

BEITRÄGE ZUR JAPANOLOGIE

BAND 37

Sepp Linhart (Hg.)

WIEN UND TOKYO

UM DIE WENDE VOM 19. ZUM 20. JAHRHUNDERT

Wien 2003

**Abteilung für Japanologie
Institut für Ostasienwissenschaften
Universität Wien**

Sepp Linhart (Hg.)

**WIEN UND TOKYO
UM DIE WENDE VOM 19. ZUM 20. JAHRHUNDERT**

BEITRÄGE ZUR JAPANOLOGIE

Veröffentlichungen der Abteilung für Japanologie
des Instituts für Ostasienwissenschaften
der Universität Wien

Band 37

Herausgeber

Sepp Linhart

WIEN UND TOKYO
UM DIE WENDE VOM 19. ZUM 20. JAHRHUNDERT

Herausgegeben von
Sepp Linhart

WIEN 2003

© Copyright 2003 by Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien

ISBN 3-900362-20-3

Gedruckt mit Unterstützung der Japan Foundation, Tokyo.

Verleger und Eigentümer: Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften der Universität Wien; Herausgeber: Sepp Linhart; c/o Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaften, Universität Wien, Spitalgasse 2-4, A-1090 Wien, Österreich.

Druck: Offset-Schnelldruck Riegelnik, Piaristengasse 17-19, A-1080 Wien, Österreich.

INHALT

ABBILDUNGSVERZEICHNIS	vi
EINLEITUNG	
1. SEPP LINHART: Wien und Tokyo um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert	3
SOZIALE UND INTELLEKTUELLE DISKURSE	
2. KOSHINA YOSHIO: Die Romantik in der Meiji-Zeit und die Wiener Moderne: <i>Myōjō</i> – Akiko – <i>Ver Sacrum</i>	11
3. WENDELIN SCHMIDT-DENGLER: Altes und Neues - Literatur, Philosophie und Wissenschaft im Wiener Fin de Siècle	31
4. HIROSAWA ERIKO: „Freie Liebe“ – Diskurse der Liebe bei intellektuellen Frauen in Wien und Tokyo um 1900	63
5. SUSANNE FORMANEK: Der Diskurs um Ausgedinge und Pensionssystem um die Jahrhundertwende in Tokyo und Wien	83
6. SEPP LINHART: Matsubara Iwagorō und Max Winter – Sozialreportagen aus Tokyo und Wien um 1900	107
THEATER UND FILM	
7. HARA MICHIO: Die Theaterlandschaft Edos und Tokyos bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts	127
8. MONIKA MEISTER: Das Theater der Wiener Moderne zwischen Tradition und Erneuerung	143
9. ITODA SŌICHIRO: Schaulust-Erlebnisse auf der Kabuki-Bühne – Fallschirm- und Flugakrobatik im Theaterraum	167
10. ROLAND DOMENIG: „Die Versammlung brach in stürmischen Beifall aus“ – Zu den Anfängen des Kinos in Wien und Tokyo	191
11. SUSANNE SCHERMANN: Schriftsteller und ihre Rezeption des frühen Stummfilms	217
AUTOREN	231

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 2.1.	Titelblatt zu <i>Myōjō</i>	14
Abb. 2.2.	Titelblatt zu <i>Midaregami</i>	14
Abb. 2.3.	Stadtansicht Tokyos	24
Abb. 7.1.	Lebendiges Leben im Theaterviertel	128
Abb. 7.2.	Straße im Theaterviertel	129
Abb. 7.3.	Das Sarukawa-Theaterviertel	131
Abb. 7.4.	Stadtplan des Sarukawa-Theaterviertels	131
Abb. 7.5.	Modell eines Theaters der Genroku-Ära	132
Abb. 7.6.	Bauplan des Ichimura-Theaters	132
Abb. 7.7.	Innenansicht des Nakamura-Theaters	134
Abb. 7.8.	Innenansicht des Morita-Theaters	136
Abb. 7.9.	Das Shintomi-Theater am Eröffnungstag	136
Abb. 7.10.	Theaterbesuch des Kaisers	138
Abb. 7.11.	Außenansicht des Kabuki-Theaters	139
Abb. 7.12.	Innenansicht des Kabuki-Theaters	139
Abb. 7.13.	Das erste Bühnenfoto Japans	141
Abb. 9.1.	Übersichtskarte Asakusa Kannontempel und Park	170
Abb. 9.2.	Generalkarte des Stadtteils Asakusa in Tokyo	172
Abb. 9.3.	Der Ryōunkaku	173
Abb. 9.4.	Innenansicht des Ryōunkaku	173
Abb. 9.5.	Technischer Aufbau des Ryōunkaku	174
Abb. 9.6.	Ryōunkaku als Sugoroku-Spiel	174
Abb. 9.7.	Eine Stadtansicht vom Ueno-Park	176
Abb. 9.8.	Theaterbesuch erlauchter Persönlichkeiten	178
Abb. 9.9.	Onoe Kikugorō V auf der Bühne	182
Abb. 9.10.	Spencer, der Englishman	182
Abb. 9.11.	Spencers Fallschirmflug	182
Abb. 9.12.	Theaterzettel zum Kabukistück	182
Abb. 9.13.	Onoe Kikugorō V als Percival Spencer	184
Abb. 9.14.	Anzeige anlässlich der Eröffnung des Ryōunkaku	184
Abb. 10.1.	Werbung für das Academy Theater aus dem Jahr 1896	198
Abb. 10.2.	Frühes japanisches Filmplakat	198
Abb. 10.3.	Die erste Filmvorführung im Kinkikan	201
Abb. 10.4.	Werbung für den Kinenkan in der Tagespresse	201
Abb. 10.5.	Die Tänzerin als Werbemotiv für den Kinkikan	203
Abb. 10.6.	Darstellung des Kinkikan von 1926	203

Einleitung

1. Wien und Tokyo um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

SEPP LINHART

Wien und Tokyo um die Jahrhundertwende: Zwei vergleichbare Städte?

Um 1900 hatte Wien eine Bevölkerung von nicht ganz 1,8 Millionen, und war damit eine der größten Städte der Welt, knapp vor Tokyo mit 1,7 Millionen Einwohnern. Zehn Jahre später hatte Tokyo Wien an Bevölkerung knapp überholt: mit 2,2 Millionen Einwohnern wies es damals um etwa 100.000 Einwohner mehr auf als Wien.

Auch wenn Vergleiche von Großstädten immer sehr problematisch sein mögen, im Falle des Vergleichs von Tokyo und Wien sind die beiden Städte gerade um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wegen der ähnlichen Größe am besten zu vergleichen. Der Bevölkerungszuwachs von 1900 bis 1910 von fast einer halben Million Einwohnern für Tokyo und von 300.000 für Wien zeigt außerdem, dass beide Städte damals in einem raschen Wachstum begriffen waren. Noch 1869 hatte Wien nur 900.000 Einwohner gehabt und die Bevölkerung von Tokyo soll zur Zeit der Meiji Restauration von 1868 sogar auf eine halbe Million oder weniger geschrumpft sein.

Beide Städte waren Hauptstädte von großen Staaten, die allerdings nicht ganz vorne im Reigen der Mächtigen mittanzten durften. Österreich-Ungarn hatte es nicht geschafft, Preußens Vormarsch zur Nummer Eins unter den vielen deutschen Fürstentümern zu bremsen und war nach der Nichteinbeziehung in die deutsche Einigung nach damaligen Vorstellungen kein „moderner Nationalstaat“, sondern ein mit Nationalitätenproblemen beladener Vielvölkerstaat. Japan hatte es dank seiner neuen Regierung nach 1868 relativ leicht geschafft, die verschiedenen Interessen der feudalen Fürstentümer zu überwinden und zu einem „modernen Nationalstaat“ zu werden, doch litt es unter den „ungleichen Verträgen“, die einfach mangelnde internationale Anerkennung bedeuteten. Das änderte sich langsam nach dem Sino-Japanischen Krieg und schlagartig nach dem Russisch-Japanischen Krieg. Mit der Eroberung der deutschen Kolonie Kiautschau zu Beginn des Ersten Weltkriegs konnte sich Japan endgültig als globale Großmacht etablieren. Trotz seiner langen Geschichte und des ältesten Herrscherhauses der Welt galt Japan als junge Macht, denn es war für die westliche Welt nach der zwangsweisen Öffnung durch Perry's Kanonenboote praktisch neu geboren worden. Daher ist in den

Arbeiten, die sich nach 1868 mit Japan beschäftigten, immer wieder vom „jungen Japan“ oder von „young Japan“ die Rede. Für dieses „junge Japan“ war es quasi natürlich, dass es sich entwickelte, dass es heranreifte, und dass es allmählich die Rolle eines Erwachsenen im Konzert der Nationen erhielt. Diese Änderung der japanischen Rolle war um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert auf allen Gebieten spürbar, und regional betrachtet natürlich ganz besonders in der uneingeschränkten Hauptstadt Tokyo.

Ganz anders stand es um Österreich-Ungarn. Obwohl die Habsburger-Herrschaft über dieses Land bei weitem nicht so lange gedauert hatte wie die Tennō-Herrschaft in Japan, galt das Habsburger-Reich um die gleiche Zeit doch als ein altes, dem Untergang geweihtes Reich. Alt, weil es einerseits eben kein „moderner Nationalstaat“ war, aber alt auch deswegen, weil es nicht von einem jungen dynamischen Monarchen, sondern von dem im Jahr 1900 bereits 70jährigen Kaiser Franz Josef regiert wurde, und alt vielleicht auch, weil die Habsburger in Europa länger geherrscht hatten als irgendein anderes Geschlecht. Dieses „Altsein“ der Donaumonarchie bedeutete aber keineswegs, dass sich in Wien keine neuen Entwicklungen auf den Gebieten der Kultur, Technologie und Wissenschaft zeigten, im Gegenteil. Wie Johnston eindrucksvoll herausgearbeitet hat, kam es gerade im Zentrum Wien nicht zuletzt wegen der Zuwanderung vieler aufstiegswilliger Personen aus der Peripherie und wegen der im Habsburgerreich vorhandenen „Multikulti“-Gesellschaft zu ganz wesentlichen Neuerungen in der Wissenschaft, wie etwa der Psychoanalyse Freuds, der Kultur - Literatur, Musik aber auch Kunst -, und auch der Technik. Kulturell war die Jahrhundertwende sogar einer der Höhepunkte der Wiener Kultur.

Diese großen und bedeutenden Errungenschaften Wiens genauso wie Tokyos sind seit langem weltweit bekannt. Daher sollten in diesem Sammelband vor allem von weniger bekannten, aber doch bedeutenden Entwicklungen die Rede sein oder bekannte Phänomene aus einer neuen, vergleichenden Sicht einer Neubewertung unterzogen werden, wobei das Thema „Alltag und Freizeit in Tokyo und Wien“ nur einen losen Rahmen bilden sollte.

Soziale und intellektuelle Diskurse

Die Beiträge zu diesem Sammelband sind in zwei große Kapitel eingeteilt. Die des ersten Kapitels beschäftigen sich mit wichtigen intellektuellen und sozialen Diskursen aus einer vergleichenden Perspektive. Koshina Yoshio vergleicht die romantischen Strömungen der späten Meiji-Periode, wie sie am besten in der Lyrik der Myōjō-Schule und vor allem der Dichterin Yosano Akiko zum Ausdruck kommen, mit der Wiener Schule der Sezessionisten, die

die Zeitschrift *Ver Sacrum* herausgaben. Es gelingt ihm, eine Reihe von Gemeinsamkeiten der beiden Schulen herauszuarbeiten: beide stehen in starker Opposition zu den etablierten Autoritäten, beide betonen die Notwendigkeit der Zusammenarbeit zwischen Schriftstellern und Künstlern, und beide propagieren eine dekorative Form der Kunst. Dazu kommt, dass die Wiener Sezessionisten ein tiefes Interesse an japanischer Kunst und Kultur an den Tag legten. Obwohl es keine direkten gegenseitigen Einflüsse gab, gelangten doch beide Gruppen zu sehr ähnlichen und vergleichbaren Resultaten.

In seiner Analyse des Übergangs von einer traditionellen Form der Erziehung der intellektuellen Schicht, der „Bildung“, die sich auf eine Kenntnis des Griechischen und des Lateinischen konzentrierte, zu einer moderneren Form der Erziehung, die mehr Wert auf technische und naturwissenschaftliche Ausbildung legte, behandelt Wendelin Schmidt-Dengler vor allem die Wiener Schriftsteller Hugo von Hoffmannsthal und Robert Musil und den Arzt Sigmund Freud. Obwohl dieser Aufsatz keinen Vergleich mit Tokyo beinhaltet, ist er doch eine gute Ergänzung zum Aufsatz Koshina's, weil er verschiedene Autoren aufgreift, die auch bei Koshina genannt werden, und weil er den Kontext klar macht, in dem die Autoren des Jung Wien, wie sie genannt wurden, produzierten.

Hirosawa Eriko vergleicht explizit die Diskurse über freie Liebe in den beiden Städten, und es ist sehr interessant zu sehen, dass progressive feministische Intellektuelle damals in den beiden Ländern ganz ähnliche Aspekte der Liebe diskutierten. Sowohl Hiratsuka Raichō, die dominierende Feministin der Gruppe Seitō (Blaustrümpfe), als auch die österreichische Feministin Rosa Mayreder waren von der schwedischen Pädagogin Ellen Key beeinflusst. Hirosawa entdeckt darüber hinaus, dass die Japanerin Iwano Kiyoko eine ganz ähnlich Position einnimmt wie die Österreicherin Mayreder, dass nämlich Frauen nur dann echte sexuelle Freiheit genießen können, wenn sie sich sicher sein können, dass sie als Subjekt anerkannt werden und nicht nur als Liebesobjekte.

Eines der sozialen Probleme, die damals in Wien genauso wie in Tokyo diskutiert wurden, war die Vorsorge für die älteren Menschen. Die Industrialisierung und die Urbanisierung hatten sowohl in Österreich als auch in Japan zu einem Zerschneiden zahlreicher Familien geführt, was rasche Lösungen erforderte. Die Diskussionen, die damals zwischen Hozumi Nobushige, Nakata Kōro und Fukuda Tokuzō geführt wurden, nachdem Hozumi sein monumentales Werk *Inkyoron* publiziert hatte, werden von Susanne Formanek vorgestellt. Formanek weist nach, dass auch in Deutschland und Österreich zur gleichen Zeit ähnliche Diskussionen stattfanden, und dass die japanischen Standpunkte teilweise von der Debatte in Deutschland und Österreich beeinflusst wurden.

Ein soziales Problem, das heute nur ungern aufgegriffen wird, über welches aber vor hundert Jahren sehr viel berichtet wurde, ist die Existenz einer Schicht sehr armer, vielfach obdachloser Personen. Sepp Linhart berichtet in seinem Beitrag von zwei Journalisten, Max Winter in Wien und Matsubara Iwagorō in Tokyo, die es sich zu ihrer Aufgabe gemacht hatten, vom Schicksal dieser Ärmsten der Armen zu berichten, um so ein gewisses Bewusstsein und ein Verständnis für diese Menschen bei ihren Mitbürgern zu erzeugen. Überraschenderweise gibt es in den Biografien der beiden Journalisten eine Reihe von Gemeinsamkeiten, obwohl die beiden wahrscheinlich nie voneinander gehört hatten.

Theater und Film

Im zweiten Teil dieses Bandes geht es um die Lage des Theaters einerseits und um die Anfänge des Filmes andererseits, der für das Theater eine große Herausforderung darstellte und bald bewirkte, dass zahlreiche Theater in Kinos umgewidmet und umgebaut wurden. Am Beginn dieses Teiles stehen zwei Beiträge von Hara Michio und von Monika Meister, in welchen die Welt des Theaters im Tokyo und im Wien der Jahrhundertwende beschrieben wird. Obwohl sie keinen expliziten Vergleich beinhalten, erlauben es die Beiträge dem Leser, selbst einen solchen vorzunehmen. Meister geht auch auf das enthusiastische Interesse für das japanische Theater in Wien nach dem Besuch der Truppe des Kawakami Otojirō und seiner Gattin Sadayakko im Jahr 1902 ein und weist nach, dass sich dieses von einfachen Zusehern bis zu den repräsentativen Dramatikern der damaligen Zeit wie August Schnitzler und Hugo von Hoffmansthal erstreckte.

Itoda Sōichirō weist auf das Paradoxon hin, dass moderne Erfindungen wie der Fallschirm, der in Tokyo von einem gewissen Percival Spencer vorgestellt wurde, sofort in einem neuen Stück der traditionellen Theaterform Kabuki resultieren konnten. Bereits in der Edo-Zeit (1600-1867) waren Sensationsgeschichten immer wieder innerhalb kürzester Zeit auf der Bühne zu sehen, und dieses Muster, das dem visuellen Informationsbedürfnis in einer Zeit ohne Film und ohne Fernsehen entgegenkam, funktionierte auch in der Zeit der Modernisierung des gesamten japanischen Lebens wie eh und je.

Die letzten beiden Beiträge sind dem damals neuen Medium Film gewidmet, und beide vergleichen Tokyo und Wien explizit. Roland Domenig zeigt, dass sich der Film in Tokyo und in Japan genauso schnell entwickelte, wie er das in Europa tat, und darüber hinaus auch noch in einer sehr ähnlichen Weise. Er weist auch nachdrücklich darauf hin, dass in Japan eine gewisse Tradition von Laterna Magica-ähnlichen Produktionen bestand, und dass diese Tradi-

tion die allgemeine Akzeptanz des Filmes in Japan sehr beschleunigt haben dürfte. Abschließend untersucht Susanne Schermann, was Wiener Schriftsteller und ihre Kollegen in Tokyo zum neuen, faszinierenden Medium Film zu sagen hatten. Interessanterweise diskutierten die Wiener Intellektuellen sehr eingehend über den Film, wobei vor allem die Gefahren, die er beinhalte, herausgestellt wurden. In Tokyo hingegen äußerten sich nur wenige Schriftsteller dazu, was ebenfalls auf eine schnellere und unproblematischere Akzeptanz schließen lässt.

Ergebnisse

Die zehn Kapitel dieses Bandes zeigen, dass zu Beginn des 20. Jahrhundert in den intellektuellen Debatten in den beiden Städten über Kunst, freie Liebe und soziale Probleme wie die Vorsorge für die älteren Menschen und über die Armenschicht in den Großstädten mannigfache Ähnlichkeiten existierten. In einigen Bereichen war der Diskurs in Japan von japanischen Intellektuellen beeinflusst, die bereits in Europa studiert hatten, aber andere Themen wurden einfach auf ähnliche Weise diskutiert, ohne dass es irgendeinen direkten oder indirekten Einfluss gegeben hätte. In der Welt der Kunst, der Literatur und des Theaters wurde der Einfluss Japans auf den Westen in Wien um 1900 deutlich sichtbar, etwas später als in London und in Paris, wo um diese Zeit der Japonismus schon zu Ende war. Während in Tokyo alles Moderne vom Westen übernommen wurde, wurden in Wien die modernen Künstler von der japanischen Ästhetik beeinflusst, und einige Jahre lange war in Wien alles Japanische *en vogue*.

Die Beiträge dieses Sammelbandes gehen auf ein Symposium zurück, das am 25. und 26. März 2002 an der Universität Wien veranstaltet wurde. Bereits ein Jahr zuvor, am 25. und 26. Jänner 2001, hatte es an der Meiji-Universität in Tokyo ein Symposium zum gleichen Rahmenthema, aber unter Berücksichtigung einer anderen zeitlichen Dimension, nämlich des 19. Jahrhunderts, gegeben. Daher ist es möglich, nicht nur die beiden Städte miteinander, sondern auch die Ergebnisse der beiden Symposien miteinander zu vergleichen. Dabei fällt sofort auf, dass die beiden Städte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in den untersuchten Bereichen wesentlich mehr Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten aufwiesen als im 19. Jahrhundert. Ganz gleich ob „junges Tokyo“ oder „altes Wien“, der Mantel der Moderne hatte sich um 1900 auf die beiden Städte gelegt und in mannigfacher Weise zu einem ähnlichen, vergleichbaren Erscheinungsbild geführt.

An dem genannten Symposium in Wien nahmen neben den in diesem Sammelband vertretenen Autorinnen und Autoren noch Dr. Edda Fuhrich vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien mit einem Referat „Zur Theatersituation in Wien um 1900. Ein Aufbruch?“ und Mag. Dr. Brigitte Steger, Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien, mit einem Referat „Geburtshilfe in Tokyo und Wien um 1900“ teil. Leider langten die beiden Manuskripte nie beim Herausgeber ein und konnten daher nicht abgedruckt werden.

Das Symposium an der Universität Wien wurde vom Akademischen Arbeitskreis Japan – Österreichische Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst, von der Abteilung Japanologie am Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien, von der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien und von der Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Meiji-Universität, Tokyo, gemeinsam veranstaltet. Es wurde von der Wissenschafts- und Forschungsförderung, MA 7 – Kultur, der Stadt Wien großzügig gefördert und von der Japanischen Botschaft in Wien unterstützt. Für die Drucklegung erhielt dieses Projekt eine großzügige Unterstützung im Rahmen des The Japan Foundation Publication Assistance Program. All diesen Institutionen sei an dieser Stelle der Dank für ihre Unterstützung ausgesprochen.

Da aber Institutionen von Personen vertreten werden, ist es mir ein Bedürfnis an dieser Stelle folgenden Personen meinen innigen Dank auszusprechen: den Herren Prof. Dr. Koshina Yoshio und Itoda Sōichirō, die als japanische Ko-Organisatoren fungierten, Exz. Ijūin Akio, Japanischer Botschafter in Wien, Herrn Shiga Masaki, Direktor des Kultur- und Informationszentrums der Japanischen Botschaft in Wien, Frau Nishioka Makiko, Kulturattaché der Japanischen Botschaft in Wien, Herrn Studiendekan Prof. Dr. Alfred Kohler, Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, Herrn Obersenatsrat Univ. Doz. Dr. Hubert Christian Ehalt, MA 7 der Stadt Wien, Herrn Präsident Mag. Roland Domenig und Frau Vizepräsidentin Mag. Eva Bachmayer, Akademischer Arbeitskreis Wien, und schließlich meinen Mitarbeitern Herrn Gernot Mair, Frau Anita Szemethy, Frau Pia Vogler und Frau Sigrid Willibald, die an der Organisation des Symposiums und an der Herstellung des vorliegenden Bandes in mannigfacher Weise beteiligt waren.

Wien, 12. Mai 2003

Sepp Linhart

**SOZIALE UND INTELLEKTUELLE
DISKURSE**

2. Die Romantik in der Meiji-Zeit und die Wiener Moderne: *Myōjō* – Akiko – *Ver Sacrum*

KOSHINA YOSHIO

1

In der Meiji-Zeit, die im Jahre 1868 begann, setzten sich die Japaner intensiv dafür ein, europäisch-amerikanische Wissenschaft und Technik aufzunehmen, um das Land und Leben dem westlichen Muster nach zu modernisieren. In den Bereichen wie Politik, Wirtschaft, Militär und Medizin ging die Reform glatt und rasch vonstatten. In den geisteswissenschaftlichen Bereichen aber erfolgte die Rezeption viel zaghafter. Im Bereich der Literatur versuchte man zuerst eifrig, Meisterwerke aus westlichen Ländern ins Japanische zu übersetzen. Die Kenntnis der europäischen Literatur verbreitete sich dadurch zwar unter den Gebildeten mit sicherem Tempo. Andererseits war es aber für die Schriftsteller eine nicht leichte Aufgabe, die eingeführte Literatur auf die einheimische Literaturtradition produktiv einwirken zu lassen. Erst in den dreißiger Jahren der Meiji-Zeit, nämlich um die Jahrhundertwende, rückte die auf die neue Zeit orientierte Strömung der Literatur in den Vordergrund, die man literarhistorisch als Romantik zu bezeichnen pflegt. Ich möchte im Folgenden untersuchen, wie der neue Aufbruch in einer fest konsolidierten Literaturgattung, nämlich der Lyrik, durchgeführt wurde, wobei ich ebenfalls eine ähnliche Entwicklung in der Malerei erwähnen möchte. Dann werde ich auch kurz darauf eingehen, in welcher Beziehung die bürgerlich-romantische Bewegung in der Meiji-Zeit mit der gleichzeitig verlaufenden Wiener Moderne stand.

In der japanischen Lyrik gab es bis zur Meiji-Zeit grundsätzlich drei Gedichtformen: Waka, Haiku und *kanshi*¹. Das Waka, später Tanka genannt, das aus 31 Silben besteht, bildete seit der Heian-Zeit immer den Mittelpunkt der japanischen Lyrik. In der höfischen Gesellschaft gehörte es zur unerlässlichen Bildung der Adligen, in dieser Form zu dichten. Beachtenswert ist dabei, dass die Hofdamen ein gleiches, oder höheres Niveau aufwiesen als die Herren. Die Heian-Zeit war bereits die glänzende, klassische Zeit der Waka-Dichtung. Der Umgang mit der Waka-Dichtung wurde auch im darauffolgenden, von der Samurai-Kaste dominierten Zeitalter übernommen. Wenn ein Samurai z.B. durch Harakiri sterben musste, war es üblich, dass er den Abschied von der Welt in einem Gedicht darlegte. So war die Waka-Kultur im Laufe der

langen Geschichte in der Gesellschaft der gebildeten Schichten fest etabliert. Meisterhafte Gedichte der Dichterinnen und Dichter aus verschiedenen Zeiten gehören nach wie vor zum literarischen und geistigen Schatz der Japaner. Auf der anderen Seite aber war die Waka-Dichtung, literatursoziologisch gesehen, stets in Gefahr, zu einer Institution zu werden, die die Leute zur Sprachspielerei zwingt und so von der gesellschaftlichen Realität ablenkt.

Auch in der Meiji-Zeit, in der man in manchen Bereichen eine Lockerung der alten Grenzen förderte, wurde am althergebrachten System der Waka-Dichtung lange nicht gerüttelt. Die Hierarchie der Dichtungsinstitution wurde sogar gestärkt, indem das vom Tennō veranstaltete Neujahrsfest für das Waka-Dichten aufs Neue offiziell festgesetzt wurde². Alles in allem muss man sagen, dass die Funktion dieser Dichtung in der Gesellschaft von Grund auf konservativ war.

Außerhalb der Waka-Gesellschaft aber begannen schon in der früheren Meiji-Zeit die an der europäischen Lyrik orientierten Dichter damit, längere Gedichte mit einem europäischen Strophenbau zu schreiben. Die neue Art von Gedicht nannte man *shintaiishi*, wörtlich übersetzt „Gedicht im neuen Stil“. Diese neue Tendenz, die aber noch keine neue Qualität des sprachlichen Ausdruckes zeigen konnte, schien zuerst auf die herkömmliche Dichtungsweise keinen Einfluss auszuüben. Endlich aber erschien ein Gedichtband, der mit einem neuen Sprachgefühl bahnbrechende Wirkungen erzielte. *Wakana-shū*: wörtlich übersetzt „Sammlung junger Kräuter“. Im Gedichtband des jungen Dichters Shimazaki Tōson sind längere Gedichte enthalten, die zwar aus gleichförmigen Strophen gebildet sind, aber trotzdem in jedem Vers den wohlklingenden Rhythmus des japanischen traditionellen Kurzgedichtes wirken lassen. Da singt ein junges empfindsames Herz von Liebe und Schwermut. In diesem Gedichtband entlud sich das neue Lebensgefühl der jungen Generation, die die europäische Literatur direkt kennen lernte und mit ihrer eigenen Dichtung einen Neubeginn schaffen wollte. Shimazaki Tōson studierte Anglistik und war zeitweise als Englischlehrer tätig. Er las gern Shakespeare und Byron, aber auch Goethe und Heine in englischer Übersetzung. In dem Gedicht „*Kusamakura*“ sind folgende an Goethe anklingende Verse zu finden:

Ā hitorimi no kanashisa o / ajiwaishireru hito narade / dare ni kataran fuyu no hi no / kaku mo wabishiki no no keshiki
(Shimazaki 1966a:17)

Nur wer die Schmerzen / der Einsamkeit kennt, / kann von diesem trüben Feld / im Winter sprechen

In der neuen Auflage 1904 schrieb der Dichter in einem neuen Vorwort selbstbewusst: „Endlich ist die neue Zeit der Poesie da“ (Shimazaki 1966b: 526). *Wakana-shū* markiert den Auftakt der romantischen Lyrik der dreißiger Jahre der Meiji-Zeit und kann darüber hinaus als Ausgangspunkt der modernen Lyrik in Japan bezeichnet werden.

Der Gedichtband *Wakana-shū* ist im 30. Jahr von Meiji, d.h. 1897, erschienen. Kurz nach diesem Auftakt kam die Hauptströmung der Romantik zum Vorschein. Von den reformorientierten jungen Lyrikern wurde im 32. Jahr von Meiji, Tokyo-Shinshisha (Gemeinschaft der neuen Poesie Tokyo) gegründet. Und im folgenden Jahr erschien ihre Zeitschrift *Myōjō*. *Myōjō* heißt „leuchtender Stern“, also Venus oder Morgenstern. Der Name deutete die Dämmerung zur neuen Zeit an. Die Mitglieder der neuen Vereinigung setzten sich zusammen aus Waka-Dichtern, *shintaiishi*-Dichtern und Dichtern, die sowohl Waka- als auch *shintaiishi*-Gedichte schrieben. In demselben Heft standen also Gedichte der alten und neuen Tradition, was damals somit kaum denkbar gewesen war.

Im Mittelpunkt dieser Gemeinschaft stand Yosano Tekkan. Er war eigentlich Waka-Dichter, versuchte aber auch, in der *shintaiishi*-Form Gedichte zu schreiben. Er erwies sich im literarischen Leben außerdem als Polemiker und zugleich als Stratege. Er griff das hierarchische System der Waka-Dichter schonungslos an und wollte eine autoritäts- und genrefreie Dichterorganisation errichten. Bei der neuen Gemeinschaft spielte er keine Rolle als Meister, sondern bloß als Dichter und Organisator. Im 6. Heft der Zeitschrift *Myōjō* wurden die Richtlinien der dichterischen Gemeinschaft publiziert. Da heißt es unter anderem: „Es kommt uns darauf an, die Poesie des Individuums zu entwickeln, nicht die Poesie früherer Dichter nachzuahmen. Unsere Poesie wird von uns Einzelnen erfunden“ (Yosano T. 1900:68). Oder „Wir geben die Zeitschrift *Myōjō* heraus, um durch die Literatur und Kunst einen neuen Geschmack zu verbreiten und das kulturelle Niveau des Volkes zu erhöhen“ (Yosano T. 1900:68). Das Manifest wirkte damals wie eine Erklärung zur Revolution. Systeminterne Traditionalisten warfen dieser Bewegung eine aussichtslose Entgleisung vor. Die Zeitschrift *Myōjō* zog jedoch die Aufmerksamkeit des Publikums immer stärker auf sich. Von der aufgeschlossenen Stimmung angezogen, traten begabte junge Dichterinnen und Dichter der Gemeinschaft bei. Die Waka-Dichtung, die eine lange Tradition hatte, begann nun wirklich in einer neuen Sprache zu sprechen. Im 7. Heft von *Myōjō* benannte man Waka, die Bezeichnung, die mit einer emotionalen Ästhetik verbunden war, in Tanka (kurzes Gedicht) um, also in eine sachlich klingende Bezeichnung. Literarhistorisch markiert man damit den entscheidenden Wendepunkt. Gleichzeitig mit Tekkan setzte sich ein anderer Dichter für die Re-



Abb. 2.1. Titelblatt der Zeitschrift *Myōjō*. Ichijō Narumi, *Myōjō* Heft 6, 1900, mit freundlicher Genehmigung des Nihon Kindai Bungakkan



Abb. 2.2. Titelblatt zu *Midaregami*. Fujishima Takeji, *Midaregami*, 1900, mit freundlicher Genehmigung des Nihon Kindai Bungakkan

form der Waka-Dichtung kräftig ein: Masaoka Shiki. Er hatte sich eigentlich als Haiku-Dichter einen Namen gemacht. Es gelang ihm, aus dem traditionellen satirischen Haikai das moderne Haiku als Ding-Ästhetik zu machen. Dann kritisierte er die verkrustete Situation der damaligen Waka-Dichtung und rief auch auf diesem Gebiet zu einer Reform auf. Er gründete ebenfalls eine neue Gemeinschaft für das neue Tanka namens Negishi-Tanka-kai und veröffentlichte kritische „Essays an die Tanka-Dichter“. Die neue Tendenz in der Tanka-Welt, von Tekkan und Shiki vertreten, nannte man damals „Neue Schule“. Die „Neue Schule“ übertönte bald die „Alte Schule“. Die zwei Protagonisten der „Neuen Schule“ unterschieden sich jedoch ihren dichterischen Anlagen nach ganz voneinander: Tekkan war Romantiker, Shiki war Realist. Die beiden waren nicht in der Lage, gut zusammenzuarbeiten⁴. Beide Strömungen flossen schließlich zu einer neueren Gemeinschaft, der *Araragi*-Schule, unter der Leitung von Saitō Mokichi zusammen.

Myōjō war übrigens keine bloße Zeitschrift für Tanka und *shintaiishi*. Sie enthielt Beiträge zu vielseitigen kulturellen Themen. In jeder Nummer wurde ein deutsches und ein englisches Gedicht mit Übersetzung und Kommentar vorgestellt. Dabei wurden mit Vorliebe Goethe und Heine einerseits und Tennyson, Byron und Rossetti andererseits aufgegriffen. Manchmal gab es auch Aufsätze z.B. über die neuere englisch-amerikanische Literatur, oder über die moderne französische Lyrik, aber auch über die Reform der japanischen Sprache.

Besonders attraktiv war andererseits ein Forum mit aktuellen Informationen über die literarische Welt. Es enthielt kurze Kritiken und Kolportagen, die die hohe Poesie dem allgemeinen Publikum nahe brachten. Es wurde von mehreren Verfassern stets absichtlich so provokativ geschrieben, dass damit die Leser zur Diskussion über Neuerscheinungen und andere aktuelle Themen angeregt wurden.

Viel wichtiger noch ist, dass die bildenden Künstler in der literarischen Zeitschrift *Myōjō* ständig vertreten waren. Stets gab es auffällige Titelbilder (Abb.1), Illustrationen und Seiten für Abdrucke von Gemälden. Yosano Tekkan hatte enge Verbindungen mit Malern der *Hakubakai*, einer Gruppe junger Maler, die die moderne europäische Malerei aufnahmen und auf diese Weise neue Wege für das in Japan neue Ölgemälde anbahnen wollten. Wie die Lyriker sahen die Maler also dem Aufbruch zu einer neuen Periode entgegen⁵. Sie interessierten sich vor allem für die Präraffaeliten und die Art nouveau. Ihren Vorbildern entsprechend waren sie darauf bedacht, mit den Dichtern zusammenzuarbeiten und die Buchkunst mit ihrer neuen Arbeit zu verbinden. Am aktivsten waren Fujishima Tateji und Ishii Hakutei. Beide gehören zu den repräsentativsten Malern in der modernen japanischen Kunstgeschichte. So

ist *Myōjō* in Japan die erste aufklärerische literarische Zeitschrift, die auch die Bereiche der Kunst und Kultur mit einbezog. Von *Myōjō* erschienen von 1900 bis 1908 insgesamt 100 Hefte. Man muss aber konstatieren, dass der eben dargestellte kulturelle Impuls auf die ganze Gesellschaft höchstens in den ersten drei Jahren anhielt⁶. Der tüchtige Organisator Yosano Tekkan wurde als Sohn eines buddhistischen Priesters in Kyōto geboren. Er lernte bei seinen Eltern buddhistische Lehren sowie japanische und chinesische Literatur. Den Beruf seines Vaters wollte er aber nicht übernehmen. Er war zuerst in Tokuyama als Lehrer für Sprache und Literatur tätig. Tekkan war aber in jeder Hinsicht eine unternehmungslustige Natur. Schon damals nahm er mit dem aus Europa zurückgekehrten Mori Ōgai und dem reformgesinnten Waka-Meister Ochiai Naobumi Kontakt auf. Er versuchte dann auch im turbulenten Korea kulturpolitisch eine gewisse Rolle zu spielen⁷. Das gelang ihm aber nicht. Er kehrte nach Japan zurück, und in Tokyo konzentrierte er sich bei Ochiai Naobumi auf das Dichten. Sein Talent war eklatant. Tekkan machte sich bald selbständig und gründete seine Gemeinschaft für Dichtung und Malerei. Er spielte eine führende Rolle im Kampf gegen die hierarchische Institution der Waka-Dichtung. Eine reguläre schulische Ausbildung hatte er nie erhalten. Dies war für ihn sogar ein Vorteil, weil er von aller Autorität frei sein konnte. Er versuchte vielmehr von anerkannten Autoren wie Shimazaki Tōson oder von Kennern der europäischen Poesie wie Mori Ōgai und Ueda Bin, Unterstützung für seine Tätigkeit zu bekommen. Tekkan ist übrigens sein Künstlername und bedeutet „eiserner Stamm“. Er war ein willenstarker Bahnbrecher, wie ihn nur die Meiji-Zeit hervorbringen konnte.

2

Nun hätte Yosano Tekkan aber mit *Myōjō* keinen so großen Erfolg gehabt, wenn eine von ihm entdeckte Dichterin nicht durch diese Zeitschrift debütiert hätte: Hō Akiko, später Yosano Akiko. Tekkan, der japanische Hermann Bahr, entdeckte während der Kampagne für die neue Lyrik und für seine Gemeinschaft einige begabte junge Dichterinnen. Sehr bald verehrten sie ihn als Leitstern der neuen Zeit. Er konnte ein Machtwort sagen und kümmerte sich darum, ihnen so viel Chancen wie möglich zu eröffnen, indem er ihre Gedichte veröffentlichte. Unter den Dichterinnen ragte Hō Akiko besonders hervor. Tekkan wusste ihre weibliche Vitalität und ihren kühnen Sprachgebrauch richtig einzuschätzen. Akiko fand in ihm einen Mann, dem sie ihr ganzes Leben widmen wollte. Sie entschloss sich, ihre Heimat zu verlassen, um in Tokyo mit Tekkan zusammenzuarbeiten. Damit schüttete sie Öl ins Feuer. Tekkan hatte nämlich die Verbindung mit seiner zweiten Lebensgefährtin, die auch Dichterin war, und ihrer beider Kind noch nicht ganz aufgelöst⁸. Auch im

Arbeitskreis von *Myōjō* war Akiko zuerst nicht ganz willkommen. Trotz aller Verwirrungen, die ihr Kommen herbeiführte, entschied sich Tekkan gleich, einen Gedichtband nur mit ihren eigenen Gedichten herauszugeben⁹. Deshalb erschien im 34. Jahr Meiji, 1901, ihr erster Tanka-Gedichtband mit dem Titel *Midaregami* (Gelöste Haare)¹⁰. Das kleine Büchlein erregte eine große Sensation. Denn Akikos Gedichte verkörperten in idealer Weise die romantischen Eigenschaften der Dichtung, nach denen sich die *Myōjō*-Gruppe richtete: Befreiung der menschlichen Natur, Bruch mit der Tradition, Bewusstheit des Individuums. Akiko scheute sich vor allem nicht, die Zärtlichkeit und Sinnlichkeit der Frauen mit einem befreiten Sprachgefühl auszudrücken. Ein Beispiel:

*Michi o iwazu nochi o omowazu na o towazu koko ni koikou kimi to
ware to miru. (352)¹¹*

Von der Moral unbehelligt, um die Nachwelt unbekümmert, keine Gerüchte befürchtend, sehen du und ich liebevoll einander an.

Hier wird die reine Entzückung der Liebenden ausgedrückt, die keine Rücksicht darauf nehmen, was die Moral verbietet, dass mit der Hölle gedroht wird, und was die Mitwelt mundtot machen will. Oder ein anderes Beispiel:

*Kurui no ko ware ni honoo no hane karoki hyakusanjū ri awata-
dashi no tabi. (50)*

Flammende Flügel schlagend habe ich, du wahnsinniges Kind, einen Weg von 500 Meilen zurückgelegt, und bin schon bei dir.

Dieses Gedicht gibt die unbändige Sehnsucht einer jungen Frau wieder, die trotz einer großen Entfernung schnell bei ihrem Geliebten ankommen will. Die Dichterin machte wirklich so eine Reise, bei der sie ihr Leben aufs Spiel setzte. In diesem Gedicht ist aber, ihr eigenes Erlebnis eliminierend, die Intensität der Leidenschaft zu vernehmen, die auch eine wie im Käfig gefangene Frau zu einer waghalsigen Tat treiben kann.

Die Dichterinnen und Dichter, die sich um die Zeitschrift *Myōjō* versammelten, fühlten sich auserwählt für die Poesie und sowohl von den Konventionen der hierarchischen Waka-Organisation als auch von der kleinbürgerlichen Alltagsatmosphäre befreit. Aus diesem Bewusstsein wird ein Gedicht hervorgebracht, das am Anfang des Bandes steht:

*Yoru no chō ni sasameki tsukishi hoshi no ima o gekai no hito no bin
no hotsure yo. (1)*

Droben am Nachthimmel wechseln Sternenkinder zärtliche Worte,
drunten sind die Menschen mit wirrem Schläfenhaar.

Die Dichterinnen und Dichter leben wie in der Sternenwelt, während andere Bürger unter täglichen Sorgen leiden. Die Dichterin selbst musste aber beide Welten erleben. Das Beisammensein mit ihren Gleichgesinnten war ihr eine Freude, daher war das verworrene Verhältnis ihres Ehemannes zu den ihm nahestehenden Dichterinnen nervenzerrend. Die Gegenüberstellung von oben und unten erinnert mich übrigens an das Gedicht Hofmannsthals „Manche freilich müssen drunten sterben,/ Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,/ Andre wohnen bei dem Steuer droben,/ Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne“ (Hofmannsthal 1984b:54). Die *Myōjō*-Dichter waren sich der elitären Sendung als Vorkämpfer für die Poesie der neuen Zeit so bewusst wie die Jung-Wiener.

Der Ausdruck des Erotischen entfaltet sich auf verschiedenen Stufen in verschiedenen Gestalten:

*Hiku sode ni kataemi morasu haru zo wakaki asa no ushio no koi
no tawabure. (71)*

Am Ärmel zupfend sehe ich dir lächelnd zu vor den Wellen am
Strand an einem Frühlingmorgen.

Das ist ein Schnappschuss eines Liebespaars am Meeresstrand. Man kann sich das Gedicht so vorstellen, dass die Frau, vor dem nahenden Wellenzipfel fliehend, kichert und die beiden sich tändelnd anfassen. „Frühlingmorgen“ deutet symbolisch den Zustand des Liebespaars an.

Der erotische Ausdruck scheut sich nicht vor der Nähe zur Obszönität, trägt aber immer symbolischen Charakter. Ein Beispiel dafür:

*Chibusa osae shinpi no tobari soto kerinu koko naru hana no kurenai
zo koki. (68)*

Meine Brüste verhüllend habe ich den geheimnisvollen Schleier mit
einem Fuß leise angestoßen, die Blume da ist dunkelrot.

Sich vor Scham verbergend, wagt die Frau doch die Tür zur Welt der Sexualität aufzumachen. Dabei ist die Blume auch ein Symbol für den zu erreichenden Höhepunkt der Liebeswonne. Die Ausdrucksweise ist mit einer kühnen Symbolistik europäischer Art gefärbt. Andererseits könnte man auch sagen, dass das ganze Bild gewissermaßen an die Komposition eines erotischen *ukiyo-e*-Bildes erinnert. Akikos Dichtung ist doch noch etwas mit der japanischen Kunsttradition verbunden.

Der markanteste Ausdruck des Eros der jungen Frau besteht in der Darstellung der langen welligen Haare, die auch für den Titel des Gedichtbandes gewählt wurden. Das folgende Gedicht ist repräsentativ für ihre Poetik in diesem Gedichtband:

*Kurokami no sensuji no kami no midaregami katsu omoimidare
omoimidaruru. (260)*

Schwarze Haare, tausend Haare, gelöste Haare, so verwirrt sich
auch meine Sehnsucht durch wirres Sehnen.

Die Wiederholung derselben Wörter bringt einen sprachlichen Wirbel hervor, der die wellenhafte Bewegung der schwarzen Haare anschaulich macht. Und das äußere Bild der Haare entspricht dem inneren Bild der sinnlichen Sehnsucht. Noch ein Beispiel:

*Sono ko hatachi kushi ni nagaruru kurokami no ogori no haru no
utsukushiki kana.*

Dem Kind mit zwanzig Jahren fließen die schwarzen Haare durch
den Kamm, wie stolz ist die Jugend, wie schön der Frühling. (6)

Hier werden die Haare als Symbol für die Jugend angesehen, die sich über den Frühling freuen darf. Durch das Bild des Kamms sind die Haare assoziativ mit dem Wasser verbunden, wie es durch einen Damm lebendig fließt. Man könnte vielleicht sagen, dass die Motive wie Jugend, Frühling und Haare mit dem europäischen Jugendstil Schritt halten. Man wird unwillkürlich etwa an das Bild von Gustav Klimt „Fischblut“ (Klimt 1898:3) erinnert, auf dem Frauen mit langen Haaren in den Wellen schweben.

Eine Verwandtschaft mit dem Jugendstil ist auch darin zu finden, dass in diesem Gedichtband Dichtung und Malerei gut zusammenwirken. Der junge Maler Fujishima Takeji, der auch zur „Gemeinschaft der neuen Poesie“ gehörte, hatte es auf Wunsch von Yosano Tekkan übernommen, zum Gedichtband

das Titelblattbild und die Illustrationen herzustellen. Fujishima war damals an der Staatlichen Kunstakademie Tokyo als a. o. Professor für europäische Malerei tätig. Er fühlte sich, wie gesagt, von den Präraffaeliten und Künstlern der Art Nouveau, vor allem von Burne-Jones und Alphonse Mucha stark angezogen. Am Titelblattbild (Abb.2) kann man das deutlich erkennen. Darauf ist ein Frauenprofil dekorativ dargestellt. Das Profil ist von vollen dunkelroten Haaren umgeben, und zwar in einem herzförmigen Rahmen. Durch das Herz und die Haare steckt ein Pfeil Cupidos. Dem Pfeil entspringen Blümchen, die, wie man erklärt, die Poesie bedeuten¹³. Wenn man es noch genauer ansieht, kann man bemerken, dass das ganze Bild eine Frauengestalt darstellt. Die Blümlein zeigen sich als ihre Hände, und die Schriftzeichen von *midaregami* sind je als Brust, Bauch und Unterleib stilisiert. Das Titelblattbild deutet die Grundstimmung der Gedichte gut an. Die fünf Bilder, die im Band verstreut sind, stellen auch verschiedene Frauengestalten in verschiedenen Farben dar. Sie haben aber nicht direkt mit dem Inhalt zu tun. Daher kann man sagen, dass die Bilder wegen ihrer bescheidenen Erscheinung in diesem Gedichtband nur eine nebensächliche Rolle spielen.

Die Modernität der Dichterin Akiko richtet sich auf die Befreiung der Jugend und des Individuums. Bis dahin wurde das Motiv der Jugend in Japan in der Literatur selten positiv behandelt. Die konfuzianische Moral lehrt, dass die Menschen umso mehr an Wert gewinnen, je älter sie werden. Die Jugendlichen mussten den Alten gehorchen. Das Individuum war auch etwas, worauf man wenig Wert legte. Vor allem in der Waka-Dichtung galten die allgemeinen Spielregeln, was und wie gedichtet werden sollte. Eine freizügige Betonung des Individuums war tabuisiert. Akiko wagte mit ihren Gedichten die konventionellen Fesseln zu sprengen. Sie sagte über sich selbst: „Ich bin zugleich Idealist und Romantiker in einem neuen Sinn“ (Yosano A. 1980: 275). Sie hielt die Fantasie für das wichtigste Mittel, um damit über die Realität hinauszudenken und das Bestehende zu durchbrechen. Die Romantik, die mit Shimazaki Tōson anfang und von Yosano Tekkan weitergeleitet wurde, wurde von Akiko zur Blüte gebracht.

In der Öffentlichkeit gingen damals allerdings die Meinungen bezüglich *Midaregami* auseinander. Traditionalisten kritisierten Akikos Gedichte als obszön und ungehörig. Negative Meinungen gewannen zuerst die Oberhand; denn in der Endphase der Entwicklung einer Dichtungsart pflegt oft die Beckmesserei zu grassieren. Zu den wenigen Befürwortern gehörten jedoch Ueda Bin¹⁵ und Mori Ōgai, die beide nach wie vor die antiautoritäre Bewegung der *Myōjō*-Gruppe unterstützten. Hinatsu Kōnosuke, ein vielbeachteter Dichter und Literaturhistoriker, zog später über das Phänomen Akiko folgende Bilanz: „In der romantischen Dichtung der Meiji-Zeit ist die romantische Inbrunst in

Akikos Tanka-Dichtung am stärksten und schönsten ausgebrochen“ (Hinatsu 1951:237). Sie wirkte sich in der Tat auf das Lebensgefühl des jungen im westlichen Stil gebildeten Publikums überwältigend aus. *Midaregami* war, da die Dichterin aus einer rein bürgerlichen Familie stammte, sozusagen der erste Sieg der bürgerlichen Schicht in der Literatur, sie gab deshalb auch der ganzen Gesellschaft einen starken Impuls, sich den Weg zur Demokratie zu bahnen.

Man darf aber nicht vergessen, dass mit *Midaregami* kein vollkommener Bruch mit der Tradition geschehen ist. Akikos Arbeit bezeichnet gewiss einen ganz neuen Aufbruch der Tanka-Dichtung. Aber ihre neue Schöpfung war doch von ihrem fleißigen Selbststudium der klassischen Literatur untermauert. Sie war darin so ausgezeichnet versiert, dass sie es sich später leisten konnte, den großen höfischen Roman *Genji Monogatari* und andere klassische Werke ins moderne Japanische zu übertragen. Außerdem fand sie Geschmack daran, sich gute *ukiyo-e*-Bilder anzusehen. Ihre Lyrik lässt sich also doch so charakterisieren, dass in ein altes Gefäß, das aus der höfisch-anmutigen Dichtung und der bürgerlich-vulgären Malerei gebildet wurde, ein völlig neuer Wein gegossen wurde.

Yosano Akiko, geb. Hō, wurde im 11. Jahr Meiji, 1878, in Sakai bei Osaka geboren. Ihr Vater war Besitzer eines bekannten Geschäftes für *yōkan*, eine süße Spezialität. Die Stadt Sakai blühte im späten Mittelalter als Handels- und Hafenstadt. Die Händler von Sakai sind sogar eine Metonymie für den Bürgerstolz. Sie machten sich nämlich zeitweise von der politischen Macht so unabhängig, dass die Stadt wie eine Art freier Reichsstadt aussah. Anfang der Meiji-Zeit war sie aber zu einer alten konventionellen Handelsstadt geworden. Akiko wuchs hier in den beengten Verhältnissen einer bürgerlichen Familie auf. Zur Zeit ihrer Kindheit übte ihre Großmutter über die ganze Familie Macht aus. Akikos Vater fungierte nur als Symbol des Geschäftes, womit er sich auch ohne weiteres begnügte. Seine erste Frau wurde von ihrer Schwiegermutter entlassen, weil sie angeblich im Geschäft untauglich gewesen war. Seine zweite Frau, die zur Mutter von Akiko wurde, gefiel ihrer Schwiegermutter gut, war aber kränklich. Gleich nach dem Tod der Großmutter musste Akiko im Alter von zwölf Jahren bei der Geschäftsführung helfen, und die auf ihr lastende Verantwortung wurde immer größer.

Ihr Vater hatte eigentlich keine Lust zu Geschäften, sondern interessierte sich für die Regionalpolitik in der Stadt und daneben auch für Literatur und Malerei. Er besaß eine Privatbibliothek mit Büchern der klassischen japanischen und chinesischen Literatur und sammelte wertvolle *ukiyo-e*-Bilder, darunter erotische Frauenbilder von Isoda Koryūsai¹⁷. Von diesen kulturellen Schätzen fühlte sich Akiko schon früh angezogen. Sie vertiefte sich während der Geschäftsstunden und nach der Abendarbeit noch in die Lektüre. So

begann sie selber Tanka-Gedichte zu schreiben. Sie trat der Gemeinschaft der Literarischen Jugend im Kansai-Bezirk bei. Dann kam die dramatische Begegnung von Akiko und Tekkan. Akiko verließ ihre Eltern und ließ das Geschäft im Stich, um sich in die Arme Tekkans zu werfen. Obgleich sich um Tekkan immer weibliche Probleme schlangen, setzte sie sich durch. Nachdem Akiko mit ihrem Erstling Erfolg gehabt hatte, vermählte sie sich mit ihm. Sie waren glücklich, gerieten aber ins Kreuzfeuer von Diffamierungen. Tekkan benutze die Frauen nur, damit er seine Arbeiten bequem organisieren könne. Man warf Akiko vor, sie sei flatterhaft und rücksichtslos, sie habe nur einen beschränkten Horizont. Trotz alledem gewann sie bei Wettbewerben mit ihren dichterischen Konkurrenten und stieg zur Königin der Zeitschrift *Myōjō* auf. Wenn man damals in Japan die Bezeichnung *femme fatale* gekannt hätte, hätte man sie womöglich auf sie angewendet.

Akiko war aber kein auf Untergang erpichtes Strohfleisch. Die Romantik in der Meiji-Zeit war zwar kurzlebig; sie scheiterte an der zählebigen Realität und wurde vom Naturalismus abgelöst, der die Realität im Detail analysieren sollte. Akiko arbeitete aber nach dem ersten Erfolg weiter als Tanka-Dichterin und veröffentlichte insgesamt 23 Gedichtbände. Die ganze Zeit über setzte sie sich auch dafür ein, tüchtige Dichterinnen zu fördern und so die Tradition der Frauendichtung aufs Neue zu beleben. Außerdem kümmerte sie sich fürsorglich um ihren Mann, der manchmal vom Weg abzukommen drohte¹⁸. Sie brachte sogar elf Kinder zur Welt. Als Dichterin, als Ehefrau und als Mutter engagierte sich die japanische Mutter Courage für gesellschaftliche Probleme. Sie betätigte sich nämlich neben der dichterischen Arbeit ständig als Sozialkritikerin. Unter anderem trat sie für das allgemeine Wahlrecht ein. Sie ist eine der ersten Japanerinnen, die um die Gleichberechtigung kämpften. Dabei war sie so radikal, dass sie zugunsten der vollkommenen Gleichberechtigung einen staatlichen Schutz der Mutterschaft ablehnen wollte¹⁹.

Hervorragend an ihrer Persönlichkeit war, dass sie das gesunde Freiheits- und Rechtsgefühl einer modernen Bürgerin nicht nur in sich trug, sondern sich vor den starken Gegenströmungen nicht beugte. Ein optimales Beispiel dafür ist ein langes Gedicht, das sie ihrem zum Kriegsdienst einberufenen jüngeren Bruder widmete. Es wurde während des Russisch-Japanischen Krieges veröffentlicht, als ihr geliebter Bruder ins gefährlichste Schlachtfeld geschickt worden war. Das vierzigzeilige Gedicht hat einen Kehrreim, und zwar lautet er: „Du darfst nicht sterben“. Die 3. Strophe ist wie folgt:

Du darfst nicht sterben.
Der liebe Tennō selbst kommt
Nie auf das Schlachtfeld.

Er denkt aber so tief nach,
 Dass er sich nie sagen wird:
 Man solle sein Blut vergießen,
 Man solle wie ein Tier sterben,
 Sterben sei eine Tugend des Menschen.
 (Yosano A. 1904a:51–52)

Man warf ihr dann heftig vor, dass so eine Aussage den Kampfgeist der Soldaten schwäche. Sie wies solche Vorwürfe gelassen zurück und konterte: „Dieser Anruf war die naive Stimme der Schwester eines Soldaten, die niemand unterdrücken kann. Die gewaltsame Forderung der Militaristen, die Soldaten sollten den Mut haben, jederzeit zu sterben, ist für den Staat viel gefährlicher“ (Yosano A. 1904b:99–100). Diesen gefährlichen Weg ist Japan in den folgenden Jahrzehnten gegangen und damit ins Verderben geraten.

3

Gerade zur gleichen Zeit mit *Myōjō* und *Midaregami* begannen in Wien die Secessionisten mit ihrer Tätigkeit und gaben die Zeitschrift *Ver Sacrum* heraus. Im ersten Heft 1898 ist schon zu lesen: „Wir wollen dem thatenlosen Schlendrian, dem starren Byzantinismus und allem Ungeschmack den Krieg erklären, und rechnen dabei auf die thatenkräftige Unterstützung aller derer, welche die Kunst als eine hohe Culturmission auffassen und erkannt haben, dass sie eine von den großen erzieherischen Aufgaben civilisierter Nationen ist“ (o.A. 1898:5–6). Diesem Manifest kann man schon entnehmen, dass mit der Zeitschrift *Ver Sacrum* progressive Künstler gegen repressive Systeme herkömmlicher kultureller Institutionen rebellieren. Wichtig ist, im Auge zu behalten, dass es sich hier nicht um die Kunst im engeren Sinne handelt. Die Secessionisten waren der Ansicht, dass die Kunst den geistigen und kulturellen Status quo des ganzen Volkes ändern könnte und sollte. In jedem Heft wirken bestimmte Schriftsteller mit. Hier wurde eine gemeinsame Front von Künstlern und Schriftstellern gebildet, um im Kulturleben des Volkes ein ganz neues Klima einzuführen.

Zwischen *Ver Sacrum* und *Myōjō* gibt es offensichtlich etwas Gemeinsames: Widerstand gegen die bestehende Autorität, Zusammenarbeit von Schriftstellern und Künstlern, dekorative Kunstrichtung. Zu den Gemeinsamkeiten zählt auch, dass beide einmal von der Obrigkeit verboten wurden, mit derselben Begründung, nämlich dass ein Gemälde zu obszön wäre²³. Natürlich gibt es auch Unterschiede. *Ver Sacrum* ist eine Zeitschrift bildender Künstler, an der Schriftsteller mitwirken; *Myōjō* ist dagegen eine Zeitschrift von Schriftstellern, an der bildende Künstler mitwirken. Die Schriftsteller und Künstler

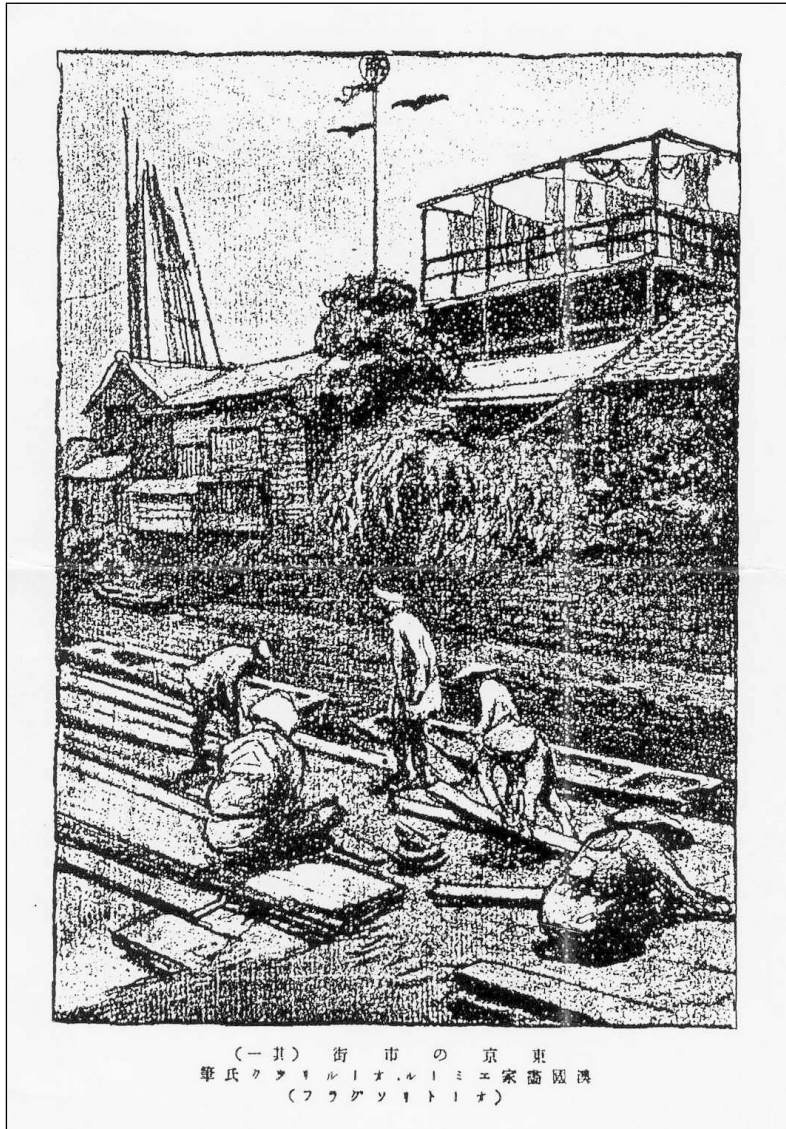


Abb. 2.3. Emil Orlik: *Tokyo no shigai (sono ichi)* [Stadtansicht Tokyos (Teil 1)], *Myōjō* 1/14, Sonderblatt zwischen Seite 28 und 29, 1901, mit freundlicher Genehmigung der Kokuritsu Kokkai Toshokan

von *Myōjō* kannten *Ver Sacrum* sicherlich nicht. Sie waren weitgehend von den neuen Tendenzen der Kunst und Literatur in England und Frankreich beeinflusst. In Wien fing die Jugendstil-Bewegung aber deutlich später an als in Paris und in den anderen Städten Europas. So stimmten *Ver Sacrum* und *Myōjō* zeitlich miteinander überein. Beide publizierten gleichzeitig und wussten so viel wie gar nichts voneinander. Damals ging die kulturelle Informationsvermittlung zwischen den Kontinenten nicht so schnell und lückenlos wie heute. Die kulturellen Initiatoren, die zeitlich gleich, aber geographisch entfernt etwas Ähnliches leisteten, konnten einander nicht kennen. So blieb der Blick der japanischen Künstler immer noch an den Leistungen der Künstler in London und Paris haften, während die Wiener Secessionisten keine Ahnung davon hatten, was in der japanischen Kunst und Literatur zur Zeit geschah.

Allerdings braucht man nicht eigens zu betonen, dass die Secessionisten großes Interesse für die alte japanische Kunst hatten. Im Frühjahr 1900 veranstaltete die Secession eine große japanische Ausstellung. Da wurden die wertvollen Kunstwerke und Kunstgegenstände aus der Sammlung von Adolf Fischer ausgestellt und zugleich auch japanische Landschaftsbilder, die Franz Hohenberger vor Ort gemalt hatte. Parallel stand in *Ver Sacrum* Franz Hohenbergers Bericht aus Japan. (Pantzer 1999:90) Der seit der Weltausstellung in Wien 1873 entfachte Japonismus wurde auf diese Weise weiter entwickelt. Klimt, Hohenberger, Kolo Moser, Emil Orlik u.a. versuchten dann den japanischen Geschmack auf ihre eigenen Arbeiten einwirken zu lassen. Nach Franz Hohenberger fuhr Emil Orlik nach Japan, um sich dort als Graphiker weiter auszubilden. Er kam dabei mit Fujishima Takeji und seiner Gruppe in Berührung. So trug er auch etwas zu *Myōjō* bei. Vor allem wurden im 14. Heft des 1. Bandes 1901 zwei lithographische Bilder von Orlik abgedruckt; jedes Bild nimmt eine ganze Seite ein und zeigt ein Stadtbild von Tokyo (Abb.3). Es handelt sich um zwei geschmack- und nostalgievollere Bilder. (Orlik 1901: Sonderblatt zwischen Seite 28 und 29) Das ist wohl der einzige rote Faden, der *Ver Sacrum* und *Myōjō* direkt verbindet. Emil Orlik hätte doch später in Wien über die neue Kunst und Literatur bei *Myōjō* berichten können. Er beschäftigte sich aber wohl zu intensiv mit der traditionellen Holzdruckkunst in Japan.

Welche Stellung nahmen nun aber die Schriftsteller bei *Ver Sacrum* ein? *Ver Sacrum* war bekanntlich das „offizielle Organ der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs“. Die offiziellen Mitglieder waren lauter bildende Künstler. „Korrespondierende Mitglieder“, quasi Ehrenmitglieder, waren mit Wien verbundene bildende Künstler im Ausland, wie z. B. Auguste Rodin. Trotzdem trug mancher Schriftsteller mit Gedichten, Essays und Erzählungen zu dieser Zeitschrift bei, und zwar Schriftsteller aus verschiedenen Orten und mit verschiedenen Tendenzen, was man mit Wendelin Schmidt-Dengler

als „Symbiose von verschiedenen Generationen“ (Schmidt-Dengler 1982: 17) bezeichnen kann. Die Zusammenarbeit von Künstlern und Autoren war damals sicherlich ein progressives Zeichen für die neue Entwicklung der Kunst einerseits und der Literatur andererseits. Der Präsident der Vereinigung Gustav Klimt bat zuerst Hermann Bahr um Unterstützung und Zusammenarbeit. Seine Antwort war positiv; er wünschte der Secession denselben Erfolg, den er selber vor zehn Jahren im Bereich der Literatur mit den Jung-Wienern gehabt hatte (Nebehay 1975:25). In den ersten Jahren der Secession war er sogar als Berater tätig. Durch seinen Einfluss wurde es möglich, dass buntgemischte Autoren in *Ver Sacrum* auftraten; von den Jung-Wienern Hugo von Hofmannsthal, Peter Altenberg und Felix Dörmann. Ansonsten wirkten Rainer Maria Rilke, Ferdinand von Saar und Richard Schaukal gern mit. Aus München kamen Beiträge von Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Detlev von Liliencron und Ricarda Huch; aus Berlin von Arno Holz und Paul Scheerbart, um nur die Wichtigsten zu nennen. Diese überregionale Reihe von charakteristischen Autoren spielte mit den bildenden Künstlern auf der Bühne von *Ver Sacrum* ornamental Duo. So könnte man sagen, dass die Literatur, die sich in *Ver Sacrum* zeigt, einen Querschnitt der damaligen deutschsprachigen Literatur bildet und dass darüber hinaus hier Musterbeispiele für den literarischen Jugendstil zu finden sind.

Über die Autoren von *Ver Sacrum* wussten die Japaner damals noch nichts. Die Übersetzungen der Werke Rilkes und anderer zeitgenössischer Autoren durch Mori Ōgai kamen erst etwas später. Die Dichter und Maler bei *Myōjō* kannten zwar schon Dante Gabriel Rossetti. Unter dem Einfluss Rossettis schrieb der bekannte Dichter Kanbara Ariake hochzuschätzende Gedichte, die einen makabren Zauber in sich tragen²⁶. Von den deutschsprachigen Dichtern kannte man aber damals nicht viel mehr als Goethe und Heine. Akiko und Tekkan waren 1912 auf ihrer Rundreise durch Europa einmal kurz in Wien. Sie hatten aber anscheinend kein Interesse für die gegenwärtige Literatur und Kunst in Wien.

Was wussten denn die Autoren bei *Ver Sacrum* vom Japan dieser Zeit? Hugo von Hofmannsthal erhielt z.B. starke Eindrücke durch Lafcadio Hearn's *Kokoro*²⁷, zu dessen deutscher Übersetzung er das Vorwort verfasste. Hermann Bahr ließ in seinem 1904 veröffentlichten Theaterstück „Der Meister“ einen weisen japanischen Seelenheilkundigen namens Kokoro auftreten²⁸, was beweist, dass die Wiener Autoren sich das japanische Wort *kokoro* gemerkt hatten. Man kann sich vorstellen, dass bei ihnen die Neugier auf die zeitgenössische Kultur dieses fernen Landes wuchs. Wie hätte Hofmannsthal etwa darauf reagiert, wenn er die Gedichte von *Midaregami* gelesen hätte? Sie hätten ihn vermutlich außerordentlich beeindruckt und zum Schreiben eines

tiefpsychologischen Essays veranlasst. Zweifellos wäre sein Verständnis für diese Dichtung groß gewesen. Jedoch wäre für ihn *Midaregami* eine fremde Dichtung geblieben, die in ihm keine Bereitschaft geweckt hätte, diese mit seiner eigenen Dichtung zu vergleichen. Aber für uns ist es vielleicht nicht sinnlos, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Dichtung von *Midaregami* und der Lyrik des jungen Hofmannsthal herauszuarbeiten.

Ich möchte Hofmannsthals Gedicht „Die Beiden“ aufgreifen, das in *Ver Sacrum*, illustriert von Friedrich König, steht. In diesem Gedicht wird eine Szene in mittelalterlicher Kulisse gezeichnet. Da geht es um die erste Begegnung eines jungen Ritters mit einer jungen Dame. Der Text lautet:

Die Beiden
 Sie trug den Becher in der Hand,
 Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand.
 So leicht und sicher war ihr Gang,
 Kein Tropfen aus dem Becher sprang.

So leicht und fest war seine Hand:
 Er saß auf seinem jungen Pferde.
 Und mit nachlässiger Gebärde
 Erzwang er, dass es zitternd stand.

Jedoch wenn er aus ihrer Hand
 Den leichten Becher nehmen sollte,
 So war es beiden allzu schwer:
 Denn beide bebten sie so sehr,
 Dass keine Hand die andre fand
 Und dunkler Wein am Boden rollte.
 (Hofmannsthal 1899:28)

Die Darstellung der menschlichen Gestalten ist auf die Hand konzentriert²⁹. Die Bewegung der Hände deutet scharf an, was vor sich geht. Das ist ein impressionistisches Raffinement, wie es die Autoren dieser Zeit erreichten³⁰. Die Hände der Dame werden schlank und anmutig sein, die des Herrn stark und geschmeidig. Gerade diese Hände der beiden stellen am Schluss etwas Schlechtes an. Das Wort „leicht“ wird auch dreimal gebraucht und am Schluss vom Wort „schwer“ abgelöst. Man kann sich ausmalen, dass bei der ersten Begegnung unerwartete Erschütterungen in ihrem Inneren so blitzartig ablaufen, dass mit sicheren Händen eine Unüberlegtheit passiert. Die erste Liebe kann wie eine reine Wasserquelle entspringen. Mit den Motiven wie Jugend,

Liebesanfang, Hände oder Haare haben Hofmannsthal und Akiko Gemeinsames. Hofmannsthal beobachtet aber den ganzen Vorgang objektiv, ohne sich in die heimliche Leidenschaft der beiden einzufühlen. Dann erscheint das schlicht Dargestellte als ein Sinnbild, welches ahnen lässt, dass der Fehlschlag am Schluss nicht nur von der jugendlichen Unreife verursacht wird, sondern dass er auch ein ominöses Zeichen dafür ist, dass es mit den beiden nicht glücklich ausgehen wird, also Vorahnung auf Sterilität. So verlagert sich der Text als Sinnbild auf die Gegenwart, auf das geistige Versagen der zeitgenössischen Menschen. Hofmannsthal beschränkt sich auf die Schilderung des Äußerlichen. Sein Verhalten ist alles andere als romantisch. Die Jung-Wiener fühlten sich zwar am Ausgangspunkt eines neuen Zeitalters, waren sich aber zugleich der Endzeitstimmung einer Gesellschaft bewusst, die die bürgerliche Schicht in der Habsburger Monarchie getragen hatte. Die Literatur und Kunst der Wiener Moderne entstand in der Kluft zwischen dem endenden Zeitalter und einem kommenden. Die Romantiker in der Meiji-Zeit befanden sich dagegen in der aufgehenden Zeit der bürgerlichen Gesellschaft in Japan, in der sie als treibende Kräfte für die Entwicklung fortschrittlicher Ideen zur neuen Menschenbildung beitragen wollten. Die moderne Gesellschaft in Japan entwickelte sich aber leider durch die absolute Staatsidee zu einem totalitären Staat, in dem die Stimmen für Freiheit und Gleichheit weitgehend unterdrückt wurden. Diese Stimmen sind trotz alledem in diesem düsteren Zeitalter nicht erstickt. Das bestätigt die Literatur von Yosano Akiko.

Literaturverzeichnis

BAHR, Hermann

1904 *Der Meister. Komödie*. Berlin: Fischer.

HEARN, Lafcadio

1905 *Kokoro*. Übers. von Berta Franzos. Frankfurt am Main: Rütten und Loening.

HINATSU Konosuke

1951 *Meiji roman bungakushi*. [Geschichte der romantischen Literatur der Meiji-Zeit] Tokyo: Chūōkōronsha.

HOFMANNSTHAL, Hugo von

1899 „Die Beiden“, *Ver Sacrum* 2, 28.

1959 „Lafcadio Hearn“, Herbert Steiner (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Prosa II*. Frankfurt am Main: Fischer, 104–107.

1984 „Manche freilich...“, Eugene Weber (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke I. Gedichte I*. Frankfurt am Main: Fischer, 54.

- KLIMT, Gustav
 1898 „Fischblut“, *Ver Sacrum* 3, 3.
- MASAOKA Shiki
 1899 „Shiki-shi raisho“ [Ein Brief von Herrn Shiki], *Myōjō* 1/6, 65.
- NATSUME Sōseki
 1914 *Kokoro*. Tokyo: Iwanami shoten.
- NEBEHAY, Christian M.
 1975 *Ver Sacrum 1898-1903*. Wien: Tusch.
- N.N.
 1898 „Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?“, *Ver Sacrum* 1, 5–6.
- ORLIK, Emil
 1901 „Tokyo no shigai (sono ichi)“ [Stadtansicht Tokyos (Teil 1)], *Myōjō* 1/14, Sonderblatt zwischen Seite 28 und 29.
- PANTZER, Peter (Hg.)
 1999 *Aoyama Mitsuko, Kurimuto, sono jidai: Nihon-Ōsutoria shūkō 130 shūnen kinenten = 130 Jahre freundschaftliche Beziehungen. Österreichisch-japanische Begegnungen: Mitsuko, Klimt und ihre Zeit*. Tokyo: Nihon Ōsutoria shūkō 130 shūnen kinenten jikkō iinkai.
- RILKE, Rainer Maria
 1927 „Verkündigung“, *Rainer Maria Rilke. Gesammelte Werke. Band II. Gedichte*. Leipzig: Insel, 72.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin
 1982 „Literatur in Ver Sacrum“, Hans Bisanz und Robert Waissenberger (Hg.): *Ver Sacrum. Die Zeitschrift der Wiener Secession 1898-1903*. Wien: Museen der Stadt Wien, 17.
- SCHNEIDER, Wilhelm
 1958 *Liebe zum deutschen Gedicht*. Freiburg: Herder.
- SHIMAZAKI Tōson
 1966a „Kusamakura“ [Unterwegs], *Tōson zenshū* [Shimazaki Tōson. Gesammelte Werke]. Bd. 1. Tokyo: Chikuma shobō, 17.
 1966b „Tōson shishūjo“ [Vorwort], *Tōson zenshū* [Shimazaki Tōson. Gesammelte Werke]. Bd. 1. Tokyo: Chikuma shobō, 526.
- UEDA Bin
 1901 „Midaregami wo yomu“ [Midaregami lesen], *Myōjō* 1/16, 1–4.
- YOSANO Akiko
 2000 *Midaregami*. Tokyo: Shinchōsha.
 1904a „Kimi shinitamau koto nakare“ [Du sollst nicht sterben], *Myōjō* 3/9, 51–52.
 1904b „Hirakibumi“ [Offener Brief], *Myōjō* 3/11, 99–100.
 1980 *Teihon Yosano Akiko Zenshū* [Yosano Akiko. Gesammelte Werke]. Bd. 13. Tokyo: Kōdansha.
 1985 *Yosano Akiko Hyōronshū* [Kritiken zu Yosano Akiko]. Hg. von Kano Masanao und Kōchi Nobuko. Tokyo: Iwanami shoten.
- YOSANO Tekkan
 1900 „Shinshisha seiki“ [Manifest], *Myōjō* 6, 68.

Anmerkungen

¹ *Kanshi* heißt chinesisches Gedicht: seine Form wurde aus China übernommen und es besteht aus lauter chinesischen Schriftzeichen.

² Das Neujahrsfest sollte zeigen, dass an der Spitze der Hierarchie der Tennō stehe. Das Fest wird heute noch veranstaltet, hat aber nur die Bedeutung, ein traditionelles Hoffest als Kulturerbe zu präsentieren.

⁴ Shiki schrieb in einem offenen Brief vom 1. 8. 1899, der in *Myōjō*, H. 6, Sept. 1899 mit dem Titel „Ein Brief von Herrn Shiki“ stand, an Tekkan: „Die Alte Schule ist in den Hintergrund getreten; von nun an müssen wir beide miteinander rivalisieren“ (Masaoka 1899:65). Daraus entstand die landläufige Meinung, dass Shiki und Tekkan nicht zusammenarbeiten könnten.

⁵ In der Malerei entstand eine neue Strömung, die in der europäischen Malerei übernommen wurde, während sich *ukiyo-e* oder *nihonga* nach wie vor als Hauptströmung behaupteten.

⁶ Die Neuen Folgen von *Myōjō* wurden dann später 1921 bis 1927 herausgegeben. Sie hatten aber kulturgeschichtlich kaum mehr Bedeutung.

⁷ Tekkan fühlte sich verpflichtet, in Korea die japanische Sprache und Kultur einzuführen.

⁸ Tekkan hatte mit dem Vater seiner Frau Schwierigkeiten. Er hatte ihm versprochen, in dessen Familie einzuheiraten, hielt aber dann sein Wort nicht. Schließlich musste er sich scheiden lassen.

⁹ Bis zu dieser Zeit war es so, dass ein Tanka-Gedichtband immer in der Form einer Anthologie herauskam. Ein Gedichtband eines einzelnen Dichters war sehr selten. Tekkans Plan war deshalb epochemachend.

¹⁰ Eine heute noch leicht zu erhaltende, gute Ausgabe von *Midaregami* ist die Taschenbuch-Ausgabe des Shinchōsha-Verlages, die obendrein mit Kommentaren zu den repräsentativen Gedichten versehen ist.

¹¹ Die Ziffer nach dem Originaltext ist die Nummer, die das jeweilige Gedicht in der Taschenbuchausgabe hat.

¹³ Auf der Rückseite des Titelblattes steht ein kurzer Kommentar zum Bild.

¹⁵ Ueda Bin, Anglist, Schriftsteller und Herausgeber der bekannten Anthologie *Kaichō-on*, veröffentlichte anonym in *Myōjō* 1/16 (Sept. 1901) gerade zur rechten Zeit eine positive Besprechung.

¹⁷ Isoda Koryūsai ist *ukiyo-e*-Maler in der Mitte der Edo-Zeit, der wegen seiner erotischen Genrebilder hochgeschätzt war.

¹⁸ Tekkan war ein tapferer Kämpfer, wenn er einen Gegner vor sich hatte. Er war aber nicht dazu fähig, sich selbst den Änderungen der Zeit elastisch anzupassen.

¹⁹ Zu diesem Thema entstand eine berühmte Debatte zwischen Akiko und der Sozialkritikerin Hiratsuka Raichō. Vgl. Yosano A. 1985:197ff.

²³ Es handelte sich um ein Gemälde von Gustav Klimt für *Ver Sacrum* und eines von Ichijō Narumi für *Myōjō*.

²⁶ Kanbara Ariake war ein ständiger Beiträger zu *Myōjō*, zählt aber literarhistorisch zu den Symbolisten.

²⁷ Hofmannsthal übersetzte eine von Hearn berichtete Anekdote aus dem Englischen und schrieb nach seinem Tod 1904 einen herzlichen Nachruf. (Hofmannsthal 1959:104–107.)

²⁸ Hermann Bahrs Komödie „Der Meister“ erschien 1904. Der Roman *Kokoro* von Natsume Sōseki erschien übrigens erst 1914.

²⁹ Vgl. die Interpretation dieses Gedichtes durch Wilhelm Schneider (1958: 271–272).

