Heft 3 / März 2001

hon´yaku

Japanologisches Seminar der Universität Heidelberg

Heidelberger Werkstattberichte
zum Übersetzen Japanisch - Deutsch

hon'yaku - Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch
Hrsg. von Wolfgang Schamoni und Asa-Bettina Wuthenow

Erscheinungsweise: unregelmäßig, jedoch mindestens einmal jährlich
Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität, Japanologisches Seminar
Druck: Universitätsdruckerei
ISSN: 1438-7484

Preis pro Heft: DM 10.- (incl. Versandkosten); DM 8.- bei direkter Abgabe
Bei Verschickung nach Übersee per Luftpost zuzüglich der Differenz zwischen Inlands- und Auslandsporto.
Bestellungen über:
Japanologisches Seminar der Universität Heidelberg
z. Hd. Frau Imke Veit-Schirmer
Akademiestraße 4-8
D-69117 Heidelberg

Bei der Wiedergabe japanischer Namen und Begriffe wird die revidierte Hepburn-Umschrift verwendet. Namen werden grundsätzlich in japanischer Reihenfolge genannt (Familienname, persönlicher Name). Ausnahmen gelten nur in Zitaten, Buchtiteln etc., wenn die anderslautende Schreibung vorgegeben ist.

© Das Copyright für sämtliche Übersetzungen liegt bei den Übersetzern. Die Inhaber der Rechte für die japanischen Texte werden jeweils im Nachspann zu den Übersetzungen vermerkt. Alle übrigen Rechte liegen bei den Herausgebern.

Vorbemerkung

Seit Erscheinen des letzten Heftes der *Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch-Deutsch* sind zehn lange Monate vergangen, und von unseren Lesern mag sich manch einer gefragt haben, ob die Zeitschrift überhaupt noch existiert. Für die große Verspätung bitten wir um Entschuldigung. Unsere universitären und familiären Verpflichtungen ließen es nicht zu, Heft Nr. 3 früher druckfertig zu machen. Aufgrund dieser Erfahrung haben wir uns entschlossen, die Erscheinungsweise der *hon'yaku*-Hefte von zweimal jährlich auf mindestens einmal jährlich umzustellen und hoffen bei unseren Lesern auf Verständnis. Ein weitere Änderung betrifft die Anordnung der Texte: Aus technischen Gründen werden wir den Originaltext künftig nicht mehr parallel zur Übersetzung abdrucken, sondern ihn als ganzen voranstellen.

Ausgewählt haben wir für diese Nummer vier Texte aus dem 20. Jahrhundert: Am Anfang steht ein Essay des naturalistischen Schriftstellers Shimazaki Tôson aus dem Jahre 1907, in dem dieser sich zu dem von Masaoka Shiki (s. *hon'yaku* Nr. 2, S. 4 ff.) geschaffenen *shasei*-Skizzenstil äußert. Auf den literaturtheoretischen Text folgt ein politischer: Der "Kleine Aufruf" des Sozialisten Sakai Toshihiko aus dem Jahre 1915. Sakai rät hierin in einer besonders für Linke schwierigen Zeit zu einer Haltung, die von Ausdauer und Festhalten an den eigenen Überzeugungen geprägt ist - bis sich eine günstige Gelegenheit zum Handeln bietet. An dritter Stelle steht Naoki Sanjûgos viel zitiertes, aber kaum jemals genau gelesenes "Bekenntnis zum Faschismus", das eher eine sarkastische Reaktion auf den Faschismus-Vorwurf aus den Reihen der Linken darstellt denn ein echtes Be-

kenntnis. Abschließend folgt ein Text des Kritikers und Erzählers Hirotsu Kazuo ("Der Geist der Prosa"), der immer wieder als Beispiel des geistigen Widerstands zur Zeit des Fünfzehnjährigen Krieges (1931-45) genannt wird. Die von Hirotsu befürwortete Haltung weist auffallende Parallelen zu der von Sakai Toshihiko geforderten Haltung auf: Im Jahre 1936, in einer Zeit zunehmender politischer Unterdrükkung, ermuntert Hirotsu die Leser, "den Mut nicht zu verlieren, was auch immer geschehen mag, sondern beharrlich und unnachgiebig [...] konsequent sein Leben zu leben."

Bisher stammen alle Beiträge in *hon'yaku* aus der Feder von "Heidelbergern". Wir würden uns freuen, wenn uns in Zukunft auch Beiträge von außerhalb erreichten. Wer uns einen Beitrag schicken möchte, möge bitte beachten, daß unsere Zeitschrift nur einen begrenzten Umfang hat, so daß nur kleine Beiträge darin veröffentlicht werden können. Die Texte, die zur Übersetzung ausgewählt werden, sollten deshalb von geringem Umfang (dafür aber von besonderer sprachlicher Dichte) sein. Ziel ist, eine möglichst sorgfältige Kommentierung auch der sprachlichen Schwierigkeiten sowie jener Stellen, die aus der Perspektive des Übersetzers als besonders interessant erscheinen, vorzunehmen und so die Übersetzungsentscheidung möglichst transparent zu machen. Neben Übersetzungen können auch Beiträge wie Rezensionen oder Glossare aufgenommen werden, doch sollte stets ein direkter Bezug zum Übersetzen gegeben sein.

Für Anregungen aus dem Kreis unserer Leser zur weiteren Gestaltung der Zeitschrift sowie für Kritik aller Art sind wir dankbar.

Die Herausgeber

Heidelberg, im März 2001

Inhalt

Vorbemerkung		1
島崎藤村 Shimazaki Tôson	寫生雜感 Verschiedene Gedanken zum *shasei*-Skizzenstil (1907) (Übers. Agnes Fink-von Hoff)	4
堺利彦 Sakai Toshihiko	小き旗上 Ein kleiner Aufruf (1915) (Übers. Wolfgang Schamoni)	22
直木三十五 Naoki Sanjûgo	ファシズム宣言 Bekenntnis zum Faschismus (1932) (Übers. Bettina Gildenhard)	30
広津和郎 Hirotsu Kazuo	散文精神について （講演メモ） Über den Geist der Prosa (Vortragsnotizen) (1936) (Übers. Asa-Bettina Wuthenow)	39
Deutsch-Japanisches Fachwortglossar zum Thema Dolmetschen (Shôji Iijima, Yasuko Sakai, Asa-Bettina Wuthenow)		54
Errata zu *hon'yaku* Heft 2		62
Style sheet für *hon'yaku*		63

Shimazaki Tôson

Verschiedene Gedanken zum *shasei*-Skizzenstil

島崎藤村　　寫生雜感

『觀た物を能く記憶しようとするには、第一に解るように觀る稽古をしなければならん。物を觀るには眼を開いた丈では足りません、心の働が無くてはならん。』是は岩村氏が『芸苑雜稿』の中に紹介したミレエの意見の一つですが、繪畫の上ばかりではありません、文學に於いても矢張其通りだらうと思ふんです。物を觀るといふことは左様容易くは出来ない。例へば深山に炭燒の煙の立ちのぼるのを眺めるにしても、そこに生死する人があると心着く迄には、多少物を觀る稽古が要ります。この『物を觀る稽古』として、自分は寫生の方法を採りました。だから自分の寫生は、丁度大家の手本を離れて生物に就く畫家と同じように、先づ局部を視るといふことから始めて——また始めから物の大體を視るなんて(といふ)ことは無理ですから——それから次第に其物の『眞』を得るといふ方へ近づかうと心懸けたのです。

自分の写生帳は日記風につけることにして居りましたが、斯うして物を觀る稽古をするうちに幾度か念頭に浮かんだ疑問は、『自分は果たして物の自然を寫して居るだらうか』といふことでした。ある時はあまり解剖的に成り過ぎて、活きた物を死物のように扱って居たような場合もありました。思ふに、こちらに生気のある時でなければ、眞に『生』を寫すことは出来ません。ミレエは『物事は常に其根本から觀ねばならん、爰が唯一眞正の地盤である』と言って居ますが、物を根本から觀て、それから自由に其枝葉に渉ることが出来るようになれば、それが寫生の極致でせう。

寫生の方法が次第に進んで来れば、無駄骨折をすることが少なくなります。寫生が自分を益したことは、第一には能く物を

觀ることで、第二には能く物を記憶することです。元来自分は愚鈍な人間で、ヘマなことばかり多い為にいつも冷や汗を流したり自分を責めたりしているのですが、寫生を勉めたお蔭で、多少『自然』という大きなものに近づくことが出来るようになったかと思ひます。

驚異の念に乏しいときの寫生は、死んだ記録のやうなものが出来上がる。正しいかも知れませんが、無意味です。

寫生を初めてからの自分の稽古を、假りに二期に分けて考へて見ますと、第一期には『すべて(の) 物は自然である』と思ひました。第二期には『すべての物が自然であるとは言はれない、世には不自然な物が多いではないか』と斯う思ふやうになりました。

『自然界の物は如何なる微細なものでも、性格を有って居る。彼処の煖爐でも、窓の台に載って居る書籍でも、自分から見ると偉大な性格を有って居る。例へば、ルウヴル美術館にあるホルバインの天文学者ニコラス、クラッツェルの肖像畫に就いても、傍に描き添へてある数学機械が、畫の最も大切な部分であって、実に驚くべき宏大、厳粛の性格を有って居る』と言ったミレエの言葉はまた味わふべきことでせう。

同じ人の言葉に、『森を描く時には、あの光る葉や暗い影が、人の心を動かし、喜ばせる、其力を実現したいと思ふ』とあります。同じ自然を寫生するにしても、私は矢張斯ういふ心地で進んで見たいと思っています。

稽古としての寫生は研究です。研究はもとより大切です。しかし研究といふことを忘れた時でなければ、眞の好い寫生は出来ません。

Verschiedene Gedanken zum *shasei*-Skizzenstil[1]

"Um das, was man sieht[2], gut im Gedächtnis zu behalten, muß man sich vor allem darin üben[3] zu begreifen, was man sieht.[4] Um etwas zu sehen, reicht es nicht aus, nur die Augen aufzumachen, sondern hier müssen Herz und Geist[5] tätig werden."

---

[1] Der aus der Malerei übernommene Begriff *shasei* 寫生 bedeutet wörtlich "Abbilden nach der Natur/dem Leben" und bezeichnet die von stereotypen Vorbildern freie realistisch-skizzierende Darstellung, wie sie um die Jahrhundertwende vor allem in dem Kreis um Masaoka Shiki praktiziert wurde (s. Nachbemerkung; zu Masaoka Shiki s. *hon'yaku* Heft 2, S. 4-17). Da es sich hier um einen etablierten fixen Terminus jener Zeit handelt, soll im folgenden der Originalbegriff *shasei* beibehalten werden, sofern implizit ein Bezug zur *shasei*-Strömung bzw. -Stilrichtung hergestellt werden kann. Im konkreten Kontext (*shasei suru; shasei ga dekiru* etc.) soll dagegen aus stilistischen Gründen mit *"skizzieren", "Skizze"* etc. übersetzt werden.

[2] Das Verb *miru* ("sehen") kennt im Japanischen mehr als zwanzig verschiedene Schreibweisen, durch welche jeweils unterschiedliche Aspekte des Sehens betont werden (s. Anhang). An dieser Stelle wird die Schreibung *miru* 観る verwendet, welche ein "umfassendes Betrachten der Dinge im Nebeneinander, eine bestimmte Sichtweise" zum Ausdruck bringt (wie z.B. in der Zusammensetzung 観光 - Tourismus, Besichtigung; 主観 - Subjektivität etc.). An anderer Stelle finden wir *miru* 視る im Sinne des "zielgerichteten, aufmerksamen, abwägenden An- oder Zuschauens und Erfassens" (vgl. 視察する - inspizieren; 視覚 - Blickwinkel etc.) oder *miru* 見る in der Bedeutung des "unbewußten Wahrnehmens, Erblickens" sowie in Verbindung mit der grammatischen *te*-Form des Verbs im Sinne der "versuchsweisen Durchführung einer Handlung".

[3] *keiko suru* 稽古する - bedeutet "üben, exerzieren" (inbesondere im künstlerischen Bereich). Der Terminus *keiko* erscheint etwa im Zusammenhang mit der "Klavierstunde", dem "Ikebana-Unterricht" etc.

[4] *wakaru yô ni miru* 解るように観る - "so betrachten, daß man das Gesehene versteht".

[5] ... *kokoro no hataraki (ga nakute wa naran)* 心の働が無くてはならん。- "(es ist) eine Arbeit/Tätigkeit des Herzens (vonnöten)"; der Terminus *kokoro* 心 umfaßt ebenso wie das englische *mind* ein Bedeutungsspektrum, welches weder *Herz* noch *Geist* allein im Deutschen abzudecken vermögen;

Das ist eine der Ansichten Millets[6], wie sie Iwamura[7] in seinen *Verschiedenen Schriften aus der Welt der Kunst*[8] vorgestellt hat[9], doch ich denke, dies trifft eben nicht nur auf die Malerei zu, sondern gilt gewiß auch für die Literatur. Es ist gar nicht so einfach, etwas

---

er läßt sich daher bisweilen nur unzureichend durch Begriffe wie "Seele", "Sinn", "Gemüt", "Gefühl" etc. wiedergeben. Gemeint sind hier die der rein äußerlichen visuellen Wahrnehmung gegenübergestellten inneren/innerseelischen, aber auch geistigen Vorgänge, welche beim "richtigen" Betrachten aktiviert werden müssen.

[6] Millet, Jean-François (1814-1875), französischer Maler aus der Normandie, dessen Darstellung des Bauernlebens und vor allem des heroischen Bauerntypus "Der Sämann" in Japan um diese Zeit sehr populär war (letzterer gab sogar dem 1913 gegründeten Iwanami-Verlag sein Emblem sowie der 1921 gegründeten proletarischen Literaturzeitschrift *Tanemaku hito* 種蒔く人 den Namen). Nicht umsonst leitet Tôson seine "Gedanken" mit einem Zitat von Millet ein - auch seine eigenen Skizzen verweisen in Stoffwahl und Darstellungsweise und zuweilen auch ganz explizit auf den französischen Maler. So beschreibt er im 5. Kapitel seiner *Skizzen vom Chikumagawa* ein Mädchen vom Lande mit "rötlich wirrem Haar und grobem sonnenverbrannten Gesicht", von dem man nicht wisse, "ob es einem Mann oder einer Frau" gehöre, und das "ohne weiteres in einem der Bauerngemälde von Millet auftreten" könne.

[7] Iwamura Tôru 岩村透 (1870-1917), Künstler und Kunstkritiker, der nach Studien in Amerika und Frankreich 1892 nach Japan zurückkehrte und später an der Akademie der Künste in Tôkyô lehrte.

[8] *Geien zakkô* (芸苑雑稿) - eigentlich *Verschiedene Schriften aus dem Garten der Kunst*; eine ähnliche Metapher findet sich auch in dem Begriff *geirin* 芸林 (*Wald der Kunst*). Tôkyô: Gahôsha, 1906/5. (Neuauflage Tôkyô: Heibonsha, 1971).

[9] Der gesamte Originalwortlaut dieses sowie der weiteren beiden Zitate konnte nicht ermittelt werden. Vermutlich handelt es sich um die englischsprachigen "Personal recollections of Jean-François Millet" von Edward Wheelwright, einem amerikanischen Schüler Millets, welche dieser im September 1876 im *Atlantic Monthly*, Bd. XXXVIII (S. 257-276) veröffentlichte. Darin heißt es: "... In order to see, it is not sufficient to open the eyes; there must be an act of the mind." (ebd., S. 270), zitiert nach Kessler, Ingrid. *Jean-François Millet: Landschaftsdarstellung als Medium individueller Religiosität*. München, Diss., 1976.

zu "sehen"[10]. Wenn man zum Beispiel den Rauch betrachtet[11], der von einem Holzkohlenmeiler tief in den Bergen aufsteigt, so bedarf es etlicher Übung, bis man innewird[12], daß dort Menschen leben und sterben. Als eine solche "Übung im Sehen" habe ich die Methode des *shasei* übernommen. Und so begann ich bei meinen Skizzen damit, genau wie jene Maler, die sich von den Vorbildern der großen Meister entfernen und dem lebendigen Objekt[13] widmen, zunächst mit dem genauen Betrachten[14] der einzelnen Teile --- zumal es unmöglich ist, die Dinge gleich von Anfang an in ihrer Gesamtheit zu betrachten ---, und bemühte mich dann nach und nach, immer näher dahin zu gelangen, das wahre Wesen[15] des Objekts zu erfassen.

Mein Skizzenheft pflegte ich im Tagebuchstil zu führen[16],

[10] Die Hervorhebung entspricht dem japanischen *"mono o miru to iu koto"* 物をみるといふこと.

[11] *nagameru* 眺める.

[12] *kokorozuku* - eigentlich: 心付く; die Schreibung 心着く betont das "Vordringen ins Herz", d.h. das eindringliche Gewahrwerden und Begreifen.

[13] *ikimono* 生物 - Lebewesen und Pflanzen; hier ist kontrastiv zu den "toten" "Vorbildern der großen Meister", welche bislang kopiert und nachgeahmt worden waren, der unmittelbare, individuelle Zugang zu den Dingen gemeint, welche mit eigenen Augen "lebendig" wahrgenommen werden sollen.

[14] *miru* 視る- gezieltes Betrachten, Anschauen.

