

## Zur Ausdifferenzierung der japanischen Literatur

Claudia MARRA

### Abstract

In diesem Artikel wird der Frage nachgegangen, inwieweit man die japanische Literatur vor der Landesöffnung 1868 als ein autonomes ausdifferenziertes Sozialsystem im Sinne der Luhmannschen Systemtheorie beschreiben kann.

This paper discusses the possibility to describe Japanese literature before 1868 as an autonomous autopoietic system under the premises of Luhmann's systems approach to society and communication.

ルーマンの『社会の芸術』における社会システム理論のオートポイエーシスから見た  
1868年以前の日本文学。

In der systemtheoretischen Literaturwissenschaft geht es weniger um die Interpretation oder Analyse einzelner literarischer Texte, als darum, sich der Literatur als einem sozialen Phänomen zu nähern. Der geistigen Vater dieser Forschungsrichtung ist der deutsche Soziologe Niklas Luhmann (1927 – 1998).

Angeregt durch kybernetische, evolutionsbiologische und naturwissenschaftliche Forschungsergebnisse, beschreibt er Literatur, bzw. Kunst als ein System, in dem nach bestimmten Regeln Werke produziert werden, diese Werke eine bestimmte Funktion für die Gesellschaft haben, und deren Wahrnehmung als Kunstwerke auf eine bestimmte Art und Weise gesteuert wird.

Die Systemtheorie faßt literarische Texte immer auch in ihrem sozialen Kontext auf.

In einer modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft, hat jedes System eine spezifische soziale Funktion, für die es exklusiv zuständig ist.

Das Rechtssystem formuliert Rechtsnormen und sichert sie, das Wirtschaftssystem verteilt knappe Güter, und das Kunstsystem, mit seinem Teilsystem Literatur, hat die Funktion Weltkontingenz zu erzeugen, also der Wirklichkeit eine zweite Wirklichkeit gegenüber zu stellen, die schöner, fortschrittlicher, besser, oder einfach nur anders ist als die eigentliche Wirklichkeit.

Die Aufgabe von Literatur ist es also, dem Leser einen alternativen Weltentwurf vor Augen zu führen, wie man z.B. anders leben, lieben, arbeiten oder Politik machen kann.

Um Literatur, bzw. Kunst als System beschreiben zu können, bedarf es der Festlegung einer Grenze zwischen dem System und seiner Umwelt. Diese Umwelt hat im Gegensatz zum System keine Grenze. Das bedeutet, in der Umwelt existieren viel mehr Ereignisse, als das System bewältigen kann. Um nicht der Datenflut zu erliegen, muß das System daher auswählen, um welche Ereignisse aus der Umwelt es sich kümmert. Diese

Auswahl findet statt, indem das System sich selektiv blind stellt: Was das System nicht interessiert, das nimmt es nicht wahr.

Das Entscheidungskriterium für diese Auswahl (der Code) definiert gleichzeitig die Grenze und Identität des Systems.

Soziale Systeme sind grundsätzlich Kommunikationssysteme, das heißt, sie produzieren und rezipieren **nur** Kommunikation. Die Elemente eines Systems sind **nur** Kommunikationen, es geht also **nur** um das, was Menschen sagen oder schreiben - worüber niemand redet, das gibt es für das System nicht.

Den speziellen Aufgaben der jeweiligen Funktionssysteme entspricht ein spezifisches Kommunikationsmedium. Dieses symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium besteht aus drei Komponenten:

1. Das Medium selbst (d.h. das Literatursystem besteht aus Literatur)
2. Der Code: Ein Code ist eine binäre Unterscheidung, anhand derer festgestellt wird, ob es sich bei einer bestimmten Kommunikation um die Sache eines spezifischen Systems handelt. Er ist also ein Entscheidungskriterium (z.B. legal/illegal im Rechtssystem).
3. Das Programm: Es beschreibt die Regeln und Methoden zur Anwendung des Codes (im Rechtssystem z.B. die Gesetze)

Moderne (westliche) Gesellschaften sind, lt. Luhmann, erst nach etwa 1800 funktional differenziert: Für bestimmte Aufgaben<sup>1</sup>, wie z. B. Wissenschaft, Recht, Wirtschaft, Politik und Kunst<sup>2</sup>, gibt es jeweils eigene Systeme, die sich um nichts anderes als ihre Aufgabe kümmern.

Die europäische Gesellschaft vor 1800 war stratifikatorisch, d.h. nach Ständen gegliedert, strukturiert. Die soziale Weiterentwicklung hin zu einer funktionalen Gesellschaft (der „take off“ der Moderne) löste diesen Zustand ab, und führte zur Ausdifferenzierung autonomer Subsysteme innerhalb der Gesellschaft, die nicht mehr länger an die Hierarchie der Stände gebunden sind und an denen jeder Einzelne teilnehmen kann.

Luhmann interpretiert nun diesen Prozeß als ein spezifisch europäisches Phänomen:

<sup>1</sup> Zu welchem System ein einzelner Mensch gehört, hängt davon ab, was er gerade tut.

<sup>2</sup> Im Fall des Kunst- bzw. Literatursystems herrschen große Meinungsverschiedenheiten darüber, ob es sich um zwei voneinander abgegrenzte Systeme handele, und was als jeweiliger Code, bzw. als Programm zu gelten habe.

Als Medium kann man zwar noch recht eindeutig "Kunst / Literatur" identifizieren, doch über den Code ist man sich nicht einig: Luhmann schlägt die Codierung "schön / häßlich" vor. Dagegen spricht aber z.B. die bewußte Verwendung des „Häßlichen“ in der modernen Kunst. Als Alternativcode wurde "passend / nicht passend" vorgeschlagen, das Auswahlkriterium für ein Kunstwerk ist damit die Frage, ob seine Einzelelemente (Wörter, Reime, etc.) zueinander passen, was für Luhmann dann der Fall ist, wenn der Gesamteindruck des fertigen Kunstwerks befriedigt. Kunstfertigkeit ließe sich dann sozusagen als Kombinationsgeschick definieren. Das Programm eines Kunstwerks wäre dann das Kunstwerk selbst.

Als Alternative sieht Siegfried J. Schmidt den eher tautologischen Code "literarisch / nicht literarisch" vor, Niels Werber plädiert für "interessant / nicht interessant", sieht Literatur also als Unterhaltungsmedium, aber auch diese beiden Vorschläge haben Mängel.

Auch über das Programm der Kunst, das ja auch als Herstellungsanleitung geeignet sein soll, herrscht Dissens. Ein möglicher Kandidat wären Stile, die sind jedoch als Herstellungsanweisung kaum geeignet.

Luhmann versucht dieses Problem zu lösen, indem er von einer "Selbstprogrammierung" des Kunstwerks ausgeht. Das Kunstsystem legt also immer selber fest, was es als Literatur verstanden wissen will, und was nicht. Sobald eine Kommunikation als Literatur rezipiert und weiterkommuniziert wird, ist sie Literatur.

Die Herstellung eines Kunstwerks, bzw. literarischen Werks (wenn man beides als getrennte Systeme sehen möchte: jedoch macht Luhmanns These von der Selbstprogrammierung der Kunst eher die Annahme plausibel, daß Literatur ein Teilsystem des Kunstsystems ist) wird dann als eine ständige Wahl zwischen passenden und unpassenden Alternativen gedacht.

Wenn ein Autor die in den Augen des Systems „richtige“ Alternative wählt, entsteht ein literarisches Kunstwerk, wählt er die „falsche“ Alternativen, entsteht irgendein anderer Text.

„Im Falle des Kunstsystems lassen sich gute (und gut bestreitbare) Gründe dafür angeben, daß ein solcher take off, der das Kunstsystem gegen Religion, Politik und Wissenschaft differenziert und zugleich eine Evolution unaufhaltsamer Strukturveränderungen in Gang setzt, weltgeschichtlich einmal und nur einmal passiert ist – und zwar in der europäischen Frühmoderne.“<sup>3</sup>

Während also Luhmann für die westliche Welt einen unaufhörlichen Prozeß unaufhaltsamer Strukturveränderungen annimmt, die zum „take off“ der Moderne führten, vermutet er andererseits, dass in Asien „keine Strukturveränderungen in Richtung auf eine immer höhere Unwahrscheinlichkeit“<sup>4</sup>, sondern eine Kristallisation in der Konstanz der „Perfektion“ stattgefunden habe.