³⁰ Vgl. z.B. Rilkes Gedicht „Verkündigung“, das, 1899 entstanden, im Gedichtband *Buch der Bilder* enthalten ist, besonders die Stelle: „Aber wunderbar sind dir / die Hände benedict. / So reifen sie bei keiner Frau, / so schimmernd aus dem Saum.“(Z. 3–6) (Rilke 1927:72)

3. Altes und Neues - Literatur, Philosophie und Wissenschaft im Wiener Fin de Siècle

WENDELIN SCHMIDT-DENGLER

1

Es sei erlaubt, anhand dreier Beispiele die merkwürdige Durchdringung von Altem und Neuem, von Literatur und Wissenschaft darzustellen, von den Grundlagen, die zum Teil in der Klassischen Ausbildung begründet lagen, die wiederum gerade die notwendige Grundlage für den fundamentalen Wandel des Bildungsideales und die Hinwendung zu den Naturwissenschaften darstellte. In jedem Falle lässt sich sagen, dass die Generation der Autoren des Jung Wien die letzte war, die auf eine sogenannte humanistische Bildung verweisen konnte, mit Latein und Griechisch vertraut war, kurzum, es handelt sich um die letzte Autorengeneration, die allesamt der europäischen Gymnasialkultur verpflichtet war. Das gilt für die Absolventen des berühmten Akademischen Gymnasiums in Wien, also für Arthur Schnitzler, für Richard Beer-Hofmann und für Hugo von Hofmannsthal, das gilt auch für Karl Kraus und für Sigmund Freud, ja auch noch für Stefan Zweig. Die Brechungen dieser unterschiedlichen Bildungsprozesse sollen ausgehend bei Hofmannsthal und Freud diskutiert werden; der Wandel macht sich an Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* bemerkbar.

2

Die Erörterung von *Der Thor und der Tod* bietet für unsere Fragestellung einen guten Einstieg.

Diesem Stück wollen wir uns aber nun auf Umwegen, wenn ich das so sagen kann, nähern; und zwar auf dem Umweg, der, wenngleich ziemlich in Verruf geraten, der üblichste ist, nämlich über die Biographie: das Prinzip des „l'homme et l'œuvre“. Zugleich erweisen sich Biographien als unverzichtbarer Bestandteil von Kulturgeschichten und die Tatsache, dass das, was ein Autor uns zu sagen hat, ohnehin im Werk steht, wird von einer Betrachtungsweise nicht akzeptiert, die auch das aufsuchen will, was den Text umschließt. Die Hofmannsthal-Biographie des Marbacher Archivars Werner Volke (Volke 1967) ist immer noch die beste und komprimierteste Darstellung dieses Lebens; an die dort zusammengestellten Daten halte ich mich im wesentlichen.

Die Geschichte der Vorfahren ist in diesem Falle nicht als sinnloser Ahnenkult zu werten, sondern ist sinnvoller Bestandteil einer kulturgeschichtlichen Annäherung an den Gegenstand, der dies auch zu fordern scheint: Denn Hofmannsthals Werk ist innig mit dem verbunden, was als die Kulturgeschichte dieser Epoche beschreibbar wird. Hofmannsthals Urgroßvater Isaak Löw Hofmann kam 1792 nach Wien, war unerhört reich und mehrte den Reichtum noch; er hatte Seidenkulturen und das Verfahren der Seidenveredelung vor allem in Ungarn zur Blüte gebracht, außerdem betrieb er in den wallachisch-illyrischen Waldungen, wie Volke schreibt, eine neue Industrie, nämlich die Herstellung von Pottasche. Als er 1835 von Kaiser Ferdinand in den Adelsstand erhoben wurde, „wählte er die Seidenraupe auf einem Maulbeerblatt, den Opferstock und die mosaïschen Gesetzestafeln zu Insignien seines Wappens“ (Volke 1967:9). Der Sohn Emil trat zum Katholizismus über und führte das Geschäft mit Umsicht weiter; der Vater des Dichters hieß auch Hugo von Hofmannsthal und wurde Beamter in der Central-Bodencreditanstalt; das Haus, in dem der junge Hofmannsthal aufwuchs, steht heute noch im 3. Bezirk, in der Salesianergasse.

Das alles weist auf einen gefestigten Wohlstand hin, und doch ist Vorsicht geboten, denn das Vermögen der Eltern des Dichters hatte beim Börsenkrach 1873 empfindliche Einbußen erlitten, die Eltern mussten nach ihrer Rückkehr von der Hochzeitsreise von dem Verlust erfahren, und man geht kaum fehl mit der Annahme, dass die Familie in der Folge das Decorum nur mit äußerster Mühe erhalten konnte.

Dass das Theater gleich in frühen Jahren einen entscheidenden Einfluss auf Hofmannsthal ausgeübt hatte, steht außer Zweifel, vor allem das Burgtheater, wo sein Wunschtraum es war, den „Stil des Racine mit dem der *Ahnfrau* verschmelzen zu wollen“ (zitiert nach Volke 1967:15), ein gewiss, wenn ich so sagen kann, riskantes Unterfangen. Immerhin gab es damals in der Direktion Adolf von Wilbrandts glanzvolle Aufführungen der Stücke Shakespeares, Calderóns und auch – und das war die besondere Spezialität des Hauses – antiker Stücke, ja es fand hier die Wiedererweckung der antiken Dramatik schlechthin auf der deutschsprachigen Bühne statt.

Hofmannsthal besuchte das Akademische Gymnasium und ist der überragende Exponent dessen, wozu die Gymnasialkultur in einem positiven Sinne fähig war. Mit fünfzehn Jahren war ihm die Weltliteratur ein Begriff: Homer, Dante, Shakespeare, Voltaire, Byron und Browning las er im Original; er fühlte sich und seine Familie erhoben über den Alltag und über den Pöbel. Seine Verse, die er aus Anlass der 1.-Mai-Feiern 1890 schrieb, also im Alter von sechzehn Jahren, seien hier zitiert, weil sie doch noch so gar nicht die spätere Eleganz der lyrischen Sprache ahnen lassen, die ihn so auszeichnete:

Wien, 1. Mai 1890, Prater gegen 5 Uhr nachm.

Tobt der Pöbel in den Gassen,
 ei, mein Kind, so lass ihn schrei'n.
 Denn sein Lieben und sein Hassen
 ist verächtlich und gemein!
 Während sie uns Zeit noch lassen,
 wollen wir uns Schönerm Weih'n.
 Will die kalte Angst dich fassen,
 spül sie fort in heissem Wein!
 Lass den Pöbel in den Gassen:
 Phrasen, Taumel, Lügen, Schein,
 Sie verschwinden, sie verblassen –
 Schöne Wahrheit lebt allein!

(zitiert nach Greve und Volke 1974:87)

Zur Ehre Hofmannsthals sei gesagt: Seine Verse wurden wirklich besser; inwieweit seine Einstellung in sozialen Fragen dadurch eine Wandlung erfuhr, möge dahingestellt bleiben. Was der junge Dichter hier wiedergab, war vermutlich das, was im Elternhaus gesprochen wurde: Diese Verse lesen sich wie Merkverse aus einer Kinderfibel für Ästheten, und diese Position hat Hofmannsthal bezogen; doch, wie wir sehen werden, hat er sie auch in seinem Werk kritisch reflektiert.

Studium: Nach der Matura studierte Hofmannsthal zunächst von 1892 bis 1894 Jus, dann ab 1895 Romanistik an der Universität Wien und schloss seine Studien mit einer Dissertation *Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade* (1897) ab; diese Schrift ist leider nicht erhalten.

Aber Hofmannsthal brauchte nicht bis zum Studium zu warten, bis er anerkannt oder gar berühmt war; allerdings war man doch auch darauf angewiesen, so etwas wie einen Studienerfolg vorzulegen. Hofmannsthal suchte Rat bei dem befreundeten Altphilologen Heinrich Gomperz (1873–1942), dem Sohn des berühmten Professors der Klassischen Philologie Theodor Gomperz (1832–1912), der ihm schließlich, als es mit dem Jusstudium überhaupt nicht weiterging („Nicht eine Stunde lang hab' ich zu diesem Fach eine lebendige Beziehung gewinnen können“, zitiert nach Volke 1967:51), zum Studium der Romanistik und Kunstgeschichte riet, das der junge Mann bei Meyer-Lübke und Mussafia an der Wiener Universität in Angriff nahm. Es dürften dort aber weniger diese beiden Koryphäen der Romanistik gewesen sein, die Hofmannsthal beeindruckten, sondern der Dozent Alfred von Berger, der als Philosoph sowie als Fachmann in Theaterfragen den jungen Autor fasziniert haben dürfte: In jedem Falle hörte Hofmannsthal dort auch eine Vorlesung

über die *Dramaturgie der antiken Tragiker*. Gerade die Person Bergers scheint mir noch einer genaueren Untersuchung zu bedürfen, da er für das Verhältnis von Literatur und Philosophie in dieser Zeit eine maßgebliche Rolle gespielt haben dürfte. Natürlich sind das nur äußere Daten, aber gerade in der post-historistischen Phase scheint mir die Auseinandersetzung mit der Wissenschaft, und da im besonderen mit den geisteswissenschaftlichen Disziplinen nicht unerheblich. Schließlich war das gerade die Nahtstelle, an der Literatur und Wissenschaft einander begegnen konnten, wo über einen gemeinsamen Gegenstand in einer gemeinsamen Sprache gehandelt werden konnte, was aber lange noch kein Grund dafür sein musste, einander auch wirklich nahe-zukommen; im Gegenteil: zwischen diesen beiden scheint fast so etwas wie Berührungsangst bestanden zu haben.

Hofmannsthal absolvierte 1894 auch den Militärdienst als „Einjährig-Freiwilliger“, etwas, das im Zusammenhang mit dem *Leutnant Gustl* von Bedeutung ist. Nach der Fertigstellung der Dissertation und Promotion erwog der junge Doktor die akademische Karriere; seine Habilitationsschrift – sie ist erhalten –, eine *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* (in: Hofmannsthal 1979:247–320), reichte er im Mai 1901 ein, zog sie aber, da sich die Antwort der Fakultät hinauszogerte, zurück. Er sah sich nicht in der Lage „eine innere Doppelexistenz“ (zitiert nach Volke 1967:54) zu führen. Sehr schön wird für mich an diesem biographischen Detail ersichtlich, welche Konsequenzen die Spezialisierung in den Wissenschaften gefordert hatte: Der schöpferische literarische Diskurs und der schöpferische wissenschaftliche Diskurs sind inkompatibel. Dass Hofmannsthal aber in der Tat zu den *poetae docti* im engeren Sinne gehörte, wird sich auf Schritt und Tritt bestätigen. Welche Entwicklung Hofmannsthal nach diesem für ihn entscheidenden Schritt nun im neuen Jahrhundert nahm, wird an geeigneter Stelle zu erörtern sein.

Dem Stück *Der Thor und der Tod* waren zwei lyrische Dramen vorgegangen, und zwar *Gestern* (1891) und *Der Tod des Tizian* (1892); ersteres spielt, wie auch das andre, „[z]ur Zeit der großen Maler“ (Hofmannsthal 1979: 212), also in der Renaissance, der vom Historismus bevorzugten Zeit: Eine vergleichende Studie der Bühnenbilder der frühen Dramen Hofmannsthals mit Blick auf die epigonale Dramatik des 19. Jahrhunderts wäre durchaus lohnend. Denn bei Hofmannsthal ist alles die sublimste Absicht; und wenn der Autor seinen Claudio in eine Umgebung setzt, die im „Empiregeschmack“ (Hofmannsthal 1979:281) gehalten ist, so muss damit nicht die Handlungszeit genau angegeben sein, sehr wohl aber ist ein Terminus post quem gegeben. Man beachte, welche Epochen in diesem Studierzimmer des Claudio im „Empiregeschmack“ versammelt sind: „An den Pfeilern ein Glaskasten mit

Altertümern“ (Hofmannsthal 1979:281) – offenbar Antikes; einen solchen oder mehrere solcher Glaskästen hatte auch Freud. Eine „gotische [...] Truhe“, „altertümliche Musikinstrumente“, ein „schwarzgedunkeltes Bild eines italienischen Meisters“ (Hofmannsthal 1979:281). Das ist schon ganz schön viel; es ist ein Ineinander der Epochen, die eine Epoche scheint gleichsam die andere zu betrachten.

Für seine Haltung hatte Hofmannsthal in einem Brief an Leopold von Andrian 1894 den treffenden Ausdruck „Stilverdrehungsmanie“ geprägt (zitiert nach Perl 1968:25). Er würde sich, so Hofmannsthal an den Freund, die Odyssee und da die Nausikaa-Episode am liebsten „trecentesk“, „gobelinmäßig“ imaginieren. Also ist immer ein Stil mitgedacht, er ist die Prämisse. Die Stile stehen einander gegenüber, sie erhalten ihr Leben aus der Spannung, in der sie zueinander stehen.

Es muss außerdem die Kirschenzeit sein, denn der Diener bringt einen Teller Kirschen (Hofmannsthal 1979:285), nach dem Ende des ersten großen Monologs. Dieser Monolog bedarf der eigenen Erörterung; in ihm beginnt Claudio gerade anhand der ihn umgebenden Gegenstände über sich und sein Leben nachzudenken. Ergebnis: „Die Leute haben sich entwöhnt zu fragen/ Und finden, dass ich recht gewöhnlich bin“ (Hofmannsthal 1979:285). Der Diener unterbricht die Reflexionen seines Herrn: Im Garten hat sich eine seltsame Gesellschaft eingefunden, „ein ganzer Schwarm unheimliches Gesindel“ (Hofmannsthal 1979:285). Dann erklingt Musik („Und seltsam zu der Seele redende“, wie Claudio sagt, Hofmannsthal 1979:286) – und in der Folge stellen sich bei ihm Gedanken ein, die offenbar gegenläufig zu Fausts Ostererlebnis gedacht sind: „Wie packt mich sinnlos namenloses Grauen!“ (Hofmannsthal 1979:288), muss er feststellen. Und nun tritt der Tod auf, der sich eben nicht als Gerippe präsentiert und Claudio ankündigt, dass er ihm, bevor er sterben muss, noch die Chance gibt, sein Leben Revue passieren zu lassen, damit er erfahre, welchen Sinn es hätte haben können. Claudio sei „schellenlaut und leer“ (Hofmannsthal 1979:291), wie es mit eindeutiger Anspielung auf ein Wort des Apostels Paulus heißt. Nun kommen die drei Figuren, die ihm etwas bedeuteten, denen er aber noch mehr bedeutete, als sie ihm. Zuerst die Mutter, dann die Geliebte, dann der Freund: Sie alle sind verstorben, aber sie haben für etwas gelebt. Am drastischsten geriert sich der Freund, in dessen linker Brust „mit herausragendem Holzgriff ein Messer“ steckt (Hofmannsthal 1979:294). Und der Freund verurteilt ihn dann am härtesten, ihn, „[d]er keinem etwas war und keiner ihm“ (Hofmannsthal 1979:296). Dann kann er noch einen Monolog halten, in dem er sein Leben überdenkt: „Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin“ (Hofmannsthal 1979:297). Und dann hält der Tod dem eben Dahingeschiedenen einen Nekrolog, über den man sehr lange

und mit gutem Grund gerätselt hat. Wir werden uns bemühen, diesen Nekrolog denn auch zu analysieren, und ich glaube, dass er eine Schlüsselstelle für das Selbstverständnis dieser ganzen Generation ist. Doch davon später.

Der Handlungsgang führt in den drei Stufen der Reflexion, Argumentation und Demonstration von Claudios Unzufriedenheit mit dem Leben über seinen Widerstand gegen den Tod zu seiner Bekehrung durch die Toten. (Seeba 1970:82)

Das ist für die Strukturbestimmung dieses Textes überhaupt nicht unwesentlich: denn wir erkennen, dass wir es mit einer Art „Stationendrama“ zu tun haben: Über einzelne Stufen wird der Mensch zu seiner Einsicht und Erkenntnis geführt. Die Szenen sind statisch, in den einzelnen Texten erfolgt keine Entwicklung, keine Dynamis treibt den Dialog voran. Es sind immer Ruhepunkte; die Entwicklung erfolgt zwischen den einzelnen Abschnitten in mehr oder weniger jähren Schüben.

In einer ersten und mehr oder weniger oberflächlichen Lesung könnte man sagen, dass hier die Ästhetik sich selbst kritisiere: Der Ästhet erkennt, dass er in einem Vorurteil befangen war, dass er sich abgekapselt hat, dass er auf Besitz und Bildung vertrauend, seinem Leben keinen weiteren Sinn zusprechen konnte, dass er müde war, dass er sich für nichts engagieren konnte und wollte und dass es der Tod ist, der ernst ist, weil er mit dem Leben ernst macht (Fridolin Wiplinger) und ihm zu Bewusstsein bringt, was es mit diesem Leben hätte auf sich haben können. Die Moral, die aus dem allen zu ziehen wäre: Der Tod ist das Tor zum Leben, *mors ianua vitae*.

Die Romantik hatte die orphische Nachtseite der griechischen Welt erschlossen, die Dämmerwelt der orgiastischen Kulte, die Nietzsche auf den Namen Dionysos getauft hatte, den Herren des wilden Lebensrausches und der dunklen Seelengründe, den Gott, der selbst gestorben und wunderbar von neuem erstanden war, und der seine Jünger durch Mysterien von Tod und Wiedergeburt geleitet. Hier begegnet sich das heidnische Mysterium mit christlicher Mystik. In beiden kehrt sich das Verhältnis von Leben und Tod geheimnisvoll um, und ein symbolischer Tod wird zum Schlüssel des wahren Lebens. [...] [-] Dem geheimen Kult dieses Todesgottes ist die ganze Generation des Jahrhundertendes inbrünstig ergeben. (Alewyn 1967:75–76)

„*Adstante morte nitebit vita*“, ist auf der Handschrift zu lesen. Ist nun der Tod Claudios „eigentlich eine Geburt“, wie Richard Alewyn mutmaßt? (Alewyn 1967:76) – und er hat wirklich allen Grund dazu. Die Moralität werde vom Mysterium überstrahlt, schreibt Alewyn (Alewyn 1967:77), und das zielt wohl auf das Wundervolle, das der Tod an Claudio nach dessen Tod zu preisen beginnt. So weit kann man im wesentlichen der Interpretation zustimmen. Ist damit aber auch schon alles gesagt, was die Existenz dieses Todes betrifft?

Zunächst einmal ist dieser Tod ja ein sehr deutlich umrissenes, der Literatur entstammendes Wesen:

Steh auf! Wirf dies ererbte Graun von dir!
 Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe!
 Aus des Dionysos, der Venus Sippe,
 Ein großer Gott der Seele steht vor dir!
 (Hofmannsthal 1979:288)

Mit diesen Worten stellt sich einer vor, der selbst aus der Literatur kommt: Er kommt aus Lessings berühmter Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769), der zufolge der Tod eben nicht als Gerippe erscheinen soll, sondern als ein schöner Knabe, als ein Genius, der die Fackel senkt. Bei Hofmannsthal ist er nicht mit diesen Attributen ausgestattet, aber er will anders verstanden sein, eben als eine antike Gottheit, die sich gegen das „ererbte Graun“ des Christentums wendet. Wir haben es hier mit einer echten Todesallegorie zu tun, und auch das ist eine entschiedene Wendung gegen das naturalistische Theater. Die Figuren sind Exponenten keineswegs mehr als Funktionsträger „der übergeordneten Auseinandersetzungen mit dem Ästhetizismus“ (Seeba 1970:93); sie sind also nicht Charaktere in dem Sinne, dass sie in ihrer Differenziertheit gezeichnet werden müssten, dass sie widersprüchlich wären. „Ihre Beziehungslosigkeit im Nebeneinander zeigt sich darin, dass die monologische Ausdrucksform der Personen selbst da noch vorherrscht, wo ihre Monologe zu einem Dialog zusammengesetzt scheinen“ (Seeba 1970:93). Das scheint mir ganz besonders wichtig zu sein: Auch dies ist eine Zurücknahme, eben die Zurücknahme der Konversation, wie sie für das Gesellschaftsstück als solches prägend und typisch war.

Bemerkenswert ist aber doch die konsequente Schließung der dramatischen Form: Der Raum ist geschlossen; was von außen kommt, ist böse, ist bedrohlich; gewahrt ist die Einheit des Ortes, gewahrt ist die Einheit der Zeit. (Seeba 1970:96)

Dieser Tod ist nun keineswegs eine Lehrinstanz, die plötzlich die Identität von Leben und Tod predigt, die den Tod als die notwendige Grundierung

des Lebens begreift und dieses als etwas sehen will, das sich konsequent auf den Tod hin orientiert. Er ist aber doch auch Lehrer, und zwar einer, der dem Leben einen Sinn dahingehend zu geben vermag, dass er eine Beziehung zwischen dem, was beziehungslos nebeneinander zu stehen scheint, herstellt. Denn nichts wäre geeigneter als eben dieses museale Zimmer, um Beziehungslosigkeit herzustellen. Die Dinge, die Claudio in seinem großen Eingangsmonolog anspricht, sind für ihn nicht anders verbunden als die Objekte eines Museums mit einander in Beziehung stehen. Ja mehr noch, er scheint auch die Natur in diese Kunstwelt einzubeziehen: „Alabasterwolkenkranz“ (Hofmannsthal 1979:281) gleich zu Beginn ist eines jener Komposita, mit denen diese Kunstwelt erfasst wird. Die Wolken erscheinen zu Stein geworden, petrifiziert. Gleich darauf noch deutlicher: „So malen Meister von den frühen Tagen/ Die Wolken, welche die Madonna tragen“ (Hofmannsthal 1979:281). Und je näher er diesen Objekten kommt, umso mehr fühlt er, dass auch diese ihr Leben verlieren:

Ich hab mich so an Künstliches verloren,
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen
Und nicht mehr hörte als durch tote Ohren:
[...] Mein Leben zu erleben wie ein Buch [...].
(Hofmannsthal 1979: 284)

Claudios Problem aber ist, so sehr es von der Kritik auch schon überlagert ist, die Literarisierung des Lebens, das er »wie ein Buch« erleben zu müssen glaubt, weil er seine Bedeutung, auf der Suche nach dem geheimnisvollen Sinn, literarisch oder bildlich zu interpretieren versucht. (Seeba 1970:119)

Leider hat Hans Blumenberg in seinem grundlegenden Werk über *Die Lesbarkeit der Welt* (Blumenberg 1981), worin er die Metapher der Lesbarkeit (Buch der Natur, Buch der Welt) untersucht, nicht auch dieses Drama Hofmannsthals einbezogen, obwohl es doch, wie ich meine, wie kaum ein zweites Werk des Fin de Siècle bewusst macht, was für uns alle Lesen bedeutet.

Kurzum: Wir haben es hier mit einem der Grundprobleme der Kulturgeschichte zu tun, nämlich mit dem Problem des Dekodierens, des Lesens, der Hermeneutik, der Kunst der Auslegung. Das Leben wie ein Buch zu erleben bedeutet gewiss, dass alles nur mehr als vermittelt durch ein Zeichensystem wahrgenommen wird. Und der Ästhet ist jemand, der sich sehr wohl auf diese Zeichensysteme versteht; es ist, als wären diese vielen museal angehäuften Kunstwerke nichts anderes als solche Modelle, die der Lesbarkeit dienlich

sind, wiewohl sie selbst eben auch wiederum „gelesen“ werden müssen. Aber das Geheimnis des Lesens besteht ja darin, dass wir stets für eine Unbekannte eine andere einsetzen. Lesen bedeutet immer auch den Verzicht auf Kommunikation; wenn das Leben ein Buch ist, dann trete ich allenfalls mit diesem in ein – den anderen meist nicht hörbares – Verhältnis, sonst aber bin ich nicht kommunikativ. Das Lesen ist neben dem Schreiben die Tätigkeit, die dem Solipsismus den entschiedensten Vorschub leistet. Zweifellos bleibt der Wunsch einer „sozialen Integration“ (Seeba 1970:132) immer auch in diesem Stück als Motor erkennbar; es wäre aber falsch, wenn man nun das ganze als eine Parabel vom verfehlten sozialen Leben lesen wollte. Doch auch das ist dem Stück eingeschrieben, und Hofmannsthal hat bei Claudio diese frühe Verachtung für die Massen verwandelt in einen Verzicht der Anteilnahme. Dazu tritt nun noch die Metaphorisierung des Ganzen als Theater; nach dem Abgang des Freundes begreift Claudio, dass er nichts anderes war als ein schlechter Schauspieler.

Wie auf der Bühne ein schlechter Komödiant –
 Aufs Stichwort kommt er, redt sein Teil und geht,
 Gleichgültig gegen alles andre, stumpf,
 Vom Klang der eignen Stimme ungerührt
 Und hohlen Tones andre rührend nicht:
 So über diese Lebensbühne hin
 Bin ich gegangen ohne Kraft und Wert.
 (Hofmannsthal 1979:296)

Natürlich ist das einer der beliebtesten und auch am meisten gebrauchten Topoi der Weltliteratur: Wir kennen das aus Ernst Robert Curtius' Buch *Lateinische Literatur und europäisches Mittelalter* (Curtius 1948); Hinrich C. Seeba hat über das Lebensbuch und die Lebensbühne sehr scharfsinnig gehandelt und erkannt, dass diese Metapher vom Buch und von der Bühne ja auf der anderen Seite auch so etwas wie eine einheitliche Perspektive garantiert.

Odo Marquard hat die Notwendigkeit der Hermeneutik etwas simpel, aber durchaus akzeptabel als eine Handhabe gepriesen, die es uns ermöglicht, uns in der Welt zurechtzufinden. Und Seeba hebt mit gutem Grund die Fensterperspektive hervor: Wir nehmen die Welt in einem Ausschnitt wahr, und dadurch haben wir durch die Rahmung dieses einen zufällig herausgenommenen Ausschnittes schon so etwas wie eine ästhetische Struktur vor uns. Wir nehmen also keine Totalität wahr, ja, wir wären durch diese Totalität höchst beunruhigt und mehr noch: desorientiert. Wir sind also angewiesen auf den Ausschnitt.

Immer stand hinter dem Buch-Topos der Versuch, das Unbekannte, das man wie ein Buch lesen wollte, sich als schriftliche Offenbarung eines Sinns vertraut zu machen, es zu verstehen wie einen Text, der sich den Regeln der Hermeneutik öffnet. (Seeba 1970:135)

Bleibt noch ein Problem zu lösen, und zwar das des Schlusses. In seiner Analyse ist Peter Szondi dem aus dem Weg gegangen, auch bei Alewyn findet sich nicht viel. Denn die letzten Worte des Todes scheinen, hat man sich nicht hinlänglich mit dem Text auseinandergesetzt, doch gerade im Gegensatz zum Verhalten desselben zu stehen: Der Verurteilte wird plötzlich gerechtfertigt. Die zutreffende Lösung bietet Hinrich C. Seeba an: Er macht nämlich darauf aufmerksam, dass gerade das, was der Tod an ihm hervorhebt, die eigentliche Aufgabe der Hermeneutik wäre: „Und Wege noch im Ewig-Dunklen finden“ (Hofmannsthal 1979:298).

Der Epilog müßte fast wie eine ästhetisch-hermeneutische revocatio der moralischen Tendenz wirken, wenn er nicht zugleich zeigte, daß die ästhetische und soziale Integration nicht solche Gegensätze sind, wie es die Moral des Proverbs suggeriert, sondern Variationen desselben Ideals: der Lebenseinheit, zu der das Auseinanderstrebende zusammengeschlossen werden soll. (Seeba 1970:124)

Ich weiß nun nicht, ob man das alles so positiv sehen kann; ich verweise viel eher darauf, dass der unlösbare Widerspruch doch erhalten bleiben sollte und damit eben auch das Dilemma des Ästheten: Wenn wir die Welt nur deuten wollen, dann führen wir eine Existenz, die unserer sozialen Integration bedenklich entgegensteht, dann leben wir in unseren hermetisch abgedichteten Räumen, die uns allenfalls einen kurzen Blick auf die Welt gewähren. Aber die Ästheten sind zwar verwerflich, weil sie das Leben nie unmittelbar genießen können, weil jede Tat, jede Handlung – erfolge sie aus Liebe, oder aus dem Hang zu einem Ideal – Tatsache nur dann ist, wenn sie in einem Buch wahrgenommen wird oder sofort in ein solches transformiert wird. Aber der tiefere Zusammenhang, der dem allen „Beziehung einzuhauchen“ vermag, entgeht dem Ästheten.

Hofmannsthals Kritik des ästhetischen Menschen ist, wie Seeba auch zurecht bemerkt, dessen ultimative Rechtfertigung. Hofmannsthals kurzes Drama ist somit ein Drama, in dem wie in kaum einem andern Werk des Jung Wien die Problematik nicht nur der künstlerischen Existenz, sondern die jeder Existenz, die sich auf das Deuten versteht, anklingt.

Mit seinen frühen lyrischen Dramen hat Hofmannsthal zu diesem Genre in der deutschsprachigen Literatur den vielleicht bedeutendsten Beitrag geleistet. Peter Szondi hat sich mit guten Gründen gegen die Bezeichnung „Gattung“ für das lyrische Drama verwahrt, zum anderen aber wäre doch festzuhalten, dass mit diesem Begriff zumindest doch eine Reihe von Dramen Hofmannsthals nicht unpräzise erfasst werden kann.

Auf *Gestern* (1891) und *Der Tod des Tizian* (1892) habe ich bereits verwiesen. Es folgen – nach *Der Thor und der Tod* von 1893 *Die Frau im Fenster* (1897), *Das kleine Welttheater* (1897), *Die Hochzeit der Sobeide* (1897), *Der weiße Fächer* (1897), *Der Kaiser und die Hexe* (1897), *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898). Ich glaube, dass alle diese Texte eine ähnliche Aufmerksamkeit verdienten wie *Der Thor und der Tod*. Die beste Einführung hierzu gibt immer noch Peter Szondis Vorlesung über *Das lyrische Drama des Fin de Siècle*, die dieser im Wintersemester 1965/66 gehalten hat, und worin vor allem der Bezug zu Mallarmés' *Hérodiade* hergestellt wird. Und für alle diese Dramen findet Szondi ein Formel, die dieser Kunst auch den Rückhalt und ästhetischen (Lebens-)Zusammenhang gibt:

Das Leben in seiner Flüchtigkeit, in seiner Wandelbarkeit genommen, läßt nur eine Augenblickskunst zu. Und der Mensch, der das Leben nur noch als ästhetisches Phänomen gelten läßt, als Phänomen seiner Wahrnehmung, fordert damit zugleich eine Kunst, die die Wirklichkeit weder abbilden noch neu errichten, auch nicht stilisieren oder ins Groteske verzerren soll, keinen Realismus, keinen Klassizismus, keinen Manierismus also, sondern eine Kunst, die alles darauf setzt, die Welt im flüchtigen Eindruck zu erhaschen, darin aber die größte Wahrnehmungstreue zu erreichen, der ganzen Vielfalt der sinnlichen Wahrnehmung gerecht zu werden. Aus solchen Ambitionen erwuchs, wie man weiß, die impressionistische Malerei [...]. (zitiert nach Bollack und Beese 1975:178)

3

Das Geheimnis der Prosa Freuds beruht wohl im wesentlichen darauf, dass er immer wieder in der Lage ist, eine solche Rätselsituation an den Anfang zu stellen, hierauf sich selbst als Verwunderten, dann als Fragenden und zuletzt als Löser des Rätsels ins Spiel zu bringen. Die Welt zeigt sich dem Mediziner immer als Sphinx, und ihr gegenüberzutreten ist die vornehmste Aufgabe eines jeden, der sich um die Wissenschaft bemüht.

Sie merken schon, worauf das hinaus will: Die Situation, in der Freud sich grundsätzlich immer befindet, ist die des Ödipus: Er löst ein komplexes und schwieriges Rätsel. In einer sehr intelligenten Studie hat Heinz Politzer diese ständige Identifikation des Schöpfers der Psychoanalyse mit seinem wichtigsten Helden, nämlich mit dem thebanischen Königssohn und König Ödipus, herausgearbeitet (Politzer 1974:53–54): mit einem König, der die Rätsel der Sphinx löste, und der doch dann, in einer seltsamen Verspannung, eben auch einem für ihn unlösbaren Rätsel gegenüberstand. Ödipus ist ja der erste große Ermittler in der Weltliteratur, und dieser große Ermittler steht einem unlösbaren Rätsel gegenüber, dessen Lösung Schritt für Schritt durch den Verlauf des großen Dramas vorgenommen wird. Es ist die Fragetechnik, die zu den richtigen Ergebnissen führt, wenngleich, wie in dem oben angezeigten Fall, auch die Devenz gewisse geringe Varianten zur Wirklichkeit vorschreibt. Und Freud verstand sich darauf, seine Geschichten in das Gewand des analytischen Erzählens zu kleiden.

Er steht damit, zumindest formal, ganz im Gegensatz zur impressionistischen und keineswegs auf Enthüllung hin orientierten Praxis der erzählenden Zeitgenossen, etwa Schnitzlers, aber auch Beer-Hofmanns und Hofmannsthal. Das detektivische Moment ist der Erzählkunst dieser Autoren fern; Freud hingegen sammelt Indizien, um am Ende seiner Fallgeschichte sie allesamt herbeizurufen und sie, wie Hercule Poirot oder Maigret, in einer Runde Platz nehmen zu lassen, unter allen Anwesenden Beziehungen herzustellen und schließlich einen unter ihnen als Täter bloßzustellen.

So viel einmal zur Praxis der wissenschaftlichen Prosa Freuds, die ihm auch die Verachtung unter manchen Psychologen der strengen Zunft eingetragen hat. Richard von Krafft-Ebing, dessen *Psychopathia sexualis* in einem gewissen Sinne doch auch als Vorläufer der Schriften Freuds gelten kann, mag der qualitative Bruch zwar just in der Erzählpraxis erkennbar sein, nannte Freuds Habilitationsschrift ein „wissenschaftliches Märchen“. (Gay 1989: 111) Auch dieser Vergleich ist aufschlussreich: um ein Märchen soll es sich handeln und nicht um eine Novelle. Und in dieser Geringschätzung treffen sich auch die wissenschaftliche Psychiatrie und einige Nachfolger der Psychoanalyse in den Vereinigten Staaten, für die Freud dann in der Tat zu einer Art Märchenonkel wird.

So viel einmal zu Freuds Schreiben, das in jedem Falle für sich beanspruchen kann, der wissenschaftlichen Prosa einen eigentümlich neuen Reiz verliehen zu haben – dass der von der Akademie für Sprache und Dichtung verliehene Preis für wissenschaftliche Prosa nach Freud benannt ist, hat seine guten Gründe. Zum anderen wäre wirklich einmal zu bedenken, dass wissenschaftliche Erkenntnis eben nicht immer an die geläufige Form des Traktats,

der thesenhaften Zusammenfassung oder des Aufsatzes gebunden sein muss. Und es geht nun nicht so sehr darum, den Beweis zu führen, dass und ob Freud erzählen konnte, sondern sich zu fragen, welche Funktion das Erzählen in der Umgebung analytischer Verfahren zu leisten vermochte.

Entscheidend ist auch die Art, in der Freud Literatur rezipierte; er muss ein gewissenhafter, genauer und intensiver Leser gewesen sein. Als ihn im Jahre 1907 der Buchhändler Hugo Heller nach seinen Lieblingsbüchern fragte, nannte er folgende Autoren: „Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer, Anatole France und Émile Zola, Rudyard Kipling und Lord Macaulay, Dmitri Mereschkowsky, ‚Multatuli‘, Theodor Gomperz und Mark Twain“ (Gay 1989:192), immerhin ein Kanon, der zu denken gibt. Im wesentlichen handelt es sich um eine, wenn ich sagen kann, antimetaphysische, realistische Literatur, wozu es übrigens auch sehr gut passt, dass er Theodor Gomperz’ damals sehr berühmtes Werk über die griechischen Denker erwähnt – diese Bücher hatten, wie Peter Gay anmerkt, „zumindest ein gewisses Maß von Rebellen-tum an sich“ (Gay 1989:192) und sind ein Zeugnis der Verbundenheit mit den Köpfen der Aufklärung. Die antikatholische Linie ist auch durchgehend in seinen Schriften bemerkbar, dafür auch eine große Neigung zu den klassischen Autoren, im besonderen natürlich zu Sophokles, aber auch zu den deutschen Vorklassikern und Klassikern, so etwa zu Lessing, Goethe und Schiller, vor allem aber zu Shakespeare, den er über lange Strecken auswendig aufsagen konnte. Dass er auch Kriminalromane (Dorothy Sayers und Agatha Christie) besonders gerne las, passt überdies gut in das Bild, das wir zuvor von seiner Neigung für Rätselspiele und Rätsellösen entwerfen konnten.

Über sein Verhältnis zu Arthur Schnitzler wird noch an anderer Stelle etwas ausführlicher zu handeln sein, da sich hier vielleicht eine der wichtigsten Verbindungen zwischen Literatur und Psychoanalyse zeigt und zugleich auch eines der gewichtigsten Missverständnisse. Auf die literarischen Strategien, mit denen Freud zu überzeugen vermochte, ist Walter Schönau in seiner Studie sehr genau eingegangen; seine Metaphernwahl müsste auch einmal noch einlässlicher untersucht werden, denn hier zeigt sich sehr schön, wie in diesem Erkenntnisraum die Philosophie und Psychoanalyse in jedem Falle metaphernpflichtig sind. Vor allem sind es auch die Bildspender, die immer wieder hervorgehoben zu werden verdienen, und einer der überragenden Bildspender ist für Freud (wie für seine Ära überhaupt) die Archäologie: Gay spricht von der „Hauptmetapher für seine Lebensarbeit“ (Gay 1989:198). „*Saxa loquuntur*“ – die Steine (Felsen) sprechen (zu dir) – hatte er 1896 bei seinem Vortrag über Hysterie den Kollegen zugerufen, und als er davon berichtet, wie ein Patient „tief unter Phantasien verschüttet“ eine Szene aus seiner „Urzeit“ gefunden habe, die er im Alter von 22 Monaten gesehen haben dürfte, fühlte sich

Freud so erfolgreich wie der erfolgreichste Archäologe, ja wie der, der gerade zum Inbegriff der Archäologie geworden war: „Es ist, als hätte Schliemann wieder einmal das für sagenhaft gehaltene Troja ausgegraben“ (zitiert nach Gay 1989:198). Diese Metapher ist ebenso verräterisch, denn sie suggeriert, dass etwas, das für sagenhaft gehalten wurde wie Troja, sich plötzlich als eine historisch verifizierbare Realität erweist – so, wie Schliemann es annehmen zu können meinte.

Und so soll eben auch die antike Sage von Ödipus und auch von den anderen nicht nur ein Sagenstoff sein, sondern entstellte Realität. Hier steht freilich der gut aufklärerische, um nicht zu sagen: euhemeristische¹ Grundsatz dahinter, dass allen Sagenstoffen und Mythen eine gut rationale Erklärung abgezwungen werden könnte. Die Sage will in die Prosa der Wissenschaft aufgelöst werden: das ist die Befreiungstat der Wissenschaft und im besonderen der Psychoanalyse. Dass Freud auch ein begeisterter Sammler von alter Kunst, von Ausgrabungsgegenständen war, ist durch seine berühmte Sammlung bekannt, deren wichtigste Stücke auch in einem schönen Katalog zusammengestellt wurden (Gamwell und Wells 1989). Darin finden sich ägyptische, griechische, römische, etruskische und chinesische Objekte.

Seine Interpretation der Erzählung Wilhelm V. Jensens *Gradiva* von 1903 nimmt ja gleichfalls ihren Ausgang bei einer antiken Plastik, deren Hypostase denn auch in die Gegenwart hereinreicht. (Freud hatte übrigens einen Gipsabguss dieses Reliefs, das eine schreitende Frau darstellt, in seiner Sammlung.) Es ist übrigens nicht ohne Grund bemerkt worden, dass Freud, der zwar hebräisch gelernt hatte, sich in der antiken Kultur weitaus besser auskannte als in der jüdischen (Le Rider 1990:288).

Es ist daher auch keineswegs verfehlt, den Begriff des Ödipus-Komplexes, der so gut wie Allgemeingut geworden ist, mit der für das bürgerliche Deutschland und das bürgerliche Österreich typischen humanistischen Gymnasialbildung in Zusammenhang zu bringen.

Jene Schrift, mit der Freud den meisten Einfluss ausübte und die auch immer wieder als die Schrift zitiert wird, mit der er den „Königsweg“, die *via regia* zur Erschließung der Seele gefunden habe, ist die *Traumdeutung*, die 1899 erschien, die aber, dem Wunsche des Autors entsprechend, die Jahreszahl 1900 auf dem Titelblatt tragen sollte, weil er damit – nach einem Wort Friedrich Hebbels – am Schlaf der Welt gerüttelt zu haben meinte. Diese Schrift erfuhr bis 1929 sieben Auflagen und manche Erweiterungen und Zusätze, u.a. auch von Freud-Schülern wie Rank und Stekel. Dieser Traumdeutung hat Freud ein Motto aus Vergil vorangestellt, und zwar aus der *Aeneis*. „*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*“ – „Kann ich die Himmlischen nicht beugen, so werde ich den Acheron [die Unterwelt] bewegen“ (Vergil, *Aeneis* VII, 312).

Die Rolle dieses Mottos wurde von der Freud-Forschung intensiv diskutiert, den ausführlichsten und inhaltsreichsten Beitrag zur Debatte hat Walter Schönau geliefert. Er hat mit Grund auf die Vielschichtigkeit hingewiesen, die diesem, übrigens nicht direkt aus Vergil, sondern von Ferdinand Lassalle übernommenen Zitat zukommt: Was Freud mit dem Acheron gemeint hat, dürfte nicht allzu schwer zu entschlüsseln sein: Die Unterwelt bietet sich als Chiffre für das Unbewusste geradezu an; schwieriger gestaltet sich die Zuweisung der *superos*. Der Versuch Schönaus, dahinter so etwas wie eine sehr persönliche Note zu vermuten und die Götter auf die Professoren zu beziehen, kommt mir doch ein wenig schmalspurig vor (Schönau 1968:71); viel eher scheint mir der Gegensatz recht plausibel zu sein, der sich ergibt, wenn wir dahinter eben doch auch die Götter vermuten, von deren Existenz wir nichts wissen und die unerbittlich sind, die nicht antworten und kein Zeichen geben; diese *superi* sind so ganz im Gegensatz zum Acheron zu sehen, der sehr wohl spricht, der sich bewegen lässt. Dahinter drückt sich, so meine ich, der herbe, aber umso eindeutiger Verzicht auf jede Form metaphysischer Spekulation aus.

Die *Traumdeutung* hat nun in ihrem Zentrum auch die Nacherzählung der Ödipus-Geschichte, die Freud zur Stützung seiner Erkenntnis versteht. Freud selbst hat bekanntlich zum ersten Mal in dem berühmten Brief an Wilhelm Fließ vom 15. Oktober 1897 seine Entdeckung von der Zuneigung des Kindes zum andersgeschlechtlichen Elternteil mit der Ödipus-Sage in Verbindung gebracht (Wunberg 1981:154–157); in der Traumdeutung folgt dann die ausführliche Darstellung anhand des Drameninhalts, wobei Freud das Drama des Sophokles und den Mythos ident setzt. Und ich möchte doch betonen, dass gerade an dieser Stelle die Problematik des hermeneutischen Prozesses, und zwar nicht nur in der Art, wie Freud ihn handhabt, problematisch wird. Denn Freud meint, er würde den Mythos erklären, wenn er sagt:

Das Altertum hat uns zur Unterstützung dieser Erkenntnis [Liebe des Sohnes zur Mutter, Hass wider den Erzeuger beim Neurotiker; W.S.D.] einen Sagenstoff überliefert, dessen durchgreifende und allgemeingültige Wirksamkeit nur durch eine ähnliche Allgemeingültigkeit der besprochenen Voraussetzungen aus der Kinderpsychologie verständlich wird.

(zitiert nach Mitscherlich/Richards/Strachey 1989:265)

Damit wird das Problem jeder hermeneutischen Arbeit transparent: Der Hermeneut gibt vor, einen Schlüssel zu haben, mit dem er etwas aufsperrt; Freud hat also eine Einsicht aus seiner analytischen Arbeit mit Kindheitserinnerungen; diese meint er auf den Mythos applizieren und ihn damit „erklären“

zu können. Umgekehrt könnte man sagen, dass der Mythos zuvor da war, ehe diese Einsicht sich Freud erschlossen hat, und es ist zu fragen, ob nicht im Gegenteil gerade der Mythos den Schlüssel lieferte und dieser gar nicht das Schloss sein will, das es aufzusperren gilt. Der Mythos liefert also das heuristische Modell, und es ist nicht umgekehrt, dass die Analyse da ist, den Mythos zu erklären. Kafkas Schlusssatz aus seiner Variante des Prometheus müsste uns da beipflichten. Ähnlich etwa lässt sich in diesem Zusammenhang auch die Kritik des Philosophen Hans Blumenberg sehen, der zeigt, dass Freud seine Erkenntnisse wieder zum Mythos selbst werden lasse. Blumenberg geht damit noch einen Schritt weiter, als ich es zuvor getan habe:

So ergibt sich ein gemeinsamer Quellgrund für Todestrieb und Ödipus-Komplex. Dieser ist nicht primär Rivalität in einer libidinösen Beziehung, sondern die Rückfälligkeit des Individuums auf seinen Ursprung, in den Schoß der eigenen Mutter, Umgehung des Aufwands, den Ausreifung der Individualität erfordert. So sind die von Freud in den Allgemeinbesitz zurückgeführten mythischen Hauptfiguren Repräsentanten der Bedeutsamkeit des Mythos selbst: Narziß und Ödipus. Denn auch der Narzißmus ist eine Rückwendung: Abwendung von der Realität außerhalb des Ich, Vermeidung von Trennungsaufwand und Daseinsenergie.
(Blumenberg 1984:104)

Die bis jetzt eingehendste Interpretation von Freuds Verhältnis zur Psychoanalyse ist von Jean Bollack vor kurzem auch in deutscher Sprache vorgelegt worden. Ich kann mich hier nicht auf diese außerordentlich subtile und auch die Entwicklung der Theorie Freuds berücksichtigende Analyse einlassen, aber es fällt doch auf, dass auch er zu einem Ergebnis kommt, das dem Blumenbergs verwandt ist, selbst wenn er diesen nicht zitiert:

Das Verhängnis bleibt in seiner Bedrohung bestehen, es wird lediglich bekämpft und muß für immer bekämpft werden. Wenn das repräsentierte Schauspiel zeigt, daß die Zerstörung, die bekanntermaßen von der stärksten Lebensäußerung nicht zu trennen ist, in die Nähe der Selbstzerstörung kommt, daß alles von ihr gezeichnet bleibt und alle psychischen Wirrnisse von ihr herrühren, dann ist die Tragödie, als institutionalisierte Schreckensvision betrachtet, der Prototyp aller Therapien.
Wenn er [Freud] sagt, vor allen anderen Werken bestätige ihm dieses seine Entdeckung, nämlich die wesentliche Rolle der Sexualität,

dann sollte man sich vielleicht davor hüten, dieser Bemerkung allzu großen Glauben zu schenken, ist es doch offensichtlich, dass ihm die Sexualität von jeher als Leitfaden diente und die Erarbeitung seiner Lehre bestimmte. Sophokles' Tragödie verwandelt sich bei ihm in diesen Mythos zurück, den er dann wiederum mühelos im Wortlaut der Tragödie unterbringt. Seine unterschiedlichen Darstellungen entspringen der sehr geschmeidigen, und unendlich vertieften, stufenweisen Progression seiner Forschungen, die sämtliche seinerzeit vorliegenden Lektüren hinter sich lassen musste. [...] [-] Freud setzt sich in Wirklichkeit nicht mit der Tradition auseinander, sondern formt einen fließenden, widersprüchlichen Stoff, den bereits die Tragödie des Sophokles durchlaufen hat und der seither mit kulturellen Postulaten beladen ist. Bis zu deren Analyse vorzudringen wäre unverzichtbar, wollte man Freuds Verständnis nachvollziehen und die späteren Auffassungen von jenem Sinn unterscheiden, den zu bilden die Elemente in Sophokles' Werk bereitliegen.
(Bollack 1994:130–131)

Scharfsichtig erkennt Bollack, dass Freud diesem König Ödipus sein – auch im Mythos und im Drama – spezifisches Schicksal gleichsam nimmt, um ihn zum Sohn und Laios zum Vater schlechthin zu machen:

Ödipus wurde zum Sohn und sein Vater zum Vater schlechthin. Dieser ist der Vater seines Sohnes und wird nach Freud von ihm nur deswegen getötet, weil er eben sein Vater ist. Unbeachtet bleibt aber, daß Ödipus selbst bereits vor dem Töten gleichsam totgesagt zur Welt kommt oder totgeboren ist und mithin Sohn eines Vaters ist, der ihn nicht hätte zeugen dürfen und daher meinte, er hätte ihn zum Ausgleich in den Abgrund geworfen.
(Bollack 1994:125)

Hier werden, so meine ich, ohne an Bollacks souveräner Deutung herumkritteln zu wollen, doch auch die Ängste des Philologen, der seinen Text nicht durch eine andere Deutung angetastet sehen möchte, deutlich.

Es scheint so, als habe Freud ein dichtes Netz der Analogien über unser Denken und unser Handeln, über alle menschlichen Lebensäußerungen geworfen, in das sich sowohl die neurotischen Erscheinungen wie auch der Alltag erfassen ließen, in dem die Kultur – also Literatur und Bildende Kunst – zu zappeln schien, das aber auch über die Ethnologie, wie auch über die Religion geworfen werden konnte – kurzum: hier gibt es (vielleicht zum letzten Mal

in unserer Kulturgeschichte) ein universales Erklärungsmodell, dem so bald nichts Vergleichbares an die Seite zu stellen wäre.

Die Autoren reagierten in jedem Falle sehr bald auf die Ansprüche, und immer wieder ist die Verstörung festgestellt worden, mit der gerade Schriftsteller auf die Ansprüche der Psychoanalyse reagierten: Verstörung, weil es den Anschein haben mochte, als würde ein anderer ihr Geschäft, das der sonst der Literatur vorbehaltenen Analyse, treiben wollen. (Bei Robert Musil wird uns diese Abwehrhaltung noch im besonderen zu beschäftigen haben.)

Am meisten diskutiert wurde bislang Schnitzlers Verhältnis zur Psychoanalyse, und bis heute findet sich die Auffassung, dass Schnitzler seine Schriften gewissermaßen unter dem Einfluss Freuds zu Papier gebracht habe, eine so falsche wie allerdings auch für Konstrukteure von Zusammenhängen einsehbare Filiation, weil in der Tat die Parallelen doch als solche gegeben sind und die Filiation, wie in der jüngsten Zeit sich gezeigt hat, doch auch ein *fundamentum in re* hat.

Ulrich Weinzierl hat in seiner Schnitzler-Monographie dankenswerterweise eine Chronik der Begegnungen Freud–Schnitzler aufgestellt (Weinzierl 1994:63–79) und dabei darauf hingewiesen, dass diese eben nicht allzu häufig waren, ja sogar Schnitzlers Bruder Julius scheint Freud öfter getroffen zu haben als der Dichter – und zwar beim Tarockspiel. (Worbs 1988:206) Wichtiger allerdings ist eine Trouvaille Luigi Reitanis, der 1992 einen unbekanntenen Brief Schnitzlers an Freud entdeckte, worin jener 1906 diesem zu seinem ominösen 50. Geburtstag gratulierte: „Ich danke Ihren Schriften so mannigfache starke und tiefe Anregungen, und Ihr fünfzigster Geburtstag darf mir wohl Gelegenheit bieten, es Ihnen zu sagen und Ihnen die Versicherung meiner aufrichtigsten wärmsten Verehrung darzubringen“ (zitiert nach Weinzierl 1994:64).

Damit ist nun freilich auch die berühmte Stelle von 1916 besser erklärt, in der Freud von der „Doppelgängerscheu“ spricht (Weinzierl 1994:68), mit der er einerseits seine Verwandtschaft zum Ausdruck bringen wollte, und die doch zugleich darauf beruhte, dass er in der Tätigkeit des Analytikers eine dem Dichten verwandte Tätigkeit sah, wobei letzteres aber in einem auch, so wollte es Freud verstanden wissen, die doch irgendwie tiefere Tätigkeit war, die er – etwas überspitzt formuliert – mit einigen neidvollen Gefühlen betrachtete (Weinzierl 1994:69). Es wurde bereits erwähnt, dass Schnitzler als junger Arzt einige Schriften besprach, die Freud übersetzt hatte und damals schon dessen sprachliche Leistung hervorhob. Doch beschränkten sich die weiteren Kontakte auf wechselseitige Glückwünsche zu den jeweiligen Geburtstagen, wobei man sich offenkundig immer wieder der früheren Geburtstagswünsche erinnerte. Die Begegnungen waren rar, und auch Schnitzler hatte eine gewisse Scheu, sich seinem „Collegen“ zu öffnen. Bei einer Begegnung im Sommer

1920 notierte Schnitzler anlässlich einer Begegnung auf dem Salzberg ins Tagebuch: „In seinem gesammten Wesen zog er mich wieder an, und ich verspüre eine gewisse Lust, über allerlei Untiefen meines Schaffens (und Daseins) mich mit ihm zu unterhalten – was ich aber lieber unterlassen will.“ Ja, er isst sogar nicht einmal von den Pilzen, die Freuds Familie gesammelt und reichlich zubereitet hatte, „um nicht zu einer spätern literar-historischen Anekdote Anlaß zu geben: daß ich an giftigen Schwämmen aus der Freud’schen Küche verstorben sei“ (zitiert nach Weinzierl 1994:74). Man kann über die Anekdote nachdenken, denn die Verweigerung einer gemeinsamen Mahlzeit – mag Schnitzler Pilze nun gemocht haben oder nicht – hat ja auch eine gewisse Aussagekraft, die nicht so leicht wegzuexplicieren ist.

In seinem so inhaltsreichen und grundlegenden Werk über die Wiener Jahrhundertwende hat Michael Worbs Freuds Beziehungen zu Schnitzler, Kraus und Hofmannsthal und zu anderen auch auf der Textebene diskutiert. Da wird die Distanz, auf die Schnitzler zur Psychoanalyse gegangen ist, noch weitaus deutlicher. Schnitzler warf der Psychoanalyse vor allem vor, dass sie durch die Reduktion auf nachprüfbar Modelle eine Banalisierung der psychischen Probleme vornehme; Literatur wäre indes imstande, die weitaus differenzierteren Antworten zu geben. Überdies scheint etwa die Inzestproblematik aus seiner Sicht keine universelle Problematik zu sein. Natürlich wäre gerade auf die gewisse Nähe zur Psychoanalyse hinzuweisen, die solche Texte wie *Leutnant Gustl* und die von 1921 bis 1924 entstandene und im inneren Monolog verfasste Novelle *Fräulein Else* aufzuweisen vermögen; Worbs verweist für diesen Zusammenhang nicht ohne Grund darauf, dass gerade zur Entstehungszeit dieser so exponierten Texte Schnitzler sich auch mehr mit Freud befasst habe. Doch ist die Anregung, die von Freud ausgegangen sein mag, sicher nicht die einzige Erklärung für die Besonderheit des Endprodukts. (vgl. Worbs 1988: 257-258)

Daß Schnitzler der Psychoanalyse gegenüber so unempfänglich blieb, hat mehrere Gründe. Der wichtigste ist die empiristische Haltung des im Geiste von Naturwissenschaft und Positivismus gebildeten Mediziners. Von daher seine Ablehnung aller Verallgemeinerung psychoanalytischer Erfahrung. Deshalb mußte er das spekulative Moment, das in der Psychoanalyse auch steckt und ohne das eine Systematisierung notwendig begrenzter Erfahrung zum theoretischen Konstrukt nicht auskommen kann, ablehnen. Freud baute ein System, während Schnitzler [...] Aphorismen schrieb, in denen er unmittelbare Einzelerkenntnis festhielt. (Worbs 1988:258)

Oder, so möchte man Worbs ergänzend hinzufügen, sich darum bemühte, im erzählerischen oder dramatischen Werk Zusammenhänge zu schaffen, die von einer größeren Komplexität sein sollten, als es eine wissenschaftliche Lehre zuließ. In jedem Falle wuchs durch Freud und Schnitzler dem Diskurs zwischen Wissenschaft und Literatur eine neue Qualität zu.

Noch schwieriger ist es um die Ablehnung bestellt, die Freud durch Karl Kraus widerfuhr und die den sonst sehr gutartigen und vornehmen Freud, der übrigens zu Beginn von der kritischen Leistung eines Karl Kraus sehr angetan gewesen sein dürfte, doch zu einigen ziemlich ablehnenden Stellungnahmen veranlasste. Hier spielt natürlich der so oft diskutierte und so peinliche Fall Otto Weininger hinein, dessen Werk *Geschlecht und Charakter* 1903 erschien und nach dem Selbstmord des Verfassers im selben Jahr eine Rezeption erfuhr, die nicht nur in Österreich in den Schichten des Bürgertums die Freud-Rezeption so gut wie verdeckte, wenn nicht entschieden erschwerte. Seine Darstellungen von Weib und Sexualität sind in Spurenelementen bis in unsere Tage hinein im Diskurs anwesend, und es war wohl weniger so, dass Weininger seine Zeitgenossen beeinflusst hätte, sondern eher so, dass er etwas zu formulieren vermochte, worin sich die Meinung vieler Zeitgenossen problemlos traf; er war, wie Jacques Le Rider es formuliert hat, zweifellos mehr Symptom als Bewegter einer Epoche. Karl Kraus:

Man könnte sich denken, daß einer die Schlüsse Weiningers's (Minderwertigkeit der Frau) verpönt und seinen Erkenntnissen (Anderswertigkeit der Frau) zujauchzt. (So habe ich, als ich das Werk am Tage nach seinem Erscheinen las, dem mir damals persönlich unbekanntem Verfasser zugerufen: „ein Frauenverehrer stimme den Argumenten seiner Frauenverachtung begeistert zu“.)
(Kraus 1904:7)

Ich kann und will mich hier nicht auf die reichlich verwickelten Affären einlassen, die den Streit zwischen Kraus und Freud umranken; bei Kraus mögen die Gründe für die Ablehnung der Psychoanalyse nicht unverwandt zu denen gewesen sein, die bei Schnitzler zu finden sind. Für Freud wie für Kraus hätte es, so könnte man meinen, doch ein gemeinsames Interesse gegeben, nämlich die Sexualität aus der Konvention und Phrase zu befreien. Allerdings musste Kraus Freuds Systematik gestört haben, zum anderen dachte er sehr deutlich im Tonfall eines Weininger: „Des Weibes Sinnlichkeit ist der Urquell, an dem sich des Mannes Geistigkeit Erneuerung holt“, notiert er; die Frau erscheint als pure Natur, reduzierte Natur: „Der Mann hat fünf Sinne, das

Weib bloß einen“ (zitiert nach Worbs 1988:173). Solcherlei könnte auch bei Weininger stehen.

Kunst entsteht [nach Kraus] nicht aufgrund sublimierter, also gehemmter und umgeleiteter Sexualität, sondern sie entsteht an der Sexualität. Der (männliche) Geist bedarf ihrer, sie ist Voraussetzung, nicht Ersatz seines Schaffens. (Worbs 1988:173)

Worbs registriert eine Reihe von überraschenden Übereinstimmungen zwischen Freud und Kraus und meint auch, dass mit solchen Äußerungen wie der zuvor zitierten, Kraus doch um einiges über Freud in Richtung Wilhelm Reich hinausgegangen sei, doch muss auf der anderen Seite gesehen werden, dass Kraus emphatisch auf dem Anspruch der Kunst beharrte. Freud wie Kraus waren in einem gewissen Sinne auch doktrinär; sie duldeten für ihre Lehre von der Seele oder für ihre Lehre von der Kunst keine anderen Götter neben sich. (Worbs 1988:177)

Damit ist gewiss eine der interessantesten Oppositionen angesprochen, die die Zeit um 1900 bestimmt. Wie sich das Verhältnis zur Antike eben durch Freuds Einsichten auch in der Literatur anders denn zuvor gestaltete, wird mit Bezug auf Hofmannsthal, und zwar im besonderen anhand der *Elektra* von 1903 zu zeigen sein.

4

Robert Musil begann den *Törleß* 1902 in Stuttgart, wo er als Assistent an der Technischen Hochschule tätig war, und schloss das Manuskript 1905 in Berlin ab. Er hätte, wie er anmerkt, aus Langweile mit der Arbeit begonnen – das kann man ihm glauben oder auch nicht. Entscheidend war für ihn, dass er im Roman eine bereits überholte Kunstform sehen zu können meinte, dessen letzte und gültigste Form Dostojewskij erreicht habe. Er selbst suchte nach einer neuen Form. Nach der Fertigstellung bot Musil das Buch mehreren Verlagen an; schließlich wurde es vom Wiener Verlag akzeptiert, wo es dann 1906 erschien.

Dieser Roman basiert weitgehend auf den militärischen Erfahrungen des Autors in der Militärschule in Mährisch-Weißkirchen, wo Musil von 1894 bis 1897 war.

Törleß ist ein begabtes Kind, ausgestattet mit einer frühreifen Intelligenz, charakterlich nicht festgelegt, der erste von Musils Möglichkeitsmenschen. Der Inhalt dieses Buches ist schwer wiederzugeben, und es erhebt sich die Frage, ob es denn überhaupt einen habe. Die Schule enttäuscht Törleß, er bleibt ein Unbeteiligter, vergeblich etwas suchend, das er nicht definieren

kann: zuerst nimmt das die Form der Kultivierung seines Heimwehs an, dann die einer intensiven Freundschaft mit einem jungen Fürsten, einem von ihm sehr verschiedenen Jungen, dessen Hintergrund und geistige Bindung ihm jedoch genau das zu enthalten scheinen, was ihm bis dahin abgegangen war. Wir lernen den Helden dadurch kennen, dass der Erzähler uns zu der Bozener mitnimmt, die von den jungen Herren frequentiert wird – ein für den jungen Törleß peinlicher, ja quälender Vorgang, den er jedoch immer wieder wiederholt. (Musil 1978a:28–36) Dort werden auch zwei andere Figuren vorgestellt: Beineberg und Basini. Erzähltechnisch aufschlussreich, wie diese Figur des Beineberg eingeführt wird: Der Vater war ein Offizier in englischen Diensten und so in Indien. Daher auch die Zuneigung des Sohnes zu einer merkwürdigen Form von Mystik, für die Törleß ebenso bedingt anfällig ist. Und dann wird Basini eingeführt, der bald dafür sorgt, dass es an diesem renommierten Institut denn auch einen eigentlichen Skandal gibt. Er hat gestohlen, und für den raffinierten Beineberg wird dies nun zum Anlass, hier einmal Macht ausüben zu können, Macht über ein Opfer, das sich seinen Ansinnen fügen muss: Törleß macht da mehr oder weniger leidenschaftslos oder leidenschaftlich mit, bis er schließlich auch von Basini verführt wird. Dieser glaubt nämlich, dass er, Törleß, von ihm dasselbe wolle wie die beiden anderen. Die Zerrissenheit, die Törleß foltert, ist die quälendste gegen Ende des zweiten Drittels der ganzen Erzählung. Er fühlt sich hingezogen zu Basinis schönem, mädchenhaft weißem, nacktem Körper. Musil erspart einem hier nichts. Beineberg und Reiting beschließen, mit ihren Verfahren noch strenger gegen Basini vorzugehen. Sie steigern ihr Verfahren der Folterung, sie meinen, dass sie Basini in der Hand haben: Das wird Törleß allmählich zu viel. Als er merkt, dass Beineberg und Reiting Basini fallen lassen wollen, gibt er ihm den Rat, sich selbst zur Anzeige zu bringen. Basini wird der Schule verwiesen, Törleß läuft davon, wird aufgefunden, zurückgebracht, und dann gibt es so etwas wie einen höchst ironischen Show down, bei dem Törleß aufrichtig und dann doch nicht aufrichtig über sich selbst, über seine Vorstellungen berichtet. Die beiden Haupttäter Reiting und Beinberg haben ihr Bestes getan, um die Rückkehr Törleß' so problemlos wie möglich zu gestalten; sie haben nur Basini angeschwärzt, von seiner schwarzen Seele gesprochen. Törleß findet es freilich für besser, die Schule zu verlassen: Er kehrt zur Mutter zurück, und der Ausgang des Romans führt uns wieder dorthin zurück, wo wir Törleß kennen gelernt haben: Vor dem Institut, in der Nähe der kleinen „Station an der Strecke, welche nach Rußland führt“ (Musil 1978a:7).

Wie ist nun dieser Roman zu lesen? Zunächst einmal sei festgestellt, dass er unter einer Reihe von Jugendbüchern zu stellen ist, die damals gerade veröffentlicht wurden – Hermann Hesses *Unterm Rad* (1903) sei als

das prominenteste zitiert. Musil ist sicher auch in diesem Zusammenhang zu sehen: Das Interesse an den Problemen der Jugend, der Pubertät wurde um die Jahrhundertwende besonders intensiv, und so haben wir es in jedem Falle auch mit einer psychologischen Studie zu tun, mit der Darstellung eines Einzelfalles. Nur ist zu beachten, dass es in dem Roman auch so etwas wie eine sehr distanzierte und ironische Erzählinstanz gibt, und ehe man sich anschickt, ganz ernst von den Verwirrungen der Pubertät oder Spätpubertät zu erzählen, sei an die Schusszene erinnert, in der sich das Tribunal zu einer etwas kuriosen Versammlung von Sittenrichtern aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert zusammenfindet, die sich schrecklich modern und zugleich auch sehr verständnisvoll dünken: Alle reden: „Nur der Religionslehrer schwieg. Er hatte aus den Reden Törleß' so oft das Wort Seele aufgefangen und hätte sich gerne des jungen Menschen angenommen“ (Musil 1978a:138). Doch, so können wir fast etwas zynisch sagen, diese Chance ist ein- für allemal dahin. Der Religionslehrer wird zur fast bedauernswerten Randfigur – er versteht die Welt nicht mehr, meint sie aber zu verstehen.

Die so ernsthaft betriebene psychologische, pädagogische, ja entwicklungspsychologische Lesart hat gewiss ihre Berechtigung, sie wird aber, meine ich, vom Autor verabschiedet, oder sagen wir besser: Sie wird von der Erzählinstanz verabschiedet, die für den Ablauf des Romans ja irgendwie doch auch verantwortlich ist. Ich meine, dass das geschickte Changieren des Erzählstandpunktes durchaus auch eine bemerkenswerte Leistung im Roman ausmacht. Zugleich könnte man sagen: Musil war technisch nicht so perfekt, dass er einen einheitlichen Erzählstandpunkt zu wahren imstande gewesen wäre, der dem Bericht so etwas wie eine objektivierende Funktion zugesprochen hätte. Ich meine, dass so ein Manko auch durchaus seine positiven Seiten haben kann. Wenn es da etwa heißt:

Törleß wurde später, nachdem er die Ereignisse seiner Jugend überwunden hatte, ein junger Mann von sehr feinem und empfindsamem Geiste. Er zählte dann zu jenen ästhetisch-intellektuellen Naturen, welchen die Beachtung der Gesetze und wohl auch teilweise der öffentlichen Moral eine Beruhigung gewährt, weil sie dadurch enthoben sind, über etwas Grobes, von dem feineren seelischen Geschehen Weitabliegendes nachdenken zu müssen, die aber eine gelangweilte Unempfindlichkeit mit dieser großen äußeren, ein wenig ironischen Korrektheit verbinden, sobald man ein persönlicheres Interesse für deren Gegenstände von ihnen verlangt.
(Musil 1978a:111)

Kurzum, hier hat sich wieder ein Claudio in das 20. Jahrhundert hinübergerettet. Ich bin aber dagegen, diesen Roman nur aus der abgeklärten Perspektive des Erzählers bewerten zu wollen. Denn Musil versetzt uns ja mit Absicht in die Atmosphäre des Instituts, ja er spürt dieser peinlichen Atmosphäre mit penibler Genauigkeit nach. Und so besteht auch der Einwurf Eckhard Heftrichs zurecht: „Unerachtet der Distanz, mit der der Erzähler den Schreibversuch von Törleß einleitet, verrät sich doch sofort, daß dieser Schreibversuch Schlüsselcharakter hat“ (Heftrich 1986:37). Heftrich bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Törleß' Versuch, durch den Ankauf eines Heftes mit sich schreibend zu Rate zu gehen. Aber das lässt sich leicht auf das gesamte Verhältnis Erzähler–Erzähltes in diesem Werk übertragen: Der Versuch, den uns Musil vorführt, hat Schlüsselcharakter, und wir sind, ähnlich wie in Schnitzlers Dramen und Erzählungen, Teilnehmer oder Beobachter eines Experiments, und der Rahmen des Experiments ist ein Institut, das für einen guten Teil der Ausbildung der tragenden Staatsmacht aufzukommen hatte.

Ich meine also, und das sei hier in Kürze angedeutet, und jeder kann es sehr leicht für sich nachvollziehen, dass die Situation in dieser Schule durchaus auch eine solche ist, die beispielhaft für die Autorität der Staatsmacht stehen kann. Es ist also durchaus zulässig, diesen Text nun nicht nur als eine Fallgeschichte abzutun, sondern in ihm auch eine Art politische Parabel zu erblicken: Bekanntlich hat Musil später des öfteren darauf verwiesen, dass ihm mit dem *Törleß* doch auch so etwas wie ein Vorausblick auf das Gelingen sei, was die Nationalsozialisten durch Sadismus zu vollbringen imstande gewesen wären. Musils These, dass durch das genaue Studium des Alltags jedermann kleine Prophetien gelingen würden, hat nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt.

Die Vorgänge im Institut bedingen eine Erkenntnisconfusion, und die Leistung dieses Textes besteht ohne Zweifel darin, die verschiedenen Ebenen dieser Verwirrungen darzutun. Während die Wissenschaft sorgfältig sogar Psychologisches von Pädagogischem trennt und erst recht vom Philosophischen scheidet und zwischen Wissenschaft und Sexualität so gut wie keine Zusammenhänge herstellt und letztere überhaupt ausgelagert wissen möchte, versucht die Literatur, diese Komplexe schon in der Frage danach zu synthetisieren. So ist die berühmte Szene, in der Musil seinen Törleß sich nach den imaginären Zahlen erkunden lässt, genau eingeblenDET in die Folderszenen, deren Opfer Basini ist. Hier erscheint plötzlich die Mathematik als der Ausweg; wie das Ganze ausgeht, ist bekannt: Später formuliert es dann der aus Indien kommende und gleichsam mystiksichere Beineberg: Auch das Christentum ist nur eine matte Sache, gleich allen anderen Religionen – auch an die Mathematik muss man zunächst einmal glauben, nur wird das hier mit dem viel eleganteren Ausdruck „Denknotwendigkeit“ kaschiert (Musil 1978a:81).

Törleß ist, und das scheint mir eine der geglücktesten Formulierungen des ganzen Textes zu sein, ein „Talent des Staunens“ zu eigen (Musil 1978a:25). Im Staunen über die Welt den Anfang der Philosophie zu erblicken, ist ein Topos, der von der Antike bis in unsere Gegenwart überliefert ist: Und ich meine, dass von da aus die Verbindung hinüber zu Ernst Mach zu legen ist. Törleß begegnet uns den ganzen Text hindurch als ein leicht gelangweilter, leicht verstörter junger Mann, der von bestimmten Erkenntnisinteressen getrieben wird, aber deren systematischem Erwerb doch mit einiger Skepsis begegnet.

Es gibt Augenblicke, in denen sich Erkenntnis vollzieht, und die sind nicht herbeizurufen; es sind dies die Absenzen, besondere Erlebnisse und „Augenblicke [...] ganz eigener Art“ (Musil 1978a:23) in der Natur. Natürlich sind auch die Querverbindungen zu Mach zu ziehen, und wenn wir bedenken, dass Musil ja 1908 mit einer Dissertation über Mach abschloss, so ist vielleicht doch anzunehmen, dass ihm dessen Gedanken vertraut gewesen sein müssen; zum anderen gibt es da auch schlagende Parallelen. In einer Fußnote zu seinen *Antimetaphysischen Bemerkungen* notiert er:

Ich habe es stets als besonderes Glück empfunden, daß mir sehr früh (in einem Alter von 15 Jahren etwa) in der Bibliothek meines Vaters Kants Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik in die Hand fielen. Diese Schrift hat damals einen gewaltigen unauslöschlichen Eindruck auf mich gemacht, den ich in gleicher Weise bei späterer philosophischer Lektüre nie mehr gefühlt habe. Etwa 2 oder 3 Jahre später empfand ich plötzlich die müßige Rolle, welche das „Ding an sich“ spielt. An einem heitern Sommertage im Freien erschien mir einmal die Welt samt meinem Ich als eine zusammenhängende Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend. Obgleich die eigentliche Reflexion sich erst später hinzugesellte, so ist doch dieser Moment für meine ganze Anschauung bestimmend geworden. (zitiert nach Wunberg 1981:145)

Was könnte schöner als dieses Eingeständnis – noch dazu in einer Fußnote! – charakterisieren, wie sehr sich selbst die exakte Wissenschaft auf solche Momente der, sagen wir etwas kokett: Entrückung angewiesen sieht, ja mehr noch, dass sie sich plötzlich in dem ganz normalen wissenschaftlichen Diskurs genötigt sieht, etwas Erzählerisches einfließen zu lassen. Es ist fast so, als wären wir bei einem Romananfang, ein Sommertag im Freien, also hinaus aus der Stube. Und auch Törleß kennt solche Momente, wenn er hinaus in den Garten blickt, wenn er sich plötzlich absent fühlt. Und diesen Geheimnissen, so hat es den Anschein, kommt er nicht ganz auf die Spur, die anderen aber noch viel weniger.

So steht denn auch zu Beginn das eigentümliche Motto aus Maeterlinck, das ja auch, ganz im Sinne Hofmannsthals, die Problematik des Benennens einführt; ein Paukenschlag zudem, denn wir entwerten durch die Sprache die Dinge auf eine ganz seltsame Weise, ein Vorgang, den Mach in seiner *Analyse der Empfindungen* exakt zu beschreiben versucht hat. Bei Maeterlinck fand nun Musil die poetische Entsprechung dieses Problems. „Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam“ (Musil 1978a:7), heißt es in dem Motto, dann folgt die so exquisite Schatz-Metapher: Und damit wird zugleich das zentrale Problem des Buches, das auch weit über Machs Erkenntniskritik hinausführt, angedeutet: Und was da „unverändert“ im Finstern „schimmert“ (Musil 1978a:7), davon handelt die Literatur.

Das Motto schließt in einem optimistischeren Ton, als es der von Musil zitierte Anfang nahelegen könnte, dadurch den tatsächlichen Ausgang des Romans widerspiegelnd: der Schatz ist unversehrt, er schimmert weiter im Dunkeln, sein wahrer Ort liegt – nun erkannt und bestätigt – jenseits der Reichweite von Worten.
(Stopp 1982:225)

Und nun versucht dieser Roman die Grenzen zu transzendieren, die die Erkenntnis setzt; auch Törleß ist abhängig von solchen Momenten der Ent-rückung, des Staunens, ja der Apathie: Immer wieder heißt es von ihm, er säße „still und starr“ (Musil 1978a:91); er sucht die „Situationen [...], welche jenen für ihn so eigentümlichen Gehalt in sich trugen“ (Musil 1978a:93). „Er war ganz von Gefühlen umrauscht, wie von lüsternen Frauen in hochgeschlossenen Gewändern unter vorgebundenen Masken. [...] Törleß kannte kein einziges beim Namen [...]“ (Musil 1978a:111). In dieser Phase haben eben die Gefühle ihren besonderen Wert: Sie behalten ihn, weil sie nicht benennbar sind. Und zu untersuchen wäre vor allem, wie Musil durch Bilder eben jene Grenzen aufbricht, die ihm (und dem Zögling) auch der wissenschaftliche Diskurs gesetzt hat.

Da man mit Hilfe der einfachen Sprache kein Bild der Realität vermitteln kann, geht es auch darum, Realität mit Hilfe von Bildern, die die Sprache ermöglicht, zu suggerieren. Je mehr diese Bilder voneinander weitentfernte Begriffe verbinden, je überraschender die Vergleiche sind, um so mehr sind sie formal der Realität treu, um so mehr tragen sie dazu bei, die Denkgewohnheiten zu zerstören, um so mehr erfordern sie eine wirkliche Bekehrung. [...] Was die in allen diesen Bildern und Vergleichen nahegelegte Realität

betrifft, so kann sie lediglich suggeriert werden; sie ist undefinierbar und kann nur anlässlich quasimystischer Enthüllungen [...] erfaßt werden. [...] Dieser Roman scheint wohl die eigentliche Dissertation zu sein, die Musil über Ernst Mach verfaßt hat: von Mach übernimmt Musil den Primat der Empfindung, er gibt den Empfindungen ihre ganze Reinheit zurück. Von Mach übernimmt er auch die Überzeugung, daß Wissenschaft und Sprache für das Leben in Gesellschaft unerlässlich sind. Doch weit davon entfernt, eine Apologie der Wissenschaft vorzulegen, wie es noch der positivistische Denker tat, wirft Musil einen humorvollen Blick auf sie [...]. (Desportes 1982:293–294)

Denn schließlich ist die Ratlosigkeit, mit der Törleß seine „Kantkrise“ durchmacht und mit der er von dem Mathematiklehrer sich entfernen muss, doch auch ein Indiz dafür, wie sehr Ironie am Werke ist: Das freilich erfasst der junge Zögling nicht eindeutig, aber aus der Sicht des Erzählers, der nun Distanz von den Ereignissen gewonnen hat, erscheint auch der Anspruch des Mathematiklehrers, der auf dem „Glauben“ als der Vorbedingung für die Einsicht in die Geheimnisse der Mathematik insistiert, doch einigermaßen fragwürdig, wenn nicht lächerlich. So tun wir gut daran, in diesem Roman nicht eine Umsetzung von wissenschaftlichen Einsichten in das Erzählen zu erblicken, sondern viel eher eine Überwindung der Wissenschaft, doch muss diese zuerst überhaupt durchschaut werden, damit sie überwindbar werden kann. So meint Musil auch, mit seinem Roman all das hinter sich zu lassen, was sich sonst als Literatur präsentiert, als Literatur, die nicht die logischen und mathematischen Prämissen durchschaut hat oder durchschaubar machen kann. 1912 notiert er:

Aller seelischer Wagemut liegt heute in den exakten Wissenschaften. Nicht von Göthe, Hebbel, Hölderlin werden wir lernen, sondern von Mach, Lorentz, Einstein, Minkowski, von Couturat, Russel, Peano ...

Und im Programm dieser Kunst das Programm eines einzelnen Kunstwerks kann dies sein:

Mathematischer Wagemut, Seelen in Elemente auflösen, unbeschränkte Permutation dieser Elemente, alles hängt von dort mit allem zusammen und läßt sich daraus aufbauen. (Musil 1978b:1318)

Das ist nach dem *Törleß* geschrieben, aber doch auch Indiz dafür, dass der Weg zum neuen Roman über die exakten Wissenschaften gehen muss, aber auch als ein Medium des Durchgangs, als etwas, das überwunden werden

muss. Ich meine, dass die Partien des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* immer noch von dieser Ambivalenz von Seele und Genauigkeit gespeist werden.

Indes halte ich es für ebenso bedenklich, die Auseinandersetzung mit diesem Roman um die Debatte über die ästhetische Relevanz der exakten Wissenschaften monozentrisch zu fixieren, wie es auch bedenklich wäre, daraus eine reine Pubertätsgeschichte zu machen. Schließlich – und damit kommen wir wieder zum Ausgangspunkt auch unserer Betrachtungen zurück – ist der Schauplatz nicht ohne Bedacht gewählt, oder: Musil konnte um diesen Schauplatz nicht herumkommen. „Hätten wir damals gedacht, daß der putschierende Offizier führender Typus in der Welt werden wird?! Boineburg hat es gedacht!“ schreibt Musil 1936 in sein Tagebuch (zitiert nach Frisé 1983:834). Boineburg ist natürlich das Vorbild für Beineberg. Immerhin wurde für Musil klar, welche Bedeutung nun gerade das Militär zu dieser Zeit hatte – nicht nur für ihn!²

Ich erinnere daran, dass das Militär gleichsam für das Lebensganze verantwortlich sein wollte; und diesem System wird Törleß ausgeliefert. Und es scheint doch auch angebracht, wie Uwe Baur das in einer einleuchtenden Studie vor mehr als zwanzig Jahren getan hat, den, der seine Seite der Gesellschaft draußen abzuwenden scheint, nach seiner sozialen Thematik zu befragen.

