

# Antagonistische Dynamik der Identitätsproblematik in Natsume Sōsekis *Der Bergmann*: Individuum, Wahrnehmung und Poetik<sup>1</sup>

Franz Hintereder-Emde, Universität Yamaguchi

Folgender Beitrag handelt von der Dynamik entgegengesetzter Kräfte, die sich in Natsume Sōsekis Roman *Der Bergmann* um die Identitätsproblematik des Helden herum entfalten. Dabei geht es nicht allein um die Konfrontation eines jungen Mannes mit Familie und Gesellschaft, sondern um einen selbstzerstörerischen Konflikt des Protagonisten mit sich selbst. Aus dessen inneren Widersprüchen heraus entwickelt dieser Text auf verschiedenen Ebenen eine Dynamik des Erzählens, die von der unmittelbaren Wahrnehmung der Figur über die Frage nach dem substantiellen Charakter eines Menschen bis zur Darstellbarkeit der Wirklichkeit des Erlebens reicht.

## 1) ‚Er und ich waren ein und derselbe‘ — Ein freudianischer Bewusstseinskonflikt?

Der Held von Natsume Sōsekis Roman *Der Bergmann* kommt eines Tages neben einem seltsamen jungen Mann mit einem roten Wolltuch um den Schultern zu stehen. Er wird Zeuge, wie der Anwerber Chōzō dieses „Rotwolltuch“, wie er ihn von da an nennen wird, als Bergmann anheuert. Er selbst wurde nur wenige Stunden vorher auf gleiche Weise angeworben. Es verblüfft ihn, dass er selbst und diese Person auf ein und dieselbe Art behandelt wurden und ihm kommt der Gedanke, er und der andere seien ein und dieselbe Person. Indem er „sich selbst“ von der Seite betrachtet, kann er nicht anders, als davon frustriert und desillusioniert zu sein:

Meine Seele hatte mich sitzengelassen und war in dieses Rotwolltuch geschlüpft und wurde von Chōzō überredet, Bergmann zu werden. Da kam ich mir einfach erbärmlich vor. Als ich direkt mit Chōzō zu tun hatte, waren Persönlichkeit und dergleichen vergessen, aber als ich zum Rotwolltuch wurde und mich selbst so von der Seite beobachtete, wie auf diese Erscheinung eingedrungen wurde (...) da war's einfach nur katastrophal. Steht es wirklich so schlimm um dich, dachte ich, und musterte indigniert das Rotwolltuch. (BM 23: 54)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Erweiterte und überarbeitete Fassung eines englischen Vortrags auf dem Kultur-Symposium „Know thine enemy: Cultural perspectives on antagonistic dynamics“ an der Kanagawa University in Yokohama, 13. Juni 2015.

<sup>2</sup> Natsume Sōseki, *Der Bergmann*. Aus dem Japanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Franz Hintereder-Emde. Berlin: be.bra verlag 2016. Fortan abgekürzt BM mit Kapitelnummer und Seitenzahl. Original: 夏目漱石、抗夫、新漱石全集第5巻、東京:岩波書店1993-1998年. Fortan: SSZ mit Band- und Seitenzahl.

Und wenig später: „von meiner Eitelkeit war ich weit weniger frustriert als von der Tatsache, dass Rotwolltuch und ich ein und derselbe waren.“ (BM 23: 54) Der namenlose, neunzehnjährige Protagonist wächst, ohne dass es ihm je an etwas gemangelt hätte, in einer gut situierten Familie auf. Seine Probleme beginnen, als er eine leidenschaftliche Liebesbeziehung mit einer sinnlich-erotischen Frau hat, und sich der ihm zur Heirat bestimmten Partie aus gutem Hause entfremdet. Obgleich er sich seiner sozialen Pflichten gegenüber seiner Familie und dem Mädchen, mit dem er eine Zweckehe eingehen sollte, durchaus bewusst ist, empfindet er eine unüberwindbare Kluft zwischen seinem sexuellen Begehren und seiner familiären Rolle. Bis zu diesem Punkt stimmten bei ihm sozialer Status und eigene Identität überein, und selbst dann, als er von zu Hause wegläuft, hat er noch eine durchweg positive Vorstellung davon. Allein der Ausbruch seiner Sexualität lässt die Differenzen zwischen ihm und seiner Familie, seinem sinnlichen Begehren und den gesellschaftlichen Ansprüchen offen zutage treten:

Mich vor diesen Spiegel zu stellen und mich über mein eigenes Spiegelbild aufzuregen, das brachte nichts. Wenn sich dieser Spiegel, nämlich die Gebote der Gesellschaft, nicht so ohne weiteres bewegen ließ, dann gab es keine bessere Lösung, als selber vor dem Spiegel wegzutreten. (BM 12: 31)