Auch Plumpe stimmt hier mit Luhmann überein:

„Betrachtet man Literatur als System dann ist man zu strikter Gegenstandsbeschreibung genötigt:

Als System gibt es Literatur erst rund zweihundert Jahre, wiewohl Menschen sich immer Geschichten erzählt haben mögen, schon Texte schreiben und lesen oder Theater aufsuchen. Bindet man die Existenz der Literatur vorrangig an Gedächtnis und Schrift als Datenspeicher, ist ihre Geschichte uralte, man darf dann zu Recht von ägyptischer, griechischer oder mittelalterlicher Literatur sprechen.

Versteht man Literatur dagegen als ausdifferenziertes Kommunikationssystem, dann macht es keinen Sinn, von mittelalterlicher Literatur so zu sprechen, als stünde sie zur literarischen Kommunikation der Gegenwart in einer wesentlichen Kontinuität.“<sup>5</sup>

Plumpes Ausführungen münden in der These:

„Erst wenn es sozial möglich ist, daß man literarisch bewundert, was man moralisch mißbilligt, läßt sich von literarischer Kommunikation sprechen“<sup>6</sup>

Betrachtet man unter diesen Prämissen die japanische Literatur vor 1868, so muß man zunächst konstatieren, daß Japan bis 1889<sup>7</sup> ein Feudalstaat war. Im Zeitraum zwischen der Abschließung des Landes (Sakoku) 1639 bis zur gewaltsamen Landesöffnung<sup>8</sup> durch Perry im Jahre 1853/54, war die japanische Gesellschaft ständisch gegliedert. Die zunehmende Urbanisierung<sup>9</sup> des Landes, der Handel und die beginnende industrielle Produktion leitete jedoch wirtschaftlichen Veränderungen<sup>10</sup> ein, die in der späten Edo-Zeit (1600-1868) zu einer fortschreitenden Erosion des 4-stufigen<sup>11</sup> Klassensystems (土農工商) führten.

<sup>3</sup> Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995, S. 381

<sup>4</sup> Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995. S. 381

<sup>5</sup> Plumpe. *Literatur als System* in: Fohrmann, Müller (Hg.). *Literaturwissenschaft*. S.103

<sup>6</sup> ebenda S.105

<sup>7</sup> Am 11. Februar 1889 wurde die erste moderne japanische Verfassung verabschiedet, die aber nur einer eingeschränkten Anzahl von Bürgern das Wahlrecht gab.

<sup>8</sup> Die Landesöffnung mündete in den sozialen und politischen Strukturveränderungen der Meiji-Zeit (1868-1912)

<sup>9</sup> Edo war um 1800 bereits eine Millionenstadt, davon etwa 50% Kaufleute, Händler und Manufakturen, vgl hierzu Conrad Totman: *Japan before Perry*. Berkeley 1981

<sup>10</sup> vgl. hierzu Low: *Japanese Science and Technology Before Perry: Stagnation or Development?* In: *Asia-Pacific Magazine* No. 2. Canberra 1996, S. 33 ff.

<sup>11</sup> Die oberste Klasse bestand aus der einflußreichen Kriegerkaste, sowie Teilen des Klerus, den zweiten Rang hatten nominell die immer weiter verarmenden Landwirte inne, die dritte soziale Stufe schloss Handwerker und Manufakturen ein; und den untersten Rang besetzten die wirtschaftlich immer stärker werdenden Kaufleute und Händler. Der politisch machtlosen Adel stand nominell über den anderen Klassen. Kriminelle, Ainu, Eta usw. rangierten außerhalb des Systems.

Das Sankin kōtai System, das die Tokugawa Regierung jedem Feudalherren auferlegt hatte, verpflichtete jeden Fürsten, sich zeitweilig in der Hauptstadt Edo aufzuhalten, was dazu führte, dass Moden und Entwicklungen aus den permanent wachsenden Städten regelmäßig in die Provinzen verbreitet wurden.

Trotz des komplizierten Schriftsystems wird die Alphabetisierungsrate der Bevölkerung im 19.Jhd. auf bis zu 45 % angegeben,<sup>12</sup> was deutlich über europäischen Zahlen liegt.

Ein blühender Buchmarkt, sowie eine große Anzahl an Leihbibliotheken war landesweit etabliert.<sup>13</sup> Kunst wurde mit einem gebildeten urbanen Lese- und Publikationsinteresse aller Klassen rezipiert. Die Zirkulation von Büchern ist der westlichen Publikationswelt der Zeit mindestens ebenbürtig.

Auf dem Buchmarkt findet sich eine große Bandbreite literarischer Formen und Stile, sowohl stark formalisierte und stilisierte, als auch neuere und freiere:

Zu den prominentesten lyrischen Formen gehören Kanshi, (Gedichte im chinesischen Stil), Waka und Tanka, (31silbige Gedichte im japanischen Hofstil), Chōka, (Langgedichte), Renga, (Kettengedichte), sowie Haiku (Kurzgedichte).

Zu den Prosaformen rechnet man Nikki, (Tagebuchliteratur), Kikō, (Reiseberichte), Zuihitsu, (Essays), Shiden und Jijoden (Autobiographisches), sowie Monogatari, (Erzählungen) und Gesaku (die populäre „Trivallliteratur“) Zum Drama gehören das formalisierte, strenge Nō, mit seinen unterhaltsamen leichten Kyōgen-Intermezzi; das beim Stadtpublikum beliebte, spektakuläre Kabuki, sowie das Puppentheater Bunraku.

Die historische Entwicklung von ausgewählten Innovationen in dieser Leselandschaft stellt sich so dar:

Nach der Einführung<sup>14</sup> der chinesischen Schrift wurden als früheste Zeugnisse komponierter Sprache in Japan, wie in wohl allen anderen Weltkulturen auch, zunächst Texte religiös-magischen Inhalts fixiert. Im Übergang von der Oralität zur Literalität begegnen uns zunächst neben shintoistischen Gebetsformeln<sup>15</sup>, Göttergeschichten und Sagen, als Ausdruck des sozialen Selbstverständnisses und des ideologischen Hintergrunds der Gemeinschaft.

Später förderte die Einführung neuer Religionen, hauptsächlich des Buddhismus, sowie fortgesetzter Kontakt

<sup>12</sup> Reischauer schrieb dazu: "about 45% of male and 15% of female in the 19th century were literate -Thousands of "terakoya" ('temple school') taught reading and writing and arithmetic (abacus) (Reischauer: The Japanese. Rutland, Cambridge 1977) But according to Sakaya Taichi, 1860's - 40% of male, 25% of female - could read and write and do arithmetic - (England - 20% of male, zero - female, no schools accepted women in Europe), zitiert nach: <http://japan.osu.edu/notes/JapaneseCultureNotesCH5.pdf>

<sup>13</sup> Das Druckmonopol der Tempel war seit dem 17. Jahrhundert aufgehoben, kommerzielle Verleger beherrschten den Markt. Der Buchdruck mit beweglichen Lettern war in Japan, wie auch in China und Korea bekannt, und wurde zwischen 1590 und 1650 auch in Japan angewendet. Trotz eines ständig wachsenden säkularen Buchmarkts seit Ende des 17. Jahrhunderts verschwand die Typographie aber in Japan wieder, und bis zur Einführung westlicher Druckpressen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde fast ausschließlich Holzziegeldruck verwendet, da sich der große Zeichenbestand des Japanischen nicht für den Typendruck eignete. Die geringen Kosten für Holzblöcke und Arbeitskräfte machten den Holzdruck außerdem wirtschaftlicher. Zudem sprachen ästhetische Gründe für den Holzschnitt. Mit standardisierten Typen war eine künstlerische Kalligraphie oder eine Handschrift nicht wiederzugeben.. vgl. hierzu Volker Grassmuck: *Geschlossene Gesellschaft. Mediale und diskursive Aspekte der "drei Öffnungen" Japans*. München 2002

<sup>14</sup> Im 6. Jahrhundert

<sup>15</sup> Sogenannte „Norito“, sie dienten üblicherweise dem Zweck, die Gottheiten zu besänftigen, um gute Ernte, Fruchtbarkeit, Schutz vor Krankheiten usw. zu bitten.

mit der bereits hochentwickelten chinesischen Schriftkultur, den edukativen Gebrauch von Texten.

Die Lektüre chinesischer Klassiker ging einher mit der Übernahme ihrer poetischen Regeln, obwohl diese nur mühsam dem japanischen Sprachgebrauch angepaßt werden konnten.

Zunächst dominierten daher Zweckformen, wie verwaltungstechnische Schriften, ideologische, juristische und religiöse Texte.