Baur weist darauf hin, dass gerade die Wissenschaft damals begann, sich nachhaltig mit der Jugendproblematik auseinanderzusetzen, und eines der Produkte dieser Auseinandersetzung waren zahlreiche Schriften über Jugendkriminalität. „Die Jugendkriminalität war zwischen 1898 und 1906 um 32,2% gestiegen“ (Baur 1973:110). Baur fasst seine Beobachtungen wie folgt zusammen:

Musil greift zur Darstellung seiner Anliegen genau den Zeitabschnitt im menschlichen Leben heraus, in dem naturgemäß die bewußte Auseinandersetzung mit den vorgegebenen Sozialstrukturen und der verfestigten Weltauffassung, in die der Mensch geboren wird, beginnt. Das bedeutet für die Frage der Gesellschaftskritik, daß von hier aus wesentlich klarer fundamentale Bezüge von Individuum und Gesellschaft gezeigt werden können als etwa aus der Sicht eines bereits Erwachsenen, der schon in irgendeiner Weise ein Arrangement mit der Gesellschaft getroffen hat. [...] In der Pubertät läßt sich daher der konfliktgeladene Prozeß des bewußten Hineinwachsens in eine vorgegebene Sozialstruktur geradezu genetisch verfolgen. [...] [S]eine [sc. Törleß'; W.S.-D.] sozialen Konflikte werden nicht [...] als positive Elemente aufgefaßt, die die Dynamik und Regene-

ration einer Gesellschaft ermöglichen, sondern als individuelle Konflikte begriffen und damit privatisiert und abgeschoben. (Baur 1973:111)

In der gesellschaftsbezogenen Analyse des Textes möchte ich auch nicht das Heil der Interpretationskunde erblicken; mir scheint wichtiger, dass dieser Text durch die genaue Beobachtung von Einzelheiten, die oft asyndetisch nebeneinandergestellt werden, gerade eine Leistung vollbringt, die auch genau die gesellschaftliche Situation des jungen Bürgers markiert. Musil hat vorsichtig Episoden aneinandergereiht, hat dem Ganzen eine Art novellistischen Höhepunkt gegeben, wichtig sind aber nicht die Aktion, die Beschreibung von Taten und Handlungen, sondern die Momente des Stillstands. Was sich an Handlung vollzieht, vollzieht sich plötzlich, ohne viel Aufwand; es genügen ein paar Hinweise. Es gibt keine Szenen mit dramatischen Konflikten, sondern immer Augenblicke: *monsieur le vivisecteur* ist an der Arbeit.

Aus dieser Sicht scheint es mir gestattet, diesen Roman auch in formgeschichtlicher Hinsicht noch in Verbindung mit der Literatur des Jung Wien zu sehen und zu verstehen und trotz der fundamentalen Unterschiede des Bildungshintergrundes das Verbindende sehen zu wollen.

Literaturverzeichnis

ALEWYN, Richard

1967 *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

BAUR, Uwe

1973 „Zeit- und Gesellschaftskritik in Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*“, Institut für Österreichkunde (Hg.): *Zeit- und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wien: Hirt, 93–114.

BLUMENBERG, Hans

1981 *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

1984 *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BOLLACK, Jean

1994 „Der Menschensohn. Freuds Ödipusmythos“, ders.: *Sophokles. König Ödipus. Essays*. Frankfurt/Main, Leipzig: Insel, 90–138.

BOLLACK, Jean und Henriette BEESE (Hg.)

1975 *Peter Szondi. Studienausgabe der Vorlesungen, A. d. Nachlaß v. Peter Szondi. Bd. 4: Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

CURTIUS, Ernst Robert

1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, München: Francke.

DESPORTES, Yvon

1982 „Vergleichende Untersuchung eines Stils und einer Philosophie: Ein Werk Musils aus der Sicht Machs“ Renate v. Heydebrand (Hg.): *Robert Musil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 281-295 (=Wege der Forschung; 588).

EXNER, Richard

1964 *Hugo von Hofmannsthal: Lebenslied. Eine Studie*. Heidelberg: Winter.

FRISÉ, Adolf (Hg.)

1978 *Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden*. Bd. 7: *Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

1983 *Robert Musil: Tagebücher*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

GAY, Peter

1989 *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*. A. d. Amerik. v. Joachim A. Frank. Frankfurt/Main: Fischer.

GAMWELL, Lynn und Richard WELLS (Hg.)

1989 *Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities*. New York: State University, London: Freud Museum.

GOMPERZ, Heinrich

1897 *Grundlegung der neosokratischen Philosophie*. Leipzig, Wien: Deuticke.

GREVE, Ludwig und Werner VOLKE (Hg.)

1974 *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach. a. N.* Hg. v. Bernhard Zeller. München: Kösel i. Komm., Stuttgart: Klett-Cotta 1974 (=Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums; 24).

HOFMANNSTHAL, Hugo von

1979 „Der Tor und der Tod“, Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. 1: *Gedichte. Dramen I. 1891-1898*. Frankfurt/Main: Fischer, 279–306.

HEFTRICH, Eckhard

1986 *Musil. Eine Einführung*. München, Zürich: Artemis 1986 (=Artemis-Einführungen; 30).

HEYDEBRAND, Renate von (Hg.)

1982 *Robert Musil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (=Wege der Forschung; 588).

KANN, Robert A. (Hg.)

1974 *Gomperz, Theodor: Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit. Auswahl seiner Briefe und Aufzeichnungen, 1869-1912, erl. u. zu einer Darstellung seines Lebens verknüpft v. Heinrich Gomperz*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften (=Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts; [15]: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, Philologisch-historische Klasse; 295).

- KRAUS, Karl
 1904 *Die Fackel* 6, H. 169,7.
- LE RIDER, Jacques
 1990 *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- MITSCHERLICH, Alexander, Angela RICHARDS und James STRACHEY (Hg.):
 1989 *Sigmund Freud: Studienausgabe*. Bd. 2: *Traumdeutung*. Frankfurt/Main: Fischer.
- MUSIL, Robert
 1978a „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“, Adolf Frisé (Hg.): *Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden*. Bd. 6: *Prosa und Stücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 7–140.
 1978b „Profil eines Programms“, Adolf Frisé (Hg.): *Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden*. Bd. 8. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1315–1319.
- NIEFANGER, Dirk
 1993 *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*. Tübingen: Niemeyer (=Studien zur deutschen Literatur; 128).
- PERL, Walter H. (Hg.)
 1968 *Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel*. Frankfurt/Main: Fischer.
- POLITZER, Heinz
 1974 *Hatte Ödipus einen Ödipus-Komplex? Versuche zum Thema Psychoanalyse und Literatur*. München: Piper (=Serie Piper; 86).
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin
 1983 „Literatur in der *Muskete*“, Murray G. Hall u.a.: *Die Muskete. Kultur- und Sozialgeschichte im Spiegel einer satirisch-humoristischen Zeitschrift 1905–1914*. Wien: Edition Tusch, 35–50.
- SCHÖNAU, Walter
 1968 *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*. Stuttgart: Metzler.
- SCHORSKE, Carl E.
 1982 *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Frankfurt/Main: Fischer.
- SEEBA, Hinrich C.
 1970 *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals *Der Tor und der Tod**. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich: Gehlen.
- STOP, Elisabeth
 1982 „Musils Törleß: Inhalt und Form“, Renate von Heydebrand (Hg.): *Robert Musil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Wege der Forschung; 588), 207–249.
- URBAN, Bernd
 1978 *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen*. Frankfurt/Main, Bern und Las Vegas: Lang (=Literatur und Psychologie; 1).

VOLKE, Werner

1967 *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (=Rowohlts Mongraphien; 127).

WEINZIERS, Ulrich

1994 *Arthur Schnitzler. Lieben. Träumen. Sterben*. Frankfurt/Main: Fischer.

WORBS, Michael

1978 „Wissenschaft und Literatur im Fin de siècle“, *Sprache im technischen Zeitalter* 18, 302–316.

1988 *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt/Main: Athenäum (=Athenäums Taschenbücher; Die kleine weiße Reihe; 107).

WUNBERG, Gotthart unter der Mitarbeit v. Johannes BRAAKENBURG (Hg.)

1976a *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887–1896*. Bd.1. Tübingen: Niemayer.

1976b *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1897–1902*. Bd 2. Tübingen: Niemayer.

1981 *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam (= Universal-Bibliothek; 7742).

Anmerkungen

¹ Euhemerismus: Lehre des Euhemeros, wonach die Götter nur vergöttlichte Menschen sind.

² Die biographischen Hintergründe sind von Karl Corino schon intensiv untersucht worden.

4. „Freie Liebe“ – Diskurse der Liebe bei intellektuellen Frauen in Wien und Tokyo um 1900

HIROSAWA ERIKO

1. „Freie Liebe“ – Negative Konnotationen

Der Begriff der „freien Liebe“ beinhaltet in der europäischen Tradition grundsätzlich etwas Destruktives – sowohl im positiven als auch im negativen Sinne. Niklas Luhmann schreibt in seinem Buch „Liebe als Passion“:

Ab etwa 1760 häufen sich Romane, in denen die Helden ihre Passion als ihre Natur darstellen und im Namen der Natur gegen die moralischen Konventionen der Gesellschaft revoltieren. Die „freie Liebe“ geht über zum Angriff auf die Gesellschaft. Sie findet sich im Inzest – zunächst gut und erst dann in der gesellschaftlichen Beurteilung schändlich. Sie lehnt Ehe, weil sie Zeit und Form aufzwingt, ab. Sie reduziert sich, weil sie nur so als Natur auftreten kann, auf den Vollgenuss der Sinnlichkeit. Und sie übersieht, dass „Natur“ immer auch ein Sperrbegriff gewesen ist, der Einzigartigkeit, also Individualisierung ausschließt. (Luhmann 1996:139)

Im Unterschied zu den Begriffen „freie Liebeswahl“ oder „Liebesehe“ ist die „freie Liebe“ schließlich mit dem Rückfall in den Urzustand der Menschheit assoziiert, mit der Promiskuität.

Diese negative Konnotation der „freien Liebe“ war für die männlichen und weiblichen Intellektuellen in Wien um 1900 gegenwärtig. Der japanische Begriff für „freie Liebe“ hingegen war in dieser Hinsicht nicht belastet. *Jiyū renai* – so das japanische Wort – war ein positiv besetzter, verheißungsvoller Begriff für die jungen japanischen Intellektuellen, die im intensiven Verwestlichungsprozess in der Meiji-Ära wissbegierig ihre Persönlichkeit und Individualität entfalten wollten. Die japanische Vorstellung der „freien Liebe“ ist umfassender als die europäische, weil sie in ihrer Bandbreite auch auf „freie Liebeswahl“ oder „Liebesehe“ verweisen kann. Allerdings bleibt auch sie nicht unversehrt: die positiv konnotierte *jiyū renai* wird nämlich mit skandalösen Liebesaffären bzw. Doppelselbstmordversuchen in Verbindung gebracht, deren Protagonistinnen die so genannten „neuen Frauen“ waren. Die „freie Liebe“ bezeichnet somit ein gesellschaftliches Phänomen, das mit Verstößen

gegen die Konventionen einhergeht. Im Zusammenhang mit den Skandalen werden in der Öffentlichkeit Fragen nach der Institution Ehe, der Moral und schließlich der Liebe in der modernen Zeit gestellt und diskutiert.

Diskurse der Liebe sind ein sehr umfangreiches Thema. Was ich im Folgenden versuchen möchte, ist, unter dem Stichwort der „freien Liebe“ Parallelen und Unterschiede der Liebesdiskurse in Wien und Tokyo im Hinblick auf die soziale Stellung der Frau sowie auf das Geschlechterverhältnis in der Moderne aufzuzeigen.

2. Feministische Diskurse in Wien. „Freie Liebe“ als politisierter Diskurs

Die Steuer zahlenden Österreicherinnen besaßen bereits Ende des 19. Jahrhunderts in den meisten Provinzen für den Landtag und die Gemeinde – direkt oder durch Bevollmächtigte – das Wahlrecht (Tichy 1997:83). Neben den Sozialdemokratinnen kämpfte damals die radikale bürgerliche Frauenbewegung für das allgemeine Wahlrecht ohne Unterschied des Geschlechts. Aus diesem bürgerlichen Flügel entstand 1893 der Allgemeine Österreichische Frauenverein.

Im Unterschied zu Japan, wo die politischen Rechte der Frauen weitgehend eingeschränkt waren und eine organisierte Frauenbewegung erst 1911 ihren Ansatz fand, gab es in Österreich seit den 1870er-Jahren eine Reihe Feministinnen, die sich theoretisch mit dem Themenbereich von Sexualität, Ehe, Liebe und Moral auseinandersetzten, zum Beispiel Irma von Troll-Borostyani (1848–1912), Grete Meisel-Hess (1879–1922) und Rosa Mayreder (1858–1938). Welche Aussagen zur Liebe diese Frauen in ihren Texten machten, und wie sie zur „freien Liebe“ Stellung nahmen, soll im Folgenden skizziert werden.

Karin Jušek, die die Texte dieser drei Autorinnen untersucht hat, beschreibt die Situation der Frauenbewegung im katholischen Österreich, in dem das konservative Lager mit Vehemenz seinen Kampf gegen die Sozialdemokratie und die bürgerliche Frauenbewegung führte, folgendermaßen:

Sowohl SozialdemokratInnen als auch Feministinnen wurden von Konservativen immer wieder beschuldigt, die „Freie Liebe“ zu propagieren, eine sehr erfolgreiche Strategie, da sie beide Bewegungen immer wieder in die Defensive drängte. Die so genannte Freie Liebe zeigte – in den Vorstellungen ihrer Gegner – Ähnlichkeit mit der Bachofenschen „Sumpfzeugung“: dumpfe, tierische Sexualität, jeder Verantwortung enthoben. Die Freie Liebe, ein utopisches Projekt des frühen 19. Jahrhunderts, wurde fünfzig Jahre später zum

politischen Diffamierungskonzept. Weder die Frauenbewegung noch die SozialdemokratInnen haben jemals auch nur ähnliche der ihnen unterstellten Ideen vertreten. Und doch war die Strategie des Drohens mit der sexuellen Anarchie äußerst wirkungsvoll. Sie schürte die weiblichen Ängste vor der männlichen Verantwortungslosigkeit. (Jušek 1997:114)

„Freie Liebe“ kann also als ein Phantom betrachtet werden, das von den Konservativen als Propaganda gegen neue politische Strömungen und moderne Ideen eingesetzt wurde. Das Ziel der österreichischen Feministinnen war nicht etwa, zu einer Praktizierung der „freien Liebe“ aufzurufen, sondern, „die Ehe von materiellen Interessen zu befreien und der Zuneigung höchste Priorität zu verschaffen“ (Jušek 1997:114).

Die Motive dieser Zielsetzung sind aber weitaus komplexer. Der Fortschrittsglaube, der diese Epoche prägte, war ohne Bedenken mit der Eugenetik bzw. Rassenhygiene gekoppelt und beeinflusste auch die Denkrichtung der Feministinnen. Sie kritisierten die bürgerliche Doppelmoral heftig und bemühten sich um die Abschaffung der Prostitution, weil sie sich nicht nur eine Steigerung der moralischen Verantwortlichkeit innerhalb des Geschlechterverhältnisses, sondern auch die Vorbeugung gegen Krankheiten, somit den gesundheitlichen Schutz und die Verbesserung der menschlichen Rasse erhofften.

Troll-Borostyani zum Beispiel bestand in ihren Publikationen *Im freien Reich. Ein Memorandum an alle Denkenden und Gesetzgeber zur Beseitigung sozialer Irrtümer und Leiden* (1884) und *Die Verbrechen der Liebe. Eine sozial-pathologische Studie* (1896) auf „freie Liebeswahl“ und „Liebeseh“ aus der Überzeugung heraus, dass die „lebensweckende Vereinigung beider Geschlechter ohne Sanktion der Liebe“ eine Vergewaltigung sei, und dass eine „psycho-physische“ Verbesserung der Rasse nur durch freie Liebeswahl zustande kommen könnte. Beseitigt werden sollten dabei Scheinheiligkeit und Habsucht, außerdem soziale und wirtschaftliche Schranken, damit die Kraft der „Natur“ rehabilitiert würde. Diese sollte die richtigen Partner zusammenführen. Die Autorin behauptete jedoch gleichzeitig, dass alle an Erb- oder Infektionskrankheiten Leidenden vom Recht auf Fortpflanzung ausgeschlossen werden müssten. (Jušek 1997:115–117)

In Bezug auf die „Höherzüchtung“ und die bürgerliche Moral vertrat Meisel-Hess inhaltlich ähnliche, aber noch radikalere Forderungen. Sie sah nicht ein, dass kranke Männer und Frauen heiraten und Kinder zeugen dürften, während Millionen „gesunder“ Menschen aus wirtschaftlichen Gründen an der Fortpflanzung nicht teilhaben konnten. (Jušek 1997:118)

Charakteristisch für die beiden Autorinnen ist, dass sie konkrete Vorschläge zur Einschränkung der sexuellen Bedürfnisse bzw. der Leidenschaft machen. Troll-Borostyani war der Meinung, dass die Sinnlichkeit der Frauen genauso groß sei wie die der Männer. Diese befänden sich nur in einer Situation der ständigen Verführung. Die Autorin schlägt deshalb vor, die übergroße Sinnlichkeit durch gesunde Ernährung und Sport abzubauen. (Jušek 1997: 117) Meisel-Hess warnt auf der anderen Seite die Frauen vor allzu großer Hingabe an den Mann. Der Mann ist – so die Autorin – liebesunfähig und weiß die neue, intelligente, gebildete und selbstständige Frau nicht zu schätzen. Er bleibt trotzdem nach der Meinung der Autorin der einzig mögliche Partner für die Frau. Um diesem Dilemma auszuweichen, empfiehlt die Autorin den Frauen:

[...], das unabweisliche Bedürfnis danach [= nach der Hingabe an den Mann], wenn es sich durchaus Luft machen will, künstlich und gewaltsam auf andere Objekte zu dirigieren, also etwa in der Freundschaft, in der Menschenliebe, ja in der Tierliebe, wenn es sein muss, diesem Bedürfnis Luft zu machen, eher an Katz und Hund die Zärtlichkeiten „auszulassen“, als sie unbeschränkt an die gefährliche Adresse eines Mannes zu wenden. Auch schriftlich sei der Frau etwas Ähnliches empfohlen. Leidenschaftliche Liebesbriefe sind, wenn nicht unterdrückbar, im letzten Moment schnell an eine Freundin zu postieren, denn dort richten sie kein Unheil an. (Jušek 1997: 118)

Am Beispiel der beiden Autorinnen kann man den Grundton der feministischen Diskurse zum Thema Sinnlichkeit vernehmen: Angesichts der zeitgenössischen Sittlichkeitsanforderung wird die ‚Ausweglosigkeit‘ der Sinnlichkeit von Frauen auch bei Feministinnen stillschweigend hingenommen. Ebenso ist der Vorbehalt gegen das Ausleben der Sexualität bei Rosa Mayreder zu finden, die jedoch – anders als Meisel-Hess – umso mehr Wert auf die Gleichstellung der beiden Geschlechter innerhalb der Liebesvereinigung legt.

Mayreder gründete 1893 gemeinsam mit Auguste Fickert den oben genannten Allgemeinen Österreichischen Frauenverein, dessen Vizepräsidentin sie bis 1903 war. Als Essayistin, Erzählerin und Lyrikerin gehört sie zu den Autorinnen, die seit den 1980er-Jahren in der Frauenforschung wieder entdeckt wurden. Ihre beiden Essaysammlungen, *Zur Kritik der Weiblichkeit* (1905) und *Geschlecht und Kultur* (1923), können als repräsentative Beiträge des bürgerlichen Feminismus zur Analyse der Stellung der Frau in Gesellschaft und Kultur betrachtet werden.

Mayreders Engagement für die Frauenfrage zeigt sich überwiegend in den ideellen Postulaten der Frauenbewegung. Sie schreibt im Vorwort des Buches *Zur Kritik der Weiblichkeit*: „Denn alle wirtschaftlichen Errungenschaften würden sehr wenig an dem innerlichen Verhältnis der Geschlechter ändern, und der selbstständige Erwerb wäre nur eine neue Form der Abhängigkeit der Frau, wenn nicht ganz andere Entwicklungseinflüsse zu ihren Gunsten wirksam werden.“ (Mayreder 1998a:8). In diesem Zusammenhang lässt sich auch verstehen, dass sich die Autorin in ihrem zweiten Essayband *Geschlecht und Kultur* intensiv der Liebesthematik im Hinblick auf die historisch-kulturelle Entwicklung der Frau widmet.

Im Essay „Der Weg der weiblichen Erotik“ im Band *Geschlecht und Kultur* erörtert die Autorin das Verhältnis zwischen der Persönlichkeitsentwicklung der Frau und der weiblichen Sexualität in drei Entwicklungsstufen.

Auf der ersten, „primitiven“ Stufe bildet die Sexualität „keine Quelle von Konflikten“. „In der Seele ist jener Gegensatz zu ihr noch nicht vorhanden, der erst mit den Ansprüchen der Persönlichkeit hervortritt.“ (Mayreder 1998b: 184). Das heißt, wie der primitive Mann „das Weib“ nur als Objekt, als Mittel betrachtet, so fasst das primitive Weib sich selbst als Objekt des Mannes auf, in dem sie ihren Herrn und Besitzer erblickt.

Das Christentum verhilft der Frau zu ihrem „Selbstgefühl“. Die christliche Askese nämlich ermöglicht eine Art „Emanzipation der Frau“, weil sie ihren Eigenwert erkennen kann, ohne sich als bloßes Objekt des Mannes betrachten zu müssen. Auf dieser zweiten Stufe erfolgt eine Entwicklung auch in der Ehe. In der „sakramentalen Ehe“ ist weder der Mann noch die Frau der freie Herr oder die Herrin über den eigenen Leib. „Noch ist von einer Anerkennung der individualisierten Persönlichkeit in den Geschlechtsbeziehungen keine Rede; und doch erreicht durch die grundlegende Idee der sakramentalen Ehe die Frau als Geschlechtswesen zuerst jene Stufe – die zweite ihrer Entwicklung –, von der aus sie als eigenberechtigte Persönlichkeit in das Reich der freien Liebeshingebung aufsteigen konnte.“ (Mayreder 1998b:188f.). Für diese Entwicklungsstufe ist die Vorstellung der „Rechtmäßigkeit“ als Voraussetzung der ausschließlichen Hingabe an eine erwählte Person entscheidend, wobei diese Person allerdings nicht durch den eigenen Willen gesucht werden musste oder konnte. Mayreder erklärt, warum viele ihrer Zeitgenossinnen diese zweite Stufe nicht verlassen können. Im folgenden Zitat erscheint die „freie Liebe“ deutlich als Feindbild der Frauen:

Noch heute, da doch die persönliche Liebeswahl in den sittlichen Vorstellungen den ersten Rang erobert hat, kann man nicht selten beobachten, dass der Einfluss vernunftgemäßer Erwägungen bei der

Wahl alsbald in die Gestalt der Liebe übergeht und den passenden Bewerber, der die Zustimmung der Eltern besitzt, mit den entsprechenden Gefühlen umkleidet. Die überragende Bedeutung, welche die Einrichtung der Ehe in den Augen so vieler Frauen hat, ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass ihre Sexualität ohne die Vorstellung der Rechtmäßigkeit nicht ungehemmt wirksam werden, sich gegen die inneren Widerstände ihrer Natur nicht durchsetzen kann. Und sie sind der freien Liebe als Lebensform nicht zuletzt deshalb so feindlich gesinnt, weil ihr gerade jenes Motiv fehlt, das ihre Sexualität am stärksten beeinflusst. (Mayreder 1998b:191)

Die Frauen, die die dritte Entwicklungsstufe erreicht haben, sollten nach Mayreder „einzig in der Liebesneigung die sexuelle Rechtfertigung erblicken [und] das Recht der freien Hingebung über den Wert der Legalität“ setzen (Mayreder 1998b:200f.). Sie sollten „sich selbst als Subjekt empfinden“ und ihrem Wünschen und Wollen in der Liebe eine eigene Sprache verleihen können (Mayreder 1998b:204). In ihrer Ausführung deutet jedoch die Autorin auf Schwierigkeiten und Zwiespälte hin, die die Frauen an dem entscheidenden Schritt zur letzten Entwicklungsstufe hindern könnten. Ein radikales Projekt wie die Abschaffung der Ehe ist – wie im vorigen Zitat über die freie Liebe angedeutet – nicht in Sicht. Die Erotik der Frauen innerhalb der dritten Stufe wird zwar als „eine höhere weibliche Sittlichkeit, eine neue Menschheitskultur.“ (Mayreder 1998b:202) angekündigt. Die Autorin schreibt außerdem in einem anderen Essay aus demselben Buch, „Wandlungen der Ehe“, ausdrücklich, dass die lebenslängliche Einehe nicht „die einzige Form des Geschlechtsverhältnisses sein muss, die eine soziale Normierung genießen darf.“ (Mayreder 1998b:242). Aber ihre Aussage zum Verhältnis von Liebe und Ehe verweist darauf, dass eine Liebesgemeinschaft jenseits der Legalität ein utopischer Entwurf ist, und dass eine realistische Lösung eher in einer reformierten Eheform, das heißt in der größeren Akzeptanz der Auflösbarkeit der Ehe, zu suchen ist. Die Autorin sagt nämlich: „[...] nicht die Ehe adelt die Liebe, sondern die Liebe adelt die Ehe, wie in der Anschauung, dass eine Ehe, in der die Liebesgemeinschaft aufgehört hat, nicht mehr als sittliches Verhältnis anzusehen ist.“ (Mayreder 1998b:243)

Die oben erwähnten Hindernisse auf dem Weg zur dritten Stufe sind zum einen „der männliche Zwiespalt“, das heißt die Doppelmoral in Bezug auf das Sexualverhalten der Männer, eine Moral, die die Gleichstellung der Geschlechter in der Liebe unmöglich macht, und zum anderen „die primitive Weiblichkeit“, das heißt die Existenzweise der Prostituierten, die die Stellung der Frau in der Gesellschaft fragwürdig machen. Die freie Hingabe jenseits

der Legalität und das Ausleben der Sexualität der Frau sollten keineswegs mit der Herabsetzung der Frau auf das reine Sexualobjekt des Mannes verwechselt werden. Der Standpunkt der Autorin, die die „Anlage“ oder die „seelische Konstitution“ solcher Frauen in Frage stellt, kann aus der heutigen Sicht ohne weiteres als diskriminierend bezeichnet werden. Wie groß jedoch die Notwendigkeit der Verteidigung der weiblichen Persönlichkeit war, lässt sich verstehen, wenn man die popularisierten frauenfeindlichen Diskurse in Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903), der dem Typus Weib Amoralität und geistige Schwachheit unterstellte, sowie die hartnäckige Rechtfertigung der Doppelmoral auf der Seite der Männer in Betracht zieht. Als Beispiel für die Verteidigung der so genannten Doppelmoral kann auch der Aufsatz von Sigmund Freud „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“ (1908) genannt werden, in dem der Autor übrigens den Kulturfortschritt auch je nach dem Einschränkungsgang der sexuellen Triebe in drei Stufen schildert. Von der These ausgehend, dass die zeitgenössische kulturelle Sexualmoral, die die Sexualfreiheit über die Maßen einschränke, die Menschen zur Flucht in die neurotische Krankheit zwingt, macht Freud die Bemerkung: „Das sexuelle Verhalten eines Menschen ist oft *vorbildlich* für seine ganze sonstige Reaktionsweise in der Welt. Wer als Mann sein Sexualobjekt energisch erobert, dem trauen wir ähnliche rücksichtslose Energie auch in der Verfolgung anderer Ziele zu.“ (Freud 1974:27). Dies stellt eine Argumentationsweise dar, die im nächsten Abschnitt über Japan auch zu finden ist. In seiner logischen Konsequenz erwähnt Freud in Bezug auf die Frauen „die eheliche Untreue“ als mögliches „Heilmittel gegen die aus der Ehe entspringende Nervosität“. Seine Einsicht in die Ausweglosigkeit der Sexualität der bürgerlichen Frauen verfehlt zwar den Sachverhalt nicht. Wir können uns jedoch vorstellen, dass dieses Heilmittel den weiblichen Intellektuellen damals impraktikabel, ja absurd erscheinen mochte.

3. Liebe als literarischer Diskurs. Ideal und Realität des japanischen Geschlechterverhältnisses

„Fortschritt“ und „Repression“ – das sind angemessene Begriffe, die die japanische Moderne in der Meiji-Ära (1868–1912) bezüglich der Stellung der Frau charakterisieren. Wie bereits oben kurz erwähnt, kann man von einer organisierten Frauenbewegung in Japan erst um 1911 sprechen.¹ Als Vorbereitungsphase dafür können die letzten 30 Jahre des 19. Jahrhunderts in Japan betrachtet werden, in denen zwar vereinzelt frauenrechtlerische Aktionen stattfanden, die jedoch vorwiegend von männlichen Intellektuellen initiiert wurden. Das Anliegen dieser intellektuellen Japaner, die sich um die politi-

sche Gleichberechtigung der Frauen bemühten, war es vor allem, Voraussetzungen für eine „zivilisierte“, das heißt eine konstitutionelle Staatsform zu schaffen, die von den westlichen Mächten anerkannt werden kann.

Im Laufe der Entwicklung der Minken-Bewegung, der Volksrechts-Bewegung seit den 1870er-Jahren, wurden die westlichen Ideen der Menschenrechte mit großer Intensität rezipiert und durch zahlreiche Publikationen und Übersetzungen verbreitet.² In dieser Phase zog man die Möglichkeit einer uneingeschränkten Gleichberechtigung der Geschlechter in Erwägung und hielt sie für erstrebenswert. Wichtige Themen waren ein monogames Ehesystem, die Bildung der Frau, politische und wirtschaftliche Gleichberechtigung und die Verbesserung der Stellung der Frau überhaupt. Der Wendepunkt war die Proklamation der Meiji-Verfassung im Jahre 1889, die nicht mehr nach dem französischen Modell, sondern nach preußischem Vorbild konzipiert worden war. Seit Ende der 80er-Jahre wurden die Rechte der Frauen durch neue Gesetze zügig eingeschränkt. Frauen wurden vom Wahlrecht ausgeschlossen, ihre Beteiligung an politischen Aktivitäten wurde verboten. Aus dem Zivilrecht, das 1898 in Kraft trat, verschwanden die Spuren des ursprünglichen Entwurfs, in dem das Ehepaar im Mittelpunkt der Familie stehen sollte, zur Gänze. Nach dem traditionellen japanischen Familiensystem konzipiert und dieses stützend, sprach das Meiji-Zivilrecht der Ehefrau jedes Recht auf Selbstbestimmung ab. Die eheliche Untreue wurde nur dann zum Scheidungsgrund, wenn sie von der Ehefrau begangen wurde.

Die Volksrechts-Bewegung wurde unterdrückt, die Spitzenpolitiker und die Regierung änderten ihren Kurs von der Verwestlichungspolitik nun radikal in die nationalistische Richtung. Die Anfangsphase der Meiji-Ära hatte jedoch eine wesentliche Veränderung im Weltbild der japanischen Intellektuellen hervorgebracht: Es entstand ein neues Menschenbild, das durch Essays von christlichen Gelehrten oder erzählerische Texte von Schriftstellern vermittelt wurde. Die „Liebe“ funktionierte dabei als Medium des neuen Menschenbildes, der neuen Männer und Frauen, die im Zeitalter der „Zivilisation und Aufklärung“ (*bunmei kaika*) lebten.

Tsubouchi Shōyō (1859-1935), der berühmte Schriftsteller und Literaturtheoretiker der Meiji-Zeit, führte das englische Wort *love* in seine Texte ein, um ein neues Ideal des Geschlechterverhältnisses zu kennzeichnen. Um welches Ideal es sich handelt, erklärte er 1885 konkret in den folgenden drei Stufen: In der „hohen Liebe“ liebt man sich auf der Grundlage des gegenseitigen Verstehens. Man bewundert das Selbstbewusstsein und die Individualität des Partners. Dies ist eine Liebe, die aus Respekt füreinander entsteht. In der „mittleren Liebe“ würdigt man das Aussehen des Partners. Im Mittelpunkt der Beziehung steht nicht die geistige Kompatibilität, sondern die äußerliche

Schönheit. Auf der „niedrigen“ Stufe der Liebe handelt es sich ausschließlich um den physischen Genuss, also die tierische Lust. (Saeki 1998:9)

Die dreiteilige Klassifizierung der Liebe war unter den damaligen Intellektuellen populär. Ein Artikel, der mit dem Titel „Die Stellung der Frau“ ebenfalls im Jahr 1885 in einer aufklärerischen Zeitschrift für Frauen erschien, beschreibt den Fortschritt der Geschlechterbeziehung je nach ihrem Zivilisationsgrad: 1) barbarische Phase – die entsprechende japanische Bezeichnung dafür ist „*iro*“, verstanden als „Erotik“. Phase der tierischen, physischen Lust; 2) halb zivilisierte Phase – „*chi*“, verstanden als „Affekt“ bzw. „Blindheit“. Dies kommentiert eine Beziehung aus Leidenschaft; 3) zivilisierte Phase – „*ai*“, verstanden als „Liebe“, die aus der authentischen Seele und dem echten Geist hervortritt. (Saeki 1998:10)

An diesen Beispielen wird erkennbar, dass in die japanischen Diskurse der Liebe der Körper-Geist-Dualismus eingeführt wurde, der wiederum die japanischen Begriffe für die Intimität neu interpretierte und einen Paradigmenwechsel im Bereich der Liebe förderte. Der Begriff „*iro*“, der die physische Liebe zwar nicht ausschloss, aber in der mittelalterlichen Hofkultur oder in der Demimonde der Edo-Epoche eng mit Literatur, Kunst und Kultiviertheit des Menschen verbunden war, reduzierte sich nun auf bloßen Sexualgenuss. Der Begriff „*ai*“, der in der buddhistischen Tradition als eine der Leidensursachen der Menschheit negativ besetzt war, wurde nun als Übersetzung von „*love*“ ins Leben gerufen. Das Wort „*ai*“, als Bezeichnung für die europäische Liebesvorstellung, fasste diese aber sehr eng auf. Mit dem neuen Liebesideal von „*ai*“ wurde die Sexualität stark verdrängt, während die geistige, platonische Liebe – zumindest auf theoretischer Ebene – hoch geschätzt wurde. Der Paradigmenwechsel von „*iro*“ zu „*ai*“ war für die männlichen Vertreter des neuen Liebesideals das Symbol für die Zivilisation. (Saeki 1998:10ff.)

Kurtisanen und Prostituierte, die im neuen Paradigma von „*iro*“ das Barbarische und das zu Verdrängende verkörperten, wurden sowohl auf der juristischen als auch auf der theoretischen Ebene zum Gegenstand der Bekämpfung und Diskriminierung. Paradoxiertweise kann gesagt werden, dass die Doppelmoral der Männer in Japan mit dem Beginn der Moderne einhergeht. Zu Beginn der Meiji-Ära wurde die polygame Tradition noch offiziell aufrechterhalten, und manche hohe Beamte und Intellektuelle konnten auf den Zutritt zur Demimonde nicht völlig verzichten.

Gegner der polygamen Tradition, christliche Gelehrte z.B., behaupteten, dass die „Liebe (*ai*)“ nur auf der Basis der Gleichberechtigung von Mann und Frau realisiert werde. Sie bestanden auf der lebenslänglichen Einehe als idealer Liebesform und fanden die „Liebesehe“ vorteilhafter als die „Zwangsehe“, weil die freie Liebe – hier im Sinne von „freier Liebeswahl“ – die Bindung der

Ehepartner stabilisieren sollte. Sie appellierten zudem an die Öffentlichkeit, dass ein „neuer“ Mann eine „neue, zivilisierte Frau“ als Partnerin brauche. Die Herausbildung einer gebildeten, jungfräulichen Frau wird somit ein fester Bestandteil der aufklärerischen Bemühungen der damaligen männlichen Intellektuellen. (Saeki 1998:25ff.)

Der krasse Gegensatz von Geist und Körper in der Liebesvorstellung, die Anforderungen an die Frauen im Hinblick auf Bildung und Jungfräulichkeit, das repressive, patriarchalische Familiensystem, in dem die Frau dem männlichen Familienoberhaupt bzw. dem Ehemann untergeordnet wird – wie die intellektuellen Japanerinnen auf diese Zeit voller Widersprüche diskursiv und performativ reagiert haben, soll nun am Beispiel von zwei Tokyoterinnen, Hiratsuka Raichō und Iwano Kiyoko, dargestellt werden.³

Hiratsuka Raichō (1886–1971), Frauenrechtlerin und Denkerin, kann sowohl von ihrer Herkunft als auch von ihrer Bildung her als Elitefrau der Meiji-Zeit bezeichnet werden. Ihr Vater, aus einer höheren Samurai-Familie stammend, machte durch seinen Fleiß und mit seinen ausgezeichneten Deutschkenntnissen als hoher Beamter der Meiji-Regierung Karriere. Als Begleiter einer Delegation, die für anderthalb Jahre nach Europa gesandt wurde, lernte er die europäische Kultur näher kennen. Er beteiligte sich zudem an der Formulierung des Entwurfs der Meiji-Verfassung. Die Mutter stammte aus einer angesehenen Arztfamilie, die im Dienst einer der Tokugawa-Familien war. Hiratsuka genoss in ihrer Kindheit zu Hause eine intellektuelle, moderne – westlich geprägte – Atmosphäre und während der Meiji-Ära eine höhere Schulausbildung. Während ihrer Studienzeit an der Nihon Joshi Daigaku (Nihon-Frauenhochschule) machte sie sich mit Literatur, Philosophie und Zen-Buddhismus vertraut. Nach dem Studienabschluss von 1906 – mit 20 Jahren – setzte sie an mehreren Privatschulen ihr Studium des Englischen und Altchinesischen fort. 1908 sorgte ihr Doppelselbstmordversuch mit ihrem Freund, dem Schriftsteller Morita Sōhei (1881–1949), einem der Schüler von Natsume Sōseki, für großes Aufsehen.

Die Eltern, standesgemäß autoritär, haben die höchst individualistisch gesinnte Tochter jedoch nie ausgestoßen, obwohl ihr weiterer Lebensweg als Revolte gegen das Meiji-System betrachtet werden kann. Als sie im September 1911, von ihrem geistigen Mentor, dem Kritiker Ikuta Chōkō (1882–1936) angespornt, die Literaturgesellschaft für Frauen Seitō (Blaustrumpf) gründete und die Herausgeberschaft der gleichnamigen Zeitschrift übernahm, erhielt sie von der Mutter finanzielle Unterstützung.

Hiratsuka lernte im nächsten Jahr, in dem die Meiji-Ära mit dem Tod des Meiji-Kaisers zu Ende ging und die Taishō-Epoche (1912–1926) begann, ihren späteren Lebensgefährten, den um fünf Jahre jüngeren Maler Okumura

Hiroshi (1891-1964) kennen, mit dem sie dann 1914 ohne gesetzliche Heirat zusammenzog. Hiratsukas Entscheidung, sich dem für die Frau repressiven Familiensystem zu entziehen, führte zunächst zum Bruch mit dem Elternhaus, wurde jedoch schließlich von den Eltern respektiert. Hiratsuka und Okumura bekamen zwei Kinder und heirateten dann doch 1941 angesichts der Kriegssituation standesamtlich, um den Status der Kinder zu begünstigen.

In ihrer publizistischen Tätigkeit verband Hiratsuka ihre private Lebensführung mit ihren theoretischen Überlegungen. So zum Beispiel veröffentlichte sie 1914 bei *Seitō* (Bd. 4 Heft 2) einen privaten Brief, den sie als Unabhängigkeitserklärung an die Eltern geschrieben hatte. Sie beschrieb, dass ihre Liebesobjekte immer jüngere Menschen gewesen seien, denen sie ihre Liebe einmal als ältere Schwester oder Mutter, einmal als Geliebte geschenkt habe. Unter diesen Menschen habe sich ihr ruhiger, schüchterner Freund befunden, der sie am meisten bewegt habe. „Ich hatte H(iroshi) immer mehr lieb, dessen Wesen aus 50 Prozent Kind, 30 Prozent Frau und 20 Prozent Mann bestand.“ (Kobayashi 2001:143). Hiratsuka, die auch der Idee des Lesbianismus gegenüber offen auftrat, war nicht in einem konventionellen Handlungsmuster der Geschlechterliebe verhaftet, so dass sie sowohl bei der Frage nach dem Zusammenleben mit Okumura die Initiative ergriff als auch bei der Finanzierung des Haushalts aktiv Verantwortung übernahm. In dem offenen Brief nimmt sie im Weiteren Stellung zur Institution Ehe: „Gestern beschwerte sich meine Mutter, es sei inakzeptabel, ohne Heirat mit einem jungen Mann zusammenzuleben; es werde bei der Schwangerschaft Probleme machen. Da ich jedoch mit dem gängigen Ehesystem unzufrieden bin, möchte ich mich ihm nicht fügen und keine Ehe eingehen, die von so einem Gesetz sanktioniert wird. Ich verspüre gegen die Bezeichnung „Gatte“ oder „Gattin“ große Abneigung. Wenn ein Mann und eine Frau ohne Liebe zusammenleben würden, wäre es inakzeptabel, [...] aber ein Mann und eine Frau, die sich lieben, würden ein Zusammenleben unter einem Dach für nicht anders als selbstverständlich halten, wobei eine formale Ehe keine Rolle spielt, solange die beiden darin einig sind. Dieser Gedanke ist umso wichtiger, wenn man sieht, wie die Ehe den Frauen äußerst benachteiligende Rechte und Pflichten vorschreibt.“ (Kobayashi 2001:143).

Hiratsuka stützte sich theoretisch auf die Schriften der schwedischen Sozialpädagogin Ellen Key, auf die sich auch Rosa Mayreder bezieht. Ellen Keys Devise, „Die Liebe ist sittlich auch ohne die Ehe, aber die Ehe ist unsittlich ohne die Liebe“, wurde in Mayreders oben erwähntem Essay „Der Weg der weiblichen Erotik“ zitiert. Hiratsuka, die sich für die neue Ethik von Liebe und Sexualität bei Key interessierte, hatte 1913, also vor dem Beginn des gemeinsamen Lebens mit ihrem Freund, angefangen, Teilübersetzungen aus der

englischen Ausgabe von Ellen Keys *Lifeline* unter dem Titel „Über Liebe und Ehe“ bei *Seitō* zu veröffentlichen.

Allerdings kann bei Hiratsukas Liebes- und Ehevorstellung trotz der Ablehnung der gesetzlichen Ehe eine Realisierung der Liebesideologie festgestellt werden, die sich in der Meiji-Ära verbreitete: eine lebenslängliche, monogame Liebesgemeinschaft durch freie Liebeswahl.

Hiratsukas Haltung gegenüber der Liebe unterscheidet sich jedoch von der abstrakten Liebesvorstellung, die in der ausgehenden Meiji-Ära über den intellektuellen Kreis hinaus ganz allgemein verbreitet war. Konfrontiert mit der Realität – mit der körperlichen und finanziellen Belastung im Betrieb der Seitō-Gesellschaft sowie im gemeinsamen Leben mit dem Mann – fing Hiratsuka nämlich an, in der Liebe nicht nur die Möglichkeit einer harmonischen Vereinigung von Mann und Frau sowie von Geist und Körper zu sehen, sondern vielmehr den Moment einer Selbsterkenntnis. In einem Reisebericht, den die Autorin Ende 1914 veröffentlichte, schreibt sie: „Einsam zu sein, wäre für die Menschen unerfreulich, ständige Zweisamkeit ist jedoch für mich ebenso unerfreulich. Es verunsichert und frustriert mich, wenn es spürbar wird, dass unser Liebesleben meine Einsamkeit stört. [...] Ich, die ich versuche, vor der Großstadt, der Gesellschaft, der Macht der Mehrheit, vor meinen kleinen Problemen und den Arbeiten flüchtend über die „Ganzheit“ zu sprechen, flüchte schließlich vor dem einzigen geliebten Menschen, setze mich am kleinen Schrein auf dem hohen Kap und starre manchmal lange, lange Zeit die Meeresoberfläche an.“ (Kobayashi 2001:146).

Die Zeitschrift *Seitō* wurde von September 1911 bis Februar 1916 herausgegeben. Die zentralen Mitglieder waren Hiratsukas ehemalige Kommilitoninnen an der Nihon-Frauenhochschule, prominente Schriftstellerinnen sowie Künstlerinnen. Die neuere Forschung über *Seitō* zeigt, dass nicht nur „Elitefrauen“ wie Hiratsuka, sondern zahlreiche junge Frauen aus der mittleren Schicht aus verschiedenen Provinzen sich den Aktivitäten der Gesellschaft angeschlossen haben (Raichō kenkyū kai 2001:14f.). In den 30er-Jahren der Meiji-Ära – in den späten 1890er-Jahren bis ins 20. Jahrhundert hinein – wurden immer mehr höhere Mädchenschulen und Anstalten zur Lehrerinnenausbildung gegründet. Die Regierung förderte die Frauenbildung grundsätzlich unter dem Motto „gute Ehefrau und weise Mutter“, d. h. die aktive Erweiterung der Frauenberufe außerhalb der Familie war nicht in Sicht. Die verbesserte Schulbildung für Frauen hatte jedoch potenzielle Autorinnen und Leserinnen von *Seitō* vorbereitet. Frauen, die nicht wussten, woran sie sich intellektuell orientieren sollten, reagierten auf den Aufruf von Hiratsuka aus dem Niemandsland aufmerksam: „Ursprünglich war die Frau die Sonne an sich, der echte Mensch“, „Ich will mit allen Frauen von dem Genie überzeugt

sein, das in jeder von uns verborgen ist.“ (Hiratsuka 1911:37,50). Die anfängliche Auflage von 1000 Exemplaren wurde im nächsten Jahr verdreifacht. (Sekai Daihyakkajiten 1998)

Der Journalismus, der neugierig auf die Gruppe von Frauen reagierte, berichtete kritisch über die freie Haltung der jungen Seitō-Mitglieder. Die Bezeichnung der „neuen Frau“ (*atarashii onna*) wurde als Schimpfwort mit Unsittlichkeit in Verbindung gebracht. Hiratsukas Vorgeschichte – der Doppelselbstmordversuch – trug auch dazu bei. Das Ziel von *Seitō* als Literaturzeitschrift war, die Entwicklung von Individualität der Frauen zu fördern. In den Auseinandersetzungen mit den Vorwürfen gegen die „neuen Frauen“ jedoch veränderte sich der Charakter der Zeitschrift. Sie sollte nun als Publikationsorgan dazu dienen, sich mit der Frauenfrage zu befassen und gegen eine konventionelle Weltanschauung und Sittlichkeitsvorstellung zu kämpfen. Die Seitō-Gesellschaft war noch keine im politischen Sinne organisierte Frauenbewegung; sie bereitete aber den Weg zur ersten großen feministischen Debatte in der japanischen Frauengeschichte von 1918, der so genannten „Mutterschutzdebatte“ sowie zur Gründung der „Neuen Frauengesellschaft“ von Hiratsuka 1919/20.

Iwano Kiyoko (1882–1920), geborene Endō, war eine Seitō-Frau, die sich bewusst mit der Frauenemanzipation als gesellschaftlicher Notwendigkeit auseinandersetzte. 1913 hielt sie in einer Podiumsdiskussion der Seitō-Gesellschaft eine Rede mit dem Titel „Gedankliche und wirtschaftliche Unabhängigkeit“, in der sie betonte: „Soll die Übereinstimmung von Denken und Leben eine Selbstverständlichkeit werden, so soll man als Frau die gedankliche Unabhängigkeit erreichen und sich zugleich auf den Broterwerb, d. h. die wirtschaftliche Unabhängigkeit vorbereiten. Sonst können wir uns unsere Würde zur Verteidigung der gedanklichen Unabhängigkeit nicht bewahren.“ (Iwano 1913:1–7). Mit 16 Jahren wurde sie Lehrerin, 1905 – mit 23 Jahren – begann sie mit ihrer Tätigkeit als Journalistin in der Presse und engagierte sich von 1906 bis 1909 für die Abschaffung des gesetzlichen Verbots von politischen Aktivitäten der Frauen. Von der Wichtigkeit und der eigenen Fähigkeit, materiell unabhängig zu sein, war Iwano durch ihre Lebens- und Berufserfahrungen überzeugt. Eine Liebesbeziehung mit einem verheirateten Kollegen beendete jedoch ihre Karriere. Aus Verzweiflung über die Beziehung versuchte sie 1909 Selbstmord zu begehen und zog sich nach diesem Skandal ganz aus der Öffentlichkeit zurück. Sie wurde zu dieser Zeit unerwartet von dem naturalistischen Schriftsteller Iwano Hōmei (1873–1920) besucht, der seinerseits über seine Ehe und seine gescheiterte wirtschaftliche Existenz verzweifelt war. Hōmei hatte von einer Bekannten über Kiyoko erfahren, in der er eine passende Partie gefunden zu haben glaubte. Bald darauf begannen

die beiden ein gemeinsames Leben, das sechs Jahre dauerte. Kiyoko erlebte ihre Heirat, Geburt eines Kindes, Scheidung von Hōmei und anschließend einen Neubeginn mit einem anderen Partner, mit dem sie allerdings nur kurz zusammen sein konnte, da sie mit 38 Jahren an einer akuten Krankheit starb.

Iwano Kiyokos Tagebuchaufzeichnungen „Der Kampf der Liebe“, 1915 erschienen, umfassen mit Unterbrechungen den Zeitraum von der Begegnung bis zur Trennung von Hōmei (Iwano 1985). 1915 stand die Scheidung noch nicht fest, sondern die beiden Ehepartner prozessierten deswegen gegeneinander: Kiyoko wollte die Ehe aufrechterhalten, Hōmei hingegen die Scheidung, weil er bereits mit einer neuen Geliebten liiert war.

Mein Interesse an Iwano Kiyokos Text gilt zum einen der Feststellung, dass der Liebesdiskurs im Text genau den Geist-Körper-Dualismus des Liebeskonzepts der Meiji-Zeit widerspiegelt, der mit der Klassifizierung der Frauen in Jungfrau und Dirne einherging und somit in der Psyche der Frau eine tiefe Spaltung verursachte; es gilt zum anderen der Bedeutung der Zur-Schau-Stellung des Privatlebens. Entsprechend dem Beispiel von Hiratsukas Privatbrief setzt Iwano Kiyoko bei der Veröffentlichung ihres Tagebuchs ebenso die Einheit von Denken, Leben und Schreiben voraus.

Kiyoko zog mit Hōmei unter der Bedingung zusammen, dass er sie nicht zu einem geschlechtlichen Verhältnis zwingen sollte, bis die beiden eine geistige Vereinigung erreicht hatten. Ihre Beziehung wurde konfliktreich, weil er sie mit seinen sexuellen Forderungen kaum in Ruhe ließ. Kiyokos Angst vor dem Verlust der Jungfräulichkeit wird gleich nach dem Beginn der Aufzeichnung dokumentiert (30.12.1909). Am 19.2.1910 schreibt Kiyoko:

Du sagtest: ‚Wenn du mir volle Liebesfreude schenken könntest, wäre ich zufrieden, wenn ich auch gleich danach verlassen würde‘. Welche Kraft hat so eine anfallende Liebe, in der man nur mit dem Augenblick zufrieden sein kann. (...) Das ist der Grund, warum du und ich bis heute kein gleiches Herzklopfen erleben können. Ohne Bereitschaft, eine flammende Liebe lebenslänglich zu teilen, ist das eine spielerische Liebe, ja, niederträchtige fleischliche Liebe. Ich will nicht mit der Ahnung geliebt werden, dass es nur einen Augenblick dauert. Ich will nicht das Mittel des männlichen Sexualtriebs werden. (...) Ich will die Liebe nicht als Trieb behandeln, sondern zumindest als etwas Ewiges, etwas Einmaliges. (Iwano 1985:80f.)

Etwa ein Jahr nach dem Zusammenziehen gibt es eine Textstelle, die andeutet, dass Kiyoko ihre Jungfräulichkeit zum Opfer bringt, da sie auf ihre Liebe, die sie ihm gegenüber empfindet, „nicht verzichten kann“ (11.11.1910)

(Iwano 1985:251). Ihre innere Spaltung konnte sie jedoch auch nach der Eheschließung (1913) nicht überwinden, weil ihr Wunsch nach einer geistigen Vereinigung nicht erfüllt wurde. Ihre Haltung hingegen wurde aus der Sicht des Mannes als „krank“ bzw. „frigid“ beurteilt. Ihr Tagebuch dokumentiert Depression, Traurigkeit und Einsamkeit.

Welche Bedeutung konnte nun damals eine solche Veröffentlichung des Privatlebens für die Verfasserin und das Publikum haben? Ein Vorwort, das ein Literaturkritiker zu Kiyokos Tagebuch schrieb, hebt das Tagebuch als literarische Gattung hervor, die als eine reiche Materialiensammlung zum Verständnis des modernen Lebens geeignet ist. Tagebücher stehen hier nicht mehr in der japanischen Literaturtradition, sondern sie sind „ein typisch modernes Literaturprodukt“ (Iwano 1985:7). Kiyokos subjektive Aussagen verhelfen ihr nicht nur dazu, ihre Individualität zu entdecken, sondern auch dem Publikum Einsichten in das Leben eines modernen Individuums zu gewähren. Franz Hintereder-Emde, der eine komparatistische Studie über die japanische und deutschsprachige Moderne unternommen hat, verweist auf deren Unterschiede im Hinblick auf die literarische Schreibweise:

Die Konstellation zwischen Europa und Japan ist, was den Individualismus anbetrifft, von Gegenläufigkeit geprägt. Im Japan der Meiji-Restauration wird Individualismus im emphatischen Sinn literarisch entdeckt. Der japanische Ich-Roman (*shishosetsu*) ist der Versuch, über eine anarchische Aneignung repräsentativer Zeugnisse westlicher Subjektivität, angefangen von den Bekenntnissen Rousseaus über Begriffe wie Nietzsches Übermensch und Darwins Überlebenskampf bis hin zur psychologisch geprägten Literatur des Naturalismus einen eigenen Ausdruck subjektiver Befindlichkeit zu schaffen. In der literarischen Moderne Europas hingegen kann sich ein erzählerisches Ich nur mehr im Bewusstsein krisenhafter Subjektivität artikulieren. (Hintereder-Emde 2000:12f.)

Vor dem Erscheinen des Tagebuchs von Kiyoko verteidigte Hōmei bereits in mehreren Essays, die er in der Zeitung veröffentlicht hatte, seine Position. Als bekannter Schriftsteller, der „seine Frau zum dritten Mal wechselt“ – so der Titel eines seiner Essays –, wurde er mit Vorwürfen wegen seiner „Unsittlichkeit“ konfrontiert. Die Ehekrise wurde durch die veröffentlichten Texte der beiden Eheleute zu einem öffentlich ausgetragenen Geschlechterkampf, der die japanischen Liebesdiskurse damals prägte. In der Essaysammlung „Mann-Frau-Verhältnis und eheliche Treue“ drückt er seine Haltung zur freien Liebe dahingehend aus, dass Ehe und Liebe nur als Ergebnis der freien

Liebe übereinstimmen. Die Übereinstimmung findet jedoch bei seiner Auffassung in einem Augenblick statt, dessen dauerhafte Wiederholung die Ehe als Form gewährleistet. Verlust der Intensität dieses Augenblicks soll mit Ehrlichkeit akzeptiert werden, die Folge – also der Partnerwechsel – sollte ehrlich ausgelebt werden können und nicht mit Unsittlichkeit bzw. Untreue in Verbindung gebracht werden. Als Theorie der auflösbaren Ehe oder Partnerschaft ist seine Behauptung angesichts der zeitgenössischen Konvention durchaus fortschrittlich, da er auch der Frau das Recht auf einen Partnerwechsel einräumte – problematisch wird es, wenn das Verhältnis der Individuen innerhalb der intensiven Augenblicke nur als eine aus dem männlichen Standpunkt festgelegte Subjekt-Objekt-Relation aufgefasst wird. Die Intensität entsteht bei Hōmei, dessen Aussage eine Variante damaliger Nietzsche-Rezeption in Japan darstellt, indem ein stärkeres Individuum sein Gegenüber vollständig besiegt und erobert. „Je größer der Denker ist, desto mehr durchbricht sein Denken bzw. seine Handlung konventionelle Lebensformen.“ „Dass eine Persönlichkeit eine andere bzw. alle anderen Persönlichkeiten absorbiert und erobert, darin verwirklicht sich die erhabenste Lebensform bzw. Moral, nämlich die Moral des Überlegenen.“ (Iwano 1994-1997b:242). Nach dem Autor ist ein gegenseitiger Respekt der Geschlechter „reine Phantasie“. Seinem Roman „Erobern/Erobertwerden“, den er 1919 veröffentlicht, liegt das Tagebuch von Kiyoko zugrunde. (Iwano 1994-1997a:175-246) Chronologische Geschehnisse sind aus dem Tagebuch übernommen worden, während der Charakter der Protagonistin im Roman mit zusätzlichen Episoden und Elementen überschrieben wird. Ihre Keuschheit erscheint trotz ihrer Behauptung, sie sei Jungfrau, fragwürdig, ihre Vergangenheit mit Männern wird stärker in den Vordergrund gestellt als im Tagebuch Kiyokos, und ihr Liebesideal entpuppt sich als Wunsch nach dem Status der legitimen Frau. In diesem Schreibprozess wird nicht die Frau im Text erobert, sondern der Originaltext von Kiyoko wird okkupiert.

4. Schlussbemerkung

Trotz der unterschiedlichen Tradition und der zeitlichen Verschiebung des Modernisierungsprozesses von Österreich und Japan kann man bei den Liebesdiskursen der Frauen einige Aspekte feststellen, die miteinander korrespondieren. Die Spaltung von Emotion und Sexualität bei Iwano Kiyoko erinnert an die Diskussion über die Entwicklungsstationen der weiblichen Erotik bei Rosa Mayreder, dass die Frau ihre sexuelle Freiheit erst dann ungehemmt ausleben kann, wenn die Subjektposition der Frau innerhalb der Liebesbeziehung gesichert wird. Iwanos Hemmung gegenüber der Sexualität lässt sich

nicht nur auf den gängigen Jungfrauenkult zurückführen, sondern auch auf die Angst davor, als Sexualobjekt im männlichen Subjekt völlig aufzugehen und die eigene Individualität zu verlieren. Wie die Frauen auf der zweiten Entwicklungsstufe bei Mayreder, besteht Kiyoko auf der legitimen Ehe, also auf der „Rechtmäßigkeit“, um ihrer instabilen Subjektposition Rückhalt zu geben. Iwanos subjektives Schreiben und Mayreders theoretisierende Essays verweisen trotz der unterschiedlichen Schreibstrategien auf ein gemeinsames Problem: das Machtverhältnis der Geschlechter im Bereich der Sexualität. Dies ist allerdings ein Verhältnis, das im komplexen Zusammenhang von Politik, Wirtschaft, Geschichte, Kultur und Ideologie tief verankert ist. Iwanos Potenzial, das Machtverhältnis der Geschlechter in dieser Verflechtung verschiedener Faktoren sowohl im praktischen Leben als auch in der literarischen Produktion zu hinterfragen, sollte an ihren weiteren literarischen Texten noch genauer untersucht werden.

Ein Unterschied, den man bei den angeführten Beispielen feststellen kann, zeichnet sich im Zugang der Frauen zu naturwissenschaftlichen Diskursen ab. Die Beteiligung der Frauen am Diskurs der Sexualität auf der Ebene des nationalpolitischen Interesses wie bei Troll-Borostyani und Meisel-Hess war in Japan um 1900 noch nicht stark vertreten. Unterschiedliche Entwicklungen der Bildungssysteme für Frauen trugen sicherlich dazu bei: Die medizinische Fakultät der Universität Wien zum Beispiel hat bereits ab 1900 Frauen zugelassen, während in Japan ein gleichberechtigtes Vollstudium erst nach dem Zweiten Weltkrieg möglich wurde. Europäische und angloamerikanische Sexualwissenschaften gewannen jedoch auch in Japan seit den 1910er-Jahren bis in die 20er-Jahre hinein immer größere Bedeutung und erfuhren eine Popularisierung, auf die Hiratsuka zum Beispiel durch ihr Interesse an Ellen Key oder Henry Havelock Ellis sensibel reagierte. Durch die Teilübersetzungen dieser Theoretiker sowie die Veröffentlichung der Diskussionen unter den Seitō-Mitgliedern befasste sich seit 1913 die Zeitschrift *Seitō* mit dem Themenbereich der weiblichen Sexualität und probierte diesbezüglich verschiedene Denkrichtungen aus: Desillusionierung und Misere in der Ehe sowie in der Mutterschaft, die das Leben der Frauen sowohl finanziell als auch gesundheitlich äußerst erschwerten, wurden in den Erzählungen offen zum Ausdruck gebracht. Auch das Begehren einer Frau, die das monogame Liebesideal beinahe überschreitet und die Möglichkeit in Erwägung zieht, zwei verschiedene Männer gleichzeitig zu lieben, wie bei Erzählungen von Itō Noe (1895–1923) und Tamura Toshiko (1844–1945) (Yoshikawa 1998: 225f.), wurde bei Hiratsukas Rezension positiv empfunden. Da jedoch die Behörde durch ihre Zensur bereits die Herausgabe einiger *Seitō*-Hefte verboten hatte, fungierte innerhalb der Seitō-Gesellschaft eine Art Selbstzensur, die mit

dem Vorwurf vom „Verstoß gegen die herkömmlichen Tugenden japanischer Frauen“ (Yoshikawa 1998:248) konfrontiert war.

Hiratsukas Position zur Sexualität, die jegliche den Frauen auferlegte Verhaltensnorm zu unterlaufen schien, veränderte sich vor diesem politischen Hintergrund und unter dem Einfluss ihres eigenen Mutterschaftserlebnisses deutlich in eine Richtung, die mit der nationalpolitischen Ideologie der „guten Ehefrau und der weisen Mutter“ wie auch mit dem im damaligen Japan verbreiteten rassenhygienischen Gedankengut vereinbar wird. In der „Mutterschutzdebatte“ in den Jahren 1918/19, die als erste öffentliche feministische Debatte in Japan bezeichnet werden kann und an der sich außer Hiratsuka die Dichterin Yosano Akiko und die Sozialistin Yamakawa Kikue beteiligten, vertrat Hiratsuka die Ansicht, dass die Mütter mit staatlichen Finanzmitteln unterstützt werden sollen, denn die Mutter sei eigentlich der Ursprung des Lebens und die Frau übersteige durch ihre Mutterschaft den Bereich der privaten Existenz, werde somit zum sozialen, nationalen Seienden. (Kobayashi 2001: 163) Der Legitimierungsversuch der weiblichen Sexualität und der erhöhten sozialen Stellung der Frau geht paradoxerweise mit der Einengung der sexuellen und erotischen Möglichkeiten der Frau einher, die nun in der Mutterschaft – im Sinne der Dienstbarkeit der weiblichen Sexualität für den Nationalstaat – aufzugehen scheinen. Diese Art Legitimationsversuch ist ein prekäres Phänomen, das bei der Beteiligung der damaligen Feministinnen am öffentlichen Diskurs über Liebe und Sexualität sowohl in Österreich als auch in Japan auftrat und dem Diskurs der „Freien Liebe“ unvermeidlich den Stachel nahm.

Literaturverzeichnis

FREUD, Sigmund

1974 „Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität“, Alexander Mitscherlich (Hg.): *Sigmund Freud: Studienausgabe*. Bd. IX. Frankfurt/ M.: Fischer, 9–32. [1908]

HINTEREDER-EMDE, Franz

2000 *Ich-Problematik um 1900 in der japanischen und deutsch-sprachigen Moderne. Studien zu Natsume Sōseki und Robert Walser*. München: Iudicium.

HIRATSUKA Raichō

1911 „Genshi josei wa taiyō de atta. Seitō hakkan ni saishite“ [Ursprünglich war die Frau die Sonne. Zur Gründung von *Seitō*], *Seitō* 1/1, 37–52.

IWANO Hōmei

1994-97a „Seifuku hiseifuku“ [Erobern/Erobertwerden], Iwano Hōmei Zenshū

- Kankōkai (Hg.): *Iwano Hōmei zenshū* [Iwano Hōmei: Gesammelte Werke]. Bd. 4. Kyōto: Rinsen shoten, 175–246. [1919]
- 1994-97b „Danjo to teisō-mondai“ [Mann-Frau-Verhältnis und eheliche Treue], Iwano Hōmei Zenshū Kankōkai (Hg.): *Iwano Hōmei zenshū* [Iwano Hōmei: Gesammelte Werke]. Bd. 10. Kyōto: Rinsen shoten, 227–272. [1915]
- IWANO Kiyo(ko)
- 1913 „Shiso no dokuritsu to keizai no dokuritsu“ [Gedankliche und wirtschaftliche Unabhängigkeit], *Seitō* 3/3, 1–7.
- 1985 *Ai no sōtō* [Der Kampf der Liebe]. Mit einem Nachwort von Ogata Akiko neu aufgelegt. Tokyo: Fuji shuppan. [1915]
- JUŠEK, Karin
- 1997 “Entmystifizierung des Körpers? Feministinnen im sexuellen Diskurs der Moderne”, Lisa Fischer und Emil Brix (Hg.): *Die Frauen der Wiener Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München: Oldenbourg, 110–123.
- KOBAYASHI Tomie
- 2001 *Hiratsuka Raichō*. Tokyo: Shimizu shoin. [1983]
- LUHMANN, Niklas
- 1996 *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. [1994]
- MAYREDER, Rosa
- 1998a *Zur Kritik der Weiblichkeit. Essays*. Wien: Mandelbaum. [1905]
- 1998b *Geschlecht und Kultur. Essays*. Wien: Mandelbaum. [1923]
- RAICHŌ-KENKYŪ-KAI (Hg.)
- 2001 „Seitō“ *Jinbutsu Jiten. 110 Nin no Gunzō* [Lexikon von 110 Personen der Seitō]. Tokyo: Taishūkan.
- SAEKI Junko
- 1998 „Iro“ to „ai“ no hikaku bunkashi. [Vergleichende Kulturgeschichte über „Erotik“ und „Liebe“] Tokyo: Iwanami shoten.
- SEKAI DAIHYAKKAJITEN [World Encyclopaedia]
- 1998 „Seitō“. CD-ROM. Tokyo: Hitachi dejitoru heibonsha.
- TICHY, Marina
- 1997 „Feminismus und Sozialismus um 1900. Ein empfindliches Gleichgewicht. Zur Biographie von Therese Schlesinger“, Lisa Fischer und Emil Brix (Hg.): *Die Frauen der Wiener Moderne*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München: Oldenbourg, 83–100.
- YOSHIKAWA Toyoko
- 1998 „Rennai to kekkon“ (Ellen Key) to sekusoroji“ [„Liebe und Ehe“ (Ellen Key) und die Sexologie], Shin-Feminizumu-Hihyō no Kai (Hg.): „Seitō“ *wo yomu* [„Seitō“ neu lesen]. Tokyo: Gakugei shorin, 243–268.

Anmerkungen

¹1911 erfolgte die Gründung der zuerst literarischen, bald darauf politisierten Frauengesellschaft und deren Zeitschrift *Seitō* [Blaustrumpf]. Hiratsuka Raichō, die in der Herausgeber-

schaft eine zentrale Rolle spielte, gründete nach der Auflösung der Seitō-Gesellschaft (1916) die Shin fujin kyōkai [Neue Frauengesellschaft] (1920).

² Um einige Beispiele zu nennen: Fukuzawa Yukichi : *Seiyō Jijō* [Verhältnisse der westlichen Welt] (1866); Eine Reihe von Übersetzungen der Werke von J. S. Mill, Rousseau sowie der „Deklaration der Menschenrechte“ von Frankreich (1876).

³ Zur biographischen Information über Hiratsuka und Iwano habe ich folgende Bücher herangezogen: Raichō-kenkyū-kai [Arbeitsgruppe Raichō] 2001; Kobayashi 2001.

5. Der Diskurs um Ausgedinge und Pensionssystem um die Jahrhundertwende in Tokyo und Wien

SUSANNE FORMANEK

1. Einleitung

In seinem einflussreichen Werk zum Alter in Japan, dem 1975 erschienenen *Otohiyori. The Honorable Elders*, untermauerte Erdman B. Palmore seine These vom besonderen Respekt für die alten Menschen in Japan und ihrer aufgrund dessen auch unter den Bedingungen der Modernisierung weiterhin starken Integration in allen gesellschaftlichen Bereichen unter anderem mit ihrer im Vergleich zu anderen Industrieländern starken Beteiligung am Erwerbsleben. Entgegen Kritikern, die diese auf materielle Notwendigkeit zurückführten – es ist wohl bekannt, dass das Auseinanderklaffen zwischen innerbetrieblichen Altersgrenzen und dem Pensionsanfallsalter alten Menschen in Japan vielfach gar keine Wahl lässt als weiter zu arbeiten, ob sie das nun wollen oder nicht – hielt Palmore auch in der zweiten verbesserten Auflage von 1985 an dieser seiner These fest: derlei Regelungen basierten eben darauf, dass man in Japan den alten Menschen eher zutraue, weiterhin ihren Beitrag zum Gesamtwohl zu leisten, und die alten Menschen ihrerseits mehr Selbstvertrauen hätten und auch stolz auf den Beitrag zum Erwirtschaften von Wohlstand seien, den zu leisten sie sich imstande fühlten (Palmore 1975; Palmore und Maeda 1985). Im Zusammenhang mit dem Thema dieses Symposiums – Alltag und Freizeit in Tokyo und Wien um 1900 – ist es demgegenüber bemerkenswert, dass jenes Werk, das in Japan an der Wende zur Moderne sich als erstes und lange Zeit auch einziges zumindest mit einem Teilaspekt der Altersproblematik beschäftigte und deswegen mitunter als Pionierleistung auf dem Gebiet der japanischen Sozialgerontologie gilt, ausgerechnet dem Rückzug im Alter gewidmet war: die Rede ist von Hozumi Nobushiges (1855–1926) monumentalem *Inkyoron*, der Abhandlung über die japanische Form des Altenteils, Ausgedinges, Austrags, Auszugs, der Gutsabtretung, des Leibgedinges, der Leibzucht, oder welchen der vielen Namen, die dafür allein im deutschsprachigen Raum existieren, man diesem Institut auch geben will, in dessen Rahmen sich ein alternder Amtsinhaber von der Führung der Geschäfte zurückzieht, einem Nachfolger übergibt und in dieser Art eines vormodernen Ruhestands bis an sein Lebensende versorgt wird. Diese etwas schwammige Definition möge man mir an dieser Stelle verzeihen, wird sich doch gerade im historischen oder transnationalen Vergleich zeigen, dass so-

wohl *inkyō* als auch Ausgedinge sehr unterschiedliche Realitäten bezeichnen können und ihre zeitlich und regional unterschiedlichen Interpretationen oft durch Paradoxien gekennzeichnet sind, die gerade für die jeweilige Zeit und den jeweiligen Ort sehr aufschlussreich sein können.

Seitdem wachsende Altenanteile an der Bevölkerung, das Bewusstsein um eine Altersproblematik und Diskussionen um die Licht- und Schattenseiten des modernen Altersruhestandes auch zu einer verstärkter Hinwendung zu einer „Geschichte des Alters“ geführt haben, wurde gerade im deutschsprachigen Raum dem Ausgedinge als einer zumindest für das bäuerliche Milieu in vielen Gegenden Europas nachweisbare, dem modernen Ruhestand vergleichbare Form der Gestaltung des Lebensabends einige Beachtung geschenkt. Nach Mitterauers (1982:20ff.) Definition gab „der alte Bauer zu einem bestimmten Zeitpunkt die Leitung der Familienwirtschaft ab und [war] von da an nicht mehr zur Mitarbeit verpflichtet; sein Nachfolger [hatte] hingegen die Verpflichtung, aus den Ressourcen des Hofes den Lebensunterhalt seines Vorgängers zu sichern.“ Häufig wurde dabei, was die europäische Situation betrifft, eine Art des Generationenvertrags angesprochen, in dem ein quasi egoistisches Ringen darum zu erkennen ist, dass der Gegenstand des zwischen den Generationen im Rahmen des Instituts „Ausgedinge“ stattfindenden Tauschhandels auch für beide Seiten etwas einbringe: „Der Bauer übertrug Haus und Felder und damit auch seine Hausherrnstellung an seinen Nachfolger, und handelte für sich und seine mit ihm ins Ausgedinge gehenden Angehörigen eine ausreichende Versorgung und Wohlverhalten aus“, schreibt beispielsweise Borscheid (1987: 48). Oft wurde dabei die Dramatik des damit vollzogenen Generationenwechsels betont, die niedere Stellung und die damit einhergehenden Erniedrigungen, die sich der Altbauer im Gegenzug zu seiner Versorgung im Alter damit nicht nur aus-, sondern besser einhandelte, beispielsweise von Gaunt (1982). „Übergeben und nimmer leben“ war ein in Österreich wohl bekannter Spruch, der sich auf den Statusverlust des Altbauern bezog. Häufig auf Wandfliesen oder Gegenständen des täglichen Gebrauchs im ländlichen Milieu anzutreffen waren auch Sprüche wie „Lieber zuviel austragen als hernach streiten“ oder „Wer seinen Kindern giebet Brot und hernach selber leidet Not, den schlägt mit dieser Keule tot“; diese weisen allerdings vielleicht weniger auf tatsächliche Antagonismen der Generationen hin als darauf, dass beide Seiten sich der Problematik der Generationenablöse bewusst waren. Von Seiten der Jüngeren war gleichzeitig zu hören: „Alte sind zäh, Geben thut ihnen weh“ oder „Wer sich aufs Erbe verlässt, ist verlassen“ (Chvojka 2000:287).

Im völligen Gegensatz dazu betonten in Japan viele Studien bis in die 1980er Jahre hinein, eine Altersproblematik sei erst nach 1955 entstanden, als Trends zur Kernfamilie zu einer Schwächung des Bewusstseins einer

Verpflichtung zur Versorgung der alten Eltern führten; davor sei den „alten Menschen in der Familie ein hoher Status zugekommen, und sie konnten im Rahmen des *ie* (der typisch japanischen patriarchalen Stammfamilie) aufgrund der wirtschaftlichen, sozialen und psychologischen Opfer der anderen Familienmitglieder ein mit Autorität ausgestattetes, wohlversorgtes Leben führen“; „Alter war ein Lebensabschnitt, den man von den in der Hausgemeinschaft mitlebenden Kindern wohlversorgt im mußevollen Ausgedinge, im *raku inkyo*, verbrachte“, schreiben beispielsweise Kōbashi Shizuko oder Nasu Shōichi 1976 respektive 1970 (zitiert nach Shiraiishi 1990:205).

2. Hozumi Nobushiges *Inkyoron* von 1891

Angesichts dieser verklärenden Sicht des *inkyō* in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist es umso erstaunlicher, dass Hozumi Nobushiges erstmals 1891 erschienene *Inkyoron*¹ tatsächlich ein keineswegs so rosiges Bild desselben *inkyō* entworfen hatte. Die eigentlich negative Sicht des *inkyō* in diesem Werk wird deutlich sowohl an dem, was Nobushige als seinen Ursprung betrachtet, als auch an der Zukunft, die er dem Institut voraussagt.

Auf den 64 Seiten, die dem „Ursprung des *inkyō*“ gewidmet sind, – über ein Viertel im übrigen des gesamten, 260 Seiten starken Werkes und damit beinahe gleich viel wie die Beschreibung der historischen Entwicklung des *inkyō* selbst ausmacht –, findet der Leser akribisch zusammengetragene, die gesamte Welt umfassende Informationen über das, was der Autor als Vorstufen des *inkyō* in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit betrachtet, als da sind eine in Zeiten von Ressourcenknappheit vom Autor als unumgänglich beschriebene Menschenfresserei, eine spätere Altentötung, die allmählich der Altenaussetzung Platz gemacht und schließlich in jene Brauchtümer gemündet hätte, die einen Rückzug der Alten von ihren Positionen und Ämtern zum Inhalt haben. Als besonders verbreitet gilt Hozumi dabei die Altenaussetzung, besonders bei nicht-sesshaften Völkern, und obwohl er vorsichtig ist, was die Frage betrifft, ob die zahlreichen Beispiele aus japanischen Quellen der Realität entsprechen oder nicht,² stellt er die Altenaussetzung als historische Realität dar, aus der allmählich die Sitte entstanden sei, dass alte Menschen von sich aus verlangten, vom Rest der Gesellschaft abgesondert zu werden, und ruft aus: „Wie weit entfernt ist doch eine zivilisierte Gesellschaft von den barbarischen Völkern!“ (Yuzawa 1977:93). So bescheinigt Nobushige dem *inkyō* zwar eine durch Frieden und gehobeneren Lebensstandard ermöglichte Menschlichkeit in der dadurch erfolgenden Versorgung alter, arbeitsunfähiger Menschen; es bilde sich gemeinsam mit den Hochreligionen und der Erstarkung verwandtschaftlicher Gefühle zwischen Familienmitgliedern heraus: Die Alten zögen

sich dann zwar weiterhin von ihrer Vorrangposition im Haushalt zurück, würden dafür aber bis an ihr Lebensende versorgt. Dennoch ist für Nobushige im *inkyō* noch immer dieselbe Einstellung am Werk, die in früheren Zeiten zur Tötung oder Aussetzung der alten Menschen geführt hatte, eine, die im Überlebenskampf der Muskelkraft den Vorrang einräumt und daher die Alten mit ihren abnehmenden körperlichen Fähigkeiten zu den gesellschaftlich Schwachen stellt.

Entsprechend ist dem Autor das *inkyō* zunächst vorwiegend eine letztlich zu überwindende Zwischenstufe in einer immer weiter fortschreitenden Entwicklung der menschlichen Zivilisation. Getreu seiner allgemeinen Argumentation, dass der Rückzug der Alten vor allem ein notwendiges Institut dort war, wo körperliche Tüchtigkeit gefragt war, und entsprechend weniger in Zeiten oder Schichten, in welchen es auf intellektuelle Fähigkeiten ankam, begrüßte Nobushige, dass nun, in der Moderne, ein Zeitalter anbrechen würde, indem der soziale Überlebenskampf immer weniger mit roher Muskelkraft, dafür immer mehr mit der Macht des Wissens geführt würde, und daher die Alten, mit der Reife ihrer Vernunft, ihrem Schatz an Erfahrung, ihrer Vertrautheit mit den Gepflogenheiten, politisch und sozial die vermögendsten sein, sie entsprechend an Autorität gewinnen und ganz natürlich mehr und mehr respektiert werden würden. In überraschendem Gegensatz zu heutigen Modernisierungstheoretikern, die allgemein eine Abnahme des Status der Alten mit fortschreitender Modernisierung postulieren,³ vermeinte er, bereits Anzeichen für einen gestiegenen Status der Alten im Zuge auch der Modernisierung Japans zu erkennen: „In einer Gesellschaft mit einer stark entwickelten Kultur wird der Überlebenskampf unter der Fahne des Wissens geführt, [...] und die Alten und Erfahrenen werden ihre Angeln in die Teiche werfen und an vorderster Front der Gesellschaft stehen, sie werden die ungestümen Nachkömmlinge kontrollieren, und die wichtigen Politiker hinter der Nationalversammlung, die hohen Richter in den Gerichtssälen, die großen Wissenschaftler, die die Geschicke der Lehre und Forschung lenken, sie werden alte Männer mit Silberhaar und rosigem Teint sein. Wenn die Gesellschaft erst einmal dieses Stadium erreicht hat, werden jene, die sich im Ausgedinge mit Müßiggang die Zeit vertreiben, wie von selbst verschwinden, und ins Ausgedinge gehen werden überhaupt nur mehr die ganz senilen, die wirklich nicht mehr in der Lage sind, die öffentlichen Geschäfte zu führen“ (Yuzawa 1977:94).