Nicht von ungefähr erinnert diese Spiegelmetapher an Lacans Spiegelstadium: Letzteres bezeichnet in dessen Entwicklungstheorie des Kindes ein entscheidendes Stadium der Ich-Wahrnehmung. Sie markiert bei ihm zugleich ein Element der Entfremdung, da das Kind nicht sich selbst, sondern nur sein Bild davon sieht. Sōseki gestaltet die Spiegelszene für den neunzehnjährigen Protagonisten gewissermaßen als Déjà-vu der kindlichen Entfremdungserfahrung im adoleszenten Alter als bewusst erlebte Entfremdung von der Gesellschaft. Er reagiert zunächst nicht mit jugendtypischem Aufbegehren, sondern mit Autoaggression. Derart stark ist für ihn die Identifikation mit seinem sozialen Ich, dass es für ihn scheinbar keinen anderen Ausweg als den Selbstmord oder eine andere Form von Selbstvernichtung gibt:

Angesichts dieser vertrackten Beziehungen beschloß ich zu verduften. Aber um sich wirklich in Luft aufzulösen, blieb keine andere Lösung, als mir das Leben zu nehmen. Ich hab es wiederholt versucht. Aber stets, wenn es um's ganze ging, hab ich entsetzt abgebrochen. Ich mußte einsehen, Selbstmord lässt sich trotz eifriger Übung nicht meistern. Wenn ich mich schon nicht spontan umbringen konnte, dann würde ich mich eben selbst zugrunde richten. (BM 13: 31)

Der Protagonist erfährt daraufhin in der Begegnung mit dem "Rotwolltuch" am eigenen Leib sprichwörtlich, was Lacan mit Rimbauds Wort fasst: „Ich ist ein Anderer“. Zwei Erfahrungen irritieren ihn dabei: Zum einen die Einsicht, dass sein soziales Klassenbewusstsein nicht mit seinem sexuellen Verlangen vereinbar ist und zum andern, dass er seinen Entschluss zu sterben nicht gemäß seines eignen Willens durchführen konnte. Und sobald er sich seiner sozialen Identität und deren Werte entledigt, verfällt er völliger Orientierungslosigkeit. Widerstandslos lässt er sich dann auch von einem Schlepper für ein Kupferbergwerk anwerben. Er ist sich dabei sehr wohl bewusst, dass Arbeit in einem solchen Bergwerk voller Gefahren und Entbehrungen auf der untersten sozialen Stufe steht. Immerhin erscheint es ihm eine Alternative zum Selbstmord. Aber seine Entscheidung zieht für ihn wiederum eine ganze Reihe unerwarteter und widersprüchlicher Erfahrungen nach sich. Dabei ist sein Urteils- und Einschätzungsvermögen nahezu ausgeschaltet. Entgegen seiner bisherigen Erfahrungen, seiner Vorlieben und Neigungen macht er Dinge, die für ihn bisher undenkbar waren.

Obleich er zunächst beschließt, jegliche menschliche Nähe zu meiden, braucht es nur den kurzen Zuruf einer Person, jenes Chōzō, um ihn zur Rückkehr zu bewegen und wieder menschliche Gemeinschaft zu suchen. Er isst unappetitliches Essen, als da sind frittierte Krapfen, die seit Tagen von altem Öl schillernd und fliegenübersät in der Auslage harren, weiterhin gedämpfte, grünlich-matschige Süßkartoffeln oder billiger Einfuhrreis, der ihm wie Mauer-Mörtel vorkommt. All diese kulinarischen Herausforderungen hätte er in seiner Familie weder anrühren, geschweige denn verzehren wollen. Beim Einstieg in die Kupfermine schließlich, als er sich am Ende seiner Kräfte fühlt, ist er kurz davor, die grausamen Strapazen der Rückkehr beim Aufstieg an einer endlosen Leiter zu beenden, indem er seine Hände löst und sich in den Minengang zu Tode stürzt. Aber ehe er sich besinnen kann, findet er sich bereits am Ausgang der Mine wieder.

In all diesen Situationen hat er keine Ahnung, warum dies alles passiert und erst Jahre später analysiert er im Schreiben rückblickend sein Handeln, Fühlen und Denken. Wer oder was traf die Entscheidungen? War alles der Ausbruch seiner unterdrückten Instinkte eines freudianischen Unbewussten? Wann und wie zeichnet er seine Erlebnisse auf? Hier liegen auf verschiedenen Ebenen antagonistische Konstellationen vor, die im Roman ein dynamisches Spannungsfeld erzeugen. Bevor aber näher auf diese Fragen eingegangen wird, soll der Blick auf die Entstehung dieses Romans gerichtet werden.

## 2) Making-of *Der Bergmann*: Historischer Hintergrund der Geschichte, des Romans und der Zeit

Drei Faktoren haben dieses Werk geformt. Zum einen waren es die Ereignisse im Kupferbergwerk Ashio in der Präfektur Tochigi nordöstlich von Tōkyō, zum zweiten Sōsekis berufliche Situation zu jener Zeit und schließlich die Thematik des Selbstmords.

