

Natsume Sōsekis *Der Bergmann/Kōfu* Zeit, Autopoetik und Körperlichkeit: Beobachtungen beim Übersetzen ins Deutsche.

Franz Hintereder-Emde

Einleitung

Jedes literarische Werk bietet spezifische Herausforderungen für seinen Übersetzer. Darin stellt Natsume Sōsekis *Kōfu*, so der Originaltitel, keine Ausnahme dar.¹ Im Folgenden sollen einige Beispiele für die übersetzerischen Herausforderungen dieses Textes aufgezeigt werden. Daran knüpfe ich einige Beobachtungen zur Charakteristik dieses Romans, die nicht an eine spezielle Zielsprache gebunden ist, sondern seine literarische Qualität als solche ausmacht. Es geht um die Frage, ob das Werk eher zufällig seine Gestalt gewonnen hat oder ob dahinter ein poetologisches Konzept steht. Ein erster Blick auf die Entstehung legt nämlich ein großes Maß an Zufall nahe.

Kōfu wurde ab dem ersten Januar 1908 als Fortsetzungsroman (*rensai shōsetsu*) in der Tageszeitung *Asahi* veröffentlicht. Es war Sōsekis zweiter Roman als Berufs- und Hausautor des *Asahi*-Zeitungsverlags. Er hatte im März 1907 seine Professorenstelle an der Kaiserlichen Universität Tōkyō niedergelegt und war ab April in den Verlag eingetreten. Wenige Wochen davor fanden in der Kupfermine Ashio nördlich von Tōkyō schwere Arbeiterunruhen statt. Auslöser waren die schlechten Arbeits- und Lohnbedingungen. Der Aufstand wurde mit militärischen Kräften niedergeschlagen. Die Tageszeitung *Asahi* berichtete davon ausführlich.² Etwa ein halbes Jahr später erschien im Hause Sōsekis ein junger Mann, der ihm die Geschichte seiner Erlebnisse im Bergwerk Ashio verkaufen wollte. Sōseki empfahl ihm zunächst, die Geschichte selbst zu Papier zu bringen, und versprach, wenn sie gut sei, sie in der Zeitung zu veröffentlichen, worauf der junge Mann nicht einging. Gegen Jahresende zeichnete sich ab, daß der geplante Roman *Haru/Frühling* von Shimazaki Tōson nicht rechtzeitig publiziert werden könnte, wodurch sich eine Lücke in der Literaturseite der *Asahi* ergab. Diese zu füllen, ging Sōseki daran, aufgrund der Notizen aus Ashio eine Novelle zu verfassen. Aus den zunächst geplanten dreißig

¹ Ich verwende die Ausgabe der *Sōseki Zenshū*, Iwanami shoten 1992-1998, fortan abgekürzt SZ(+Bd, Seitenzahl) : Kōfu=SZ5. Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt von mir.

² Der Aufstand fand im Februar 1907 statt, worüber die *Asahi* vom 5. bis 27. Februar berichtete. Vgl. dazu SZ. 5, 611.

wurden dann aber sechsundneunzig Folgen. Scheinbar aus der Not geboren und zunächst tastend entwickelte der Autor anhand der wenigen Aufzeichnungen und Angaben seinen ureigenen Stoff von Identitätsverlust, Wahrnehmung und Täuschung, von körperlichen und psychischen Grenzsituationen.

Zwei Bemerkungen zu *Kōfu* sollen die Rolle dieses Textes im Gesamtwerk Sōsekis illustrieren. Der Übersetzer in Englische, Jay Rubin, formuliert: „*The Miner* is the most daringly experimental and least well-known novel of the great Meiji novelist.“³ Eine weitere findet sich in Murakami Harukis *Kafka am Strand*, worin der Held Tamura Kafka *Kōfu* liest und von Oshima dem Betreuer der Bibliothek zu diesem Werk befragt wird, wobei er sich seine eigene Lektüre erinnert: „*Der Bergmann* (...) Ich habe ihn früher einmal gelesen. Inhaltlich eigentlich nicht typisch für Sōseki, der Stil ist auch ziemlich ungeschliffen. Im Allgemeinen gilt *Der Bergmann* als eines seiner weniger gelungenen Werke ... Was findest du so interessant daran?“⁴

