie in eine Plastik des (weiblich imaginierten) Bodhisattva Kannon (jap. *Kannon bosatsu*) einfließen lässt, leidet. Als er an der Aufrichtigkeit des Mädchens zweifelt und die Figur zerstören will, erscheint ihm Otatsu und schliesst ihn in ihre Arme. Ob sich der Bodhisattva Kannon seiner erbarmte, oder ob Otatsu tatsächlich zu ihm zurückkam, bleibt das Geheimnis der Geschichte, die einen Raum zwischen realer Schilderung und phantastischem Geschehen eröffnet.

Rohan behandelt als einer der ersten japanischen Literaten die Figur des Künstlers und die Frage nach den Möglichkeiten des künstlerischen Gestaltens. *Fūryū butsu* wird deshalb in der japanischen Literaturforschung auch als *geidō shōsetsu* (den "Weg der Kunst" behandelnder Roman) bezeichnet. Wie Rohan aber die Disziplin Kunst und das Konzept des *fūryū* verstand, und wie er die Beziehung zwischen Liebe, Kunst und Religion sah, ist bis heute noch nicht ganz geklärt.

Die Schwierigkeit, Rohans Konstruktion nachvollziehen zu können, zeigt sich schon bei der Übertragung des Titels *Fūryū butsu*. Ist die Buddhafigur als Kunstwerk das Produkt eines vollendeten Künstlers? Ist sie als Ausdruck einer religiösen Verehrung des *Kannon bosatsu* gemeint? Oder ist sie das Symbol für die Liebe des Protagonisten, und wenn ja, ist

dies eine "reine" Liebe zweier Seelen, die zueinander fanden, oder beinhaltet sie auch ein sexuelles Moment? Rohans Argumentation bedient sich jeder dieser möglichen Auslegungen. Der Text ist ein äusserst komplexes Gefüge, und das macht seinen Reiz aus. Es finden sich hier zahlreiche Anspielungen auf den klassischen literarischen Kanon sowie auf die verschiedenen religiösen, philosophischen und ästhetischen Vorstellungen, die in die japanische Ideenwelt Eingang gefunden haben. Rohan, dessen Familie der Nichiren-Schule des Buddhismus angehörte, bevor sie zum protestantischen Christentum überwechselte, blieb selbst praktizierender Zen-Buddhist. In seinen Texten lassen sich sowohl buddhistisches Gedankengut wie auch Bezüge auf die konfuzianische Moral und auf taoistische Vorstellungen erkennen. Katō Shūichi räumt ein, man habe keinen Beleg dafür, dass Rohan bei seiner Schilderung des "Schicksals" oder der Nichtigkeit alles menschlichen Tuns nachweislich eine eindeutig buddhistische Position vertreten hätte, und fügt hinzu, in seinen Werken komme immer wieder die Sehnsucht nach etwas Transzendtem zum Ausdruck, nach etwas, das "jenseits dieser Welt und ihrer Geschichte liegt". Katō denkt, dass dem Autor, um diese Sehnsucht zu artikulieren, "allein die Sprache des Buddhismus" zur Verfügung gestanden hätte (Katō 1990: 501), doch Rohans Gefühl der Sehnsucht ist vielmehr durch seinen Zugriff auf verschiedene religiöse Bilder bestimmt.

Rohans Texte aus der ersten Schaffenszeit werden einem "romantischen Mystizismus" zugerechnet. Sie sind besonders faszinierende Beispiele für den Synkretismus der Meiji-zeitlichen Ideenwelt um 1890. In dieser Zeit nimmt das Konzept von *fūryū* – einer ästhetisch-religiösen Komponente der Edo-Kunst – die zeitspezifische Färbung an, deren Basis die idealistisch-romantische Note bildet. Kitamura Tōkoku (1868–1894), Repräsentant der sogenannten "japanischen Romantik", schätzte Rohans Literatur sehr. Er fand in Rohans künstlerischem Temperament ein Vorbild für seine eigene Kunst, in der er ebenso ein modernes *fūryū* hervorbringen wollte – und diese Qualität lag, wie es Tōkoku bei Rohan erkannte, in einer "geheimnistiefen übernatürlichen Idealität" (*meigenteki chōshizen no risō*). Rohans Kunst offenbare die "Feengestalten des spirituellen Lebens im Herzen" (vgl. Gebhardt 1999: 164-165).

Tatsächlich weisen Rohans Texte auf das "Geheimnis" der Meiji-Seele, das auch bei Tōkoku, Izumi Kyōka und Natsume Sōseki formuliert wird. Die Protagonisten der genannten Autoren begeben sich nicht selten auf eine Wanderschaft in die Berge, wo sie, in einer schwebenden Welt

zwischen Traum und Realität auf eine seltsame, schöne Frau treffen. Wenn es um das Geheimnis der Frau geht, ist immer auch das Geheimnis des Mannes gemeint. In Sōsekis Fall ist dies ein "präraphaelitischer Vortex", der die Seele des Mannes mit der der Frau zu verbinden sucht. Während bei Sōseki und Kyōka nachgewiesen werden konnte, dass westliche Texte der Jahrhundertwende den Entwurf der Figuren beeinflussten, ist es bei Rohan schwierig zu sagen, wo genau die Moderne ihre Spuren hinterlassen hat.

Ob etwa die Persönlichkeitsanteile, die das Selbstbewusstsein der Protagonistinnen bei Rohan – auch im Vergleich zu den Heldinnen Kyōkas und Sōsekis – ausmachen, mehr "modern" oder mehr "klassisch" sind, bedarf genauerer Überlegung. Katō Shūichi unterstellt Izumi Kyōka die Vorliebe für einen bestimmten Frauentyp mit der "Fähigkeit, 'nein' zu sagen, starker Wille, weisse Haut und vollbusig", und einen bestimmten Männertyp, "Handwerkermentalität, polternder Edo-Dialekt" (Katō 1990: 503). Bei Rohans Protagonisten lassen sich ähnliche Züge feststellen. Eine humoristische Note in Rohans Schreiben relativiert die Moralstärke und die hehre Männlichkeit des aufrechten Helden und die weibliche Rätselhaftigkeit der Protagonistinnen. Die Kultivierung des Humors ist bei Rohan Ausdruck der Lebenshaltung des Gelehrten und Gentlemen. Wie Donald Keene ausführt, stellt Rohans "maskuline" Literatur ein Gegenstück zur "femininen" Linie des Naturalismus dar, dessen Protagonisten sich gern ausgiebig ihren Seelenqualen überlassen (vgl. Keene 1987: 157).

