

Monographien
Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien
Band 58, 2015

Mateusz Cwik

Gestalt und Gehalt

Der Formalismusstreit
in der japanischen Literaturtheorie
der 1920er-Jahre



Monographien aus dem
Deutschen Institut für Japanstudien

Band 58
2015

Monographien Band 58
Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien
der Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche
Institute im Ausland

Direktor: Prof. Dr. Franz Waldenberger

Anschrift:

Jochi Kioizaka Bldg. 2F
7-1, Kioicho
Chiyoda-ku
Tokyo 102-0094, Japan
Tel.: (03) 3222-5077
Fax: (03) 3222-5420
E-Mail: dijtokyo@dijtokyo.org
Homepage: <http://www.dijtokyo.org>

Umschlagbild:

Quelle: **Nakagawa**, Yoichi 中河興一. 1929(b). „Keishiki shugi ni kan suru shomondai – naiyōshugi sha he no totsugeki“ 形式主義に関する諸問題 – 内容主義者への突撃. In: Bungei Toshi 文芸都市 2 (April), S. 146–164

**Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86205-046-8

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2015
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Totem, Inowrocław
ISBN 978-3-86205-046-8
www.iudicium.de

DANKSAGUNG

Ohne Unterstützung Vieler wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Ich möchte daher an dieser Stelle all jenen, die mich während der Forschung unterstützt haben, meinen Dank aussprechen.

Vor allem möchte ich mich bei Frau PD Dr. Simone Müller für die intensive und professionelle Betreuung dieser Arbeit, ihre Hilfe bei der Beschaffung schwer zugänglicher Quellen sowie für ihre Lehre in japanischer Literaturwissenschaft an der Universität Zürich herzlich bedanken. Ihre Forschungsarbeit und intensive Auseinandersetzung mit japanischen Intellektuellendebatten haben nicht zuletzt die Auswahl dieses Themas maßgeblich inspiriert. Dem Ostasiatischen Seminar der Universität Zürich danke ich ebenfalls für die Lehre und Hilfe bei der Quellenbeschaffung, ohne die diese Arbeit nicht hätte entstehen können.

Meinen besonderen Dank möchte ich auch dem Deutschen Institut für Japanstudien in Tokyo aussprechen, das die Veröffentlichung dieser Monographie ermöglicht und gefördert hat.

Außerdem geht mein herzlicher Dank an meine Familie, alle meine Freunde und Bekannten, die mich beim Verfassen dieser Arbeit stets unterstützt haben.

Zürich, den 8. Juli 2014

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	9
1.1 Prolog	9
1.2 Methode und Aufbau der Arbeit	12
2. DAS LITERARISCHE UMFELD IN DER ZEIT DER <i>FORMALISMUS-DEBATTE</i>	14
2.1 <i>Shishōsetsu</i> und die naturalistische Literatur	14
2.2 Proletarische Literatur der 20er-Jahre	18
2.3 Das Aufkommen des Neosensualismus	26
2.4 Literarische Debatten um 1930	29
3. VIER PHASEN DES JAPANISCHEN FORMALISMUSSTREITS (1928–9)	32
4. PHASE 1 – INHALT-FORM-BEZIEHUNG IN DER PROLETARISCHEN LITERATURTHEORIE	35
4.1 Im Vorfeld der Debatte: Zwischen literarischer Produktion und Rezeption.	36
4.2 Inhalt und Form in der proletarischen Literaturtheorie	44
4.3 Utilitarismus der Literatur	58
4.4 Zwischenfazit I: Inhalt und Form in der proletarischen Literatur	62
5. PHASE 2 – FORM-INHALT-BEZIEHUNG IN DER FORMALISTISCHEN LITERATURTHEORIE	64
5.1 Form-Inhalt-Beziehung in der <i>shishōsetsu</i> -Debatte	64
5.2 Form-Inhalt-Beziehung im Neosensualismus I: Yokomitsu Riichi.	66
5.3 Form-Inhalt-Beziehung der Formalisten II: Nakagawa Yoichi	70
5.4 Exkurs: Einflüsse des russischen Formalismus	73
5.5 Form-Inhalt-Dialektik: Kritik der neosensualistischen Ansätze.	81
5.6 Zwischenfazit II: Form und Inhalt in der formalistischen Literaturtheorie	87
6. PHASE 3 – INNERE UND ÄUßERE FORM IN DER FORMALISTISCHEN LITERATURTHEORIE	92
6.1 Ausgangspunkt: Unterscheidung zwischen der inneren und äußeren Form bei Yokomitsu Riichi	92

6.2	Begriffsmodell der literarischen Produktion und Rezeption aus der neosensualistischen Perspektive	93
6.3	Reaktionen der proletarischen Schriftsteller auf den neosensualistischen Ansatz	100
6.4	Zwischenfazit III: innere und äußere Form im Formalismus	104
7.	PHASE 3 – DIE INNERE UND ÄUßERE FORM IN DER PROLETARISCHEN LITERATURTHEORIE	107
7.1	Neudefinition der Beziehung zwischen der äußeren Form und dem Inhalt	107
7.2	Neudefinition der inneren Form	116
7.3	Neudefinition der inneren Form im Kontext der Semiotik von Katsumoto Seiichirō	121
7.4	Zwischenfazit IV: innere und äußere Form in der proletarischen Literaturtheorie	126
8.	PHASE 4 – HISTORIZITÄT DER FORM-INHALT-FORM-BEZIEHUNG	130
8.1	Historische Formsemantik bei Hirabayashi Hatsunosuke	131
8.2	Historizität der Inhalt-Form-Beziehung	133
8.3	Das Modell der dynamischen Entwicklung	137
8.4	Zwischenfazit V: Historizität der Form-Inhalt-Form- Beziehung	138
9.	ZUSAMMENFASSUNG	140
9.1	Gliederung der Debatte	140
9.2	Terminologisches Simulacrum gemäß der neosensualisti- schen Literaturtheorie	142
9.3	Terminologisches Simulacrum gemäß der proletarischen Literaturtheorie	146
9.4	Fazit	150
10.	BIBLIOGRAPHIE	152

1. EINLEITUNG

*Ich bitte dieses Blatt nur gutmüthig zu lesen.
So wird es sicher nicht unfasslich,
noch weniger anstößig sein.*
Friedrich Hölderlin, „Friedensfeier“ (1802/1803)

1.1 PROLOG

Die einführenden Worte zu Friedrich Hölderlins „Friedensfeier“ kann man problemlos als Untertitel dieser Arbeit betrachten, denn sie behandeln diejenigen Probleme, mit denen sich die japanischen Formalisten zwischen 1928 und 1929 intensiv auseinandergesetzt haben. Der Text Hölderlins gibt seinen Rezipienten zu lesen, dass er stets so konstruiert wird („gutmüthig zu lesen“), wie es vom Rezipienten im künftigen Rezeptionsakt gelesen wird (*So wird es ... sein*). Ist der Text eine selbstständige Instanz, deren „Inhalt“ auf einem festen Fundament steht, oder ist er vielmehr ein Konstrukt des Rezipienten? Diese Fragen und viele andere sind Grundfragestellungen der literarischen Hermeneutik und, wie es sich bald zeigen wird, auch die Hauptprobleme des japanischen Formalismusstreits.

Der „Formalismus“ (*keishiki shugi* 形式主義) ist eine literarische Theorie, die in Opposition zu den positivistischen Merkmalen der Literarizität, die literarische „Form“ (*keishiki* 形式) zum wichtigsten Kriterium der Ästhetik eines literarischen Werks macht. Es handelt sich um eine wichtige Literaturtheorie der neosensualistischen Literaturfraktion (*shinkankakuha* 新感覚派) der 20er- und 30er-Jahre, die mit der damaligen proletarischen Kunstbewegung (*puroretaria bungaku* プロレタリア文学) in Japan konkurriert. Es ist allerdings Vorsicht geboten, denn der japanische Formalismus ist nicht mit dem bekannten russischen Formalismus zu verwechseln,¹ der einen enormen Einfluss auf die europäische Literaturwissenschaft ausgeübt hat. Auf die Gemein-

¹ Die Arbeit ist keine komparatistische Studie, die in erster Linie darauf abzielen würde, den japanischen Formalismusstreit mit einigen in den 20er- und 30er-

samkeiten und Unterschiede zwischen dem russischen und japanischen Formalismus wird noch ansatzweise im Verlauf dieser Arbeit eingegangen.

Literarische Bühne Japans der 20er- und 30er-Jahre ist ein Ort zahlreicher Debatten zwischen konkurrierenden Kunstfraktionen. Zu den wichtigsten Debatten dieser Zeit gehört der sogenannte Formalismusstreit (*keishiki shugi ronsō* 形式主義論争), eine literaturtheoretische Diskussion, die zwischen Juni 1928 und Mai 1929 in den literarischen Kreisen unter den neosensualistischen und proletarischen Literaturtheoretikern intensiv diskutiert wurde. An der Debatte beteiligten sich führende Denker der beiden Kunstfraktionen: Proletarische Theoretiker wie Hirabayashi Hatsunosuke (平林初之輔), Kaji Wataru (鹿地亘), Katsumoto Seiichirō (勝本清一郎), Kurahara Korehito (蔵原惟人), Tanigawa Tetsuzō (谷川徹三), Komiyama Akitoshi (小宮山明敏), Katagami Noburu (片上伸) sowie neosensualistische Denker wie Inukai Takeru (犬養健), Yokomitsu Riichi (横光利一), Nakagawa Yoichi (中河与一).

Der Formalismusstreit befasst sich mit der Frage, ob in einem literarischen Werk sein „Inhalt“ (*naiyō* 内容) oder seine „Form“ vorrangig sind. Die Formalisten gehen davon aus, dass die literarische „Form“ den „Inhalt“ bestimmt, somit nimmt sie eine vorrangige Stellung ein. Die proletarischen Literaturtheoretiker sind hingegen der Meinung, dass die literarische „Form“ durch den vorrangigen, jedem literarischen Werk vorausgehenden „Inhalt“ festgelegt wird. Die Debatte um diese Frage bildet das Thema der folgenden Untersuchung. Sie umfasst ca. 40 Aufsätze, welche meistens in kurzen Zeitabständen publiziert wurden und das Quellenmaterial der folgenden Erläuterungen bilden. Außerdem werden auch einige Aufsätze aus den zeitlich oder inhaltlich „benachbarten“ Literaturdebatten in die Untersuchung miteinbezogen, vor allem aus der „Debatte um die Popularisierung der Kunst“ (*Geijutsu taishūka ronsō* 芸術大衆化論争), der „Debatte um

Jahren in Europa entstandenen Theorien zu vergleichen (dem russischen Formalismus und der marxistischen Literaturtheorie), auch wenn sich im Verlauf der Untersuchung einige interessante Beobachtungen im Zusammenhang mit diesen Problemfeldern ergeben. Eine solche komparatistische Studie wäre durchaus sinnvoll und wünschenswert, sie müsste allerdings einen größeren Untersuchungsrahmen einschließen und sollte die Rezeption des russischen Formalismus in Japan miteinbeziehen. Durch die Erschließung einer wichtigen Debatte der 20er-Jahre und die Erarbeitung einer taxonomischen Struktur des literaturtheoretischen Begriffssystems liefert die Arbeit eine gute Grundlage für eine künftige komparatistische Studie.

den Kunstwert“ (*Geijutsu kachi ronsō* 芸術価値論争), der „Shishōsetsu-Debatte“ (*Shishōsetsu ronsō* 私小説論争) sowie der „Debatte über die reine Literatur“ (*Junsui bungaku ronsō* 純粹文学論争).

Eine Konsensfindung gelingt nicht. Damit man nämlich ein den Diskussionspartner überzeugendes Argument sachlich übermitteln kann, benötigt man ein gemeinsames terminologisches Instrumentarium. Und genau hier fängt die größte Schwierigkeit der Debatte an: Es ist die Uneinigkeit der proletarischen und neosensualistischen Akteure in Bezug auf die literaturtheoretische Definition der Termini „Form“ (*keishiki*) und „Inhalt“ (*naiyō*). Dieser Unterschied führt dazu, dass die Debatte sich von ihrer ursprünglichen Frage schnell entfernt und faktisch zu einem Streit über die Definition der literarischen „Form“ und des literarischen „Inhalts“ wird, was ein gutes Material für eine taxonomische Untersuchung der Begriffe „Form“, „Inhalt“ und der semantisch benachbarten Termini sein kann. Aus dieser allgemeinen Beobachtung ergeben sich zwei Fragestellungen, respektive Untersuchungsbereiche dieser Forschungsarbeit, die in folgenden Punkten zusammengefasst werden können:

- 1) Mit welchen Aspekten der Literaturtheorie befasst sich die Debatte und wie kann sie thematisch strukturiert werden?
- 2) Wie wird in der Literaturtheorie Japans (Ende der 20er-Jahre) die Beziehung zwischen „Form“ und „Inhalt“ verstanden und welche Differenzen und Ähnlichkeiten in Bezug auf die Auffassung dieser Begriffe sind in unterschiedlichen Literaturtheorien zu erkennen?
 - a. Bezweckt wird somit eine Untersuchung von verschiedenen Begriffsrelationen (funktionell-semantische Relationen zwischen unterschiedlichen Begriffen), die im Verlauf des Formalismusstreits thematisiert wurden, sowie Systematisierung und strukturelle Darstellung der obigen Begriffsrelationen (z. B.: In welcher semantischen oder funktionellen Relation hängt der Begriff „Inhalt“ mit dem Begriff „Form“ bei den Formalisten zusammen?).
 - b. Da die Begriffe nicht nur durch ihre allgemeine Semantik, sondern vor allem durch ihre Relation/Funktion im Begriffsmodell der literarischen Produktion und Rezeption definiert werden, bildet die in Punkt 2(a) formulierte Untersuchung der Begriffsrelationen eine Grundlage für die Erforschung der Differenzen und Ähnlichkeiten im Verständnis der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ bei den neosensualistischen und proletarischen Literaturtheoretikern.

1.2 METHODE UND AUFBAU DER ARBEIT

Der Arbeit liegen die strukturalistischen Ansätze von Roland Barthes und Ferdinand de Saussure zugrunde, welche eine Grundlage für die moderne (synchrone) Begriffsforschung und für die Untersuchung der semantischen Relationen zwischen den Begriffen im System bilden.

Roland Barthes behauptet, das Ziel der strukturalistischen Forschung sei es, ein „Simulacrum“ bzw. eine Struktur des sprachlichen Systems aufzudecken, ein komplexes Zeichen des Begriffssystems zu entwerfen.² Die Theorie des Systems bildet somit eine Grundlage, auf der durch die Untersuchung der semantischen Ähnlichkeiten und Differenzen eine Struktur, eben ein „Simulacrum“, der Debatte ausgearbeitet werden kann, die das untersuchte System abbildet (Aufgabe I).

Ferdinand de Saussure spricht in seinen Abhandlungen über die Methode der strukturalistischen Begriffsanalyse von einer „Amputation des Individuellen“, einem Versuch, beispielsweise bei der sprachlichen Untersuchung auf die individuelle und historische Besonderheit des Untersuchungsgegenstandes zu verzichten, um ein Modell der universalen Merkmale des untersuchten Objekts, der „Ordnung“³, und der Prinzipien des „Systems“ herauszukristallisieren.⁴ So ist es auch das Ziel dieser Untersuchung, das Begriffssystem der Formalismus-Debatte zu erforschen und die das „Individuelle“ übergreifenden Charakteristika der verwendeten Begriffe herauszuarbeiten (Aufgabe 2a und b). Dies kann wie-

² Vgl. BARTHES 1963/1969: 154.

³ Vgl. DE SAUSSURE 1967 [1916]: 15.

⁴ „[Die Sprache] ist der soziale Teil der menschlichen Rede und ist unabhängig vom Einzelnen, welcher für sich allein sie weder schaffen noch umgestalten kann“ (DE SAUSSURE 1967 [1916]: 17) – jedes Individuum gebraucht die Sprache auf seine eigene, besondere Art und Weise. Allerdings „Zwischen allen Individuen [...] bildet sich eine Art Durchschnitt aus: alle reproduzieren – allerdings nicht genau, aber annähernd – dieselben Zeichen, die an denselben Vorstellungen geknüpft sind [...] Wenn wir die Summe der Wortbilder, die bei allen Individuen aufgespeichert sind, umspannen könnten, dann hätten wir das soziale Band vor uns, das die Sprache ausmacht. Es ist ein Schatz, den die Praxis des Sprechens in den Personen, die der gleichen Sprachgemeinschaft angehören, niedergelegt hat, ein grammatikalisches System, das virtuell in jedem Gehirn existiert, oder vielmehr in den Gehirnen einer Gesamtheit von Individuen“ (DE SAUSSURE 1967 [1916]: 15f.) – das sprachliche System oder die sprachliche „Ordnung“ sei die Summe dessen, was an der Sprache kollektiv ist, was also das Individuelle übersteigt. Charakteristisch für jedes solche System sei das „Prinzip der Regelmäßigkeit“ oder das Prinzip der „Ordnung“ (DE SAUSSURE 1967 [1916]: 110).

derum als ein nützliches Instrumentarium zur besseren (präziösen) Abgrenzung der einzelnen Kunstfraktionen gebraucht werden. Denn die untersuchten Begriffe sind zugleich Schlüsselbegriffe, in deren Semantik sich die wichtigsten Aspekte der literaturtheoretischen Ansätze der einzelnen Literaturgruppierungen wiederfinden lassen. Die taxonomische Abgrenzung der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ bezweckt somit ein übergeordnetes Ziel und leistet einen literaturgeschichtlichen Beitrag zum besseren Verständnis der literaturtheoretischen Situation Japans der 20er-Jahre.

Um den literarischen und gesellschaftlichen Kontext der 20er-Jahre in Japan besser verstehen zu können, werden im ersten Schritt (Kap. 2) die wichtigsten Literaturströmungen der Zeit vorgestellt. In Kapitel 3 wird kurz die thematische Strukturierung der Debatte skizziert (erste Fragestellung). Es wird zwischen vier thematisch-zeitlichen Phasen der Debatte unterschieden, die in folgenden Kapiteln schrittweise erschlossen und im Hinblick auf die Beantwortung der zweiten Fragestellung (terminologische Analyse) untersucht werden.

Bevor mit der Untersuchung der Debatte begonnen wird, soll im Folgenden ein kurzer Überblick über die Gestaltung der literarischen Bühne Japans gegen Ende der 20er-Jahre gegeben werden.

2. DAS LITERARISCHE UMFELD IN DER ZEIT DER FORMALISMUS-DEBATTE

Gemäß Yamasaki Yoshiaki (1997) lässt sich die literarische Szene dieser Zeit in drei unterschiedliche Kunstrichtungen einteilen:⁵

- *Shishōsetsu*-Kunstanschauung (*shishōsetsu teki bungeikan* 私小説の文芸観).
- Literarische Kunstanschauung des Proletariats (*puroretaria bungaku teki na bungei kan* プロレタリア文学的な文芸観).
- Neosensualistische Kunstbewegung (*shinkankakuha teki na bungei kan* 新感覚派的な文芸観).

Alle diese Kunstrichtungen unterscheiden sich in Bezug auf die Auffassung der Literatur voneinander und sind zweifelsohne durch europäische Vorbilder beeinflusst.⁶ Die postnaturalistische Fraktion der *shishōsetsu* betrachtet den Roman als Ausdruck des aktuellen Seelenzustandes des Autors. Die proletarischen Literaturtheoretiker sehen die Literatur als die Widerspiegelung des gesellschaftlichen Lebens; sie wird darüber hinaus als „Waffe“ (*buki* 武器) im Klassenkampf eingesetzt. Die Neosensualisten betrachten die Literatur hingegen als eine „autonome sprachliche Konstruktion“ (*jiritsu shita gengo teki kōchiku tai* 自立した言語的構築体), die durch jeden Rezipienten unterschiedlich gelesen werden kann.⁷

2.1 SHISHŌSETSU UND DIE NATURALISTISCHE LITERATUR

Der Ursprung der *shishōsetsu*-Gattung⁸ (bzw. *shinkyōshōsetsu*)⁹ ist in der naturalistischen Bewegung Japans zu situieren. Die naturalistische Bewegung in Japan wurde durch europäische Vorbilder wie Émile Zola stark

⁵ Zur politischen und sozialen Lage in Japan in den 20er-Jahren vgl. MELANOWICZ 1994: 121–3; zum Fortschritt der Bildungskultur (Lesekultur) und der Frauenbewegungen in der Taishō-Zeit vgl. YAMASAKI 1997: 45.

⁶ Die europäische Literatur hatte schon seit Beginn der Meiji-Zeit einen enormen Einfluss auf die Entwicklung der japanischen Literatur ausgeübt, vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 1978: 350.

⁷ Vgl. YAMASAKI 1997: 44.

⁸ Zu den *shishōsetsu* in Japan vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 1978 und POWELL 1983: 30–55.

⁹ Die „seelisch-psychologischen Romane“ (*shinkyōshōsetsu* 心境小説) sind eine ältere Bezeichnung für die *shishōsetsu*-Romane, vgl. YAMASAKI 1997: 44f.

beeinflusst,¹⁰ auch wenn die zahlreichen Unterschiede zwischen dem europäischen und japanischen Naturalismus¹¹ nicht zu übersehen sind. Wie Émile Zola haben sich auch japanische Autoren darum bemüht, das menschliche Leben im Hinblick auf seine biologischen und gesellschaftlichen Bedingungen zu erforschen.¹²

Der Begriff *shishōsetsu* ist erst gegen Ende der Taishō-Zeit zusammen mit dem Aufkommen der proletarischen Literaturbewegung und der Literatur des Neosensualismus entstanden.^{13,14} Yamasaki zufolge ist die *shishōsetsu*-Literatur ein Ausdruck der Zeitkrise (bzw. „Bedrohung“ *kiki* 危機), welche gegen Ende der Taishō-Zeit in den intellektuellen Kreisen in Gestalt der naturalistischen Literatur ihren Widerhall findet.¹⁵ Gemäß Irene Powell hat die Unterdrückung der „Bewegung für Freiheit und Volksrechte“ (*jiyū minken undō* 自由民権運動) durch den staatlichen Machtapparat zum Aufkommen einer dekadenten und desillusionierten Stimmung geführt.¹⁶ Diese Desillusionierung und Unterdrückung ist nach Powell der wichtigste Faktor bei der Entstehung der naturalistischen Literatur in Japan. Eine entscheidende Rolle spielt in diesem Prozess der Dichter Kitamura Tōkoku (北村透谷), der angesichts der staatlichen Unterdrückung ein Ideal des freien und individuellen Intellektuellen bevorzugt:

„Tōkoku established in literature the romantic ideal of a free and pure, lonely and heroic, individual; and by setting literature against society, he established a new basis for its existence. He led literature to a position of subjectivism and purity where it could not be measured by its utilitarian value, a position which was later taken up by the naturalist *bundan* writers.“¹⁷

¹⁰ Vgl. LINHART 1971: 52.

¹¹ Zur Unterscheidung zwischen dem europäischen und japanischen Naturalismus vgl. POWELL 1983: 37 und HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 32.

¹² Vgl. MELANOWICZ 2004: 22.

¹³ Der Terminus *shishōsetsu* kommt zum ersten Mal in einer Kurzgeschichte von Uno Kōji vor, vgl. SUZUKI 2006: 308.

¹⁴ Vgl. YAMASAKI 1997: 44f.

¹⁵ Vgl. YAMASAKI 1997.

¹⁶ Diese Unterdrückung der auf den westlichen humanistischen Idealen basierenden Volksbewegung hing mit der zunehmenden Ausbreitung nationalistischer Tendenzen in Japan zusammen. Schon in den 1890er-Jahren entstanden nationalistische Bemühungen, den politischen Machtbereich ins Ausland zu expandieren und die traditionell-japanische Kultur zu rehabilitieren. Der Mythos von der Göttlichkeit des Kaisers wurde wiederhergestellt und die Vorstellung von Japan als einem vom Kaiser abstammenden göttlichen Volk wurde zum zentralen Gedanken des Traditionalismus, vgl. DUUS/SCHNEIDER 1998: 147f.

¹⁷ Vgl. POWELL 1983: 21.

Dieser Individualismus entsteht als Folge der Desillusionierung und Kritik an der Realität.¹⁸ Der Rückzug der Literaten aus dem gesellschaftlichen Leben und die Glorifikation des Individualismus ist einerseits durch die politische Unterdrückung verursacht, die es ihnen verbietet, die eigenen Ideale zu realisieren, andererseits besitzen die naturalistischen Literaten kein festes Einkommen, was ihre dekadente Grundstimmung noch verstärkt.¹⁹

Als das erste Werk dieser Gattung gilt der Roman „Bettzeug“ (*Futon* 蒲団, 1907) von Tayama Katai (田山花袋).²⁰ Dieser in literarischen Kreisen intensiv rezipierte Roman²¹ stellt in der japanischen Literaturgeschichte den Beginn des sogenannten „*shishōsetsu*-Booms“ oder der Phase der *shishōsetsu*-Mode dar.²² Irmela Hijjya-Kirschnerreit schreibt in diesem Zusammenhang, dass der *shishōsetsu* die „Seinsweise der modernen japanischen Literatur“ bildet²³ und es unter den japanischen Autoren der Moderne keinen gibt, der keine *shishōsetsu*-Romane geschrieben hätte.²⁴ Die Gattung erlebte ihren Höhepunkt in den späteren 20er-Jahren und erhielt dann in den 70er-Jahren einen neuen Aufschwung.²⁵ Die *shishōsetsu*-Romane stehen durch die Wiederaufnahme der traditionell-japanischen „Wirklichkeits“-Darstellungsformen (*makoto* 真 bzw. *jijitsu* 事実)²⁶ trotz zahlreicher europäischer Einflüsse in Verbindung zu traditionellen Formen der japanischen Literatur.^{27,28}

¹⁸ Vgl. POWELL 1983: 24f.

¹⁹ Vgl. POWELL 1983: 25f.

Wegen politischer Verfolgungen haben zahlreiche bisher staatskritische Autoren auf die Kritik der gesellschaftlichen und politischen Umstände verzichtet und sich in ihre privaten Kreise zurückgezogen, vgl. MELANOWICZ 2004: 22.

²⁰ Vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 2005: 13.

In „Bettzeug“ sind zahlreiche autobiographische Züge aus dem Leben des Autors zu finden. Es heißt, dass Tayama Katai in seinem Werk die Begebenheiten thematisiert, die in seinem Leben zwischen 1904 und 1906 tatsächlich stattgefunden haben, nämlich den Aufenthalt der jungen Okada Michio (岡田美智男) bei ihm zu Hause zum Zwecke der literarischen Bildung, vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 2005: 48f.

²¹ Diese intensive Rezeption des Werkes hängt gemäß Hijjya-Kirschnerreit damit zusammen, dass in den *shishōsetsu* das Gefühlsleben des Autors „unverfälscht“ und „ungeschminkt“ dargestellt wird, vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 2005: 62f.

²² Vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 2005: 69f.

²³ Vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 2005: 3.

²⁴ Vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 2005: 79 und 106.

²⁵ Vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 1990: 149f.

²⁶ Zum *jijitsu*-Prinzip im Zusammenhang mit der *shishōsetsu*-Gattung vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 2005: 161f.

²⁷ Vgl. HIJJYA-KIRSCHNERREIT 1978: 367.

²⁸ Gemeint sind folgende traditionell-japanische Gattungen: die „Tagebücher“ (*nikki* 日記) und die „Misszellen“-Literatur (*zuihitsu* 隨筆) aus der Mitte der *Kamakura*-Zeit (vgl. SUZUKI 2006: 309, HIJJYA-KIRSCHNERREIT 2005: 319–322, HIJJYA-

Zu den wichtigsten Eigenschaften der *shishōsetsu*-Literatur gehören:

- a) Nihilistisch-dekadente Stimmung.²⁹
- b) Thematisierung der Hässlichkeit und der schamvollen Ereignisse aus dem Leben des Autors.³⁰
- c) „Faktizität“, eine Art der „Übereinkunft im literarischen Kommunikationsprozess“ zwischen dem Autor und seinem Leser in Bezug auf den „[...] Wahrheitsanspruch des Werkes, der vom Autor durch bestimmte Textsignale kenntlich gemacht wird“.³¹
- d) „Fokusfigur“ als die – neben der Faktizität – wichtigste Eigenschaft der *shishōsetsu*-Gattung. Gemeint ist die Fokussierung der narrativen Darstellung auf die Ereignisse im Umfeld des Autors.³²

KIRSCHNEREIT 1981: 213–16) sowie die *Haiku*-Gattung (HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 188).

Die „Entblößung“ der eigenen Subjektivität wird auch im Westen als ein für die traditionelle Kultur Japans charakteristisches Merkmal wahrgenommen. Jacques Lacan meint beispielsweise, dass in Japan „die Psychoanalyse unmöglich sei, da das östliche Subjekt nichts zu verheimlichen habe“, vgl. MATHY 2002: 34, zit. nach MÜLLER 2011(a): 174.

²⁹ Vgl. MELANOWICZ 2004, 22f. Dazu vergleiche auch SATŌ 1926: 121 sowie LINHART 1971: 66.

Zusammen mit dem Aufkommen der naturalistischen Romane entstanden in Japan neoromantische und symbolistische Kunstrichtungen, welche ähnlich wie der Naturalismus die negativen und schamvollen Umstände des menschlichen Lebens thematisiert haben. Um das menschliche Leben in dieser „Form“ besser darzustellen, benötigten die Autoren ein neues sprachliches Instrumentarium, mit dem das menschliche Gefühl ausgedrückt werden konnte. Dies förderte die Durchsetzung der vulgären „unpoetischen“, umgangssprachlichen, aber gleichzeitig lebendigen Ausdrucksweise in der japanischen Literatur, vgl. MELANOWICZ 2004: 23, 26, 42f.

³⁰ Vgl. KARATANI 1993: 77f.

³¹ Vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 175.

³² Vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 176f. Die „Fokusfigur“ wird auch als Narzismus oder Egozentrik des Autors bezeichnet, vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 292 und 163.

Mit diesem Phänomen der *shishōsetsu*-Literatur setzt sich auch Uno Kōji auseinander: „[...] In Folge der tiefen Konzentration vieler Autoren auf den Schreibprozess eines *shishōsetsu* beieilen sie sich, den eigenen Seelenzustand niederzuschreiben. Es wird nicht festgehalten, um welche Lebensumstände es sich überhaupt handelt oder was für eine Person es ist, welche in dem Roman mit einem ‚Ich‘ bezeichnet wird. Kurz gesagt, weil das erzählende ‚Ich‘ der Autor ist, enträtselt man zwar unmittelbar den Charakter des Verfassers, sein Antlitz, sein Temperament, seine Lebensumstände usw., aber es gibt auch solche Fälle, in denen man diese Elemente (Temperament usw.) nicht durch die Lektüre eines Werkes enträtseln kann, und zwar dann, wenn der Leser auf Grund der bisherigen Werke des gleichen Autors diese Elemente im Voraus nicht kennt.

„Der Autor erlaubt seinem Ich-Erzähler und Protagonisten keinen Seitenblick auf das Publikum. Um den Eindruck unmittelbar erlebter und im Erleben wiedergegebener Wirklichkeit zu erzeugen, läßt er ihn die Dinge so schildern, als zeichne er sie nur für sich oder für einen mit allen dargestellten Lebensumständen vertrauten Freund auf. [...] Will er [der Leser]³³ verstehen, wovon die Rede ist, so muß er sich Kenntnisse über den Hintergrund des Werkes bzw. seine Entstehung in der Realität aneignen.“³⁴

- e) „Dilettantismus“: So behauptet beispielsweise Kikuchi Kan (菊池寛), der berühmte Stifter des Akutagawa-Preises, dass der Literat kein besonderes Talent oder keine literarische Bildung benötigt, um ein literarisches Werk verfassen zu können.³⁵

2.2 PROLETARISCHE LITERATUR DER 20ER-JAHRE

In Japan spielt auf der literarischen Bühne der 20er-Jahre neben den *shishōsetsu*-Romanen die proletarische Literatur eine wichtige Rolle.³⁶ Die Entstehung der proletarischen Kunstfraktion in Japan hängt mit der Rezeption der links-politischen Ideale zusammen. Schon am 20. Mai 1901 wird unter der Leitung von Katayama Sen (片山潜) und Kōtoku Shūsui (幸徳秋水) die „Sozialdemokratische Partei“ (*shakaitō* 社会党) gegründet, deren programmatische Hauptziele in der Beseitigung der sozialen Differenzen zwischen den reichen und armen Gesellschaftsschichten sowie in der Förderung der pazifistischen Ideale bestehen.³⁷

Ein Roman, den man nur versteht, wenn man die Person und die Lebensumstände des Autors kennt, kann nicht vollkommen sein. Der Roman ist ein Kunststück, welches bis zum Äußersten unabhängig ist. Wenn er einmal die Hände des Künstlers verlassen hat, wenn er den Namen erhalten hat, dann nehmen sowohl die nahe Umgebung des Autors als auch die weit entfernten Rezipienten, sowohl die Einheimischen als auch die Fremden und die Ausländer das Werk wahr. Sowohl für diejenigen, die schon mit anderen Werken dieses Autors vertraut zu sein scheinen, als auch diejenigen, die sie erst kennen lernen, muss dieser Roman denselben Wert haben“, vgl. UNO 1926: 117.

³³ Der Inhalt in den eckigen Klammern wurde, falls nicht anders vermerkt, vom Autor dieser Arbeit zwecks einer stilistischen und inhaltlichen Ergänzung hinzugefügt.

³⁴ Vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 177.

³⁵ Vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 149f. Der dilettantische Charakter der *shishōsetsu*, der Vorwurf einer unprofessionellen Befassung mit der Literatur, wird zu einem wichtigen Argument gegen die *shishōsetsu*-Autoren in dem sogenannten *shishōsetsu*-Streit, dazu z. B. IKUTA 1924: 107.

³⁶ Zur proletarischen Literaturbewegung in Japan vgl. KEENE 1984: 594–628.

³⁷ Vgl. DUUS/SCHNEIDER 1998: 153. Zum Kampf der Mitglieder der sozialdemokratischen Bewegung gegen die Korruption vgl. DUUS/SCHNEIDER 1998: 154.

Wie DUUS/SCHNEIDER (1998) andeuten,³⁸ kritisieren die japanischen Sozialdemokraten den Staat als Instrument politischer Unterdrückung und prangern die Korruption der staatlichen Beamten an.³⁹ Nicht zu unterschätzen sind auch die Bemühungen der Sozialdemokraten, die Grundlagen der japanischen Demokratie zu stärken (sog. *minponshugi* 民本主義).⁴⁰

Die Entwicklung der sozial-marxistischen Bewegung in Japan wird nicht zuletzt auch durch die Verschlechterung der sozialen Bedingungen in der Gesellschaft beeinflusst. Diese radikale Verschlechterung der Wirtschaftslage wird durch die globale Wirtschaftskrise sowie das Große Kantō-Erdbeben⁴¹ (1923) verursacht. Die Eskalierung der sozialen Krise führt schließlich zur gesellschaftlichen Unzufriedenheit, zu zahlreichen „Machtdemonstrationen der Masse“ und Reisaufständen, die von den Linken als Chance verstanden werden, ihre marxistischen Ideale durchzusetzen. In diesem Kontext ist es nicht erstaunlich, dass schon in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg zahlreiche kommunistische Vereine (z. B. 1918: „Verein der neuen Menschen“ (*shinjinkai* 新人会), „Verband des japanischen Sozialismus“ (*nihonshakai shugi dōmei* 日本社会主義同盟) und im Juli 1922 „Die erste Kommunistische Partei“ Japans (*daichiji kyōsan tō* 第一次共産党) entstehen.⁴²

Anfang der 20er-Jahre wird in Japan die sogenannte proletarische Literatur geboren. Als Vorbild betrachten die proletarischen Schriftsteller dieser Zeit „die sozialistische Literatur“ (*shakai shugi bungaku* 社会主義文学) aus der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts. Die Anfänge der proletarischen Literatur sind in der Zeitschrift „Sämann“ (*tane maku hito* 種蒔く人) (1921–1923) zu situieren, die von Komaki Ōmi (小牧近江) unter dem Einfluss der *Clarté*-Bewegung gegründet wurde. Zu den wichtigsten Zeitschriften der proletarischen Bewegung gehört „Literatur-Front“ (*bungei-sensen* 文芸戦線) (1924–1932) sowie „Flagge“ (*senki* 戦旗) (1928–1931). Zu den prominentesten Vertretern dieser literarischen Strömung zählen Kobayashi Takiji (小林多喜二), Miyamoto Yuriko (宮本百合子), Hayama

³⁸ Vgl. DUUS/SCHNEIDER 1998: 160.

³⁹ Neben der Verschlechterung der internationalen Wirtschaftslage, die den sozialen Verfall beeinflusste und ihren Ausdruck in der Wirtschaftskrise der 20er-Jahre fand, hat auch die Eskalierung der Korruptionsprobleme im Staatsapparat zur intensiven Rezeption des Kommunismus (bereits nach der Oktoberrevolution in Russland) beigetragen, vgl. GÖSSMANN 1996: 59.

⁴⁰ Vgl. DUUS/SCHNEIDER 1998: 167–75.

⁴¹ Zu den sozialen „Unsicherheiten“ (*fuan* 不安) als Folge des großen Erdbebens in Japan vgl. USUI 1975: 199.

⁴² Vgl. MÜLLER 2011(b): 180.

Yoshiki (葉山嘉樹), Kuroshima Denji (黒島伝治) sowie Nakano Shigeharu (中野重治) und Tokunaga Sunao (徳永直).⁴³

Die Blütezeit der proletarischen Literatur in Japan ist zugleich die Zeit der unermüdllichen Unterdrückung der sozialistischen Bewegungen durch den totalitären Staatsapparat.⁴⁴ Beispielsweise muss die Zeitschrift „Sämänn“ schon nach dem Kantō-Erdbeben ihre Tätigkeit einstellen. Bereits im Jahre 1924 entsteht allerdings die Zeitschrift „Kunst-Front“ und ein Jahr später die *Nihon puroretaria bungaku renmei* (日本プロレタリア文学連盟 = *Purogei*), eine Gruppierung der japanischen Schriftsteller der proletarischen Literatur.⁴⁵ Aufgrund zahlreicher ideologischer Differenzen zwischen den kommunistischen und sozialdemokratischen Schriftstellern der *Purogei*⁴⁶ kommt es 1927 zur Spaltung der Gruppierung und Entstehung der *Rōnō geijutsu renmei* (労農芸術連盟 = *Rōgei*), einer auf der Doktrin des *Yamakawaismus*⁴⁷ basierenden sozialdemokratischen Literaturbewegung, zu der unter anderem Persönlichkeiten wie Aono Suekichi (青野季吉) gehören. Die marxistischen Literaten der *Purogei* gründen ihrerseits unter der Leitung von Nakano Shigeharu, Kaji Wataru und Kurahara Korehito die *Nihon puroretaria geijutsu renmei* (日本プロレタリア芸術連盟), die ideologisch auf dem marxistischen *Fukumotoismus*⁴⁸ ba-

⁴³ Vgl. MELANOWICZ 1994: 123.

⁴⁴ Als juristische Grundlage zur Bekämpfung der proletarischen Bewegung in Japan diente das „Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung“ (*chian iji hō* 治安維持法) aus dem Jahre 1925.

⁴⁵ Vgl. IWAMOTO 1974: 161f.

⁴⁶ *Purogei* ist eine häufig gebrauchte Abkürzung für *Nihon puroretaria bungaku renmei*.

⁴⁷ Der Begriff *Yamakawaismus* stammt vom Yamakawa Hitoshi (山川均), der zusammen mit Ōsugi Sakae (大杉栄) und Sakai Toshihiko (堺利彦) zu den wichtigsten Vertretern der jungen Generation der marxistischen Schriftsteller gehörte. Wie in der russischen Vu-Narod-Bewegung verlangte Yamakawa die „[...] Verbindung der japanischen Intellektuellen mit dem Volk“, vgl. MÜLLER 2011(b): 258. Die Intellektuellen/Schriftsteller sollten sich an die Bedürfnisse des Volkes anpassen, das heißt, wünscht sich das Volk keinen Klassenkampf und keine kommunistische Revolution, sondern lediglich die Verbesserung der Arbeitsbedingungen und der Lebensstandards, so sollen die Schriftsteller in ihrer Literatur auf ihre Wünsche eingehen und sich durch ihre literarische Aktivität um die Realisierung dieser Forderungen bemühen, vgl. DUUS/SCHNEIDER 1998: 194f.

⁴⁸ Solche *Fukumotoisten* wie Kaji Wataru und Nakano Shigeharu haben in Anlehnung an Fukumoto Kazuo (福本和夫) für die Durchführung der Revolution gekämpft, unabhängig davon, ob sich dies das Volk wünschte oder nicht. Im Gegensatz zu den *Yamakawaisten* haben die Vertreter des *Fukumotoismus* die Konzeption der vom Klassenkampf und Politik unabhängigen Kunst eindeutig abgelehnt. Das Hauptziel der Literatur ist es, einen Beitrag zur Durchsetzung des Klassenkampfes im japanischen Proletariat zu leisten.

siert.⁴⁹ Schon einige Monate später kommt es zur Spaltung der *Nihon puroretaria geijutsu renmei* und Entstehung der *Zenei geijutsuka dōmei* (前衛芸術家同盟), einer avantgardistischen Bewegung unter der Führung von Kurahara Korehito, die sowohl den kommunistischen *Fukumotoismus* als auch den sozialdemokratischen *Yamakawaismus* kritisiert. Am 15. März 1928 kommt es zu zahlreichen Verhaftungen der sozialdemokratischen und marxistischen Schriftsteller. Angesichts der heranwachsenden Repression von Seiten der Herrschenden schließt sich die *Zenei geijutsuka dōmei* mit der kommunistischen *Nihon puroretaria geijutsu renmei* zusammen und es entsteht eine neue literarische Fraktion unter dem Namen *Zennihon musansha geijutsu renmei* (全日本無産者芸術連盟).⁵⁰ Nach der Gründung dieser Fraktion bemühen sich zahlreiche Mitglieder dieser Gruppierung um die Internationalisierung der marxistischen Kunst. Aufgrund dieser Bemühungen entstehen zahlreiche literaturtheoretische Ansätze, die durch die russischen Kommunisten beeinflusst werden.⁵¹ Die Unterdrückung der marxistischen Literaturbewegung erreicht ihren Höhepunkt in den Massenkonversionen japanischer Marxisten im Jahre 1933, dem sogenannten *Tenkō* (転向), was die proletarische Literatur endgültig zugrunde richtet.⁵²

Die proletarischen Schriftsteller kritisierten in erster Linie die *shishōsetsu*-Literatur, vorwiegend wegen des „Fehlens eines gesellschaftspolitischen Bewusstseins“:

„Die marxistischen Schriftsteller der 20er-Jahre versuchten somit, den apolitischen Tendenzen der naturalistischen Literatur entgegenzuwirken und suchten nach Wegen, über die Literatur Verantwortung für die Gesellschaft zu übernehmen. In der Folge spaltete sich die Literatur in fortschrittliche und nicht-fortschrittliche Literatur, wobei sämtliche bis anhin existierende *bundan*-Literatur – also auch die Literatur der ‚Birken-Gruppe‘ zu Letzterer zählte.“⁵³

Die Unterdrückung der proletarischen Literaten durch den staatlichen Machtapparat sowie die gesellschaftliche „Exkommunikation“ der „Ro-

⁴⁹ Vgl. IWAMOTO 1974: 162f.

⁵⁰ Vgl. IWAMOTO 1974: 164.

⁵¹ Vgl. IWAMOTO 1974: 165.

⁵² Matsumoto Reiji zählt die proletarischen Literaten samt allen marxistischen Intellektuellen zu der sogenannten zweiten Gruppe der Intellektuellen, die sich in der „Zeit des Marxismus um 1900“ (*Senkyūhyaku nen – marukusu shugi no jidai* 一九〇〇年・マルクス主義の時代) ausgebildet hat. Es handelt sich um Vertreter der marxistischen Ideologie, welche in den 30er-Jahren infolge der Unterdrückung des Marxismus verhaftet und zum *Tenkō* gezwungen werden, vgl. MATSUMOTO 1997: 17.

⁵³ Vgl. MÜLLER 2011(b): 188.

ten“ führt allerdings zur Entstehung eines Isolationsgefühls unter den marxistischen Literaten:

„Als ‚Roter‘ bezeichnet zu werden, bedeutete wörtlich Exkommunikation aus dem eigenen sozialen Umfeld. Hier liegt zusätzlich das Paradoxe der japanischen Marxisten: Ihr Wille zur gesellschaftlichen Partizipation endete im Gegenteil in sozialer Isolation.“⁵⁴

Diese gesellschaftliche Isolation führt zur Entfernung der proletarischen Romane von ihren „ursprünglichen Anliegen“ (z. B. Förderung des Klassenbewusstseins)⁵⁵ und zur Aneignung einiger für die *shishōsetsu*-Literatur charakteristischen Merkmale.⁵⁶

Basierend auf diesen Vorüberlegungen, lässt sich die proletarische Literatur in zwei Gattungstypen kategorisieren:

1) *Konzeptionelle proletarische Literatur*: eine den Idealen der proletarischen Kunstbewegung entsprechende Literatur, deren Aufgabe in der Schilderung des Proletariats und seines Klassenkampfes besteht. Sie ähnelt dem *shishōsetsu*-Genre insofern, als die beiden Gattungen die poetische und ästhetische Funktion der Literatur relativieren und auf die Schilderung des Lebens und des Leidens der Protagonisten fokussieren.⁵⁷ Die größte Differenz zwischen diesen Gattungen besteht allerdings darin, dass in den *shishōsetsu*-Romanen bewusst auf die Beschreibung der individuellen Existenz rekurriert wird, in der konzeptionellen proletarischen Literatur hingegen das Kollektive, das Überindividuelle, betont wird. Dies sieht man sehr deutlich am Beispiel des erwähnten Romans „Krabbenschiff“, in dem das unerträgliche Schicksal der auf dem Schiff arbei-

⁵⁴ Vgl. MÜLLER 2011(b): 188, Paraphrasierung gemäß ARIMA 1969: 179.

⁵⁵ Zu diesen programmatischen Anliegen der Literatur kann die Auseinandersetzung mit dem Problem des Klassenkampfes, die Schilderung des Lebens und das Elend des Proletariats oder seines Kampfes um die Befreiung aus den kapitalistischen Fesseln gezählt werden. Als berühmtes Beispiel eines solchen proletarischen Romans gilt das „Krabbenschiff“ (*Kani kōsen* 蟹工船) von Kobayashi Takiji (1969), in dem die Ideen der proletarischen Literatur umgesetzt wurden, vgl. MÜLLER 2011(b): 188.

⁵⁶ Ein Großteil der proletarischen Werke besaß paradoxerweise mehr Ähnlichkeiten mit der *shishōsetsu*-Literatur, als man erwarten könnte, „[...] indem sie [zum Beispiel] das Denken und Leiden der japanischen revolutionären Intelligenzija, respektive der Autoren selbst zum Ausdruck brachten“. Sowohl Marxisten wie auch Naturalisten haben nicht danach gefragt, wie man schreiben sollte, sondern danach, wie „man leben sollte“: „Die Essenz der Kunst lag für sie nicht im künstlerischen Ausdruck, sondern in einer wahrhaftigen Beschreibung der Lebenspraxis eines idealistischen Helden“, vgl. MÜLLER 2011(b): 188f.

⁵⁷ Dazu auch MÜLLER 2011(b): 188f.

tenden Fischer geschildert wird, ohne den Blick auf die individuelle Erfahrung dieses Leidens zu werfen. Um das Kollektiv ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen und das Individuelle zu verdrängen, bedient sich Kobayashi gewisser formaler Mittel, mithilfe derer die auf der inhaltlichen Seite des Textes sichtbare Überbetonung des kollektiven Leidens und Lebens widerspiegelt wird. So ist es beispielsweise kein Zufall, dass die Protagonisten des Werkes keine Namen tragen. Der Name ist ein Symbol des Individuellen, das, was das Individuum von der Gesamtheit aussondert. Der bewusste Verzicht auf die Benennung der Protagonisten ist also ein stilistisches Mittel, wodurch die Aufmerksamkeit des Rezipienten nicht auf die individuelle Erfahrung des Einzelnen, sondern auf die der Gemeinschaft, des Kollektivs gelenkt wird. Auch die Erzählperspektive, die mit den inhaltlichen Aspekten des Werks in vollkommenem Einklang gebracht wurde, ist ein besonderes Merkmal. Somit ist es kein Zufall, dass der Autor eines das kollektive Bewusstsein der proletarischen Klasse propagierenden Romans als „Form“ der Narration die sogenannte externe Fokalisierung auswählt und somit dem Rezipienten weder einen direkten noch einen indirekten Einblick in das Innere des Protagonisten ermöglicht. Mit dem direkten Einblick wird die Schilderung der Seelenzustände, des Leidens oder der Gefühle durch den betroffenen Protagonisten selbst gemeint, mit dem indirekten Einblick wird hingegen die Darstellung des Inneren eines Protagonisten durch die Vermittlung des Erzählers betont.⁵⁸

2) *Shishōsetsu-hafte proletarische Literatur*: Neben der schon beim ersten Typ der proletarischen Literatur erwähnten Ähnlichkeit mit dem *shishōsetsu*-Genre (die beiden Gattungen lenken die Aufmerksamkeit nicht auf die poetische oder ästhetische Funktion der Literatur, sondern fokussieren auf die Schilderung des Lebens und Leidens der Protagonisten) teilt dieser spezielle Typus der proletarischen Romane noch eine weitere Gemeinsamkeit mit dieser Gattung, nämlich die Schilderung des individuellen Leidens und der Lebenserfahrung des Protagonisten. Dies ist in denjenigen proletarischen Romanen zu finden, in welchen die Autoren aufgrund ihrer sozialen Isolation den Blick nach innen wenden und von eigenen Erfahrungen (Geldnot, Verfolgung, depressive Seelenzustände) sprechen. Das heißt, die Bemühungen der proletarischen Intelligenz, das Bewusstsein des Klassenkampfes in das Volk einzupflanzen, finden sowohl in der herrschenden Klasse als auch im Volk keine positive Resonanz. Sie führen, wie bereits erwähnt, zu Verfolgung und sozialer Isolati-

⁵⁸ Anders ist es in den *shishōsetsu*, in denen der Blick auf das Innere des Individuums gelenkt wird (die sogenannte interne Fokalisierung, vgl. FOLWER 1988: 123).

on der proletarischen Schriftsteller, was wiederum eine faktische Auswirkung auf die schriftstellerische Tätigkeit als Autor besitzt, der nun auf Grund seiner sozialen Abkapselung gezwungen wird, den Blick nach innen zu wenden und über die eigenen Lebensschwierigkeiten zu schreiben. Als Beispiel dieser proletarischen *shishōsetsu* kann hier ein Ausschnitt aus dem Roman „Parteimensch“ (*Tōseikatsusha* 党生活者) von Kobayashi Takiji zitiert werden:

„Als sich das Auto der Straßenkreuzung im vierten Bezirk von Ginza näherte, konnte man plötzlich eine Alarmglocke hören und auf den Ampeln erschien das rote Licht. Das Auto hielt vor der letzten Linie an. Dann ging auf einmal die Menschenmasse am Fenster vorbei. Ich war erschrocken. Besonders deswegen, weil manche von diesen Menschen in das Innere des Autos hineinschauen wollten. Mit tief gesenktem Kopf habe ich eine Hand auf die Türklinke gelegt, damit ich schnell fliehen könnte, falls ich in irgendeine Gefahr geraten sollte. Endlich konnte man wieder die Alarmglocke hören. Ich atmete tief auf, lockerte meine Finger, die noch vor kurzem am Türgriff festgenagelt waren.

Die endlose Masse der Spaziergänger betrachtend, wurde mir bewusst, dass ich in meinem Leben nie die Zeit aufbringen konnte, um spazieren zu gehen. Ich darf nicht rausgehen, ja noch vielmehr, ich darf selbst kein Fenster aufmachen, wenn ich darauf Lust habe, weil mich irgendjemand auf der Straße erkennen könnte. In diesem Sinne unterscheidet sich mein Leben kaum von der Existenz meiner Genossen, die sich entweder in Untersuchungshaft oder im Gefängnis befinden. Aus dieser Betrachtungsperspektive ist meine Situation sogar schwieriger, weil ich die Möglichkeit besitze, das Haus zu verlassen und nach draußen zu gehen, aber gleichzeitig diese Wünsche verdrängen muss [...].

Zwar hat Kasawara nichts [Böses] gemacht, aber trotzdem haftete ihr der Ruf einer ‚Roten‘ an. Als eines Tages der Abteilungsleiter den Vermieter besuchte, bei dem Kasawara früher gewohnt hatte und der ihr Gewährsmann gewesen war, erfuhr der Leiter von ihm, dass sie schon längst ausgezogen war. Weil ich ihr eindeutig verbot, unsere neue Wohnadresse, wem auch immer, zu verraten, benachrichtigte Kasawara den Arbeitgeber vom Auszug nicht. Sofort fiel auf sie ein Konspirationsverdacht und sie wurde aus der Arbeit entlassen.

Mit Kasawaras Lohn konnte ich bisher unsere Miete bezahlen und er reichte auch für die kleinen Alltagsausgaben aus. Dank ihr konnte ich mich irgendwie über Wasser halten und ohne größere Hindernisse meiner Aktivität weiter nachgehen. Aus diesem Grund war für mich die Entlassung von Kasawara ein harter Schlag. Doch wenn schon so etwas passiert, sollte man normalerweise vom Betrieb eine möglichst große Entschädigung verlangen. Da ich aber mit dem Recht nicht im Einklang war und mich verstecken musste, konnte ich sie bei der Lösung ihrer Probleme kaum unterstützen. In Wirklichkeit gab der Betriebsleiter Kasawara zu verstehen, dass sie sowieso großes Glück habe, weil der Vorfall der Polizei nicht gemeldet wurde und es daher für sie sogar besser sei, wenn sie den Betrieb freiwillig verlasse. Wir

befanden uns also in einer sehr schwierigen Situation. Am meisten machte ich mir Sorgen, dass bald unsere Vermieterin davon erfährt. Und dabei ist doch für den Untermieter das Vertrauen des Vermieters das Wichtigste, weil wir sonst bald in Verdacht geraten können. Und man wusste, dass es nur der Anfang war – ein Verdächtigter befindet sich stets in Gefahr. Deshalb habe ich beschlossen, dass wir mindestens unsere Zimmermiete ohne Verzögerung zahlen werden. In dieser Situation sind uns dann jedoch nur ein paar wenige Yen übrig geblieben. Eine solche Summe geht sehr schnell weg. Umso mehr, als Kasawara jeden Tag das Haus verlassen und auf die Suche nach einem neuen Job gehen musste. Und ich musste mindestens vier Mal am Tag die Wohnung verlassen, daher habe ich mich entschlossen, an die Orte, an die ich immer [mit dem Auto] gefahren bin, jetzt zu Fuß zu gehen. Deswegen musste ich auch mindestens 30 bis 40 Minuten mehr aufbringen, um einen neuen Kontakt zu knüpfen. Manchmal dauerte der Weg hin und zurück sogar zwei Stunden, daher ist die Effizienz meiner Arbeit deutlich kleiner geworden. Ich musste sowieso jeden Genossen, mit dem ich mich traf, um 5 bis 10 Sen bitten, indem ich ihnen sagte, dass ich eine Geldbeschaffungsaktion durchführte. [...] Itô und Suyama haben sich Sorgen um mich gemacht. Oft schenkten sie mir jeweils 50 Sen oder sogar einen Yen, und sie sagten mir, dass sie legal arbeiten, daher sei es für sie nicht so gefährlich, sich ohne finanzielle Mittel in der Öffentlichkeit zu bewegen. Ich war aber überzeugt, dass ich kein Recht hatte, dieses Geld für meine eigenen Bedürfnisse zu verschwenden, daher habe ich mich entschlossen, dieses Geld nur für die Dienstreisekosten auszugeben, was auch bedeutete, dass ich mit dem Essen sparen musste. Die Auberginen waren billig. Für 5 Sen konnte ich 20 bis 30 Auberginen kaufen. Die Hausvermieterin, die im Erdgeschoss wohnte, tauchte sie immer in das Sojabohnen-Gewürz ein, und so konnte ich morgens, mittags und abends meinen Hunger stillen. Aber nach drei Tagen fühlte man sich bei solcher Ernährung immer schwächer und miserabler. Beim Hinaufgehen der Treppe bekam ich beispielsweise Atembeschwerden und war am Schluss ganz in Schweiß gebadet. Ich war hungrig und müde. Ich hatte aber gar keinen Appetit wegen der monotonen Ernährung. Ich begoss die Auberginen mit heißem Wasser und stopfte sie mit geschlossenen Augen in den Mund hinein. Es war noch nicht so schlimm, solange ich noch überhaupt irgendetwas in den Mund stecken konnte. Eines Tages musste ich nach einem Treffen zu Fuß nach Hause zurückgehen, da ich kein Geld mehr besaß. Ich hatte es wirklich nicht leicht, da ich den ganzen Tag nichts gegessen hatte.⁵⁹

Wie aus dem Zitat ersichtlich, befassen sich die proletarischen Romane nicht nur mit den Problemen der Bildung eines kollektiven Klassenbewusstseins in der Arbeiterschicht, sondern thematisieren auch die individuellen Erfahrungen und Leiden der proletarischen Intellektuellen, welche sich als soziale Außenseiter und „Verbrecher“ verstecken müssen. „Parteimensch“ ist ein autobiographischer Roman, der wirk-

⁵⁹ Vgl. KOBAYASHI 1975.

lichkeitsgetreu die langen Monate der Unsicherheit und die erste Konspirationsperiode des Autors, Kobayashi Takiji, wiedergibt, der einige Jahre nach dem Verfassen des Romans verhaftet und wegen Konspirationstätigkeit verurteilt wurde.⁶⁰ Bei allen Parallelen zwischen der proletarischen Literatur und den *shishōsetsu* muss allerdings der Unterschied zwischen diesen Gattungen betont werden. Die proletarische Literatur weist die beiden für *shishōsetsu*-Genre charakteristischen Merkmale, die Faktizität und Fokusfiguralität, nicht auf. Wie aus dem oben zitierten Fragment ersichtlich, kann trotz der thematischen Ich-Fokussierung in „Parteimensch“ nicht behauptet werden, dass der Erzähler „egoistisch“ auf sich selbst fokussiert sei und dem Leser keinen Blick auf die Lebenssituation des Protagonisten erlaube. Ganz im Gegenteil, bei der Lektüre des Textes hat man oft den Eindruck, dass die erzählende Instanz uns sehr detaillierte Einblicke in den Gesamtkontext der „Narration“ gibt, wodurch der Kontext der geschilderten Handlung dem Rezipienten ausreichend durchleuchtet zu sein scheint.

2.3 DAS AUFKOMMEN DES NEOSENSUALISMUS

Neben der proletarischen und postnaturalistischen Bewegung existiert in der literarischen Szene in den 20er-Jahren auch die sogenannte neosensualistische Fraktion,⁶¹ zu welcher solche prominenten Namen wie Kawabata Yasunari (川端康成), Yokomitsu Riichi, Kishida Kunio (岸田國士) und Nakagawa Yoichi gehören.⁶² Im August 1923 publizierte die Zeitschrift „Weiße Birke“ (*shirakaba* 白樺) der liberal-demokratischen Literaturbewegung „Gruppe der weißen Birke“ (*shirakabaha* 白樺派) ihre letzte Ausgabe. Zur gleichen Zeit nahm die Zeitschrift „Literatur-Front“ der japanischen proletarischen Literaturbewegung und die Zeitschrift „Literaturzeitalter“ (*bungeijidai* 文芸時代) der neosensualistischen Bewegung ihre Aktivität auf:⁶³

„Es ist in der Literaturszene zu einem neuen Brauch geworden, die neuen Autoren in zwei Strömungen aufzuteilen. Die Leute von ‚Bungei jidai‘ nennt man Neo-Sensualisten, die von ‚Bungei sensen‘ die ‚Proletarische

⁶⁰ Vgl. KEENE 1984: 622f.

⁶¹ Zur Definition der neosensualistischen Kunstfraktion vgl. auch KOBAYASHI 1930: 402.

⁶² Vgl. MELANOWICZ 1994: 138f.

⁶³ Vgl. YAMASAKI 1997: 44.