3. Zur gesellschaftspolitischen Bedeutung der ersten Ausgabe des *Inkyōron*: pragmatisch-gemäßigte Modernisierungsbemühungen

Wenn aber das *inkyō* für Hozumi Nobushige letztlich nichts weiter war als eine zu überwindende Zwischenstufe in der Entwicklungsgeschichte der

Menschheit, so drängt sich die Frage auf, warum er, der einer der einflussreichsten Rechtsgelehrten seiner Zeit war, sich denn überhaupt dieses Instituts angenommen hatte, und das bereits in seiner zweiten bedeutenden Buchpublikation? Eine etwaige Altersproblematik gehörte zu dieser Zeit mit Sicherheit nicht zu den vordringlichsten gesellschaftlichen Problemen, der Altenanteil der Bevölkerung, die insgesamt rapide wuchs, war gegenüber der späten Edo-Zeit, wo er in manchen Gegenden erheblich gewesen war,⁴ wieder deutlich zurückgegangen und betrug weniger als 5%. Nobushige selbst war zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 36 Jahre alt, seit 9 Jahren Professor und Dekan der juristischen Fakultät der Universität Tokyo, und stand damit im Zentrum der juristischen Welt seiner Zeit. Mit 21, 1876, war er von der Meiji-Regierung zum Studium der Rechtswissenschaften nach Europa geschickt worden, hatte drei Jahre lang in London am Kings College studiert, dort seinen Abschluss gemacht, dann noch zwei Jahre in Deutschland an der Universität Berlin seine Studien auf den Gebieten der Rechtsphilosophie und des Bürgerlichen Rechts fortgesetzt, bevor er nach Japan zurückgekehrt war und dort seine akademische Laufbahn begonnen hatte.

Bald hatte er auch eine rechtswissenschaftliche Monographienreihe begründet, die *Hōrigaku sōsho*, als dessen zweiter Band das *Inkyoron* erschien. Das Wort *hōrigaku* war dabei eine auf ihn selbst zurückgehende Wortneuschöpfung, die er als Übersetzung des deutschen Wortes „Rechtsphilosophie“ verstand, die seiner Meinung nach aber weniger als das ebenfalls mögliche *hōritsu tetsugaku* mit dem Beigeschmack einer reinen Metaphysik behaftet war. Diese seine Rechtsphilosophie zielte vor allem anderen darauf ab, mittels einer vergleichend-historischen Methode die Mechanismen des Gesetzesfortschritts bloßzulegen (Yuzawa 1977:94), und, wie er im Vorwort zum *Inkyoron* vermerkt, erschien ihm das Institut des *inkyō* besonders geeignet, den mit dem zivilisatorischen Fortschritt einhergehenden Rechtsfortschritt auf dem so wichtigen Gebiet des Familienrechts zu demonstrieren. Indem er das *inkyō* als Produkt einer allgemein menschheitsgeschichtlichen Entwicklung darstellt, kann Nobushige zwar einerseits seine Schattenseiten aufzeigen, gleichzeitig jedoch davor warnen, im Übereifer angestrebter Modernisierung etwas, was natürlich gewachsen ist, von heute auf morgen abschaffen zu wollen; denn wenn die Zeit reif dafür ist, die allgemeinen Umstände sich weiter entwickelt haben, wird dies von selbst geschehen. In einem Land wie Japan und zu einer Zeit, als gerade einmal ein knappes Vierteljahrhundert seit der von den Westmächten erzwungenen Öffnung des Landes vergangen war, war diese seine Positionierung, auch wenn sie ein vielleicht nicht so drängendes Problem betraf, zumindest auf einer theoretischen Ebene von großer, vor allem auch politischer Bedeutung. Im Rahmen einer Modernisierungsdebatte,

in der allgemein Fragen danach, was Japan angesichts der völlig anders gearteten Gesellschaftssysteme in den westlichen und – jedenfalls militärisch und wirtschaftlich als überlegen erachteten – Ländern an Eigenem behalten musste oder sollte, und was umgekehrt radikal erneuert oder gar abgeschafft werden sollte, positionierte Nobushige sich somit auf einer pragmatisch-gemäßigten Linie. Dass es ihm mit dem *Inkyoron* auch und vielleicht vor allem darum ging, einer solchen das Wort zu reden, wird umso deutlicher, wenn man bedenkt, dass das *inkyō* genau zur selben Zeit zur Zielscheibe der Kritik einer Reihe von radikaleren Erneuerern geworden war, die darin einerseits ein typisch japanisches oder zumindest ostasiatisches Institut sahen und es gleichzeitig so rasch wie möglich abgeschafft sehen wollten.

Ein wesentlicher Vertreter dieser Ansicht war Shigeno Yasutsugu (1827–1912), einer der bedeutendsten Historiker seiner Zeit und von der Regierung mit der Kompilierung des *Dai-Nihon hennenshi* betraut. Shigeno Yasutsugu hatte 1886 seine in der angesehenen *Tokyo gakushi kaiin zasshi* veröffentlichte Schmähchrift „Vom Übel von Ausgedinge und Adoption“ mit der Feststellung begonnen, ein Institut wie das *inkyō* sei zwar mitunter, aber selten auch in anderen Ländern der Erde zu beobachten, aber nirgends so verbreitet wie in Japan, wo es seit vielen Jahrhunderten und von allen Gesellschaftsschichten praktiziert werde, und müsse deshalb als eigentümlich japanische Sitte betrachtet werden,⁵ die zwar ihre praktischen Seiten habe, mittlerweile aber nur mehr Schaden anrichte und deshalb so rasch wie möglich beseitigt werden müsse (Shigeno 1886:1–2). Zwar sei das *inkyō* zum Teil aus der an sich löblichen und in einem Land wie Japan, in dem der Familiensinn stark entwickelt sei, nur allzu verständlichen Sorge der Altvordern um das Wohlergehen der Nachkommen entstanden: Ämter oder Grund und Boden waren ja nur beschränkt vorhanden, und so hätten Väter noch zu Lebzeiten ihren Söhnen und Enkeln übergeben, um in der Gewissheit, diese gut versorgt zu sehen, sterben zu können. Auch hätten viele Angst, sich einen Ruf als ewig alles bestimmen wollende Despoten einzuhandeln, wenn sie nicht rechtzeitig übergaben, doch in Wahrheit „gibt es viel zu viele Familien, in denen die Nachfolger noch sehr jung sind und daher keine Erfahrung mit den Geschäften haben, die Oberen dabei den öffentlichen Dienst schlecht tun und die Unteren ihr Familiengeschäft schlecht führen oder womöglich gar verlieren, und deren ganze Familie so zugrunde geht. Wie könnte eine solche Vorgangsweise wirklich zum Wohl der Familie sein?“ Und nachdem er zahlreiche Beispiele aus der Geschichte angeführt hat, in denen Hof- oder Schwertadeligen das *inkyō* nur ein Vorwand gewesen war, anstatt Konflikte offen auszutragen, die Fäden versteckt aus dem Hintergrund zu ziehen, schließt Yasutsugu: „Einer, der in seiner Gier nicht genug bekommen kann, dem wird es auch gelingen, im *inkyō* seinem

Despotismus noch mehr freien Lauf zu lassen. Wenn man die zuvor genannten Beispiele aus Hof- und Schwertadel bedenkt, so kann man sich leicht vorstellen, wie das erst in den unteren Schichten aussehen muss!“ (Shigeno 1886: 14–15). In der sehr polemischen Schrift macht Shigeno die Existenz des Instituts des *inkyō* für eine Reihe allgemeinerer Missstände verantwortlich. Weil diese Heerscharen von müßiggehenden Alten im *inkyō* sich gern die Zeit mit allerlei (Freizeit-) Künsten vertrieben und sich in diesen als Meister aufspielten, seien die Künste selbst in Japan nur unzureichend entwickelt; und weil sich diese Einstellung, an nichts wirklich tiefgehend zu „arbeiten“, auch auf die Jungen übertrage, glaubten diese auch bald, dass es ausreiche, in die Dinge nur „hineinzuschnuppern“. Bewusst polemisch bezeichnet er die Japaner als einen Haufen von *waka-inkyō*, von „jungen Austrägern“, nach dem Begriff wie er seit Ihara Saikakus Novellen über das Bürgertum des 17. Jahrhunderts für jene verwendet wurde, die sich bereits mit 40 oder sogar noch früher in ein Leben als Rentiers zurückzogen.⁶ Shigeno bemüht das Tierreich, um die „Menschenunwürdigkeit“ der Praxis hervorzuheben: Habe man je einen Hahn gesehen, der eines Tages zu den Küken sagt, so, ab heute übernehmt bitte ihr das Krähen? Auch Pferd und Ochse schleppten die Lasten, so gut und so lange es eben ging. Wie dann erst recht sei dies vom Menschen zu erwarten, der doch, auch wenn er tut und tut, nie genug getan hat, trägt er doch Verantwortung nicht nur für sich, sondern auch und vor allem für den Staat (Shigeno 1886:16). Deutlich geht es Shigeno darum, durch die Abschaffung des *inkyō* einen Beitrag zur *fukoku kyōhei*-Politik der Meiji-Regierung, einer Politik, die aus Japan ein reiches und militärisch starkes Land machen sollte, zu leisten, wenn er wiederholt den allgemeinen volkswirtschaftlichen und volkspychologischen Schaden betont, den das Ausgedinge mit sich bringt, und schließlich, wiederum sehr polemisch, seinen Landsleuten vor Augen führt, wenn sie an der Sitte festhielten, würde die Sitte bald von selbst ein Ende finden: Dem *Ijing*, dem klassischen chinesisch-taoistischen Weissagungsbuch, zufolge, beinhalte das, was noch nicht zu Ende ist, auch das, was bereits zu Ende ist; entsprechend werden die Japaner, wenn sie am *inkyō* festhalten, im Konzert der Nationen bald selbst als Staat im Ausgedinge sein, international nichts mehr zu melden haben und damit als Staat auch bald zu existieren aufhören; dann fände freilich auch die ihnen eigentümliche Sitte des *inkyō* ein jähes Ende (Shigeno 1886:33–37).

Die neue Zeit, in der alles dem Wohl des Staates untergeordnet werden muss, bringt so eine Art *ageism* vor der Zeit hervor: obwohl es nicht viele Alte gibt, wird ihnen ein Lebensabend in Muße nicht vergönnt, geschweige denn als positiver Wert gesehen. Und sosehr Hozumi Nobushige gegen die Auffassung vom *inkyō* als einer eigentümlich japanischen Sitte ankämpft,

so sehr ordnet auch er seinen Diskurs dem Gemeinwohl unter, das Müßiggang auch alter Menschen nicht sehen will. Durch die Meiji-Erneuerung habe das *inkyo* seine Bedeutung bereits großteils verloren: Besonders, da es nun nicht mehr notwendig war, Haushaltsvorstand zu sein, um öffentliche Ämter zu bekleiden, brauche man nicht als Haushaltsvorstand zurückzutreten, also ins *inkyo* zu gehen, nur weil man sein öffentliches Amt aufgrund des Alters nicht mehr bekleiden könne. So steigere das *inkyo* die Zahl von Leuten, die es sich auf Kosten anderer gut gehen ließen, man begnüge sich mit wenig Leistung, es entstünden viele überflüssige Positionen, und anderes Übel: Ein frühes Ausgedinge beispielsweise ziele häufig darauf ab, Schulden auf den Übernehmer abzuwälzen oder sich allgemeiner der Verantwortung für den erfolgreichen Betrieb des Hofes oder Geschäftes zu entziehen und sich danach dem Müßiggang zu widmen. Ein besonderer Dorn auch im Auge Nobushiges war es, dass es, seitdem das Familienoberhaupt von Gesetzes wegen vom Wehrdienst befreit worden war, häufig vorkam, dass Bauern frühzeitig dem Sohn übergaben, um ihm den Wehrdienst zu ersparen. „So bin auch ich einer“, so schließt er, „der es am liebsten sehen würde, wenn das *inkyo* so rasch wie möglich zu existieren aufhörte“ (Yuzawa 1977:94). Doch sei es eben eine festeingebürgerte Sitte, die durchaus von Nutzen sei: da es sich nun einmal nicht vermeiden ließe, dass Menschen altern und dann nicht mehr in der Lage sind, ihren Verpflichtungen nachzukommen, und diese den Fähigeren nicht den Weg versperren dürften, bedürfe es eben Instituten wie des *inkyo*, die die rechtzeitige Ablöse der Altersschwachen ermöglicht und ihnen im Gegenzug einen mußevollen und von den Kindern umsorgten, sozial respektierten Lebensabend einräume. Gesetze müssten Rahmenbedingungen festlegen, die den Nutzen des *inkyo* aufrechterhielten, seinen Schaden oder Missbrauch aber hintanhielten. Vor allem die Einführung einer Altersgrenze von 60 Jahren, vor der man außer bei nachweislicher Gebrechlichkeit nicht ins *inkyo* gehen dürfe, erschien ihm in dieser Hinsicht als sinnvolle Maßnahme, wie sie der erste Entwurf für ein Bürgerliches Gesetzbuch von 1890 auch vorgesehen hatte.

4. Die zweite Auflage des *Inkyoron* von 1915: zwischen Progressivität und Konservativismus

Wenn bisher von Hozumi Nobushiges *Inkyoron* die Rede war, so ist dies eine nicht ganz richtige Ausdrucksweise, denn es erschien in zwei Auflagen, die eine schon erwähnte von 1891, und eine zweite, 24 Jahre später, 1915. Diese zweite Auflage war aber nicht nur eine erheblich erweiterte und ergänzte – die Seitenzahl war von 260 auf 783 angewachsen, hatte sich also quasi verdreifacht –, sondern zeigte auch inhaltlich deutliche Unterschiede, vor allem in bezug auf Nobushiges Einschätzung der „Zukunft des *inkyo*“.

Hatte er in der ersten Auflage das *inkyō* also ein Institut gesehen, das zwar von einem zivilisatorischen Fortschritt gegenüber älteren Formen wie der Altenaussetzung zeugte, aber letztlich im Zuge eines weitergehenden Fortschritts der Menschheit zu überwinden war, hören sich seine entsprechenden Aussagen in der zweiten Auflage deutlich anders an. Das ist einerseits sehr überraschend und in gewisser Weise geradezu paradox, denn im selben Atemzug stellt er in dieser zweiten Auflage auch ausführlich die neueren zeitgenössischen europäischen Entwicklungen im Zusammenhang mit Pensionskassen und Pensionsfonds vor, die er deutlich befürwortet. Das diesen gewidmete sehr lange Kapitel, das in dieser zweiten Auflage völlig neu hinzugekommen war, endet mit der emphatischen Betonung des Rechts der alten Menschen darauf, von der Gemeinschaft versorgt zu werden, wenn sie arbeitsunfähig geworden sind. Da es in der Natur des Menschen liege zu altern und dann seiner Fähigkeiten verlustig zu gehen, seien die alten Menschen eben nicht schuld an ihrer Erwerbsunfähigkeit und deshalb stünde ihnen unabhängig von den von ihnen zuvor erbrachten Leistungen das Recht auf Versorgung zu. Doch diese seine eigentlich recht revolutionäre Forderung endet mit der paradoxen Feststellung, *inkyō* und Pensionsfonds seien grundsätzlich dasselbe: „Das System der Pensionsfonds im Westen hat denselben Charakter wie das *inkyō*-System im Osten, und die, die aus diesen Fonds Zahlungen erhalten, sind dasselbe, was im Osten die Austräger sind. In einer Gesellschaft, in der das Familiensystem dominiert, gehen jene, die aus Altersgründen ihre Pflichten nicht mehr erfüllen können, ins Ausgedinge und werden von der Familie versorgt, in einer Gesellschaft, in der das Individuum im Vordergrund steht, gehen die, die aus Altersgründen ihren Pflichten nicht mehr nachkommen können, in den Ruhestand und werden vom Staat versorgt“ (Hozumi 1978:688–689).

Nach der Feststellung dieser Analogie geht Hozumi nun ganz anders als in der ersten Auflage dazu über, die Notwendigkeit des *inkyō* für ein gesundes Familiensystem unter Beweis zu stellen. Da der Haushaltsvorstand für den Familienbesitz und dessen Führung, für Versorgung und Aufsicht der Familienmitglieder verantwortlich sei, sei es im Interesse der Familie und damit letztlich des Staates, als dessen kleinste Einheit die Familie fungiert, unumgänglich, dass diese Position von tüchtigen Männern bekleidet werde und nicht von altersschwachen, die dazu nicht mehr in der Lage seien.

Was hatte Hozumis erstaunlichen Sinneswandel bewirkt? Selbstverständlich liegt zwischen den beiden Auflagen des *Inkyōron* der berühmte Streit um den ersten Entwurf eines Bürgerlichen Gesetzbuches (*minpōten ronsō*). Von Anbeginn war es der Meiji-Regierung, um eine Revision der sogenannten Ungleichen Verträge mit den Westmächten zu erreichen, ein besonders dringendes Anliegen gewesen, sich mit einem modernen Rechtssystem auszustatten,

unter anderem eben sich ein Bürgerliches Gesetzbuch zu geben. Man hatte dazu den französischen Rechtsgelehrten Boissonade ins Land geholt, der mit japanischen Kollegen einen Gesetzesentwurf erarbeiten sollte. Dieser war 1890 mehr oder weniger fertiggestellt, als niemand anders Hozumi Nobushiges jüngerer Bruder, Hozumi Yatsuka (1860–1912), mit seinem berühmten Aufsatz „*Minpō idete, chūkō horobu*“ („Wenn dieses Bürgerliche Gesetzbuch in Kraft tritt, bedeutet dies das Ende von Loyalität und kindlicher Pietät“) einen Sturm der Empörung über diesen an französisches Recht angelehnten Gesetzesentwurf lostrat, der seiner Meinung und der vieler Zeitgenossen nach dem traditionellen japanischen Familiensystem den Gnadestoß versetzen, die althergebrachten Normen und Werte zerstören und ein Chaos hinterlassen würde. Der Streit teilte Rechtsgelehrte, Politiker und die öffentliche Meinung in Befürworter und Gegner des Gesetzesentwurfes, die sich letztlich durchsetzten und erreichten, dass sein Inkrafttreten aufgeschoben und der Text überarbeitet wurde. In dem Komitee, das mit dieser Überarbeitung betraut wurde, war niemand anderes als Hozumi Nobushige der prominente Vertreter der Gegner des Gesetzes. Dieser Streit verfestigte – oder besser gesagt, schuf vielleicht erst – unter der Federführung von Hozumi Yatsuka die Vorstellung von Japan als einem Land, in dem, im Gegensatz zum Westen, die kleinste Einheit der Gesellschaft eben nicht das Individuum, sondern das *ie* war, seinerseits definiert als patriarchale, auf der Ahnenverehrung basierende und gleichzeitig seiner Aufrechterhaltung dienende Familie unter der Kontrolle eines männlichen Familienoberhauptes. Nicht einmal die Verfasser des Gesetzesentwurfes hatten sich gegen dieses Postulat gewehrt, sondern nur dagegen, dass ihr Entwurf diesem „japanischen Familiensystem“ nicht Rechnung trug: „In unserem Entwurf gibt es den Begriff des Haushaltsvorstands, der *ie*-Mitglieder, des *inkyō* [...] und den der Adoption. Nirgends wird irgendetwas von dem abgeschafft, was es an althergebrachten Sitten in unserem Land gibt“, verteidigte Ume Kenjirō, ein prominenter Vertreter seiner Befürworter, den Gesetzesentwurf.⁷

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Hozumi Nobushige, der ja selbst in diesem Streit auf der Seite derer stand, die die Bedeutung des *ie* besonders betont wissen und dem Haushaltsvorstand/Familienoberhaupt eine verstärkte Kontrolle über die anderen Familienmitglieder eingeräumt sehen wollten, dem *inkyō* in der zweiten Auflage des *Inkyōron* von 1915 nach dieser konservativen Wende bedeutend mehr positive Seiten abringt – vor allem im Sinne seiner Notwendigkeit zur Aufrechterhaltung eines „gesunden Familiensystems“ – als in der ersten Auflage, die noch mehr unter dem Zeichen enthusiastischer Fortschrittsgläubigkeit gestanden hatte. Die wiederholten, in der zweiten Auflage eigentlich schon obsoleten Angriffe auf die Verfasser des

ursprünglichen Entwurfes für das Bürgerliche Gesetzbuch von 1890, das 1915 ja schon längst durch das dann tatsächlich 1898 in Kraft getretene Bürgerliche Gesetzbuch ersetzt worden war, belegen diesen ideologischen Hintergrund allgemein, ebenso wie einzelne Details dieser Angriffe, jene Passage etwa, in der Nobushige sich darüber empört, dass die Verfasser des ersten Entwurfes die Zustimmung der Ehefrau als Voraussetzung für den Schritt ins *inkyō* festgelegt hatten: zwar sei es verständlich, dass man der Ehefrau einige Aufmerksamkeit schenke, da sich ja auch deren Status durch den Austrag des Ehemannes völlig verändere, doch ginge es nicht an, eine für die Familie so wichtige Entscheidung von ihrer Zustimmung abhängig zu machen, was auch den althergebrachten Sitten völlig widerspreche (Hozumi 1978:239–240).

Für seine Forderung nach Anerkennung des Rechts der alten Menschen auf Versorgung durch die Gemeinschaft, mit der er allgemein für das Prinzip eines Rechts auf soziale Sicherung den Grund legte, ist Hozumi Nobushige von späteren japanischen Sozialgerontologen hochgelobt worden, etwa von Kikuchi Isao (1972), Yuzawa Yasuhiko (1977:98) oder Hasumi Takeyoshi (1978), der auch für das Reprint der Auflage des *Inkyoron* von 1915 verantwortlich zeichnete. Mit Sicherheit war Nobushige ein glühender Verfechter der These, dass Pensionskassen einen der Grundpfeiler der Individualgesellschaft darstellten, in der der Staat die Pflicht hat, die alten Menschen von Gesetzes wegen zu versorgen. Dass er gleichzeitig betonte, in einer familialen Gesellschaft wie der japanischen erfülle das *inkyō* denselben Zweck, mag vielleicht auch der Absicht gedient haben, den Politikern die Angst vor Pensionskassen und ihrer vermeintlich zerstörerischen Wirkung auf das Verantwortungsgefühl der jüngeren Familienmitglieder für ihre älteren Verwandten zu nehmen. In einem in lyrischem *kanbun* gehaltenen kurzen Satz ruft er im *Inkyoron* eine Zukunft an, in der man auch im Osten nicht nur bei der Familie, sondern auch beim Staat Zuflucht suchen werde können (Hozumi 1978:689). Tatsächlich hatte Fukumoto Makoto von der oppositionellen Rikken kokumintō 1912 im Unterhaus einen Gesetzesantrag für eine Altersversorgung durch die öffentliche Hand eingebracht, den *yōrō hōan*, der vorsah, dass alle über 70jährigen ohne Vermögen oder Einkommen täglich 10 *sen* erhalten sollten. Auch dieser Gesetzesantrag war wegen der Befürchtung, ein solches Gesetz würde das japanische Familiensystem und den Respekt vor dem Alter untergraben und sei dazu angetan, Schmarotzer und Müßiggänger hervorzubringen, niedergeschmettert worden. Dies veranlasste im übrigen den Soziologen Ogawa Masaaki zu dem Ausspruch, Hozumi Yatsukas geflügelte Worte „vom Bürgerlichen Gesetzbuch, das den Ruin von kindlicher Pietät und Loyalität bedeuten würde“, hätten dazu geführt, dass umgekehrt die dauernde Rede von der „kindlichen Pietät und Loyalität letztendlich den Ruin der Alten bedeutete“

(Shiraishi 1990:223). Und tatsächlich trug Hozumi Nobushige mit seiner Analogie von hier Pensionskassen dort Ausgedinge in der Familie dazu bei, die Vorstellung von Japan als einem Land, in dem die Familie und nicht der Staat für die Altenwohlfahrt zuständig sei, zu festigen oder erst mitzukonstituieren. Dieser Diskurs sollte aber über weite Strecken des 20. Jahrhunderts nicht nur in Japan, sondern auch in der westlichen Japanforschung zumindest zum Teil seine Gültigkeit behalten und feierte beispielsweise seit Mitte der 1970er Jahre fröhliche Urständ in dem von der japanischen Regierung propagierten Schlagwort der *Nihongata fukushi shakai*, einer „Wohlfahrtsgesellschaft nach japanischer Prägung“, die angesichts der Ölkrise und schwindender Staatskassen, nach einer Periode in den sechziger und frühen siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, in der ernsthafte Bemühungen um staatliche Altenwohlfahrt unternommen worden waren, für Versorgung und Pflege der Alten eben nicht den Staat, sondern verstärkt wieder die Familie in die Pflicht nahm (Linhart 1995:31-32).

5. Die Kritiker des *Inkyoron*

Es soll hier aber nicht der Eindruck erweckt werden, als ob Hozumis Thesen zum *inkyō* völlig unwidersprochen geblieben wären, ja noch nicht einmal entspricht es den Tatsachen, dass die wenige Kritik nur eine punktuelle gewesen sei, wie Hasumi (1978:10) im Vorwort zum Reprint schreibt. Hozumi Nobushige war sich seiner Kritiker wohl bewusst. Leicht verbittert verwarf er sich in seinen memoirenartigen Essays des *Hōsō yowa* (1916–1936 erschienen) gegen den Vorwurf, den man ihm gemacht hätte, seine Thesen Jakob Grimm und dessen „Deutschen Rechtsalterthümern“ (1828) entnommen zu haben. Wohl habe er, so schreibt er, jene Passage daraus zitiert, in der davon die Rede ist, dass in Deutschland seit der Einführung des Christentums der Brauch der Altenaussetzung allmählich dem eines Rückzugs im Alter gewichen sei, doch sei dies nur geschehen, um seine eigene These zu untermauern, wie ärgerlich, dass man nun auch dies für eine Importware hielte (Hozumi 1980:6).⁸

Tatsächlich hatten zwei der wesentlichen Kritiker seines *Inkyoron* ihre Kritik genau an Hozumis Übernahme von Grimms Thesen festgemacht, allerdings nicht schlicht in dem Sinn, dass er von ihm abgeschrieben hätte. Noch im Jahr der Veröffentlichung der zweiten Auflage des *Inkyoron* erschienen Buchkritiken dazu in zwei wichtigen gelehrten Zeitschriften, eine über 40 Seiten umfassende in der *Kokka gakkai zasshi* und eine noch ausführlichere, mit 80 Seiten schon beinahe eine kleine Monographie darstellende in der *Mita gakkai zasshi*. Die Autoren dieser Rezensionen waren keine Unbekannten: der erstere war Nakata Kaoru (1877–1967), zu diesem Zeitpunkt bereits 4 Jahre

Professor an der Tokyo Daigaku und einer der wesentlichen Rechtshistoriker der Vorkriegszeit, der vor allem für seine Studien zu den mittelalterlichen *shōen*, seinen Vergleich des japanischen Feudalsystems mit dem deutschen und seinem zum Klassiker gewordenen *Tokugawa jidai bungaku ni miataru shihō* „Das Privatrecht im Spiegel der Tokugawa-zeitlichen Literatur“ von 1923 (Nakata 1984), in dem er sich natürlich auch des *inkyō* annehmen sollte, bekannt ist. Der andere war Fukuda Tokuzō (1874–1930), seines Zeichens Wirtschaftswissenschaftler, der in München bei Lujo Brentano studiert hatte und bekannt auch dafür ist, dass er mit seiner dort geschriebenen Dissertation *Die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung in Japan* Autor der ersten von einem Japaner verfassten Monographie zu Wirtschaft und Gesellschaft Japans in einer europäischen Sprache ist. Lujo Brentano war ein Vertreter der sogenannten jüngeren deutschen historischen Schule der Wirtschaftswissenschaften; diese wollte wirtschaftliche Gesetze in ihrem historischen, sozialen und institutionellen Kontext erforschen, die gewonnenen Erkenntnisse aber auch für gegenwärtige Probleme politisch verwerten, was 1872 in die Gründung des Vereins für Socialpolitik gemündet hatte. Dieser richtete sich einerseits gegen ein Laisser-faire in der Sozialpolitik, andererseits aber auch gegen die sozialrevolutionären Ideen des aufkommenden Sozialismus, was seinen Mitgliedern bald die Bezeichnung „Kathedersozialisten“ eintrug. Fukuda Tokuzō, der an der Gründung des japanischen Gegenstücks, der Shakai seisaku gakkai, maßgeblichen Anteil hatte, nahm einen ähnlichen Standpunkt ein, und gilt entsprechend als Vorreiter der Idee eines japanischen Wohlfahrtsstaates.

Wohl hakt Nakata Kaoru bei Hozumi Nobushiges Zitat von Jakob Grimms Aussagen zum deutschen Ausgedinge und dessen Herleitung von einer früheren Altentötung ein, doch wirft er Nobushige nicht dieses Zitat vor, sondern es unerlaubterweise auf die gesamte Menschheitsgeschichte ausgeweitet zu haben, wovon Grimm sich gehütet hätte, der sich nur auf das deutsche Altenteil bezog (Nakata 1915:915). Nakatas restliche Kritik an Hozumis Thesen mag punktuell wirken, indem sie sich an gewissen Details seiner Argumentation festmacht: so weist Nakata darauf hin, dass das Institut des *chishi* im Altertum, von dem er zwar wie Hozumi der Meinung ist, dass sich das spätere *inkyō* daraus herleite, und im Rahmen dessen Hofadelige sich mit etwa 70 von ihren Hofämtern zurückziehen konnten, eben nicht wie das spätere *inkyō* Hand in Hand mit einer gleichzeitigen Vererbung des Besitzes ging; er widerlegt Nobushiges These, das *inkyō*-Alter bei den Samurai sei, wegen der körperlichen Dienste, die diese zu leisten hatten, niedriger, bei 60 oder sogar nur 50 Jahren gelegen; im Gegenteil, so weist er nach, die direkt in Diensten des Bakufu stehenden *hatamoto* und andere Bushi seien zwar mitunter in solchen

Altersgruppen ins *inkyō* gegangen, aber immer nur, wenn sie wegen Krankheit oder Gebrechlichkeit ihren Dienst nicht mehr versehen konnten; schlicht aus Altersgründen habe das Bakufu einem Ausgedinge bis 1861, in dem die entsprechende Gesetze reformiert wurden, erst in einem sehr fortgeschrittenen Alter über 70 zugestimmt (Nakata 1915:1079–1094).

Bei dieser „punktuellen“ Kritik geht es Nakata augenscheinlich um zwei Dinge: einerseits, die Variationsbreite dessen aufzuzeigen, was sich alles hinter dem Terminus *inkyō* verbergen kann, dabei aber durchaus nicht immer dieselbe Realität ausdrückt. Zweitens, und das ist vielleicht noch wesentlicher, wirft er Hozumi vor, *inkyō* auf eine Maßnahme familialer Altersversorgung reduziert zu haben: warum, so fragt er bereits im ersten Teil seiner Rezension, teilt Hozumi *inkyō* nur in die vier Kategorien religiöses, politisches, rechtlich erzwungenes und biologisch bedingtes *inkyō* ein; die zwei ersteren entsprächen doch persönlichen Motivationen, und ebensolche seien wirtschaftliche Gründe oder schlicht der Wunsch, den Rest seines Lebens in Muße verbringen oder sich statt öffentlicher Ämter dem Studium der Wissenschaften widmen zu wollen (Nakata 1915: 931). Nakata legt damit den Finger auf jenen wunden Punkt, den jüngst Ōta Motoko (1992:155) als bedauerliches Resultat der Kontroverse um Sinn und Unsinn des *inkyō* zwischen Hozumi Nobushige und Shigeno Yasutsugu bezeichnet hat: das Ausblenden des Wertes, den noch einige Jahrzehnte vorher, in der späten Tokugawa-Zeit und seit dem frühen 19. Jahrhundert, die Austräger selber und ihre Zeitgenossen einem mußevollen Lebensabend beigemessen hatten, der es ihnen erlaubte, in Ruhe Überlegungen über Grundsätzlicheres anzustellen, für die die Hektik des alltäglichen Erwerbslebens ihnen keine Zeit gelassen hatte. Zudem, so macht Nakata deutlich, war es eine unzulässige Verkürzung oder besser Umdeutung des historischen Sachverhalts, wenn Hozumi Nobushige das *inkyō* als ein allgemein gängiges Institut beschrieb, mithilfe dessen der alternde Haushaltsvorstand dieses sein Amt gegen Versorgung im Alter eintauschte: anhand zahlreicher historischer Beispiele belegt Nakata, dass in der Tokugawa-Zeit mit dem Schritt ins Ausgedinge die Vererbung von öffentlichen Ämtern im Falle der Bushi und von Familienbesitz im Fall der Bürgerlichen einherging, nicht ein theoretisches Hausherrenrecht, oder, wie er pointiert formuliert, *inkyō* machte nur dort Sinn, wo es etwas zu vererben gab, ein armer Schlucker, der nichts zu vererben hatte, war historisch betrachtet niemals ein Kandidat für den Austrag (Nakata 1915:1106–1107). Dem wäre noch hinzuzufügen, dass *inkyō* bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein außer im Schwertadel nur in den vermögendsten Schichten vorgekommen war: reiche Kaufleute legten für ihr *inkyō* oft beträchtliche Summen Bargeld beiseite, von dem sie ein vom Nachfolger und Erben ziemlich unabhängiges Leben führen konnten;⁹ Großbauern hingegen

behielten sich für ihren Austrag zum Teil ausgedehnte Ländereien vor, die sie ebenfalls unabhängig vom Nachfolger bewirtschafteten oder bewirtschaften ließen und mitunter zu gegebener Zeit jüngeren, nicht haupterbberechtigten Söhnen oder Töchtern vererbten, die damit Zweigfamilien gründeten.¹⁰ Dass dazu genau wie in Europa mitunter sehr ausgeklügelte Verträge aufgesetzt wurden, ist mittlerweile durch Arbeiten wie die Dan Fenno Hendersons (1975: 137–138), Ōtake Hideos (1990: 190–192) oder Mori Yasuhikos (1994: 166–171) bekannt, wurde im Zuge der Meiji-zeitlichen Kodifizierungen und der gleichzeitigen Betonung per Definition harmonischer Familienbeziehungen in Japan aber zwischenzeitlich völlig verschleiert.¹¹

Auch Fukuda Tokuzō machte seine Kritik am *Inkyoron* an Hozumis Anleihen bei Grimm fest, ging aber sowohl in bezug darauf als auch allgemein noch wesentlich weiter als Nakata Kaoru. Einerseits warf er Hozumi in bezug auf Grimm nicht mehr und nicht weniger als einen Übersetzungsfehler und in dessen Folge ein völliges Missverständnis von dessen Aussagen vor,¹² zielte aber gleichzeitig auf etwas anderes ab. Als Vorreiter der Idee eines japanischen Wohlfahrtsstaats war er einerseits voll des Lobs für Hozumis Anwaltschaft einer Einrichtung von Alterspensionskassen. Dieses sein Lob findet sich in seiner überaus langen Rezension des *Inkyoron* allerdings erst an ihrem äußerst überraschenden Ende. Für Hozumis Anerkennung des Rechts alter Menschen, wenn sie erwerbsunfähig geworden sind, von der Gemeinschaft versorgt zu werden, ganz unabhängig von den Leistungen, die sie für die Gesellschaft erbracht hatten, gebühre dem Werk der Name des hervorragendsten Produkts japanischer Forschung, und er, Fukuda Tokuzō selbst, und seine Kollegen, die sich um sozialpolitische Maßnahmen in Japan bemühten, müssten sich schämen, nicht selbst früher damit hervorgetreten zu sein (Fukuda 1915/5: 16–17). Doch sonst ist ihm von Hozumis Thesen alles ein einziges Missverständnis. Denn tatsächlich sei es, so Fukuda, genau das, was die menschliche Gesellschaft von Tieren unterscheide, nämlich, dass man alte Menschen, die sich nicht mehr selbst versorgen können, versorge. Gerade weil dies so sei, käme es unter bestimmten wirtschaftlichen, politischen und sozialen Bedingungen als Kulturphänomene zwar auch zu Dingen wie Altentötung, Altenaussetzung und eben Instituten wie dem *inkyō* oder Ausgedinge, doch das seien die Anomalien. Als hervorragender Kenner der deutschen Forschungsliteratur weiß Fukuda, dass beispielsweise das Ausgedinge wie es in deutschen und österreichischen Landen praktiziert wurde, einerseits durchaus nicht überall existierte, und vielfach aus grundherrschaftlichen Verordnungen entstanden war, in deren Rahmen die Feudalherren Bauern, die sie als nicht mehr rüstig genug zur Führung eines gut wirtschaftenden Hofes hielten, zur Übergabe des Landes, das ihnen ja nicht gehörte, zwangen, dafür aber, wenn auch mehr recht

als schlecht, versorgen ließen. Dasselbe gelte im übrigen auch für die Bushi in Japan: auch diese seien, weil die Lehen, die ihnen zugestanden wurden, ihnen eben nicht gehörten, umgekehrt die Feudalherren ein Interesse daran hatte, dass diese ungeteilt an die nachfolgende Generation übergingen, ursprünglich zum *inkyō* gezwungen worden, wenn sie nicht mehr rüstig genug für ihre kriegerischen Dienste waren. Geschickt zitiert er in diesem Zusammenhang Lujo Brentano, der über das deutsche Feudalsystem gesagt hatte, die Ritter seien darin ebenso unfrei gewesen wie die Bauern, nur wo diese knechtische Dienste geleistet hatten, leisteten jene eben kriegerische (Fukuda 1915/4:4–5, 5:4–5). Infolgedessen sei *inkyō* oder Ausgedinge eben nicht wesensverwandt mit Alterspensionskassen, denn wo diese das allgemein menschliche Phänomen, dass erwerbsunfähige alte Menschen von der Gemeinschaft versorgt werden, in ein modernes Wirtschaftssystem integrierten, sei das Ausgedinge eine Anomalie als Resultat von Unfreiheit.

6. Diskussionen um das (bäuerliche) Ausgedinge im deutschsprachigen Raum um 1900

Man muss Fukuda Tokuzō als hervorragendem Kenner der zeitgenössischen deutschen und österreichischen Forschungsliteratur, als der er sich in dieser Rezension zu Hozumis *Inkyoron* erweist, unterstellen, dass er einen wesentlichen Teil der dort gerade um 1900 stattfindenden Diskussion um das Ausgedinge dem japanischen Publikum wohlweislich unterschlägt. Denn gerade jene Forscher, wie beispielsweise August von Miaskowski, den er viel zitiert, die um die Jahrhundertwende in großen Zahlen ausgezogen waren, das bäuerliche Ausgedinge zu erforschen, hatten dies unter anderem deswegen getan, weil sie im Ausgedinge eine der Wurzeln für die Schwierigkeiten sahen, in denen sich das Bauerntum befand.¹³ In ihrer Folge betonte noch Borscheid (1987:192) für das 18. und 19. Jahrhundert die Härte als charakteristischen Wesenszug des Hausvaters gegenüber seinen Kindern und dass er wohl auf das Wohlergehen des Hofes achtete, aber sehr oft erst an zweiter Stelle: „Bei der Hofübergabe führte vielfach der Egoismus die Feder, war ein echter Tauschhandel, ein langwieriges Feilschen und Pokern um kleine und kleinste Vorteile, die sich in oft komplizierten, kleinlich anmutenden Austragsverträgen widerspiegelten, bei dem aber der Übergebende meistens die besseren Karten in der Hand hatte, denn er konnte die Konditionen diktieren“. Schon im 17. und 18. Jahrhundert hatten die Landesherren vielfach beklagt, dass egoistische Altbauern sich in einem noch rüstigen Alter auf die faule Haut legten und endlos den Hof durch die übertriebene Leibzucht, die sie sich ausbedingen, belasteten, der dann in Schwierigkeiten kam, seine Steuerlast zu

tragen. C. L. Rundes *Lehre von der Leibzucht* (1805) ist voll von Maßnahmen, wie die Landesherren trachteten derlei zu unterbinden, vorwiegend indem sie die Abfassung der Ausgedingeverträge von ihren Beamten überwachen und sogar diktieren ließen. Um 1900 jedoch konnte niemand mehr die bäuerlichen Ausgedingeverträge diktieren. Seit der sogenannten Bauernbefreiung Mitte des 19. Jahrhunderts gehörten den Bauern ihre Höfe, und wie sie damit verfahren, konnte ihnen keiner mehr vorschreiben. Wie Angela Taeger (1990) bemerkt, die den Diskussionen um das bäuerliche Ausgedinge in Österreich und Deutschland einen sehr aufschlussreichen Artikel widmete, hatten die Bauern das Ausgedinge zwar nicht erfunden, aber sie hatten gelernt, es geschickt zu „designen“. Alternde Bauern wussten, dass es ein probates Mittel gegen Verschuldung gab: man konnte den Hof übergeben, und damit die Schulden gleich mit. Manche Bauern waren dazu übergegangen, sich nicht mehr von den am Hof erwirtschafteten Produkten versorgen zu lassen, sondern sich die Leibzucht in bar auszahlen zu lassen und damit unter Umständen sogar in die Städte abzuwandern, um es sich dort gut gehen zu lassen. Ruinöse Ausgedingeverträge waren so aber natürlich eher das Resultat der schlechten wirtschaftlichen Lage vieler Höfe als ihre Ursache, verbesserten diese aber freilich auch nicht gerade. Nationalökonomien wollten dieser Entwicklung natürlich einen Riegel vorschieben, und einige von ihnen, wie beispielsweise Heinrich Herbatschek in seinem *Ausgedinge oder Bauernversicherung?* (Wien: Röttig 1904), waren auch in Österreich dazu übergegangen, ein System von Bauerpensionen zur Alterssicherung ohne Belastung der Höfe in Erwägung zu ziehen. Doch so wie zu dieser Zeit allgemein, wenn es um Vorschläge zu Pensionssystemen und deren Finanzierung kam, erschöpften sich die Diskussionen alsbald darin, dass es unmöglich sei, bei der fluktuierenden Natur bäuerlicher Wirtschaft Beitragsgrundlagen festzulegen, dass die Bauern dazu sicher nicht zu überreden seien und aus entsprechenden Versicherungen je nach Lage genauso rasch wieder austreten würden wie sie in guten Zeiten vielleicht eingetreten waren, während ein Zwangsversicherungssystem erst recht nicht in Frage kam, und Zuwendungen staatlicherseits das Verantwortungsgefühl des Einzelnen für sich selber untergraben würden, was freilich niemand wollte (Taeger 1990:52–54).

7. Zum Schluss

So entdeckt man, und hier schließt sich der Kreis, auch im deutschsprachigen Raum an der Schwelle zur Moderne, in der viele althergebrachte Familienstrukturen aufgrund der einsetzenden Industrialisierung allmählich zerfallen, die Familie und den Familiensinn als Heilmittel. Viele Theoretiker, die gerade

noch den Egoismus der zeitgenössischen Bauern angeprangert hatten, entdecken nun, wie beispielsweise der Deutsche Landwirtschaftsrath 1887, im Ausgedinge den Ausdruck eines „aristokratischen Zuges der deutschen Bauern, den eigenthümlichen Besitz ungeteilt in der Familie zu halten und zu bewahren“; Die Bedachtnahme auf das Wohlergehen des Hofes und der Familie habe das Institut hervorgebracht, und so greift man zu moralischen Appellen, wieder zu diesem den Bauern doch eigentümlichem Familiensinn zurückzukehren (Traeger 1990:54–55). Es ist die Zeit, in der Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897) das „ganze Haus“, die Mehrgenerationenfamilie der Vergangenheit idealisiert, ja geradezu schafft, ihren zeitgenössischen Zerfall beklagt, gleichzeitig aber ihr baldiges Wiederauferstehen voraussagen zu können glaubt (Göckenjan 2000:175). An ähnlichen Problemen oder besser Problematisierungen wie die Einführung einer bäuerlichen Pensionsversicherung scheitern entsprechend auch in Österreich die seit etwa 1900 wiederkehrenden Bemühungen um eine Kodifizierung der sozialen Sicherung im Alter und um die Einführung einer allgemeinen Altersversicherung, die vor 1945 allesamt in der Armenfürsorge nahestehenden Provisorien mit äußerst eingeschränktem Bezieherkreis und äußerst geringfügigen Zuwendungen enden (Talos 1982).

Literaturverzeichnis

BORSCHIED, Peter

1987 *Geschichte des Alters, 16. - 18. Jahrhundert*. Münster: F. Coppenrath Verlag (= Studien zur Geschichte des Alltags 7/1).

CHVOJKA, Erhard

2000 „„Dank sei ihnen, den guten und braven Schwiegereltern“. Leitbilder in ländlichen Milieus des 18. und 19. Jahrhunderts.“, Josef Ehmer und Peter Guttschner (Hg.): *Das Alter im Spiel der Generationen*. Wien: Böhlau, 283–319.

COWGILL, Donald O. und Lowell D. HOLMES (Hg.)

1972 *Aging and modernization*. New York: Appleton-Century-Crofts.

FUKUDA Tokuzō

1915 „Hozumi hakase no *Inkyoron* wo yomu 1–5“ [Nachlese zu Dr. Hozumis *Inkyoron* 1–5], *Mita gakkai zasshi* 9/6:3–21, 9/7:1–24, 9/8:1–21, 9/9:1–17 und 9/10:1–22.

GAUNT, David

1982 „Formen der Altersversorgung in Bauernfamilien Nord- und Mitteleuropas.“, Michael Mitterauer und Reinhard Sieder (Hg.): *Historische Familienforschung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 387), 156–191.

GÖCKENJAN, Gerd

2000 *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters*. Frankfurt/Main: Suhrkamp (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1446).

HASUMI Takeyoshi

1978 „Kaidai“ [Zur Einführung], Hozumi, 1–16.

HENDERSON, Dan Fenno

1975 *Village "Contracts" in Tokugawa Japan. Fifty Specimens with English Translations and Comments*. Seattle: University of Washington Press (= Asian law series / School of Law, University of Washington 2).

HOZUMI Nobushige

1978 *Inkyoron* [Über das Ausgedinge]. Tokyo: Nihon keizai hyōronsha (1915).

1980 „Hakurai gakusetsu“ [Von den „importierten“ wissenschaftlichen Thesen], *Hōsō yowa mokuji* [Inhalt der abendlichen Betrachtungen zum Recht]. <http://web.kyoto-inet.or.jp/people/t-shinya/yowa63.html> (30. Oktober 2002).

KIKUCHI Isao

1972 „Hozumi Nobushige to shakaiken“ [Hozumi Nobushige und die sozialen Rechte], *Nihon gakushiin kiyō* 30/1, 21–42.

KÖBASHI Shizuko

1976 “Kazoku seido, kazoku kankei to rōgo, rōjin mondai” [Familiensystem und Familienbeziehungen und das Problem des Alters und der alten Menschen], Kōbashi Shōichi (Hg.): *Rōgo, rōjin mondai. Zōhohan* [Probleme des Alters und der alten Menschen. Erw. Auflage]. Tokyo: Mineruva shobō, 60–84.

LINHART, Sepp

1995 “Die Alten Japans im sozialen Wandel der letzten fünfzig Jahre.”, Hans-Ulrich Klose (Hg.): *Japan ergraut*. Bonn: Vorstand der SPD (= *Forum Demographie und Politik* 8), 17–39.

MATSUMOTO Junko

1998 “Kinsei shakai ni okeru jinkō ‘kōreika’ to ‘en’” [Die ‘Alterung’ der Bevölkerung in der frühneuzeitlichen Gesellschaft und die Bedeutung von ‘Beziehungen’], *Rekihaku* 91, 16–19.

MITTERAUER, Michael

1982 “Problemfelder einer Sozialgeschichte des Alters”, Helmut Konrad (Hg.): *Der alte Mensch in der Geschichte*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 9–61.

MORI Yasuhiko

1994 *Komonjo ga kataru kinsei murabito no isshō* [Dokumente erzählen vom Lebenslauf der Dorfbewohner der frühen Neuzeit]. Tokyo: Heibonsha (= Seminā: Genten wo yomu 4).

NAKATA Kaoru

1915 „Hozumi hakushi no inkyoron dainihan wo yomite“ [Nachlese zur zweiten Auflage von Dr. Hozumis *Inkyoron*], *Kokka gakkai zasshi* 29/6, 911–934 und 29/7, 1079–1108.

1984 *Tokugawa jidai no bungaku ni mietaru shihō* [Das Privatrecht der Tokugawa-Zeit aus der Sicht der Belletristik]. Tokyo: Iwanami shoten (= Iwanami bunko 33-163-1) (1923).

NASU Sōichi

1970 „Rōjin fuyō kenkyū no gendaiteki igi“ [Die gegenwärtige Bedeutung der Erforschung der Altenversorgung], Nasu Shōichi und Yuzawa Yasuhiko (Hg.): *Rōjin fuyō no kenkyū* [Studien zur Altenversorgung]. Tokyo: Kakiuchi shuppan, 1–17.

OKAMOTO Asaya

1998 „Dai3shō Kazoku no gensetsu“ [Kap. 3 Meinungen und Erläuterungen zur Familie], *Kazoku no kōkōgaku* [Archäologie der Familie]. <http://lematin.net/kazokutosei/aff1.htm> (25. März 2003).

ŌTA Motoko

1992 “Rōnenki no tanjō. 19seiki zenki nōson ‚raku inkyo‘ wo tegakari ni“ [Die Geburt des Alters. Anhand des ‚mußvollen Ausgedinges‘ in den Bauerndörfern zu Beginn des 19. Jahrhunderts], Nakamura Keiko u.a (Hg.): *Oi to „oi“*. *Kakuri to saisei* [Altern und „Wachsen“. Isolation und Wiedergeburt]. Tokyo: Fujiwara shoten (= Sōsho „Umu, sodateru, oshieru“. Tokumei no kyōikushi [„Gebären, großziehen, lehren“. Ein anonyme Erziehungsgeschichte] 3), 153–200.

ŌTAKE Hideo

1990 „Edo jidai no rōjinkan to rōgo mondai. Rōjin fuyō no mondai o shu toshite“ [Altenbilder und Probleme der Altersphase in der Edo-Zeit. Unter besonderer Berücksichtigung des Problems des Lebensunterhalts der alten Menschen], Toshitani Nobuyoshi, Ōtō Osamu und Shimizu Hiroaki (Hg.): *Oi no hikaku kazokushi* [Vergleichende Familiengeschichte des Alters]. Tokyo: Sanseidō (= Shirīzu kazokushi 5), 177–204.

PALMORE, Erdman B.

1975 *Otohiyori. The Honorable Elders. A Cross-Cultural Analysis of Aging in Japan*. Durham, N.C.: Duke University Press.

PALMORE, Erdman B. und MAEDA Daisaku

1985 *The Honorable Elders Revisited (Otohiyori saikō)*. Durham, N.C.: Duke University Press.

SAKURAI Yuki

1997 “Kinsei nōmin kazoku ni okeru rōjin no chii. Inkyo kankō to josei“ [Der Status der alten Menschen in den frühneuzeitlichen Bauernfamilien. Das Ausgedinge und die Frauen], *Rekishi hyōron* 565 (= Tokushū: *Oi no rekishi to josei*), 27–38.

SHIGENO Yasutsugu

1886 „Inkyo katoku narabi ni yōshi no heigai“ [Vom Übel von Ausgedinge und Adoption], *Tokyo gakushi kaiin zasshi* 8/4, 1–37.

SHIRAISHI Reiko

1990 „Kindai Nihon no kazokuhō, kazoku seisaku ni okeru rōjin no ichi. Fuyō seido wo chūshin ni“ [Das moderne japanische Familienrecht und der Platz der alten Menschen im Rahmen der familienpolitischen Maßnahmen. Unter besonderer Berücksichtigung des Unterhaltssystems], Toshitani Nobuyoshi, Ōtō Osamu und Shimizu Hiroaki (Hg.): *Oi no hikaku kazokushi* [Verglei-

chende Familiengeschichte des Alters]. Tokyo: Sanseidō (= Shirīzu kazoku-shi), 205–226.

TAEGER, Angela

1990 „Der Kampf um den Status des Alters im agrarischen Bereich und die vielen Bedeutungen des Altenteils.“, Gerd Göckenjan (Hg.): *Recht auf ein gesichertes Alter? Studien zur Geschichte der Alterssicherung in der Frühzeit der Sozialpolitik*. Augsburg: Maro-Verlag (= Beiträge zur Sozialpolitik-Forschung 5), 35–62.

TAKEUCHI Haruhiko

1989 „Meiji-ki kankō chōsa ni miru „kankō“ to „kindai“. Minji kanrei ruishū chōsa to chōsasha Ikuta Sei no shisō wo chūshin ni“ [“Brauchtum” und “Moderne” in den Meiji-zeitlichen Untersuchungen zum Brauchtum. Am Beispiel der Untersuchung für die „Sammlung von Präzedenzfällen zum Gewohnheitsrecht im Bereich des Zivilrechts“ und der Sichtweise des Leiters der Untersuchung Ikuta Sei], Kawai Takao (Hg.): *Kindai Nihon shakai chōsa-shi* [Geschichte soziologischer Untersuchungen im modernen Japan]. Tokyo: Keiō tsūshin, 33–60.

TAKIMOTO Seiichi (Hg.)

1930 „*Zenkoku minji kanrei ruishū*.“ [Landesweite Sammlung von Präzedenzfällen zum Gewohnheitsrecht im Bereich des Zivilrechts], In *Nihon keizai daiten* [Großes Wörterbuch der japanischen Wirtschaft] 50:2. Tokyo: Keimeisha, 1–390.

TALOS, Emmerich

1982 „Soziale Sicherung im Alter.“, Helmut Konrad (Hg.): *Der alte Mensch in der Geschichte*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 148–167.

YUZAWA Yasuhiko

1977 „Hozumi Nobushige ni okeru ‚Inkyoron‘ no hatten. Meiji 24nen-han to Taishō 4nen-han no hikaku shōkai“ [Die Entwicklung der „Abhandlung über das Ausgedinge“ bei Hozumi Nobushige. Eine vergleichende Vorstellung der Ausgabe von Meiji 24 und Taishō 4], *Shakai rōnengaku* 6, 92–98.

Anmerkungen

¹ Die folgende Besprechung dieser ersten Ausgabe, die ich selbst nicht zur Hand hatte, sowie Zitate daraus basieren auf Yuzawa (1977). Die zweite Ausgabe von 1915 liegt in einem Reprint aus dem Jahr 1978 vor (Hozumi 1978).

² Hier wird auch bereits der Grundstein gelegt für eine Diskussion, die in der Folge noch viele Seiten wissenschaftlicher Publikationen über die Geschichte des Alters in Japan füllen sollte, der Frage nämlich, ob die zahlreichen, häufig unter dem Titel „Obasuteyama-Motiv“ subsumierten, japanischen Sagen und Legenden, die das Aussetzen alter Menschen zum Inhalt haben, einer historisch realen Sitte entsprechen oder im Gegenteil moralisierenden Charakter haben, indem sie vor allem daran interessiert sind, die „Unmenschlichkeit“ einer solchen Vorgangsweise anzuprangern und damit normatives Wohlverhalten in den Generationenbeziehungen zu unterstreichen und festzuschreiben.

³ Siehe vor allem Cowgill und Holmes (1972).

⁴ In manchen ländlichen Gebieten erreichte der Prozentsatz der über 65jährigen für vorindustrielle Zeiten nahezu unglaubliche 10 bis 15%, vgl. dazu beispielsweise Matsumoto (1998).

⁵ Ausdrücklich zitiert Nobushige diese Sichtweise des *inkyō*, freilich um sie zu widerlegen, und zwar jeweils in den allgemeinen Teilen des *Inkyōron*, in der Einleitung und in der Zusammenfassung, auch noch in der zweiten Auflage von 1915 (Hozumi 1978:112, 697–699). So ist es nicht nur der Anspruch auf universelle Gültigkeit einer als gesetzmäßig betrachteten Entwicklung, der Nobushige veranlasste, dem *inkyō* ähnliche Rechtsinstitute weltweit nachweisen zu wollen; die deutschsprachigen Gebiete, in denen er natürlich relativ leicht fündig wurde, weil dort das Ausgedinge weit verbreitet war, eigneten sich nicht nur deswegen gut als Vergleichsbeispiel, sondern auch weil sie eben als eine der Westmächte dem *inkyō* Vergleichbares aufwiesen. So ist es sicher kein Zufall, dass Hozumi beispielsweise Carl Friedrich von Gerbers *System des deutschen Privatrechts* (1849) zitiert: „Das Abtreten eines alten oder gebrechlichen Bauern von seinem Gute unter Vorbehalt oder ausdrücklicher Bestellung einer Leibzucht ist ein im Bauernstande sehr häufiges und in ganz Deutschland gebräuchliches Geschäft“, oder Weiperts 1890 in den *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* erschienene Abhandlung zum japanischen Familien- und Erbrecht, in dem dieser ausdrücklich hervorgehoben hatte, dass das *inkyō*, auch was seine Rechtsfolgen betreffe, absolut mit dem deutschen Ausgedinge vergleichbar sei.

⁶ In einem weiteren polemischen Wortspiel verweist Shigeno darauf, wie all dies auch die hohe Politik in Misskredit bringe: den Genrōin, analog etwa dem deutschen „Senat“ ideellerweise von erfahren-betagten Männern besetzt, jenes 1875 von der Regierung eingesetzte Organ, das Gesetzesentwürfe einer ersten Prüfung unterziehen sollte, nähme keiner ernst, denn Alter gelte eben des *inkyō* wegen als eine Zeit des Müßiggangs, in der man sich die Zeit mit unnützen *inkyō-yaku* („Austräger-Ämtern“) vertreibe.

⁷ Völlig defensiv hatte beispielsweise Wadamori Kikujirō in einem Aufsatz von 1891 geschrieben: „Wenn [Herr Hozumi Yatsuka] behauptet, die Verfasser des Bürgerlichen Gesetzbuches hätten die Familie als eine Institution aufgefasst, die aus dem freien Willen eines Mannes und einer Frau, also deren Heirat, entsteht, und die Ehe nicht als etwas betrachtet, was vor allem dem ewigen Fortbestand des Hauses dient, dann frage ich mich, ob er das frei erfunden hat oder ob er das tatsächlich aus einem Paragraphen des Gesetzbuches schließt. Wenn er tatsächlich einen solchen Paragraphen gefunden haben sollte, so möge er ihn mir bitte zeigen!“ (Okamoto 1998:#Hōgaku no ryōiki).

⁸ Er zitiert in diesem Zusammenhang die folgende Anekdote: anlässlich der 300-Jahr-Feier der Belehnung der Date mit dem ehemaligen Uwajima-han wurden in der alten Burg Kostbarkeiten aus dem Familienbesitz der Date ausgestellt, darunter zahlreiche atemberaubend schöne Lackwaren – eindeutig Produkte eines hochentwickelten einheimischen Kunstgewerbes –; bei ihrem Anblick meinte eine Handvoll Jugendlicher vom Lande allerdings sofort, so schön wie die seien, müsste es sich mit Sicherheit um Importwaren handeln. Warum man nur neuerdings in Japan bei allem, was gut ist, gleich meinte, es käme aus dem Ausland?! (Hozumi 1980:9).

⁹ Vgl. dazu unter anderem Nakata (1984:224–228).

¹⁰ Vgl. dazu etwa Sakurai (1997:35–38).

¹¹ Zudem scheint der immer wieder zu hörende Mythos von der Vertragslosigkeit des japanischen Ausgedinges unter anderem auf das *Zenkoku minji kanrei ruishū* zurückzugehen, einer Sammlung der nationalen privatrechtlichen Gebräuche, die als Referenzmaterial für die Erstellung des Bürgerlichen Gesetzbuches zusammengestellt wurde. Der mit der Untersuchung – sie

wurde in zwei Anläufen durchgeführt, 1876.5-11 (veröffentlicht 1877 als *Minji kanrei ruishū*) und 1878.1 bis 1879.12 (veröffentlicht als *Zenkoku minji kanrei ruishū* 1880) – beauftragte Ikuta Sei (1832–1881) hatte, wie bei seiner Aufgabenstellung nicht anders zu erwarten, weniger den Blick auf die Unterschiedlichkeiten gerichtet, denn auf das Gemeinsame, Verbindende: so stellte er jedem Kapitel seine zusammenfassende Darstellung des „nationalen“ Brauchs voran, von dem er in der Folge regionale Abweichungen kurz vorstellt; vor allem aber war er bemüht, seine Informanten deutlich unterscheiden zu lassen zwischen dem, was sie als allgemeines Prinzip betrachteten, für ihn aber als solches irrelevant war, und tatsächlichen Streitfällen, die ihnen bekannt waren; nur von diesen wollte er erfahren, wie und durch wen sie gelöst worden waren (Takeuchi 1989:39, 45). Deutlich wird dies gerade an einem auch das *inkyō* betreffenden Paragraphen, dem des Nutznießungsrechts, zu dem es heißt: „Fälle, in denen jemand, der darüber kein Besitzrecht hat, aus einem Besitz den Ertrag nutzt, sind außerordentlich selten. Es kommt wohl unter der Bezeichnung *inkyōmen* vor, dass ein Vater ins *inkyō* geht, das Land, das er besitzt, seinen Kindern vererbt und zur Deckung seiner Ausgaben im *inkyō* einen Teil des aus diesem Land erzielten Einkommens behält. Es ist üblich, dass er das Recht darauf auf Lebzeiten behält, doch gibt es keine Prozedur, mittels derer dieses Recht öffentlich anerkannt wird, es liegt rein im gemeinsamen Willen von Vater und Sohn, und so besteht es bei den einen und endet bei den anderen, und ist nichts, was zu einem Präzedenzfall taugte. So ist hier nichts aufgenommen“ (Takimoto 1930:241–242). Während das *Minji kanrei ruishū* so zwar Regelungen bezüglich des Austragsteils erwähnt, geht es nur deswegen nicht näher darauf ein, weil keine Instanz ausfindig zu machen war, die daraus entstehende Streitfälle geschlichtet hätte. Wenn man bedenkt, welchen Sturm der Empörung bei den lokalen Richtern die schlichte Tatsache ausgelöst hatte, dass mit dem Bürgerlichen Gesetzbuch auch die Pflicht zur Versorgung von älteren Familienmitgliedern gesetzlich geregelt wurde, – wie allgemein warfen sie auch diesem Paragraphen vor, die guten Sitten und die kindliche Pietät zu untergraben, denn es würde einen außerordentlich negativen Effekt auf die Tugendhaftigkeit des Volkes haben, wenn derlei Streitfälle vor Gericht kämen, innerfamiliäre Konflikte also „öffentlich“ würden (Shiraishi 1990:207–209) –, kann man sich gut vorstellen, dass es in der Meiji-Zeit tatsächlich keine Instanz mehr gab, vor der man einen den Austragsteil betreffenden Konflikt hätte austragen können, beziehungsweise dass Ikuta Seis Informanten sich überhaupt scheuten, ihm von solchen Streitfällen zu berichten. Damit aber schrieb das *Minji kanrei ruishū*, das zwar allem Anschein nach nur wenig für die tatsächliche Erstellung der Gesetze herangezogen wurde, dafür aber umso wichtiger für die Sozialwissenschaften wurde, die es häufig als Quelle benutzten (Takeuchi 1989:54–55), die Versorgung des Altbauern im *inkyō* auf eine in innerfamiliärer Kooperation zu regelnde Angelegenheit fest, wie sie es zuvor wohl nicht ausschließlich gewesen war: Verträge mit Austragsregelungen wurden noch in der Tokugawa-Zeit etwa beim Dorfvorsteher hinterlegt.

¹² Grimm habe in seinen „Deutschen Rechtsalterthümern“ nicht, wie Hozumi meine, davon gesprochen, dass die Altentötung **wegen** der Verbreitung des Christentums durch das Ausgedinge abgelöst worden sei, und deswegen stütze seine Aussage auch nicht Hozumis These, „auch in Europa sei durch die Emotionalisierung aufgrund der Religion das System entstanden, ins Ausgedinge zu gehen und den Besitz zu überschreiben“; statt dessen sei bei Grimm schlicht zu lesen: „Die deutsche Geschichte kennt kein Beispiel, dass **seit** der Einführung des Christentums abgelebten Eltern ein freiwilliger oder gewaltsamer Tod widerfahren wäre. Jenem heitren Sprung des Alten vom Felsen, nach dem er den Kindern all seine Habe verteilt hat, gleicht aber doch, was im deutschen Recht das Setzen auf den Altenteil heißt.“ Grimms Bemerkungen seien entsprechend weniger eine Abhandlung zur deutschen Rechtsgeschichte in bezug auf das Ausgedinge, denn ein geistreicher Essay zur Einstellung zu den alten Menschen (Fukuda 1915/2:

4–5, 3:16–17). Grimm ist ja allgemein berühmt für seine „Rede über das Alter“, die er 1860 75jährig schrieb und die ihn ausweist als einen, der an einer „grandiosen Inszenierung der Normalität [des Alters], der alltäglichen Altersbewältigung, der unheroischen Kontinuität bis zum Ende“ interessiert war (Göckenjan 2000:171).

¹³ Miaskowski hatte sich kritisch mit dem bäuerlichen Ausgedinge in seinem 1889 erschienenen *Agrarpolitische Zeit- und Streitfragen* (Leipzig: Duncker & Humblot) auseinandergesetzt, und in seinem Artikel „Altenteil, Altenteilsverträge“ im *Handwörterbuch der Staatswissenschaften I* (Jena: Fischer 1923) Vorschläge zur Eindämmung des Übels präsentiert. Der Sozialpolitiker Cyrill Horáček legt 1904 mit der Abhandlung *Das Ausgedinge. Eine agrarpolitische Studie mit besonderer Berücksichtigung der böhmischen Länder* (Wien: Deuticke) die Resultate seiner eigenen Untersuchungen zum Auszug vor und forderte darin seine Abschaffung, weil er sowohl Übergeber als auch Übernehmer oft in prekäre Lagen bringt. Vergleichbar sieht die Dinge der österreichische Volkskundler Karl Schmidt in seiner Untersuchung *Gutsübergabe und Ausgedinge: Eine agrarpolitische Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung der Alpen- und Sudetenländer* (Wien: Deuticke 1920), und in Deutschland prangern der Verein für Socialpolitik in *Bäuerliche Zustände in Deutschland 1-2* (Leipzig: Duncker & Humblot 1883) aus sozialpolitischer und der Deutsche Landwirtschaftsrath mit der im *Archiv des deutschen Landwirtschaftsraths 1887* erschienenen Schrift „Die Frage der Gutsübergabeverträge“ aus ökonomischer Sicht ähnliche Zustände an (Gaunt 1982; Taeger 1990). „Nachdem sie [die Bauern]“, klagt der letztere, „sich eine Reihe von Jahren mit schlechten Erfolgen abgequält haben, trachten sie danach, wenigstens für den Rest ihrer Tage bessere Verhältnisse zu schaffen, unbekümmert darum, ob der Übernehmer auch im Stande ist, das herauszuwirtschaften, was der Übergeber von ihm verlangt, was er jedoch selbst nicht im Stande war, aus dem Gut herauszuwirtschaften“ (Taeger 1990:50).

6. Matsubara Iwagorō und Max Winter – Sozialreportagen aus Tokyo und Wien um 1900

SEPP LINHART

1. Einleitung

Die österreichischen und wohl insgesamt europäischen Vorstellungen von Japan um 1900 sind geprägt von den melancholischen Landschaftsdarstellungen Utagawa Hiroshiges auf Holzschnitten, von wundersamen geschnitzten Elfenbeinminiaturen, von bis ins kleinste Detail genau herausgearbeiteten Tiere und Menschen darstellenden Metallarbeiten, von den Tänzen der Kawakami Sadayakko, sentimental oder lustigen Japanopern und –operetten, von den Japanbeschreibungen Lafcadio Hearn und wenig später Bernhard Kellermanns. Japan war das letzte Land der Sehnsucht, der letzte unerfüllte Traum, den sich die Reisenden der europäischen Oberschichten verwirklichen wollten, ein Paradigma für das letzte Paradies. Trotz des japanischen Sieges über Russland 1905 und trotz der Warnungen Kaiser Wilhelm II. vor der „gelben Gefahr“ war und blieb es lange Zeit ein niedliches Japanbild, eine Antithese zu den durch die Industrialisierung immer schmutziger und hässlicher werdenden Städten und Landschaften Europas. Tucholskys Chanson „In Europa ist alles so groß, und in Japan ist alles so klein“ drückt die europäische Phantasterei in Bezug auf Japan vielleicht am besten aus. Ein eigenes Tokyo-Bild gab es damals wohl noch nicht, und entwickelte sich wohl erst um die Zeit der Olympischen Sommerspiele 1964 in Tokyo.

In Japan hat das Wien der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, *seikimatsu no Uiin*, seit vielen Jahren Hochkonjunktur. Das entsprechende dazugehörige Wienbild wird dominiert von den literarischen Werken Arthur Schnitzlers, Hugo von Hoffmannsthal und Stefan Zweigs, von den japonistischen Bildern Gustav Klimts und den Arbeiten der Wiener Sezession, von der Musik Strauss' und Mahlers. Neben den Wiener Prachtbauten und Musikerdenkmälern, dem Riesenrad und der blauen Donau kommen darin rauschende Ballfeste in prunkvollen Festsälen und Spaziergänge durch den märchenhaften Wienerwald vor. Tokyo und Wien um 1900 sind für die jeweiligen anderen echte Gegenwelten, die das repräsentieren sollen, was es in der eigenen Welt nicht gibt.

Wenn wir diese von der Hochkultur geprägten Klischees einmal außer Acht lassen, und wenn wir versuchen einen Blick auf die tatsächliche Lage

in Tokyo und Wien um die Jahrhundertwende zu erhaschen, dann fällt uns etwas Gemeinsames, etwas Verbindendes in den beiden Metropolen sofort auf, von dem wenig berichtet wurde und wird: das Anwachsen der beiden Städte im Zuge der Industrialisierung und die damit einhergehende Verelendung großer Teile der jeweiligen Bevölkerungen. Die Bevölkerung von Wien soll sich von 1869 bis 1900 von 900.000 auf 1,8 Millionen Einwohner verdoppelt haben, die von Tokyo ist sogar von weniger als einer halben Million zur Zeit der Meiji-Restauration (1867/68) auf 1,7 Millionen angewachsen, womit die beiden Hauptstädte etwa gleich groß waren. Obwohl wir wenig Vorstellungen von der damaligen sozialen Lage präsent haben, wurde seinerzeit viel darüber geschrieben und berichtet, von verschiedenen Standpunkten aus, zu verschiedenen Zwecken, oft verblüffend ähnlich, oft gänzlich anders. Ich möchte hier zwei Repräsentanten der sogenannten Sozialreportage in Tokyo und in Wien gegenüberstellen, die nur wenig zeitversetzt das Elend des städtischen Proletariats zum Gegenstand ihres literarischen Schaffens machten.

1893 veröffentlichte der Journalist Matsubara Iwagorō (1866–1935) sein 155 Seiten starkes Büchlein *Das dunkelste Tokyo (Saiankoku no Tōkyō)*, elf Jahre später erschien vom Journalisten Max Winter (1870–1937) in Berlin die Sammlung *Im dunkelsten Wien* in Buchform. Diese Daten sind so ähnlich, dass man fast nicht mehr an Zufall glauben kann, doch es gibt natürlich auch viele Tatsachen, die keine Entsprechungen beim anderen Autor finden.

2. Matsubara Iwagorō

Zunächst zum hierzulande wohl vollkommen, aber auch unter den Japanologen fast völlig unbekanntem Matsubara. Über sein Leben ist wenig bekannt, denn er wurde nie wie Winter eine Person von öffentlichem Interesse¹. Am sechsten Tag des achten Monats im zweiten Jahr Keiō (1866) in Yodoejuku im Distrikt Aseri in der heutigen Präfektur Tottori als vierter Sohn des Sake-Brauereis Fukino Gisaburō geboren, verlor er bald nach der Geburt beide Eltern und wurde mit 17 formell Adoptivsohn der Familie Matsubara. Nachdem er mehrmals von zu Hause durchgebrannt war, gelangte er 1881–82 endgültig nach Osaka, wo er sich unter anderem als Rikschakuli für einen Verlag durchschlug. Ein, zwei Jahre später gelangte er nach Tokyo, und versuchte dort, seinen Wunsch nach einer besseren Ausbildung zu befriedigen. Er studierte anscheinend einige Zeit an der Keiō Gijyūka Universität und verschlang die Werke ihres Gründers, des berühmten Modernisten und Aufklärers Fukuzawa Yukichi.

Tokyo war bereits damals das intellektuelle Zentrum Japans, und Matsubara kam dort mit Persönlichkeiten wie dem Haiku-Dichter Nakamura Raku-

ten (1865–1939), den Schriftstellern Uchida Roan (1868–1929) und Kōda Rohan (1867–1947) oder dem Romancier Futabatei Shimei (1864–1909) in Kontakt, die alle in seinem Alter waren. Bereits 1888 veröffentlichte er sein Erstlingswerk *Bunmei gimon* (Zweifel an der Zivilisation), in dem er kritische Anmerkungen zur neomodischen japanischen Kultur der Rokumeikan-Zeit niederlegte. Im Dezember des gleichen Jahres konnte er durch Roan's Vermittlung zum ersten Mal in der Zeitschriftenwelt Fuß fassen. Das *Jogaku zasshi* druckte seinen Artikel „Miyako no hana shirōto manpyō“ ab, was etwa so viel heißt wie „Lustige Kritiken eines Dilettanten über die Blüten der Hauptstadt“. Wohl unter dem Einfluss seiner Dichterkollegen versuchte er sich danach als Romanschriftsteller. 1890 erschien *Kōshoku futari musuko* (Zwei lüsterne Söhne), im April 1891 *Kakushi tsuma* (Die verborgene Gattin) und im Juni 1891 *Chōja kagami* (Spiegel der reichen Leute). 1892 erlangte er durch die Vermittlung Rohan's eine Stelle im Verlag der Zeitung *Kokkai shinbun* (Parlamentszeitung), in der er zunächst eine Zusammenfassung von Dostojewski's Roman *Schuld und Sühne* veröffentlichte. Im November des gleichen Jahres schließlich konnte er zur Zeitung *Kokumin shinbun* (Volkszeitung) wechseln. Diese Zeitung war 1890 genauso wie das um drei Jahre ältere Magazin *Kokumin no tomo* (Freund des Volkes) von Tokutomi Sohō (1863–1957)² gegründet worden. Beide erschienen in Sohō's Verlag Minyūsha, der sich damals vehement für eine demokratische Politik (*heiminshugi*) einsetzte. Matsubara's erste Tätigkeit bei dieser fortschrittlichen Zeitung war eine Sozialreportage „Shibaura no chōen“, die in Fortsetzungen veröffentlicht wurde und im November 1893 beim Verlag Minyūsha in Buchform erschien. Diesem Werk, *Saiankoku no Tōkyō* (Das dunkelste Tokyo), verdankt er seine Bekanntheit bis zur Gegenwart. Drei Jahre später, ein Jahr nach dem Sino-Japanischen Krieg, erschien seine Kriegsschilderung *Seijin yoroku* (Bericht aus dem Kavalleriestaub), die nicht nur durch ein persönliches Vorwort von dem damals bereits sehr bekannten Tokutomi Sōhō ausgezeichnet wurde, sondern die sich vor allem deswegen von herkömmlichen Kriegsberichterstattungen abhebt, weil mehr als die Hälfte des Buches auf eine genaue Schilderung des Lebens des koreanischen Volkes entfiel. 1897 schließlich veröffentlichte er *Shakai hyaku hōmen* (Hundert Bereiche der Gesellschaft), das allgemein als Zwillingsband zu *Das dunkelste Tokyo* bezeichnet wird, und in dem außer Sozialreportagen aus Japan auch detaillierte Schilderungen des Lebens der seit 1895 zu Japan gehörenden Taiwanesen zu finden sind. Diese von der Öffentlichkeit gut aufgenommenen Publikationen brachten ihm als Lohn die Stelle eines Leiters der Abteilung Kulturberichterstattung (*bungei buchō*) in der *Kokumin shinbun*, aber als deren Chef, der erwähnte Tokutomi Sōhō, von der Regierung des verhassten ehemaligen Finanzministers Matsukata eine Stelle

als Botschaftsrat erhielt, trat er aus Protest aus der Zeitung aus. 1900 begann er beim Verlag Hakubunkan zu arbeiten, und im folgenden Jahr wurde er dort Chefredakteur der neuen Frauenzeitschrift *Jogaku sekai* (Welt der Frau), eine Position, die er beibehielt, bis er 1916 in den Ruhestand übertrat. 1935 starb er knapp 70jährig.

3. Max Winter

Max Winter wurde am 9. Jänner 1870 in Budapest geboren, wuchs aber in Wien auf. Seine schulische Ausbildung umfasste Volksschule, Untergymnasium und Handelsschule. Mit etwa zwanzig Jahren begann er erste Artikel zu publizieren, durch die der sozialdemokratische Politiker Victor Adler auf ihn aufmerksam wurde, der ihm schließlich wohl auch zu seiner ersten Anstellung als Redakteur bei der Wiener *Arbeiter-Zeitung*, dem Organ der Wiener Sozialdemokratie, ab dem 1. Jänner 1895 verhalf. Bis zu seiner Pensionierung am 31. 12. 1930, also genau 36 Jahre lang, übte er diese Position aus. Das heißt aber nicht, dass er sonst untätig gewesen wäre. 1911 startete er seine politische Karriere als Mitglied des österreichischen Reichsrats, 1916 wurde er Obmann des Vereins Kinderfreunde Niederösterreichs und ein Jahr später Obmann des Reichsvereins der Kinderfreunde. 1918-19 war er Mitglied der provisorischen Nationalversammlung und von 1919 bis 1923 Mitglied des Gemeinderates und Vizebürgermeister der Stadt Wien. Von 1925 bis zur Auflösung des Parlaments 1933 war er schließlich Mitglied des Bundesrates.

1923 gründete er die sozialistische Wochenzeitschrift *Die Unzufriedene* (später: *Die Frau*), eine der ersten politischen Frauenzeitschriften der Welt, und wurde auch ihr erster Chefredakteur. 1925 rief er, nachdem der Linzer Erzbischof Piffl in einer Hasspredigt am Weihnachtsabend gesagt hatte, es wäre am besten, den Kinderfreunden „einen Mühlstein um den Hals zu hängen und sie in die Tiefen der Meere zu versenken“, zur Aktion „Mühlstein“ auf: Arbeiter sollten durch Geldspenden „Mühlsteine“ zu je 50 Schilling kaufen, die zur Gründung von Kinderbibliotheken in ganz Österreich verwendet werden sollten. Denn solche Hasspredigten wie die Piffils mit ihrer Anspielung auf Mattheus 18.6 könnten die Arbeiter nur verstehen, wenn ihnen die Möglichkeit zur Bildung offenstünde. In wenigen Monaten waren mehr als 300 Mühlsteine gespendet.

Nach den Februarereignissen von 1934 ging Max Winter, der schon davor eine Vortragsreise durch Amerika geplant hatte, zuerst nach Süd- und dann nach Nordamerika, wo er den Rest seines Lebens verbrachte, verarmt und vereinsamt. Er starb am 11. Juli 1937 in Hollywood. Als die Urne mit seiner Asche am 17. September 1937 auf dem evangelischen Friedhof beim Matz-

leinsdorfer Platz beigesetzt wurde, waren dort hunderte seiner ehemaligen Gesinnungsfreunde genauso dabei wie die Polizei mit schussbereiten Maschinenpistolen.

Genauso wie Matsubara hatte sich auch Winter in anderen Genres versucht. Er schrieb zwei Bühnenstücke, „Eine g'sunde Person“, gemeinsam mit dem Kulturjournalisten Stefan Grossmann, und „Bettelleut“, und in Hollywood war er der Not gehorchend als Drehbuchautor tätig. Im Zusammenhang mit seinen journalistischen Recherchen stehen die Bücher *Zwischen Iser und Neisse. Bilder aus der Glaskleinindustrie Böhmens* (1900), *Im Purzlinerland. Eine Studie über das Leben der nordböhmischen Porzellanarbeiter* (1901), *Die Blutsauger des Böhmerwaldes. Bilder aus dem Leben der Holzknechte* (1908) und *Der Fall Hochrichter* (1910). Dieses Buch, in dem Winter am Beispiel des Militärprozesses gegen den Oberleutnant Hofrichter, der des versuchten Giftmordes an zehn Offizieren des Generalstabes beschuldigt wird, die veraltete und unmenschliche Militärgesetzgebung, bei der Ankläger, Untersuchungsrichter, Verteidiger und Richter in einer Person vereinigt sind, aufs schärfste kritisiert, führte dazu, dass die Militärgerichtsbarkeit tatsächlich demokratisiert wurde.

