

NATSUME Sōseki: *Ich der Kater*. Aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Otto PUTZ. Frankfurt/Main und Leipzig: Insel Verlag 1996, 657 S., DM 48,-.

Besprochen von Franz HINTEREDER-EMDE

NATSUME Sōseki gehört zu den in Deutschland weniger bekannten japanischen Autoren. Dies liegt einmal daran, daß die Zahl seiner in deutscher Übersetzung vorliegenden Werke immer noch begrenzt ist.¹ Zudem wird er bislang in der japanologischen Forschung vernachlässigt, was um so erstaunlicher ist, als es sich um einen der bemerkenswertesten Schriftsteller der japanischen Moderne handelt. Zu den Studien aus den siebziger Jahren von WALZOCK (1975) und ROSKE-CHO (1973) kamen seither keine größeren Arbeiten hinzu. Die Diskrepanz zur Bedeutung, die Sōseki in Japan beigemessen wird, könnte größer nicht sein. Gleich mehrere japanische Verlage, etwa Chikuma, Kōdansha oder Iwanami mit der derzeit neuesten, noch nicht abgeschlossenen Gesamtausgabe (NATSUME Sōseki, *Shinhan Sōseki zenshū* 1993 –), bieten seine Werke in verschiedenen Ausgaben an. Darüber hinaus erscheint jährlich eine Reihe von Monographien zu Autor und Werk, von zahllosen Aufsätzen in wissenschaftlichen Blättern ganz abgesehen. Seit 1993 widmet sich die Zeitschrift *Sōseki Kenkyū* ausschließlich Sōseki, seiner Zeit und seiner Wirkung. Junge Künstler lassen sich von ihm zu neuen mehr oder weniger originellen Werken, Umarbeitungen und Dramatisierungen inspirieren.² Auch in den Medien ist er präsent. Vor zwei Jahren wurde sein Erstlingsroman *Wagahai wa neko de aru*, um den es im Folgenden geht, in achtzig Folgen im Rahmen einer täglichen Lektüresendung im Rundfunk ausgestrahlt.

Wer also ist NATSUME Sōseki, mag indessen der deutsche Leser immer noch fragen. Dies zu ergründen, wird nun durch die von Otto PUTZ vorgelegte Übersetzung seines Erstlingsromans *Ich der Kater* in begrüßenswerter Weise erleichtert. Der Band erscheint im Rahmen einer vorzüglich

¹ Zu den derzeit im Handel erhältlichen Werken siehe die Literaturliste im Anhang. Alle bisherigen Übersetzungen finden sich detailliert erfaßt bei STALPH, OGASA und PULS (1995: 139–143).

² MIZUMURA (1990) hatte großen Erfolg mit ihrem Versuch, das unvollendete Romanwerk *Meian* [Licht und Schatten] in der Diktion Sōsekis abzuschließen. In jüngster Zeit erschien ‚*Wagahai wa neko de aru' satsujin jiken* [Der Mordfall ‚Ich der Kater‘] von OKUIZUMI (1996).

ausgestatteten Reihe zur japanischen Literatur- und Geistesgeschichte des Insel Verlages.

Es sei ein Werk ohne Geschichte, ohne Anfang und Ende, wie eine See gurke, so der Autor selbst, bei der man beides nicht unterscheiden könne. Daß Sōseki Laurence Sternes *Tristram Shandy*, den er bereits 1887 vermutlich als erster in Japan vorstellte, mit dem gleichen Bild charakterisiert hatte, verweist darauf, in welcher „Tradition“ er seinen Roman sehen wollte. Dennoch muß er sich nicht im geringsten der Nachahmung zeihen lassen, selbst wenn er das bekannte Nasenmotiv variiert – seiner Herkunft wird mit einer kurzen Reminiszenz gedacht (S. 198) – oder wenn er die Technik der Digression aufleben läßt. Auch der Verdacht des Plagiats von E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*, den der Germanist Fujishiro Sojin beim Erscheinen andeutete, entbehrt der Grundlage.³