Zeitgleich mit der Taika-Reform (etwa zwischen 645 und 710), entwickelte sich in Japan eine Hofkultur, die es erforderte, dass ihre Protagonisten dem jeweiligen Bedarf entsprechend, wahlweise chinesische oder japanische Gedichte, also Kanshi oder Waka<sup>16</sup> verfassen konnten, von denen viele in den Gedichtsammlungen *Kaifūsō* und *Manyōshū* gesammelt wurden. In dieser Zeit erscheinen nun auch vermehrt private Texte.

„Seit etwa 660 also war Lyrik eine öffentliche Kunst, die einen integralen Teil des gesellschaftlichen Lebens bildete. Jeder, der am Hof eine Rolle spielen wollte, mußte sich an ihr versuchen. Gedichte verfassen zu können, wurde zum Merkmal der idealen kultivierten Persönlichkeit...“<sup>17</sup>

Natürlich war die Teilhabe an der Schriftkultur zunächst nur einer privilegierten höfischen Oberschicht, besonders adeligen Männern vorbehalten. Die waren eifrig darauf bedacht, einen eleganten, den chinesischen Regeln<sup>18</sup> entsprechenden Schreibstil zu entwickeln, der es ihnen dennoch ermöglichte, ihre Individualität zum Ausdruck zu bringen.

„Entstehung, Inhalt und Vortragsform zahlreicher Gedichte (zeigen), daß man in der Lyrik eine Quelle persönlichen Gefallens, gesellschaftlicher Unterhaltung und sozialen Nutzens sah. Sie dienten ja der Gestaltung öffentlicher Ereignisse und wurden öffentlich vorgetragen und bewertet. Im Idealfall entstanden sie während dieser Ereignisse und das heißt in einer Gemeinschaft. Oft trank man dabei auch Alkohol. Selbst Gedichte, die einem Tennō huldigten oder Loyalität und kindliche Pietät priesen, waren ihrem Anspruch nach auch Ausdruck eigener Gefühle.“<sup>19</sup>

Eine gute Bildung,<sup>20</sup> besonders die regelgerechte Beherrschung der Schriftkultur, war so wichtig,<sup>21</sup> dass entgegen der gängigen These von der allgemeinen und unbegrenzten Naturliebe der Japaner, Gregor Paul sogar soweit geht, zu behaupten, dass selbst die Natur nur dann wahrgenommen wurde, solange sie poesiefähig war!<sup>22</sup>

Die zunächst dominant chinesische Regelpoetik und andere vom Festland übernommene kunstinterne Kriterien

<sup>16</sup> Waka ist ein Sammelbegriff für mehrere japanische Gedichtstile, darunter fallen zum Beispiel das tanka, das choka und später das haiku

<sup>17</sup> Gregor Paul: *Grundlagen ästhetischer Theorie* in Japan. In: W. Schaumann (Hg.): *Ästhetik und Ästhetisierung in Japan*. München 1993, S. 173

<sup>18</sup> So heißt es im Lun yü: „Wem der Gehalt über den Stil geht, der ist ungeschlacht. Wem der Stil über den Gehalt geht, der ist pedantisch. Bei wem Stil und Gehalt ausgewogen verbunden sind, der erst ist ein jun zi (Gentleman)“

<sup>19</sup> Gregor Paul: *Grundlagen ästhetischer Theorie* in Japan. In: W. Schaumann (Hg.): *Ästhetik und Ästhetisierung in Japan*. München 1993, S. 174

<sup>20</sup> Im Vorwort des Kaifuso heißt es dazu: „Um Sitten (harmonisch) zu ordnen und Rohes (in Kultur) überzuführen, ist nichts wertvoller als Literatur.“

<sup>21</sup> „Insgesamt besagt das Vorwort also, daß Schriftkultur und Schriftgelehrsamkeit grundlegend für ein humane Zivilisation seien, daß man sich jedoch um ästhetisches Niveau bemühen müsse, um sie in effizienter Weise und in idealer Form zu verwirklichen.“ Paul, a.a.O. S. 182

<sup>22</sup> „daß Natur für den japanischen Hof des siebenten bis elften Jahrhunderts im allgemeinen nur soweit ästhetisch interessant und ansprechend war, soweit sie durch das Medium der Kunst und insbesondere der Kultur gesehen werden konnte“, Paul, a.a.O., S. 179

legten fest, daß Literatur „schmuckvoll-elegant sein und Kunstfertigkeit verraten [muss ] (..), um Gefallen zu finden oder etwa Trauer und Melancholie lindern zu können.“<sup>23</sup>

Der stilisierte Ausdruck des Gefühls, die Formulierung eigener Gedanken durch Allusionen zum Zweck der „Ermahnung“, des „Trosts“ und der „Erleichterung“, die sich in erster Linie in Form des „Tanka“ kristallisierte, wurde am Heian Hof (794-1185) mit Ki no Tsurayukis (872-945) Vorwort des Kokinshuu zum ersten Mal in einer japanischen Poetik gewürdigt. Zwar empfiehlt er mit dem Rokkasen weiterhin chinesisch inspirierte kanonische Werke, aber die von ihm geforderten poetischen Prinzipien sind Spontaneität beim Schreiben, sowie Harmonie von Gefühl (Kokoro) und Ausdruck (Kotoba). Die Dichtung wird mit dem organischen Aufbau von Pflanzen verglichen, die ideale Balance zwischen Emotion und Intellekt wird gefordert.

Ki no Tsurayuki formuliert die These, dass in allem Poesie stecke und daß die Kunst des japanischen Gedichts es jedem ermögliche, diese zum Vorschein zu bringen.<sup>24</sup>

Die später erschienenen Poetiken, Fujiwara Kintōs (966-1041) „Waka kuhon“ und Minamoto Toshiyoris (1055-1129) Ausführungen zum Waka, gipfeln schließlich in einer zunehmenden Orientierung der Poesie an der Ästhetik.

Die Schaffung des Schönen wird höher bewertet als der Ausdruck des Gefühls, das „Neue“ und „Unverbrauchte“ betont. Zu den weiteren Entwicklungen beim Waka gehört schließlich die Bevorzugung des Indirekten, Untertriebenen und Undeutlichen, das in knapper Sprache, verkürzten Bildern und andeutungsvoller Wortwahl realisiert werden soll.

Die Autoren waren sich beim Verfassen ihrer Werke sehr wohl eines individuellen künstlerischen Prozesses bewusst, man findet nirgendwo das Bild vom Schriftsteller, der gleichsam als Werkzeug einer höheren Macht, eine göttliche Eingebung zu Papier bringt<sup>25</sup>.

Idealisiert wird dagegen das Bild des Poeten, dem sein Handwerk so selbstverständlich und geläufig ist, dass es ihm so natürlich wie Atmen, Essen oder Trinken erscheint, dessen kreativer Prozeß also, ganz im Einklang mit buddhistischen Ideen, in der Geisteshaltung des „mushin“<sup>26</sup> erfolgt, was der Priestermönch Saigyō so ausdrückt:

"Though I compose poetry, I do not think of it as composed poetry."<sup>27</sup>

Bereits produzierte Dichtung fungierte als Medium für neue Formgewinnung: Nicht nur auf Dichterpartys, bei

<sup>23</sup> ebd. S. 190

<sup>24</sup> “やまとうたは、人のこころをたねとして、よろづのことはとぞなれりける、世中にある人、ことわざしげきものなれば、心におもふことを見るものきくものにつけていひい だせるなり、花になくうぐひす、水にすむかはづのこゑをきけば、いきとしいけるもの いづれかうたをよまざりける、ちからをもいれずしてあめつちをうごかし、めに見えぬ おに神をもあはれとおもはせ、をとこをむなのなかをよはらげ、たけきものふの心をもなぐさむるは、うたなり”

Vorwort des Kokinshu zitiert nach <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/kokinshu/kikokin.html>

<sup>25</sup> Anders als zum Beispiel in der Illias oder der Odyssee

<sup>26</sup> Der Begriff beschreibt einen Zustand der Absichtslosigkeit des Geistes, bzw. der Freiheit vom „Ich-Wollen“, einen Zustand natürlicher Unabhängigkeit vom dualistischen Denken, eine Geisteshaltung ohne Fixieren auf irgendein Objekt, offen für das intuitive Empfinden der Wirklichkeiten. Mushin beschreibt die Überwindung der Trennung der Welt in Subjekt und Objekt (Nicht-Dualismus) und ist das Gegenteil von Ushin, dem in logischen Unterscheidungen fixierten und demzufolge oberflächlichen Geist.