Als Redakteur der *Arbeiter-Zeitung* verfasste Max Winter mehr als 1000 Sozialreportagen, von welchen wiederum etliche zu Büchern zusammengefasst wurden. *Großstädtisches Elend* (1902), *Im dunkelsten Wien* (1904), *Das Goldene Wiener Herz* (1905), *Im unterirdischen Wien* (1905) und *Meidlinger Bilder. Wie Minister wohnen* (1908), die alle in einem kurzen Zeitraum von nur sechs Jahren erschienen sind, bilden wohl das Kernstück der Winter'schen Sozialreportagen.

In den zwanziger Jahren, als das rote Wien Wirklichkeit geworden war, erschienen vermutlich zur Schilderung der ehemaligen katastrophalen Verhältnissen im Vergleich zu den nunmehrigen guten Verhältnissen in Wien Neuauflagen wie *Im dunkelsten Wien* (1925) oder *Höhlenbewohner in Wien* (1927). Beim Vergleich mit Matsubara möchte ich mich wegen des ähnlichen Titels, Umfangs und der pionierhaften Stellung auf das Büchlein *Im dunkelsten Wien* beschränken.

Ob Max Winter irgendetwas von Japan wusste oder jemals über Japan geschrieben hat, ist mir nicht bekannt, aber eine für ihn charakteristische Beziehung kann man doch herstellen. Als er nach seiner unfreiwilligen Emigration aus Österreich bereits in Hollywood lebte, versuchte er sich unter anderem wieder in seinem ureigensten Gebiet, dem der Sozialreportagen, und schrieb zumindest einen Bericht über die schlimme Lage der japanischen Plantagenarbeiter in Kalifornien.

4. *Saiankoku no Tōkyō* – Das dunkelste Tokyo

Matsubaras berühmte Reportage besteht aus 35 Kapiteln, von welchen zwanzig bereits in der *Kokumin shinbun* abgedruckt worden waren. Da das Buch einen Umfang von 155 Seiten hat und darüberhinaus 22 jeweils etwa halbseitige Illustrationen enthält, hat ein Kapitel im Durchschnitt vier Seiten. Die meisten chinesischen Schriftzeichen sind, wie es damals bei Büchern für ein allgemeines Publikum üblich war, mit Lesehilfen (*furigana*) versehen, was gewährleisten sollte, dass es auch von Personen, die über eine geringere Schulbildung verfügten, gelesen werden konnte. Trotzdem wirkt der Stil sehr *kanbun*-artig⁴, und es fällt auf, dass der Autor sich bemüht, möglichst seltene chinesische Zeichen in großer Zahl zu verwenden, vielleicht um seine große Bildung nachzuweisen. Für uns heutige Leser, gleich ob Japaner oder Japanologen, ist der Meiji-zeitliche Stil deswegen von einem nicht geringen Schwierigkeitsgrad. Die Illustrationen des Buches stammen von Kubota Kinsen (1875–1954), zweiter Sohn des relativ bekannten Malers Kubota Beisen, der 1893 erst 18 Jahre alt war (Tachibana 1988: 198).

Übrigens veröffentlichte Matsubara sein Werk unter dem Pseudonym Kenkon Ippui, was soviel heißt wie „ein ganz gewöhnlicher Mensch aus dem Universum“. Wie es in der Edo-zeitlichen *gesaku*-, aber auch noch in der Meiji-zeitlichen Literatur üblich war, verwendete er als Schriftsteller auch noch andere Pseudonyme wie Nijūsankaidō shujin (Der Herr vom 23-stöckigen Turm) oder Taihai Man’insei (Volles, großes Trinkgefäß), letzteres vielleicht eine Anspielung auf seine Herkunft als Sohn eines Sakebrauers.

Das Buch wurde offensichtlich mit Interesse aufgenommen, denn im Mai 1896 erschien bereits die vierte Auflage und 1897 die fünfte (Yamada 1977: 250). Darüberhinaus wurde es auch in der in Yokohama erscheinenden Missionszeitschrift *The Eastern World* in englischer Sprache in mehreren Folgen abgedruckt, und 1897 auch als Buch mit dem Titel *In Darkest Tokyo – Sketches of Humble Life in the Capital of Japan* und unter Hinzufügung einer Einleitung des Herausgebers der *Eastern World*, F. Schroeder, veröffentlicht, allerdings nur in der kleinen Auflage von 200 Exemplaren. Es scheint mir interessant, diese Angaben mit denen über Yokoyama Gennosuke’s bis heute berühmtem Werk *Nihon no kasō shakai* zu vergleichen, das nur einige Jahre später erschien. Während *Das dunkelste Tokyo* bei einem renommierten Verlag mehrere Auflagen erlebte, konnte Yokoyama’s Buch überhaupt nur erscheinen, weil sich der Präsident der Druckerei Shūeisha, Sakuma Teiichi, für soziale Bewegungen interessierte und Yokoyama das nötig Kapital für die Drucklegung seines Buches vorstreckte (Tachibana 2000:410). Yokoyama’s Buch erreichte vermutlich keine zweite Auflage und es kam zu keiner Übersetzung ins Englische. Matsubara selbst war mit Yokoyama befreundet, und

beide gehörten dem Freundskreis des Literaten Futabatei Shimei an. Shimei war der am stärksten von der russischen Literatur beeinflusste Autor der Meiji-Zeit, der von Tolstoi wohl auch die Sympathien für die Armen übernahm. Sein Biograph Uchida Roan schreibt, dass sich Shimei als Armer verkleidet in einem Aufzug, in dem er sich in der besseren Gesellschaft nie hätte sehen lassen können, in die Armenviertel begeben hätte (Ino 1966:478) und wir können annehmen, dass Matsubara und Yokoyama auch indirekt von der russischen Literatur beeinflusst waren.

Matsubara's Buch enthält eine kurze Vorbemerkung, in der er mitteilt, dass ein Teil dieses Buches bereits als Artikel in der *Kokumin Shinbun* erschienen und von deren Lesern positiv aufgenommen worden wäre, dass aber fast mehr als die Hälfte des Buches aus neuen Materialien bestehe. Über die Absicht gibt er wie folgt Auskunft: „Wer wünscht über Fragen wie Was für ein Ort ist das dunkelste Tokyo? Wie groß ist das Gedränge in den Billigherbergen? Was wird in den Speiserestehäusern verkauft? Von wem werden die Klubs der Armen organisiert? Was lehrt einen der Hunger? usw.⁵ eine Antwort zu erhalten, der solle kommen und aus *Das dunkelste Tokyo* lernen. Denn dieses Buch ist der Untersuchungsrichter über die Welt der Armen, es ist der Anwalt der Hungernden und Frierenden, es ist das Mikroskop, um die Bedürftigen zu erkennen, und es ist das Fernrohr, mit dem wir die untersten Schichten erblicken.“ (Matsubara 1977:1–2)

Zwischen Inhaltsverzeichnis und dem ersten Kapitel gibt es abermals eine allgemeine Einleitung, die zum Verständnis der Intentionen des Autors wichtig ist:

Das Leben ist eine einzige große Frage, der sich alle, von den Königen oben bis zu den Bettlern unten, stellen müssen: wie erwirbt man Geld, wie findet man Essen, wie erfreut man sich, wie leidet man, wie vergnügt man sich, wie erträgt man Schmerz, was erweckt Hoffnung, was führt zur Verzweiflung. All das hat der Reporter auf der dunkelsten Rückseite des Lebens erfahren, als er eines Morgens von den Göttern der Gnade weggeworfen zu einem armen Kinde wurde, und am selbigen Abend die dunklen Viertel des Hungers und der Kälte betrat, die von der Wärme des Sonnenlichts gemieden werden. Er betrat das Dunkel und verbrüderte sich mit den Armen, und er blieb mehr als 500 Tage dort, und er wechselte 30mal die Beschäftigung, wobei er zehntausend Beobachtungen machte, tausenderlei Dinge begann und hunderte beendete. Indem ich mir so das Leben im Armenland zu eigen machte, prägte es sich mir in das Gedächtnis ein, und ich habe es voll Vertrauen aufgezeichnet als

Appell an die gutherzigen Menschen in dieser Welt.
(Matsubara 1977:1)

Matsubara beschreibt, dass er einst mit einigen Journalistenfreunden beim Abendessen über die Bettler Londons, über Streiks in England, die Kommunisten und Anarchisten in Russland und Deutschland diskutiert hätte und dass er sich plötzlich für soziale Probleme zu interessieren begann. „Die Gesellschaft, die für mich bis dahin etwas ganz Gewöhnliches gewesen war, wurde ganz plötzlich hochinteressant. ... Aber war sie wirklich etwas, das ich durch die Lektüre von Büchern ergründen konnte? Ich sagte den anderen nichts und beschloss selbst Licht auf die Welt des Dunkels zu richten und die wahren Zustände des Lebens der Armen zu beschreiben, indem ich mich selbst in die Viertel der untersten Hungernden und Frierenden begab.“ (Matsubara 1977: 2)

Eine Betrachtung des Inhaltsverzeichnisses gibt einen ersten Eindruck des Buches:

Kapitel 1: *Hinkai yakei* (Nächtliche Szenerie eines Armenviertel)

Kapitel 2: *Kichinyado* (Eine billige Herberge)

Kapitel 3: *Tennen no nedoko to kichinyado* (Ein Lager in der Natur und eine billige Herberge)

Kapitel 4: *Sumai oyobi kagu* (Wohnung und Möbel)

Kapitel 5: *Hinkai no kagyō* (Berufe im Armenviertel)

Kapitel 6: *Hiyō shūsen* (Vermittler von Tagelöhnern)

Kapitel 7: *Zanhanya* (Ausspeisung von Speiseresten)

Kapitel 8: *Hinmin to shokumotsu* (Die Speisen der Armen)

Kapitel 9: *Hinmin kurabu* (Der Klub der Armen)

Kapitel 10: *Shin'ami-chō* (Das Viertel Shin'ami)

Kapitel 11: *Kikankutsu no nikkei* (Tagesbudget der Hungernden und Frierenden)

Kapitel 12: *Yūzū* (Pfandleihe)

Kapitel 13: *Shinkai-chō* (Das Viertel Shinkai)

Kapitel 14: *Seri'ichi* (Der Versteigerungsmarkt)

Kapitel 15: *Kobutsukai* (Kauf von Gebrauchtwaren)

Kapitel 16: *Zashoku* (Essen im Sitzen)

Kapitel 17: *Asa'ichi* (Der Morgenmarkt)

Kapitel 18: *Jūmonsens no ichiba* (Der Groschenmarkt)

Kapitel 19: *Yadonashibō* (Die Obdachlosen)

Kapitel 20: *Saiankokuri no kaibutsu* (Das Monster im dunkelsten Untergrund)

- Kapitel 21: *Hiyō oyobi heyagashira* (Tagelöhner und ihre Anführer)
 Kapitel 22: *Hanshokuten no uchiwake* (Einteilung der Speiselokale)
 Kapitel 23: *Izakaya no kyaku* (Die Gäste in der Schenke)
 Kapitel 24: *Yagyō shafu* (Nächtliche Rickschafahrer)
 Kapitel 25: *Yadoguruma* (Rickscha als Nachtquartier)
 Kapitel 26: *Rōmō shafu* (Der alte Rickschafahrer)
 Kapitel 27: *Seikatsu no sensō* (Der Überlebenskampf)
 Kapitel 28: *Kasō no funkasen* (Die Grenze für einen Ausbruch der Unterschichten)
 Kapitel 29: *Shafu no shokumotsu* (Die Ernährung der Rickschafahrer)
 Kapitel 30: *Katō inshokuten daiichi no kokyaku* (Der erste Kunde der Kaseschemme)
 Kapitel 31: *Inshokuten no kahi* (Sklaven in den Trink- und Speiselokalen)
 Kapitel 32: *Rōdōsha kōkajō* (Der Verdienst der Arbeiter)
 Kapitel 33: *Hiyatōi rōekisha no ninsu* (Die Anzahl der Tagelöhner)
 Kapitel 34: *Chikusaisha oyobi dokushin* (Verheiratete und Ledige)
 Kapitel 35: *Yamise* (Das Nachtgeschäft)

Die Kapitel 6 bis 20 erschienen zum ersten Mal in der Buchausgabe, während Kapitel 1 bis 5 und 21 bis 35 bereits ab 11. 11. 1892 in der *Kokumin shinbun* veröffentlicht worden waren.

Um den Stil von Matsubara vorzustellen, möchte ich versuchen, Kapitel 2 zu übersetzen:

„Eine billige Herberge

(Seite 7) Was ich als erstes sah, sobald ich in die billige Herberge eingetreten war, waren verschiedenste Sachen dieser Geschäfte [die Matsubara im Kapitel zuvor beschrieben hatte. A. d. V.]. Ach, lasst mich doch für eine Weile

(Seite 8) zu der Gruppe der Hausierer auf Expedition, der umherstreichenden Verkäufer, des fahrenden Volkes, der Tausend-Tempel-Priester, der Pilgerfahrer durch Shikoku gesellen! Wie ist doch ihr Leben erfüllt von seltsamen Geschichten und komischen Anekdoten von ihren Reisen! Sie haben jetzt den ersten Teil ihres Romans beendet, und sind für eine Weile in die Stadt gekommen, um Atem zu holen. Ihre verschiedenartigen schweren Gepäckstücke, von langstieligen Schirmen, mit welchen die Gaukler ihre Kunststücke aufführen, Vorhängen und den nötigen Stangen, Koffern der Pilger zu den 24 Jüngern des Shinran, Strohhüten der Shikoku-Pilger, Priesterstäben, Spazierstöcken bis hin zu von langen Reisen abgewetzten Strohhäuteschuhen, sie alle zeigen überzeugend das ganze Gemisch der Benutzer dieser Herberge. Zunächst einmal zahle ich die übliche Übernachtungsgebühr von drei Sen, dann schnüre ich gemäß den befehlsartigen Anweisungen der Herberge meine Fußbekleidung mit einem Bindfaden zusammen und werfe sie unter die

Veranda. Als ich ins Zimmer geführt werde, erweist sich dieses als ein aus drei Zimmern zusammengesetzter Raum im Umfang von 20 Strohmatten⁶. Auf dem Mittelpfeiler hängt eine Lampe in einem Blechgehäuse, und das ist das einzige Licht, das diesen Raum erhellt. Es sind bereits fünf, sechs Leute zum Übernachten hier, die sich jeweils eine Ecke genommen haben. Einer hat sich ein etwa 15 cm dickes Rundholz von einer Zeder als Kopfpolster genommen und liegt nach oben starrend auf dem Rücken, ein anderer benützt einen solchen Kopfpolster als Aschenbecher und klopft darauf sein Pfeifchen aus, ein weiterer sitzt mit einem Rasiermesser unter besagter Lampe und streichelt inständig sein Kinn. Er versucht wohl, vor dem zu erwartenden großen Gedränge im Zimmer seine Rasur zu erledigen. Als ich mir als Neuankömmling auf der rechten Seite an einer wenig beleuchteten Stelle einen Sitzplatz suche, liegt dort aufeinandergeschichtet eine Menge Bettzeug. Vom total verdreckten Saum einer Bettdecke steigt ein unerträglicher Gestank auf,

(Seite 9) und macht mir die Unreinheit dieser Art von Herbergen voll bewusst. Der alte Mann neben mir ist ein Zuckerlverkäufer, ein sogenannter Kinderverführer, von dessen Gewand, das wie eingekocht wirkt, sich ein nicht enden wollender übler Geruch verbreitet. Ununterbrochen kratzt er sich suchend im Nacken oder in den Achselhöhlen und als ich sehe, dass er aus Langeweile diese kleinen Tierchen tötet, indem er sie zerbeißt, da kann ich kaum mehr sitzenbleiben. Während ich bei mir denke, dass ich bei passender Gelegenheit einen Platztausch vornehmen sollte, kommen abermals vier, fünf Leute herein. Alle scheinen Bauarbeiter oder Tagelöhner zu sein, die aussehen wie Herumlungerer, um deren Oberkörper nur ein Untergewand geschlungen ist, oder auch wie gealterte Rikscha-Fahrer. Danach kommt ein Paar, das die Schirme der Wanderkaufleute repariert, gemeinsam mit einem etwa vierjährigen Kind. Die Frau sieht so aus, als ob sie viel Erfahrung mit solchen billigen Herbergen hätte und an alles und jedes gewöhnt wäre. Mit flotter Liebenswürdigkeit sagt sie, um das Kind zu ermuntern, als sie eintreten „Aa, da gibt es aber viele Onkeln für dich!“, worauf sie sich neben mir niederlässt, und nach beiden Seiten eine Verbeugung macht. Von der Seite her schaue ich mir heimlich ihr Gesicht an: sie ist ziemlich dunkel, hat eine niedrige Nase, dicke Wulstlippen und ihre Zähne sind schwarz gefärbt⁷. Aber im Gegensatz zur Hässlichkeit ihres Gesichtes hat sie eine natürliche Liebenswürdigkeit. Sie blickt hier in ihrem Zuhause alle unbekümmert an, und stellt sich so an, als ob sie mit einem Blick voll Sympathie nach Schicksalsgefährten Ausschau hielte. Als sich ein junger Mann neben ihr, der wie ein Tagelöhner aussieht, bemüht, eine aufgegangene Naht am Ärmel seines Untergewandes

(Seite 10) zu nähen, bemerkt sie sofort, wie ungeschickt er sich anstellt und übernimmt ganz einfach diese Arbeit. Während sie ein paar Scherze macht,

hat sie geschwind die Naht zu Ende genäht und der junge Mann bedankt sich freudig für ihre Freundlichkeit. Als Augenzeuge denke ich bei mir: Ach, diese Frau hat diese billige Massenherberge bereits zu ihrem wunderschönen Heim gemacht. Im schlimmsten Fall begeht sie einen Fehler und wird in einem Gefängnis eingesperrt. Und selbst dann wird sie immer noch mit den Gefängnisinsassen voller Freundlichkeit wie mit Tanten und Onkeln verkehren und ihnen helfen. Ihr Kind hat in jeder Hand einen Pflirsich, freut sich über die vielen Leute hier und läuft spielend im Zimmer umher. Zum Schluss kommt es beim alten Zuckerlverkäufer vorbei und lernt von ihm ein Zauberkunststück, worüber es sich freut. Ich habe vorerst einmal genug gesehen. Immer wieder kommen Leute hierher zurück. Als der Herbergswirt kommt und die Betten aufbreiten will, stehen alle auf und helfen ihm dabei. Ich denke mir, wenn eine Person auf einer Strohmatten zu liegen kommt, dann wird das ziemlich eng, aber in Wirklichkeit ist nicht einmal so viel Platz, und als mehr als zehn Personen sich unter einem Moskitonetz zusammendrängen, denke ich mir, wie man das nur aushalten kann. In dieser bereits dampfenden Luft fermentiert der Arbeitsschweiß, so dass es einem immer wieder den Atem nimmt, und dazu kommen noch die Angriffe der Flöhe. Da das Moskitonetz auf einer Seite aufgerissen ist, hat die Armee der Moskitos freien Zugang. Auch wenn ich mich in dieser Umgebung befinde, bitte ich immer noch, dass ich nicht an diesem Läuse verschlingenden Zuckerlverkäufer anstreife. Aber was kann man gegen sein Schicksal tun, ich scheine schon angesteckt zu sein! Da es mich in der Gegend des Knies gewaltig

(Seite 11) juckt, suche ich mit den Fingerspitzen alles ab und finde tatsächlich so ein krabbelndes kleines Insekt. Da es nun genug Porenschmutz gefressen und Blut getrunken hat, ist es dick wie ein Weizenkorn, und ich muss es jetzt obendrein noch mit den Fingern zerdrücken! Oh, wie schäme ich mich, wie schäme ich mich! Wohl habe ich mich in den vergangenen Tagen auf den Eintritt in diese dunkle Welt vorbereitet, indem ich als Prüfung einige Tage hungerte, als Training einige Nächte im Freien verbrachte und verschiedene niedrige Tätigkeiten verrichtete, weil ich mir wünschte, dass ich mit diesen Armen ganz unmittelbar in Berührung kommen muss. Aber da ich nun so weit gekommen bin, ihre wirkliche Welt zu sehen, erschauere ich, und dass ich, genauso wie er dem kleinen Insekt ein Ende bereitet hat, dieses auch tun muss, so finde ich es doch feig und erbärmlich. In meiner Fantasie habe ich mir inständig gewünscht, einen leprosen Bettler pflegen zu können. Aber die Wirklichkeit ist schwierig. Es ist nicht einmal auszuhalten, an der Seite eines Alten zu liegen, der Läuse zerquetscht.“ (Matsubara 1977:7–11)

Nicht alle Kapitel des Buches werden in der Ich-Form erzählt, sondern nur der geringere Teil, aber aus heutiger Sicht sind das die besseren. Ein entspre-

chender Stil, der uns heute für Sozialreportagen selbstverständlich erscheint, hat sich in Japan damals erst langsam herausgebildet und setzt sich auch in der Literatur erst allmählich durch. Matsubara, dem auch im Großen Lexikon der modernen japanischen Literatur (*Nihon kindai bungaku daijiten*) ein längerer Eintrag gewidmet ist (vgl. Yamada 1977), hatte durchaus literarische Ambitionen an sein Werk, und die vertrugen sich einfach nicht mit einem uns heute eher wünschenswert erscheinenden Stil. Da er auch kaum Zahlenmaterial erhebt, gilt er als unwissenschaftlich, und von der Nachwelt wurde ihm in dieser Hinsicht immer der von ihm geförderte Yokoyama Gennosuke vorgezogen. Ebenfalls ungünstig ausgelegt wird ihm, dass er nicht über das „richtige“ gesellschaftliche Bewusstsein verfügte, dass er zwar das Leben der Armen schilderte, aber nicht so weit kam, das Interesse an den Ärmsten in Aufrufe zu politischem Handeln oder in politische Aktion direkt umzusetzen.

5. Im dunkelsten Wien – Saiankoku no Uiin

Bei diesem Werk handelt es sich eigentlich um die erste in Buchform zusammengefasste Sozialreportage Winters aus Wien. Wie es sich gehört, ist der verantwortliche Verlag der Wiener Verlag, beheimatet in Wien und Leipzig, die Erstauflage betrug 5.000 Exemplare, ob es weitere Auflagen gab, entzieht sich meiner Kenntnis. Das Buch ist im Format 13,2 x 17,0 nur unwesentlich kleiner als Matsubaras Buch (12,8 x 18,4), es ist mit 152 Seiten ziemlich genau gleich umfangreich wie dieses mit 155. Abgesehen vom Umschlagbild von Emil Ranzenhofer ist das Buch Winters allerdings nicht illustriert und anders als Matsubaras Werk ist Winters Buch über Wiens Arme in drei große Kapitel eingeteilt: „Kanalstrotter“ (27 Seiten), „Streifzüge durch die Brigittenau“ (103 Seiten), und „Erdberg“ (14 Seiten), wobei das Kapitel über die Brigittenau wiederum in sechs verschiedene Reportagen unterteilt ist. Das bedeutet aber, das Winters einzelne Kapitel mit durchschnittlich 18 Seiten wesentlich länger sind als die Matsubaras.

Anders als in Matsubaras Werk gibt es in Winters Buch kein Vorwort und kein Nachwort, der Autor findet es wohl unnötig zu begründen, warum er seine Reportagen betreibt, er lässt seine Beobachtungen für sich sprechen. Nur selten fügt er sozialreformerische Schlussfolgerungen an oder macht seiner Empörung über das Gesehene und Gehörte in kurzen Worten Luft. In dem Kapitel „Im Hotel „Zur Teppichklopfererei““, in welchem er über die Schlupfwinkel der Obdachlosen am Donaukanal in der Brigittenau berichtet, heißt es etwa: „Voll Ingrim über eine Gesellschaftsordnung, in der ein derartiger Zustand von brauchbaren Gliedern dieser Gesellschaft auch „zur Ordnung“ gehört, verließ ich diese Stätte menschlichen Jammers“ (Winter 1904:81).

Auch Winter hat mehrmals gemeinsam mit den Armen übernachtet, in Obdachlosenheimen genauso wie auf verbotenen Plätzen im Freien. „Eine Nacht im Asyl für Obdachlose“ ist vielleicht am besten mit der zitierten Stelle aus Matsubara's Werk zu vergleichen:

„Bisher war der Saal von zwei Auer-Lampen beleuchtet. Jetzt kommt der Hausknecht, verlöscht die Flammen und zündete in der Mitte des Saals eine kleine Hängelampe an. Die meisten haben sich ihr Bett zurechtgemacht. Auch ich habe bereits den einen Kotzen untergebreitet und den anderen als Decke gerichtet. Der Polster war schmierig. ich wollte den Überzug wenden. Auf der anderen Seite war er speckig. Ich begnügte mich mit der schmierigen Seite. Man wird ja so bescheiden in solcher Umgebung. Als der Hausknecht kam, wickelte ich mich das erstemal in die Decke. Ich sollte mich im Laufe der Nacht noch zwanzigmal einwickeln, ohne meine Füße erwärmen zu können, die wie Eiszapfen waren. Ich konnte viele meiner Schlafgenossen nicht begreifen, die sich splitternackt in den Kotzen wickelten. [Es folgt die Wiedergabe von verschiedenen Gesprächen vor dem Einschlafen. A. d. V.] Es wird noch viel räsoniert, erzählt, gehustet...Dann ist Ruhe. Es schlägt auf der Turmuhr der Weißgerberkirche zehn.

„Zehne is'. Wann nur dö Nacht scho' zu End' wär!“

Die Stimme findet Echo – unbehaglich liegende Menschen wälzen sich auf ihren Lagerstätten. Ich selbst wälze mich von rechts nach links und von links nach rechts. „Wenn's nur schon sechs Uhr wär'!“ so denke auch ich.

Die Nacht liegt über dem Saal. Ich lausche ihren Stimmen, dem Stöhnen meines Gegenübers, dem Husten aller, dem Seufzen und Schnarchen und Rasseln der Verschleimten. Bis drei Uhr höre ich alle Stunden schlagen. Dann finde auch ich kurze Ruhe. Dumpfer Schlaf. Um halb 6 Uhr bin ich wach.“ (Winter 1982:54, 57)

Winter's Bericht über das Obdachlosenasyll ist allerdings nicht *Im dunkelsten Wien* enthalten, sondern im ein Jahr später publizierten Buch *Das goldene Wiener Herz*. Dieses Buch ist teil eines 50bändigen Berliner Stadtforschungsprojekts, das von 1904 bis 1908 in Berlin durchgeführt wurde. Während der Herausgeber Hans Ostwald zunächst zehn Bände über das Stadtleben von Berlin schreiben ließ, über Obdachlosenasyll, Nachtcafés, Warenhäuser und Pferderennbahnen, über Arbeitslose, Glücksspieler, Bohemiens und Prostituierte, waren die nächste zehn Bände für Wien reserviert. Damit sollte ein Vergleich zwischen Berlin und Wien möglich werden, doch von den Wiener Bänden wurden nur sechs realisiert: Max Winter ist gleich mit zwei Bänden vertreten, neben *Das goldene Wiener Herz* noch mit *Im unterirdischen Wien*, Otto Herschmann (1877–1942)⁸ mit *Wiener Sport*, der Bambi- und Nutzenbacher-Autor Felix Salten (1869–1945) mit *Wiener Adel*, der Enthüllungsjour-

nalist Emil Bader (1874–1938) mit *Wiener Verbrecher* und der Journalist und Schriftsteller Alfred Deutsch-German (1870–1944) mit *Wiener Mädel*. Aus den Annoncen wissen wir von zwei weiteren geplanten Bänden. Von einem Eingeweihten sollte ein Band *Wiener Theater* folgen, und nochmals von Max Winter *Strizzi und Dirne*. Diese Serie wurde durchaus ein Erfolg: von Saltens *Wiener Adel* erschienen in kurzer Zeit zehn Auflagen und von Winters *Das goldene Wiener Herz* immerhin sieben. Die von Ostwald, selbst Journalist und bekannt geworden durch eine Sozialreportage über das Vagabundentum, gewonnenen Autoren waren samt und sonders Journalisten, die quasi einen Querschnitt durch die Wiener Presselandschaft der Jahrhundertwende ergeben, von der *Arbeiter-Zeitung*, über das *Wiener Tagblatt*, bis zum *Neuen Wiener Journal* und zu die *Zeit* (Thies 2001). Winters Ruf muss um 1905 schon sehr bekannt gewesen sein, denn dass er drei von zehn Bänden über Wien schreiben sollte, von welchen zwei erschienen sind, ist sicher kein Zufall.

Vielleicht sollte ich anstelle weiterer Eindrücke von Winters Werk einen bekannten Zeitgenossen zu Wort kommen lassen, der in einer kurzen Rezension des Buches wohl den Nagel auf den Kopf trifft, nämlich den Feuilletonisten und Peter-Altenberg-Jünger Alfred Polgar (1873–1955):

„Es ist mir eine wahrhaftige Freude, über Herrn Max Winters „Strottgänge“ berichten zu dürfen. Endlich hat er den guten Einfall gehabt, seine Studien über die Elends-Winkel Wiens (in der „Arbeiter-Zeitung“ von Fall zu Fall erschienen) in ein Buch zu versammeln. Der Journalist hat sich sozusagen zum Schriftsteller summiert, aus Journalbeiträgen ist ein Buch geworden, und der Kritiker darf der Sympathie und Wertschätzung Ausdruck geben, die er als Zeitungsleser bei der Lektüre dieser Studien so oft empfunden hat. Max Winter ist ein unnachahmlicher Spezialist im Beschreiben armseligster proletarischer Existenzen geworden. Viele haben ihn imitieren wollen. Aber keiner hat die schmucklose Geradheit, die unsentimentale Wärme, die ruhige, so wirksame Sachlichkeit seiner Schilderungen erreicht. Er hat sich unter die tristesten Großstadtbewohner gemischt, unter Kanalstrotter, Obdachlose, Trockenwohner, unter das große Heer der „Gesellschaftsfeinde“. Er hat ihren Jargon gesprochen, für Stunden das schmutzige, elende Leben mitgelebt, das sie immer führen, ihre Händel mit der Wache mitgemacht, die stinkige Luft der Arrestlokale geatmet und den sanften Griff polizeilicher Fäuste am eigenen Kragen verspürt. Er hat in die Werkstätten der Not einen Blick getan und zugesehen, wie sie daran arbeitet, den Menschen zu vertieren. Von all diesen Erfahrungen und Beobachtungen erzählt er sehr ruhig, trocken, einfach, objektiv, ohne „rote“ Drastik, mit Verzicht auf Pointen und effektvolle Kapitelschlüsse. Und doch mit der starken Wirkung, die hier aus persönlichem Erleben in die Schriftstellerei fließt. So ist es ein erfrischend unliterarisches Buch

geworden. Ein packendes und aufreoltierendes Buch. Ein Buch, in welchem der Gestank der Tatsachen durch keinen Tropfen literarischen Parfüms ästhetisch verfälscht ist. Der Schreibtischmensch, der Mann der bürgerlichen Sphäre liest diese Schilderungen abenteuerlich tiefen und bösen Elends wie irgendeine ethnographische Studie, die von den unglaublichen Lebensgewohnheiten erzählt. Dass viele Tausende Menschen zu so trostlosem, unerträglichen Vegetieren, zu solchem Wohnen, solchem Schlafen, solcher Arbeit, solchem Schmutz verurteilt sind, dass der Ring des Elends so dick, pressend und schwer den Leib der Großstadt umschließt, würde man doch schwer glauben, wenn davon nicht ein Kenner dieser traurigen Materie erzählte, der von dem berichtet, was seine eigenen Augen gesehen haben und – seine eigene Nase gerochen hat. Nicht die Spur einer Affektation, einer zweckgemäßen Retusche ist in dem Winterschen Buch zu merken. Und man stellt sich mit Entsetzen vor, wie es geworden wäre, wenn einer unserer Sensitiven, unserer feinsinnigen Stilisten diesen Stoff in seine entzückend nervösen Hände bekommen hätte. Man denkt mit Schaudern an den triefenden Schwamm voll milder Ironie, der darüber ausgedrückt worden wäre, an die ästhetischen Zuckungen, in denen ein empfindsamer Stil sich ausgelebt hätte. Und vor allem an die vielen Bilder aller Zeiten und Länder, Niederländer besonders, an die sich der literarische Beobachter unwillkürlich, malgré lui, hätte erinnern müssen. Das besonders sei dem Buch des Herrn Max Winter dreimal lobend angelobt, daß ihm kein einziges Bild und kein einziges Zitat, nicht einmal eines von Zola unwillkürlich eingefallen ist.“ (Polgar 1984).

6. Zusammenfassung

Leben und Werk von Matsubara Iwagorō und Max Winter weisen erstaunliche Parallelen auf: Beide sind Journalisten, beide suchen die Quartiere der Armen und der Ärmsten auf, um über sie berichten zu können, beide schreiben darüber Zeitungsartikel, die mit großem Interesse aufgenommen werden, was sie veranlasst, die Aufsätze zu Büchern zusammenzufassen. Sogar diese Bücher werden mit dem genau gleichen Titel versehen: *Im dunkelsten Tokyo* dort und *Im dunkelsten Wien* da. Beide betätigen sich auch literarisch, beide gründen eine Frauenzeitschrift und beide sind heute so gut wie vergessen.

Aber es gibt auch Unterschiede: Winter schreibt sein Leben lang weiter Sozialreportagen, Matsubara beendet seine diesbezügliche Tätigkeit nach etwa fünf Jahren mit der Publikation des Buches *Shakai hyaku hōmen*. Auch die Beziehung zur Politik ist bei Winter direkter, wie man leicht aus seinem Lebenslauf entnehmen kann. Winter schreibt für uns heute interessanter, er verwendet viel direkte Rede, bringt sich selbst mehr ein, bei Matsubara ist

das nur bei einzelnen Kapiteln der Fall, denn er ist mehr der Literatur verhaftet, und es gelingt ihm nicht, einen neuen Reportage-Stil zu begründen. Wegen des zeitlichen Abstandes von elf Jahren im Publikationsdatum und der unterschiedlichen gesellschaftlichen Entwicklung beschreiben die beiden Autoren letztlich auch unterschiedliche Arme: bei Matsubara sind es noch die vorindustriellen Armen, die sich von einem mühsamen Handel mit Billigwaren oder körperlich äußerst anstrengenden Dienstleistungen ernähren wie die damals etwa 60.000 Rikschafahrer von Tokyo. Winter hingegen beschreibt elf Jahre später bereits das verelendete Industrieproletariat der Großstadt Wien, das um die Jahrhundertwende noch etwas größer war als Tokyo.

Beide bemühen sich jedoch gleichermaßen, in ihren jeweiligen Gesellschaften Verständnis dafür zu schaffen, dass es angesichts der raschen gesellschaftlichen Entwicklung auch viele unschuldig in Not geratene Verlierer gibt, die von der Gesellschaft kaum eine Chance erhalten haben, und dass diese Menschen genauso Menschen sind wie alle anderen und es daher verdienen, dass ihnen geholfen wird, zu einem menschenwürdigeren Leben zu kommen. Dieser bemerkenswerte Einsatz unter zeitweiligem Verzicht auf die Annehmlichkeiten des bürgerlichen Lebens sollte Matsubara Iwagorō genauso wie Max Winter für immer einen Platz in der Geschichte Tokyos und Wiens sichern.

Literaturverzeichnis

Chōriku henshūbu

1977 “Matsubara Iwagorō cho ‘Saiankoku no Tōkyō’ ni tsuite” [Über Matsubara Iwagorō’s ‘Das dunkelste Tokyo’], in: Matsubara , 158–163.

HAAS, Hannes

2000 „Der k. u. k – Muckracker Max Winter. Demaskierung durch Verkleidung. Message 2. http://www.message-online.de/arch_2_00/02haas.htm

INO Kenji

1966 *Meiji no sakka* [Schriftsteller der Meiji-Zeit]. Tokyo: Iwanami shoten.

MATSUBARA Iwagorō

1897 *In darkest Tokyo. Sketches of humble life in the capital of Japan*. Translated at the “Eastern World” Office. Edited by F. Schroeder. Yokohama: The “Eastern World” Newspaper, Publishing and Printing Office.

1977 *Fukkoku Saiankoku no Tōkyō* [Faksimiledruck Das dunkelste Tokyo]. Chōriku shorin (Originalausgabe 1893)

1988 *Saiankoku no Tōkyō* [Das dunkelste Tokyo]. Tokyo: Iwanami shoten (Iwanami bunko ao 174-1), (Originalausgabe 1893).

NAKAMURA Ryōji

1989 „‘Mō hitotsu no shakai’ no hakken. Matsubara Iwagorō no toshi chōsa” [Die Entdeckung einer ‘anderen Gesellschaft’. Matsubara Iwagorō’s Stadtforschungen], in: Kawai Takao (Hg.): *Gendai Nihon shakai chōsashi I* [Geschichte der Sozialforschung im modernen Japan I]. Tokyo: Keiō tsūshin, 137–157.

PIERSON, John D.

1980 *Tokutomi Sohō 1863–1957. A journalist for modern Japan*. Princeton: Princeton University Press.

POLGAR, Alfred

1984 „Im dunkelsten Wien.“ Alfred Polgar: *Kleine Schriften. Band 4, Literatur*. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek: Rowohlt, 196–198. Erstmals erschienen in: *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 16. 4. 1904, 3.

STRUTZMANN, Helmut

1982 „Wer war Max Winter?“, Winter, Max: *Das schwarze Wiener Herz. Sozialreportagen aus dem frühen 20. Jh.* Hg. von Helmut Strutzmann. Wien: Jungbrunnen Verlag, 9–26.

TACHIBANA Yūichi

1988 „Kaisetsu [Erläuterungen]“, in: Matsubara, 177–201.

THIES, Ralf

2001 *Wiener Großstadt-Dokumente. Erkundungen in der Metropole der k. u. k. Monarchie*. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (Schriftenreihe der Forschungsgruppe „Metropolenforschung“ des Forschungsschwerpunkts Technik – Arbeit – Umwelt am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung FS II 01-503).

WINTER, Max

1904 *Im dunkelsten Wien*. Umschlag von Emil Ranzenhofer. Wien und Leipzig: Wiener Verlag.

1925 *Im dunkelsten Wien. Wiener Schilderungen aus der Luegerzeit*. Wien: Verlag der unabhängigen Wochenschrift *Die Unzufriedene* (Wiener Groschenbüchlein 5. Bändchen).

1982 *Das schwarze Wienerherz. Sozialreportagen aus dem frühen 20. Jh.* Hg. von Helmut Strutzmann. Wien: Jungbrunnen Verlag.

YAMADA Hiromitsu

1977 „Matsubara Nijūsankaidō“, Nihon kindai bungakkan (Hg.): *Nihon kindai bungaku daijiten* [Großes Lexikon der modernen japanischen Literatur]. Bd. 3. Tokyo: Kōdansha, 249–250.

Anmerkungen

¹ Für die Darstellung der Biographie Matsubara’s habe ich herangezogen: Chōriku shorin henshūbu 1977, Nakamura 1989, Tachibana 1988 und Yamada 1977.

² Über Tokutomi Sohō siehe Pierson 1980.

³ Für die Darstellung der Biographie Max Winters habe ich herangezogen: Haas 2000 und Strutzmann 1982.

⁴ *Kanbun* ist ein auf Japanisch zu lesender chinesischer Text. Bis zur Meiji-Restauration 1868 wurden gelehrte Texte vorwiegend im *kanbun*-Stil abgefasst, der den breiteren Volksschichten, die nur wenige chinesische Schriftzeichen beherrschten, nicht zugänglich war.

⁵ Matsubara führt insgesamt 27 Fragen an.

⁶ Da eine Strohmatten etwa 1,8 qm umfasst, ist der gesamte Raum etwa 36 qm groß.

⁷ Die Färbung der Zähne wurde zur Kennzeichnung der verheirateten bzw. der Frauen mit Kindern verwendet. Dieser Brauch verschwand in der Meiji-Periode allmählich, nachdem ihn die Kaiserin aufgegeben hatte.

⁸ Der Wiener Rechtsanwalt Dr. Otto Herschmann errang bei den Olympischen Spielen 1896 die Bronze-Medaille im 100m-Freistil-Schwimmen und 1912 die Silber-Medaille im Mannschafts-Säbelfechten. Er starb 1942 in einem Konzentrationslager.

THEATER UND FILM

7. Die Theaterlandschaft Edos und Tokyos bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts

HARA MICHIO

1. Einführung

Ende des 19. Jahrhunderts wurden in Tokyo noch rund dreißig Jahre nach der Meiji-Restauration wie ehemals vorwiegend Kabuki-Stücke auf die Bühne gebracht. Allerdings herrschten die verschiedensten Vorstellungen darüber, ob weiterhin traditionelle Stücke oder Stücke neueren Inhalts aufgeführt werden sollten. Zu den progressiven Vertretern der „Modernisierung“ zählten u.a. Ichikawa Danjūrō IX, Onoe Kikugorō V und Ichikawa Sadanji I. In Japan werden bestimmte Künstlernamen wie Familiennamen von Generation zu Generation weitervererbt. Erstmals kam es um die Jahrhundertwende auch dazu, dass sich verschiedene Theaterformen im Kabuki ausbildeten. Die hier auftretenden Schauspieler kamen im Gegensatz zu professionellen Kabuki-Schauspielern oft aus Laienkreisen. Sie brachten jedoch zeitgenössische Themen auf die Bühne. Im folgenden soll verdeutlicht werden, in welchem Umfang sich die Theaterlandschaft Edos und Tokyos in dem oben angegebenen Zeitrahmen entwickelte. Dabei gilt es, zunächst den Entwicklungsverlauf der Theaterlandschaft in Edo, dem heutigen Tokyo, zu skizzieren.

2. Die sogenannten *shibaimachi* von Edo

In der Edo-Zeit legte die Regierung bestimmte Bezirke (sogenannte *shibaimachi*) fest, außerhalb derer nicht Theater gespielt werden durfte. Zu Beginn der Meiji-Zeit wurde diese Beschränkung zwar aufgehoben, jedoch durften sich in einem Stadtteil nicht mehr als zwei Theater etablieren.

Sämtliche im Zusammenhang mit dem Vergnügungsgewerbe stehenden Personen wurden als „sozial niedrig“ eingestuft. Während der rund 250 Jahre andauernden Edo-Zeit wurde das Vergnügungsgewerbe seitens der Behörden durch besonders strenge Auflagen unter Kontrolle genommen, nicht zuletzt um zügellose Ausschweifungen zu unterbinden. Da jedoch ein totales Verbot eher zu allgemeiner Unzufriedenheit geführt hätte, erlaubte die Regierung Vergnügungen in einem bestimmten Umfang und in Gebieten, die abseits der Wohnviertel lagen.

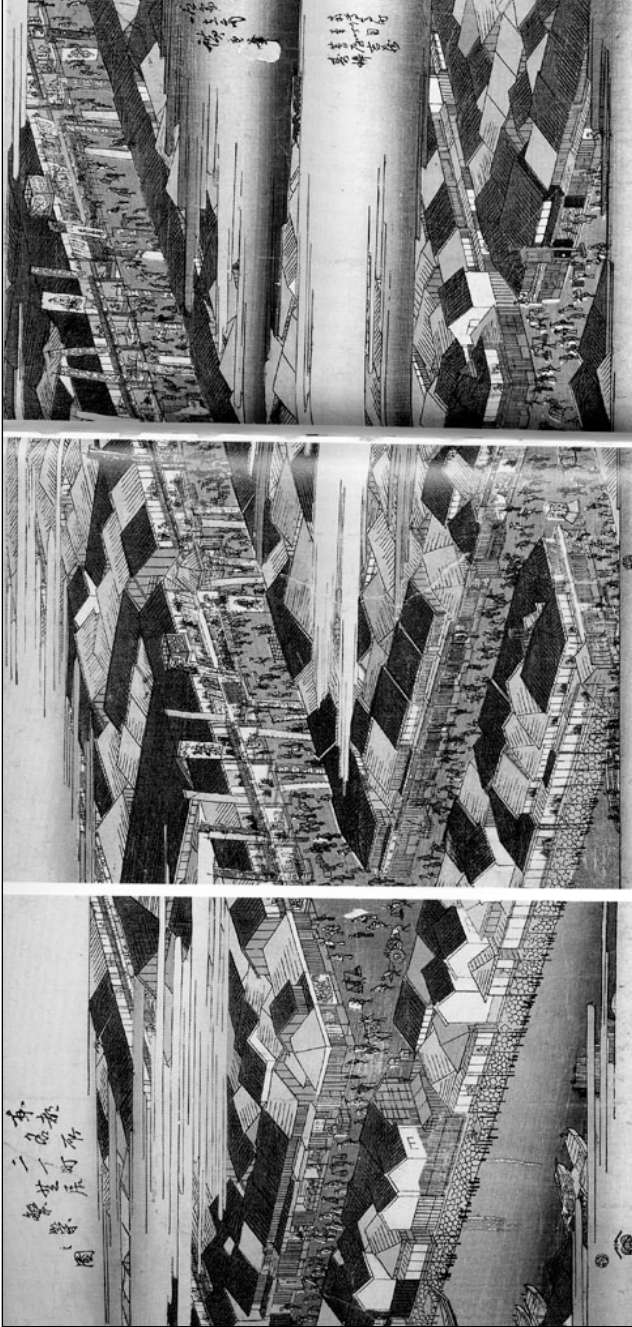


Abb. 7.1. *Tōto meisho nichō-chō shibai hanei no zu* [Lebendiges Leben im Theaterviertel], mit freundlicher Genehmigung des Nationaltheaters Tokyo

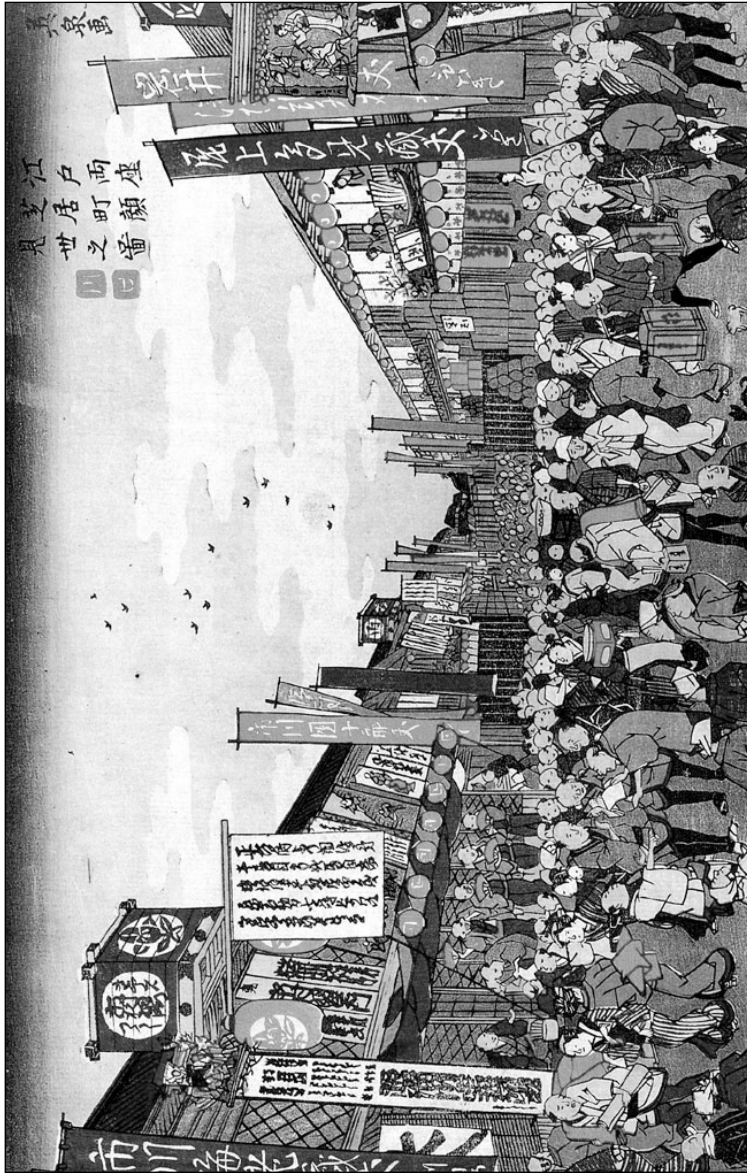


Abb. 7.2. *Edo ryōza shibai-machi kaomise no zu* [Straße im Theaterviertel], mit freundlicher Genehmigung des Nationaltheaters Tokyo

Sowohl die Vergnügungs- als auch die Theaterviertel waren die einzigen Orte, an denen „Anrühiges“ zu tun erlaubt war, und sie entwickelten sich trotz - oder gerade aufgrund - der rigide durchgeführten Regulierung zu Stätten von großer Lebendigkeit, die für die Stadtbevölkerung eine wichtige Rolle spielen sollten.

Der erste dieser auf ein bestimmtes Gebiet beschränkten Theaterbezirke wurde 1610 in Nakabashi, östlich des von Wassergräben umgebenen Edo-Schlusses, errichtet. Das dortige Theater ist vor allem unter dem Namen Nakamura-Theater bekannt. Da dieses jedoch als zu nahe der Shogunats-Verwaltung empfunden wurde, musste es im Jahre 1630 in ein weiter östlich gelegenes Gebiet umziehen. Dort wurde noch ein weiteres Theater errichtet. Etwas mehr als 20 Jahre später zogen beide Theater erneut um in eine Nichōchō genannte Gegend, die nicht allzu weit vom ersten, ursprünglichen Theater-Standort entfernt lag.

Etwa um die gleiche Zeit wurden südöstlich des Edo-Schlusses zwei weitere Theater erbaut. Eines davon wurde Anfang des 18. Jahrhunderts jedoch stillgelegt, da es in einen Skandal verwickelt war. In der Tenpō-Ära, um 1840, grassierte eine schwere Finanzkrise. In der Folge mussten die hier erwähnten, zu verschwenderischen Vergnügungen verlockenden „drei Edo-Theater“ nach rund 200 Jahren ungestörten Wirkens erneut an einen entlegeneren Ort, der sich im Einzugsbereich des heutigen Asakusa befand, umziehen. Diese Stätte lag ganz in der Nähe des Vergnügungsviertels Shin-Yoshiwara, d.h. „Neu-Yoshiwara“. Moto-Yoshiwara, oder „Alt-Yoshiwara“, war bereits früher ein Nachbar des Theaterbezirkes gewesen, bevor um etwa 1650 eine große Feuersbrunst die Betreiber dieses Viertels gezwungen hatte, es dorthin zu verlegen.

An dieser Stelle sei ein Blick zurück in die Genroku-Ära, gegen Ende des 17. Jahrhunderts, geworfen: Während dieser Zeit war der Theaterbezirk in der Nähe der Nihonbashi-Brücke, dem damaligen Stadtzentrum angesiedelt. Dort lagen auch das Nakamura- und das Ichimura-Theater sowie ein Puppentheater. Interessanterweise waren die Theaterviertel in der Edo-Zeit stets in der Nähe von Flüssen oder Kanälen untergebracht. Der Grund war darin zu suchen, dass es sich bei Edo, wie bei Venedig oder Amsterdam, um eine von zahlreichen Wasserstraßen durchzogene Stadt handelte und die Bevölkerung den Großteil ihres Verkehrs auf dem Wasserwege abwickelte. In der Nähe dieses Theaterbezirks lag auch das Vergnügungs- und Freudenviertel.

Die Bilder 1 und 2 entstammen der Zeit kurz vor dem Umzug in der Tenpō-Ära - er fand etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts statt - und vermitteln einen guten Eindruck von den in Wassernähe gelegenen Örtlichkeiten der alten Theaterbezirke und von dem quirligen Leben, das dort herrschte.

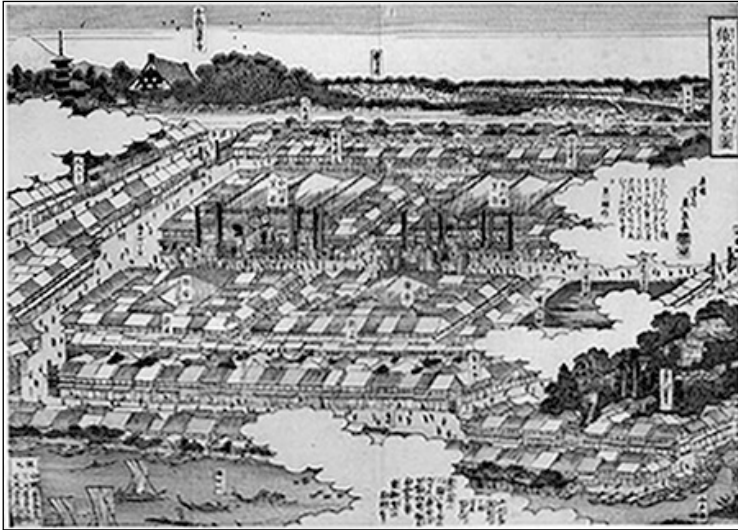


Abb. 7.3. *Saruwaka-machi shibai no ryakuzu* [Saruwaka-Theaterviertel, Gesamtansicht], mit freundlicher Genehmigung des Edo-Tokyo-Museums

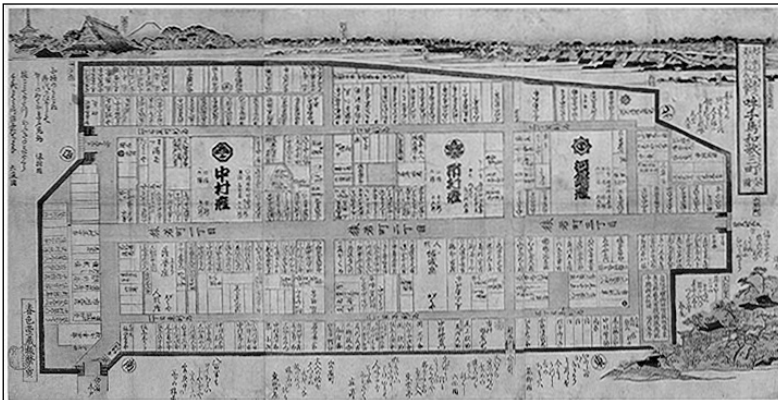


Abb. 7.4. *Yobukodori. Wakamidori.* [Stadtplan des Saruwaka-Theaterviertels], mit freundlicher Genehmigung des Edo-Tokyo-Museums

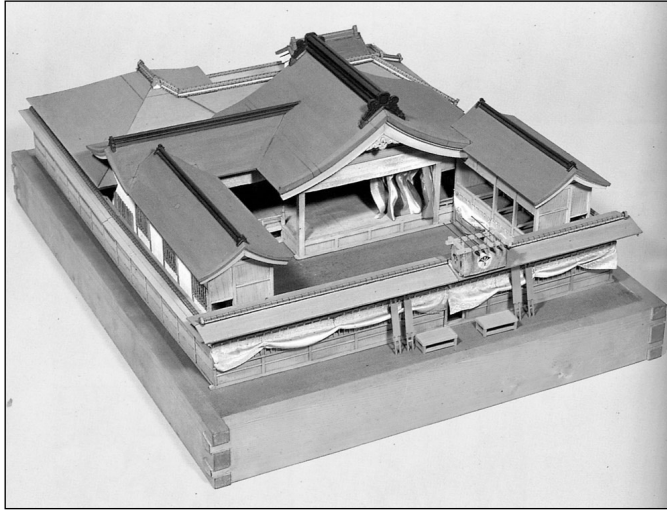


Abb. 7.5. *Genrokuki gekijō mokei* [Modell eines Theaters aus der Genroku-Ära], mit freundlicher Genehmigung des Theatermuseums der Waseda Universität

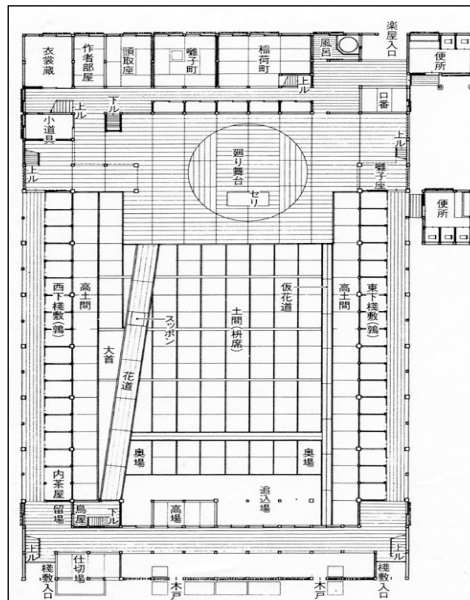


Abb. 7.6. *Ichimura-za heimenzu* [Bauplan des Ichimura-Theaters], in: Hattori 1983, S. 165, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren die Theater nach Saruwaka-machi umgezogen, das im heutigen Asakusa in der Nähe des Asakusa-Tempels liegt. Dieses Gebiet war damals gerade erst erschlossen worden. In der Nähe lag Shin-Yoshiwara (das bereits kurz zuvor hierher umgesiedelte Vergnügungsviertel) inmitten von Feldern. Für die Stadtbewohner war es also mit viel Zeit und Mühe verbunden, sich auf einen langen Ausflug bis in diesen Außenbezirk zu begeben.

Die beiden nächsten Abbildungen (3, 4) zeigen Edos letzten Theaterbezirk. Dieser befand sich östlich des Sumida-Flusses in der Nähe des Asakusa-Tempels weitab der Stadt. Die vielen Menschen hier auf der Straße lassen erahnen, dass dort trotz aller polizeilicher Beschränkung doch ein sehr reges Leben herrschte.

Im Gegensatz zu der bereits vorgestellten Karte aus der Vogelschau wird im folgenden eine schematische Ansicht des Ganzen geboten. Man sieht hier schön den umlaufenden Wassergraben, der das Theaterviertel besser als eine Mauer von der Umgebung abschirmte.

3. Die Gebäudestruktur der Theater von Edo

Als nächstes soll die Struktur der in den Theaterbezirken errichteten Gebäude eingehender beleuchtet werden. Wie auf Bild 5 sehr deutlich zu sehen ist, waren in der Genroku-Ära über die Hälfte aller Sitze nicht überdacht, so dass Aufführungen ausschließlich an heiteren Tagen stattfinden konnten. Auch ein *hanamichi* (Blumenweg) ist noch nicht festzustellen.

Wenig später, um 1720, waren jedoch bereits alle Sitze überdacht und die Sitzordnung wurde nicht mehr beliebig festgelegt, sondern sie war eindeutig geregelt. Auch erfolgten revolutionäre Neuerungen wie die Ausstattung der Theater mit Dreh-, Hebe- und Senkbühnen. Insbesondere während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden damit die maßgeblichen Einrichtungen des Kabuki-Theaters geschaffen, die sich auch im Bild der weiteren Entwicklungen, besonders während der Meiji-Zeit, niederschlagen sollten.

Auf Bild 6, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand, ist diese Entwicklung anschaulich zu erkennen. Was das Theater der neueren Zeit von seinen Vorgängern unterschied, war, dass die Sitze um die Hauptbühne herum gruppiert waren, deren mittlerer Teil in den Zuschauerraum hineinragte. Eine solche Struktur ist auch beim traditionellen Nō-Theater üblich. Dies bedeutete, dass den Zuschauer von allen Sitzen aus ein Blick auf die Schauspieler offen stand und sie von dort aus sowohl den *hanamichi*, als auch die Hauptbühne einsehen konnten. Für die damaligen Schauspieler stellte der Kontakt mit den Zuschauern ein wichtiges Element zum Gelingen der Aufführung dar. Wenn

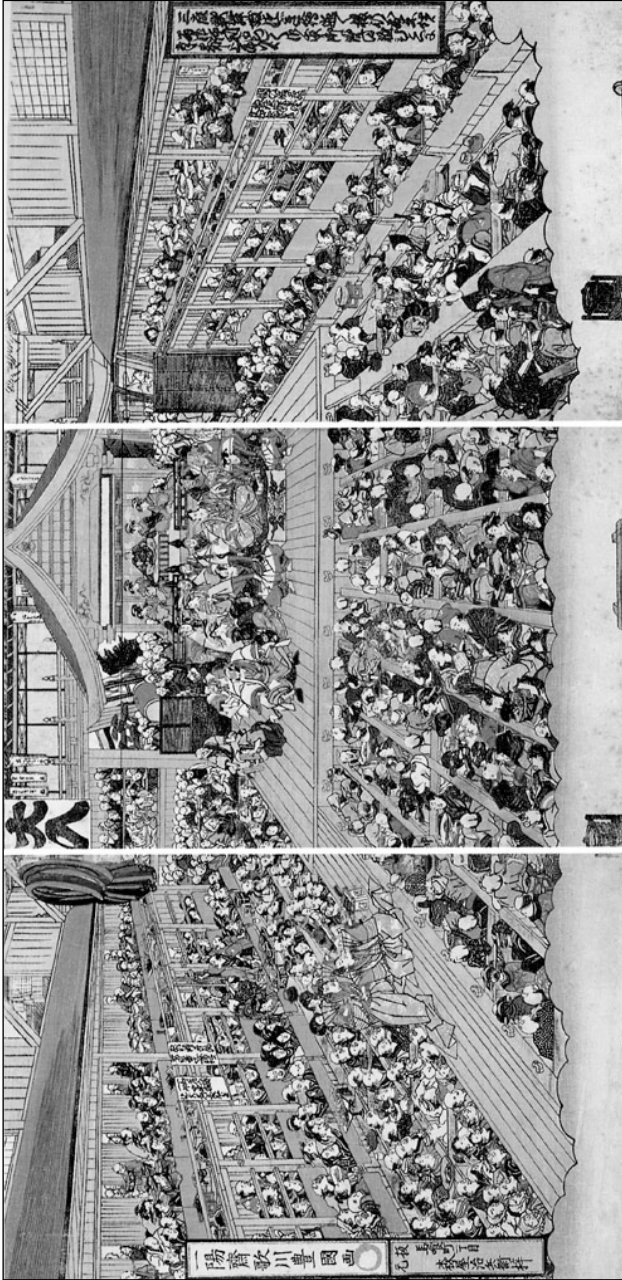


Abb. 7.7. *Nakamura naigai no zu* [Innenansicht des Nakamura-Theaters], mit freundlicher Genehmigung des Nationaltheaters Tokyo

ein Theater voll besetzt war, konnte es vorkommen, dass die Zuschauer sich auch auf der *rakandai* genannten Bühne in der linken Bühnenecke drängten. Die erste Etage dort trug die Bezeichnung *yoshino*. Von solcher Warte aus waren die Schauspieler allerdings nur aus einer merkwürdig verzerrten Perspektive zu sehen.

Auch nach Beginn der Meiji-Zeit wurde die Sitte beibehalten, gemeinsam mit einem halben Dutzend anderer Zuschauer in einer Art Privat-Waben-Loge den Darbietungen zu folgen. Dort wurde gegessen, Tee oder Reiswein getrunken oder ein Pfeifchen geraucht; man unterhielt sich, schaute auch ab und zu auf die Bühne und verbrachte manch vergnüglichen Tag. Auf dem vorliegende *ukiyo-e*-Bild (Abb. 7) aus dem frühen 19. Jahrhundert ist diese Atmosphäre besonders schön zu erkennen – wie auch die bereits erwähnten Bühnenteile *rakandai*, *yoshino* sowie der ins Publikum hineinreichende Bereich mit dem *hanamichi*.

Um die Zuschauer einen ganzen Tag lang im Theaterraum halten zu können, bedurfte es neben interessanter Aufführungen auch eines breiten Spektrums an Vergnügungseinrichtungen mit entsprechendem Interieur.

4. Die Innenausstattung der Theater zu Anfang der Meiji-Ära (Shintomi-Zeitalter)

Im Jahre 1872, im fünften Jahr nach der Meiji-Restauration, sollten sich in der bisher beschriebenen Theaterlandschaft - mit ihren festgelegten Bezirken - aufgrund einer Verordnung der Stadt Tokyo tiefgreifende Veränderungen abzeichnen. Nicht nur wurden die Theaterbetriebe in ihrer Geschichte erstmals besteuert, sondern gleichzeitig erging die Erlaubnis, zusätzlich zu den drei bisherigen Theatern weitere Spielstätten planen und errichten zu dürfen. Auch mussten diese nicht mehr unbedingt innerhalb der ihnen früher zugewiesenen Bezirke erbaut werden.

Als erster errichtete Morita Kanya, der unter seinem Familiennamen Morita zuvor eines der drei Edo-Theater geführt hatte, ein neues Schauspielhaus.

Klugerweise hatte er bereits vor Inkrafttreten der neuen Verordnung den Antrag gestellt, sein Morita-Theater nach Shintomi-chō verlegen zu dürfen. Die Bewilligung erfolgte rasch, und Morita konnte schon im Oktober 1872 sein neues Haus der Öffentlichkeit vorstellen. Shintomi-chō lag einen kurzen Fußmarsch entfernt von der Ginza und auch nicht weit von Tsukiji, jenem Küstenviertel Tokyos, in dem damals noch zahlreiche Ausländer residierten. Wenn auch immer noch nicht in direkter Anbindung an das damalige Stadtzentrum, war Shintomi-chō doch einigermaßen verkehrsgünstig gelegen – vor allem im direkten Vergleich zum Saruwaka-Standort in Asakusa,

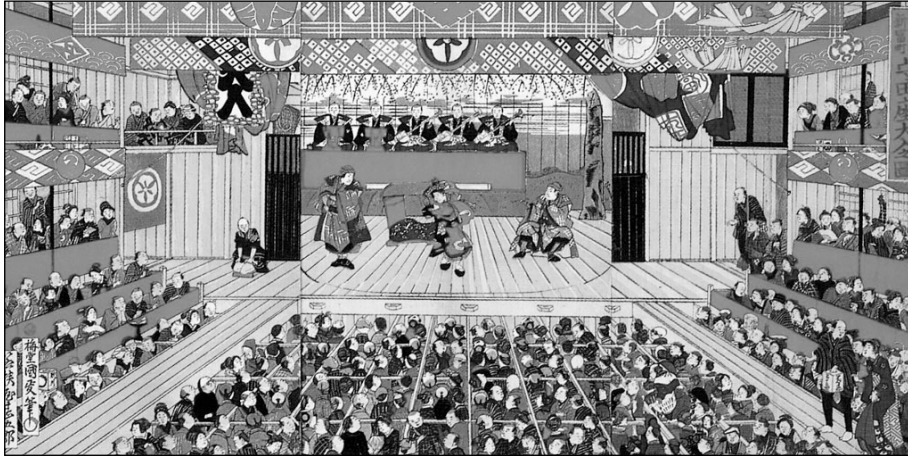


Abb. 7.8. *Tōkyō Shintomi-chō Morita-za ōiri no zu* [Innenansicht des Morita-Theaters], mit freundlicher Genehmigung des Edo-Tokyo-Museums

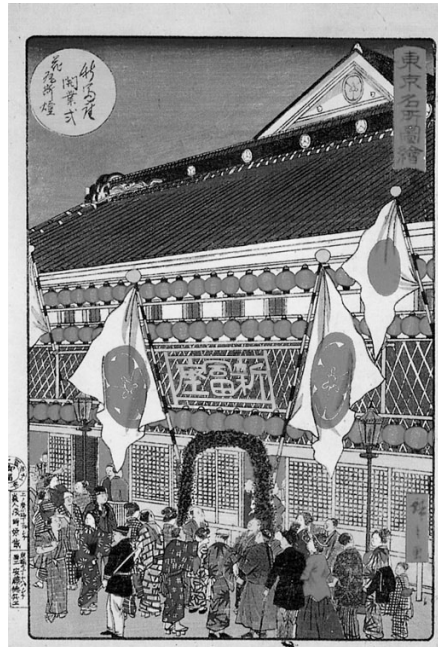


Abb. 7.9. *Tōkyō meisho zue Shintomi-za kaigyōshiki hanagasu-tō* [Das Shintomi-Theater am Eröffnungstag], mit freundlicher Genehmigung des Edo-Tokyo-Museums

dessen Besuch selbst für reiselustige Theaterbesucher einem Ausflug in die Provinz gleichkam. Somit lässt sich die Rückführung des Morita-Theaters in die Stadtnähe als ein einschneidendes Ereignis für die damalige Theaterlandschaft Tokyos werten.

Das neue Morita-Theater wartete mit einem weitaus größeren Raumangebot auf als das alte Theater. Es verfügte über eine geschlossene Holzdecke: Das Publikum soll mit Zufriedenheit zur Kenntnis genommen haben, dass die neue Bühne sich dem Auge sauber und frei von äußeren Schmutz- und Staubeinwirkungen darbot. Die Zahl der Toiletten war dem Besucheraufkommen gemäß ausreichend, auch die hygienischen Verhältnisse waren zufriedenstellend, und es sollen sogar Stühle für westliche Zuschauer vorrätig gewesen sein: Eine ungeheures Novum, das als Inbegriff der Modernität bestaunt wurde.

Das *ukiyo-e*-Bild (Abb. 8) zeigt die größte Neuerung: Sie drückt sich darin aus, dass die Bühne nicht mehr in die Zuschauerränge integriert war, sondern durch eine Abtrennung klar von ihnen geschieden wurde. Darüber hinaus waren die Plätze links der Bühne nur noch in der ersten Etage angesiedelt.

Als Reaktion auf diese Neuerung wird sich wohl eine grundlegende Veränderung der Atmosphäre ergeben haben, die das Morita-Theater auf das Publikum und seine Schauspieltruppe ausstrahlte.

Das Morita-Theater nahm in der Folge den Namen seines Standortes an: Es wurde in Shintomi-Theater umbenannt, und nach dem großen Feuer 1878 erlebte es einen Wiederaufbau in neuem und modernerem Stil. Sowohl Morita Kanya als auch Ichikawa Danjūrō waren Kabuki-Theater-Betreiber, die sich eifrig für die Orientierung der japanischen Gesellschaft an internationalen Standards und für deren Modernisierung einsetzten, nicht, weil sie sich in erster Linie als Kosmopoliten fühlten, sondern schlicht und einfach aus dem Kalkül heraus, über die Internationalisierung den gesellschaftlichen Ruf ihres Gewerbes zu heben. Neben verschiedenen Neuerungen boten ihre Etablissements bald auch moderne Gas-, Innen- und Außenbeleuchtung, was damals noch recht ungewöhnlich war. Bild 9 zeigt ein Theaterschild mit einem Theaternamen, der mittels Gasillumination von der modernen Ära kündete. Shintomi-za war der Name dieses Theaters. Die Gasbeleuchtung stellte eine wahre Revolution im Theaterwesen dar. Denn hiermit wurde den bislang nur von Kerzenlicht erhellten Theatern erstmals ermöglicht, auch gut ausgeleuchtete Nachtvorstellungen zu Zeiten durchzuführen, die bis dahin von Zuschauern wohl kaum frequentiert wurden.

Aufgrund dieser bahnbrechenden Veränderungen, die sich im Shintomi-Theater abzeichneten und die von außerordentlicher Bedeutung für die Entwicklung der Theaterlandschaft Tokyos waren, wurden die Jahre bis 1889 vor Beginn des Kabuki-Theaters auf der Ginza auch Shintomi-Zeitalter genannt.



Abb. 7.10. *Kōki engeki yūran no zu* [Theaterbesuch des Kaisers], mit freundlicher Genehmigung des Edo-Tokyo-Museums



Abb. 7.11. *Tōto meisho zue kabuki-za* [Außenansicht des Kabuki-Theaters], mit freundlicher Genehmigung des Nationaltheaters Tokyo

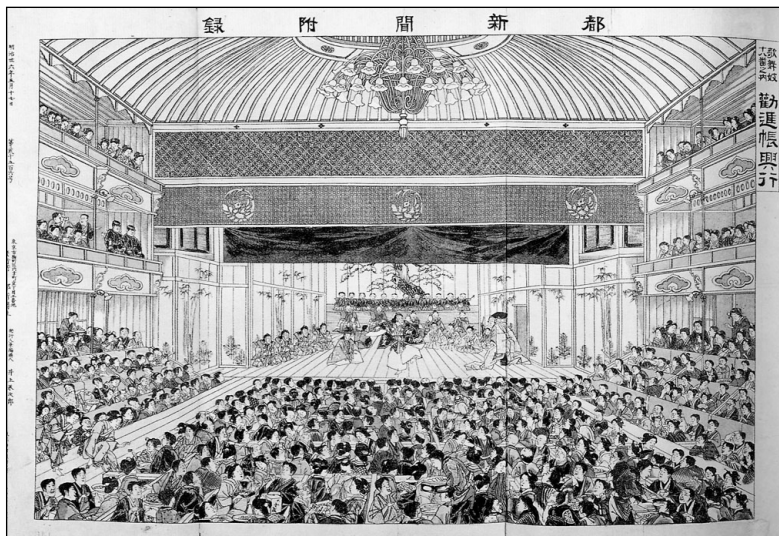


Abb. 7.12. *Miyako shinbun furoku kanjinchō* [Innenansicht des Kabuki-Theaters], mit freundlicher Genehmigung des Nationaltheaters Tokyo

5. Die Theater in Tokyo (Eröffnung des Kabukiza-Theaters)

Nach der Modernisierung des Shintomi-Theaters entstand eine Bewegung, die sich die Modernisierung und Verfeinerung der Kabuki-Szene zum Ziel gesetzt hatte. Persönlichkeiten aus Politiker-, Finanz-, Gelehrten- und Theaterkreisen ließen hier ihre vielfältigen Beziehungen spielen und einfließen. 1887 besuchte der Tennō persönlich auf Anraten seines Außenministers eine Kabuki-Vorstellung, was schließlich als willkommener Anlass zu einer höheren Würdigung dieser Kunst betrachtet wurde. Auch für die Theaterleute bedeutete dieser Besuch eine ungeheure Ehre und Aufwertung - war ihnen doch während der vorangegangenen Edo-Zeit nur ein sehr geringer sozialer Status zuteil geworden. Bild 10 demonstriert auf eindrucksvolle Weise die gesellschaftliche Aufwertung der Kabuki-Bühne, die auf diese Weise sozusagen „über Nacht“ in den Genuss einer kaiserlich legitimierten Institutionalisierung gelangte.

Auf dem Bild rechts ist die kaiserliche Loge zu sehen, davor haben sich Damen gehobener Kreise in der europäisch geprägten Designer-Mode damaligen Geschmacks gruppiert. 1889, zwei Jahre nach diesem Privatissimum vor dem Tennō, wurde in der Nähe des Shintomi-Theaters in Kobiki-chō (heute: Higashi-Ginza) ein weiteres Kabuki-Theater eröffnet. Man beachte, dass es sich bei Abbildung 11 um kein *ukiyo-e*-Bild mehr handelt, sondern die Darstellung als Lithographie geboten wird. Auch der Baustil hat keine unwesentlichen Änderungen erfahren: Von außen präsentiert sich das Gebäude in westlichem Stil, weist aber eine typisch japanische Inneneinrichtung auf (Bild 12). Elektrizität ist bereits vorhanden, wie der Darstellung des Kronleuchters zu entnehmen ist. Die gute Akustik wird durch die Anlage der Deckenkonstruktion unterstrichen. Auch soll bereits eine Raumklimaanlage in Form einer Ventilation vorhanden gewesen sein. Die Sitzanordnungen sind traditionell gehalten. Dagegen lassen sich bei Bühne und Publikum nun deutlichere Abgrenzungen beobachten. Die Sitzreihen links der Bühne in der ersten Etage erinnern stärker an westliche Theaterlogen. Und im Bereich oben links neben der Bühne wacht die polizeiliche Ordnungsmacht über das Geschehen, wie es auch in Wien und Berlin schöner Brauch war.

Mit Abb. 13 soll ein ganz besonders eindrucksvolles Zeitdokument vorgestellt werden. Es handelt sich um eine Photographie, die erste, die vermittels dieser neuen Ablichtungstechnik eine Kabuki-Aufführung in Japan festhielt. Nach dem Stand der damaligen Phototechnik war dies nur möglich, wenn zusätzliche Beleuchtungsquellen eingebracht wurden. Diese sind als helle Stellen im Bild erkennbar. Darüber hinaus mussten Schauspieler, Statisten

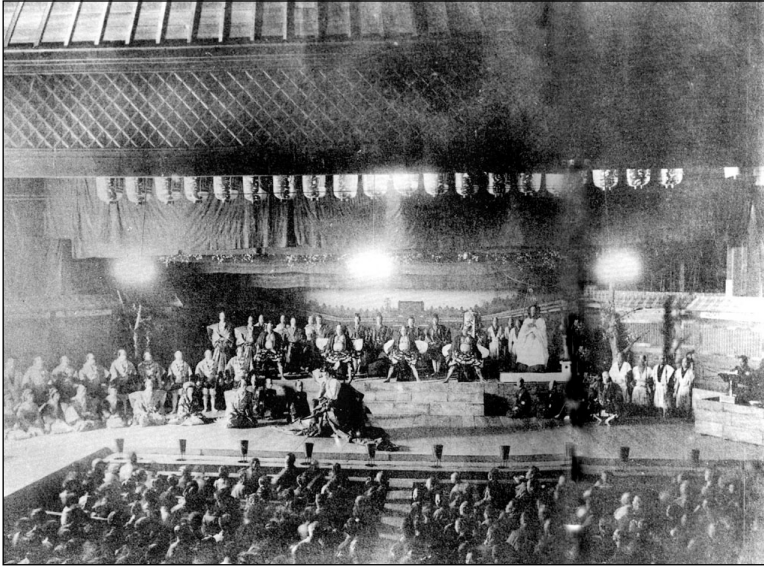


Abb. 7.13. *Kashima Seibei utsusu shibaraku* [Das erste Bühnenfoto in Japan], mit freundlicher Genehmigung des Kabuki-Theaters Tokyo

und Publikum sekundenlang in einer völlig unnatürlichen Starre verharren, um das Bild und den Gesamteindruck nicht unbrauchbar werden zu lassen. Gar mancher schaute dabei wie hypnotisiert in die Kamera, wie es sich z.B. bei zwei Herren im Vordergrund beobachten lässt.

Am Rande betrachtet, lässt sich dieser ersten „Live-Photographie“ aus einem Kabuki-Theater entnehmen, dass das damalige Publikum in erster Linie am Kunstgenuss interessiert war und weniger dem mitgebrachten Proviant zusprach.

6. Zusammenfassung und Ausblick

Seit der bereits erwähnten Stadtverordnung aus dem Jahre 1872 wurden in zahlreichen Bezirken Tokyos neue Theater errichtet, die wie die Unterhaltungsgewerbe ihre Glanzzeiten und Tiefpunkte erlebten.

Photo 13 wurde zu einer Zeit aufgenommen (1889), als in Tokyo rund 15 bis 16 Theater aktiv waren. Auf allen Bühnen wurden hauptsächlich Kabuki-Stücke aufgeführt; nach Bedarf wurden jedoch auch Stücke der *Shinpa* oder „neuen Schule“ gegeben, die damals begann, von sich reden zu machen.

Neben der hier geschilderten Theaterlandschaft traten sowohl in der Edo-Zeit als auch später in der Meiji-Ära weitere Theaterformen auf, die jedoch eine gesonderte Bearbeitung verlangen. Hierunter fielen z. B. Stücke, die bei Festen in Schreinen oder Tempeln aufgeführt wurden oder improvisierte Tingeltangel-Aufführungen, die eine ganz eigene Wanderbühnen-Kultur hervorbrachten.

Für eine eingehende Erörterung der Tokyoter Theaterlandschaft und deren Entwicklung gegen Ende des 19. Jahrhunderts bedarf es noch weiterer Untersuchungen, die jedoch auf den Fakten und Voraussetzungen aufbauen sollten, die in dieser Arbeit, wenn auch nur im Überblick, zur Sprache gekommen sind.

Literaturverzeichnis

HATTORI Yukio (Hg.)

1983 *Kabuki jiten* [Kabuki-Lexikon]. Tokyo: Heibonsha.

8. Das Theater der Wiener Moderne zwischen Tradition und Erneuerung

MONIKA MEISTER

Es war der große Schriftsteller Robert Musil, der in seinem opus magnum die Haupt- und Residenzstadt Wien präzise in ihren Großstadtstrukturen erfasste. Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, am Ende der Donaumonarchie dieses Habsburgerreich noch einmal ironisch brechend, setzt ein mit der Beschreibung eines die neue moderne Metropole kennzeichnenden Unfalls, genauer eines Autounfalls. Zeit: ein Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, ein schöner Augusttag des Jahres 1913. Das Kapitel des ersten Teils des Romans *Eine Art Einleitung* trägt die Überschrift „Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht“.