Rohan wird oft als überzeugter Traditionalist verstanden. In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts hatten sich in der japanischen Literaturszene, vor allem als Reaktion auf die Forderungen der realistischen Richtung und der Sprachreformbewegung, Strömungen herausgebildet, die eine Rückbesinnung auf die klassische Literatur und ihren sino-japanischen Kanon befürwortete. Rohan ist aber insofern auch modern, als sein orientalisierender Rückzug auf klassische Muster schon eine charakteristische Begleiterscheinung der Moderne war. Wenn man sich erinnert, dass Rohans Familie zum Christentum überwechselte, er selbst Kenntnisse des Englischen und der Naturwissenschaften hatte und 1883 zunächst eine Ausbildung als Telegraphentechniker begann, mutet seine konsequente Bezugnahme auf klassische Szenerien ein wenig wie das Verhalten des Knaben an, "der in seine Bibel Kritzeleien vom Berg-und-Wasser-Kobold Tengu geschmiert hat" (S. 105). Freilich hatte Rohan keine Veranlassung wie der Knabe am Sonntagmorgen, die despektierlichen Randnotizen im Buch der Moderne in aller Eile "auszuradieren". Zum

anderen weist auch Rohans Neigung zu etwas Idealem, Transzendtem und "Mystischem" auf die moderntypische Neigung hin, einen Sinnzusammenhang jenseits von Materialismus und Rationalismus zu suchen.

Rohans Ambitionen im Hinblick auf eine "starke" Frau und seine Schilderung der Lepra-Erkrankung in *Taidokuro* wird als gesellschaftskritisches und humanitäres Engagement im Sinne eines modernen Individualismus gewertet. Japanische Literaturwissenschaftler, so Donath im Nachwort des vorliegenden Bandes, erkannten in Rohans *Taidokuro* auch die erste Schilderung einer Geisteskrankheit. Das Korrelieren von psychischem Leid mit körperlicher Krankheit (etwa der Liebestod des Freiers) und somit die Beschreibung psychosomatischer Reaktionen wie sie als Erkenntnis der modernen Medizin gilt, könnte ein weiteres Merkmal der Bezugnahme Rohans auf zeitgenössisches Denken sein; das Verhältnis von "Nerven" und "Geistern" wurde bereits 1888 durch den ebenfalls in der Tradition des Edo-Schrifttums stehenden Romancier San'yūtei Enchō auf ironische Art und Weise kommentiert.

Die Dimensionen der "modernen" Wahrnehmung, Sensibilität und Sehnsucht hinter der kunstvollen klassischen Fassade wären noch differenzierter zu charakterisieren: Rohans literarischer Kosmos, der hier mit zwei Textbeispielen erschlossen wurde, bietet viel Material für künftige Forschungen. Sein Interesse für Religion und seine Freude am Gebrauch religiöser Metaphern gipfelt in *Fūryū butsu* schliesslich "modern" – in Bezugnahme auf die europäische Renaissance (vgl. Donath 1999: 161) – in der Gestaltung einer nackten (weiblichen) Buddhafigur, sicher ein ungewöhnliches Bild für das damalige Lesepublikum.

Lisette Gebhardt

LITERATUR

DONATH, Diana (1998): *Kōda Rohan und sein repräsentatives Frühwerk Fūryūbutsu*. Bonn: Dieter Born.

GEBHARDT, Lisette (1999): *Christentum, Religion, Identität. Ein Thema der modernen japanischen Literatur*. F.a.M., Berlin, Bruxelles, Bern, New York, Wien: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe 27, Asiatische und Afrikanische Studien; Bd. 73).

KATŌ Shūichi (1990): *Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Aus dem Japanischen übersetzt von Horst Arnold-Kanamori et al. Bern, München, Wien: Scherz Verlag.

KEENE, Donald (1987): *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era. Fiction*. New York: Henry Holt and Company (Owl Book Edition).

SHŌTETSU: *Gedanken zur Dichtung: eine japanische Poetik aus dem 15. Jahrhundert / Shōtetsu*. Aus dem Original übersetzt und kommentiert von Judit Àrokay. München: Iudicium, 1999. 141 S. ISBN 3-89129-326-7
Zugl.: Hamburg, Univ., Magisterarbeit J. Àrokay, 1994.

In einem knappen Vorwort orientiert Judit Àrokay über den kulturgeschichtlichen Rahmen, in dem die Poetik des Mönchdichters Shōtetsu entstanden ist und weist hin auf die Rezeption in der angelsächsischen und deutschen Japanologie.

In der zwanzigseitigen Einleitung wird die Kultur der Muromachi-Zeit, im besonderen die Neubewertung des Zen-Buddhismus und der zunehmende Einfluss der chinesischen Kultur dargestellt. Rückblickend wird die poetologische Tradition des 12. bis 13. Jahrhunderts skizziert. Anschliessend an die Kurzbiographie von Seigan Shōtetsu (1381–1459) erläutert die Autorin die wichtigsten Begriffe in den Texten des Dichtermönchs.

Die Darstellung des geistesgeschichtlichen Umfelds ist reichhaltig und übersichtlich und bietet somit einen fundierten, sachlichen Einstieg in die aus dem Original übersetzte zweiteilige Poetik, das heisst, des *Tesshoki monogatari* (Die Erzählungen des Schreibers) und des *Seigan sawa* (Seigans Gespräche beim Tee). Beide Texte versieht J. Àrokay mit präzisen, weiterführenden Fussnoten.

Aus den zwei je fünfzig Seiten umfassenden Schriften lassen sich der Lebensweg des Dichters und die Maximen seines Poetikverständnisses herauslesen. Schon in frühester Kindheit, so erzählt er, habe er im siebten Monat ein Gedicht auf ein Baumblatt geschrieben, um es den Sternen zu widmen. Und von diesem Zeitpunkt an habe er aus Dankbarkeit zu den Sternen jedes Jahr bis letzten Herbst sieben Gedichte auf je sieben Blätter

geschrieben und sie den Sternen als Opfer dargebracht. An anderer Stelle kommentiert er sein Gedicht “Der Traum in der Morgendämmerung”:

Dass ich aufwachte in der Morgendämmerung
ist längst Vergangenheit.
So sehr ich des Nachts auch flehe,
die Träume kommen nicht mehr.