[15] *sono mono no makoto* - その物の『真』. Der Begriff *makoto* bezeichnet die Wahrheit, das unverfälschte Echte, Wahre. In der Schreibung 誠 im Sinne von "Ehrlichkeit", "Unverfälschtheit" etc. spielte dieser Terminus in der Literatur jener Zeit eine wichtige Rolle, insbesondere im Zusammenhang mit der Herausbildung des sog. *shishôsetsu*, der Ich-Erzählung, deren oberstes Gebot die absolute Ehrlichkeit und Wahrheitstreue der (Selbst-)Darstellung bis hin zur Selbstentblößung war.

[16] Spätere Fassung: 一時私は寫生帳を作って、日記風につけて見た。("Eine Zeitlang legte ich ein Skizzenbuch an, das ich im Tagebuchstil zu führen versuchte.").

doch während ich mich auf diese Weise im "Betrachten der Dinge" übte, drängte sich mir immer wieder der Zweifel auf, ob ich eigentlich wirklich die "Natur der Dinge"[17] abbildete. Zuweilen ging ich so überaus akribisch vor[18], daß ich [auch] lebende Objekte gleich toten behandelte[19]. Wenn man es recht bedenkt, so ist man nur dann, wenn man selber Lebenskraft besitzt, wirklich imstande, das "Leben" abzubilden. Millet sagt, daß man "die Dinge stets von ihrer Wurzel her betrachten müsse, und daß dies die Grundlage des einzig Wahren" sei; wenn man es nun schaffte, die Dinge von der Wurzel her zu betrachten und dann frei bis hin zu den Ästen und Blättern zu gelangen, so wäre dies die höchste Vollendung des *shasei*.

Je weiter die Methode des Skizzierens fortschreitet, desto weniger wird es unnötiger Anstrengung bedürfen. Von Nutzen war mir das Skizzieren erstens dafür, die Dinge genau zu betrachten, und zweitens, das Betrachtete genau im Gedächtnis zu behalten. Eigentlich bin ich ein unbedarfter Mensch, und weil ich lauter Ungeschicklichkeiten begehe, bricht mir immer der kalte Schweiß aus[20],

[17] wörtlich: "... war die Frage, die immer wieder in meinem Sinn auftauchte: 'Bilde ich tatsächlich die Natur der Dinge ab?'" - Im Deutschen liegt hier die indirekte Rede mit eingeschränktem Zitat nahe.

[18] Tôson verwendet hier den Begriff *kaibôteki* 解剖的, der im engeren Sinn das Vorgehen bei einer Autopsie evoziert, im weiteren Sinn für "bis ins Detail zergliedernd, zerstückelnd" steht. Im Kontext des Betrachtens und Abbildens bietet sich daher die Übersetzung mit "überaus genau / akribisch" an.

[19] wörtlich: "Zuweilen geriet (das Skizzieren) allzu zergliedernd, so daß ich ..."; das hervorhebende "auch" wurde ergänzt.

[20] Ein solcher "kalter Schweißausbruch" findet sich auch in dem Nachwort zu Tôsons *Chikumagawa no suketchi* (1912) im Rückblick auf die eigene Unerfahrenheit als Dichter vor seinem Aufenthalt in Komoro: 殊に、自分なぞは当時を追想する度に、冷汗の出るようなことばかり. ("Chikuma-

und ich mache mir Selbstvorwürfe[21], doch dadurch, daß ich meine Anstrengungen auf das Skizzieren gerichtet habe, dürfte es mir, so denke ich, doch gelungen sein, etwas näher an jenes große Ziel, die "Natur"[22], heranzukommen.

In Zeiten, da es wenig zu staunen gibt, gleichen die Skizzen allenfalls toten Protokollen.[23] Sie mögen wohl korrekt sein, doch sind sie zu nichts nütze[24].

Wenn ich mir die Zeit des Übens, seit ich mit dem Skizzieren begonnen habe, gedanklich in zwei Phasen einteile, so war die erste Phase von dem Gedanken bestimmt, daß "alle Dinge Natur" seien. In der zweiten Phase kam ich dann zu der Erkenntnis, daß man eben "dies nicht sagen kann - gibt es doch auf der Welt durchaus auch viele unnatürliche Dinge".[25]

→ hon'yaku Nr. 4. S. 61

---

gawa no suketchi no okugaki" ("Nachwort zu den Skizzen vom Chikumagawa") , in: *Tôson zenshû (Tôson Gesammelte Werke)*, Tôkyô: Chikuma shobô 1973-1974, Bd. 5, S. 587-592. S. 588).

[21] In der Textfassung von 1909 findet sich anstelle dieser Passage der Satzteil: 私が信州に居る頃は、よく雲の日記なぞをつけて見たが、斯うして... ("Als ich mich in Shinshû aufhielt, habe ich oft ein "Wolken"-Tagebuch oder ähnliches geführt, ..."). Die Anregung zu einem solchen "Wolken-Tagebuch" hatte die Lektüre von Ruskins *Modern Painters*, Bd. 1, Kap. 3 gegeben.

[22] *"shizen" to iu ôki na mono* 『自然』といふ大きなもの. Für *mono* ("Sache", "Angelegenheit") wurde hier "Ziel" eingesetzt.

[23] wörtlich: "Was Skizzen in Zeiten berifft, die arm sind an Staunen, so kommen [nur] solche zustande, die toten Protokollen gleichen."

[24] *muimi (na)* 無意味な- (auf Handlungen bezogen) "sinnlos", (auf konkrete Dinge bezogen) "nutzlos".

[25] Im Japanischen enthält dieser Abschnitt zwei als Zitate hervorgehobene Passagen, von denen die zweite als Frage formuliert ist. Im Deutschen wurde in beiden Fällen mit integriertem Zitat übersetzt und der suggestive Charakter der Frage (... 世には不自然な物が多いではないか) durch "doch ... durchaus" übertragen. Auch wurde die Wiederholung im Objektsatz

"Jedes Ding in der Welt der Natur, ganz gleich wie winzig es auch sein mag, besitzt seinen eigenen Charakter. Selbst jener Heizofen dort, die Bücher auf der Fensterbank - aus meiner Sicht besitzen sie einen ausgeprägten Eigencharakter. Auch in Holbeins[26] Portrait des Astronomen Nikolaus Kratzer[27] im Louvre zum Beispiel sind gerade die am Rande hinzugemalten mathematischen Instrumente die wichtigsten Elemente des Bildes und besitzen tatsächlich großen, erhabenen Charakter." Auch diese Worte Millets sollte man sich gewiß gut durch den Kopf gehen lassen.

An anderer Stelle heißt es: "Wenn ich den Wald male, möchte ich die Kraft zum Ausdruck bringen[28], mit der die leuchtenden Blätter und dunklen Schatten das Herz des Menschen anrühren und erfreuen." Und auch wenn ich[29] die Natur skizziere, möchte ich versuchen, es in eben diesem Bewußtsein[30] anzugehen.

---

des zweiten Teils (すべての物が自然であること) durch ein Demonstrativpronomen ersetzt, das auf den ersten Teil verweist.

[26] Hans Holbein (der Jüngere 1497-1543), deutscher Renaissance-Maler, der von seinem Vater Hans Holbein dem Älteren beeinflußt war und vorwiegend Portraits und Portraitskizzen anfertigte.

[27] "Der Astronom Nikolaus Kratzer" (1528), Tempera auf Holz, 83 x 67 (Louvre / Paris). Dieses Portrait entstand in der Übergangszeit von der Spätgotik zur Renaissance und stellt eines der typischen *Interieur-Bildnisse* Holbeins d.J. dar. (Abb. u.a. in: *Lexikon der Kunst: Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*. Bd. 6. Erlangen: Karl Müller, 1994. S. 63).

[28] Wörtlich: "verwirklichen wollen" (*jitsugen shitai*).

[29] Durch die graphische Hervorhebung des Personalpronomens soll die durch das Wort *onaji* zum Ausdruck gebrachte Nuance wiedergegeben werden.

[30] *kokochi* 心地 - Gefühl, Empfindung, Stimmung. Hier ist die "Grundstimmung" mit dem Ansatz einer Tätigkeit gemeint, weshalb der Begriff "Bewußtsein" gewählt wurde.

Shasei als Übung heißt etwas studieren.[31] Ein solches Studieren ist grundsätzlich wichtig. Doch solange man nicht vergessen hat, daß man etwas studiert, entstehen keine wirklich guten Skizzen.

(Übersetzung: Agnes Fink-von Hoff)

Nachbemerkung der Übersetzerin:

Der Text *Shasei zakkan* erschien im März 1907 in der Zeitschrift *Bunshô sekai*. Der hier wiedergegebene japanische Text folgt dieser Erstveröffentlichungsversion. In der zwei Jahre später in Tôsons Textsammlung *Shin katamachi yori* aufgenommenen Fassung (Titel: *Shasei*) ist die "*-desu*"-Form des Originals durch den nüchternen "*-da*"-Stil ersetzt. (In der späteren Fassung gestrichene Textpassagen sind von der Übersetzerin im japanischen Text durch Punktlinie gekennzeichnet. Nachträglich hinzugefügte Teile wurden in der Übersetzung in Klammern oder in den Anmerkungen zur Übersetzung ergänzt).

Shimazaki Tôson (eigentlich Shimazaki Haruki, 1872-1943), der als romantischer Lyriker des *Bungakkai*-Kreises begann und heute vor allem aufgrund seines Romans *Hakai (Das gebrochene Gelöbnis,* 1906) als einer der herausragendsten Schriftsteller des japanischen Naturalismus angesehen wird, verfaßte diesen kurzen Text auf der Schwelle zu einer neuen Zeit in der japanischen Literatur.

---

[31] Tôson verwendet hier den Begriff *kenkyû* 研究, den er an anderer Stelle oft mit der Umschrift *sutadî (study)* versieht, und der die intensive und fleißige Beschäftigung mit einem Gegenstand, die (Er)Forschung, das Studium etc. bezeichnet, im gegebenen Kontext das (mit Anstrengung verbundene) Erlernen und Einüben, das es - "per aspera ad astra" - hinter sich zu lassen gilt. Der deutsche Begriff "Studieren", der im folgenden Satz für *kenkyû* gewählt wird, bringt über die Konnotation des Mühsamen, Vorbereitenden ("etwas er-arbeiten", "an etwas arbeiten") hinaus vor allem den *Übung*scharakter zum Ausdruck.

Seine "Gedanken zum *shasei*-Skizzenstil" erschienen zusammen mit anderen Beiträgen verschiedener Vertreter aus den Bereichen Literatur und Malerei (Takahama Kyoshi, Futabatei Shimei, Shimamura Hôgetsu, Miyake Katsumi, Yanagita Kunio, Hasegawa Tenkei, Yanagawa Shun'yô und Kuroda Seiki) in der Kolumne "Shasei to shaseibun" ("*Shasei* und *shaseibun*"). Somit steht hier in der Blütezeit des japanischen Naturalismus der realistische Stil des *shasei(bun)* zur Diskussion, ein Stil der objektiven, naturgetreuen und detaillierten, skizzenhaften Abbildung, wie er bereits gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts zunächst in der japanischen Malerei unter dem Einfluß westlicher Maler Anwendung gefunden hatte und um 1900 von Masaoka Shiki zunächst auf die Haiku-Dichtung, später auf Prosatexte übertragen worden war. Nach Shikis Äußerung in seinem Beitrag "Jojibun" von 1900 (in der Zeitschrift *Nihon*) sollte eine "interessante Landschaft oder Person" dem Leser "ohne schmückende Worte oder Übertreibung" nahegebracht werden, gerade so, wie man sie vor Augen habe. Als für die realistisch skizzierende Darstellungsform geeignete Sprache wurde von Shiki der *genbun itchi*-Stil oder ein diesem nahestehender Stil gefordert. Jene Skizzen, von Shiki noch als *jojibun* bezeichnet, hatten ihren Anfang in einem Lesezirkel an Shikis Krankenbett ab September 1900 und wurden später vor allem durch Takahama Kyoshi (welcher im übrigen in der Kolumne mit seinem an erster Stelle stehenden Beitrag "Shaseibun no yurai to sono igi" ("Die Ursprünge des *shaseibun* und seine Bedeutung") den Ton angibt) - als sogenannte '*shaseibun*' in der Zeitschrift *Hototogisu* publiziert.

Masaoka Shiki, die Zeitschrift *Hototogisu*, die von Takahama Kyoshi ins Leben gerufene Literatengruppe *Yamakai* sowie der Verlag Haishodô - dies sind die Hauptinstanzen, welche den zunächst überwiegend von Haikudichtern praktizierten *shasei*-Stil prägten und welche unlösbar mit der Bezeichnung *shaseibun* verknüpft sind.

Mit der Strömung des Naturalismus ab 1905 nun wurden Forde-

rungen nach einem realistischen Stil laut, welcher - im Gegensatz zu den meisten *shaseibun*, die ausschließlich die Natur skizzierten und den Menschen als Bezugspunkt außer acht ließen - auch die Darstellung des Innenlebens von Personen, Stimmungen etc. - kurz, die Integration des Erzählers gewährleisten sollte.

Tôson selbst bezeichnet die Jahre von 1897 bis 1907 als "Jahre des Wandels" und der "Vorbereitung einer neuen Zeit" in der japanischen Literatur. Einen großen Anteil an seiner eigenen Hinwendung zur Prosa in jenen Jahren hatte die Beschäftigung mit westlicher Literatur (Balzac, Tolstoj, Ibsen, Flaubert, Maupassant, Zola, Turgenev etc.) und Malerei (v.a. mit John Ruskins Abhandlung *Modern Painters*[32]), über die er umgekehrt wieder neuen Zugang zur traditionellen japanischen Literatur fand, wie etwa zu dem Haikudichter Bashô oder dem *Makura no sôshi* ("Kopfkissenbuch"[33]) der Hofdame Sei Shônagon.

Tôson war 1905 aus seiner Heimatprovinz Shinshû (der heutigen Präfektur Nagano) nach Tôkyô zurückgekehrt, nachdem er - bereits ein bekannter Dichter - sieben Jahre lang in Komoro als Lehrer gearbeitet hatte. In jene Zeit in der tiefsten Provinz fallen seine ersten ernsthaften

[32] Ruskin, John. *Modern painters: their superiority in the art of landscape painting to the ancient masters.* Thomas Y. Crowell, 1856～ (jap.: *Kinsei gaka-ron* 近世画家論).

[33] Deutsche Übersetzung: *Das Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shônagon.* Aus dem Japanischen übersetzt und herausgegeben von Mamoru Watanabe. Zürich: Manesse, 1984.

Ohne einheitlichen Handlungsstrang finden sich hier bunt gemischt kurze Beobachtungen und Betrachtungen des Hoflebens, zuweilen sehr spitzzüngig. Tôson bewunderte die feine Wahrnehmungsgabe und geistreichen Formulierungen einer Frau, die vor tausend Jahren gelebt hatte und entdeckte in diesen *zuihitsu* ("dem Pinsel folgenden Aufzeichnungen") eine Form des einheimischen realistisch-impressionistischen Stils lange vor allen modernen europäischen Einflüssen. ("Inshôshugi to sakubutsu" ("Der Impressionismus und das literarische Werk"), In: "Shin katamachi yori", 1909. *Tôson zenshû*, Bd. 6. S. 30-32).

Versuche des "genauen Betrachtens", auf die hier angespielt wird, und die Tôsons endgültigen Wandel von der Lyrik zur Prosa begründeten. Wir sehen Tôson auf Anregung seines Malerfreundes Maruyama Banka sogar mit Staffelei und Pinsel hinaus in die Natur ziehen. Diese Aquarellskizzen sind heute leider verschollen - die gelungensten Teile seiner Skizzenbücher aber, in denen er seine Umgebung in Worten zu "zeichnen" versuchte, wurden ab 1911, also etwa zehn Jahre nach ihrer Entstehung, unter dem Titel *Skizzen vom Chikumagawa (Chikumagawa no suketchi)* mit großem Erfolg veröffentlicht.[34]

> "Jedes Jahr um den zwanzigsten Oktober herum sieht man den ersten Frost. Ich möchte dir[35], der du den Winter in Musashino mit seinen Wäldchen und ebenen Feldern gewöhnt bist und den leichten, angenehmen Frost in der Stadt, jenen Frost oben in den Bergen vor Augen halten. Schau, wie dieser Frost gar schon drei, vier Male über die Maulbeerfelder hier gekommen ist - die Maulbeerblätter sind schon verschrumpelt und wie versengt und die Erde ganz aufgerissen und wund... ein schrecklicher Anblick. Jener Frost ist es, in dem sich die furchtbare Macht des Winters offenbart." ("Herbstlaub I", Kapitel 7)[36]

"Gewiß hast du bemerkt, wie sehr ich mich für das Leben der

[34] Zunächst in Einzelfolgen in der Zeitschrift *Chûgaku sekai*, 1911-1912, im Dezember 1912 dann als Buch (Tôkyô: Sakura shobô).

[35] Durchgängig kommuniziert der Erzähler in den *Skizzen* mit seinem Adressaten, Yoshimura Shigeru, dem Sohn von Yoshimura Tadamichi, in dessen Haus Tôson aufgewachsen war. Ihm widmete er seine Skizzenhefte und sprach somit implizit ein jugendliches Publikum an (entsprechend geeignet war die an Schüler adressierte Zeitschrift *Chûgaku sekai* für die Erstpublikation).

[36] *Tôson zenshû*, Bd. 5. S. 73.