Hier wird das zum einen Experimentelle, zum andern der ungeschliffene Stil des Textes angesprochen. Es wurde in der Literaturkritik oft darauf hingewiesen, daß *Kōfu/ Der Bergmann* nicht so raffiniert und sorgfältig ausgearbeitet sei, wie andere Werke Sōsekis.⁵ In der Tat steht sein Stil im denkbar großen Gegensatz zum vorausgehend publizierten *Gubijinsō (Klatschmohn)*, Sōsekis ersten Roman, den er als Zeitungsautor für die *Asahi* verfasst hat. Dieses Werk gilt als stilistisch ambitioniert und hat eine Tendenz zur ausgeschmückten Rhetorik. Der Autor wollte die Zeitungsleserschaft mit einem moralisch und stilistisch konservativ-opulenten Roman gewinnen. Allerdings war er selbst damit am wenigsten zufrieden.⁶ Insofern bildet *Kōfu* eine radikale Abkehr vom Schreibstil des vorausgehenden Werkes, obgleich zwischen dem Abschluß von *Klatschmohn* und dem Schreibbeginn von *Der Bergmann* lediglich zwei Monate liegen. Noch vor Abschluß des *Bergmanns* im April 1908 wurde es in einer Sonderausgabe der Literaturzeitschrift *Chūō kōron* übereinstimmend von mehr als zehn Kritikern als das bisher schwächste Werk aus der Feder Sōsekis bezeichnet. „Im *Bergmann* sind die gewissen Erklärungen unseres verehrten Meisters einfach zu viel und es ist unter seinen Werken bisher das schwächste“,

³ Natsume Sōseki, *The Miner*, Translated with an Afterword by Jay Rubin, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle 1988, aus dem Umschlagtext.

⁴ Murakami Haruki: *Kafka am Strand*. Übersetzung: Ursula Gräfe, Köln: DuMont 2005, 147; Umibe no kafuka. Jō, Shinchōsha, 2002, Kap. 13, 180-182.

⁵ Imanishi Junkichi: Sōseki bungaku no shisō. Dai 2bu. Tōkyō: Chikuma 1992, S. 458, A. 58.

⁶ So lehnt er auf eine Anfrage hin die Übersetzung von *Gubijinsō* ins Deutsche ab, weil er selbst das Werk wenig gelungen hält und nicht schätzt. Vgl. Brief an seinen ehemaligen Schüler und Kollegen bei der *Asahi* Takahara Misao während dessen Aufenthalts in Berlin vom 21.11.1913, SZ22, 220f.

⁷ Taguchi Shinkichi, *Natsume Sōseki „Kōfu“ron. Kōsaku suru shukan to kyakkan.* (Untersuchung von Natsume Sosekis *Bergmann*. Verflechtung von Subjektivität und Objektivität) Kōnan Daigaku Kiyo, Bungakuhen 143, 2006, S. 89.

konstatierte der Herausgeber Takita Chōin.⁷ Der aus Yamaguchi stammende Kritiker und Germanist Katayama Koson stellte daran anknüpfend fest, diese vielen Ausführungen seien „für die Leser des Romans eine äußerste Plage.“⁸

Wie läßt sich angesichts dieser scheinbar widersprüchlichen Charakterisierung der Roman genauer beschreiben?

Zentrale Stichworte von *Der Bergmann*: Zeit, Autopoetik und Körperlichkeit.

Bei der Übersetzung von *Der Bergmann* erfordern folgende drei Bereiche besondere Aufmerksamkeit: die Komplexität der Zeitstruktur, die detaillierte Beschreibung der physischen Erfahrungen, etwa beim Essen, beim Marsch in Richtung Bergwerk oder beim Einstieg in den Bergwerksstollen, und schließlich damit zusammenhängend die minutiöse Registrierung aller Wahrnehmungen und Empfindungen, die wiederum analysierende Reflexionen auslösen. Der Ziel- und Hauptspielplatz des Romans, das Bergwerk Ashio, wird kein einziges Mal erwähnt, obgleich es für die damaligen Leser unschwer als Schauplatz zu erkennen war. Anstelle einer Thematisierung der unmittelbaren sozialen Problematik,⁹ die Auslöser des Konflikts war, entdeckt Sōseki erst im Schreiben das für ihn eigentliche Potential dieses Stoffes, nämlich die Verschränkung der Darstellung der Ich-Subjektivität des Protagonisten mit autopoetischen Reflexionen zum Romanschreiben. Gerade damit stieß der Autor auf das Unverständnis der Kritik, der darüber entgangen war, daß Sōseki einen poetologischen Gegenentwurf zu den aktuellen Debatten zwischen den Vertretern des Naturalismus und der Romantik in der japanischen Literaturszene vorlegte.