Anschliessend notiert er: “In der Morgendämmerung aufzuwachen, gehört für mich Alten schon längst der Vergangenheit an, als ich vielleicht vierzig oder oder fünfzig Jahre alt war. Jetzt kann ich nicht einmal nachts schlafen.” Eindrücklich ebenfalls die anschauliche Selbstdarstellung im Gedicht “Warten auf den Bergkuckuck”:

Die Jahre vergingen,
bis die Perlenschnur meines Lebens recht lang geworden,
doch stets wart‘ ich ungeduldig,
auf den Ruf des Bergkuckucks!

Dazu ergänzt er: “Da ich schon siebzig Jahre gelebt habe, heisst es, dass die Perlenschnur meines Lebens lang ist, und weil ich jedes Jahr auf den Ruf des Bergkuckucks gewartet habe, schrieb ich, ‘Die Jahre vergingen ...’ Man fragt sich vielleicht, wozu ich diese Formulierung gewählt habe. Doch wenn man sich bemüht, gleichartige Gedichte zu vermeiden, ist es, als hätte man sich beim Dichten in einem Gebüsch verirrt.”

Die drei zitierten Passagen vermitteln das Bild eines Literaten, der tradierte Formulierungen neu belebt. Sich dichterisch ausdrücken und gleichzeitig darüber reflektieren, hält er fest nach der Weise, “wie es in den Pinsel fliesst”. Mit dieser Formulierung beginnt das *Tsurezuregusa* des Yoshida Kenkō, und in diesem Sinne gehört *Seigan sawa* auch in die Kategorie des *zuihitsu*, der japanischen Essayversion. Im Tagebuchstil bindet Shōtetsu die eigene Lebenswirklichkeit ein in die stellenweise kritisierte Gegenwart und in die Vergangenheit. Das *Tesshoki monogatari* dagegen ist eher als theoretischer, didaktischer Text angelegt. Doch der freie, spontane Ton herrscht auch hier vor. Der Satzsatz lautet dementsprechend: “Es ist schon von unseren Vorfahren überliefert, dass man das *Kokinshū* (1. kaiserliche Anthologie, 913–914), ohne es aus der Hand zu

legen, ständig bei sich haben und die Gedichte darin auswendig lernen soll.”

Die lose Einheit von Teil I und Teil II der Poetik verlockt den Leser, das Ganze im Hinblick auf Stichworte wie Tradition, Vorbild, Maximen fürs eigene wie fürs allgemeine dichterische Schaffen zu ordnen. Die folgenden zwei Zitate verweisen auf die massgeblichen Meister. Das eine aus dem *Seigan sawa*: “Wenn mir beim Erwachen ein Gedicht von Teika in den Sinn kommt, habe ich das Gefühl, den klaren Verstand zu verlieren. Es gibt keine Gedichte, die die von Teika an Einfühlsamkeit und Ausdruckskraft übertreffen würden.” Das andere aus dem *Tesshoki monogatari* lautet: “Als Shunzei an Jahren fortgeschritten und den ganzen Tag nur Gedichte verfasste, führte er überhaupt keine religiösen Übungen für sein zukünftiges Dasein durch. [...] Da zog er sich für sieben Tage in den Schrein von Sumiyoshi zurück, Busse zu tun. [...] In der Nacht des siebten Tages erschien ihm im Traum der Gott von Sumiyoshi und eröffnete ihm, dass der Weg der Dichtkunst und der Weg des Buddha ein und derselbe sei.”

Fujiwara no Shunzei (1114–1204) ist ein Traditionalist im besten Sinne des Wortes. Es ging ihm darum, die Ideale der Heian-Ära weiter zu vertiefen. Neue Gedanken und gewandeltes Empfindungsvermögen mittels der alten Formen auszudrücken, war eine seiner Thesen; denn nur so könne sich eine schöne, lebendige Kontinuität erhalten.

Fujiwara no Teika (1162–1241), der Sohn von Shunzei, wurde in seiner Epoche und in späteren Zeiten als Dichter und Kritiker geschätzt. Er hinterliess sowohl eigene Gedichtsammlungen als auch offizielle Anthologien. Seine Poetik diente Shōtetsu als Vorbild, sie wird oft zur Quelle seiner Maximen. Die Äusserung, diejenigen Gedichte seien vortrefflich, die nicht alles durch Worte ausdrücken, erläutert er anhand eines Gedichtes von Teika. Grundsätzliches verfasst Shōtetsu stets in einem lebhaften Gesprächsstil. Da heisst es beispielsweise über *honkadori*, über die poetischen Anspielungen, ein Anfänger sollte sich ihrer nur mit Vorsicht bedienen, denn wenn er bloss die Zeilen umstelle, bleibe die Bedeutung die gleiche. Oder er behauptet, zum Dichten brauche man kein Wissen anzuhäufen, sondern es gehe allein darum, das Wesen des Gedichtes gründlich zu verstehen. Nach Shōtetsus Überzeugung kann ein Meister in der Dichtung darauf verzichten, sich ein Thema zu stellen, denn sein Gedicht werde wie von selbst genau den Sinn des Themas treffen.

Ein Vertrauen, ja ein Wissen um die Eigendynamik der Sprache tut sich da kund. Das ganz speziell japanische Sprachverständnis offenbart sich im Begriff des *yūgen*. *Yūgen* könne im Geiste wahrgenommen, aber niemals mit Worten ausgedrückt werden, schreibt Shōtetsu. Sein Wesen sei zu erahnen bei der Sicht auf eine leichte, schleierähnliche Wolke über dem Mond oder beim Anblick des Herbstnebels, der das rote Laub eines Berghanges einhülle. Menschen ohne feines Einfühlungsvermögen zögen den klaren, wolkenlosen Himmel dem Geheimnisvollen vor. Was *yūgen* nicht ist, expliziert er anhand eines *waka* von Fujiwara no Ietaka (1158–1237):

In den Wipfeln der
Kiefern am Strand weht der Wind, plötzlich der Schrei
eines bejahrten Kranichs,
im Mondlicht trauernd.