Bauern interessiere. In meinen Erzählungen steht, daß ich viel Zeit mit den Bauern verbracht habe - viele Male war ich bei ihnen zu Gast, habe mit ihnen gesprochen, zugesehen, wie sie arbeiten. Und noch immer bekomme ich nicht genug davon. Ja, ich möchte sie noch besser kennenlernen. Ihr Leben scheint so *"open"* - so schlicht, einfach, immer den Naturgewalten ausgesetzt. Doch je näher ich ihnen komme, umso mehr denke ich, was für ein verborgenes und kompliziertes Leben sie doch führen. Diese Bauern, welche die gleiche Kleidung tragen, die gleichen Geräte benutzen, auf den gleichen Feldern arbeiten. Ihr Leben ist vergleichsweise von einem tristen Grau, doch wer weiß, wieviele Abstufungen dieses Grau bergen mag ..."
("Das Bauernleben", Kapitel 7)[37]

"Das Haus von O. befindet sich in einem Viertel von Komoro namens Akasaka. Auf dem Wege dorthin kam ich - gemeinsam mit meinem Kollegen, dem betagten Lehrer für Naturwissenschaften - an dem Haus vorbei, in dem einst der Aquarellmaler M.[38] gewohnt hat. Diese Gegend ist ein altes Samurai-Wohnviertel, und auch das Haus, welches M. ein Jahr lang bewohnt hat, ist sehr ruhig gelegen und hat ein prächtiges altes Tor. Während seiner Zeit in Komoro war M. außerordentlich fleißig und hat viele Bilder gemalt, wie etwa den *Morgen im Kiefernhain*. Oft war ich bei ihm zu Gast und habe viele Stunden in diesem alten Haus verbracht, mir seine Skizzen von der Umgebung zeigen lassen oder mich mit ihm über die Gemälde von Millet unterhalten."

[37] *Tôson zenshû*, Bd. 5. S. 80.

[38] Gemeint ist Maruyama Banka.

("Tod eines Schülers", Kapitel 12,)[39]

Diese Skizzen, in denen Tôson (unter dem Einfluß von Turgenevs *Aufzeichnungen eines Jägers* und den Gemälden Millets) mit wachem und menschlichem Blick "objektiv und respektvoll"[40] dem harten Leben der Menschen in der rauhen, doch zauberhaften Landschaft Shinshûs fernab der Großstadt ein Denkmal setzte und in denen der Wechsel der Jahreszeiten, Natur und Vegetation, unterschiedliche menschliche Charaktere und Alltagsdetails sowie vor allem die harte Arbeit auf den Feldern mit größtmöglicher Präzision festgehalten sind, hatten Tôson bereits als Modellvorlagen und Detailstudien für seinen Roman *Hakai* gedient.

Wenngleich Tôsons *Skizzen* sich in manchen Punkten deutlich von den herkömmlichen *shaseibun* unterscheiden[41], so fallen die grundsätzlichen Parallelen zwischen *shaseibun* und *sketch* in ihrem konzeptionellen Ansatz doch deutlich ins Auge: die Terminologie einer Abbildungsform aus dem Bereich der Malerei, der umgangssprachliche *genbun itchi*-Stil, die realistisch-deskriptive Darstellungsform, der Einsatz von direkter Rede und Dialog, der Anspruch auf Objektivität sowie die Schaffung einer "kollektiven Perspektive" von Erzähler und Leser in der Gleichschaltung der Wahrnehmung. Es ist nicht zu leugnen, daß Tôson in vielfacher Weise von den Skizzenexperimenten der *shasei*-Schriftsteller profitiert hat.

[39] *Tôson zenshû*, Bd. 5. S. 145.

[40] Naff, W. E., Vorwort zur Übersetzung *Chikuma River Sketches*, Honolulu 1991, S. XVIII.

[41] So weist Nagai Seigô in seiner Untersuchung unter anderem auf das Phänomen der "doppelten Erzählposition" (nämlich der Identifikation mit dem Leser einerseits und der didaktischen Überlegenheit andererseits, 41), auf die zunehmende Verringerung des Abstands zwischen Subjekt und Objekt (37; 43) sowie die Steuerung der Rezeption durch den Erzähler selbst - und nicht durch außertextliche Instanzen wie Shiki/*Hototogisu* etc. (39) - hin. (Nagai Seigô. "Suketchi o yomu: *Chikumagawa no suketchi to shaseibun*". In: *Kokubungaku kenkyû* 121 (1997). S. 34-45).

Zum Zeitpunkt der Entstehung unseres Textes waren solche "Skizzen" für Tôson allerdings nichts weiter als Versuche, Übungen, Studien - wie ja auch die *Skizze* (ital. *schizzo*) in der westlichen Malerei ursprünglich lediglich den "spontan gezeichneten ... Entwurf eines Bildes" bezeichnet, der "die erste Formulierung einer Komposition in der Gesamtanlage oder im Detail festhalten" soll, "eine rasche Version des Themas zu veranschaulichen" ermöglicht, "ohne im einzelnen auf die zeitraubende Ausführung ... Rücksicht zu nehmen."[42] Zunächst primär als "handwerkliches Erzeugnis" der "Entwurfpraxis" zugeordnet, wurde die Skizze später als gleichrangig neben das vollendete Bild gestellt und gerade um ihrer "expressiven Ausführung" und "Spontaneität" willen geschätzt[43].

Die gleiche Entwicklungsrichtung finden wir in Japan - vor allem in der Praxis des *shaseibun*, an dessen stilistische Tradition Tôson (und nicht nur er) anknüpfte - wenn auch nicht explizit, denn weder in seinem Nachwort zu den *Skizzen vom Chikumagawa* noch in seinen "Gedanken" von 1907 gebraucht er den Terminus *shaseibun* oder nimmt gar Bezug auf die Verdienste Shikis. Vielmehr fällt auf, daß er sich um eine Abgrenzung von jenem rein auflistenden, "oberflächlichen" Skizzenstil bemüht, den er mit Attributen wie "protokollhaft", "tot" oder autopsiehaft "akribisch" kennzeichnet, um seinerseits mit seiner Betonung des vitalen Charakters der Annäherung an die "Natur" die wesentlichen Termini des Naturalismus ins Spiel zu bringen: den "Lebensgeist", das "Echte, Wahre" und "Freie". Und seine Skizzen stehen, was die Beteiligung des betrachtenden Subjekts betrifft, den traditionellen *zuihitsu* oder Bashôs *haibun* bei weitem näher als den *shaseibun* Shikis.

Die Vermutung, daß zu jenem Zeitpunkt der von Shiki intendierte Skizzenstil in seiner praktischen Realisierung (ganz entgegen seiner Konzeption als "Abbildung nach dem *Leben* - sha-*sei*"!) von vielen Naturalisten längst als undifferenziert, platt und leblos empfunden wurde, bestätigt sich im Blick auf viele andere Aussagen jener Zeit.[44] Tatsächlich zeichnete sich schon bei dem repräsentativen *shasei*-Schriftsteller Takahama Kyoshi und später vor allem bei den impressionistisch orientierten Vertretern des Naturalismus mehr und mehr die Tendenz ab, nicht nur visuelle Phänomene "abzubilden", sondern auch Sinneswahrnehmungen oder Gefühle minutiös nachzu"zeichnen" und sich somit einer zunehmend "subjektiv gefärbten Objektivität" und Impressivität anzunähern.[45] Mit dem aus dem Englischen übernommenen Terminus *sketch*, den man mehr und mehr als eigenes literarisches Genre zu postulieren begann, drängte man daher den Begriff *shasei(bun)* zurück auf die Stufe der Schreibübung, wie wir es hier bei Tôson sehen.

So legt die Kolumne als solche, welcher der hier übersetzte Text entnommen ist, Zeugnis ab für die um 1907 spürbare gegenseitige Durchdringung von *shasei(bun)* und realistischen Methoden des Naturalismus einerseits sowie die Tendenz der Abgrenzung seitens des Naturalismus andererseits. Nicht nur bei Tôson offenbarte sich die zunehmende Sensibilisierung für bislang unentdeckte Aspekte der klassischen Literatur des eigenen Landes auf dem Umweg über die Rezeption "moderner" westlicher Ideen.

---

[42] *Lexikon der Kunst: Malerei - Architektur - Bildhauerkunst.* Erlangen 1994, Bd. 6, S. 63.

[43] ebd.

[44] Auch in dem Beitrag von Futabatei Shimei in derselben Kolumne ("Shasei ni tsuite no kufû" = "Überlegungen zum *shasei*") wird das Ungeordnete und die platte Bildhaftigkeit des *shaseibun* kritisiert.

[45] So wendet sich Takahama Kyoshi in seinem Beitrag "Shaseibun no yurai to sono igi" ("Ursprung und Bedeutung des *shaseibun*") gegen die sehr am Haiku orientierte oberflächliche und unzulängliche Personendarstellung des *shaseibun*.

Anhang: Aufstellung der verschiedenen Schreibweisen des Verbs *miru* ("sehen") und ihrer Bedeutungsnuancen

"miru" - "sehen"

① 見る	unbewußt wahrnehmen; etwas fällt ins Auge; erkennen; sichten; ***erblicken***
② 視る・覩る・睹る・題る	einen konkreten Punkt gezielt betrachten, ***ansehen***; zuschauen
③ 観る	Dinge im Nebeneinander umfassend ***betrachten***; über etwas nachsinnen; besichtigen
④ 看る・相る・胥る	wachsam, prüfend ***beobachten***
⑤ 察る・診する	im Detail beurteilend, begutachtend ***mustern***, inspizieren, untersuchen; überprüfen
⑥ 臨る・覧る・瞰る	etwas von oben herab in seiner Gesamtheit ***überblicken***; überschauen
⑦ 監る・督る	von oben kontrollierend beobachten, ***überwachen***
⑧ 瞻る	von unten nach oben ***emporschauen***, aufschauen
⑨ 覿る	zu einem Vorgesetzten ***aufblicken***
⑩ 望る	etwas in weiter Ferne zu erkennen versuchen
⑪ 眺る	weitflächig betrachten
⑫ 眄る	mit einem (Seiten)blick streifen.

1. Primärliteratur

"Shasei to shaseibun" 寫生と寫生文. (Beiträge von Takahama Kyoshi 高浜虚子; Futabatei Shimei 二葉亭四迷; Shimamura Hôgetsu 島村抱月; Miyake Katsumi 三宅克己; Yanagita Kunio 柳田国男; Hasegawa Tenkei 長谷川天渓, Yanagawa Shun'yô 柳川春葉; Shimazaki Tôson und Kuroda Seiki 黒田清輝). In: *Bunshô sekai* 文章世界, Bd. 2, Nr. 3 (1907), S. 14-42.

Shimazaki Tôson 島崎藤村. "Shasei zakkan" 寫生雑感. In: *Bunshô sekai* 文章世界, Bd. 2 Nr. 3 (1907), S. 39-41.

Ders. "Chikumagawa no suketchi" 千曲川のスケッチ. In: Tôson zenshû 藤村全集, Bd. 5. Chikuma shobô, 1967, S. 1-152.

Ders. "Inshôshugi to sakubutsu" 印象主義と作物. In: "Shin katamachi yori". Tôson zenshû 藤村全集, Bd. 6. Chikuma shobô, 1967. S. 30-32.

2. Übersetzungen

Shimazaki Tôson. *Ausgestossen.* Aus dem Japanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Jürgen Berndt. Frankfurt/M., 1989. *(= Hakai)*

Ders. *Chikumagawa River Sketches*. Translated by William E. Naff. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991. *(= Chikumagawa no suketchi)*

3. Sekundärliteratur

Etô Jun 江藤淳. "Riarizumu no genryû: shaseibun to tasha no mondai" リアリズムの源流――写生文と他者の問題. In: *Shinchô* 新潮 10 (1971), S. 217-240.

McClellan, Edwin. *Two Japanese Novelists - Sôseki and Tôson.* Tôkyô: Tuttle, 1971.

Nagai Seigô 永井聖剛. "Suketchi o yomu - *Chikumagawa no suketchi* to shaseibun". 〈スケッチ〉を読む――『千曲川のスケッチ』と写生文. In: *Kokubungaku kenkyû* 国文学研究 121 (1997), S. 34-45.

Walker, Janet. *The Japanese Novel of the Meiji Period and the Ideal of Individualism.* Princeton University Press, 1979.

Walzock, Karlheinz. *Die Beziehungen Natsume Sôsekis zum Kreis der Shaseibun-Schriftsteller.* Bochum, Diss., 1975.

Yoshida Seiichi 吉田精一. "Shaseibun keitô no shôsetsu to sono tenkai" 写生文系統の小説とその展開. In: *Shizenshugi no kenkyû* 自然主義の研究, Bd. 2. Tôkyô: Tôkyôdô, 1958, S. 475-496.

A. Fink-von Hoff

Sakai Toshihiko

Ein kleiner Aufruf

小き旗上

■関を作つて勇ましく奮ひたつと云ふ程の旗上ては勿論ないが、兎にかく是ても禿びた萬年筆の先に掲げた、小さな紙旗の旗上には相違ありません。先は落人の一群が山奥の洞穴に立籠つて、容易に敵の近づけぬ斷崖を恃みにして、藤葛の根に餓を凌ぎ、持久の策を講ずると云ふ、みぢめではあるが、且は聊か遠大の志しを存する、義軍の態度であります。

■從つて、明日や明後日に山を下つて、敵の戰線に逆襲を試みると云ふ企てもなく、又それだけの實力もない。其點は敵軍に於かれても當分御安心あつて然るべく存じます。只遠近の同族と緩かに相呼應して、互に勵まし慰めつゝ、おもむろに時機を待つの決心は、可なりに堅く致して居る積りてある。

■さりながら此の退いて守る山巢をも、猶必ず勦絶せねばならぬと云ふので、敵の大軍が强ひても押寄せて來るならば、それは是非に及ばぬ、いさぎよく一戰を試みて運を天に任せるの外はない。

■若し夫れ、來つて此山巢に投じ、或は遙かに此孤軍を援けんとする者があるならば、戰術の相違、軍略の差異、それらは今深く爭ひだてをする必要はない。只大同に從て相共に謀れば善いと信じて居る。

Ein kleiner Aufruf[1]

■ Dies ist natürlich kein Aufruf, zu dem man sich unter Kriegsgeschrei[2] mutig erhebt. Aber es ist, trotz allem, doch ein kleiner Aufruf, bei dem wir ein an der Spitze eines winzigen Füllfederhalters angebrachtes Papierfähnchen hissen. Wir, die Überlebenden der Schlacht, haben uns fürs erste in einer Höhle tief in den Bergen verschanzt und beraten, vertrauend auf den vom Feind kaum zu erklimmenden Steilhang, über eine Strategie der Ausdauer[3], während wir den schlimmsten Hunger[4] mit Farnkraut und Wurzelknollen[5] stillen, das heißt, unsere Haltung ist die vielleicht[6] kläg-

---

[1] *hata-age* 旗上 (heute gewöhnlich 旗揚げ geschrieben): Das Wort bedeutet wörtlich "Fahnenhissen" und bezeichnet im übertragenen Sinne einerseits das "Flagge zeigen", d. h. den Beginn des Aufstandes einer Rebellengruppe (Aufruf zum Aufstand bzw. Aushebung von Truppen), andererseits auch den Start eines neuen Unternehmens. Der Verfasser spielt hier mit der wörtlichen und den zwei Übertragenen Bedeutungen, was eine befriedigende Übersetzung praktisch unmöglich macht. Der Übersetzer hat sich für die erste der beiden übertragenen Bedeutungen entschieden und mit "Aufruf" übersetzt.

[2] *toki* 鬨 (Schlachtruf, Kriegsgeschrei): Dies ist das erste Wort des japanischen Textes. Der Nachdruck in *Sakai Toshihiko zenshû* ersetzt dieses Zeichen leider durch Hiragana, wodurch der kämpferische Ton gemildert wird.

[3] *jikyû no saku* 持久の策 (im Chinesischen auch 持久之計): Der Ausdruck kennzeichnet eine Strategie, die nicht auf eine eilige militärische Entscheidung drängt, sondern den Feind durch Hinhaltetaktik zermürbt.

[4] *ue o shinogu* 餓を凌ぐ: Den Hunger (notdürftig) stillen, indem man etwas ißt; also nicht den Hunger wirklich stillen, sondern nur das schlimmste Hungergefühl beruhigen.

[5] Das Bild der von Farnkraut (*warabi*) und Wurzelknollen (der Verf. spricht konkret von den Knollen der *Kuzu*-Pflanze) lebenden Flüchtlinge geht auf die Biographie der Brüder Bo-yi 伯夷 und Shu-qi 叔斉 in dem chinesischen Geschichtswerk *Shiji* 史記 (2. Jh. v. Chr.) zurück. Die beiden Brüder, Söhne eines lokalen Herrschers zu Ende der Yin-Dynastie (16.-11. Jh. v. Chr.), weigerten sich, Wu wang , dem ersten König der folgenden Zhou-Dynastie, zu dienen, und zogen sich in die Berge zurück wo sie

liche, dabei aber das ferne, große Ziel nicht ganz aus den Augen lassende Haltung[7] von Aufständischen, die wissen, daß sie für eine gerechte Sache kämpfen[8].

