



Spektrum Shôhin

Besprechung von **Udo Wenzel**

Agnes Fink-von Hoff: Petitessen, Pretiosen. Die japanische Prosaminiatur um 1910. 467 Seiten. München: iudicium Verlag, 2006. ISBN 3-89129-825-0.

Die Miniatur ruht, ohne jemals einzuschlafen. Die Phantasie ist dabei wachsam und glücklich.
(Gaston Bachelard, Poetik des Raumes)

In den Jahren des Übergangs vom 19. zum 20. Jh. entstand in Japan in der bildenden Kunst und insbesondere in der Literatur ein Boom von kleinformatigen Werken. Vermutlich ein Echo der damaligen radikalen technischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, das auch auf der literarischen Bühne der westlichen Welt zu vernehmen war: In der europäischen Literatur der Jahrhundertwende ist eine verstärkte Ausrichtung auf die kleine Form festzustellen. 1927 nannte beispielsweise Alfred Polgar (1873-1955) die kurze Prosa als der „Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß“ (S. 354). Gerade auch im Japan der Meiji-Restauration, so die Japanologin und Germanistin Agnes Fink-von Hoff in ihrer umfassenden Studie über die japanische Prosaminiatur um 1910, sei der Boom eine „Reaktion auf die Bedürfnisse der Zeit (gewesen), einer atemlosen Moderne, gekennzeichnet durch Verstädterung und Zentralisierung einerseits, bessere und schnellere Fortbewegungs- und Reisemöglichkeiten andererseits, weiterhin durch veränderte Ausbildungsvoraussetzungen, eine durch westliche Impulse begünstigte Entdeckung immer neuer Bewußtseins- und Wahrnehmungsebenen des Individuums, aber auch Neuentdeckung und Wiederbelebung der eigenen Tradition“ (S. 375). In der Literatur verwendete man für die kurzformatigen Werke schließlich den Begriff *shôhin*, was wörtlich „kleine Stücke“ oder „kleine Sachen“ bedeutet. Das *shôhin* wurde in den Jahren um 1910 als eigenständiges literarisches Genre angesehen. Das gut recherchierte Buch von Fink-von Hoff stellt sowohl diese Prosaform, wie

auch ihre Vorbilder, ihre Entstehung, Verbreitung und Theorie erschöpfend dar. Zudem enthält der fast 470 Seiten starke Band im Anhang eine Übersetzung der 1909 erschienenen Anthologie *Shôhin Bunpan*, die mit dreißig Texten verschiedener Autoren einen guten Überblick über die ganze Vielfalt des *shôhin* gibt. Fink-von Hoff unterzieht jedes *shôhin* einer ausführlichen Einzeltextanalyse, in deren Verlauf sie Stilmittel, sprachliche Gestaltung, Perspektive, Zeitgerüst, das Verhältnis Erzähler/Leser und andere Aspekte detailliert betrachtet. Dieser Teil des Buches birgt eine Vielzahl von Anregungen zur Analyse von kurzer Prosa überhaupt und verdeutlicht dabei deren Qualitäten und Herausforderungen.

Auch metatheoretische Fragestellungen werden behandelt. So stellt die Autorin die Problematik dar, das *shôhin* überhaupt als eigenständige Gattung zu fassen. Dies wird insbesondere im dritten Kapitel deutlich, das die damals vorherrschenden literaturtheoretischen Auseinandersetzungen beschreibt. Denn tatsächlich trat in dieser Blütezeit eine große Vielfalt kurzformatiger Werke in Erscheinung, die sich aus unterschiedlichen Quellen speisten und deren oberflächliche Gemeinsamkeit zunächst nur die Kürze war. Es sind zwei bedeutende Einflusslinien auszumachen. Zum einen die westliche Literatur (Turgenjew, Baudelaire, Daudet, Maupassant, Poe etc.), zum anderen die ostasiatische Dichtung (das chinesische *xiaopin*, das japanische *zuihitsu*, *haibun* etc.). In den theoretischen Debatten dieser Zeit kristallisiert sich nach Fink-von Hoff eine weitere Gemeinsamkeit heraus: Viele Autoren betonen, dass beim Verfassen der *shôhin* eine geschärfte „sinnliche Wahrnehmung“ des Dichters besonders wichtig sei, um die Dinge „unverfälscht“ wiederzugeben. So schreibt beispielsweise Tokuda Shûsei (1871-1943): „Ein Mensch ohne Sensibilität ist wie ein Mensch ohne Geist. Empfinde! Empfinde Kraft, Schönheit, Wahrheit! (...) Sensible Wahrnehmung bedeutet: in der Stille das Geräusch wahrnehmen und im Geräusch die Stille wahrnehmen.“ (S. 185) Derselbe Autor hebt allerdings auch (einzigartig unter den *shôhin*-Dichtern) die Wichtigkeit intellektueller Fähigkeiten hervor: „Das Denken gehört zu den wichtigsten Dingen im Leben eines Menschen. Ohne Denken gäbe es kein Leben.“ (ebd.) Viele Autoren teilten die Ansicht, dass das Ziel des *shôhin*-Dichters, das Gesehene und Empfundene unverfälscht und ohne Ornament zum Ausdruck zu bringen, am besten durch eine Prosaform erreicht werde, die weitgehend frei von formalen Beschränkungen ist.