<sup>27</sup> Saigyō, another poet-priest, who lived from 1118 to 1190, zitiert aus der Nobelpreisrede Yasunari Kawabatas : [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture-e.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture-e.html)

denen es galt, auf bestimmte literarische Vorlagen mit einer Eigenkomposition zu antworten, sondern vor allem auch unter schriftstellerisch aktiven Hofdamen, deren Texte zu großen Teilen als eine in Prosaform verfasste Replik auf ausgewählte Gedichte gelesen werden kann.<sup>28</sup>

Während der Blüte der aristokratischen Kultur im frühen 11. Jahrhundert, war die vereinfachte Silbenschrift Hiragana<sup>29</sup> allgemein, auch großen Teilen der unteren Schichten, geläufig.

Erste Prosawerke und Tagebuch, bzw. Reiseliteratur entstand, häufig in der neuen einfacheren Schrift, wobei sich männliche Autoren gelegentlich weibliche Pseudonyme zulegten<sup>30</sup>.

Bei der Schaffung von Literatur spielten jedoch die Hofdamen in Heiankyō, dem heutigen Kyōto, die wichtigste Rolle. Besonders das *Kopfkissenbuch* der Sei Shōnagon (ca. 966 - 1025) und das berühmte *Genji Monogatari*,<sup>31</sup> das der Murasaki Shikibu (ca. 978 - ca. 1014) zugeschrieben wird, gelangten zu Ruhm<sup>32</sup>.

Im *Genji Monogatari* ist die Prosa der Lyrik weitgehend untergeordnet; und eine durchgehende Erzählstruktur ist nur innerhalb der einzelnen Episoden erkennbar. Im Mittelpunkt stehen die durch die Gedichte evozierten Stimmungen.

Aus Sicht des Konfuzianismus und des Buddhismus galt fiktionale Erzählliteratur als moralisch defizient und verwerflich. Der Tenor der ablehnenden Kritik beim Aufkommen der neuen Literaturform war der Vorwurf, sie diene bloß der „Zerstreuung und Unterhaltung“, die Geschichten präsentierten „unrealistische Helden und Ereignisse“ und „enthielten Lügen“.<sup>33</sup>

Angriffe auf die *Monogatari* Literatur allgemein, später oft unter Ausnahme des *Genji Monogatari*, waren bis

<sup>28</sup> Vgl. hierzu Franziska Ehmke, Anmerkungen zu „Kultur“ und „Kultur-Studien“ aus japanologischer Sicht: „In Japan besteht eine ausgeprägte Neigung, sich bewußt auf Vorbilder zu beziehen, Anspielungen und poetische Topoi zu verwenden, sowie Vorlagen von einem Medium in andere zu transponieren, und zwar spätestens seit dem 12. Jahrhundert bis heute. Dieses Phänomen wurde und wird in Japan durchgängig positiv bewertet. So gilt es noch heute nicht als unmodern, bewußt auf vergangene literarische Schöpfungen zu rekurrieren und sie durch vielfältige Techniken in das eigene Werk zu integrieren. Gedicht, Drama oder Roman gewinnen auf diese Weise eine Erweiterung des Assoziationsrahmens, eine ästhetische Vertiefung und eine — teilweise parodistische — Verfremdung.“

<http://www.uni-bonn.de/~pgeyer/kkt/ehmcke.htm>

<sup>29</sup> Die phonetische Repräsentation der japanischen Sprache durch stark vereinfachte Schriftzeichen entwickelte sich etwa Mitte des 9. Jahrhunderts. 905 wurde auf kaiserlichen Befehl hin die erste japanische Gedichtsammlung, das *Kokin wakashū*, kompiliert.

<sup>30</sup> Männer führten im 8. Jahrhundert die ersten Tagebücher, in chinesischer Schrift wurden Ereignisse formeller Natur festgehalten. Aufzeichnungen persönlicher Art hatten hier jedoch keinen Platz, was wohl auch an der fremden Sprache lag. 935 schrieb Ki no Tsurayuki, ein Kompilator des *Kokin Wakashū*, ein Kunst-Tagebuch in japanischer Schrift, und zwar so, als wäre es von einer Frau verfaßt worden. Dieser Kunstgriff erlaubte es ihm, in einem emotionaleren Stil und über persönliche Erfahrungen zu schreiben.

<sup>31</sup> Der Begriff *monogatari* bedeutet "Sachen erzählen" und umfaßt so verschiedene Genres wie Märchen, Geschichtensammlung und "Roman".

<sup>32</sup> Seit Jahrhunderten ist sich die Forschung uneins darüber, ob wirklich alle 54 Kapitel des *Genji Monogatari* von der gleichen Autorin stammen. Manche glauben, dass die Kapitel ab 33 von Murasakis Tochter geschrieben wurden, andere vermuten einen Autorenwechsel ab Kapitel 42. Ebenfalls unklar ist, ob die heute erhaltene Fassung vollständig ist, noch weitere Kapitel existierten oder die Autorin nie ein wirkliches Ende der Geschichte plante.

<sup>33</sup> Eine detaillierte Rezeptiongeschichte des *Genji Monogatari* bietet u.a. Teramoto Naohiko, *Genji monogatari juyōshi ronkō*, Kazama Shobou, 1970. 寺本直彦、源氏物語受容史論考、風間書房、1970.

zum Ende des 16. Jahrhunderts üblich, blieben aber für die literarische Produktion, Rezeption durch die Leser und Bearbeitung<sup>34</sup> durch andere Künstler<sup>35</sup> weitgehend folgenlos.

Murasaki Shikibu verteidigt bereits eingestreut in den Text der Erzählung die moralisch anrühigen Prosaelemente ihres umfangreichen Werks:

Ihrer Ansicht nach sind „Lügen“ die in einer guten Erzählung auftauchen, etwas anderes als normale „Lügen“, weil die ersteren eine imaginäre Wahrheit enthalten.

Fiktionale Charaktere und Ereignisse erwachsen aus dem Faktischen, sind aber umgeformt und neu arrangiert, um dem Zweck der Erzählung zu dienen.

Somit kann eine fiktionale Erzählung sogar wertvoller sein als ein historisches Werk, weil es sich mit den inneren, statt den äußeren Wirklichkeiten des menschlichen Lebens befasst.<sup>36</sup>

In diesem Sinne, meint sie, ähnele die Fiktion der religiösen Parabel, die Personen und Ereignisse zeigt, die zwar nicht historisch belegbar sind, die aber die Wahrheit aufzeigen und dem Leser helfen, zwischen gut und böse unterscheiden zu können.<sup>37</sup>

Murasaki Shikibu plädiert hier mit anderen Worten für die Autonomie der Literatur und verteidigt moralisch

<sup>34</sup> Die erste Illustration des Werks, das Rollbild Genji monogatari emaki, wurde bereits 100 Jahre nach der Entstehung der Geschichte hergestellt, weitere Bearbeitungen, Illustrationen, Adaptionen für die Bühne usw. folgten

<sup>35</sup> Vgl. hierzu Shirane „Why was it that a work that was intended for such a small audience, such a small, elite society was to have such influence on Japanese tradition and culture and to become widely admired by a commoner audience? Subsequent poets in the medieval period and in the Tokugawa period looked back to The Tale of Genji as, number one, the source of classical diction. This is the language that we should use. This is the pure Japanese that should be preserved. Number two: it became the compendium for proper behavior, for aesthetic sensibilities. It was kind of like an encyclopedia of culture that poets who were both aristocratic and non-aristocratic looked back to and when poets composed poetry they drew the diction from The Tale of Genji and they also drew their allusions, so if they would talk about some aspect of love, they might make a reference to some episode in The Tale of Genji.“ <http://www.columbia.edu/itc/eacp/asiastite/topics/index.html?topic=Genji+subtopic=Impact>

<sup>36</sup> Ähnliches hat das auch Christian Friedrich von Blankenburg in seiner 1774 erschienenen, ersten deutschen Schrift über den Roman formuliert: „Stellte das Epos noch "öffentliche Thaten und Begebenheiten des Bürgers" in den Vordergrund, so werden im Roman die "Handlungen und Empfindungen des Menschen" akzentuiert. Auf der einen Seite steht der Mensch als öffentliches, politisches Wesen, auf der anderen Seite als fühlendes und handelndes Individuum.“ vgl. <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/poetik/blanckenb.htm>

<sup>37</sup> Aus dem Kapitel Hotaru des Genji Monogatari, translated by Edward G. Seidensticker: “The Chronicles of Japan and the rest are a mere fragment of the whole truth. It is your romances that fill in the details. (...)