■ Folglich haben wir auch nicht vor, schon morgen oder übermorgen von den Bergen herabzukommen und einen Gegenangriff auf die Reihen des Feindes zu versuchen. Wir haben auch gar nicht die Kraft dazu. Was diesen Punkt betrifft, so möge sich die feindliche Armee für die nächste Zeit mal keine Sorgen machen[9]. Aber wir sind ziemlich fest entschlossen[10], in aller Ruhe auf eine zukünftige gute Gelegenheit zu warten, während wir, mit fernen und nahen

---

sich von Farnkraut ernährten, schließlich jedoch Hungers starben. Der Rückzug in die Berge wird in der chinesischen Tradition nicht nur als Beispiel für die Bewahrung der eigenen "Reinheit" zitiert, sondern auch als taktischer Rückzug, um zu Zeiten, da die Willkür herrscht, auf den "richtigen Augenblick" zu warten, um der Gerechtigkeit wieder zum Durchbruch zu verhelfen.

[6] Mit diesem "vielleicht" wird der konzessive Aspekt des *de wa aru ga* wiedergegeben.

[7] ... *kokorozashi o son-suru ....taido*: Wörtlich: "eine Haltung, die das große Ziel bewahrt" . Das Verb *son-suru /son-zuru* 存する wird sowohl als intransitives Verb (in der Bedeutung "existieren", "dasein, "sich befinden") gebraucht als auch als transitives Verb (in der Bedeutung "erhalten", "bewahren", "existieren lassen", "übrig lassen". Dieses Verb ist von dem verwandten *zon-zuru/zon-jiru* 存じる ("wissen", "denken") deutlich zu unterscheiden. Hier ist das Verb mit dem Adverb *isasaka* ("ein wenig") verbunden. Diese Verbindung von *isasaka* und *son-suru* wurde hier mit "[das große Ziel] nicht ganz aus den Augen lassend" übersetzt.

[8] *gigun*: 義軍: wörtlich etwa "Gerechtigkeitsarmee". Dieser bedeutungsbeladene Begriff (verwandt sind die gebräuchlichen Wörter *giyûgun* 義勇軍 und *gihei* 義兵) wurde hier kommentierend als "Aufständische, die wissen, daß sie für eine gerechte Sache kämpfen" übersetzt. Vgl. *hon'yaku*, Heft 2, S. 20, Anm. 3.

[9] *go-anshin atte shikarubeku zonjimasu*: wörtlich ".... wir denken, daß es richtig ist (*shikarubeku*) wenn sich die feindliche Armee ..... keine Sorgen macht."

[10] .... *kesshin wa, kanari ni kataku itashite oru tsumori de aru*: Das *tsumori de aru* gibt der Behauptung eine subjektive Färbung, die im Deutschen kaum nachgeahmt werden kann: "Wir bilden uns ein, ziemlich fest entschlossen zu sein."

Gefährten wenigstens einen losen Kontakt haltend[11], uns gegenseitig ermuntern und trösten.

■ Wenn der Feind jedoch trotz allem[12] mit einer großen Armee hier anrücken sollte, weil er meint, auch diese Bergfeste[13], in die wir uns zurückgezogen haben, auslöschen zu müssen, ja, dann haben wir keine andere Wahl[14], als mutig in den Kampf zu ziehen und unser Schicksal dem Himmel anheim zu stellen[15].

■ Falls[16] jemand sich uns in dieser Bergfeste anschließen möchte oder die Absicht hat, von Ferne diesen versprengten Haufen zu unterstützen, so brauchen wir uns jetzt nicht eingehender über Unter-

---

[11] *wazuka ni ai-koô shite* 纔かに相呼応して: Das Wort wazuka, gewöhnlich mit "ein wenig" übersetzt, kennzeichnet eine geringe Höchstmenge, d. h. daß trotz größerer Anstrengung nicht mehr erreicht wird. Da das Deutsche "ein wenig" eher neutral eine geringe Menge oder gar eine mit Absicht gering gehaltene Menge kennzeichnet, wurde hier mit "wenigstens einen losen Kontakt haltend" übersetzt.

[12] *shiite mo* 強ひても: Der Ausdruck impliziert ein gewaltsames, unnatürliches oder unvernünftiges Handeln.

[13] *sansai* 山寨: Dieses Wort läßt an die "gerechten Räuber" (gizoku 義賊) in dem chinesischen Roman *Shuihuzhuan* 水滸伝 (14. Jh., jap. *Suikoden*, dt. "Die Räuber von Liangshan-Moor") denken, welche von einer Bergfeste innerhalb eines schwer zugänglichen Sumpfgebietes aus gegen korrupte Beamte und für den Sieg der Gerechtigkeit kämpfen.

[14] *sore wa zehi ni oyobanu* それは是非に及ばぬ: Dies ist ein syntaktisch nicht mit dem Rest des Satzes verbundener exklamationsartiger Einschub (wörtlich "das reicht nicht bis [zu einer Diskussion über] Richtig oder Falsch").

[15] *un o ten ni makaseru* 運を天に任せる: Ein in der Meiji-Zeit sehr gerne gebrauchter Ausdruck. Der Ausdruck *ten ni makaseru* lautet in chinesischer Wortfolge und sinojapanischer Lesung *ninten* und findet sich als solcher z. B. im Namen der 1889 gegründeten Spielkartenfirma Nintendô 任天堂- heute eine weltweit Computerspiele und Zubehör produzierende Firma mit Tochtergesellschaften in den USA und Europa.

[16] Das nach dem *moshi* ("falls") eingefügte *sore* 夫 ("dieses") kommt aus der traditionellen japanischen Lesung chinesischer Texte und dient hier eher rhythmischen Zwecken (oft in dieser Kombination: *moshi sore*). In klassisch-chinesischen Texten steht 夫 am Anfang eines Satzes und leitet ein neues Thema (vor allem eine allgemeine Aussage) ein.

schiede der Taktik oder Differenzen der Strategie[17] zu streiten[18]. Wir sind überzeugt, daß wir uns einfach an die Übereinstimmung im Wesentlichen[19] halten und gemeinsam über das weitere Vorgehen beraten sollten.

Nachbemerkung des Übersetzers:

Erstveröffentlichung: September 1915 in der Zeitschrift *Shin shakai* 新社会. Es existieren verschiedene Nachdrucke, u. a. in *Sakai Toshihiko zenshû* Bd. 4, S. 185 (Kyôto: Hôritsu bunka sha 1971). Dieser Nachdruck verändert allerdings die Orthographie und läßt einen Großteil der Furigana weg, womit die Textgestalt erheblich verändert wird. Hier wurde deshalb der Originaldruck reproduziert (nach einem Exemplar in der Bibliothek der Waseda- Universität). Auf der gleichen Seite (S. 3 des Heftes) findet sich - hier nicht reproduziert - unten in einem Kasten ein kurzer Nachruf von H. M. Hyndman auf den gerade ermordeten Jean Jaurès in japanischer Übersetzung (die englische Version dieses Textes steht auf dem Umschlag der Zeitschrift).

---

[17] *senjutsu no sôi, gunryaku no sa'i*: Der Verfasser bezieht sich hier auf die Diskussionen zwischen marxistischen (parlamentarischen) Sozialisten und anarchistisch-syndikalistischen (ausschließlich die gewerkschaftliche "direkte Aktion" verlangenden) Sozialisten in den Jahren vor der "Hochverratsaffäre" (s. Nachbemerkung). Die genannte Diskussion überschnitt sich mit der Differenzierung in "materialistische" und christliche Sozialisten und führte nach 1905 zur Spaltung in die Gruppen um die Zeitschriften *Hikari* 光 (1905-1906) und *Shin-kigen* 新紀元(1905-1906). Sakai, der zur marxistischen Fraktion gehörte, hielt zeit seines Lebens Kontakte zu anarchistischen Sozialisten aufrecht und versucht auch hier eine gemeinsame Front aller Sozialisten aufzubauen.

[18] *arasoi-date o suru*: Das an die Ren'yô-Form von Verben gehängte *-date* bildet Nomen und drückt die Nuance "ganz besonders"/ "mehr als nötig" aus. In der Übersetzung wurde dies mit dem vorangegangenen *fukaku* ("tief", "tiefergehend") zusammengefaßt und als "eingehender" übersetzt.

[19] Das Wort *daidô* ("Übereinstimmung im Großen") ist die erste Hälfte des auch heute noch üblichen Ausdrucks *daidô shôi* 大同小異 ("Übereinstimmung im Großen, Differenzen im Kleinen"). Okutsus "Neues Japanisch-deutsches Wörterbuch" (1. Aufl. 1959) gibt den ganzen Ausdruck mit "Übereinstimmung im Wesentlichen" wieder.

Der vorgestellte Text markiert eine schwierige Zeit in der Entwicklung des japanischen Sozialismus: Nach der "Hochverratsaffäre" (*Taigyaku jiken*), in deren Folge im Januar 1911 zwölf Sozialisten hingerichtet wurden (darunter langjährige Freunde und Kampfgefährten Sakai Toshihikos) trat zunächst die sogenannte "Winterzeit" (*fuyu no jidai*) ein, während der alle radikale Kritik am System verstummte. Aber bereits im Oktober 1912 traten die jungen Anarchisten Ôsugi Sakae und Arahata Kanson mit einem neuen, sich als Zeitschrift für Literatur und Philosopie gebenden Organ hervor: *Kindai shisô* 近代思想 [20]. Der ältere Sakai Toshihiko 堺利彦 (1870-1933)[21], war vorsichtiger. Einerseits gründete er im September 1910 die Firma Baibunsha 買文社, eine Art kommerzielles Schreib- und Übersetzungsbüro, mit dessen Hilfe er die außerhalb der Gefängnisse überlebenden Sozialisten wirtschaftlich über Wasser zu halten versuchte. Andererseits zog er erst im Januar 1914 mit einer eigenen Zeitschrift nach: der im Zeitungsformat gedruckten *Hechima no hana* へちまの花 [22], einer literarischen, teilweise humoristisch-satirischen Zeitschrift, die gleichzeitig als Informationsorgan für die versprengten Sozialisten diente. Die Zeitschrift wechselte im Juli 1915 zum normalen Zeitschriftenformat, um im September des Jahres auch den Titel zu wechseln und nun als *Shin shakai* 新社会 ("Neue Gesellschaft")[23] deutlicher eine sozialistische Position einzunehmen, ohne sich allerdings auf eine bestimmte Richtung des Sozialismus festzulegen. Der hier übersetzte "Kleine Aufruf" markierte diesen Wechsel. Erst 1919 nahm Sakai deutlich eine marxistische ("bolschewistische") Position ein, hielt jedoch zeit seines Lebens menschlich auch mit anarchistischen Sozialisten Kontakt (seine Tochter Magara 真柄, die eine wichtige Rolle in der Frauenbewegung der Taishô-Zeit spielte, heiratete den Anarchisten Kondô Kenji und ist unter dem Namen Kondô Magara bekannt).

---

[20] Ein Faksimiledruck erschien 1982 im Verlag Fuji shuppan.

[21] Zu Sakai Toshihiko vgl. allgemein Hayashi Hisao: *Hyôden Sakai Toshihiko, sono hito to shisô*. Tôkyô : Orijin shuppan sentâ 1987.

[22] Ein Faksimiledruck erschien 1984 im Verlag Fuji shuppan. Der Titel bedeutet "Blüte der *hechima*" (*hechima* wird gewöhnlich als "Netzgurke" übersetzt; die Frucht steht im Japanischen sprichwörtlich für etwas völlig Wertloses).

[23] Ein Faksimiledruck der insgesamt sechs Jahrgänge (1915-1920) erschien 1982 im Verlag Fuji shuppan.

Sakai war nicht nur - zusammen mit dem 1911 hingerichteten Kôtoku Shûsui - der erste Übersetzer des Kommunistischen Manifestes[24], sondern auch ein ungemein fruchtbarer Journalist, dessen Interesse sehr früh dem Familiensystem und der Verbesserung der Stellung der Frau galt. Sakai hat eine große Zahl von essayistischen Schriften und auch eigene Erzählungen veröffentlicht, in denen sich seine Menschlichkeit und sein Humor zeigen[25]. Er war außerdem ein unermüdlicher Übersetzer, der neben den Klassikern des sozialen und utopischen Denkens (Marx, Engels, Kautsky, William Morris, Edward Carpenter) auch eine erstaunliche Zahl von literarischen Titeln übersetzte: Emile Zola (*Fécondité, Travail, Germinal*) , Bernard Shaw (*Man and Superman*), J. J. Rousseau (*Confessions*), Charles Dickens (*Oliver Twist*), Jack London (*Call of the Wild, White Fang*), Upton Sinclair (*King Coal*) - eine Auswahl, die zeigt, wie weit der Blick Sakais ging und wie wenig er sich in seinem literarischen Geschmack von dogmatischen Positionen einengen ließ.[26]

Auch der vorliegende Text ist durch Offenheit für abweichende Positionen und einen leichten, humorvollen Ton gekennzeichnet. Sakai geht dabei spielerisch mit der Sprache um und bezieht sich in lockerer Weise auf klassische (chinesische) Texte. Dies macht diesen kleinen Text zu einem literarischen Meisterstück, in dem gleichwohl unter der scherzhaften Oberfläche die Verzweiflung über die Unterdrückung der sozialistischen Kräfte zu spüren ist.

---

[24] Die erste Version erschien Oktober 1904 in der Zeitung *Heimin shinbun*, eine überarbeitete Version im März 1906 in der Zeitschrift *Shakaishugi kenkyû*. Beide Text in *Kôtoku Shûsui zenshû* (Tôkyô: Nihon tosho sentâ 1968), Bd. 5, S. 399 - 509.

[25] Eine kleine Auswahl der frühen Erzählungen findet sich leicht zugänglich in *Meiji bungaku zenshû* Bd. 84 (Chikuma shobô 1965).

[26] Leider ist ein Großteil der Übersetzungen nicht in den "Sämtlichen Werken" Sakai Toshihikos abgedruckt. Eine vollständige Bibliographie aller in Buchform erschienenen Werke Sakais (auch der Übersetzungen) findet sich in der Zeitschrift 初期社会主義研究 *Shoki shakaishugi kenkyû* Heft 10/1997 (ein Sonderheft zu Sakai Toshihiko), S. 136-161 und 11/1998, S. 193-200.

Der Text arbeitet mit einer Vielzahl von auf Krieg/Aufstand/Kampf hinweisenden Vokabeln, die hier zum Schluß zusammengestellt seien:

旗上	*hata-age* : Fahnehissen, vgl. Anm. 1
鬨	*toki* : Kriegsgeschrei; vgl. Anm. 2
落人	*ochiudo* : flüchtige Soldaten (nach einer Schlacht)
山寨	*sansai* : vgl. Anm. 12
義軍	*gigun* : "Gerechtigkeitsarmee", vgl. Anm. 8
孤軍	*kogun* : ein versprengter Haufen
敵	*teki* : Feind
敵軍	*tekigun* : feindliche Armee
大軍	*taigun* : große Armee
戦線	*sensen* : Front
逆襲	*gyakushû* : Gegenangriff
一戦	*issen* : ein (einzelner) Kampf
持久の策	*jikyû no saku* : Hinhaltetaktik, vgl. Anm. 3
遠大の志	*endai no kokorozashi* : ein fernes, großes Ziel
戦術	*senjutsu* : Taktik
軍略	*gunryaku* : Strategie
勇ましく奮いたつ	*isamashiku furuitatsu* : sich mutig erheben
山を下る	*yama o kudaru* : vom Berg (dem Rückzugsgebiet) herabkommen
立て籠る	*tatekomoru* : sich verschanzen
時機を待つ	*jiki o matsu* : den richtigen Zeitpunkt abwarten
退いて守る	*shirizoite mamoru* : sich zurückziehen und die eigene Position bewahren
謀る	*hakaru* : planen, eine Strategie entwickeln
策を講ずる	*saku o kô-zuru* : eine Taktik ersinnen; über eine Taktik nachdenken
押し寄せて来る	*oshiyosete kuru* : herandrängen, anrücken
勦絶する	*sôzetsu suru* : ausmerzen
NNに投ずる	NN *ni tô-zuru* : sich jmdm. anschließen

W. Schamoni

ファシズム宣言

僕は、光輝ある讀賣新聞を通じて、僕が一九三二年より一九三三年まで、ファシストであることを、萬國に對して宣言する。

「中央公論」新年號「現代一百人」の中で「反省しなけりや、お前も駄目だ」と、書いてあつたので、毎日、女のこと〻金使ひの事とで、反省ばかりしてゐる僕は反省位何んでも無い、と、その新聞（この名を書くと、無料廣告になるから、書いてやらない）を見ると馬鹿野郎が「階級闘爭をかいてない」とか「齊彬を神樣扱ひ」にしてゐるとか、そして、僕の「戰爭と花」とを、ファシズムだとか——君らが、そ、そういふつもりなら、ファシスト位には、いつでもなつてやる。それで、一二三ん、僕は、一九三二年中の有効期間を以て、左翼に對し、こゝに鬪爭を開始する。さあ出て來い、寄らば斬るぞ。何うだ、怖いだらう、と——萬國へ、宣言する。

變へて、青野の如き者までが「外の力に壓迫された」とか——ぢあ「改造」は何ういふのか？　ジャナリズムの無定見をいふ前に、君等自らの、浮腰を何んとか考へてみたら何うだ。

三十に、成るか成らずの齢で、工場生活をしてきたのを地獄の經驗でもしてきたやうに、ブルヂョアへ威張つて、拙い作品にして、いゝ稿料を取つて——世の中も、ジャナリズムも、そんなに甘くはないんだぞ。

同じ材料、狹い經驗、拙い文章、下手な表現、經驗しない事は何一つ書けず——それで、行きづまつたら、見捨てられるのは、當前ぢや無いか、君等の云つた事を、君等へ返してやる「これが剋らなければ不死身」だとな。

少うし、臍が曲つてゐるのだから、そのつもりで出て來い。十二月三十一日までは、ファシストだ。矢でも、金でも、持つて來い。

これは、秘密の話であるが、この前、スターリンに逢つた時、彼は「先生のやうな方が左翼に入つて下されば」と云つたので、僕は「僕の如き偉大なる作家が、左傾すると日本の左翼文士の如きは、忽ち、千人位失業しなくてはならんから」と答へると、彼は「成る程、深謀遠慮、敬服の至りです」と、感心してゐた。つまり、左翼を助ける爲に左傾しないんだ。僕が左傾して君達の仕事を奪つた時の事を考へて見給へ。ぞつとするだらう。物は、考へやうといふものだ。

實際、君等「中央公論」が、左翼の物を載せなかつたからと云つて騒いでゐるなど、少うし見つともない。自分の作品の拙さと、思想の枯渇と、固定とを反省しないで人を惡くいふなど、足輕根性だ。

マルクスの曾孫の家來の又家來の、その足輕が君達で、赤い陣笠をきて、昨日はプレハーノフの旗をかつぎ、今日はスターリンの提灯をかつぎ、馬の尻から走つてばかりゐるから、一中央公論が、一と月のせなかつたら、眼の色を

Der Text wurde nach *Naoki zenshû,* Bd.14, S.121-122 reproduziert (vgl. auch Nachbemerkung der Übersetzerin). Allerdings wurde der dort gegebene Titel „Fashizumu sengen sono ta“ wieder auf den Originaltitel, so wie er in der Zeitung *Yomiuri shinbun* stand, zurückgeführt. Die Reihenfolge der Seiten folgt dem „westlichen“ System, d. h. entspricht nicht der von „hinten“ nach „vorne“ verlaufenden Reihenfolge eines japanischen Buches.