Der Inhalt läßt sich kurz zusammenfassen. Ein Neunzehnjähriger aus gutem Hause reißt von zu Hause aus. Er hatte sich in Beziehungen zu zwei Frauen verstrickt, die eine sinnlich-leidenschaftlich, die andere von den Eltern als Vernunfttheirat geplant und eingefordert. Der unlösbare Konflikt stürzt ihn in eine lebensbedrohliche Krise. Mehrere Freitodversuche scheitern und er begibt sich auf eine ziellose Flucht mit dem Ziel, sich möglichst bald auf natürliche Weise auszulöschen. Dabei wird er von einem Kuppler als Bergmann für ein Kupferbergwerk angeworben. Am Bergwerk angekommen, erlaubt man ihm widerwillig einen Probeeinstieg in das Bergwerk, aber er erweist sich aufgrund seiner gesundheitlichen Konstitution als Bergmann untauglich. Stattdessen arbeitet er für einige Monate als Verwalter einer der Arbeiter-Wohnbaracken und kehrt anschließend wieder

⁸ Taguchi (2006), S. 101, A. 2.

⁹ Dieser nimmt sich der frühe Vertreter der Proletarischen Literatur Miyajima Sukeo (1886-1951) in seinem gleichnamigen Werk *Kōfu (Der Bergarbeiter)* (1916) an. Der Autor hat mehrere Monate in einem Bergwerk gearbeitet, um eine möglichst authentische Darstellung zu erlangen. Vgl. Taguchi (2006), 90f.

nach Tōkyō zurück. Nach einer unbestimmten Zeit zeichnet er diese Erfahrungen aus seiner Erinnerung auf.

Zeitgestaltung in Kōfu/Der Bergmann

Dem Darstellungsstil und der Charakteristik dieses Textes werde ich mich in drei Schritten nähern. Zunächst gehe ich auf Aspekte der Zeitstruktur ein. Es lassen sich drei Zeitschichten unterscheiden.

1) Die Zeit vor der Flucht des Protagonisten aus dem Elternhaus: sie wird vor allem in Erinnerungen evoziert, die ihn vor allem einholen, als er die erste schlaflose Nacht in einer Arbeiterbaracke im Bergwerk verbringt. Vor Erschöpfung der Ohnmacht nahe, kann er geplagt von Kälte und Bettwanzen in dem harten und verdreckten Bettzeug keinen Schlaf finden. Zwischen Traum und Wachen steigen Gedanken an das angenehme Leben, an die beiden Mädchen mit ihren Eigenarten und die Eltern auf (Kapitel 52) Auch in den Phasen größter Erschöpfung beim Einstieg in die Bergwerksstollen überkommen ihn Erinnerungen an sein altes Leben, das doch erst wenige Tage hinter ihm liegt (Kapitel 69).

2) Die Zeit, mit der der Roman einsetzt, nämlich mit seiner Flucht aus dem Elternhaus: er trifft den Kuppler Chōzō an einem Teestand, läßt sich von ihm überreden, Bergmann in einem Kupferbergwerk zu werden und sie begeben sich dorthin. Das ist die eigentliche Geschehensebene des Textes, die sich lediglich über vier Tage hin erstreckt, aber den größten Raum der Darstellung einnimmt. Sie setzt damit ein, daß die namenlose Hauptfigur durch einen schier endlosen Kiefernhein marschiert und endet mit der Diagnose des Werksarztes, daß er aufgrund seiner Bronchitis nicht zur Arbeit im Bergwerk geeignet ist.

3) Die Zeitebene, in der der Protagonist die Aufzeichnungen dieser Erlebnisse aus seiner Erinnerung schreibt. Über diese Zeitphase werden wir völlig im Ungewissen gehalten. Es gibt keine Anhaltspunkte für die Gestalt des Erzählers, für die zeitliche Distanz zum vorangehenden Geschehen, noch über das weitere Schicksal der Hauptfigur nach dem Verlassen der Mine. Es handelt sich hier nicht um eine Zeitdimension im Sinn einer herkömmlichen fiktiven Erzählfolge als vielmehr um eine Schicht der Distanz des Ich-Erzählers zur Unmittelbarkeit des Erlebens. Ihre Funktion liegt nicht in der Zeitlichkeit, sondern in der meta-poetischen Kommentierung der Vorgänge.

Denn es ist ja so, diese Reise zum Bergwerk ist heute für mich wie ein alter Traum, so sehr, daß ich darüber für Leute verständlich schreiben kann. Nicht nur, daß die Hitzigkeit von damals abgeklungen ist, weshalb ich den Mut finde, hier alles ganz schonungslos niederzuschreiben.