In der Tat fällt es schwer, eine Inhaltsangabe zu geben. Die überbordende Fülle an Episoden, Plaudereien und Reflexionen entzieht sich dem Überblick, und der Versuch, sie auf ein Handlungsgerüst zu reduzieren, würde den Roman in ein verfälschendes Licht rücken. Die Geschichten um den Konflikt des exzentrischen Mittelschullehrers Rarus Schneutz mit dem reichen Kaufmann Goldfeld oder mit den Schülern der Schule in der Nachbarschaft und viele andere mehr liefern allenfalls die Stichworte für die ungemein kenntnisreichen Abschweifungen des Katers. Seine Betrachtungen beispielsweise über die gesundheitsfördernde Wirkung des Meerwassers (S. 296–298) oder über die Entwicklung der Kleidung (S. 318–325) sind von verblüffender Plausibilität.

Zweifelsohne kann man den *Kater* in seiner Art einen experimentellen Roman nennen, in dem japanische und westliche Genres auf furiose Weise montiert werden. So wechseln szenische Gesprächspassagen mit diskursartigen Ausführungen des Katers über seine Alltagsbeobachtungen, Tagebuchnotizen mit novellenhaften Erzählungen, teils von pointiertem Witz des *rakugo* – eine noch heute lebendige Form des improvisierten, spritzig-humorvollen Geschichtenvortrags –, teils von neuromantischer Stimmung, wie sie Sōseki in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts kennenlernte. Da werden Briefe, Zeitungsausschnitte, aber auch wissenschaftliche und weniger wissenschaftliche Vorträge, chinesische Gedichte und Sentenzen, Zitate aus Nō-Stücken und Werken der Zen-Lehre, Haikus und „Gedichte im neuen Stil“ (*shintaiishi*) zum besten gegeben.

³ Abgesehen von der Frage, ob Sōseki Hoffmanns *Kater Murr* gelesen hatte, handelt es sich um zwei wesensfremde Texte. Im übrigen konnte Sōseki ebenso durch die zahlreichen Katzenmotive der japanischen Erzähltradition zu seiner Kater-Figur inspiriert worden sein. Vgl. auch die Anm. zu S. 604 der dt. Übersetzung.

Zugleich findet sich eine ganze Reihe aktueller Nachrichten des Tagesgeschehens, die den Text zum Zeitdokument machen: die Ereignisse des Russisch-Japanischen Krieges, Positionen jüngster literarischer Diskussionen, die Gehaltsverhältnisse von Mittelschullehrern im Vergleich mit Firmenangestellten, Vor- und Nachteile von Lebensversicherungen, die neuesten Spekulationen auf dem Aktienmarkt und dergleichen mehr.

Aber damit nicht genug. Die zahlreichen Anekdoten, die Ausführungen zu kulturellen, medizinischen und naturwissenschaftlichen Themen, dies alles vom altklugen Kater in nicht enden wollender Litanei vorgetragen, machen baß erstaunen. Der *Kater*-Roman gibt, wenn auch fragmentarisch, einen Abriß sowohl der abendländischen wie der klassisch chinesischen und der japanischen Kulturgeschichte. Es schleicht sich beim Lesen der Verdacht ein, hier produziere sich ein gewiß enorm beschlagener Akademiker. Manche Interpreten haben darin auch den Niederschlag von Sōseki psychischen Krisen und Ressentiments gegen Europa geortet. Dennoch, die Verkleidung als komische Farce, die satirisch und mit sympathischer Respektlosigkeit die Zeitverhältnisse aufs Korn nimmt, gelingt Sōseki perfekt.

In der Literaturzeitschrift *Hototogisu* (Der Kuckuck) von 1904 bis 1906 erstmals abgedruckt, fand der Roman sogleich ein begeistertes Publikum. Dem großen Echo auf die zunächst als einmalige Erzählung geplante Geschichte, die das erste Kapitel in der jetzigen Textgestalt bildet, ist es überhaupt zu verdanken, daß der Autor auf Drängen des damaligen Herausgebers Takahama Kyoshi kurzerhand weiterschrieb.