Dieser Stil sei kraftvoll und stark, ohne den leisesten unergründlichen Nachhall – *yūgen*, kommentiert Shōtetsu. Er lehnt sich vermutlich an Teikas Urteil an, der an Ietakas Dichtung gelegentlich ebenfalls den Mangel an *yūgen* bedauerte. Im sechzehnten Jahrhundert dann zitiert Sen no Rikyū Ietakas *waka* als vorbildlich für die Teezeremonie. Die Interpretation des *yūgen* veränderte sich wie alle übrigen poetologischen Begriffe im Laufe der Jahrhunderte.

Der grösste Reiz des *Shōtetsu monogatari* liegt in der vielleicht nur vorgetäuschten Unvoreingenommenheit, mit der der Autor sich mit den Werken der Vorfahren, der Zeitgenossen und mit seinem eigenen Schaffen beschäftigt. Als Beispiel eines seiner späten Gedichte, “Die Kirschblütenschau”:

Nur weil ich mein
Haus schmückte mit einem
bunten Blütenzweig,
wirken sie nun verschlissen,
meine Ärmel, die eines Alten.

Dazu bemerkt er witzig: “In der Zeit, als noch Schnee lag, trug ich schäbige Kleider, doch jetzt machen sie einen schlechten Eindruck.” Oder über ein *waka*, das allgemein als gut taxiert wird, äussert er ironisch und

vielsagend, solche Verse schreibe er von morgens bis abends. Selbstbewusst kritisiert er sogar Teikas Rat, den Stil alter Gedichte zu erlernen, indem er ergänzt, die kaiserliche Anthologie *Goshūishū* (1087) sei dazu gänzlich ungeeignet; denn diese Gedichte seien selbstgefällig und wirkten wie ein altes chinesisches Bronzegefäß, das mit einem geschwungenen Ausgiesser und Verzierungen versehen ist. Das *Seigan sawa* schliesst er ab mit dem zeitlosen Grundsatz: "Nur wer sich in seine Leidenschaft vertieft und Tag und Nacht unaufhörlich übt, indem er immer weiter fliessend und mit leichter Hand Gedichte schreibt, wird eines Tages, natürlich, ohne es zu erzwingen, Herausragendes schaffen können. [...] Es gibt nichts, was wichtiger und wertvoller wäre, als die Hingabe an die Kunst."

Elise Guignard

Die vier Jahreszeiten. Gedichte aus dem *Kokin wakashū*. Ausgewählt, aus dem Japanischen übertragen und kommentiert von Peter Ackermann und Angelika Kretschmer. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2000. 264 S.

Es gibt drei Möglichkeiten, sich mit den von Peter Ackermann und Angelika Kretschmer übersetzten und kommentierten Jahreszeitengedichten aus dem *Kokin wakashū* zu beschäftigen. Man orientiert sich anhand des kurzen Vorworts und des langen, sehr reichhaltigen Nachwortes über den allgemeinen und im Speziellen über den literarischen Kontext. Oder man gibt sich ganz einfach dem Vergnügen hin, dies und jenes *waka* zu lesen und eventuell die Anmerkungen nachzuschlagen. Die dritte Möglichkeit halte ich für die fruchtbarste, nämlich sich an die Reihenfolge zu halten, in der sie die Kompilatoren im frühen zehnten Jahrhundert angelegt haben. So wird die Lektüre zu einer Entdeckungsreise in zwiefacher Hinsicht; zum einen werden oft genannte Autoren als Individuen fassbar, zum andern erweist es sich, dass jede Jahreszeit mit bestimmten, charakteristischen Motiven dargestellt wird.

Trotz Schnee, trotz gefrorenen Wassers tönt schon in den ersten Frühlingstagen der Ruf des Buschsängers. Schneeflocken wecken die Vorstellung von Blüten, erwecken Sehnsucht nach Sonnenstrahlen, und Freude erfüllt das Herz der Älteren, die den Frühling noch einmal erleben

werden. Auf den Feldern spriessen grüne Kräuter, und die immergrüne Kiefer scheint noch grüner als zuvor. Vögel zwitschern, und die Wildgänse fliegen nordwärts. Pflaumenblüten verströmen ihren Duft, und nach ihnen sind's die Kirschbäume, die hell und licht erblühen, die fallenden Blütenblätter schweben mit dem Winde. Solches Blühen und Verblühen überstrahlt den Frühling, bis die Glyzinienranken den Saisonwechsel ankünden. Etwa ein Drittel aller Jahreszeitengedichte besingen den Frühling, eine wahre Blütenlese, ein Florilegium, ein florilège.

Die Leichtigkeit, die das französische Wort evoziert, gilt für den Sommer nicht. Der Kuckuck ruft, Sehnsucht nach einem fernen geliebten Mensch ergreift den Dichter. Unbestimmtes Heimweh, quälende Empfindungen erweckt der Kuckucksruf. Bedrückend ist die schwüle Regenzeit, selten sind die heiteren Momente, und dennoch, sobald dann und wann ein kühler Wind weht, regt sich ein neues Lebensgefühl.

Zahlreicher noch als die Frühlingsgedichte sind die Herbstlieder. Der Herbstbeginn ist von Auge nicht zu erkennen; der Hörsinn reagiert als erster, bald raschelt's auf dem Reisfeld. Ein zentrales Motiv in den Herbst-*waka* ist die *Tanabata*-Legende, nach der am siebten Tag im siebten Monat *Tanabatahime*, die "Weberjungfrau", ihren Geliebten *Altair* trifft, den "Stern des Hirten", der einmal im Jahr die Milchstrasse beziehungsweise den Himmelsfluss kreuzt. Diese Geschichte einer ewig nicht erfüllbaren Liebe schimmert in einzelnen Facetten in manchen *waka* durch. Sehnsucht ist das Stichwort, selbst das Mondlicht stimmt den Menschen traurig, und die Grillen schreien herzerreissend. Versöhnendes liegt im Ruf der Wildgänse, die aus dem Norden zurückkehren. Die Schönheit des bunten Laubes, der spät blühenden Sträucher verleiht den Herbstliedern einen eigenen Farbklang. Kostbarstes evoziert die Chrysantheme, diese Blume schillert wie Brokat.