Hätte ich nicht die Muße und Gelassenheit, mein damaliges Ich vor meine eigenen gegenwärtigen Augen zu zerren und bis ins kleinste Detail zu untersuchen, ich könnte das alles auf diese Weise gar nicht beschreiben. (SZ5, 50)

Damit erhält der Text einen poetologischen Rahmen, der aus dieser Ich-Erzählung alles andere als einen naturalistischen Ich-Roman (*Watakushi-Shōsetsu*) werden läßt. Wie in *Ich der Kater* zeigt sich hier geradezu die Auflösung und Verfremdung des Ich-Erzählers, ein Kunstgriff des Autors, sich den Zwängen der realistischen Darstellung zu entziehen.

Auffällig ist, daß die Erinnerungen an das eines verwöhnten Muttersöhnchens klar als unwiederbringlich verlorene, ja bewußt verlassene Welt von der Gegenwart abgehoben werden. Hingegen werden sowohl die Zeit der Flucht als auch die Zeit der Niederschrift oft unmerklich ineinander montiert und beide Zeitebenen als unmittelbare Gegenwart präsentiert. Gut zu beobachten bereits im Eingangskapitel, wo zunächst der Marsch durch den ewig andauernden Kiefernhain im Präsens geschildert wird:

Seit einer Weile schon gehe ich jetzt durch diesen Kiefernhain, und so einer ist unvergleichlich größer als auf Bildern, die ich sah. Soweit ich auch geh, nichts als Kiefern. Ich komm hier einfach auf keinen grünen Zweig. (SZ5, 3)

Doch bei der Begegnung vor dem Teehaus mit dem Mann in einer wattierten Jacke, einem *Dotera*, der zunächst als Pars pro Toto für ihn steht, wird die Gegenwart des Schreibens evoziert:

Wenn ich das so hinschreibe, klingt es, als wäre ich an einer Stelle verharrt und hätte ihn quasi aufgefordert, na schau Sie ruhig mal, aber dem war nicht so. In Wirklichkeit wurde mir der Gedanke, im Teehaus auszuruhen just in dem Augenblick zuwider, als sich seine stechenden Augen in Bewegung setzten, und ich wollte gerade schleunigst losgehen. (SZ5, 5)

Der Übergang zwischen beiden Gegenwarten, die der Flucht und die des Aufschreibens der Erinnerungen daran, wird bewußt gleitend gestaltet. Erst im weiteren Verlauf wird ersichtlich, daß vermutlich Jahre zwischen beiden Handlungen liegen.¹⁰ Die Zeitgestaltung hat wesentlich auch mit der Darstellung der Subjektivität des Protagonisten

¹⁰ Vgl. z. B. in Kapitel 19: „Als ich später einmal in der Buch von Taiwan in schwere Schiffsnot kam, war ich von meiner Seele so gut wie verlassen“ (SZ5, 56) oder in Kapitel 23: „da ich mich selbst als einen anderen Menschen anschaue und die Erinnerungen meiner Jugend aufs Papier bringe.“ (SZ5, 65f).

zu tun. Bereits nach wenigen Sätzen fällt auf, daß hier weniger eine mit verschiedenen Handlungen bespickte Geschichte vorangetrieben, als vielmehr eine sehr komplexe Beschreibung und Analyse der inneren Gefühle und Reflexionen vorgenommen wird. Zwischen Wahrnehmung und Einbildungen, zwischen Schlaf und Wachen, ja zwischen Leben und Tod werden alle Empfindungen zerlegt und im Detail betrachtet. Das Gleiche gilt für alle körperlichen Bewegungen sowohl auf der Wanderung durch die Berge zur Kupfermine oder in den Minengängen beim ersten Einstieg, aber auch für die Wahrnehmungen beim Essen, in Zuständen der Müdigkeit und Erschöpfung oder während der Gespräche mit dem Schlepper Chōzō und Leuten im Bergwerk. Entgegen des innigsten Wunsches des Helden, möglichst bald zu sterben, er hatte bereits vergeblich versucht, sich das Leben zu nehmen, hindern ihn die körperlichen Bedürfnisse und Empfindungen wie Hunger, Müdigkeit, Kälte, Ekel und Schmerz daran, seinen Wunsch in die Tat umzusetzen. Der gesamte Verlauf der Geschichte besteht im Aufschieben seines Planes. Er ist ein moderner Held, der statt mit Tatendrang mit dem Mangel an Entscheidungskraft zu kämpfen hat, ein Wesenszug, der in der Soziologie als Prokrastination diskutiert wird. Analog zu dieser Eigenschaft der Hauptfigur wird auch der Fortgang der Erzählung latent verschoben, worin ein wesentlicher Grundzug des Romans liegt.