Die durch Zufälle gelenkte Entstehung, der leichte Plauderton und eine aus allen Fugen quellende Komik haben denn auch dazu beigetragen, daß der *Kater*-Roman mehr als locker hingeworfener Zeitvertreib denn als ernstzunehmendes Werk aufgenommen wurde. Der zeitgenössische Kritiker Kamitsukasa Shōken konstatierte abschätzig die Nähe zu *rakugo* und *gesaku* – einer populären Prosaform der Edo-Zeit –, was besagte, daß es sich um alles andere als einen modernen Roman handle.⁴ In der Literaturwelt gab der gerade im Aufschwung befindliche japanische Naturalismus den Ton an, und der war jeder Ironie, jeglicher rhetorischer Sprachspielerei und vor allem den traditionellen Gattungen der Unterhaltungsliteratur abhold. Bis in unsere Gegenwart läßt sich in der Forschung die Tendenz ausmachen, den *Kater* nicht in den Kanon seiner reifen Werke aufzunehmen.⁵ Dahinter offenbart sich das ungebrochene Schema von

⁴ *Yomiuri Shinbun* 13.10.1905, zit. bei MIZUKAWA (1989: 127).

⁵ Diesen Eindruck gewinnt man, wenn in Monographien oder Aufsatzsammlungen, die das Gesamtwerk erfassen, der *Kater*-Roman nicht vertreten ist. Vgl. z. B. FUKAE (1981) oder ISHIHARA (1990).

ernster und trivialer, unterhaltender und reiner Literatur, das Sōseki in diesem Werk bewußt unterlaufen hat.

Der *Kater* ist konsequent anti-naturalistisch. Obgleich Sōseki mit der Hauptfigur Schneutz eine schonungslose Selbstkarikatur schuf, handelt es sich um keine Bekenntnisliteratur. Der ironisch-satirische Ton hat nichts vom Kult der Wahrhaftigkeit, welche die Naturalisten aufs Schild gehoben hatten. Fiktion ist für Sōseki eine Form ästhetischer Lügenhaftigkeit, geschaffen, um zu unterhalten und im Idealfall fragmentarische Wahrheiten ans Licht zu bringen. Im *Kater* hat Sōseki seine Poetik definiert und zugleich auf die Spitze getrieben. Dem flatterhaften Ästheten Wirrhaus, ein häufiger Gast im Hause Schneutz, hat er folgende Unterscheidung von instrumenteller und ästhetisch motivierter Lüge in den Mund gelegt, als der sich gegen die Gleichsetzung mit Frau Goldmond wehrt (S. 140):

Wenn *ich* lüge, lüge ich in aller Unschuld! Die Lügen dieser Frau aber, hinter denen sich immer eine hinterhältige Absicht verbirgt, sind Lügen, die aus Berechnung entstehen. Ihre Lügen sind von Natur aus böseartig. Wenn Sie die Tücke dieser Frau (...) mit meinem naturgegebenen Sinn für das Komische verwechseln, dann könnte es passieren, daß selbst der Gott der Komödie wehe Klage führen müßte ob der menschlichen Unfähigkeit zu differenzieren!

An anderer Stelle begründet Wirrhaus seine Lügengeschichten wie folgt (S. 24):

Wenn ich von Zeit zu Zeit einen Scherz zum besten gebe und die Leute das für bare Münze nehmen, erregt das ein ästhetisches Gefühl von beträchtlicher Komik in mir, und das amüsiert mich.

Hinter diesen Geständnissen des Windbeutels Wirrhaus verbirgt sich Sōsekis literarisches Konzept. Und wie sein Ästhet montiert Sōseki in seinem *Kater*-Roman Fiktives und Authentisches, Erlogenes und Tatsächliches bunt durcheinander, und keiner beschwere sich, einer Finte auf den Leim gegangen zu sein. Dies ist eine der Formen von Sōsekis scharfer Kritik an der unreflektierten Leichtgläubigkeit, mit der seine Zeitgenossen gewillt waren, alles Westliche ungeprüft hinzunehmen. Im Entlarven der Unwissenheit und falschen Autoritätsanmaßung besonders der neuen Eliteschichten – im Roman begegnen wir vor allem Intellektuellen und Geschäftsleuten – liegt das aufklärerische Kalkül dieser Literatur.