Richtung“, schreibt Kawabata 1925. [...] Während die Proletarische Literaturbewegung sich nach und nach einem orthodoxen Marxismus zuwendet und den Aspekt der revolutionären Nützlichkeit als einzigen literarischen Maßstab gelten läßt, bekämpfen die Neo-Sensualisten wie Kawabata, trotz ihrer Sympathie für die gesellschaftlichen Ziele der Linken, deren literarisches Programm. Obwohl die Neo-Sensualisten sich erklärtermaßen in der Tradition der europäischen Avantgarden sehen, wollen sie anders als jene, anders auch als Takahashi und Tsuji, als Hagiwara und Murayama, die Grenze zwischen Kunst und Leben nicht aufheben. Für den jungen Kawabata ist der Dadaismus keine Lebenshaltung, sondern eine Technik des Schreibens [...]“.⁶⁴

Wie HACKNER (2001) andeutet, unterscheiden sich die japanischen Neosensualisten von der proletarischen Kunstfraktion, indem sie ähnlich wie die europäische Avantgarde⁶⁵ den utilitaristischen Charakter⁶⁶ der proletarischen Kunsttheorie bekämpfen.⁶⁷ Die Betonung der Autonomie der Literatur durch die neosensualistische Literaturfraktion ist eine wichtige programmatische Ähnlichkeit zwischen den *shishōsetsu* und der japanischen Avantgarde. Die *shishōsetsu*-Literatur wird nämlich auch zunächst als eine autonome Schöpfung verstanden, die keinen Zusammenhang mit den ex-

⁶⁴ Vgl. HACKNER 2001: 245.

⁶⁵ Yokomitsu Riichi hat schon 1925 in seiner Programmschrift der neosensualistischen Schule (*kankaku katsudō* 感覺活動, dt. „Die Tätigkeit des Empfindens“) den Futurismus, Kubismus, Dadaismus sowie Symbolismus dieser Literaturfraktion zugerechnet. Der Begriff *Kankaku katsudō* ist besser unter dem Namen „Theorie des Neosensualismus“ (*Shinkankaku ron* 新感覺論) bekannt. Trotz der vielen inhaltlichen Unklarheiten und der terminologischen Inkonsequenz von Seiten des Autors wurde der Aufsatz zur Hauptquelle der neosensualistischen Literaturtheorie, vgl. MELANOWICZ 1994: 139.

⁶⁶ Der Kampf gegen den Utilitarismus in der Literatur hat in der modernen Literatur Japans eine lange Tradition. Schon kurz nach der Meiji-Restauration entstand eine Gruppe von jungen Literaten, die in ihren literaturtheoretischen Schriften auf die Überlegenheit der ästhetischen Werte (poetischen Werte) und der literarischen „Form“ hingewiesen haben. Diese Gruppe war unter dem Namen *Meiji bundan* (明治文壇) bekannt. Zu den prominentesten Vertretern dieser Literaturrichtung gehören Ozaki Kōyō (尾崎紅葉) und Kōda Rohan (幸田露伴), vgl. POWELL 1983: 6–10. Ozaki Kōyō gründete schon im Jahre 1885 eine literarische Gruppe unter dem Namen *Ken'yūsha* (硯友社). Die Gruppe wurde auf den traditionellen konfuzianischen und feudalistischen Werten aufgebaut. Die Literatur der *Ken'yūsha* befasste sich nicht mit den sozialen oder politischen Problemen der Meiji-Zeit, sondern fokussierte auf die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Werten der Kunst, vgl. POWELL 1983: 10.

⁶⁷ Dazu vgl. auch POWELL 1983: 106.

traliterarischen Komponenten aufweist.⁶⁸ Trotz der kurz erwähnten Zusammenhänge zwischen der neosensualistischen Literatur und den *shishōsetsu* werden die *shishōsetsu*-Romane sowie die naturalistische Literatur Japans von den Vertretern des Neosensualismus scharf kritisiert.

Im Jahre 1935 verfasst Yokomitsu Riichi den Aufsatz „Theorie des reinen Romans“ (*Junsui shōsetsu ron* 純粹小説論). Yokomitsu ist davon überzeugt, dass die gegenwärtige Literatur Japans eine Krise erlebt, weil sie diejenigen Eigenschaften verloren hat, welche das Wesen eines Romans ausmachen, nämlich die literarische Fiktion, die nur in der Volksliteratur geschätzt wird. Hingegen hat sich die reine Literatur seines Erachtens auf die Abbildung der Realität und der Lebenserfahrungen der Autoren beschränkt. Die Aufgabe der fiktionalen Literatur ist die Darstellung einer wahrscheinlichen und nicht einer wirklichkeitsgetreuen/realen Szenerie.⁶⁹

In bewusster Abgrenzung zu den „politisch motivierten Werken der Proletarier“ betrachten die Neosensualisten die Ausbildung des ästhetischen Empfindens beim Rezipienten als einziges Ziel des literarischen Werkes. Dies soll zum Beispiel durch die „Zersplitterung“ und Mehrdeutigkeit „alltäglicher Sinneserfahrungen“ oder „den Verlust der kausalen Zusammenhänge in der gesprochenen Syntax“ zum Ausdruck gebracht werden.⁷⁰

„Das erste Ziel der formalistischen Literaturbewegung ist es, sich dem Leser zuzuwenden und, ohne Rücksicht auf die Gedanken/Ideen des Rezipienten zu nehmen, den Wert [des Werkes] zu bestimmen, indem man auf seine literarische Form fokussiert. Die Methode der Festlegung des künstlerischen Wertes ist nämlich das höchste Ziel des Formalismus.“⁷¹

⁶⁸ Vgl. HIJIIYA-KIRSCHNERIT 2005: 12.

An dieser Stelle ist auf die „Debatte um die Verbindung zum menschlichen Leben“ (*Jinsei ni aiwataru ronsō* 人生に相渉論争) hinzuweisen, in welcher der Dichter Kitamura Tōkoku und sein Zeitgenosse Yamaji Aisan (山路愛山) um den utilitaristischen Charakter der Kunst streiten. Während Yamaji Aisan davon ausgeht, dass die Kunst keinen Wert besitzt, solange sie in keiner Verbindung zum menschlichen Leben steht und keinen utilitaristischen Beitrag zum Fortschritt der Menschheit leistet, kritisiert Kitamura Tōkoku jene Versuche, die Kunst zu instrumentalisieren, und verteidigt die Unabhängigkeit der Literatur von jeglichen außerliterarischen Zwecken, vgl. MÜLLER 2011(b): 168.

⁶⁹ Vgl. YOKOMITSU (1935).

Es handelt sich an dieser Stelle wahrscheinlich um eine indirekte Kritik der naturalistischen Literatur und der *shishōsetsu*-Romane.

⁷⁰ Vgl. BOLLINGER (2001). Weitere Merkmale der neosensualistischen Literatur sind: nicht chronologische oder bruchstückhafte Erzählweise, Versuch, den Rezipienten anzuregen, aus den verstreuten oder unvollständigen Angaben den Inhalt selbst zu rekonstruieren.

⁷¹ Vgl. YOKOMITSU 1929: 85.

Wie das Zitat aus einem 1929 verfassten Aufsatz von Yokomitsu Riichi zeigt, betonen die neosensualistischen Literaturtheoretiker neben der Hervorhebung des ästhetischen Empfindens den künstlerischen Wert der Literatur, der alleine aus den formalen und nicht inhaltspezifischen Aspekten bestimmt werden soll, was eindeutige Einflüsse aus dem russischen Formalismus widerspiegelt.⁷²

Nach dem *Tenkō* vieler marxistischer Schriftsteller erlebt der Neosensualismus in Japan seine Blütezeit. Dies erfolgt allerdings erst in den 30er-Jahren (vor allem 1933–1935), zu einem Zeitpunkt, als der Formalismusstreit schon längst beendet war. Es ist eine Zeit, in der die Vertreter der neosensualistischen Forderung „Kunst um der Kunst Willen“ nach dem Untergang der mit ihnen konkurrierenden proletarischen Literaturkonzeption euphorisch von der „Wiederbelebung der Kunst“ (*bungei fukkō* 文芸復興) und vom Untergang des literarisch-positivistischen Utilitarismus⁷³ sowie eindeutiger Trennung des gesellschaftlichen Lebens von der Kunst sprechen.⁷⁴

2.4 LITERARISCHE DEBATTEN UM 1930

Der Formalismusstreit ist nicht ein Einzelphänomen auf der literarischen Bühne der 20er- und 30er-Jahre und ist nur eine unter vielen Literaturdebatten, die zu diesem Zeitpunkt in Japan ausgetragen wurden.

Ungefähr zum gleichen Zeitpunkt wie der Formalismusstreit findet beispielsweise die schon erwähnte „Debatte um die Kunstpopularisierung“ statt. Der Aufsatz „Über das Missverständnis der Diskussion um die Popularisierung der Kunst“ (*Iwayuru geijutsu no taishūka ron no ayamari ni tsuite* いはゆる芸術の大衆化論の誤りについて) von Nakano Shigeharu themati-

⁷² Formalisten wie Chlebnikov und Majakowski haben in ihren theoretischen Schriften immer wieder den Vorrang der „Form“ (zum Beispiel des Klanges) betont. Viktor Šklovskijs berühmte Literaturformel, der literarische Text sei „[...] die Summe aller darin angewandten stilistischen Kunstgriffe“ hat ihre Anwendung in zahlreichen „Formexperimenten“ der russischen Formalisten gefunden, welche die formalen Aspekte aufs Genaueste untersucht haben, ohne tief auf die Inhalte der Texte einzugehen, vgl. SEXL 2004: 162. Später haben allerdings auch diese Formalisten zugegeben, dass vor allem in den Prosatexten die inhaltlichen Aspekte auch berücksichtigt werden sollen. „Eine reine Sprachanalyse erklärt zu wenig, sie würde nur zeigen, dass auch Telegramme, Werbesprüche oder Sprachfehler Literatur wären“, vgl. SEXL 2004: 164.

⁷³ Vgl. WUTHENOW 2001: 276.

⁷⁴ Zur Trennung der menschlichen und schriftstellerischen Tätigkeit vgl. auch HACKNER 2001: 245.

siert den Kernpunkt der Debatte, nämlich den Vorwurf, dass diejenigen Literaturtheoretiker, die die Literatur beim Volk populär machen wollten, ihre Trivialisierung zulassen, infolgedessen die Prozesse der Trivialisierung und Popularisierung miteinander verknüpft werden.^{75,76} An der Debatte beteiligten sich vorwiegend proletarische Literaturtheoretiker.⁷⁷

Zeitlich parallel zum Formalismusstreit verläuft die sogenannte „Debatte um den Kunstwert“ (*geijutsuteki kachi ronsō* 芸術の価値論争), die sich intern in den Kreisen der proletarischen Literaturtheoretiker abgespielt hat. Sie bildet eine Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen dem ästhetischen und politischen Wert eines literarischen Werks, was gemäß Hirotsu Kazuo eng mit den Problemen des Formalismusstreites verknüpft ist.⁷⁸ Grundsätzlich lassen sich zwei entgegengesetzte Konzepte der funktionellen Beziehung zwischen dem politischen und literarischen/ästhetischen Wert unter den proletarischen Literaturtheoretikern ausdifferenzieren, die im Verlauf der Debatte zum Ausdruck kommen: (1) ein dualistisches Modell, gemäß dem der politische und ästhetische Wert voneinander zu trennen sind,⁷⁹ und (2) ein Konzept der gemeinsamen Verbindung zwi-

⁷⁵ Vgl. NAKANO 1928(a) und NAKANO 1929.

⁷⁶ Gemäß Usui Yoshimi hat man sich schon vor der Gründung der NAPF mit den Problemen der Kunstpopularisierung auseinandergesetzt, vgl. USUI (1975). Beispielsweise wurde im Jahre 1916 die sogenannte „Volksliteraturdebatte“ (*minshū geijutsu ronsō* 民衆芸術論争) ausgetragen (beschrieben bei MÜLLER 2011(b): 190f.).

⁷⁷ Dazu vgl. unter anderem die Aufsätze von NAKANO 1928(b), KURAHARA 1928(a) sowie KURAHARA 1928(b).

⁷⁸ Vgl. HIROTSU 1930: 400.

⁷⁹ Das heißt aber noch lange nicht, dass Literaten wie Hirabayashi Hatsunosuke, die um die Autonomie des politischen und ästhetischen Wertes kämpfen, für eine Trennung der Literatur von der Politik plädieren. Sie sind wie Katsumoto, Tanigawa und die übrigen Theoretiker der proletarischen Literatur damit einverstanden, dass die Literatur eine gesellschaftliche Verantwortung besitzt. Diese Verantwortung, diese Aufgabe der Literatur, wird nicht durch das Individuum, sondern durch die Beschlüsse der marxistischen Parteien bestimmt. Aber sobald ein bestimmtes Werk keine marxistisch-politische Ideologie enthält, ist es unmöglich, es als ein marxistisches Werk zu bezeichnen, da die marxistischen Werke gerade das Bewusstsein der sozialen und politischen Verantwortung thematisieren. Dostojewski oder Tolstoi sind große Künstler geworden, nicht deswegen, weil sie politische Themen thematisiert haben, sondern wegen des ästhetisch-literarischen Wertes ihrer Werke, vgl. HIRABAYASHI 1929(d): 36f. Aber der vom Politischen unabhängig existierende ästhetische Wert entsteht nicht einfach aus einer Laune heraus, sondern er hat selbst einen sozialen Ursprung, vgl. HIRABAYASHI 1929(d): 39. Der ästhetisch-literarische Wert wird in der Gesellschaft und durch die Gesellschaft bestimmt, er ist also selbst ein Produkt dieser Gesellschaft.

schen dem politischen und ästhetischen Wert, gemäß dem der politische Wert ein Maßstab des ästhetischen Wertes ist.⁸⁰

Zuletzt soll noch auf die ebenfalls schon erwähnte „Debatte um die Reinheit der Literatur“ hingewiesen werden, die 1933 stattgefunden hat. Den Schwerpunkt der Debatte bildet die Auseinandersetzung mit zwei unterschiedlichen Konzepten der Literatur. Der sogenannten „reinen Literatur“ (*junsui bungaku* 純粹文学) wird eine „Massenliteratur“ (*taishū bungaku* 大衆文学) gegenübergestellt.⁸¹ Die Massenliteratur wird als eine Kunst definiert, die zwecks Erziehung und Unterhaltung eines aus dem Volk stammenden Rezipienten geschrieben wird. Die reine Literatur ist hingegen eine Literatur ohne solche Zweckmäßigkeit, eine Literatur, welche um der eigenen Ästhetik willen verfasst wird. Die reine Literatur fokussiert nicht auf eine dritte Person und kann somit zumindest in ihrer konzeptuellen Auffassung nicht als ein Medium im Kommunikationsprozess zwischen Autor, Werk und Rezipienten verstanden werden.⁸² Außerdem wird noch auf weitere Unterscheidungskriterien zwischen der reinen Literatur und der Massenliteratur hingewiesen. Wuthenows Auseinandersetzung mit Hirotsu Kazuo macht beispielsweise auf ein anderes Merkmal der reinen Literatur aufmerksam, nämlich die anspruchsvolle ästhetische Veranlassung des literarischen Werkes.⁸³

Der Formalismusstreit ist also nur eine von vielen literarischen Debatten, die gegen Ende der 20er-Jahre in Japan stattfinden. Allen diesen Debatten ist gemeinsam, dass sie zum größten Teil unter den proletarischen Literaturtheoretikern ausgetragen wurden und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten (literarischer Wert, ästhetische Reinheit oder Form-Inhalt-Beziehung) das Spannungsverhältnis zwischen einer utilitaristischen Literaturauffassung und einem *l'art pour l'art*-Konzept reflektieren.

⁸⁰ Dazu vgl. die Ansätze von KATSUMOTO 1929(c): 60f., TANIGAWA 1929(b): 18f., ŌYA 1929, MIYAMOTO 1931: 77f.

⁸¹ Zu dieser Unterscheidung vgl. KIMURA 1933.

⁸² Vgl. KIMURA 1933 und KUME 1937.

⁸³ Vgl. WUTHENOW 2001: 278 und HIROTSU 1937.

3. VIER PHASEN DES JAPANISCHEN FORMALISMUSSTREITS (1928–9)

Wie aus den vorherigen Ausführungen ersichtlich, ist das Ende der Taishō-Zeit sowie der Anfang der Shōwa-Ära eine Periode zahlreicher Literaturdebatten.⁸⁴ Eine dieser Debatten ist der Formalismusstreit, der zwischen 1928 und 1929 stattfindet und an dem sich zahlreiche Literaturtheoretiker der proletarischen und neosensualistischen Literaturfraktion beteiligen.⁸⁵

Gemäß Yokomitsu Riichi ist der Formalismusstreit eine literarische Debatte, die auf der bekannten und viel diskutierten Grundproblematik „Kunst vs. reales Leben“ (*geijutsu to jisseikatsu* 芸術と実生活) basiert. Gemeint wird mit dieser terminologischen Gegenüberstellung die Untrennbarkeit des literarischen Schaffens vom alltäglichen Leben, das heißt eine literarische Konzeption des Realismus, die auf den literaturtheoretischen Überlegungen von Edmont de Goncourt basiert.⁸⁶ Diese Position – das menschliche Leben als Baumaterial der Kunst – vertreten die proletarischen Literaturtheoretiker, die den Begriff des literarischen „Inhalts“ (*naiyō*) an den gesellschaftlichen Lebensinhalt anknüpfen. Gegen die Verbindung der Angelegenheiten des realen Lebens mit dem literarischen „Inhalt“ (*naiyō*) äußern sich die japanischen Formalisten (Neosensualisten), die für den einzigen Bestimmungsfaktor der Literarizität die literarische „Form“ (*keishiki*)⁸⁷ und die sich daraus gestaltende Ästhetik begreifen. Diese Unterschiede in Bezug auf das Verständnis der Beschaffenheit des literarischen Werkes zwischen den Formalisten und den Proletariern führen 1928 zu einem heftigen Streit um die Vorrangigkeit der literarischen „Form“ (*keishiki*) bzw. Überlegenheit des literarischen „Inhalts“ (*naiyō*).

Die Debatte steht in enger Verbindung zu zahlreichen thematisch sowie zeitlich benachbarten Debatten wie z. B. der „Debatte um die Popula-

⁸⁴ Vgl. YAMASAKI 1997: 44.

⁸⁵ Vgl. USUI 1975: 198f. Eine zusammenfassende Gegenüberstellung der proletarischen und formalistischen Literaturtheorie bietet NAKAGAWA 1929(b): 160 an.

⁸⁶ Vgl. YOKOMITSU 1928(a).

⁸⁷ Wie Yokomitsu Riichi selbst bemerkt, handelt es sich bei der Definition des Begriffs der literarischen „Form“ (*keishiki*) um eine Anlehnung an den russischen Formalismus, vgl. YOKOMITSU 1928(a).

risierung der Kunst“⁸⁸ oder die „Debatte um den Kunstwert“⁸⁹, auf die schon im Verlauf dieser Untersuchung kurz eingegangen wurde.⁹⁰ Die Debatte lässt sich in vier thematische Phasen unterteilen. (1) Die erste Phase (hier Kap. 4) ist eine Auseinandersetzung mit den Begriffen „Form“ (*keishiki*) und „Inhalt“ (*naiyō*) im Zusammenhang mit dem Prozess der literarischen Produktion und Rezeption, die im Kontext des Formalismusstreites zum ersten Mal von den Vertretern der proletarischen Literaturtheorie aufgegriffen wurden. (2) Nach der Veröffentlichung des ersten Aufsatzes von Yokomitsu Riichi⁹¹ wird die Diskussion auf die neosensualistische Definition der Begriffe „Form“ (*keishiki*) und „Inhalt“ (*keishiki*) umgeleitet, was als zweite thematische Einheit der Debatte anerkannt werden kann. In dieser Phase wird auch der Diskurs um einen neuen Begriff, den Terminus „Stoff“ (*sozai* 素材), bereichert (hier Kap. 5). (3) Die dritte Phase der Debatte charakterisiert sich durch eine terminologische Verfeinerung der Argumentation, was sich in zunehmender Komplexität der erwähnten Argumente und im Aufkommen zahlreicher neuer Begriffe mittels der genauen semantischen Bestimmung der Termini „Form“ (*keishiki*) und „Inhalt“ (*naiyō*) offenbart. Im Vordergrund der Diskussion stehen vor allem die semantische Ausdifferenzierung der „inneren“ (*naimen keishiki* 内面形式) und „äußeren Form“ (*gaimen keishiki* 外面

⁸⁸ An der „Debatte um die Popularisierung der Kunst“, die in den Jahren 1927–8 stattfand, beteiligten sich fast ausschließlich proletarische Kunsttheoretiker, die über unterschiedliche „Methoden“ nachgedacht haben, wie die Literatur im Volk populär gemacht werden kann, das heißt, wie eine proletarische Literatur aussehen sollte. Bemerkenswert sind vor allem zwei Literaturkonzepte, die Literaturtheorie von Nakano Shigeharu, der die proletarische Literatur als „Agitationsmittel“ im Klassen- und politischen Kampf betrachtet, und die Literaturanschauung von Kurahara Korehito, der sich von solchen Versuchen, die Funktionalität der Literatur zu politisieren, eindeutig distanziert.

⁸⁹ Auch die „Debatte um den Kunstwert“ wird ausschließlich unter den proletarischen Literaturtheoretikern abgehandelt (1929). Die Kernfrage der Debatte bildet das Verhältnis zwischen dem sogenannten „politischen“ und „literarischen“ Wert. In Anlehnung an eine unter den russischen Kommunisten in der ersten Hälfte der 20er-Jahre abgehandelte Diskussion entstehen unter den proletarischen Literaturtheoretikern unterschiedliche Anschauungen bezüglich der oben genannten Problematik. Dem dualistischen Konzept von Hirabayashi Hatsunosuke, gemäß dem der „politische“ und „literarische“ Wert konsequent voneinander getrennt werden sollen, wird ein dichotomisches Konzept von Katsumoto Seiichirō und Tanigawa Tetsuzō entgegengesetzt, gemäß dem die beiden Werte eine dialektisch untrennbare Einheit bilden.

⁹⁰ Dazu vgl. auch YAMASAKI 1997: 46.

⁹¹ Es handelt sich um den Aufsatz „Bungei jihyō“ 文芸時評 (Die Zeitkritik der Kunst) vom November 1928.

形式) (hier Kap. 6) sowie die Auseinandersetzung mit der Semiotik des Genfer-Strukturalismus im Kontext dieser terminologischen Unterscheidung (hier Kap. 7). (4) In der vierten und letzten Phase der Debatte wechselt die synchrone Betrachtungsperspektive der semantischen Eigenschaften der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ auf eine diachrone, wodurch zahlreiche Ansätze zum Thema der Historizität der Form-Inhalt-Beziehung diskutiert werden.

Schon diese Klassifizierung zeigt deutlich, dass der Formalismusstreit eigentlich eine Diskussion um die Semantik der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ und ihre Funktion im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption ist.

4. PHASE 1 – INHALT-FORM-BEZIEHUNG IN DER PROLETARISCHEN LITERATURTHEORIE

Yokomitsu Riichi schreibt 1928 im Zusammenhang mit seiner Kritik des Werkes „Die Geprügelte“⁹² (*Nagurareru aitsu* 殴られるあいつ) von Hirabayashi Taiko (平林たい子):

„Dieses Werk besitzt ein sehr starkes Kraftgefühl, [...]. Der Grund hierfür ist die künstlerische Ausdrucksform von Hirabayashi Taiko, die sich auf dem Formalismus (*formarizumu* フォルマリズム) stützt. Ich denke, dass der neue Realismus des Proletariats, wie zum Beispiel der Schreibstil von Katsumoto Seiichirō oder der Realismus des *zuihitsu*⁹³, kein Potenzial besitzt, den Leser zu bewegen. Nach Hirabayashi Hatsunosuke und Kurahara Korehito definiert der Inhalt die literarische Form und in ihrem Schaffen wird diese theoretische Überlegung wunderbar wiedergegeben. Demgegenüber erscheint die Form eines literarischen Werkes als Vorbild des Formalismus. Es wird negiert, dass der Inhalt [eines Werkes] die Form bestimmt. Es ist richtig, [wenn man sagt], dass gemäß Formalismus der Inhalt durch die literarische Form festgelegt wird.“⁹⁴

Diese Worte stammen aus einer im November 1928 veröffentlichten Buchbesprechung (*bungei jihyō* 文芸時評) von Yokomitsu Riichi. Gemäß Yamasaki Yoshiki ist die Rezension der direkte Auslöser der Debatte.⁹⁵ Zwar wird, wie aus dem Zitat ersichtlich, die Frage nach der Vorrangig-

⁹² Im Folgenden soll der Inhalt des Werkes kurz wiedergegeben werden: Ginko ist die älteste Tochter einer verarmten Familie. Der Vater ist arbeitslos, hat Probleme mit Alkohol und schlägt immer wieder seine Frau, Ginkos Mutter. Auch Ginko fällt der Gewalttätigkeit des Vaters zum Opfer. Sie hatte als kleines Kind immer Angst vor ihrem Vater. Als sie erwachsen wurde, entschloss sie sich, nach Tōkyō umzuziehen, wo sie eine Arbeitsstelle als Telefonistin bekam. Eines Tages lernte sie einen jungen Straßenarbeiter kennen (Isokichi), der sie beim Graben aus Versehen mit Erde überschüttete. Sie verliebten sich ineinander und entschlossen sich, zusammenzuleben. Eines Tages verlor Ginko allerdings ihre Arbeit und wurde tags darauf von Isokichi geschlagen. Beim Besuch der Arbeitsstelle von Isokichi erlebte sie mit, wie ihr Geliebter durch seinen Aufseher verprügelt wurde. Sie griff den Aufseher sofort an und beleidigte ihn. Wegen der Beleidigung einer sozial höher gestellten Person schlug Isokichi Ginko ins Gesicht, diesmal schlug Ginko aber sofort zurück.

⁹³ *Zuihitsu* ist eine Literaturgattung, welche durch die persönlichen Erfahrungen, Erlebnisse und Eindrücke des Protagonisten geprägt ist.

⁹⁴ Vgl. YOKOMITSU 1928(a).

⁹⁵ Vgl. YAMASAKI 1997: 47.

keit der „Form“ bzw. des „Inhalts“ dort explizit erwähnt, der Ursprung der Debatte ist allerdings, wie zu zeigen sein wird, in einigen im Zusammenhang mit der „Debatte um die Volkspopularisierung“⁹⁶ verfassten Aufsätzen von Kurahara Korehito und Hirabayashi Hatsunosuke zu finden, auf welche Yokomitsu Riichi im November 1928 seine Kritik bezieht.⁹⁷

Im folgenden Kapitel soll, basierend auf diesen Aufsätzen, das Vorfeld der Debatte ausführlich untersucht werden. Zunächst wird allerdings die Literaturtheorie von Katagami Noburu untersucht, die ein „Gerüst“ der gesamten Debatte bildet. Dieser erste Punkt (Kap. 4.1) befasst sich noch nicht mit der Erforschung der Begriffe „Inhalt“ und „Form“, auf diese Frage soll allerdings schon im zweiten Teil des Kapitels (Kap. 4.2) eingegangen werden, in dem das erste Modell der Inhalt-Form-Beziehung dargestellt wird. Um die Differenzen innerhalb der proletarischen Kunstfraktion in Bezug auf das Verständnis des Begriffs „Form“ zu zeigen, werden im Kap. 4.2 die Ansätze von Kurahara Korehito und Kaji Wataru gegenübergestellt, um abschließend auf die Frage des Verständnisses des literarischen „Inhalts“ in der proletarischen Kunsttheorie einzugehen.

4.1 IM VORFELD DER DEBATTE: ZWISCHEN LITERARISCHER PRODUKTION UND REZEPTION

Katagami Noburu (1984–1928) war ein japanischer Literaturkritiker, Kenner der russischen Literatur sowie Befürworter der proletarischen Kunst.⁹⁸ In seinem 1923 verfassten Aufsatz „Der Autor und [sein] Leser“

⁹⁶ Zur „Debatte um die Kunstpopularisierung“ vgl. auch YAMASAKI 1997: 47f.

⁹⁷ Gemeint werden folgende Aufsätze:

- „Die dringenden Probleme der Kunstbewegung“ (*Geijutsu undō no kinkyū mondai* 芸術運動の緊急問題) vom Kurahara Korehito (August 1928).
- „Thesen im Zusammenhang mit der Verantwortung der marxistischen Kunstkritik“ (*Marukusu shugi bungei hihyō no ninmu ni kansuru tēze* マルクス主義文芸批評の任務に関するテーゼ) ebenfalls von Kurahara Korehito (September 1927).
- „Die Kunst und das Vaterland, über die Verantwortung der Kunstkritiker – eine Lektüre der Theorien von Lunatscharski“ (*Bungei to kokka, hihyōka no ninmu ni tsuite – Runachiyarusukii no shoron wo yomite* 文芸と国家, 批評家の任務について、ルナチャルスキイの所論を讀みて) von Hirabayashi Hatsunosuke (1928).

⁹⁸ Katagami Noburu machte im Jahre 1906 seinen Abschluss an der Waseda Universität (Hauptfach Englische Literatur). 1910 wurde er zum Professor an die

(*Sakusha to dokusha* 作者と読者) beschäftigt er sich mit dem Konzept der naturalistischen *shishōsetsu* und ihrer humanistisch-liberalen Variante des seelisch-psychologischen Romans.⁹⁹ Katagami stellt fest, dass die beiden Gattungen eine wichtige Gemeinsamkeit besitzen: Sie legen das Gewicht auf die Betonung der Beziehung zwischen dem Autor und seinem Werk und vernachlässigen die Frage nach der Leserschaft.¹⁰⁰ Diese These scheint in der modernen Literaturforschung mehrmals bestätigt zu sein und wurde mit dem Begriff der „Fokusfiguralität“ erfasst.¹⁰¹

Der Gattung des *shishōsetsu* und des seelisch-psychologischen Romans steht die Literatur gegenüber, welche von sozialen Themen handelt und auf der Beziehung zwischen dem Werk und dem Rezipienten basiert. Er gebraucht für die Bezeichnung solcher „sozialen“ Romane den Begriff des „ernsthafte[n] Romans“ (*honkaku shōsetsu* 本格小説).¹⁰² Diese terminologische Gegenüberstellung (*shishōsetsu* vs. *honkaku shōsetsu*) stammt von Nakamura Murao und ist uns schon aus der *shishōsetsu*-Debatte bekannt.¹⁰³ Katagami Noburu gebraucht allerdings den Begriff des ernst-

Waseda Universität berufen, interessierte sich aber im Laufe der Zeit immer mehr für die russische Literatur. Deswegen reiste er nach Russland und studierte dort. Als an der Waseda Universität die Abteilung für russische Literatur gegründet wurde, wurde er zum Leiter jener Abteilung ernannt. Seine Literaturtheorie bildete, stark beeinflusst von der russischen Tradition, eine Grundlage für die proletarische Literaturtheorie in Japan.

⁹⁹ Es muss allerdings betont werden, dass manche Autoren die beiden Begriffe (*shishōsetsu* und *shinkyōshōsetsu*) als Synonyme gebrauchen, vgl. NAKAMURA 1925: 93.

¹⁰⁰ Vgl. KATAGAMI 1923: 9.

¹⁰¹ Wie schon im Einführungskapitel angedeutet wurde, gebraucht Irmela Hijiya-Kirschner den Begriff der Fokusfigur als Merkmal der *shishōsetsu*-Gattung. Gemeint ist hier nicht die Fokussierung auf den Rezipienten im literarischen Werk oder auf den Rezeptionsprozess, sondern auf den Autor selbst, ohne Rücksicht zum Beispiel auf die für das Verständnis des Werkes notwendige Kontextualisierung der geschilderten Ereignisse zu nehmen. Ein solches ich-bezogenes Verhalten des Autors, der den Rezipienten seines Werkes vernachlässigt, kann mit dem literaturhistorischen Hintergrund gut vereinbart werden. Diese literarische Form ist nämlich als Reaktion darauf entstanden, dass die Intellektuellen aufgrund der politischen Situation im Lande ihre humanistischen Ideale nicht realisieren konnten. Sie ziehen sich deswegen aus dem Gesellschaftsleben zurück und versuchen die vertretenen Ideale zumindest mit sich selbst zu vereinbaren. So entstehen der japanische Naturalismus und die japanischen *shishōsetsu*, vgl. HIJYA-KIRSCHNER 2005: 175f.

¹⁰² Vgl. KATAGAMI 1923: 10.

¹⁰³ Nakamura Murao definiert die „ernsthafte[n] Romane“ (*honkaku shōsetsu*) auf folgende Weise: „Wenn ich die ernsthafte[n] Romane aus der Perspektive der

haften Romans als Bezeichnung für die proletarischen Romane und stellt somit den *shishōsetsu*, die auf der Betonung der Beziehung zwischen dem Autor und seinem Werk beruhen, eine literarische Gattung des Proletariats gegenüber, die nicht auf das Autor-Werk-Verhältnis fokussiert, sondern auf den Leser ausgerichtet ist. Es handelt sich allerdings nicht nur um eine literaturwissenschaftliche Unterscheidung, Katagami Noburu kritisiert als Vertreter der marxistischen Literaturtheorie die Intelligenz (*interigentsiya* インテリゲンツィヤ) der jetzigen „Literaturszene“ (*bundan*) und bezeichnet sie als „egoistisch“.

„Die Intelligenz des *bundans* mutet wie eine privilegierte Gruppierung an, welche gegen die Bräuche und Sitten verstößt. Die Kraft ihrer Gewohnheit, die traditionellen Sitten und Bräuche, ihr individualistisches Leben, die Einbildung, dass man irgendwelche besondere Bedeutung oder irgendwelches besondere Interesse gewinnen kann, die Schreibtechnik, die fragmentarischen Ereignisse für wichtig zu halten und sie basierend auf der Psychologie des individuellen Lebens detailliert darzustellen, das Gefühl der Autonomie innerhalb und außerhalb *bundans*, in dem der Wille des [Klassen-]Kampfes irrelevant geworden ist, und schließlich die Verfeinerungen der Rhetorik, welche [allen diesen Phänomenen] beiwohnt – dies alles und vieles Anderes trifft auf [*bundan*] zu. Abgesehen von den Romanen der *bundan*-Schriftsteller und der Werke der reinen Literatur sieht man heute die Etablierung vieler auf die persönlichen Angelegenheiten [des Autors fokussierten] seelisch-psychologischen Romane. Die psychologisch-ideologische Besonderheit, welche man konsequent beobachten kann, ist der selbstzufriedene Egoismus der Intellektuellen.“¹⁰⁴

Die Literatur sei ein „soziales Phänomen“ (*shakai teki na genshō* 社会的な現象), behauptet Katagami.¹⁰⁵ Sein Aufruf zur sozialen, auf die Bedürfnisse des Rezipienten ausgerichteten Literatur wird in einem 1926 verfassten Aufsatz noch deutlicher, in dem er das Mitfühlen mit dem Kollektiv als Kriterium der Literarizität betrachtet.

Den Aufsatz „Probleme im Zusammenhang mit der literarischen Leserschaft“ (*bungaku no dokusha no mondai* 文学の読者の問題) vom April 1926 beginnt Katagami ebenfalls mit einer Kritik am *bundan* und der Aufwertung der sozialen Literatur:

Form (*katashi* 形) betrachte, dann meine ich [damit] die im Gegensatz zur autodiegetischen Erzählperspektive in der dritten Personalform verfassten Werke. Es sind Romane, in denen im Gegensatz zu einem subjektiven ein objektives Vorgehen [dominiert]. Es sind Romane, in denen der Autor seine Stimmungen und Gefühle nicht direkt aufzeichnet und in denen die Lebensanschauungen des Verfassers durch die Schilderung des Lebens der anderen Menschen erscheinen“, vgl. NAKAMURA 1925: 93.

¹⁰⁴ Vgl. KATAGAMI 1923: 11.

¹⁰⁵ Vgl. KATAGAMI 1923: 12.

„Es stimmt nicht, wenn man sagt, dass es heutzutage üblich ist, die literarische Kunst als eine soziale Erscheinung zu [betrachten]. Es gibt auch Menschen mit einer meist launischen [veränderbaren] Denkweise. Es sind meistens Menschen, welche [die Literatur] als etwas Besonderes betrachten, wo die ‚Kunstfertigkeit‘ (*gei* 芸) oder die ‚Rhetorik‘ (*gikō* 技巧) einen selbstständigen [Wert] besitzen [...]. Solche Autoren betrachten sich als ‚Apostel der reinen Kunst‘ (*junsui na geijutsu no tame no shito* 純粹な芸術のための使徒) und sind sich nicht bewusst, dass die Literatur einen ‚sozialen/gesellschaftlichen Charakter‘ (*shakaisei* 社会性) besitzt.“¹⁰⁶

„Das literarische Werk entsteht nämlich zusammen mit seiner Vollendung zur ‚gesellschaftlichen Erscheinung‘ (*shakai teki genshō* 社会的現象). Diese Tatsache darf auf keinen Fall negiert oder missachtet werden.“¹⁰⁷

Was ist allerdings das Wesen dieser proletarischen Literatur? Was bedeutet dies konkret, dass die Literatur ein soziales Phänomen sein sollte? Zwei Aspekte sind in diesem Zusammenhang zu beachten. Erstens: Vom künstlerischen Wert eines Werkes darf nicht gesprochen werden, wenn das Werk ein bestimmtes Publikum nicht anspricht. Das heißt, ein Teil der Literarizität ist die Fokussierung des Werkes auf das Publikum, auf die dem Werk nicht immanenten Aspekte.¹⁰⁸ Zweitens: Die künstlerische Empfindung ist eine Art sozialer Empfindung, sozialen Mitfühlens. Der Autor sollte also seiner Meinung nach mit dem Volk mitfühlen und mitleiden.¹⁰⁹

Um den ersten Teil seiner Theorie auf den Punkt zu bringen: Katagami Noburu knüpft an die Kritik der Konzeption „Kunst um der Kunst willen“ an – Literatur wird als eine Kunst des Mitfühlens mit dem gesellschaftlichen Kollektiv betrachtet. Das Kriterium der Literarizität besteht nicht (nur) in ihrer werkimmanenten Beschaffenheit, son-

¹⁰⁶ Vgl. KATAGAMI 1926: 69.

¹⁰⁷ Vgl. KATAGAMI 1926: 70.

¹⁰⁸ Vgl. KATAGAMI 1926: 69.

¹⁰⁹ Um diesen Gedanken zu verdeutlichen, sind an dieser Stelle zwei Zitate vom Katagami Noburu zu nennen:

„Durch die Kraft des ‚gemeinsamen Leidens‘ (*tomo ni kurushimu* 共に苦しむ) spiegelt und hallt das Herz des Künstlers die Gefühle der unzähligen Mitmenschen wider. Durch diese Kraft wird der Klang des künstlerischen Bewusstseins erfüllt“, vgl. KATAGAMI 1926: 68.

„Wenn der Künstler/Literat das Interesse der vielen Menschen oder der Gesellschaft teilt, dann wird die Kraft der Kunst/Literatur außergewöhnlich stark. Nur die lebendige Kunst mit der breiten Resonanzkraft in Bezug auf das Interesse der Menschen kann die Herzen vieler Menschen wirklich bewegen und das Gesichtsfeld der menschlichen Existenz erweitern“, vgl. KATAGAMI 1926: 69.

dern ergibt sich auch aus der Fokussierung auf das Publikum und der Widerspiegelung der Gefühle und des Leidens des Volkes. Der Autor muss mit seinem Publikum mitfühlen und die Gefühle des Publikums in seiner Kunst wiedergeben, nur auf diese Weise kann der Künstler eine breite Leserschaft erreichen.

So kommt Katagami zu seiner nächsten These von der dichotomischen Beziehung zwischen der literarischen Produktion und Rezeption. Katagami Noburu behauptet, dass die bisherige Literaturforschung und Literaturkritik nur die Probleme der Autorschaft thematisiert und die Probleme der Rezeption bedauerlicherweise vernachlässigt.¹¹⁰ Als Beispiel der dichotomischen Beziehung zwischen der literarischen Produktion und Rezeption gibt er seine Definition der symbolistischen Literatur an:

„Die symbolistische Literatur entsteht in einer beidseitigen Beziehung des literarischen Werkes, in welchem der ‚Autor‘ (*sōsakusha* 創作者) und der ‚Kritiker‘ (*kanshōsha* 鑑賞者) gegenüber gestellt werden. Deswegen wird die Frage, wie der Kritiker [die Lektüre] eines literarischen Werkes rezipiert, zur Grundlage der Entscheidung, ob [ein bestimmtes Werk] zum symbolistischen Werk wird oder auch nicht. Der Grund hierfür ist, dass der Symbolismus keine einseitige Schöpfungsaktivität [seitens des Autors] ist, sondern eine gemeinsame schöpferische Handlung [sowohl des Autors als auch des Rezipienten]. Es ist nicht so, dass in der symbolistischen Literatur das schöpferische Subjekt die literarische/künstlerische Objektivierung vollbringt. Vielmehr ist der Symbolismus nichts anderes als [ein Versuch], die künstlerischen Objekte schöpferisch/kreativ zu subjektivieren.“¹¹¹

In der symbolistischen Literatur geht es nicht nur darum, die Literatur als einen Versuch zu verstehen, die Gegenstände zu objektivieren (schöpferische Tätigkeit des Autors), sondern auch darum, die Literatur als die Subjektivierung der künstlerischen Objekte zu begreifen (subjektive Rezeption des Lesers). Literatur ist nicht nur eine Objektivierung der Gegenstände (Produktionsprozess des Autors), sondern auch die Subjektivierung (Rezeptionsprozess des Rezipienten) der dargestellten Aussage. Insofern ist es unmöglich, von der Literatur als

¹¹⁰ Katagami sagt weiter: „Die Literatur ist das Leben. Damit die Literatur als Leben existieren kann, müssen sowohl der Autor als auch der Rezipient berücksichtigt werden“. Denn „[...] gäbe es keinen Rezipienten, dann würde der Autor auch nicht existieren, gäbe es keinen Autor, dann könnte die Literatur nicht entstehen“, vgl. KATAGAMI 1926: 70f.

¹¹¹ Vgl. KATAGAMI 1926: 71.

gesellschaftlicher Erscheinung zu sprechen, ohne auf den Rezipienten Rücksicht zu nehmen.¹¹²

Wenn man davon ausgeht, dass die Literatur ein Ausdruck des Lebens des Volkes ist, dann ist damit gemeint, dass sie nicht nur aus dem Volk entsteht, sondern auch durch das Volk akzeptiert und anerkannt wird: Daher ist die Literaturgeschichte nicht nur eine Geschichte des Schreibens, sondern auch eine Geschichte des Lesens:

„Betrachtet man [die Literaturgeschichte] aus der Perspektive des schöpfenden Subjekts [Autors] und legt man das Gewicht auf die immanenten Aspekte des Werkes oder des Zeitgeistes, so spricht man von der Genese der ‚Formgeschichte‘ (*keishiki no rekishi* 形式の歴史). Betrachtet man [das Werk] aus der Perspektive des Publikums (Rezipienten) und untersucht man die gegenseitige Beziehung zwischen dem literarischen Konsum und der literarischen Produktion im Verlauf der Literaturgeschichte, so spricht man von der ‚Geschichte der ästhetischen Empfindung‘ (*kyōmi kōshō no rekishi* 興味交渉の歴史).¹¹³ [...] Die Literaturgeschichte muss neben der Geschichte des Autors auch eine Geschichte des Lesers sein. Denn ein literarisches Produkt ohne Leserschaft kann nicht existieren.“¹¹⁴

Katagami Noburu versteht die Literatur tatsächlich als eine Beziehung zwischen Leser und Autor. Der Autor und sein literarisches Werk beeinflussen den Leser und der Leser beeinflusst den Autor – eine Art der dichotomischen Beziehung zwischen diesen beiden literarischen Instanzen. Der Leser als Konsument der literarischen Werke bahnt den Weg der Literatur, indem seine Wünsche und Erwartungen, seine Gefühle und sein Leiden, die selbst ein Produkt der verschiedenen sozialen Lebensumstände sind, zum Wegweiser der Literatur werden.¹¹⁵ Die Literatur wird also durch den Rezipienten beeinflusst, indem sie seine Wünsche erfüllt und

¹¹² Vgl. KATAGAMI 1926: 71.

Denkt man die Theorie von Katagami konsequent weiter, so lässt sich Folgendes festhalten: Wie am Beispiel der symbolistischen Literaturtheorie deutlich gezeigt wird, ist der Rezipient als Teil des schöpferischen Prozesses zu betrachten und die Möglichkeit anerkannt, die durch den Autor objektivierten Gegenstände des literarischen Werkes im Rezeptionsprozess subjektiv zu verstehen und darzustellen. Ein Subjekt ist immer an die Gesellschaft gebunden, die Möglichkeit, das Subjekt (den Rezipienten) als Aktanten des literarischen Schöpfungsprozesses zu betrachten, bedeutet auch die Sozialisierung des literarischen Werkes, welches ein Produkt dieses Schöpfungsprozesses ist.

Es sollte aber nicht vergessen werden, dass auch der Autor ein gesellschaftliches Subjekt ist, insofern haben die Gegenstände, mit denen er sich in seinem Werk befasst, einen gesellschaftlichen Charakter.

¹¹³ Vgl. KATAGAMI 1926: 72.

¹¹⁴ Vgl. KATAGAMI 1926: 73.

¹¹⁵ Vgl. KATAGAMI 1926: 73.

auf seine Bedürfnisse eingeht. Diese Wünsche und Bedürfnisse sind allerdings nichts anderes als ein Produkt der sozialen Umstände, die sich auch im Verlauf der Zeit verändern können.¹¹⁶ Aber auch die Literatur beeinflusst seine Rezipienten. Wenn das im Roman Geschilderte in einem Zusammenhang mit dem realen Leben des Rezipienten steht, dann kann der „Inhalt“ des Geschilderten das Bewusstsein des Rezipienten bezüglich seiner Lebensumstände verändern.¹¹⁷

Die Literaturtheorie von Katagami Noburu kann in folgenden Punkten kurz zusammengefasst werden:

¹¹⁶ Katagami Noburu kritisiert implizit die *shishōsetsu*-Autoren, die eine solche Beziehung zwischen dem Autor und seinem Leser bewusst missachten. Aber auch Literaturtheoretiker der humanistisch-liberalen Fraktion wie Uno Kōji kritisieren solche Missbilligungsversuche. Ihre Argumentation zielt allerdings nicht auf die Betonung der Universalität der künstlerischen Werte eines literarischen Werkes, die nicht gewährleistet werden kann, solange der Autor egoistisch den Rezipienten außer Acht lässt (Fokusfigur) und eine für den Leser unverständliche Literatur schreibt, die nur dann enträtselt werden kann, wenn man sich mit der Biographie, das heißt mit außerliterarischen Fakten intensiv auseinandersetzt. Uno Kōji legt in seinem Aufsatz „*Shishōsetsu* – Meine persönliche Meinung“ den Entwurf dessen vor, was Hijiyā-Kirschner mit dem Begriff der „Fokusfigur“ bezeichnet. Die Autoren verzichten auf die Schilderung der Handlungskontexte und der Lebensumstände, um den Anschein der realitätstreu und unmittelbaren Schilderung der Seelenzustände zu erwecken. Uno bemerkt, dass man die *shishōsetsu* also nur dann verstehen könne, wenn man sich mit den Lebensumständen des Autors (das heißt außerliterarischen Fakten) auseinandergesetzt hat und sie genau kennt. Das widerspricht aber dem Postulat der Unabhängigkeit und Autonomie des literarischen Werkes. Ein Text hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn er einen universalen Charakter besitzt, das heißt, wenn er einen unveränderbaren Kunstwert aufweist, der von jedem als solcher erkannt wird, vgl. UNO 1926: 117.

Ikuta Chūkō erklärt in Anlehnung an Goethe, Nietzsche und Shakespeare, was mit dem universalen Wert der Literatur gemeint ist. Er vertritt die Ansicht, dass eine überragende Künstlerpersönlichkeit nicht durch das Beharren auf der Schilderung der alltäglichen Lebensumstände nach der Gleichgestimmtheit mit dem Publikum suchen, sondern das Allgemein-Menschliche zum Ausdruck bringen und somit einen höheren künstlerischen Wert erlangen sollte, vgl. IKUTA 1924: 100.

¹¹⁷ Vgl. KATAGAMI 1926: 73f.

Eine auf die Wünsche des Volkes angepasste Literatur ist eine für die marxistische Literaturtheorie typische Forderung. Die Frage, wie dieses Verhältnis der proletarischen Literatur zum Proletariat selbst aussehen sollte, bildet später eine der Kernfragen in der Auseinandersetzung zwischen dem Yamakawaismus und Fukumotoismus, vgl. beispielsweise NAKANO 1928(a): 301.

- Das Mitfühlen des Autors mit dem Volk und die Widerspiegelung der Gefühle des Volkes im Werk sind das Kriterium der Literarizität. Das literarische Werk wird also gemäß Katagami durch das Kollektiv inspiriert.
- Auf diese Weise versucht Katagami (im Gegensatz etwa zu den *shishōsetsu*-Autoren), das Interesse der Literaturtheorie nicht nur auf den Autor, sondern auch auf die Relevanz der Leserschaft zu lenken. Der Autor und sein Rezipient befinden sich in einem dichotomischen Verhältnis, in dem sie stets gegenseitig beeinflussen. Das sieht man am Beispiel der symbolischen Literatur sehr deutlich. Die Schöpfung eines symbolischen Werkes sei nicht nur die Aufgabe des Autors, sondern auch des Rezipienten: In der symbolistischen Literatur geht es nicht etwa nur darum, die Literatur als einen Versuch zu verstehen, die Gegenstände zu objektivieren (schöpferische Tätigkeit des Autors), sondern auch darum, die Literatur als die Subjektivierung der künstlerischen Objekte zu begreifen (subjektive Rezeption des Lesers).
- Die Dichotomie Autor-Rezipient wird auch sichtbar, indem die Literatur das thematisiert, was den Rezipienten anspricht. Der Rezipient sei also der Maßstab, von dem die literarische Tätigkeit ausgeht. Auf der anderen Seite beeinflusst die Literatur den Rezipienten, indem ihre Rezeption das Denken und Fühlen des „Lesers“ verändert.

Warum ist allerdings dieser Ansatz von einer so großen Bedeutung für das Verständnis des Formalismusstreites? Wie Katagami Noburu selbst andeutet, wird in der zeitgenössischen Literaturtheorie nur selten der Blick auf den Rezipienten und die Beziehung zwischen der Produktions- und Rezeptionsästhetik geworfen. Sein Aufsatz kann als ein Aufruf gelesen werden, den Blick von einer auf den Autor fokussierenden Literaturtheorie auf die Beziehung zwischen dem Autor und dem Rezipienten zu lenken. Dies ist im Kontext des Formalismusstreites insofern relevant, als genau diese Beziehung zwischen der Tätigkeit des Autors und dem Rezeptionsprozess eine Schablone bildet, an die im Verlauf der Debatte unterschiedliche Interpretationen der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ angebracht werden. Mit anderen Worten: Der Formalismusstreit kann als Antwort auf den Vorwurf Katagami Noburus gelesen werden, die moderne Literaturtheorie und Literaturkritik missachte die für das Verständnis der Literarizität so relevante Beziehung zwischen der Produktion und Rezeption. Die Bedeutung dieses Ansatzes für den Formalismusstreit wird umso deutlicher, wenn man sich die ersten Aufsätze aus dem Formalismusstreit anschaut, in denen ein direkter Bezug auf Katagami Noburus Literaturtheorie genommen wird.

4.2 INHALT UND FORM IN DER PROLETARISCHEN LITERATURTHEORIE

Nach dieser ausführlichen Einleitung soll im Folgenden die funktionelle Beziehung zwischen dem Begriff „Inhalt“ und „Form“ sowie ihre semantische Bedeutung im Kontext marxistischer Literaturtheorie untersucht werden.

Die Grundlage dieser Untersuchung bietet die Auseinandersetzung mit dem literaturtheoretischen Ansatz von Hirabayashi Hatsunosuke, der seine Überlegungen auf die Literaturtheorie des russischen Kommunisten Lunatscharski bezieht, auf den im Verlauf der Debatte noch mehrmals zu rekurrieren sein wird.¹¹⁸

In dem im März 1928 publizierten Aufsatz „Die Kunst und das Vaterland, über die Verantwortung der Kunstkritiker – eine Lektüre der Theorien von Lunatscharski“ (*Bungei to kokka, hihiyōka no ninmu ni tsuite – Runachiyarusukii no shoron wo yomite*) befasst sich Hirabayashi mit der Frage nach der Notwendigkeit, die Literatur zu institutionalisieren.¹¹⁹

„Sollte der Staat die Literatur des eigenen Landes kontrollieren oder eher nicht? Es ist nicht möglich, diese Frage mit einem Nein zu beantworten. Es hängt [aber] vom Charakter des Staates ab. Im kapitalistischen Staat, in welchem die Etablierung des Liberalismus befürwortet wird, sollte der Staat auf jeden Fall keine Kontrolle über die Literatur ausüben. Im Gegensatz dazu, wird immer angenommen, dass es selbstverständlich ist, dass in einem despotischen Staat bzw. in einem sozialistischen Staat der Machtapparat sich in die Angelegenheiten der Literatur einmischet. Dies ist eine Tatsache. In einem despotischen Staat etabliert sich die Literatur als Zentrum der Verwaltung. Es wird heutzutage angenommen, egal in welchem kapitalistischen Staat auch immer, dass in der Sowjetunion der Staat die Literatur kontrolliert. Aber es ist eine Tatsache, dass auch in vielen kapitalistischen Ländern eine Art der staatlichen Kontrolle praktiziert wird, auch wenn es gesetzlich nicht verankert ist, dass der Staat sich in die Angelegenheiten der Literatur einmischen sollte. [...] Lassen Sie uns darüber nachdenken, ob es gewünscht ist, dass die staatlichen Institutionen die Literatur kontrollieren! Es ist äußerst schwierig, diese zweite Frage im Allgemeinen zu beantworten. Zum Beispiel ist es selbstverständlich und klar, dass die sozialistischen Schriftsteller und Autoren der Oppositionsbewegung in einem kapitalistischen Staat oder die antisozialistischen Schriftsteller in einem sozialistischen Staat durch den Staat nicht unter-

¹¹⁸ Zum Beispiel bei NAKAGAWA 1929(b): 149.

¹¹⁹ In Japan sind beispielsweise in der *Meiji*-Zeit gewisse *Waka*-Formen entstanden, die in einer besonderen Beziehung zum kaiserlichen Hof und der Regierung standen. Diese Formen werden zwar weiter fortgesetzt, im Hauptstrom der literarischen Kunst gibt es gemäß Hirabayashi allerdings keinen Zusammenhang zwischen dem „Vaterland“ (*kokka* 国家) und der „Literatur“ (*bungaku* 文学), vgl. HIRABAYASHI 1928: 3.

stützt werden können. Aber ich denke, dass es in einem bestimmten Sinne willkommen ist, dass der Staat eine bestimmte Art der Unterstützung für die Literatur gewährleistet“.¹²⁰

Hirabayashi Hatsunosuke nennt eine Reihe von Unterstützungsaufgaben, welche die staatlichen Institutionen übernehmen sollen.¹²¹ In dem Aufsatz „Dringende Probleme der gegenwärtigen Kunstbewegung“ (*geijutsu undō tōmen no kinkyū mondai* 芸術運動当面の緊急問題) befasst sich auch Kurahara Korehito mit der Institutionalisierung des literarischen Feldes. Auf der einen Seite ist die proletarische Literaturbewegung ein Kampf um die Veränderung der kleinbürgerlichen Literaturauffassung und Etablierung der proletarischen Literatur. Auf der anderen Seite handelt es sich um eine Bewegung, welche die Entstehung der Institutionen zum Zwecke der Unterstützung bei der Durchsetzung der literarischen Bewegung des Proletariats vorsieht.¹²²

Nach dieser ausführlichen Einleitung im ersten Teil des Aufsatzes geht Hirabayashi Hatsunosuke zum eigentlichen Thema seiner Abhandlung, der Frage nach dem funktionellen Zusammenhang zwischen der literarischen „Form“ (*keishiki*) und dem „Inhalt“ (*naiyō*), über. Die Grundlage seiner Überlegung bilden die Ansätze des russischen Kommunisten Antoni W. Lunatscharski.

„Nach Lunatscharski ist die Literatur eine Kunst, welche aus Worten besteht. Und gerade aus diesem Grund liegt sie sehr nah am Denken (*shisō* 思想). Wenn man die Literatur mit anderen Künsten vergleicht, dann weist sie eine Besonderheit auf, nämlich an Stelle der Form besitzt der Inhalt eine dominierende Bedeutung. Das ist eine einfache Wahrheit und obwohl sie einfach ist, wird sie von vielen Menschen nicht beachtet. Wir sind daran gewöhnt, über die Kunst im Allgemeinen zu sprechen, aber wir konnten uns nicht der Besonderheit der Literatur annähern. Deswegen besteht für Lunatscharski die Aufgabe eines marxistischen Literaturkritikers darin, in erster Linie den Inhalt eines literarischen Werkes, das heißt die soziale Essenz, mit welcher das

¹²⁰ Vgl. HIRABAYASHI 1928: 3.

¹²¹ Zum Beispiel: finanzielle Unterstützung der Schriftsteller, materielle Hilfe, Unterstützung der Bemühungen zur Popularisierung der Literatur, Unterstützung der modernen Literatur, die mit Tsubouchi Shōyōs Werk „Das Wesen des Romans“ (*shōsetsu no shinzui* 小説の真髓) entstanden ist.

¹²² Vgl. KURAHARA 1928(a): 165.

Mit dem zeitgenössischen Zustand der Literatur ist Kurahara auf keinen Fall zufrieden. Im April 1928 entstand zwar „Die gesamtjapanische Vereinigung der proletarischen Künstler“ (*Zen nihon musansha geijutsu renmei* 全日本無産者芸術連盟), gemäß Kurahara Korehito hat diese Organisation aber nur wenig Wirkungskraft, so dass die proletarische Bewegung keinen Fortschritt machen konnte oder gar in Regression geriet. Schuld daran waren seiner Meinung nach Kollegen wie Kaji Wataru.

Werk bereichert wurde, zum Objekt der Erforschung zu machen' [...]. Die literarische Fraktion ‚der Kunst um der Kunst willen‘ (l'art pour l'art) (*geijutsu shijō shugi* 芸術至上主義), das heißt die Vertreter des Prinzips der universalen Wirkung der Form (*keishiki bannō shugi* 形式万能主義), [sind] für Lunatscharski bedeutungslos. Die inhaltlosen Worte sind für ihn keine Literatur. An diesen Punkten unterstütze ich seine Meinung ganz und gar.¹²³

Diese Worte von Hirabayashi Hatsunosuke bilden die Grundlage der marxistisch-proletarischen Position im Formalismustreit. Das, was die Literatur von anderen Künsten unterscheidet, ist die Dominanz des „Inhalts“. Die Aufgabe des Literaturkritikers besteht darin, diesen „Inhalt“ zu untersuchen. Mit dem „Inhalt“ wird die „soziale Essenz“ gemeint, die das Werk durchdringt.

Was sind allerdings die Kriterien der Bewertung der literarischen Werke und der Literaturkritik? Auf Lunatscharski rekurrierend, versucht Hirabayashi, diese Kriterien sowohl im Bereich der literarischen „Form“ als auch im Bereich des „Inhalts“ festzulegen. So muss beispielsweise der literarische „Inhalt“ der proletarischen Ethiklehre entsprechen, das heißt, er muss ein Motor der proletarischen Progression sein und zur Entwicklung des Proletariats verhelfen.¹²⁴ Wie Hirabayashi schreibt, ist diese Forderung „[...] eine Wiederbelebung der Moral in der Literatur, welche durch den Naturalismus getötet wurde“¹²⁵. Die funktionelle Beziehung zwischen

¹²³ Vgl. HIRABAYASHI 1928: 6.

¹²⁴ Auch Kurahara Korehito sieht die utilitaristische Rolle der Literatur ähnlich. In Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit dem Aufsatz „Widerstand gegen die Vorherrschaft des Kleinbürgertums“ (*Shōshiminsei no chōryō ni kō shite* 小民性の跳梁に抗して) von Kaji Wataru betrachtet er die Literatur als eine „Waffe“ (*buki* 武器), mit der die kleinbürgerliche Kunst und somit die kleinbürgerliche Gesellschaft verändert werden soll, KURAHARA 1928(a): 166.