Bekenntnis zum Faschismus[1]

Hiermit erkläre ich der ganzen Welt mittels der glanzvollen *Yomiuri shinbun*[2], daß ich, Naoki Sanjûgo, im Jahre 1932 Faschist sein werde.[3]

In der Neujahrsausgabe von *Chûô kôron*[4] stand in der Rubrik "Hundert Zeitgenossen"[5]: "Wenn Du keine Selbstkritik übst, wird es böse mit Dir enden."[6] Selbstkritik? Kein Problem für mich! Die

[1] Im Japanischen *fashizumu sengen*. Das Wort *sengen* 宣言 bedeutet eigentlich "Manifest", "öffentliche Erklärung", so daß sich zunächst die Übersetzung "Faschistisches Manifest" anbietet. Da es sich hier jedoch nicht um ein Manifest im Sinne einer programmatischen Erklärung handelt, sondern um die Verkündung einer politischen Gesinnung, welcher der Autor vorgibt, anzugehören, wurde der Ausdruck "Bekenntnis" gewählt.

[2] Die *Yomiuri shinbun* ist eine der größten Tageszeitungen Japans (gegründet 1874). Der Artikel von Naoki erschien am 8. Januar 1932 in der Spalte *Bun gei jihyô* ("Zur aktuellen Literatur").

[3] Im japanischen Original steht an dieser Stelle wörtlich "von 1932 bis 1933". Aus stilistischen Gründen wurde im Deutschen die Ausdrucksweise "im Jahre 1932" gewählt.

[4] Die *Chûô kôron* ist eine der wichtigsten sogenannten *sôgô zasshi* ("umfassende Monatszeitschriften"), mit Artikeln zu gesellschaftlich-politischen Themen sowie einem umfangreichen Literaturteil. Die Zeitschrift war freiheitlich-demokratisch ausgerichtet und auch im literarischen Bereich sehr einflußreich: Eine Erzählung in *Chûô kôron* zu veröffentlichen, galt als Eintritt ins literarische Establishment. Die Vorläufer-Zeitschrift der *Chûô kôron*, die *Hanseikai zasshi*, wurde 1887 gegründet, die Umbenennung in *Chûô kôron* erfolgte 1899.

[5] Von Naoki hier etwas verkürzt zitiert. Der Titel lautet in der Originalfassung: *Gendai Nihon hyaku jinbutsu XYZ*. ("100 Persönlichkeiten des gegenwärtigen Japan von A bis Z"). In dieser Rubrik wurde zu 100 Personen des öffentlichen Lebens (Schriftsteller, Verleger, Politiker etc.) jeweils ein kurzer Kommentar veröffentlicht.

[6] In dieser Form steht es zwar nicht in *Chûô kôron*, doch die Quintessenz des Kommentars zu Naoki trifft diese Formulierung: Der Artikel beginnt mit den 'Untaten' Naokis während seiner Studienzeit an der Universität Waseda (keine Studiengebühren zahlen, Unterricht schwänzen und statt dessen zu Hause Pornographien abpausen etc.) und betont, daß sich der

übe ich wegen Frauen- und Geldgeschichten ständig. Als ich kürzlich einen Blick in eine gewisse Zeitung[7] warf — den Namen des Blattes lasse ich weg: kostenlose Werbung wäre ja noch schöner — stand dort: Dieser Idiot "schreibt nicht über den Klassenkampf" und "behandelt Nariakira[8], als ob er ein Gott wäre"; außerdem sei mein "Krieg und Blumen"[9] faschistisch und dergleichen mehr. Gut, wenn Ihr unbedingt wollt[10], kann ich Euch zuliebe jederzeit Faschist werden. Nun denn, simsalabim! Für die Dauer des Jahres 1932 erkläre ich Euch[11] Linken hiermit[12] den Krieg. Wo bleibt Ihr denn?! Wenn Ihr herkommt, dann steche ich zu. Was ist los? Habt Ihr Angst? - Das

jetzige Naoki um keinen Deut gebessert habe. Unter Verweis auf eine vernichtende Kritik von Naokis Erfolgswerk *Nankoku taiheiki* in der proletarischen Zeitschrift *Bungaku shinbun* endet der Artikel mit einer Aufforderung an Naoki, Selbstkritik zu üben.

[7] Gemeint ist wohl die im Artikel von *Chûô kôron* erwähnte *Bungaku shinbun*. Dort heißt es unter der Überschrift "Kritik von uns - das *Nankoku taiheki* von Naoki Sanjûgo" unter anderem: "Der Grund dafür, daß wir den Roman langweilig fanden, ist folgender: *Nankoku taiheki* spielt in einer Zeit, in der die damals politisch unterdrückte Klasse der *chônin* (Stadtbürger, unterster Stand im feudalen System, Anm. B.G.) sich allmählich gegen die herrschende Klasse der *samurai* auflehnte. Naoki erwähnt davon jedoch kein Wort. "

[8] Shimazu Nariaki (meist Nariakira gelesen), Protagonist in Naokis historischem Roman *Nankoku taiheki*. Das reale Vorbild für die literarische Figur lebte 1809 - 1858 und war Daimyô von Sastsuma. Der Roman erschien vom 12. Juni 1930 bis zum 16. Oktober 1931 in den Zeitungen *Tôkyô nichinichi* und *Ôsaka Mainichi shinbun* und behandelt die Unruhen im Hause Shimazu am Vorabend der *Meiji*-Restauration.

[9] Das Erscheinungsdatum dieser Erzählung konnte nicht verifiziert werden.

[10] Im japanischen Original steht *kimira ga so, sô iu tsumori nara*. Durch die Verdoppelung des Anlautes *so* imitiert Naoki eine erregte Sprechweise.

[11] Da Naoki sich mit dem "Bekenntnis zum Faschismus" an seine Kritiker aus dem linken Lager wendet, wurde an dieser Stelle "Euch" ergänzt.

[12] "hiermit" für jap. *koko ni*.

verkünde ich feierlich der ganzen Welt.

Ich bitte, dies nicht weiterzusagen, aber als ich mich neulich mit Stalin traf, meinte der: "Wenn sich doch jemand wie Sie den Linken anschließen würde!" Meine Antwort lautete: "Wenn ein so überragender Schriftsteller, wie ich es bin, zu den Linken überginge[13], würde das eine ganze Heerschar linker Literaten Japans mit einem Schlag arbeitslos machen!" Darauf entgegnete Stalin voller Bewunderung: "Ach so! Dann bin ich Ihnen für Ihr Entgegenkommen und Ihre Rücksichtnahme zu größtem Dank verpflichtet." Also: Um die Linken zu unterstützen, nehme ich keine linke Gesinnung an. Stellt Euch einmal vor, was wäre, wenn ich zu den Linken überginge und Euch dadurch der Arbeit beraubte. Das wäre doch fürchterlich! Es kommt eben immer auf den Blickwinkel an.

Es ist schon ein bißchen peinlich[14], wie Ihr sofort lostobt, sobald in *Chûô kôron* mal nichts von den Linken veröffentlicht wird. Über andere Leute zu lästern, ohne darüber nachzudenken, wie schlecht die eigenen Werke sind, und wie blutleer und versteinert das eigene Denken - das ist Zeichen einer jämmerlichen Gesinnung.[15]

Nichtswürdige Treppenputzer unter den Epigonen von Marx -

[13] *sakei* ("sich nach links neigen") ist ein Modewort Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre, als ein Großteil der Intellektuellen Sympathien für den Marxismus hegte.

[14] Im Japanischen steht hier: *sukôshi mittomonai*. Mit der Längung des Vokals "o" in *sukôshi* imitiert Naoki, wie bei *so, sô iu tsumori* (Fußnote 10), die gesprochene Sprache. Im Deutschen wurde versucht, diese Sprechweise durch das "schon" wiederzugeben.

[15] Im Japanischen steht hier der bildhafte Ausdruck *ashigaru konjô* (etwa: "verachtenswerte Haltung eines gemeinen Fußsoldaten"). Das Bild wird zu Beginn des nächsten Absatzes wieder aufgenommen. Vgl. hierzu Fußnote 16.

das seid Ihr.[16] Mit Euren roten Kappen wart Ihr gestern die Fahnenträger von Plechanov[17] und seid heute die Laternenträger von Stalin; weil Ihr ständig der neuesten Strömung hinterher lauft, verfärbt ihr Euch vor Ärger, wenn *Chûô kôron* Eure Texte einen Monat lang einmal nicht veröffentlicht. Sogar Leute wie Aono[18] sagen dann: "Wir werden von außen unter Druck gesetzt". Aber wie steht's denn dann mit *Kaizô*[19]? Bevor Ihr von der Prinzipienlosikgeit des Journalismus sprecht, solltet Ihr besser selbst einmal über Eure eigene Wankelmütigkeit nachdenken.

Mit einem Alter von gerade mal dreißig Jahren das Erlebnis von Fabrikarbeit als Gang durch die Hölle zu beschreiben, sich damit den Bourgeois gegenüber aufzuspielen, die Erfahrung zu einem schlechten literarischen Werk zu verarbeiten und dafür noch ein gutes Honorar einzustreichen - so einfach geht es in der Welt und im Jour-

[16] Im Japanischen steht wörtlich: "Die gemeinen Fußsoldaten (*ashigaru*) der Vasallen (*kerai*) der Vasallen (*kerai*) der Urenkel von Marx - das seid Ihr". Die Übersetzerin hat es vorgezogen, diesen Ausdruck in ein Bild zu übersetzen, das im Deutschen aus sich heraus verständlich ist.

[17] Georgij Walentinowitsch Plechanov (1856 - 1918) war einer der Gründungsväter der marxistischen Bewegung in Rußland und einer ihrer wirkungsvollsten Theoretiker. Vor allem seine Schriften zur Literaturtheorie wurden von der japanischen "Proletarischen Literaturbewegung" intensiv rezipiert.

[18] Aono Suekichi (1890 - 1961): marxistischer Literaturkritiker und -theoretiker. Die Formulierung "sogar Leute wir Aono" läßt sich möglicherweise damit erklären, daß Aono Suekichi und Naoki befreundet waren und Naoki von einem Freund ein solch lächerliches Verhalten eigentlich nicht erwartet hätte. (Zur Freundschaft von Naoki und Aono vgl. Ozaki Hotsuki. *Bundan uchi soto. Taishû bungaku isshi* ("Innerhalbund außerhalb des literarischen Establishments. Eine etwas andere Geschichte der Massenliteratur"). Tôkyô: Chikuma shobô, 1975, S. 214 f.).

[19] Ebenso wie *Chûô kôron* eine der wichtigsten *sôgô zasshi*, 1919 gegründet. Die *Kaizô* war damals noch stärker als *Chûô kôron* linksorientiert.

nalismus nun doch nicht zu.

Endlose Wiederholungen des gleichen Stoffes, geringe Erfahrungen, schlechter Stil und ungeschickter Ausdruck und schließlich die Unfähigkeit, über irgendetwas zu schreiben, das Ihr nicht selbst erlebt habt - wenn Ihr damit in einer Sackgasse gelandet seid, ist es dann nicht selbstverständlich, daß man Euch die kalte Schulter zeigt? Das, was Ihr zu mir gesagt habt, kann ich an Euch zurückgeben: "Wenn Ihr das nicht begreift, ist Euch wirklich nicht zu helfen."[20]

Ich bin gerade etwas schlechter Laune - macht Euch also darauf gefaßt und zeigt Euch! Bis zum 31.12. bin ich ein Faschist. Los! Greift mich an - mit Pfeilen oder Geld![21]

(Übersetzung: Bettina Gildenhard)

Nachbemerkung der Übersetzerin:

Originaltitel: *Fashizumu sengen*, erschienen am 8. Januar 1932 in der Tageszeitung *Yomiuri shinbun*. Vorlage für den Abdruck des japanischen Originals: *Naoki Sanjûgo zenshû*, Bd. 14. Tôkyô: Shijinsha 1991, S. 121 - 122 (Nachdruck der im Verlag Kaizôsha erschienen Ausgabe von 1935). Wir danken den Verlagen Shijinsha und Kaizôsha für die freundliche Genehmigung, den Nachdruck als Druckvorlage für den japanischen Text zu benutzen.[22]

---

[20] Im Japanischen *fujimi*. Der Ausdruck bedeutet eigentlich "unverwundbar", wird von Naoki aber ironisch in der Bedeutung von unverbesserlich verwendet, deshalb die freie Übersetzung mit "ist Euch [...] nicht zu helfen".

[21] *Ya de mo, kane de mo, motte koi.* Parodie auf den Ausdruck *ya demo, teppô demo motte koi* ("los komm, sei es mit Pfeilen oder Kanonenkugeln"), im Sinne von: "ich weiche nicht zurück".

[22] In der Gesamtausgabe wurde der Text zusammen mit drei weiteren Texten von Naoki, die ebenfalls in der Spalte *Bungei jihyô* der *Yomiuri shinbun* erschienen sind, unter der Überschrift *Fashizumu sengen sono ta* zusammengefaßt. Da es sich bei dem *sono ta* um einen nachträglichen Zusatz durch die Herausgeber der Gesamtausgabe handelt, wurde er bei dem Abdruck hier in *hon'yaku* weggelassen.

In ihrer *Histoire de la littérature populaire japonaise*[23], der ersten ausführlichen Abhandlung zur japanischen Massenliteratur in einer westlichen Sprache, schreibt Cécile Sakai folgendes zu Naoki Sanjûgo: "Als einen Autor, der sich ganz offen zur rechten Ideologie bekannte, muß man besonders Naoki Sanjûgo nennen. [...] 1932 veröffentlichte er das 'Bekenntnis zum Faschismus'. Er gab damit öffentlich bekannt, daß er ein Jahr lang die faschistische Weltanschauung annehmen werde."[24]

Ohne Zweifel war Naoki Sanjûgo 直木三十五 (1891 - 1934) ein "Rechter". Er pflegte Kontakte zum Militär, und seine Anfang der dreißiger Jahre verfaßten Erzählungen haben deutlich kriegsverherrlichende Züge. Je nach Definition des Begriffes kann er durchaus ein Faschist genannt werden. Das "Bekenntnis zum Faschismus" läßt sich allerdings nur bedingt als Beweis dafür anführen. Denn im Gegensatz zum Titel ist der eigentliche Text kein politisches Manifest. Naoki vollführt darin kein politisches "Outing", sondern reagiert in sarkastisch-süffisantem Ton auf den Faschismus-Vorwurf der proletarischen Literaturbewegung. Nicht als Politiker, sondern als Literat kritisiert er die zunehmende Politisierung und Polarisierung des literarischen Diskurses und spricht das grundlegende (und stets aktuelle) Problem an, nach welchen Maßtäben Literatur gewertet werden kann und soll.

Das Diktum der proletarischen Literaturbewegung - Literatur als Mittel des Klassenkampfes - war seit Gründung der Bewegung Anfang der zwanziger Jahre bis zu ihrer gewaltsamen Unterdrückung durch den Staat 1933 Zündstoff vieler literarischer Debatten. Grundsatzfragen wie das Ver-

---

[23] Cécile Sakai. *Histoire de la littérature populaire japonaise. Faits et perspectives (1900-1980)*. Paris: L'Harmattan, 1987, S. 63.