Dabei funktioniert Selbstmord im gesamten Text als *Leitmotiv*, wobei in diesem Zusammenhang der Kegon-Wasserfall als idealer Ort dafür erwähnt wird. In der Tat hatte dieser zwischen dem berühmten Nikko und der Ashio Kupfermine liegende malerische Wasserfall damals eine makabre Reputation als Anziehungspunkt für Selbstmörder. 1903 stürzte sich dort Fujimura Misao, ein ehemaliger Schüler Sōsekis, in den Tod. Diese Verzweiflungstat des Oberschülers rief großes Medienecho hervor. In der Folge wird von über zweihundert Selbstmordversuchen in zehn Jahren berichtet.

Die Kupfermine Ashio<sup>3</sup> wiederum, die in der Edo-Zeit lange stillgelegt war und erst ab der Meiji-Zeit wieder erschlossen wurde, war berüchtigt sowohl für ein riesiges Ausmaß an Umweltverschmutzung, als auch für die katastrophalen Arbeitsbedingungen. Die giftigen Abwässer der Mine und der ätzende Rauch der Schmelzanlagen verursachten seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts bis in unsere Gegenwart anhaltende gravierende Umweltschäden. Der Fluß Watarase war damals lange Zeit biologisch tot, die angrenzenden Felder vergiftet und verdorrt. Die umliegenden Wälder starben ab und ließen, wie im Roman kurz geschildert (BM39: 89), nur die nackten roten Felsen zurück.

Anfang 1907 gab es heftige Aufstände der Bergarbeiter, wodurch sich die Regierung genötigt sah, Truppen zu entsenden, denn die Erträge der Kupfermine spielten für den Erfolg im Russisch-Japanischen Krieg eine entscheidende Rolle.<sup>4</sup> Über die gewalttätigen Auseinandersetzungen berichtete die Tageszeitung *Asahi* ausführlich. Kurz darauf trat eben in dieser Zeitung Natsume Sōseki, der seine Dozentenstelle an der Kaiserlichen Universität Tōkyō frustriert aufgegeben hatte, seine Stelle als Vertragsautor und Verantwortlicher des Literaturteils an. Wenig später sprach bei Sōseki ein junger Mann vor, der von seinen Erfahrungen in Ashio berichtete und dem bereits renommierten Autor seine Erlebnisse mit den Verwicklungen seiner Liebesgeschichte verkaufen wollte. Sōseki ging auf den Vorschlag nicht ein, bot dem

---

<sup>3</sup> Detaillierte Fakten finden sich u.a. in

<http://www.nishida-s.com/main/categ4/ashiodouzann/ashiodouzann.htm>.

<sup>4</sup> 東海林 吉郎/菅井 益郎 (著) : (宇井純編) 技術と産業公害、第1章 : 足尾銅山鉍毒事件 - 公害の原点 -、国際連合大学 (1985年)、15-55: 26-30.

jungen Mann jedoch an, seine von ihm selbst verfasste Geschichte im Literaturteil der *Asahi* unterzubringen, was dieser wiederum ablehnte. Gegen etwas Bares fertigte Sōseki von dessen Schilderungen schliesslich einige Notizen mit detaillierten Skizzen und Begriffen vom Leben und Arbeiten im Bergwerk an.<sup>5</sup> Diese Aufzeichnungen würden später zur authentischen Atmosphäre des *Bergmann* beitragen, denn Sōseki selbst hat nie ein Bergwerk betreten.

Ein weiterer Zufall sollte für den Roman ausschlaggebend sein. Anfang 1908, genau ein Jahr nach den Ashio-Aufständen, zögerte sich der geplante Abdruck eines neuen Fortsetzungsromans von Shimazaki Tōson auf unbestimmte Zeit hinaus. Sōseki wollte diese Lücke mit einer auf den Notizen aus Ashio basierenden Kurzgeschichte überbrücken. Trotz weitgehend fehlender konkreter Ortsangaben und sonstiger Details konnten die Leser problemlos den Kontext des Ashio-Bergwerks und der noch nicht vergessenen Vorfälle herstellen. Konsequenterweise entfaltet der Text auch keine konkrete Geschichte mit einem klar umrissenen Plot, sondern taucht direkt in die detaillierte Beschreibung der Wahrnehmungen der sinnlichen und reflexiven Empfindungsprozesse des Protagonisten ein.