¹²⁵ Abgesehen von dem apolitischen und asozialen Charakter, was den japanischen Naturalismus vom europäischen essentiell unterscheidet, charakterisiert sich die naturalistische Literaturrichtung durch eine pessimistische Grundhaltung und Entfremdung von der Gesellschaft (vgl. HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 29–31) sowie durch die Ablehnung des moralischen Charakters der Kunst: „Die Natur ist die Natur. Sie ist nicht gut, sie ist nicht böse, sie ist nicht schön, sie ist nicht hässlich; in Wirklichkeit ist es so, dass eine gewisse Zeit oder ein gewisses Land eine Seite der Natur nehmen und ihr den Namen gut oder schlecht, böse oder hässlich geben. Der Roman ist die Natur. [...] Ob der Leser bewegt wird oder nicht, ist nicht des Dichters Sache. Der Dichter hat nur die Aufgabe, die Dinge in seiner Phantasie, so wie sie sind, wiederzugeben. Was würde das wohl für ein Portrait, wenn ein Maler, weil er sagt, die Nase sei zu groß, das Gesicht verändert! Der Dichter soll nur seine Phantasien beschreiben, er darf nichts von sich selbst hinzufügen“ (die Worte von Tengai, zitiert nach LINHART 1971: 58 dazu auch LINHART 1971: 66). Im Naturalismus ist das literarische Werk ein Teil der Natur. Die Natur kann allerdings weder gut noch schlecht

„Form“ und „Inhalt“ liegt auf der Hand. Der „Inhalt“ ist ein Bestimmungsfaktor der literarischen „Form“ und im literarischen Werk muss eine passende „Ausdrucksform“ (*hyōgen keishiki* 表現形式) ausfindig gemacht werden, welche „[...] die intensivsten Eindrücke beim Rezipienten hinterlässt“. „Die Form muss sich maximal an den Inhalt anpassen und die maximale Ausdruckskraft entfalten und das Werk muss die Fähigkeit beweisen, einen möglichst starken Einfluss auf den Leser auszuüben [...]“, selbstverständlich entsprechend der proletarischen Ethiklehre.¹²⁶

Es soll allerdings nicht vergessen werden, dass die Funktion der literarischen „Form“ im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption nicht unterschätzt werden darf:

„Wenn in einem literarischen Werk die Gedanken ungeschminkt oder direkt [ausgesprochen werden] und eine offene Propaganda dominiert, dann steht dieses Werk auf verlorenem Posten. Die Literatur, die mit rein politischen Themen überflutet ist, auch wenn die Urteile über sie glänzend sein mögen, kühlt schlicht und einfach [ihre] Leser ab.“¹²⁷

Das Verständnis des „Inhalts“ als Bestimmungsfaktor der literarischen „Form“ heißt noch lange nicht, dass dieser „Inhalt“ wie in einer Gebrauchsanweisung, ohne Rücksicht auf die „Form“ zu nehmen, niedergeschrieben werden soll. Ganz im Gegenteil, Hirabayashi Hatsunosuke ist gegen eine offene Propaganda und einen direkten, eben ungeschminkten, Ausdruck des „Inhalts“. Die Originalität des „Inhalts“ verlangt notwendigerweise nach der Originalität der „Form“. Daher sind der „Inhalt“ und die „Form“ als eine Dichotomie zu verstehen, dass heißt als zwei gleichwertige Gegensätze mit flacher Hierarchie, die sich ergänzen und voneinander nicht getrennt werden sollen.^{128, 129}

sein. Basierend auf solchem Verständnis des literarischen Werkes, lehnen die Naturalisten Theorien ab, die der Kunst eine moralische Aufgabe zuschreiben.

¹²⁶ Vgl. HIRABAYASHI 1928: 8.

¹²⁷ Vgl. HIRABAYASHI 1928: 9.

¹²⁸ Vgl. HIRABAYASHI 1928: 9.

¹²⁹ Das heißt allerdings nicht, dass er mit dieser Kernaussage seine vorherigen Worte negiert. Hirabayashi Hatsunosuke versteht zwar die Beziehung zwischen der „Form“ und dem „Inhalt“ im dichotomischen Sinne, ist aber davon überzeugt, dass der „Inhalt“ am Anfang der literarischen Produktion steht und die „Form“ sich an den ausgewählten „Inhalt“ anpassen muss.

Auf diesen Ansatz von Lunatscharki wird oft zurückgegriffen. Am Anfang eines Aufsatzes vom Februar 1929 (inmitten der Debatte um den Formalismus) geht Nakagawa Yoichi auf die theoretischen Vorüberlegungen des russischen Denkers zurück: „Lunatscharki sagt, dass der Inhalt [schon] vor der Entstehung eines literarischen Werkes, das heißt vor der Entstehung der literari-

Zuletzt unterscheidet Hirabayashi zwischen den literarischen Werken, die mit einem einzigen Ziel geschrieben werden, ein möglichst breites Publikum zu erreichen, und den Werken, die „ein bestimmtes kulturelles Niveau“ erreicht haben. Da die Gesellschaft heterogen ist, besteht die Notwendigkeit, die beiden Literaturgattungen, das heißt Werke, die sich an das breite Publikum (Volksmasse) wenden, und solche für die Intellektuellen mit einem höheren künstlerischen Anspruch, auf der literarischen Bühne darzustellen.

„Sowohl der literarische Wert als auch der naturwissenschaftliche Wert [in einer Forschungsarbeit] existieren ausschließlich in den originellen Dingen. Der ausgedrückte Inhalt und die gebrauchte Form besitzen aber oft keinen künstlerischen Wert. Der Wert eines Populärwissenschaftlers und einer populärwissenschaftlichen Abhandlung ist ein erzieherischer und kein wissenschaftlicher. Auch der Wert eines literarischen Werkes, welches sich bewusst und gezielt an die breite Volksmasse wendet, ist demzufolge kein künstlerischer, sondern ein erzieherischer oder politischer. Das heißt aber noch lange nicht, dass ich der Meinung bin, dass der erzieherische Wert dem künstlerischen nachsteht. Es ist nicht so, dass es hierarchische Unterschiede zwischen den beiden Werten gibt. Es sind Gattungsunterschiede. Auch der Beste unter den Wissenschaftlern kann nämlich in populärwissenschaftlichen Vorträgen die tiefsinnigste Wahrheit übermitteln. Genauso kann auch der Beste unter den Künstlern, welcher die beste künstlerische Form beherrscht und den tiefsten künstlerischen Inhalt darstellt, Popularität erreichen“.¹³⁰

Hirabayashi macht eine klare terminologische Trennung zwischen dem erzieherischen und künstlerischen Wert. Er ist aber stark davon überzeugt, dass es möglich ist, dem Werk die beiden Werte, also den künstlerischen wie auch den erzieherischen/moralischen beizumessen. Analog zur Relation zwischen den Begriffen „Form“ und „Inhalt“ geht Hirabayashi von zwei unterschiedlichen Werten der Literatur aus, die sich aus der Wirkung der formalen und inhaltlichen Aspekte des literarischen Werkes ergeben: der politische (inhaltsbezogene) und künstlerische (sich aus der

schen Form existiert. Mit anderen Worten, man hat in der bisherigen Literatur eine materialistische Methode verwendet, die besagt, dass alles, der Inhalt und der Geist, [dem literarischen Werk] vorausgehen“, vgl. NAKAGAWA 1929(a): 381.

¹³⁰ Vgl. HIRABAYASHI 1928: 9f.

Diese Unterscheidung wird zum zentralen Gegenstand der Debatte um den Kunstwert, die im Jahre 1929 parallel zum Formalismusstreit stattfand. Auf diese Debatte wird noch zurückzukommen sein, an dieser Stelle soll nur auf die relevanten Aufsätze in diesem Zusammenhang verwiesen werden: KATSU-MOTO 1929(c), HIRABAYASHI 1929(b); TANIGAWA 1929(b) sowie ŌYA 1929.

Form konstituierende) Wert.¹³¹ Anders als Tanigawa Tetsuzō, der sich in seinem Aufsatz „Eine Kritik der marxistischen Literaturtheorie – im Hinblick auf die Gegenüberstellung des politischen und künstlerischen Wertes“ (*Marukusu shugi bungaku riron no ichi hihan – seiji teki kachi to geijutsu teki kachi to no tairitsu wo chūshin to shite* マルクス主義文学理論の批判 - 政治的価値と芸術的価値との対立を中心として)¹³² mit den beiden Begriffsrelationen befasst, scheint Hirabayashi die Relation Inhalt-Form sowie den semantischen Konnex politischer Wert vs. künstlerischer Wert teilweise unterschiedlich zu definieren. Die erste Relation versteht er eher im dichotomischen Sinne, das heißt, die literarische „Form“ ist dem „Inhalt“ zwar unterlegen, indem sie sich an ihn anpassen muss, doch der literarische Charakter eines Buches wäre ohne sie nicht denkbar. Somit sind die beiden Begriffe zwar als Gegensätze zu verstehen, allerdings ist der eine im literarischen Werk ohne den anderen nicht vorstellbar. Bei der Auseinandersetzung mit der Relation der Begriffe des künstlerischen und politischen Wertes wird eher ihr dualistischer Charakter hervorgehoben sowie die Autonomie der beiden Werte.¹³³

Schema I: Inhalt-Form-Modell nach Hirabayashi Hatsunosuke (1928)



Zusammenfassend lässt sich die Relation zwischen den beiden Termini wie folgt beschreiben: Am Anfang der literarischen Produktion steht dem Autor ein konkreter „Inhalt“ zur Verfügung, der als „soziale Essenz“ verstanden werden kann. Der „Inhalt“ ist ein Bestimmungsfaktor der literarischen Form, die sich maximal an ihn anpassen soll, um die optimale „Ausdruckskraft“ (*hyōgenryoku* 表現力) zu entfalten. Die Relation zwischen dem Begriff der „Form“ und des „Inhalts“ ist nicht dualistisch (hierarchisch), sondern dichotomisch zu verstehen. Es handelt sich zwar um zwei Gegensätze, die sich allerdings gegenseitig ergänzen und voneinander nicht zu trennen sind. Aus dem „Inhalt“ ergibt sich der politi-

¹³¹ Die beiden Begriffsrelationen Wirkung der Form vs. Wirkung des Inhalts und künstlerischer Wert vs. politischer Wert stehen in einer engen semantischen Beziehung zueinander (vgl. TANIGAWA 1929(b): 18–20), was die Debatte um den Formalismus nicht nur zeitlich, sondern vor allem semantisch an die Debatte um den Kunstwert annähert.

¹³² Vgl. TANIGAWA 1929(b): 20.

¹³³ Vgl. HIRABAYASHI 1929(b): 13 sowie HIRABAYASHI 1929(d): 39–46.

sche Wert der Literatur, die literarische „Form“ bildet hingegen die Grundlage für den künstlerischen Wert des Werkes.

Die Semantik der Begriffe kann wie folgt zusammengefasst werden:

- a) Eine Besonderheit der Literatur ist, dass im Unterschied zu anderen Kunstbereichen der „Inhalt“ eine dominante Rolle spielt.
- b) Der „Inhalt“ sollte die proletarische Ethiklehre abbilden: Das Werk soll das thematisieren, was für die Arbeit und die Entwicklung des Proletariats förderlich ist.
- c) Es wird keine Unterscheidung zwischen dem „Inhalt“ auf der Ebene der literarischen Produktion und dem „Inhalt“ als Produkt der literarischen Rezeption gemacht.
- d) Der „Inhalt“ produziert den politischen Wert, der vom künstlerischen Wert klar differenziert werden soll; vgl. „Debatte um den Kunstwert“ (*Geijutsu kachi ronsō*).
- e) Eine gute „Form“ muss sich an den „Inhalt“ maximal anpassen und maximale „Ausdruckskraft“ entfalten können.

Noch vor Beginn des Formalismusstreites findet die „Debatte um die Popularisierung der Kunst“ statt. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Bedeutung der literarischen „Form“ sind hier vorwiegend die Ansätze von Kaji Wataru und Kurahara Korehito interessant. Der Streit zwischen den beiden Marxisten zeigt deutlich, wie heterogen die proletarische Kunstauffassung in Japan war – die diesbezüglichen Meinungsunterschiede haben beispielsweise im Jahre 1927 zur Spaltung der „Vereinigung der proletarischen Literatur Japans“ (*Nihon puroretaria geijutsu renmei*)¹³⁴ und zur Entstehung von zwei separaten Kunst-Fraktionen beigetragen (Befürworter des Yamakawaismus¹³⁵ und Anhänger des Fukumotoismus¹³⁶).

¹³⁴ Zu diesem Verein vgl. auch Kap. 2.2.

¹³⁵ Der „Vater“ und Namensgeber des Yamakawaismus ist Yamakawa Hitoshi, der Vorsitzende der ersten, schon damals illegal agierenden kommunistischen Partei in Japan. Er beklagt die „Passivität und die Distanzierung der Intellektuellen vom Volk“, die zwar in ihren Schriften den Kapitalismus kritisieren, aber nicht in der Lage sind, ihre Theorien in Taten umzusetzen. Damit sich dies aber ändern kann, sollen die Intellektuellen sich mit dem Volk verbinden, sie sollen „kämpferisch“ und „praktisch“ werden. Die Intellektuellen sollen auf das Volk eingehen und seine Wünsche realisieren. Wünscht sich das Volk beispielsweise keine kommunistische Revolution, sondern lediglich eine Verbesserung ihres alltäglichen Lebens, dann muss diese Forderung respektiert werden, vgl. MÜLLER 2011(b): 221.

¹³⁶ Die Fukumotoisten haben den Intellektuellen eine eher passive Aufgabe zugeschrieben. Sie sollten „Schöpfer von Theorien“ sein, die dem Volk dazu verhelphen, den Klassenkampf und die proletarische Revolution durchzuführen, vgl. MÜLLER 2011(b): 257f.

Zuerst soll der Blick auf das Verständnis der „Form“ bei Kaji Wataru geworfen werden. Nach seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Yamakawaismus in den ersten drei Teilen des Aufsatzes „Widerstand gegen die Vorherrschaft des Kleinbürgertums“¹³⁷ und seiner Ankündigung des Sieges der proletarischen Literatur¹³⁸ formuliert Kaji Wataru im vierten Teil seiner Abhandlung eine polemische Kritik der formalistischen Literatur. Anstatt in Bewunderung für die „Form“ zu geraten, soll besser eine „konstruktive“ (*kensetsu no* 建設の) Literatur des Proletariats gefördert werden.¹³⁹ Der „angenehme Geschmack“ der Literatur, von dem er am Anfang dieses Unterkapitels als Attribut für die formalistische Literatur spricht, ist nichts anderes als eine Fokussierung auf den ästhetischen Aspekt des Textes, seine Rhetorik und „Form“. Die Zuschreibung der konstruktiven Funktion der proletarischen Literatur in der Gesellschaft ist hingegen ein Weg zum „Sieg der proletarischen Kunst“ (*pureoretaria geijutsu no shōri* プロレタリア芸術の勝利), der Kunst des Konkreten, der Negation der Phantasie sowie der Kunst der Rationalisierung der Literatur zum Zwecke der Volkserziehung und des Klassenkampfes.¹⁴⁰ Mit anderen Worten, Kaji Wataru versucht, das Wesen der neosensualistischen und proletarischen Literaturbewegung mit einer Reihe von gegensätzlichen Attributen zu erfassen, die sich auf folgende Weise zusammenfassen lassen:¹⁴¹

Formalistische Literatur: alte „Form“ und Rhetorik, Abstraktion, Phantasie (*gensō* 幻想), Irrationalität (*fugōri* 不合理).

Proletarische Literatur: neue, innovative Form, Schilderung des wirklichen Lebens (keine Abstraktion), Rationalisierung (*gōrika* 合理化) der Literatur.

Die wichtigste Eigenschaft der proletarischen Literatur ist allerdings die Spontaneität ihrer „Form“, das heißt, die literarische „Form“ entsteht aus dem „Inhalt“ auf eine spontane, „natürliche“ (*shizenteki* 自然的) Art und Weise.¹⁴² Ein solches Verständnis der literarischen „Form“ wird durch Kurahara Korehito scharf kritisiert. Er zitiert Kaji Wataru, der behauptet,

¹³⁷ Vgl. KAJI 1928: 304f.

¹³⁸ In Anlehnung an Nakamura Murao, den er in seinem Aufsatz zitiert, sieht Kaji Wataru den allmählich fortschreitenden Untergang der *bundan*-Literatur (Literatur der Neosensualisten) und das Aufkommen der Dominanz der proletarischen Kunst. Seine Vorhersage lautet: „Die Proletarier sind die Sieger von Morgen“, vgl. KAJI 1928: 306.

¹³⁹ Vgl. KAJI 1928: 309f.

¹⁴⁰ Zur Zweckmäßigkeit der proletarischen Kunst und Literatur vgl. auch HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2005: 150.

¹⁴¹ Vgl. KAJI 1928: 310.

¹⁴² Vgl. KAJI 1928: 311f.

die „literarische/künstlerische Technik“ (*geijutsu no gijutsu* 芸術の技術) würde sich spontan im Autor formen, sobald er „den Willen der Volksmasse kennt“ (*taishū*¹⁴³ *no iyoku wo shiru* 大衆の意欲を知る):

„Wenn wir ernsthaft darüber nachdenken, ob die ‚Technik‘ (*gijutsu* 技術) der proletarischen Literatur spontan entsteht, sobald man den ‚Willen des Volkes kennt‘, dann [stellen wir fest], dass dies ein Irrtum ist. Zwar wird die proletarische Literatur durch das Bedürfnis des Proletariats bestimmt, [die Technik] entsteht aber nicht aus [dem Proletariat selbst]. Sie muss von uns ins Leben gerufen werden. [...] Wir müssen uns zuerst mit den literarischen Techniken, die unsere Vorfahren gesammelt haben, aus der Perspektive des Proletariats kritisch auseinandersetzen (*hihan teki ni ukeire nakerebanaranai* 批判的に受け入れなければならぬ). Verlieren wir das Erbe der Vergangenheit, so können wir keine proletarische Kunst schaffen. Dies bedeutet nicht, dass die proletarische Kunst beispielsweise die kleinbürgerliche Literaturtradition verwerfen [soll]. Im Gegenteil, das Nachfolgende sollte die vorausgehende Tradition erneuern (*kokufuku suru* 克服する) [...]. Die Literatur ist sowohl eine Ideologie (*ideorogi* イデオロギ) als auch eine Technik. Sie ist sowohl der Inhalt (*naiyō*) als auch die Form (*keishiki*). Und wenn man behauptet, dass die Form durch den Inhalt definiert wird, dann ist es doch eine Tatsache, dass diese Form aus dem Inhalt nicht spontan (*shizen hassei teki ni* 自然発生的に) ins Leben gerufen werden [kann]. Die Form eines literarischen Werkes entsteht nur als die [Weiter]entwicklung der vergangenen Form (*kako no keishiki* 過去の形式), die durch einen neuen Inhalt (*atarashiki naiyō ni* 新しい内容に) neu definiert wird. Vom marxistischen Gesichtspunkt aus gesehen, ist das ein einzigartiges Gesetz der richtigen Literaturentwicklung (*tadashii geijutsu hattatsu* 正しい芸術発達).“¹⁴⁴

Zusammenfassend kann man sagen, dass Kaji Wataru und Kurahara Korehito¹⁴⁵ zwei unterschiedliche Definitionen der literarischen „Form“ vertreten. Die erste wird, wie es auch spätere Aufsätze zeigen, durch die Vertreter des orthodoxen Marxismus repräsentiert (z. B. Kaji Wataru). Die zweite Definition wird durch Proletarier der weniger radikalen Fraktion propagiert. Kaji Wataru versteht die literarische Form¹⁴⁶ als etwas, was vollkommen durch den „Inhalt“ bestimmt wird. Insofern braucht man als Literat keine spezielle Ausbildung in Bezug auf die literarische „Kunst-

¹⁴³ Hayashi Fusao definiert in einem seiner Aufsätze den Begriff des „Volkes“ (*taishū* 大衆): Der Begriff „Volk“ sei ursprünglich ein politischer Begriff und ein Antonym zum Wort „Herrscher“. Im Marxismus wird „das Volk“ als eine politisch unbewusste Schicht definiert, welche der bewussten Aktion der proletarischen Bewegung entgegengesetzt wird, vgl. HAYASHI 1928: 340.

¹⁴⁴ Vgl. KURAHARA 1928(a): 167.

¹⁴⁵ Der Ansatz von Kurahara Korehito wird im späteren Verlauf der Debatte zur Diskussion gestellt. Als Beispiel kann an dieser Stelle der Ansatz von Yokomitsu Riichi genannt werden, vgl. YOKOMITSU 1928(a).

¹⁴⁶ Die literarische „Form“ wird bei Kurahara Korehito, wie aus dem Zitat ersichtlich, oft als *geijutsu no gijutsu* 芸術の技術 („die Kunsttechnik“) bezeichnet.

fertigkeit“ (*gijutsu*), die „Form“ des Werkes wird sich nämlich spontan aus dem durch Ideologie geprägten „Inhalt“ etablieren. Kurahara Korehito kritisiert eine solche Absage an die Tradition. Zwar erkennt er auch die Vorrangigkeit des literarischen „Inhalts“ an („Inhalt“ als Bestimmungsfaktor der „Form“), sieht aber die „Form“ im Lichte der Tradition und Kontinuität. Eine neue „Form“ ergibt sich nicht spontan aus einem politischen oder sozialen „Inhalt“, sondern ist ein Resultat ihrer Restauration. Die alte „Form“ wird unter dem Einfluss der neuen „Inhalte“ neu organisiert. Die neue „Form“ wächst aus der alten „Form“ heraus.¹⁴⁷

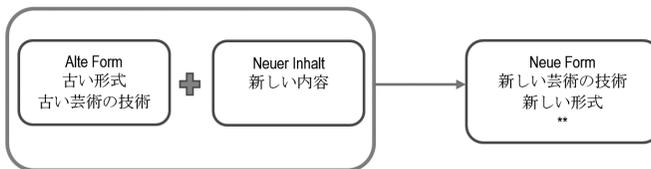
Der Prozess der Entstehung der literarischen „Form“ gemäß Kurahara Korehito und Kaji Wataru lässt sich mit folgenden Strukturmodellen visualisieren (Modell II):

Schema II: Formbegriff bei Kaji Wataru (1928)



* Spontane Entstehung der »neuen Formen« aus dem »Inhalt«

Schema III: Formbegriff bei Kurahara Korehito (1928)



** Kontinuität der »Form« = eine neue »Form« ist ein »Produkt« aus allen »Formen« und neuem »Inhalt«

¹⁴⁷ Außerdem soll die Literatur in der Lage sein, das Gefühl des Volkes, seine Denkweise sowie seinen Willen miteinander zu verbinden und eine diesen Ansprüchen entsprechende literarische „Form“ (*geijutsu teki na keishiki* 芸術的な形式) ins Leben zu rufen, dazu vgl. auch KATAGAMI 1926: 70.

Um das zu erreichen, soll der Literat Folgendes tun:

- 1) Die Forschung der marxistischen Literatur soll fortgesetzt werden. Es sollen auch die gegenwärtigen sowie zukünftigen Tendenzen der proletarischen Kunstauffassung erforscht werden.
- 2) Die literarischen Formen aus den vergangenen Zeiten/Epochen sollen ebenfalls studiert werden und die Literaten sollen sich kritisch mit ihnen auseinandersetzen.
- 3) Es sollte die Kunst aus der Sowjetunion und aus anderen sozialistischen Ländern studiert werden, um eine Inspiration für die japanische Kunst zu gewinnen, vgl. KURAHARA 1928(a): 169.

Nach der Analyse der Unterschiede in Bezug auf das Verständnis der literarischen „Form“ unter den proletarischen Literaturtheoretikern soll jetzt die Aufmerksamkeit auf die Untersuchung der semantischen Bedeutung des Begriffs „Inhalt“ gelenkt werden.

In dem Aufsatz „Thesen im Zusammenhang mit der Verantwortung der marxistischen Kunstkritik“ von 1927 befasst sich Kurahara Korehito mit den Aufgaben der marxistischen Literatur/Kunst. Die Aufgaben, die den proletarischen Aktionisten bevorstehen, sind die Abschaffung der menschlichen Ausbeutung, der Übergang von einem kaiserlichen Staat zu einem demokratischen und vor allem die „politische Befreiung der proletarischen Klasse“ (*zenmusan kaikyū no seiji teki kaihō no mondai* 全無産階級の政治的解放の問題). Um diese Aufgaben zu erfüllen, sollte das Bewusstsein des gesamten Volkes eingesetzt werden, das heißt, nicht nur die Arbeiter, sondern auch die Intellektuellen oder die Bauern sollen einen aktiven Beitrag zu dieser gesamtgesellschaftlichen „Befreiung“ leisten.¹⁴⁸ Die Literatur hat einen utilitaristischen Charakter¹⁴⁹ und dieser sollte als ein wichtiges Mittel dieses Kampfes eingesetzt werden.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Vgl. KURAHARA 1927: 151.

Ähnlich äußert sich Kurahara in seinem im Zusammenhang mit der sogenannten „Subjektivitäts-Debatte“ (*shutaisei shugi ronsō* 主体性主義論争) verfassten Aufsatz, hier natürlich nicht mehr im Kontext der marxistischen Revolution, sondern der sogenannten „Kulturrevolution“ der Nachkriegszeit: „Die japanische Kulturrevolution muss die Vereinigung einer Kulturrevolution von unten und einer Kulturrevolution von oben sein [...] in beiden hat die Intellektuellenschicht eine nicht unwesentliche Aufgabe. Die zentrale Aufgabe in der Kulturrevolution von unten ist eine breit angelegte existenzielle und kulturelle Verbesserung des Volkes, mit anderen Worten die Verbreitung der Kultur im Volk und die Entwicklung einer autonomen Kultur des Volkes. Diese Art von Aufgabe kann durch die eigene Kraft des arbeitenden Volkes, welches lange Zeit in einem unkulturellen Zustand belassen wurde, nicht verwirklicht werden. Deshalb ist hier selbstverständlich die Hilfe der Intellektuellenschicht, welche über Ausbildung und Technik verfügt, notwendig. Diese Art von Kulturaktivität für das Volk ist für die japanische Kulturrevolution ausgesprochen wichtig, doch sie ist nicht die einzige Aufgabe, welche der Intellektuellenschicht in der Kulturrevolution zukommt. Die Intellektuellen haben auch die wichtige historische Pflicht, innerhalb einer Kulturrevolution von oben das hohe Kulturerbe der Vergangenheit zu überliefern und zu entwickeln, und dieses der arbeitenden Klasse, welche die zukünftigen Tradierer der Kultur sein werden, zu übermitteln“, vgl. KURAHARA 1947: 11f., zitiert nach MÜLLER 2011(b): 402.

¹⁴⁹ Zum Utilitarismus der Literatur vgl. auch KATAGAMI 1923: 11.

¹⁵⁰ Kurahara Korehito ist mit der Behauptung mancher Schriftsteller der neosensualistischen Literaturfraktion, dass die Literatur nur für die eigenen, werkimmanenten Zwecke existiert, nicht einverstanden. Sie wird vor allem als „Propaganda[mittel] der Ideologie einer Gesellschaftsklasse“ (*kaikyū no ideorogii no puropapa*

Damit die Literatur ihren utilitaristischen Zweck erfüllen und einen Beitrag zur Progression des Klassenkampfes leisten kann, soll eine ernsthafte auf objektiven Methoden beruhende Literaturkritik aufgebaut werden. Die jetzige Literaturkritik¹⁵¹ der Kunstfraktion ist nur eine „Eindruckskritik“ (*inshō hihyō* 印象批評), die ausschließlich auf subjektiven Beurteilungskriterien beruht.¹⁵² Gebraucht wird allerdings eine Kunstkritik, welcher die objektiven, vom subjektiven Eindruck des Kritikers/Lesers unabhängigen Kriterien zugrunde liegen.¹⁵³ Was heißt es konkret, ein marxistischer Literaturkritiker zu sein?

Da der Literatur eine wichtige Rolle im Klassenkampf und in der proletarischen Kulturrevolution beigemessen wird, soll der Kritiker sich vorwiegend mit dem „Inhalt“ des Werkes auseinandersetzen und erläutern, ob in dem Werk das „soziale Bewusstsein“ (*shakai ishiki* 社会意識) bzw. „das Klassenbewusstsein“ (*kaikyū no ishiki* 階級の意識) zum Ausdruck kommt.¹⁵⁴ Das heißt, bevor man sich überhaupt mit der Frage auseinandersetzt, ob ein Roman gut oder schlecht geschrieben ist, soll sein „Inhalt“ analysiert werden. Zuerst soll immer die Frage gestellt werden, „welche Klassenideologie ein Roman vertritt“ (*dono kaikyū no ikanaru ideogiji wo daihyō shite iru ka* どの階級の如何なるイデオロギーを代表しているか), eine feudalistische, bürgerliche oder eine proletarische. Einen proletarischen Roman kann man an seinem progressiven Charakter erkennen.¹⁵⁵

ganda 階級のイデオロギーのプロパガンダ) eingesetzt: „Wohl haben wir mitbekommen, dass in der Sowjetunion die Literatur bzw. die Kunst eine wichtige Funktion innehat: zum Beispiel als Instrumentarium im Bildungsprozess des Volkes. Sie sollte die Proletarier in ihrem Klassenkampf führen“, vgl. KURAHARA 1927: 151f.

¹⁵¹ Gemeint wird wahrscheinlich die Literaturkritik der neosensualistischen/formalistischen Schule.

¹⁵² Das Problem der Literaturkritik der dekadenten Bourgeoisie, welche auf diese „Eindruckskritik“ fokussiert, besteht darin, dass ihre Werke vom gesellschaftlichen Leben ganz getrennt sind und sie keinen utilitaristischen Zweck, sondern einen Selbstzweck besitzen, vgl. KURAHARA 1927: 152.

Aber auch Nakamura Muraō beklagt 1925 die ausschließlich subjektiven Beurteilungskriterien der literarischen Werke. Es gibt seiner Meinung nach keine „ernsthafte Literaturkritiker“ (*hontō no hihyōka* 本当の批評家), denn die gegenwärtigen Literaturkritiker machen die persönlichen Präferenzen zum einzigen Kriterium ihrer Beurteilung und besitzen keine objektiven Maßstäbe der Literarizität, vgl. NAKAMURA 1925: 94.

¹⁵³ Vgl. KURAHARA 1927: 52.

¹⁵⁴ Kurahara schreibt weiter: „Die Pflicht des Literaturkritikers ist es, die in einem literarischen Werk enthaltenen Begriffe aus dem Wortschatz der Kunst in den Wortschatz der Sozialwissenschaft zu übersetzen“, vgl. KURAHARA 1927: 152f.

¹⁵⁵ Vgl. KURAHARA 1927: 152f.

Kurz gesagt, der „Inhalt“ wird vorwiegend durch seine Funktion definiert. Das literarische Werk der proletarischen Kunstfraktion muss einen Beitrag zur proletarischen Kulturrevolution leisten und die Auswahl des „Inhalts“ bei der literarischen Produktion ist der entscheidende Faktor, ob ein Werk seine utilitaristische Funktion erfüllt.¹⁵⁶ Somit ist der Schriftsteller bei der Wahl des literarischen „Inhalts“ nicht ganz frei.¹⁵⁷ Im Jahre 1930 verfasst das „Zentralkomitee des Bundes der proletarischen Schriftsteller Japans“ (*nihon puroretaria sakka dōmei chūō iinkai* 日本プロレタリア作家同盟中央委員会) den Aufsatz „Resolution im Zusammenhang mit der Popularisierung der Kunst“ (*geijutsu taishūka ni kan suru ketsugi* 芸術大衆化に関する決議), in dem der „Inhalt“ eines proletarischen Werkes spezifiziert wird. Der „Inhalt“ umfasst:

- (1) Werke, welche neue Aktivitätsformen erläutern und auf sie aufmerksam machen.
- (2) Die Erläuterung aller Aspekte in Zusammenhang mit der sozialistischen Ideologie.

¹⁵⁶ Die Argumentationsweise der proletarischen Schriftsteller in Zusammenhang mit der Definition des literarischen Inhalts und ihrer Rolle im literarischen Werk erinnert an die in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Definition der Literatur von J. P. Sartre:

„Die Kunst der Prosa wird auf die Rede angewandt, ihr Stoff ist natürlicherweise bedeutend. Das heißt, die Wörter sind nicht zunächst Gegenstände, sondern Gegenstandsbezeichnungen. Es geht nicht zunächst darum, ob sie in sich selbst gefallen oder missfallen, sondern ob sie ein bestimmtes Ding der Welt oder einen bestimmten Begriff konkret angeben“, vgl. SARTRE 1981: 24.

Das primäre Anliegen des literarischen Werkes ist der „Inhalt“ und nicht die „Form“, vgl. SARTRE 1981: 29. Dies ist auch der Grund dafür, dass Sartre im Gegensatz zum russischen Formalismus oder zum Prager Strukturalismus den Prosatexten und nicht den lyrischen Texten eine besondere Stellung zuschreibt. Das heißt aber noch lange nicht, dass Sartre seine Literaturtheorie in der Traditionslinie des Marxismus sieht. Sartre versucht, sich von der sozialistischen Literaturauffassung zu distanzieren, und vertritt die Konzeption eines von jeglichen gesellschaftlichen und politischen Strömungen unabhängigen Schriftstellers, der durch seine intellektuelle Tätigkeit die universalistischen Werte des Humanismus verteidigt. Der Schriftsteller und seine Literatur sind parteilos und sind alleine den Werten des Humanismus verpflichtet, vgl. MÜLLER 2011(b): 97f.

¹⁵⁷ Ähnlich definiert auch Katsumoto Seiichirō die proletarische Literatur im Zusammenhang mit der „Debatte um den Kunstwert“. Proletarische Literatur ist eine Kunst, in welcher das Bewusstsein der gesellschaftlichen Verantwortung (*ninmu* 任務) tief verankert ist. Diese Verantwortung ist kein Produkt des Individuums, sondern entspricht dem Programm der marxistischen Parteien, vgl. KATSUMOTO 1929(c): 58.

- (3) Realisierung des „proletarischen Heroismus“ (*puroretaria hiroizumu* プロレタリアヒロイズム).
- (4) Werke, welche die „Massenstreiks“ (*massen sutoraiki* マッセンストライキ) thematisieren.
- (5) Literarische Werke, welche von der Oppositionsbewegung in großen Fabriken oder von den „Reformbundorganisationen“ (*sasshin dōmei soshiki* 刷新同盟組織) handeln.
- (6) Werke, welche die Notwendigkeit betonen, den Stand der Bauern und der Arbeiter im gemeinsamen Kampf gegen die Ausbeutung der Kapitalisten zu verbinden.
- (7) Werke, welche darauf zielen, die Begriffe des „Massenkampfes“ (*taishū teki tōsō* 大衆的闘争) den Bauern und den Fischern zu verdeutlichen.
- (8) Werke, welche die Politik der Bourgeoisie und die wirtschaftlichen Prozesse unter dem marxistischen Gesichtspunkt aufgreifen und sie mit dem proletarischen Kampf verbinden (zum Beispiel: Wirtschaftskrise, Abrüstungskonferenz, die Rationalisierung der Industrie, Verstärkung resp. Aufstockung der Sicherheitspolizei usw.).
- (9) Werke, welche den Kampf des Antiimperialismus und den Kampf gegen den Krieg thematisieren.¹⁵⁸

Die Ansätze im Zusammenhang mit der Bedeutung des literarischen „Inhalts“ lassen sich auf folgende Weise zusammenfassen: Am Beispiel Russlands konnte man in den letzten Jahren sehen, wie die Literatur als Mittel im revolutionären Klassenkampf eingesetzt wird. Die japanischen Proletarier, die sich eine kulturelle Revolution (Abschaffung der Ausbeutung, Demokratisierung Japans, Verbesserung der Bildung für die proletarische Klasse usw.) zum Ziel setzen, sollen ebenfalls die Literatur zu diesem Zweck instrumentalisieren.

Damit die Literatur in ihrer utilitaristischen Funktion wirksam sein kann, ist eine professionelle Literaturkritik notwendig. Kritisiert werden diejenigen Literaturkritiker, die bei der Beurteilung eines literarischen Werkes keine konkreten Kriterien besitzen, sondern sich nach dem eigenen Gefühl richten – die sogenannte „Eindruckskritik“ (*inshō hihyō*). Ein proletarischer Literaturkritiker besitzt konkrete Kriterien, nach denen die Literarizität des Werkes beurteilt wird: Thematisierung des Klassenbewusstseins im Werk, Thematisierung der sozialen Probleme, progressiver

¹⁵⁸ Vgl. NAPF 1930: 355.

NAPF (*zen nihon musan geijutsu renmei* 全日本無産芸術連盟) ist eine japanische Vereinigung der proletarischen Künstler und Herausgeber der Zeitschrift „Senki“. Die Bewegung ist aus der Vereinigung der *Nihon Puroretaria Geijutsu Renmei* und der Vereinigung *Zen'ei Geijutsuka Dōmei* entstanden.

Charakter. Der „Inhalt“ eines literarischen Werkes wird durch seine Funktion definiert und ist deswegen stark beschränkt auf die Themen, die der proletarischen Ethiklehre entsprechen und einen Beitrag zur Entwicklung bzw. zum Fortschritt der Gesellschaft leisten, das heißt zur Realisierung dieser Funktion. Auch wenn man nicht behaupten kann, dass die proletarischen Literaturtheoretiker die Kriterien der Literarizität auf die Wirkung der untersuchten inhaltlichen Aspekte eines Werkes beschränken (politischer Wert),¹⁵⁹ scheint der „Inhalt“ zumindest eine wichtige Rolle bei der Festlegung des GESAMTWERTES (Literarizität) des literarischen Werkes zu spielen.

4.3 UTILITARISMUS DER LITERATUR

In der proletarischen Literatur kommt es allerdings gegen Anfang 1928 zur ideologischen Trennung zwischen Kurahara Korehito und den fukamotoistischen Ansätzen von Kaji Wataru oder Nakano Shigeharu, die im folgenden Kapitel auf den Punkt gebracht werden sollen.

Nakano Shigeharu betrachtet in einem Aufsatz vom September 1928, in dem er einen direkten Bezug auf die bereits besprochenen Literaturansätze von Kurahara Korehito und Kaji Wataru¹⁶⁰ nimmt, die Literatur bzw. Kunst utilitaristisch und als ein Agitationsmittel. Es stellt sich Nakano zufolge die Frage, wie die proletarische Literatur aussehen muss, damit sie im Volk populär werden kann.¹⁶¹ Nakano ist davon überzeugt, dass nur die Schilderung der vielfältigen Schicksale der Menschen dazu einen Beitrag leisten kann, dass die Menschen anfangen, proletarische Werke zu lesen. In diesen Werken sollen realistisch Elend, Not und Unterdrückungen geschildert werden, unter denen das Volk leidet.¹⁶² Nakano charakterisiert somit die Aufgaben der Literatur auf folgende Weise: (1) *Die literarische Methode soll durch die Politik des Proletariats bestimmt werden*, (2) *Literatur dient dem proletarischen Kampf*, (3) *Bildung des Proletariats ist die einzige Aufgabe der Literatur*.¹⁶³

¹⁵⁹ Viele von den proletarischen Kunsttheoretikern betonen nämlich einen dichotomischen Charakter der Inhalt-Form-Beziehung.

¹⁶⁰ Es handelt sich um die Aufsätze „Widerstand gegen die Vorherrschaft des Kleinbürgertums“ (*Shōshiminsei no chōryō ni kō shite* 小市民性の跳梁に抗して) (KAJI 1928) und „Dringende Problemfelder der gegenwärtigen Kunstbewegung“ (*Geijutsu undō tōmen no kinkyū mondai* 芸術運動当面の緊急問題), vgl. KURAHARA 1928(a); vgl. auch Kap. 4.2.

¹⁶¹ Vgl. NAKANO 1928(b): 319.

¹⁶² Vgl. NAKANO 1928(b): 320.

¹⁶³ Vgl. NAKANO 1928(b): 321.

Usui kommentiert die fukumotoistische Doktrin von Kaji Wataru und Nakano Shigeharu auf folgende Weise:

„Wir können in seinem ersten Aufsatz *Über das Missverständnis der Popularisierung der Kunst*¹⁶⁴ vergebens nach solchen Aussagen suchen. Der Hinweis, dass man politisches Programm mit literarischem vermischen sollte, war bekannt [...]. In unserer bisherigen Interpretation war die Aufgabe der Massenbildung ausschließlich ein politisches Programm und die Aufgabe der Kunst an sich war selbstverständlich die Aufgabe der Kunst (*geijutsu* 芸術) und es war nicht erlaubt, diese beiden Programme miteinander zu vermischen. Auch Kurahara Korehito trennt diese beiden Programme, er unterscheidet sich von Nakano, indem er sie als eine besondere Erscheinung der Kunstbewegung betrachtet. Der Aufsatz von Nakano unterscheidet sich stark an diesem Punkt [von solchen Überlegungen]. Die Aufgabe der Kunst an sich liege im proletarischen Kampf. Es ist nicht so, dass nur die Massenbildung zum politischen Programm gehört. Zu der Aufgabe der Massenbildung, zu welcher das politische Programm gehört, [können] auch die Aufgaben der Kunst/Literatur gerechnet werden.“¹⁶⁵

Nakano Shigeharu wendet sich – um seine These auf den Punkt zu bringen – ähnlich wie Kaji Wataru gegen die Trennung des politischen und künstlerischen Programms. Nakano vermischt die beiden Aufgaben, indem er sagt, dass die Literatur genauso wie die Massenbildung als Medium des politischen Programms instrumentalisiert werden soll. Mit dem politischen Programm wird hier selbstverständlich der proletarische Kampf gemeint. Dadurch vertreten Nakano und Kaji eine für den Fukumotoismus typische Haltung, indem die Kunst als Instrument des politischen Kampfes betrachtet wird.

Im Oktober 1928 schreibt Kurahara Korehito den Aufsatz „Auseinandersetzung der Linken mit der Kunstbewegung – Über die Diskussionsbeiträge von Nakano und Kaji im Zusammenhang mit der proletarischen Kunstbewegung“ (*Geijutsu undō ni okeru sayoku seisan shugi – futatabi proletaria geijutsu undō ni tai suru Nakano, Kaji ryōkun no shoron ni tsuite* 芸術運動における左翼清算主義・再びプロレタリア芸術運動に対する中野・鹿地両君の所論に就いて), in dem er sich von einer solchen fukumotoistischen Haltung ausdrücklich distanziert. Gleich zu Beginn seines Aufsatzes stellt Kurahara die Frage, ob die Marxisten in der Lage seien, eine Literatur für das Proletariat zu profilieren, und wie diese Kunstbewegung aussehen soll?¹⁶⁶

¹⁶⁴ Vgl. NAKANO 1928(a), NAKANO 1928(c): 348.

¹⁶⁵ Vgl. USUI 1975: 241.

¹⁶⁶ Vgl. KURAHARA 1928(b): 327.

Der zentrale Begriff, mit dem sich Kurahara in seinem Aufsatz befasst, ist der Begriff der Agitation, das heißt Werbung für politische oder soziale Ziele, als deren Instrument das literarische Medium eingesetzt werden soll.¹⁶⁷ Kurahara räumt ein, dass er sich noch bis vor Kurzem für die Anwendung der direkten Agitation in der Kunst geäußert habe,¹⁶⁸ jetzt aber eine andere Meinung vertrete:

„Laut Nakano gäbe es auch keine direkte Agitation des Volkes, wenn keine proletarische Kunst/Literatur entstehen würde. Alles soll eine direkte Agitation des Volkes sein. Nakano sagt, ‚es ist ein Fehler von Kurahara, die Etablierung der proletarischen Kunst strikt von der direkten Agitation des Volkes zu trennen‘ [...] Gemäß Nakano sind auch *Das Kapital* von Marx sowie alle Zeitschriften der proletarischen Theorien direkte Agitation[sformen] des Volkes. Aus diesem Grund sagt er: Sobald man sich nur mit der direkten Agitation des Volkes beschäftigt, wird sich die proletarische Kunst auf eine spontane Art und Weise entfalten.“¹⁶⁹

Mit anderen Worten, Nakano behauptet, dass sich der Wert der Literatur aus dem Agitationsinhalt ergibt und die literarische Kunst keinen selbstständigen Wert besitzt. Kurahara Korehito versucht am Schluss des zweiten Teiles seines Aufsatzes noch einmal zu betonen, dass er sich von einem solchen Verständnis der Literatur distanziert und eine direkte Agitation des Volkes von dem Prozess der Etablierung der proletarischen Kunst strikt trennt:¹⁷⁰

„Schließlich kann man nicht sagen, dass die Kunst (*geijutsu* 芸術) ein Mittel der Agitation ist. Es ist nicht richtig, zu sagen, dass die Kunst [Literatur] ein Gegenstand ist, den man um jeden Preis direkt als Agitation des Volkes gebrauchen [kann]. Aber wir haben über lange Zeit hinweg postuliert, dass die Literatur als Steigerung und Vereinigung des Willens, der Ideale und Gefühle des Volkes nicht über eine Nacht entstehen kann. Dazu ist eine bestimmte Vollendung der Literatur notwendig. Diese gewisse Vollendung der Literatur kann in der gegenwärtigen Welt von uns erreicht werden. Das habe ich schon, basierend auf den theoretischen Grundlagen, erklärt, die ich im vorherigen Aufsatz erwähnt habe, nämlich, dass [die Literatur] nicht spontan entsteht.“¹⁷¹

¹⁶⁷ Von der Agitation in der Literatur kann seiner Meinung nach gesprochen werden, wenn das politische Programm mit dem literarischen übereinstimmt, vgl. KURAHARA 1928(b): 332.

¹⁶⁸ Vgl. „Die gesamte Kunst ist in ihrer Essenz eine Agitation und muss als Propagandamittel [gebraucht werden]“, vgl. KURAHARA 1928(b): 331.

¹⁶⁹ Vgl. KURAHARA 1928(b): 333.

¹⁷⁰ Vgl. KURAHARA 1928(b): 333.

¹⁷¹ Vgl. KURAHARA 1928(b): 332.

Die Frage, mit der sich Kurahara beschäftigt, lautet, in welcher Beziehung das Alte zum Neuen steht. Kaji würde seiner Meinung nach behaupten,

Wie soll also die proletarische Literatur aussehen? Seiner Meinung nach müssen die proletarischen Literaturtheoretiker die „Studien über die Kunst“ (*geijutsu teki shūsaku* 芸術的習作) und die marxistische Forschung der Kunstentwicklung betreiben, welche in keinem Zusammenhang zur direkten Agitation des Volkes stehen. Es ist auch eine Institution notwendig, die solche Studien und solche Forschung durchführt. Diese Institution muss natürlich eine proletarische Institution sein, deren Mitglieder nicht vom Proletariat getrennt sind. „Sie durchdringen das Volk und die marxistische Intelligenz bzw. das bewusste Proletariat.“ Die Rolle einer solchen Institution soll trotz vorheriger Kritik die Zeitschrift *Senki* übernehmen.¹⁷² Die proletarische Literatur soll also durch ihr aufklärerisches Potential im Dienste des Volkes stehen und nicht ein Mittel des direkten politischen Kampfes sein. Somit entstand selbst in den orthodox-marxistischen Kreisen eine Diskrepanz in Bezug auf das Verständnis der Literatur und ihrer Funktion und es bildete sich eine Auffassung der Kunst als Mittel der direkten Agitation und eine Definition der Literatur als Instrument der indirekten Aufklärungsarbeit heraus.

„dem Alten wird abgeschworen, [...] indem man in die [Welt] des Proletariats eindringt, in der die neuen Weltanschauungen dominieren. Unsere Literatur entsteht zusammen mit der Entwicklung des Proletariats aus den Fundamenten, auf denen das Proletariat aufgebaut wurde. Indem wir uns in das Volk einmischen, lernen wir seinen Willen kennen. Dadurch, dass man den Willen des Volkes kennt, kann man auch die Technik besser kennen lernen, wie man das Volk am besten erreichen kann.“ Vgl. KURAHARA 1928(b): 332.

¹⁷² Vgl. KURAHARA 1928(b): 333.

Es muss eine literarische „Form“ ins Leben gerufen werden, indem der Autor durch das Volk verstanden und geliebt wird. Um das Erreichen zu können, muss Folgendes konsequent gemacht werden:

- die marxistische Forschung muss betrieben und die Richtung der zukünftigen proletarischen Literatur vorgeplant werden.
- Es sollen auch die älteren literarischen Formen studiert werden und man soll sich mit ihnen kritisch auseinandersetzen.
- Man soll die proletarische Literatur der Sowjetunion und der anderen kommunistischen Länder zum Zwecke der eigenen Inspiration studieren, vgl. KURAHARA 1928(b): 333.

4.4 ZWISCHENFAZIT I: INHALT UND FORM IN DER PROLETARISCHEN LITERATUR

a) Strukturierung der Debatte

Die erste Phase des Formalismusstreites umfasst die Ansätze, ohne welche dieser nie hätte zustandekommen können. Es sind die Ansätze von Katagami Noburu,¹⁷³ der die japanischen Literaturtheoretiker dazu ermuntert, sich mit der Beziehung zwischen der literarischen Produktion und Rezeption intensiver auseinanderzusetzen, da gemäß der marxistischen Literaturtheorie die beiden Prozesse dichotomisch zu verstehen sind und nicht voneinander getrennt werden sollen. Allerdings ist erst der Ansatz von Hirabayashi Hatsunosuke, in dem die Begriffe „Form“ und „Inhalt“ sowohl in Bezug auf ihre Funktion im Produktions- und Rezeptionsprozess als auch auf ihre semantische Bestimmung festgelegt werden, der eigentliche Auslöser der Debatte. Dieser Ansatz bildet die Grundlage der marxistischen Inhalt-Form-Theorie im Kontext des gesamten Formalismusstreites.

Die Ansätze von Kaji Wataru und Kurahara Korehito zeigen allerdings, dass die Fraktion der proletarischen Kunsttheorie keine homogene Gruppierung ist und dass dort essentielle Unterschiede in Bezug auf das Verständnis der literarischen „Form“ auftauchen. Während Kaji Wataru die „Form“ eines literarischen Werkes als etwas „Spontanes“ (*shizen teki*) versteht, weist Kurahara Korehito auf die Kontinuität der „Form“ und auf die Notwendigkeit hin, das Erbe der Tradition bei der Entstehung einer neuen „Form“ zu berücksichtigen.

In diesen ersten Ansätzen wird auch der literarische „Inhalt“ zum Gegenstand der Diskussion zwischen den proletarischen Kunsttheoretikern gemacht. Aus der Untersuchung hat sich ergeben, dass der „Inhalt“ durch seine Funktion als Mittel im Klassenkampf definiert wird. Der „Inhalt“ eines Werkes muss so ausgewählt werden, dass das sich aus diesem „Inhalt“ konstruierende Werk im utilitaristischen Sinne einen Beitrag zur marxistischen Revolution in Japan leisten kann.

¹⁷³ Vgl. KATAGAMI 1923 und KATAGAMI 1926.

b) Funktionelle und semantische Begriffsuntersuchung
(proletarische Literaturtheorie)

	„Form“	„Inhalt“
Verwendete Begriffe	Standardbegriff: 1) „Form“ (<i>keishiki</i> 形式) Ersatzbegriff (Synonym): 2) „Kunsttechnik“ (<i>geijutsu no gijutsu</i> 芸術の技術)	Standardbegriff: 1) „Inhalt“ (<i>naiyō</i> 内容)
Funktion des Begriffs im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption	Produkt des literarischen „Inhalts“ (vgl. Schema I)	Bestimmungskriterium der literarischen „Form“ (vgl. Schema I)
	Beziehung zwischen den Begriffen „Form“ und „Inhalt“ im Sinne der polaren Differenzialität/Dichotomie (keine hierarchische Beziehung zwischen „Form“ und „Inhalt“, vgl. Kurahara Korehito, Hirabayashi Hatsunosuke). vs. Dualistisches Verständnis der Inhalt-Form-Beziehung: Der „Inhalt“ ist nicht nur ein Bestimmungsfaktor der literarischen Form, sondern ihm wird auch ein höherer Wert zugeschrieben (hierarchische Beziehung zwischen „Form“ und „Inhalt“).	
Begriffssemantik¹⁷⁴	1) maximale Anpassung an den literarischen „Inhalt“ 2) maximale Ausdruckskraft des thematisierten „Inhalts“ 3) Wirkung der „Form“ erzeugt den künstlerischen Wert eines Werkes.	1) <u>Dominanz des „Inhalts“</u> : Im Vergleich zu anderen Kunstbereichen spielt der „Inhalt“ in der Literatur eine dominante Rolle. 2) <u>Instrument im Klassenkampf</u> : Der „Inhalt“ wird durch seine Funktionalität (seinen utilitaristischen Charakter) als Instrument im Klassenkampf definiert. 3) <u>„Inhalt“ als politischer Wert</u> : Wirkung des „Inhalts“ auf den Rezipienten erzeugt seinen politischen Wert. 4) <u>„Inhalt“ der literarischen Produktion gleicht dem „Inhalt“ der literarischen Rezeption</u> : Es wird keine Unterscheidung zwischen dem „Inhalt“ auf der produktionsästhetischen Ebene und dem „Inhalt“ als Produkt der literarischen Rezeption gemacht. 5) <u>Beschränkung der Themen</u> : Der Autor ist nicht frei in der Wahl des „Inhalts“. Der „Inhalt“ soll Probleme thematisieren, die mit dem Klassenkampf und der Volksrevolution gegen die kapitalistische Hegemonie zusammenhängen. 6) <u>Ethiklehre</u> : der „Inhalt“ als Abbildung der proletarischen Ethiklehre
Begriffssemantik¹⁷⁵	1) Spontaneität der „Form“ (Kaji Wataru) vs. Kontinuität der „Form“ (Kurahara Korehito), vgl. Schema II	

¹⁷⁴ In der proletarischen Fraktion allgemein geltendes Verständnis der Begriffe.

¹⁷⁵ Elemente der Begriffssemantik, die innerhalb der proletarischen Fraktion unterschiedlich verstanden wurden.

5. PHASE 2 – FORM-INHALT-BEZIEHUNG IN DER FORMALISTISCHEN LITERATURTHEORIE

Die zweite Phase des Formalismusstreites bilden die Ansätze, in denen auf das Verständnis der Form-Inhalt-Beziehung (bitte auf die Reihenfolge achten) gemäß der neosensualistischen Schule fokussiert wird. Dementsprechend wird im folgenden Kapitel der Fokus auf die Untersuchung der Begriffe „Form“ (*keishiki*) und „Inhalt“ (*naiyō*) und des semantisch verwandten Begriffes „Stoff“ (*sozai*) sowie auf die Untersuchung ihrer Funktion(en) im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption gemäß der formalistischen Literaturtheorie gelegt.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet ein im Zusammenhang mit der *shishōsetsu*-Debatte verfasster Ansatz von Kume Masao (Kap. 5.1). In Kap. 5.2 wird der wohl am meisten zitierte Aufsatz in der Debatte erschlossen. Es handelt sich um die oben bereits erwähnte Hirabayashi-Rezension von Yokomitsu Riichi (1928a), welche die Grundlage der neosensualistischen Form-Inhalt-Theorie bildet. In Kap. 5.3 soll ein weiterer Beitrag der neosensualistischen Kunstfraktion vorgestellt werden, um das Spezifische des formalistischen Literaturverständnisses besser hervorheben zu können. Da der Ansatz von Yokomitsu Riichi unter den proletarischen Schriftstellern eine Welle der Entrüstung ausgelöst hat, werden in Kap. 5.5 die wichtigsten Reaktionen auf seine theoretischen Vorüberlegungen vorgestellt.

5.1 FORM-INHALT-BEZIEHUNG IN DER SHISHŌSETSU-DEBATTE

Kume Masao schreibt 1926 den Aufsatz „*Shishōsetsu* und der seelisch-psychologische Roman“ (*shishōsetsu to shinkyōshōsetsu* 私小説と心境小説), in dem er in Zusammenhang mit seiner Form-Definition eine interessante These aufstellt:

„Jeder Mensch, auch ein durchschnittlicher, besitzt einen Stoff (*sozai* 素材) für seinen *shishōsetsu*. Und wenn ihm nur die Ausdrucksfähigkeit (*hyōgenryoku*) gegeben wird, dann [kann] er mehrere *shishōsetsu* verfassen. Aber nur die Fähigkeit, mein eigenes Ich wirklichkeitsgetreu zu erkennen und dieses Ich mithilfe der Schriftzeichen (*moji* 文字) realistisch abzubilden, macht aus einem Menschen einen Künstler und resultiert in zahlreichen *shishōsetsu*. ‚Wahrheitsgetreu‘ (*nyojitsu ni* 如実に) heißt nicht zwangsläufig realistisch (*shajitsu teki na imi* 写実的な意味) oder ungeschminkt. Es

handelt sich zwar um eine literarische Gattung, welche eine Form (*katachi* 形) besitzt, die weder überflüssig noch mangelhaft ist, damit ist aber nicht der Stoff (*sozai no mamade* 素材のままで) als solcher gemeint“.¹⁷⁶

Kume Masao als Vertreter und Befürworter des *shishōsetsu*-Genres definiert die Literarizität als Verbindung des „Stoffes“ (*sozai*) mit der „Ausdrucksfähigkeit“ (*hyōgenryoku*). Das Material und die Subjektivität scheinen bei ihm als Synonymbegriffe verwendet zu werden. Und so sieht er ein ästhetisches Potential nur in den Werken, in denen der Autor die eigene subjektive Erfahrung zum Objekt des Romans macht. Subjektive Erfahrung wird also zum Gegenstand des literarischen Werkes. Nur unter diesen Bedingungen ist es möglich, ein literarisches Werk zu erschaffen. Aber damit das Material (= subjektive Erfahrung/Ich) sich in ein Werk verwandeln kann, benötigt es Ausdrucksfähigkeit. Diese Ausdrucksfähigkeit ist die Fähigkeit des Autors, dem Material, das heißt dieser subjektiven Erfahrung, eine „Form“ zu verleihen. Mit anderen Worten, in den *shishōsetsu* geht es nicht um eine einfache, ungeschminkte Abbildung der Subjektivität, sondern um eine angemessene „Form“ (*katachi*), die weder mangelhaft noch überflüssig sein kann. Kume Masao geht in seiner Auseinandersetzung mit dem „Stoff“ und der „Ausdrucksfähigkeit“ nicht auf die Frage der literarischen Rezeption ein, also auf die Frage, wie sich das von ihm als subjektive Lebenserfahrung definierte Material terminologisch zum Begriff des „Inhalts“ verhält.

Schema IV: Unterscheidung zwischen „Stoff“ und „Form“ bei Kume Masao (1926)



* Material = das „Ich“ des Autors

** Ausdruckskraft = die Fähigkeit, eine angemessene „Form“ (*katachi* 形) zu verleihen

Auch wenn sich der Ansatz von Kume Masao und sein Verständnis der Literarizität maßgeblich von dem im Kap. 5.2. besprochenen Beitrag von Yokomitsu Riichi unterscheiden, ist seine Form-Definition begriffsgeschichtlich sehr interessant, weil er bewusst auf den Begriff des „Inhalts“ verzichtet und den Terminus „Stoff“ (*sozai*) verwendet, was, wie noch zu zeigen sein wird, auch in der neosensualistischen Literaturtheorie praktiziert wurde.

¹⁷⁶ Vgl. KUME 1926: 113.

5.2 FORM-INHALT-BEZIEHUNG IM NEOSENSUALISMUS I: YOKOMITSU RIICHI

In dem im Kontext des Formalismusstreites wohl berühmtesten Aufsatz von Yokomitsu Riichi wird eine These aufgestellt, mit der Yokomitsu die proletarischen Ansätze von Hirabayashi Hatsunosuke, Kurahara Korehito und Kaji Wataru zu entschärfen versucht:¹⁷⁷ „[...] Die literarische Form (*keishiki*) geht dem Inhalt (*naiyō*) voran.“ Gelingt es uns nämlich, die „Form“ vom „Inhalt“ zu trennen und sie als ein selbstständiges Dasein im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption zu betrachten, dann muss das ein Beleg dafür sein, dass diese „Form“ dem „Inhalt“ vorrangig ist:

„Der literarische Inhalt (*naiyō*), von dem Hirabayashi Hatsunosuke¹⁷⁸ gesprochen hat, ist kein Inhalt des literarischen Werkes, er unterscheidet sich nämlich kaum von der Bedeutung des Stoffes (*sozai*), mit dem ein Autor arbeitet. Der Inhalt, von dem auch Hirabayashi spricht, ist das, was man schreibt, aber das, worüber geschrieben wird, ist eine Einbildung des Lesers, welche man [erst] durch die Vermittlung der literarischen Form wahrnimmt. Genau das soll als wahrer Inhalt (*makoto no naiyō* 真の内容) bezeichnet werden.¹⁷⁹ Wenn man Hirabayashis Definition des Inhalts als das Geschriebene versteht, dann wird dieser Inhalt durch die literarische Form bestimmt, weil dieser Inhalt eine Einbildung des Lesers ist, die man erst durch die Vermittlung der literarischen Form wahrnimmt. Dementsprechend ist Hirabayashis [These], der literarische Inhalt gehe der Form voran, vollkommen sinnlos.¹⁸⁰ [...] Lassen Sie uns dies [am Beispiel des] Namens von Hirabayashi Hatsunosuke [deutlich machen] und lassen Sie uns das erste Zeichen ‚*hira*‘ im Namen Hirabayashi Hatsunosuke mit dem Zeichen ‚*yama*‘ (山, dt. Berg) ersetzen. Hirabayashi Hatsunosuke wird dann zum Yamabayashi Hatsunosuke umgeformt (*henkei* 変形). Dieser Yamabayashi Hatsunosuke ist bestimmt nicht der brillante Literaturkritiker Hiraba-

¹⁷⁷ Zu diesen Ansätzen vgl. Kap. 4.

¹⁷⁸ Ein direkter Bezug auf HIRABAYASHI 1928: 6–9.