[24] Zitiert nach der japanischen Übersetzung von Asahina Kôji, *Nihon no taishû bungaku*. Tôkyô: Heibonsha, 1997, S. 65.

hältnis von Literatur und Politik bzw. das Wesen und die Funktion von Literatur dominierten den literarischen Diskurs jener Zeit. Naoki Sanjûgo war einer der wenigen sogenannten Massenliteratur-Autoren, die sich in diese Diskussionen einmischten. Während die meisten seiner Kollegen aus dem Bereich Massenliteratur (*taishû bungaku*) die Devise vertraten "nicht diskutieren, sondern gute Erzählungen verfassen", setzte sich Naoki auch im Diskurs über Literatur vehement für die Massenliteratur ein. Gegen den politischen Literaturbegriff der proletarischen Bewegung und die elitäre Literaturauffasung des literarischen Establishments versuchte er, die Kriterien Unterhaltsamkeit und Publikumswirksamkeit poetologisch zu begründen.

Bekannt ist Naoki heute jedoch weniger wegen seines literarischen Schaffens als wegen des Naoki-Preises, den die Zeitschrift *Bungei shunjû* 1935 nach seinem plötzlichen Todes einrichtete. Von einer kurzen, kriegsbedingten Pause abgesehen, wird dieser Preis seit 1935 zweimal jährlich an Nachwuchsautoren im Bereich 'Massenliteratur' verliehen. Zusammen mit dem gleichzeitig verliehenen Akutagawa-Preis für Nachwuchsautoren im Bereich 'reine Literatur' ist er einer der renommiertesten Literaturpreise Japans.

Die Wiederbelebung der Preise nach dem Zweiten Weltkrieg (im Jahre 1949) ist im Falle des Naoki-Preises jedoch mit einer Verdrängung des realen Autors verbunden; die historische Persönlichkeit Naoki verschwindet hinter ihrem zum Etikett erstarrten Namen: Im Unterschied zu Akutagawa Ryûnosuke, nach dem der Preis für 'reine Literatur' benannt ist, wurden die Werke Naoki Sanjûgos nicht kanonisiert. In Buchhandlungen hat man Schwierigkeiten, seine Werke zu finden. Eine kritische Auseinandersetzung mit seiner politischen Rechtslastigkeit und seinem literarischen Schaffen steht noch aus.

B. Gildenhard

Hirotsu Kazuo

Über den Geist der Prosa

(Vortragsnotizen)

散文精神について（講演メモ）

突然この講演会に出演しろという迎えを受けて、私は此処につれて来られたのであります。私は前もって何を話そうかという準備はしていませんでした。それで自動車でつれて来られる間に思いついたのですが、この会の主宰者である『人民文庫』の人達は近頃散文精神という事をしきりにいいます。その散文精神が何を意味するものであるかを私は詳かにしません。

併し「散文精神」という言葉には私も多少の責任を感じます。それは「散文精神」という言葉は使いませんでしたが、「散文芸術」というものについて、私は比較的早く物をいったからであります。——そこで私は今此処で「散文精神」について考えて見ようと思います。『人民文庫』の人達のいう事と一致しないかも知れない。併しこの言葉が、今こうしてこの時代に擡頭して来たという事について、私は私だけの解釈を此処で述べて見たい。

近頃はロマンティシズムの擡頭を主張する人達があります。林房雄君などがそれで、日本は今や大きな飛躍をしつつある。大陸に向って新しい飛躍をしつつある。そこに大きな希望があり、大きな夢があり、そしてそこにロマンティシズムの擡頭しなければならない理由があると、こうその一派は主張するらしいのです。林房雄君は文学者はもっと派手な服装をし、青や緑の……これは林君のいった通りの色ではないかも解らないが、兎に角、そういう目立つ色の服装で、銀座街頭をねり歩いても好いのだといっています。外国のロマンティシズムの詩人達がそうして街を練り歩いたと同じように、われわれも今現在のこの日本でそうやるべきだと、林君はいうのであります。

併しそんな意味でのロマンティシズムが擡頭すべき理由が今果してあるでしょうか。そうではなくて、寧ろ私などはその反対だと思います。われわれの文化がロマンティシズム勃興を感ずる理由が、私には少しもないように思われます。寧ろその反対で、この国にはアンチ文化の嵐が、今吹きまくっていると思われるのであります。

それ等について詳しくいう事は許されませんが、アンチ文化の嵐といえば、多分諸君にはお解りであろうと思います。

こういう時代に『人民文庫』の人達が散文精神を主張されるのは、まことに理由なき事ではないと私には思われます。前にも申した通りこの散文精神という言葉に、『人民文庫』の若い人達がどういう意味を汲そうとしているのかという事は、私は詳かにしませんが、併し私流にこの言葉がこの時代にどういう意味を持つものであるかという事を述べて見たいと思います。

それはどんな事があってもめげずに、忍耐強く、執念深く、みだりに悲観もせず、楽観もせず、生き通して行く精神――それが散文精神だと思います。それは直ぐ得意になったりするような、そんなものであってはならない。現在のこの国の進み方を見て、ロマンティシズムの夜明けだとせっかちにそれを謳歌して、銀座通りを青い着物や緑の着物を着て有頂天になって飛び歩くような、そんな風に直ぐ思い上る精神であってはならない、と同時にこの国の薄暗さを見て、直ぐ悲観したり滅入ったりする精神であってもならない。そんなに無暗に音を上げる精神であってはならない。そうではなくて、それは何処までも忍耐して行く精神であります。アンチ文化の跳梁に対して音を上げず、何処までも忍耐して、執念深く生き通して行こうという精神であります。じっと我慢して冷静に、見なければならないものは決して見のがさずに、そして見なければならないものに憤えたり、戦慄したり、眼を蔽うたりしないで、何処までもそれを見つめながら、堪え堪えて生きて行こうという精神であります。

私は散文精神をそう解釈します。『人民文庫』の人達の意見は知りませんが、私は今述べたもののように、それを解釈します。そしてこの言葉を『人民文庫』の人達が主張している事に賛成します。

林君流のロマンティシズムなど芽生える余地は現在のこの国には絶対にありません。それを何か黎明が到来したように早合点して、直ぐ思い上るような楽天主義に、その散文精神は絶対反対であると共に、又必要以上に絶望して悲鳴を上げるペシミズムにも、この精神は絶対に反対なのであります。

私はこの散文精神と関聯して散文芸術の時代的の意味をも述べたいのでありますが、その問題に入ると長くなりますし、又散文芸術については二三回書いた事もありますので、此処では述べません。私の話はこれで終ります。

Über den Geist der Prosa[1]

(Vortragsnotizen)[2]

Aus heiterem Himmel erhielt ich die Aufforderung, auf dieser Vortragsveranstaltung zu sprechen, und wurde hierher geführt. Ich hatte mir nicht im voraus überlegt, was ich sagen würde. Auf dem Weg hierher, im Wagen, fiel mir ein, daß die Leute von der Zeitschrift *Jinmin bunko*[3], die Veranstalter dieses Treffens, in der letzten Zeit immerzu vom "Geist der Prosa" sprechen. Was "Geist der Prosa" für sie[4] bedeutet, weiß ich nicht genau.

Doch für den Ausdruck "Geist der Prosa" fühle auch ich eine gewisse Verantwortung. Dies deshalb, weil ich mich - allerdings ohne dabei diesen Ausdruck[5] zu verwenden - schon verhältnismä-

---

[1] Jap. *sanbun seishin* 散文精神. Dies ist der Schlüsselbegriff in Hirotsus Beitrag. *Seishin* ist hier zu verstehen als "geistige Haltung", "Einstellung".

[2] Jap. *kôen memo*. Das Wort *memo* kann sowohl vor einem Vortrag niedergeschriebene Notizen über die wichtigsten zu behandelnden Punkte bezeichnen als auch nachträglich aufgezeichnete Notizen. Hier ist davon auszugehen, daß letztere Bedeutung zutrifft, da der Text syntaktisch ausformuliert ist. Außerdem weist der Verfasser im ersten Absatz ausdrücklich darauf hin, daß ihm keine Vorbereitung im Vorfeld der Veranstaltung möglich war.

[3] "Volksbibliothek". Von dem Schriftsteller Takeda Rintarô (1904 - 1946) geleitete Zeitschrift, die von März 1936 bis Januar 1938 bestand. Die Gründungsmitglieder der *Jinmin bunko* verfolgten das Ziel, nach dem Zusammenbruch der proletarischen Literaturbewegung Mitte der dreißiger Jahre ein Zentrum des geistigen Widerstandes gegen Militarismus und politische Unterdrückung zu schaffen.

[4] Jap. *sono sanbun seishin ga nani o imi suru mono de aru ka*. Das Pronomen *sono* greift den Inhalt des vorangegangenen Satzes auf ("der Geist der Prosa, von dem die Leute um die *Jinmin bunko* sprechen"). Dieser Rückbezug wurde im Deutschen mit "für sie" wiedergegeben.

[5] Im Japanischen wird hier der Ausdruck *sanbun seishin to iu kotoba* aus

ßig früh zur "Prosa-Kunst" geäußert habe.[6] - So möchte ich heute an dieser Stelle einige Überlegungen zum "Geist der Prosa" anstellen. Diese werden vielleicht nicht mit den Vorstellungen der Leute um die *Jinmin bunko* übereinstimmen. Doch möchte ich hier meine persönliche Interpretation der Tatsache geben, daß dieser Ausdruck jetzt, in dieser Zeit, eine solche Bedeutung erlangt hat.

In der letzten Zeit behaupten manche, daß eine romantische Gesinnung aufgekommen sei. Zu diesen gehört Hayashi Fusao.[7]

dem Vorsatz wiederholt. Da eine Wiederholung im Deutschen zu schwerfällig wirkte, wurde auf das Demonstrativpronomen zurückgegriffen.

[6] Hirotsu bezieht sich hier auf seinen Aufsatz "Sanbun geijutsu no ichi" ("Der Ort der Prosa-Kunst", Erstveröffentlichung in *Shinchô*, September 1924). Dies ist der früheste Text, in dem Hirotsu den Begriff *sanbun geijutsu* 散文芸術 erörtert. Er bestimmt hierin die "Prosa-Kunst" als die Kunst, die dem realen Leben am nächsten steht, die am wenigsten "abgehoben" ist und den stärksten Wirklichkeitsbezug hat. Aufgrund dieses Realitätsbezuges hat die Prosa-Kunst nach Hirotsus Auffassung einen festen Platz in der Gesellschaft, ohne deshalb unbedingt einen konkreten "Nutzen" erfüllen zu müssen.

Auch später hat sich Hirotsu immer wieder mit dem Wesen der Erzählprosa befaßt, so z.B. in "Futatabi sanbun geijutsu no ichi ni tsuite" ("Noch einmal: Zum Ort der Prosa-Kunst", in: *Shinchô*, Februar 1925); "Bungei jihyô" ("Zur aktuellen Literatur", in: *Chûô kôron*, Januar 1931); "Sanbun geijutsu shomondai" ("Fragen um die Prosa-Kunst", in: *Chûô kôron*, Oktober 1939). In Hirotsus Sprachgebrauch bezeichnet *sanbun seishin* sowohl den nach Meinung des Autors für das Genre "Prosa" charakteristischen Geist als auch eine bestimmte geistige Haltung im Alltag, im realen Leben, welche die dem Genre "Prosa" attestierten "Geist" entspricht (vgl. a. "Sanbun seishin ni tsuite" ("Über den Geist der Prosa", in: *Tôkyô nichinichi shinbun*, 27. - 29. Oktober 1936) und "Futatabi sanbun seishin ni tsuite" ("Noch einmal: Über den Geist der Prosa", in: *Hikari*, Oktober 1948).

[7] Hayashi Fusao, 1903-1975. Ein zunächst marxistisch orientierter Autor, der sich an der Proletarischen Literaturbewegung der zwanziger Jahre beteiligte. Nach zweimaliger Inhaftierung wandte er sich jedoch vom Marxismus ab. Er entwickelte sich zu einem Befürworter ultranationalistischer Ideen und sympathisierte mit den Autoren um die national orientierte Literaturzeitschrift *Nihon rôman-ha*. Auch nach 1945 blieb er dieser neuen Überzegung treu und entwickelte sich zu einem wichtigen Wort-

Japan, so Herr Hayashi, sei dabei, einen großen Sprung nach vorne zu machen. Es sei dabei, einen neuen Sprung nach vorne auf den Kontinent zu machen.[8] Darin lägen große Wünsche, große Träume, und darin liege auch der Grund, weshalb notwendigerweise eine romantische Gesinnung aufkommen müsse. Diese Ansicht vertreten offenbar Herr Hayashi und seine Gesinnungsgenossen.[9] Hayashi Fusao meint, daß die Schriftsteller sich ruhig auffälliger kleiden sollten, zum Beispiel in leuchtendes Blau oder Grün[10]..... Nun, vielleicht waren das nicht genau die Farben, die Herr Hayashi nannte, jedenfalls vertritt er die Ansicht, daß man ruhig in solch auffällige

führer der extremen Rechten. Bekannt wurde er durch seine Streitschrift *Daitôa sensô kôtei ron* ("Ja zum Großostasiatischen Krieg") von 1963.

In bezug auf Hayashi verwendet Hirotsu die höfliche und zugleich freundschaftlich-kollegiale Bezeichnung *-kun*, die auf Gleichrangige oder Niedrigerstehende angewandt wird. In der Übersetzung wurde für *-kun* dort, wo der Nachname allein genannt wird, "Herr" eingesetzt. Wenn sowohl der Vor- als auch der Nachname genannt wird, wurde auf eine Übersetzung von *-kun* verzichtet, um nicht gegen deutsche Konventionen der Namensnennung zu verstoßen.

[8] Gemeint ist die militäriache Intervention Japans auf dem Festland. Seit dem Mandschurischen Zwischenfall vom September 1931, bei dem die japanische Kwantung-Armee einen selbstprovozierten Anschlag auf die Südmandschurische Eisenbahn bei Mukden zum Anlaß nahm, innerhalb weniger Monate die gesamte Mandschurei unter ihre Kontrolle zu bringen und die militärischen Aktionen in der Folgezeit auch auf die Mongolei und Nordchina auszudehnen, befand sich Japan auf dem Kontinent *de facto* im Krieg.

[9] Jap. *sono ippa* その一派. Da es sich nicht um einen fest definierten Personenkreis oder eine geschlossene "philosophische Schule" handelt, wurde im Deutschen der Ausdruck "Gesinnungsgenossen" gewählt.

[10] Jap. *ao ya midori*. Das Attribut "leuchtend" wurde in der Übersetzung ergänzt, um deutlich zu machen, daß hier nicht das in Japan übliche unauffällige, gesetzte Blau des Alltags (jap. *kon* 紺) gemeint ist, sondern eine ungewöhnliche, auffällige Farbe.

Farben gekleidet über die Ginza[11] schlendern solle. Ebenso wie die romantischen Dichter des Auslands in auffälliger Kleidung durch die Straßen zu schlendern pflegten,[12] sollten auch wir dies jetzt im heutigen Japan tun, so sagt Herr Hayashi.

Aber gibt es denn heute wirklich einen Grund dafür, daß eine romantische Gesinnung dieser Art aufkommen sollte? Ich zum Beispiel glaube, daß dem nicht so ist, daß vielmehr das genaue Gegenteil der Fall ist. Ich denke, daß es nicht den geringsten Grund dafür gibt, in unserer Kultur das Aufkommen einer romantischen Gesinnung zu verspüren. Im Gegenteil, ich habe den Eindruck, daß in diesem Land zur Zeit ein Sturm der Anti-Kultur tobt.[13]

Es ist mir leider verwehrt, hierauf näher einzugehen, doch glaube ich, verehrte Anwesende[14], daß Sie schon verstehen werden, was ich meine, wenn ich vom Sturm der Anti-Kultur spreche.

Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, daß es wahrhaftig nicht grundlos geschieht, wenn die Leute von der *Jinmin bunko* in einer solchen Zeit für den Geist der Prosa eintreten. Wie ich vorhin bereits sagte, weiß ich nicht genau, was die jungen Leute von der *Jinmin bunko* mit der Bezeichnung "Geist der Prosa" zum

[11] Hauptgeschäftsstraße in Tôkyô im Stadtteil Ginza. Es handelt sich um die "Flaniermeile" im Tôkyô der zwanziger und dreißiger Jahre.

[12] Mit den "romantischen Dichtern des Auslands" sind die europäischen, ästhetizistischen Schriftsteller des *Fin de siècle* (wie etwa Baudelaire, Gautier, Wilde, Pater, D'Annunzio) gemeint, von denen nicht wenige Extravaganz und Dandytum kultivierten.

[13] Mit "Sturm der Anti-Kultur" (jap. *anchi-bunka no arashi*) ist die Militärherrschaft mit all ihren Folgen gemeint, von der Unterdrückung der freien Meinungsäußerung und der Verfolgung der Regimekritiker im Innern bis hin zum Krieg als außenpolitischer Konsequenz.

[14] Jap. *shokun* 諸君.

Ausdruck bringen wollen. Doch möchte ich auf meine Art darlegen, was für eine Bedeutung dem Ausdruck in dieser Zeit zukommt.