Allerdings wurden aus den geplanten dreissig Folgen sechsundneunzig, also mehr als das Dreifache. Der Text wurde unter großem Zeitdruck geschrieben, wobei einige Kritiker folglich auch seine rohe Oberfläche und manche Längen monierten. Dennoch sind ihm verfeinerte psychologische und literarische Raffinessen eigen, die Sōseki keineswegs spontan aus dem Ärmel geschüttelt hatte. Die Frage stellt sich, wie er in so kurzer Zeit einen doch recht umfangreichen Roman improvisieren konnte.

Dazu muss man wissen, dass Sōseki 1907 seine *Theorie der Literatur (Bungakuron, SSZ 14)* herausgegeben hatte. Ohne großen Erfolg hatte er in seinen Vorlesungen versucht, den Studenten sein literarisches Verständnis nahezubringen, das er sich während seines zweijährigen London-Aufenthaltes von 1900 bis 1902 erworben hatte. Bis an seine physisch-psychischen Grenzen hatte er sich, tief schockiert von der kulturellen Fremdheit, in weit über Literatur hinausgehende fächerübergreifende, interkulturell-vergleichende und psychologische Studien vertieft.<sup>6</sup> Untypisch und für die damalige Zeit geradezu revolutionär setzt er an den Anfang eine mathematisch anmutende Formel: „Fast alle literarischen Inhalte lassen sich mit der Formel (F + f) zusammenfassen. Groß "F" bezeichnet einen konzentrierten Eindruck oder eine Idee, klein "f" bedeutet alle damit verbundenen Emotionen“ (SSZ 14: 27).

Diese ehrgeizige, semiotisch zu bezeichnende Herangehensweise mittels des

---

<sup>5</sup> Im Band für Notizen und Fragmente im Gesamtwerk abgedruckt: SSZ19: 331-345.

<sup>6</sup> Die Notizen aus dieser Zeit finden sich mit Lektüreliste und Index im Band SSZ 21.

Begriffspaars von Vorstellung/Idee und Konnotation war für seine Studenten, ja für die meisten seiner Zeitgenossen entschieden zu hoch. Seine Theorie war auch weit entfernt vom damaligen literarischen Mainstream, dem Naturalismus, der versuchte, die Welt der menschlichen Gesellschaft so unmittelbar und realistisch wie irgend möglich darzustellen.<sup>7</sup>

Rekapitulierend stellen wir fest: Sōseki hatte diese fragmentarischen Notizen über die Kupfermine Ashio, die wenige Monate davor noch skandalträchtig im Licht der Öffentlichkeit stand, er hatte seine traumatische Erinnerung an den Selbstmord eines seiner Schüler, daneben aber auch seine in den Vorlesungen entwickelten Ideen zum literarischen Schreiben. Die Kombination dieser Elemente ermöglichte ihm, seinen Text in kurzer Zeit auf eine experimentelle Art und Weise zu verfassen. Es sollte sein gewagtestes Schreibexperiment sein, bevor er sich im Blick auf die breite Leserschaft der *Asahi*-Zeitung bei seinen weiteren Romanen für eine konventionellere Schreibweise entschied. Die Konstellation historischer Tatsachen, der Bergwerks-Unruhen und des Selbstmords, seine intensiven Reflexionen über Literatur und Schreiben, über Wahrnehmung und Psychologie in Kombination mit dem extremen geistigen Zustand eines zum Selbstmord entschlossenen Menschen, schaffen die spezifische Atmosphäre dieses Romans.

### **3) Begegnung mit „einem Bündel von Erinnerungen“ und antagonistische Dynamiken**

Wo finden wir in diesem Text gegenläufige Energien? Es lassen sich drei Bereiche ausmachen: a) Der erste liegt im Gegensatz der festen, sozialen Identität des Protagonisten zu seinem offenen Selbst der unmittelbaren Wahrnehmung. b) Den zweiten Bereich bildet die narrative Konstellation eines erlebenden Selbst in der unmittelbaren Handlung und jenes Selbst, das durch den Erzähler aus der Ferne im Rückblick analysierend beschrieben wird. c) Der dritte Bereich schließlich bezieht sich auf die metasprachlichen Reflexionen: Zahlreiche Passagen artikulieren den Akt des Schreibens, die Gestaltung einer Geschichte oder einer Figur, in der sich der Erzähler strikt von Fiktion abgrenzt und die Authentizität seines Erlebten betont.