We are not told of things that happened to specific people exactly as they happened; but the beginning is when there are good things and bad things, things that happen in this life which one never tires of seeing and hearing about, things which one cannot bear not to tell of and must pass on for all generations. If the storyteller wishes to speak well, then he chooses the good things; and if he wishes to hold the reader's attention he chooses bad things, extraordinarily bad things. Good things and bad things alike, they are things of this world and no other. Writers in other countries approach the matter differently. Old stories in our own are different from new. There are differences in the degree of seriousness. But to dismiss them as lies is itself to depart from the truth. Even in the writ which the Buddha drew from his noble heart are parables, devices for pointing obliquely at the truth. To the ignorant they may seem to operate at cross purposes. The Greater Vehicle is full of them, but the general burden is always the same. The difference between enlightenment and confusion is of about the same order as the difference between the good and the bad in a romance. If one takes the generous view, then nothing is empty and useless.”

その人の上とて、ありのままに言ひ出づることこそなけれ、善きも悪しきも、世に経る人のありさまの、見るにも飽かず、聞くにもあまることを、後の世にも言ひ伝へさせまほしき節々を、心に籠めがたくて、言ひおき初めたるなり。善きさまに言ふとては、善きことの限り選り出でて、人に従はむとては、また悪しきさまの珍しきことを取り集めたる、皆かたがたにつけたる、この世の他のことならずかし。人の朝廷の才、作りやう変はる、同じ大和の国のことなれば、昔今のに変はるべし、深きこと浅きことのけぢめこそあらめ、ひたぶるに虚言と言ひ果てむも、ことの心違ひてなむありける。仏の、いとうるはしき心にて説きおきたまへる御法も、方便といふことありて、悟りなきものは、ここかしこ違ふ疑ひを置きつべくなく。『方等経』の中に多かれど、言ひもてゆけば、ひとつ旨にありて、菩提と煩惱との隔たりなむ、この、人の善き悪しきばかりのことは変はりける。よく言へば、すべて何ごとも空しからずなりぬや」と、物語をいとわざとのことにのたまひなす。さて、かかる古言の中に、まろがやうに実法なる痴者の物語はありや。いみじく気遠きものの姫君も、御心のやうにつれなく、そらおぼめきたるは世にあらじな。いざ、たぐひなき物語にして、世に伝へさせむ」と、さし寄りて聞こえたまへば、顔を引き入れて、「さらずとも、かく珍かなることは、世語りにこそはなりはべりぬべかめれ」とのたまへば、「珍かにやおぼえたまふ。げにこそ、またなき心地すれ」とて、寄りたるたまへるさま、いとあざれたり。「思ひあまり昔の跡を訪ぬれど親に背ける子ぞたぐひなき不孝なるは、仏の道にもいみじくこそ言ひたれ」とのたまへど、顔ももたげたまはねば、御髪をかきやりつつ、いみじく怨みたまへば、からうして、「古き跡を訪ぬれどげになかりけりこの世にかかる親の心は」と聞こえたまふも、心恥づかしければ、いといたくも乱れたまはず。かくして、いかなるべき御ありさまならむ。

fragwürdige „Lügen“ als legitimes Stilmittel des Autors. Religiöse Erbauung und Belehrung weist sie als nicht zur Literatur gehörig ab, und fand ihre Ansicht von einer großen Anzahl begeisterter Leser geteilt.

Ungeachtet des Umfangs<sup>38</sup> und der Popularität<sup>39</sup> des *Genji Monogatari* galt Prosa im Gegensatz zur Dichtung zu jener Zeit und bis hin ins 16. Jahrhundert als belanglos, ja sogar frivol, was aber im übrigen niemanden davon abhielt, sie mit Genuß zu lesen.

Trotz anhaltender buddhistisch und konfuzianistisch beeinflusster Kritik, besonders während der Kamakura- (1185-1333) und Muromachi-Zeit (1333-1568), hatte das *Monogatari* nicht nur großen Einfluß auf die Literatur der Zeit, sondern auch auf die Geschichtsschreibung, die beim *Monogatari* Anleihen machte, um den Absatz ihrer Werke zu fördern.

Es waren die Tanka und die Stimmung des *mono no aware*<sup>40</sup>, die das *Genji Monogatari* in den Augen der elitären Literaturkritik beachtenswert machten. Der Tenor ihrer Argumentation war die Ansicht, Gedichte kämen aus dem Herzen<sup>41</sup>, während Fiktion als eitle Zeitvergeudung, bestenfalls zur Unterhaltung von Frauen und Kindern geeignet sei.

Fiktionale Prosa war also einerseits durchaus geeignet, Versen einen Kontext und somit mehr Substanz zu verleihen, andererseits betrachtete man die im Rahmen des Romans verfaßten Tanka als aufrichtiger und wertvoller als die sie umgebende Prosa, eine Mischung aus Fiktion, verschlüsselten historischen Begebenheiten und Gerüchten, das man zwar für unterhaltsam aber moralisch bedenklich hielt.<sup>42</sup>

Die Beliebtheit des *Monogatari* konnte es jedoch nicht verhindern, dass sich die Intellektuellen im theoretischen Bereich eher mit Aspekten der Waka-Dichtung auseinandersetzten, zumal das *Monogatari* ja selbst, durch den Einschluß von Waka, seine Popularität erhöhen konnte.

Die Auseinandersetzung um den Vorrang von Dichtung gegenüber der Prosa zieht sich wie ein roter Faden durch die japanische Literaturgeschichte, wobei sich jedoch spätestens während der urbanen Edo-Zeit, die Waagschale zugunsten der fiktionalen Prosa senkte.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts übernahmen die Krieger die Macht, die Kamakura –Zeit (1192-1333) und die Muromachi-Zeit (1338-1573) waren gekennzeichnet durch die sinkenden Bedeutung des Adels, die Entmachtung des Kaisers und den Aufstieg besonders des Zen-Buddhismus.

Die Prosa schwelgt angesichts der Kriege, Naturkatastrophen und Unglücksfälle in melancholischer und

---

<sup>38</sup> Mehr als 1000 Seiten und über 80 handlungstreibende Personen

<sup>39</sup> „Überliefert ist, daß das *genji monogatari* schon zu Lebzeiten der Verfasserin in zahlreichen Handschriften unter den Angehörigen des Hofadels kursierte.(...) Einzelne Episoden wurden schon frühzeitig zum Vorwurf für das No, und Nachahmungen, Umarbeitungen sowie Neugestaltungen lassen sich in allen späteren Epochen nachweisen“ in: J. Berndt (Hg.) *BI-Lexikon Ostasiatische Literaturen*. Leipzig 1985, S. 225

<sup>40</sup> *Mono no aware* beschreibt eine Innige Anteilnahme an den Dingen; die Schönheit des Vergänglichen, sowie die traurige Schönheit der Dinge.

<sup>41</sup> Und verfügten deshalb über moralische Integrität „makoto“

<sup>42</sup> Die Sprache der Prosa wurde natürlich eleganter und dichter, und passte sich dem Gestus der Tanka an, damit der Text nicht zerfällt. Das Einbeziehen von Lyrik trug also zur Stilisierung der Prosa bei.

philosophischer Einsiedler- oder Einsamkeitsliteratur.<sup>43</sup>

Die aristokratische Poesie schwelgt im Eskapismus<sup>44</sup>.

Militärische Tugend, Askese, buddhistisches Gedankengut und Todesverachtung sind die Themen des in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts fertiggestellten Heike monogatari das den Aufstieg und den Fall der Taira-Familie beschreibt. Das epische Werk wurde oft vorgetragen und wurde zur Vorlage diverser künstlerischer Bearbeitungen.

Bedeutend und innovativ war vor allem das Nō-Theater. Besonders die Werke, von Kanami und seinem Sohn Zeami, wurden und werden hoch geschätzt.

Unterstützt von Zenchiku verfassten beide auch theoretische Schriften über das Theater.

Als tief gläubige Buddhisten versuchten sie, im Nō-Theater das Projekt einer Reintegration und Entdifferenzierung von religiösem Glauben und religiöser Praxis umzusetzen. So ergänzten sie etwa ihre Stücke um Gebete und religiöse Rituale<sup>45</sup>.

Nachahmung der Natur im Drama basiert auf der Annahme, dass der wahre Kern der Natur mit der Buddhanatur identisch ist, da aber ein jeder auch in sich selber die Buddhanatur einschließt, so ergibt sich die Einheit von Selbst, Natur, Kunst und Buddha<sup>46</sup>.