Im Winter dann herrscht das Weiss, Symbol für das Nichts, für Einsamkeit und Tod sogar. Der dichterische Quell fliesst spärlich, keine dreissig *waka* entstehen, weniger als ein Zehntel aller Jahreszeitengedichte. Das Motiv des ersten *waka* ist der "götterlose Zehnte Monat", der Monat, in dem sich die Götter im grossen Schrein von Izumo versammeln, weshalb sich die Menschen einsam fühlen. Die Pflanzen verdorren, unterm Schnee biegt sich das Gras im Garten, die Pfade sind verschneit, niemand bahnt sich einen Weg zu abgelegenen Häusern. Das Rauschen des Wassers verstummt, der Mond spiegelt sich im Eis. Aber die Blüten gehen nicht aus dem Sinn, und im dichterische Wort heisst es dann: "so scheint es denn als

ob Steine Blüten trieben". Mit dem Näherrücken des Jahresendes imaginieren die Poeten blühende Pflaumenbäume, und Schnee und Blüten sind jetzt allein an ihrem Dufte zu unterscheiden.

Die Wanderung des Lesers durch die Jahreszeiten mahnt an die erste Strophe eines Goethe-Liedes: "Ich ging im Walde / So für mich hin, / Und nichts zu suchen, / Das war mein Sinn." Aber auch ohne die Absicht etwas zu suchen, fallen uns einzelne Autoren auf wegen ihrer prägnanten Ausdrucksweise, allen voran Ki no Tsurayuki, Oshikōchi no Mitsune, Der Mönch Sosei, Ono no Komachi, Die Dichterin Ise, um nur diese zu nennen und dabei zu bedenken, wieviele anonyme Persönlichkeiten zu erwähnen wären. An einigen wenigen Beispielen seien die raffinierten Bild- und Gedankenkombinationen gezeigt. Dies von Ki no Tsurayuki:

Wie ein Nachhall
zum Wind, der die Kirschblüte
von den Bäumen gefegt,
steigen Wellen auf
in den Himmel, wo kein Wasser –

Auf den ersten Blick ein Rätsel. Das Verbum "gefegt" entschlüsselt es. Ein heftiger Wind hat die Blüten gleich weiss schäumenden Wellen gen Himmel gefegt. In einem andern Gedicht fragt der Dichter, ob die weissen Wolken zwischen den steilen Felsen wohl Kirschblüten seien. Eine ebenso lebhaft Phantasie und Beobachtungsgabe bezeugen die Verse der Dichterin Ise. Da fragt sie sich, ob die Wildgänse, die im Frühling nordwärts ziehen, "in einer Heimat ohne Blüten leben". Oder sie sinnt am Flussufer blühenden Pflaumenbäumen nach:

Die Jahre vergehen,
und immer bildet das Wasser
der Blüten Spiegel –
soll ich sagen, er sei trübe, weil sie fallen,
oder weil sich Staub darauf gelegt?

Das Fallen der Blüten – eine melancholische Vorstellung. Ein staubiger Spiegel – etwas Banales, Alltägliches. Steckt da nicht die Reflexion dahinter, dass jedes Ding seine zwei Seiten hat? – Überlegungen ganz anderer Art stellt der Mönch Sosei an. Dazu seine Vorbemerkung: "Ein

Gedicht über eine Landschaft mit einem Menschen, der sich beim Hause eines Eremiten einen Weg durch die Chrysanthemen bahnt. ” –

Vom Tau
der Chrysanthemen auf dem Bergweg
erst durchnässt – dann wieder trocken:
unversehens tausend Jahre
sind in dieser Zeit für mich vergangen.

“Durchnässt und wieder trocken” – wie oft wiederholt sich der Wechsel auf seinem Weg, und stets wieder fällt der Tau auf die Blumen des Herbstes, vergehen die Tropfen auf den Chrysanthemen – all dies sind Bilder der Vergänglichkeit; die Jahre vergehen, und ihre Zahl wird unendlich. – Ein anonymes *waka* von einem Dichterwettbewerb mag ein Hinweis sein, warum die Chrysantheme im Herbst, zur Zeit des Wandels, Symbolcharakter gewinnt. Es lautet:

Herbstchrysantheme,
die ihre Farbe ändert
sie ist die Blume,
die man in einem Jahr
zweimal blühen sieht –

Der Übersetzer merkt dazu an, die Chrysantheme verändere ihre Farbe von weiss zu rötlich.

Die vier zitierten Fünfzeiler zeugen stellvertretend für die ganze Sammlung, für das besondere Naturverständnis des Japaners. Blumen, Gräser, Bäume, Wasser, Singen und Rufen der Vögel, die Gemütsstimmung des Menschen, alles ist auf seltsame Weise miteinander verbunden. Der Japaner predigt nicht den Vögeln, ermahnt sie nicht, Gottes Lob zu singen wie der Heilige Franz von Assisi. Oder denken wir an Orpheus, den ältesten griechischen Sänger. Wilde Tiere sogar lauschten dem Klang seiner Leier, die ihm Apollon verliehen hatte. Selbst Bäume und Felsen verzauberte sein Spiel. – Im Abendland behauptet der Mensch eine Sonderstellung in der belebten und unbelebten Natur; aus Japan tönt gleichsam ein Unisono; die Stimmen der Menschen und der Tiere, das Rauschen des Windes und des Wassers, die Geräusche aller Elemente

klingen zusammen. Kein vergleichendes Nebeneinander wie in Goethes *Gesang der Geister über den Wassern* –

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Während der Lektüre der klassischen japanischen Gedichte taucht stets wieder Verwandtes oder auch völlig Gegensätzliches aus dem eigenen Kulturkreis auf. Die Übersetzer Angelika Kretschmer und Peter Ackermann beschränken den Kommentar auf die japanische beziehungsweise ostasiatische Literatur- und Geistesgeschichte. Der Gehalt jedes *waka* und sein Zusammenhang im Ganzen ist mit voraus- oder eventuell nachfolgenden Anmerkungen zu erschliessen. Die Kommentare sind derart ausführlich, das aus ihnen allein schon das Gedankengut der Sammlung zu erfassen ist. Die Frage nach einer belastenden Überinterpretation drängt sich gelegentlich auf. Die Lust am schöpferischen Schaffen, die in den Gedichten zum Ausdruck kommt, der besondere Charakter dieser Blütenlese geht dabei fast ein wenig verloren.