Die Veröffentlichung des *Katers* erstreckte sich zwar über zwei Jahre, die einzelnen der insgesamt elf Kapitel wurden aber in erstaunlich kurzer Zeit geschrieben – für die Kapitel sieben und acht benötigte Sōseki angeblich nur sechs Tage –, gleichzeitig entstanden bereits weitere Romane und

Erzählungen, und dies alles neben einem umfangreichen Lehrpensum.⁶ Man kann nicht anders, als von einem eruptiven Ausbruch einer wohl auch befreienden Schreibeuphorie zu sprechen.

Dabei wäre es ein Irrtum, die auch vom Autor listig geförderte Rede vom spontan und zufällig entstandenen Text wörtlich zu nehmen. Sōseki hatte in London, wo er sich zwischen 1900 und 1902 als Stipendiat des japanischen Erziehungsministeriums aufhielt, umfassende Studien zur europäischen Geistes- und Literaturgeschichte betrieben. Während der Niederschrift des *Kater*-Romans gab er Vorlesungen über englische Literatur. Gleichzeitig arbeitete er gestützt auf seine Notizen der Londoner Zeit fieberhaft an seiner *Literaturtheorie*.⁷ Viele seiner Reflexionen, etwa zum Verhältnis von Inspiration und Wahnsinn, gehen schon auf die Zeit vor seinem Englandsaufenthalt zurück. Die, wie es scheint, von keiner Absicht gelenkte Spontaneität seines impulsiven Schreibens gehört ebenso zu seinem dichterischen Entwurf, wie die paradoxe „Struktur der Strukturlosigkeit“. In *Ich der Kater* versuchte Sōseki, auch wenn der unmittelbare Anstoß von außen kam, seine langjährigen poetologischen und ethischen Überlegungen erstmals in die Praxis umzusetzen.

Die alles erfassende, mit schwarzer Galle gewürzte Ironie des Werkes erschöpft sich dabei nicht in der satirischen Funktion, sondern sie stellt ein konsequentes Gestaltungsprinzip dar, wodurch jede weltanschauliche Position aus ihrer ideologischen Verankerung gehoben wird. Der verklärte Zen-Buddhist, der utilitaristische und dabei reüssierende Geschäftsmann, der Naturwissenschaftler, der Dichter, der geistig in der Tokugawa-Zeit verbliebene Traditionalist, keiner entgeht dem ironischen Blick.

Ebensowenig wird der reflektierende Beobachter, unser Kater, verschont. Von der Verachtung, die ihm seine Umwelt entgegenbringt, ganz abgesehen, lockt ihn sein Erkenntnis- und Erfahrungstrieb in demütigende, ja fatale Situationen. Sein Biß in einen *mochi*, einen zähen Kloß aus Klebereis, hat etwas vom Sündenfall, der ihn um die kreatürliche Unschuld des Tieres bringt (S. 44–48); sein erster Biergenuß bereitet ihm und dem Roman den Garaus, als er angeheitert in einen Wasserbottich stürzt und ersäuft (S. 605). Zuletzt bleibt offen, ob die erlangte Selbsterlösung des Katers („Welch unermeßlich großes Glück!“) auf seine Bekanntschaft mit den Schriften des Stoikers Epiktet oder auf die Zen-Weisheit der Ich-Auslöschung zurückgeht.

Keines der wohlfeilen (Er-)Lösungsangebote östlicher wie westlicher Lehren bleibt vor der respektlosen Entmythisierung verschont. Hinter dem sich als Burleske verkleidenden Werk steht die zeit- und kulturüber-

⁶ Laut Chronik in der kommentierten Ausgabe NATSUME Sōseki (1971: 547).