Das Buch vermittelt dem Leser einen sehr guten Überblick über die poetologischen Diskussionen zu Beginn der literarischen Moderne. Als Beispiel möchte ich hier kurz die Entwicklung des *shaseibun* anführen, da diese Form die größte Nähe zur Haiku-Dichtung aufweist. Der *shaseibun* gilt als unmittelbarer Vorläufer des *shôhin*, es gibt aber auch Autoren, die ihn bereits zum *shôhin* zählen. Der *shaseibun* entstand zum einen aus der *shasei*-Bewegung, die wiederum aus der Haiku-Dichtung hervorgegangen war, und zum anderen aus dem japanischen Naturalismus, der sich auch aus Einflüssen westlicher Literatur speist. Die *shasei*-Bewegung entstand 1897 in der Dichterguppe *Negishi-ha* um Masaoka Shiki (1867-1902) und seine Haiku-Zeitschrift *Hototogisu*. Der Begriff *shasei* wurde in Japan ursprünglich für einen in der Edo-Zeit (1600-1688) populären Malereistil verwendet, „welcher im Gegensatz zum Ornamentalen, Stereotypen das unmittelbare, objektive und schmucklose Abbilden der Dinge anstrebte. Um die Jahrhundertwende gebrauchte man *shasei* schließlich als Lehnübersetzung für die europäischen Termini *dessin* bzw. *sketch*, wie sie in der Malerei westlichen Stils (*yôga*) der Meiji-Zeit eine wichtige Rolle spielten.“ (S. 298) Diese Methode der „objektiven Abbildung“ wurde anfangs auf das Haiku und später auch auf die Prosa übertragen. Beide erschienen fast ausschließlich in der Haiku-Zeitschrift *Hototogisu*, erst später wurden auch Sammlungen der Prosatexte veröffentlicht. Der *shaseibun* war gegen die Literatur der 1880er und 1890er Jahre gerichtet, der man vorwarf, in alten Formen gefangen und vom „Ballast der Schriftsprache sowie von abstraktem, idealistischem Gedankengut beschwert“ (S. 300) zu sein. Um *shaseibun* zu schreiben, zogen die Dichter, ausgestattet mit Bleistift und Skizzenblock, durch die Stadtviertel Tôkyôs, besuchten Festlichkeiten oder Jahrmärkte und hielten ihre Eindrücke in „spontaner und natürlicher Sprache“ minutiös fest. Die Texte waren anfangs beschränkt auf die Beschreibung von akustischen und visuellen Wahrnehmungen, die Produktionsweise war zutiefst malerisch und lehnte sich an den „Guckloch-Effekt“ an, ein Blickwinkel auf die Dinge, der der damals in Europa populären Momentphotographie nahe stand. Bald schon geriet diese Weise der Textproduktion in die Krise. Da sich der Wirkungskreis der Dichter auf ihre Umgebung Tôkyô beschränkte, fand man keine neuen Szenen, die es wert waren, beschrieben zu werden, und ein Schreiben aus der Fantasie galt als nicht-*shaseigemäß*. Schon bald nach Shikis Tod im Jahre 1902 ging den Autoren der Stoff aus, was eine literarische Debatte auslöste. In dem 1906 von Natsume Sôseki (1867-1916) veröffentlichten Text „*Shaseibun*“ über den Wert und

die Unzulänglichkeiten der literarischen Form kritisierte dieser beispielsweise den Hang der *shaseibun*-Schriftsteller zum „rein Ästhetischen“. Er forderte stattdessen die „leidenschaftliche Konfrontation mit der wahren Realität und der Gesellschaft und bezeichnete die „allen Schwierigkeiten ausweichenden, am Bequemen haftenden, alles Heftige verabscheuenden und sich allein der Muße anheimgebenden“ Schriftsteller als „rückgratlos“ und „fad.“ (S. 307f.) Die Beschränkung auf Objekte und Natur führte dazu, dass man am *shaseibun* insbesondere die Beschäftigung mit menschlichen Charakteren und Schicksalen vermisste. Die Konzeption eines „absoluten Realismus“ wurde schon früh skeptisch betrachtet. So schrieb Miyake Kokki (1874-1954) im Jahr 1907: „Sonnenstrahlen, die durch ein Prisma fallen, brechen sich in Regenbogenfarben. Genauso kommt beim *shasei*, wenn (das Bild) erst einmal den Kopf des Malers passiert hat und auf der Leinwand (Gestalt annimmt), die Individualität des Malers von selbst zum Ausdruck.“ (S. 308) Viele spätere *shôhin*-Autoren distanzieren sich strikt vom *shaseibun* und qualifizierten ihn als „oberflächlich“ ab. Er könne „nie und nimmer als eigenständige Literatur gelten“ (S. 313). Dennoch, so Fink-von Hoff, ist der Einfluss der *shaseibun* und der *Hototogisu*-Gruppe auf die *shôhin*-Dichtung unverkennbar und nicht zu unterschätzen, die Verdienste von Masaoka Shiki sind nicht ignorierbar.