Autos schossen aus schmalen tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klaren Töne absplitterten und verflogen. An diesem Geräusch, ohne daß sich seine Besonderheit beschreiben ließe, würde ein Mensch nach jahrelanger Abwesenheit mit geschlossenen Augen erkannt haben, daß er sich in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien befände. Städte lassen sich an ihrem Gang erkennen wie Menschen.

(Musil 1978:7)

An Musils Beschreibung der Stadt lässt sich der radikale Bruch der Wahrnehmung gesellschaftlicher Wirklichkeit ermessen, Diskontinuität und Anonymität bestimmen nunmehr die Erfahrungen der Menschen. Diese Veränderungen der Wahrnehmungsweisen sind für den ästhetischen Diskurs von grundlegender Bedeutung und prägen sich in Wien in besonderer Weise aus, nicht zuletzt bedingt durch die Entdeckung des Unbewussten und die Entwicklung der Psychoanalyse.

An dieser Zeitenwende ist die Differenz, aber auch Überschneidung von „elitärer“ Hochkultur und einer der verändernden Realität Rechnung tragenden Massenkultur offenkundig. Die neuen Lebenszusammenhänge und Wahrnehmungsstrukturen der modernen Großstadt prägen den Beginn des 20. Jahrhunderts entscheidend. Die Zeit bis zur Zäsur des Ersten Weltkrieges, der den Untergang der Monarchie und damit das Ende des Vielvölkerreiches besiegelt, repräsentiert sich als jene Wiener Moderne, der die Ambivalenz von Tradition und Revolution in einzigartiger Weise immanent ist. Dass die weitere Geschichte dieses ästhetischen Selbstbewusstseins durch den alle Kunst und Kultur vernichtenden Zweiten Weltkrieg abgebrochen wurde, und erst allmählich wieder Erinnerungsspuren rekonstruiert wurden, gehört zum tragischen Verlauf des 20. Jahrhunderts.

Wien ist als Metropole der Vielvölkermonarchie Verwaltungszentrale und Sitz des Kaiserhauses. Der Adel, das Militär und das Großbürgertum bilden die führenden Schichten, das Kleinbürgertum und das Proletariat sind in den äußeren Bezirken der Stadt konzentriert. Dort gibt es auch zahlreiche Vergnügungs-Lokalitäten, die sich oftmals aus traditionellen Wirtshäusern und Heurigen, auch Ausflugsziele, entwickelten. Ganz abgesehen von der Vergnügungsstätte par excellence, dem Prater.

Die durch Zuwanderung aus Böhmen und Mähren schnell anwachsende Stadt zählte 1890 etwa 1,3 Millionen und war einem großen sozioökonomischen Wandel unterworfen. Zugleich damit entwickelte sich aber auch jene spezifische, die Jahrhundertwende prägende elitäre Hochkultur, deren Traditionen sich bis heute erhalten haben und die das kulturelle Selbstverständnis noch der Zweiten Republik bilden.

Die Unterhaltungskultur der modernen Großstadt wäre in der Spanne sozialgeschichtlicher und soziologischer Begrifflichkeiten von Unterhaltung, Vergnügen und Zerstreuung zu diskutieren. Begriffe, die nicht länger allein umgangssprachlich verstanden wurden, sondern auch, wie etwa zu Beginn der Zwanzigerjahre, Robert Musils theoretische Überlegungen zum Theater bestimmten. Bei Hofmannsthal tauchen die Termini der Schaulust, Lachlust, Lust an Rührung, Spannung, Aufregung im Zusammenhang mit dem Versuch einer neuen Definierung des Theaters auf.

Die Theatersituation im Wien der Jahrhundertwende ist gekennzeichnet durch die dominierende Präsenz etablierter Theaterinstitutionen beziehungsweise prominenter Theatergründungen, und andererseits den ästhetisch avancierten Versuchen, das Theater zu erneuern. So ist festzuhalten, dass etwa das Hofburgtheater, das Repräsentationstheater der Monarchie seit 1776 schlechthin, zur Zeit des *Fin de siècle* sich nur zögernd der neuen Dramenliteratur annimmt, jedweden szenischen Experimenten im Grunde ablehnend gegenü-

bersteht. Gepflegt wird hier ein auf alter Tradition ruhender, sogenannter hoher Schauspielstil, der vom Barock über das Biedermeier in die Gründerzeit reicht und gleichsam das Konzentrat repräsentativer Theaterkunst darstellt. Damit ist zugleich jene öffentliche Akzeptanz der dem Alltag entgegengesetzten „Traumwelt“ Theater erfasst, die am Ende der Donaumonarchie die Realitätsverweigerung am besten kennzeichnet. Sowohl das Burgtheater als auch die gehobenen Privat Bühnen entsprachen der Erwartungshaltung ihres Publikums, dem Unterhaltungsbedürfnis von Adel und Großbürgertum. Vor 1890 waren der moderne Realismus und Naturalismus kein Thema. So wundert es vielleicht einigermaßen, dass etwa Arthur Schnitzlers *Liebelei* 1895 im Burgtheater zur Uraufführung kam. Adele Sandrock, mit Schnitzler eng befreundet, hatte ihr Engagement an der ersten Bühne von der Annahme des Stücks abhängig gemacht. Sie verkörperte in der Uraufführung die Rolle der Christine, des „süßen Mädls“. 1899 nach der Uraufführung von Schnitzlers *Grünem Kakadu*, der sogenannten „Trilogie der Illusion“ (*Paracelsus* und *Die Gefährtin*) zugehörig, in dem Wirklichkeit und Fiktion, Bühne und Revolution (Sturm der Bastille) ineinander fließen, musste die Grotteske, die in „allerhöchsten Kreisen“ Anstoß erregte, vom Spielplan genommen werden. (Greve und Volke 1974:346)

Als vielzitierte Vermittlungsfigur der verschiedenen Strömungen der Moderne galt Hermann Bahr, der auch Hugo von Hofmannsthal „entdeckte“. Er war es, der die „Überwindung des Naturalismus“ als Programm vorgab, die „Merkmale der Epoche“ (Hugo von Hofmannsthal) wie *Décadence*, *Moderne*, *Symbolismus*, *Impressionismus* aufgriff und kommentierte. Bahr, selbst ein mittelmäßiger Schriftsteller, ist auch für Hofmannsthal von zentraler Bedeutung. Seine Texte spiegeln insgesamt das zwiespältige Gesicht der Epoche wieder. Das Neue vermittelnd ist Bahr alles andere als revolutionär, ja er gilt als angepasst. Karl Kraus widmet ihm zahlreiche äußerst kritische Glossen und Artikel, die den Blick auf den Literaturbetrieb und den Lebensstil der Zeit schärfen.

Für unseren Zusammenhang ist Hermann Bahr in Hinblick auf die Rezeption der griechischen Antike in der Wiener Jahrhundertwende, den Hysteriestudien Josef Breuers und Sigmund Freuds und den Erkenntnissen des Physiologen, Psychologen und Wissenschaftstheoretikers Ernst Mach, der in seiner berühmten *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (1886) das „unrettbare Ich“ fest schrieb, von Bedeutung. Bahrs 1904 erschienener *Dialog vom Tragischen* spiegelt dies in anschaulicher Weise wieder.

Die Situation in Wien ist auch zu beschreiben über eine geplante Aufführung von Maurice Maeterlincks Theaterstücken *Les Aveugles* und *L'Intruse*.

Zuerst waren diese lyrischen Theatertexte, dem *drame statique* zugehörig, vorgesehen für die 1891 gegründete „Freie Bühne“ im Rudolfsheimer Volkstheater. Die verspätete Einreichung und letztendliche Ablehnung bei der Zensurbehörde verhinderte den Abend, der dann aber kurz darauf im Josefstädter Theater zustande kam. Hermann Bahr führte ein, die Vorstellung fand äußerst geteilte Aufnahme. Der Grundtenor der Kritik zeigt, wie sehr die Stimmung gegen symbolistische Neuerungen gewandt war, die ohnehin nur einen kleinen Teil des Publikums zu interessieren vermochten.

Hugo von Hofmannsthal's frühes dramatisches Werk hingegen stellt eine profunde Auseinandersetzung mit dem neuen Drama dar. Seine in den Neunzigerjahren verfassten lyrischen Dramen markieren einen Höhepunkt der literarischen Moderne. In ihnen sind nicht nur Tendenzen der internationalen Avantgarde aufgenommen, sondern Hofmannsthal macht mit dem neuen Theater ernst: er will die Lücke des fehlenden Zusammenhanges von ethischen und ästhetischen Werten schließen.

Hugo von Hofmannsthal, feinsinnig und zielstrebig, ein, könnte man sagen, typischer Protagonist einer „fröhlichen Apokalypse“ (Hermann Broch), gehörte zum Establishment und trug zur Ausformung einer spezifischen Wiener Moderne in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wesentlich bei. Er steht programmatisch für das Kultur- und Kunstleben des Wien der Jahrhundertwende und dies auch auf Grund einer die Zeit kennzeichnenden Engführung von Tradition und Moderne.

Ich will hier nicht auf Hofmannsthal's frühe Dramen eingehen, die ein äußerst präzises Krisenbewusstsein in bezug auf den Diskurs der Künste, auf ästhetische Strukturen, erkennen lassen. Vielmehr soll eine theaterhistorische und -theoretische Einordnung von Hofmannsthal's *Elektra*-Tragödie (1903) die innovative Kraft der Metaphorik symbolistischer Bühnenkunst hervorheben, um daran jene neue, moderne Qualität ästhetischer Rezeptionsweisen aufzuzeigen, die auch unter den Begriffen „Retheatralisierung“ und „Autonomie der Theaterkunst“ zu diskutieren wäre. Das Theater wird hier zur kongenialen Vermittlungsinstanz von Antike und Moderne.

Überdies gilt es, die in einem Brief Hofmannsthal's dargelegten Inszenierungsvorschläge für eine geplante japanische Aufführung näher zu betrachten. Daran wird sich zeigen, wie das Bild der griechischen Antike mit der Imagination einer geographisch weit entfernt liegenden Kultur, der Japans, ineinandergefügt wird. Die zeitlichen und räumlichen Distanzen heben sich hier im gedachten Bühnenraum der *Elektra* auf, die verschiedenen Weisen des Fremden etablieren eine aus heterogenen Elementen gefügte, symbolistische Szene. Das Fremde transformiert sich hier aus dem Ursprung der abendländischen Kultur, der griechischen Tragödie, und der theatralen Zeichensprache

der jahrhundertealten, außereuropäischen Kultur Japans, in die Gegenwart von 1913. Ein Japan freilich, wie es sich um 1900 dem europäischen Blick darbietet.

Als Voraussetzung für die Moderne insgesamt, besonders aber für die spezifische Ausformulierung der Konnotation von Antike und Moderne, von Tradition und Erneuerung in der Wiener Jahrhundertwende, ist das „Experiment Weltuntergang“ (Werner Hofmann) mit seinen die Zeit kennzeichnenden symptomatischen Krisen des Denkens und der Wahrnehmung zu denken. Hier stellt sich in äußerst komplexer Weise die Frage nach den Grundlagen der abendländischen Kultur. Hier fällt die skandalöse Umdeutung der Tragödie, wie sie Nietzsche 1871/72 mit der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* vorlegte, auf besonders fruchtbaren Boden. Hier ist der Diskurs über Ornament und Askese (Adolf Loos), die „Emanzipation der Dissonanz“ (Arnold Schönberg), die Ambivalenz von Oberfläche und Tiefe in verwirrend widersprüchlicher Weise Beispiel fürs Kommende, das neue Jahrhundert.

Die Wiener Moderne ist in ihrer zwischen Überlieferung klassisch-humanistischer Tradition und dem Versuch der Originalität als höchst zwiespältig und in sich widersprüchlich zu kennzeichnen. Die gleichzeitige Bewahrung des Alten und die Revolutionierung der Gegenwart ist zu verstehen als Reaktion auf ein durch den Historismus etabliertes Geschichtsbild, das auf der eigentlich a-historischen Rekonstruktion von Vergangenheit beruht, indem die Differenzen der Geschichte vereinheitlicht, als gleichwertig aneinandergereiht werden. Die Konsequenz ist der Verlust eines die Gesellschaft bestimmenden Wertesystems und die Einbuße der Erkenntnis in die jeweils differente Geschichtlichkeit vergangener Zeiten.¹

Dagegen steht Hofmannsthal's Bewusstsein des Verlusts der Tradition, die, wie geteilt auch immer, mit der eigenen Gegenwart konfrontiert, gerettet, in neue Gestalt verwandelt, wiedererkennbar werden soll. Das Paradoxon der Modernität Hofmannsthal's ist also jenes der Wiener Moderne insgesamt.² Es ist die Behauptung einer Kontinuität von Tradition und Moderne und zugleich die Erkenntnis des Bruchs von Geschichte und Augenblick.³

1

Gegen das Griechenbild der Weimarer Klassik, gegen die „verteufelt humane“ Iphigenie Goethes⁴ will Hofmannsthal sein Bild der griechischen Antike setzen. Diese Formation eines anticlassischen Potentials ist grundlegend für Hofmannsthal's Rezeption, nicht nur für die Elektra-Tragödie, welche aber als uneinholbarer Höhepunkt dieser Tendenz im Werk Hofmannsthal's selbst gilt.

Der achtzehnjährige Hofmannsthal gibt in einem Brief an Arthur Schnitzler aus dem Jahre 1892, genauer vom 19. 7. 1892, dem Jahr übrigens, in dem er erstmals Teile der sophokleischen *Elektra* studiert, die für die Antike-Rezeption wesentliche Richtung an, die zugleich den Ursprung eines neuen Griechen-Bildes darstellt: „[...] Was mich lockt und worauf ich eigentlich innerlich hinarbeite, ist die eigentümlich dunkelglühende, dionysische Lust im Erfinden und Ausführen tragischer Menschen in tragischen Situationen [...]“ (Hofmannsthal und Schnitzler 1964:23)

Dies bestimmt bereits die erste Bearbeitung eines griechischen Tragödiestoffes von Hofmannsthal, die *Alkestis*, 1893/94, wenn auch nicht in solch dezidiert Weise wie die Antike-Transformationen in den Jahren der Jahrhundertwende. Gefordert von der Bemühung um die Aneignung des sogenannten „großen dramatischen Stils“ und so auch gegen sein lyrisches Drama gesetzt, wird immer wieder betont, dass dies im Dienste der Eroberung der Bühne stehe. Dass also die Annäherung an eine „antigräcisierende“ Antike verbunden ist mit einer von vornherein mitgedachten theatralen Umsetzung.

2

Hofmannsthal wird viele Jahre später und in ganz anderem Kontext in einer Rede von 1926 das *Vermächtnis der Antike* zum Thema nehmen. Dabei ist trotz aller Unterschiede in der Auffassung doch ein wesentlicher Gedanke offensichtlich, welcher für die Kontinuität des Blicks auf Antike und Gegenwart als symptomatisch gelten muss. Es heißt hier, dass die Antike unser Denken „selber ist“. „Es ist das, was den europäischen Intellekt geformt hat“. „Es ist der Mythos unseres europäischen Daseins, die Kreation unserer geistigen Welt (ohne welche die religiöse nicht sein kann), die Setzung von Kosmos gegen Chaos [...]. Es ist unser wahrer innerer Orient.“ (Hofmannsthal 1980:15–16)

Dem entspricht die bereits in den „Szenischen Vorschriften zu >Elektra< (1903)“ angegebene Perspektive. Der Orient ist hier zu interpretieren als eine Imagination des Fremden, Entfernten, Unvertrauten, auch Unheimlichen. Und oftmals betont Hofmannsthal die Notwendigkeit, die Antike mit den Augen des Orients und nicht mit jenen des Okzidents wahrzunehmen. So erst entsteht ein neues Bild der Antike, welches die Interpretationen und Transformationen der Jahrhunderte hinter sich lassend, gleichsam in einem Sprung zurück zu seiner „wahrhaftigen“ Geschichtlichkeit findet, zu den mythischen Wurzeln, zu Kult und Ritual, und dadurch erst wird in der Gegenwart eine Poesie möglich, die, wie Hofmannsthal sie denkt, als „Auflösung erstarrter Mythen“ (Hofmannsthal 1935:17) betrachtet werden kann. Die antiken Texte sind derart aus ihrer „maskenhaften Starrheit“ (Hofmannsthal 1980:377) zu lösen, die

mythologischen Erzählungen als „Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit“ (Hofmannsthal 1979a:463) zu entziffern.

Hinzu kommt ein anderer bemerkenswerter Hinweis Hofmannsthals, rückblickend festgehalten in den Mitteilungen an Ernst Hladny aus der Zeit von ca. 1909–1911. Hier spricht Hofmannsthal von einem „Ton des alten Testaments, insbesondere der Propheten und des hohen Liedes“: „Ich halte den Ton des alten Testaments für eine der Brücken - vielleicht die stärkste - um dem Stil antiker Sujets beizukommen.“ (Rohde/Breuer/Freud 1997 :459).⁵

Diese divergierenden Reflexionsebenen sind in der Metapher des magischen Spiegels in Hofmannsthals *Buch der Freunde* (1921) adäquat wiedergegeben: es ist die Betrachtung der Antike als magischer Spiegel, „aus dem wir unsere eigene Gestalt, in fremder, gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen“ (Hofmannsthal 1980:265).

3

Der kleine, wenige Seiten umfassende Text „Die Bühne als Traumbild“ (Hofmannsthal 1979b:490–493), ebenfalls aus dem Jahre 1903, stellt einen programmatischen Entwurf in Hinblick auf das symbolistische Theater dar. Die neue Erkenntnis der Bildsprache des Traumes wird in den Raum der Bühne übertragen und so dem Theater eine umfassende antiliterarische, autonome ästhetische Bedeutung zugeordnet. Dies ist als zukunftsweisend zu bezeichnen, bereits weit entfernt von der naturalistischen Bühne und ganz nahe an den bahnbrechenden Entwürfen Edward Gordon Craigs. Hofmannsthal bestimmt die Szene als für sich sprechenden ästhetischen Raum, als ein systematisch und eigengesetzlich Bedeutungen und Symbole setzendes Kunstwerk. So wie im Traum nichts, nicht das kleinste Detail ohne Bedeutung ist, so denkt der Dichter den Bühnenraum, innerhalb einer klar bestimmten Rahmung. Ein Entwurf von Welt, in welchem kein Zufall existiert und in dem jedes Detail in seiner artifiziellen Transformation deutlich wird. Künstlichkeit ist gegen Wirklichkeit gesetzt. Das Leben der gebauten Mauern der Szene beispielsweise ist nicht von „nachgeahmten Realitäten“ gebildet, sondern gleicht jenen, „die der Traum in uns aufbaut“ (Hofmannsthal 1979b:492). Der Logik des Traumes folgend, verkehren sich die Größenverhältnisse der Dinge, wird das Licht zur magischen Quelle von Hell und Dunkel, von Schattierungen der Farben, die neue, ungekannte Welten schaffen. Hofmannsthal spricht von der „erstaunlichen Einfachheit“ der gebauten Elemente auf der Bühne, der Kreation eigenständiger antimimetischer Bedeutung: Auch darin vergleichbar dem Traum, der sich nicht kümmert um die Nachahmung der Realität, sondern eine eigene erbaut. Die synästhetische Wahrnehmung, die Hofmannsthal in die-

sem Text postuliert, hat ihr Zentrum in der Entfaltung einer der Wirklichkeit entgegengesetzten visionären Raum/Zeit der Bühne und diese ist elementar eine der Moderne.

„Die Bühne als Traumbild“ ist theatergeschichtlich auch insofern von großem Interesse, als Hofmannsthal sich in dieser Zeit dem epochemachenden Regisseur Max Reinhardt annähert, der im gleichen Jahr Hofmannsthals *Elektra* in Szene setzen wird. 1903 gastierte Reinhardts Kleines/Neues Theater mit Gorkis *Nachtasyl* und Maeterlincks *Pelleas und Melisande* erstmals in Wien. Die vollkommen neue symbolistische Bühnenästhetik, die hier zu sehen war, wurde auch erkannt - Hofmannsthal gibt beredtes Zeugnis davon -, aber auch, etwa von Hugo Thimig, heftig abgewehrt, gleichsam sich gegen solche Innovationen schützend. (Sprengel und Streim 1998:427)

In Hofmannsthals „Szenischen Vorschriften zu >Elektra< (1903)“, einem Text aus der gleichen Zeit, ist nachzulesen, welche magische Wirkung von der Bühne ausgehen soll. Besonders prägnant zeigt sich dies an der bedrohlichen, ausweglosen Atmosphäre, die jener von Alpträumen nahe kommt. Und in der Tat lässt sich festhalten, dass Teile des manifesten Traum Inhalts von Klytāimnestra in der Tragödie des Sophokles nunmehr ins Optische, Bildhaft-Symbolische des Bühnenraumes der Moderne eingefügt werden. So wie im Text „Die Bühne als Traumbild“ die Szene imaginiert ist, analog der „Ökonomie der Träume“, wo nichts, kein „fußbreit“, ohne Bedeutung ist (Hofmannsthal 1979b:490), so entwirft Hugo von Hofmannsthal die Bühne der *Elektra*. Der weit in den Szenenraum reichende Feigenbaum, in den Bühnenbildentwürfen und fotografischen Abbildungen der Uraufführung von 1903 (Bühnenbild von Max Kruse) festgehalten, ist in den „Authentischen Vorschriften für die Inszenierung“ (ca. Oktober 1903) so beschrieben:

Über das niedrige Haus des Daches rechts wächst von draußen her ein riesiger schwerer gekrümmter Feigenbaum, dessen Stamm man nicht sieht, dessen Masse aber, unheimlich geformt im Abendlicht wie ein halb aufgerichtetes Thier, auf dem flachen Dach auflagert. Hinter diesem Baum steht die sehr tiefe Sonne, und tiefe Flecken von Roth und Schwarz erfüllen, von diesem Baum ausgeworfen, die ganze Bühne. (Hofmannsthal 1997b:380)⁶

Ein magischer, suggestiver Raum öffnet sich vor den Augen des Publikums, der „Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit“. Hofmannsthal weist ausdrücklich darauf hin, dass der Maler sich keine „konventionellen Tempel und Paläste“ vorstellen solle, sondern der Schauplatz des Hinterhofes des Königspalastes möge jenen Anblick bieten,

„welcher die großen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht“.

Wichtig erscheint mir an dieser Stelle, auf den bereits erwähnten Brief Hofmannsthals, die Inszenierung der *Elektra* betreffend, einzugehen, weil hier in staunenswerter Weise Aspekte eines interkulturellen Diskurses zum Ausdruck kommen. Zwar liegt die europäische Aufnahme fernöstlichen Theaters durchaus im Trend der Zeit⁷, dennoch muss Hofmannsthals Kontamination unterschiedlicher Kulturen und Zeiten als außergewöhnliches Beispiel dieses Prozesses angesehen werden.

Am 29. Juni 1913 schreibt Hofmannsthal in einem Brief⁸ an die Öffentliche Theatergesellschaft in Tokyo bezüglich einer in japanischer Sprache geplanten Aufführung (Verein Kōshū-Gekidan) der *Elektra*:

[...] mit grossem Vergnügen autorisiere ich den Verein Koshu-Gekidan, mein Drama „Elektra“ in japanischer Sprache aufzuführen und diese Aufführung beliebig oft zu wiederholen.

(Hofmannsthal 1997c:462)

Hofmannsthal weist sodann dezidiert auf seine „stage-directions“, die „Szenischen Vorschriften zu >Elektra<“, hin und betont, dass darüber hinaus keine dramaturgischen Hinweise nötig wären. Jedoch hält es der Dichter sehr wohl für angebracht, den Stoff, den thematischen Kern seiner „Nachdichtung“ zu kommentieren. Hofmannsthal positioniert sich hier im Kontext gegenwärtiger literarischer Produktion, hebt einerseits die Differenzen eines westlichen und östlichen Denkens hervor und glaubt dennoch an die übertragbare Wirkung der Tragödie, an die Übersetzbarkeit für ein japanisches Publikum. Zur Einordnung von Hofmannsthals Antike-Rezeption ist gewiss auch seine Bestimmung des eigenen kulturhistorischen Standorts von Interesse, denkt er sich doch ganz der Tradition verpflichtet und dennoch die Tragödie neu entwerfend. Es heißt hier:

Der Stoff ist ein ewig menschlicher - einer der wenigen, scheint mir, der über den großen Abgrund hinüber auch ein japanisches Publikum direkt und unmittelbar ergreifen kann: denn es handelt sich um die unbedingte Treue dem Toten gegenüber. Hieraus wird unter den Händen eines neueren europäischen Dichters (der auf antikem Boden, aber nicht nach antikem Grundriss gebaut hat) freilich ein Gedicht, in welchem es sich, mehr als dem östlichen Gefühl faßlich sein dürfte, um das heroische Geschick der einzelnen Seele handelt [...]. (Hofmannsthal 1997c:462)

Verdeutlicht wird das Außerordentliche der Elektra-Figur durch den Gegensatz der unheroischen Schwester, Chrysothemis, und dieses Außerordentliche stellt für japanische Auffassung vielleicht etwas Selbstverständliches dar, wie Hofmannsthal vermutet.

Das „Scenische soll so einfach als möglich“ gehalten werden, sich nicht an der klassischen Antike mit ihren Säulen orientieren, sondern an „kyklopische Urzeiten“ erinnern:

Ich habe mich selbst hierbei nicht an den historischen Stil gehalten, denn das antike Haus hatte ja keine Fenster. Sie werden also nicht fehl gehen, wenn Sie diese Decoration selbst in einem alten märchenhaften japanischen Stil halten, oder so, wie in einem japanischen Stück aus alter Zeit etwa der Palast eines Zauberers oder eines Dämonen dargestellt würde. (Hofmannsthal 1997c:462–463)

Über die Spielweise, den Ton, die Musik und die Darstellung des Tanzes heißt es im Brief:

Auch im Spiel wird von selbst ganz das Richtige getroffen werden, wenn Sie mehr das altertümliche als das occidentalische suchen; denn der Dichter hat darin ein allgemein Alterthümliches, Menschliches und Orientalisches, vom Westen aus, darzustellen gesucht. So entspricht es nur den innersten Absichten der Dichtung, wenn Sie wichtige und erregende Momente der Handlung mit der in Ihrem Trauerspiel üblichen Musik begleiten lassen (Gong oder ähnlichem) und den Tanz der sterbenden Elektra wird sicher eine japanische Darstellerin (oder sogar ein Darsteller) besser zum Ausdruck bringen als jede europäische Schauspielerin... (Hofmannsthal 1997c:463)

Hofmannsthal spielt mit dem Hinweis auf den Tausch der Geschlechter - Darstellerin oder Darsteller der Elektra-Figur - einerseits auf das traditionelle Verbot des Auftritts von Frauen im japanischen Theater an. Zugleich ist aber an eine Art Verfremdungstechnik zu denken, die den Tanz der Elektra ins Abstrakte hebt.

Die Ineinandersetzung von Archaischem und Märchenhaftem gilt für den von Hofmannsthal vorgeschlagenen Grundgestus der Interpretation, welcher sich damit kongenial der japanischen Kunst des Spiels einfüge. Das zeigt überdies an, wie sehr Hofmannsthal an eine durchgehende Stilisierung denkt, und es damit nahe liegt, die zwei differenten Formen des Fremden, jene der

japanischen Ausdrucksform mit der eines vorgestellten Archaischen der griechischen Antike in der *Elektra* zu verbinden.

Dieser Blick auf das japanische Theater, insbesondere auf die Kunst des Schauspielers, hat gewiss einen Ursprung in den seit der Jahrhundertwende in verschiedenen Ländern Europas auftretenden japanische Theatertruppen.⁹ Auch interessierten sich seit den 1880er Jahren immer mehr japanische Bühnenkünstler und Intellektuelle für das westliche Theater. Die gegenseitige Beeinflussung und Integration der jeweils fremden Elemente in den eigenen kulturellen Formenkanon ist evident. Zumal die steigende Beliebtheit japanischer Kunst und des Kunsthandwerks zu einer gewissen Verbreitung und Kenntnis dieser uralten fernöstlichen Kultur beitrugen, auch wenn dies heute kritisch befragt werden muss und sich das europäische Japan-Bild der Jahrhundertwende zum Teil als eine aus heterogenen Elementen gefügte Konstruktion herausstellt.

J. Thomas Rimer führt zwei Gründe für diese erste Begeisterung für das japanische Theater an:

Erstens hatte die künstlerische Seite Japans breite Bekanntheit erlangt durch den Export traditioneller Holzschnitte, auf die verschiedenste Künstler wie Whistler, Degas, Monet und später, van Gogh aufmerksam geworden waren. Sie zollten in ihrer Begeisterung wiederum dem japanischen Sinn für Raum, Farbe und Linie Anerkennung, was wiederum der Art und Weise, wie im klassischen japanischen Theater mit Farbe, Raum und Bewegung umgegangen wird, eine gewisse Entsprechung findet. Zweitens schlug sich bald ein bestimmtes Japan-Bild in Bühnenstücken nieder, die westliche Autoren für europäische und amerikanische Bühnen schrieben.
(Rimer 1998:212)

Eine berühmte und äußerst erfolgreiche Gastspiel-Truppe war jene von Kawakami Otojirō und Sada Yakko (auch oftmals Sadayakko geschrieben), die Amerika bereist hatte und im Februar und März 1902 im Rahmen ihrer Europa-Tournee¹⁰ auch in Wien Station machte, bevor sie in anderen Städten der Donaumonarchie auftrat.

Es gibt zahlreiche verstreute Hinweise zeitgenössischer Intellektueller und Künstler der Zeit auf die japanischen Gastspiele im Theater an der Wien und im Ronacher, die hier nicht näher ausgeführt werden können und einer weiteren Studie vorbehalten sind. Aber soviel sei gesagt: Hermann Bahr, Karl Kraus, Ludwig Hevesi, Theodor Herzl, um nur einige zu nennen, äußern sich zum Auftritt und der „begeisterten“ Aufnahme Sada Yakkos in Wien. Arthur

Schnitzler besuchte die Vorstellung am 8. Februar 1902, wie er im Tagebuch festhält (Schnitzler 1989:365), und von Hofmannsthal ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er die Sada Yakko nicht nur vom Hörensagen kannte.

In Hofmannsthals Text „Über die Pantomime“ aus dem Jahre 1911, also zwei Jahre vor besagtem Brief an die Tokyoter Theatergesellschaft, ist Sada Yakko ein beredtes Beispiel dafür, welche Aussagekraft der Zeremonie innewohnt. Hofmannsthal betrachtet die Zeremonie als Vorgang komprimierter Handlungsverdichtung mit hoher Symbolkraft: „Zur Zeremonie kann die einfachste Handlung erhoben werden“, die in ihrer Erhabenheit „geistige Schönheit“ entfaltet, heißt es hier. Er nennt den Tanz der Ruth St. Denis und die Gebärden des großen Nijinsky als Beispiele solcher Artikulationsfähigkeit und fügt hinzu: „So waren die Zeremonien der Sada Yakko, eingeschoben zwischen den Dialogen einer uns fremden Sprache in langwierigen Dramen, deren Handlungen uns unverständlich waren;“ (zitiert nach Pantzer 1981:62). In diesem Text Hofmannsthals ist ein für die hier erörterte Argumentation wesentlicher Gedanke angesprochen: die antidramatische Dimension theatraler Körpersprache. Drama und Schauspiel sind als höchst differente Medien erkannt, deren semiotische Strukturen klar unterschieden werden. Erika Fischer-Lichte hebt an den französischen und deutschen Kritiken zum Gastspiel der Kawakami-Truppe einige wesentliche Kennzeichnungen hervor, die prinzipiell zu bedenken sind und denen auch im Kontext Hofmannsthals Relevanz zukommt. Warum erscheint dieses Theaterspiel so neu und wegweisend?

Einmal, so Fischer-Lichte, findet eine Verschiebung „innerhalb des Ensembles der theatralen Zeichensysteme von der Sprache zum Körper des Schauspielers“ statt, die eine neue „emotional-expressive Funktion“ erfüllen. Zum zweiten betont Fischer-Lichte die von psychologischer Diskursivität losgelöste Figuren- und Handlungszeichnung:

Die Linearität in der Abfolge der Zeichen der Schauspielkunst wird aufgelöst in eine Folge von relativ selbstständigen Situationen (wie der Sterbeszene, der Harakiri-Szene, jeglichem „Tableau“), die jeweils dem Ausdruck einer bestimmten Emotion dienen bzw. vorbehalten sind. Nicht zuletzt endlich führt die Dominantenverschiebung auf diesem Weg zu einer Verminderung der Eindeutigkeit der theatralen Zeichen - wie sie beim Vorherrschen der Sprache bzw. der abbildend-deskriptiven Funktion gegeben ist - und entsprechend zu einer Potenzierung ihrer Multivalenz: Der Prozeß der Bedeutungskonstitution wird nachdrücklich dem Zuschauer übertragen. (Fischer-Lichte 1995:180)

Und schließlich tritt nach Fischer-Lichte die spezifische „Materialität der theatralen Zeichen in den Vordergrund, ohne eindeutig auf eine bestimmte Bedeutung zu verweisen“. Dadurch verschieben sich zentrale Strukturen des Rezeptionsprozesses, der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum.

Im *Wiener Illustrierten Extrablatt* wird das Gastspiel Sada Yakkos angekündigt unter dem Titel „Die japanische Duse im Theater an der Wien“ (Pantzer 1981:67). Diese Bezeichnung war ihr schon in Paris gegeben worden, wo sie während der Weltausstellung von Juli bis November 1900 im Theater Loïe Fullers mit der Truppe ihres Mannes Kawakami Otojirō auftrat und großen Erfolg hatte. In der Wiener Ankündigung wird betont, dass Sada Yakko, die erste Frau ist, „die als Schauspielerin auf der japanischen Bühne weibliche Rollen darstellte“ (Pantzer 1981:62).

Im „k. k. priv. Theater an der Wien“ gastierte gemeinsam mit der japanischen Truppe die Tänzerin Loïe Fuller, die durch ihren sogenannten „Serpentintanz“ berühmt geworden war. Ihr wurde während der Pariser Weltausstellung ein eigener Pavillon vom Architekten Henri Sauvage erbaut, der die Doppelfunktion von Museum und Theater verband, und der den Serpentinanz architektonisch zu übersetzen schien. (Pantzer 1981:67) Das Programm des Theaters an der Wien kündigt die japanische Truppe als „Schauspiel-Ensemble des kaiserlichen Hoftheaters in Tokyo bestehend aus 30 Original-Japanern“ an und gibt zu den aufgeführten Dramen Inhaltsangaben.

Abgesehen davon, dass die Truppe keine Hoftheater-Truppe war, weist die problematische Bezeichnung „Original-Japaner“ auf die Konvention der Zeit hin, in bestimmten Bühnenwerken, wie *Der Mikado* von Gilbert und Sullivan (1885) oder *Die Geisha* von Sidney Jones (1896), amerikanische und europäische Schauspieler und Sänger japanischen Habitus und Schauspielstil nachahmen zu lassen.

Die Dramen, die anlässlich der Gastspiele der Kawakami-Truppe in Amerika und Europa gegeben wurden, waren einem westlichen Verständnis angepasst und hatten mit japanischen Kabuki-Traditionen wenig zu tun. Es waren popularisierte, triviale, für westlichen Geschmack zurechtgemachte, „auf Sensation bedachte Stücke“, deren bekanntestes und auch in Wien gezeigtes „Die Geisha und der Ritter“ war. Der Einblick eines europäischen Publikums in vermeintlich authentische japanische Theaterkunst war nicht so leicht zu korrigieren, auch wenn Japan-Reisende, wie beispielsweise der Bühnenbildner Emil Orlik¹¹ dieses Bild aus ihrer Sicht gewiss relativierten.

Zu bedenken ist auch, dass die Kriterien der ästhetischen Beurteilung fehlten und es so zu höchst zweifelhaften und wechselnden Zuordnungen der Stilelemente der japanischen Inszenierungen kam. Einmal wurde Sada Yakko als Tänzerin, dann wieder als Schauspielerin betrachtet, einmal die Aufführungen

kategorisiert als Sprechtheater, wobei die akrobatischen Einschübe nicht einordenbar waren, dann wieder dem Tanztheater zugerechnet. Kurz: „das Prinzip der Synthese, das die großen japanischen Traditionen auszeichnete, sollte westlichen Künstlern noch lange fremd bleiben“ (Rimer 1998:213). Der Prozess intensiver Auseinandersetzung mit dem japanischen und fernöstlichen Theaters setzt mit den europäischen Theater-Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ein, von Sergej Eisenstein bis hin zu Bertolt Brechts und Antonin Artauds theoretischen Entwürfen eines antibürgerlichen, gegen psychologische Einfühlung gesetzten Theaters, das die Dominanz der Repräsentation aufgibt. Die kulturell bedingte Perspektive dieser „Integration“ muss immer mitbedacht werden, eine Analyse des historischen und ästhetischen Kontextes der Aufnahme außereuropäischer Kunstformen in die Konzepte der europäischen Avantgarden müsste sich der Problematik von Modeströmungen des Exotischen und der Multifunktionalität des Fremden widmen.

Auf die japanische Theatertruppe Kawakamis und Sada Yakkos bezogen funktionierte der Kultur-Transfer jedenfalls auch umgekehrt:

Kawakami profitierte seinerseits ebenfalls von der Begegnung. Er brachte eine Liebe zu Shakespeare zurück nach Japan, und die Werke Shakespeares sollten bald bis heute zu einem maßgeblichen Motor der Entwicklung des modernen und Avantgardetheaters in Japan werden. Durch Sadayakkos Auftritte wiederum erweiterten sich für Schauspielerinnen, zumindest in Tokio, die Möglichkeiten, auf der Bühne aufzutreten, und tatsächlich gründete Sadayakko in späteren Jahren die erste Schule für Berufsschauspielerinnen.
(Rimer 1998:213)

4

Für die Innovationen, die die Wiener Moderne prägen, und die auch für eine Betrachtung der Transformation der Antike mitzubedenken sind, ist jene bahnbrechende, gegen das humanistische Bildungsideal gerichtete Umwendung des traditionellen Subjektbegriffs von Bedeutung, auch wenn dies Hofmannsthals prinzipiellen ethischen Maximen zu widersprechen scheint. Vielleicht kommt auch aus dieser Quelle die zeitlebens kritische Einstellung des Dichters zu seiner *Elektra*, die er einmal (1907/1908) als ein von ihm abgesprengtes Wesen bezeichnet, wie Kreon auch „eine mit Gesicht versehene Tendenz, Gemütsverfassung“ (Hofmannsthal 1997a:432).

Hofmannsthal hat sich in ganz verschiedenen Zusammenhängen immer wieder mit seiner *Elektra* auseinandergesetzt, beispielsweise in den Notizen

zu den *Reden in Skandinavien* (1916) und in den Aufzeichnungen *Ad me ipsum* (1916-1929). Ich will als Beispiel ein Dokument aus dem Jahre 1911 zitieren, auch um den Grad der Selbstverständigung des Dichters zu verdeutlichen:

Der Versuch, den Elektrastoff zunächst in einem scheinbaren Anlehnungsverhältnis an Sophokles aus einem Gegenstand des Bildungsinteresses zu einem Gegenstand der Emotion zu machen, war jugendlich und verlief problematisch; aus einer Bearbeitung wurde eine neue, durchaus persönliche Dichtung, deren Bedenkliches hinreichend festgestellt ist [...]. (Hofmannsthal 1997a:460)

Dem von Ernst Mach postulierten und in der Jahrhundertwende so vielzitierten „unrettbaren Ich“ - Hermann Bahr übernimmt diese Kategorie in den *Dialog vom Tragischen* (1904) und verbindet sie mit einem Begriff der in Hysterie sich auflösenden Individualität - korrespondiert die Zersetzung des Subjekts auch in Hinblick auf den pathologischen Verlust des Ichs.

Dort, wo nunmehr die abendländische Konstruktion des Subjekts sich in Frage stellt, reflektiert die Kunst die Anfänge der in der griechischen Tragödie formulierten ambivalenten Subjektivität und setzt diese in Bezug zur eigenen problematisch gewordenen Gegenwart.

Die Dekonstruktion des Subjekts fand durch das wissenschaftliche Verfahren der Psychoanalyse Eingang in den Diskurs der Wiener Moderne. Wie aus Gasser's Publikation *Nietzsche und Freud* (1997) hervorgeht, ist es als Voraussetzung zu denken, dass Sigmund Freuds „verborgene“ Nietzsche-Rezeption von großer Bedeutung für diesen Prozess der Erkenntnis ist. In der Vorgeschichte zur 1900 erschienenen *Traumdeutung* stellen die *Studien über Hysterie* von Josef Breuer und Sigmund Freud, erschienen im Jahr 1895, eine erste Umdeutung in der Erkenntnis der Zusammenhänge von Bewusstem und Unbewusstem dar und bleiben in der vielfältig sich verzweigenden und präzisierenden Ausarbeitung der psychoanalytischen Theorie ein erstes gültiges Stadium. In diesen weit über die Fachkreise hinaus rezipierten und so genannten „Fallgeschichten“ gelingt Breuer und Freud der Nachweis, dass bestimmte neurotische und hysterische Krankheitssymptome dann geheilt werden können, wenn die ihnen zugrunde liegenden psychischen Traumata gleichsam durch eine „kathartische Kur“ - der Vorgang auch „kathartisches Verfahren“, „kathartische Methode“ genannt, der Begriff der Psychoanalyse wird von Freud erst ein Jahr später eingeführt - in Erinnerung gerufen und damit vom Unbewussten zum Bewussten geführt werden.

Die *Studien über Hysterie* waren ein in den Wiener Literaten-Kreisen viel zitiertes und diskutiertes Buch, und Alfred von Berger, Ästhetikprofessor an

der Wiener Universität und späterer Burgtheaterdirektor schrieb 1896 unter dem Titel „Chirurgie der Seele“ einen ausführlichen Essay über die *Studien* in der *Wiener Morgenpresse*. Berger weist sogleich darauf hin, wie sehr die Erkenntnisse der Ärzte von jeher mit jenen der Dichtung korrespondieren würden, und Hermann Bahr wird wenige Jahre später im *Dialog vom Tragischen* (1904) den für die griechische Tragödie bestimmenden Prozess der Katharsis, der Reinigung des Zuviel der Affekte von Jammer und Schaudern mit einer vagen Definition von Hysterie verbinden und so in der Wiener Moderne sein Griechen-Verständnis etablieren.

Nicht zufällig äußert Bahr sich nach der Lektüre der *Elektra* von Hofmannsthal: „Auch durchaus meine Griechen, hysterisch, abgehetzt, ins Ruhelose getrieben“ (Bahr 1987:149).

Freud hat sich zwar zeit seines Lebens und dennoch einigermaßen vergeblich gegen solch vereinfachende Parallelisierung gewandt, nichtsdestotrotz fanden die psychoanalytischen Erkenntnisse fruchtbare Aufnahme in der Kunst. Die *Studien über Hysterie* stellten gleichsam jenseits des ärztlichen Blicks ein Archiv zur Inspiration bereit, einen Fundus an körperlich-seelischer Symptomatik, wodurch ästhetische Deutungen geradezu herausgefordert wurden.

Die Dissoziationen des Ich, wie Josef Breuer und Sigmund Freud sie an ihren Patientinnen konstatierten, sind jedenfalls eine Quelle für die Darstellung der „Auflösung des Individuums“, wie es in der *Elektra* lesbar wird. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass Hofmannsthal nicht nur die Körperbilder der Hysterie Pate standen, sondern es ist auch eine bestimmte Form von „Besessenheit“ (Hofmannsthal 1959:237, 1997a:474) in der psychophysischen Struktur der *Elektra*, welche dem Dichter als Ausdrucksqualität vorgeschwebt war. Deshalb auch sind Interpretationen der Figur der *Elektra*, die allzu nahe am Körperausdruck der Charcotschen Zuschreibungen zum hysterischen Anfall sich orientieren, anzuzweifeln. (Vgl. Brandstetter 1995:188ff.).

Auf einem Blatt der Entwürfe zu den *Bacchen* nach Euripides, worunter auch das für das Griechenbild Hofmannsthals so bedeutsame *Pentheus*-Fragment zu ordnen ist, notiert der Dichter in Hinblick auf seine drei Antiken-Stücke, *Alkestis*, *Elektra* und *Pentheus*:

[...] in der *Elektra* wird das Individuum in empirischer Weise aufgelöst indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt wie das sich zu Eis umbildende Wasser im irdenen Krug. *Elektra* ist nicht mehr *Elektra*, weil sie eben ganz und gar *Elektra* zu sein sich mühte. Das Individuum kann nur scheinhaft dort bestehen

bleiben wo ein Compromiss zwischen dem Gemeinen und dem Individuellen geschlossen wird. (Hofmannsthal 1997a:416)

Graf Harry Kesslers Tagebucheintragung, eine im Gespräch entstandene Erläuterung Hofmannsthals zur *Elektra*, ist als sprechender Kommentar zur Aufnahme und Verarbeitung der psychoanalytischen Erkenntnisse auf der Szene der Moderne zu lesen, auch als Befund eines Experiments:

[...] Ich finde die Elektra ist eben keine Tragödie wie andre Tragödien auch. In ihr ist zum ersten Mal der Versuch gemacht, in einem tragischen Moment eine ganze menschliche Psyche zusammenzupressen, sozusagen einen Querschnitt durch eine Seele zu geben auch mit allen physiologischen Untergründen. [...].¹² (Hofmannsthal 1997a:430)

5

Als weitere Voraussetzung ist Hofmannsthals Diktum einer mythischen Gegenwart zu denken. Diese ist für Hofmannsthal deshalb mythisch, weil die Konfrontation mit dem Sprung in der Kontinuität, der Sprengung traditioneller Gewissheiten erst hier und jetzt die Begegnung von Mythos und Moderne in Szene setzt, die Perspektive aufsplittert, die Gleichzeitigkeit des Heterogenen postuliert, die „hybride Vermengung des Disparaten“ (Ingold 1992:40), wie Felix Philipp Ingold es bezeichnet, zum Grundgestus der Moderne erklärt.

Die Begegnung von Mythos und Moderne ist von Hofmannsthal nicht nur bewusst intendiert als Erneuerung mythischer Qualitäten, sondern wird ihm zum faszinierenden Spiel mit der Vielfalt und Vielschichtigkeit poetischer Konstruktionen.

1903 in einer Passage zur „Vertheidigung der Elektra“ schreibt Hofmannsthal:

[...] für uns ist die Vertrautheit mit dem Mythos eine große avantage. Wir können mit den Figuren hantieren wie mit Engel und Teufel, mit Aschenbrödel und der bösen Stiefmutter. (Hofmannsthal 1997a: 368)

So ist eine Formation der Umdeutung griechischer Antike bei Hofmannsthal zu bestimmen: einzelne Figuren der griechischen Tragödie sind aus dem überlieferten Kontext gehoben, werden zu gleichsam „magischen“, „in die Kreise der Hölle führenden“ (Hofmannsthal 1997a:368) Figuren stilisiert,

welche in Verschränkung mit der Gegenwart eine fremde, archaische Dimension und ein zu entschlüsselndes Unbewusstes, in forcierter Form auch Pathologisches, lesbar werden lassen. Deshalb auch sind die Märchenfiguren in die Analogie gestellt. Ins Gedächtnis-Archiv der Moderne wird sich die Konfiguration der Elektra beispielsweise wie jene der Salome als Ikone einschreiben. Sie ist wahrzunehmen als leibhaftige Gestalt gewordene, verdichtete Metapher/Übersetzung der Widersprüche, Entzweigungen der Zeit, als Bild der ästhetischen Konstruktion von Geschichte und Augenblick, Kontinuität und Unterbrechung, dargestellt in den Ausdrucksmöglichkeiten des Leibes der Frau, genauer muss es heißen, des Phantasmas Frau, der artifiziellen Konstruktion Frau, welche in der Jahrhundertwende endgültig als solche sich erweist.

In diesem Sinne einer „Deutung“ der Antike kann Hofmannsthal in bezug auf die Figuren der Sophokleischen *Elektra* etwa festhalten:

Ich habe die Gestalten nicht berührt, nur den Mantel von Worten, den ihr bronzenes Dasein um hat, habe ich anders gefaltet, so daß die advokatorischen Stellen ins Dunkel gebracht sind und die poetischen ans Gemüt sprechend am Licht ausgebreitet daliegen. (Hofmannsthal 1997a:368)

In der Verschränkung von uninterpretierter griechischer Mythologie und der wissenschaftlichen Entdeckung des Unbewussten, wie sie die Psychoanalyse vorlegt, in der zur Gänze ins Innere der Figur gelegten Deutung, in einer Verschiebung des Mythologischen ins Psychologische¹³, ist die prägnanteste Veränderung gegenüber allen Bearbeitungen vor Hofmannsthal zu sehen.

6

Als weitere zentrale Kennzeichnung von Hofmannsthals Antike-Rezeption ist Folgendes zu benennen: die Erneuerung der attischen Tragödie, die Umschreibung überlieferter mythischer Konstellationen in Perspektive eines von Magie und Mystik bestimmten symbolischen Kontextes der Moderne, der Vermittlung der Vergangenheit zur Gegenwart, eigentlich die Neukreation des Mythos im Bewusstsein der Tradition und in jenem der Entgegensetzung zur überlieferten Geschichte zugleich: „Wenn Philologen, Alterthumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muss auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt.“ (Hofmannsthal 1997a:368).

Die Instanz solcher Transformation ist für Hofmannsthal das moderne Theater, das für die avancierte ästhetische Darstellung Eingriffe in das antike

Drama notwendig macht, um „antikisierende Gelehrsamkeit und philologische Gräzisierung“ (Hofmannsthal 1997a:217) zu vermeiden.

Hier findet nunmehr die „Rhetorik des Leibes“ im Medium der Bühne jene neuen Ausdrucks-Formen, welche die verbale Sprache und die nonverbale Artikulation des Körpers in vielfache Beziehung setzt und welche für die Theaterästhetik der Moderne als wegweisend gilt.

In Hofmannsthal berühmtem Text *Ein Brief* (Chandos-Brief), das Dokument einer umfassenden Krise darstellend, finden wir die innerste Beschaffenheit dieser Wende der Wahrnehmung präzise analysiert. Der Chandos-Brief ist zu lesen als Poetik, die hinführt zu jener „unbekannten“ Sprache, „in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen“ (Hofmannsthal 1979a:472). Die Dinge selbst also sollen unmittelbar zum Sprechen kommen, „im Akt des Redens das sprechende Subjekt mit dem besprochenen ineins“ (Ingold 1992:368–369) fallen. Die Dimension des sinnlichen Ausdrucks jenseits festgefügtter Bedeutung soll vor die Mitteilung gesetzt werden. So erst wird nachvollziehbar, wie in Konfrontation mit dem Theater für Hofmannsthal die Artikulationsmöglichkeit des Leibes in die Reflexion rückt, wie immer beharrliche Mimik und Gebärde als Rede des Körpers jene der begrifflichen Sprache zurückdrängen will. In *Elektra* wird die Wortgewalt und das Schweigen zur szenischen Wirklichkeit finden.

Es mag als eine momenthafte Fassung der Moderne zu lesen sein, was der junge Hofmannsthal 1895 schreibt, ist zugleich aber als treffende Signatur der Zeit zu interpretieren:

Die unendlich komplexen Lügen der Zeit, die dumpfen Lügen der Tradition, die Lügen der Ämter, die Lügen der einzelnen, die Lügen der Wissenschaften, alles das sitzt wie Myriaden tödlicher Fliegen auf unserem armen Leben. Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. (Hofmannsthal 1979d:479)

In diesem Text, der eine Monographie über den Schauspieler Friedrich Mitterwurzer zum Thema hat, macht Hofmannsthal einige Jahre vor dem fiktiven Brief des Lord Chandos auf ein zentrales Moment der Krise aufmerksam, das zugleich die zeitlebens dauernde Faszination des Theaters mit einschließt. Hofmannsthal legt den Finger in die Wunde einer „Endzeit“: die Differenz von begrifflicher und emotionaler Wahrnehmung bestimmt die Desintegration, die Orientierungslosigkeit der Menschen. „Die Leute sind es nämlich

müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt.“ (Hofmannsthal 1979d:479).

Deshalb die Liebe zu den Künsten, „die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler“ (Hofmannsthal 1979d:497). Hier ist bereits der Diskurs über die Formation von Theatralität in ihren nonverbalen Dimensionen vorformuliert, wie sie Hofmannsthals Arbeit bestimmen wird und wie sie - das ist bedeutend für unseren Zusammenhang - aus heterogenen Quellen gefügt in der *Elektra* als die Überschneidung der Grenze von Sprechtext und Bewegungstext präsent werden wird.

In diesen Befund fügt sich das Bild des hochstilisierten Ausdrucksrepertoires der japanischen Schauspielkunst, wie sie um 1900 in Europa, auch in Wien, nicht zuletzt durch die Gastspiele japanischer Ensembles wahrgenommen wurde, bruchlos ein.

Literaturverzeichnis

AHRENS, Birgit

2001 *"Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit". Emil Orlik (1870–1932) und das Theater.* Kiel: Ludwig Verlag.

BAHR, Hermann

1987 *Prophet der Moderne. Tagebücher 1888–1904.* Wien, Köln: Böhlau Verlag.

BRANDSTETTER, Gabriele

1995 *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

FISCHER-LICHTE, Erika

1995 „Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme“, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theater Avantgarde. Wahrnehmung - Körper - Sprache.* Tübingen und Basel: Francke, 156–241.

GASSER, Reinhard

1997 *Nietzsche und Freud.* Berlin, New York: Walter de Gruyter Verlag.

GOETHE, Johann Wolfgang von

1981 „Iphigenie auf Tauris“, Erich Trunz (Hg.): *Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe.* Band. 5. *Dramatische Dichtungen III.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 7–67.

GREVE, Ludwig und Werner VOLKE

1974 *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum.* Bd. 24. Stuttgart: Ernst Klett.

HOFMANNSTHAL, Hugo von und Arthur SCHNITZLER

1964 *Briefwechsel.* Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: Fischer.

HOFMANNSTHAL, Hugo von

- 1935 *Briefe. 1890-1901*. Hg. von Heinrich Zimmer. Berlin: Fischer.
- 1937 *Briefe. 1900-1909*. Wien: Fischer
- 1959 *Aufzeichnungen*. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: Fischer.
- 1979a „Ein Brief“, Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe*. Reisen. Frankfurt am Main: Fischer, 460–472.
- 1979b „Die Bühne als Traumbild“, Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I, 1891–1913*. Frankfurt am Main: Fischer, 490–493.
- 1979c „Szenische Vorschriften zu >Elektra<“, Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Dramen II*. Frankfurt am Main: Fischer, 240–241.
- 1979d „Eine Monographie“, Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891–1913*. Frankfurt am Main: Fischer, 479–483.
- 1980 „Vermächtnis der Antike“, Bernd Schoeller (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III. 1925–1929*. Frankfurt am Main: Fischer, 15–16.
- 1997a *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke VII. Dramen 5*. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Meyer. Frankfurt am Main: Fischer.
- 1997b „Authentischen Vorschriften für die Inszenierung“, Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke VII. Dramen 5*. Frankfurt am Main: Fischer, 379–381.
- 1997c „An die öffentliche Theatergesellschaft in Tokio“, *Zeitschrift für deutsche Sprache* Jg. 6. Faksimileausgabe der Originalausgabe aus dem Jahr 1913. In: Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Band VII. Dramen 5*. Frankfurt am Main: Fischer, 462–463.

INGOLD, Felix Philipp

- 1992 *Der Autor am Werk*. München: Hanser Verlag.

KÖNIG, Christoph

- 2001 *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*. Göttingen: Wallstein Verlag. (=Marbacher Wissenschaftsgeschichte; 2)

LE RIDER, Jacques

- 1997 *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien, Köln und Weimar: Gunter Narr Verlag.

MAYER, Mathias

- 1991 "Hofmannsthals "Elektra". Der Dichter und die Meduse“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110, 230–247.

MUSIL, Robert

- 1978 *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

PANTZER, Peter

- 1981 „Eine japanische Diva auf Tournee durch Österreich“, Alexander Slawik

und Sepp Linhart (Hg.): *Die Japanerin in Vergangenheit und Gegenwart. Referate des zweiten Japanologengesprächs vom 9. bis 11. April 1980*. Wien: Institut für Japanologie, 61–91 (=Beiträge zur Japanologie; 17).

RIMER, J. Thomas

1998 „Das japanische Theater in der Welt“, in: Katalog zur Ausstellung *Japan - Theater in der Welt*. München: Museum Villa Stuck.

ROHDE, Erwin, Josef BREUER und Sigmund FREUD

1997 „Nachtseiten der Seele“, Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke VII. Dramen 5*. Frankfurt am Main: Fischer, 459.

SCHNITZLER, Arthur

1989 *Tagebuch 1893–1902*. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.

SPRENGEL, Peter und Gregor STREIM

1998 *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien, Köln und Weimar: Böhlau Verlag.

STOEßL, Otto (Faksimile)

1981 „Sada Yakko“, in: *Das Theater: Illustrierte Halbmonatsschrift*, redigiert von Christian Morgenstern. 2/2 (1905), (1. Oktober 1904). Berlin: Bruno Cassirer, 15–18. In: Leonhard M. Fiedler und Edwin Froböse (Hg.): *Das Theater: Faksimileausgabe der Originalausgabe vom 1. Oktober 1904* Emsdetten: Lechte, ohne Seitenangabe.

Anmerkungen

¹ Zum gegenwärtigen Forschungsstand über die sogenannte Wiener Moderne siehe: Sprengel/Streim 1998.

² Vgl. Le Rider 1997.

³ Hinzuweisen ist auf eine neue, profunde Studie über Hofmannsthal, die sich in einem Kapitel auch mit der *Elektra*-Dichtung im Kontext des Sophokleischen Originals auseinandersetzt. Auch das von mir angesprochene Paradoxon von Tradition und Erneuerung in Perspektive auf den Begriff von Kultur ist aufs Genaueste analysiert. Siehe: König 2001.

⁴ Diese vielsprechende Kennzeichnung seiner *Iphigenie* ist nachzulesen in einem Brief Goethes an Schiller vom 19. Januar 1802. Hofmannsthal fällt in diesem Zusammenhang auch Goethes Vers der Elektra „mit ihrer Feuerzunge“ ein. Siehe: Goethe 1981: 35.

⁵ In diesen Mitteilungen ist auch die Rede von der Lektüre Hofmannsthals, welche die Grundstimmung der „Nachtseiten der Seele“ in bezug auf die *Elektra* beeinflusst haben mag, von Rohde, Breuer und Freud. Auch in: Hofmannsthal 1937: 383-385.

⁶ Leicht verändert unter dem Titel „Szenische Vorschriften zu >Elektra<“ auch in: Hofmannsthal 1979c: 240-241.

⁷ Vgl. Fischer-Lichte 1995.

⁸ Faksimile in: *Zeitschrift für deutsche Sprache* 1913.

⁹ Den ersten Hinweis darauf verdanke ich Sepp Linhart.

¹⁰ In Christian Morgensterns „Blättern für neuere Bestrebungen der Bühne“, betitelt *Das Theater*, findet sich ein Essay Otto Stoeßls über Sada Yakko, in dem einige Merkmale ihrer Ausdruckskunst im Duktus der Zeit festgehalten sind. Siehe in: *Das Theater*, 2. Jahrgang, Fak-

simile der Original-Ausgabe, hrsg. von Leonhard M. Fiedler und Edwin Froböse, Emsdetten: Verlag Lechte 1981, S. 15-18.

¹¹ Zur Bedeutung der Japanreisen des Bühnenbildners, Zeichners und Graphikers Emil Orlik siehe: Ahrens 2001.

¹² Der weitere Kommentar Hofmannsthals, im Tagebuch Harry Graf Kesslers aufgezeichnet, ist in Hinblick auf die Vertonung der *Elektra* von Bedeutung. Mathias Mayer nimmt diese Stelle zum Anlass, die Opernfassung der *Elektra* als „integralen Bestandteil ihrer ursprünglichen Konzeption“ (Mayer 1991:243) zu bezeichnen.

¹³ Es ist scheinbar in Widerspruch dazu, auf eine Notiz Hofmannsthals in den *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien* hinzuweisen, die hier nicht weiter diskutiert werden kann. Die Stelle steht im Zusammenhang einer vergleichenden Betrachtung der *Elektra* mit dem *Jedermann*: „in beiden ist der Persönlichkeitsbegriff in Frage gestellt (der die Wurzel des psychologisch dramatischen ist). Es ist sozusagen auf das Psychologische verzichtet“ (Hofmannsthal 1997a:465).

9. Schaulust-Erlebnisse auf der Kabuki-Bühne – Fallschirm- und Flugakrobatik im Theaterraum

ITODA SŌICHIRO

In den Reisebeschreibungen nicht weniger Ostasienfahrer des 19. Jahrhunderts wurde Japans damalige Hauptstadt, Edo, als eine ausgedehnte und grüne Parklandschaft geschildert, deren Millionen umfassende Bevölkerung in niedrigen Häusern lebte. Wie sich aus schriftlichen Zeugnissen und Kartenmaterial dieser Zeit rekonstruieren lässt, war die Stadt von zahlreichen Hügeln und Tälern durchzogen. Noch heute künden nicht wenige Ortsbezeichnungen von dieser geographischen Beschaffenheit: So liegt die Gegend um Ueno beispielsweise auf einer weithin sichtbaren Anhöhe, wogegen in unmittelbarer Nachbarschaft ein Tal namens Uguisudani angrenzt. Ein ehemaliges Flusstal lebt in dem Ortsnamen Negishi fort. Diese Liste ließe sich beliebig fortsetzen. Auch im Bewusstsein der heutigen Tokyoter spielt das Nebeneinander von Anhöhe und Niederung, von „oben“ und „unten“, nach wie vor eine wichtige Rolle. „Bessere“ Wohnviertel sind in der Regel in höheren Gefilden angesiedelt, was sich z.B. in der Bezeichnung Yamanote widerspiegelt. Das Gegenstück hierzu bildet die Shitamachi, die „Downtown des kleinen Mannes“. Es ist nicht von ungefähr, dass Tokyos bekannte grüne Ringbahn den Namen Yamanote-Linie trägt, obgleich sie vorwiegend Bahnhöfe ehemaliger Downtown-Bezirke miteinander verbindet. Der Wunsch nach einer Aufwertung der heimischen Umgebung scheint hier Wirklichkeit geworden zu sein.

Im Jahre 1868 wurde die Verlagerung des Tennō-Sitzes nach Edo beschlossen und der Name der Hauptstadt in Tokyo geändert. Für die Entwicklung der Stadt war dies ein entscheidender Wendepunkt. Ziemlich genau ein Jahrzehnt später fand die erste neuzeitliche Industrieausstellung in Tokyo statt. Als Veranstaltungsort wurde Ueno bestimmt, das sich durch seine herausgehobene Lage und das großzügige Platzangebot in idealer Weise anzubieten schien. Bereits hier deutet sich eine neue Perspektive der Stadtnutzung an: Über das pastorale und beschaulich anmutende Bild einer Edo-zeitlich geprägten Hauptstadt sollte der „Geist der Moderne“ auf die Bevölkerung drunten im Tale herabwehen.

So trugen die Landschaftsformationen in Tokyo ganz beiläufig dazu bei, Neuerungen und Entwicklungen in das Bewusstsein der Bevölkerung zu tragen. Ohne die natürliche Berg- und Tallandschaft in der japanischen Hauptstadt wäre dieser gesellschaftliche Modernisierungseffekt jedoch wohl nicht

so schnell erreicht worden. Womöglich hätte man sich nach einer ganz anderen Vermittlungsplattform umschaun müssen, etwa nach neuartigen Flugobjekten, wie sie seit Jahrzehnten am Wiener Himmel zu beobachten waren. Der erste Mensch, der in einem Ballon erfolgreich den Wiener Prater überflog, war eine couragierte Luftschifferin namens Wilhelmine Reichard, wie in dem Band *Der Prater* aus der Reihe „Wiener Heimatkunde“ nachzulesen ist:

...eine Luftschifferin, Wilhelmine Reichard, zeigte sich den Wienern. Sie war kein Neuling, denn es war schon ihr 15. Aufstieg. Sie nahm am 16. Juni 1820 mit ihrem Ballon zuerst Richtung gegen das Lusthaus und stieg gegen 5000 Pariser Fuß (rund 1600 Meter) hoch. Bei Neu-Kettenhof, in der Nähe von Schwechat, landete sie. Ihr folgte 1826 Elise Garnerin, die sich im Fallschirm vom Ballon herabließ. Matthias Perth beschreibt in seinem Tagebuch den Aufstieg folgendermaßen: „Montag, den 22. August 1826. Die Luftschiffahrt der Dem. Elise Garnerin fand heute bei der günstigen Witterung statt. Eine zahllose Volksmenge, unter der ich mich befand, begab sich zu Fuß und zu Wagen nach dem Prater. Gegen halb sieben Uhr abends gaben Pöllerschüsse das Zeichen. Dem. Garnerin bestieg den Korb und schwebte einige Male auf dem Platz herum, indem sie mit der Fahne die Zuseher salutierte. Endlich wurden die Stricke losgelassen, und pfeilschnell flog der Ballon den Lüften zu. Als sie eine beträchtliche Höhe erreicht hatte, sie dürfte 145 bis 150 Klafter betragen haben, trennte sie sich von dem Ballon und senkte sich mit Hilfe des Fallschirmes wieder zur Erde nieder. Der erste Sturz war fürchterlich, und viele Zuschauer schriean laut auf, denn der Fallschirm bildete mit dem Korb eine bedeutend schiefe Linie und wurde einige Male vom Wind rundherum getrieben, bald aber erreichte die Maschine die senkrechte Richtung, und Dem. Garnerin schwebte nun, was einen höllischen Anblick gewährte, nicht fern von dem Platze wo sie aufstieg, wohlbehalten nieder. Lauter Jubel begrüßte die kühne Luftschifferin, Tausende von Menschen strömten nach dem Orte, wo sie niedersank, und im Triumph unter ununterbrochenem Bravogeschrei wurde Dem. Garnerin nach dem Feuerwerkplatz begleitet, wo sie dem Publikum ihren Dank abstattete. (Pemmer/Lackner 1974:124–125)

Zur Zeit dieses dramatischen Damenflugs an der schönen blauen Donau herrschte in Japan eine strenge Samurai-Kriegerkaste. Fliegende Damen über dem Himmel von Edo hätten zweifellos einen Entrüstungssturm ausgelöst

und ein solcher Vorfall wäre unverzüglich mit der Todesstrafe geahndet worden. Siebzig Jahre später jedoch hätte man die couragierte Luftschifferin aus Wien in die japanische Hauptstadt eingeladen, und eine wohlwollende Schlagzeile auf den ersten Seiten der wichtigsten Tagesgazetten wäre ihr gewiss gewesen.

Das vorliegende Panorama (Abb. 1) aus dem Jahre 1897 zeigt links im Vordergrund einen von Tempelbesuchern stark frequentierten Pilgerweg. Durch das Hōzō-Tor in der Bildmitte gelangt der Besucher zum Hauptgebäude des Asakusa-Kannon-Tempels auf der rechten Seite. Die Berge links im Hintergrund gehören zum Ueno-Park, in dem 1877 die erste gesamtjapanische Industrieausstellung veranstaltet wurde. Das Gelände wurde später mehrfach als Ausstellungsgelände genutzt. Seit dieser Industrieausstellung fungierte der Ueno-Park als eine Art „grüne Bühne“ zur Präsentation von Industrieerzeugnissen wie auch als Schauplatz von Kunst und Kultur aus dem In- und Ausland. Im Zuge der Modernisierung Japans fiel dem Ueno-Grüngürtel eine wichtige Rolle als Dreh- und Angelpunkt nach Übersee zu. Darüber hinaus stellte er auch ein bevorzugtes Ausflugsziel zur Entspannung, Unterhaltung und Erholung der Tokyoter Bevölkerung dar.

Gut eine halbe Stunde Fußweg vom Ueno-Park in der Nähe des Asakusa-Tempels erstreckte sich ein künstlicher See in Form eines Flaschenkürbisses, der der See seinen Namen „Flaschenkürbis-See“ (*hyōtan-ike*) verdankt. In unmittelbarer Umgebung entwickelte sich eine moderne Vergnügungslandschaft mit Zirkusvorführungen, Elektrizitäts-Wunder-Kabinetten, Panoramen und Theaterrevuen. Der rote Turm im Hintergrund dagegen erscheint auf den ersten Blick als Fremdkörper in der asiatisch geprägten Landschaft. Dieses Gebäude wurde im Jahre 1890 errichtet und ragte für damalige Verhältnisse unglaubliche 12 Stockwerke hoch in den Tokyoter Himmel. Es trug den Namen Ryōunkaku, was soviel wie „in die Wolken reichender Turm“ bedeutete. In den Augen der damaligen Tokyoter erschien er als ein wahrer „Wolkenkratzer“.

Bei genauer Betrachtung des Bildes fällt auf, dass hier drei völlig verschiedene Wolkenformationen miteinander zu harmonisieren trachten: Der untere Teil des Ueno-Hügels ist hinter einem Wolkenschleier verborgen, über den der Ryōunkaku-Turm hinausreicht. Vermutlich hat der Künstler dieses Wolkenband erscheinen lassen, um hierdurch die Rechtmäßigkeit des „Wolken“-Turmnamens zu unterstreichen.

Fernerhin liegt im Hintergrund, gerade über der Turmspitze, ein mächtiges Quellwolkenband. Diese Art der Wolkendarstellung scheint eher von europäischen Wolkenbildern inspiriert. Vermutlich verbirgt sich darin ein Hinweis für den Betrachter, dass die Tokyoter Luft von europäischem

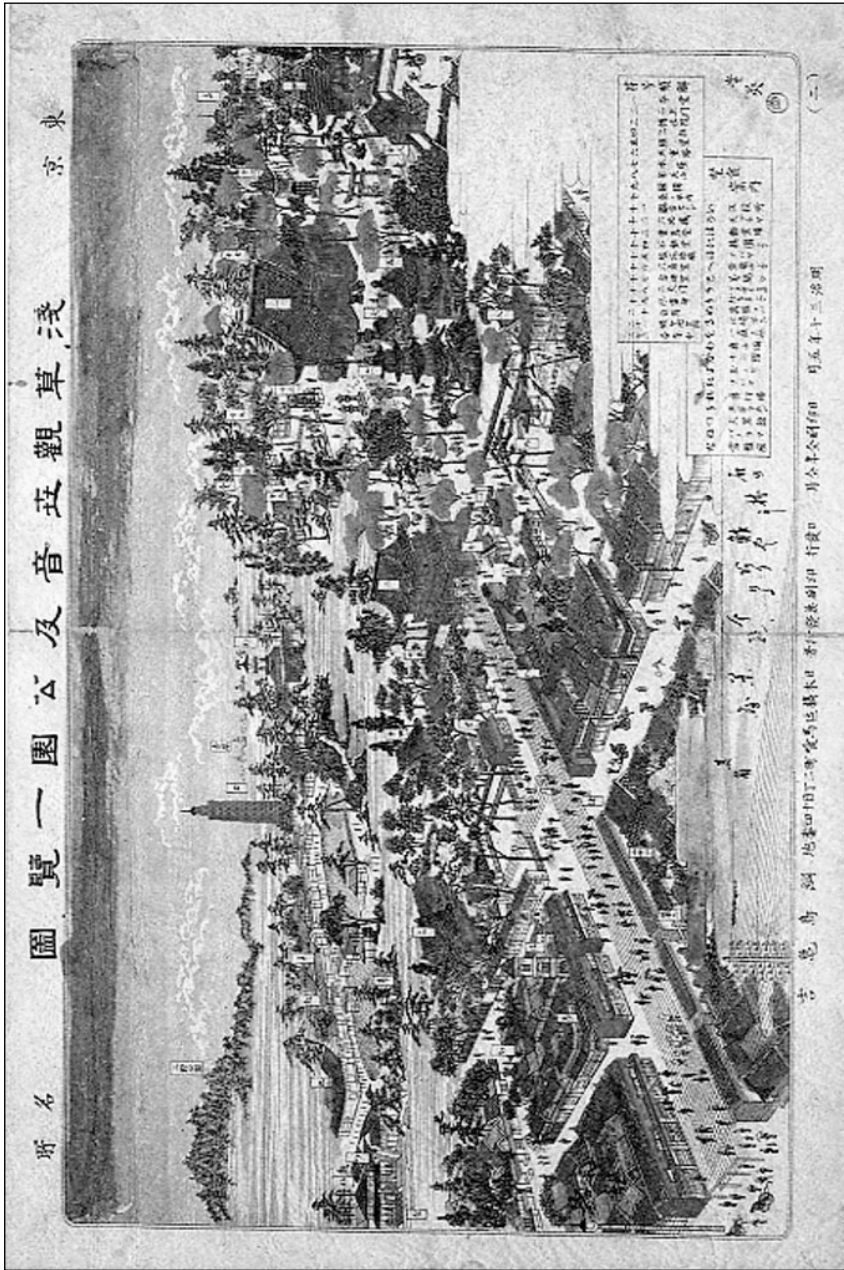


Abb. 9.1. Tsunashima Kamekichi: *Asakusa kannon oyobi kōen ichiranzu* [Übersichtskarte Asakusa-Kannontempel und Park], 1902, in: *Tokyo-to taitōku kyōiku iinkai* 1987, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Lebensgefühl erfüllt war. Schließlich ist die Legende am rechten unteren Bildrande in eine traditionelle *nishiki-e*-Wolkendarstellung eingebettet, was dem Betrachter als „visuelle Übergangszone zurück in die japanische Wirklichkeit“ angeboten wurde.

Eine weitere Ansicht aus der „Wolkenschau“ (Abb. 2) erlaubt etwas genauere Einblicke in das Treiben am Fuße des Ryōunkaku-Turmes: Rechts der Flaschenkürbis-See mit umliegendem Parkgelände und einer kleinen Anhöhe, die damals als Asakusa-Fuji bekannt war. Vorne rechts am unteren Bildende eine Panorama-kan genannte Rotunde, nach westlichen Vorbildern erbaut. Zu linker Hand, hoch in den Himmel aufragend, ganz die Bildmitte dominierend, der Wolken-Turm. Bis zur Blitzableiterspitze soll die Höhe des Bauwerkes exakt 59 Meter und 82 Zentimeter betragen haben. Die ersten 10 Stockwerke waren aus Ziegelsteinen gemauert, die beiden oberen bestanden aus einer Holzkonstruktion.

Angesichts der ständigen Erdbebenaktivität im Einzugsgebiet der japanischen Hauptstadt, die unweit der tektonisch aktiven Fossa Magna gelegen ist, erhoben sich schon früh warnende Stimmen, die auf den mangelnden Erdbebenschutz dieses Gebäudes hinwiesen. Die Befürchtung sollte sich als nur zu begründet herausstellen: Bei dem großen Kantō-Beben am 1. September 1923 wurde der Wolken-Turm in Tokyo fast vollkommen zerstört.