Als Stilmittel empfiehlt er Simplifizierung, Stilisierung und Abstraktion<sup>47</sup>.

Ähnlich wie bei den deutschen Romantikern wird hier religiös inspirierte Kunst zu einem Programm zur Heilung der Welt erhoben.

Eine weitere Zeit von Unruhen und Bürgerkriegen, die Azuchi-Momoyama-Periode (1573-1603), wurde schließlich von der andauernden Edo-Zeit (1603 – 1867) abgelöst, in der Japan sich weitgehend von der

<sup>43</sup> Z. B. das *Hojoki* von Kamo no Chomei. -Sein Werk spiegelt die Ungewissheit des Lebens wider, oder Yoshida Kenkos *Tsurezuregusa*, voller Überlegungen über den Sinn des Lebens.

<sup>44</sup> Z.B. das *Shin kokin wakashu*, eine Gedicht-Anthologie die von Kaiser Go-Toba in Auftrag gegeben worden war. Sie behandelt nicht die weltliche Realität des täglichen Überlebenskampfes, sondern die Melancholie der feinen, sanften Schönheit.

<sup>45</sup> The “ultimate root,” however, for both Zeami and his nephew, Zenchiku, is Noh’s root in “the most sacred reality of the Buddha-nature.” Both Zeami and Zenchiku, “without minimizing the importance of the various [other] religious roots emphasize the deeper, more philosophical notion of a priori pure essence, which is indicated in Zen terminology as *shō* or Buddha-nature.”

A more complicated plot development occurred in Noh drama under the influence of “*ennen*,” prayers for the prolongation of an exalted person’s life. These prayers, originally performed by temple clergy, were followed by dances which developed into plays by the fourteenth century. *Ennen* influenced Noh “by providing a model of how old songs, quotations from religious and secular literature, and a vocabulary including words of Chinese and Japanese origins might impart to the texts a dignity and beauty not found in older forms of drama.” vgl. Cheryl Nafziger-Leis: *The Influence of Zen Buddhism On Medieval Noh Drama*.

[http://www.rjournal.org/vol\\_5/no\\_1/nafziger.html](http://www.rjournal.org/vol_5/no_1/nafziger.html)

<sup>46</sup> Characteristic of Zen art is an austere impressionism, a suggestiveness; the gaudy and the elaborate are foreign to the aesthetics of Zen. A deep love of nature also influences the Zen aesthetic, where the “love of nature [is] nothing but a discovery of her beauty identical with one’s own soul. The work of art thus is considered not only as representing nature, but as being itself a work of nature.” vgl. Watts: *The Way of Zen*. New York. 1957, S.174

<sup>47</sup> Zeami describes the basic concepts of the aesthetics of Noh in his treatises. Among these concepts is that of *monomane*, which, as explained by Zeami, means: “to imitate the essence, not the particulars, and to represent the individual under his general aspect.” One sees here the Zen influence of simplicity and austerity, where one does away with the superfluous and shows only the essential. As well, there is the influence of “the One and the Many and the Many and the One” in the portrayal of the individual in accordance with the general aspects. Probably the most “metaphysical” of the concepts used by Zeami is the concept of *kokoro*, or “the invisible heart.” It is the source of the greatest impact on the audience and encompasses feeling and emotions and the spiritual state of the actor. *Kokoro* holds all aspects of the Noh together and is “rooted in the true essence of all things, or the all-encompassing, unchanging, pure Buddha-nature.” Moments of “non-action” in Noh, spaces of silence when nothing seems to be happening on stage, are also rooted in the same deep reality, “the *kokoro* of all things, which provides the profound continuity to the apparent non-continuity of actions.” There is a deep inner link--*kokoro*--perceptible by the audience, making the spaces and silences positive in themselves. By eliminating the temporal and the accidental, Noh seeks to portray what lies beneath the surface, the essence at the depth.” Cheryl Nafziger-Leis: *The Influence of Zen Buddhism On Medieval Noh Drama*. [http://www.rjournal.org/vol\\_5/no\\_1/nafziger.html](http://www.rjournal.org/vol_5/no_1/nafziger.html)

Außenwelt abschloss und man sich mit den sozialen Realitäten arrangieren musste. Das veränderte auch die Ansichten über die Funktion von Literatur: Man glaubte an eine soziale Funktion der Literatur und thematisierte vermehrt soziale Probleme, was zu einer Erweiterung der Stoff-Auswahl führte. Nicht nur Krieger oder Adelige und deren Heldentaten, sondern auch die Stadt- und Landbevölkerung und das einfache Leben wurden poesiefähig.

Statt der selbst der Oberschicht entstammenden oder aber durch Mäzene geförderten Künstler, wurden jetzt urbane Künstler und Händler zu Trägern der Literatur. Erstmals gab es jetzt auch professionelle Künstler, die die Schriftstellerei zum Beruf hatten.<sup>48</sup> Bekannt geworden sind vor allem Ihara Saikaku, der detailliert das alltägliche Leben in Osaka beschrieb und Chikamatsu Monzaemon, der Joruri schrieb.<sup>49</sup>

Zum Schutz der Künstler kam als japanisches Äquivalent zum Urheberrechtsschutz das Iemoto-System auf. Der Iemoto, das heißt das Oberhaupt eines Künstlerhauses,<sup>50</sup> hat demnach das Recht, Aufführungen zuzulassen oder zu verbieten, über Änderungen zu bestimmen, die Form und Ausstattung von Aufführung zu reglementieren, Lizenzen zu vergeben, Schüler zuzulassen oder abzulehnen und ihnen Ränge zuzuweisen und die aus diesen Rechten erlösten Gelder zu kassieren.<sup>51</sup>

Die Lyrik wurde demokratisiert: Man unterhielt sich mit sogenannten Renga, das sind Kettengedichte, bei denen verschiedenen Menschen ein einmal angefangenes Gedicht fortsetzten. Renga gab es auf allen Straßenfesten und wurden allgemein zu einer beliebten Freizeitunterhaltung. Diese Renga waren die Vorläufer des sog. Haikai, eine Art scherzhafte, spaßige Form des Renga im 16. Jahrhundert. Der berühmteste Dichter des 17. Jahrhunderts, Matsuo Basho, vollendete das Haikai, indem er die Länge des Gedichtes auf 17 Silben begrenzte (5-7-5) und daraus das auch heute noch berühmte Haiku machte, was zu einer weiteren Popularisierung<sup>52</sup> beitrug.

Unterhaltung war ein Hauptanliegen des Publikums<sup>53</sup>. Neben einer Reihe populärer Monogatari<sup>54</sup> blühte das neue Genre Gesaku (戯作 der Begriff bedeutet wörtlich „zum Spaß geschrieben“). Gesaku bediente den Massenmarkt, bot den Schriftstellern aber auch die Möglichkeit mit Neuem zu experimentieren, bzw. den Fesseln altmodischer poetischer Regeln, konfuzianischer Ideologie und elitären Anspruchs zu entfliehen.

Zu den Verfassern gehörten zunächst Bürger der Städte, Gelehrte, und Samurai, später schrieben auch Händler, wie z.B. Santō Kyōden<sup>55</sup>

<sup>48</sup> In der Genroku-Zeit (1688-1704)

<sup>49</sup> Joruri ist eine Art des Geschichtertzählens, in das auch gesungene Zeilen integriert sind.

<sup>50</sup> Nishiyama unterscheidet: „Yūgei are cultural activities pursued only for the purpose of pleasure. Nishiyama contrasts yūgei to martial arts (bugei), to popular performing arts (taishū geinō), and to skills pursued only for financial gain. Yūgei thus include most of Japan's bestknown traditional arts: flower arranging, the tea ceremony, calligraphy, various forms of music and dance, bonsai and horticulture, poetry writing, and even card or board games.“ Siehe hierzu das Vorwort des Übersetzers in Nishiyama: *Edo Culture*. S. 5

<sup>51</sup> Siehe hierzu das Vorwort des Übersetzers in Nishiyama: *Edo Culture*. Honolulu 1997. S. 4 f.

<sup>52</sup> Auch Yosa Buson ist hier zu nennen, der für seine innovativen Haiku bekannt wurde, in denen er vor allem die Natur in neuen Facetten beschrieb.