Einer der Ausgangspunkte des weit abgestützten Nachwortes sind die Passagen aus dem Vorwort von Ki no Tsurayuki, dem führenden Kompilator des *Kokin wakashū*, aus dem hervorgeht, dass “Alle Wesen Emotionen kennen. Somit kann der Mensch beim Blick auf die Natur etwas über das Grundelement des Lebens erforschen. [...] Liedkunst (Dichtkunst) ist demnach ein fester Bestandteil des zeitlosen Universums wie der Mond am Himmel, dessen Erscheinung untrennbar mit Erleuchtung und Erkenntnis verbunden ist.”– Im Übrigen ist das Nachwort nach Struktur und Inhalt der Anthologie, Erklärung der dichterischen Handgriffe gegliedert. Dann geht Ackermann ausführlich auf die Entstehungsgeschichte der kaiserlichen Sammlungen ein, beleuchtet das *Kokin wakashū* im kulturellen Kontext und informiert über die Überlieferungspraxis bis in die Edo-Zeit. Mit dem Vergleich zu anderen Kunstgattungen, im Speziellen mit der Musik, öffnet sich eine weitere Dimension, die hier allerdings bloss angedeutet wird.

Elise Guignard

UNGER, Ulrich: *Grundbegriffe der altchinesischen Philosophie. Ein Wörterbuch für die Klassische Periode*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999; ISBN 3-534-14535-6; xviii + 158 S.; Index.

Ulrich Ungers Arbeit hat den Anspruch, "allen, die an altchinesischer Philosophie interessiert sind", die wichtigsten Begriffe aus der Literatur vom 5. bis 3. Jahrhundert v. Chr., der klassischen Epoche also, in der die Grundlagen der philosophischen Traditionen Chinas gelegt wurden, vorzustellen. Ob sie diesen Anspruch einlöst, ist fraglich. Denn Ungers philosophisches Wörterbuch macht nicht den Eindruck, auch als solches konzipiert worden zu sein. Es verrät die Abkunft aus einem "für den internen Gebrauch des Ostasiatischen Seminars der Universität Münster" bestimmten Glossar, das angehenden Sinologen "nicht mehr als eine erste Orientierung geben sollte" (V). Die einzelnen Einträge sind, so Unger, zudem eigentlich Teil eines "Sachwörterbuchs des chinesischen Altertums" (V), das als ganzes noch der Veröffentlichung harret.

In der Tat versteht man Ungers Buch besser, wenn man es als Exzerpt aus einer eigentlich anderen Zwecken dienenden Arbeit sieht. Seine Vorgeschichte ist ihm nur zu deutlich anzumerken. Zunächst einmal vermisst man, dass der Autor nicht den Versuch unternimmt, sein Werk in die Reihe der schon vorliegenden ähnlichen Arbeiten einzuordnen. So hätten in deutscher Sprache etwa die Bemühungen von Lutz Geldsetzer und Hong Han-ding wie auch die Einträge im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (Ritter) und der *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorien* (Mittelstrass) wohl eine Erwähnung verdient. Sodann wäre ein Eintrag zum Begriff der Philosophie selber (hierzu nur sehr magere Hinweise auf den Seiten 26 und 31) nicht fehl am Platze gewesen. Ferner nennt Unger unter den sehr wenigen empfohlenen Gesamtdarstellungen zur chinesischen Philosophie mit Marcel Granets *La pensée chinoise* (1934, deutsch 1950 *Das chinesische Denken*) und Anne Chengs *Histoire de la pensée chinoise* (1997) ausgerechnet zwei Arbeiten, in denen die Verwendbarkeit des Begriffs "Philosophie" auf China erklärtermassen in Zweifel gezogen wird. Auch mit J. J. M. de Groot's *Universismus* (1918) wird ein Werk genannt, dem beim besten Willen nicht bescheinigt werden kann, einen Blick auf philosophisches Denken in China zu eröffnen oder überhaupt eröffnen zu wollen. Und schliesslich bezieht sich Unger mit keinem Wort auf den sinologisch-philosophischen internationalen wissenschaftlichen Diskurs, der gerade in den letzten Jahrzehnten zur klassischen

chinesischen Philosophie geführt worden ist, und es fehlt zu den einzelnen Einträgen jede weiterführende bibliographische Angabe. Ungers Ansicht, dieses Verfahren "rechtfertige" sich daraus, dass die Artikel "ausschliesslich aus den Quellentexten erarbeitet wurden" (IX), kann kaum überzeugen. Sich auf die Quellen zu beziehen beansprucht schliesslich auch die souverän übergangene Fachliteratur. Sie hat überdies an vielen Stellen durchaus gewinnbringende neue Gesichtspunkte in die Diskussion eingeführt, deren Beachtung man in Ungers Einträgen vermisst – auch wenn es in der Tat ein unsinniges Unterfangen wäre, jeder hier neu aufkommenden Mode nachzulaufen.

Unger präsentiert im einzelnen ca. 270 Artikel von "ai" 愛 bis "Zeit", die im allgemeinen nach den chinesischen und vereinzelt auch nach deutschen Termini geführt sind. Für die chinesischen Termini verwendet er hierbei, wie in allen seinen Arbeiten, die ausserhalb Münsters so gut wie ausser Gebrauch gekommene, leicht variierte traditionelle deutsche Umschrift. Die Ansicht des Verfassers, dass hierin ein Vorzug liege, mag ich nicht zu teilen – der Orientierung des angesprochenen breiten Publikums wäre mit der Verwendung einer der beiden gebräuchlichen Transkriptionen sicherlich mehr gedient gewesen. Zudem verstärkt die Wahl der Umschrift den Eindruck einer Abschottung von den im Fach und darüber hinaus zur chinesischen Philosophie geführten Diskussionen.