Das Interesse des Autors richtet sich ganz auf die psychologische Beschreibung der Gratwanderung zwischen Bewußtsein und Unbewußtsein. Dabei greift Sōseki vor allem auf die Körperlichkeit zurück, um die Grenzen psychologischer Vorgänge zu ertasten. Diese Mischung körperlicher und emotionaler Dimension wird vor allem im Stollen des Bergwerks sichtbar. Sōseki wählt Erfahrungen und Gefühlszustände, die er nie selbst gemacht hatte, sondern nur mittelbar aus den Erzählungen des jungen Informanten schöpfte.

Aber was bedeutet das Ineinanderfließen der verschiedenen Zeitstufen? Hat Sōseki einen guten Stoff durch eine chaotische Zeitgestaltung verschenkt, wie die harsche Kritik nahelegt? Allem Anschein entgegen ist ihm die Zeitdarstellung keineswegs aus der Hand geglitten, vielmehr experimentiert er damit. Poetische Darstellung ist nicht an Zeit gebunden, sie kann Zeit schaffen und formen, mehrere Jahrzehnte auf einen Halbsatz reduzieren, Sekunden über mehrer Zeilen und Seiten ausdehnen. Genau dieses Potential des Erzählens hat Sōseki bereits lange vor *Kōfu* fasziniert. Es lassen sich in seinen Texten, theoretischen und literarischen, deutliche Hinweise finden, daß er Versuche mit literarisch erzeugter Zeit unternimmt. In seinem bereits 1897 publizierten Essay über *Tristram Shandy* von Laurence Sterne, wohl die erste Besprechung dieses Romans in Japan, widmet Sōseki jener berühmten Szene große Aufmerksamkeit, in der eine heiße Eßkastanie von einem Teller kullert und unbemerkt Eingang in den offenen Hoseneingriff des Geistlichen Phutatorius findet. Der kurze Augenblick, in dem sich die zunächst angenehme

Wärme in unmittelbarer Nähe seiner schutzlosen Männlichkeit ausbreitet und sich innerhalb Sekunden zur subjektiv gefühlten lebensbedrohlich-unerträglichen Hitze steigert, explodiert in einem panisch herausgeschrieenen Fluch, der die ehrwürdige Gesellschaft in Ratlosigkeit erstarren läßt. Neben der Komik ist es vor allem die Darstellung, die die wenigen Sekunden auf eine Seite und mehr ausdehnt und im Detail analysiert.¹¹

In *Kōfu* setzt Sōseki das von Laurence Sterne virtuos entfaltete Mittel der Digression und Aufschiebung ein, um die Empfindungen und Wahrnehmungen seiner Figur minutiös und retardierend zu analysieren. Für ihn ist der Inhalt ebenso wichtig wie die Art und Weise der Beschreibung. Ein Beispiel für die mutwillige und bewußte Zeitgestaltung findet sich im Erstlingsroman *Ich der Kater*.¹² Es handelt sich um Kaltmonds (Kangetsu) Erzählung vom Kauf seiner ersten Geige. Immer wieder wird der Kaufversuch abgebrochen und wiederholt, um wiederum verschoben zu werden. Schuld sei die Sonne, die nicht untergehen wolle, so Kaltmond auf die ungeduldigen Einwürfe seiner zuhörenden Freunde, die die Mischung aus Spannung und Langeweile nicht mehr ertragen und immer vehementer die Redundanz in seiner Erzählung kritisieren.

ich wünschte nur, du würdest deine Geschichte etwas schneller vorantreiben«, sagte Topfen (...)
»Ich selbst würde nur allzu gerne mit der Geschichte vorankommen. Aber was soll ich denn machen – die Sonne will einfach nicht untergehen!« (...) »Gut, ich höre zu, und du wirst dafür sorgen, daß die Sonne schnellstens untergeht!« »Das ist zwar etwas viel verlangt, Schneutz, aber da du es bist, beuge ich mich deinem Wunsche. Die Sonne soll hiermit untergegangen sein.« (*Ich der Kater*, 541)

Die Hoffnung, endlich die Pointe der Geschichte zu Ohr zu bekommen, bleibt noch über weitere dreissig Seiten unerfüllt. Auf diese Weise wird eine Fülle kleiner Episoden und Geschichten transportiert, ohne an ein Ziel zu führen. Hier steht der Erzählvorgang als solcher und nicht der Plot und das inhaltliche Geschehen im Mittelpunkt. Auf diese Weise wird auch der Charakter des Imaginären hervorgehoben und eine eigenartige Spannung von Authentizität und Fiktion erzeugt.