#### **a) Spannungen zwischen sozialem und wahrnehmendem Ich**

Als der Protagonist seine Liebesaffäre auslebt, anstatt sich der versprochenen Partie zu

---

<sup>7</sup> Detailliert zur Poetik des Naturalismus: Hijjya-Kirschner, Irmela: *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung ‚Shishōsetsu‘ in der modernen japanischen Literatur*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1981.

widmen, muss er feststellen, dass er von seiner Familie abgelehnt wird. Verstärkt wird diese Ablehnung dadurch, dass er sie im Grunde für berechtigt hält. Sein sinnlich-sexuelles Begehren hat ihn um seine soziale Identität gebracht. Entschlossen zu sterben, wird er, sobald er aus seiner behüteten Lebenswelt herausgetreten ist, von Gefühlen wie Hunger, Müdigkeit, Erschöpfung und Ekel gequält. Er sieht sich nun auf ganz andere Weise mit seinen körperlichen und geistigen Sinnen konfrontiert, die ihm bislang kaum bewusst waren. Er geht in Richtung Kupfermine, um sein Leben dort auszulöschen und ist zugleich besessen von seinem Hunger. Als er endlich etwas Essbares zwischen die Zähne bekommt, ist er von der schlechten Qualität schockiert. Sein Todeswunsch wird stetig durch seinen Lebenswillen hintergangen.

Als er im Zug einschläft, hält er dafür, dass Schlaf die bessere Alternative zum Tod sei, weil Schlaf wiederholbar sei. Sein leidenschaftlicher Wunsch zu sterben wird durch seine körperlichen Bedürfnisse und seinen unbewussten Lebenswillen ausgeglichen. Beim ersten Abstieg in die Kupfermine ist er am tiefsten Punkt des Bergwerks angekommen und am Ende seiner Kräfte. Im Delirium spürt er, dass seine Lebensenergie dem Ende zugeht. Dabei empfindet er sogar Erleichterung und eine Art Glück. Doch er macht hier eine seltsame Erfahrung:

Aber allmählich ging es gegen Null, da tauchte plötzlich aus dem Dunkeln etwas Konkurrerendes auf. Der Kerl stirbt, tanzte da ein Gedanke daher und darauf sofort »Schrecklich zu sterben!« Jäh riss ich die Augen auf. (...) mit dem »Du stirbst!« machte das Leben einen Richtungswechsel, (...) diese Stimme »Du stirbst!...« (klang) immer noch in den Ohren (...). Aber natürlich war da keine Menschenseele. Dann also Gott — ich hasse etwas wie Gott. Dann hatte ich wohl selbst in meinem Herzen hastig diesen Gedanken heraufgerufen, und ich hätte nie im Traum gedacht, dass sich ein Mensch wegen des Sterbens derart abquält. Da müsste etwas wie Selbstmord unmöglich sein. In so einem Fall ist die Seele in einer anderen Verfassung als gewöhnlich, und obwohl ganz von den eigenen Instinkten gelenkt, scheint man davon selbst nichts wahrzunehmen. (BM 77/78: 172-173)

Neben diesen Instinkten, die hier gegen den eigenen Willen die Oberhand gewonnen und die tödliche Bewusstlosigkeit abgewehrt hatten, ist es auch ganz einfach Eitelkeit, die ihn vom letzten Schritt abhält. Die Beschreibung dazu zieht sich in assoziativen Gedankenketten über drei Seiten hinweg und sei hier nur in Auszügen vorgestellt:

Sich (...) auf der Toilette oder im Schuppen zu erhängen, fand ich immer unter

meiner Würde und kam für mich nie in Frage. Eben jene Eitelkeit erhob in diesem Moment ihr Haupt. Woher sie rührte, keine Ahnung, sie war da! (...) Nun stirb endlich, dachte ich, ließ meinen Körper ein wenig nach hinten und als ich gerade den Griff meiner Hände lockern wollte, da blitzte es auf, wenn du schon stirbst, dann ist das hier doch der banalste Ort. Warte! Warte! Wenn du raus bist, geh rüber zum *Kegon*-Wasserfall, kam der Befehl — Befehl klingt hier komisch, aber nichts anderes als eine Art Befehl hallte in meinem Kopf wider. Die Hände, die sich schon gelockert hatten, griffen automatisch fester. Die verschleierte Augen sahen mit einem Schlag wieder klar. (...) Da muß ich unbedingt hinauf. Wenn du unterwegs scheiterst, stirbst du umsonst. Hier im dunklen Stollen, keine Menschenseele, ohne das Auge der Sonne, fällst runter wie Kupfererz und bist vergessen. (...) Ich kletterte einfach, und als ich erkannte, dass es keine Sprosse mehr zum Greifen gab, saß ich bereits im Stollen. (BM 80: 178-179)

Zweifellos ist hier sein Unbewusstes am Werk, aber die verschiedenen Schichten des menschlichen Geistes werden nicht in eine freudianische Hierarchie eingeordnet, wonach *Ich* werden soll, wo *Es* war.<sup>8</sup> Sōseki kannte Freuds triadisches Bewusstseinsmodell nach dem jetzigen Forschungsstand nicht, hat sich aber sehr früh für die Beziehung von Bewusstsein und Unterbewusstsein interessiert, wie sein Essay *Jinsei* (*Das Leben*) aus dem Jahr 1896 belegt.<sup>9</sup> Mit dem Begriff *freudianisch* beziehe ich mich somit auf ein Verständnis des Unbewussten im christlichen Kontext, das zu einer moralischen Abwertung des Triebhaften tendiert.