Den Mut nicht zu verlieren, was auch immer geschehen mag, sondern beharrlich und unnachgiebig, ohne voreilig in Pessimismus oder Optimismus zu verfallen, konsequent sein Leben zu leben - das ist für mich der Geist der Prosa. Es darf keine Haltung sein, aus der heraus man sogleich triumphiert.[15] Es darf keine Haltung sein, aus der heraus man angesichts der Entwicklung unseres Landes überschwenglich vom Anbruch der Romantik spricht und verzückt in einem leuchtend blauen oder grünen Kimono auf der Ginza herumläuft. Eine solche geistige Haltung, aus der heraus man sofort eingebildet wird, darf es nicht sein. Ebensowenig aber darf es eine Haltung sein, die dazu führt, daß man angesichts der in unserem Lande herrschenden Düsternis sogleich in Pessimismus verfällt und den Mut sinken läßt. Es darf keine Haltung sein, die dazu führt, daß man so leichtfertig das Handtuch wirft. Es ist vielmehr eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man konsequent[16] ausharrt. Es

[15] Jap. *Sore wa sugu tokui ni nattari suru yô na, sonna mono de atte wa naranai.* Für *mono* wurde "Haltung" eingesetzt. Die Konstruktion wurde parallel zu den Stellen gewählt, an denen im Japanischen ein Attributivsatz (*rentai shûshokubun* 連体修飾文) zu *seishin* vorliegt, vgl. etwa drei Zeilen weiter *sugu omoiagaru seishin* (eine "geistige Haltung, aus der heraus man sofort eingebildet wird"). Im Deutschen ist es aus grammatischen und stilistischen Gründen notwendig, den erklärenden Relativsatz über eine Präsposition an das Bezugswort "Haltung" anzuschließen. Die Übersetzung wirkt daher etwas schwerfällig. Als Variationen zur Übersetzungslösung "eine Haltung, aus der heraus man..." wurden "eine Haltung, die dazu führt, daß man..." und "eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man..." gewählt.

[16] Jap. *doko made mo*, wörtlich: "(bis) wohin auch immer", d.h. "ohne Grenzen", "bis ans Ende", "ganz gleich, was geschieht". Hierfür erscheint "konsequent" in adverbialer Verwendung als passende Entsprechung.

ist eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man angesichts des um sich greifenden Sturmes der Anti-Kultur nicht das Handtuch wirft, konsequent standhält und hartnäckig versucht, sein Leben zu leben. Es ist eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man still die Zähne zusammenbeißt, sich einen kühlen Kopf bewahrt und über die Dinge, denen man ins Auge blicken muß, auf keinen Fall hinwegsieht, eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man sich vor den Dingen, denen man ins Auge blicken muß, nicht fürchtet, daß man nicht davor schaudert und nicht versucht, sich die Augen zuzuhalten, eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man die Dinge, denen man ins Auge blicken muß, konsequent betrachtet und, diese ertragend, weiterzuleben versucht.[17]

Dies ist meine Interpretation vom Geist der Prosa. Ich weiß nicht, welche Auffassung die Leute von der *Jinmin bunko* vertreten, aber ich interpretiere den Geist der Prosa so, wie ich es soeben dargelegt habe. Und ich heiße es gut, daß die Leute von der *Jinmin bunko* jetzt[18] dafür eintreten.

Gegenwärtig gibt es in unserem Lande keinerlei Spielraum für eine Romantik, wie Herr Hayashi sie vertritt. Der Geist der Prosa steht in absolutem Widerspruch zu jenem Optimismus, der einen sogleich eingebildet werden und voreilig die Folgerung ziehen läßt, eine neue Zeit sei angebrochen. Zugleich steht er in ebenso krassem Widerspruch zu jenem Pessimismus, der einen mehr als

[17] Der vorstehende Passus ist einer der meistzitierten aus den Schriften Hirotsu Kazuos. Er ist immer wieder als Beleg für die vom Autor zur Zeit des Krieges eingenommene, mutige Haltung eines "passiven Widerstandes" angeführt worden (vgl. die Nachbemerkung).

[18] "Jetzt" wurde eingefügt, weil im Japanischen eine deutlich auf Gegenwärtigkeit hinweisende Verlaufsform verwendet wird (*shuchô shite iru*).

nötig verzweifeln und in Klagerufe ausbrechen läßt.

Gern würde ich im Zusammenhang mit dem Geist der Prosa auch die Bedeutung der Prosa-Kunst in der heutigen Zeit erörtern, doch ginge ich auf diese Frage ein, würde mein Beitrag allzu lang werden. Außerdem habe ich mich zur Prosa-Kunst bereits einige Male schriftlich geäußert. Deshalb gehe ich an dieser Stelle nicht mehr darauf ein. Das war alles, was ich sagen wollte.

(Übersetzung: Asa-Bettina Wuthenow)

Nachbemerkung der Übersetzerin:

Originaltitel: *Sanbun seishin ni tsuite (kôen memo)*. Die Übersetzung folgt dem Abdruck in Band 9 der *Hirotsu Kazuo zenshû* (Tôkyô: Chûô kôron sha 1989 ([1]1974)), da die Erstveröffentlichungsversion aus dem Band *Sanbun seishin ni tsuite* (Tôkyô: Shinseisha, Juni 1947) nicht zugänglich war. Wir danken dem Verlag Chûô kôron shinsha für die Genehmigung zum Abdruck des Textes.

Der Vortrag *Sanbun seishin ni tsuite* wurde am 18. Oktober 1936 in dem Theater *Tsukiji shôgekijô* in Tôkyô gehalten (Hirotsu selbst gibt an mehreren Stellen irrtümlich "1938 oder '39" als das Jahr an, in dem er den Vortrag hielt). Die Zeitschrift *Jinmin bunko* hatte eine Vortragsreihe mit verschiedenen Referenten in einer Reihe japanischer Städte organisiert, und der Vortragsabend im *Tsukiji shôgekijô*, bei dem 600 Zuhörer anwesend gewesen sein sollen[19], war eine der Veranstaltungen dieser Reihe. Neben

[19] Vgl. *Kindai bungaku hyôron taikei 7: Shôwa-ki II*. Tôkyô: Kadokawa shoten, 1988, S. 474.

Hirotsu stand an diesem Abend auch der Autor und Theoretiker der Proletarischen Literaturbewegung Aono Suekichi auf der Rednertribüne.

Der zentrale Ausdruck dieses Textes, *sanbun seishin*, ist erstmals in einem Aufsatz von Funabashi Seiichi nachzuweisen, der im Juli 1934 in der Zeitschrift *Kôdô* erschien ("Sanbun seishin ni tsuite"); ferner taucht er in einem Beitrag Moriyama Keis vom Dezember 1935 in der Zeitschrift *Waseda bungaku* auf ("Sanbun seishin no kakuritsu").[20] Die *Jinmin bunko* griff diesen Terminus bereits in der Gründungsnummer von März 1936 auf. Seitdem zieht sich der Begriff leitmotivisch durch alle Nummern der Zeitschrift. Nachdem im Oktober Hirotsu Kazuo auf Einladung der Herausgeber den oben übersetzten Vortrag gehalten hatte, wurde im November 1936 in der *Jinmin bunko* unter dem Titel "Sanbun seishin o kiku" die Niederschrift einer Diskussion (*zadankai*) zum Thema "Geist der Prosa" veröffentlicht, an der sich unter anderem auch Hirotsu Kazuo beteiligte. Unzufrieden mit seinen Äußerungen in der *zadankai*, die ihm nicht klar genug erschienen, versuchte Hirotsu, den Begriff *sanbun seishin*, so wie er ihn verstand, in einem Beitrag weiter zu präzisieren, den er vom 27. bis 29. Oktober 1936 in der Zeitung *Tôkyô nichinichi shinbun* veröffentlichte. Hier geht Hirotsu zunächst auf die Gründe ein, welche dazu geführt haben, daß bestimmte Intellektuelle den "Geist der Prosa" zu beschwören begonnen haben: "Meiner Meinung nach liegt der Hauptgrund dafür [...] in dem Druck, der von der Realität ausgeht, mit der wir heute konfrontiert sind - jener dicken Wand, welche die Entwicklung der japanischen Kultur hemmt. Mit anderen Worten, ich glaube, daß die Rede vom 'Geist der Prosa' Ausdruck der geistigen Haltung der Schriftsteller ist, die sich an dieser Wand gestoßen haben."[21] Mit welcher Haltung, so fragt Hirotsu, soll man der Realität gegenübertreten? "Mit einer geistigen Haltung", so

[20] Ebenda.

[21] "Sanbun seishin ni tsuite". In: *Tôkyô nichinichi shinbun*, 27.10.1936.

antwortet er, "die so beschaffen ist, daß man, wenn man sich dem Sturm der Anti-Kultur gegenübersieht, diesem auf keinen Fall ausweicht, sich nicht zurückzieht, nicht nach einer provisorischen Hoffnung, einer provisorischen Rettung, einer provisorischen Lösung sucht und sich damit tröstet; eine geistige Haltung, die so beschaffen ist, daß man die Realität nicht so auslegt, wie es einem paßt und sich die Sache einfach macht; eine Haltung, die so beschaffen ist, daß man die Realität so sieht, wie sie ist, und zugleich weder leichtfertig in Verzweiflung noch in Selbstaufgabe verfällt und nicht unnötig in Klagerufe ausbricht; eine geistige Haltung, die so beschaffen ist, daß man, im Guten wie im Bösen, keine übereilten Schußfolgerungen zieht, sondern standhaft ausharrend seinen Gegenstand analysiert."[22] Sodann definiert er *sanbun seishin* als "eine um Ergründung der Realität bemühte geistige Haltung" (*genjtisu tankyû no seishin* 現実探究の精神), die so beschaffen ist, daß man, "ganz gleich, ob es um Lob oder Tadel geht, keine übereilten Folgerungen zieht, sondern unbeirrt auf seinem Weg fortschreitet."[23] Der Mensch, so Hirotsu weiter, sei so veranlagt, daß er immer nach Schlußfolgerungen strebe. Ohne nach Schlußfolgerungen zu streben, könne er die Realität nur schwer ertragen. Um sie dennoch zu ertragen, benötige er "eine außergewöhnliche seelische Stärke. Der Geist der Prosa muß diese seelische Stärke sein."[24]

Zwei Tage, bevor der erste Teil von Hirotsus Beitrag in der *Tôkyô nichinichi shinbun* veröffentlicht wurde, hatten Intellektuelle die "dicke Wand, welche die Entwicklung der japanischen Kultur hemmt" zu spüren bekommen: Die Teilnehmer am "Tokuda Shûsei-Studienkreis" (*Tokuda Shûsei kenkyûkai*), die aus dem Umfeld der *Jinmin bunko* stammten, wurden

[22] "Sanbun seishin ni tsuite". In: *Tôkyô nichinichi shinbun*, 28.10.1936.

[23] "Sanbun seishin ni tsuite". In: *Tôkyô nichinichi shinbun*, 27.10. und 28.10.1936.

[24] "Sanbun seishin ni tsuite". In: *Tôkyô nichinichi shinbun*, 28.10.1936.

während ihrer Sitzung verhaftet und abgeführt.[25] Angesichts des immer größer werdenden Drucks der Obrigkeit tritt Hirotsu für eine Haltung ein, welche die Realität durchaus zur Kenntnis nimmt, sich jedoch nicht von ihr entmutigen oder lähmen läßt, eine Haltung, die ein Festhalten an eigenen Überzeugungen bedeutet, auch und gerade in einer Zeit, in der es schwierig ist, diese Überzeugungen zu vertreten. Sie aber zumindest zu bewahren und sich nicht anzupassen, ist, was Hirotsu in seinem Beitrag fordert. Hierfür sind Mut, Standhaftigkeit und Unabhängigkeit des Urteils vonnöten. In seinem "drängenden Forschen", so Hirotsu, dürfe man keinen Augenblick nachgeben: "Man verhält sich unauffällig, ist aber voller Aufmerksamkeit. - Man rückt seinem Gegenstand auf den Leib, wobei man mal schweigend ausharrend Widerstand leistet, dann wieder, sobald der Gegenstand eine Schwäche zeigt, zum Angriff übergeht. Es handelt sich also um einen Geist, der sich in keinerlei Hinsicht davor scheut, der Realität gerade ins Auge zu sehen."[26] So versteht Hirotsu die Haltung des unbeirrbaren Festhaltens an den eigenen Überzeugungen und Gedanken als einen Weg, eine schwierige Zeit zu überbrücken. Wenn "der Gegenstand eine Schwäche zeigt", hört diese Haltung auf, eine passive, bloß bewahrende zu sein: dann geht man zum Angriff über, um zu etablieren, was bislang unterdrückt worden war.

Die Konzeption des "Geistes der Prosa" wie er in den beiden Aufsätzen *Sanbun seishin ni tsuite (kôen memo)* und *Sanbun seishin ni tsuite* von 1936 definiert wird, spielt eine zentrale Rolle in Hirotsus Denken, seinem konkreten Leben und seinem schriftstellerischen Schaffen. Sie läßt sich in zahlreichen Erzählungen des Autors an zentralen Charakteren nachweisen, so z.B. in *Chimata no rekishi* ("Eine Geschichte von einfachen Menschen", in: *Kaizô*, Januar 1940), *Wakaki hi* ("Jugendtage", Tôkyô: Hôkousha, Juni 1943) oder *Kurutta kisetsu* ("Eine verrückte Zeit", in: *Fûsetsu*, Juli 1948 bis März 1949). Insbesondere unter Linken wird Hirotsu nachgesagt, er selbst habe den "Geist der Prosa" in seinem Engagement für die Angeklagten des "Matsukawa-Zwischenfalls", jenes Sabotageaktes, bei dem am 17. August 1949 in der Präefektur Fukushima ein Zug zum Entgleisen gebracht wurde, bewiesen, als er über zehn Jahre lang unermüdlich mit der Feder um eine Rehabilitierung der zu Unrecht angeklagten Gewerkschafter und Kommunisten kämpfte, bis der Oberste Gerichtshof die Angeklagten im September 1963 endlich freisprach.

[25] *Kindai bungaku hyôron taikei 7: Shôwa-ki II.* Tôkyô: Kadokawa shoten, 1988, S. 475.

[26] "Sanbun seishin ni tsuite". In: *Tôkyô nichinichi shinbun*, 28.10.1936.

1. Primärliteratur

Hirotsu Kazuo 広津和郎. *Sanbun seishin ni tsuite (kôen memo)* 散文精神について（講演メモ）. In: *Hirotsu Kazuo zenshû* 広津和郎全集. Tôkyô: Chûô kôron sha, Bd. 9, 1989 ([1]1974), S. 274-275.

Ders. *Sanbun seishin ni tsuite* 散文精神について. In: *Tôkyô nichinichi shinbun*, 東京日々新聞, 27. - 29. Oktober 1936.

2. Übersetzungen von Werken Hirotsu Kazuos

An Übersetzungen von Texten Hirotsus Kazuos in westliche Sprachen liegen meines Wissens nur die unten aufgeführten vier Titel vor.

"Der erzürnte Tolstoj". Übers. Claus M. Fischer. In: *Lev N. Tolstoj in Japan (Meiji- und Taishô-Zeit).* Wiesbaden: Harrassowitz 1969. (= *Ikareru Torusutoi*).

"Der Steilhang". Übers. Asa-Bettina Wuthenow. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 13, Oktober 1992, S. 94-100. (= *Gake*).

"Eines Nachts". Übers. Asa-Bettina Wuthenow. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur*, Nr. 14, Mai 1993, S. 68-70. (= *Aru yo*).

"One Night". Übers. William E. Naff. In: *The Heart is Alone. A Selection of*

20th Century Japanese Short Stories. Ed. by Richard N. McKinnon. Tôkyô: Hokuseidô 1957. (= *Aru yo*).

3. Sekundärliteratur (Auswahl)

Enomoto Takashi 榎本隆司. "Hirotsu Kazuo. Sakka to jikkôsha no aida" 広津和郎　一作家と実行社のあいだ一, in: *Nihon kindai bungaku* 日本近代文学, 5, 1972, S. 31-43.

Hashimoto Michio 橋本迪夫. *Hirotsu Kazuo*. 広津和郎. Tôkyô: Meiji shoin 1965.

Ders./Sakamoto Ikuo 阪本育雄/Terada Seiichi 寺田清市 (Hrsg.). *Hirotsu Kazuo chosaku senshû* 広津和郎著作選集. Tôkyô: Kanrin shobô, 1998.

Ders., "Hirotsu Kazuo no shakai hyôron" 広津和郎の社会評論, in: *Keiô gijuku Shiki kôkô kiyô*　慶応義塾志木高校紀要, 7, 1977. 3, S.1-12.

Ders. "Jûgonen sensô-ka no genron - kyôiku to konnichi no mondai" 十五年戦争下の言論一教育と今日の問題, in: *Keiô gijuku Shiki kôkô kiyô*　慶応義塾志木高校紀要, 15, 1985. 3, S. 26-61.

Ders. "Hirotsu Kazuo - toku ni Shôwa shoki no katsudô ni tsuite" 広津和郎　一　特に昭和初期の活動について, in: *Kokubungaku*　国文学, 6/1, S. 30-34.

Ders. "Seiji to bungaku - Hirotsu Kazuo no baai" 政治と文学一広津和郎の場合, in: *Mita bungaku*　三田文学, 54 (8), 1967. 8, S. 17-25.

Kamiya Tadataka 神谷忠孝. "Shôwa jûnendai no 'sanbun seishin' ron" 昭和十年代の「散文精神」論. In: *Shôwa no bungaku* 昭和の文学. Hrsg. von Nihon bungaku kenkyû shiryô kankôkai. Tôkyô: Yûseidô 1986 ([1]1981), S. 100-105.

Kataoka Misako 片岡美佐子. "'Megenai hitotachi e no dôtei: Hirotsu Kazuo no chôhen shôsetsu 〈めげない人達〉への道程一広津和郎の長編小説一". In: Odagiri Susumu 小田切進 (Hrsg.). *Shôwa bungaku ronkô, machi to mura to* 昭和文学論考一マチとムラと. Tôkyô: Yagi shoten, 1991, S. 175-192.