Anlässlich seiner Eröffnungsfeier 1890 hatte die auflagenstarke *Yomiuri*-Zeitung das Bauwerk stolz als Wahrzeichen der japanischen Hauptstadt, ja als den „Eiffelturm Tokyos“ gepriesen. Wie beim berühmten Pariser Vorbild, war in Tokyo ebenfalls ein elektrischer Lift installiert. Diesem kam neben seiner Funktion als Personenbeförderungsanlage noch eine wichtige Aufgabe als Werbeträger für die neu gegründete Tokyoter Elektrizitäts-Compagnie zu: Die Gesellschaft konnte hiermit vor aller Augen ihre Modernität und Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen.¹

Bei Abbildung 3 handelt es sich um ein auf Seide gedrucktes sogenanntes *nishiki-e*. Auf den ersten Blick sieht es wie ein kostbares Seidenbild aus, das dem Betrachter eine prächtige Außenansicht des Turmes darbietet. Doch hinter diesem *nishiki-e* verbirgt sich viel mehr, nämlich ein multimediales Kleinkunstwerk:

Das Objekt lässt sich aufklappen (Abb. 4), ähnlich einem Panorama-Adventskalender. Und durch diesen Klappmechanismus verwandelt sich das *nishiki-e* in einen Guckkasten, der, wie auf einer Miniatur-Kabuki-Bühne, verschiedene Klein-Szenen zur Ansicht bringt. In der 4. Etage ist beispielsweise ein *senbei* (Reiscracker)-Verkäufer zu erblicken, und links daneben befindet sich eine Bäckerei. Für technikbegeisterte Zeitgenossen,

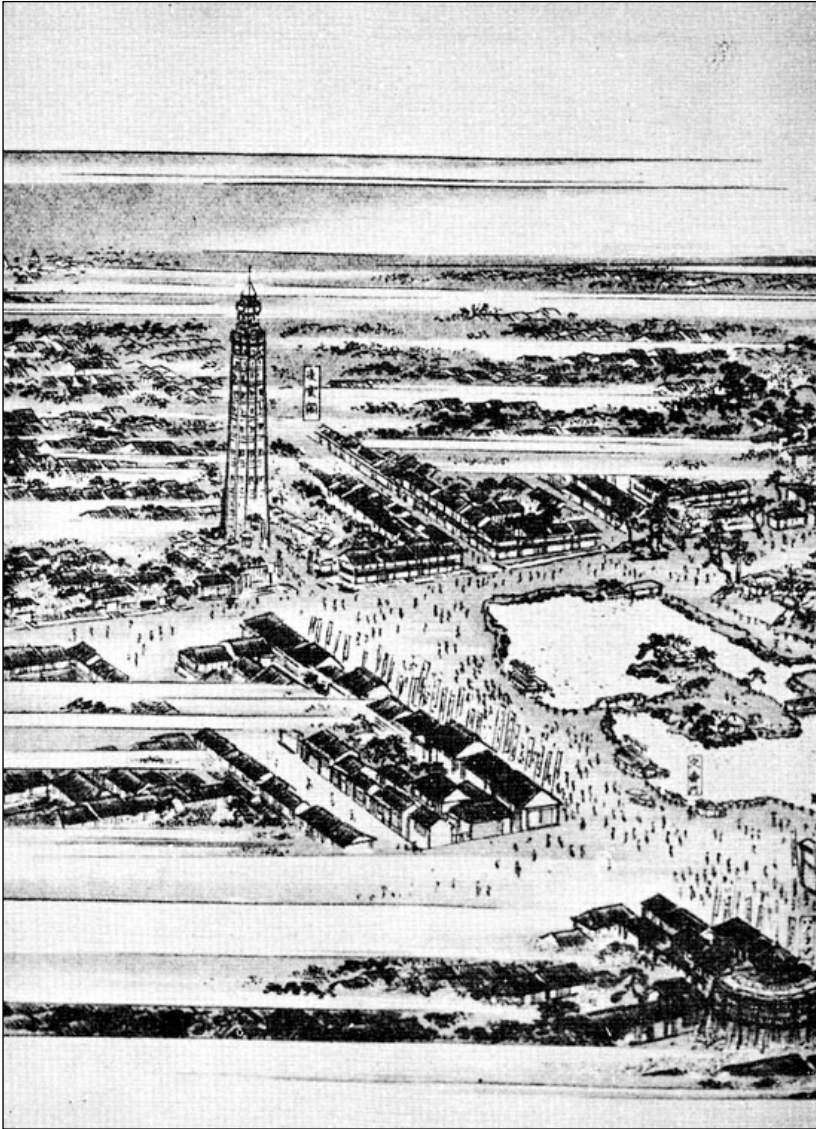


Abb. 9.2. *Shinsen meisho zue, Tōkyō-shi Asakusa kōen zenzu* [Generalkarte Tokyo-Asakusa, Neuester Bildband ausgesuchter Sehenswürdigkeiten], 1897, in: *Tōkyō-to taitōku kyōiku iinkai* 1987, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

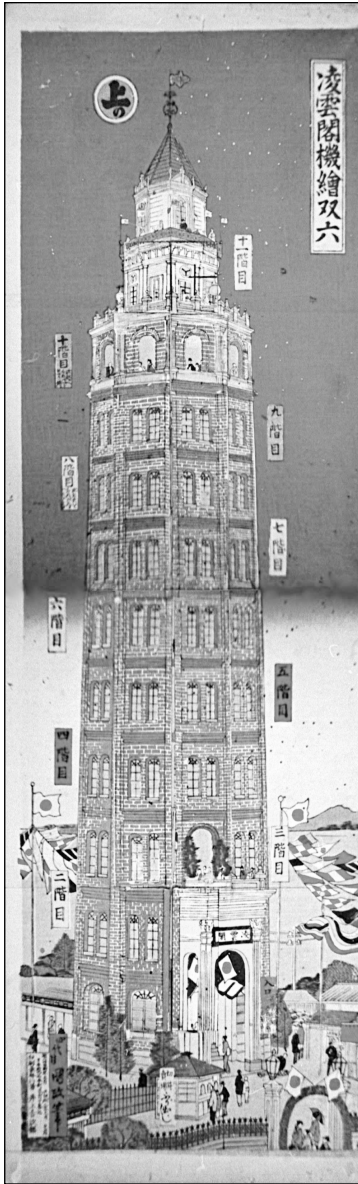


Abb. 9.3. Utagawa Kunimasa IV: *Ryōunkaku kikai sugoroku* [Der Ryōunkaku-Wolkenkratzer als Klappbild und Brettspiel], 1890, Kawazoe Yū Collection, mit freundlicher Genehmigung des Besitzers

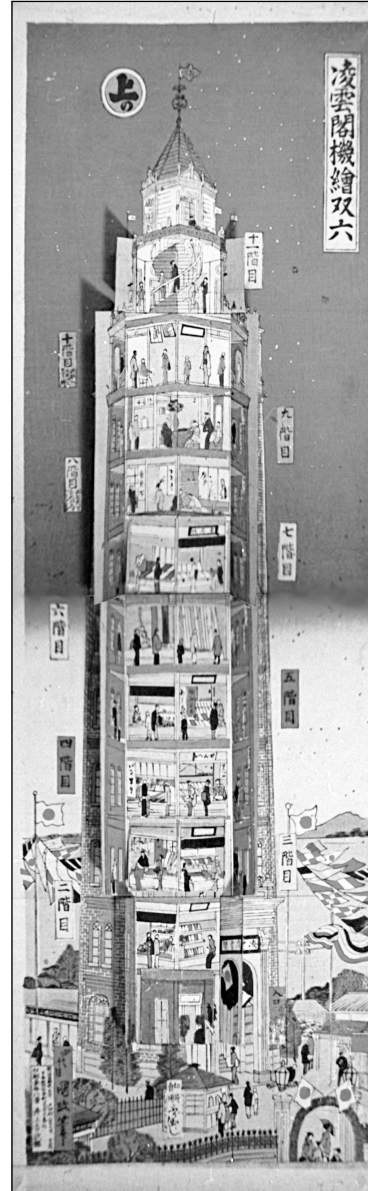


Abb. 9.4. Innenansicht des Ryōunkaku 1890, Kawazoe Yū Collection, mit freundlicher Genehmigung des Besitzers

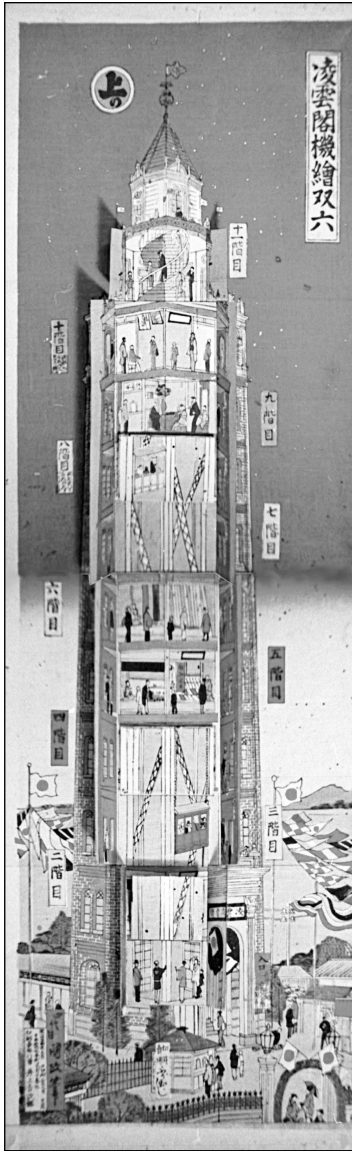


Abb. 9.5. Technischer Aufbau des Ryōunkaku 1890, Kawazoe Yū Collection, mit freundlicher Genehmigung des Besitzers

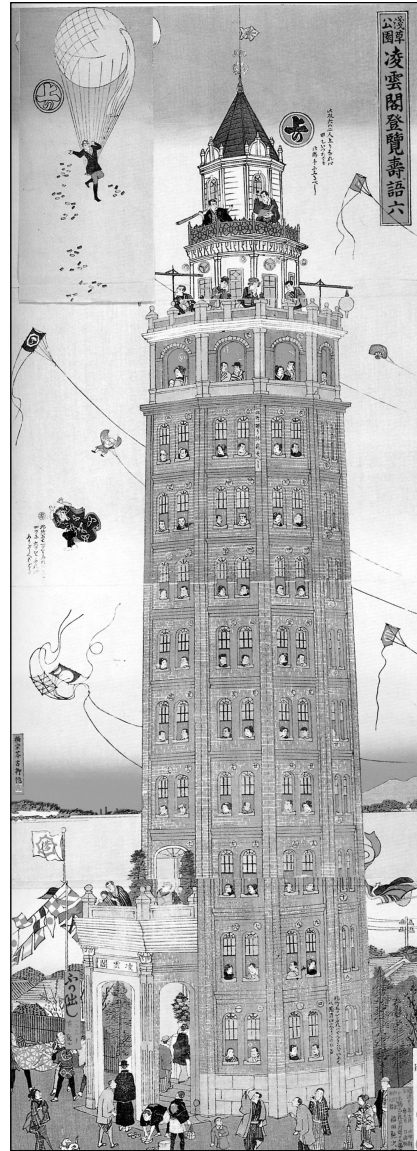


Abb. 9.6. Utagawa Kunisada III. (Zeichnung), Fukuda Kumajirō (Druck) *Asakusa kōen Ryōunkaku toran sugoroku* [Asakusa-Park, Ryōunkaku-Besichtigungsspiel], 1890, Tokyo-to Edo Tokyo Hakubutsukan 1998, mit freundlicher Genehmigung des Museums

die auch einen Blick hinter die Kulissen riskieren wollten, war ein weiterer Aufklapp-Mechanismus angebracht, vermittels dessen der Hintergrund sich wie ein Vorhang lüften ließ und so einen Einblick in das Innere des Turmes gewährte (Abb. 5). Auch der hochmoderne Aufzugsmechanismus konnte auf diese Weise eingehend studiert werden. Doch nicht nur für das persönliche Schaubedürfnis und für Einblicke in technische Details war dieses *nishiki-e* gut, es bot darüber hinaus ein unterhaltsames Würfelspiel für manch gesellige Runde. Spiele dieses Genres werden in Japan *sugoroku* genannt und erinnern im Prinzip an europäische Brettspiele von der Art des „Mensch ärgere dich nicht“. *Sugoroku*-Würfelspiele erfreuten sich in Japan seit alters her großer Beliebtheit. Allein zum Thema Ryōunkaku-Turm sollen die verschiedensten Versionen im Umlauf gewesen sein.

Eine besonders gelungene Version, die mit zahlreichen interessanten eingearbeiteten Attraktionen aufwartet, ist auf Abbildung 6 zu sehen. Eine für dieses Spiel typische Spielanweisung lautete etwa auf Position 4 (drittes Fenster von rechts, untere Reihe): Wenn du eine 5 würfelst, rücke vor bis zur 8. Etage, zum Fenster 49. Hatte der Spieler es noch weiter, etwa bis zum 60. Fenster geschafft, erwarteten ihn zahlreiche, teils unüberwindbare Hürden. Denn wenn er zu seinem Unglück dort eine 4 oder eine 6 würfelte, konnte er im Nu wieder ganz unten landen.

Allerdings wurde man nicht kurzerhand hinausgeworfen, wie etwa beim „Mensch ärgere dich nicht“, sondern man fiel elegant in die Tiefe, und das Ganze endete mit einer sehr „humanen“ Landung: Unten wartete bereits die Tokyoter Feuerwehr mit einem geschmackvoll bedruckten Sprungtuch, mit dem der gefallene Kandidat sanft aufgefangen und gleich wieder zu dem rot markieren Startfeld nebenan eskortiert wurde. Das Endziel dieses *sugoroku*-Spiels bildete die Aussichtsplattform oben auf dem letzten Stockwerk.

Über das Turm-Motiv im *sugoroku*-Spiel waren die „Dynamik und Progressivität des neuen Zeitalters“ sozusagen optisch in Szene gesetzt worden: Das Auf und Ab des mechanischen Aufzugs konnte auf spielerische Weise nachvollzogen werden.

Bei genauerer Betrachtung lässt sich feststellen, wie sich im Spieldesign auch die Mode der damaligen Zeit widerspiegelt: Einige der Herrschaften tragen europäische Kleider, andere wieder sind in einen Kimono gehüllt und bis zur Spitze heraufgestiegen, um einen Fernblick durch die bereitgestellten Teleskope zu erhaschen.

Bei dem links oben an einem Ballon in luftiger Höhe schwebenden Herrn handelt es sich nicht etwa um einen verunglückten *sugoroku*-Spieler, sondern um einen „fliegenden Ausländer“, dessen Name der Nachwelt sogar überliefert ist: Percival Spencer.²

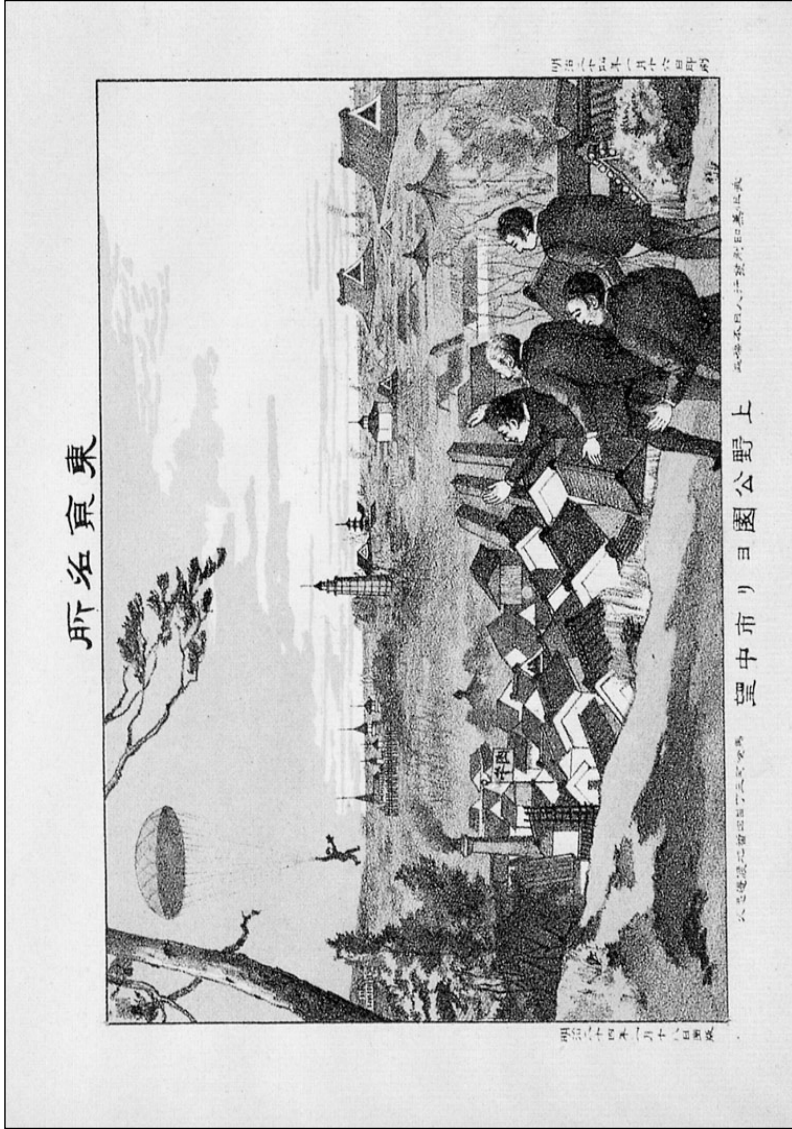


Abb. 9.7. Watanabe Tadahisa: *Ueno kōen yori shichū nozomu* [Eine Stadtsicht vom Ueno-Park], 1891, Machida shiritsu kokusai hanga bijutsukan 1996, mit freundlicher Genehmigung des Museums

Am Tage nach der Eröffnung des Ryōunkaku-Turms, am 24. November 1890, soll der besagte Mister Spencer im Ueno-Park – und zwar an einem Wasserstoff-Ballon der Yokohama-Gas-Compagnie hängend – aufgestiegen sein. Dort gedachte er einige Zeit in der Luft zu verbringen, um sich später von seinem Ballon abzuklinken und an einem Fallschirm zu Boden zu schweben. Wie die Chronik berichtet, schwang sich Herr Spencer auch elegant in die Lüfte. Leider war ihm der japanische Wind aber nicht günstig gesonnen und ließ ihn sogleich Richtung 12-Etagen-Turm und in die Gegend von Asakusa abdriften, wie auf Abbildung 7 sehr anschaulich zu sehen ist.

Für die Besucher des eben eröffneten Ryōunkaku-Turmes wird Spencers unfreiwilliger Wolkenflug ein höchst willkommenes Spektakel abgegeben haben: Man stelle sich vor, Besucher in Feiertagsstimmung, auf der modernsten und höchsten Aussichtsplattform Tokyos, erblicken hoch über der Stadt mit ihren niedrigen Häusern einen bärtigen Ausländer, der an einem navigationsuntüchtigen Ballon vorbeigeflogen kommt, um sich in den Weiten des Horizonts zu verlieren. Der Turm wird gerade an diesem Tag nach der Eröffnung mit Besuchern randvoll gewesen sein.

Akrobat Spencer hatte sein tollkühnes Programm bereits 12 Tage zuvor in aller Stille am Kaiserpalast vor dem Tennō demonstriert. Allerdings war auch dort seine Landung nicht wie geplant verlaufen, und die Audienz des Mister Spencer fand ihren Auftakt im kaiserlichen Wassergraben. Das Protokoll vermerkte jedoch, „der Englishman habe sich wenig anmerken lassen und dem Kaiser völlig durchnässt seine Aufwartung gemacht“ (*Yūbin hōchi shinbun*, 13./14. November 1890). Natürlich entbehrt dieser Vorfall nicht eines gewissen Humors – was der Bedeutung dieser Vorführung jedoch nicht abträglich war, nämlich dass zur damaligen Zeit derartigen Inszenierungen vor dem Tennō ein ganz besonderer Stellenwert zukam: Zum einen wurden solche Aktionen akribisch protokolliert. Zum anderen ergab sich hieraus eine nicht zu unterschätzende „Autorisierung“ durch die höchste Instanz, nämlich durch den Tennō selbst, was ohne Zweifel dem Ruf eines Künstlers nur zuträglich sein konnte. In diesem Sinne kann der zweite Flug Spencers für die Öffentlichkeit als Ereignis gewertet werden, das in seiner Bedeutungsschwere der vorangegangenen Demonstration am Kaiserpalast in nichts nachstand: Handelte es sich doch um die Wiederholung eines Vorganges, den der Tennō höchstpersönlich als beachtenswertes Ereignis gewürdigt hatte.

Mit der Meiji-Restauration war das Machtzentrum Japans von dem Jahrhunderte lang regierenden Schwertadel auf das Tennōgeschlecht übergegangen, und somit nahm das Kaiserhaus eine herausragende Rolle in der politischen und kulturellen Meinungsbildung ein.



Abb. 9.8. Hashimoto Shuen: *Kōki engeki yūran no zu* [Theaterbesuch erlauchter Persönlichkeiten], 1887, Tokyo-to Edo Tokyo Hakubutsukan 1995, mit freundlicher Genehmigung des Museums

Im Hintergrund waren jedoch Kräfte am Werk, die ihre machtpolitischen Bestrebungen vermittels kulturpolitischer Schachzüge zu festigen versuchten.

Beispielsweise wurde das Kabuki-Theater als geeignete Bühne für Machtdemonstrationen des Herrscherhauses neuentdeckt, ganz im Sinne des europäischen Barocktheaters, dem diese Funktion schon lange zugekommen war. Mister Spencers Flüge am Tennōpalast und über dem Himmel von Tokyo schienen sich vortrefflich für eine „Verkabukisierung“ zu eignen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Die Politisierung des Kabuki-Theaters erfolgte über den damaligen Außenminister Inoue Kaoru, der in seiner Residenz eine eigene Kabuki-Bühne für die kaiserliche Familie hatte einrichten lassen. Hier wurden ausgewählte Stücke aufgeführt, die teils auch in Anwesenheit ausländischer Honoratioren gegeben wurden. Damit war das Kabuki - eine kulturpolitische Novität - in den Rang eines Hoftheaters erhoben. In der Gunst des Publikums stand der Schauspieler Onoe Kikugorō an erster Stelle, nicht zuletzt, da Kikugorō auch als Hofschauspieler das besondere Protektorat des Tennō genoss, was in dem hier vorliegenden *nishiki-e* deutlich zum Ausdruck kommt (Abb. 8). Es zeigt eine Kabuki-Szene, die sich im Hause Inoues vor der versammelten Hofgesellschaft abspielt; in der Loge rechts ist der Tennō mit seiner Gattin und wichtigen Hofbeamten abgebildet.

Die Bedeutung der *nishiki-e* reicht weit über ihren eigentlichen kunsthistorischen Wert hinaus: Ihnen kam eine höchst wichtige, mediale Aufgabe zu. Vor der Verbreitung der Photographie wurde der japanische „Bildjournalismus“ über dieses Medium geführt. *Nishiki-e* waren preiswert in der Herstellung, leicht zu vertreiben, haltbar, lichtecht, und nicht zu vergessen: Sie konnten beliebig vervielfältigt werden, wie später modernes Filmmaterial. Vermittels einer äußerst farbintensiven Darstellung und unter Einbeziehung perspektivischer Gestaltung konnte ein Realismus erreicht werden, der – unter Berücksichtigung des Erwartungshorizontes der Konsumenten – unserer heutigen Profi-Hochglanzphototechnik in nichts nachsteht.

Der Zufall wollte es, dass der Schauspieler und Publikumsliebbling Onoe Kikugorō seinerzeit die Fallschirmdemonstration des Mister Spencer als Augenzeuge miterlebt hatte. Inspiriert durch dieses Schauerlebnis und in dem Wissen, dass auch der Tennō zuvor seinen Gefallen daran gefunden hatte, wandte sich Kikugorō an den bekannten Theaterschriftsteller Kawatake Mokuami mit der Anregung, das Ganze, nämlich „den Flug am Turm“ in eine den Möglichkeiten des modernen Kabuki-Theaters angemessene Inszenierung zu verwandeln.

Ein Aufführungsgenre des damaligen Kabuki wurde *kiwamono* genannt. Ein *kiwamono* bezeichnet ein Stück, das sich im Grenzbereich zwischen Realität und Fiktion bewegt. Eben dieser Charakter zeichnete die Stücke aus, die sich im Gewand eines Kabuki-Stücks auf der Bühne präsentierten: In ihrer Machart waren sie stets irgendwo zwischen traditionellem Kabuki und medialem Nachrichtenspektakel angesiedelt. So wurden regelmäßig die neusten Nachrichten oder Aufsehen erregenden Vorfälle als Kabuki-Stücke auf die Bühne gebracht. Heute würde man wohl von einer Art „Dokumentations-Kabuki“ sprechen.

Beim Flug des Mr. Spencer über Ueno handelte es sich um einen höchst kabukigerechten Stoff, der wie andere erfolgreiche *kiwamono*, etwa solche über einen beliebten italienischen Zirkus, beim interessierten Publikum ankam und zahlreiche Aufführungen erlebte.³ Dem Auftritt Kikugorōs in der Gestalt des Mr. Spencer ging eine Ouvertüre voraus, bei der mit Spencermotiven gezierte Papierballons von der Bühne herab ins Publikum schwebten. In dieses Ballontreiben mischte sich eine Gestalt, die sich auf den ersten Blick als halb zusammengefallener papierner Aufblas-Pierot zu erkennen gab. Vermittels einer Gasflasche wurde diesem ein kurzes Leben eingehaucht, er hob ab, vollführte einige wenige Luftsprünge, um aufgrund eines Lecks in der Seite alsbald wieder zischend in sich zusammenzufallen und fortgetragen zu werden. Bei dem Pierot handelte es sich um niemand anderen als Meister Kikugorō selbst, der mit dieser Nummer eine der schwierigsten Übungen der japanischen Kabuki-Tanzkunst, die „Kabukipantomime“ (*ningyō-buri*), zelebrierte. Zeitgenössischen Berichten zufolge spielte Kikugorō die gesamte Szene so täuschend echt, dass sich noch später die erste Garde der Theaterkritiker lobend darüber geäußert haben soll. Osanai Kaoru, der Gründervater der modernen japanischen Theaterbewegung (*shingeki undō*), hatte um 1913 in Russland einer Aufführung des Balletts Petruschka von Igor Strawinsky beigewohnt, in dem der russische Startänzer Waslaw Nijinski als Marionette, die plötzlich Mensch wird, die Hauptrolle spielte. Osanai zeigte sich tief beeindruckt, fügte jedoch hinzu, auch dieses Erlebnis habe ihn darin bestätigt, dass sein Kabuki-Jugenderlebnis mit Kikugorō auf der Bühne in der Folge niemals wieder übertroffen wurde. (Hara/Kamiyama/Watanabe 2001: 394–395)

Nach Kikugorōs pantomimischem Flugdebüt erfolgte ein Szenenwechsel: Die übliche japanische Kabuki-Musik blendete aus, westliche Instrumente hoben an, und in japanischer Rezitationsmanier erfuhr das Publikum nun die neusten Nachrichten über die unerhörten Flugkunst-Darbietungen des sagenhaften Mr. Spencer.

Spencer erschien währenddessen persönlich auf der Bühne – es erübrigt sich hinzuzufügen, dass in seiner detailgetreu nachempfundenen Gestalt eigentlich Meister Kikugorō steckte.

An dieser Stelle sei erneut auf die Besonderheiten der Kabuki-Bühne hingewiesen: Kabuki unterscheidet sich grundlegend von Einrichtungen wie etwa der Opernbühne, wo versucht wird, vermittels geschickt dimensionierter Kulissen, Tiefenperspektiven und Lichteffekte eine vollkommene Naturnachahmung zu erreichen. Im Kabuki spielen eher schlichte und für den Kenner einfach zu durchschauende Täuschungseffekte eine wichtige Rolle. Hilfsmittel werden allenfalls begrenzt eingesetzt. Die Bühne erscheint ungewöhnlich langgestreckt und ohne wesentlichen Tiefgang. Handlungen spielen sich vorwiegend in der Horizontalen ab. Tiefenwirkungen werden durch spontane Effekte erzeugt. Kabuki besticht durch seine jäh einsetzenden Überblendungen und Highlights: Alles ist sichtbar, nichts bleibt verborgen. Und doch sorgt eine blitzschnelle Inszenierungsdynamik für weitgehende Überschneidung und Harmonie von Illusion und Realität.

Für den Spencer'schen Ballonflug auf der Bühne ergaben sich aus dieser Konstellation verschiedene Konsequenzen. Das vorliegende Bühnenphoto (eine der wenigen erhaltenen, für den Photographen gestellten Szenen) zeigt Kikugorō, alias Spencer, an seinem Ballon hängend auf der Bühne erscheinen (Abb. 9).

Im Hintergrund ist das neu erbaute staatliche Ueno-Museum als sichtbares Monument der Moderne zu sehen, in die sich das damalige Japan aufzubrechen schickte. Der Vordergrund ist ausgefüllt von nachempfundenen Vorrichtungen zur Wasserstoffherstellung für die Ballonbefüllung. Auch eine Anlegestelle für das Schleppseil ist zu sehen.

Die Flugillusion wurde durch eine spezielle Bühnenvorrichtung unterstrichen: Am Bühnenhimmel war eine waagenähnliche Laufvorrichtung angebracht. An einem Seil hängend konnte der Schauspieler so über die Bühne „geflogen“ und dabei auch in vertikaler Richtung gehoben oder abgesenkt werden. Diese *renjaku* genannte Vorrichtung ermöglichte akrobatisch und gleichermaßen ästhetisch anmutende Flugnummern von hoher Perfektion.

Nachdem das Publikum den Herrn Spencer als Ballonpiloten gewürdigt hatte, erhob sich der Betreffende in die Lüfte, wobei er – Kabuki-Theater waren schließlich von Sponsoraktivitäten abhängende Privatunternehmen – fleißig Werbebroschüren ins Publikum warf (Abb. 10). Im japanischen Theater war es seit jeher Brauch, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden: Kunst und Kommerz lagen stets nahe beieinander. In Japan galt diese Maxime seit jeher in besonderem Maße. Daher also fliegende Werbebroschüren vom Bühnenhimmel, die dem Publikum während der atemberaubenden Szene ins

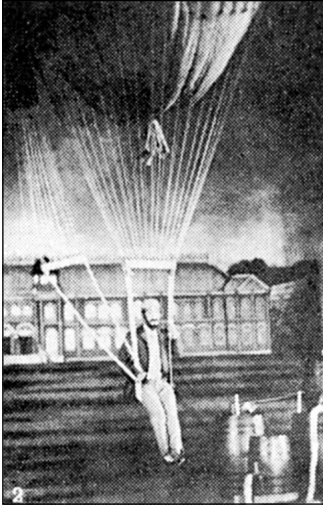


Abb. 9.9. Onoe Kikugorō V auf der Bühne, in: Abe Yutaka, 1997, 106, mit freundlicher Genehmigung des Verlags



Abb. 9.10. Toyohara Kunichika (Zeichnung), Fukuda Kumajirō (Druck), *Baikō hyakushu no uchi eijin supensaa* [Spencer der Englishman], 1894, Machida shiritsu kokusai hanga bijutsukan, mit freundlicher Genehmigung des Museums



Abb. 9.11. Spencers Fallschirmflug, in: Abe Yutaka, 1997, 106, mit freundlicher Genehmigung des Verlags



Abb. 9.12. Ōkiri jōruri, *fusenori uwasa no takadono* [Der Ballonflieger und der sagenhafte Wolkenturm], in: Hara, Kamiyama und Watanabe, 2001, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Gedächtnis zurückrufen sollten, wer die eigentlichen Mäzene waren, die dem Volk ihre grandiosen Aufführungen finanzierten.

Die Choreographie einer Kabuki-Aufführung sieht Szenenwechsel, Rezitative, Orchesterbegleitung und die angenehme rhythmischen Einsätze edler Klanghölzer vor, durch deren Aufeinander schlagen wichtige Szenen und Kulissenwechsel bezeichnet werden.

Spencer, der sich anschickt, mit seinem Ballon abzuheben, wird mit einem verhaltenen „Tack!“ der Klanghölzer auf der Bühne verabschiedet. Mit diesem Signal, das den Kabuki-Zuschauer durch seinen vertraut-archaischen Klang auf das Kommende einstimmt, wird sich die Hintergrundkulisse allmählich gleich einer Ziehharmonika zusammenfallen – die darauf abgebildeten Gebäude mit ihr – so dass der Eindruck entsteht, Spencer schwebt weiter hinauf in den Himmel. Gleichzeitig steigen auf zwei schmaleren Leinwandkulissen beiderseits der Bühne imaginäre Wolken auf, um im nächsten Augenblick einer bühnenfüllenden Vollkulisse Platz zu machen, die blitzschnell von der Seite aufgezogen wird.

Der Schauplatz des Geschehens ist nun zum Himmel mutiert: Spencer wird von Windböen ergriffen und hoch empor gewirbelt (Abb. 11). Eine Theatersekunde lang verschwindet der Star am oberen Bühnenhimmel, um sogleich wieder vom Luftstrom nach unten gezogen zu werden. Doch da sieht man ihn schon ganz klein in der Ferne schweben. Auch einem begnadeten Schauspieler ist es nicht gegeben, sich in Sekundenbruchteilen auf die Hälfte seiner Größe zu verkleinern. Das Geheimnis der Spencer'schen Schrumpfung war allen Zuschauern bekannt: Bei dem in Windeseile hinter den Kulissen am Seil ausgetauschten und vor dem Publikum nunmehr tollkühne Flugakrobatik verrichtenden Künstler, handelte es sich um Kikugorōs Söhnchen, um Kikugorō VI. Auf diese Weise wurde die fehlende Tiefenperspektive des Kabuki-Raumes durch einen optischen Trick erweitert. Wie die Presse berichtete, hing der Knirps nicht etwa schlaff wie eine Puppe am Seil, sondern Kikugorō Junior soll verschiedene Kunststückchen gezeigt haben, die ihn als „echten“ Kikugorō auswiesen. Die japanische Inselwelt ist durch ein Klima mit rasch wechselnden Wetterfronten geprägt, und der Junge mimte meisterhaft, wie man als Ballonakrobat am Himmel zum Spielball des ständig drehenden Windes wird. Leider ist uns zu Kikugorō Junior nur wenig Dokumentationsmaterial erhalten.

Auf einem Theaterzettel (Abb. 12) sind die wichtigsten Schauspieler und Schlüsselszenen gleichzeitig dargestellt. Ganz oben links ist der kleine Kikugorō am Ballon hängend zu sehen. Das Publikum raste vor Begeisterung. Diesen Begeisterungssturm machte man sich zunutze, um den Jungen unauffällig und rasch wieder gegen den Vater auszutauschen: Kikugorō Senior



Abb. 9.13. Onoe Kikugorō V als Percival Spencer, in: Abe Yutaka, 1997, 106, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

拾貳番 凌雲閣開業廣告
拾一月十日開業式



同拾壹日 諸君 觀覽 供ス
淺草公園 凌雲閣

縱覽料 大人八角 小兒四角 (下九軒要セシ)

去ニ日廣告 凌雲閣開業 一日ノ銀 付正ス
一京區南區南橋町 廣 告 社

Abb. 9.14. Anzeige anlässlich der Eröffnung des Ryōunkaku, in: *Yūbin Hōchi Shinbun*, 10.11.1890, Meiji Shinbun Zasshi Bunko, mit freundlicher Genehmigung der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Tokyo

schwebte an einem Fallschirm, der sich unterdessen entfaltet hatte, theatralisch zu Boden.⁴ Während der landende Spencer seine akrobatischen Nummern vorführte, waren die Bühnenarbeiter damit beschäftigt, den Hintergrund zum Geschehen zu synchronisieren: Kabuki-Kulissen bestehen aus entrollbaren Leinwänden, die aufgrund ihrer Konstruktion eine Filmüberblendungen ähnliche Inszenierung gestatten. Mit Hilfe solcher Leinwände konnte eine komplette Flugnummer vom Start über den Flug in den Himmel bis hin zur Landung für Laien und Kenner überzeugend simuliert und inszeniert werden. Durch dynamische Absenkungsmanöver des Horizonts wurden tollkühne Flugimpressionen erzielt, doch die Steigerung des Ganzen war Mr. Spencers Abgang, oder besser gesagt seine „Ballonfahrt in die Versenkung“. Der mittlere Teil des Bühnenbodens konnte über eine Aufzugkonstruktion derart abgesenkt werden, dass der Eindruck entstand, der Schauspieler entschwebe nach unten. Für Kabuki-Liebhaber aller Zeiten waren diese Versenkungsszenarien ein unverzichtbarer Bestandteil wahrhaft vollendeten Kabuki-Genusses. Auch Spencer musste versinken, und mit dem nächsten Schlag des Klangholzes kam der Horizont mit dem bereits vertrauten Bild des Museums in Ueno erneut in Sicht. Hiermit war dem dokumentarischen Teil der Kabuki-Aufführung Genüge getan.

Neben der reinen Volksunterhaltung erfüllte Kabuki also auch eine wichtige Rolle als Dokumentationsmedium, das dem Volk erlebte oder als unvergesslich erachtete Szenen in Erinnerung zurückrief.

Im Verlaufe seines Originalflugs war Mister Spencer jedoch abgedriftet und in Negishi, einer Gegend nicht weit entfernt von Ueno niedergegangen. Sein Rücktransport Richtung Ueno wurde ebenfalls Bühnenwirksam inszeniert: Spencer erschien ein drittes Mal, diesmal theatralisch über den *hanamichi* bis zur Bühne in einer Riksha gefahren. Dort entstieg er seinem Gefährt, um eine kurze Ansprache über seinen waghalsigen Flug zu halten. Der Star-Kabuki-Schauspieler Kikugorō hatte diese Ansprache unter Anleitung eines erfahrenen Englischlehrers in der Originalsprache auswendig gelernt:

*Ladies and Gentlemen,
I have been up at least three thousand feet.
Looking down from that fearful height, my heart was filled with joy
to see so many of my friends in Kabukiza, who had come to witness
my new act.
Thank you, Ladies and Gentlemen; with all my heart, I thank you.*
(Zitiert nach Hara/Kamiyama/Watanabe 2001:401)

Diese Einlage auf Englisch (Abb. 13), die zweitlängste in der Geschichte des Kabuki, bedeutete eine ungeheure Internationalisierung der damaligen Theaterwelt. Gleichzeitig, um das Publikum nicht zu sehr zu strapazieren und den Genuss nicht zu mindern, trat ein Dolmetscher auf, der die ausländischen Worte simultan ins Japanische übersetzte. Kabuki bilingual. Dies entsprach so ganz dem Sturm- und Dranggefühl der Meiji-Zeit.

Der Himmel über Tokyo und Wien Ende des 19. Jahrhunderts war von Luftschiff-Fahrten und Luftakrobatiknummern erfüllt. So wird im bereits zitierten *Der Prater* berichtet:

Während der „Großen Internationalen Ausstellung für Luftschiff-fahrt“, die 1888 auf der Feuerwerkswiese untergebracht war und die in einem Ballonhaus die verschiedensten Ballontypen zeigte, unternahmen Silberer und Gordard mit dem Ballon „Budapest“ Auffahrten.

Aber auch zu Schauzwecken fanden in den achtziger und neunziger Jahren Aufstiege statt. So stieg anlässlich des Rotundenfestes am 5. Juni 1886 Edoardo Spelterini vom Trabrennplatz auf. Die Gymnastikerin Leona Dare hing dabei mit den Zähnen an einem Trapez. Der polnische Erfinder Jan Szczepanek unternahm während der Jubiläumsausstellung 1898 mit einem Fesselballon Aufstiege. Er wettete mit seinem Kompagnon Ludwig Kleinberger, daß er in 1000m Höhe am Schleppeil auf- und abklettern werde. Als nun der Ballon etwa 1200m Höhe erreicht hatte, sah man tatsächlich, wie sich ein Körper aus dem Korbe schwang. Als nach der Landung Kleinberger dem Erfinder Vorwürfe wegen seiner Waghalsigkeit machte, lachte dieser und erzählte, daß er eine Puppe mitgenommen und mit ihr manipuliert hätte. (Premmer/Lackner 1974:127)

Nicht nur in Tokyo ereigneten sich Unfälle wie die unfreiwillige Landung des Mister Spencer im Wassergraben des Tennōs. Auch in Wien sorgte eine spektakuläre Bruchlandung für Stoff in der einschlägigen Presse:

Als Silberer einmal das Pech hatte, mit seiner Gondel einige Grabsteine umzuwerfen, ließen sich die Witzblätter diesen famosen Stoff natürlich nicht entgehen. Ein ganzseitiges Blatt von Ernst Juch in Heft 16 der „Wiener Luft“ von 1883 zeigt die Posaunenengel, Trauerengenien, Ewigkeitsschlangen und Putti der Grabmäler des Schmelzer Friedhofes beim Herannahen des Silberschen Ballons in heilloser Flucht. (Pemmer/Lackner 1974:127)

Ob dieser Vorfall in Wien auch auf die Bühne gebracht wurde, wäre sicher eine Untersuchung wert. Hätte Spencer eine solch theatralische Notlandung auf einem Tokyoter Friedhof hingelegt, wäre dies zweifellos ein gefundenes Fressen für Bühnenautor Kawatake Mokuami gewesen, der ein erstklassiges Kabuki-Drama daraus gemacht hätte.

Rund zwei Monate nach Eröffnung des Ryōunkaku-Turms - siehe die Eröffnungs-Anzeige in einer der wichtigsten zeitgenössischen Tageszeitungen (Abb. 14) - wurde das Kabuki-Stück, *Fusenori uwasa no takadono* (Der Ballonflieger und der sagenhafte Wolkenturm) auf der Ginza in Tokyo uraufgeführt.

Der Turm war inzwischen als Symbol des neuen und modernen Tokyos akzeptiert. Die Kabuki-Aufführung trug dazu bei, den Zuschauermassen den Eindruck zu vermitteln, auch selbst einmal nach Asakusa fahren zu müssen, um dort den Turm und das Ambiente der körperlich erfahrbaren Höhe persönlich in Augenschein zu nehmen.

Genau dieses Erlebnis, das vertikale Auf und Ab, war für die damaligen Tokyoter zweifellos ein neuer Aspekt, wie er sich etwa auch beim Riesenrad für die Bevölkerung im Wiener Prater darstellte. Das „sagenhafte“ Erlebnis wurde hier Realität: Die Vogelschau hinunter auf den eigenen Mikrokosmos, auf Asakusa, den Stadtteil, der mehr als alle anderen in Tokyo das Göttliche und das Menschliche, das Theatralische und das Profane in sich vereinte. Hier standen Tempel, in denen gebetet und geopfert wurde, dicht an dicht neben Teehäusern, teils von holden Wesen bevölkert, die neben dem Tee-Ausschank auch noch ganz andere Dienste bieten konnten. Von luftiger Warte aus ließ der Turmbesucher seinen Blick in die Ferne schweifen, um im nächsten Augenblick genüsslich auf all die Schönheit herabzublicken, die sich ihm zu Füßen darbot: Das Kaleidoskop von Asakusa.

In der zweiten Hälfte von Mokuamis Kabukistück wurde eben diese gemischte und mitreißende Atmosphäre aufs Genaueste beschrieben und dargestellt. Schauspieler Kikugorō V, der sich inzwischen der Spencer'schen Kleidung entledigt hatte, wäre laut Kabuki-Tradition nun seiner Pflicht entbunden gewesen und hätte nach Ableistung der wichtigsten Rollen seine Garderobe aufsuchen können. Der Rest der Vorstellung lag – wie im Programm ausgewiesen – in den Händen eines humorigen Deklamators (*rakugoka*). Kein Geringerer als der damalige Großmeister dieser Kunst, Sanyūtei Enchō, war dem Publikum angekündigt. Dem Hörensagen nach war Meister Enchō ein für dieses Genre außergewöhnliches Privatissime-Debut vor dem Tennō zuteil geworden.

Die Vorführung mit dem Stimmkünstler endete unter stehenden Ovationen und Beifallsstürmen: Denn es war nicht etwa der angekündigte Rakugo-

Meister, der hier das Publikum in seinen Bann schlug, sondern sein geschickt agierendes Double: Kikugorō V hatte erneut seine Vielseitigkeit unter Beweis gestellt, indem er wiederum unerkannt auf der Bühne erschien und diesmal meisterhaft den Part des berühmten Kollegen imitierte – bis auf dessen Tonfall und die verschmitzten Zuckungen, die in ganz Tokyo das Straßengespräch bildeten. Gleichzeitig wurden dem Publikum die näheren Hintergründe zur Entstehung der zuvor gesehenen Vorstellung erklärt – ein Brauch, der im Kabuki als *gakuya oroshi* (Geschichten aus der Künstlergarderobe) fest etabliert war. So fügte es sich, dass Kikugorō während des Finales in seiner Verkleidung als Meister Enchō Anekdoten über sich selbst zum Besten gab – ein Umstand, der verständlicherweise zu Lachsalven des Publikums führen musste. Der „Enchō“ ließ beispielweise verlauten:

Wissen´s, der Herr Schauspieler ist eigens mit dem Herrn Theaterdichter aufgebrochen, um einen Ausländer in Ueno fliegen zu sehen. Und dann hat´s ihn, den Wissensdurstigen nicht mehr gehalten. Er hat sich durch die Reihen der anwesenden Herrschaften aus aller Herren Ländern ganz bis nach vorn gearbeitet, bis ihn, den kleinen und schwächtigen berühmten Mann ein guter englischer Fußtritt wieder in die hintersten Reihen warf. So kann es einem ergehen, wenn man zuviel wissen möchte.

(Zitiert nach Hara/Kamiyama/Watanabe 2001:414)

Das Publikum tobte vor Begeisterung, Meister Enchō auf der Bühne wurde von heftigen Niesanfällen geschüttelt - ein kabukiwirksamer Hinweis darauf, dass es wieder einmal um den Vortragenden selbst ging, der gleichzeitig jedoch scheinheilig vorzuschützen trachtete, über eine völlig andere Person zu reden.

Etymologisch gesehen handelt es sich beim Kabuki um eine Bezeichnung jüngerer Datums. Hinter der ältesten belegten Form *kabuku* verbergen sich etymologische Spuren, die auf die „Narretei des Menschlichen verweisen – auf die Narretei der Stimme, der Mimik und des Tanzes“ (Imao 2000:2). So erschien es dem damaligen Publikum durchaus akzeptabel, dass die zuvor erwähnte Imitationseinlage auf halbem Wege durch grazil hereinschwebende und -tanzende Schönheiten, im Kabuki allesamt männlichen Geschlechts, aufgelöst wurde. Der Star verabschiedete sich im Kreise seiner Schüler, Jünger und anderer hoffungsvoller Nachwuchstalente in einem grandiosen Tanzfinale von seinen Fans. Eine Stimme verkündete das vorläufige Ende der Aufführung, und die Zuschauer wussten: Die Show geht irgendwann weiter. Das Theater leerte sich allmählich, und draußen in Asakusa begann der Geist der Kabuki-Bühne sich ganz konkret und in vollen Zügen auszuleben.

Literaturverzeichnis

- HARA Michio, KAMIYAMA Akira und WATANABE Yoshiyuki (Hg.)
 2001 *Kawatake Mokuami shū* [Kawatake Mokuami. Ausgewählte Werke]. Tokyo: Iwanami shoten.
- HOSOMA Hiromichi
 2001 *Asakusa Jūnikai. Tō no nagame to „kindai“ no manazashi* [Asakusa, 12. Stock. Die Aussicht vom Turm und der „moderne“ Blick]. Tokyo: Seidosha.
- IMAO Tetsuya
 2000 *Kabuki no rekishi* [Die Geschichte des Kabuki]. Tokyo: Iwanami shoten.
- KAWAZOE Hiroshi
 2000 *Edo no misemono* [Spektakel in Edo]. Tokyo: Iwanami shoten.
- MACHIDA SHIRITSU KOKUSAI HANGA BIJUTSUKAN (Hg.)
 1996 *Hanga: 80nen no kiseki: Meiji shonen kara Shōwa 20nen made* [Japanische Holzschnitte: Ein Rückblick auf 80 Jahre: Vom Beginn der Meiji– Zeit bis 1945]. Tokyo: Machida kokusai hanga bijutsukan.
- PEMMER, Hans und Nini LACKNER
 1974 *Prater – Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München und Wien: Jugend und Volk.
- TŌKYŌ-TO EDO TŌKYŌ HAKUBUTSUKAN (Hg.)
 1995 *Edo kabuki: Rekishi to miryoku* [Das Edo-Kabuki – Geschichte und Faszination]. Tokyo: Edo Tōkyō rekishi zaidan.
 1998 *E-sugoroku. Asobi no naka no akogare* [Bebilderte Brettspiele. Wunsch und Utopie im Spiel]. Tokyo: Tōkyō-to Edo Tokyo hakubutsukan.
- TŌKYŌ-TO TAITŌKU KYŌIKU IINKAI (Hg.)
 1987 *Asakusa rokku: kōgyō to machi no utsurikawari* [Der 6. Asakusa-Bezirk: Wandel von Stadtbild und Theaterlandschaft]. Tokyo: Taitōku kyōiku iinkai (= Taitōku bunkazai chōsa hōkoku/Tōkyō-to taitōku iinkai shakai kyōikuka; 5).
- YŪBIN HŌCHI SHINBUN
 1890 10. bzw. 13./14. November. In: Meiji Shinbun Zasshi Bunko [Sammlung von Zeitungen und Zeitschriften aus der Meiji-Zeit], Tōkyō Daigaku Hōgakubu [Rechtswissenschaftliche Fakultät der Universität Tokyo]
- YUTAKA Abe
 1997 *Butai no Danjurō, gosei Onoe Kikugorō* [Danjurō und Onoe Kikugorō V. auf der Bühne]. Tokyo: Kuresu shuppan (= Kinsei bungei kenkyū sōsho, Kabuki; 14).

Anmerkungen

¹ Zum Turm in Asakusa vgl. u.a Hosomi 2001 bzw. Kawazoe 2000

² Ob es sich bei Mister Spencer um einen englischen oder amerikanischen Staatsbürger handelte, wurde leider nie hinreichend geklärt. Auf jeden Fall sprach Herr Spencer ein sehr gut verständliches Englisch, was nicht ohne Bedeutung für den Fortgang der vorliegenden Darstellung sein wird.

³ Im Jahre 1886 hatte der italienische Circus Ciarini seine Zelte im Tokyoter Stadtbezirk Akihabara aufgeschlagen und zeigte dort bislang nie gesehene Attraktionen mit Pferde-, Tiger-, Löwen- und Elefantendressuren. Auch abgerichtete Strauße sollen zu sehen gewesen sein. Die Popularität des Circus Ciarini hielt sich ungebrochen über viele Monate hinweg. Im Folgejahr gastierte er in der Nähe des Kaiserpalastes auf dem Gelände des Yasukuni-Schreins, wo auch der Tennō einer Aufführung beiwohnte. Kawatake Mokuami und Kikugorō V ließen die Ciarini-Atmosphäre in ein *kiwamono* einfließen, dem sie den Titel *Narhibiku Charine no kyokuba* – „Die sagenhaften Charine-Arena“ – gaben.

⁴ Nach persönlichen Aufzeichnungen Kikugorōs VI. soll es sich bei der kombinierten Flug- und Fallschirmnummer um ein höchst gefährliches Unterfangen für Vater und Sohn gehandelt haben: „Bei dem in der Luft vorgenommenen Wechsel vom Ballon zum Fallschirm waren wir ständig der Gefahr eines Misslingens ausgesetzt. Zwar hatte mein Vater mit mir zuhause die Nummer viele Male durchprobiert, was mich jedoch kaum dazu verleitete, am Aufführungstage mit großer Zuversicht vor das Publikum treten zu können. Im Nachhinein gesehen kann ich nur sagen, dies war eine meiner größten Angstnummern überhaupt.“ (Zitiert nach Hara/Kamiyama/Watanabe 2001:432–433)

10. „Die Versammlung brach in stürmischen Beifall aus“ – Zu den Anfängen des Kinos in Wien und Tokyo

ROLAND DOMENIG

1995 feierte man weltweit den „100. Geburtstag“ des Kinos, und zahlreiche Ausstellungen und Sonderprogramme riefen die beinahe vergessenen Anfänge des Kinos wieder in Erinnerung. In Japan gedachte man in zwei Ausstellungen des Ereignisses, in der vom Kawasaki City Museum organisierten *Eiga tanjō 100-nen hakurankai-ten* (Ausstellung 100 Jahre Geburt des Kinos) und in der Wanderausstellung *Eiga denrai – Shinematogurafu to „Meiji no Nihon“* (Das Kommen des Films – Der Kinematograph und das Japan der Meiji-Zeit), die in mehreren Städten zu sehen war. Zu letzterer erschien anstelle eines Kataloges im Verlag Iwanami Shoten unter demselben Titel ein Buch mit Artikeln von mehreren Autoren über die Anfänge des Kinos in Japan und das historische und kulturelle Umfeld der ersten Filmvorführungen (Yoshida, Yamaguchi und Kinoshita 1995). Der Regisseur Yoshida Yoshishige beginnt seinen Beitrag mit folgender Feststellung:

Viele unserer Ausdrucksmöglichkeiten, wie die Lyrik, die Musik und das Theater, die alle eng mit der Religion verbunden waren und sich über einen langen Zeitraum hinweg entwickelt haben, sind natürlich entstanden (*shizen hasseiteki ni umarete kita*). Beim Film jedoch fehlt eine solche Geschichte und sowohl Ursprung und der Tag und Ort seiner Geburt als auch die Namen der daran beteiligten Personen sind genau bekannt. (Yoshida 1995:83)

Yoshida greift hier – bewusst oder unbewusst – auf den ungarischen Filmtheoretiker Béla Balázs zurück, der bereits ein halbes Jahrhundert zuvor zu einem ganz ähnlichen Schluss gekommen war. Mit der Zufriedenheit eines Historikers, der seine Geschichte von Anfang an erzählen kann, stellte Balázs in *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, einem seiner Hauptwerke, fest, dass „der Film bekanntlich die einzige Kunst [ist], deren Geburtstag wir kennen. Die Anfänge aller anderen Künste verlieren sich im Nebel vorge-schichtlicher Zeit“ (Balázs 1972:12).

Die Positionen von Balázs und Yoshida sind typisch für eine auch heute noch verbreitete Auffassung von Filmgeschichte, die auf einer zielgerichteten Teleologie beruht. Ihr zufolge war das frühe Kino sozusagen die Kinderstube

des „eigentlichen“ Films, eine „primitive“ Phase, die der Film überwinden musste, um bei seiner eigentlichen Bestimmung anzulangen, nämlich beim erzählerischen Spielfilm, durch den der Film erst zur Kunst werden konnte. Eine Kunst, die sich immer weiter fortentwickelte: zunächst durch die Entwicklung einer eigenen Filmsprache, der Filmmontage, über den Tonfilm zum Farbfilm, von Cinemascope bis zum Einsatz von Computergraphiken. Im Zeitalter digitaler Bildübertragung und Bildbearbeitung ist dieses teleologische Modell jedoch ins Schwanken gekommen, denn die Zukunft des Kinos ist heute keineswegs mehr klar erkennbar. Möglicherweise wird es den Film und das Kino, wie wir es kennen, bald gar nicht mehr geben. Diese Ungewissheit über die Zukunft des Kinos hat zu einem Überdenken von bisher als gegeben hingenommener Positionen und zu einer Neubewertung insbesondere des frühen Kinos geführt.

In den letzten Jahren hat die Erforschung des frühen Films große Fortschritte gemacht, und mehrere wichtige Untersuchungen zu den Anfängen und zur Vorgeschichte des Kinos sind erschienen. Viele dieser Arbeiten zur frühen Filmgeschichte reduzieren die Entstehung des Mediums Film jedoch auf eine technische Erfindung. Die Fixierung auf die technische Seite des Kinos, also wer *den* Film erfunden hat und vor allem wer zuerst – Edison, die Brüder Lumière oder gar Max Skladanowsky –, sowie die Rückführung der Filmgeschichte auf einen vermeintlichen Nullpunkt – jene „Geburtsstunde“, von der Yoshida und Balázs sprechen – erscheinen aus heutiger Sicht wenig fruchtbar, wenn nicht gar unsinnig. Wichtiger als die Erörterung technischer Spitzfindigkeiten ist für das Verständnis des frühen Kinos die Aufführungspraxis, also die Entwicklung des *Aufführungsereignisses* Film. Die ersten Filmvorführungen zeigen, dass das Medium Film keineswegs bei einem Nullpunkt beginnt, sondern eng mit anderen Formen der populären Unterhaltung – dem Theater, dem Variété, den Schaubuden der Jahrmärkte, dem Zirkus und den Projektionskünsten von Laterna Magica und Nebelbildprojektionen – verbunden war und diese fortführte.

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass sich die Anfänge des Kinos bei genauer Betrachtung wesentlich komplexer darstellen als Yoshida und Balázs vermuten lassen. Ich werde dabei versuchen, mich dem Thema dieses Bandes folgend auf Wien und Tokyo zu konzentrieren, wobei vieles nur angerissen, nicht aber genau ausgeführt werden kann.

Frühe Filmvorführungen im Westen

Wie sahen die ersten Filmvorführungen aus? Die erste öffentliche Vorführung des Cinématographen der Brüder Lumière fand am 28. Dezember 1895

im Indischen Salon des Grand Café in Paris statt, wo man es gewohnt war, auf einträgliche Weise dem vergnügungssüchtigen Publikum wissenschaftliche Errungenschaften, wie die Röntgenstrahlen, die Radiographie, die Elektrizität und eben auch den Kinematographen als kuriose Spektakel zu verkaufen. Ein französischer Chronist bemerkte dazu:

Sie müssen doch bemerkt haben, daß die Kaffeehäuser der Boulevards zu Filialen der naturwissenschaftlichen Fakultäten werden. Unter dem Saal, wo man das Bier trinkt, befindet sich das Kellergeschoß, wo hochdekorierte Herrn Konferenzen halten und Versuche mit Kinematografie, Praxinoskopie und Radiographie unternehmen. [...] Es wird über Anoden, Kathoden und induzierte Ströme, Polarisation gesprochen, während man hinter der Trennwand hört: ‚Ober! Einen Bitter mit Zitrone!‘ – ‚Bitte sehr, hier Ihr Glas!‘ Der Kinematograph aber ist wunderbar.
(Claretie, zitiert nach Kieninger und Rauschgatt 1995:85)

Die Kunde von der wunderbaren Erfindung verbreitete sich sehr rasch und es setzte ein regelrechter Wettlauf ein, wo der Kinematograph als nächstes gezeigt wird. Nach Wien kam der neue Apparat sehr schnell – Wien war nach London, Bordeaux und Brüssel die vierte Stadt, in der der Kinematograph öffentlich vorgeführt wurde, was vermutlich damit zusammenhing, dass Wien neben Paris ein Zentrum der Photographie war. Die erste Vorführung in Wien fand am 20. März 1896 in der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt vor geladenen Gästen statt. Noch am selben Tag übersiedelte Eugene Dupont, der Vertreter von Lumière und Operateur des Kinematographen, in die Krugerstraße Nr. 2, wo die „Lebenden Photographien“, wie man sie nannte, öffentlich aufgeführt wurden. Spektakulärer Höhepunkt der Vorstellung war der Film *Die Ankunft eines Zuges* (Arrivée d'un train à La Ciotat). Das *Illustrierte Wiener Extrablatt* berichtete am darauffolgenden Tag darüber:

Der Eisenbahnzug braust in die Halle. Jetzt hält er, die Waggontüren öffnen sich, der Conducteur springt ab und läuft nach vorne, die Passagiere treten auf die Plattform, Gepäckträger eilen heran. Jetzt beginnt das Wirniß. Alles drängt dem Ausgange zu bis auf einen leicht gekleideten Passagier, der sehr phlegmatisch sich mehrmals nach rechts und links dreht und stehen bleibt. Verwandte begrüßen sich, usw. Die Versammlung brach in stürmischen Beifall aus.
(Kieninger und Rauschgatt 1995:85)

Unter den Zusehern, die von der Novität so angetan waren, befand sich Gabor Steiner, der Direktor von „Venedig in Wien“, einer sehr beliebten Unterhaltungsstätte im Englischen Garten im Prater. Steiner, ein gewiefter Geschäftsmann, erkannte sofort das Potential des Films als Attraktion für seine Unternehmung. „Mein erster Gedanke war“, erinnerte sich Steiner später, „einen solchen Apparat für mein Venedig zu bekommen. Ich beorderte den Geschäftsführer des französischen Restaurants Brunarius, der viele Jahre in Paris lebte, dorthin, mit der Weisung, um jeden Preis einen derartigen Apparat für mich zu beschaffen.“ (Kieninger und Rauschgatt 1995:90) In einem eigens dafür adaptierten Lokal in seinem Venedig in Wien präsentierte Steiner schließlich den Apparat, den ihm der Freund um die horrenden Summe von 18.000 Francs besorgt hatte. Doch wie viele nach ihm, unterschätzte Steiner die Unzulänglichkeiten der ersten Projektoren. „O Jammer, über Jammer“, schreibt er in seinen Erinnerungen, „die Lichtbilder flimmerten derart, daß die Zuseher Augen- und Kopfschmerzen bekamen, alle Augenblicke versagte der Apparat, oft mußte das Eintrittsgeld zurückgegeben werden, und ich stellte die Vorführungen noch vor Schluß der Saison ein“ (Kieninger und Rauschgatt 1995:90).

Trotz mancher technischer Unzulänglichkeit war der Attraktionswert des Kinematographen scheinbar aber dennoch groß genug, denn bald folgten weitere Praterunternehmer Steiners Vorbild. Ende 1896 eröffnete Josef Stiller in seiner Schaubude, Prater Nr. 77, einen Kinematographenbetrieb. Das Stiller'sche Etablissement, das 1873 als Schaubude eröffnet worden war und neben einem Panorama und einer Schießstätte auch allerlei optische Täuschungen, schwebende Damen, Gedächtniskünstler und allerlei Kurioses bot, avancierte schnell zu einem wichtigen Tauschzentrum für Projektoren und Filme. Vor jeder Filmvorführung konnte man einer Vorstellung im Gedankenlesen beiwohnen. 1905 wurde das Geschäft zu einem eigenständigen Kinobetrieb umgebaut (Pemmer 1974:205). Auch im sogenannten Thiergarten waren Lebende Photographien zu sehen. Das Tagesprogramm in der Saison 1900 bot dort neben Reitervorführungen einer Beduinentruppe, einer französischen Theatertruppe und Jongleuren und Equilibristen der Japan-Wonders auch „Projectionsvorträge mit Skioptikonbildern und Lebende Photographien“ (Greve 1976:14).

Wie in den meisten anderen Buden waren die Lebenden Photographien auch in der Praterbude Nr. 66 von Auguste Schaaf nur eine Attraktion von vielen. Weitere Attraktionen der Schaaf'schen Unternehmung waren der Bauchredner Oser, dressierte Hunde, die rechnen konnten, Geld zählten, die Taschenuhr und die Photos aller Monarchen kannten und schließlich auch Ballett tanzten, ebenso Karl Juhasz' Zaubertheater, der sogenannte „Elektri-

sche Mann“, eine Schlangenbändigerin, die sprechende Bogenlampe und ein Riesenmädchen. Ab 1909 wurden nur noch Filme gezeigt. 1924 wurde das Kino abgerissen und an seiner Stelle eröffnete 1926 das erste Autodrom des Praters (Pemmer 1974:225).

Wer die Lebenden Photographen nicht im Prater sondern in der Stadt sehen wollte, konnte dies in Danzer's Orpheum in der Wasagasse oder im Ronacher tun, zwei der bekanntesten Variété-Theater von Wien, oder aber man besuchte Louis Veltées Stadtpanoptikum am Kohlmarkt. Dort konnte man neben Filmen auch Abnormitäten, Wachsfiguren, Panoramen, Automaten, ein mechanisches Theater und die stereoskopischen Bilder des Kaiserpanoramas bewundern. Veltée erkannte den künftigen Wert des neuen Mediums und bewies Weitblick als er Filmvorführungen zum fixen Bestandteil seines Panoptikums machte. Unterstützt wurde er von seiner Tochter Louise, die zusammen mit ihren späteren Ehemännern Anton Kolb und Jakob Fleck zu den österreichischen Filmpionieren zählt. 1906 drehten sie zusammen den ersten österreichischen Film und setzten der Zeit ein Ende, in der in Österreich nur importierte Filme zu sehen waren. 1939 mussten Louise und Jakob Fleck vor den Nationalsozialisten fliehen und gingen in das von den Japanern kontrollierte Shanghai ins Exil, wo unter ihrer Leitung die erste österreichisch-chinesische Filmproduktion, *Kinder der Welt* (Shijie er nü), entstand (Wolte 1991:148).

„Lebende Photographien“ konnte man nicht nur in den Variété-Theatern, im Panoptikum oder den Schaubuden im Prater bewundern, sondern auch im Zirkus. Wie die Nummernfolge in den Variété-Theatern ermöglichte auch die Programmstruktur des Zirkus, Filmprojektionen problemlos in die Vorführungen zu integrieren. Einer der Pioniere des Wanderkinos war Ferdinand Althoff Sen., Zirkusdirektor und Spross der weitverzweigten Zirkusdynastie. Er verfügte bereits 1901 über eine Konzession, die ihn „zur Veranstaltung von Kunstreitervorführungen, zu kinematographischen Vorstellungen und zum Betriebe eines Bärentheaters“ befugte (Paech 2000:83). Wie Ferdinand Althoff Jr. in seiner *Geschichte einer alten Zirkusfamilie* schreibt, träumte sein Vater von einem Geschäft, „in dem wir alle unsere Künstler, die Artisten, das Personal, ja, sogar die Tiere, in kleinen [Film-]Kartons verpackt, mit uns herumführen“ (Paech 2000:84). 1901 verabschiedete sich Althoff Sen. vom Zirkus, um mit seinem selbstgebauten Elektro-Biograph durch die Länder zu ziehen; er kehrte 1905 mit dem Kino aber wieder ins Zirkuszelt zurück. Es war die Zeit der Zirkuskinematographen, die allen Orts für Aufsehen sorgten. Die Zelte fassten bis zu 2.000 Zuschauer, und die Filme wurden als großes Spektakel aufgeführt. Zirkuskinematographen waren glanzvoller Höhepunkt des ambulanten Kinos und bedeuteten zugleich sein Ende.

Auch in stationären Zirkusgebäuden wurden Filme gezeigt. Während der Zirkus unterwegs war, wurden sie oft an ambulante Kinematographen vermietet, was für die ortsansässigen Besitzer von Ladenkinos jedes Mal eine bedrohliche Konkurrenz bedeutete. In der Branchenzeitschrift *Der Komet*, dem „Organ des gesamten Schausteller-, Kinematographen-, Händler- und Meßreisenden-Standes“, findet sich im November 1908 ein Bericht aus Wien, dass immer dann, wenn im Bau des Zirkus Schumann mit seinem Platzangebot von 1.900 Sitzen ambulante Kinematographen Filmprogramme zeigten „Dutzende von Wiener Kinematographenbesitzer so ins Herz getroffen wurden, daß sie zugrunde gehen müssen.“ (Paech 2000:88). Mit der Etablierung ortsfester Kinos – den sogenannten Lichtspieltheatern – ging die Zeit der Wanderkinematographen nach 1910 rasch zu Ende.

Die wenigen Beispiele sollten genügen, um einen Eindruck davon zu haben, wie eng das frühe Kino – das *cinema of attractions*, wie der amerikanische Filmhistoriker Tom Gunning es nennt – mit dem Varieté, den Jahrmärkten, Schaubuden und dem Zirkus verbunden war. In den Filmen selbst spiegelte sich diese Aufführungspraxis wider. Während die Brüder Lumière vor allem dokumentarische Aufnahmen aus aller Welt anboten, standen die frühen Filme von Edison und die der Brüder Skladanowsky ganz im Zeichen des Varietés. Gezeigt wurden Ring- und Hahnenkämpfe, Darbietungen von Jongleuren und Akrobaten sowie von Tänzerinnen. In den ersten Jahren war der Film sehr häufig eine filmische Wiederholung oder Erweiterung des Programms, von dem er in den populärkulturellen Unterhaltungsetablissemments der Jahrhundertwende einen Teil bildete: anstelle der statischen Laterna Magica Projektionen traten bewegte Bilder gleicher Sujets, burleske Theaterszenen sah man an derselben Stelle projiziert statt szenisch dargestellt, und die Kleinkunst-Nummern der Varietés konnten auf der Leinwand beliebig oft wiederholt werden, ohne dass die Akteure dabei ermüdeten.

Typisch war in dieser Hinsicht die erste Vorführung des Bioskops der Brüder Skladanowsky, die am 1. November 1895 im Berliner Wintergarten stattfand. Das Programm präsentierte dem vergnügungssüchtigen Publikum u. a. einen gewissen Mr. Thompson mit seinen drei Elefanten, sechs als „Die Wüstensöhne“ angekündigte Araber, die sonderbaren Zwillinge Brüder Marko, die Kaleidoskop-Tänzerin Valentine Petit, die Hochturnertruppe The Eugens, das komische Gesangsterzett Rheingold-Trio, den Tyroler National-sänger und Tänzer Egger-Rieser, die ikarischen Spiele der Familie Sylvester Schäffer und die singende Schulreiterin Lona Barrison. Die Bioscop-Filme, die auf der Kleinen Bühne, einer Seitenbühne des Wintergartens, als letzter Programmpunkt gezeigt wurden, fügten sich nahtlos in das vorangegangene Programm. Folgende kurzen Filme wurden gezeigt: *Italienischer Bauern Tanz*,

Das komische Reck, Der Jongleur, Das boxende Känguruh, Akrobatisches Potpourri, Kamarinskija, Ringkampf zwischen Greiner und Sandow, Serpentinanz Mlle. Ançion und als Apotheose die *Erfinder des Bioscops* Max und Eugen Skladanowsky. Das Programm war eine ziemlich exakte Reproduktion eines gesamten Varieté-Programms und folgte der üblichen Dramaturgie.

Laut Joachim Castan blieben Vorführungen von Filmen am Ende eines Varieté-Programms im deutschsprachigen Raum bis 1910 charakteristisch (Castan 1995:58). Filmprojektionen wurden üblicherweise als „Rauschmeister“ am Ende eines Varieté-Programms gezeigt. Fast kein Varieté, das etwas auf sich hielt, verzichtete bis zur Etablierung der stationären Ladenkinos auf die Vorführung „Lebender Photographien“ als Schlussnummer. Die Fachzeitschrift *Der Komet* begründete 1900 diese Praxis folgendermaßen:

Wie schwer war es nicht für die Varieté-Theater, eine gute Schlußnummer zu bekommen, da kein Künstler zuletzt auftreten wollte, da das Publikum immer vor der letzten Nummer davon lief. Da kamen die ‚Lebenden Bilder‘ und zugleich eine Zugnummer ersten Ranges, und heute besteht fast kein Varieté-Theater mehr ohne diese Nummer ‚Lebende Bilder‘. (Diedrichs 1985:60)

Der Zirkus und das Varieté waren den Skladanowskys sehr vertraut. Eugen, der zweitälteste der vier Brüder, schloss sich im Alter von 15 Jahren einem Wanderzirkus an und trat als Schulreiter, Trapez- und Drahtseilkünstler sowie als Clown und Pantomime auf (Castan 1995:22). Sein jüngerer Bruder Max trat in die Fußstapfen des Vaters Carl Skladanowsky und war zunächst Vorführer von *Laterna Magica* und Nebelbildprojektionen. Max und der jüngste Bruder Emil reisten ab 1890 als Gebrüder Hamilton mit einer eigenen Varieténummer als Schausteller durch Europa. Ihr „Hamilton-Theater“ war ein mechanisches Schaubild mit Bild- und Lichteffekten und verband Nebelbilder, Mechanik sowie wasser- und pyrotechnische Elemente. 1891 traten sie damit u. a. auch in Wien auf (Castan 1995:28). Max Skladanowsky strebte dabei eine möglichst lebensnahe Abbildung bewegter Landschafts- und Städteansichten an, etwas was wenig später der Film perfektionieren sollte. 1891 bauten sie ein „Electro-mechanisch-pyrotechnisches Wasserschauspiel-Theater“, das als „Marine-Schauspiel“ bekannt wurde. Für den Zirkus Renz konstruierte Max Skladanowsky 1894 einen speziellen Nebelbildprojektionsapparat, mit dem am 21. Jänner 1895 zu Kaiser Wilhelms Geburtstag dessen Konterfeit auf dem oberen Podium der Zirkusbühne auf eine 8 x 8 Meter große Leinwand projiziert wurde (Castan 1995:29). Es war nur natürlich, dass die Skladanowskys für ihre ersten Filme Nummern aus dem Zirkus und dem Varieté nahmen.

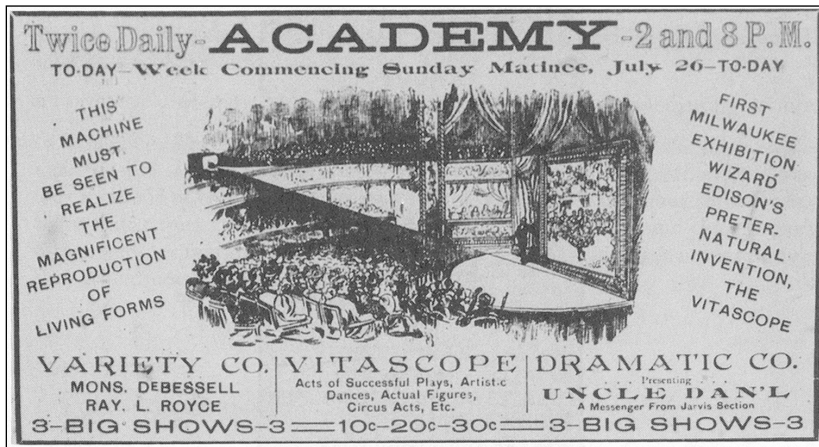


Abb. 10.1. Werbung für das Academy Theater aus dem Jahr 1896, in: Musser 1990, S. 125, mit freundlicher Genehmigung des Verlags



Abb. 10.2. Frühes japanisches Filmplakat, in: Yoshida, Yamaguchi und Kinoshita 1995, S. 4-5, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Die entsprechenden Darsteller holten sie sich vom Zirkus Busch. Die ersten Vorführungen des Bioscops waren jedenfalls ein großer Erfolg. Das *Kleine Journal* schrieb 1895: „Beifall und Blumen, das ist die Münze, in der das Publikum im Wintergarten dankend quittiert. Nun der Beifall wollte am Freitag [Anm. 1.11.1895] nicht enden und die Blumenhändler ‚Unter den Linden‘ müssen tüchtige Arbeit geschafft haben“ (Castan 1995:60).

Es ist möglich, dass Max Skladanowsky von Edisons Kinetoskop-Filmen beeinflusst war, die seit 1. März 1895 im Berliner Kinetoskop-Magazin gezeigt wurden (Loiperdinger 1999:62). Tatsächlich weisen die Bioskop-Filme eine gewisse Ähnlichkeit mit den Filmen von Edison auf. Edison engagierte ebenfalls Stars des Varietés, wie den Bodybuilder Eugen Sandow, die Schlangenfrau Mme. Bertoldi, die Serpentin tänzerin Annabelle Whitford oder die spanische Tänzerin Carmencita, deren für damalige Verhältnisse frivoler Tanz nicht unwesentlich zur Verbreitung des neuen Mediums beitrug. Ebenso zeigten die Edison-Filme gerne Kurioses, wie in *The Boxing Cats* und *Wrestling Dog*.

Die enge Beziehung der frühen Filmvorführungen zum Variété wird auch aus den Filmplakaten und Anzeigen der ersten Jahre deutlich (Abb. 1 und 2). Sie zeigen Filmvorführungen oft in einem großen, bis auf den letzten Platz gefüllten Theater oder Variété mit Orchestergraben, Parkett und mehreren Rängen. Der Vorführer erscheint dem Aufführungsort angemessen meist im Frack und das projizierte Bild erscheint riesig. Diese Darstellungen sind weniger getreue Abbildungen der Realität, als vielmehr Ausdruck des Wunsches, mit dem Film die großen Theater zu erobern und dem neuen Medium eine gewisse Respektabilität zu verschaffen. Tatsächlich reichte die Lichtstärke der ersten Filmprojektionen nicht aus, um den Raum eines großen Theaters zu überbrücken. Als Oscar Messtner im Dezember 1896 im Berliner Apollo-Theater seine ersten kinematographischen Variété-Vorführungen zeigte, projizierte er von hinter der Bühne in „Lebensgröße“. Ein Chronist schrieb über diese Vorführung: „Das Publikum hielt aber die Bilder für Schattenspiele, da auf der 1 qm großen Leinwand die sich bewegenden Figuren nur unscharf wahrgenommen werden konnten.“ (Goergen 2000:110).

Die ersten Filmvorführungen in Japan

Die frühesten Filmvorführungen fanden in Japan nicht in der Hauptstadt Tokyo, sondern in Kōbe und Osaka statt. Die allererste öffentliche Filmvorführung fand am 25. November 1896 im Jinkō Kurabu in Kōbe statt. Präsentiert wurde Edisons Kinetoskop, bei dem die Filme noch nicht projiziert wurden, sondern in einem Guckkasten abliefen. Wegen eines zwangsverord-

neten Aufführungsverbot durch die Staatstrauer nach dem Tod der Mutter des Meiji-Tennō kam das Kinetoskop erst Anfang 1897 nach Tokyo, wo es am 29. Jänner 1897 im Ōginkaku, einem beliebten Unterhaltungsetablissemment im Hanayashiki-Park in Asakusa, dem Tokyoter Publikum als neueste Kuriosität (*chinki*) vorgestellt wurde. Das fünfstöckige Ōginkaku zählte zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt und war wegen seiner Aussichtsplattform im obersten Geschosß ebenso berühmt wie für die Attraktionen (*misemono*) und Vergnügungen, die das Gebäude bot. 1890 wurde hier bereits Edisons Phonograph mit großem Erfolg öffentlich vorgeführt (Kurata 1979:45). Technische Neuigkeiten waren beim wissbegierigen japanischen Publikum der Meiji-Zeit immer schon sehr beliebt, und das Kinetoskop bildete hierbei keine Ausnahme. Allerdings schränkte die Tatsache, dass jeweils nur eine Person die Filme betrachten konnte, das Vergnügen ein, denn man musste mitunter lange anstehen, um endlich in den Genuß der Filme zu kommen. Ein Zeitzeuge, der als Neunjähriger einer der ersten Kinetoskop-Vorführungen in Osaka beigewohnt hatte, erinnerte sich später, dass die Bilder ziemlich geackert hatten und dass die elektrisch betriebene Modelleisenbahn, die neben dem Kinetoskop ausgestellt war, einen stärkeren Eindruck auf ihn hinterlassen hatte als die Filme des Kinetoskops (Tsukada 1980:77).

Unter den im Ōginkaku gezeigten Filmen befand sich auch der Film *Nihon Kyōto odoriko nunosarashi-zu* (Darstellung eines Bändertanzes von japanischen Tänzerinnen aus Kyōto), die älteste Filmaufnahme von Japanern. Der knapp dreißig Sekunden lange Film stellt einmal mehr die These vom „Geburtstag“ des Kinos in Frage. Der Film entstand nämlich bereits im Oktober 1894, also gut ein Jahr vor der ersten öffentlichen Vorstellung des Kinematographen, dem vermeintlichen „Geburtstag“ des Kinos. Gedreht wurde der heute noch erhaltene Film von William Heise in Edisons Black Maria Studio in West Orange in den Vereinigten Staaten.¹ Die drei japanischen Tänzerinnen, die im Film einen einfachen Tanz mit Fächern und Bändern aufführen, wurden von der World's Columbian Exposition, der Weltausstellung von Chicago, geholt, wo sie im Teehaus des japanischen Dorfes gearbeitet hatten.

Die Rückführung der japanischen Filmgeschichte auf einen „Geburtstag“ oder „Beginn“ wird auch dadurch erschwert, dass lange bevor der Filmapparat nach Japan gelangte, es dort bereits einen Diskurs über Film gab. Die früheste Aufzeichnung stammt aus dem Jahr 1890, als es den Filmapparat noch gar nicht gab. Die *Fukuoka Nichinichi Shinbun* brachte am 12. April 1890 unter dem Titel „Shashin, enzetsu o nasu“ (Sprechende Photographien) einen Artikel, in dem über Edisons Pläne zur synchronen Aufzeichnung von Bild und Sprache berichtet wurde. In weiteren Artikeln wurde über den Fortlauf der Entwicklung berichtet, wobei mehrere Berichte in Lokalzeitungen wie der

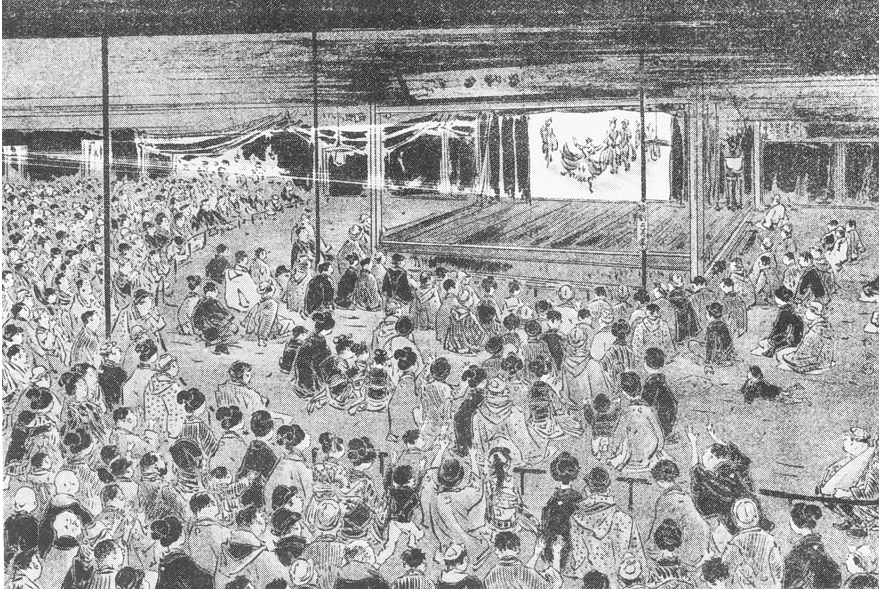


Abb. 10.3. Die erste Filmvorführung im Kinkikan, in: Yoshida, Yamaguchi und Kinoshita 1995, S. 32, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

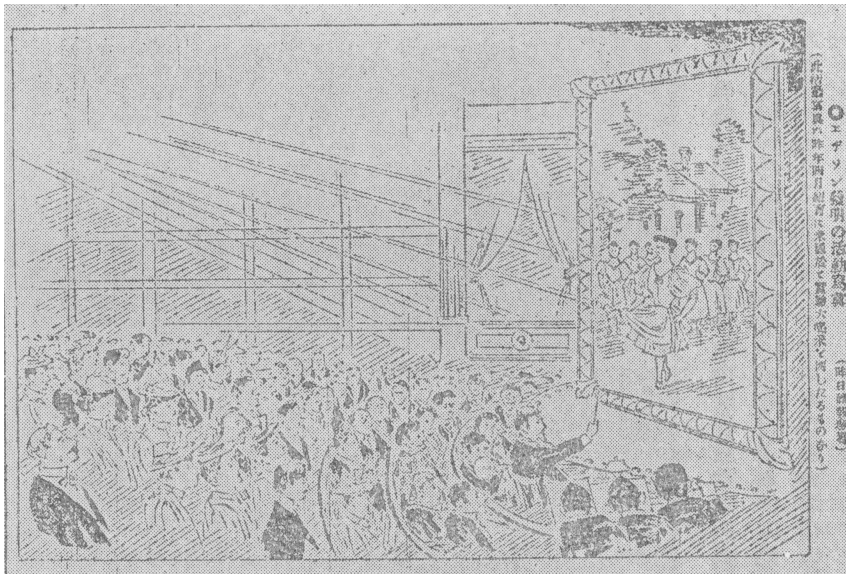


Abb. 10.4. Werbung für den Kinkikan in der Tagespresse, in: Tsukada, 1980, S. 197, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Fukuoka Nichinichi Shinbun oder der *Niigata Shinbun* erschienen und nicht in den überregionalen Zeitungen von Tokyo und Osaka (Tsukada 1980:13–33).

Das Kinetoskop erfreute sich in Japan nur kurze Zeit Beliebtheit, denn schon bald wurde es vom Kinematographen der Brüder Lumière und von Edisons eigenem Vitascope abgelöst, die beide nach einem sehr ähnlichen Prinzip funktionierten. Kinematograph und Vitascope übertrafen das Kinetoskop nicht nur in technischer Hinsicht, sie waren auch ökonomischer, denn die Filme liefen nicht mehr in einem Guckkasten ab, sondern wurden auf eine Leinwand projiziert und konnten so von mehreren Zuschauern gleichzeitig gesehen werden. Auch der Kinematograph und das Vitascope erlebten ihre Premiere nicht in Tokyo, sondern in Osaka. Die erste Filmprojektion mit dem Kinematographen fand am 15. Februar 1897 im Nanchi-Theater in Osaka statt. Es dauerte jedoch nicht lange, bis die neue Attraktion auch in Tokyo zu sehen war. Dort setzt ein regelrechter Wettlauf ein, denn Kinematograph und Vitascope wetteiferten darum, dem Tokyoter Publikum die „Lebenden Photographien“ (*katsudō shashin*) zuerst zu präsentieren.

Das Rennen machte schließlich das Vitascope, das am 6. März 1897 im Kinkikan in Kanda als erstes zur Aufführung gelangte. Zwei Tage später wurde im benachbarten Kawakami-za der Kinematograph präsentiert.