<sup>53</sup> Vgl. [http://www.japanlink.de/mk/mk\\_literatur\\_edozeit.shtml](http://www.japanlink.de/mk/mk_literatur_edozeit.shtml)

<sup>54</sup> Der Schriftsteller Ueda Akinari produzierte eine Reihe von Schauerromanen, mit dem Titel *Ugetsu monogatari* (Unter dem Regenmond).

<sup>55</sup> Santo Kyōden (山東京伝 1761 - 1816), Künstlernamen für Iwase Sei (岩瀬醒), ein Dichter, Schriftsteller und Künstler aus Edo. Besonders seine erotischen Werke wie *Der gegrillte Edo-Playboy* (江戸生艶気蒲焼 edo umare uwaki no kabayaki) von 1785 machten ihn berühmt, brachten ihm aber auch Ärger mit der Zensur ein.

Stilistisch überwiegen Wortspiele, Parodien und Persiflagen, sowie ein gewisser Formalismus, der gelegentlich den manchmal dürftigen Inhalt<sup>56</sup> überdeckt.

Auch das Drama wird populär: Das Kabuki, das auf schauspielerische und bühnentechnische Effekte<sup>57</sup>, akrobatische Einlagen, prächtige Bühnenausstattung und den Kultstatus der Schauspieler<sup>58</sup> setzte, und das eher textorientierte Puppentheater Bunraku, dessen berühmtester Autor mit über 100 Stücken Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) wurde. Auch Chikamatsu glänzte durch seine Unabhängigkeit und sein Bekenntnis zum Regelbruch. So bemerkt er in seiner Schrift *Naniwa Miyage* von 1738:

“If an author adheres implicitly to the rules of metrics, his lines may prove awkward to recite. For this reason I am not concerned with metrics in my writing..”<sup>59</sup>

“Art is something which lies in the slender margin between the real and the unreal. Of course it seems desirable, in view of the current taste for realism, to have the retainer in the play copy the gesture and speech of a real entertainer, but in that case should a real retainer put rouge and powder on his face like an actor? Or, would it prove entertaining, if an actor, on the grounds that real retainers do not make up their faces, were to appear on the stage and perform with his beard growing wild and his head shaven? This is what I mean by the slender margin between the real and the unreal. It is unreal, and yet it is not unreal; it is real, and yet it is not real. Entertainment lies between the two.”<sup>60</sup>

Auf Seiten der Kunstkritik fand ähnlich wie in Deutschland auch, ein Selektionsprozeß statt, der dazu führte, dass sich populäre Literatur und Kunst und „akademische“ Kunstrezeption weit auseinander entwickelten. Die anerkannte Elitekunst erstarrt zunehmend in Regelwerk und Verschulung, während Populäres (weitgehend bis heute) ignoriert wird.

In der Politik setzt sich gegenüber der Kunst entspannte Gelassenheit<sup>61</sup> durch, obwohl die Zensur „sitten- und staatsgefährdende Schriften“ ahndete.

„Das *bakufu*, die Shôgunatsregierung der Tokugawa, stand zu Beginn der Edo-Zeit dem immer höher werdenden Bildungsstand auch unterer Schichten eher negativ gegenüber. Bauern und Bürger sollten sich vor allem auf die Produktion von Nahrungsmitteln und das Verrichten von Dienstleistungen konzentrieren und nicht ‘auf dumme Gedanken kommen’. Später begann die Regierung aber sogar, die Bildungsbemühungen der *chônin* zu unterstützen, da klar wurde, daß die Fähigkeit, zu lesen, die Bürger dazu befähigte, gesetzliche Verordnungen zu verstehen und (größtenteils) zu respektieren.

Das Druck- und Verlagsgewerbe der Edo-Zeit hat insgesamt stark unter der Kontrolle der Regierung gestanden.

<sup>56</sup> Oft ging es um Erotika, Moden, Klatsch über Theaterstars und Kurtisanen.

<sup>57</sup> Um die Mitte des 18. Jahrhunderts gab es bereits komplizierte Hub- und Drehbühnen

<sup>58</sup> Um Prostitution einzudämmen, mußten aufgrund eines Gesetzes alle Rollen von Männern gespielt werden.

<sup>59</sup> Chikamatsu on the Art of the Puppet Stage. In Keene: Anthology of Japanese Literature. New York 1955, S.387

<sup>60</sup> ebenda, S. 389

Im Jahre 1657 wurden die *nakama*, die Genossenschaften, zunächst verboten, da die Regierung einen freien Wettbewerb aufrechterhalten wollte. Das Verbot hatte allerdings keinen Erfolg, und im Jahre 1721 erkannte das bakufu die Zusammenschlüsse offiziell an, auch, weil man sich durch eine Kooperation mit diesen mehr Kontrolle über wirtschaftliche Vorgänge erhoffte.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte das *bakufu* immer wieder Verbote und Kontrollbestimmungen über die Herausgabe von Büchern erlassen. Im Jahre 1790 kam es zu besonders strengen Verordnungen. Verboten waren zum Beispiel sämtliche Drucke, inklusive Farbholzschnitte, die aktuelle Themen aufgriffen. Illegal waren auch Bücher mit erotischem Inhalt und das Verbreiten von Gerüchten auf gedrucktem Wege. Weiterhin verstieß es gegen das Gesetz, teure, luxuriöse Bücher sowie mehrfarbige Holzschnitte zu verkaufen. Außerdem sollte für sämtliche Drucke eine Genehmigung von staatlicher Seite eingeholt werden, und sowohl Verfasser als auch Herausgeber sollten im Buch genannt sein.

Grundsätzlich sind in der Edo-Zeit drei verschiedene Gruppen von literarischen Werken immer wieder zensiert worden: 1. Werke, in denen über das Christentum bzw. das Ausland berichtet wurde, 2. Werke, die als gefährlich für die Stabilität des Staates angesehen wurden und 3. Werke, die als schädlich für die Moral betrachtet wurden.

Das Verbot, aktuelle Themen in den Printmedien zu behandeln, hatte zur Folge, daß bis auf wenige, unregelmäßige 'Blättchen' keine Tageszeitungen existierten. Allerdings wurde dieses Verbot in der Literatur, wie auch im Theater, gern umgangen, indem aktuelles Geschehen in eine andere Zeit versetzt wurden und Personen andere Namen erhielten.<sup>62</sup>

Es heißt, daß das *bakufu* bei der Durchsetzung der Verbote nicht unbedingt hart und systematisch vorging, sondern nur von Zeit zu Zeit (zur Abschreckung) ein Exempel statuierte. Insgesamt kann man aus der fast unüberschaubar großen Zahl von Kontrollmaßnahmen schließen, daß die Bürger Edos trotz aller Bevormundung immer wieder versuchten, ihre Meinung frei zu äußern, ohne Verbot und Strafe zu scheuen.<sup>63</sup>

Die Kurze Skizzierung der „vormodernen“ japanischen Literatur bis hierher zeigt meiner Meinung nach deutlich, dass man im Falle Japans von literarischer Kommunikation sprechen kann, denn es war, um Plumpes Kriterium wieder aufzugreifen, durchaus „sozial möglich (..), daß man literarisch bewundert, was man moralisch mißbilligt“<sup>64</sup>

Im Falle Japans sind durchaus evolutionäre Prozesse zu konstatieren, die jedoch aufgrund des „geringeren Evolutionsdrucks“ aufgrund der Abwesenheit einer monotheistischen Religion mit Absolutheitsanspruch, zu weniger dramatischen Veränderungen führen mussten.

<sup>61</sup> "Es ist völlig falsch, Poesie als Mittel zur Förderung des Guten und Geißelung des Bösen anzusehen." Ogyu Sorai (1666-1728)

<sup>62</sup> Ein berühmtes Beispiel dafür ist die Bearbeitung der Geschichte von den 47 Rönin, die historischen Ereignisse wurden in Takeda Izumos Drama „Kanadehon Chushingura“ einfach umdatiert, die Namen der Helden verändert, aber trotzdem kannte das Publikum die realen Zusammenhänge.

Kunstfreiheit, Religionsfreiheit und Meinungsfreiheit in Europa sind das Ergebnis von 500 Jahren Kampf gegen christlich-klerikale Autoritäten. Eine Kulturlandschaft, die wie die europäische, die über Jahrhunderte hinweg durch das enge Korsett des Christentum geprägt wurde, zwang die Kunst und Literatur zu ganz anderen evolutionären Entwicklungen, als diejenigen, die in Japan notwendig waren. Aber auch in der japanischen Literatur finden sich Autoren, die sich gegen religiöse, moralische usw. Einmischung in die Literatur wehren und so ihre Autonomie als Künstler verteidigen mussten.