Kataoka Yoshikazu 片岡良一. "Hirotsu Kazuo ron 広津和郎論". In: *Kokugo to kokubungaku*　国語と国文学, 1926 / 7, S. 20-31 und 1926 / 8, S. 91-108.

(Später aufgenommen in: *Kindai sakka ronsô* 近代作家論争, Tôkyô: Shisaku sha, 1949).

Keene, Donald. "Hirotsu Kazuo (1891-1968). In: *Dawn to the West. Japanese Literature in the Modern Era*. Bd. 2: *Poetry, Drama, Criticism*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1984, S. 568-574.

Matsumoto Masao 松本正雄. "Hirotsu Kazuo, sono sanbun seishin" 広津和郎、その散文精神. In: *Minshu bungaku* 民主文学, 37, 1968 / 12 [= Sonderheft Hirotsu Kazuo], S. 90-96.

Matsuzaki Haruo 松崎晴夫. "Nitchû sensô zen'ya no Hirotsu Kazuo: Hirotsu Kazuo to sensô"; sono ichi" 日中戦争前夜の広津和郎一広津和郎と戦争、その一. In: *Minshu bungaku*, 1977 / 2, S. 76-94.

Ders. "'Rekishi ni taisuru sekinin' o megutte: Hirotsu Kazuo to sensô; sono ni" 〈歴史に対する責任〉をめぐって一広津和郎と戦争、その二. In: *Minshu bungaku* 民主文学, 1978 / 1, S. 103-125.

Ders. *Demokuratto no bungaku: Hirotsu Kazuo to Ôe Kenzaburô* デモウクラットの文学一広津和郎と大江健三郎一. Tôkyô: Shin Nihon shuppan sha, 1981.

Miyamoto Kenji 宮本賢治. "Dôhansha sakka" 同伴者作家. In: *Shisô*　思想, April 1931, S. 18-31.

Sakamoto Ikuo 阪本育雄. "Senjika no Hirotsu Kazuo" 戦時下の広津和郎. In: *Shakai bungaku*　社会文学, 1988 / 2 [= Tokushû: Josei kaihô to bungaku], S. 132-142.

Ders. *Hirotsu Kazuo ronkô* 広津和郎論考. Tôkyô: Kasama shoin, 1988.

Sekiguchi Yasuyoshi 関口安義. "Sanbun seishin e no michi: shôwa jûnen zengo no Hirotsu Kazuo" 散文精神への道一昭和十年前後の広津和郎一. In: *Nihon bungaku* 日本文学, 30 (342), 1981 / 12, S. 1-13.

A.-B. Wuthenow

Deutsch-Japanisches Fachwortglossar zum Thema Dolmetschen[1]

A

Arbeitsdolmetschen	*genba tsûyaku*	現場通訳
Auftraggeber	*irainushi*	依頼主
Äußerung	*hatsugen*	発言
Äußerung, ausgangs-sprachliche	*gen hatsugen*	原発言
Ausgangssprache	*gengo*	原語[2]
	kiten gengo	起点言語
Ausgangstext	*kiten gengo tekusuto*	起点言語テクスト
	genbun	原文

B

Bedeutung	*imi*	意味
Begriff	*gainen*	概念
Betreuungsdolmetschen	*zuikô tsûyaku*	随行通訳
Block	*burokku*	ブロック
	memochô	メモ帳
Botschaft[3]	*messêji*	メッセージ

D

Dolmetschausbildung	*tsûyakusha yôsei*	通訳者養成
Dolmetschen	*tsûyaku*	通訳
Dolmetschen, bilaterales	*sô-hôkô tsûyaku*	双方向通訳
Dolmetschen, unilaterales	*ichi-hôkô tsûyaku*	一方向通訳
Dolmetscher	*tsûyaku*	通訳
	tsûyakusha	通訳者[4]
Dolmetscherausbildung		*s. Dolmetschaus-bildung*
Dolmetschkabine	*dôji tsûyaku bûsu*	同時通訳ブース
	dôji tsûyaku bokkusu	同時通訳ボックス
Dolmetschtechnik	*tsûyaku gijutsu*	通訳技術
	tsûyaku no tekunikku	通訳のテクニック
Dolmetschtheorie	*tsûyaku riron*	通訳理論
	tsûyakuron	通訳論
Dolmetschwissenschaft	*tsûyakugaku*	通訳学

E

Empfänger	*ukete*	受け手

[1] Das hier abgedruckte kleine Glossar von Begriffen aus dem Bereich Dolmetschen erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Es stellt lediglich den Versuch dar, einige der am häufigsten gebrauchten, für den Bereich "Dolmetschen" relevanten Begriffe auf Japanisch und Deutsch zu dokumetieren, zumal diese in den meisten Fällen in den zweisprachigen gemeinsprachlichen Wörterbüchern nicht aufgeführt sind. Die Liste soll auch in Zukunft weitergeführt und ständig ergänzt werden. Für Anregungen aus dem Kreis unserer Leser sind wir dankbar.

[2] 原語 wird hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Übersetzen gebraucht. Bei einer Mehrfachübersetzung über eine Drittsprache (z.B. Übersetzung eines Textes aus dem Deutschen ins Englische und aus dem Englischen dann ins Japanische) bezeichnet *gengo* die ursprüngliche Ausgangssprache, im vorliegenden Beispiel also das Deutsche.

[3] "Botschaft" hier im linguistischen Sinne als "zu übermittelnder Inhalt einer Äußerung".

[4] In der Edo-Zeit (1600-1868) und in der Meiji-Zeit (1868-1912) waren die Ausdrücke *tsûji* (通事 oder 通詞) und *tsûben* (通弁) für "Dolmetscher" gebräuchlich. In der Nara- (710-794) und Heian-Zeit (794-1185) sprach man von *osa* (通事, 訳語). Der Ausdruck *osa* wird bereits im *Nihon shoki* (720 n. Chr.) erwähnt.

(einer Botschaft)		*vgl.a. Rezipient*
Erfassen (eines Begriffs)	*gainen no haaku*	概念の把握
F		
Fachwissen	*senmon chishiki*	専門知識
Fachwort	*senmon yôgo*	専門用語
Fachwortglossar	*senmon yôgo shû*	専門用語集
Flüsterdolmetschen	*wisuparingu tsûyaku*	ウイスパリング通訳
G		
Gebärdensprachdolmetschen	*shuwa tsûyaku*	手話通訳
Geschäftsdolmetschen	*shôdan tsûyaku*	商談通訳
Gesprächsdolmetschen	*kaidan tsûyaku*	会談通訳
Gestik	*jesuchâ*	ジェスチャー
H		
Hintergrundwissen	*haikei chishiki*	背景知識
Hörer	*kikite*	聞き手
		(s. a. Zuhörer)
I		
Inhalt (einer Aussage)	*naiyô*	内容
Input	*inputto*	インプット
	nyûryoku	入力
K		
Kanal	*channeru*	チャンネル

Körpersprache	*bodî rangêji*	ボディー・ランゲージ
	nonbâbaru	ノンバーバル
Kommunikation	*komyunikêshon*	コミュニケーション
Konsekutivdolmetschen	*chikuji tsûyaku*	逐次通訳
Konsekutivdolmetscher	*chikuji tsûyaku*	逐次通訳
	chikuji tsûyakusha	逐次通訳（者）
Konferenzdolmetschen	*kaigi tsûyaku*	会議通訳
Konferenzdolmetscher	*kaigi tsûyaku*	会議通訳
	kaigi tsûyakusha	会議通訳者
Kopfhörer	*heddohôn*	ヘッドホーン
M		
Mediendolmetschen	*hôdô tsûyaku*	報道通訳
Mikrophon	*maikurofon*	マイクロフォン
	maiku	マイク
N		
Notizen	*memo*	メモ
	nôto	ノート
sich Notizen machen	*memo o toru*	メモをとる
	nôto o toru	ノートをとる
Notizentechnik	*nôto teikingu*	ノートテイキング
	nôto têkingu	ノートテーキング
O		
Ohrhörer	*iahôn*	イアホーン

	iyahôn	イヤホーン
Output	*autoputto*	アウトプット
	yakushutsu	訳出

R

Rede	*supîchi*	スピーチ
	enzetsu	演説
	(kôtô) happyô	（口頭）発表
Relaisdolmetschen	*rirê tsûyaku*	リレー通訳
Reproduktion (des Textes)	*ripurodakushon*	リプロダクション
	saisei	再生
	saihyôgen	再表現[5]
Rezipient	*juyôsha*	受容者
	vgl. a. Empfänger	

S

Schlüsselwörter	*kî wâdo*	キー・ワード
		キーワード
Sender (einer Botschaft)	*okurite*	送り手
Shadowing	*shadôingu*	シャドウイング
		シャドーイング
	shadoingu	シャドゥイング
Sight translation	*saito toransurêshon*	サイト・トランスレーション
	saitora	サイトラ
Simultandolmetschen	*dôji tsûyaku*	同時通訳

[5] *Saihyôgen* ist ein lingusitischer Fachbegriff für "Reproduktion".

Simultandolmetscher	*dôji tsûyaku(sha)*	同時通訳（者）
Sprecher	*hanashite*	話し手[6]
	washa	話者
	supîkâ	スピーカー
	hatsuwasha	発話者[7]

T

Terminologie	*senmon yôgo*	専門用語
Text	*tekusuto*	テクスト
	tekisuto	テキスト[8]
	bunshô	文章
Text, übersetzter	*yakubun*	訳文
	hon'yakubun	翻訳文
Textproduktion	*tekusuto sanshutsu*	テクスト産出
Textproduzent	*(tekusuto no)*	（テクストの）
	sakuseisha	作成者
Thema	*têma*	テーマ
	dai	題
	wadai	話題[9]

[6] *Hanashite* bezeichnet die Rolle des Sprechers in einer konkreten Situtation (vgl. *kikite*). *Washa* und *supîkâ* sind im Kontext des Dolmetschens gleichbedeutend und bezeichnen die Person, die einen Beitrag mündlich vorträgt, d.h. den Referenten oder Vortragenden.

[7] *Hatsuwasha* ist ein lingusitischer Begriff für "Sprecher".

[8] *Tekisuto* kann in anderen Zusammenhängen auch "Lehrbuch" bedeuten (z.B. *eigo no tskisuto* - Englischlehrbuch). Im Sinne von "Text" wird dieser Begriff häufig in den Bereichen Literatur, Übersetzen und Dolmetschen verwendet.

[9] *Wadai* steht für "Gesprächsthema". Um das Thema einer Konferenz oder eines Symposiums zu bezeichnen, verwendet man *dai*. *Têma* im Japanischen kann sowohl im Sinne von *dai* als auch im Sinne von *wadai* verwendet

TV-Dolmetschen	*terebi tsûyaku*	テレビ通訳
U		
Übersetzen	*hon'yaku*	翻訳
übersetzen	*honyaku suru*	翻訳する
	yakusu(ru)	訳する
Übersetzen, freies (sinngemäßes)	*iyaku*	意訳
übersetzen, Wort für Wort	*wâdo tsû wâdo de*	ワード・ツー・ワードで訳す
	yakusu	
	chikuyaku suru	逐訳する
	ichigo ichigo	一語一語
	yakusu(ru)	訳す（る）
Übersetzen, wörtliches	*chikugo yaku*	逐語訳
	chokuyaku	直訳
Übersetzer	*hon'yakusha*	翻訳者[10]
	hon'yakuka	翻訳家
	yakusha	訳者
Übertragungskanal		*(s. Kanal)*
V		
Verhandlungsdolmetschen	*kôshô tsûyaku*	交渉通訳
Vokabel	*tango*	単語
Vokabular	*bokyaburarî*	ボキャブラリー
	goi	語彙

werden.

[10] *hon'yakuka* steht für "Übersetzer" als Beruf, während mit *hon'yakusha* der Übersetzer eines konkreten Textes bezeichnet wird.

		(s. a. Wortschatz)
Vortrag	*supîchi*	スピーチ
	kôen	講演
		(s. a. Rede)
W		
Wort	*kotoba*	言葉
	go	語
	tango	単語
Wortschatz	*goi*	語彙
	bokyaburarî	ボキャブラリー
Z		
Zielsprache	*mokuhyô gengo*	目標言語
Zieltext	*mokuhyô*	目標言語テクスト
	gengo tekusuto	
Zuhörer	*kikite*	聞（き）手
		聴（き）手
	chôshû	聴衆[11]
Zusammenfassen	*samaraijingu*	サマライジング[12]
	yôyaku	要約

Shôji Iijima, Yasuko Sakai, Asa-Bettina Wuthenow

[11] *Kikite* bezeichnet die Rolle des Hörenden in einer konkreten Situation (Pendant zu *hanashite*). *Chôshû* steht für "Zuhörerschaft", "Publikum".

[12] Der Ausdruck bezeichnet eine Übungsform im Dolmetschunterricht zum Gedächtnistraining und zum Training der sprachlichen Beweglichkeit.

Errata zu *hon'yaku* Heft 2

Das Heft 2 entstand unter großem Zeitdruck und enthält deshalb leider sehr viele Fehler, für die wir die Leser um Entschuldigung bitten. Mit Ausnahme von bloßen Formatierungsfehlern (z. B. fehlender Blocksatz in den Fußnoten), fehlenden Leertasten oder fehlender Kursivierung sind diese hier aufgeführt:

Umschlag, Z. 4	Zum Übersetzen	>	zum Übersetzen
S. 1, Z. 16	nennt nur in die	>	nennt nur die
S. 1, Z. 25	eine weiteres	>	ein weiteres
S. 5, Z. 5	*fuhoni*	>	*fuhon'i*
S. 6, Anm. 2, Z 3	Stattdessen	>	statt dessen

Des weiteren ist eine inhaltliche Korrektur erforderlich: Der Brief Sôsekis enthält keine Einleitungsformel,sehr wohl aber eine Abschlußformel (*goyû*; s. S. 12, Anm. 23).

S. 8, Anm. 14, Z. 6	im odernen Japanisch	>	im Modernen Japanisch
S. 14, Z. 23	Und man	>	und man
S. 20, Anm. 3	吃三宅鴨渓	>	三宅鴨渓
S. 23, Anm. 17, Z. 2	Wiederholungszeichen	>	Wiederholungszeichens

S. 26, am Ende des Textes zu ergänzen: M. Zachmann

S. 29, Z. 2	*Zanshô*	>	*Zansho*
S. 34, Z. 9	Batt	>	Blatt
S. 40, Anm. 9, Z. 2	ist micht	>	ist nicht
S. 40, Anm. 11, Z. 2	Mitti [eln..." für	>	Mitteln [...] für"
S. 43, Z. 28	*kyôfûkai,*	>	*kyôfûkai*
S. 45, Z. 23	bedeutete, bzw.	>	bedeutete bzw.
S. 45, Z. 25	alle Verben enden in	>	alle Verben in
S. 45, Z. 32	候えども	>	候へども
S. 48, Z. 9	zunächst	>	Zunächst
S. 49, 1. Z. v. unten	Schriftsprache d. h.	>	Schriftsprache, d. h.
S. 52, 7. Z. v. unten	irgenwann	>	irgendwann

Style-sheet für *hon'yaku*

(die Angaben beziehen sich auf das Programm NISUS für Macintosh)

Schrift: Palatino - Roman für das Deutsche, Heisei Minchô oder Hon Minchô für das Japanische
Schriftgröße: Übers.: 13 (Japanisch: 12)
Nachspann : 12 (Japanisch: 11)
Literaturverzeichnis: 12 (Japanisch: 11)
Fußnoten: 12 (Japanisch: 11)
Zeilenabstand: Übers. und Nachspann: 1, 5; Fußnoten: 1
Seitenränder: oben 2,99 cm; unten 2,99 cm; links 2,54 cm; rechts: 2,54 cm.
Einzustellen ist Blocksatz.

Fußnoten:
- Abstand zwischen Text und Fußnote: 20 Punkte
- Länge der Trennlinie: 108 Punkte.
- Abstand zwischen Trennlinie und Seitenrand: 36 Punkte.

Buchtitel und japanische Wörter; sind kursiv zu schreiben; unselbständige Beiträge in Zeitschriften etc. sind in Anführungszeichen zu setzen (vgl. Poenicke).

Der Name des Autors ist fett und kursiv zu schreiben, die Überschrift des Textes fett (beides in Schriftgröße 13).

In jedem Fall sollen Seitenzahlen eingesetzt werden (auch wenn sie später geändert werden müssen).

Bei Daten (Monat / Tag) vor 1873 ist immer anzugeben, ob der Mondkalender zugrundegelegt oder in den Sonnenkalender umgerechnet wurde.

Die Nachbemerkung der Übersetzer sollte möglichst knapp gehalten sein und immer mit dem Vermerk über den zugrundegelegten Text beginnen. Die Rechtebesitzer sollten stets vermerkt werden, ein Dank an sie sollte ebenfalls nicht fehlen.

Alle Manuskripte sollten eine gerade Seitenzahl haben, da wir in der Regel Originaltext und Übersetzung gegenüberstellen wollen.

Literaturangaben können entweder in die Nachbemerkung integriert oder gesondert aufgeführt werden (in jedem Fall aber nach den Regeln von Poenicke). Bei japanischen Büchern sollte immer auch der Verlag genannt werden.

Am Ende der Übersetzung ist rechtsbündig kursiv "*Übersetzung: xy*" anzugeben.