Sōseki beschreibt die inneren Vorgänge des Protagonisten zwar mit beißender Ironie, jedoch ohne moralisches Urteil, wonach dem Unbewussten das unterdrückte und verdrängte mitunter das Ich gefährdende Triebleben zugeordnet wird; den Instinkten kommt hier lebenserhaltende Funktion zu. Indem er sich durch seine Flucht aus dem Elternhaus aus seinem sozialen Kontext herauslöst und radikal auf seine unmittelbare Körperlichkeit reduziert wird, kommt ein Wahrnehmungsprozess in Gang, der zugleich zu einer fundamentalen Selbsterfahrung führt.

---

<sup>8</sup> Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse - Kapitel 3 31. Vorlesung: Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit, <https://gutenberg.spiegel.de/buch/neue-folge-der-vorlesungen-zur-einfuehrung-in-die-psychoanalyse-925/3>

<sup>9</sup> SSZ 16: 10-15. Freuds bekannteste Schrift *Traumdeutung* wurde erstmals 1913 von dem Psychologen A. A. Brill ins Englische (*The Interpretation of Dreams*), 1930 von dem Germanisten Nizeki Ryōzō ins Japanische übersetzt (『夢判断』).

## b) Erlebendes und erzähltes Selbst zwischen Wahrnehmung und Reflexion

Ein wichtiges Merkmal dieses Textes ist die spezifische Handhabung der narrativen Perspektive. Einige Passagen vermitteln eine atemberaubende Nähe zu den unmittelbaren Ereignissen vor Ort. Wir sind als Leser den Bewegungen und Handlungen des Protagonisten nahe, spüren den engen Tunnel, die schlammige Feuchtigkeit, den Lampenrauch und das eisige Wasser an der Sohle der Mine. Dann wiederum wechselt der Blick in eine distanzierte Außenperspektive, aus der heraus der Ich-Erzähler im Rückblick seine eigenen Erlebnisse ernüchert, nicht selten sarkastisch kommentiert. Der Fokus des Erzählers wechselt somit zwischen objektiver Beschreibung und innerem Monolog. Der Erzähler reflektiert dabei zugleich auch den Schreibprozess seiner Erinnerungen.

In *Der Bergmann* wendet der Autor gewissermaßen David Humes *Bündeltheorie* an, wenn er die Identität seines Helden in die Vielfalt seiner einzelnen Erfahrungen und Wahrnehmungen auflöst. Nach Humes empiristischem Verständnis besteht der Charakter eines Menschen nicht als Substanz, sondern bildet sich in der steten Wiederholung seiner Wahrnehmungen heraus.<sup>10</sup> In seiner *Theorie der Literatur (Bungakuron)* führt Sōseki zu Humes Lehre aus:

Seiner Theorie nach soll das, was wir gemeinhin mit *ego* bezeichnen, ganz und gar Einbildung sein und keineswegs real existieren. Was wir kennen, ist lediglich eine Folge von Eindrücken und Wahrnehmungen. Es entstehen immer wieder ähnliche konfuse und verwickelte Eindrücke und Wahrnehmungen, so daß man als Ergebnis der ständigen Gewöhnung zuletzt einen Zustand zusammengesetzter Einheit erreicht. Deshalb existiert das sogenannte Herz nicht für sich als eine abgegrenzte Substanz. Dies ist eine von Humes Thesen. (SSZ 15: 76f, eigene Ü.)

Im *Bergmann* ist das der Ausgangspunkt für die detaillierten und oftmals spiralförmigen Analysen der Erfahrungen des Protagonisten. Die Beschreibungsmethode des Erzählers besteht, wie er wiederholt betont, nicht darin, die Geschichte seiner Jugend als kontinuierlichen Roman zu erzählen, sondern in der Engführung von unmittelbar Erlebtem und aus der Distanz heraus Reflektiertem. Er analysiert seine Gefühle, Gedanken, Reaktionen und Wahrnehmungen in assoziativen Gedankenreihen.

---

<sup>10</sup> David Hume: A Treatise of Human Nature, 1739/40: BOOK I, Part 4, Section 6: Of personal identity (<https://davidhume.org/texts/t/1/4/6>).