¹⁷⁹ Der wahre „Inhalt“ ist gemäß der neosensualistischen Literaturtheorie eine „Einbildung“ (*gensō* 幻想) des Lesers, welche durch die Vermittlung der literarischen „Form“ entsteht. Mit anderen Worten, der „Inhalt“ ist ein Produkt des literarischen Rezeptionsprozesses. Das, was im Verlauf der literarischen Produktion zum Aufbau eines literarischen Werkes gebraucht wird, ist vom „Inhalt“ zu unterscheiden.

¹⁸⁰ Yokomitsu bezieht sich an dieser Stelle wahrscheinlich auf folgende Worte von Hirabayashi Hatsunosuke: „In Bezug auf das Thema der Originalität der Form ist es an dieser Stelle nicht nötig zu sagen, dass die Originalität des Inhalts notwendigerweise nach der Originalität der Form verlangt. Deswegen ist es selbstverständlich, dass die Erstarrung und Leistungsschwäche der Form der größte Mangel der Schriftsteller sind. [...] Man muss Vorsicht walten lassen, wenn man sagt, dass die Form dem Inhalt vorausgeht. Beides, sowohl der Inhalt als auch die Form, darf nicht eindeutig voneinander getrennt werden.“, vgl. HIRABAYASHI 1928: 9.

yashi Hatsunosuke. Wenn man also sagen [kann], dass ein Zeichen den Inhalt verändert, dann ist die Tatsache [wahr], dass die literarische Form den Inhalt bestimmt.“¹⁸¹

Das Zitat zeigt deutlich, dass die neosensualistische Fraktion den Begriff des „Inhalts“ anders als die proletarischen Literaturtheoretiker versteht. Es wird eine Ausdifferenzierung zwischen dem „Stoff“ des literarischen Werkes auf der Ebene der literarischen Produktion und dem „Inhalt“ als Produkt der literarischen Rezeption gemacht.¹⁸² Der „Inhalt“ wird im wahren Sinne des Wortes in den Bereich der literarischen Rezeption transferiert. Die literarische „Form“ hingegen wird als materielle „Anhäufung der Schriftzeichen“ (*moji no raretsu* 文字の羅列) definiert. Die funktionelle Beziehung zwischen diesen Begriffen im Kontext der literarischen Produktion und Rezeption lässt sich mit folgendem Begriffsmodell abbilden:¹⁸³

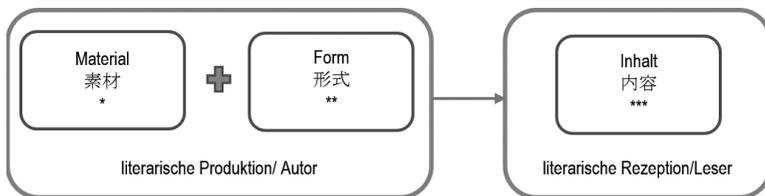
¹⁸¹ Vgl. YOKOMITSU 1928(a).

Das Beispiel „Yamabayashi“ zeigt das unlösbare Problem der Debatte, auf dem die semantischen Unterschiede in Bezug auf die verwendete Terminologie (Stoff, Form, Inhalt) zwischen den Proletariern und Formalisten basieren. Es handelt sich um eine differenzierte Betrachtungsperspektive der genannten Begriffe. Während die Proletarier als Grundlage für die Definition der Begriffe „Inhalt“ und „Form“ die Perspektive des Autors auswählen und die genannten Termini noch vor der materiellen Entstehung des literarischen Werkes (das heißt vor der Materialisierung der „Form“) betrachten, wird die Betrachtungsperspektive bei den neosensualistischen Theorien in den Bereich der literarischen Rezeption transferiert, das bedeutet, der Begriff des „Inhalts“ wird aus der Zeit-Perspektive nach der Vollbringung des literarischen Werkes und nach der Materialisierung der „Form“ definiert. Die proletarischen Literaturtheoretiker knüpfen den „Inhalt“ des Namens Yamabayashi an die Person von Hirabayashi Hatsunosuke an, weil gemäß ihrer Theorie der Inhalt noch vor der Entstehung des literarischen Werkes als solcher existiert, das heißt, dass die Zeichen 山林 aus dem vorgegebenen Inhalt „Hirabayashi“ resultieren. Yokomitsu Riichi sieht als Vertreter des Formalismus keine Verbindung zwischen den genannten Schriftzeichen und dem Namen Hirabayashi, weil sich für ihn diese Verknüpfung, das bedeutet der „Inhalt“, hinter dem sich die Person des „brillanten Literaturkritikers“ Hirabayashi versteckt, aus den fertiggestellten Schriftzeichen ergibt, die in dieser Form (nämlich 山林) auf keinen Fall einen Rückschluss auf seine Person ermöglichen.

¹⁸² Gemäß Hirotsu Kazuo ist dieses Verständnis der literarischen „Form“ und die Verbindung zwischen dem „Stoff“ und der „Form“ kein Produkt der neosensualistischen Literaturtheorie und besitzt eine lange Tradition, die bis auf die Ästhetik von Aristoteles zurückgeht, vgl. HIROTSU 1930: 400.

¹⁸³ Die „Form“ ist nichts anderes als eine „Anhäufung der Schriftzeichen“, eine materielle Zeichenkonstellation, aus der ein literarisches Werk entsteht. Diese Definition der „Form“ wird in den kommenden Aufsätzen immer wieder aufgegriffen und diskutiert.

Schema V: Stoff-Form-Inhalt-Beziehung bei Yokomitsu Riichi



* *sozai* (Stoff, Material)

** *keishiki* (Form): die Anhäufung der materiellen Schriftzeichen

*** *naiyō* (Inhalt): der vom Leser rezipierte Inhalt

Im zweiten Teil von Yokomitsus Auseinandersetzung mit den Begriffen „Form“ (*keishiki*) und „Inhalt“ (*naiyō*) stellt der Kritiker die hinter der proletarischen Definition dieser beiden Termini stehende Logik in Frage und interpretiert den proletarischen Ansatz als eine Absage an ihre eigene philosophische Grundlage, das heißt den Marxismus.

Im Zusammenhang mit Kuraharas Aufsätzen,¹⁸⁴ in denen die literarische „Form“ als Bestimmungsobjekt des „Inhalts“ definiert wird, wird die proletarische Literaturtheorie von Kurahara Korehito paradoxerweise als „antimarxistisch“ (*himarukishizumu teki bungaku riron* 非マルキシズム的文学理論) bezeichnet:

„Der ursprüngliche Marxismus basiert auf der Regel, dass die Subjekte (*shukan* 主観) bewegt werden (*hatsudō* 発動), weil es Objekte (*kyakkan* 客観) gibt. Die marxistische Literaturtheorie kommt [aber] zu der Schlussfolgerung, dass die literarische Form durch den Inhalt bestimmt wird. Die literarische Form ist die Aufzählung der Schriftzeichen. Die Aufzählung der Schriftzeichen ist eine Aufzählung der Objekte (*kyakkan teki mono* 客観的物), weil diese Schriftzeichen materielle Körper/Substanzen mit einer räumlichen Kapazität sind. Wenn also die Subjekte durch die Objekte bestimmt werden, ist es dann nicht möglich, dass die literarische Form das literarische Subjekt [Subjekt=Inhalt, verstanden als Produkt der Rezeption] bestimmt? Das Subjekt ist die Einbildung, welche dem Leser durch die aus Objekten bestehende literarische Form geschenkt/gegeben wird. Kurahara Korehito, der vornehme Marxist, hat also den Materialismus, welcher das Prinzip des Marxismus bildet, revolutioniert. Er sagt ‚Subjekte bestimmen die Objekte‘.“¹⁸⁵

In der polemischen Kritik, welche Yokomitsu Riichi an den marxistischen Literaturtheoretikern ausübt, wird die Stellungnahme der proletarischen Schriftsteller als ein Widerspruch interpretiert. Die nicht einfache,

¹⁸⁴ Vgl. KURAHARA 1927 und KURAHARA 1928(a).

¹⁸⁵ Vgl. YOKOMITSU 1928(a).

aber sehr logisch aufgebaute Argumentation von Yokomitsu entlarvt das Postulat der Überlegenheit des literarischen „Inhalts“ der proletarischen Literaten als einen Verrat an ihrer eigenen materialistischen Philosophie. Materialismus ist seiner Meinung nach ein Grundgedanke des Marxismus. Die wichtigste These des Materialismus lautet: Es gibt nur Materie und die Materie bestimmt die Subjekte. Die proletarischen Literaturkritiker, die erwartungsgemäß ihrer eigenen Ideologie treu bleiben sollen, widersprechen durch ihr Postulat „der Inhalt bestimmt die Form“ dem Materialismus. Wenn man nämlich die „Form“ als „Anhäufung der Zeichen“ und als „materielle Objekte“ bezeichnet, dann müsste nach der materialistischen Philosophie die „Form“ den „Inhalt“ bestimmen und nicht umgekehrt. Der „Inhalt“ ist nach Yokomitsus Vorstellung als eine „Einbildung“ zu verstehen, die sich durch die formale Bearbeitung des „Stoffes“ aus einem individuellen Akt der literarischen Rezeption beim Leser ergibt (das heißt „Stoff“ + „Form“ = „Inhalt“).¹⁸⁶

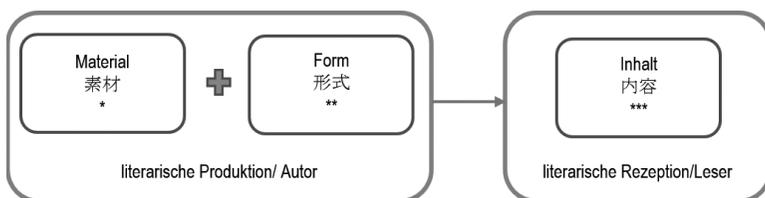
Fassen wir den Ansatz von Yokomitsu Riichi kurz zusammen. Yokomitsu Riichi antwortet auf die funktionelle und semantische Bestimmung der Begriffe „Form“ (*keishiki*) und „Inhalt“ (*naiyō*) von Hirabayashi Hatsuosuke mit einem eigenen Ansatz. Sein Beitrag unterscheidet sich vor allem in Bezug auf das Verständnis des literarischen „Inhalts“ vom proletarischen Ansatz, indem Yokomitsu eine für die neosensualistischen Ansätze typische Unterscheidung zwischen dem „Stoff“, der mit dem proletarischen Verständnis des „Inhalts“ auf der Ebene der literarischen Produktion semantisch übereinstimmt, und dem „Inhalt“ vornimmt, der in seiner Semantik lediglich als Produkt der literarischen Rezeption verstanden wird. Der proletarische Ansatz ist ein Widerspruch an sich, denn er widerspricht den Ansätzen des Materialismus, der eine philosophische Grundlage für die marxistisch-proletarische Literaturtheorie liefern sollte.

¹⁸⁶ Zwar ist die Logik Yokomitsus nachvollziehbar und seine Argumentation scheint gerechtfertigt zu sein, doch stellt sich die Frage nach dem eigentlichen Problem der Debatte. Es besteht darin, dass die beiden Aktanten der Debatte, die Neosensualisten und die Proletarier, mit unterschiedlichen Begriffen der „Form“ und des „Inhalts“ operieren. Das eigentliche Problem sind die unterschiedlichen Definitionen der Begriffe „Form“ und „Inhalt“, und nicht die Frage nach der Überlegenheit der beiden. So kann man zum Beispiel Yokomitsus Argumentation zwar für nachvollziehbar halten, man kann allerdings nicht übersehen, dass er nur deswegen zu dieser Logik kommt, weil er die Begriffe „Form“ und „Inhalt“ gebraucht, die der neosensualistischen Literaturtheorie entsprechen. Mit anderen Worten, die Proletarier werden seine Kritik scharf ablehnen, weil die Grundbausteine der Argumentation, die Begriffe der „Form“ und des „Inhalts“, ihrer Überzeugung widersprechen.

5.3 FORM-INHALT-BEZIEHUNG DER FORMALISTEN II: NAKAGAWA YOICHI

Im folgenden Kapitel soll ein anderer formalistischer Ansatz dargestellt werden, welcher Yokomitsus Theorie argumentativ unterstützt. Dies soll zeigen, dass der Beitrag von Yokomitsu für die formalistische Fraktion charakteristisch ist. In dem dreiteiligen Aufsatz „Ein Aspekt der formalistischen Literatur“ (*keishiki shugi bungaku ittan* 形式主義文学一端), der zwischen dem 22. und 24. November 1928 in der *Asahi Shinbun* erschienen ist, befasst sich Nakagawa mit der Auffassung der Form-Inhalt-Problematik von Yokomitsu Riichi.¹⁸⁷ Nakagawa unterscheidet drei Schritte im Produktionsprozess eines literarischen Werkes:¹⁸⁸ (1) Zuerst gibt es einen „Stoff“ (*sozai*), (2) dem der Autor „Form“ (*keishiki*) verleiht, (3) woraus zum Schluss ein „Inhalt“ (*naiyō*) als ein Produkt des Leseprozesses entsteht.

Schema VI: Stoff-Form-Inhalt bei Nakagawa Yoichi



* *sozai* (Stoff, Material)

** *keishiki* (Form): die Anhäufung der materiellen Schriftzeichen

*** *naiyō* (Inhalt): Produkt der „Berührung“ des Lesers mit der literarischen Stoff-Form-Konstellation

Bei Nakagawa beobachten wir genauso wie bei Yokomitsu Riichi einen funktionellen und semantischen Transfer des Terminus „Inhalt“. Der „Inhalt“ wird nicht mehr als das bezeichnet, was der Autor in seinem Werk dem Rezipienten übermitteln soll. Der „Inhalt“ entsteht nicht im literarischen Produktionsprozess, sondern im Rezeptionsakt eines literarischen Werkes sowie beim Rezipienten als Reaktion auf die Stoff-Form-Kombination, die im Prozess der literarischen Produktion durch den Schriftsteller gestaltet wurde.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Vgl. NAKAGAWA 1928(a): 22.11.

¹⁸⁸ Direkter Bezug auf YOKOMITSU 1928(a).

¹⁸⁹ Vgl. NAKAGAWA 1928(a): 22.11.

Der am nächsten Tag in der *Asahi Shinbun* erschienene zweite Teil des Aufsatzes ist eine indirekte Anspielung auf literaturtheoretische Ansätze der proletarischen Denker:

„Ohne die Form kann kein Gegenstand existieren. Hätte eine Blume keine Gestalt (*katachi*), dann gäbe es sie nicht. Hätte der Mensch keine Form (*keishiki*), dann würde er nicht existieren. [...] Die Verleihung der Form bedeutet also den Ursprung der Existenz.“^{190, 191}

„Die formlosen Gegenstände sind mit den existenzlosen Gegenständen gleichzusetzen. Gäbe es nämlich keine neue literarische Form, dann würde eine neue Literatur nicht existieren können. Mit anderen Worten, die formlosen Werke können nicht vollwertig existieren, solange der Stoff (*sozai*) keine [eigene] Form (*keishiki*) besitzt. [...] Die Form wird nicht nur durch den Stoff bestimmt. Dies begreift man, wenn man sich die russischen Dichterkreise anschaut.“¹⁹²

Das erste semantische Charakteristikum, das Nakagawa Yoichi der „Form“ zuschreibt, ist ihre Kraft, den existenzlosen Dingen eine Existenz zu verleihen. Aber auch die Ästhetik eines Werkes (und somit die Literarizität) ergibt sich aus seiner „Form“. Als Beispiel für die Verbindung zwischen der ästhetischen Wahrnehmung und der „Form“ nennt er die Schönheit einer Frau. Hält man eine Frau für schön, dann nicht wegen ihrer Wesensart, also wegen ihres „weiblichen Inhalts“ (*kanojo no naiyō teki na mono* 彼女の内容的なもの), sondern wegen ihrer „Form-Kraft“ (*keishiki ryoku* 形式力):

„Oder wenn wir uns eine Blume anschauen, dann freuen wir uns nicht aufgrund ihrer Wesensart (*seijō* 性情), vielmehr ist es eine Freude über ihre Gestalt/Form (*katachi*)¹⁹³ und ihre Farbe“.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Jap. 「形式を与えるといふ事は存在を与えるといふ事である」, vgl. NAKAGAWA 1928(a): 23.11.

¹⁹¹ Vgl. NAKAGAWA 1928(a): 23.11.

¹⁹² Vgl. NAKAGAWA 1928(a): 23.11.

An dieser Stelle befindet sich meines Erachtens eine indirekte Anspielung auf den russischen Formalismus, in dem gezeigt wurde, dass man mit den literarischen Texten auch umgehen kann, ohne Rücksicht auf ihre Semantik zu nehmen.

Eine gute Einführung zum russischen Formalismus bietet SEXL 2004: 162–169.

¹⁹³ Der Begriff „Gestalt/Form“ (*katachi*) kann als eine semantische Substitution des Begriffs „Form“ (*keishiki*) bezeichnet werden. Nakagawa versteht die „Gestalt“ als einen Umriss der Materie. Am Beispiel der Wahrnehmung der weiblichen Ästhetik können vergleichsweise die „Gesichtszüge“ als „Gestalt“ definiert werden, ohne Berücksichtigung der Hautfarbe oder anderer Eigenschaften des „Materials“, aus denen ein Objekt erschaffen wurde.

¹⁹⁴ Vgl. NAKAGAWA 1928(a): 22.11.

Wie am Beispiel der ästhetischen Wahrnehmung der weiblichen Schönheit oder der Blume deutlich gemacht wurde, entsteht die Ästhetik und somit auch die Literarizität eines Werkes nicht aus dem „Inhalt“, sondern aus der „Form“.¹⁹⁵

Der in Kap. 5.3 besprochene Ansatz kann folgenderweise zusammengefasst werden. Nakagawa Yoichi, ein bekannter Vertreter der neosensualistischen Schule, entwickelt ein dem Ansatz von Yokomitsu Riichi ähnliches Modell der semantischen Begriffsrelation der Termini „Inhalt“ (*naiyō*) und „Form“ (*keishiki*). Auch bei Nakagawa findet eine radikale Verschiebung der Semantik des Begriffs „Inhalt“ statt, der aus dem Bereich der literarischen Produktion in den Prozess der Rezeption transferriert wird. Anstelle der Definition des Terminus „Inhalt“ im Sinne der proletarischen Literaturtheorie erscheint auch hier ein neuer Begriff („Stoff/Material“ = *sozai*), der vom „Inhalt“ semantisch wie funktionell klar zu unterscheiden ist. Neu bei Nakagawa scheint die Argumentation zu sein, mit welcher der Terminus der literarischen „Form“ als Kriterium der Literarizität betrachtet wird. Ohne die „Form“ gibt es keine reale Existenz der Objekte. Die Ästhetik der Dinge, wie am Beispiel der blühenden Blume gezeigt wurde, deren Schönheit nicht aus ihrer Wesensart, sondern aus ihrer „Form“ entsteht, ist ein durch die „Form“ ausgelöster Effekt. Mit der Ausarbeitung der auf die „Form“ bezogenen Kriterien der Ästhetik/Literarizität distanziert sich Nakagawa klar und deutlich von der proletarischen Inhaltsästhetik, nach welcher sich die Literarizität zum großen Teil (aber auch nicht vollständig) aus der inhaltlichen Beschaffenheit des Werkes bestimmen lässt (siehe Kap. 4.2).

¹⁹⁵ Die Untersuchung des Textes nur in Hinblick auf seine inhaltlichen Aspekte ist seiner Meinung nach langweilig und wurde im japanischen Realismus sowie unter den Vertretern des sogenannten „Inhalts-Prinzips“ (*naiyōshugi* 内容主義) praktiziert, vgl. NAKAGAWA 1928(a): 24.11.

Anders als Nakagawa und andere Formalisten haben beispielsweise die *shishōsetsu*-Autoren immer wieder betont, dass die Literatur aus dem Leben entstehen sollte und die *shishōsetsu* das beste Beispiel dafür sind, wie aus einer bestimmten gesellschaftlichen Situation die literarische „Form“ (*shishōsetsu*-Form) hervorgehen kann. Das bedeutet, dass der Einblick ins innere Leben des Autors zum Kriterium der Literarizität gemacht wird, vgl. SATŌ 1927: 127. Im Unterschied zur proletarischen Literaturauffassung, die, wie gezeigt wurde, das gesellschaftliche Leben zum Inhalt des literarischen Werkes macht, ist der Ursprung des Inhalts der *shishōsetsu*-Werke in der Auseinandersetzung des Autors mit dem eigenen Ich zu finden.

5.4 EXKURS: EINFLÜSSE DES RUSSISCHEN FORMALISMUS

An dieser Stelle zeigt sich in Nakagawas Theorie eine deutliche Differenz in Bezug auf das Verständnis der Literarizität im russischen und japanischen Formalismus: Während Denker wie Nakagawa für das Kriterium der Literarizität die sich stets aus der „Form“ (Gestalt des Werkes) ergebende Ästhetik/Schönheit betrachten, würden die russischen Formalisten und die Vertreter des sogenannten Prager Strukturalismus für die Besonderheit der Literatur, also für das Kriterium der Literarizität, die „poetische“ bzw. „ästhetische Funktion“ der Sprache anerkennen, welche nur wenig mit der Ästhetik als Schönheitslehre zu tun hat. Mit der ästhetischen Funktion wird hingegen der autoreferenzielle Charakter des Textes als das Kriterium der Literarizität gemeint. Die Sprache der literarischen Texte verweist in erster Linie nicht auf ein außerliterarisches Objekt, sondern auf sich selbst bzw. auf den Text als ein materielles Etwas und ist somit autoreferenziell bzw. autoreflexiv. Um diese Differenz weniger abstrakt erscheinen zu lassen, soll im Folgenden kurz die Poetik des russischen Formalismus skizziert werden.

1934 betont Roman Jakobson in seinem berühmten Aufsatz „Was ist Poesie“, dass die Literarizität, das Kriterium der Unterscheidung zwischen einem literarischen und nicht-literarischen Text, nicht in inhaltlichen oder formalen Aspekten besteht. Die beiden „Kunstgriffe“ befinden sich nämlich in einem ständigen Wandel und besitzen keinen universalen Charakter:¹⁹⁶

„Selbst wenn wir untersuchen, welche formale Mittel für die Dichter einer bestimmten Epoche typisch sind, so entdecken wir damit noch nicht die Demarkationslinie der Poesie. Dieselben Alliterationen und die übrigen euphonischen Mittel werden zur gleichen Zeit auch von der Rhetorik verwendet, und nicht nur dies: auch die alltägliche Umgangssprache macht sie sich zunutze [...]. Die Grenze, welche das dichterische Werk von dem trennt, was ein dichterisches Werk nicht ist, ist fließender als die Grenze chinesischer Staatsgebilde“.¹⁹⁷

Doch gibt es ein Element „sui generis“, die poetische Funktion der Sprache, die auch Poetizität genannt wird. Die Poetizität ist zwar nur ein Bestandteil einer komplexen Struktur des Werkes, aber ein so wesentlicher, dass sie die übrigen Elemente und die „Beschaffenheit des Ganzen mitbestimmt“. Jakobson vergleicht diesen Prozess mit der Funktion des Öls bei der Zubereitung eines Fischgerichts. Das Öl ist zwar kein „besonderer Gang“, es ist aber eine „mechanische Komponente“, die den Geschmack

¹⁹⁶ Vgl. JAKOBSON 1934: 69.

¹⁹⁷ Vgl. JAKOBSON 1934: 69.

des Ganzen so verändert, dass die Sardine ihre „ursprüngliche genetische Bezeichnung verliert“ und als „Ölsardine“ bezeichnet wird. Die poetische Funktion, um die Analogie verständlich zu machen, ist das Öl der Poesie, die Komponente, welche die sprachliche Beschaffenheit so verändert, dass aus einem gewöhnlichen Text ein literarischer Text wird, ein Text mit einem poetischen Sinn.¹⁹⁸ Doch der entscheidende Input kommt mit der Konkretisierung dieser Gedanken im revolutionären Aufsatz „Linguistik und Poetik“ (1960), in dem die berühmte Poetizität-Formel explizit formuliert wird:

„Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.“¹⁹⁹

Somit ist die poetische Funktion eine der sechs sprachlichen Funktionen,²⁰⁰ ihre Anwendung darf zwar nicht nur auf die Literatur beschränkt werden,²⁰¹ sie ist aber die wichtigste Komponente eines literarischen Werkes, gleich dem Öl in der Sardine, dem ebenfalls entscheidenden Element. Wie schon angedeutet, distanziert sich Roman Jakobson von denjenigen Formalisten der russischen Schule, welche die Literarizität in der „Form“ einer nahezu mathematischen Formel beschreiben wollten und das literarische Werk quantitativ als „Summe aller darin angewandten stilistischen Kunstgriffe“ verstanden haben:²⁰²

„Alle Versuche, solche poetischen Konventionen wie Metrum, Alliteration oder Reim auf die Lautebene einzuschränken, erweisen sich als empirisch nicht gerechtfertigte Spekulationen. Die Projektion des Äquivalenzprinzips auf die Sequenz hat eine viel tiefere und umfassendere Bedeutung.“²⁰³

Eine formale Äquivalenz schließt notgedrungen die semantische Beziehung zwischen den reimenden Einheiten. Das Gedicht fungiert als ein Gewebe der „fortlaufenden Parallelismen“. Diese Projektion des metaphorischen Prinzips der Äquivalenz auf die metonymisch funktionieren-

¹⁹⁸ Vgl. JAKOBSON 1934: 78f.

¹⁹⁹ Vgl. JAKOBSON 1960: 94.

Die dichotomische Untrennbarkeit der scheinbaren Gegensätze wie „synchron-diachron“; „langue-parole“ sowie „Paradigma-Syntagma“ ist ein zugrundeliegendes Gerüst des Jakobson'schen Formalismus und kommt schon in seinen früheren Schriften vor (vgl. „Probleme der Literatur und Sprachforschung“ JAKOBSON 1928).

²⁰⁰ Zur Darstellung des gesamten Kommunikationsmodells vgl. JAKOBSON 1960: 88–92.

²⁰¹ Vgl. JAKOBSON 1960: 85, 88.

²⁰² Vgl. ŠKLOVSKIJ 1925: 165.

²⁰³ Vgl. JAKOBSON 1960: 106.

de Achse der Kontiguität²⁰⁴ bringt notwendigerweise eine weitere Konsequenz mit sich, welche den Begriff der Poetizität dem Begriff der Konkretisierung näher bringt. Durch die Projektion des Paradigmas (phonetisch, grammatisch, morphologisch ähnliche Wörter) auf die Achse der Kombination wird die Sprache von ihrem gewöhnlichen Sprachgebrauch entfremdet: Der Signifikant lenkt dadurch die Aufmerksamkeit nicht nur auf sein Signifikat, sondern verweist auch auf die eigene phonetische/morphologische Materialität, Beschaffenheit oder die eigene innere Struktur:

„Die ästhetische Funktion jedoch, die so in der Dichtersprache dominiert (in anderen funktionalen Sprachen ist sie nur eine Begleiterscheinung), führte eine Konzentration der Aufmerksamkeit auf das sprachliche Zeichen selbst – und ist so das genaue Gegenteil einer wirklichen Ausrichtung auf ein Ziel, d. h. im Fall der Sprache auf die Mitteilung.“²⁰⁵

„Generell geht Jakobsons Argumentation dahin, dass die Literatur die Aufmerksamkeit besonders auf die eigene Sprachform, also die Signifikanten-Ebene, richtet und in dieser selbstbezüglichen Organisation von der Alltagssprache abweicht.“²⁰⁶

²⁰⁴ Es gibt eine interessante Parallele zwischen der Beschaffenheit der poetischen Funktion und metaphorischen sowie metonymischen Tropen: Das Prinzip der Äquivalenz (Similarität und Differenzialität ist nämlich auch die Formel der Metapher, der uneigentlichen Rede), die zwei Gegenstände durch ein semantisches *tertium comparationis* miteinander verbindet. Das Prinzip der Kontiguität ist zugleich die Formel der Metonymie, welche zwei Begriffe durch eine semantisch-logische Berührung miteinander verbindet (z. B. Feuer und Rauch), dazu vgl. JAKOBSON 1983: 167f., sowie JAKOBSON 1935: 192.

²⁰⁵ Vgl. MUKAROVSKY 1974: 144.

Auch R. Jakobson stellt in seinem Aufsatz „Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak“ (1935) eine ähnliche These auf: „Das Wesen der dichterischen Tropen liegt nicht nur in der Buchung der vielfachen Beziehung zwischen den Dingen, sondern auch in der Verschiebung der geläufigen Beziehungen. Je gespannter die Rolle der Metapher in der gegebenen dichterischen Struktur ist, desto entschiedener werden die überlieferten Einteilungen eingestürzt, die Dinge werden neu angeordnet [...]. Die geschaffene Verbindung überschattet das zu Verbindende, beherrscht es; es tritt zutage der Reiz des eigenständigen Bedeutens, während die gegenständliche Bezogenheit gedämpft wird, mitunter kaum schimmert. In diesem Sinne bekunden die metonymischen Verbindungen, die Pasternak schafft, ebenso wie die metaphorischen Verbindungen Majakovskijs [...] einen beharrlichen Hang zur Gegenstandslosigkeit, der auch die anderen Kunstformen der nämlichen Epoche kennzeichnet. Die geschaffene Verbindung wird an und für sich zum Gegenstand“, vgl. JAKOBSON 1935: 202–204.

²⁰⁶ Vgl. JESSING 2007: 308.

Mit Jakobsons Worten ausgedrückt: „Poesie ist Sprache in ihrer ästhetischen Funktion“.²⁰⁷ Die poetische Sprache und jede andere Sprache mit poetischer Funktion lenkt die Aufmerksamkeit auf die materialen, strukturellen Qualitäten der Worte und referiert somit auf sich selbst. Man kann sagen, die poetische Funktion verwandelt die referenzielle Funktion der Sprache, so dass die für den Referenzpartner in der Alltagskommunikation gewöhnlich gebrauchten Signifikate nicht mehr oder nicht nur für außersprachliche Objekte stehen, sondern für die Materialität der Sprache als solche. Das heißt, jeder Text, in dem die Poetizität dominiert, besitzt einen Charakter der konkreten, autoreferenziellen Poesie. Die äquivalenten Resonanzen der Worte auf der syntaktischen Ebene, etwa in der Form einer *figura verborum* der Alliteration, machen den wahren Abstand zwischen den Worten als symbolische Zeichen und ihren Referenzobjekten bewusst. Durch dieses Bewusst-Machen wird die Sprache in ihrer alltagskommunikativen Funktion entautomatisiert und verfremdet. Jeder poetische Text verweist notwendigerweise auf die eigenen Formäquivalenzen und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit auf die eigene Sprache. Die eigene Sprachform besitzt also einen autoreferenziellen Charakter, der den Rezipienten zur Reflexion über das Medium des Textes, die Sprache, veranlasst.

Neben diesen Überlegungen zum Thema der Ästhetik soll noch der Zusammenhang zwischen den neosensualistischen Begriffen der „Form“ und des „Inhalts“ sowie den Begriffen „Sujet“ und „Fabel“ der russischen Formalisten und Narratologen Viktor Šklovskij und Boris Tomaševskij genau unter die Lupe genommen werden.²⁰⁸ Viktor Šklovskij schreibt 1921 den Aufsatz „Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*“,²⁰⁹ in dem er die Unterscheidung zwischen diesen beiden Begriffen einführt. Die Transformation der „Fabel“ zum „Sujet“ (den literarischen Produktionsprozess) betrachtet er als ein „verfremdendes Verfahren“.²¹⁰ Der von ihm entworfene Begriff der „Fabel“ bedeutet die Handlung in ihrer chronologischen Reihenfolge, das heißt ein „Material“, mit dem der Autor bei der Entstehung des literarischen Werkes arbeitet. Die Verfremdung des „Materials“ vollzieht sich im Prozess der

²⁰⁷ Vgl. JAKOBSON 1921: 31.

²⁰⁸ Wie Wolf Schmid allerdings andeutet, ist die Dichotomie zwischen dem Begriff „Fabel“ und „Sujet“ auch innerhalb des russischen Formalismus sehr unterschiedlich verstanden worden, vgl. SCHMID 2005: 231. Zu nennen sind in diesem Kontext die Ansätze von Viktor Šklovskij und Boris Tomaševskij, die im folgenden Teil des Kapitels dargestellt und von der Terminologie des japanischen Neosensualismus abgegrenzt werden.

²⁰⁹ Vgl. ŠKLOVSKIJ 1921.

²¹⁰ Vgl. SCHMID 2009: 104.

literarischen Produktion, indem die „Fabel“ (das „Material“) der Formung durch das „Sujet“ unterworfen ist. Was heißt allerdings diese Formung durch ein „Sujet“?

„Die Methoden und Verfahren des Sujetbaus sind den Verfahren etwa der Klanginstrumentierung²¹¹ ähnlich und im Prinzip mit ihnen identisch. Wortkunstwerke sind ein Geflecht von Klängen, Artikulationsbewegungen und Gedanken.“²¹²

„Den Begriff Sujet verwechselt man allzu häufig mit der Beschreibung der Geschehnisse, also mit dem, wofür ich den Begriff *Fabel* vorschlage. In Wirklichkeit ist die Fabel nur Material für die Formung durch das Sujet. Somit ist das Sujet von *Eugen Onegin* nicht die Liebesgeschichte des Helden mit Tat'jana, sondern die sujetmäßige Verarbeitung dieser Fabel [...].“²¹³

Viktor Šklovskijs Ästhetik kann problemlos als eine Umkehrung der traditionellen Ästhetik verstanden werden, gemäß welcher der „Inhalt“ ein Bestimmungsfaktor der „Form“ ist. „Sujet“ ist nicht, so wie es traditionell angenommen wird, als Handlung eines Romans zu verstehen, sondern ein die „Fabel“ (das „Material“) „verfremdendes Verfahren“, das mit dem Prozess der „Klanginstrumentalisierung“ zu vergleichen ist.²¹⁴ Dieses Verfahren der „Klanginstrumentalisierung“ (gewisse sprachliche Formen, phonetische Klangfiguren usw.) ist also Maßstab des literarischen Werkes, an den das literarische Material („Fabel“) angepasst wird.²¹⁵ Mit anderen Worten, die thematischen Einheiten werden nicht aufgrund bestimmter „lebensweltliche[r] Umstände“, sondern aufgrund der „künstlerisch-technischen Umstände“ ausgewählt. Wolf Schmid bringt diesen Gedanken mit folgender These auf den Punkt: „Die thematischen Einheiten oder die Handlungen sind also nicht Endzweck, sondern dienen nur dazu, bestimmte [technische/formale/sujetive] Verfahren zu rechtfertigen“.²¹⁶

²¹¹ Gemeint wird unter anderem die Klangäquivalenz.

²¹² Vgl. ŠKLOVSKIJ 1919: 106f.

²¹³ Vgl. ŠKLOVSKIJ 1921.

²¹⁴ Sujet versteht also Šklovskij als literarische „Form“: „[...] das Sujet und die Sujethaftigkeit sind eine ebensolche Form wie der Reim“, vgl. ŠKLOVSKIJ 1919: 108. „Das Sujet ist ein Phänomen des Stils, der kompositionelle Aufbau des Werkes“, zitiert nach SCHMID 2005: 232.

²¹⁵ Auch Wolf Schmid versteht den Begriff „Sujet“ von Šklovskij als literarische „Form“: „Viktor Šklovskij beabsichtigte nicht eine narratologische Theorie zu entwerfen oder auch nur eine Differenzierung der narrativen Ebenen vorzunehmen, sein Interesse galt ausschließlich dem Sujet, wobei dieser Begriff für ihn in den meisten Fällen der Verwendung nicht ein fertiges Produkt, etwa das Resultat von Transformationen bedeutete, sondern eine Energie, den Prozess der künstlerischen Konstruktion, ein Moment der ‚Form‘.“, vgl. SCHMID 2005: 231.

²¹⁶ Vgl. SCHMID 2009: 105.

Das literarische Verfahren bzw. die literarische Produktion ist für Šklovskij ein Prozess, in dem das Material bzw. die Semantik ihre Relevanz zugunsten der zunehmenden Wichtigkeit des Sujets/der Klanginstrumentalisierung bzw. der Formkonstrukte verliert. Das „Sujet“ als Akt der Klanginstrumentalisierung des Textes, als Prozess der Formung, bedeutet notwendigerweise die „Deformation“ bzw. Degradierung der „Fabel“. Das Material wird nämlich nicht aufgrund seiner inhaltlichen, sondern formalen Relevanz für den Vorgang des Sujetbaus ausgewählt. Die Auswahl des Inhalts/Materials erfolgt aufgrund des Sujetverfahrens, der Bildung der Klangäquivalenzen bzw. der Sujet-Form, einer literarischen Form, die auf dem Prinzip der Klanginstrumentalisierung basiert.

Ein weiterer bekannter Formalist, Boris Tomaševskij, hat die beiden Begriffe im Jahre 1925 unter dem narratologischen Gesichtspunkt auf folgende Weise neu definiert:

„Die Motive bilden in ihrer Verknüpfung die thematische Kohärenz des Werks. Aus dieser Perspektive ist die Fabel die Gesamtheit der Motive in ihrer logisch-kausalen Verknüpfung, das Sujet die Gesamtheit derselben Motive in jener Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk präsentiert werden. Für die Fabel ist es nicht wichtig, in welchem Teil des Werks der Leser von einem Ereignis erfährt und ob es ihm in unmittelbarer Mitteilung des Autors präsentiert wird oder in der Erzählung einer Person oder durch ein System von Anspielungen. Im Sujet dagegen spielt gerade die Einführung der Motive in das Wahrnehmungsfeld des Lesers eine Rolle. Als Fabel kann auch ein wirkliches Ereignis dienen. Das Sujet ist eine ganz und gar künstlerische Konstruktion.“²¹⁷

Die „Fabel“, das „Material“, aus dem ein bestimmtes literarisches Werk gemacht wird, kann zum Beispiel ein reales Ereignis mit einer chronologischen und kausalen Struktur sein, welches durch den Autor aufgegriffen und in ein „Sujet“ verwandelt wird. Das „Sujet“ wird hier allerdings anders als bei Šklovskij verstanden. Während Šklovskij die „Form“ (Sujet) des Werkes mit seinem Thema gleichsetzt und dadurch die Auswahl des „Materials“ (Stoffes) der (thematisierten) „Form“ unterordnet, die durch Verfremdungsverfahren (Verfremdung vom Alltagsgebrauch der Sprache) selbst zum Thema („Inhalt“) des Werkes wird, finden wir bei Tomaševskij einen dem Begriff des „Inhalts“ der neosensualistischen Schule Japans ähnlichen Terminus. „Sujet“ ist das, was der Leser wahrnimmt („Wahrnehmungsfeld des Lesers“), und man kann bei Tomaševskij keinerlei Hinweise darauf finden, dass es sich hier ausschließlich um die „Form“ des Werkes handelt. Mit der Terminologie des japanischen For-

²¹⁷ Vgl. TOMAŠEVSKIJ 1925: 218.

malismus ausgedrückt: Es ist also ein sich aus der „Form“ des Werkes im Rezeptionsprozess ergebender „Inhalt“, der von dem „Stoff“ (Fabel) eindeutig zu unterscheiden ist.

Die Unterscheidung zwischen der „Fabel“ und dem „Sujet“, sei es bei Šklovskij oder Tomaševskij, weist eine wichtige Ähnlichkeit zu der neosensualistischen Theorie der literarischen Produktion in der japanischen Literaturwelt auf. Auffallend sind die Betonung der Vorrangigkeit der literarischen „Form“ und die Bestimmung der literarischen „Form“ als Ausgangspunkt der literarischen Produktion im russischen und japanischen Formalismus. Doch trotz dieser Ähnlichkeit müssen auch hier die Differenzen zwischen den japanischen und russischen Fraktionen betont werden. Šklovskij macht nämlich keine wirkliche Unterscheidung zwischen dem, was die japanischen Neosensualisten unter den Begriffen „Stoff“ und „Inhalt“ verstehen. Paradoxiertweise scheint eine solche These den Ansatz von Šklovskij zumindest an diesem einzigen Punkt an den Ansatz der japanischen Marxisten anzunähern. Dies ist allerdings ein trügerischer Anschein, denn Šklovskijs Ansatz und somit auch die Untrennbarkeit zwischen dem „Stoff“ und „Inhalt“ resultieren nicht aus der Anschauung, dass die beiden Begriffe mehr oder weniger auf dasselbe Referenzobjekt referieren, so wie das die japanischen Marxisten behaupten würden, sondern aus der Anschauung, dass der „Inhalt“ als solcher für ein Kunstwerk keine Relevanz besitzt. Dies ist auch der Grund, warum sich Šklovskij mit der oben genannten Unterscheidung nicht beschäftigt. Sein Ansatz ist somit viel extremer und radikaler als derjenige der japanischen Formalisten. Die beiden Fraktionen besitzen zwar dieselbe Vorstellung von der Literatur, indem sie die Dominanz der „Form“ betonen und die „Form“ als den Ursprung der literarischen Produktion ansehen, während aber die japanischen Formalisten durch die Unterscheidung zwischen dem „Stoff“ und „Inhalt“ von einem aus der Gesellschaft stammenden, von der „Form“ unabhängigen „Material“ (Stoff) sprechen, der nur wenig mit dem bei der Lektüre des Textes aus der „Form“ entstandenen „Inhalt“ zu tun hat, unterwerfen russische Formalisten wie Viktor Šklovskij sogar die Auswahl des „Stoffes“ („Inhalt“ oder „Stoff“ nach der neosensualistischen Terminologie) dem literarischen Verfahren (dem Sujetbau). Alleine die „Form“ (Sujet) ist der Endzweck und der Maßstab der Literarizität,²¹⁸ an die sich die „Fabel“, sei es „Stoff“ oder „Inhalt“, anpassen muss.

²¹⁸ „Šklovskij suchte die Ästhetizität ausschließlich in den Akten der Formung und schätzte die ästhetische Relevanz des zu formenden Materials äußerst gering ein. Das Sujet als Formungsakt bedeutet für Šklovskij eine verfremdende Deformation der Fabel. Kunst war [...] [ein] ‚Verfahren‘, und die Verfahren

Während die japanischen Neosensualisten behaupten, dass der „Inhalt“ aus der „Form“ entsteht (lit. Rezeption), aber immerhin noch als solcher existiert, ordnen die russischen Formalisten wie Šklovskij den Begriff „Inhalt“ vollständig dem Begriff der „Form“ unter und behaupten, dass der „Inhalt“ nicht aus der „Form“ entsteht, sondern als die „Form“ existiert.

Der Ansatz von Boris Tomaševskij steht hingegen in derselben Tradition wie derjenige der japanischen Formalisten. Es ist deswegen nicht ausgeschlossen, dass die neosensualistische Unterscheidung zwischen „Stoff“ und „Inhalt“ von Tomaševskij beeinflusst wurde, es muss allerdings gesagt werden, dass in den untersuchten Quellen kein direkter Bezug auf Tomaševskijs Theorie genommen wurde.

Historisch betrachtet, besitzen der russische und japanische Formalismus eine wichtige Gemeinsamkeit und eine wichtige Differenz. Die Gemeinsamkeit zwischen diesen Literaturbewegungen besteht darin, dass die beiden als eine Reaktion auf die sogenannte „Gehaltsästhetik“ verstanden werden können. Wie Wolf Schmid betont, ist der russische Formalismus eine Antwort auf den im 19. Jahrhundert in Russland dominierenden „Inhaltismus“ zu verstehen.²¹⁹ Bedenkt man, dass der japanische Formalismus sich ebenfalls als eine Oppositionsbewegung zur proletarischen und, wie schon gezeigt wurde (Kap. 4), zu der auf die Inhaltsästhetik fokussierenden marxistischen Literatur definiert, so kann man eine klare Parallele zwischen diesen beiden Kunstrichtungen festlegen. Sowohl der russische als auch der japanische Formalismus bilden eine Opposition zu den auf die Ästhetik des „Inhalts“ verweisenden Kunstbewegungen der Zeit, indem sie die Ästhetik der „Form“ hervorheben, auch wenn sich bei einer genauen Betrachtung der beiden Theorien mögliche Differenzen zwischen den russischen und japanischen Kunstauffassungen aus dieser Formästhetik ergeben. Trotz dieser Parallele muss der Unterschied zwischen dem russischen und japanischen Formalismus in Bezug auf den sozialgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung betont werden:

„Der russische Formalismus war eine radikale formästhetische Bewegung der zehner und zwanziger Jahre in Russland, vor allem in St. Petersburg. Ende der zwanziger Jahre wurde die Bewegung von der kommunistischen Kulturpolitik unterdrückt. Ihre Vertreter gingen entweder ins Ausland, üb-

des Sujetbaus bestanden vor allem in jenen Techniken des Parallelismus, der Wiederholung, des ‚Stufenaufbaus‘, der ‚Zerkleinerung‘ oder der ‚Bremsung‘, die eine ‚Verfremdung der Dinge‘ und eine ‚erschwerete Form‘ bewirkten“. Gegenstand der Wahrnehmung [...] waren die erschwerenden [die Alltagsprache verfremdenden] Formungsakte selbst.“, vgl. SCHMID 2005: 232.

²¹⁹ Vgl. SCHMID 2009: 102.

ten ‚Selbstkritik‘ oder wandten sich editorischen Aufgaben zu. Bis zur Perestrojka war der Begriff ‚Formalismus‘, der auch zur Bezeichnung künstlerischer Methoden angewandt wurde, in Russland ein Schimpfwort. ‚Formalisten‘ in den Künsten, in der Musik oder in der Literatur wurden unterdrückt und verfolgt.“²²⁰

Der von SCHMID (2009) dargestellte gesellschaftliche Kontext, in den der russische Formalismus einzubetten ist, erinnert weniger an die gesellschaftliche Situation der japanischen Neosensualisten, als vielmehr an die Unterdrückung ihrer Konkurrenten, der Marxisten, die ebenfalls vom Machtapparat unterdrückt und, wie schon angedeutet (Kap. 2.2.), 1933 zu einer Selbstkritik (*tenkō*) gezwungen wurden. Im Falle des russischen Formalismus und des japanischen Neosensualismus haben wir es mit zwei Kulturphänomenen zu tun, die unter unterschiedlichen gesellschaftlich-politischen Bedingungen entstanden sind, was die Frage aufwirft, ob man die beiden „Phänomene“ überhaupt miteinander vergleichen kann. Nichtsdestoweniger bleibt der Einfluss des russischen Formalismus auf die japanischen Neosensualisten unbestritten und zeigt sich nicht nur in ihrer Fokussierung auf die Formästhetik oder in der avantgardischen Verfremdung der Wirklichkeit bei der praktischen Umsetzung der Theorien in den Literaturwerken, sondern auch in den semantischen Parallelen zwischen den japanischen Begriffen „Form“ und „Stoff“ (Sujet und Fabel).

5.5 FORM-INHALT-DIALEKTIK: KRITIK DER NEOSENSUALISTISCHEN ANSÄTZE

Nachdem zwei formalistische Ansätze von Yokomitsu Riichi und Nakagawa Yoichi vorgestellt wurden, in denen man die „Form“ als Bestimmungsfaktor des „Inhalts“ (Kap. 5.2 und 5.3) und als Maßstab der Ästhetik (Kap. 5.3) festgelegt hat, der „Inhalt“ hingegen als Produkt der literarischen Rezeption definiert wurde, sollen im Folgenden die Reaktionen der proletarischen Kunsttheoretiker auf die Ansätze der Neosensualisten dargestellt werden. Eine entscheidende Rolle in der Kritik der Formalisten spielt Kurahara Korehito, der gegen Ende des Jahres 1928 mehrere kritisch-polemische Aufsätze verfasst, in denen dem dualistischen Form-Inhalt-Verständnis der Neosensualisten ein in der Traditionslinie von Hirabayashi (Kap. 4) stehendes dichotomisch-dialektisches Verständnis der genannten Termini gegenübergestellt wird.

²²⁰ Vgl. SCHMID 2009: 102.

In dem Aufsatz „Einige theoretische Probleme“ (*Riron teki na san shi no mondai* 理論的な三四の問題) äußert sich Kurahara explizit gegen den Ansatz von Yokomitsu:

„Wir haben gesagt, dass die literarische Form durch den Inhalt bestimmt wird. Aber Herr Yokomitsu Riichi, welcher dem japanischen Formalismus angehört, hat in seiner in *Bungeishunjū* (文藝春秋) im November publizierten *Zeitkritik der Kunst* einen Widerspruch gegen unser Postulat ‚Subjekt bestimmt das Objekt‘ erhoben und hat den formalistischen Ansatz für richtig gehalten, gemäß der Tatsache, dass die künstlerische Form den Inhalt [des Werkes] bestimmt.“²²¹

Yokomitsu zufolge ist die literarische „Form“ das „Objekt“ (*kyakkan*) und der „Inhalt“ „das Subjekt“ (*shukan*) oder mit anderen Worten ausgedrückt: Die literarische „Form“ ist die „Substanz“ (*bushitsu* 物質) und der „Inhalt“ der „immaterielle Geist“ (*seishin* 精神).²²² Dieser Definition widerspricht Kurahara Korehito, indem er „sowohl den Inhalt als auch die Form als etwas Materielles“ betrachtet, und zwar als eine „Abbildung des materiellen Lebens in der Gesellschaft“. „Unserem Standpunkt zufolge sind die Gegenüberstellungen ‚Materie‘ vs. ‚Geist‘ sowie ‚Subjekt‘ vs. ‚Objekt‘ nur kindische Allegorien.“²²³ Auch gleich am Anfang des Aufsatzes „Probleme im Zusammenhang mit der Form“ (*keishiki no mondai* 形式の問題) vom 20. November 1928 bezieht sich Kurahara Korehito auf den Aufsatz von Yokomitsu Riichi.²²⁴

„Ist die literarische Form überhaupt mit dem Objekt und der Inhalt mit dem Subjekt gleichzusetzen? Anders ausgedrückt, ist die literarische Form (*keishiki*) die Materie (*bushitsu*) und der Inhalt (*naiyō*) der Geist (*seishin*)? Nach unserem Verständnis ist die Gesamtheit der Kunst/Literatur, das heißt sowohl die Form als auch der Inhalt, etwas Materielles (*bushitsu teki na mono* 物質的なもの). Es ist eine Widerspiegelung des materiellen Lebens der Gesellschaft [...] dementsprechend ist die [dualistische] Gegenüberstellung ‚Materie‘ vs. ‚Geist‘ und ‚Subjekt‘ vs. ‚Objekt‘ nur eine kindische Allegorie.“²²⁵

²²¹ Vgl. KURAHARA 1928(d).

²²² Wie schon oben gezeigt wurde, versteht Yokomitsu Riichi die literarische Form als „Anhäufung der Schriftzeichen“ und assoziiert sie somit mit dem „Objekt“ (Form-Materie-Objekt). Der Inhalt ist hingegen nichts Materielles, er wird also als semantisches Antonym zum Terminus „Form“ verstanden und mit dem Geistigen und Subjektiven konnotiert (Inhalt–Geist–Subjekt), siehe YOKOMITSU 1928(a) KURAHARA 1928(d).

²²³ Vgl. KURAHARA 1928(d).

²²⁴ Vgl. KURAHARA 1928(c): 370.

²²⁵ Vgl. KURAHARA 1928(c): 370.

Die Antwort von Kurahara Korehito belegt die im Einleitungskapitel aufgestellte These, dass der eigentliche Gegenstand des Formalismusstreites nicht die Frage nach der Überlegenheit der Form oder des Inhalts ist, sondern die

Nach Yokomitsu ist die „Form“ als Materie und der „Inhalt“ als etwas Geistiges zu verstehen. Proletarische Literaturtheoretiker wie Kurahara Korehito würden allerdings behaupten, dass sowohl die „Form“ als auch der „Inhalt“ ein Produkt der materiellen Welt sind. Sowohl der „Inhalt“ auch auch die „Form“ entstehen aus dem menschlichen Leben²²⁶ und haben somit einen gemeinsamen materiellen Ursprung.²²⁷

Basierend auf diesem dichotomischen Verständnis der „Form“ und des „Inhalt“, macht Kurahara eine weitere Beobachtung. Die Formalisten behaupten, „die Form bestimme den Inhalt“, und die proletarischen Literaturtheoretiker sind der Meinung, dass „der Inhalt die Form bestimmt“. Es gibt aber einen weiteren Unterschied zwischen diesen beiden Fraktionen. Die Formalisten schreiben den Begriffen „Form“ (*keishiki*) und „Inhalt“ (*naiyō*) einen unterschiedlichen Wert zu und sprechen direkt von der hierarchisch-dualistischen Beziehung zwischen diesen beiden Termini und der Vorrangigkeit der „Form“. Es gibt zwar auch solche Theoretiker unter den Proletariern, die dieses dualistische Verständnis, basierend auf der Vorrangigkeit des „Inhalts“ und nicht der „Form“, vertreten, die „richtigen Marxisten“ (*shinsei no marukusushugi sha* 真正のマルクス主義者) würden aber seine Meinung unterstützen und behaupten, dass sowohl der „Inhalt“ als auch die „Form“ wichtige Elemente eines Kunstwerkes sind und dass man keine hierarchische Beziehung zwischen ihnen aufbauen kann.²²⁸

„Es ist doch bekannt, dass die Kunst eine unteilbare Einheit der Form und des Inhalts ist. Die Formalisten würden behaupten, dass ‚der Inhalt aus der Form entsteht‘, die Marxisten hingegen würden nicht sagen, dass ‚die Form aus dem Inhalt herauswächst‘. Der Inhalt und die Form ‚bedingen sich gegenseitig‘, um Hegels Worte aufzugreifen [...]

Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Begriffen der „Form“ und des „Inhalts“ in der proletarischen sowie neosensualistischen Literatur.

²²⁶ Für Kurahara Korehito ist also das Leben eines (zukünftigen) Autors ein Ursprung des literarischen Werkes, vgl. KURAHARA 1928(c): 371.

²²⁷ Kurahara fasst seine Vorstellung von der Literatur auf folgende Weise zusammen:

„[...] Bei der Untersuchung, worüber im Werk gesprochen wird, sollen wir [gemeint sind die Literaturkritiker] uns eine Aufgabe stellen, wie [der Inhalt] ausgedrückt wird. Hinter diesem Aspekt verbirgt sich eine noch wichtigere Sache: Die künstlerischen Werke sollen nicht aus trockenen theoretischen Thesen, sondern aus einer lebendigen künstlerischen Figur gestaltet werden, damit sie wirklich einen Einfluss auf die Volksmasse ausüben.“

Die Kunst soll kein „abstrahierter Begriff“ (*chūshōka sareta gainen* 抽象化された概念) sein, sie soll vielmehr aus lebendigen Figuren konstruiert werden, aus „[...] lebendigem Blut und lebendigem Fleisch“, vgl. KURAHARA 1927: 154.

²²⁸ Vgl. KURAHARA 1928(d).

Die Kunst entsteht nicht spontan. Sie wird von den Menschen produziert. Das heißt, damit die Kunst entstehen kann, ist das Leben eines Menschen notwendig, und der Inhalt eines literarischen Werkes ist eben dieses menschliche Leben. Die Notwendigkeit des menschlichen Lebens besteht darin, seine möglichst hohe Ausdrucksform (sowohl materiell als auch geistig, *bushitsu teki oyobi seishin teki* 物質のおよび精神的) ausfindig zu machen. Auch in der Literatur sollte sich dieses [menschliche Leben], d. h. der Inhalt eines literarischen Werkes um die höchste [Ausdrucks]Form bemühen.²²⁹

Ähnlich äußert sich Kurahara in seinem Aufsatz „Die Probleme im Zusammenhang mit der Form“ (Nov. 1928):

„[Die Vertreter der neosensualistischen Bewegung] behaupten, dass ‚die literarische Form alles ist‘. Ihrer Meinung nach ist der Inhalt eines literarischen Werkes nichts anderes als eine ‚Einbildung, welche dem Leser durch die Form gegeben wird‘. Aber wenn wir sagen, ‚der Inhalt bestimmt die literarische Form‘, dann meinen wir damit nicht, dass in einem literarischen Werk ‚der Inhalt alles sei‘. Es kommt vor, dass dies auch in unseren Kreisen behauptet wird, aber das beweist nur, dass [solche Theoretiker] einen trivialen Marxismus (*tsūzoku teki marukusushugi* 通俗的マルクス主義) vertreten. Für richtige Marxisten (*shinjitsu no marukusushugi* 真実のマルクス主義) sind sowohl der Inhalt als auch die literarische Form wichtige Elemente, zwischen denen keine hierarchische Beziehung existiert.“²³⁰

„Zwar behaupten die Formalisten, dass ‚der Inhalt aus der literarischen Form entsteht‘, die Marxisten würden aber nicht sagen, dass ‚die literarische Form aus dem Inhalt hervorgeht‘. Die literarische Form und der Inhalt, um Hegels Worte aufzugreifen ‚bedingen sich gegenseitig‘ (*sōgo ni hassei shiau* 相互に発生し合ふ). [...] Die literarische Kunst, auch wenn es nicht notwendig ist, darauf einzugehen, entsteht nicht spontan aus sich selbst heraus, sondern sie wird durch einen Menschen erschaffen.“²³¹

In Kurahara Korehitos Literaturtheorie werden drei Arten der Beziehung zwischen der literarischen „Form“ und dem „Inhalt“ unterschieden. Erstens handelt es sich um ein dualistisches Verständnis dieser Beziehung, das durch die formalistische Schule vertreten wird, in der nicht nur die „Form“ als hierarchisch überlegen verstanden wird, sondern auch zwischen der Geistigkeit des „Inhalts“ und der Materialität der „Form“ differenziert wird. Die zweite Art der Begriffsrelation wird durch die orthodox-marxistischen Kunsttheoretiker vertreten, die eine wichtige Gemeinsamkeit mit den Formalisten aufweisen, nämlich das dualistisch-hierarchische Verständnis der Beziehung zwischen „Inhalt“ und „Form“. Trotz dieser strukturellen Ähnlichkeit liegen zwischen diesen beiden Kunst-

²²⁹ Vgl. KURAHARA 1928(d).

²³⁰ Vgl. KURAHARA 1928(c): 370.

²³¹ Vgl. KURAHARA 1928(c): 370–371.

fraktionen Welten, da die orthodox-marxistischen Theoretiker die Vorrangigkeit der „Form“ negieren und für die Überlegenheit des literarischen „Inhalts“ plädieren. Die dritte Art der Beziehung (vertreten durch die Ansätze von Hirabayashi oder Kurahara) besitzt, strukturell betrachtet, keinen dualistisch-hierarchischen Charakter, sondern einen dichotomischen. Sowohl die „Form“ als auch der „Inhalt“ haben einen materiellen Charakter, weil die beiden einen gemeinsamen Ursprung besitzen, der im materiellen menschlichen Leben zu situieren ist. Auch wenn sich die „Form“ aus dem „Inhalt“ ergibt, kann noch lange nicht von der hierarchischen Unterordnung der „Form“ gesprochen werden. Die „richtigen Marxisten“ verstehen das literarische Werk im Sinne der hegelianischen Dialektik als eine Synthese des angemessenen „Inhalts“ mit der angemessenen „Form“.²³²

Diese Untersuchung kann die mutmaßliche Unterscheidung von Kurahara Korehito bestätigen, denn die gesamte Debatte kann, bis auf eine einzige Ausnahme, in diese drei unterschiedlichen Arten der Beziehungen zwischen der literarischen „Form“ und dem „Inhalt“ im Prozess der künstlerischen Produktion bzw. Rezeption kategorisiert werden. Die Ausnahme bildet die Position von Nakagawa Yoichi, der anders als zum Beispiel Yokomitsu Riichi ebenfalls eine dichotomische Form-Inhalt-Beziehung bevorzugt. Diese Gegenüberstellung zwischen dem literarischen „Inhalt“ und der „Form“, dieser „Irrtum“ (*gobyō* 誤謬), hatte seiner Meinung nach in der Philosophie von Alexander Gottlieb Baumgarten ihren Anfang und findet ihren Ausdruck auch in Lunatscharskis Literaturtheorie.²³³ Das eigentliche Problem gemäß Nakagawa besteht darin, dass die proletarischen Literaturkritiker den Begriff „Inhalt“ unpräzise verwenden und keine Unterscheidung zwischen dem „Inhalt“ auf der Ebene der literarischen Produktion und Rezeption machen, so dass nicht klar gesagt werden kann, ob mit dem „Inhalt“ der „Stoff“ (*sozai*), die „Gedanken des Schriftstellers“ (*sakka no shisō* 作家の思想) oder der „Inhalt“ einer dritten Instanz gemeint ist. Nakagawa distanziert sich an dieser Stelle eindeutig von der orthodox-proletarischen Literaturtheorie, die diese dualistische Gegenüberstellung Form-Inhalt propagiert. Er versteht nämlich das Verhältnis zwischen „Form“ und „Inhalt“ nicht im dualistischen, sondern im dichotomischen Sinne, das heißt, dass beide Termini im literarischen Werk von großer Relevanz sind.²³⁴ Dies wird im zweiten Teil des Aufsatzes noch deutlicher, indem er ein Volkslied poetologisch interpretiert und seine Literaturtheorie dadurch veranschaulicht. Das Gedicht lautet:

²³² Vgl. KURAHARA 1928(d).