Die einzelnen Einträge in Ungers Wörterbuch erscheinen mir von sehr unterschiedlicher Qualität; informative, die jeweilige Thematik bei aller gebotenen Kürze abdeckende Darstellungen, aus denen der belesene Philologe spricht, wechseln mit unvollständigen Notizen. Etwas zufällig und zumindest nicht immer der Suche nach den *loci classici* verpflichtet erscheint die Auswahl der Belegstellen. Das Material wirkt im Ganzen recht ungeordnet; wichtige, ja unerlässliche Informationen finden sich oft nicht unter dem Haupteintrag, sondern – z. T. auch ohne Erwähnung im Index – deplaziert an anderen Stellen. Dass beispielsweise "liang chī" (liang zhi) 良知 "intuitives Wissen" (bzw. "gutes Wissen") allererst mit Ethik zu tun hat, erfährt der Leser weder im entsprechenden Eintrag (S. 56) noch unter dem Querverweis "lū" 慮, sondern beiläufig unter dem Eintrag "ts'ing" (qing) 情 "Gefühle" (auf S. 101 wird sogar suggeriert, dass "liang" 良 nicht ethisch, sondern pragmatisch zu verstehen sei). Und die wichtige Nuancierung, dass "ai" 愛 nicht schlechthin "Liebe" bedeutet, sondern "den Beiklang von 'schonen'" hat, findet sich gleichfalls nicht im

Haupteintrag, sondern, wieder beiläufig, unter “tsieh” (jie) 節 “Mass, Mässigung”.

Die Gewichtung der Einträge lässt, vielleicht ausser einem besonderen Interesse für mit den menschlichen Emotionen verbundenen Themen, keine klare Konzeption erkennen. So sind etwa “yung” (yong) 勇 “Tapferkeit” mehr als drei Seiten gewidmet, dem “tao” (dao) 道 aber knappe achtzehn überdies verwirrende Zeilen und damit weniger als etwa den “neun Körperöffnungen” “kiu k’iao” (jiu qiao) 九竅. Zahlreiche weitere Einträge erscheinen mir in ihrer Kürze und selektiven Ausgestaltung ohne grossen Informationswert. So fehlt beispielsweise im Eintrag “hü” (xu) 虛 “Leere” ein Hinweis auf die wichtigen kosmologischen und erkenntnistheoretischen Bedeutungen dieser Vorstellung. Im Eintrag “chi” (zhi) 知 “Wissen” wäre ein Eingehen auf die implikationsreiche und in letzter Zeit auch für China ins Spiel gebrachte Unterscheidung von “knowing how” und “knowing that” wünschenswert gewesen (was allerdings voraussetzt, den Diskussionsstand im Fach nicht auszublenden). Im Eintrag “kian ai” (jian ai) 兼愛 “allgemeine Liebe” bleibt unausgeführt, worum es eigentlich geht. Das gleiche gilt für den Eintrag “jen” (ren) 仁 “Menschlichkeit”, der die Bedeutung dieses zentralen Begriffs der zhouzeitlichen Ethik über einigen etymologischen Überlegungen weitestgehend im Dunklen lässt. Im Eintrag “king” (jing) 敬 “Achtung” wird der Eindruck vermittelt, als ginge es durchweg um eine “Haltung gegenüber respektgebietenden Instanzen” im hierarchischen Sinne; es fehlt ein Hinweis auf die für die Einschätzung der konfuzianischen Ethik wichtige horizontale, wechselseitige Dimension des Respektes und das Motiv des “Respektes gegenüber sich selbst”. Im Eintrag “Leben” (ebenso im Eintrag “Tod”) fehlt jeder Hinweis auf das Thema der Bewahrung oder Hingabe des Lebens, das die zhouzeitliche Ethik immer wieder anschneidet.

Der Eintrag “li” 理 informiert weder über die argumentationstheoretische (“Logizität”) noch über das volle Spektrum der naturphilosophischen Bedeutungen des Begriffs. In den Einträgen “Natur” und “Naturphilosophie” fehlt das im Daoismus und bei Xunzi kontrovers diskutierte Thema der Naturbearbeitung bzw. Naturbeherrschung. Im Eintrag “Scham” vermissem ich die Differenzierung von äusserer und innerer Scham, ohne die die chinesischen Positionen kaum zureichend beschrieben werden können. Der Eintrag “sin” (xin) 心 “Herz” beschränkt sich weitgehend auf Xunzi; die bedeutende Rolle des Begriffs bei Mengzi bleibt ebenso unerwähnt wie die Kritik des berechnenden “Herzens” im

Zhuangzi. Im Eintrag “sing” (xing) 性 ist trotz seines beträchtlichen Umfangs die daoistische Position völlig ausgeklammert, obwohl ohne sie die zhouzeitliche Auseinandersetzung um diesem Begriff wohl nicht zu verstehen ist. Gleiches gilt für die Einträge “sheng” 聖 und “sheng jen” (shengren) 聖人 – auch hier ist die daoistische Position zumindest unzureichend berücksichtigt, da die dort auch negativen Konnotationen der Begriffe keine Erwähnung finden. “Wu wei” 無為 ist nicht nur “Regierungsmaxime” (S. 138), sondern – im Daoismus – eine allgemeine Lebensmaxime. Auch ihre für den Daoismus zentrale ontologische Verankerung im Wirken der Natur (so ist “wu wei” auch Eigenschaft des “Himmels”) bleibt im betreffenden Eintrag unerwähnt. Ergänzungsbedürftig ist auch der Eintrag “wu yüh” (wu yu) 無欲 “nichts begehren”: Um das Begehren zu beeinflussen, sind nicht “zwei”, sondern mindestens drei verschiedene “Remedien” propagiert worden: Zu “kua yüh” (gua yu) 寡欲 und “wu yüh” (wu yu) kommt das von Unger selbst (S. 145) erwähnte “Kanalisieren der Begierden” Xunzis (dao yu) 道欲 hinzu. Im Eintrag “ying” 應 “Antworten, Reagieren” vermissem ich einen Hinweis auf die Funktion des Gedankens in Xunzis Theorie der Naturbeherrschung.