Der Kritiker Iwashita Hirofumi argumentiert, dass hier Sōseki den Versuch unternimmt, David Humes Bündeltheorie der Identität und den Bewusstseinsstrom, wie ihn William James beschrieb, zu kombinieren.<sup>11</sup> In *Der Bergmann* experimentiert Sōseki also einerseits mit einem neuen Konzept von Identität und andererseits mit der prozesshaften Beschreibung von Wahrnehmung und Denken. Sein Erzähler stellt dazu fest:

Beim Menschen ist das einzig Konsistente der Körper. Aber nur weil der Körper konsistent ist, gehen viele davon aus, dass auch das Herz gleichermaßen gut geordnet ist, das heißt, auch wenn sie heute das genaue Gegenteil von gestern tun, gehen sie ungerührt davon aus, trotzdem immer noch der Gleiche wie zuvor zu sein. Kommt dann die Frage der Verantwortung auf den Tisch, oder werden wir wegen unserer Unzuverlässigkeit zur Rede gestellt, warum antwortet dann keiner frei weg, ich hab zwar meine Erinnerungen, aber in Wirklichkeit herrscht in meinem Herzen ein völliges Durcheinander. (BM 9: 23)

Aus seinen widersprüchlichen und chaotischen Erfahrungen seines Handelns und Empfindens heraus kann er weder Kontinuität noch eine Form seines Innern erkennen und lehnt daher einen Begriff wie Charakter schlichtweg ab:

Ich bin in letzter Zeit zur festen Überzeugung gekommen, dass es etwas wie Charakter einfach nicht gibt. Oft prahlen Schriftsteller zwar damit, sie würden diesen oder jenen Charakter beschreiben und gestalten. Und dann die Leser, die so tun, als würden sie alles verstehen, indem sie von diesem Charakter hier und jenem da reden. Erstere scheinen sich einen Spaß daraus zu machen, Lügen zu fabrizieren, und letztere sich daran zu ergötzen, diese Lügen zu lesen. Also mal ehrlich, etwas in sich klar Definiertes wie ein Charakter existiert schlichtweg nicht. Das, was da wirklich ist, das kann kein Schriftsteller niederschreiben, und wenn doch, kann man sich drauf verlassen, dass daraus kein Roman wird. Der reale Mensch ist seltsam undefinierbar. Eine derart undefinierbare Materie, bei der sogar die Götter ihre liebe Mühe haben, sie in den Griff zu bekommen. (BM 3: 11)

Das Individuum ist für ihn nicht fixiert, sondern in einem ständigen Wandel begriffen.

---

<sup>11</sup> Sōsekis Lektüre verschiedener Werke von William James ist wiederholt untersucht und dokumentiert worden, hier sei der Aufsatz von Iwashita Hirofumi angeführt: 若下 弘史：夏目漱石とウィリアム・ジェイムズ：『文学論』の「印象又は観念」という用語をめぐる一。比較文学 56 卷 2014 年、p. 35-48。Online: [https://www.jstage.jst.go.jp/article/hikaku/56/0/56\\_35/\\_pdf/-char/ja](https://www.jstage.jst.go.jp/article/hikaku/56/0/56_35/_pdf/-char/ja)

Die literarische Raffinesse besteht darin, dass Humes Charaktertheorie als schmerzhafter, wie wohl auch heilsamer Erfahrungsprozeß sozusagen nicht begrifflich, sondern in statu nascendi als Erzählung vorgeführt und dargestellt wird. Humes *bundel* wird wortwörtlich als ein für den Helden undurchschaubares Bündel an chaotischen, divergierenden Erfahrungen und Empfindungen poetifiziert. Zugleich erfährt sich der Held als Individuum nicht mehr über soziale oder substanzielle Faktoren als unveränderlichen Wesenskern, sondern über die leibliche Wahrnehmung als prozesshaftes Wesen.

Aber gerade in Bezug auf die Poetik des Werkes zeigt sich eine weitere, dritte Schicht, die der meta-poetischen Reflexionen.

### c) Meta-poetische Reflexionen zwischen Fiktion und Authentizität

Die wiederholten meta-textlichen Kommentare des Erzählers enthalten eine dezidierte Mitteilung: Er besteht darauf, dass seine Notizen nicht zu einem Roman werden, da sein Held (das jüngere Ich) kein Held eines Romans sein wird. Er erklärt auch, warum er aus der zeitlichen Ferne besser beschreiben kann:

Zum Zeitpunkt meiner Erlebnisse kann man nicht anders als von chaotischem, blindem Handeln sprechen, aber um zu verstehen, wie es zu dieser Unbesonnenheit kam, dazu bedarf es des Urteils meines jetzigen, gelassenen Verstandes. (...) Hätte ich nicht die Muße und die Gelassenheit, mein damaliges Selbst vor meine gegenwärtigen Augen zu zerren und bis ins kleinste Detail zu untersuchen, ich könnte das alles auf diese Weise gar nicht beschreiben. Laien denken, die an Ort und Stelle beschriebene Erfahrung sei am authentischsten, aber das ist ein großer Irrtum. Denn die Umstände im Augenblick des Geschehens führen, vom momentanen Gefühlsimpuls fortgerissen, meist zu unglaublichen Beschreibungsfehlern. Hätte ich meine Reise ins Bergwerk unmittelbar in meiner damaligen Gefühlsstimmung etwa als Tagebuch aufgeschrieben, wäre dabei nichts als eine unreife, überspannte und mit Lügen gespickte Geschichte herausgekommen. (BM 17: 41)