²³³ Vgl. NAKAGAWA 1929(a): 382.

²³⁴ Vgl. NAKAGAWA 1929(a): 382f.

鐘が鳴るかや kane ga naru kaya	<i>Ob da eine Glocke</i>
撞木が鳴るかや shumoku ga naru kaya	<i>oder ein Glockenhammer ertönt</i>
鐘と撞木の間が鳴る kane to shumoku no ai ga naru	<i>Glocke und Glockenhammer – beide [kann] man hören</i>

Nakagawa kommentiert das Gedicht auf folgende Weise: „Dieses Volkslied spricht nicht davon, dass der Inhalt [das Läuten der Glocke] mehr als die Form [Schlagen des Glockenhammers] bedeutet. [Vielmehr spricht es davon], dass die Form [das Schlagen] und der Inhalt [das Läuten] zur Einheit werden müssen“. Es läutet beides, die Glocke und ihr Glockenhammer. Im Anschluss an diese Erläuterung gibt er einen direkten Hinweis auf Kurahara Korehito, der in seinen Aufsätzen immer wieder auf die Notwendigkeit hingewiesen hat, die „Form“ und den „Inhalt“ als eine polare Differenz und nicht als Dualismus zu verstehen.²³⁵

Die kurze Interpretation des Gedichtes, die Nakagawa als Veranschaulichung seiner Form-Inhalt-Polarität gebraucht, ist nichts anderes als eine poetologische Lesart des Liedes, das heißt ein Versuch, auf die Autoreflexivität des Gedichtes über seine literarische Beschaffenheit hinzuweisen. Mit anderen Worten, das Gedicht spricht auf einer semantischen Metaebene von der eigenen poetischen Beschaffenheit. Liest man das Gedicht nämlich konnotativ bzw. metaphorisch, dann ergibt sich die Möglichkeit, ein Äquivalenzverhältnis zwischen der Poetik-Theorie von Kurahara und Nakagawa, welche die Untrennbarkeit zwischen „Form“ und „Inhalt“ als Literarizität-Kriterium festlegen, und der Gedichtthematik aufzubauen. Diesem Äquivalenzverhältnis liegt ein gemeinsames Drittes, ein tertium comparationis, zugrunde, nämlich das Prinzip der Untrennbarkeit – die Untrennbarkeit des Glockenhammerschlags vom Glockenklang auf der einen Seite und die Untrennbarkeit zwischen der „Form“ und dem literarischen „Inhalt“ auf der anderen Seite. Somit entsteht zwischen dem Gedicht und der Poetik-Theorie von Nakagawa ein metaphorisches Verhältnis, dessen Entschlüsselung dem Rezipienten ermöglicht, das „Volkslied“ poetologisch, also autoreflexiv zu interpretieren. Das Gedicht ist nicht nur die Dichtung, sondern es spricht vom Prozess des Dichtens selbst. Dieser Ansatz von Nakagawa ist allerdings erst in der dritten Phase der Debatte (hier Kap. 6 und 7) entstanden, in einer Zeit, in der, wie zu zeigen sein wird, die Neosensualisten wahrscheinlich unter dem Einfluss der proletarischen Ansätze von Kurahara ihre Definition der „Form“ teilweise revidierten und sich dadurch immer mehr vom traditionellen Verständnis der literarischen „Form“ gemäß dem russischen Formalismus entfernten. Es ist deswegen nicht ausgeschlossen,

²³⁵ Vgl. NAKAGAWA 1929(a): 385.

dass das dialektisch-dichotomische Form-Inhalt-Verständnis bei Nakagawa auch ein Resultat solcher Einflüsse ist. Dies bedürfte allerdings einer genaueren Untersuchung von zahlreichen anderen über den Formalismusstreit hinausgreifenden Quellen von Nakagawa Yoichi, was den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde.

5.6 ZWISCHENFAZIT II: FORM UND INHALT IN DER FORMALISTISCHEN LITERATURTHEORIE

a) Phase II der Debatte

Nachdem im ersten Teil der Debatte der proletarische Ansatz in Bezug auf die funktionelle und semantische Bestimmung der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ besprochen wurde, richtete sich im Kap. 5 die Aufmerksamkeit auf die neosensualistische Position, die nach der Publikation des Aufsatzes „Zeitkritik der Literatur“ von Yokomitsu Riichi zum Leitthema der Debatte wurde und somit als zweite Phase des Formalismusstreites angesehen werden kann.

b) Funktionelle und semantische Begriffsbestimmung

Im Ansatz von Yokomitsu Riichi findet ein gewisser Perspektivenwechsel statt. Der Begriff „Inhalt“ (*naiyō*) wird nicht wie in der proletarischen Literaturtheorie primär aus der Perspektive der literarischen Produktion und somit als eine noch nicht materialisierte Grundlage für die „Form“ betrachtet, sondern er wird als ein Konstrukt der literarischen Rezeption verstanden. Der „Inhalt“ als eine „Einbildung“ im Kopf des Lesers ist von dem „Inhalt“ auf der Ebene der literarischen Produktion zu unterscheiden. Um diese Ausdifferenzierung zu betonen, machen die Formalisten eine terminologische Unterscheidung zwischen dem Begriff des „Stoffes“ (= „Inhalt“ auf der Ebene der literarischen Produktion bei Proletariern) und dem des „Inhalts“, der in seiner Semantik auf den Prozess der literarischen Rezeption eingeeengt wird (Kap. 5.2). Der Begriff „Stoff“ ist allerdings keine Erfindung der Formalisten und hat eine längere Tradition. Hingewiesen wurde auf die Definition des „Stoffes“ bei den *shishōsetsu*-Theoretikern, die den Begriff zwar ähnlich wie die Neosensualisten verstanden, seine Semantik allerdings auf den Aspekt der Subjektivität des Autors einschränkten (Kap. 5.1).

Die Ansätze von Yokomitsu Riichi und seine Bezeichnung der „Form“ als „Materie“ und des „Inhalts“ als „geistiges“ bzw. „immaterielles“ Prinzip löst eine Kritik der proletarischen Literaten aus. Kurahara Korehito lehnt ein Begriffsmodell ab, in dem die Beziehung zwischen „Form“ und „Inhalt“ dualistisch und hierarchisch verstanden wird. An dieser Stelle

sieht man eine strukturelle Gemeinsamkeit zwischen den orthodox-marxistischen Literaturtheoretikern und den Neosensualisten, welche die Beziehung zwischen der „Form“ und dem „Inhalt“ mit den semantischen Kategorien der Substitution (Vorrangigkeit der „Form“ bzw. Vorrangigkeit des „Inhalts“) belegen. Die „wahren“ Theoretiker der proletarischen Literaturtheorie betrachten allerdings die Beziehung zwischen den beiden Begriffen nicht als ein dualistisches Verhältnis, sondern eher als eine Dichotomie, eine Beziehung zwischen zwei polaren Differenzen. Man kann also die Relation zwischen den Begriffen „Form“ und „Inhalt“ nicht hierarchisch beschreiben, indem man sagt, dass der „Inhalt“ der literarischen „Form“ oder umgekehrt vorrangig ist, weil die beiden Termini im Kunstwerk zwar eine konträre, aber gleichwertige Stellung einnehmen.

Interessant sind im Hinblick auf die Form-Inhalt-Beziehung auch zahlreiche Ansätze von Nakagawa Yoichi. Seine ersten Ansätze unterscheiden sich inhaltlich kaum von den dualistischen Beiträgen Yokomitsu Riichis, vor allem deswegen, weil beide Autoren die „Form“ als Bestimmungsfaktor der literarischen Ästhetik interpretieren und somit ihre Vorrangigkeit anerkennen. Seine späteren Ansätze (Ansätze nach Kurahara Korehitos Kritik des dualistischen Begriffsmodells der Formalisten) plädieren hingegen für eine dichotomische Auffassung der beiden Begriffe.

Darstellung 2: Vergleichende Begriffssemantik I

	BEGRIFF „STOFF“	
	Formalistische Perspektive	Perspektive der proletarischen Theorie
Verwendete Begriffe	1) „Stoff/Material“ (<i>sozai</i> 素材)	1) Begriff wird nicht verwendet (formalistischer Begriff des „Stoffes“ als semantische Implikation (Unterbegriff) des proletarischen Begriffs „Inhalt“).
Funktionelle Bestimmung ²³⁶	1) Funktion des Formmaterials, das im Prozess der literarischen Produktion mit „Form“ vereint wird	1) Begriff wird nicht verwendet.
Semantik der Begriffe	1) Dem literarischen Stoff liegt die subjektive Erfahrung (das Ich) zugrunde (<i>shishōsetsu</i> -spezifische Def.). 2) Der Begriff steht in der semantischen Beziehung der Implikation zum proletarischen Terminus des „Inhalts“. 3) keine thematische Beschränkung	1) Begriff wird nicht verwendet.

²³⁶ Funktion des Begriffs im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption.

	BEGRIFF „FORM“	
	Formalistische Perspektive	Perspektive der proletarischen Theorie
Verwendete Begriffe	<ol style="list-style-type: none"> 1) Standardbegriff: „Form“ (<i>keishiki</i> 形式) 2) „Gestalt“ (<i>katashi</i> 形 – <i>shishōsetsu</i> und Formalismus) 3) „Ausdruckskraft“ (<i>hyōgenryoku</i> 表現力 – <i>shishōsetsu</i>) 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Standardbegriff: „Form“ (<i>keishiki</i> 形式) 2) Zusatzbegriff: „Kunsttechnik“ (<i>geijutsu no gijutsu</i> 芸術の技術)
Funktionelle Bestimmung ²³⁷	<ol style="list-style-type: none"> 1) Funktion im Prozess der literarischen Rezeption als Bestimmungsfaktor des „Inhalts“ 2) <u>Form-Inhalt-Dualismus</u>: „Form“ ist dem „Inhalt“ hierarchisch übergeordnet (semantische Hyperonymie).²³⁸ 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Funktion im Prozess der literarischen Rezeption als Produkt des „Inhalts“ 2) <u>Inhalt-Form-Dichotomie</u>: „Form“ ist dem „Inhalt“ hierarchisch gleichgestellt („Form“ als semantische Komplementarität bzw. Kontradiktion). – Ausnahme: <u>Inhalt-Form-Dualismus</u>: die Vertreter der orthodoxen marxistischen Schule, die von der Vorrangigkeit des „Inhalts“ sprechen („Form“ als semantische Hyponymie)²³⁹
Semantik der Begriffe	<ol style="list-style-type: none"> 1) „Form“ als „Anhäufung der [materiellen] Schriftzeichen“ (<i>moji no raretsu</i> 文字の羅列) 2) Eigenschaft der materiellen „Objekte“ (<i>kyakkan</i> 客観, <i>kyak-kanteki mono</i> 客観的物) 3) <u>Materie-Geist-Dualismus</u>: „Form“ als „Materie“ (<i>busshitsu</i> 物質) steht dem „Geist“ (<i>seishin</i> 精神) gegenüber („Form“ als semantische Antonymie/Kontrarität). 4) <u>„Form“ als Bedingung der materiellen Existenz</u>: Die „Form“ besitzt Kraft, den „existenzlosen“ Dingen eine Existenz zu verleihen (sog. <i>keishikiriyoku</i> 形式力). 5) <u>„Form“ als Bestimmungsfaktor der Ästhetik</u>: Die Schönheit entsteht nicht aus der Wesensart der Gegenstände, sondern aus ihrer Form. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) <u>Geist-Materie-Dichotomie</u>: „Form“ als „Materie“ (<i>busshitsu</i> 物質) ist eine polare Differenz²⁴⁰ zum Terminus „Geist“ (<i>seishin</i> 精神) („Form“ als Komplementarität bzw. Kontradiktion). 2) maximale Anpassung an den literarischen „Inhalt“ 3) maximale Ausdruckskraft des thematisierten „Inhalts“ 4) Wirkung der „Form“ erzeugt den künstlerischen Wert eines Werkes. 5) Spontaneität vs. Kontinuität der Form

²³⁷ Funktion des Begriffs im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption.

²³⁸ Hyperonymie = semantischer Oberbegriff.

²³⁹ Hyponymie = semantischer Unterbegriff.

²⁴⁰ Mit dem Begriff der polaren Differenz wird eine dichotomische Beziehung zwischen zwei semantisch gegensätzlichen Begriffen bezeichnet, deren Existenz allerdings voneinander abhängig ist und die hierarchisch gleichgestellt sind.

	BEGRIFF „INHALT“	
	Formalistische Perspektive	Perspektive der proletarischen Theorie
Verwendete Begriffe	1) Standardbegriff: (<i>naiyō</i> 内容)	1) Standardbegriff: (<i>naiyō</i> 内容)
Funktionelle Bestimmung ²⁴¹	1) Produkt der literarischen Rezeption	1) Bestimmungsfaktor der literarischen „Form“
Semantik der Begriffe*	<p><i>Betrachtungsperspektive: literarische Rezeption – „Inhalt“ wird als Produkt des Rezipienten verstanden (Einbildung des Autors = gensō 幻想).</i></p> <p>1) „Inhalt“ ist der „Form“ hierarchisch untergeordnet („Inhalt“ als semantische Hyponymie).</p> <p>2) Eigenschaft der immateriellen „Subjekte“ (<i>shukan</i> 主観)</p> <p>3) <u>Materie-Geist-Dualismus</u>: „Inhalt“ als „Geist“ (<i>seishin</i> 精神) steht der „Materie“ (<i>busshitsu</i> 物質) gegenüber („Inhalt“ als semantische Antonymie/Kontarität).</p> <p>4) Produkt der Wahrnehmung der literarischen Stoff-Form-Konstellation durch den Rezipienten</p>	<p><i>Betrachtungsperspektive: Die literarische Produktion – „Inhalt“ wird als Instrument des Autors verstanden.</i></p> <p>1) <u>Dominanz des „Inhalts“</u>: Im Vergleich zu anderen Kunstbereichen spielt der „Inhalt“ in der Literatur eine dominante Rolle.</p> <p>2) <u>Instrument im Klassenkampf</u>: Der „Inhalt“ wird durch seine Funktionalität (seinen utilitaristischen Charakter) als Instrument im Klassenkampf definiert.</p> <p>3) <u>„Inhalt“ als politischer Wert</u>: Wirkung des „Inhalts“ auf den Rezipienten erzeugt seinen politischen Wert.</p> <p>4) <u>„Inhalt“ der literarischen Produktion gleicht dem „Inhalt“ der literarischen Rezeption</u>: Es wird keine Unterscheidung zwischen dem „Inhalt“ auf der produktionsästhetischen Ebene und dem „Inhalt“ als Produkt der literarischen Rezeption gemacht.</p> <p>5) <u>Beschränkung der Themen</u>: Der Autor ist nicht frei in der Wahl des „Inhalts“. Der „Inhalt“ soll Probleme thematisieren, die mit dem Klassenkampf und der Volksrevolution zusammenhängen.</p> <p><u>Ethiklehre</u>: Der „Inhalt“ entspricht der proletarischen Ethiklehre.</p>

Vergleicht man die Begriffssemantik der proletarischen und neosensualistischen Kunstfraktion, so fallen folgende Unterschiede auf: (1) Der Begriff des „Inhalts“ wird in den neosensualistischen Ansätzen aus der Perspektive der literarischen Rezeption definiert. Solche Formalisten wie Yokomitsu Riichi oder Nakagawa Yoichi verstehen den Begriff als eine „Einbildung des Lesers“, die ein Produkt der literarischen Rezeption ist. Die proletarischen Theoretiker definieren den Begriff des „Inhalts“ hingegen als „Material“, das aus dem gesellschaftlichen Leben entsteht und durch den Autor in Form eines literarischen Werkes bearbeitet wird. (2) Der Begriff „Stoff“ wird durch die Formalisten neu entdeckt und als Ersatzbe-

²⁴¹ Funktion des Begriffs im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption.

griff für den proletarischen Terminus „Inhalt“ verwendet. Er steht in der semantischen Beziehung der Implikation zum proletarischen Begriff „Inhalt“. (3) Die Bedeutung und Funktion der „Form“ in der formalistischen Schule kann verkürzt als eine Art semantischer Hyperonymie bezeichnet werden. Der hierarchisch überlegenen „Form“ wird eine dialektisch-dichotomische Definition dieses Begriffes in proletarischen Kunsttheorien gegenübergestellt.

6. PHASE 3 – INNERE UND ÄUßERE FORM IN DER FORMALISTISCHEN LITERATURTHEORIE

Als Antwort auf die Kritik von der Seite der proletarischen Kunstfraktion schlägt Yokomitsu Riichi eine begriffliche Unterscheidung zwischen der „inneren“ (*naimen keishiki* 内面形式) und „äußeren Form“ (*gaimen keishiki* 外面形式) vor, die zum wichtig(st)en Thema der Debatte wird und somit als dritte Phase im Formalismusstreit angesehen werden kann.

Im folgenden Kapitel wird im ersten Schritt der Aufsatz „Form und Denken“ (*keishiki to shisō* 形式と思想) von Yokomitsu Riichi behandelt, in dem zum ersten Mal in der Debatte zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“ unterschieden wird (Kap. 6.1). Basierend auf diesen literaturtheoretischen Vorüberlegungen, wird im nächsten Schritt der Ansatz von Inukai Takeru besprochen, in dem die Unterscheidung zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“ funktionell in den Prozess der literarischen Produktion und Rezeption eingebettet wird (Kap. 6.2). Abschließend werden die Reaktionen der proletarischen Kunstfraktion auf die neo-sensualistischen Ansätze behandelt (Kap. 6.3).

6.1 AUSGANGSPUNKT: UNTERSCHIEDUNG ZWISCHEN DER INNEREN UND ÄUßEREN FORM BEI YOKOMITSU RIICHI

Im zweiten Teil des Aufsatzes „Form und Denken“ (publiziert am 28. November 1928) befasst sich Yokomitsu Riichi mit der Frage nach der Unterscheidung zwischen der sogenannten „inneren“ und „äußeren Form“²⁴²:

„Natsume Sōseki sagt bezüglich der literarischen Form (*bungaku no keishiki* 文学の形式), dass sie eine Ansammlung der Worte sei [...]; die Art und Weise des Denkens Natsume Sōsekis über die literarische Form ist am meisten materialistisch, es ist eine Definition der Form, gemäß welcher die Schriftzeichen als Objekte (materielle Gegenstände, jap. *buttai* 物体) betrachtet werden. Wir nennen es die ‚äußere Form‘ (*gaimen keishiki*).

²⁴² Schon in den chaotischen Gedanken aus dem ersten Teil des Aufsatzes „Form und Denken“ (publiziert am 27.11.) werden die Ideologien (z. B. Marxismus) als Formen bezeichnet. Der Gedanke ist ein Produkt unserer Wahrnehmung der Handlung des anderen Menschen. Aufgrund dieser Wahrnehmung entsteht ein Urteil über den Menschen, welches im zweiten Schritt an ein festgelegtes Schema, eben eine vorgelegte Form, angepasst wird, vgl. YOKOMITSU 1928(b): 11.27.

Aber es kommt auch vor, dass ein Gedanke (*shisō*) zur Form (*keishiki*) wird. Wie ich beispielsweise [schon] angedeutet habe, bezeichnen wir solche Gedankenformen (*shisō keishiki* 思想形式) wie zum Beispiel Marxismus, Anarchismus, Nihilismus oder Romantizismus als innere Form (*naimen keishiki*) [...]. Egal, worüber wir auch immer schreiben, alles gehört schon bereits zu irgendeiner Gedankenform, und leider sind die Erfindungsmethoden der neuen Gedankenformen langsam ausgeschöpft.“²⁴³

Das, was Yokomitsu Riichi bisher als „Form“ bezeichnet hat, wird jetzt in Anlehnung an Natsume Sōseki mit dem Begriff der „äußeren Form“ präzisiert. In seinen vorherigen Aufsätzen²⁴⁴ beschreibt Yokomitsu Riichi die „Form“ als materielle „Anhäufung der Schriftzeichen“. Jetzt schlägt er allerdings vor, zwischen der „äußeren“ und „inneren Form“ zu unterscheiden. Abgesehen von diesem Verständnis der „Form“ als Materialität der Schriftzeichen und als äußere Struktur des Textes (äußere Form), kann sie als eine festgelegte Denk-Schablone in unserem Leben bezeichnet werden, mit der die Welt und Handlungen unserer Mitmenschen wahrgenommen werden können. Eine solche Art der Denkschablone bezeichnet Yokomitsu Riichi als „innere Form“²⁴⁵.

6.2 BEGRIFFSMODELL DER LITERARISCHEN PRODUKTION UND REZEPTION AUS DER NEOSENSUALISTISCHEN PERSPEKTIVE

In Anlehnung an Yokomitsu Riichis Aufsatz verfasst Inukai Takeru, ein japanischer Politiker, Schriftsteller sowie Vertreter der neosensualistischen Kunstfraktion, im Dezember 1928 den Aufsatz „Eine Revision der literarischen Formalismus-Debatte“ (*Keishikishugi bungakuron no shūsei* 形式主義文学論の修正) und im Januar 1929 den Aufsatz „Probleme im Zusammenhang mit der inneren Form“ (*Naimen keishiki no mondai* 内面形式の問題), in denen die von Yokomitsu vorgeschlagene Unterscheidung zwischen der „äußeren“ und „inneren Form“ in den Kontext der literarischen Produktion und Rezeption eingebettet wird. Schon am Anfang des Aufsatzes vom Dezember 1928 äußert er die Notwendigkeit, die Argumente des Formalismusstreites zu schärfen. Als Mitglied der neosensualistischen Literaturfraktion unterstützt er dabei die Stellungnahme von Nakagawa Yoichi, Yokomitsu Riichi sowie Iketani Shinzaburō (池谷信三

²⁴³ Vgl. YOKOMITSU 1928(b): 28.11.

²⁴⁴ Vgl. YOKOMITSU 1928(a).

²⁴⁵ Vgl. YOKOMITSU 1928(b): 28.11.

朗)²⁴⁶ und sieht in der proletarischen Literatur zahlreiche naturalistische Tendenzen.²⁴⁷

Als Erstes befasst sich Inukai Takeru mit der literaturtheoretischen Beschreibung des literarischen Produktionsprozesses:

„Wie gesagt, wir leben in einem Inhalt (*naiyō*). In unserem Alltagsleben sind wir meistens auf Inhalt bezogen (*naiyōka* 内容家) [...]. Aber sobald dem existentiellen Inhalt (*seikatsuteki naiyō* 生活の内容), den wir in unserem Leben besitzen, das heißt dem menschlichen Inhalt (*ningenteki naiyō* 人間の内容) als Mitglieder der Gesellschaft, eine Ausdrucksfähigkeit, eine Ausdrucksgelegenheit und eine Motivation zum Ausdruck gegeben werden, wird dieser [existentielle Inhalt] sofort eine Betrachtungsperspektive (*shiten no kakudo* 視点の角度) des sogenannten Stoffes einnehmen. Der reiche existentielle Inhalt des Menschen besitzt ausreichend Motivation für den [eigenen] Ausdruck (Form (*keishiki*)) [...]“.²⁴⁸

Der Prozess der literarischen Produktion fängt bei der Unterscheidung zwischen dem „existentiellen Inhalt“ und dem „Stoff“ des Werkes an. Jeder Mensch verfügt über seinen eigenen „existentiellen Inhalt“, eine Art Substanz unseres Lebens als Mitglied einer bestimmten Gesellschaft. Dieser „existentielle Inhalt“ kann sich in den literarischen „Stoff“ verwandeln, sobald wir eine „Ausdrucksfähigkeit“, das heißt eine Fähigkeit, die literarische „Form“ zu bilden, eine „Gelegenheit“ sowie „Motivation zum [literarischen] Ausdruck“ besitzen. Der „Stoff“ ist somit ein zum literarischen Ausdruck auserwählter „existentieller Inhalt“. Im weiteren Schritt der literarischen Produktion

„[...] greift der Autor einen gewissen Stoff (*sozai*) auf und betrachtet ihn aus dem Blickwinkel eines bestimmten Standpunktes (*tachiba no kakudo* 立場の角

²⁴⁶ Vgl. INUKAI 1928: 16.12.

²⁴⁷ Auch Inukai Takeru sieht in der proletarischen Literatur naturalistische Tendenzen: „Die proletarische Literatur hat in sich zwar eine Lebenskraft getragen [...], aber leider gibt es zahlreiche proletarische Autoren, die ihre Werke nur im naturalistischen Stil schreiben können“, vgl. INUKAI 1928: 17.12. Leider konkretisiert Inukai diese Gedanken nicht, in der Forschungsliteratur wird allerdings, wie schon angedeutet wurde, immer wieder auf diese naturalistischen Tendenzen der proletarischen Literatur hingewiesen (vgl. Kap. 3.2). Dies kann durchaus ironisch verstanden werden, denn die proletarischen Schriftsteller gehörten zu den schärfsten Kritikern der naturalistischen Literatur. Die Marginalisierung dieser Autoren in der Politik und der Mangel an sozialer Anerkennung, selbst in den eigenen familiären Kreisen, trugen dazu bei, dass sich immer mehr proletarische Schriftsteller aus dem gesellschaftlichen Leben zurückzogen und naturalistische Tendenzen aufwiesen, dazu vgl. Kap. 3.2 oder MÜLLER 2011(b): 188f.

²⁴⁸ Vgl. INUKAI 1929: 12.01.

度), aus dem Blickwinkel einer wirklichen/realen Lage (*jitsu no kakudo* 実の角度).“²⁴⁹

Durch die „Betrachtung“ des literarischen „Stoffes“ aus einem ideologischen, individuellen Blickwinkel entsteht zu dem Zeitpunkt, in dem auch die eigentliche schriftstellerische Tätigkeit anfängt, ein „Prototyp des Inhalts“ (*naiyō no genkei* 内容の原型), der von Inukai Takeru auch als „Prototyp der inneren Form“ (*naimen keishiki no genkei* 内面形式の原型) bezeichnet wird. Man kann sagen, der Autor betrachtet den literarischen Stoff durch die Brille (Denkschablone) seiner ideologischen Doktrin.

Wie unterscheidet sich nun der erwähnte „Prototyp der inneren Form“ von der „inneren Form“ selbst?

„[...] zwischen diesen beiden Polen [dem existentiellen Inhalt und der Form als Ausdruck] befindet sich die sogenannte innere Form (*naimen keishiki*). Ein bestimmter Mensch lenkt den Blickwinkel des eigenen Standpunktes auf einen bestimmten Stoff (*sozai*). Dieser Blickwinkel, um es mit einfachen Worten auszudrücken, erscheint in den Romanen nicht als eine Darstellung (*byōsha* 描写), sondern als Handlung (*suji* 筋). [Dieser Blickwinkel] erscheint zuerst nicht als äußere Form (*gaimen keishiki*), sondern als innere (*naimen keishiki*) [...]. Aber wie sollen wir [die innere Form] nennen, welche in einem Roman [in Gestalt der Handlung] noch nicht zur Erscheinung gebracht wurde; es handelt sich um den Augenblick, in welchem ein bestimmter Mensch [nur] den Auszug [aus einem Stoff] besitzt, [ohne es noch aufs Papier gebracht zu haben]. Ich habe diese [Art der inneren Form] mit Vorsicht den Prototyp der inneren Form (*naimen keishiki no genkei*) genannt.“²⁵⁰

Nach der Betrachtung des literarischen Stoffes aus einer bestimmten ideologischen Perspektive entsteht das, was Yokomitsu Riichi als „innere Form“ bezeichnet. Inukai Takeru schlägt allerdings vor, zwischen dem „Prototyp der inneren Form“ und der „inneren Form“ zu unterscheiden. Der Begriff des „Prototyps der inneren Form“ sei eine, gleich nach der Betrachtung des literarischen Stoffes, aus einem bestimmten ideologi-

²⁴⁹ Vgl. INUKAI 1928: 19.12.

Im ersten Teil seiner Abhandlung führt Inukai Takeru als Bezeichnung des literarischen Stoffes auch den japanischen Begriff *zairyō* (材料) ein, der, wie aus dem unten angegebenen Zitat ersichtlich, als Synonym zum Begriff *sozai* (素材) betrachtet werden kann, der sich im weiteren Schritt in die „innere Form“ verwandelt:

„[...] Es handelt sich um das [Buch]-Material (*zairyō*). Ein einziger Autor oder auch mehrere Schriftsteller drücken dieses Material aus einer bestimmten Blickperspektive, aus einer wirklichen Perspektive, aus Perspektive [ihrer] Doktrin (*shugi* 主義) aus“, vgl. INUKAI 1928: 16.12.

²⁵⁰ Vgl. INUKAI 1929: 12.01.

schen „Blickwinkel“ immateriell konstruierte und im Roman, also in der Gestalt der „äußeren Form“, noch nicht erschienene semantische Variante des Begriffs der „inneren Form“. Wie ist allerdings die „innere“ und „äußere Form“ bei Inukai Takeru zu verstehen?

Inukai Takeru gibt explizit zu, dass seine Definition des hier beschriebenen Prozesses, der Stoffdarstellung aus einer bestimmten doktrinären Perspektive, dem Begriff der „inneren Form“ von Yokomitsu Riichi stark ähnelt.²⁵¹ Neu ist allerdings die Unterscheidung zwischen dem „Prototyp der inneren Form“ als immaterielle Variante der „inneren Form“, die aufgrund der Betrachtung des literarischen Stoffes aus einem bestimmten Blickwinkel konstruiert wird, ehe das Werk im Geiste des Autors entsteht.

Am 17. Dezember 1928 erscheint in der Zeitung *Asahi Shinbun* eine Abhandlung, in der Inukai Takeru sich mit der Definition der „äußeren Form“ befasst. Den Begriff der „äußeren Form“ (*gaimen keishiki*) versteht er wie Yokomitsu als eine „Kontinuität der Anhäufung der Schriftzeichen“ (*moji no raretsu renzoku* 文字の羅列連続).²⁵² Am Beispiel des Werkes „Das Glück des Fremden“ (*Tōjin okichi* 唐人お吉) zeigt Inukai deutlich, wie die literarische „Form“ den „Inhalt“ bestimmt. Seiner Meinung nach ist das Werk in Bezug auf die Gestaltung der „äußeren Form“ gescheitert. Der Grund dafür ist die Unangemessenheit der „äußeren Form“, durch welche die ursprüngliche „Absicht“ (*ito* 意図) des Autors, Jūchiya Gisaburō (十一谷義三郎), ins Gegenteil verkehrt wurde:

„Der Grund dafür: Es ist unmöglich, sich in einem langen Romanformat mit dem Verlust der Geduld und Energie [der Intellektuellenklasse] auseinanderzusetzen. Das bedeutet die Niederlage des Inhalts (*naiyō*), welcher durch die Niederlage der Form (*keishiki*) bewirkt wurde. In dem Sinne ist es tatsächlich so, dass die literarische Form den Inhalt [eines Werkes] bestimmen kann.“²⁵³

²⁵¹ Vgl. INUKAI 1928: 16.12.

²⁵² Vgl. INUKAI 1928: 17.12.

Inukai Takeru beschreibt die „äußere Form“ funktionell als einen Teil des Prozesses der literarischen Aktivität, die nach der Entstehung des „Prototyps der inneren Form“ beginnt und als die Anhäufung und Anordnung der Schriftzeichen zu verstehen ist:

„Ein bestimmter Schriftsteller fängt an, ein bestimmtes literarisches Werk zu schreiben. Er beginnt die Zeichen anzuordnen (*moji no raretsu wo kaishi shi* 文字の羅列を開始し) und betritt den von mir genannten Bereich der schriftstellerischen Aktivität (*sakka katsudō no han'i* 作家活動の範囲). In voller Gründlichkeit widmet er sich der Herrschaft der literarischen Form (*keishiki* 形式) [...]“, vgl. INUKAI 1928: 19.12.

²⁵³ Vgl. INUKAI 1928: 18.12.

Mit anderen Worten, die Ratlosigkeit, der „Energieverlust“ sowie die „Ungeduld“ der Intellektuellenklasse kann in einem Roman, dessen Format durch seine Länge gegensätzliche Emotionen wie Geduld und Tatendrang evoziert, nicht adäquat wiedergegeben werden.²⁵⁴ Somit zeigt Inukai Takeru an einem konkreten Beispiel die Richtigkeit der These der formalistischen Kunstfraktion, die für die Vorrangigkeit der (äußeren) „Form“ im Prozess der literarischen Produktion plädiert.²⁵⁵

Nach der Beschreibung der literarischen Produktion geht Inukai Takeru zur Definition des „Inhalts“ über, die in der formalistischen Traditionslinie zu situieren wäre:

„Was ist eigentlich der literarische Inhalt (*naiyō*), von dem bisher nur still gesprochen wurde? Der Inhalt entsteht in Anlehnung an die mentalen Perzeptionsprozesse (*shinri sayō* 心理作用), die beim Rezipienten durch die Wirkung der äußeren Form (*gaimen keishiki*), das heißt der Anhäufung der Schriftzeichen, ausgelöst werden [...].“²⁵⁶

„Wir widmen uns ganz der Beherrschung der literarischen Form. Wenn diese Beherrschung scheitert, dann wird in diesem Fall auch das Schreiben unmöglich. Die formalistische Literaturdefinition, welche in diesem Sinne von der Herrschaft der Form spricht, ist, kurz und bündig gesagt, gleichbedeutend mit der Definition der Literatur als solche. Die wenigen Literaten, die dies nicht anerkennen [wollen], sind in der Tat lächerlich [...]. Der Inhalt eines literarischen Werkes existiert bestimmt nicht selbstständig! In der Wirklichkeit kann er durch eine Form bestimmt werden. Der Inhalt ist eine Assoziati-

²⁵⁴ Inukai Takeru nennt noch weitere Beispiele, um die Vorrangigkeit der „äußeren Form“ zu beweisen:

„Nehmen wir als Beispiel [die Literatur] von Mushanokōji Saneatsu (武者小路実篤), welcher als ‚Anhänger der Inhaltsdoktrin‘ bezeichnet werden kann. In der Zeit, als er noch von vielen Lesern anerkannt wurde, hat die damalige Leserschaft vor allem den innovativen Ausdruck, also die äußere Form des Autors bewundert. Es war nur die innovative Form (*shinsen na keishiki* 新鮮な形式), die den Inhalt innovativ erscheinen ließ. Das Gleiche betrifft auch die Literatur von Shiga Naoya (志賀直哉)“, vgl. INUKAI 1928: 17.12.

Als Gegenbeispiel nennt er die Literatur von Arishima Takeo (有島武郎), welcher seiner Meinung nach „keine innovative äußere Form besaß“ (*shinsen na gaimen keishiki wo motanakatta* 新鮮な外面形式を持たなかった), vgl. INUKAI 1928: 17.12.

²⁵⁵ Der Ansatz von Inukai Takeru erweckt nicht nur zahlreiche Reaktionen in den proletarischen, sondern auch in den neosensualistischen Literaturkreisen. Yokomitsu Riichi unterstützt im Aufsatz „Über die Form und den Mechanismus“ (*Keishiki to mekanizumu ni tsuite* 形式とメカニズムについて) die Definition der „inneren Form“ von Inukai Takeru und den Begriff „Stoff“ (*sozai*) von Nakagawa Yoichi, vgl. YOKOMITSU 1929: 83f.

²⁵⁶ Vgl. INUKAI 1929: 12.01.

on, welche beim Leser im mentalen Prozess [der Rezeption] (*dokusha no shinri sayō kara shōjiru rensō* 読者の心理作用から生じる連想) durch den Wechsel, das Aufeinanderreihen und die Positionierung jedes einzelnen Zeichens, [das heißt durch die literarische Form] entsteht.“²⁵⁷

Diese Definition des „Inhalts“ als Produkt eines „mentalens Perzeptionsprozesses“, der sich im Verlauf der Lektüre aus der „äußeren Form“, also der Anreihung der Schriftzeichen im Kopf des Rezipienten ergibt, erinnert stark an die Definitionen von Yokomitsu Riichi oder Nakagawa Yoichi,²⁵⁸ die ebenfalls die Semantik des Terminus „Inhalt“ auf den Prozess der literarischen Rezeption beschränken. Dadurch unterstützen sie argumentativ die These der Vorrangigkeit der literarischen „Form“, indem die Entstehung der „äußeren Form“ eines Werkes als Indikator für die Entstehung des literarischen „Inhalts“ verstanden wird. Der „Inhalt“ wird im Kopf des Lesers aus der Zeichenstruktur konstruiert.

Nach der Auseinandersetzung mit dem Prozess der literarischen Produktion und Rezeption geht Inukai auf die Problematik der Abgrenzung einer literarischen von einer nicht-literarischen Aktivität des Autors ein. Die Frage danach, wann die literarische Tätigkeit des Autors anfängt, wird somit zur weiteren semantischen Komponente der Begriffe „Stoff“ und „Form“.

Inukai stellt die Frage, „[...] in welchem Moment kann ein Mensch als Autor bezeichnet werden?“ Die Lösung dieser Problematik ist seiner Meinung nach der Schlüssel zur qualitativen Verbesserung der Argumentationsweise in der Debatte:

„Der Schriftsteller fängt an, sein Werk zu schreiben. In der totalen Bewunderung für seine Form widmet er sich ab diesem Zeitpunkt vollkommen der Beherrschung dieser Form. Vor [diesem Zeitpunkt], als er sich noch nicht mit seiner Bewunderung für die literarische Form und mit seiner Beherrschung der Formkunst befasst hat, führt er ein Leben wie [jeder andere] Mensch und ist [noch lange] kein Autor.“²⁵⁹

„Der Schriftsteller greift ein bestimmtes Material auf (*sozai*), und in dem Moment, da er das [Material] mit einer bestimmten Betrachtungsperspektive versieht,²⁶⁰ übt er noch keine schriftstellerische Aktivitäten aus (*sakka katsudō* 作家活動). Dies ist so, weil die schriftstellerische Aktivität nicht möglich ist, solange der Ausdruck (*hyōgen* 表現) nicht vorhanden ist. Es ist vergleichbar

²⁵⁷ Vgl. INUKAI 1928: 19.12.

²⁵⁸ Es handelt sich hier um den Aufsatz „Die literarische Form und der Inhalt sind keine Gegensätze“ (*Keishiki to naiyō to wa tairitsu shinai* 形式と内容とは対立しない) von Nakagawa Yoichi, vgl. NAKAGAWA 1928(b): 21.11.

²⁵⁹ Vgl. INUKAI 1928: 18.12.

²⁶⁰ Inukai greift an dieser Stelle auf seine Theorie der literarischen Produktion und Rezeption zurück.

mit einem Sänger, der nicht singt. Es ist unmöglich, von einem Schriftsteller zu sprechen, welcher nicht schreibt. Ein bestimmter Autor widmet sich der Betrachtungsperspektive eines Ereignisses oder einer menschlichen Begebenheit. Daraus entsteht der Prototyp des Inhalts (*naiyō no genkei*) für das [zukünftige] literarische Werk. Wenn der Autor sich jedoch mit diesem Prototyp befasst, kann er noch nicht die schriftstellerische Tätigkeit ausüben. Er ist ein Mitglied der Gesellschaft (*shakaijin* 社会人), und die Tätigkeit, die er gerade ausübt, ist eine Tätigkeit des Menschen (*ningen katsudō* 人間活動) [und noch keine schriftstellerische Aktivität].²⁶¹

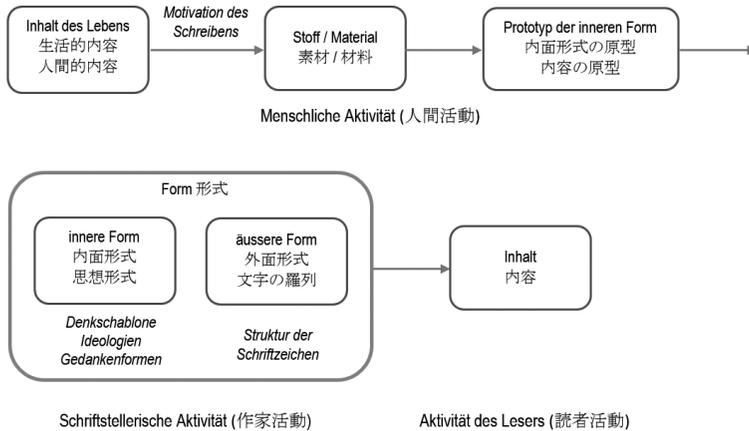
Alle Aktivitäten, die im Prozess der literarischen Produktion vor der Entstehung der „äußeren Form“ getätigt werden, sind gemäß Inukai keine schriftstellerischen Aktivitäten. Die Betrachtung eines potenziellen literarischen „Stoffes“ aus der individuellen Denkperspektive aus dem Blickwinkel einer bestimmten Ideologie, das heißt der Prozess der Entstehung des „Prototyps der inneren Form“, ist ein Denkprozess, der bei jedem „Mitglied der Gesellschaft“ tagtäglich stattfindet und ist somit nichts Anderes als eine „Tätigkeit des Menschen“ (*ningen katsudō*). Erst der Schreibprozess an sich, das heißt die Produktion der „äußeren Form“, ist eine Aktivität, die den „sozialen Menschen“ (*shakaijin* 社会人) in einen Schriftsteller verwandelt. Kurz gesagt, es gibt keinen Sänger, der nicht singt, und es gibt keinen Schriftsteller, der nicht schreibt. Der Schriftsteller sei immer ein Formalist (*keishiki shugisha* 形式主義者), weil sein Wesen die Auseinandersetzung mit der literarischen „Form“ (äußeren Form)

²⁶¹ Vgl. INUKAI 1928: 20.12.

In seinem im Januar 1929 publizierten Aufsatz befasst sich Inukai mit einigen Gegenargumenten, die im Zusammenhang mit seiner Form-Inhalt-Theorie erwähnt wurden. Iketani Shinzaburō hält beispielsweise die These, dass der Schriftsteller immer ein Formalist sei, zumindest für fragwürdig. Er ist mit den Grundbegriffen, mit denen Inukai arbeitet, im Großen und Ganzen einverstanden und erkennt auch die Definition der „inneren Form“ als Betrachtung eines bestimmten Materials aus einer bestimmten Perspektive an. Er fragt sich aber, ob man den Autor auch in solchen Fällen als einen „Formalisten“ (*keishiki shugisha*) bezeichnen könnte, in denen sich die „innere Form“ oder der „Prototyp der inneren Form“ gemäß Inukais Definition von den Tätigkeiten und Erfahrungen des Schriftstellers als Mensch (Schicksalswesen) unterscheidet. Inukai macht eine strikte Unterscheidung zwischen den Aktivitäten als Mensch (*ningen katsudō*) und den Aktivitäten als Schriftsteller (*sakka katsudō*). Die Aktivitäten als Mensch, also bestimmte Ereignisse und Lebenserfahrungen, bilden die Grundlage der „inneren Form“ oder des „Prototyps der inneren Form“. Diese „innere Form“ ist aber noch kein literarisches Werk, denn literarische Tätigkeit fängt erst dann an, wenn der „Prototyp des Inhalts“ bzw. der „Prototyp der inneren Form“ durch die Verleihung einer „äußeren Form“ im Prozess des Schreibens (schriftstellerische Aktivität) materialisiert wird, vgl. INUKAI 1929: 11.01.

ist.²⁶² Der Ansatz von Inukai Takeru bringt eine terminologische Verfeinerung der Debatte mit sich, durch welche die untersuchten Begriffe semantisch und funktionell konkretisiert werden. Diese terminologische Ausdifferenzierung und Konkretisierung kann schematisch wie folgt zusammengefasst werden:

Schema VII: Inukai Takerus Theorie der literarischen Produktion und Rezeption



6.3. REAKTIONEN DER PROLETARISCHEN SCHRIFTSTELLER AUF DEN NEOSENSUALISTISCHEN ANSATZ

Katsumoto Seiichirō kritisiert den Ansatz von Inukai Takeru, der durch seine Unterscheidung zwischen der „Tätigkeit als Mensch“ und der „Tätigkeit als Autor“ alle „inhaltlichen Bemühungen“ (*naiyōteki doryoku* 内容的努力) des Autors in den Bereich seiner menschlichen, nicht-literarischen Aktivitäten transferiert:²⁶³

„Unser ganzes Problem ist Folgendes: Ein Autor trinkt einen Tee, er schmeckt ihm gut und das erregt sein schriftstellerisches Interesse (*sakkateki kanshin* 作

²⁶² An dieser Stelle wurde noch auf die Ähnlichkeiten zwischen der Literaturtheorie von Inukai Takeru und Nagai Kafū (永井荷風) hingewiesen. Nagai Kafū sagt ähnlich wie Inukai, dass das Wesen eines Literaten nicht seine Beschäftigung mit dem „Inhalt“ ist, vielmehr ist die Auseinandersetzung mit der „Form“ und mit der Rhetorik (*gikō* 技巧) eine Besonderheit der literarischen Tätigkeit, zit. nach KATSUMOTO 1929(a): 373.

²⁶³ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 373.

家の關心), und wenn er bereit ist, über dieses Gefühl ‚es war lecker‘ zu schreiben oder dies schon getan hat, dann sind wir an einem Punkt angekommen, an dem es keine Grenze geben kann, welche ermöglichen würde, die schriftstellerische und menschliche Aktivität voneinander zu unterscheiden. Dieses Gefühl, dass der Tee gut geschmeckt hat, ist von Anfang an keine einfache menschliche Aktivität wie viele andere, es ist nämlich nichts anderes als eine schriftstellerische Aktivität. Die menschlichen Aktivitäten, welche das schriftstellerische Interesse auf sich gelenkt haben, sind nichts anderes als schriftstellerische Tätigkeiten. Und wenn der Autor beim Teetrinken hustet und den Schmerz empfindet, und diese menschliche Aktivität kein schriftstellerisches Interesse bei ihm erweckt, dann hängen das Schmerzgefühl und das Gefühl, dass der [Tee] gut geschmeckt hat, zwar als menschliche Aktivitäten [bzw. Erfahrungen] zusammen, die Verbindung dieser Schmerzempfindung mit dem Gefühl, dass der Tee gut geschmeckt hat, ist aber als schriftstellerische Inspiration und Aktivität bedeutungslos.“²⁶⁴

Laut Katsumoto Seiichirō steht am Anfang des Prozesses der literarischen Produktion die erlebte Erfahrung (*jikken* 実験) als Grundlage für jegliche schriftstellerische Tätigkeit. Die schriftstellerische Tätigkeit (*sakka katsudō*) fängt allerdings schon im Moment der Entstehung des „Prototyps des Inhalts“ (*naiyō no genkei*) an, und nicht, wie Inukai behauptet, im Moment der Entstehung der sogenannten „äußeren Form“. Sobald ein bestimmtes Ereignis (zum Beispiel das „Teetrinken“) das „schriftstellerische Interesse“ (*sakka kanshin* 作家關心) auf sich lenkt, entsteht im Kopf des Autors ein „Prototyp des Inhalts“, dessen Grundlage diese Lebenserfahrung (das Teetrinken) bildet. Als Ersatzbegriff für den Begriff „Prototyp des Inhalts“ gebraucht Katsumoto bemerkenswerterweise den Terminus des literarischen „Stoffes“ (*sozai*),²⁶⁵ aus dem ein literarisches Werk konstruiert wird.

An dieser Stelle lassen sich zwei für diese terminologische Untersuchung interessante Beobachtungen vorwegnehmen: (1) Katsumoto erkennt wahrscheinlich als einer der Ersten unter den proletarischen Theo-

²⁶⁴ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 374.

²⁶⁵ Es handelt sich um folgende Textpassage:

„Zwar kann man in diesem Fall das Gefühl, dass der Tee gut geschmeckt hat, als Grund für den literarischen Stoff (*sozai* 素材) betrachten, sobald dieses Gefühl aber zu einem solchen Grund wird, wird es durch das schriftstellerische Interesse intensiviert und besitzt keinen direkten kausalen Zusammenhang mit dem ursprünglichen Gefühl mehr. [...] das ursprüngliche Gefühl ist nicht als Ursache [des literarischen Stoffes] zu betrachten, es ist ein Produkt der schriftstellerischen Aktivität.“ Wir dürfen seiner Meinung nach dieses ursprüngliche Gefühl, welches das schriftstellerische Interesse auf sich gelenkt hat und zum literarischen Stoff geworden ist, also auf keinen Fall mit dem Gefühl verwechseln, welches nach der literarischen Bearbeitung und Intensivierung entsteht, vgl. KATSUMOTO 1929(a): 375.

retikern die Unterscheidung zwischen dem „Inhalt“ auf der Ebene der literarischen Produktion und dem „Inhalt“ auf der Ebene der literarischen Rezeption an. Darauf weist die neue Terminologie hin, die Katsumoto in Anlehnung an Inukais Ansatz an die proletarische Kunsttheorie anpasst. Anstelle des Begriffs „Inhalt“ (siehe Kap. 4) erscheint hier der Begriff „Prototyp des Inhalts“ bzw. des „Stoffes“, was darauf hindeutet, dass Katsumoto eine semantische Ausdifferenzierung zwischen dem „Inhalt“ der literarischen Produktion und dem „Inhalt“ der literarischen Rezeption bewusst aufgreift. (2) Trotz dieser terminologischen Annäherung entsteht ein weiterer Unterschied zwischen dem proletarischen und formalistischen Literaturverständnis. Bildet im neosensualistischen Ansatz von Inukai die „äußere Form“ den Anfang der literarischen Produktion (Anfang der schriftstellerischen Aktivität), so ist dieser Anfang gemäß Katsumotos Theorie schon bei der Entstehung des „Stoffes“ bzw. des „Prototyps des Inhalts“ zu situieren, wodurch eine wichtige semantische Komponente ausgearbeitet wurde, welche die funktionelle Bestimmung der Termini in den beiden Kunstfraktionen voneinander unterscheidet.

Dieser Unterschied hat noch weitere terminologische Konsequenzen, die im unterschiedlichen Verständnis der funktionellen Beziehung aus den Termini „Stoff“ und „Inhalt“ resultieren. Seiner Ansicht nach ist es ein Irrtum, anzunehmen, dass der „Stoff“ bzw. das „Material“ (*sozai*) als solcher unabhängig von der schriftstellerischen Tätigkeit als „natürliche Existenz“ (*shizen teki sonzai butsu* 自然的存在物) existiert. Um seine These zu beweisen, bezieht er sich auf einen Aufsatz von Nakagawa Yoichi,²⁶⁶ in dem Nakagawa den hermeneutischen Prozess des Verstehens in drei Schritten beschreibt, was, wie oben gezeigt wurde, typisch für die Neosensualisten war (vgl. Kap. 5).²⁶⁷ Entscheidend für Katsumotos Argumentation ist die These von Nakagawa, dass der „Inhalt“ des literarischen Werkes vor seiner Entstehung nicht existiert:

²⁶⁶ Es handelt sich um den Aufsatz „Ein Aspekt der formalistischen Literatur“ (*Keishiki shugi bungaku no ittan* 形式主義文学の一端) vom November 1928, vgl. NAKAGAWA 1928(a): 22–24.11.

²⁶⁷ Es handelt sich um folgenden Verlauf der literarischen Produktion, der nach Katsumoto Seiichirō typisch für die formalistische Kunstfraktion ist: (1) Zuerst ist ein „Material“ bzw. ein „Stoff“ vorhanden, der dem literarischen Werk zugrunde liegt. (2) Im zweiten Schritt wird der literarische „Stoff“ mit der „Form“ versehen, woraus ein literarisches Werk entsteht. (3) Der „Inhalt“ entsteht allerdings erst im letzten, dritten Schritt, als Resultat der Wirkung der Stoff-Form-Konstellation auf den Rezipienten. Der „Inhalt“ entsteht erst im Prozess der literarischen Rezeption und wird von der Autorinstanz ferngehalten. Zusammenfassung gemäß KATSUMOTO 1929(a): 375.

„Würde der ‚Inhalt‘ (*naiyō*) [vor der Entstehung des Werkes] existieren, dann müsste die Form (*keishiki* 形式) ein den Inhalt bestimmender Faktor sein. Aus diesem Grund könnte auch das formalistische Prinzip von Nakagawa und den Anderen – die literarische Form bestimmt den Inhalt – nicht zustande kommen. Also wodurch haben sie den Begriff Inhalt ersetzt? Sie haben ihn mit dem Begriff Material (*sozai*) ersetzt [...]. Sie behaupten auch, dass dieses Material kein Produkt der schriftstellerischen Tätigkeit (*sakusha no sakka katsudō* 作者の作家活動) sei. Sie stellen eine Hypothese auf, dass [dieses Material] eine natürliche, objektive Existenz (*shizen teki kyakkan teki sonzai butsu* 自然的客觀的存在物) aufweist, welche unabhängig davon ist, ob der Schriftsteller sie aufgreift oder nicht [...].“²⁶⁸

Katsumoto stellt aber eine ganz andere These auf: Der literarische „Stoff“ kann nicht vor der Entstehung der literarischen „Form“ als ein natürliches, von der schriftstellerischen Tätigkeit unabhängiges Naturwesen existieren:

„Selbstverständlich kann dies nicht sein, [was Nakagawa behauptet], und es muss irgendeine schriftstellerische Aktivität [noch vor der Materialisierung des literarischen Stoffes] geben. Wenn dort eine schriftstellerische Tätigkeit stattfindet, dann, wie ich schon erwähnt habe, ist es eine schriftstellerische Aktivität gemäß dem Inhaltsprinzip (*naiyōshugi*), verbunden mit der Formung (*keisei* 形成) der inhaltlichen Aspekte, welche noch vor der formalistisch-schriftstellerischen Aktivität entsteht, das heißt vor der Strukturierung der Schriftzeichen [...]. Nakagawa hat nur den Begriff ‚schriftstellerische Tätigkeit‘ (*shakka katsudō*) geändert und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als diese Tätigkeit als ‚Aktivität des Menschen‘ (*ningen katsudō*) zu bezeichnen.“²⁶⁹

An dieser Stelle lässt sich neben den zwei oben erwähnten Unterscheidungskomponenten zwischen den neosensualistischen und proletarischen Begriffen eine dritte festlegen: (3) Bei Katsumoto entsteht eine kontinuierliche Verbindung zwischen dem „Stoff“ und dem „Inhalt“, die gewährleistet wird, indem er den „Stoff“ als Ursprung der literarischen Produktion betrachtet. Nach Katsumoto lehnen die Neosensualisten durch die Exklusion des „Stoffes“ (bzw. des „Prototyps der inneren Form“) aus dem Bereich der schriftstellerischen Aktivität („Stoff“ als unabhängige, „natürliche Existenz“)²⁷⁰ diese Kontinuität zwischen dem „Stoff“ und

²⁶⁸ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 376.

²⁶⁹ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 376.

²⁷⁰ Auch im zweiten Teil seines Aufsatzes befasst sich Katsumoto Seichirō mit der Problematik eines unabhängig von der literarischen Aktivität des Schriftstellers existierenden „Stoffes“. Um die Entstehung des literarischen Stoffes als eine Station im Prozess der literarischen Produktion zu definieren, greift Katsumoto ein interessantes Argument auf. Der Stoff an sich ist schon ein Produkt der schriftstellerischen Aktivität, weil die Auswahl des literarischen Ma-

dem „Inhalt“ ab und versuchen zu beweisen, dass der „Inhalt“ aus der „Form“ entsteht, die den Ursprung der schriftstellerischen Aktivität bildet.

6.4 ZWISCHENFAZIT III: INNERE UND ÄUßERE FORM IM FORMALISMUS

a) Phase III der Debatte

Als dritte Phase des Formalismusstreites soll der Binnendiskurs der Debatte bezeichnet werden, in dem das Thema der Unterscheidung zwischen der „inneren“ und „äußeren“ Form sowie die für die Definition der Begriffe des „Stoffes“ und der „äußeren Form“ relevante Ausdifferenzierung der „menschlichen/nicht-literarischen“ und „literarischen“ Aktivität zum Gegenstand der Diskussion gemacht wurde. In diesem Kapitel wurde die Diskussion um den neosensualistischen Ansatz in den Mittelpunkt gestellt. In Kapitel 7 sollen die proletarischen Definitionen der Begriffe „innere“ und „äußere“ „Form“ sowie die formalistische Kritik dieser Beiträge vorgestellt werden.

b) Funktionelle und semantische Begriffsbestimmung

Die Unterscheidung zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“ wird zum ersten Mal in der Debatte von Yokomitsu Riichi aufgegriffen. Dies lässt vermuten, dass dieser Ansatz als eine Antwort auf die Kritik der neosensualistischen Ansätze (Kap. 4) von Seiten der proletarischen Literaturbewegung (Kap. 5) zu verstehen ist. Denn die Unterscheidung der Neosensualisten zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“ bedeutet eine semantische Erweiterung des Begriffs „Form“, der jetzt nicht nur als

terials aus den potenziellen „künstlerischen Gegenständen“ die technische Machbarkeit respektive Umsetzbarkeit voraussetzt. Ein Maler wählt keinen „künstlerischen Gegenstand“ zum Material seines Werkes aus, den er nicht malen kann, weil noch keine Maltechnik entwickelt wurde, die diesen Stoff ausdrücken könnte. Somit ist der Stoff an sich auch ein Produkt der technischen Potenzialität des Künstlers und existiert nicht unabhängig von seiner schriftstellerischen/künstlerischen Aktivität, vgl. KATSUMOTO 1929(a): 377. Die Theorie von Katsumoto scheint allerdings an einer einzigen Stelle fragwürdig zu sein. Wenn der erste Schritt im Bereich der schriftstellerischen Aktivität, also die Betrachtung eines beliebigen in der realen Welt existierenden Objekts als ein Material eines literarischen Werkes, durch die Entwicklung von bestimmten künstlerischen Techniken beeinflusst ist, dann müsste das bedeuten, dass am Anfang des literarischen Produktionsprozesses die literarische Technik, das heißt die literarische Formung, eine entscheidende Rolle spielt, was der proletarischen Literaturtheorie selbst widersprechen würde.

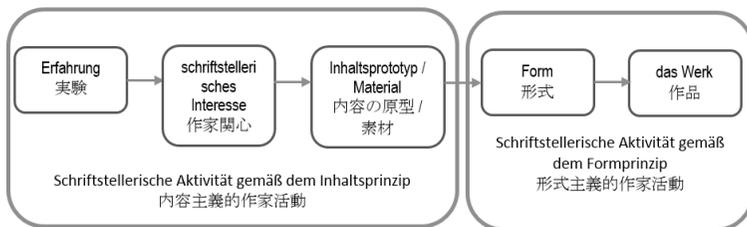
eine „materielle Anhäufung der Schriftzeichen“ („äußere Form“), sondern auch als eine „Denkform“ bzw. Ideologie („innere Form“) begriffen wird. Die Semantik der „Form“ erhält somit einen sozialen Aspekt („Form“ als Ideologie/gesellschaftliche Denkschablone), wodurch sich die Neosensualisten dem Postulat von Kurahara Korehito (Kap. 5.4) annähern, nämlich die „Form“ und den gesellschaftlichen „Inhalt“ nicht dualistisch, sondern dichotomisch als eine Einheit zu verstehen.

Als mögliche Lösung des Problems der Debatte sieht Inukai Takeru die Trennung der künstlerischen „Aktivität des Autors“ von seiner nicht-künstlerischen Tätigkeit. Seiner Meinung nach ist der Schriftsteller immer ein Formalist und das „Leben als Mensch“ beharrt immer auf konkreten Inhalten. Wenn man die literarische „äußere Form“ als Anhäufung und Strukturierung der Zeichen definiert, so wie das Yokomitsu in seinen Beiträgen gemacht hat, dann wird der Mensch erst im Prozess der formalistischen Textproduktion zum Schriftsteller. Bevor er allerdings zum „Formalisten“, das heißt zum „Schriftsteller“ wird, entsteht in seinem Kopf ein „Prototyp der inneren Form“ („innere Form“ definiert er genauso, wie das Yokomitsu Riichi vorgeschlagen hat, zum Beispiel als Ideologie). Dieser Prototyp entsteht aufgrund der Betrachtung von bestimmten sozialen Phänomenen und Ereignissen aus einem konkreten „Blickwinkel“. Das bedeutet, der Entstehung eines literarischen Werkes liegt immer das „Leben als Mensch“ zugrunde. Die zum literarischen Ausdruck ausgewählten sozialen Phänomene oder Ereignisse bezeichnet Inukai als „literarischen Stoff“. Dieser wird hingegen aus dem „existenziellen „Inhalt“ rekrutiert, der sich durch die Ausdrucksfähigkeit des Autors sowie seine künstlerische Tätigkeit in den literarischen „Stoff“ verwandelt. Der „Inhalt“ des literarischen Werkes wird, wie in der formalistischen Literaturtheorie üblich, als „Assoziation“ bezeichnet, welche beim Leser im mentalen Prozess der Rezeption entsteht.