Gerade auch demjenigen, der Prosaskizzen in deutscher Sprache als „Haibun“ veröffentlichen möchte, bietet der umfangreiche Band wertvolle Reflexionsmöglichkeiten. So wäre beispielsweise die Frage zu stellen, ob es angemessen ist, heute noch Prosastücke unter dieser Genrebezeichnung zu veröffentlichen. Zwar wurde *haibun* auch als Begriff für eine von Haiku-Dichtern geschriebene Literatur verwendet, aber schon zu Shikis Zeiten schrieb man keine *haibun* mehr: Das *haibun* war ein Vorläufer des *shaseibun*. Betrachtet man den Begriff genauer, wird deutlich, dass darunter, zumindest historisch, literarische Texte mit ganz anderen Eigenarten verstanden wurden. Ein wesentliches Charakteristikum des *haibun*, so Fink-von Hoff, ist dessen großer Anspielungsreichtum, übrigens auch ein Charakteristikum der damaligen *haikai*-Dichtung. Kürze dagegen ist nicht unbedingt ein Erfordernis. Wesentlich aber ist, dass das *haibun* im Gegensatz zum *shôhin*, das jedem zugänglich war, sich an die Kategorien des chinesischen Kanons anlehnte und ein gebildetes Publikum voraussetzte. Berücksichtigt man diese Aspekte, erscheint es zumindest problematisch, die Bezeichnung auf Texte von heute anzuwenden, denn das Gros der zurzeit in deutscher Sprache als „Haibun“ veröffentlichten Prosastücke enthalten keine oder nur sehr spärliche literarische Bezüge. Sie

stehen in dieser Hinsicht dem damals ebenfalls von Haiku-Dichtern gepflegten „objektiven“ und anspielungsarmen *shaseibun* näher, sind sie doch stilistisch meist dem skizzenhaften, einfach zugänglichen *shasei*-Stil verpflichtet. Doch ist die gegenwärtige Mischform aus Haiku und Prosa im *shaseibun* wiederum selten zu finden, ja selbst der bekannte traditionell orientierte Haiku-Dichter und Shiki-Schüler Takahama Kyoshi (1874-1959) kritisierte die Prosa vor dem *shaseibun* wegen ihres Klebens am 5-7 Rhythmus. Die historische Situation erscheint dermaßen komplex (die Autorin spricht vom „terminologischen Sumpf“), dass man genau bedenken sollte, ob es Sinn ergibt, Lehnworte aus dem Japanischen als Gattungsbezeichnung für deutschsprachige Prosatexte zu verwenden. Ganz beliebig gewählt erscheint mir dabei insbesondere der Begriff *tanbun*, der vor einiger Zeit auf Anregung des amerikanischen Haiku-Autoren Larry Kimmel auch als Bezeichnung für eine Prosa“gattung“ in Erscheinung trat, in der nur sehr wenige skizzierende Sätze (Kimmel nennt eine Begrenzung von 31 Silben) in einfacher Sprache mit einem Haiku kombiniert werden. Ursprünglich wurde das *tanbun* (wörtl. kurze Literatur), so Fink-von Hoff, einfach als Lückenfüller in Zeitungen verwendet und war somit ein Erzeugnis der modernen Zeit und seiner von Massenmedien verwendeten Drucktechnik. War noch eine halbe oder viertel Seite leer, wurde dieser Freiraum mit einem kurzen Prosastück, das von Hobby-Autoren geschrieben und häufig über Wettbewerbe gesammelt wurde, aufgefüllt. Mit einer Literatur, die nur wenige Sätze mit einem Haiku verbindet und poetisch verdichtet, hat das ursprüngliche *tanbun* nichts gemein.

Das genau recherchierte „*Petitessen, Pretiosen*“ von Agnes Fink-von Hoff bietet dem an Kurzprosa und Haiku-Dichtung interessierten Leser eine Vielzahl von Anregungen. Es liefert einen differenzierten Einblick in die japanische (und teilweise auch westliche) Kurzprosa und sei jedem, der nach ihrem Vorbild Prosa schreiben möchte, ans Herz gelegt.