¹¹ Natsume Sōseki, *Torisutamu shandi*. SZ13: 61-77, hier: 70-71.

¹² Natsume Sōseki, *Ich der Kater*. Deutsch von Otto Putz. München: Insel 1996. Hier Kapitel 11, S. 535-564.

Die autopoetischen Bezüge

Damit taucht die Frage nach der Funktion der zahlreichen autopoetischen Bemerkungen auf. Der Erzähler betont wiederholt, daß es sich hier unter keinen Umständen um einen Roman, sondern um wirklich Erlebtes handelt. Hier zwei Beispiele, eine längere Reflexion über das Verhältnis von Roman und Realität, sowie das Romanende, worin explizit beteuert wird, daß es sich um keinen solchen handelt:

Daraus wird nie und nimmer ein Roman. Aber auf der Welt gibt es jede Menge Geschichten, (...) denen ein Hauch von gescheitertem Roman anhaftet. (...) Es hat was Romanhaftes und wird doch kein Roman werden, und daß es keinen trivialen Alltagsmief hat, ist das Erfrischende daran. (...) Es geht nur darum, eine unfaßbare Realität als Realität darzustellen. Weil sie nicht als Roman aufbereitet ist, ist sie auch nicht so interessant wie ein solcher. (...) Alle vom Schicksal geschaffenen natürlichen Wahrheiten sind wesentlich ungeordneter, als jeder von einem Menschen erdachte Roman. Deshalb sind sie so geheimnisvoll. (SZ5, 115f)

Das sind meine ganzen Erfahrungen als Bergmann. Und alles entspricht der Wahrheit. Das kann man schon daran erkennen, daß dies hier kein Roman geworden ist. (SZ5, 269)

Wie hier kommt auch in anderen Texten eine ablehnende Haltung gegenüber dem westlichen Genre des Romans zum Ausdruck. Genauer gesagt sind es Zweifel an jener Auffassung von Roman, wie sie in der Meiji-Zeit dominierte, nämlich die realistische Erzählform, die als naturalistischer Ich-Roman zunehmend an Popularität gewann. Eine kurze Notiz zu *Kusamakura* setzt ein mit der Feststellung ein: „Was in aller Welt ist ein Roman? Ich wüßte nicht, daß es eine festgesetzte Definition davon gibt.“¹³ Im 1907 in der *Yomiuri Shinbun* publizierten Essay *Shaseibun* stellt Sōseki die Regeln des westlichen Romans in Frage:

Was ist eine Handlung? Auf der Welt gibt es keine Handlung. Inmitten von Dingen ohne Handlung eine Handlung zu konstruieren, würde doch zu nichts führen. (...) Die Behauptung, ein literarisches Werk müsse stets eine Handlung enthalten, ist knapp an der Welt vorbeigesehen.¹⁴

So verschieden seine Werke sind, Sōseki wird nicht müde, ihre Unabhängigkeit

¹³ *Yo ga „Kusamakura“* (Mein *Kusamakura*), SZ25, 209-212: 209.

¹⁴ Walzock 1975: 157f. Original in: SZ16, 48-56: 55.

von der starren Vorstellung eines Romans zu betonen. Mit jedem Werk versucht er einen neuen Zugang zu einer originären Erzählweise, er ignoriert seinen eigenen vorangegangenen Stil und auch die Grenzen vorgegebener Genres. Daher läßt sich mit gutem Grund behaupten, Sōseki war sich auch bei *Kōfu* seiner Erzählweise bewußt, nur die Frage, welchem Konzept er dafür folgte, ist noch unzureichend geklärt.

An einer einzigen, zentralen Stelle wird von einem reinen Roman gesprochen, nämlich als der Held auf den Bergmann Yasu im Innern des Bergwerks trifft. Dieser beeindruckt ihn durch seine Gebildetheit, etwa im sicheren Gebrauch sinojapanischer Redensarten. Beide erkennen sich als Ihresgleichen: gute Familie, hohe Bildung und glänzende Zukunftschancen, die durch ein Verbrechen auf Yasus Seite, durch die Liebesbeziehungen auf Seiten des Helden in Scherben brachen:

es gibt hier etwa zehntausend Bergleute. Und als ich soweit war, sie alle samt und sonders für verstand- und gefühllose viehische Monster zu halten, daß ich da diesem Menschen begegnet bin, das ist der reinste Roman. (SZ5, 238)