Ich habe eine Reihe von Einträgen herausgegriffen, in denen keineswegs marginale, sondern wesentliche Aspekte der jeweils betroffenen Thematiken nicht zur Sprache kommen. Hinzu kommen viele Ungenauigkeiten oder Unstimmigkeiten in Ungers Darstellung, die insbesondere eine nicht-sinologische Leserschaft irritieren können. So stimmt es beispielsweise nicht, dass “das Begriffspaar jen i (ren yi) 仁義 in gewisser Weise für den Konfuzianismus überhaupt charakteristisch” ist (S. 121) – für den Konfuzianer Xunzi nämlich ist die relative (was nicht heisst: ausschliessliche) Bevorzugung des Begriffspaares “li yi” 禮義 charakteristisch und programmatisch bedeutend. Weiter spricht Unger von der “metaphysischen Zentralinstanz des Tao” (112 f.), obwohl der Begriff “Metaphysik” seinen Ausführungen auf S. VIII zufolge eigentlich als “abendländisch” vermieden werden müsste. Durchweg irreführend und ohne textlichen Beleg erscheint mir die Deutung der Unterscheidung des Sinnlichen vom Vernünftigen (der Instanz des “Herzens”) bei Xunzi als Unterscheidung von etwas “Kreatürlichem” und etwas offenbar nicht “Kreatürlichem”; entsprechend gewagt ist die Rede von “platonischen” Anklängen bei Xunzi (S. 97). Unklar ist, wie sich die von Unger behauptete Existenz eines “universistischen” Weltbildes (S. 73 und 116 – der de Groot’sche Begriff wird dem Leser nicht erklärt) und einer Mikro-

und Makrokosmos verbindenden “analogie universelle” (S. 86) im alten China mit der zu Recht an zahlreichen Stellen betonten Inanspruchnahme von Autonomie (der Begriff fehlt unerklärlicherweise im Index) verträgt. “Yen” (yan) 言 wiederum wird auf S. 45 richtig als “Rede” übersetzt, obwohl man einem (möglicherweise missverständlichen) Satz auf S. 124 entnehmen muss, dass es nicht eine Wortfolge, sondern “das einzelne Wort” bezeichne. Im *Mozi* wird nicht die Frage angesprochen, “ob ein Räuber oder ein Sklave ein Mensch sei” (S. 65) – vielmehr ist die Annahme, dass beide Menschen sind, Ausgangspunkt der offenbar angesprochenen, vieldiskutierten sprachlogischen Überlegungen. Dass “k’i” (qi) 氣 “im Verständnis der Alten etwas Immaterielles” sei (S. 45 u. 61) ist zumindest in der von Unger behaupteten Allgemeinheit fragwürdig und bedürfte einer ausführlicheren Begründung – das *Zhuangzi* z. B. spricht, wie Unger selbst zitiert (S. 45), immerhin von der “Sammlung” und “Auflösung” desselben, und auch aus einer Reihe anderer zhouzeitlicher Stellen (aus hanzeitlichen ohnehin) scheint ein materielles Verständnis zu sprechen.

Ganz vermissem ich Einträge zu wichtigen Themen bzw. Termini wie “chang” 常 “Invarianz”, “Regelmäßigkeit” (wichtig in der Naturphilosophie Xunzis); “chou” 仇 “(Blut)rache”; “da tong” 大同 “Grosse Gemeinsamkeit”; das “Eine” (der magere Eintrag “t’ai ih” (tai yi) 太一 verweist weder auf die Rolle des Einen in der Ethik Konfuzius’, noch auf die einschlägigen Thesen Hui Shis zu 大一 und 小一, noch auf den Guodian-Text *Taiyi sheng shui*, den Unger ebensowenig wie die anderen archäologischen Textfunde der letzten Jahrzehnte berücksichtigt); “da zhangfu” 大丈夫 “wahrer Kerl”, das höchste ethische Ideal Mengzis (auch zu finden im *Laozi*), sowie das zugehörige “du xing” 獨行 “unabhängig handeln” (*Mengzi*, *Liji*) und das sinnverwandte “du li” 獨立; “ge wu zhi zhi” 格物致知, die Devise des *Daxue*, die den Titel des Buches zielt und an einer für nicht-sinologische Leser nicht identifizierbaren Stelle (S. 99) auch zitiert ist, aber nicht besprochen wird; “huanghu” / “hundun” 恍惚 / 混沌 “Chaos”, deplaziert und am Rande erwähnt auf S. 49; “jian” 諫 “Kritik, Ermahnung”; “min ben” 民本 “das Volk als Grundlage”; “san biao” 三表 / “san fa” 三法 – die drei Geltungskriterien Mo Dis; “shen du” 慎獨 “Achtsamkeit im Alleinsein”; “shi” 士 “Scholar”, “Gelehrter”, die wichtigste Trägerschicht philosophischen Denkens; “shui” 水 “Wasser”, mit symbolischen (z. B. im *Lunyu* und im *Laozi*), kosmologischen (*Guanzi* 39) und kosmogonischen (*Taiyi sheng shui*) Bedeutungen; “shi” 師

“Lehrer”; “su” 俗 “Brauch”, “Mode”; “tianxia” 天下 “Oikumene”; “tui” 推 “ausweiten”, “weitertreiben”, ein zentrales Motiv der Ethik Mengzis; “xiang” 象 “(Ur)bild”; “yin” 因 “folgen, entsprechen” (*Guanzi* 36, *Xunzi* 21, *Lüshi chunqiu* 15.7); “yin” 隱 “sich verbergen”, “aussteigen”, von Unger nur in der Bedeutung “mitleiden” erwähnt; und manches mehr wie etwa Krieg, Mystik, Tradition oder Tyrannenmord. Angebracht gewesen wäre auch ein informativer Eintrag zum Begriff des “Guten” – der Eintrag “shan” 善 ist mit fünf Zeilen viel zu kurz ausgefallen; übergangen ist u. a. der wichtige Terminus “zang” 臧 (*Zhuangzi* 8).

So kommt Ungers Buch im ganzen über einen für Publikationszwecke nur ungenügend bearbeiteten Zettelkasten kaum hinaus. Dies ist bedauerlich, denn der Autor kennt die behandelte Epoche und die in ihr entstandenen Texte wie kaum ein zweiter und hätte aus seinem Wissen weit mehr machen können. Man mag einwenden, dass sich solche Krittelei verbietet, solange die Sinologie keine bessere Arbeit zu diesem Thema – ein echtes Desiderat – vorlegt. In Ungers eigenen Worten: “Besser nur dieses und jenes, aber jetzt, als gar niemals etwas. ” (VI) Hierin liegt zweifellos viel Wahres. Gerade ein renommierter Philologe wie Ulrich Unger aber hat es verdient, noch an anderen Massstäbe gemessen zu werden. Sein stärkstes Werk ist dies nicht.

Heiner Roetz