Hierin liegt unschwer zu erkennen eine Replik auf den literarischen Hauptstrom des Naturalismus, dessen Vertreter die Ansicht vertraten, literarische Fiktion sei ausschließlich aufgrund realer Erfahrungen in Ort und Zeit zu produzieren, wie es Tayama Katai in seiner Erzählung *Der Futon* richtungweisend vorführte. Hier werden die Erlebnisse und Empfindungen unmittelbar und ungeschönt aufgezeichnet, und diese

suggestieren die Engführung von Leben und Literatur als authentische Erzählform.<sup>12</sup> Genau von dieser Schreibhaltung distanziert sich Sōsekis Erzähler, wenn er darauf besteht, dass gerade die unmittelbare Schilderung seiner realen Erlebnisse unter keinen Umständen einen Roman hervorbringen würde.

Daraus wird nie und nimmer ein Roman. Aber auf der Welt gibt es jede Menge Geschichten, die halb zusammenpassen und doch hint' und vorn nicht stimmen und denen ein Hauch von gescheitertem Roman anhaftet. (...) Es hat was Romanhaftes und wird doch kein Roman werden (...) (das) gilt (...) für diese ganze Geschichte »Der Bergmann« hier. Es geht nur darum, eine unabgeschlossene Realität als bloße Realität darzustellen. Weil sie nicht als Roman aufbereitet ist, ist sie auch nicht so interessant wie ein solcher. Stattdessen ist sie wesentlich geheimnisvoller. Alle vom Schicksal geschaffenen natürlichen Wahrheiten sind wesentlich ungesetzmäßiger, als jeder von einem Menschen erdachte Roman. (BM 41: 93-94)

Der Protagonist fällt aus seiner sozial fest verankerten Identität heraus, seine Verwirrung und Verzweiflung, selbst seine Todessehnsucht bilden die Tabula rasa für die narrative Rekonstruktion seines Selbst durch die minutiöse Beschreibung seiner physischen und mentalen Wahrnehmungen. In diesem zunächst aus der Not geborenem Erzählexperiment übersetzt Sōseki seine theoretischen Überlegungen zu David Humes Bündeltheorie der Wahrnehmungen und William James' Vorstellung vom Bewusstseinsstrom. Er entwirft eine plurale Vorstellung des Selbst, nicht in Gestalt einer Hierarchie, wo idealerweise das bewusste Ich das Unbewusste dominieren sollte. Ebenso wird hier das Unbewusste nicht als zerstörerisches Element inszeniert, vielmehr gezeigt, wie instinktive Empfindungen, seien es Hunger, Müdigkeit, Ekel, Erschöpfung, aber auch etwas wie Eitelkeit, Stolz oder Ehrgeiz, die aus den tiefen Schichten des vegetativen Organismus und des Unbewussten des Protagonisten hervortreten, diesem eine neue, auf unmittelbaren Wahrnehmungen und Erfahrungen basierende Lebensform eröffnen. Diese wird konsequenterweise nicht dargestellt, denn das *wirkliche* Leben lässt sich laut Erzähler nicht darstellen, sondern es wird nur hinter dem sein Leben reflektierenden Erzähler virtuell behauptet. Über den weiteren Lebensweg des Protagonisten erfahren wir so gut wie nichts. Wir wissen weder, aus welchen

---

<sup>12</sup> Hijiya-Kirschner, Irmela 1978: *Innovation als Renovation. Zur literarhistorischen Bedeutung von Tayama Katais Erzählung „Futon“*. In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*. Bd. 1: 348-373.

Zeitabstand heraus er berichtet, noch in welchen Lebensumständen er sich befindet. Fest steht nur, dass er sich aus der lebensbedrohlichen Erschütterung seines Spiegelerlebnisses befreien und überleben konnte.

Der zunächst als Notlösung gedachte Text *Der Bergmann* wird auf verschiedenen Ebenen durch antagonistische Dynamiken geformt: zum einen im Konflikt zwischen Gesellschaft und Protagonisten, dann im komplexen Wechsel von bewusstem und unbewusstem Ich und schließlich in den Reflexionen über das Problem der literarischen Darstellbarkeit und ihren Grenzen. In diese Spannungsfelder sind Sōsekis Grundthemen eingeschrieben, die ihn in der komplizierten Lebensphase während des Übergangs von der Dozententätigkeit an der Universität Tōkyō zum Zeitungsautor beschäftigten. Es sind die Fragen zum Verhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum, dem Verhältnis von Selbstbewusstsein und Identität, sowie die damals aktuellen, aber durchweg grundlegenden Fragen der Poetologie, die in Form eines literarischen Experimentes fruchtbar gemacht werden.