Yasu beschwört den jungen Mann, zu Familie und Gesellschaft zurückzukehren, was trotz des tiefen Eindrucks, den er hinterläßt, nicht geschieht. Das wiederholt postulierte poetische Konzept des Anti-Romans wäre gescheitert, würde der Held auf den Ratschlag Yasus eingehen.¹⁵ Der lautet *risshin shusse*, Karriere und Erfolg, das Lebensmotto der aufsteigenden Meiji-Eliten. Das Ergebnis wäre eine jener Erfolgs- und Entwicklungsromane, in denen der Held im Durchgang einer Lebenskrise in die richtige Bahn findet und sich dem Wohl der aufstrebenden Nation widmet. Der Protagonist von *Kōfu*, der in eine tiefe Krise gestürzt war, weigert sich, die ihm nahegelegte Identität des Meiji-Intellektuellen anzunehmen. Er sieht für sich zunächst nur die Option des Sterbens, sei es durch Selbstmord, sei es durch die harte Arbeit im Bergwerk. Beides wird nicht gelingen, wie die Aufzeichnungen seiner Erinnerungen belegen. Hierin zeichnet sich Sōsekis Kritik am Modernisierungsprogramm der Meiji-Zeit ab, das vor allem auch die Bildungselite für den nationalen Aufstieg instrumentalisierte.¹⁶

Sōseki hat in dem kurzen Essay *Die Intention von „Kōfu“ und die Beziehung zwischen Naturalismus und Romantik* sein Experiment folgendermaßen beschrieben:

¹⁵ Hier beziehe ich mich auf die Deutung von Komori Yoichi, *Sōseki shindoku*—Dai 5 kai *Kofu* (*Vertiefte Soseki-Lektüre, Teil 5, Der Bergmann*), Subaru 31-5, 2009, 270-282.

¹⁶ Er selbst gab kurz vorher (1907) seine Professorenstelle an der renommierten kaiserlichen Universität Tōkyō auf, ebenso lehnte er 1911 die Verleihung des Ehrendoktorats ab.

Deshalb überlegte ich, wäre es nicht einfacher, einmal die historischen Aspekte beiseite zu lassen und bei der Untersuchung psychologischer Dinge zu beginnen. Es wäre interessanter, mit ganz grundlegenden Erfahrungen zu beginnen und dann die zunehmend komplizierter werdenden Aspekte zu beschreiben. Ich versuchte, obwohl noch lose und unvollständig, alle Elemente soweit wie möglich zusammenzufassen. Es versteht sich von selbst, dass das Ergebnis historisch weder mit dem Naturalismus noch sonst einem Ismus zu tun hat.¹⁷

Neben szenischen Passagen, die oft eine unerwartete, auch komische Wendung nehmen, finden sich zahlreiche Beschreibungen der inneren emotionalen Stimmungen in Ich-Form, in der sich beim ersten Lesen, wie bereits angedeutet, oft unbemerkt die Direktheit des unmittelbaren Erlebens mit der ironischen Distanz des gereiften Erzählers vermischen.

Wahrnehmung der Körperlichkeit

Was Sōseki als „Untersuchung psychologischer Dinge“ bezeichnet, umfaßt die komplexe Analyse des Wechselspiels von körperlich-sinnlicher Wahrnehmung und geistig-emotionalen Reaktionen, von (Rede-) Handlungen und dem Hinterfragen ihrer Motivationen und Wirkungen. In wiederholenden, oft in sich kreisenden Reflexionen, die den Erzählfortgang entschleunigen, wird die Desorientierung in Raum und Zeit, die Stimmung zwischen Todessehnsucht und Todesangst, der bewußte Bruch mit der Identität der Vergangenheit ausgebreitet. Zugleich entfaltet sich ein Bewußtwerdungsprozeß der unmittelbaren Wahrnehmung der körperlichen, imaginären und reflexiven Existenz. Als Beispiele seien hier die Essensszenen angeführt. Sowohl die von Fliegen übersäten, in altem Fett gebackenen *Manjū*, also mit süßem Bohnenmus gefüllte Teigwaren, die im alten Ich der Hauptfigur nur Ekel und Verachtung auslösen, werden angesichts des bohrenden Hungergefühls, der begrenzten Mittel zu einer neuen Erfahrung. Fast gegen seinen eigenen Willen läßt er sich auf seine Wahrnehmungen ein:

(ich) hab (...) ebenfalls entschlossen einen [i.e. *Manjū*] (...) gepackt und in den Mund gestopft. Gerade als der Ölgeschmack begann, sich über die Zunge auszubreiten, überfiel die unerwartet bittere Bohnenmusfüllung meine Geschmacksnerven. (...) Als ich mir derart mühelos sowohl das Bohnenmus, die Kruste als auch das Öl einverleibt hatte, streckte ich, als wäre es das Natürlichste der Welt, ganz zu meinem Erstaunen automatisch meine Hand zum Holzteller aus. (SZ5, 19)

¹⁷ „*Kōfu*“ no sakui to shizenha denkiha no kōshō, SZ25: 253-259, 257.