Im Gegensatz zu Yokomitsu oder Nakagawa, die als schriftstellerische Tätigkeit nur die formalistischen Prozesse beim Verfassen eines literarischen Werkes anerkennen, unterscheidet Katsumoto zwischen einer **„schriftstellerischen Aktivität gemäß dem Inhaltsprinzip“** und **„einer schriftstellerischen Aktivität gemäß dem Formprinzip“**. Die zweite ist seiner Meinung nach nichts anderes als die Materialisierung des literarischen Stoffes oder, um seiner eigenen Begrifflichkeit treu zu bleiben, die „Materialisierung des Inhaltsprototyps“ (*naiyō no genkei*). Mit der ersten Aktivität werden hingegen alle Prozesse der literarischen Produktion gemeint, welche der Aktivierung des „schriftstellerischen Interesses“ (*sakka kanshin*) und seinem Wirken, das heißt der Entstehung des „Inhaltsprototyps“, zugrunde liegen. Diese Ausdifferenzierung und die Definition des literarischen „Stoffes“ als Ursprung der schriftstellerischen Aktivität

(hier: „schriftstellerische Aktivität gemäß dem Inhaltsprinzip“) verursacht terminologische Differenzen zwischen den Formalisten und Proletariern, vor allem in Bezug auf die Funktion und Semantik der Begriffe „Stoff“, „äußere Form“ und „Inhalt“. Während die Entstehung des „Stoffes“ unter den proletarischen Literaturtheoretikern als erste Phase des literarischen Schreibprozesses anerkannt wird, wird sie bei den Neosensualisten als eine einfache menschliche Aktivität eingestuft. Ihrer Meinung nach ist es gerade die Auseinandersetzung mit der „äußeren Form“, die den Schriftsteller von einem gewöhnlichen Menschen unterscheidet. Die „äußere Form“ bildet also den ersten und letzten Schritt im schriftstellerischen Schreibprozess. Durch die Exklusion des „Stoffes“ aus dem Prozess der literarischen Produktion und Rezeption beweisen die Neosensualisten die Richtigkeit ihrer These von der Vorrangigkeit der „äußeren Form“, aus welcher der „Inhalt“ entsteht. Die „äußere Form“ befindet sich am Anfang der literarischen Produktion, und aus dieser „Form“ entsteht im Verlauf der literarischen Rezeption der „Inhalt“. Katsumotos Ansatz und seine Erweiterung des Begriffs der „literarischen Aktivität“ durch die Unterscheidung zwischen der „literarischen Aktivität nach dem Inhaltsprinzip“ und der „literarischen Aktivität nach dem Formprinzip“ können somit als ein Versuch interpretiert werden, den proletarischen Begriff des „Stoffes“ (bzw. des „Prototyp des Inhalts“) als Ursprung der „literarischen Aktivität“ zu definieren, und nicht, so wie das die Neosensualisten getan haben, als eine bloße „menschliche Aktivität“ einzustufen, wodurch die formalistische These vom Ursprung der schriftstellerischen Tätigkeit in der „äußeren Form“ negiert wird.

Schema VIII: Modell der literarischen Produktion und Rezeption
nach Katsumoto Seiichirō



7. PHASE 3 – DIE INNERE UND ÄUßERE FORM IN DER PROLETARISCHEN LITERATURTHEORIE

Im folgenden Kapitel sollen die Ansätze der proletarischen Kunstfraktion behandelt werden, in denen die „innere“ und „äußere Form“ gemäß der proletarischen Literaturtheorie definiert werden. Das Ziel dieses Kapitels besteht darin, semantische Unterschiede in Bezug auf das Verständnis dieser Begriffe zwischen der neosensualistischen und proletarischen Kunstfraktion auszuarbeiten.

7.1 NEUDEFINITION DER BEZIEHUNG ZWISCHEN DER ÄUßEREN FORM UND DEM INHALT

Charakteristisch für die proletarischen Ansätze, die zwischen Februar und März 1929 entstanden sind und thematisch auf die Auseinandersetzung mit dem Terminus der „äußeren Form“ fokussieren, ist der allgemeine Perspektivenwechsel. Wird in den vorherigen Ansätzen über die Semantik der „Form“ und des „Inhalts“ aus der Perspektive des gesamten Werkes gesprochen, so wechselt jetzt diese Perspektive auf die Ebene des Zeichens.

Katsumoto Seiichirō stellt fest, dass die Vertreter der neosensualistischen Fraktion unterschiedliche Begriffe verwendet haben, um den Begriff „Inhalt“ aus dem Bereich der literarischen Produktion zu vertreiben. Inukai Takeru²⁷¹ verwendet deswegen den Begriff des „Prototyps der inneren Form“ (nach Katsumoto „Inhaltsprototyp“), der sich vom Terminus „Inhalt“ semantisch unterscheidet. Der „Inhalt“ entsteht laut Inukai erst nach der Fertigstellung eines literarischen Werkes im Kopf des Rezipienten. Nakagawa Yoichi²⁷² und Iketani Shinzaburō definieren den „Inhalt“ auf eine ähnliche Art und Weise. Katsumoto spricht im Gegensatz zu Inukai Takeru zwar nicht vom „Inhaltsprototyp“, verwendet aber den Begriff der „inneren Form“, der seiner Meinung nach mit dem Begriff des „Inhaltsprototyps“ gleichbedeutend ist. Angesichts dieser Fülle der möglichen Begriffe kommt Katsumoto zu der Schlussfolgerung, dass das eigentliche Problem die „Fehlinter-

²⁷¹ INUKAI 1928; INUKAI 1929.

²⁷² Das Zitat konnte leider nicht nachgewiesen werden.

pretationen“ (*gokai* 誤解) der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ seitens der neosensualistischen Fraktion ist.²⁷³

Als das erste große Missverständnis bezeichnet er die Form-Definition von Yokomitsu („äußere Form“), die als „Anhäufung der Schriftzeichen“ verstanden wird. Katsumotos Ansicht nach entsteht das literarische Werk aus der Konstellation von drei Elementen: „Gegenstand“ (*mono* 物), „Idee“ (*kannen* 観念) und „Person“ (*hito* 人). Das Werk ist nicht nur eine materielle Anhäufung der Schriftzeichen, vielmehr soll betont werden, dass sich hinter der Oberfläche solcher „materiellen Elemente“ (Signifikant) wie den Schriftzeichen ein „Wortinhalt“ (Signifikat) (*kotoba no naiyō* 言葉の内容) verbirgt, hinter dem eine bestimmte „Idee“ (*kannen* 観念) für eine bestimmte Weltanschauung (Referenzobjekt) steht:

„Die japanischen Schriftzeichen kann man nicht als bedeutungslose Formen definieren. Ein Franzose beispielsweise, der die japanische Sprache nicht beherrscht, würde beim BETRACHTEN (*nagameta tokoro de* 眺めた所で) des Werkes *Bad und Bank* (*Furo to ginkō* 風呂と銀行) von Yokomitsu Riichi bestimmt die reichhaltige ‚Einbildung‘²⁷⁴ nicht wahrnehmen. Die Schriftzeichen sind keine Tintenlinien (*inki no sen* インキの線), von denen Yokomitsu sprechen würde [...]. Damit ein Schriftzeichen überhaupt Schriftzeichen sein kann, muss es sich als ein Inhalt, eine Idee/Anschauung entlarven. Und damit sich das Zeichen als ein Inhalt oder eine Anschauung entlarven kann, braucht es keine Institutionen, in denen die Menschen ein bestimmtes gesellschaftliches Leben in Zusammenhang mit diesen Schriftzeichen fleißig betreiben.“²⁷⁵

Schon Kurahara Korehito hat in seinen Aufsätzen darauf hingewiesen, dass der literarische „Inhalt“ von der „Form“ nicht getrennt werden soll.²⁷⁶ Zu derselben Schlussfolgerung kommen mehrere proletarische Literaturtheoretiker wie Katsumoto Seiichirō, Tanigawa Tetsuzō oder Hira-

²⁷³ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 378.

²⁷⁴ Das Wort „Einbildung“ (*gensō*) soll hier als eine ironische Anspielung auf Yokomitsus Form-Inhalt-Theorie verstanden werden. Gemäß Yokomitsu wird diese Einbildung (der Inhalt) durch die „Form“ ins Leben gerufen. Zahlreiche proletarische Theoretiker wie Komiyama Akitoshi kritisieren diese These und meinen, dass das, was Yokomitsu unter dem Begriff „Inhalt“ versteht, nur eine Täuschung, eben eine EINBILDUNG sei und nicht dem wahren Inhalt des Werkes entspreche. Es kann sein, dass ein Roman eine Einbildung beim Leser erweckt, aber der reale Inhalt bleibt stets unverändert: „Die Einbildung bleibt nur eine Einbildung, sie ist nicht nur vom Inhalt zu unterscheiden, sondern auch der Inhalt existiert real, ohne in irgendeinem Zusammenhang mit der Einbildung zu stehen“, vgl. KOMIYAMA 1929(b): 68.

²⁷⁵ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 378f.

²⁷⁶ Zum Beispiel KURAHARA 1928(a): 167.

bayashi Hatsunosuke.²⁷⁷ Sie befassen sich allerdings mit der Form-Inhalt-Beziehung auf der kleinsten Bedeutungsebene, das heißt auf der Ebene des Wortes als symbolisches Zeichen. Das, was ein Schriftzeichen von einem einfachen Strich unterscheidet, ist die abstrakte Semantik, auf welche die Materialität des Zeichens (Form) hinweist. Und diese abstrakte Semantik referiert immer auf ein reales Objekt. Diese Auffassung des literarischen Zeichens erinnert eindeutig an die Semiotiklehre von F. de Saussure, der das symbolische Zeichen als ein abstraktes Konstrukt versteht, nämlich als ein Zusammenspiel des Signifikanten mit dem Signifikaten, welcher stets auf ein reales Objekt (Referenzobjekt) referiert.

Auch Tanigawa Tetsuzō gehört zu den Kritikern der formalistischen Schule. Genauso wie Kurahara Korehito geht er davon aus, dass die Beziehung zwischen der „Form“ und dem „Inhalt“²⁷⁸ nicht eine dualistische, sondern eine dichotomische ist.²⁷⁹ Was ist aber die „äußere Form“?

²⁷⁷ In dem Aufsatz „Über die Autodestruktion der formalistischen [Literatur-]theorie und Ähnliches“ (*keishiki shugi riron no jimetsu sono hoka* 形式主義理論の自滅その他) vom Mai 1929 kritisiert Hirabayashi Hatsunosuke die Form- und Inhalt-Definition von Yokomitsu Riichi. Ähnlich wie Katsumoto und Tanigawa betont auch er, dass die „Form“ nicht nur eine „Anhäufung der Schriftzeichen“, also bloße „Substanz“ (*buttai* 物体) sei: „Erstens, das Schriftzeichen ist keine Materie, sondern es ist ein Symbol (*kigō, shimuboru* 記号、シムボル). Es ist auch keine vom Menschen erschaffene Materie, sondern vielmehr eine festgelegte Konvention (*kimeta yakusoku* きめた約束), eine vom Menschen festgelegte Konvention (*konwenshon* コンヴェンション)“.

Das Wesen des Schriftzeichens und seiner „Form“ besteht gemäß Hirabayashi nicht in ihrer Materialität, weil ein Zeichen auch ohne materielle Substanz produziert werden kann, ohne Kreide, Tinte oder sogar Papier. Einerseits kann der Mensch mit seinem Finger in der Luft ein Schriftzeichen malen, ohne die Materie der „Form“ zu gebrauchen, er kann aber auch die Materialität des Zeichens blitzschnell zerstören, indem er zum Beispiel die Kreide wegwischt. Yokomitsu hatte seiner Meinung nach nur an einem Punkt Recht, nämlich, dass das Schriftzeichen von dem Menschen erschaffen wird. Es ist aber nicht so, dass dieses Zeichen in einem materiellen Stoff entsteht, sondern es kann auch immateriell zum Beispiel im Kopf des Menschen existieren. Mit anderen Worten, das Wesen des Schriftzeichens und seiner „Form“ ist nicht die Materialität, vgl. HIRABAYASHI 1929(c): 12f.

²⁷⁸ Es ist auffallend, dass im Zusammenhang mit der Semiotiklehre der Begriff „Inhalt“ (*naiyō*) oft durch den Begriff „Bedeutung“ (*imi*) ersetzt wird.

²⁷⁹ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 390.

Die Frage, ob die „Form“ aus dem „Inhalt“ hervorgeht oder umgekehrt, lässt sich kaum beantworten und ähnelt ein bisschen der volkstümlichen Frage, ob das Ei oder die Henne zuerst da war. Seiner Meinung nach sind die literarische „Form“ und der literarische „Inhalt“ zwei unterschiedliche Seiten einer Medaille und lassen sich nicht voneinander trennen, vgl. TANIGAWA 1929(a): 391.

„Der Ausdruck ‚äußere Form‘ (*gaimen keishiki*) oder, anders gesagt, die Anhäufung der Schriftzeichen gefällt mir nicht. Ob es Schriftzeichen sind oder nicht, alles hat eine Bedeutung (*imi* 意味), und ein Schriftzeichen wird erst durch diese Bedeutung zum Schriftzeichen. Trennt man die Bedeutung [von der Zeichensubstanz], dann hat es keine Bedeutung des Schriftzeichens mehr. Die Anhäufung der Schriftzeichen, [das heißt die Form], die als einfache Substanz (*tan naru busshitsu* 単なる物質) von seiner Bedeutung getrennt wird, ist zumindest in der Literatur nicht denkbar!“²⁸⁰

Tanigawa Tetsuzō betont zwei Aspekte, die einen einfachen Tintenfleck in ein lebendiges Schriftzeichen verwandeln. Das Schriftzeichen hat immer eine sofort erkennbare „Bedeutung“ (*imi*) und eine Funktion als Schriftzeichen im Text:

„Aber diese Art der Form nur als Form (*keishiki nomi to ifu keishiki* 形式のみといふ形式) ist ‚objektiv‘ (*kyakkan teki ni* 客観的に) vom Inhalt (*naiyō*) nicht zu trennen. Das heißt, die ‚Anhäufung der Schriftzeichen‘ ist nicht nur eine einfache Anhäufung der Schriftzeichen, sondern es ist eine, welche eine ‚Bedeutung‘ (*imi*), das heißt einen Inhalt (*naiyō*), besitzt. Es ist etwas anderes als [zu behaupten], dass es überhaupt keine Übereinstimmung im Verständnis des Inhalts gibt, und dass in diesem Inhalt keine Objektivität vorhanden ist. Deswegen [können] wir heute nicht zu der Schlussfolgerung kommen, dass das, ‚was die Objektivität beinhaltet, die Form sein muss‘. Unser Inneres (*naishin* 内心) wird von anderen Menschen unterschiedlich verstanden und aufgenommen. Aber auch in unserem Inneren gibt es eine bestimmte Objektivität. Wir können natürlich dieses Innere nicht von unserem Körper trennen und in vielen Fällen erfahren die anderen Menschen von [unserem Inneren] durch die Vermittlung des körperlichen Ausdrucks oder in Form des körperlichen Ausdrucks. Und gerade deswegen gibt es nur im Körper Objektivität, und nicht in unserem Inneren. Genauso wie man den Körper vom Geist nicht trennen kann, so kann man auch die Form (*keishiki*) und den Inhalt (*naiyō*) nicht auseinandernehmen.“²⁸¹

Tanigawa Tetsuzō kritisiert den neosensualistischen Terminus der „äußeren Form“, die als materielle „Anhäufung der Schriftzeichen“ definiert wird. Tanigawa geht, ähnlich wie Katsumoto Seiichirō, davon aus, dass eine solche Definition per se schon die Untrennbarkeit der Materialität der „Form“ vom immateriellen „Inhalt“ voraussetzt, denn von einem Schriftzeichen kann nur dann die Rede sein, wenn eine Verbindung zwischen dem Signifikanten (Signifikant = neosensualistische Definition der äußeren Form) und der Bedeutung (Signifikat) besteht, auf die der Signifikat verweist. Die Betonung der materiellen Seite der „äußeren Form“

²⁸⁰ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 392.

²⁸¹ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 392f.

ist also eine Fehlinterpretation, denn diese materielle, „äußere Form“ ist semantisch untrennbar von der Bedeutung des Schriftzeichens selbst, die dementsprechend einen festen Bestandteil der Semantik des Begriffs „äußere Form“ ausmacht.

Katsumoto Seiichirō ist mit Tanigawa Tetsuzō auf der gleichen Linie und kommt zu der Schlussfolgerung, dass sich die Definition der „Form“ in den beiden Literaturfraktionen voneinander unterscheidet, und um diese Unterscheidung zu betonen, soll eine terminologische Ausdifferenzierung zwischen dem Begriff *keishiki* und *yōshiki* (様式) unternommen werden. Das, was die Formalisten unter dem Begriff der „Form“ verstehen, kann nicht mit dem japanischen Begriff *keishiki* wiedergegeben werden. Vielmehr passt zu ihrer objektivistischen Auffassung der „Form“ der Begriff *yōshiki*, welcher als „geformte materielle Substanz“ (*katachi wo motta mono de aru busshitsu de aru* 形を持ったものである物質である) bezeichnet werden kann.²⁸² Die Auffassung des Begriffs *keishiki* nur als „Anhäufung der Schriftzeichen“ ist seiner Meinung nach grundsätzlich falsch. Zwar sagt Katsumoto nicht, wie *keishiki* richtig definiert werden sollte, dennoch ist es dem aufmerksamen Leser seiner Aufsätze klar: *keishiki* ist im Gegensatz zu *yōshiki* nicht nur als die Materie der Zeichen zu verstehen, sondern darf von ihrem dichotomischen Partner, nämlich der „Bedeutung“ bzw. dem „Inhalt“, nicht getrennt werden.

In seinem Aufsatz „Über die Form und den Mechanismus“ (*keishiki to mekanizumu ni tsuite* 形式とメカニズムについて) versucht Yokomitsu, „die Literatur mithilfe der naturwissenschaftlichen Methoden zu beurteilen“²⁸³. Das Schriftzeichen definiert er als ein materielles Objekt bzw. eine Substanz (jap. *buttai*), die aus der menschlichen Handlung entstanden ist und eine „äußere Form“ besitzt. Yokomitsu Riichi zufolge ist diese Definition allgemein anerkannt, nur Katsumoto Seiichirō²⁸⁴ und Komiyama Akitoshi²⁸⁵ sind nicht mit ihr einverstanden. Doch das Schriftzeichen besitzt neben seiner „äußeren Form“ noch eine weitere wichtige Eigen-

²⁸² Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 90.

²⁸³ Vgl. YOKOMITSU 1929: 81.

Diese Bestrebungen, die Literaturwissenschaft an die naturwissenschaftlichen Methoden anzukoppeln, ist auch ein charakteristisches Merkmal des europäischen Strukturalismus und später auch des Formalismus. Die Problematik der naturwissenschaftlichen Vorgehensweise bei literaturkritischer Arbeit wurde unter anderem von Miyamoto Kenji im Zusammenhang mit der „Debatte um den Kunstwert“ im Jahre 1931 thematisiert, vgl. MIYAMOTO 1931: 77.

²⁸⁴ Vgl. KATSUMOTO 1929(a).

²⁸⁵ Es handelt sich an dieser Stelle wahrscheinlich um den Aufsatz KOMIYAMA 1929(a).

schaft, es besitzt nämlich einen „Inhalt“ (*naiyō*). Dieser „Inhalt“ entsteht aus dem „materiellen Objekt namens Schriftzeichen“ (*moji to iu buttai* 文字と云う物体), aus seiner „äußeren Form“, „basierend auf unserer Wahrnehmung und unserer Perzeption“ (*wareware no kankaku to chikaku* われわれの感覚と知覚):

„Der Inhalt ist eine Energie (*enerugii* エネルギー), welche zwischen dem Leser und der Form eines Schriftzeichens entsteht. [...] Das habe ich gemeint, als ich geschrieben habe, dass der Inhalt eine Einbildung des Lesers (*dokusha no gensō* 読者の幻想) ist, welche aus der Form entfaltet wird. Der Inhalt (*naiyō*), welcher ein Produkt der aus den einförmigen Objekten gebildeten Form ist, variiert je nach Leser, der dieses einförmige Objekt [gemeint: Schriftzeichen] wahrnimmt. Zum Beispiel das Schriftzeichen ‚Meer‘ (*umi* 海). Wir alle assoziieren mit dem Schriftzeichen ‚Meer‘ eine bestimmte See, aber es mag sein, dass eine Person sich [beim Anblick des Zeichens] die japanische Inlandsee vorstellt, welche sie [schon] gesehen hat, eine andere Person hingegen assoziiert damit die Inlandsee Zushi. Alles hängt also vom Leser ab, und die Menge an Energie, die [der Leser] aus einem Schriftzeichen empfängt, variiert je nach Individuum.“²⁸⁶

Yokomitsu meint, dass ein Schriftzeichen neben seiner „äußeren Form“ (Signifikant) auch eine Bedeutung (Signifikat) besitzt, diese wird aber aus der „äußeren Form“ im Kopf des Lesers konstruiert und variiert je nach Individuum. Das heißt allerdings nicht, dass die „äußere Form“ bei jedem Rezipienten mit anderen Signifikaten in Verbindung gesetzt werden kann. Gemäß Yokomitsu kann zum Beispiel ein Zeichen für das „Meer“ nicht beliebig assoziiert werden und beispielsweise als Repräsentant für den „Berg“ (*yama* 山) verstanden werden. Er kritisiert allerdings die Ansätze von Katsumoto und Tanigawa, indem er ihrer These widerspricht, dass ein Schriftzeichen (bzw. die äußere Form) von Beginn seiner Existenz an einen festgelegten „Inhalt“ besitzen muss, weil es sonst kein Schriftzeichen sein könnte:

„Mit anderen Worten ausgedrückt, die Schriftzeichen, welche außerhalb des literarischen Werkes existieren, haben nichts mit dem Inhalt des Werkes zu tun. Damit ein Schriftzeichen zum Inhalt eines literarischen Werkes werden kann, muss ihm die Form [des] Zeichens dieses literarischen Werkes gegeben werden. Man kann also sagen, dass [erst] die Form den literarischen Inhalt hervorbringt.“²⁸⁷

²⁸⁶ Vgl. YOKOMITSU 1929: 82.

Die Bezeichnung des literarischen „Inhalts“ als „Energie“ übernimmt Yokomitsu Riichi von Kuno Toyohiko (久野豊彦), vgl. YOKOMITSU 1929: 86 und KUNO 1928: 4–8.

²⁸⁷ Vgl. YOKOMITSU 1929: 87.

Yokomitsu kann der These von Tanigawa und Katsumoto nicht zustimmen, weil das Schriftzeichen nicht existiert, solange es nicht verschriftet wurde, also solange ihm der Autor eine „äußere Form“ nicht verliehen hat. Die formlosen Zeichen sind keine Zeichen und existieren nur abstrakt im Kopf des Autors.²⁸⁸

Die Definition des „Inhalts“ und seiner Beziehung zur „äußeren Form“ können somit wie im Folgenden zusammengefasst werden. Das literarische Werk, welches „die Anhäufung der Schriftzeichen“ ist (bzw. die äußere Form), ist von der Instanz der Autorschafft unabhängig. Da der „Inhalt“ vom Leser konstruiert wird und bei jedem Rezipienten unterschiedlich ist, ist es unmöglich, dass ein literarisches Werk von zwei verschiedenen Lesern gleich verstanden wird. Der „Inhalt“ ist nämlich eine „Energie“, die aus der Lebenserfahrung des Lesers und der „äußeren Form“ der Zeichen (Gesamtform,²⁸⁹ *zenbu keishiki* 全部形式) ent-

²⁸⁸ Vgl. YOKOMITSU 1929: 87.

Auf diese Argumentationsweise antwortet Komiyama Akitoshi mit seinem im Mai 1929 verfassten Aufsatz „Ausschlaggebende Analyse der formalistischen Anfänge“ (*keishikiron shuppatsu no kettei teki bunseki* 形式論出発の決定的分析): „Hätten die Menschen keinen Inhalt A, dann könnten sie doch kein Zeichen A produzieren. Zum Beispiel, hätten die Menschen den Regen nicht zuerst gekannt, dann hätten sie auch nicht sein Abbild machen können. [...] Wie kann man sich das vorstellen, dass ohne Regen sein Zeichen, sein Abbild, entsteht? [...] Ich bin der Meinung, dass ein Schriftzeichen A als ein Abbild erschaffen wird, um den Inhalt eines bestimmten Gegenstandes auszudrücken“, vgl. KOMIYAMA 1929(b): 67.

Yokomitsu behauptet zwar, dass der „Inhalt“ vor der Entstehung der „äußeren Form“ nicht existieren kann, weil sie erst mit der Materialisierung der Schriftzeichen ins Leben gerufen werden. Die Argumentation von Komiyama scheint aber von einem anderen Blickwinkel auszugehen. Man kann nicht von der „äußeren Form“, vom „Abbild“ eines real existierenden Referenzobjekts in Gestalt eines symbolischen Zeichens, sprechen, solange das Referenzobjekt nicht im Bewusstsein des Betrachters und gleichzeitig des Zeichenproduzenten erscheint. Der Mensch kann kein Abbild eines realen Objekts erschaffen, ohne dieses Objekt überhaupt zu kennen.

²⁸⁹ Um zwischen der „Form“ eines einzelnen Zeichens und der „Form“ als Ordnungsprinzip des Textes zu unterscheiden, verwendet Yokomitsu den Begriff der sogenannten „Gesamtform“. Am Anfang der literarischen Produktion werden die Schriftzeichen zusammengestellt, aus denen die „äußere Form“ jedes einzelnen Zeichens resultiert. Aus ihnen entstehen die „äußeren Formen“ der einzelnen Phrasen, deren Ansammlung die Formen der größeren Texteinheiten (beispielsweise Textpassagen) konstruiert. Die Ansammlung dieser Passagen bildet die „Gesamtform“ bzw. „Struktur“ (*kōsei* 構成) und die „äußere Form“ des gesamten literarischen Werkes, vgl. YOKOMITSU 1929: 83.

steht.²⁹⁰ Das literarische Werk ist ein Objekt an sich und existiert nicht nur unabhängig von der literarischen Rezeption, sondern auch von der literarischen Produktion, das heißt unabhängig von seinem Autor. Ist es aber doch nicht so, dass ein Schriftzeichen, auch wenn es vom Rezipienten individuell gelesen werden kann, eine grundsätzlich unveränderbare Bedeutung besitzen muss (ein Berg kann nie als ein Meer gelesen werden)? Yokomitsu negiert diese These, indem er behauptet, dass ein Schriftzeichen vor seiner materiellen Verschriftung als solches nicht existiert und erst die Form das Schriftzeichen und somit seinen „Inhalt“ hervorbringen lässt.

Eine weitere Kritik der proletarischen Ansätze zum Thema der Beziehung zwischen der „äußeren Form“ und dem „Inhalt“ liefert Nakagawa Yoichi, der in seinem Aufsatz „Probleme in Zusammenhang mit dem Formalismus“ (*Keishiki shugi ni kan suru shomondai* 形式主義に関する諸問題) auf Katsumoto Seiichirōs und Komiyama Akitoshis Ansätze eingeht und explizit ihren Versuch kritisiert, den Begriff des „Inhalts“ sowohl als Grundlage des literarischen Produktionsprozesses als auch als Resultat der literarischen Rezeption zu verstehen. Er unterscheidet wie viele von seinen neosensualistischen Kollegen zwischen „Stoff“ und „Inhalt“. Der „Stoff“ sei ein Material, aus dem ein literarisches Werk vom Autor erschaffen wird. Der „Inhalt“ sei hingegen ein Konstrukt des Prozesses der literarischen Rezeption.²⁹¹

Angesichts dieser Argumentation hat Katsumoto Seiichirō seine Terminologie konsequent umbenannt und zwischen dem Begriff des „ge-

²⁹⁰ „Die Energie der Gesamtform“ (*zenbu keishiki no enerugii* 全部形式のエネルギー) kann der Leser nicht aus dem einzelnen Schriftzeichen entnehmen. Aber aus den einzelnen Zeichen entstehen die Wörter, aus ihnen die Phrasen, Textsegmente und schließlich der ganze Text eines literarischen Werkes. Das heißt, jedes einzelne Schriftzeichen hat eine Form, die beim Rezipienten die Energie freisetzt, welche den „Inhalt“ bzw. die „Bedeutung“ (individuelle Assoziation des Rezipienten) entstehen lässt. Genau dasselbe bewirkt die „Gesamtform“ auf der Ebene des gesamten Werkes: „Indem die Form der einzelnen Schriftzeichen vervielfältigt wird und die Wörter, Phrasen, Textpassagen und die Textstruktur entstehen, wird auch ihre Energie vervielfältigt“. Man kann also sagen, dass die „Gesamtform“ eine „Energie“ beim Rezipienten freisetzt, die eine Summe aller einzelnen „Energien“ der Schriftzeichen, Wörter, Phrasen und Textpassagen bildet, vgl. YOKOMITSU 1929: 83; zu dieser Problematik vgl. auch YOKOMITSU 1929: 85.

²⁹¹ Vgl. NAKAGAWA 1929(b): 150 und NAKAGAWA 1929(b): 152f.

Der Ansatz von Nakagawa Yoichi erinnert stark an die neosensualistischen Ansätze aus der zweiten Phase des Formalismusstreites (vgl. Kap. 5), in denen eine auf den Punkt genaue Ausdifferenzierung zwischen „Stoff“ und „Inhalt“ bei Yokomitsu Riichi ausgearbeitet wurde.

planten Inhalts“ (*yoteiteki naiyō* 予定の内容) als Bezeichnung für den literarischen „Stoff“ und dem Begriff des „Inhalts“ als Produkt der literarischen Rezeption unterschieden.²⁹² Mit dieser terminologischen Schärfung kann sich Nakagawa Yoichi allerdings nicht zufriedengeben und kritisiert eine solche Ausdifferenzierung mit dem Argument, die Bezeichnung des „Stoffes“ als ein „geplanter Inhalt“ impliziere die semantische Kontinuität zwischen dem „geplanten Inhalt“ und dem „Inhalt“ selbst, was ein Irrtum sei. Der Autor kann nämlich nicht „voraussehen“, was sich der individuelle Rezipient bei der Lektüre des Textes einbildet, also wie der „Inhalt“ endgültig gestaltet wird.²⁹³

Im Mittelpunkt von Kapitel 7.1 stand die Auseinandersetzung mit der funktionell-semantischen Relation zwischen der „äußeren Form“ und dem „Inhalt“ im Kontext der Semiotiklehre. Die proletarischen Literaturtheoretiker wie Katsumoto Seiichirō und Tanigawa Tetsuzō kritisieren die formalistische Definition der „äußeren Form“, indem sie behaupten, die Neosensualisten missachteten die wichtigste semantische Komponente dieses Terminus, nämlich die Untrennbarkeit der „äußeren Form“ von der „Bedeutung“ (Signifikat), ohne welche vom Schriftzeichen keine Rede sein kann. Yokomitsu antwortet auf diese Vorwürfe, er und seine Kollegen aus der formalistischen Literaturfraktion hätten nie behauptet, ein Schriftzeichen bestünde nur aus „äußerer

²⁹² Auch Komiyama Akitoshi befasst sich mit der Frage nach dem Zusammenhang zwischen der „literarischen Form“ (*bungaku no keishiki* 文学の形式) und dem „gesellschaftlichen/sozialen Inhalt“ (*shakai naiyō* 社会内容). Ähnlich wie Katsumoto ist er der Meinung, dass der „gesellschaftliche Inhalt“ nicht dasselbe sei wie der „literarische Inhalt“ (*bungaku naiyō* 文学内容). Der „literarische Inhalt“ ist eine „[...] veränderte Variante des gesellschaftlichen Inhalts im Roman“. Der „gesellschaftliche Inhalt“ umfasst hingegen das menschliche Leben, die individuellen Gefühle, Empfindungen, Erfahrungen usw. Mit anderen Worten, Komiyama Akitoshi gibt zu, dass der „Inhalt“ eines literarischen Werkes nicht dasselbe wie der „gesellschaftliche Inhalt“ ist, der „literarische Inhalt“ wächst aber aus dem gesellschaftlichen heraus (KOMIYAMA 1929(a): 60). Es ist wohl kein Zufall, dass die proletarischen Kunsttheoretiker (z. B. Komiyama oder Katsumoto) den Begriff „Stoff“ ablehnen und einen eigenen Terminus, „gesellschaftlicher Inhalt“, erfinden. Mit dem Begriff „gesellschaftlicher Inhalt“ werden nämlich die Semantik dieses Terminus und seine Verbindung zum „literarischen Inhalt“, um welche die beiden proletarischen Literaturtheoretiker sich bemüht haben, in seiner Ausdrucksform wiedergegeben. Die beiden Begriffe stehen nicht nur semantisch in einer Kontinuitätsverbindung zueinander, sondern diese Kontinuität wird auch auf der Ebene des Wortes, ihrer Bezeichnung, wiedergegeben („gesellschaftlicher Inhalt“ – „literarischer Inhalt“).

²⁹³ Vgl. NAKAGAWA 1929(b): 153f.

Form“. Selbstverständlich hätte das Zeichen auch einen „Inhalt“. Der „Inhalt“ des Zeichens ergebe sich aus dem Kommunikationsprozess zwischen dem literarischen Werk und dem Rezipienten, und nicht, wie es die Proletarier behaupten würden, aus der kommunikativen Interaktion des Autors mit seinem Werk. Somit verbindet er den Begriff der „Form“ mit dem Begriff des „Inhalts“ und befestigt ihre untrennbare Beziehung, indem er die „äußere Form“ als Indikator für die Freilassung der „Energie“ erklärt, aus welcher sich der für jeden Rezipienten individuelle „Inhalt“ des Schriftzeichens ergibt. Der „Inhalt“ eines Schriftzeichens sei also, analog zum „Inhalt“ des gesamten Werkes (Kap. 5), als Konstrukt des Individuums zu verstehen und somit Produkt des Kommunikationsprozesses zwischen der „äußeren Form“, dem fertiggestellten Werk, und seinem Rezipienten.²⁹⁴

7.2 NEUDEFINITION DER INNEREN FORM

Nach der Auseinandersetzung mit der „äußeren Form“ soll im Folgenden die Aufmerksamkeit auf die Neudefinition der „inneren Form“ in der proletarischen Kunstfraktion gelenkt werden.

²⁹⁴ Die Definition des „Inhalts“ als „Energie“ (*enerugii*) löst unter den proletarischen Literaturtheoretikern eine Welle der Entrüstung aus, vgl. HIRABAYASHI 1929(c): 12f.). Hirabayashi veranschaulicht Yokomitsus Definition des „Inhalts“ als „Energie“ an einem konkreten Beispiel:

„Wir nehmen [auf einem Papierblatt] die Zeichen 飛-行-機 wahr [...]. [Sobald wir die Zeichen sehen], erscheint in unserem Kopf die Gestalt (*sugata* 姿) des Flugzeuges (*hikōki* 飛行機). Also aus der Bewegung der Materie entsteht [in unserem Kopf] der Inhalt (*naiyō* 内容)“, vgl. HIRABAYASHI 1929(c): 13.

Hirabayashi ist allerdings mit einer solchen Interpretation nicht einverstanden und kritisiert die Theorie von Yokomitsu. „Das Schriftzeichen für das Flugzeug (*hikōki*) entsteht als ein Symbol, erst nachdem das Flugzeug überhaupt erfunden worden ist“. Das bedeutet, dass die Bedingung für die Entstehung eines symbolischen Zeichens, das für ein reales Referenzobjekt steht, die Existenz dieses Referenzobjekts selbst ist. Das Schriftzeichen, welches für das Objekt „Flugzeug“ steht, kann nach Hirabayashi nicht vor der Erfindung des Flugzeugs selbst existieren, vgl. HIRABAYASHI 1929(c): 14. Hirabayashi zeigt durch dieses Gedankenexperiment deutlich, dass der Inhalt, von dem Yokomitsu gesprochen hat (Zeichenrezeptionsstufe), schon vor der Entstehung des Zeichens in der Gestalt dieses realen Objekts selbst existieren muss. Somit werden das Referenzobjekt, für welches das Zeichen steht, und der Signifikat, also die Vorstellung im Kopf des Lesers, als dasselbe betrachtet.

Wie schon im vorhergehenden Kapitel gezeigt wurde,²⁹⁵ kann zwischen zwei Definitionen der „äußeren Form“ unterschieden werden. Die erste Definition (der „äußeren Form“), die laut Tanigawa durch die Vertreter der formalistischen Schule vernachlässigt wird, betont die enge Beziehung der „Form“ zur „Bedeutung“ bzw. zum „Inhalt“. Es ist nicht relevant, in welcher Reihenfolge „Form“ und „Inhalt“ im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption entstehen, weil sie als dichotomische und nicht dualistische Gegenbegriffe verstanden werden.²⁹⁶ Die zweite Definition der „äußeren Form“ ist eine neosensualistisch-formalistische Definition, nach welcher die literarische „Form“ als Bestimmungsfaktor des literarischen „Inhalts“ verstanden wird. Gemäß dieser Definition ist der literarische „Inhalt“ vom Stoff/Material kategorisch zu unterscheiden.²⁹⁷

Doch Tanigawa unterscheidet noch eine dritte Definition der literarischen „Form“, die als „innere Form“ (*naimen keishiki*) bezeichnet wird. Der Begriff der „inneren Form“ bei Tanigawa Tetsuzō unterscheidet sich allerdings, wie er selbst betont, von dem durch Yokomitsu Riichi²⁹⁸ und Inukai Takeru²⁹⁹ geprägten Begriff der „inneren Form“ (hier Kap. 6). Die „innere Form“ nach der formalistischen Literaturtheorie ähnelt seiner Meinung nach dem proletarischen Begriff des „Inhalts“ (*naiyō*). Sie wird nämlich als eine Ideologie verstanden, also genau das, was sich hinter dem im proletarischen Sinne definierten „Inhalt“ versteckt (hier konkret die marxistische Ideologie). Da die „innere Form“ bei den Formalisten an die „äußere Form“ gekoppelt ist, kann diese Begriffsrelation („äußere Form“ vs. „innere Form“ bei den Formalisten) mit der Inhalt-Form-Dichotomie verglichen werden, von der die proletarischen Literaturtheoretiker sprechen (vgl. Kap. 4.2). Somit sieht er eine semantische Parallelität zwischen dem neosensualistischen Begriff der „inneren Form“ und dem proletarischen Begriff des „Inhalts“. Mit anderen Worten, die Formalisten und Proletarier sprechen von demselben Gegenstand, gebrauchen aber verschiedene Begriffe.³⁰⁰

²⁹⁵ Dazu vgl. auch die Dichotomie Form-Inhalt bei Kurahara Korehito, vgl. KURAHARA 1927: 151f.

²⁹⁶ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 393.

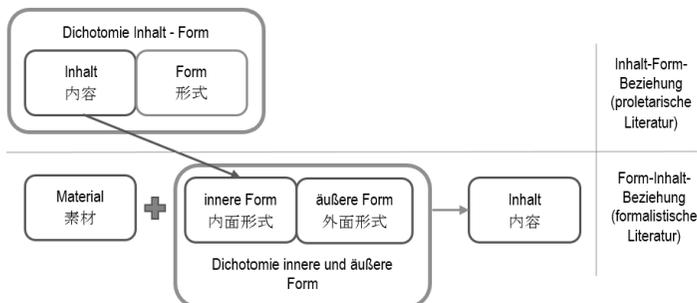
²⁹⁷ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 394.

²⁹⁸ Vgl. die Unterscheidung zwischen der „äußeren“ und „inneren Form“ YOKOMITSU 1928(b): 28.11; oder Kap. 6.1.

²⁹⁹ Vgl. das Begriffsmodell von Inukai Takeru, in dem in Anlehnung an Yokomitsu Riichi die „innere Form“ und ihre Funktion im Prozess der literarischen Rezeption/Produktion erläutert wurden, vgl. INUKAI 1928 und INUKAI 1929; oder Kap. 6.2.

³⁰⁰ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 394f.

Schema IX: Semantische Parallele zwischen dem Inhalt und der inneren Form



* Der Pfeil veranschaulicht die semantische Parallele zwischen der proletarischen Definition des »Inhalts« und der Definition der »inneren Form«.

Seine Definition der „inneren Form“ unterscheidet sich allerdings wesentlich vom sensualistischen Verständnis des Begriffes.³⁰¹ Er versteht seine Definition der „inneren Form“ in der Traditionslinie der neuplatonischen Schule von Plotin und nimmt in diesem Zusammenhang einen direkten Bezug auf J. W. Goethe, der ebenfalls zu dieser Tradition gezählt werden kann.³⁰² Die „innere Form“ ist ein „Ausdruck“ (*hyōgen* 表現). Dieser „Ausdruck“ ist etwas, was laut Tanigawa „[...] zwar mit Händen nicht ergriffen werden kann, was aber [eindeutig] spürbar ist“ (zum Beispiel die Schönheit, Gefälligkeit oder Ordnung). Folgende Attribute werden der „inneren Form“ zugeschrieben. (1) Es handelt sich um keine materielle Form. (2) Die „innere Form“ ist eine Art der Vorform, die noch vor der Entstehung des Werkes im Geiste des Künstlers existiert.³⁰³

³⁰¹ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 394f.

³⁰² Zur Definition der „inneren Form“ bei J. W. Goethe vgl. CASSIRER 2006: 15–55.

³⁰³ „[...] wieso kann aber das Irdische ebensowohl schön sein wie das Jenseitige? Das geschieht, so lehren wir, durch Teilhaben an der Gestalt (Idee [Form]) [...] Die Idee [Form] tritt also hinzu; das was durch Zusammensetzung aus vielen Teilen zu einer Einheit werden soll, das ordnet sie zusammen, bringt es in ein einheitliches Gefüge und macht es mit sich eins und übereinstimmend, da ja sie selbst einheitlich ist und das Gestaltete, soweit es ihm, das aus Vielem besteht, möglich ist, auch einheitlich sein soll“, vgl. PLOTIN 1956: 7. Plotin versucht in seinen philosophischen Schriften, den Grund der Schönheit zu bestimmen und zu erklären. Er kommt zu der Schlussfolgerung, dass die Dinge nur deswegen schön sein können, weil sie mit einer „Form“ versehen sind. Ohne die (äußere) „Form“ gäbe es keine Schönheit, sondern nur eine Einheit der Materie. Die „Form“ entsteht nicht im Moment der materiellen Erschaffung eines Werkes, sondern sie war „im Geiste des Bildhauers“, ehe sie in

G. E. Lessings Figur des Raphael³⁰⁴ ohne Hände in dem berühmten Trauerspiel „Emilia Galotti“ verkörpert die ästhetischen Ideale der neoplatonischen „inneren Form“, laut welchen das (literarische) Kunstwerk und die „Form“ nicht durch die Materialisierung des „Stoffes“, also durch die Entstehung der „äußeren Form“, sondern schon viel früher als künstlerische Idee, eben als „innere Form“, im Kopf des Autors entsteht:

„Greifen wir nun konkret das von Plotin selbst verwendete Beispiel der Statue auf. Angenommen, wir haben vor uns zwei Stück Marmor, wobei das eine noch roh und ungeschliffen ist, während das andere durch die Technik des Bildhauens zur Statue gestaltet wurde. Plotin behauptet nun, dass nur der von einer künstlerischen Hand gestaltete Marmor schön sei. Er folgert, dass die Statue schön ist, nicht ‚weil sie ein Stein ist‘, sondern ‚vermöge der Form‘, welche die Kunst ihm eingab.“³⁰⁵

„[...] das architektonische Design ist maßgeblich von den Eigenschaften des beim Bau des Hauses verwendeten Materials bedingt, so etwa die Entscheidung, ob das Haus durch Wände oder Säulen getragen werden soll [...]. Es ist also unmöglich, ein Gebäude zu entwerfen, ohne auf die Eigenschaften des Materials Rücksicht zu nehmen. Umgekehrt können diese den Architekten veranlassen, eine neue Form zu entwerfen. Daraus lässt sich schließen, dass sich die innere Form und der äußere Stoff gegenseitig bedingen und dass die innere Form der Form am Körper [der äußeren Form] keineswegs prinzipiell vorausgeht.“³⁰⁶

den „Stein gelangte“. Diese Unterscheidung erinnert stark an die Unterscheidung zwischen der „inneren Form“ (*naimen keishiki*) und der „äußeren Form“ (*gaimen keishiki*) in den Schriften Tanigawas. Tanigawa bezieht sich bei der Beschäftigung mit seiner Definition der „inneren Form“ explizit auf Goethe, der in seiner Ästhetiklehre stark durch Plotins neoplatonische Ideen beeinflusst war.

³⁰⁴ Die neoplatonische Auffassung der „inneren Form“ wird dann in der Spätrenaissance wiederaufgenommen und ist noch in der Zeit der Aufklärung wohl bekannt. Noch G. E. Lessing legt in seinem großen Werk „Emilia Galotti“ dem Maler Conti folgende Worte in den Mund:

„Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur – wenn es eine gibt – das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht. [...] Ha! dass wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren. [...] Oder meinen Sie, [...] dass Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“, vgl. LESSING 1772: 9.

Der Raphael ohne Hände verkörpert die ästhetischen Ideale der neoplatonischen „inneren Form“. Das Kunstwerk, und somit das künstlerische Schaffen, entsteht nicht durch die Materialisierung bzw. Formung des Stoffes, sondern viel früher als künstlerische Konzeption („innere Form“ bzw. „Idee“) im Kopf des Künstlers, vgl. OTABE 2009: 11.

³⁰⁵ Vgl. OTABE 2009: 9.

³⁰⁶ Vgl. OTABE 2009: 11f.

Wie die beiden Vergleiche aus Plotins Werken deutlich zeigen, lassen sich die Begriffe des „Stoffes“ (bzw. des „Inhalts“) nicht unabhängig von der Konzeption der „inneren Form“ betrachten. Zwischen diesen beiden Polen besteht eine Relation der polaren Differenz, die sich in das philosophische Denksystem von Goethe einfügt.³⁰⁷ Der Marmor-Vergleich zeigt beispielsweise, dass die „innere Form“ als schöpferische Konzeption der Ausformung bzw. Materialisierung zugrunde liegt, der Architekten-Vergleich zeigt hingegen deutlich, dass auf der anderen Seite die Entstehung der „inneren Form“ im Kopf des Autors/Künstlers vom „Stoff“ selbst mitbeeinflusst wird. Somit entsteht ein geschlossenes Paradigma, dessen Elemente („innere Form“ und „Stoff“) auf sich gegenseitig rekurreren.

Auch die Relation zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“ lässt sich als eine Relation der polaren Differenz beschreiben. Zwar scheint die „innere Form“ der „äußeren“ voranzugehen, bedenkt man aber, dass sie durch die Praxis bzw. Erfahrung der bisherigen schöpferischen Arbeit (Erfahrung mit der Erschaffung der „äußeren Form“) mitbeeinflusst wird, dann ist es ebenfalls unmöglich, eine geradlinige kausale oder temporale Trennung zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“ zu markieren.³⁰⁸

Laut Tanigawa Tetsuzō gibt es also zwei Definitionen der „äußeren Form“, eine formalistische und eine proletarische. Tanigawa verweist auf die Parallelen zwischen diesen Definitionen. Der Begriff des „Inhalts“ gemäß der proletarischen Kunsttheorie und der Terminus der „inneren Form“ gemäß der formalistischen Literatur sind seiner Meinung nach verwandt. Die „innere Form“ sei eine Denkschablone, eine Ideologie, der proletarische „Inhalt“ drücke hingegen eine konkrete Ideologie aus, den Marxismus. Die proletarische Definition der „inneren Form“ wird indes im Kontext der idealistischen Denktradition des Neoplatonismus verstanden. Die „innere Form“ sei eine noch vor der körperlichen Formung des Werkes, also vor der Entstehung der „äußeren Form“, im Kopf des Autors erschaffene Idee bzw. immaterielle Konzeption des Werkes. In Anlehnung an Otobes Studien zur „inneren Form“ lässt sich auch vermuten, dass die proletarischen Kunsttheoretiker die Beziehung der „inneren Form“ zu den semantisch benachbarten Begriffen wie literarischer „Stoff“ oder „äußere Form“ dichotomisch begreifen und die Untrennbarkeit dieser Termini betonen würden.³⁰⁹

³⁰⁷ Zur polaren Differenzialität als zentraler Denkschablone im Denken Goethes vgl. GÖRES 1977: 93f.

³⁰⁸ Vgl. OTABE 2009: 14.

³⁰⁹ Eine ähnliche Definition der „inneren Form“ als „Idee“ findet man auch in den früheren Literaturtheorien, wie beispielsweise in denjenigen von Futabatei

7.3 NEUDEFINITION DER INNEREN FORM IM KONTEXT DER SEMIOTIK VON KATSUMOTO SEIICHIRO

Katsumotos Seiichirō beginnt seinen nächsten Aufsatz „Die Beziehung zwischen dem Inhalt und der Form – Über ihre dialektische Vereinigung“ (*Naiyō to keishiki no kankei – sono benshōhō teki tōitsu ni tsuite* 内容と形式の関係 - その弁証法的統一について) vom März 1929 mit einem kurzen Rückblick auf die theoretischen Ansätze von Inukai,³¹⁰ Nakagawa³¹¹ und Yokomitsu.³¹² Seiner Meinung nach ist es falsch, zu behaupten, dass vor der „Anhäufung der Schriftzeichen“, das heißt vor der Entstehung der literarischen „Form“ gemäß der Definition von Yokomitsu Riichi, der „Inhalt“ noch nicht existiert.³¹³

Shimei. Sein literaturtheoretischer Ansatz „Einführung in die Roman(theorie)“ (*Shōsetsu sōron* 小説総論) bezieht sich auf die theoretischen Vorüberlegungen von Vissarion Grigoryevich Belinski, welcher wiederum von Hegel beeinflusst wurde, vgl. LEWIN 1955: 22–24.

Die von ihm verstandene „Idee“ erinnert an die Definition der „inneren Form“ gemäß den proletarischen Literaturtheoretikern. Die „Form“ (= äußere Form) dient der äußeren Verwirklichung, Materialisierung bzw. Veranschaulichung der „Idee“. Der Aufsatz von Futabatei ist insofern interessant, als in ihm eine einzigartige Definition der Beziehung zwischen „Form“ und „Idee“ dargestellt wird. Die „Idee“ ist stets vorhanden, auch wenn sie nicht immer nach außen Gestalt annimmt. Die „Form“ kann hingegen ohne eine „Idee“ nicht existieren, vgl. LEWIN 1955: 28.

³¹⁰ Gemeint sind vor allem die Definitionen der „äußeren Form“ und des „Inhalts“ bei INUKAI 1928, INUKAI 1929.

³¹¹ Es handelt sich wahrscheinlich um folgende Aufsätze: NAKAGAWA 1928(a), NAKAGAWA 1928(b) sowie NAKAGAWA 1929(a). Katsumoto geht vor allem auf die allgemeine Definition des Inhalts von Nakagawa Yoichi ein, vgl. NAKAGAWA 1928(a): 22.11.

³¹² Gemeint wird Yokomitsus allgemeine Definition der „Form“, vgl. YOKOMITSU 1928(a).

³¹³ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 88f.

Es handelt sich um folgende Textstelle: „Es muss doch im Kopf des Autors irgendetwas, ein Gefühl, ein Gedanke oder eine Wahrnehmung vorhanden sein. Wenn das alles vor der ‚Anhäufung der Schriftzeichen‘ existiert, muss es [auch] ununterbrochen jedem Moment zuvorkommen, in dem die [Schriftzeichen] strukturiert werden“.

Katsumoto greift an dieser Stelle auf die neosensualistische Definition des „Inhalts“ als Endprodukt im Prozess der literarischen Rezeption zurück und hinterfragt die formalistische Unterscheidung zwischen dem „Inhalt“ (Ebene der literarischen Rezeption) und dem „Stoff“ (Ebene der literarischen Produktion). Für ihn sind die beiden Begriffe nämlich gleichbedeutend, vgl. KATSUMOTO 1929(b): 88f.

Er sieht auch keinen wesentlichen Unterschied zwischen den neosensualistischen Begriffen des „Inhaltsprototyps“ (*naiyō no genkei*), des „Prototyps der inneren Form“ (*naimen keishiki no genkei* 内面形式の原型) und der „inneren Form“ (*naimen keishiki*):

„Es ist klar, dass [alle diese Begriffe, Inhaltsprototyp, Prototyp der inneren Form und innere Form] eine Art abstrakter Existenz bezeichnen. Aber sind sie eigentlich nicht nur eine Kombination von solchen Sachen wie Strich, Oberfläche, Klang, eine sichtbare Wirkung der Schriftzeichen oder der ‚Schatten‘ (*kage* 影) der verschieden geformten Werkstoffe? Nein, es ist nicht so. Erstens wird in ihnen ‚die Bedeutung‘ (*imi*) mit dem Abbild der Form (*katachi no eizō* 形の影像) vereint, in ihnen fällt also ein Stück eines bestimmten philosophischen Gedankens mit dem passenden philosophischen Fachterminus zusammen, in ihnen fällt die Bedeutung eines Autos mit dem Abbild seiner Form zusammen (*sugata no eizō* 姿の影像). Zweitens, es gibt eine innere Form (*naimen keishiki*), welche dieser Ordnung, der Konstruktion der Wahrnehmungen, der Gefühle und der Gedanken beiwohnt. Die Gesamtheit [aller dieser Elemente] bezeichnet man als Inhalt (*naiyō*).“³¹⁴

Katsumotos Definition der „inneren Form“ basiert auf der erweiterten Definition des Schriftzeichens, die von seinen Kollegen auf ähnliche Art und Weise ausgearbeitet wurde (vgl. Ferdinand de Saussures Semiotik). Die „innere Form“ von Katsumoto ist die Vorstufe des Schriftzeichens und somit die Vorstufe der untrennbaren Relation zwischen der Bedeutung (Signifikat) und der „äußeren Form“ (Signifikant). Die innere „Form“ wird durch Katsumoto als „Abbild der Form“ (*katachi no eizō*) definiert, also ein imaginäres Abbild der Gestalt, die gemäß der proletarischen Ästhetik von ihrer „Bedeutung“ (*imi*, Signifikat) auch in diesem immateriellen Zustand nicht getrennt werden kann. Sie sei also ein Abbild der Zeichenform, eine abstrakte und imaginäre „Form“ des Zeichens.³¹⁵

Den Begriff der „äußeren Form“ gebrauchen die Formalisten seiner Meinung nach als einen Gegensatz zum Terminus der „inneren Form“. Ähnlich wie Tanigawa weist auch Katsumoto³¹⁶ auf die Ähnlichkeiten zwischen dem neosensualistischen Begriff der „inneren Form“ und dem proletarischen Begriff des „Inhalts“ hin:³¹⁷

³¹⁴ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 90.

³¹⁵ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 90.

³¹⁶ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 394f., sowie Kap. 7.2.

³¹⁷ Katsumoto definiert den neosensualistischen Begriff der „inneren Form“ als ein „[...] Abbild der Begriffe, die eine Projektion der Außenwelt [sind]“ (*gaikai no tōei to shite no gainen nai ni okeru eizō* 外界の投影としての概念内における影像). Somit ist die „innere Form“ ein Produkt der Außenwelt, genauso wie der literarische „Inhalt“, von dem die proletarischen Literaturtheoretiker spre-

„Weil ein künstlerisches Werk ein materieller Gegenstand besonderer Art ist, wird ihm zugleich [sowohl] die inhaltliche Seite (*naiyō sokumen* 内容側面) [als auch] die formale Seite (*keishiki sokumen* 形式側面) objektiv zugeteilt. Wir müssen das folgendermaßen verstehen. In diesem Falle bezeichnen wir die formale Seite mit dem Terminus der äußeren Form (*gaimen keishiki*) und die inhaltliche Seite mit dem Terminus der inneren Form (*naimen keishiki*). Daraus resultiert, dass die innere Form dasselbe wie der Inhalt bedeuten muss. Aber wenn die Formalisten den Begriff der inneren Form gebrauchen, verwenden sie ihn [in diesem Zusammenhang] auf keinen Fall im Sinne des Begriffs Inhalt. Der Inhalt an sich (*naiyō jitai* 内容自体) scheint sowohl die ursprüngliche inhaltliche Seite, das heißt die Seite der Bedeutung, als auch die sie begleitende innere Form (*naiteki keishiki* 内的形式) zu beinhalten. [Die Formalisten] betonen [aber] nur den letzteren Aspekt des Inhalts.“³¹⁸

Der Aufsatz von Katsumoto gehört zweifellos zu den schwierigsten und abstraktesten in der gesamten Debatte. Die darin enthaltene Definition des „Inhalts“ lässt sich dementsprechend nur schwer erschließen: Der „Inhalt an sich“ (*naiyō jishintai* 内容自身体) besteht aus der „inneren Form“ (*naikai teki keishiki* 内形的形式) und der ursprünglichen Bedeutung des Objekts.³¹⁹ Die erste semantische Komponente dieses Begriffs ist „die ursprüngliche inhaltliche Seite, das heißt die Seite der Bedeutung“³²⁰. Es handelt sich an dieser Stelle wahrscheinlich um die ursprüngliche Bedeutung eines Gegenstandes, welcher im zukünftigen Werk thematisiert werden soll. Die zweite Komponente ist die „innere Form“, die, wie schon gezeigt wurde, semiotisch als immaterielles, imaginäres, im Kopf des Autors existierendes Abbild des Schriftzeichens, der „Form“ und seiner Bedeutung definiert wird. Zum besseren Verständnis dieser abstrakten Definition kann die Semantik des „Inhalts“ strukturell auf folgende Weise dargestellt werden:

chen. Dadurch widerlegt Katsumoto mit ursprünglich formalistischen Begriffen der „inneren“ und „äußeren Form“ die formalistischen Ansichten, welche die Existenz der „Bedeutung“ oder des „Inhalts“ als Weiterentwicklung aus der „äußeren Form“ betrachten. Die im formalistischen Sinne verstandene „innere Form“ besitzt einen gesellschaftlichen Ursprung und existiert im Kopf des Autors, noch vor der Entstehung der „äußeren Form“, vgl. KATSUMOTO 1929(b): 90.

³¹⁸ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 90.

³¹⁹ Eine der größten Schwierigkeiten in Katsumotos Aufsatz ist seine terminologische Inkonsistenz, vor allem bei der Bezeichnung der Begriffe der „inneren“ und „äußeren Form“. Für den Begriff der „inneren Form“ wurden hauptsächlich drei Begriffe nachgewiesen: Der Grundbegriff *naimen keishiki* („innere Form“), der Begriff der *naiketeki keishiki*, vermutlich ein Neologismus von Katsumoto, den er explizit als Synonym für den Begriff der „inneren Form“ bezeichnet, sowie der Begriff *naiteki keishiki*, der wahrscheinlich semantisch von den anderen beiden nicht zu unterscheiden ist.

³²⁰ Jap.: 本来の内容的側面—即ち意味の内面。

$$\begin{aligned} & \text{Inhalt} \\ & = \\ & \text{innere Form} \\ & (\text{Bedeutung des Zeichens} + \text{Abbild/Vorstellung der Zeichenform}) \\ & + \\ & \text{Ursprüngliche Bedeutung des Referenzobjekts} \end{aligned}$$

Laut Katsumoto Seiichirō kann man nicht sagen, dass das literarische Werk nur und ausschließlich als „äußere Form“, das heißt als „Anhäufung der Schriftzeichen“ zu verstehen ist. Vielmehr existiert dieses Werk „[...] als Symbiose zwischen der äußeren und inneren Form“. Die „äußere Form“, die mit dem „Pinsel des Autors auf das Papier gebracht wird“, entsteht „mechanisch“ (*kikai teki* 機械的) aus dem formlosen „Inhalt“ im Kopf des Schriftstellers, das heißt aus der „inneren Form“. Die „innere Form“ sei der Ursprung der Bedeutung, die sich nach der „Anhäufung der Schriftzeichen“, das heißt nach der Erschaffung der „äußeren Form“, in ihr (dieser „äußeren Form“) niederschlägt.³²¹

Abgesehen davon, dass die „äußere Form“ als eine in materieller „Form“ erscheinende Weiterentwicklung der „inneren“ interpretiert wird und somit von ihr nicht wegzudenken ist, wird auch die „innere Form“ in eine Abhängigkeitsrelation zu der „äußeren“ gesetzt.³²² Die „innere Form“ wird nur dann zum Bestandteil eines literarischen Werkes, wenn ihr eine „Form“ verliehen wird. Auch der scheinbar formlose „Inhalt“ in unserem Kopf besitzt eine Art „äußere[r] Form“.³²³ In Bezug auf den Prozess der

³²¹ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 92.

Der von Katsumoto Seiichirō erfundene Neologismus *naikei teki keishiki* spiegelt wohl viel besser die Semantik der „inneren Form“ gemäß der proletarischen Literaturtheorie als das sonst gebrauchte Wort *naimen keishiki* wider. Der Grund dafür ist, dass im Wort *naikei teki keishiki* die Semantik des Begriffs wiedergegeben wird. Das *nai* (内) ist wahrscheinlich eine Abkürzung des Wortes „Inhalt“ (*naiyō*), das Schriftzeichen *kei* (形) hingegen eine Abkürzung des Wortes „[äußere] Form“ (*keishiki*). Schaut man sich die Definition des Terminus „innere Form“ (Kap. 7.3) an, so muss man feststellen, dass der Begriff in den proletarischen Kreisen als eine Verbindung zwischen der „äußeren Form“ und dem „Inhalt“ verstanden wird, die durch diese Zeichenkonstellation (*naikei teki* 内形の) ausgedrückt wird. Die „innere Form“ ist nämlich eine „Vorstufe des Schriftzeichens, das heißt Vorstufe der unzertrennbaren Relation zwischen der Bedeutung/Inhalt (Signifikat) und der äußeren Form“. Sie ist eine imaginäre Vorstellung von der „äußeren Form“ (vgl. Kap. 7.3), die, wie gezeigt wurde, von der „Bedeutung“ nicht zu trennen ist (vgl. Kap. 7.1).