Besonders in der japanischen Literatur, aufgrund ihrer langjährigen geographischen Isolierung, findet sich Selbstreferenz, indem Kunstwerke zum Medium für neue Kunstwerke genutzt wurden und werden.<sup>65</sup>

Auch die japanische Literatur versucht, ihre Umwelt mit literarischen Mitteln abzubilden ohne zu beanspruchen etwas anderes zu sein als sie ist, nämlich Literatur, bzw. Kunst.

Im Unterschied zur Entwicklung der westlichen Kunst und Literatur fällt aber die allgemeine Abneigung auf, obsolet gewordene Formen aussterben zu lassen. Man findet neben neuesten Trends immer auch Gruppen von Autoren, Verlegern, Lesern, die beharrlich am althergebrachten festhalten,<sup>66</sup> auch wenn es in einem, über die Jahre angeschwollenen Regelwerk zu ersticken droht.

Weiterhin ist die Weigerung ostasiatischer Künstler und Ästhetiker augenfällig, sich auf verbindliche Definitionen<sup>67</sup> einzulassen, was vielleicht das Resultat des buddhistischen Gedankenguts, besonders des zyklischen Zeitempfindens<sup>68</sup> ist.

<sup>63</sup> Altmann. Entstehung von Druck und Verlagswesen in Japan. Vom Tempeldruck zum Massenkult.  
[http://www.japanlink.de/druck/gp\\_geschichte\\_druck\\_druck.html](http://www.japanlink.de/druck/gp_geschichte_druck_druck.html)

<sup>64</sup> Plumpe. Literatur als System in: Fohrmann, Müller (Hg.). Literaturwissenschaft. S.105

<sup>65</sup> „The material culture of late-twentieth-century Japan in fact serves as a sort of time capsule of an aesthetic inheritance that was consolidated and fixed in the popular consciousness during the 250 years of isolation in the Edo-period (1615-1868). During these centuries, the aesthetic first defined by the Heian aristocracy and then by Zen artists became the aesthetic tradition of all classes of society.” aus Felice Fischer: *Genji meets Masamune: Traditional Aesthetics and Contemporary Design*. In: Heinrich (Hg.). *Currents in Japanese Culture*. New York 1997

<sup>66</sup> Das führte im Westen oft zum oft kolportierten Mißverständnis über die „mangelnde Originalität“ der Asiaten, bzw. Japaner, siehe Basil Hall Chamberlain: *Things Japanese*. 1905, S. 48 “To found a school was de rigeur in Old Japan, where originality was so little understood that it was supposed, that any eminent man’s descendants or pupils, to the twentieth generation, ought to be able to do the same sort of work as their ancestors had done.”

<sup>67</sup> Im Bereich der künstlerisch-literarischen Begriffsbestimmung trifft dies besonders zu, denn “the writers (of the seventeenth and eighteenth centuries Anm. d. Verf.) were concerned much more with their own trade, their own religion, their own relations with the authorities, than with the Japanese scene. In particular they say next to nothing concerning art.” siehe Thomas Baty: *The Literary Introduction of Japan to Europe*. In: Monumenta Nipponica 42, Tokyo 1987, S. 24-39

<sup>68</sup> Prior to reaching enlightenment, there are six stages, referred to as the rokudoh, through which to pass. They constitute the basic portrait of the universe accepted as true by all schools of Buddhism. The basic understanding includes the belief that “karmic reward or retribution” for past acts influences the direction in which every kind of being moves along the “ladder of the universe.” The six stages, include:

1. gods
2. humans
3. *asuras* (warring ones)
4. animals
5. hungry ghosts
6. creatures of hell

It is important to note that each being of the universe, when at any of the six stages, is always on an ongoing journey and only temporarily located at its present position. This journey occurs against the background of “nearly infinite cosmic time.”

Wenn selbst der stolzeste Baum unter der Prämisse betrachtet wird, dass er einst zu Brennholz wird, beim Anblick der schönsten Hofdame, ihr Gesicht als Greisin imaginiert wird, wenn also „mono no aware“<sup>69</sup> das ästhetische Prinzip ist, bleibt es nicht aus, dass z.B. die Idee des „Schönen“ als 'unwandelbares' Ideal unwichtig zu sein scheint.

Einer vertieften Begriffsbestimmung widersteht ausserdem das buddhistische Dogma von der Überwindung des Dualismus:<sup>70</sup>

Es besagt, dass Erleuchtung nur in der Aufgabe der Unterscheidung von Subjekt und Objekt möglich ist, alle Phänomene enthalten immer auch ihr Gegenteil in sich.<sup>71</sup>

Diese Idee fußt auf der Lehre von der „vollkommenen Durchdringung der Sechs Charakteristika“<sup>72</sup> die besagt, dass sich alle Phänomene durchdringen und sich in gegenseitiger Bedingtheit und Abhängigkeit wandeln.

Ergänzt wird dies durch die Vorstellung, dass allen Phänomenen sechs charakteristische Eigenschaften inhärent sind, von denen jeweils zwei ein zusammengehöriges Gegensatzpaar bilden, das aber immer gleichzeitig existiert und das nicht getrennt werden darf. Daraus ergibt sich dann die Identität von Universalität und Besonderheit, Gleichheit und Verschiedenheit, sowie Integration und Abgrenzung.

Alle Eigenschaften existieren gleichzeitig, bzw. dürfen nicht getrennt gesehen werden<sup>73</sup>.

Dieser geistesgeschichtliche Hintergrund lässt es um so unwahrscheinlicher erscheinen, dass überhaupt Definitionen versucht wurden, was seinerseits auch wieder als Symptom zunehmender Unwahrscheinlichkeit und Komplexität, mithin als Kennzeichen künstlerischer Kommunikation gesehen werden muß, oder wie Luhmannes formuliert:

„Kunst ist >spielende< Realitätsverdopplung, das ist das Resultat und die Bedingung ihrer Evolution.“<sup>74</sup>

<sup>69</sup> Zu den wichtigsten Schlüsselwörtern der japanischen Ästhetik gehört aware. Es war ursprünglich ein Ausdruck der Überraschung, mit einer distinkten Hauptnote auf Sensibilität im Angesicht der Trauer über die Vergänglichkeit aller Dinge. Besonders oft wurde aware im Zusammenhang mit flüchtigen Vogelstimmen, fallenden Blättern usw. benutzt, mit der Zeit beschrieb es generell jede tiefe Gemütsregung, die durch melancholische Schönheit hervorgerufen wurde. Während der Tokugawa-Zeit (1603-1868), wurde der Begriff mono no aware durch den Kokugakusha Motoori Norinaga (1730-1801) zu einem zentralen Begriff der japanischen Kultur erhoben.

<sup>70</sup> Zur Kritik des Konzepts religiöser Erleuchtung durch alltägliche Beschäftigungen vgl. Mason, Caiger: *A History of Japan*. Tokyo 1990, S. 153: „Moreover, from orthodox points of view, (...) Zen had made the fundamental mistake of substituting art for religion.“

<sup>71</sup> Vgl. hierzu LaFleurs Erläuterung zur Tendai-Doktrin der Durchdringung der 10 Welten, in: LaFleur: *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley: University of California Press, 1983. S. 49-59. Of the many theories of salvation developed, the theory which pervades Noh drama is referred to as “the co-penetration of the ten worlds.” This theory, developed within the Tendai school of Buddhism, adds an additional nirvanic phase of four courses above and beyond the six and refers to the schema as ten stratified “worlds.” The hierarchy of the additional four is as follows:

1] 'sravaka (shomon) - those who were literally contemporary hearers of the preaching of Buddha;

2] *pratyeka buddha* (engaku) - self-enlightenend Buddhas;

3] *bodhisativa* - Buddhas-to-be;

4] *actual Buddhas*.

According to LaFleur, each of the ten worlds includes the other worlds within it. “This means not only that there are Buddhas in hell but also that there is something of hell in the Buddha.” LaFleur, 53. Such a theory is seen as an intellectual move of critical importance, since the dualism implicit in the ordinary system of worlds is removed. Good and evil are no longer seen as opposites, but as mutually independent.

<sup>72</sup> Sie formierte sich aus der Interpretation des „Blumengirlanden-Sūtra“ (Kegonkyo 華嚴經)

<sup>73</sup> Ehmcke: *Anmerkungen zu „Kultur“ und „Kultur-Studien“ aus japanologischer Sicht* <http://www.uni-bonn.de/~pgeyer/kkt/ehmcke.htm>

<sup>74</sup> Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt 1995. S. 391