Hunger und Neid, Gier und Ekel vermengen sich zu einem Handeln, das geradezu im Gegensatz zum eigenen Entschluß steht. Wer entscheidet über mich, wer oder was bestimmt mein Verhalten. Die Gewißheit des eigenen Ichs, des festen Charakters und der Persönlichkeit, die ihm bislang nie fragwürdig geworden war, hat sich aufgelöst in tastende Orientierungslosigkeit.

Im Bergwerk wird dem Helden der dort übliche billige Einfuhrreis aus Nankin vorgesetzt. Trotz seines Heißhungers nach zwei Tagen ohne nennenswerte Mahlzeit kostet es ihm größte Mühe, den ‚wie Putzmörtel‘ schmeckenden Reis vor den Augen der höhnisch blickenden Bergarbeiter aufzuessen. Aber hieran wird nun ein Prozeß der Bewußtwerdung ablesbar, der sich beginnend am Nullpunkt seines Selbstbewußtseins über die einfachen leiblichen Wahrnehmungen, auf die er sich einlassen muß entfaltet. Er hat sich aus seiner alten Identität des privilegierten und verwöhnten Sohnes aus gutem Hause gelöst.

Unter dem Gespött würgte ich ungeschickt den *Nankin*-Reis runter. Ich hätte es gern bei einem Bissen belassen, (...) sobald ich die Stäbchen abgelegt hatte, wurde ich erbarmungslos mit Hohn und Spott übergossen. (...) als ich in der Folge auch in den Genuß kam, drei Mal täglich diesen Nankin-Reis vorgesetzt zu bekommen, hab ich mich glatt an diesen Putzmörtel gewöhnt, ja festgestellt, daß er genau wie der sogenannte feine weiße Reis für die Menschheit nicht nur genießbar, sondern eine ihr angemessene nahrhafte Köstlichkeit ist (...) Wie sich der Mensch verändert. (SZ5, 145)

Das Ende bleibt offen, es wird keine neue Identität vorgezeichnet. Die fünf Monate, in denen er im Bergwerk die Buchführung in einer der Arbeiterkantinen führt, werden in zwei Sätzen zusammengefasst. Die Hauptfigur vollzieht einen radikalen Bruch mit den Ansprüchen von Elternhaus und Gesellschaft und erleidet dadurch zunächst einen völligen Identitätsverlust. Im Anmarsch auf das Bergwerk und im Einstieg in das Labyrinth der Bergwerksstollen ist sie daher schutzlos allen kreatürlichen Bedürfnissen und Erlebnissen ausgesetzt. Die Wiedergewinnung eigener Identität im Bewußtwerdungsprozeß der unmittelbaren Wahrnehmung körperlicher, imaginärer und reflexiver Erlebnisse zeigt ein Menschenbild jenseits moderner Instrumentalisierung und auch jenseits westlicher Körper-Geist-Dichotomie. Die Analyse der oftmals in sich kreisenden Reflexionen über die eigenen Wahrnehmungen und Handlungen, sowie die Funktion der Wahrnehmung in diesem Text sei einer weiteren Untersuchung vorbehalten.

Literatur

Natsume Sōseki, *Sōseki Zenshū*, Tōkyō: Iwanami Shoten 1992-1998.

Natsume Sōseki, *The Miner*, Translated with an Afterword by Jay Rubin, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle 1988.

Natsume Sōseki, *Ich der Kater*. Deutsch von Otto Putz. München: Insel 1996.

Imanishi, Junkichi: Sōseki bungaku no shisō. Dai2bu. (Die Anschauungen in Sōseki's Literatur. Teil2). Tōkyō: Chikuma shobō 1992.

Murakami Haruki: *Kafka am Strand*. Übersetzung: Ursula Gräfe, Köln: DuMont 2005.

Taguchi Shinkichi, *Natsume Sōseki „Kōfu“ ron. Kōsaku suru shukan to kyakkan*. (Untersuchung von Natsume Sōseki's Bergmann. Verflechtung von Subjektivität und Objektivität) *Kōnan Daigaku Kiyō*, Bungakuhen 143, 2006, 89-113.

Walzog, Karlheinz: *Die Beziehungen Natsume Sōseki's zum Kreis der Shaseibun-Schriftsteller*. Bochum (Diss.) 1975.