³²² Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 92.

³²³ Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die „innere Form“ ein imaginäres Abbild des Schriftzeichens ist, das heißt, sie ist ein Abbild der Verbindung

literarischen Rezeption und Produktion kann man nicht sagen, dass eine temporale Beziehung zwischen dem Zeitpunkt der Entstehung der „inneren Form“ und dem Zeitpunkt der Entstehung der „äußeren“ klar festgelegt werden kann. Die „innere Form“ ist zwar eine Vorstufe der „äußeren“, damit sie allerdings als ein „Abbild des Schriftzeichens“ existieren kann, muss in ihr schon eine Art der „äußeren Form“ enthalten sein.

Der Ansatz von Katsumoto Seiichirō und seine Definition der „inneren Form“ können auf folgende Weise zusammengefasst werden: Die „innere Form“ ist ihm zufolge ein immaterielles Abbild des Schriftzeichens und somit ein Abbild der Verbindung zwischen dem Signifikaten und Signifikanten im Kopf des Autors. Insofern steht die „innere Form“ in terminologischer Traditionslinie mit proletarischen Literaturtheorien, in denen sie ebenfalls als eine Art „Vorform“ verstanden wurde, die noch vor der Entstehung des Werkes im Geiste des Künstlers existiert. Der Ansatz von Katsumoto ist aber insofern innovativ, als er den Terminus auf der Ebene des Schriftzeichens neu kontextualisiert und die „innere Form“ als ein „Abbild“ der Verbindung zwischen den Signifikaten und Signifikanten versteht. Sie ist, genauer gesagt, ein „Abbild“ der „äußeren Form“ des Schriftzeichens (Signifikant), die allerdings gemäß der proletarischen Literaturtheorie von der Bedeutung (Signifikat) nicht wegzudenken ist (dazu vgl. auch 6.1). Der „Inhalt“ wird bei Katsumoto als eine Kombination aus „innerer Form“ und der „ursprünglichen“ Bedeutung des Referenzobjekts definiert (vgl. 6.3). Die wichtigste Eigenschaft der „inneren Form“ ist allerdings ihr dialektischer Charakter und die Untrennbarkeit von der „äußeren Form“. Die „äußere Form“ existiert nicht ohne die „innere“: Die „innere Form“ hat ihren Ursprung im Kopf des Autors³²⁴ und beinhaltet als Abbild

zwischen einem Signifikaten (Bedeutung) und Signifikanten (Ausdruck, äußere Form) im Kopf der Autors noch vor dem Prozess der Materialisierung dieser „äußeren Form“. Wenn also die „innere Form“ ein Abbild des Schriftzeichens ist, dann scheint das Argument von der Existenz der „Form“ schon in der „inneren Form“ plausibel zu sein, denn damit man von einem Schriftzeichen sprechen kann, dessen Abbild die „innere Form“ ist, braucht man neben einer Bedeutung (Signifikat) auch eine „Form“ (Signifikant).

³²⁴ Auch Komiyama Akitoshis Definition des „Inhalts“ auf der Ebene der literarischen Produktion erinnert an die proletarischen Definitionen der „inneren Form“. Er schreibt, gäbe es kein Zeichen „A“, dann könnte kein Inhalt „A“ entstehen. Das ist Yokomitsus These von der Bestimmung des literarischen Inhalts durch die literarische Form. Wenn man allerdings die Perspektive auf den literarischen „Inhalt“ lenkt, dann ergibt sich ein interessantes Argument, welches Komiyama als Stützpunkt der proletarischen Literaturtheorie darstellt. Wäre der literarische „Inhalt“ ein Produkt der „Form“, dann müsste er vor seiner Entstehung an keine konkrete „Form“ gebunden sein. Tatsache ist aber, dass der „Inhalt“ „A“ nur mithilfe der „Form“ „A“ und nicht etwa mit der „Form“

des Schriftzeichens auch eine Art der „äußeren Form“ in sich, denn ein Schriftzeichen ist, auch wenn es sich nur um seine immaterielle Spiegelung handelt, ohne seinen Signifikanten nicht möglich.

7.4 ZWISCHENFAZIT IV: INNERE UND ÄUßERE FORM IN DER PROLETARISCHEN LITERATURTHEORIE

a) Struktur der Debatte

In Kapitel 6 und 7 wurde die Unterscheidung zwischen den Begriffen der „inneren“ und „äußeren Form“ gemäß der proletarischen und formalistischen Literaturkritik untersucht. Diese Unterscheidung ist im Kontext des Formalismusstreites zum ersten Mal in einem von Yokomitsus Aufsätzen erschienen und hat heftige Reaktionen sowohl unter den proletarischen als auch unter den formalistischen Literaturtheoretikern ausgelöst.

b) Begriffliche Untersuchung

Es haben sich im Verlauf der Untersuchung zahlreiche Differenzen in Bezug auf die Definition der „inneren“ und „äußeren Form“ sowie die Definition des Begriffs „Inhalt“ ergeben, die in folgender Tabelle kurz zusammengestellt werden:

Fraktion	BEGRIFF „INNERE FORM“	
	Formalistische Perspektive	Perspektive der proletarischen Theorie
Verwendete Begriffe	Standardbegriff: 1) „innere Form“ (<i>naimen keishiki</i> 内面形式) Ersatzbegriff (Synonym): 2) „Gedankenform“ (<i>shisō keishiki</i> 思想形式)	Standardbegriff: 1) „innere Form“ (<i>naimen keishiki</i> 内面形式) Ersatzbegriff (Synonym): 2) „Prototyp des Inhalts“ (<i>naiyō no genkei</i> 内容の原型) 3) „Prototyp der inneren Form“ (<i>naimen keishiki no genkei</i> 内面形式の原型) 4) „Abbild der Form“ (<i>katachi no eizō</i> 形の影像) 5) „Abbild der Schriftzeichen“ (<i>moji no eizō</i> 文字の影像)

„B“, „C“ oder „D“ zum Ausdruck gebracht werden kann. Insofern ist die Auswahl der „Form“ noch vor der Materialisierung des literarischen Werkes durch die Auswahl des Stoffes klar definiert und bestimmt (KOMIYAMA 1929(a): 63). Komiyama gebraucht an dieser Stelle den Begriff des „Inhalts“ (*naiyō*), da er allerdings die Perspektive auf den Zeitpunkt vor der Materialisierung des literarischen Werkes lenkt, kann man mit großer Sicherheit die These aufstellen, dass er hier den Begriff „Inhalt“ als Synonym für den neosensualistischen Begriff „Stoff“ gebraucht.

Funktionelle Bestimmung ³²⁶	Produkt der Rezeption des „Stoffes“ aus einer ideologischen Perspektive	Dichotomisches Verhältnis zur „äußeren Form“ (Dialektik von Katsumoto Seiichirō)
Semantik der Begriffe	Die „Form“ als menschliches Denken und als eine festgelegte Schablone in unserem Leben, an die unsere Wahrnehmung der Welt und der Handlung der Mitmenschen angepasst wird. Eine solche Art der Denkschablone bezeichnet Yokomitsu Riichi als „innere Form“.	Die „äußere Form“ (in Anknüpfung an europäische Vorbilder des Neoplatonismus und Idealismus) kann mit dem Begriff der Idee oder dem geistigen Konzept eines Kunstwerkes verglichen werden. Die „innere Form“ ist eine Art Vorform, die noch vor der Entstehung des Werkes im Geiste des Künstlers existiert. Katsumoto überträgt diese Definition auf die Ebene der Semiotik und definiert sie als Abbild des Zeichens, als eine Vorstufe der „äußeren Form“.
BEGRIFF „ÄUßERE FORM“		
Fraktion	Formalistische Perspektive	Perspektive der proletarischen Theorie
Verwendete Begriffe	<u>Standardbegriff:</u> 1) „äußere Form“ (<i>gaimen keishiki</i> 外面形式) <u>Ersatzbegriff/Bezeichnungen:</u> 2) „materieller Gegenstand“ (<i>buttai</i> 物体) 3) „Ausdruck“ (<i>hyōgen</i> 表現)	<u>Standardbegriff:</u> 1) „äußere Form“ (<i>gaimen keishiki</i> 外面形式) <u>Ersatzbegriff/Bezeichnungen:</u> 2) „Form“ (<i>keishiki</i> 形式) 3) „Form[at]“ (<i>yōshiki</i> 様式) ³²⁷
Funktionelle Bestimmung ³²⁸	1) Ursprung der literarischen Produktion („schriftstellerische Aktivität“ <i>sakka katsudō</i> 作家活動) 2) Bestimmungsfaktor des literarischen „Inhalts“	1) dichotomische Beziehung zur „inneren Form“ (Dialektik von Katsumoto Seiichirō) 2) dichotomische Beziehung zum „Inhalt“ (siehe semiotische Definition der äußeren Form)
Semantik der Begriffe	„Kontinuität der Anhäufung der Schriftzeichen“ (<i>moji no raretsu renzoku</i> 文字の羅列連続), Struktur, Materialität der Zeichen	Die „äußere Form“ ist nicht nur die „Anhäufung der Schriftzeichen, sie ist vor allem ein dichotomischer Opponent des Terminus „Bedeutung“ bzw. „Inhalt“. Das Schriftzeichen und seine „äußere Form“ ist nämlich ohne eigene „Bedeutung“ nicht denkbar, weil das Wesen des Zeichens gerade die untrennbare Verbindung zwischen der „Bedeutung“ und der „äußeren Form“ ist.

³²⁵ Funktion des Begriffs im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption.

³²⁶ So bezeichnen die proletarischen Literaturtheoretiker den neosensualistischen Begriff der „äußeren Form“.

³²⁷ Funktion des Begriffs im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption.

	BEGRIFF „INHALT“	
Fraktion	Formalistische Perspektive	Perspektive der proletarischen Theorie
Verwendete Begriffe	<u>Standardbegriff:</u> 1) „Inhalt“ (<i>naiyō</i> 内容) <u>Ersatzbegriff/Bezeichnungen:</u> 2) „Energie“ (<i>enerugii</i> エネルギー)	<u>Standardbegriff:</u> 1) „Inhalt“ (<i>naiyō</i> 内容) <u>Ersatzbegriff/Bezeichnungen:</u> 2) „Bedeutung“ (<i>imi</i> 意味) ³²⁹
Funktionelle Bestimmung ³³⁰	Produkt der literarischen Rezeption (mentale Perzeption des Rezipienten)	dichotomische Beziehung zur „äußeren Form“ (siehe semiotische Definition der äußeren Form)
Semantik der Begriffe	Produkt der Wahrnehmung der literarischen Stoff-Form-Konstellation. Im Kontext der Semiotiklehre handelt es sich um das Produkt im Kommunikationsprozess zwischen dem Werk und seinem Rezipienten.	Der literarische „Inhalt“ geht der „äußeren Form“ voraus. Die „äußere Form“ entsteht aus dem „Inhalt“ eines Schriftzeichens. Insofern kann man sagen, dass der „Inhalt“ ein Produkt im Kommunikationsprozess zwischen dem Autor und der „inneren Form“ des Werkes ist.

Im Mittelpunkt von Kapitel 7 stand die Auseinandersetzung mit der funktionell-semantischen Relation zwischen der „äußeren Form“ und dem „Inhalt“ im Kontext der Semiotiklehre. Die proletarischen Literaturtheoretiker, Katsumoto Seiichirō und Tanigawa Tetsuzō, kritisieren die formalistische Definition der „äußeren Form“. Ihre Argumentation bleibt nicht unbeeinflusst vom idealistisch-marxistischen Denken, nämlich dem Streben nach der Aufhebung von jeglichen Gegensätzen im dialektischen Prozess. Somit wird die dualistische Trennung der „äußeren Form“ vom literarischen „Inhalt“ kritisiert und die Untrennbarkeit der „äußeren Form“ von der „Bedeutung“ (Signifikat) betont, ohne welche von einem Schriftzeichen keine Rede sein kann. Dieser Vorwurf wird von den Neosensualisten schnell abgelehnt. Sie behaupten, die formalistische Literaturtheorie besagt nirgendwo, dass der „Inhalt“ und die „äußere Form“ in einer dualistischen Begriffsrelation zu verstehen sind. Das Schriftzeichen ist laut der neosensualistischen Literaturtheorie eine untrennbare Verbindung der „Form“ (Signifikant) mit der „Bedeutung“ bzw. dem „Inhalt“ (Signifikat), allerdings mit einem Unterschied, dass die Formalisten den „Inhalt“ genauso wie in der ersten und zweiten Phase der Debatte als ein Produkt des Kommunikationsprozesses zwischen dem literarischen Werk und dem Rezipienten verstehen. Die Proletarier behaupten hingegen, dass der „Inhalt“ sich aus der kommunikativen Interaktion des Autors mit seinem Werk ergibt. Im Hinblick auf die Interpretation des Be-

³²⁸ Diese Bezeichnung wird meistens im Kontext der Semiotik als Ersatzbegriff für den Terminus „Inhalt“ verwendet.

³²⁹ Funktion des Begriffs im Prozess der literarischen Produktion und Rezeption.

griffs der „äußeren Form“ kann man feststellen, dass die Unterschiede zwischen den Neosensualisten und Proletariern weniger in der allgemeinen Semantik zu situieren sind, als vielmehr in der Beschreibung der Relation dieses Terminus zum Begriff „Inhalt“ im Kontext der literarischen Produktion und Rezeption. Die Proletarier würden sagen, die „äußere Form“ ist eine „Anhäufung der Schriftzeichen“, sie ist aber von ihrer Bedeutung nicht trennbar, aus welcher diese „äußere Form“ des Schriftzeichens entsteht. Die Formalisten würden hingegen behaupten, dass die „äußere Form“ eine „Anhäufung der Schriftzeichen“ ist, die mit ihrer Bedeutung in einem Korrelationsverhältnis steht. Diese Bedeutung entsteht aber aus dem Zeichen und geht der „äußeren Form“ nicht voraus.

Ebenfalls gibt es gravierende Unterschiede zwischen diesen beiden Kunstfraktionen in Bezug auf das Verständnis der „inneren Form“, wo im Gegensatz zur Definition der „äußeren Form“ nicht funktionelle, sondern semantische Differenzen dominieren. Die „innere Form“ ist gemäß dem Formalismus eine Denkschablone, eine Ideologie (z. B. der Marxismus). Die proletarische Definition der „inneren Form“ wird hingegen im Kontext der idealistischen Denktradition des Neoplatonismus verstanden. Die „innere Form“ ist eine noch vor der Formung des Werkes, das heißt vor der Entstehung der „äußeren Form“, im Kopf des Autors entstandene Idee bzw. immaterielle Konzeption des Werkes. Diese Definition der „inneren Form“ wird durch Katsumoto Seiichirō in den Bereich der Semiotiklehre übertragen. Die „innere Form“ ist ein immaterielles Abbild des Schriftzeichens, das heißt ein Abbild der Verbindung zwischen dem Signifikaten und Signifikanten im Kopf des Autors. Insofern steht die „innere Form“ in terminologischer Traditionslinie mit proletarischen Literaturtheorien, in denen sie ebenfalls als eine Art der „Vorform“ verstanden wurde, die noch vor der Entstehung des Werkes im Geiste des Künstlers existiert und von der „äußeren Form“ dialektisch nicht zu trennen ist.

8. PHASE 4 – HISTORIZITÄT DER FORM-INHALT-FORM-BEZIEHUNG

Der letzte Aspekt, der im Rahmen des Formalismusstreites thematisiert wird, ist die Bedeutung der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ im Kontext ihrer historischen Entwicklung. Schon Katsumoto (1929b) geht in seinen Überlegungen auf diese Problematik ein:

„Wir erkennen die dialektische Beziehung [zwischen Form und Inhalt] an und wollen eine Theorie aufstellen, die für unsere Kunst und unseren Fortschritt nützlich sein kann. Lunatscharsky sagt: ‚Ein neuer Inhalt kann in die engen Kleider der alten Form schlüpfen und, ob man es will oder nicht, mit dieser alten Form einen brutalen Kampf beginnen. Die neue Form wird wohl unter dem Druck dieser zwei entgegengesetzten Kräfte vervollständigt.‘“³³⁰

Die „neue Form“ entsteht aus dem Konflikt zwischen der alten „Form“ und dem neuen „Inhalt“. Gemäß der formalistischen Literaturtheorie, welche laut Katsumoto die „[...] unteilbare Beziehung zwischen der Form und dem Inhalt nicht anerkennt“, sind die beiden Begriffe nur lose miteinander verknüpft. Die marxistischen Literaturtheorien, die besagen, dass die „neue Form“ aus der Unzulänglichkeit der alten literarischen „Form“ und des neuen „Inhalts“ resultiert, typisch für die proletarische Literaturtheorie in Japan sei und auf dem dialektischen Prinzip basiere.³³¹

Diese Vorüberlegung von Katsumoto zeigt, dass gegen Ende der Debatte (vor allem ab Februar 1929) ein neues Thema angesprochen wird. Wie verhält sich die Beziehung zwischen der literarischen „Form“ und dem „Inhalt“ eines Werkes im Verlauf der Geschichte? Ist es so, wie Katsumoto in Anlehnung an Lunatscharsky besagt, dass eine neue „Form“ dann entsteht, wenn ein neuer „Inhalt“ am Horizont der Gesellschaft erscheint und eine Diskrepanz zwischen ihm und der alten (bisherigen) „Form“ zustande kommt, was die Autoren wiederum dazu veranlasst, die alten Formen zu revidieren?

³³⁰ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 95.

³³¹ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 95.

8.1 HISTORISCHE FORMSEMANTIK BEI HIRABAYASHI HATSUNOSUKE

In dem Aufsatz „Der Wunsch nach einer neuen Form in der Literatur“ (*Bungaku ni okeru shinkeishiki no yōbō* 文学に於ける新形式の要望) befasst sich Hirabayashi Hatsunosuke mit der Darstellungsweise der raschen Veränderung der modernen Welt.³³² An konkreten Beispielen beschreibt er ausführlich, wie sich die moderne Gesellschaft verändert. Betont wird vor allem die Veränderung im traditionellen japanischen Lebensstil unter dem Einfluss der europäischen Kultur.³³³ Seiner Meinung nach haben alle diese Veränderungen in der Gesellschaft einen Einfluss auf die Literatur selbst:

„Die Revolution des Lebens verlangt nach der Revolution der Literatur! [...] Man kann sagen, dass die Eindrücke und Erfahrungen,³³⁴ welche die gegenwärtige Welt den jungen Menschen gegeben hat, bereits in ihrer Ausdrucksform (*hyōgen no keishiki* 表現の形式) vollkommen zur Schau gestellt wurden. Ich habe in der letzten Ausgabe spontan darauf hingewiesen, dass sich die gegenwärtigen Autoren nicht um ihre Sätze kümmern. Die Ausdrucksformen, die es seit jeher gibt, können nicht den Inhalt ausdrücken, der in den Köpfen der neuen Schriftsteller reift. Und deswegen frage ich mich, ob das Knochenbrechen in den freien Sätzen [dieser neuen Autoren] nicht eine vergebliche Anstrengung ist? Zum Beispiel die Form der Sätze von Akutagawa Ryūnosuke, der als Meister des Stiles bezeichnet wurde, ist bereits unangemessen [geworden], um die Gefühle auszudrücken, welche wir in dem heutigen Leben empfinden.

Es gibt einen fundamentalen Grund dafür, dass man sich heutzutage in den literarischen Werken eine neue Form wünscht. Es ist ein Phänomen, das sich immer wieder in den Zeiten der literarischen Revolution ereignet. Als die

³³² Dazu folgendes Zitat: „So wie ich schon vorhin erwähnt habe, ist die alte Literatur (*kyū bungaku* 旧文学) ins Schwanken geraten und es ist dazu gekommen, dass sie nicht mehr zu der neuen passt. Aber, wenn man nach Gründen fragt, warum es dazu gekommen ist, versteht man [diese Gründe] nicht vollständig, wenn man nur die Literatur untersucht. Der Stil (*yōshiki*) des gesellschaftlichen Lebens von uns Japanern ist in der letzten Zeit [ebenfalls] ins Schwanken geraten und die Tatsache, dass dieser Wechsel aus dem alten Lebensstil in den neuen außerordentlich schnell vonstattenging, bedarf meiner Ansicht nach einer Erklärung“, vgl. HIRABAYASHI 1929(a): 55.

³³³ Dieser zunehmende Einfluss der europäischen Kultur wird laut Hirabayashi in vielen Aspekten des menschlichen Lebens wiedergespiegelt: zum Beispiel neue Kleidung oder neue Möglichkeiten, die Freizeit zu verbringen, aber auch der technologische Fortschritt, Erfindung der Autos und Flugzeuge und schlussendlich die voranschreitende Globalisierung – das alles seien Faktoren, die zum Wandel des japanischen Lebensstiles wesentlich beigetragen haben, vgl. HIRABAYASHI 1929(a): 55–57.

³³⁴ Wörtlich: „Sinneswahrnehmungen“ (*kankaku* 感覚).

Form des Klassizismus unangemessen wurde, um das neue Leben auszudrücken, und [diese Form] zu Fesseln wurde, hat der Romantizismus diese [Fesseln] der alten Form zerrissen. Aber inzwischen ist die romantische Form im neuen erstarrten Zeitalter allmählich [ebenfalls] unangemessen geworden und der Naturalismus hat die romantische Form ersetzt. Die Geschichte hat einen kontinuierlichen Charakter und wir sind heute nichts anderes als bloß ein Teil der Geschichte. Aber es ist das Leben, welches in allen diesen Fällen die literarische Form bestimmt und welches als literarischer Inhalt (*naiyō*) entfaltet werden soll. Ohne [den Verlauf] des Lebens voraussagen zu können, können wir [die Entwicklung] der Literatur auch nicht voraussehen. In dem literarischen Werk wird einem bestimmten Inhalt eine Form gegeben, und es ist unmöglich, nach der Entstehung eines künstlerischen Werkes nur von der literarischen Form zu sprechen. Es ist so, als ob man vom Raum [seiner] Dimensionalität fernhalten würde. Es ist nicht nötig, noch einmal zu sagen, dass der Inhalt durch das materielle Leben vorbestimmt wird.

Ich würde behaupten, dass der Inhalt der literarischen Form vorausläuft und alle Gedanken und Sinneswahrnehmungen sich im Kopf eines Schriftstellers anhäufen, solange sie nicht ins künstlerische Werk verwandelt werden. Wenn es unangemessen ist, das mit dem Wort Inhalt zu bezeichnen, sollte man besser ein anderes Substantiv nehmen.³³⁵ Das Wesen der Seife verändert sich nicht, egal, ob man sie als *shabon* (シャボン) oder *sekken* (石鹸) bezeichnen würde. Das Gleiche gilt [für das Ich]: Das Wesen meines Ichs verändert sich nicht, egal, ob ich, Hirabayashi, plötzlich in Yamabayashi umbenannt werde.³³⁶ [...] Selbstverständlich kann es vorkommen, dass die literarische Form den Inhalt bestimmt. Genauso wie das Gras, welches unter der Veranda wächst, an einen harten Boden stößt und nicht mehr senkrecht wuchern kann, stößt auch manchmal der Inhalt, der sich im Kopf eines Schriftstellers befindet, an die äußere Form (*gaizaiteki na keishiki* 外在的な形式), und ohne sich selbst frei ausdrücken zu können, scheitert er an dieser.³³⁷

Der Ansatz von Hirabayashi Hatsunosuke kann mit dem Begriff der „historischen Formsemantik“ kurz zusammengefasst werden. Gemeint wird damit eine linguistisch-literarische Überlegung von der Diachronie bzw. Historizität der formalen Aspekte des literarischen Werkes. Die Semantik der literarischen „Form“ ist nämlich nicht etwas Erstarrtes, sondern verändert sich im Laufe der Zeit. Der wichtigste Faktor dieses Formwandels ist die Veränderung des gesellschaftlichen „Inhalts“. Der Wandel in der Gesellschaft bringt unausweichlich die Notwendigkeit mit sich, die literarische „Form“ zu restaurieren und an den neuen „Inhalt“ anzupassen.

³³⁵ Es handelt sich wohl um eine indirekte Anspielung auf die neosensualistische Unterscheidung zwischen dem literarischen „Stoff“ und „Inhalt“.

³³⁶ Es ist ein indirekter Bezug auf einen Aufsatz der neosensualistischen Schule, vgl. YOKOMITSU 1928(a).

³³⁷ Vgl. HIRABAYASHI 1929(a): 58.

Die historische Formsemantik ist also laut Hirabayashi Hatsunosuke ein Beweis dafür, dass die literarische „Form“ durch den gesellschaftlichen bzw. literarischen „Inhalt“ bestimmt wird. Hirabayashi scheint an dieser Stelle keine Unterscheidung zwischen dem sozialen „Inhalt“, dem „Stoff“ und dem „Inhalt“ auf der Ebene der literarischen Rezeption zu machen.

8.2 HISTORIZITÄT DER INHALT-FORM-BEZIEHUNG

Komiyama Akitoshi schreibt im Februar 1929 den Aufsatz „Die historische Positionierung der formalistischen Literatur – die formalistische Literatur als avantgardistische Gegenerscheinung in der Bourgeois-Literatur“ (*Keishikishugi bungaku no shi teki ichi – burujoa bungaku ni okeru saientan teki handōgenshō toshite no keishikishugi bungaku* 形式主義文学の史的位 置 – ブルジョア文学における最尖端的反動現象としての形式主義文学). Komiyamas Ansatz ist insofern innovativ, als er einen neuen Blick auf die Methode der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen der literarischen „Form“ und dem „Inhalt“ wirft. Es handelt sich hier um eine diachrone, historische Diskursuntersuchung dieser Begriffsrelation. Er unterscheidet drei „Zeitalter“ bzw. drei verschiedene Entwicklungsphasen der Beziehung zwischen der „Form“ und dem „Inhalt“ (Modell der Form-Inhalt-Evolution):

- 1) „Das Zeitalter, in dem der Inhalt dominiert“ (*naiyō kajū jidai* 内容過重時代),
- 2) „Das Zeitalter der harmonischen [Beziehung] zwischen der Form und dem Inhalt“ (*naiyō keishiki chōwa jidai* 内容形式調和時代),
- 3) „Das Zeitalter, in dem die Form dominiert“ (*keishiki kajū jidai* 形式過重時代).

Was das „Zeitalter, in dem der Inhalt dominiert“, betrifft, handelt es sich um eine Zeit, in welcher die literarische Welt den „Inhalt“ eines Werkes aufwertet und ihn für den Bestimmungsfaktor der literarischen „Form“ betrachtet. Die „Form“ wird durch den „Inhalt“ bestimmt:

„Wie wird aber solche literarische Form geboren? Weil die literarische Form eine Sprachform ist (*gengo no keishiki* 言語の形式), wird die Sprache als Faktor der Form betrachtet. Demgemäß wird die Form durch die sprachlichen Eigenschaften eingegrenzt. Und die sprachlichen Eigenschaften unterscheiden sich je nach sozialer Klasse. Die Sprache der herrschenden Klasse steht beispielsweise für Schönheit, Komplexität, rhetorische Geschicklichkeit, intellektuelle Überbetonung und übermäßige Verfeinerung usw. Die Sprache der Proletarier hingegen zeichnet sich durch ihre Einfachheit, Frische und Ungechliffenheit aus. Diese sprachlichen Eigenschaften beeinflussen die literari-

sche Form. Diese charakteristischen Merkmale der Sprache, welche die literarische Form beeinflussen, werden in der Tat durch den gesellschaftlichen Inhalt (*shakainaiyō*) der sozialen Schicht bestimmt.“³³⁸

Man kann sagen, dass laut Komiyama das Vorkommen von unterschiedlichen Soziolekten ein Beweis für die Bestimmung der literarischen „Form“ durch den „Inhalt“ ist. Die „Form“ ist in dem Sinne nichts Anderes als die Sprache, und diese wird enorm durch den „sozialen Inhalt“, zum Beispiel die soziale Umgebung, beeinflusst, was durch die Existenz der Soziolekte bewiesen wird.

„Das Zeitalter der Harmonie zwischen der Form und dem Inhalt“ ist die zweite Phase in der literarischen „Evolutionstheorie“ von Komiyama Akitoshi. Der gesellschaftliche „Inhalt“ befindet sich in einer ununterbrochenen Fortschrittsentwicklung, bis er seinen Höhepunkt erreicht. Mit der Entwicklung und der Vervollkommnung des gesellschaftlichen „Inhalts“ wird auch die literarische „Form“ vervollständigt, denn die literarische „Form“ ist, wie in der ersten Phase gezeigt wurde, ein Produkt des gesellschaftlichen „Inhalts“.³³⁹ Es ist die Phase der idealistischen Entwicklung des gesellschaftlichen „Inhalts“, die notwendigerweise die Entwicklung der literarischen „Form“ und den Zustand der Inhalt-Form-Resonanz mit sich bringt.

Aber sobald die Klassengesellschaft auf einer höheren Entwicklungsstufe angelangt ist, setzt der Zerfallsprozess erneut ein. In dieser Zeit verliert die Literatur ihren „Inhalt“. Der Grund dafür ist folgender:

„Weil die Literatur den sozialen Inhalt (*shakai naiyō*) als eigenen Inhalt gebraucht, muss wohl der Zerfall eines [bestimmten] gesellschaftlichen Inhalts auch den Zerfall des literarischen Inhalts bedeuten [...] Da der literarische Inhalt zusammen mit dem Zerfall des gesellschaftlichen Inhalts untergeht, bleibt am Schluss nur die literarische Form übrig. Man kann zwar sagen, dass die neue Situation [Zerfall des gesellschaftlichen Inhalts] ein neuer gesellschaftlicher Inhalt ist, aber in der Tat ist es keine wirkliche Neuerung, sondern eine Anomalie (*ijō sa 異常さ*), eine Deformation des zerfallenden Inhalts.“³⁴⁰

Diese evolutionäre Entwicklung lässt sich konkret am Beispiel der japanischen Literatur zeigen. Den Anfang der ersten Phase setzt Komiyama Akitoshi zu Beginn der *Meiji*-Zeit, zusammen mit der Entstehung der politischen Romane. Das Ende dieser ersten Phase setzt er ca. 30 Jahre nach der *Meiji*-Restauration an, das heißt um 1900. Zusammen

³³⁸ Vgl. KOMIYAMA 1929(a): 60f.

³³⁹ Vgl. KOMIYAMA 1929(a): 61.

³⁴⁰ Vgl. KOMIYAMA 1929(a): 61f.

mit dem allmählichen Aufkommen der totalitären Gesellschaft wird die Gattung der politischen Romane perfektioniert und in der zweiten Hälfte der *Taishō*-Zeit, also in der Zeit, in der „das postrevolutionäre halbe Jahrhundert“ (*kakumeigo teki hanseiki* 革命後の半世紀) zu Ende war, setzt die zweite Periode ein. Mit dem „grandiosen Blick auf die Welt“ (*ikan* 偉観) erreicht die Literatur ihre höchste Stufe. Heute erlebt die Literatur ihre dritte Entwicklungsphase, die Phase, in der der literarische „Inhalt“ zerfällt und die Literaten sich der literarischen „Form“ zuwenden.³⁴¹

Komiyama Akitoshi zufolge hat die Literarizität eines literarischen Werkes zwei grundsätzliche Bedeutungsebenen. Er wirft Neosensualisten wie Yokomitsu Riichi vor, dass sie nur eine von diesen beiden Ebenen berücksichtigen. Yokomitsu behauptet, dass das literarische Werk, wenn der „Stoff“ (*sozai*) und die literarische „Form“ (*keishiki*) in Einklang gebracht werden, den höchsten Wert der Literarizität erreicht hat. Komiyamas Kritik an diesem neosensualistischen Ansatz ist in der Betonung des diachronischen bzw. historischen Charakters der Literarizität zu situieren. Würde sich nämlich die Literarizität ausschließlich aus der oben erwähnten Form-Inhalt-Resonanz ergeben, dann wäre es seiner Meinung nach unmöglich, ein literarisches Werk zu erschaffen, dessen Literarizität dauerhaft bzw. dessen literarischer Wert stabil wäre.³⁴² Die Grundlage dieser Überlegung bildet sein diachronisch-dialektisches Literaturverständnis:

„Das literarische Werk aus einer Epoche [...] ist für die Menschen aus der danach folgenden Epoche nicht interessant. Abgesehen von [wenigen] Fachleuten, werden sie von keinem mehr gelesen. Man wünscht sich eine neue Literatur. Kann man dieses [Phänomen] als Verschiebung der Werte betrachten?“

³⁴¹ Vgl. KOMIYAMA 1929(a): 62.

Hirabayashi Hatsunosuke übt Kritik an Komiyamas Aufsatz aus, indem er behauptet, dass gemäß Komiyamas Theorie das literarische Werk keinen stabilen Wert besitzt, sondern früher oder später zusammen mit dem Verfall des gesellschaftlichen Inhalts auch verfallen muss. Gegen diese Auffassung spricht seiner Meinung nach die Tatsache, dass es viele epochenübergreifende Werke gibt, vgl. HIRABAYASHI 1929(d): 41.

³⁴² Ein ähnliches Problem sieht auch Nakamura Murao in seinem im Jahre 1925 verfassten Aufsatz, in dem er sich gegen die Universalität der Kunstkriterien äußert. Unterschiedliche Strömungen in der Literatur sollen nicht mit normativen Kategorien des Guten oder Schlechten beurteilt werden. Sie sind ein Produkt der Mode und das, was heute für besser, schöner oder geschickter gehalten wird, kann morgen ganz anders beurteilt werden, vgl. NAKAMURA 1925: 94f.

Nehmen wir beispielsweise an, dass der literarische Wert des *Genji monogatari* aus der höfischen [Heian-]Zeit für die Menschen dieser Zeit +A betrug. Für die Menschen aus der danach folgenden *Kamakura*-Zeit war es allerdings -A. Es bestand die Notwendigkeit, ein neues literarisches Werk zu schaffen, und es entstand das *Heike monogatari*. Den [literarischen] Wert des *Heike monogatari* wollen wir mit +B bezeichnen. Das heißt, [der Wert] B ist größer als der Wert A, und für die Menschen aus der *Kamakura*-Zeit ist der Wert des *Heike monogatari* größer als der Wert des *Genji monogatari*, weil +B einen höheren Wert als -A besitzt [...]. Bei der Bestimmung des relativen Wertes [der Literatur] ist also die Frage entscheidend, welcher gesellschaftliche Inhalt zum literarischen geworden ist. Yokomitsu hat nur den ersten Punkt bei der Festlegung des [literarischen] Wertes eines Romans in Betracht gezogen. Den zweiten hat er nicht gesehen.“³⁴³

Fassen wir zusammen: Komiyama Akitoshi unterscheidet zwischen zwei wichtigen Elementen, aus denen die Literarizität besteht. Erstens die Übereinstimmung des literarischen „Inhalts“ mit der literarischen „Form“ und zweitens die Auswahl des gesellschaftlichen „Inhalts“, welcher gemäß seinem diachronischen Literaturverständnis den literarischen „Inhalt“ bestimmt. Der literarische Wert ist also nichts Stabiles und befindet sich in einem ständigen Wandel, gerade deswegen, weil der gesellschaftliche „Inhalt“, der dem literarischen zugrunde liegt, sich stets verändert.³⁴⁴

³⁴³ Vgl. KOMIYAMA 1929(a): 63.

³⁴⁴ Der historische Charakter des literarischen Wertes, der durch den „Inhalt“ mitbestimmt wird, ist ein wichtiges Thema unter den proletarischen Kunstkritikern. Als Beispiel kann an dieser Stelle die Diskussion zwischen Tanigawa Tetsuzō und Aono Suekichi erwähnt werden. Tanigawa Tetsuzō behauptet beispielsweise, die Kultur sei etwas Kontinuierliches und jede Epoche besitze Merkmale der vorangehenden. Es gibt zwar im Laufe der Geschichte der Kunst und Kultur sich stets verändernde Elemente, aber es gibt auch unveränderbare Dinge. Unveränderbar ist zum Beispiel die „Universalität der Menschheit“ (*fuhen ningensei* 不変人間性). Gemeint ist damit die vom epochalen Wandel unabhängige menschliche Empfindungsfähigkeit. Die Kunst beinhaltet sowohl diese universalen Elemente des menschlichen Lebens als auch die veränderbaren, wie zum Beispiel die Ideologie, vgl. AONO 1929: 50.

Aono Suekichi hinterfragt allerdings diese Theorie von Tanigawa, indem er andeutet, dass dasselbe Werk je nach Epoche unterschiedliche Emotionen im Menschen erwecken kann. Er behauptet, dass zusammen mit der Veränderung der Gesellschaft sich auch der Wert der ästhetischen Empfindung verändert. Aono sagt, „Alles, auch unsere ästhetische Wahrnehmung, verändert sich, es gibt dementsprechend in der Literatur keine Sachen, die sich nicht verändern würden“, vgl. AONO 1929: 50f.

8.3 DAS MODELL DER DYNAMISCHEN ENTWICKLUNG

Nakagawa Yoichi betont einen weiteren Aspekt, den interdisziplinären Charakter der „Form“ im Verlauf der „dynamischen Entwicklung“ (*dōteki hattensei no shiki* 動的発展性の式) der Gesellschaft.

Der Begriff der „Form“ wird nicht nur in Bezug auf die Schriftzeichen bzw. auf die Sprache, sondern auch in Bezug auf jeden anderen Aspekt der Kultur angewendet und erscheint als ein gesamtkulturelles, allumfassendes Phänomen. Deswegen kann man nur schwer sagen, dass Nakagawas Theorie, die er selbst als „Modell der dynamischen Entwicklung“ bezeichnet, eine ausschließlich literaturwissenschaftliche Theorie ist. Die Begriffsrelation Stoff-Form-Inhalt lässt sich genauso gut auf jeden anderen Bereich der Kultur anwenden:

Erste Stufe der Formaktivität (*daiichidan no keishiki katsudō* 第一段の形式活動)

Stoff 1 (*sozai*) + Form 1 (*keishiki*) ---- Inhalt 1 (*naiyō*)

Zweite Stufe der Formaktivität (*dainidan no keishiki katsudō* 第二段の形式活動)

(Form 1 + Inhalt 1 = Stoff 2) + Form 2 ---- Inhalt 2

Dritte Stufe der Formaktivität (*daisandan no keishiki katsudō* 第三段の形式活動)

(Form 2 + Inhalt 2 = Stoff 3) + Form 3 ---- Inhalt 3

Unendliche Entwicklung (*mugen no hatten* 無限の発展)³⁴⁵

Nakagawa erklärt das oben skizzierte Modell anhand konkreter Beispiele. Stellen wir uns vor, wir besitzen einen Stein und gebrauchen diesen als Material bzw. „Stoff“ (*sozai*) zum Bau eines Hochhauses. Dem Stein wird eine „Form“ (*keishiki*) gegeben, das Haus wird gebaut und es besitzt einen konkreten „Inhalt“ (*naiyō*). Dieses Hochhaus (inklusive seiner „äußeren Form“ und seines „Inhalts“) wird dann auf der sogenannten zweiten Stufe der Formaktivität zum Bestandteil des Materials für ein neues kulturelles Werk, nämlich den Stadtplan. Dem Stadtplan wird wieder eine „Form“ gegeben, aus der sich ein neuer „Inhalt“ ergibt. Auf der nächsten, dritten, Stufe der Formaktivität wird beispielsweise der Stadtplan, das heißt „Form“ und „Inhalt“, die dahinter stehen, selbst zum Material eines Romans. Der Roman bekommt eine Form, das heißt, er wird materialisiert und wird dann vielleicht selbst zum Material/Stoff eines neuen kulturellen Objekts.

³⁴⁵ Vgl. NAKAGAWA 1929(b): 156.

Das Modell von Nakagawa kann also anhand folgender These zugespitzt werden: Durch die Wirksamkeit der „Form“ auf den individuellen Rezipienten dieser „Form“, egal, ob es sich um ein literarisches oder architektonisches Werk handelt, wird das menschliche Handeln vorangetrieben, und aus diesem Grund ist die menschliche Kultur nichts Anderes als eine ununterbrochene Entwicklung der „Form(en)“.³⁴⁶

8.4 ZWISCHENFAZIT V: HISTORIZITÄT DER FORM-INHALT-FORM-BEZIEHUNG

a) Struktur der Debatte

In der vierten und letzten Phase der Debatte findet wieder ein Wechsel der Betrachtungsperspektive der untersuchten Begriffe statt. Von der Reflexion über die Bedeutung der Termini „Form“ und „Inhalt“ auf der kleinsten Bedeutungsebene des Wortes (Kap. 6 und 7) wechselt die Debatte auf eine Metaperspektive der Reflexion über die Begriffe, konkret gesagt, über das Verständnis der Beziehung zwischen „Form“ und „Inhalt“ im Kontext der historischen Entwicklung der Kultur und Gesellschaft.

b) Begriffliche Untersuchung

In diesem Zusammenhang wurden drei Ansätze untersucht, die einen Beitrag zur Erschließung der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ aus der Perspektive ihrer Historizität geleistet haben:

– Hirabayashi Hatsunosuke betont den historischen Wandel der literarischen Form. An konkreten Beispielen will er zeigen, dass der gesellschaftliche bzw. soziale „Inhalt“ die „Form“ eines Werkes bestimmt. Er zeigt, dass zusammen mit der Veränderung des gesellschaftlichen „Inhalts“, die nach der Meiji-Restauration zum Beispiel unter dem Einfluss der europäischen Kultur auf die japanische stattfindet, sich auch der literarische „Inhalt“ verändert. Die Veränderung des literarischen „Inhalts“ bringt notwendigerweise die Veränderung der „Form“ mit sich. Man kann mit der alten traditionellen „Form“ keinen modernen „Inhalt“ adäquat ausdrücken. Die historische Formsemantik ist also gemäß Hirabayashi Hatsunosuke ein Beweis dafür, dass die literarische „Form“ durch den gesellschaftlichen bzw. literarischen „Inhalt“ bestimmt wird.

– Bei Hirabayashi beobachten wir noch eine weitere Tendenz, die auch schon in den vorhergehenden Kapiteln thematisiert wurde. Da der

³⁴⁶ Vgl. NAKAGAWA 1929(b): 156f.

Zur Kritik dieser Ansätze von Nakagawa Yoichi vgl. KOBAYASHI 1930: 403.

„Inhalt“ aus der Perspektive der literarischen Produktion definiert wird, besteht für Hirabayashi ein direkter Zusammenhang zwischen dem sozialen bzw. gesellschaftlichen „Inhalt“ und dem literarischen „Inhalt“. Mit anderen Worten, auch hier wird der literarische „Inhalt“ ähnlich verstanden wie der neosensualistische Begriff des „Stoffes“.

– Komiyama Akitoshi befasst sich mit der historischen Entwicklung der Form-Inhalt-Beziehung in der Literatur. Er begreift die Literaturgeschichte als eine Fortsetzung von Entwicklungszyklen. Jeder Zyklus besteht aus drei Phasen einer diachronischen Evolution der Literatur: (1) einer Phase der Überlegenheit des literarischen „Inhalts“, in der der literarische „Inhalt“, der aus dem gesellschaftlichen entsteht, das dominierende Kriterium der Literarizität ist, (2) einer Phase der Vervollständigung, in der der gesellschaftliche „Inhalt“, also auch der literarische „Inhalt“ und somit die in dichotomischer Beziehung zum literarischen „Inhalt“ stehende „Form“ vervollständigt werden, (3) und zuletzt einer Phase, in welcher der gesellschaftliche „Inhalt“ seine Aktualität verliert, und sein Zerfallsprozess einsetzt. Es beginnt eine Epoche, in der nur auf die „Form“ Rücksicht genommen und nur die „Form“ als Objekt der Literarizität betrachtet wird (zum Beispiel das Aufkommen des Neosensualismus). Die proletarische Literatur der 20er-Jahre sei seiner Meinung nach der Anfang eines neuen und die formalistische Literatur der Abschluss des alten Zyklus in der Literaturgeschichte.

– Das Kriterium der Literarizität besteht nicht nur in der Übereinstimmung des literarischen „Inhalts“ mit der „Form“, wie es laut Komiyama die Neosensualisten behaupten würden, sondern auch in der Auswahl des literarischen „Stoffes“. Da der literarische „Inhalt“ ein Bestandteil der Literarizität ist, verändert sich diese im Verlauf der Geschichte gerade deswegen, weil der literarische „Inhalt“ aus dem gesellschaftlichen „Inhalt“ entsteht,³⁴⁷ dessen Wert sich auch stets im Wandel befindet.

– Von den neosensualistischen Beiträgen ist der Ansatz von Nakagawa Yoichi von großer Relevanz. Er definiert die „Form“ und den „Inhalt“ auf der gesamtulturellen Ebene als Antrieb der kulturellen Innovation. Die Wirkung der „Form“ und des „Inhalts“ eines erschaffenen Objektes wird zum „Stoff“ eines neuen Gegenstandes der kulturellen Produktion, aus der nach der Verleihung der „äußeren Form“ wieder ein neuer „Inhalt“ entsteht.

³⁴⁷ Es handelt sich um eine These, die in der formalistischen Fraktion negiert wird. Gemäß Nakagawa Yoichi kann der „Inhalt“ eines Romans oder eines literarischen Werkes mit dem Lebensinhalt nie verwechselt werden, vgl. NAKAGAWA 1929(b): 155.

9. ZUSAMMENFASSUNG

9.1 GLIEDERUNG DER DEBATTE

Im Verlauf der Untersuchung hat sich ergeben, dass die Debatte in vier große thematische Phasen untergliedert werden kann, in denen das Gewicht entsprechend auf vier unterschiedliche thematische Aspekte der Form-Inhalt-Beziehung verteilt wird.

(1) Als erste Phase des Formalismusstreites kann das Vorfeld der Debatte und die Auseinandersetzung mit proletarischen Begriffen „Form“ und „Inhalt“ betrachtet werden. Zu dieser ersten Phase wurden Aufsätze gezählt, die streng genommen nicht zum Formalismusstreit gehören, aber indirekte Auslöser der Debatte waren. Untersucht wurde der Ansatz von Katagami Noburu (4.1), der sich in seinen Aufsätzen bemüht, die literarische Produktion als Dichotomie der literarischen Rezeption zu verstehen, die seiner Meinung nach in der zeitgenössischen Literaturtheorie missachtet wurde. Der direkte Auslöser der Debatte war Hirabayashi Hatsunosuke, der ein, wie sich im Verlauf der Untersuchung herausgestellt hat, für die proletarische Literaturtheorie typisches Modell der Inhalt-Form-Beziehung ausgearbeitet hat. Die proletarischen Literaturtheoretiker sind allerdings keine homogene Gruppe und auch intern zeigen sich Differenzen zwischen einzelnen Mitgliedern in Bezug auf das Verständnis der literarischen „Form“ und des literarischen „Inhalts“ (beispielsweise diejenigen zwischen Kaji Waratu und Kurahara Korehito, vgl. 4.2).

(2) Als zweite Phase des Formalismusstreites kann die Auseinandersetzung mit Yokomitsu Riichis Modell der Form-Inhalt-Beziehung bezeichnet werden. Auf die Ansätze von Hirabayashi und Kurahara antwortet der neosensualistische Literaturtheoretiker Yokomitsu Riichi mit einem eigenen Modell der Form-Inhalt-Beziehung im Kontext der literarischen Produktion und Rezeption (5.2). In Anlehnung an Yokomitsu meldet sich auch Nakagawa Yoichi (5.3) zu Wort, der die Position von Yokomitsu argumentativ unterstützt. Die beiden Formalisten bilden zusammen die stärkste Opposition zu den proletarischen Ansätzen von Hirabayashi und Kurahara, die allerdings nicht lange passiv bleiben, in neuen Aufsätzen die Argumente der Formalisten kritisieren und die eigene Position verteidigen. Betont wird vor allem der dichotomische Charakter der Inhalt-Form-Beziehung, der laut Kurahara sowohl in den formalistischen Ansätzen als auch in dem sogenannten „falschen“ Marxismus vernachlässigt wird. Den Formalisten, die keinen Zusammenhang zwischen

dem menschlichen Leben und dem literarischen „Inhalt“ wahrnehmen wollen, wird auch die dualistische Trennung des literarischen „Inhalts“ vom menschlichen Leben geworfen.

(3) Die dritte Phase der Debatte ist durch eine Auseinandersetzung mit der Unterscheidung zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“ charakterisiert: Yokomitsu Riichi unterscheidet in einem seiner theoretischen Aufsätze zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“, was durch die Kritik des formalistischen Begriffsmodells von Seiten der proletarischen Literaturtheoretiker veranlasst wird (6.1). Mit dieser Unterscheidung befassen sich dann zahlreiche formalistische und proletarische Literaturtheoretiker. Seitens der Neosensualisten ist der Ansatz von Inukai Takeru zu nennen, der durch zahlreiche terminologische Ausdifferenzierungen (z. B. die „innere Form“ vs. „Prototyp der inneren Form“) den Prozess der literarischen Produktion und Rezeption genau beschreibt (6.2). Mit der Definition der „äußeren“ und „inneren Form“ von Yokomitsu Riichi können sich allerdings die proletarischen Literaturtheoretiker nicht zufriedenstellen und schlagen eigene Definitionen dieser Termini vor (7.1 und 7.2). Charakteristisch für diese Phase ist auch ein Perspektivenwechsel, der in einigen (vor allem proletarischen) Ansätzen stattfindet. Die Semantik und Funktion der Begriffe wird nicht aus der Perspektive des Gesamtwerkes betrachtet, sondern aus der Betrachtungsperspektive des Wortes (7.1 und 7.3).

(4) Die letzte Phase des Formalismusstreites befasst sich mit semantischen Eigenschaften der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ im Kontext der historischen Kulturentwicklung. Es handelt sich hier um die Auseinandersetzung mit der Historizität der Form-Inhalt-Beziehung. Zu nennen sind an dieser Stelle die Ansätze von Hirabayashi Hatsunosuke, der den historischen Charakter der Formsemantik betont. Die Semantik einer „Form“ kann sich im Verlauf der Geschichte unter dem Einfluss der Veränderung der gesellschaftlichen „Inhalte“ wandeln (8.1). Von großer Relevanz ist der Ansatz von Komiyama Akitoshi, der die Literaturgeschichte zyklisch versteht. Jede Periode dieses Zyklus lässt sich durch ein unterschiedliches Verständnis der Beziehung zwischen „Form“ und „Inhalt“ charakterisieren (Dominanz des „Inhalts“, Inhalt-Form-Harmonie, Dominanz der „Form“) (8.2). Zuletzt wurde auch der Ansatz von Nakagawa Yoichi behandelt, der die Form-Inhalt-Beziehung als Antrieb der gesamt-kulturellen Innovation versteht (8.3).

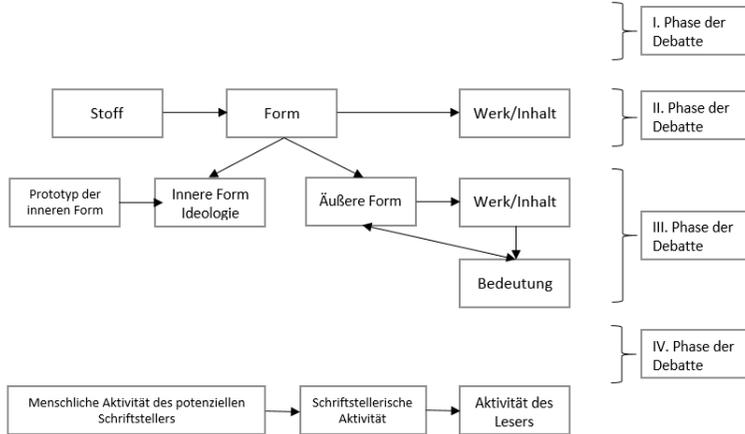
9.2 TERMINOLOGISCHES SIMULACRUM GEMÄß DER NEOSENSUALISTISCHEN LITERATURTHEORIE

Die zweite Fragestellung beschäftigte sich mit der Problematik, wie in der Literaturtheorie Japans (Ende der 20er-Jahre) die Beziehung zwischen „Form“ und „Inhalt“ verstanden wird und welche Differenzen und Ähnlichkeiten in Bezug auf die Auffassung dieser Begriffe in unterschiedlichen Literaturtheorien zu erkennen sind. Bezweckt wurde somit eine Untersuchung von verschiedenen Begriffsrelationen (funktional-semantische Relationen zwischen unterschiedlichen Begriffen), die im Verlauf des Formalismusstreites thematisiert wurden, sowie eine Systematisierung und strukturelle Darstellung der obigen Begriffsrelationen (zum Beispiel: Wie wird die semantische oder funktionelle Relation zwischen dem Begriff „Inhalt“ und dem Begriff „Form“ bei den Neosensualisten aufgefasst?). Das Resultat einer solchen taxonomischen Analyse zeigt, dass die beiden Literaturfraktionen der damaligen Zeit sich durch ein differenziertes Verständnis der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ als Fachtermini einer produktions- und wirkungsästhetischen Poetik unterscheiden. Somit leistet die Arbeit auch einen literaturhistorischen Beitrag, indem sie zwei wohl zentrale Begriffe der literarischen Ästhetik anhand einer literaturtheoretischen Diskussion semantisch erschließt und dadurch eine noch schärfere und präzisere Abgrenzung der beiden Literaturrichtungen ermöglicht.

Im Folgenden sollen kurz die wichtigsten Resultate im Zusammenhang mit dieser zweiten Fragestellung anhand zweier taxonomischer Begriffsmodelle (einem neosensualistischen und einem proletarischen) vorgestellt werden. (1) Vertikal wurde die Entfaltung der Begriffe und ihrer Unterkategorisierung im Verlauf der Debatte dargestellt (zeitliche Dimension). (2) Horizontal wurde die funktionelle Beziehung der einzelnen Begriffe im Kontext der literarischen Produktion und Rezeption abgebildet (zum Beispiel: In welcher terminologischen Umgebung ist der Begriff des literarischen „Stoffes“ gemäß der formalistischen Literaturtheorie anzusiedeln und in welcher funktionellen Beziehung steht er zu seinen „benachbarten“ Begriffen?). Zuerst soll das „Simulacrum“ der neosensualistischen Literaturfraktion besprochen werden:³⁴⁸

³⁴⁸ Mit den Doppelpfeilen wird eine dichotomische Beziehung (Beziehung zwischen zwei polaren Differenzen) markiert.

Begriffssimulacrum 1: Modell der lit. Produktion und Rezeption gemäß der formalistischen Literaturtheorie



a) „Literarischer Stoff“

Die formalistischen Literaturtheoretiker lehnen den Begriff des „Inhalts“ aus der Perspektive der literarischen Produktion kategorisch ab („Inhalt“ als Produkt des Autors) und machen eine Unterscheidung zwischen den Begriffen „Stoff“ und „Inhalt“. Der „Stoff“ ist ein Material, mit dem der Autor während des Schreibprozesses arbeitet und den er gebraucht, um ein literarisches Werk zu vollbringen.³⁴⁹ Er ist also ein Ersatzbegriff (siehe weiter unten) und steht in semantischer Beziehung der Implikation (Unterbegriff) zum proletarischen Terminus „Inhalt“.³⁵⁰

b) „Literarische Form“

Grundsätzlich wird die literarische „Form“ laut der neosensualistischen Schule als „Anhäufung der Schriftzeichen“ definiert.³⁵¹ Sie ist die Bedingung der materiellen Existenz, weil keine Substanz und somit auch kein literarisches Werk ohne diese „Form“ existieren kann.³⁵² Sie ist auch ein Bestimmungsfaktor der Ästhetik, weil die Schönheit sich nicht aus dem „Charakterwesen“ der Dinge, sondern vor allem aus der „Form“ dieser Dinge ergibt.³⁵³ Sie ist ein Bestimmungsfaktor des litera-

³⁴⁹ Vgl. KUME 1926: 113, YOKOMITSU 1928(a), NAKAGAWA 1928(a): 22.11, INUKAI 1929: 12.01, INUKAI 1928: 19.12, NAKAGAWA 1929(b): 150.

³⁵⁰ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 375, KATSUMOTO 1929(a): 376f.

³⁵¹ Vgl. YOKOMITSU 1928(a).

³⁵² Vgl. NAKAGAWA 1928(a): 22.11.

³⁵³ Vgl. NAKAGAWA 1928(a): 22.11, NAKAGAWA 1928(a): 23.11.

rischen „Inhalts“, das heißt, sie ist dem Begriff „Inhalt“ hierarchisch übergeordnet (semantische Hyperonymie). In diesem Zusammenhang wurde von der sogenannten dualistischen Beziehung Form-Inhalt gesprochen, also einer Beziehung zwischen zwei asymmetrisch bewerteten Gegensätzen,³⁵⁴ in denen der Eine dem Anderen vorrangig ist. Im Kontext der Semiotiklehre wird allerdings der Vorwurf abgelehnt, die Beziehung zwischen der „Form“ und dem „Inhalt“ (hier „Bedeutung“) dualistisch zu verstehen. Hingegen wird die Abhängigkeit der beiden Begriffe voneinander betont, denn ein Schriftzeichen als „Form“ (Signifikant) ist ohne seine „Bedeutung“ (Signifikat) nicht möglich.³⁵⁵ Trotzdem wird auch hier der Ursprung der Zeichenbedeutung in der „äußeren Form“ situiert, indem behauptet wird, dass der „Inhalt“ eines Schriftzeichens sich aus dem Kommunikationsprozess zwischen dem literarischen Werk und dem Rezipienten ergibt, und nicht so, wie es die Proletarier behaupten würden, aus der kommunikativen Interaktion des Autors mit seinem Werk.

Vermutlich angesichts der Kritik seitens der proletarischen Literaturtheoretiker entscheiden sich die Formalisten in der dritten Phase der Debatte dazu, eine Unterkategorisierung bzw. Unterscheidung zwischen der „äußeren“ und „inneren Form“ zu machen.³⁵⁶ Diese Ausdifferenzierung bedeutet eine semantische Erweiterung des Begriffs „Form“, welche jetzt nicht nur als „materielle Anhäufung der Schriftzeichen“ (äußere Form),³⁵⁷ sondern auch als „Denkform“ (innere Form) begriffen wird, die sich dem Begriff der Ideologie semantisch annähert. Die Semantik der „Form“ erhält dadurch einen sozialen Aspekt („Form“ als Ideologie/gesellschaftliche Denkschablone), wodurch sich die Neosensualisten an das Postulat der Proletarier annähern, die „Form“ und den gesellschaftlichen „Inhalt“ nicht dualistisch, sondern dichotomisch, das heißt als zwei gleichrangige, sich gegenseitig ergänzende Gegensätze, zu verstehen.³⁵⁸ Doch die Beschreibung der funktionellen Relation zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“ ist viel komplexer, als sich aufgrund dieser Beobachtung vermuten lässt, denn es gibt auch neosensualistische Ansätze, die sich bemühen, diese Begriffe durch das Hinzufügen einer wichtigen semantischen Kategorie voneinander fernzuhalten. Es handelt sich um

³⁵⁴ Zu diesem Begriff und seiner Bedeutung vgl. KOSELLECK 2006.

³⁵⁵ Vgl. YOKOMITSU 1929; Der Begriff „Bedeutung“ wird im Kontext der Semiotik anstelle des Terminus „Inhalt“ verwendet.

³⁵⁶ Vgl. YOKOMITSU 1928(b): 28.11, INUKAI 1928: 16.12, INUKAI 1928: 17.12.

³⁵⁷ Vgl. YOKOMITSU 1928(b): 28.11.

³⁵⁸ Vgl. YOKOMITSU 1928(b): 28.11, INUKAI 1929: 12.01.

den Ansatz von Inukai Takeru, der den Prozess der literarischen Produktion in die sogenannte menschliche und schriftstellerische Aktivität untergliedert.³⁵⁹ Die Erschaffung der „äußeren Form“, das heißt das Niederschreiben der Schriftzeichen, ist seiner Ansicht nach die erste (und letzte) Stufe der schriftstellerischen Tätigkeit. Alles, was vor der Erschaffung der „äußeren Form“ gemacht wird, gehört zur menschlichen Aktivität, denn das, was den Schriftsteller von einem einfachen Menschen unterscheidet, ist gerade das Schreiben als „Anhäufung der Schriftzeichen, also die Erschaffung der äußeren Form“. Durch die Exklusion des „Stoffes“ aus dem Prozess der literarischen Produktion und Rezeption beweisen die Neosensualisten die Richtigkeit ihrer These von der Vorrangigkeit der „äußeren Form“, aus der der „Inhalt“ entsteht. Die „äußere Form“ befindet sich am Anfang der literarischen Produktion und aus dieser „Form“ entsteht im Verlauf der literarischen Rezeption der „Inhalt“.

c) Literarischer „Inhalt“

Der „Inhalt“ wird in der neosensualistischen Literatur als Produkt der literarischen Rezeption definiert. Er entsteht im Kopf des Rezipienten und ist somit ein Produkt der Wahrnehmung der literarischen Stoff-Form-Konstellation durch den Leser.³⁶⁰ Er wird beispielsweise mit dem „Subjekt“ und dem „Geist“ konnotiert, um den Begriff von dem materiellen Charakter der „Form“ besser unterscheiden zu können.³⁶¹ Genau wie der Geist ist auch der „Inhalt“ eine Existenz, deren Wesen sich im Gegensatz zur „Form“ nicht als Materie offenbart, sondern immateriell ist. Da der „Inhalt“ durch die „Form“ bestimmt wird, ist er der „Form“ hierarchisch untergeordnet („Inhalt“ als semantische Hyponymie).³⁶² Nach Inukai Takerus Unterscheidung würde er in den Bereich der Aktivität des Lesers gehören.