In den meisten japanischen Filmgeschichten findet sich eine Darstellung der ersten Filmvorführung im Kinkikan, die erstmals am 4. April 1897 in der Zeitschrift *Fūzoku Gahō* erschienen war (Abb. 3). Wie die Darstellungen in Europa und den Vereinigten Staaten ist auch diese übertrieben. Man sieht einen riesigen Saal in dessen Mitte sich eine quadratische Holzbühne befindet, die an eine Nō-Bühne erinnert. Auf einer im Hintergrund aufgespannten großen Leinwand sieht man eine Tänzerin, die von einem im Bild nicht sichtbaren Filmprojektor von der linken Rückseite des Raumes über die Köpfe der sich im Kreis um die Bühne drängende Menschenmenge projiziert wird. Das Sujet der Tänzerin wurde offenbar von den Darstellungen übernommen, mit denen in der Tagespresse für die Filmvorführungen im Kinkikan geworben wurde (Abb. 4 und 5). Diese waren selbst wiederum Kopien von westlichen Darstellungen, welche, wie gezeigt wurde, ebenfalls zur Übertreibung neigten.²

Eine Darstellung, die der Realität wahrscheinlich näher kommt, findet sich in Yoshikawa Hayaos 1926 erschienenem Buch *Katsudō shashin no utsushikata* (Abb. 6). Das Kinkikan war kein eigentliches Theater. Das 1891 eröffnete Gebäude hatte neben einem Restaurant im Obergeschoss im Erdgeschoss einen Saal, der für verschiedene Zwecke verwendet wurde, insbesondere für Vorträge, aber auch für Musikdarbietungen, Theateraufführungen, Zaubervorstellungen, Laterna Magica Projektionen sowie für die Präsentation von Novitäten wie dem Vitascope und den Kinematographen (Umemura 1969:2).



Abb. 10.5. Die Tänzerin als Werbemotiv für den Kinkikan, in: Tsukada 1980, S. 195, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

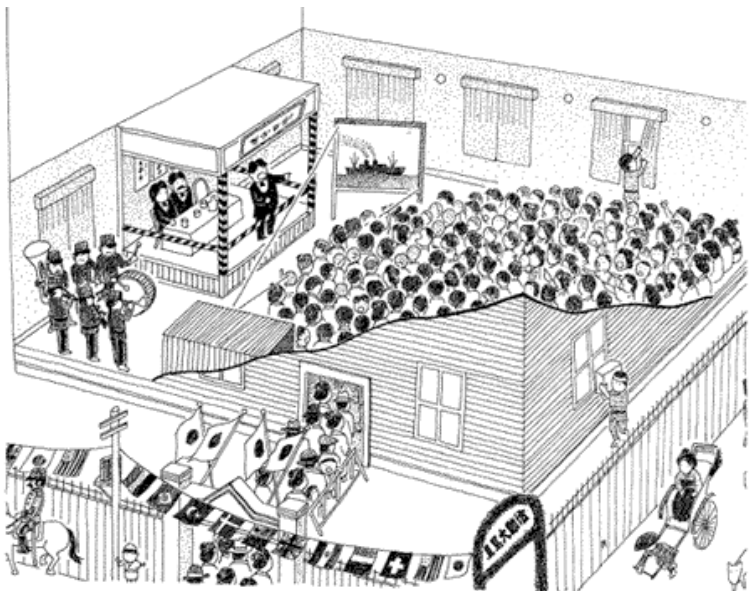


Abb. 10.6. Darstellung des Kinkikan, in: Iwamoto 1998, S. 28, mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Importiert wurde das Vitascope der ersten Aufführung von Arai Shōkai, einem Unternehmen, das Medikamente und Spielzeug aus den Vereinigten Staaten in Japan vertrieb. Kushibiki Yumindo, ein Angestellter von Arai Shōkai, der sich später als internationaler Künstleragent und Impresario einen Namen machte und ausländische Artisten nach Japan engagierte und japanische Künstler in die Vereinigten Staaten vermittelte, war 1893 mit der Ausstattung des japanischen Pavillons bei der Weltausstellung in Chicago betraut worden und hatte dort erstmals Bekanntschaft mit dem Film gemacht. Während eines Amerika-besuchs von Shibata Chūjirō, einem leitenden Angestellten von Arai Shōkai, kauften die beiden von Edison ein Vitascope, das Shibata nach Japan brachte. Als Vorführer und Techniker engagierte er Daniel Grim Krouse, der eine Zeit lang für Edison gearbeitet hatte und der den Filmprojektor bei den Aufführungen in Japan bedienen sollte.

Ein Problem stellte die Stromversorgung dar. Das für den Projektor notwendige Licht wurde elektrisch erzeugt, Strom war damals in Tokyo aber nur am Abend verfügbar; tagsüber gab es keinen Strom. Da das Vitascope zudem relativ viel Strom verbrauchte, konnte es in den umliegenden Haushalten sehr leicht zu Stromausfällen kommen, weshalb man für die Aufführungen von Jūmonji Shinsuke, dem Inhaber eines Elektrogeschäftes in Kanda, einen Kerosingenerator auslieh, mit dem der erforderliche Strom erzeugt werden konnte (Umemura 1969:14). Da ein Stromgenerator damals noch eine Seltenheit darstellte, wurde er für die Besucher gut sichtbar vor dem Kinkikan aufgestellt und konnte dort als zusätzliche Attraktion besichtigt werden. Der jüngere Bruder von Jūmonji Shinsuke, Jūmonji Daigen, der in den Vereinigten Staaten studiert hatte, gut Englisch sprach und ein eloquenter Redner war, wurde von Shibata als Vortragender engagiert. Er hielt vor den Filmvorführungen einen einführenden Vortrag über Edison und seine neueste Erfindung, leitete die einzelnen Filme ein und übersetzte die technischen Erklärungen von Krouse zum Filmapparat ins Japanische. Jūmonji Daigen gilt zusammen mit Ueno Hoteiken, der bei der ersten Vorführung des Kinetoskops die Rolle des Erzählers innehatte, als Begründer jener Institution, die bis in die 1930er Jahre hinein das japanische Kino maßgeblich bestimmen sollte: des Kinoerzählers – *benshi* oder *katsuben*. Dieser wurde zum unverzichtbaren Bestandteil des japanischen Kinoerlebnisses und spielte häufig eine wichtigere Rolle als die Filme selbst, die oft bloß zur Illustration des *benshi*-Vortrages dienten.

Der *benshi* setzte die Tradition der japanischen Erzählkünste fort, die schon immer eng mit den visuellen und dramatischen Künsten verbunden war. Erzähler und Kommentatoren spielten bei der Betrachtung von *etoki* und *ma-kimono* eine ebenso wichtige Rolle wie die Rezipienten im *bunraku*-Puppentheater oder die Erzähler in den Projektionskünsten *utsushi-e* und *gentō*. Das

Kino führte diese Tradition der Erzählkünste fort, weshalb sich das japanische Kinoerlebnis bis zum Aufkommen des Tonfilms grundlegend vom Kinoerlebnis im Westen unterschied. Im Westen gab es in den ersten Jahren zwar auch Kinoerzähler, man entwickelte dort aber sehr schnell eine selbsterzählende Filmsprache, die den Kinoerzähler obsolet machte. In Japan hingegen hielt sich der *benshi* bis in die dreißiger Jahre. Einen Stummfilm im eigentlichen Sinn hat es in Japan nie gegeben. Der *benshi* machte einen Kinobesuch immer auch zu einem Live-Erlebnis. Zu einer Standardisierung des Filmerlebnisses kam es in Japan erst, als sich der Tonfilm in den dreißiger Jahren durchsetzte.

Zurück zur ersten Vitascope-Aufführung im Kinkikan. Begleitet wurde Jūmonji Daigen von einer fünfköpfigen Blaskapelle, die von Arima Kijun, einem Mitglied des japanischen Marineorchesters, geleitet wurde. Komada Kōyō, ein damals erst neunzehnjähriger Angestellter des Werbeunternehmens Hiromeya, das mit der Bewerbung der Vitascope-Aufführungen betraut worden war, und dem die gesamte Koordination übertragen wurde, hatte die Blaskapelle zunächst für Werbezwecke engagiert. Komada mietete ein Boot, auf dem er ein großes Werbeschild für die Aufführungen im Kinkikan anbrachte und mit dem er den Sanjikkenbori, den Kanal von Kanda nach Ginza, auf und ab fuhr, wobei die mitfahrende Kapelle für die nötige Aufmerksamkeit sorgte (Naitō 1998:146). Komada übernahm später alle Filmvorführungen von Arai Shōkai. Er wurde einer der wichtigsten Filmpioniere und frühen Kinounternehmer in Japan.

Die Aufführungen im Kinkikan waren mit einem beträchtlichen Werbeaufwand verbunden. Neben der Kapelle wurden 30 Flugblattverteiler engagiert, sowie mehrere Inserate in der Presse eingeschaltet. Um die anfallenden Kosten wieder einzuspielen, war der Eintritt verhältnismäßig teuer. Es gab insgesamt vier Preisklassen, wobei die teuersten Plätze 1 Yen und die billigsten 20 Sen kosteten (Tsukada 1980:198). Der Besuch einer *musume gidayū*-Aufführung, einer damals sehr populären musikalischen Unterhaltungsform, kostete im Vergleich dazu nur etwa 6 Sen (Umekawa 1969:14). Trotz der verhältnismäßig teuren Eintrittspreise waren die Vorstellungen, die jeweils mittags um 1 Uhr und abends um 7 Uhr begannen, stets ausverkauft. Der Andrang war so groß, dass die ursprünglich für eine Woche anberaumte Aufführungsserie verlängert werden mussten. Sie wäre vermutlich noch weitergegangen, wenn nicht der Einbruch der Decke des Saales am 23. März den Vorführungen ein vorzeitiges Ende bereitet hätte (Umemura 1969:3). Obwohl die einzelnen Filme eine Länge von weniger als einer Minute hatten und nicht mehr als ein Dutzend Filme gezeigt wurde, dauerte eine Vorstellung rund drei Stunden, wobei der Vortrag des *benshi* die meiste Zeit in Anspruch nahm (Umemura 1969:14). Jūmonji Daigen stand, formell mit einem Frack bekleidet, auf einem Podest

in der Mitte des Raums, während die Filme von der Seite projiziert wurden, weil mehrere Stützpfiler eine Projektion von der Saalmitte aus behinderten (Tanaka 1985:44).

Das Kinkikan war nicht die erste Wahl gewesen, denn Shibata wollte das Vitascope ursprünglich im wesentlich renommierten Kabuki-za präsentieren. Dort hatte Ende Februar eine Probevorführung stattgefunden, doch kam es zu keinen weiteren Aufführungen, weil Ichikawa Danjurō IX, der führende Kabuki-Schauspieler seiner Zeit, der neuen Erfindung ablehnend gegenüberstand. Während sein oftmaliger Partner Onoe Kikugorō V Neuheiten und Innovationen begrüßte (siehe den Artikel von Itoda in diesem Band), war Danjurō Traditionalist und lehnte viele westliche Neuerungen ab. Ganz konnte er sich dem neuen Medium dennoch nicht verschließen, denn 1899 ließ er sich überreden, zusammen mit Kikugorō einen Ausschnitt aus dem berühmten Stück *Momijigari* vor der Kamera aufzuführen. Es ist eines der ältesten erhaltenen japanischen Filmdokumente und ein Vorläufer der späteren „Kabuki-Filme“ (*kyūha*)³. Der Film kam allerdings erst 1903 zur Aufführung, in dem Jahr, in dem sowohl Kikugorō als auch Danjurō kurz nacheinander starben. Der Film war ein großer Erfolg und wurde bis in die 1910er Jahre hinein immer wieder aufgeführt (Kinema Junpō 1960:36).

Das Kabuki und wenig später auch das *shinpa*, eine dem traditionellen Kabuki noch weitgehend verbundene Theaterform, bei der im Gegensatz zum Kabuki aber nicht historische, sondern aktuelle Stoffe auf die Bühne gebracht wurden, übten einen maßgeblichen Einfluss auf das neue Medium Film aus. So wurden zunächst wie im Theater keine Schauspielerinnen, sondern männliche Frauendarsteller eingesetzt. Die ersten Filmschauspielerinnen traten erst 1919 in Erscheinung. Um 1907 bildete sich das sogenannte *rensageki* (Kettendrama) heraus, eine Mischform zwischen Theater und Film, bei der Innenszenen mit Schauspielern auf der Bühne dargestellt wurden, während Außenszenen als Film abliefen. Der Film wurde auf eine Leinwand projiziert, die bei einem entsprechenden Szenenwechsel von oberhalb der Bühne heruntergelassen wurde. Bei einem neuerlichem Szenenwechsel wurde sie wieder hinaufgezogen und die Schauspieler setzten ihr Spiel auf der Bühne fort. Anders als in Europa, wo Experimente, Film und Theater miteinander zu verbinden, die Ausnahme blieben, entwickelte sich in Japan das *rensageki* zu einer Hauptströmung innerhalb des Kinos bzw. der Filmrezeption. Nach dem Verbot des *rensageki* aufgrund des angeblich zu hohen Brandrisikos bei Filmaufführungen in den vorwiegend aus Holz gebauten Theatern verlor diese Mischform nach 1917 rasch an Bedeutung (Anderson 1992:271).

Wie schnell das Theater auf das neue Medium Film reagierte, zeigt eine Aufführung, die schon wenige Wochen nach den ersten Filmvorführungen in

Tokyo stattfand. Am 25. April 1897 brachte im Engi-za, einem Theater in Asakusa, in dem bis wenige Tage zuvor Filmvorführungen stattgefunden hatten, die Truppe von Ii Yōhō den Einakter *Kokkei ippa katsudō shashin* (Komische Gruppe „Lebende Photographien“) zur Aufführung, vermutlich eine Parodie auf die Filmvorführungen. Ii selbst spielte darin den „Erfinder des Films“ Edison (Umemura 1969:19).

Zwei Tage nach der Präsentation des Vitascope im Kinkikan kam am 8. März 1897 im Kawakami-za auch der Kinematograph zur ersten Aufführung in Tokyo. Inabata Katsutarō, ein Geschäftsmann aus Kyōto, hatte ihn von einer Frankreich-Reise mitgebracht. Während eines Auslandsstudiums in Lyon hatte er gemeinsam mit Louis Lumière das Polytechnikum besucht, und es war für ihn ein Leichtes, von seinem ehemaligen Studienkollegen drei Kinematographen zu erwerben. Nach Aufführungen in Osaka und Kyōto brachte Inabata den Kinematographen nach Tokyo und wählte Asakusa als geeigneten Aufführungsort. Asakusa war das Vergnügungszentrum von Tokyo und spielte für die japanische Hauptstadt eine ähnliche Rolle wie der Prater für Wien. Mit seinen Schaubuden und Theatern bot Asakusa den Bewohnern von Tokyo ein breites Unterhaltungsangebot, mit dem sie ihre Schaulust und Vergnügungssucht befriedigen konnten. Inabata mietete eine Parzelle vis-a-vis vom Panorama-kan und errichtete eine Schaubude, die er Kinematogurafukan nannte. Wie Steiner in Wien unterschätzte er aber die technischen Schwierigkeiten. Weil es nicht möglich war, den für den Kinematographenbetrieb nötigen Strom zu bekommen, musste Inabata sich nach einem Ausweichquartier umschauchen. Da das Kinkikan bereits von der Konkurrenz angemietet war, wählte er schließlich das Theater von Kawakami Otojirō, das in unmittelbarer Nähe des Kinkikan lag.

Mit den Aufführungen in Tokyo betraute Inabata Yokota Einosuke, der wie Komada Kōyō zu den japanischen Filmpionieren zählt. Yokota gründete später seine eigene Filmgesellschaft, die sich 1911 mit drei anderen Filmfirmen zur *Nihon katsudō shashin kyōkai* (kurz *Nikkatsu*), dem ersten japanischen Filmstudio, zusammenschloss, dessen erster Präsident Yokota wurde. Yokota hatte in den Vereinigten Staaten studiert und war 1893 zur Weltausstellung nach Chicago entsandt worden, wo er neben dem Film auch Bekanntschaft mit den erst kurz zuvor entdeckten Röntgenstrahlen machte. Er kaufte ein Röntgengerät, mit dem er nach seiner Rückkehr nach Japan in einer „Elektrischen Show“ als Schausteller auftrat. Elektrische Geräte und Neuigkeiten aller Art erfreuten sich damals in Japan größter Beliebtheit und wurden oft als *misemono* ausgestellt. Yokota hatte mehr Glück als Taniuchi Matsunosuke, ein Schausteller, der ebenfalls mit einem Röntgengerät durch das Land zog. Aufgrund der hohen Strahlendosis erlitt Taniuchi bleibende Schäden und

musste schließlich seine rechte Hand amputieren lassen (Tanaka 1985:59). In den ersten beiden Jahren wurden in Japan Kinematograph und Röntgengerät oft gemeinsam präsentiert.

Anders als bei der Vorführung des Vitascope im Kinkikan wurden die Filme bei der ersten Präsentation des Kinematographen im Kawakami-za von hinter der Leinwand projiziert (Tsukada 1980:246). Man griff dabei auf eine Aufführungstechnik zurück, die in den japanischen Projektionskünsten weit verbreitet war. Bei den sogenannten *utsushi-e*, der japanischen Variante der Laterna Magica, wurden die Bilder immer von hinter der Leinwand projiziert. Lediglich der Erzähler und die begleitenden Musiker konnten vom Publikum aus gesehen werden, die Projektionisten blieben hinter der Leinwand unsichtbar. Die Praxis, die Filme wie bei den *utsushi-e* von hinter der Leinwand zu projizieren, setzte sich jedoch nicht durch.

Um die Leinwand transparenter zu machen und dadurch eine klarere Projektion zu erreichen, wurde bei der Vorstellung des Kinematographen im Kawakami-za die Leinwand mit Wasser besprüht. Später entstand daraus ein ähnlicher Gründungsmythos wie der um den einfahrenden Zug in Europa (vgl. Loiperdinger 1996). Die Leute hätten Wasser auf die Leinwand geschüttet, hieß es, weil sie das Feuer im Film für echt hielten bzw. weil die Leinwand gekühlt werden musste.

Die enge Beziehung des frühen Films zu den Laterna Magica-Traditionen zeigt sich nicht nur in der Projektion von hinter der Leinwand, sondern auch in den frühen Beschreibungen der Filmvorführungen und den verschiedenen Bezeichnungen, die in den ersten Jahren für das neue Medium verwendet wurden. Während sich die für das Vitascope geprägte Bezeichnung *katsudō shashin* (bewegte Photographien) später allgemein durchsetzte, wählte Inabata für seinen Kinematographen die Bezeichnung *jidō genga* (automatische Projektionsbilder). Weitere in der frühen Phase übliche Bezeichnungen für den Film bzw. Filmapparat waren u.a. *jidō shashin* (automatische Photographien), *katsudō genga* (bewegte Projektionsbilder), *jidō utsushiga* (automatische Projektionsbilder), *denki gentō* (elektrische Laterna Magica), *chikudō shaei* (automatisch bewegte Projektionen), *denkō gentōki* (Laterna Magica mit elektrischem Licht) und *shashin gentō chikudōki* (photographisches Laterna Magica-Aufzeichnungsgerät). Die meisten dieser Bezeichnungen waren den älteren Projektionskünsten entliehen. Auch die von der Filmreformbewegung um Kaeriyama Norimasa Mitte der 1910er Jahre eingeführte und heute noch übliche Bezeichnung *eiga*, stammt ursprünglich aus der Laterna Magica Praxis des 19. Jahrhunderts und leitet sich von der Bezeichnung *nishikikage-e*, der in Westjapan üblichen Bezeichnung für *utsushi-e*, ab (Kumamoto daigaku eiga bunkashi kōza 1995:28).

In Japan muss zwischen zwei Formen der *Laterna Magica* unterschieden werden: *utsushi-e* (wörtlich: projizierte Bilder) und *gentō* (wörtlich: Zauberalaterne). Wie viele andere Errungenschaften stammte die *Laterna Magica* ursprünglich aus Europa, von wo sie Mitte des 18. Jahrhunderts von holländischen Händlern nach Japan gebracht wurde. Dort fand sie rasche Verbreitung und wurde unter verschiedenen Bezeichnungen, wie *onitōrō* (Teufelslaterne), *Nagasaki kage-e* (Nagasaki Schattenspiel) oder *kage-e megane* (Schattenbildgläser), als Schaukunst aufgeführt. 1803 entwickelte Miyakoya Toraku daraus eine Form, die bis zur Einführung des Films die japanische *screen practice* dominierte. Toraku war vielseitig begabt und sowohl in der Glasmalerei versiert als auch mit den Erzähltechniken des *rakugo* bestens vertraut. Er trat unter dem Namen Sanshōtei Toraku selbst als *rakugo*-Erzähler auf. Toraku verband beide Kunstfertigkeiten mit der *Laterna Magica* und schuf eine Unterhaltungsform, die als *utsushi-e* bekannt wurde und die bereits viel von dem vorwegnahm, was ein Jahrhundert später den Erfolg des Kinos ausmachen sollte (Domenig 2000: 60–65).

Die erste *utsushi-e*-Aufführung fand im März 1803 im Kasugai-Theater in Kagura-chō, Tokyo statt. Anders als bei den Phantasmagorien, die sich zur selben Zeit in Europa großer Beliebtheit erfreuten, dienten *utsushi-e* von Anfang an einem narrativen Zweck und stellten in der Verbindung von Bildprojektion, Erzählung und Musik eine dramatische Form dar, die viele Gemeinsamkeiten mit dem späteren Spielfilm aufweist. Die Bilder wurden von einem oder mehreren Spielern mit mobilen Projektoren von hinter der Leinwand projiziert. Die bewegten Figuren agierten vor einem unbewegten Hintergrund, der von statisch montierten *Laterna Magica*s projiziert wurde.

Im Gegensatz zu den Phantasmagorien, die in Europa bald wieder verschwanden, erfreuten sich *utsushi-e* anhaltender Beliebtheit und entwickelten sich zu einem festen Bestandteil des Unterhaltungsangebotes der städtischen Vergnügungszentren (Kobayashi 1987). *Utsushi-e* wurden in der Regel zusammen mit anderen Formen der populären Unterhaltung, wie *rakugo*, *naniwabushi*, oder Tänzen in Varieté-Theatern (*yose*) in einem abwechslungsreiches Programm aufgeführt. Im Zentrum einer *utsushi-e*-Aufführung stand der Rezitator, der die Geschichte vortrug und Träger der dramatischen Entwicklung war. Beim Film übernahm diese Funktion später der *benshi*, der Kinoerzähler, der bis zur Einführung des Tonfilms im Mittelpunkt der Filmvorführungen stand und der eigentliche Star des frühen japanischen Kinos war.

Utsushi-e-Aufführungen weisen mit den späteren Filmvorführungen nicht nur in der Aufführungspraxis große Ähnlichkeiten auf, sie setzten auch viele Techniken ein, die der Film später übernahm. Ein Vergleich der bei *utsushi-e*-Aufführungen eingesetzten Techniken mit den späteren Filmtechniken zeigt,

dass die wichtigsten „filmischen“ Grundtechniken, wie *fade-in*, *fade-out*, *dolly-shot*, Zoom, Überblendungen, Einstellungs- und Brennweitenwechsel bei den *utsushi-e* bereits Anwendung fanden (Komatsu 1998:156–158). Die Projektionskästen (*furo*) für *utsushi-e* waren mit Vorrichtungen ausgestattet, mit denen die verschiedensten Effekte erzielt werden konnten (Kobayashi 1987). Der Film war den *utsushi-e* lediglich in der realistischeren Darstellung sowie in der Möglichkeit der Montage überlegen, die in den ersten Jahren des Kinos jedoch noch nicht eingesetzt wurde.

Die folgende Beschreibung von Lafcadio Hearn über eine *utsushi-e*-Vorstellung um 1890 gibt einen lebhaften Eindruck von der Dramatik der *utsushi-e* und lässt die Komplexität und Dynamik der Darstellungen erahnen.

Scene I. — A beautiful peasant girl and her aged mother, squatting together at home. Mother weeps violently, gesticulates agonizingly. From her frantic speech, broken by wild sobs, we learn that the girl must be sent as a victim to the Kami-Sama of some lonesome temple in the mountains. That god is a bad god. Once a year he shoots an arrow into the thatch of some farmer's house as a sign that he wants a girl — to eat! Unless the girl be sent to him at once, he destroys the crops and the cows. Exit mother, weeping and shrieking, and pulling out her gray hair. Exit girl, with downcast head, and air of sweet resignation.

Scene II. — Before a wayside inn; cherry-trees in blossom. Enter coolies carrying, like a palanquin, a large box, in which the girl is supposed to be. Deposit box; enter to eat; tell story to loquacious landlord. Enter noble samurai, with two swords. Asks about box. Hears the story of the coolies repeated by loquacious landlord. Exhibits fierce indignation; vows that the Kami-Sama are good, — do not eat girls. Declares that devils must be killed. Orders box opened. Sends girl home. Gets into box himself, and commands coolies under pain of death to bear him right quickly to that temple.

Scene III. — Enter coolies, approaching temple through forest at night. Coolies afraid. Drop box and run. Exeunt coolies. Box alone in the dark. Enter veiled figure, all white. Figure moans unpleasantly; utters horrid cries. Box remains impassive. Figure removes veil, showing Its face, — a skull with phosphoric eyes. [Audience unanimously utter the sound "Aaaaaa!"] Figure displays Its hands, — monstrous and apish, with claws. [Audience utter a sound "Aaaaaa!"] Figure approaches the box, touches the box, opens the box! Up leaps noble samurai. A wrestle; drums sound the roll of

battle. Noble samurai practices successfully noble art of jiuujutsu, casts demon down, tramples upon him triumphantly, cuts of his head. Head suddenly enlarges, grows to the size of a house, tries to bite off head of samurai. Samurai slashes it with his sword. Head rolls backward, spitting fire, and vanishes. Exeunt omnes.
(Hearn o.J.:647)

Hearns *Glimpses of Unfamiliar Japan*, dem diese Beschreibung entnommen ist, erschien 1894, kurz vor Ausbruch des Sino-Japanischen Krieges und rund zwei Jahre bevor der erste Kinoapparat nach Japan gelangte.

Während des Sino-Japanischen Krieges erlebte die zweite Form der Laterna Magica, die sogenannten *gentō*, ihren Höhepunkt (Iwamoto 2001:165). Es handelt sich dabei um eine technisch verbesserte Form der Laterna Magica, die in der frühen Meiji-Zeit nach Japan gelangte.

Mit der Nutzbarmachung photographischer Techniken für die *screen practice* setzte Mitte des 19. Jahrhunderts in Amerika ein Prozess ein, der einerseits die Qualität der Bilder auf der Leinwand erhöhte und andererseits aufgrund der industriellen Vielfältigkeit eine Standardisierung der Bilder mit sich brachte. Die Möglichkeit, lebensgetreue Bilder zu produzieren, eröffnete der Laterna Magica eine neue wissenschaftliche Ausrichtung, und sie wurde häufig für Vorträge und Reiseberichte verwendet (Musser 1990:32).

Tejima Seiichi, ein von der Meiji-Regierung nach Amerika entsandter Auslandsstudent und späterer Präsident der Technischen Hochschule Tokyo, brachte 1873 nach Beendigung seines Studiums einigen dieser Projektionsapparate und mehrere Sets naturwissenschaftlicher Diapositive mit nach Japan (Iwamoto 2001:125). *Gentō* wurden zunächst ausschließlich für didaktische Zwecke verwendet und unterschieden sich dadurch von den *utsushi-e*, die in erster Linie der Unterhaltung dienten. Wie das von Gotō Makitarō 1880 verfasste Buch *Gentō shashin kōgi* (Vorlesung zur Projektionsphotographie) zeigt, war das Interesse an *gentō* vor allem ein wissenschaftlich-technisches. 1880 fasste das japanische Erziehungsministerium den Beschluss, diese neue Art der Projektionsapparate, die zur Unterscheidung von den älteren *utsushi-e gentō* genannt wurden, für den Schulunterricht zu nutzen, das Projekt wurde aufgrund der hohen Kosten 1883 jedoch wieder eingestellt (Komatsu 1998: 160).

Mitte der 1880er Jahre begann man *gentō* auch zu Unterhaltungszwecken einzusetzen und sie fanden Einzug in die Varieté-Theater (*yose*). In der Regel wurden unbewegte Bilder von Landschaften, Porträts bekannter ausländischer und japanischer Persönlichkeiten sowie Karikaturen gezeigt. Am Ende eines Programms wurden gelegentlich auch bewegte Bilder projiziert. *Gentō* unter-

schieden sich darin grundlegend von den dynamisch eingesetzten *utsushi-e*. Begleitet wurden die Bilder von einem Erklärer (*setsumeisha*), der die Bilder erläuterte bzw. den Begleittext vortrug (Iwamoto 2001:138).

1887 setzte der Taschenspielerkünstler Yōrō Maboroshi *gentō* für Illusionsshows ein, die er *Daigentō Yōrō Maboroshi* nannte. Hier gibt es eine interessante Parallele zur Entwicklung in Europa, denn etwa zur selben Zeit, nämlich 1888, begann auch George Méliès, Zauberer und späterer Magier des frühen Kinos, *Laterna Magica* in seine Magie-Shows im Theatre Robert-Houdin einzubauen. Auch Kitensai Shōichi und Asahi Manmaru setzten *gentō* in ihren Magieprogrammen ein (Komatsu 1998:161). Zwar wurden *gentō* nun nicht mehr nur für erzieherische Zwecke sondern auch zur Unterhaltung eingesetzt, von den *utsushi-e* unterschieden sie sich jedoch vor allem dadurch, dass sie nicht so stark in einen narrativen Kontext eingebunden waren.

Einen Höhepunkt erreichten *gentō*-Vorführungen während des Sino-Japanischen Krieges 1894–95. Für den zwei Jahre danach aufkommenden Film sollte der Russisch-Japanische Krieg 1904–05 eine ähnlich wichtige Rolle für die Etablierung als Informations- und Unterhaltungsmedium spielen. Filme waren den *gentō* und *utsushi-e* in technischer Hinsicht überlegen, weshalb sie sie schließlich auch verdrängten. Es gab jedoch keinen Bruch in der Aufführungspraxis, sondern lediglich eine weitere technische Verfeinerung. Geht man bei der Betrachtung der Anfänge des Kinos nicht wie Yoshida und Balázs von einem bestimmten Nullpunkt aus, sondern nähert sich in einer offenen historischen Perspektive, so stellt das Medium Film nur eine Stufe einer viel umfassenderen Entwicklung dar, die mit der Bezeichnung *screen practice* umrissen werden kann. In einer Geschichte der *screen practice* stellt das Kino eine Fortsetzung und Transformation der *Laterna Magica*-Traditionen dar, in der Schausteller Bilder auf einer Leinwand präsentierten, die mit Stimme, Musik und Toneffekten begleitet wurden. Die Erfindung der Filmprojektion war eine von vielen technologischen Innovationen, die die *screen practice* im Laufe ihrer Geschichte verändert haben, wie zuvor die Entwicklung der *Laterna Magica*, die Adaption der Photographie für die Projektion um 1850, sowie danach die Synchronisation von Film und Ton.

Festzuhalten bleibt, dass der Import des Filmapparates Ende des 19. Jahrhunderts keinen Bruch in der japanischen *screen practice* bedeutete, sondern problemlos in die bestehende Aufführungspraxis integriert wurde. Die unterschiedlichen kulturellen Voraussetzungen bedingten, dass sich der Film in Japan anders entwickelte als in den europäischen Ländern oder in den Vereinigten Staaten. Der Unterschied beschränkt sich dabei nicht allein auf die dominierende Präsenz des *benshi*, sondern zeigt sich etwa auch darin, dass in Japan die Möglichkeiten der industriellen Produktion für den Film nicht

genutzt wurden (Gerow 2001). Zu einer Angleichung und Standardisierung kommt es erst mit dem Aufkommen des Tonfilms, der sich in Japan jedoch nur sehr langsam durchsetzen konnte.

Literaturverzeichnis

ANDERSON, Joseph L.

1992 „Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts“, Arthur Nolletti Jr. und David Desser (Hg.): *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 259–311.

BALÁZS, Bela

1972 *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus Verlag. [1949]

CASTAN, Joachim

1995 *Max Skladanowsky oder der Beginn der deutschen Filmgeschichte*. Stuttgart: Füsslin Verlag.

DIEDRICHS, Helmut H.

1985 „Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift ‚Der Komet‘ und die Gründung der Filmfachzeitschriften“, *Publizistik* 30/1, 55–71.

DOMENIG, Roland

2000 „Vom Schattenspiel zum Kino: Die Geschichte der japanischen screen-practice“, Mihee Kim, Kwang-Ki Park und Andreas Schirmer (Hg.): *Eins und doppelt. Festschrift für Sang-Kyong Lee*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 50–72.

GEROW, Aaron

2001 „One Print in the Era of Mechanical Reproduction. Film Industry and Culture in 1910s Japan“, *Informationen des Akademischen Arbeitskreises Japan – Minikomi* 2001/2, 5–13.

GOERGEN, Jeanpaul

2000 „„Sensationellste Schaunummer der Gegenwart!“, Zeitungsinserate des Berliner Filmpioniers H.O. Foersterling von 1896“, *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 9, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, 109–115.

GREVE, Ludwig (Hg.)

1976 *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Marbach: Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Museum Marbach.

HEARN, Lafcadio

(o. J.). *Glimpses of Unfamiliar Japan*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company.

IWAMOTO Kenji

1998 *Eiga no tanjō* [Die Geburt des Films]. Tokyo: Nihon tosho sentaa. (= Bijuaru han Nihon bunka shi shiriizu Nihon eiga no rekishi; 1).

2001 *Gentō no sekai. Eiga zenya no shikaku bunkashi*. [Die Welt der Laterna Magica. Visuelle Kulturgeschichte vor dem Kino]. Tokyo: Shinwasha.

KIENINGER, Ernst und Doris RAUSCHGATT

1995 *Die Mobilisierung des Blicks*. Wien: PVS Verleger.

KINEMA JUNPŌ (Hg.)

1960 *Kinema Junpō bessatsu – Nihon eiga sakuhin daikan 1*. [Kinema Junpō Sonderheft – Grosses Verzeichnis Japanischer Filme]. Tokyo: Kinema junpō-sha.

KOBAYASHI Genjirō

1987 *Utsushie* [Utsushie – japanische Laterna Magica]. Tokyo: Chūō daigaku shuppankai.

KOMATSU Hiroshi

1998 „Moving Images on the Screen before Cinema in Japan“, *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 7. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, 153–162.

KUMAMOTO DAIGAKU EIGA BUNKASHI KŌZA (Hg.)

1995 *Eiga kono hyakunen – chihō kara no shiten* [100 Jahre Kino – aus Sicht der Provinz]. Kumamoto: Kumamoto shuppan bunka kaikan.

KURATA Yoshihiro

1979 *Nihon rekōdo bunkashi* [Kulturgeschichte der Schallplatte in Japan]. Tokyo: Tokyo shoseki.

LOIPERDINGER, Martin

1996 „Lumieres ANKUNFT DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums“ *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 5. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, 37–70.

1999 *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern (=KINtop Schriften 4).

MUSSER, Charles

1990 *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.

NAITŌ Ken

1998 *Eiga tanjō monogatari* [Geschichte der Geburt des Films]. Tokyo: Komei shoten.

PAECH, Anne

2000 „Zirkuskinematographen. Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos“, *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 9. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, 83–89.

PEMMER, Hans u.a.

1974 *Der Prater*. Wien, München: Jugend und Volk.

TANAKA Junichirō

1985 *Katsudō shashin ga yatte kita* [Als die lebenden Photographien kamen]. Tokyo: Chūō kōronsha.

TSUKADA Yoshinobu

1980 *Nihon eigashi no kenkyū. Katsudō shashin torai zengo no kotohajime* [Studien zur japanischen Filmgeschichte. Anfänge der lebenden Photographien.]. Tokyo: Gendai shokan.

UMEMURA Shisei

1969 „Kinkikan sandai“ [Drei Generationen Kinkikan], *Eiga shika* 17 (1.10.1969), 1–20.

WOLTE, Ursula (Hg.)

1991 *Filmland China*. Wien: Viennale Internationales Film Festival Wien.

YOSHIDA Yoshishige

1995 „Tenkoku, shikamo aimai naru – Nihon“ [Der Himmel, aber ein unsicherer – Japan], Yoshida, Yamaguchi und Kinoshita (Hg), 83–92.

YOSHIDA Yoshishige, YAMAGUCHI Masao und KINOSHITA Naoyuki (Hg.):

1995 *Eiga denrai – Shinematogurafu to ‚Meiji no Nihon‘* [Das Kommen des Films – Der Kinematograph und das Japan der Meiji-Zeit]. Tokyo: Iwanami shoten.

Anmerkungen

¹ Der Film kann auf der Homepage des Akademischen Arbeitskreises Japan angesehen werden (www.aaj.at/symposium6).

² Bei der ersten Aufführung des Vitascope im Kinkikan wurde nur ein Tanzfilm gezeigt. Es handelte sich dabei um einen Serpentinanz (*chōchō odori*), der wenig mit der Darstellung in der Zeitschrift *Fūzoku Gahō* gemeinsam hat.

³ Bei den frühen narrativen Filmen wird zwischen *kyūha*-(Alte Schule) und *shinpa*-Filmen (Neue Schule) unterschieden. Während sich *kyūha*-Filme am Kabuki orientierten und historische Stoffe zum Inhalt hatten, griffen *shinpa*-Filme zeitgenössische Themen auf und spielten vorwiegend in der Gegenwart. In den 20er Jahren setzten sich für diese beiden Genre die Begriffe *jidaigeki* und *gendai geki* durch.

11. Schriftsteller und ihre Rezeption des frühen Stummfilms

SUSANNE SCHERMANN

Die ersten öffentlichen Filmvorführungen fanden 1895 in Berlin (Skladnowski) und Paris (Lumière) statt. Der technisch weit überlegene Cinématographe der Brüder Lumière setzte sich durch, schon 1896 waren Kameraleute der Firma Lumière weltweit unterwegs, um Filme zu drehen und zu zeigen. Schriftsteller in Europa und Nordamerika reagierten fast sofort auf diese Novität – allerdings nahmen sie diese nicht immer positiv auf. Maxim Gorkij sah 1896 in Nizi-Novgorod die Vorführungen des Cinématographen; unter dem Pseudonym I. M. Pacatus erschien sein Kommentar mit dem Titel „Flüchtige Notizen“ in der Zeitung *Nizegorodskij listok* vom 4. Juli 1896:

Gestern war ich im Reich der Schatten: Wenn Sie nur wüßten, wie merkwürdig es ist, dort zu sein. Es gibt nicht einen Laut, und keine Farben. Alles dort - die Erde, die Bäume, die Menschen, Wasser und Luft - ist in eintöniges Grau getaucht. Auf grauem Himmel graue Sonnenstrahlen, graue Augen in grauen Gesichtern, auch die Blätter an den Bäumen sind grau, wie Asche. Das ist nicht das Leben, sondern der Schatten des Lebens. Das ist keine Bewegung, sondern der lautlose Schatten der Bewegung.

Ich will mich erklären, damit man mich nicht des Symbolismus oder des Wahnsinns verdächtigt. Ich war bei Aumont und habe den Cinématographe Lumière gesehen - bewegte Photographien. Der Eindruck, den sie hervorrufen, ist so ungewöhnlich, so einzigartig und komplex, daß ich es kaum vermag, ihn in allen seinen Nuancen zu schildern, aber ich will mich bemühen, das Wesentliche wiederzugeben.

Wenn im Saal, in dem die Erfindung Lumières gezeigt wird, das Licht ausgeht und auf der Leinwand plötzlich - Schatten einer schlechten Radierung - das große graue Bild ‚Straße in Paris‘ erscheint, sieht man, wenn man hinschaut, Menschen, die in verschiedenen Posen erstarrt sind, Kutschen und Häuser - alles ist grau, auch der Himmel über all dem ist grau. Man erwartet nichts Besonderes von so einem vertrauten Anblick, oft schon hat man diese Pariser Straßen auf Bildern gesehen. Doch plötzlich beginnt die Leinwand

seltsam zu vibrieren und das Bild wird lebendig. Die Kutschen aus dem Hintergrund fahren direkt auf Sie zu in die Dunkelheit, in der Sie sitzen. Menschen erscheinen irgendwo aus der Ferne und werden größer, wenn sie sich Ihnen nähern. Im Vordergrund spielen Kinder mit einem Hund, Radfahrer rasen vorbei, Fußgänger überqueren die Straße, sich zwischen den Kutschen hindurchschlängelnd - alles bewegt sich, lebt, brodeln, kommt in den Vordergrund des Bildes und verschwindet aus ihm irgendwohin.

Und alles lautlos, schweigend, absonderlich. Man hört nicht das Rumpeln der Räder auf dem Straßenpflaster, nicht das Trappeln der Schritte, keine Stimme, nichts - nicht eine einzige Note jener vielschichtigen Symphonie, die immer die Bewegung von Menschen begleitet. Lautlos wiegt sich das aschgraue Laub der Bäume im Wind, lautlos gleiten die grauen, schattengleichen Figuren der Menschen über die graue Erde, wie von einem Fluch zum Schweigen Verdammte und grausam Bestrafte, denen man alle Farben des Lebens genommen hat. (Gorkij 2000:19)

Gorkijs Bemerkung, dass „die Leinwand seltsam zu vibrieren (beginne) und das Bild lebendig“ (werde), ist bei heutigen Filmvorführungen nicht mehr erlebbar. Die frühen Filme allerdings hatten keinen Titel und keinen Vorspann, der Film wurde in die Kamera eingelegt, dadurch erschien bereits ein erstes belichtetes Bild, dann drehte der Vorführer an der Kurbel und brachte damit das Bild wirklich „ins Laufen“. Der schwarzweiße Stummfilm – Gorkijs „Reich der Schatten“ – erwies sich für die meisten Zuseher allerdings als faszinierend und der Wirklichkeit zumindest nahe – in den folgenden Jahren wurde die „Echtheit“ dieser Bilder oft thematisiert.

Bereits 1899 veröffentlichte Frank Norris den Roman *McTeague. A Story of San Francisco*, in dem die Protagonisten ein Variété-Theater besuchen. Die Filmvorführung erstaunt und begeistert alle, doch eine Frau beharrt darauf, dass das ein Trick sei. Sie kann nicht glauben, dass Bewegung wiedergegeben werden kann. In einer Erzählung von Maurice LeNormand, veröffentlicht in der *Frankfurter Zeitung*, wurde im folgenden Jahr in anderer Weise die Echtheit dieser Bilder in Frage gestellt. Ein junges Mädchen glaubt, in einem Kriegsbericht zu erkennen, wie ihr Verlobter verwundet wird. Ein Zuschauer versucht sie zu beruhigen, denn die Filme würden nicht vor Ort gedreht, seien also nur gestellt. Der Theaterbesitzer wiederum betont, dass alles, was gezeigt werde, „echt“ sei, und die Zeitungen berichten über den Vorfall, indem sie ebenfalls die Wahrheitstreue des Cinématographen betonen. Auch die Erzählung *Le Cinématographe* von Francois de Nion (1903) thematisiert das

Wiedererkennen eines Verwandten oder Freundes in dramatischer Situation: In einem Bericht über den Burenkrieg sieht eine junge Französin, wie ihr englischer Ehemann den Befehl zur Erschießung ihres Bruders gibt. Guillaume Apollinaire trieb die Beziehung von Wirklichkeit und Film in seiner Erzählung *Un beau film* (1907) auf die Spitze: Er lässt seine Protagonisten einen Mord vor laufender Kamera begehen, und der daraus entstandene Film ist ein großer Erfolg, denn das Publikum glaubt nicht an die Echtheit des Dargestellten. Die Erzählung *Au Cinéma* (1908) von Jean Giraudoux wiederum handelt von einem Radfahrer, der einen Todessturz für die Kamera simuliert. (vgl. Paech und Paech 2000)

Dieses Verhältnis der Bilder zur Wirklichkeit war in der Tat ein zwiespältiges, denn schon bald erkannten die Kameraleute, dass es oft einfacher war, die Ereignisse nachzustellen, als sie direkt zu filmen. Daraus sollte der Film in der Folge neue Kraft schöpfen und sich vorwiegend in narrativer Form weiterentwickeln. Doch zunächst, nachdem die Neuheit der bewegten Bilder etwas abgeflaut war, schien für viele das Ende des Films gekommen. Man glaubte, dass sich diese Erfindung eher in der Wissenschaft als nützlich erweisen werde, wie auch die Photographie neue wissenschaftliche Erkenntnisse erlaubt hatte. Die Serienphotos von Edward Muybridge (1878) zeigen, wie ein Pferd läuft – für das menschliche Auge ist dieser schnelle Bewegungsablauf nicht erkennbar. Thomas Mann erwähnt in *Tonio Kröger* (1903) diese wissenschaftlichen Pferdebilder:

Ich bleibe bei meinen Pferdebüchern, weißt du. Famose Abbildungen sind darin, sage ich dir. Wenn du mal bei mir bist, zeige ich sie dir. Es sind Augenblicksphotographien, und man sieht die Gäule im Trab und im Galopp und im Sprunge, in allen Stellungen, die man in Wirklichkeit gar nicht zu sehen bekommt, weil es zu schnell geht. (Mann 1963:217–218)

Im deutschen Sprachraum war man überhaupt wesentlich zurückhaltender in der Akzeptanz des neuen Mediums als in Frankreich. Bereits 1908 komponierte Camille Saint-Saens die Filmmusik für den Film *L'Assassinat du Duc de Guise*, und Edmond Rostand und Anatole France schrieben Drehbücher, Sarah Bernhardt trat in Filmen auf – im deutschen Sprachraum war eine solche Beteiligung von Intellektuellen erst ab 1913 gegeben. Die ersten Filmliebhaber unter den deutschsprachigen Schriftstellern waren wohl die Freunde Max Brod und Franz Kafka. Brod beschreibt dies 1909 eindringlich:

Nun sitze ich manchen Abend vor der weißen Leinwand und, nachdem es mich schon beim Eintritt jedesmal belustigt hat, daß es hier eine Kassa, eine Garderobe, Musik, Programme, Saaldiener, Sitzreihen gibt all dies pedantisch genauso wie bei einem wirklichen Theater mit lebendigen Spielern [...] macht mich das leise Sausen des Apparats siedend vor Erwarten. Ich habe die Liste studiert, ich weiß, welche Nummer ‚belehrend‘, welche ‚urkomisch‘, ‚sensational‘ oder ‚rührende Szene aus dem wirklichen Leben‘ sein wird. Und bald verfinstert sich der Saal zu einer ‚Reise nach Australien‘. Ich sehe Straßen, Menschen, die vorbeigehen... Grüß Gott, Mensch, Du siehst mich nicht, vielleicht bist Du schon tot, einerlei, sei mir begrüßt! (Brod 1978:39)

Obwohl Kafka mit Brod häufig das Kino besuchte, stand er ihm reservierter gegenüber:

Das Kino aber stört das Schauen. Die Raschheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen den Menschen zu einem ständigen Überschaun. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes. Sie überschweben das Bewußtsein. (Paech und Paech 2000:74)

Diese schnelle Abfolge der Bilder gab Jakob van Hoddiss 1911 in dem Gedicht *Schluß: Kinematograph* wieder; hier die erste Strophe:

Der Saal wird dunkel. Und wir sehn die Schnellen
 Der Ganga, Palmen, Tempel auch des Brahma,
 Ein lautlos tobendes Familiendrama
 Mit Lebemännern dann und Maskenbällen. (Hoddiss 2000:37)

Konrad Lange, Professor für Ästhetik und Kunstwissenschaft an der Universität Tübingen, verlangte sogar, dass der Film immer wieder angehalten werde, damit man überhaupt etwas sehen könne (Paech und Paech 2000:74). Lange stritt ebenso energisch wie vergeblich gegen den Unterhaltungsfilm, für ihn lag die Aufgabe des Kinos in der Bildung - eine Ansicht, die im deutschen Sprachraum recht verbreitet war (ist?). Die Titel einiger früher Bücher über den Film mögen davon einen Eindruck geben: *Schundfilms* (Albert Hellwig, 1911), *Der Kinematograph als Bildungsmittel* (H. Lehmann, 1911), *Der Kinematograph als Volkserzieher?* (Adolf Sellmann, 1912), *Das Kino und die Gebildeten* (Hermann Häfker, 1915), oder auch *Das Lichtspiel im Dienste*

der Bildungspflege (Erwin Ackerknecht, 1918). Diese Bücher bildeten einen Teil der Kino-Debatte, die ab 1909 in den Feuilletons der Zeitschriften und eben auch in Buchform heftigst geführt wurde, denn der Film hatte sich von einer technischen Neuheit zu einer ernsthaften Konkurrenz für Theater und Literatur entwickelt, abzusehen auch an der großen Zahl der Lichtspielhäuser dieser Zeit. Die Reaktion der Schriftsteller war im allgemeinen abwartend bis ablehnend - bestenfalls als Unterhaltung für die „unteren Schichten“. Alfred Döblin schreibt in der Zeitschrift *Der Sturm* 1909:

Der kleine Mann, die kleine Frau kennen keine Literatur, keine Entwicklung, keine Richtung. [...] Nunmehr schwärmt er in die Kientopps. Im Norden, Süden, Osten, Westen der Stadt liegen sie; in ver-räucherten Stuben, Ställen, unbrauchbaren Läden; in großen Sälen, weiten Theatern. Die feinsten geben die Möglichkeiten dieser Photographentechnik zu genießen, die fabelhafte Naturtreue, optischen Täuschungen, dazu kleine Spaßdramen, Romane von Manzoni: sehr delikate. Oh, diese Technik ist sehr entwicklungsfähig, fast reif zur Kunst. [...] Deutlich erhellt: Der Kientopp ein vorzügliches Mittel gegen den Alkoholismus, schärfste Konkurrenz der Sechserdestillen; man achte, ob die Leberzirrhose und die Geburten epileptischer Kinder nicht in den nächsten zehn Jahren zurückgehen. Man nehme dem Volk und der Jugend nicht die Schundliteratur noch den Kientopp; sie brauchen die sehr blutige Kost ohne die breite Mehlpampe der volkstümlichen Literatur und die wässerigen Aufgüsse der Moral. Der Höhergebildete aber verläßt das Lokal, vor allem froh, daß das Kinema – schweigt. (Döblin 1978:37–38)

Ähnlich wie Döblin gesteht Peter Rosegger 1912 in dem Aufsatz „Der Kinematograph“, abgedruckt in *Der Heimgarten* dem Film gewisse Möglichkeiten zu - die er allerdings keinesfalls erfüllt sieht:

Ich habe nun auch einmal ein Lichtspiel gesehen - mit größtem Staunen. Welch eine Erfindung! Diese rinnenden Wasser, dieses bewegte Meer, diese Bäume im Sturm! Wie hätte die Wissenschaft, der Unterricht, gleich einsetzen müssen, um das Naturleben, das allmähliche Sichentfalten der Pflanzen, der kleinen Tiere usw. vorzuführen. [...] Aber der Kinematograph schrie zu laut nach Geld [...]. Das Volk wollte er belustigen, stieg zu den läppischsten Späßen, zu den niedrigen Instinkten nieder. [...] Die Niedrigkeiten und Gemeinheiten werden nur so vorgepeitscht – hunderte in der

Minute fludern sie vorüber und die Zuschauer firren und brüllen vor Vergnügen. Eine große Stadt hat hunderte von solchen Schaubuden, diesen verschlimmerten Nachkömmlingen der alten Moritaten und Extrakabinetten: jede dieser Buden gibt täglich mehrere Vorstellungen bei ausverkauftem ‚Hause‘. (Rosegger 2000:33–34)

Noch 1921 sieht Hugo von Hofmannsthal in dem Aufsatz *Der Ersatz für die Träume* das Kino als Unterhaltung für die niedrigen Schichten:

Was die Leute im Kino suchen, sagte mein Freund, mit dem ich auf dieses Thema kam, was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig. (Hofmannsthal 1978:149)

Ich weiß, schloss mein Freund, dass es sehr verschiedene Weisen gibt, diese Dinge zu betrachten. Und ich weiß, es gibt eine Weise, sie zu sehen, die legitim ist von einem anderen Standpunkte aus, und die nichts anderes in alledem sieht als ein klägliches Wirrsal aus industriellen Begehrlichkeiten, der Allmacht der Technik, der Herabwürdigung des Geistigen und der dumpfen, auf jeden Weg zu lockenden Neugierde. Mir aber scheint die Atmosphäre des Kinos die einzige Atmosphäre, in welcher die Menschen unserer Zeit - diejenigen welche die Masse bilden - zu einem ungeheuren, wenn auch sonderbar zugerichteten geistigen Erbe in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis treten, Leben zu Leben, und der vollgepfropfte halbdunkle Raum mit den vorbeiflirrenden Bildern ist mir, ich kann es nicht anders sagen, beinahe ehrwürdig, als die Stätte, wo die Seelen in einem dunklen Selbsterhaltungsdrange hinflüchten, von der Ziffer zur Vision. (Hofmannsthal 1978:151–152)

In Romanen erscheint die zunächst vorwiegend in französischen Werken gestellte Frage: Echt oder nicht? in abgewandelter Form, nämlich der Film als Verdoppelung des Lebens, als Traum oder Wirklichkeit, so etwa in dem Roman von Arnold Höllriegel (Richard A. Bermann): *Die Films der Prinzessin Fantoche* (zuerst: *Der Roland von Berlin*) (1913), oder in Luigi Pirandellos *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio* (1915).

Parallel zur Kino-Debatte zeigen aber die immer zahlreicher werdenden Erwähnungen des Kinos in Romanen, dass der Film zum Bestandteil des Alltags geworden war. Die Protagonisten von Kurt Tucholskys *Rheinsberg* (1912) gehen ins Kino, genauso wie Hermann Hesses *Steppenwolf* (1927) und die Vettern in Thomas Manns *Zauberberg* (1924), bezeichnenderweise in dem Abschnitt „Totentanz“, und Manns Urteil war denn auch vernichtend:

In der schlechten Luft [...] flirtete eine Menge Leben, kleingehackt, kurzweilig und beeilt, in aufspringender, zappelnd verweilender und wegzuckender Unruhe, zu einer kleinen Musik, die ihre gegenwärtige Zeitgliederung auf die Erscheinungsflucht der Vergangenheit anwandte und bei beschränkten Mitteln alle Register der Feierlichkeit und des Pompes, der Leidenschaft, Wildheit und girrenden Sinnlichkeit zu ziehen wußte, auf der Leinwand vor ihren schmerzenden Augen vorüber. [...] Wenn aber das letzte Flimmerbild einer Szenenfolge wegzuckte, im Saale das Licht aufging und das Feld der Visionen als leere Tafel vor der Menge stand, so konnte es nicht einmal Beifall geben. Niemand war da, dem man durch Applaus hätte danken, den man für seine Kunstleistung hätte hervorrufen können. Die Schauspieler, die sich zu dem Spiele, das man genossen, zusammengefunden, waren längst in alle Winde zerstoßen; nur die Schattenbilder ihrer Produktion hatte man gesehen, Millionen Bilder und kürzeste Fixierungen, in die man ihr Handeln aufnehmend zerlegt hatte, um es beliebig oft, zu rasch blinzelnden Ablauf, dem Elemente der Zeit zurückzugeben. (Mann 2001:436–437)

Der westliche Film wurde also oft in seiner Beziehung zur Wirklichkeit thematisiert; abgelehnt wurde er wegen seines Appells an die niedrigen Instinkte, der Nichtausnutzung seiner erzieherischen Möglichkeiten, und auch wegen der Schnelligkeit der Abfolge, die vielen Menschen zumindest nicht geheuer war. Während im deutschsprachigen Raum eher intellektuelle Ablehnung herrschte, fand der Film im für Neues eher aufgeschlosseneren Frankreich Zustimmung. Insgesamt wurde der Film aber als Phänomen akzeptiert und auch thematisiert, so dass Egon Friedell schon 1912 in der Rede *Prolog vor dem Film* sagen konnte:

Ich soll natürlich für das Kino sprechen. Das ist nun wieder nicht schwierig; denn für das Kino sprechen ja die Tatsachen. Es ist, das wird jedermann zugeben, aus der Physiognomie unseres heutigen Daseins gar nicht mehr wegzudenken. Ebenso wenig wie jene

anderen verrufenen neuen Dinge, die unserm modernen öffentlichen Leben seine spezifische Signatur geben: die Eisenbahn, der Fernsprecher, der Autobus, das Grammophon, die Untergrundbahn. (Friedell 1978:42)

In Japan hingegen lagen die Dinge anders. Nicht, dass das Kino nicht existierte, nein, es war wohl wie Eisenbahn, Fernsprecher, Autobus, Grammophon und Untergrundbahn Bestandteil des täglichen Lebens - doch von den Schriftstellern wurde es so gut wie gar nicht thematisiert. Kaum ein Schriftsteller hat sich zum Film geäußert, in Erzählungen oder Romanen wurde der Film bestenfalls erwähnt, jedoch nicht thematisiert.

Mori Ōgai (1862–1922) behandelte den Film überhaupt nicht, doch seine Tochter Kobori Annu berichtete, dass er bei den Aufnahmen eines Nachrichtenfils zufällig gefilmt worden sei, und dass er bedauert habe, nicht weiter im Vordergrund gewesen zu sein (Kōda 1997:20).

Er scheint den Film also nicht abgelehnt zu haben, machte ihn aber nicht zum Gegenstand seiner Überlegungen.

Nagai Kafū (1879–1959) lebte von 1903 bis 1908 in Amerika und Frankreich, und sollte den Cinématographen begegnet sein. Doch in seinen *Amerika monogatari* behandelt er zwar wiederholt das Vaudeville-Theater, erwähnt aber nicht den Film, der damals üblicher Bestandteil des Programms war. Ähnlich in den *Furansu monogatari*: In der Novelle *Hitori tabi* (1908) beschreibt er die Champs-Élysées in Paris und erwähnt dabei auch eine Filmreklame - ein sehr spärlicher Beitrag:

Da kam gerade eine Reklametruppe für den Kinematographen ein wenig zielverloren um die Ecke.¹ (Nagai 2002:219)

Kōda Aya wiederum berichtet, dass ihr Vater Rohan (1867–1947) das Kino sehr geliebt habe – doch dies hat sich in seinem Werk nicht niedergeschlagen (Kōda 1997:19). Ähnlich Ishikawa Takuboku (1886–1912), der den Film vorwiegend in seinem Tagebuch *Rōmaji nikki* erwähnt.

April, 7th, Wednesday

[...] Um 8 Uhr mit Kindaichi in das neue Kino an unserer Straße gegangen. Die Kinoerzähler waren alle schlecht. Einer davon sah einem Bekannten aus der Mittelschulzeit namens Shimodomai ähnlich. Er brachte die Leute mit unsäglich albernen Witzen zum Lachen. Während ich diesen Mann beobachtete, dachte ich an Miyanaga Sakichi, der in der ersten Klasse der Mittelschule mein

Klassenkamerad war und später zeitweise offenbar bis auf die tiefste Ebene der Gesellschaft, von der unsereins gar keine Ahnung hat, gesunken ist. Danach soll er Kinoerzähler geworden sein, so geht das Gerücht. (Ishikawa 1994:22)

8th, Thursday

Ich geh gern zum Kinematographen. Sie auch?“ „Bin noch nie da gewesen.“ „Kino ist wirklich interessant. Gehn Sie mal hin! Wie soll ich sagen: dieses plötzliche Hellwerden und dann wieder das Dunkelwerden - das find ich interessant. (Ishikawa 1994:24–25)

10th, Saturday

Um diese Gedanken zu vergessen, gehe ich ab und zu dorthin, wo viele Menschen sind - ich gehe ins Kino. Dorthin gehe ich auch, wenn ich umgekehrt irgendwie Sehnsucht bekomme, nach den Menschen - nach jungen Frauen. Aber dort finde ich keine Befriedigung. Nur wenn ich Filme, vor allem die blödesten, kindischsten Filme sehe, ja, dann versetze ich mich in kindliche Gefühle zurück und kann manchmal alles andere vergessen. Aber sobald der Film aus ist und es plötzlich wieder hell wird, und ich die zahllosen mir unbekannt Menschen entdecke, dann erwacht in mir der Wunsch, zu einem noch belebteren, noch interessanteren Ort zu gehen. (Ishikawa 1994:34)

Im Gedicht Nr. 8 des Gedichtzyklus *Hateshinaki giron no ato* (Nach einer endlosen Diskussion, 1911) behandelt Takuboku allerdings den Film - interessanterweise verwendet er die Bezeichnungen *katsudō shashin* und *eiga* dabei parallel. *Katsudō shashin* ist die ursprüngliche Benennung, „bewegte Bilder“, die ab ungefähr 1920 von der Wortschöpfung *eiga*, „spiegelndes Bild“, abgelöst wurde. Takuboku bezeichnet mit *katsudō shashin* das Lichtspiel im Allgemeinen, mit *eiga* den Film selbst. Hier der Anfang dieses Gedichts:

Wirklich,
an jenem Abend auf dem Jahrmarkt in der Vorstadt,
in der Bude des Kinematographen,
während das frische Azethylengas im Raume schwebte,
wie traurig klang die scharfe
Signalpfeife in der Herbstnacht
- tüüü -
und als sie verklang,

wurde es ringsum schlagartig dunkel,
und der Lausbubenfilm erschien bläulich vor meinen Augen
(Ishikawa 1994:133)

Natsume Sōseki (1867-1916) schildert wiederholt in seinen Tagebüchern, wie gern seine Kinder ins Kino gehen – er selbst hingegen findet dieses Vergnügen weniger interessant, den Filmerzähler (*benshi*) mag er gar nicht, aber die Filmkomödien gefallen ihm gut:

Meiji 42 (1909): Sonntag, 4. Juli. Die Kinder sind gestern ins Lichtspiel gegangen. Man gab Hototogisu (Der Kuckuck) von (Tokutomi) Roka. Und da hat Tsuneko geweint. Tsuneko ist 9 Jahre. Ich kann nicht begreifen, warum sie weinen kann. (Sōseki 1996:55)

Meiji 44 (1911): Samstag, 27. Mai. Fude möchte ins Lichtspiel gehen und will deswegen früher nach Hause. (Sōseki 1996:300)

Meiji 44 (1911): Samstag, 15. Juli. Die Kinder bettelten, wir gingen ins Lichtspiel. Es war furchtbar heiß. [...] Man gab „Danshaku fujin“ (Die Gräfin). Frauen wurden geschlagen, Männer herumgeschleudert - nichts als wilde Spielereien. Noch dazu mit Dialog - unangenehm. Gott sei Dank war es fast unverständlich. Eiko, Tsuneko und Fudeko weinen bei so etwas. Verstehe nicht, warum sie weinen. Fude ist 13, Tsune 11, Eiko 9. Danach sahen wir westliche Clownereien. Das ist interessanter. Auf dem Heimweg Eistrauben getrunken. (Sōseki 1996:332–333)

Nakami to keishiki (Inhalt und Form, 1911), der einzige Aufsatz, in dem sich Sōseki näher mit dem Kino befasst, zeigt vorwiegend seine Ablehnung, weil er um das seelische Heil seiner Kinder fürchtet - und verschweigt, dass ihm die westlichen Komödien ganz gut gefallen.

Ich werde [von den Kindern] manchmal gebeten, mit ihnen ins Lichtspiel zu gehen. Ich mag das Lichtspiel eigentlich nicht. Es ahmt die Bühne nach, verwendet eine eigenartige Sprache und ist mir deswegen unangenehm. Noch dazu gibt es brutale Szenen mit Schlägen und Stößen, es erscheint mir für die Erziehung der Kinder absolut ungeeignet und ich möchte lieber vermeiden, ihnen so etwas zu zeigen. Doch die Kinder wollen ständig gehen [...], es gibt auch viele dumme, groteske Sachen, es ist wahrscheinlich kein Wunder,

daß die Kinder so etwas sehen wollen. Und deswegen werde ich trotz meiner Hartnäckigkeit einmal von dreimal mit ins Lichtspiel geschleppt. (Sōseki 1995:445)

Doch Sōsekis Romanheld *Sanshirō* (1909) geht immerhin ins Kino, er schätzte es mehr als die Ausstellungen von Chrysanthemenpuppen, allerdings handelt es sich nur um eine kurze Erwähnung.

Chrysanthemenpuppen interessieren mich nicht. Bevor ich die sehe, gehe ich lieber ins Kino. (Sōseki 1994:391)

Auch in anderen Romanen Sōsekis finden die bewegten Bilder flüchtige Aufmerksamkeit, zum Beispiel in *Higan sugi made* (Bis nach der Tagundnachtgleiche, 1912), oder in *Kōjin* (Der Wanderer, 1914), *Garasudo no naka* (Hinter der Glastür, 1915), *Michikusa* (Am Wegesrand, 1915), doch von einer Behandlung des Films als Phänomen kann dabei nicht gesprochen werden, bestenfalls kann man wohl nur von einer Wahrnehmung seiner Existenz sprechen.

Der erste Schriftsteller, der sich näher mit dem Kino befasste, war Tanizaki Junichirō (1886-1965). In dem Aufsatz *Katsudō shashin no genzai to shōrai* (Die Gegenwart und Zukunft des Lichtspiels, 1917) präzisiert er seine Ideen von einem guten Szenario.

Schon seit einiger Zeit bin ich ein begeisterter Fan des Lichtspiels, und wenn es die Gelegenheit gibt, möchte ich gern ein Drehbuch schreiben. [...] Die Bühne sollte nicht nachgeahmt werden. [...] Wenn es eine entsprechende Musik zum Film gibt, möchte ich den Erzähler (benshi) gänzlich abschaffen. (Tanizaki 1968:13)

Kurz davor war das bahnbrechende Buch *Katsudō shashingeki no sōsaku to satsueihō* (Die Entstehung und Aufnahmemethode des Lichtspiels) von Kaeriyama Norimasa erschienen, das den Anstoß zu einer Modernisierung des japanischen Films gab. Tanizaki verfasste 1920/21 auch selbst vier Drehbücher; er ist der erste Schriftsteller Japans, der sich intensiv mit dem Film befasste; ihm folgten in den Zwanzigerjahren zahlreiche Intellektuelle. Doch vor 1920 wurde das Kino von den japanischen Schriftstellern kaum beachtet, weder positiv noch negativ. Das neue Medium, das auch in Japan die Massen anzog, war nicht wie in Europa Gegenstand von intellektuellen Debatten. Die Gründe für diese Nichtbeachtung waren wahrscheinlich mannigfaltig, im folgenden sollen einige Hypothesen aufgestellt werden.

Im Westen hat die Fragestellung nach dem Wert des Bildes eine lange Tradition, die Bilderstürmer des 8. Jahrhunderts lehnten die Abbildung Gottes ab, dem französischen Schriftsteller Honoré de Balzac graute es vor der Photographie, denn er glaubte, dass kleine Schichten von seinem Körper abgelöst und auf die photographische Platte transponiert würden. Dieses Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Abbildung scheint in Japan zumindest nicht in diesem Maße thematisiert worden zu sein. Die mechanische Wiedergabe der Realität rief keine heftige Ablehnung hervor.

Auch ist der Film in Japan ein westlicher Import; dies machte eine Kritik daran schwierig, da die meisten Intellektuellen wohl die Notwendigkeit der Verwestlichung sahen. In der prekären Stimmungslage der Meiji-Zeit war es vielleicht nicht opportun, ein westliches Produkt, das vom Publikum angenommen wurde, zu kritisieren.

Doch der wichtigste Grund scheint mir in der spezifischen Entwicklung des japanischen Films zu liegen. Auch im Westen erforderten die ersten komplexeren narrativen Filme zu ihrem Verständnis im allgemeinen gewisse Kenntnisse des Handlungsablaufs, oder wurden durch Zwischentitel erläutert. Der visuelle Teil war vorwiegend eine Bebilderung. Schon seit 1903 gab es Versuche, die Handlung visuell zu erzählen, doch erst ab 1910 gelang es den Filmemachern, durch das Bild selbst logische Abfolgen darzustellen.

In Japan begann diese Entwicklung erst wesentlich später, erst ab 1920, unter dem Einfluss von Kaeriyamas Theorien, lassen sich – noch unbeholfene – Versuche erkennen, einen Handlungszusammenhang visuell darzustellen, doch in den späten Zwanzigerjahren waren die dafür notwendigen Techniken Bestandteil des japanischen Filmemachens. Japanische Filme vor 1920 hingegen wirken meist wie ein Diaabend: ein Zwischentitel, der das folgende Bild erläutert, dann das Bild selbst, das nicht selten statisch ist, mit sparsamer Bewegung. Als wesentlicher Grund für diese verspätete Entwicklung der Filmtechnik wird meist der Kinoerzähler (*benshi*) als Sündenbock genannt: er habe durch seine Erläuterungen die visuelle Erklärung redundant gemacht, japanische Filmemacher hätten sich darauf verlassen, dass der *benshi* die narrativen Lücken auffüllte. Es ist erklärlich, dass für die westlichen Filme bei ihrer Aufführung in Japan ein Erzähler notwendig war, waren sie ja auch im Westen ohne Vorwissen kaum verständlich. Das japanische Publikum war mit Stoffen aus der Bibel oder dem westlichen Theater nicht vertraut, und auch frühe japanische Filme waren mit Erläuterungen sicher wesentlich leichter zu verstehen. Doch es erscheint übertrieben, diese spezielle Art der *Vorführung* für die *Produktionstechnik* verantwortlich zu machen.

Wahrscheinlich war das Tempo des westlichen Films für die japanischen Zuseher und auch Filmemacher schwer verständlich. Der Westen hatte we-

sentlich länger Zeit, sich an die erhöhte Geschwindigkeit seit dem frühen 19. Jahrhundert zu gewöhnen: Eisenbahnen und Telefone ließen Entfernungen zusammenschrumpfen. Diese neue Schnelligkeit erschien auch in den Romanen des späteren 19. Jahrhunderts, in der Behandlung von Zeit und Raum, etwa bei Gustave Flaubert und Charles Dickens. Der Filmtheoretiker und Regisseur Sergej Eisenstein sieht Dickens auch als Vorläufer der Parallelmontage von David Wark Griffith (Paech 1988:50). Die Erzählweise dieser Autoren wird manchmal filmisch genannt, doch handelt es sich dabei eher um den neuen Rhythmus des 19. Jahrhunderts, der zuerst in der Literatur auftauchte. Das raumgebundene Theater konnte die schnellen Szenenwechsel bei weitem nicht so elegant wie die Literatur durchführen, und auch Zeitsprünge nicht leicht darstellen. Durch diese veränderte Literatur war das Publikum sensibilisiert für schnellere Wechsel, in gewisser Weise vorbereitet auf den rasanten Bilderfluss des Films, der - unbewusst - darauf aufbauen konnte. Doch trotz dieser „Vorarbeiten“ wurde die Schnelligkeit des Kinos in der westlichen Welt oft ablehnend erwähnt - der Film erforderte also für uns kaum mehr nachvollziehbare Veränderungen der Sehgewohnheiten.

Ein vorwiegend durch Bilder übermittelter Handlungsinhalt war aus diesem Grunde für das japanische Publikum wegen seiner Schnelligkeit nicht verarbeitbar, denn die Literatur hatte noch keine Vorarbeiten geliefert. Aus diesem Grunde wurde der *benshi* zur Hauptattraktion des ausländischen Films, denn ihm oblag es, den Handlungszusammenhang darzustellen, über den Film war dieser offenbar nicht erfassbar. Japanische Filme hingegen blieben in ihrer Statik im verständlichen Rahmen, sie überforderten die Sehgewohnheiten nicht durch einen neuen Rhythmus, ein neues Tempo. Erst nachdem sich die Sehgewohnheiten verändert hatten, konnte sich auch der japanische Film ändern. Der Cinématographe wurde aus diesem Grund nicht wie im Westen als faszinierende oder auch abstoßende Neuerung erkannt, er war vermutlich einfach nicht interessant genug, um von den Intellektuellen beachtet zu werden.

Literaturverzeichnis

BROD, Max

1978 „Kinematographen-Theater“, Kaes, 39–41.

DÖBLIN, Alfred

1978 „Das Theater der kleinen Leute“, Kaes, 37–38.

- FRIEDEL, Egon
1978 „Prolog vor dem Film“, Kaes, 42–47.
- GORKIJ, Maxim
2000 „Flüchtige Notizen“, Paech und Paech, 19.
- HODDIS, Jakob van
2000 „Schluß: Kinematograph“, Paech und Paech, 37.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von
1978 „Der Ersatz für die Träume“, Kaes, 149–152.
- ISHIKAWA Takuboku
1994 *Trauriges Spielzeug*. Übers. von Wolfgang Schamoni. Frankfurt/Main, Leipzig: Insel.
- KAES, Anton (Hg.)
1978 *Kino-Debatte. Texte zum Verständnis von Literatur und Film. 1909–1929*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- KŌDA Aya u. a.
1997 *Kōda Aya taiwa* [Gespräche mit Kōda Aya]. Tokyo: Iwanami shoten.
- MANN, Thomas
1963 *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer.
2001 *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: Fischer.
- NAGAI Kafū
2002 *Furansu monogatari* [Französische Erzählung]. Tokyo: Iwanami bunkō.
- PAECH, Joachim
1988 *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler.
- PAECH, Anne und Joachim PAECH
2000 *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- ROSEGGER, Peter
2000 „Der Kinematograph“, Paech und Paech, 33–34.
- SŌSEKI Natsume
1994 *Sōseki zenshū* [Sōseki Gesamtausgabe]. Bd. 5. Tokyo: Iwanami shoten.
1995 *Sōseki zenshū* [Sōseki Gesamtausgabe]. Bd. 16. Tokyo: Iwanami shoten.
1996 *Sōseki zenshū* [Sōseki Gesamtausgabe]. Bd. 20. Tokyo: Iwanami shoten.
- TANIZAKI Junichirō
1968 „Katsudō shashin no genzai to shōrai“ [Die Gegenwart und Zukunft des Lichtspiels], in: *Tanizaki Junichirō zenshū*. [Tanizaki Junichirō Gesamtausgabe]. Bd. 20. Tokyo: Chūō kōronsha, 13.

Anmerkung

¹ Alle Übersetzungen aus dem Japanischen sind, falls nicht anders angegeben, von S.Sch.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Roland DOMENIG, Lektor, Institut für Ostasienwissenschaften, Universität Wien

Susanne FORMANEK, Wiss. Angestellte, Institut für Kultur- und Geistesgeschichte Asiens der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien

HARA Michio, Prof., Philosophische Fakultät der Meiji-Universität, Tokyo

HIROSAWA Eriko, Prof., Handelswissenschaftliche Fakultät der Meiji-Universität, Tokyo

ITODA Sōichirō, Prof., Philosophische Fakultät der Meiji-Universität, Tokyo

KOSHINA Yoshio, Prof. emer., Philosophische Fakultät der Meiji-Universität, Tokyo

Sepp LINHART, Prof., Institut für Ostasienwissenschaften, Universität Wien

Monika MEISTER, ao. Prof., Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

Susanne SCHERMANN, ao. Prof., Rechtswissenschaftliche Fakultät der Meiji-Universität, Tokyo

Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Prof., Institut für Germanistik der Universität Wien

BEITRÄGE ZUR JAPANOLOGIE
Veröffentlichungen der Abteilung für Japanologie
des Instituts für Ostasienwissenschaften
der Universität Wien
Herausgeber: Sepp Linhart

Lieferbare Bände:

- Bd. 5 Dieter JETTMAR, *Der Fischereiwortschatz an der japanischen Pazifikküste*. 1968; v, 130 S. € 6.50
- Bd. 9 Günter WENCK, *Der Ausrufsatz in der Syntax des Japanischen*. 1972; 44 S. € 2.-
- Bd. 12 Alexander SLAWIK, Josef KREINER, Sepp LINHART und Erich PAUER, *Aso. Vergangenheit und Gegenwart eines ländlichen Raumes in Südjapan. Band 1: Einführung und Überblick*. 1975; 244 S. ISBN: 3-900362-18-1 € 16.-
- Bd. 15 Regine MATHIAS, *Industrialisierung und Lohnarbeit. Der Kohlebergbau in Nord-Kyūshū und sein Einfluß auf die Herausbildung einer Lohnarbeiterschaft*. 1978; 371 S. € 16.-
- Bd. 17 *Die Japanerin in Vergangenheit und Gegenwart*. 1981; 325 S. € 18.-
- Bd. 18 Josef KREINER und Martin KANEKO, *Aso. Vergangenheit und Gegenwart eines ländlichen Raumes in Südjapan* Bd. 3. 1982; 197 S. ISBN: 3-900362-00-9, € 12.50
- Bd. 19 Sepp LINHART, *Organisationsformen alter Menschen in Japan. Selbstverwirklichung durch Hobbies, Weiterbildung, Arbeit*. 1983; 169 S. ISBN: 3-900362-01-7, € 11.50
- Bd. 22 Peter GETREUER, *Der verbale Pazifismus. Die Verteidigung Japans 1972-1983 in demoskopischen Befunden*. 1986; 667 S. ISBN: 3-900362-04-1, € 35.-
- Bd. 23 Ingrid KARGL, *Ausgestoßen - Eingeschlossen. Die Hospitalisierung psychisch Kranker in Japan*. 1987; xii, 369 S. ISBN: 3-900362-05-x € 22.-
- Bd. 24 Ingrid KARGL, *Old Age in Japan. Long-Term Statistics*. 1987; xiv, 394 S. ISBN: 3-900362-06-8, € 24.-
- Bd. 25 Megumi MADERDONNER, *Old Age in Japan. An Annotated Bibliography of Japanese Books*. 1987; viii, 257 S. ISBN: 3-900362-07-6, € 18.-
- Bd. 26 Livia MONNET, *Paradies im Meer des Leidens: Die Minamata-Krankheit im Werk der Schriftstellerin Ishimure Michiko*. 1988; vii, 311 S. ISBN: 3-900362-08-4, € 22.-
- Bd. 27 Ulrike WÖHR, *Frauen und Neue Religionen. Die Religionsgründerinnen Nakayama Miki und Deguchi Nao*. 1989; 190 S. ISBN: 3-900362-09-2, € 14.50
- Bd. 28 Ingrid GETREUER-KARGL, *Ende der Dynamik? Eine Expertenbefragung zur Alterung der japanischen Gesellschaft*. 1990; xii, 282 S. ISBN: 3-900362-10-6, € 18.-

- Bd. 29 Eva BACHMAYER, Wolfgang HERBERT und Sepp LINHART (Hg.), *Japan von Aids bis Zen. Referate des achten Japanologentages vom 26. bis 28. September 1990 in Wien*. 2 Teile. 1991; ix, vii, 554 S. ISBN: 3-900362-11-4, € 26.-
- Bd. 30 Wolfgang HERBERT, *Die asiatische Gefahr. Ausländerkriminalität in Japan als Argument in der Diskussion um ausländische ‚illegale‘ ArbeitsmigrantInnen*. 1993; x, 272 S. ISBN: 3-900362-12-2, € 20.50
- Bd. 31 Sepp LINHART, *Japanologie heute. Zustände - Umstände*. 1993; 184 S. ISBN: 3-900362-13-0, € 14.50
- Bd. 32 Sepp LINHART, Erich PILZ und Reinhard SIEDER (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Methoden in der Ostasienforschung*. 1994; 187 S. ISBN: 3-900362-14-9 € 14.50
- Bd. 33 Wolfram MANZENREITER, *Leisure in Contemporary Japan. An Annotated Bibliography and List of Books and Articles*. 1995. 178 S. ISBN: 3-900362-15-7 € 14.50
- Bd. 34 Sabine FRÜHSTÜCK, *Die Politik der Sexualwissenschaft. Zur Produktion und Popularisierung sexologischen Wissens in Japan 1908-1941*. 1997. 290 S. ISBN: 3-900362-16-5, € 23.50
- Bd. 35 Martin SELLNER, *Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Fachtermini. Japanisch-Deutsch, Deutsch-Japanisch*. 1998. 262 S. ISBN: 3-900362-17-3, € 20.50
- Bd. 36 Wolfram MANZENREITER, *Die soziale Konstruktion des japanischen Alpinismus. Kultur, Ideologie und Sport im modernen Bergsteigen*. 2000. xviii, 300 S. ISBN: 3-900362-19-x, € 20.50