³⁵⁹ Vgl. INUKAI 1928: 18.12, INUKAI 1928: 20.12.

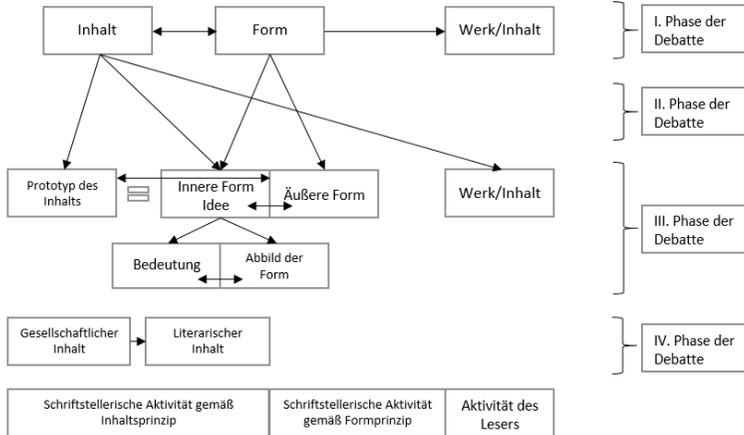
³⁶⁰ Vgl. YOKOMITSU 1928(a), HIROTSU 1930: 400, NAKAGAWA 1928(a): 22.11, INUKAI 1929: 12.01, INUKAI 1928: 19.12, NAKAGAWA 1928(b): 21.11.

³⁶¹ Yokomitsu Riichi zitiert nach KURAHARA 1928(d) sowie KURAHARA 1928(c): 370.

³⁶² Vgl. YOKOMITSU 1928(a).

9.3 TERMINOLOGISCHES SIMULACRUM GEMÄß DER PROLETARISCHEN LITERATURTHEORIE³⁶³

Begriffssimulacrum 2: Modell der lit. Produktion und Rezeption gemäß der proletarischen Literaturtheorie



a) „Literarischer Stoff“

Der Begriff des „Stoffes“ wird durch die proletarische Kunstfraktion als Antwort auf den formalistischen Beitrag von Yokomitsu Riichi verwendet, in dem dieser Begriff zum ersten Mal im Kontext des Formalismusstreites vorkommt. Er ist grundsätzlich eine Erfindung der Neosensualisten und wird von ihnen verwendet, um sich vom proletarischen Begriff des „Inhalts“ besser distanzieren zu können. Der Terminus wird durch die proletarischen Kunsttheoretiker nur sporadisch und in den meisten Fällen zum Zwecke seiner Ablehnung zugunsten des proletarischen Begriffs „Inhalt“ gebraucht.³⁶⁴ Grundsätzlich wird der „Stoff“ als Synonym zum Begriff „Prototyp der inneren Form“ definiert,³⁶⁵ der zum Beispiel mit dem neosensualistischen Begriff der „inneren Form“ gleichbedeutend ist.³⁶⁶ Gemäß Katsumoto sind diese Begriffe kaum von dem proleta-

³⁶³ Mit den Doppelpfeilen wird eine dichotomische Beziehung (Beziehung zwischen zwei polaren Differenzen) markiert.

³⁶⁴ KATSUMOTO 1929(a): 375, KATSUMOTO 1929(b): 88f.

³⁶⁵ Das Problem wird bei Nakagawa Yoichi angesprochen NAKAGAWA 1929(b): 153f.; unter den proletarischen Literaturtheoretiker, KOMIYAMA 1929(a): 60, TANIGAWA 1929(a): 394f., KATSUMOTO 1929(b): 90.

³⁶⁶ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 90.

rischen Terminus „Inhalt“ zu unterscheiden, und die Formalisten gebrauchen sie, um ihre Theorie aufrechterhalten zu können.

b) „Literarische Form“

Grundsätzlich wird die literarische „Form“ nach der proletarischen Schule ebenfalls als „Anhäufung der Schriftzeichen“ definiert.³⁶⁷ Die Differenzen, die sich zwischen den proletarischen und neosensualistischen Literaturtheoretikern (zumindest in der ersten und zweiten Phase der Debatte) ergeben, sind keine semantischen, sondern funktionelle. Dem dualistischen Verständnis der Beziehung zwischen „Form“ und „Inhalt“ gemäß der neosensualistischen Kunstfraktion wird ein dichotomisches Verständnis gegenübergestellt, indem die „Form“ zwar als Produkt des proletarisch verstandenen „Inhalts“ begriffen wird, aber zugleich wird betont, dass zwischen diesen beiden keine hierarchische Beziehung herrscht.³⁶⁸ Die „Form“ muss sich maximal an den „Inhalt“ anpassen, der „Inhalt“ ist aber auch auf die „Form“ angewiesen, denn ohne angemessene „Form“ besitzt er keinen künstlerischen Charakter.

Auch die proletarischen Literaturtheoretiker unterscheiden zwischen der „inneren“ und „äußeren Form“. Ihre Definition dieser Unterbegriffe unterscheidet sich aber wesentlich von den neosensualistischen Ansätzen.³⁶⁹ Die „äußere Form“ ist zwar semantisch kaum von der oben beschriebenen Definition abzugrenzen, die Differenzen zwischen den beiden Fraktionen ergeben sich allerdings aus ihrer funktionellen Bestimmung. Auch hier wird die funktionelle Beziehung zwischen der „äußeren Form“ und dem „Inhalt“ im Kontext der Semiotiklehre in Abgrenzung zur neosensualistischen Theorie dichotomisch und nicht dualistisch verstanden. Die proletarischen Literaturtheoretiker wie Katsumoto Seiichirō und Tanigawa Tetsuzō kritisieren die formalistische Definition, indem sie behaupten, dass die Neosensualisten die wichtigste semantische Komponente dieses Terminus missachteten, nämlich die Untrennbarkeit der „äußeren Form“ von ihrem „Inhalt“.³⁷⁰

Noch größere Differenzen zeigen sich beim Vergleich der Begriffe der „inneren Form“. Die bisherige Begriffsuntersuchung im Rahmen dieser Arbeit hat gezeigt, dass die formalistische Definition der „inneren Form“ unter den proletarischen Kunsttheoretikern heftige Kritik auslöste und

³⁶⁷ Vgl. KURAHARA 1928(d), INUKAI 1928: 19.12., KATSUMOTO 1929(b): 88f., INUKAI 1928: 17.12., KATSUMOTO 1929(a): 376, TANIGAWA 1929(a): 392f.

³⁶⁸ Vgl. HIRABAYASHI 1928: 9, TANIGAWA 1929(b): 20, KURAHARA 1928(d), KURAHARA 1928(c): 370, KURAHARA 1927: 151f.

³⁶⁹ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 392.

³⁷⁰ Vgl. TANIGAWA 1929(a): 392f., KATSUMOTO 1929(a): 374.

Literaturtheoretiker wie Katsumoto Seiichirō oder Tanigawa Tetsuzō einen eignen Terminus der „inneren Form“ entwarfen. Wie gezeigt wurde (Kap. 7.2), steht dieser proletarisch-marxistische Begriff in einer engen Verbindung zur neuplatonischen Definition der „Form“.³⁷¹ Gemäß OTABE (2009) verkörpern J. W. Goethe oder G. E. Lessing diese ästhetischen Ideale der neuplatonischen „inneren Form“ in der europäischen Tradition. Das Kunstwerk, und somit das künstlerische Schaffen, entsteht nicht durch die Materialisierung bzw. Formung des „Stoffes“, sondern bereits viel früher als künstlerische Konzeption („innere Form“) im Kopf des Künstlers. Somit haben sich aus der semantischen Begriffsuntersuchung der literaturtheoretischen Ansätze im Kontext des Formalismusstreites zwei unterschiedliche Konzepte des Begriffs der „inneren Form“ ergeben. (1) Ein formalistisches Konzept, gemäß dem die „innere Form“ als eine Ideologie verstanden werden kann, das heißt als eine gesellschaftliche Denkschablone, mit deren Hilfe unser „existenzieller Inhalt“ interpretiert wird und (2) ein idealistisch-marxistisches Konzept, gemäß dem die „innere Form“ als eine Idee begriffen wird, das heißt als eine künstlerische Konzeption im Kopf des Autors.³⁷²

Analog wird auch die „innere Form“ im Kontext der Semiotiklehre definiert. Die „innere Form“ ist ein Abbild des Schriftzeichens, also ein immaterielles Abbild der Zeichenform im Kopf des Autors, die gemäß der semiotischen Zeichendefinition von der Bedeutung nicht zu trennen ist. Dieses Abbild existiert immateriell noch vor seiner materiellen Formgebung auf dem Papier und die „äußere Form“ ist nichts anderes als eine materialisierte Weiterentwicklung der „inneren Form“.³⁷³

Die proletarischen Literaturtheoretiker lehnen die neosensualistische Definition der „äußeren Form“ als Anfang der schriftstellerischen Aktivität ab. Katsumoto Seiichirō schlägt beispielsweise vor, zwischen der sogenannten „schriftstellerischen Aktivität gemäß dem Inhaltsprinzip“ und der „schriftstellerischen Aktivität gemäß dem Formprinzip“ zu unterscheiden. Die erste von den beiden ist semantisch kaum von der formalistischen Definition der schriftstellerischen Aktivität zu trennen. Mit der zweiten Aktivität werden hingegen alle Prozesse der literarischen Produktion gemeint, welche der Aktivierung des sogenannten „schriftstellerischen Interesses“ und seinem Wirken, also der Entstehung des „Inhaltsprototyps“, zugrunde liegen.³⁷⁴ Katsumotos Ansatz und seine Er-

³⁷¹ Vgl. OTABE (2009), TANIGAWA 1929(a): 394f., LESSING 1990: 9, CASSIRER 2006: 15–55, zur „inneren Form“ vgl. auch LEWIN 1955: 22–4.

³⁷² Vgl. TANIGAWA 1929(a): 394.

³⁷³ Vgl. KATSUMOTO 1929(b): 88–90.

³⁷⁴ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 373f.

weiterung des Begriffs der „literarischen Aktivität“ durch die Unterscheidung zwischen der „literarischen Aktivität gemäß dem Inhaltsprinzip“ und der „literarischen Aktivität gemäß dem Formprinzip“ ist ein Versuch, den proletarischen Begriff des „Stoffes“ (bzw. des „Prototyps des Inhalts“) als Ursprung der „literarischen Aktivität“ zu definieren, und nicht, so wie das die Neosensualisten getan haben, als eine bloße „menschliche Tätigkeit“, wodurch die formalistische These vom Ursprung der schriftstellerischen Aktivität in der „äußeren Form“ negiert wird.

c) „Literarischer Inhalt“

Vor allem in der ersten und zweiten Phase der Debatte wird durch die proletarische Literaturrichtung ein Verständnis des „Inhalts“ vertreten, welches von den formalistischen Literaturtheoretikern kategorisch abgelehnt wird. Der „Inhalt“ wird aus der Perspektive der literarischen Produktion definiert, das heißt als Produkt der schriftstellerischen Tätigkeit.³⁷⁵ Es wird oft keine Unterscheidung zwischen dem „Inhalt“ auf der Ebene der literarischen Produktion und dem auf der Ebene der literarischen Rezeption gemacht. Begriffe wie „Stoff“, „Prototyp der inneren Form“ oder „innere Form“ werden als Synonymbegriffe des Terminus „Inhalt“ bezeichnet.³⁷⁶ Manche Literaturtheoretiker der proletarischen Literatur entscheiden sich, möglicherweise unter dem Einfluss der Kritik von Seiten der Neosensualisten, durch die terminologische Unterscheidung zwischen den Begriffen „Prototyp des Inhalts“ bzw. „geplanter Inhalt“ als Produkte der literarischen Produktion und dem Begriff „Inhalt“ als Produkt der literarischen Rezeption zu unterscheiden. Die Kontinuität zwischen diesen beiden Ebenen (Produktion und Rezeption) wird allerdings immer wieder betont.³⁷⁷ Diese Betonung die sich selbst in einer bewussten Anpassung der Terminologie niederschlägt, wird durch solche Formalisten wie Yokomitsu Riichi scharf kritisiert.

Zuletzt ist noch auf die Unterscheidung zwischen der Inhaltsästhetik und Formästhetik hinzuweisen. Obwohl es falsch wäre, zu behaupten, dass in der proletarischen Literaturtheorie der „Inhalt“ als Kriterium der Literarizität verstanden werden soll, ist es auffallend, dass gemäß diesem Literaturkonzept der „Inhalt“ zumindest als ein wichtiger Faktor der Literarizität betrachtet wird.³⁷⁸

³⁷⁵ Vgl. HIRABAYASHI 1928: 6, KURAHARA 1928(c): 370.

³⁷⁶ Vgl. NAKAGAWA 1929(b): 153f., KATSUMOTO 1929(b): 90.

³⁷⁷ Vgl. KATSUMOTO 1929(a): 376, NAKAGAWA 1929(b): 153f., KOMIYAMA 1929(a): 60.

³⁷⁸ Vgl. HIRABAYASHI 1929(d): 41, NAKANO 1928(a): 302, KATSUMOTO 1929(c): 56f., HIRABAYASHI 1929(b): 12f., TANIGAWA 1929(b): 19f., ŌYA 1929: 28f.

9.4 FAZIT

Der Formalismusstreit leistet einen Beitrag zur terminologischen Festlegung zweier sowohl in der Philosophie des Hylemorphismus als auch in der Literatur- und Kunsttheorie wichtigen Begriffe. Darüber hinaus ist der Streit eine Fehde zwischen zwei verschiedenen Literaturauffassungen, einer neosensualistischen und einer proletarischen Kunstrichtung. Das unterschiedliche Verständnis der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ resultiert aus unterschiedlichen ideologischen Haltungen der beiden Kunstfraktionen.

Die Marxisten stellen die Literatur in den Dienst der Politik und betrachten sie als Mittel des Klassenkampfes bzw. der moralischen Erziehung des Menschen. Eine solche Haltung hat schwerwiegende Konsequenzen für das Verständnis der Begriffe „Form“ und „Inhalt“, denn um die Literatur utilitaristisch verstehen zu können, muss man von einer Möglichkeit ausgehen, die Intention des Autors dem Rezipienten vermitteln zu können. Mit anderen Worten, es ist die Überzeugung, dass der „Stoff“ und die „innere Form“, die dem Prozess der literarischen Produktion zugrunde liegen, auch als solche auf der Ebene der Rezeption durch den Leser empfangen und verstanden werden können. Nur so lassen sich die unermüdlichen Versuche der Marxisten erklären, um jeden Preis eine Brücke zwischen dem sogenannten gesellschaftlichen „Inhalt“ und dem „Inhalt“ als Produkt der literarischen Rezeption aufzubauen, sowie Versuche, den „Inhalt“ an sozialpolitische Themen anzuknüpfen.

In einer Literaturauffassung, die nicht auf solchen utilitaristischen Ambitionen basiert, sondern für die Reinheit der Kunst (*l'art pour l'art*) plädiert, befreit von jeglichen außerliterarischen Zwängen, ergibt sich eine ganz andere Sichtweise auf die Begriffe „Form“ und „Inhalt“. Betont wird nicht der Zusammenhang zwischen dem „Stoff“ und dem „Inhalt“, sondern gerade die Autonomie der „Form“ und schlussendlich die Autonomie eines literarischen Werkes, aus der sich der „Inhalt“ unabhängig von der Instanz der Autorschaft ergibt. Das Bewusstsein der Unmöglichkeit einer solchen Transformation des sozialen „Inhalts“ zum literarischen „Inhalt“ ist ein Grundbaustein der neosensualistischen Theorie, was die Literaten dazu veranlasst, zwischen dem „Stoff“ der literarischen Produktion und dem „Inhalt“ (Endprodukt) auf der Stufe der literarischen Rezeption zu unterscheiden.

Insofern kann der Formalismusstreit in der langen Traditionslinie der Auseinandersetzung zwischen einem utilitaristischen Literaturverständnis und einem *L'art-pour-l'art*-Konzept verortet werden. Dieses Verständnis knüpft an die klassisch-japanische Literaturtradition an und wird im modernen Japan zum Beispiel in der Auseinandersetzung zwischen Kita-

mura Tōkoku und Yamaji Aisan sowie in zahlreichen Intellektuellen- und Kunstdebatten der Zwischen- und Nachkriegszeit wieder aufgegriffen.

In den Differenzen der philosophischen Begriffe „Form“ und „Inhalt“ sowie in der unterschiedlichen Auffassung ihrer Funktion in den literatur- und kunsttheoretischen Produktions- und Rezeptionsprozessen spiegeln sich die Differenzen in Bezug auf die theoretische Auffassung der Philosophie des Hylemorphismus und ihrer Konkretisierung in der Literatur und Kunsttheorie wider. Mit anderen Worten, *unterschiedliche* Theorien ergeben sich aus *unterschiedlichen* Definitionen ihrer Grundbegriffe. Die Untersuchung hat gezeigt, dass es in den 20er-Jahren in Japan tatsächlich gravierende Unterschiede in Bezug auf das Verständnis der Semantik und Funktion der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ im Zusammenhang mit der Theorie der literarischen Produktion und Rezeption gibt.

Basierend auf diesen Beobachtungen, lässt sich zeigen, dass in Japan parallel unterschiedliche Begriffssysteme der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ existieren. Basierend auf der terminologischen Untersuchung wird deutlich, dass die Vertreter des Marxismus und des Formalismus (zwei wichtige Denkströmungen der 20er- und 30er-Jahre in Japan) mit unterschiedlichen Begriffen der „Form“ und des „Inhalts“ operieren, was sich aus dem unterschiedlichen Verständnis ihrer Relation zueinander und aus der unterschiedlichen Einbettung dieser Begriffe in ihr Begriffssystem (philosophische Allgemeinreflexionen sowie ihre Konkretisierungen auf der Ebene der Literatur- und Kunsttheorien) ergibt. Die Arbeit leistet somit nicht nur einen Beitrag zur begrifflichen Abgrenzung der Termini „Form“ und „Inhalt“ innerhalb eines bestimmten Begriffssystems, sondern auch zur Abgrenzung von unterschiedlichen in diesem Zeitraum dominierenden Begriffssystemen, die *sich durch eine ausdifferenzierte Grundsemantik der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ oder durch unterschiedliches Verständnis ihrer gegenseitigen Relation zueinander oder zu ihren taxonomischen Unterbegriffen konstruieren.*

10. BIBLIOGRAPHIE

- AONO, Suekichi 青野季吉. 1967 [September 1929]. „Tanigawa shi no marukusu shugi – bungaku riron no hihan“ 谷川氏のマルクス主義 – 文学理論の批判 (Der Marxismus nach Tanigawa [Tetsuzō] – Eine Kritik der Literaturtheorie). In: Hirano Ken 平野謙 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (chū)* 現代日本文学論争史 (中) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 2). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 49–55.
- ARIMA Tatsuo. 1969. *The Failure of Freedom. A Portrait of Modern Japanese Intellectuals*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BARTHES, Roland. 1969. „Die strukturalistische Tätigkeit“. In: Günther Schiwy (Hg.). *Der französische Strukturalismus. Modelle, Methoden, Ideologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie).
- BOLLINGER, Richmod. 2001. „Der roten Bande auf der Spur. Erzähltechniken in Kawabata Yasunaris Asakusa Kurenaidan“. In: Hilaria Gössmann und Andreas Mrugalla (Hg.). *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier. Bd. 2: Sprache, Literatur, Kunst Populärkultur / Medien, Informationstechnik*. Hamburg: Lit Verlag, S. 263–274.
- CASSIRER, Ernst. 2006. „Goethes Idee der inneren Form“. In: Christian Kähnke von Klaus et al. (Hg.). *Nachgelassene Manuskripte und Texte*. Bd. 10. Hamburg, S. 15–55.
- DUUS, Peter / SCHEINER, Irwin. 1998. „Socialism, Liberalism and Marxism“. In: Bob Tadashi Wakabayashi (Hg.). *Modern Japanese Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 147–206.
- FOLWER, Edward. 1988. *The Rhetoric of Confession. „Shishōsetsu“ in early Twentieth – Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- GÖRES, Jörn. 1977. „Polarität und Harmonie bei Goethe“. In: Karl Otto Conrady (Hg.). *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart: Reclam, S. 93–113.
- GÖSSMANN, Hilaria. 1996. *Schreiben als Befreiung – Autobiographische Romane und Erzählungen von Autorinnen der Proletarischen Literaturbewegung Japans*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- HACKNER, Thomas. 2001. „Futurismus und Dadaismus in Japan 1909–1925“. In: Hilaria Gössmann und Andreas Mrugalla (Hg.). *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier. Bd. 2: Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur / Medien, Informationstechnik*. Hamburg: Lit Verlag, S. 239–247.
- HAYASHI, Fusao 林房雄. 2006 [Oktober, 1928]. „Puroretariya taishū bungaku no mondai“ プロレタリア大衆文学の問題 (Probleme der proletarischen Volksliteratur). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai Nihonbungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Geschichte der modernen japanischen Literaturdebatten – Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 339–345.
- HIIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. 1978. „Innovation als Renovation: Zur literarhistorischen Bedeutung von Tayama Katais Erzählung ‚Futon‘“. In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*. Bd. 1. S. 348–373.

- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. 1981. „The Concept of Tradition in Modern Japanese Literature“. In: P. G. O'Neill (Hg.). *Tradition and Modern Japan*. Tenterdent, Kent: Bookmag, S. 206–216.
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. 1990. „Erzählte Erfahrung und literarischer Markt“. In: Siegfried Schaarschmidt und Michiko Mae (Hg.). *Japanische Literatur der Gegenwart*. München [etc.]: Hanser, S. 148–154.
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela. 2005. *Die Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur*. Wiesbaden: Ludicium.
- HIRABAYASHI, Hatsunosuke 平林初之輔 . 1928. „Bungei to kokka, hiyōka no ninmu ni tsuite – Runachiyarusukii no shoron wo yomite“ 文芸と国家, 批評家の任務について、ルナチヤルススキイの所論を讀みて (Die Kunst und das Vaterland – über die Verantwortung der Kunstkritiker, eine Lektüre der Theorien von Lunatscharski). In: *Shinchō hyōron* 新潮評論 25, S. 2–10.
- HIRABAYASHI, Hatsunosuke 平林初之輔 . 1967 [Februar, 1929(a)]. „Bungaku ni okeru shin keishiki no yōbō“ 文学に於ける新形式の要望 (Der Wunsch nach einer neuen Form in der Literatur). In: *Gendai nihon bungaku zenshū 55, Hirabayashi Hatsunosuke, Aono Suekichi, Kurahara Korehito, Nakano Shigeharu shū* 現代日本文学全集 55, 平林初之輔; 青野季吉; 蔵原惟人, 中野重治集. Tōkyō: Chikuma Shobō 筑摩書房, S. 54–59.
- HIRABAYASHI, Hatsunosuke 平林初之輔 . 1967 [März, 1929(b)]. „Seiji teki kachi to geijutsu teki kachi – Marukusushugi teki bungaku riron no saiginmi“ 政治的価値と芸術的価値 – マルクス主義的文学理論の再吟味 (Der politische und künstlerische Wert – erneute Revision der marxistischen Literaturtheorie). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (chū)* 現代日本文学論争史 (中) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 2). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 11–17.
- HIRABAYASHI, Hatsunosuke 平林初之輔 . Mai 1929(c). „Keishiki shugi riron no jimetsu sono hoka“ 形式主義理論の自滅その他 (Über die Autodestruktion der formalistischen [Literatur-]Theorie und Ähnliches). In: *Kindai Seikatsu* 近代生活 1(6), S. 12–16.
- HIRABAYASHI, Hatsunosuke 平林初之輔 . 1967 [August, 1929d]. „Shoka no geijutsu kachi riron no hihan“ 諸家の芸術価値理論の批判 (Eine kritische Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Theorien im Zusammenhang mit dem Kunstwert). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (chū)* 現代日本文学論争史 (中) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 2). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 34–49.
- HIROTSU, Kazuo 廣津和郎 . 1967 [März, 1930]. „Bungei jiyō (shō)“ 文芸時評 (抄) (Zeitkritik der Literatur und der Kunst). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 400.
- HIROTSU, Kazuo 廣津和郎 . 1967 [1937]. „Junbungaku yogi setsu' to kotau“ 「純文学餘技説」と答ふ (Die Antwort auf den Aufsatz „Eine Meinung zur schönen Literatur“). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史

- (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 135–138.
- HÖLDERLIN, Friedrich. 1959. *Friedensfeier. Lichtdrucke der Reinschrift und ihrer Vorstufen*. Hg. von Wolfgang Binder und Alfred Kellert. Tübingen: Mohr.
- IKUTA, Chūkō 生田中江. 1967 [1924]. „Nichijō seikatsu wo henjū suru akukeikō wo ronjite zuihitsu shinkyō shōsetsu nado no shomondai ni oyobu“ 「日常生活を偏重する悪傾向」を論じて隋筆、心境小説などの諸問題に及ぶ (Streitgespräch über „die negative Tendenz zur Überschätzung des alltäglichen Lebens“ und über die Probleme im Zusammenhang mit *Zuihitsu* und *Shinkyōshōsetsu*). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 97–108.
- INUKAI, Takeru 犬養健. 1928. „Keishiki shugi bungakuron no shūsei“ 形式主義文学論の修正 (Eine Revision der literarischen Formalismus-Debatte). In: *Tōkyō Asahi Shinbun* 東京朝日新聞 16–20.12.
- INUKAI, Takeru 犬養健. 1929. „Naimen keishiki no mondai“ 内面形式の問題 (Probleme im Zusammenhang mit der inneren Form). In: *Tōkyō Asahi Shinbun* 東京朝日新聞 11–12.01.
- IWAMOTO, Yoshio. 1974. „Aspects of the Proletarian Literary Movement in Japan“. In: Bernard S. Silberman and Harry D. Harootunian (Hg.). *Japan in Crisis. Essays on Taishō Democracy*. Ann Arbor: Princeton University Press, S. 156–182.
- JAKOBSON, Roman. 1972 [1921]. „Die neue russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov“. In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.). *Texte der russischen Formalisten, Band II*. München: Fink, S. 18–135.
- JAKOBSON, Roman. 1979 [1928]. „Probleme der Literatur und Sprachforschung“. In: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Hg.). *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 63–66.
- JAKOBSON, Roman. 1979 [1934]. „Was ist Poesie“. In: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Hg.). *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 67–82.
- JAKOBSON, Roman. 1979 [1935]. „Randbemerkungen zur Poesie des Dichters Pasternak“. In: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Hg.). *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 192–211.
- JAKOBSON, Roman. 1979 [1960]. „Linguistik und Poetik“. In: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Hg.). *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 83–121.
- JAKOBSON, Roman. 1983. „Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und der Metonymik“. In: Anselm Haverkamp (Hg.). *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 163–174.
- JESSING, Benedikt / KÖHNEN, Ralph. 2007. *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- KAJI, Wataru 鹿地亘. 1967 [Juni, 1928]. „Shōshiminsei no chōryō ni kō shite“ 小市民性の跳梁に抗して (Widerstand gegen die Vorherrschaft des Kleinbürgerturns). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上)

- (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 304–312.
- KARATANI, Kōjin. 1993. *Origins of Modern Japanese Literature*, translation edited by Brett de Bary. Durham, N. C. [etc.]: Duke University Press.
- KATAGAMI, Noburu 片上伸. 1923. „Sakusha to dokusha“ 作者と読者 (Autor und Leser). In: *Shinchō* 新潮 (März), S. 2–13.
- KATAGAMI, Noburu 片上伸. 1926. „Bungaku no dokusha no mondai“ 文学の読者の問題 (Probleme im Zusammenhang mit der literarischen Leserschaft). In: *Kaizō* 改造 8, S. 68–76.
- KATSUMOTO, Seiichirō 勝本清一郎. 1967 [Februar, 1929(a)]. „Keishiki shugi bungakusetsu wo hai su“ 形式主義文学説を排す (Beseitigung der formalistischen Literaturtheorie). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 371–380.
- KATSUMOTO, Seiichirō 勝本清一郎. 1929(b). „Naiyō to keishiki no kankei – sono beshōhō teki tōitsu ni tsuite“ 内容と形式の関係—その弁証法的統一について (Die Beziehung zwischen dem Inhalt und der Form – über ihre dialektische Vereinigung). In: *Sōsaku Gekkan* 創作月刊 2 (März), S. 88–96.
- KATSUMOTO, Seiichirō 勝本清一郎. 1967 [September, 1929(c)]. „Shi teki geijutsu kagaku no juritsu e“ 史的芸術科学の樹立へ (Die Einrichtung der historischen Kunstwissenschaft). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (chū)* 現代日本文学論争史 (中) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 2). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 56–66.
- KEENE, Donald. 1984. *Down to the West. Japanese literature of the modern era*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- KIMURA, Ki 木村毅. 1933. *Taishū bungaku no jūrokkō* 大衆文学の十六講 (16. Kapitel über die Masseliteratur). Tōkyō: Tachibana Shoten たちばな書店.
- KOBAYASHI, Hideo 小林秀雄. 1967 [Mai, 1930]. „Ashiru to kame no ko (shō)“ アシルと亀の子 (抄) (Acyl und das Schildkrötenbaby (Auszug)). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 401–405.
- KOBAYASHI, Takiji 小林多喜二. 1969. *Kani kōsen* 蟹工船 (Das Krabbenschiff). Tōkyō: Nihon Kindai Bungakukan 日本近代文学館.
- KOBAYASHI, Takiji 小林多喜二. 1975. *Teihon Kobayashi Takiji zenshū* 8 定本小林多喜二全集 (Gesamtausgabe von Kobayashi Takiji). Kobayashi Takiji Zenshū Hensan Iinkai 小林多喜二全集編纂委員会 編 (Hg. vom Komitee der Kobayashi-Takiji Gesamtausgabe). Tōkyō: Shin Nihon Shuppansha 東京: 新日本出版社.
- KOMIYAMA, Akitoshi 小宮山明敏. 1929(a). „Keishikishugi bungaku no shi teki ichi – Bureijōa bungaku ni okeru saisentan teki handō genshō toshite no keishikishugi bungaku“ 形式主義文学の史的位罫 – プレジジョア文学に於ける最尖端的反動現象としての形式主義文学 (Die historische Positionierung der formalistischen Literatur – die formalistische Literatur als avantgardistische Gegenerscheinung in der bürgerlichen Literatur). In: *Shinchō* 新潮 26 (Feb.). Tōkyō, S. 60–67.
- KOMIYAMA, Akitoshi 小宮山明敏. 1929(b). „Keishikiron shuppatsu no kettei teki bunseki – Yokomitsu Riichi – Nakagawa Yoichi ryōshi he“ 形式論出発の決定的

- 分析 — 横光利一 — 中河與一両氏へ — (Ausschlaggebende Analyse der formalistischen Anfänge). In: *Sōsaku Gekkan* 創作月刊 2 (Mai), S. 67–70.
- KOSELLECK, Reinhart. 2006. „Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe“. In: Ders. (Hg.). *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 211–259.
- KUME, Masao 久米正雄. 1967 [1926]. „Shishōsetsu to shinkyō shōsetsu“ 私小説と心境小説 (Der Ich-Roman und der seelisch-psychologische Roman). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 108–114.
- KUME, Masao 久米正雄. 1967 [1937]. „Junbungaku yogi setsu“ 純文学餘技説 (Eine Meinung zur schönen Literatur). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 132–134.
- KUNO, Toyohiko 久野豊彦. 1928. „Keishiki to naiyō ni tsuite“ 形式と内容に就いて (Über die Form und den Inhalt). In: *Tōkyō nichinichi shinbun* 東京日日新聞, S. 4–8.
- KURAHARA, Korehito 蔵原惟人. 1967 [September, 1927]. „Marukusu shugi bungei hiyō no ninmu ni kansuru tēze“ マルクス主義文芸批評の任務に関するテーゼ (Thesen im Zusammenhang mit der Verantwortung der marxistischen Kunstkritik). In: *Gendai Nihon bungaku zenshū 55, Hirabayashi Hatsunosuke, Aono Suekichhi, Kurahara Korehito, Nakano Shigeharu shū* 現代日本文学全集 55, 平林初之輔; 青野季吉; 蔵原惟人, 中野重治集. Tōkyō: Chikuma Shobō 筑摩書房, S. 151–155.
- KURAHARA, Korehito 蔵原惟人. 1967 [August, 1928(a)]. „Geijutsu undō tōmen no kinkyū mondai“ 芸術運動当面の緊急問題 (Dringende Probleme der gegenwärtigen Kunstbewegung). In: *Gendai Nihon bungaku zenshū 55, Hirabayashi Hatsunosuke, Aono Suekichhi, Kurahara Korehito, Nakano Shigeharu shū* 現代日本文学全集 55, 平林初之輔; 青野季吉; 蔵原惟人, 中野重治集. Tōkyō: Chikuma Shobō 筑摩書房, S. 165–170.
- KURAHARA, Korehito 蔵原惟人. 1967 [Oktober, 1928(b)]. „Geijutsu undō ni okeru sayoku seisan shugi – Futatabi puroretaria geijutsu undō ni tai suru Nakano, Kaji ryōkun no shoron ni tsuite“ 芸術運動における左翼清算主義・再びプロレタリア芸術運動に対する中野・鹿地両君の所論に就いて (Auseinandersetzung der Linken mit der Kunstbewegung – Über die Diskussionsbeiträge von Nakano und Kaji im Zusammenhang mit der proletarischen Kunstbewegung). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 327–338.
- KURAHARA, Korehito 蔵原惟人. 1928(c). „Keishiki no mondai“ 形式の問題 (Die Probleme im Zusammenhang mit der Form). In: *Asahi Shinbun* 朝日新聞 20.11, S. 370–371.
- KURAHARA, Korehito 蔵原惟人. 1928(d). „Riron teki na san shi no mondai“ 理論的な三四の問題 (Einige theoretische Probleme). In: *Tōkyō Asahi Shinbun* 東京朝日新聞 28.11.
- KURAHARA, Korehito 蔵原惟人. 1947. „Bunka kakumei to chishikisō no ninmu“ 文

- 化革命と知識層の任務 (Die Kulturrevolution und die Verantwortung der Intellektuellenschicht). In: *Sekai* 世界 6, S. 1–12.
- LESSING, Gotthold Ephraim. 1990 [1772]. *Emilia Galotti*. Stuttgart: Reclam.
- LEWIN, Bruno. 1955. *Futabatei Shimei in seinen Beziehungen zur russischen Literatur*. Wiesbaden: O. Harrassowitz.
- LINHART, Ruth. 1971. *Ishikawa Takuboku und der japanische Naturalismus. Ein Beitrag zur Ergänzung des Takuboku-Bildes in der japanischen Literaturgeschichte*. Wien: Institut für Japanologie an der Universität Wien.
- MATHY, Jean-Philippe. 2002. „From Sign to Thing: The French Literary Avantgarde and the Japanese Difference“. In: Doug Slaymaker (Hg.). *Confluences: Postwar Japan and France*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, S. 34–48.
- MATSUMOTO, Reiji 松本礼二. 1997. „Chishikijin no jidai to nihon“ 知識人の時代と日本 (Das Zeitalter der Intellektuellen und Japan). In: *Shisō: Shakai kagaku no hōhō – Nihon to Furansu to no taiwa* 思想: 社会科学の方法 – 日本とフランスの対話 (Der Gedanke: Die Methoden der Sozialwissenschaften – Dialog zwischen Japan und Frankreich). 872.2 (Feb.), S. 10–33.
- MELANOWICZ, Mikolaj. 1994. *Literatura Japońska. Proza XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MELANOWICZ, Mikolaj. 2004. *Japońskie narracje. Studia o pisarzach współczesnych*, Wydanie I. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (= *Literatura, język i kultura Japonii*).
- MİYAMOTO, Kenji 宮本顕治. 1967 [Januar, 1931]. „Hyōka no kagakusei ni tsuite“ 評価の科学性について (Über die Wissenschaftlichkeit der Kunstkritik). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (chū)* 現代日本文学論争史 (中) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 2). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 77–88.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1974. *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Aus dem Tschechischen übers. von Herbert Grönebaum, Gisela Riff. München: Hanser.
- MÜLLER, Simone. 2011(a). „Das intellektuelle Feld der japanischen Nachkriegszeit im Lichte der Rezeption Sartres und der Debatte um dessen *Plaidoyer pour les intellectuels*“. In: *Japonica Humboldiana* 14, S. 153–220.
- MÜLLER, Simone. 2011(b). *Das zerrissene Bewusstsein – Wiederholung und Differenz im japanischen Intellektuellendiskurs (chishikijin ron) der Zwischen- und Nachkriegszeit* (Habilitationsschrift, unpubl.).
- NAKAGAWA, Yoichi 中河與一. 1928(a). „Keishiki shugi bungaku ittan“ 形式主義文学一端 (Ein Aspekt der formalistischen Literatur). In: *Tōkyō Asahi Shinbun* 東京朝日新聞 22.–24.11.
- NAKAGAWA, Yoichi 中河與一. 1928(b). „Keishiki to naiyō toha tairitsu shinai“ 形式と内容とは対立しない (Die literarische Form und der Inhalt sind keine Gegensätze). In: *Nihon dokusho shinbun* 日本読書新聞 21.11.
- NAKAGAWA, Yoichi 中河與一. 1967 [Februar, 1929(a)]. „Hanauta ni yoru keishiki shugi riron no hatten“ 鼻歌による形式主義理論の発展 (Die Entstehung der formalistischen Theorie aus den gesummten Melodien). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 380–388.

- NAKAGAWA, Yoichi 中河與一. 1929(b). „Keishiki shugi ni kan suru shomondai – naiyō shugi sha he no totsugeki“ 形式主義に関する諸問題 - 内容主義者への突撃 (Probleme im Zusammenhang mit dem Formalismus – Sturmangriff auf die Vertreter des Inhaltsprinzips). In: *Bungei Toshi* 文芸都市 2 (April), S. 146–164.
- NAKAMURA, Muraō 中村武羅夫. 1967 [1925]. „Honkaku shōsetsu to shinkyō shōsetsu“ 本格小説と心境小説. (Der eigentliche und psychologische Roman). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 93–97.
- NAKANO, Shigeharu 中野重治. 1967 [Juni, 1928(a)]. „Hayuru geijutsu no taishūka ron no ayamari ni tsuite“ いはゆる芸術の大衆化論の誤りについて (Über das Missverständnis der Diskussion um die Popularisierung der Kunst). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 299–304.
- NAKANO, Shigeharu 中野重治. 1967 [September, 1928(b)]. „Mondai no mojiru modoshi to sore ni tsuite no imi“ 問題の振る戻しとそれについての意見 (Meinung zur Wiederaufnahme des Problems). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 319–326.
- NAKANO, Shigeharu 中野重治. 1967 [November, 1928(c)]. „Kaiketsu saretā mondai to atarashii shigoto“ 解決された問題と新しい仕事 (Gelöste Probleme und neue Aufgaben). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 344–350.
- NAKANO, Shigeharu 中野重治. 1967 [Oktober, 1929]. „Geijutsu ni seijiteki kachi nante mono ha nai – ,seiji teki kachi to geijutsu teki kachi‘ toka ,bungei hihiyō no zahyō‘ toka ,hihiyō no kijun‘ toka ifu mono ni tsuite“ 芸術に政治的価値なんでものではない – 「政治的価値と芸術的価値」とか「文芸批評の座標」とか「批評の基準」とかいふものについて (Es gibt überhaupt keinen politischen Wert in der Kunst – Über „den politischen und künstlerischen Wert“, die „Wegrichtung der Literatur- und Kunstkritik“, sowie über „die Kriterien der [Kunst-] Rezensionen“). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (chū)* 現代日本文学論争史 (中) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 2). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 67–77.
- NAPE, NIHON PURORETARIYA SAKKA DŌMEI CHŪŌ IINKAI 日本プロレタリア作家同盟中央委員会. 1967 [Juli, 1930]. „Geijutsu taishūka ni kan suru ketsugi“ 芸術大衆化に関する決議 (Resolution im Zusammenhang mit der Popularisierung der Kunst). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 351–359.

- OTABE, Tanehisa. 2009. „Die Idee der inneren Form und ihre Transformation“. In: *Prolegomena* 8 (1), S. 5–21. URL: www.hrcaak.srce.hr/file/61008Ähnliche Seiten (aufgerufen am 25.10.2012).
- ŌYA, Sōichi 大宅壮一. 1967 [Mai, 1929]. „Marukusu shugi bungei no jisatsu ka ansatsu ka – Hirabayashi Hatsunosuke no ‚Marukusu shugi bungaku riron no saiginmi‘ no saiginmi マルクス主義文芸の自殺か暗殺か – 平林初之輔の「マルクス主義文学理論の再吟味」の再吟味 (Revision des Aufsatzes „Erneute Revision der marxistischen Literaturtheorie“ von Hirabayashi Hatsunosuke). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (chū)* 現代日本文学論争史 (中) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 2). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 28–34.
- PLOTIN. 1956. *Schriften*. Übers. von Richard Harder, Neubearbeitung mit griechischem Lesetext und Anmerkungen fortgeführt von Rudolf Beutler und Willy Theiler. Band I. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- POWELL, Irena. 1983. *Writers and Society in Modern Japan*. London and Basing stoke: The Macmillan Press.
- SARTRE, Jean Paul. 1981. *Was ist Literatur?* Übers. von Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- SATŌ, Haruo 佐藤春夫. 1967 [1926]. „Ihi rōman no koto“ イヒ・ロオマンのこと (Über den Ich-Roman). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 119–124.
- SATŌ, Haruo 佐藤春夫. 1967 [1927]. „Shinkyō shōsetsu‘ to ‚honkaku shōsetsu‘“ 「心境小説」と「本格小説」 (Die „psychologischen“ und „ernsthaften Romane“). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 124–128.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1967. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye; unter Mitwirk. von Albert Rielinger; Übers. von Herman Lommel. Berlin: De Gruyter.
- SCHMID, Wolf. 2005. *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York: De Gruyter.
- SCHMID, Wolf. 2009. „Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie“. In: Jörg Dierken und Andreas Stuhlmann (Hg.). *Geisteswissenschaften in der Offensive*. Hamburger Standortbestimmungen. Hamburg, S. 100–116. (URL: icn.uni-hamburg.de, aufgerufen am 22.02.2013).
- SEXL, Martin. 2004. *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: UTB.
- ŠKLOVSKIJ, Victor. 1969 [1919]. „Svjaz’ priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja“ (Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren). In: Jurij Striedter (Hg.) *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I. München, S. 36–121.
- ŠKLOVSKIJ, Victor. 1969 [1921]. „Parodijnyj roman. ‚Tristram Šendi‘ ‚Sterna‘ [Der parodistische Roman. ‚Sternes ‚Tristram Shandy‘]. In: Jurij Striedter (Hg.) *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I. München, S. 244–299.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor. 1966 [1925]. *Theorie der Prosa*. Frankfurt am Main: Fischer.

- SUZUKI, Sadami 鈴木貞美. 2006. *The concept of „Literature“ in Japan*. Translated by Royall Tyler. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken 日文研).
- TANIGAWA, Tetsuzō 谷川徹三. 1967 [März, 1929(a)]. „Bungaku keishiki montō“ 文学形式問答 (Die Diskussion über die literarische Form). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 389–399.
- TANIGAWA, Tetsuzō 谷川徹三. 1967 [April, 1929(b)]. „Marukusu shugi bungaku riron no ichi hihan – seiji teki kachi to geijutsu teki kachi to no tairitsu wo chūshin to shite“ マルクス主義文学理論の批判 – 政治的価値と芸術的価値との対立を中心として (Eine Kritik der marxistischen Literaturtheorie – im Hinblick auf die Gegenüberstellung des politischen und künstlerischen Wertes). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (chū)* 現代日本文学論争史 (中) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 2). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 17–27.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris. 1985 [1925]. *Theorie der Literatur. Poetik*. Hg. von Klaus Seemann, übers. von Ulrich Werner. Wiesbaden: Harrassowitz.
- UNO, Kōji 宇野浩二. 1967 [1926]. „„Shishōsetsu“ shiken“ 「私小説」私見 (Der „Ich-Roman“ – Meine persönliche Meinung). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 115–119.
- USUI, Yoshimi 白井吉見. 1975. *Kindai bungaku ronsō* 近代文学論争 (Die Debatten in der modernen Literatur). Tōkyō: Chikuma Shobō.
- YAMASAKI, Yoshiaki 山崎義光. 1997. „Keishiki shugi ronsō no sōten“ 形式主義論争の争点 (Kernfragen im Formalismusstreit). In: *Nihon bungei ronkō* 日本文芸論稿 (Aufsätze über die japanische Kunst und Literatur). Tōhoku Daigaku 東北大学, S. 43–56.
- YOKOMITSU, Riichi 横光利一. 1967 [November, 1928(a)]. „Bungei jihyō“ 文芸時評 (Die Zeitkritik der Kunst). In: Hirano Ken 平野謙, Odagiri Hideo 小田切秀雄, Yamamoto Kenkichi 山本健吉 (Hg.). *Gendai nihon bungaku ronsō shi (jō)* 現代日本文学論争史 (上) (Die Geschichte der literarischen Debatten des gegenwärtigen Japan, Bd. 1). Tōkyō: Miraisha 未来社, S. 363–370.
- YOKOMITSU, Riichi 横光利一. 1928(b). „Keishiki to shisō“ 形式と思想 (Form und Denken). In: *Yomiuri Shinbun* 読売新聞 28–27.11.
- YOKOMITSU, Riichi 横光利一. 1929. „Keishiki to mekanizumu ni tsuite“ 形式とメカニズムについて (Über die Form und den Mechanismus). In: *Sōsaku Gekkan* 創作月刊 2 (März), S. 80–88.
- YOKOMITSU, Riichi 横光利一. 1981 [1935]. „Junsui shōsetsu ron“ 純粹小説論 (Die Theorie der reinen Romane). In: Abe Ryōko 阿部良子. *Shōwa bungaku zenshū, daigo ken* 昭和文学全集, 第5巻 (Die Gesamtausgabe der Shōwa-Literatur, Bd. 5). Tōkyō: Kawade Shobō Shinsha 河出書房新社.
- WUTHENOW, Asa-Bettina. 2001. „Hirotsu Kazuo – ein Autor zwischen hoher Literatur und Populärliteratur?“ In: Hilaria Gössmann und Andreas Mrugalla (Hg.). *11. Deutschesprachiger Japanologentag in Trier., Bd. 2: Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur / Medien, Informationstechnik*. Hamburg: Lit Verlag, S. 275–290.

MONOGRAPHIEN AUS DEM DEUTSCHEN INSTITUT FÜR JAPANSTUDIEN

- Bd. 1: Harumi Befu, Josef Kreiner (Eds.): *Othernesses of Japan. Historical and Cultural Influences on Japanese Studies in Ten Countries.* 1992, ²1995 ISBN 978-3-89129-481-9 342 S., kt.
- Bd. 2: Erich Pauer 8(Hg.): *Technologietransfer Deutschland – Japan von 1850 bis zur Gegenwart.* 1992 ISBN 978-3-89129-482-6 330 S., geb.
- Bd. 3: Shigeyoshi Tokunaga, Norbert Altmann, Helmut Demes (Eds.): *New Impacts on Industrial Relations – Internationalization and Changing Production Strategies.* 1992 ISBN 978-3-89129-483-3 492 S., geb.
- Bd. 4: Roy Andrew Miller: *Die japanische Sprache. Geschichte und Struktur.* Aus dem überarbeiteten englischen Original übersetzt von Jürgen Stalph *et al.* 1993 ISBN 978-3-89129-484-0 XXVI, 497 S., 24 Tafeln, geb.
- Bd. 5: Heinrich Menkhau (Hg.): *Das Japanische im japanischen Recht.* 1994 ISBN 978-3-89129-485-7 XVI, 575 S., geb.
- Bd. 6: Josef Kreiner (Ed.): *European Studies on Ainu Language and Culture.* 1993 ISBN 978-3-89129-486-4 324 S., geb.
- Bd. 7: Hans Dieter Ölschleger, Helmut Demes, Heinrich Menkhau, Ulrich Möhwald, Annelie Ortmanns, Bettina Post-Kobayashi: *Individualität und Egalität im gegenwärtigen Japan. Untersuchungen zu Wertemustern in bezug auf Familie und Arbeitswelt.* 1994 ISBN 978-3-89129-487-1 472 S., geb.
- Bd. 8: Gerhard Krebs, Bernd Martin (Hg.): *Formierung und Fall der Achse Berlin-Tōkyō.* 1994 ISBN 978-3-89129-488-8 256 S., geb.
- Bd. 9: Helmut Demes, Walter Georg (Hg.): *Gelernte Karriere. Bildung und Berufsverlauf in Japan.* 1994 ISBN 978-3-89129-489-5 521 S., geb.
- Bd. 10: Josef Kreiner (Ed.): *Japan in Global Context. Papers presented on the Occasion of the Fifth Anniversary of the German Institute for Japanese Studies, Tōkyō.* 1994 ISBN 978-3-89129-490-1 123 S., geb.
- Bd. 11: Josef Kreiner (Ed.): *The Impact of Traditional Thought on Present-Day Japan.* 1996 ISBN 978-3-89129-491-8 236 S., geb.

- Bd. 12: Josef Kreiner, Hans Dieter Ölschleger (Eds.): *Japanese Culture and Society. Models of Interpretation.*
1996 ISBN 978-3-89129-492-5 361 S., geb.
- Bd. 13: Josef Kreiner (Ed.): *Sources of Ryūkyūan History and Culture in European Collections.*
1996 ISBN 978-3-89129-493-2 396 S., geb.
- Bd. 14: Aoki Tamotsu: *Der Japandiskurs im historischen Wandel. Zur Kultur und Identität einer Nation.* Aus dem japanischen Original übersetzt von Stephan Biedermann, Robert Horres, Marc Löhr, Annette Schad-Seifert.
1996 ISBN 978-3-89129-494-9 140 S., geb.
- Bd. 15: Edzard Janssen, Ulrich Möhwald, Hans Dieter Ölschleger (Hg.): *Gesellschaften im Umbruch? Aspekte des Wertewandels in Deutschland, Japan und Osteuropa.*
1996 ISBN 978-3-89129-495-6 272 S., geb.
- Bd. 16: Robert Horres: *Raumfahrtmanagement in Japan. Spitzentechnologie zwischen Markt und Politik.*
1996 ISBN 978-3-89129-496-3 267 S., geb.
- Bd. 17/1: Shūzō Kure: *Philipp Franz von Siebold. Leben und Werk.* Deutsche, wesentlich vermehrte und ergänzte Ausgabe, bearbeitet von Friedrich M. Trautz. Herausgegeben von Hartmut Walravens.
1996 ISBN 978-3-89129-497-0 LXVI, 800 S., geb.
- Bd. 17/2: Shūzō Kure: *Philipp Franz von Siebold. Leben und Werk.* Deutsche, wesentlich vermehrte und ergänzte Ausgabe, bearbeitet von Friedrich M. Trautz. Herausgegeben von Hartmut Walravens.
1996 ISBN 978-3-89129-497-0 XXX, 899 S., geb.
- Bd. 18: Günther Distelrath: *Die japanische Produktionsweise. Zur wissenschaftlichen Genese einer stereotypen Sicht der japanischen Wirtschaft.*
1996 ISBN 978-3-89129-498-7 253 S., geb.
- Bd. 19: Gerhard Krebs, Christian Oberländer (Eds.): *1945 in Europe and Asia – Reconsidering the End of World War II and the Change of the World Order.*
1997 ISBN 978-3-89129-499-4 410 S., geb.
- Bd. 20: Hilaria Gössmann (Hg.): *Das Bild der Familie in den japanischen Medien.*
1998 ISBN 978-3-89129-500-7 338 S., geb.
- Bd. 21: Franz Waldenberger: *Organisation und Evolution arbeitsteiliger Systeme – Erkenntnisse aus der japanischen Wirtschaftsentwicklung.*
1999 ISBN 978-3-89129-501-4 226 S., geb.
- Bd. 22: Harald Fuess (Ed.): *The Japanese Empire in East Asia and Its Postwar Legacy.*
1998 ISBN 978-3-89129-502-1 253 S., geb.

- Bd. 23: Matthias Koch: *Rüstungskonversion in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg. Von der Kriegswirtschaft zu einer Weltwirtschaftsmacht.*
1998 ISBN 978-3-89129-503-8 449 S., geb.
- Bd. 24: Verena Blechinger, Jochen Legewie (Eds.): *Facing Asia – Japan's Role in the Political and Economical Dynamism of Regional Cooperation.*
2000 ISBN 978-3-89129-506-9 328 S., geb.
- Bd. 25: Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.): *Forschen und Fördern im Zeichen des Ginkgo. Zehn Jahre Deutsches Institut für Japanstudien.*
1999 ISBN 978-3-89129-505-2 270 S., geb.
- Bd. 26: Harald Conrad, Ralph Lützel (Eds.): *Aging and Social Policy. A German-Japanese Comparison.*
2002 ISBN 978-3-89129-840-4 353 S., geb.
- Bd. 27: Junko Ando: *Die Entstehung der Meiji-Verfassung. Zur Rolle des deutschen Konstitutionalismus im modernen japanischen Staatswesen.*
2000 ISBN 978-3-89129-508-3 273 S., geb.
- Bd. 28: Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch.*
2001 ISBN 978-3-89129-509-0 316 S., geb.
- Bd. 29: Peter J. Hartmann: *Konsumgenossenschaften in Japan: Alternative oder Spiegelbild der Gesellschaft?*
2003 ISBN 978-3-89129-507-6 628 S., geb.
- Bd. 30: Silke Vogt: *Neue Wege der Stadtplanung in Japan. Partizipationsansätze auf der Mikroebene, dargestellt anhand ausgewählter machizukuri-Projekte in Tōkyō.*
2001 ISBN 978-3-89129-841-1 312 S., geb.
- Bd. 31: Birgit Poniatowski: *Infrastrukturpolitik in Japan. Politische Entscheidungsfindung zwischen regionalen, sektoralen und gesamtstaatlichen Interessen.*
2001 ISBN 978-3-89129-842-8 417 S., geb.
- Bd. 32: Gerhard Krebs (Hg.): *Japan und Preußen.*
2002 ISBN 978-3-89129-843-5 356 S., geb.
- Bd. 33: René Haak, Hanns Günther Hilpert (Eds.): *Focus China – The New Challenge for Japanese Management.*
2003 ISBN 978-3-89129-844-2 223 S., geb.
- Bd. 34: Iwo Amelung, Matthias Koch, Joachim Kurtz, Eun-Jung Lee, Sven Saaler (Hg.): *Selbstbehauptungsdiskurse in Asien: China – Japan – Korea.*
2003 ISBN 978-3-89129-845-9 438 S., geb.
- Bd. 35: Andrea Germer: *Historische Frauenforschung in Japan. Die Rekonstruktion der Vergangenheit in Takamure Itsues „Geschichte der Frau“ (Josei no rekishi).*
2003 ISBN 978-3-89129-504-5 425 S., geb.

- Bd. 36: Isa Ducke, Sven Saaler (Hg.): *Japan und Korea auf dem Weg in eine gemeinsame Zukunft: Aufgaben und Perspektiven.*
2003 ISBN 978-3-89129-846-6 232 S., geb.
- Bd. 38: René Haak, Dennis S. Tachiki (Eds.): *Regional Strategies in a Global Economy. Multinational Corporations in East Asia.*
2004 ISBN 978-3-89129-848-0 294 S., geb.
- Bd. 39: Sven Saaler: *Politics, Memory and Public Opinion. The History Textbook Controversy and Japanese Society.*
2005, ²2006 ISBN 978-3-89129-850-3 202 S., kt.
- Bd. 40: Matthias Koch, Sebastian Conrad (Hg.): *Johannes Justus Rein. Briefe eines deutschen Geographen aus Japan 1873–1875.*
2006 ISBN 978-3-89129-851-0 423 S., geb.
- Bd. 41: Anja Osiander: *Der Fall Minamata – Bürgerrechte und Obrigkeit in Japan nach 1945.*
2007 ISBN 978-3-89129-852-7 388 S., geb.
- Bd. 42: Ralph Lützeler: *Ungleichheit in der global city Tōkyō. Aktuelle sozial-räumliche Entwicklungen im Spannungsfeld von Globalisierung und lokalen Sonderbedingungen.*
2008 ISBN 978-3-89129-853-4 467 S., geb.
- Bd. 43: Patrick Heinrich, Yuko Sugita (Eds.): *Japanese as Foreign Language in the Age of Globalization.*
2008 ISBN 978-3-89129-854-1 266 S., geb.
- Bd. 44: Hiromi Tanaka-Naji: *Japanische Frauennetzwerke und Geschlechterpolitik im Zeitalter der Globalisierung.*
2008 ISBN 978-3-89129-855-8 580 S., geb.
- Bd. 45: Carola Hommerich: *„Freeter“ und „Generation Praktikum“ – Arbeitswerte im Wandel? Ein deutsch-japanischer Vergleich.*
2009 ISBN 978-3-89129-856-3 289 S., geb.
- Bd. 46: Gerhard Krebs: *Japan im Pazifischen Krieg. Herrschaftssystem, politische Willensbildung und Friedenssuche.*
2010 ISBN 978-3-89129-010-1 932 S., geb.
- Bd. 47: Susanne Brucksch: *Ungleiche Partner, gleiche Interessen? Kooperationen zwischen Unternehmen und zivilgesellschaftlichen Umweltorganisationen in Japan.*
2011 ISBN 978-3-86205-035-2 332 S., geb.
- Bd. 48: Barbara Geilhorn: *Weibliche Spielräume. Frauen im japanischen Nō- und Kyōgen-Theater.*
2011 ISBN 978-3-86205-036-9 258 S., geb.
- Bd. 49: Holger Rockmann: *Demografischer Wandel in Japan und Deutschland. Bevölkerungspolitischer Paradigmenwechsel in der Familienpolitik.*
2011 ISBN 978-3-86205-037-6 350 S., geb.

- Bd. 50: Dan Tidten: *Inter Pares. Gleichheitsorientierte Politiken in Japan*.
2012 ISBN 978-3-86205-038-3 194 S., geb.
- Bd. 51: Barbara Geilhorn, Eike Grossmann, Miura Hiroko, Peter Eckersall
(Eds.): *Enacting Culture – Japanese Theater in Historical and Modern
Contexts* 文化の演出 - 日本演劇の歴史的と現今的状况 .
2012 ISBN 978-3-86205-039-0 313 S., geb.
- Bd. 52: Christian W. Spang: *Karl Haushofer und Japan. Die Rezeption seiner
geopolitischen Theorien in der deutschen und japanischen Politik*.
2013 ISBN 978-3-86205-040-6 1008 S., geb.
- Bd. 53: Marie-Luise Legeland: *Onsen. Thermalquellen als Reiseziel. Badekuren
und Badetourismus in Japan*.
2013 ISBN 978-3-86205-041-3 504 S., geb.
- Bd. 54: Phoebe Stella Holdgrün: *Gender equality. Implementierungsstrategien
in japanischen Präfekturen*.
2013 ISBN 978-3-86205-042-0 390 S., geb.
- Bd. 55: Hans-Joachim Bieber: *SS und Samurai. Deutsch-japanische Kulturbe-
ziehungen 1933–1945*.
2014 ISBN 978-3-86205-043-7 1311 S., geb.
- Bd. 56: Ken'ichi Mishima, Wolfgang Schwentker (Hg.) in Zusammenarbeit
mit Manfred Hubricht, Tadashi Suzuki, Kuniyuki Terada und Ro-
bin Weichert: *Geschichtsdenken in Japan. Eine moderne Quellensamm-
lung*.
2015 ISBN 978-3-862015-044-4 ca. 480 S., geb.
- Bd. 57: Christian Heideck: *Zwischen Ost-West-Handel und Opposition. Die Ja-
panpolitik der DDR 1952–1973*.
2014 ISBN 978-3-86205-045-1 335 S., geb.
- Bd. 58: Mateusz Cwik: *Gestalt und Gehalt. Der Formalismusstreit in der japani-
schen Literaturtheorie der 1920er-Jahre*.
2015 ISBN 978-3-86205-046-8 165 S., geb.