⁷ *Bungakuron, Shinhan Sōseki zenshū* (1995, Bd. 14).

greifende Frage des Menschen nach dem eigenen Ursprung und dem Verhältnis zwischen Ich und Welt. „Alles menschliche Forschen zielt auf das eigene Selbst“ (S. 412), räsoniert der Kater. Ein in geistiger Umnachtung lebender ehemaliger Schüler des Philosophen und Zen-Lehrers Ziegert Solitus formuliert sie auf seine Weise (S. 421):

Geböte ich über das Universum, tränke ich mit einem Schluck die Wasser des Hsi-chiang; geböte aber das Universum über mich, wäre ich lediglich Staub im Wind. Sagt mir, teurer Herr, welche Art von Beziehung besteht zwischen dem Universum und mir!

Beharrlich wird jede Figur entblößt und in ihrer Glaubwürdigkeit untergraben. Die durchdringende Ironie ist eine Vorkehrung gegen vorschnelle Antworten, eine Vorkehrung, die Sōseki vor allem gegen sich, gegen die Autorität als Autor trifft. Japan befindet sich in der radikalsten Umbruchsphase seit Jahrhunderten. Sōseki ist ehrlich genug, seiner Orientierungslosigkeit Ausdruck zu verleihen, und stark genug, sich nicht auf die bequeme Warte einer Ideologie zu versteifen. Er hat, ohne sich als Verfechter eines blinden Traditionalismus zu gerieren, in seinem *Kater*-Roman die diskursive Rationalität und damit verbunden die abendländische Subjektivität, die von nun an das Denken im modernen Japan mitbestimmen wird, auf den Prüfstand gestellt. So wie er den westlichen Wissenschaftsbegriff mit den abseitig scheinenden, dabei hochaktuellen Forschungen des Physikers Kaltmond, es geht um Magnetismus, Gravitation und Lichtphysik, für das mental noch in der Vormoderne liegende Japan in seiner Fremdheit und kulturellen Uneinholbarkeit aufzeigt, so läßt er die vom Kater mit bewundernswerter Sicherheit und dabei recht unorthodox gehandhabte syllogistische Logik in sich selbst zusammenbrechen und ins Absurde kippen.

Sōseki bewegt sich dabei auf der Höhe der Zeit. Er hat William James, der Bergson, Ernst Mach und andere Rationalismuskritiker entscheidend beeinflusste, intensiv gelesen. Dessen Assoziationspsychologie hat Sōsekis Schreiben nachhaltig geprägt. Subtil arbeitet er auch Elemente der um die Jahrhundertwende florierenden Pseudowissenschaften Mesmerismus, Hypnose, Tiermagnetismus und Gedankenübertragung in seinen Roman ein. Damit rührt er an jener latenten Schicht der Irrationalität, die das europäische Denken des Fin de Siècle nicht weniger charakterisiert als die in Großindustrie und Kriegstechnologie erstmals materielle Gestalt annehmende positivistische Naturwissenschaft.

Von konfuzianischer Moralität geprägt, wirft Sōseki einen wachen Blick auf die Besonderheiten des westlichen Körperverständnisses. Die Reflexionen des Katers veranschaulichen, wie der Körper durch Hygiene, Diätik und sportliche Bewegung rationaler Beherrschung ausgesetzt und

seiner kreatürlichen Leiblichkeit entfremdet wird. Als „Adam des 20. Jahrhunderts“ (S. 318) dagegen erscheinen dem Kater im ersten Augenblick die nackten Gestalten, die sich im öffentlichen Bad tummeln, einem Raum der Unschuld vor der Vertreibung aus dem Paradies.

Sōseki fängt die Ambivalenz moralischer Werte und den Widerspruch von Irrationalismus und Wissenschaftsgläubigkeit ebenso ein wie die Atmosphäre des ab der Meiji-Zeit auch in Japan sehr populären Sozialdarwinismus. Die Spuren der komplexen Verflechtungen vom „Willen zur Macht“ und vom Überlebenskampf werden in feinsinnigen Beobachtungen des Katers an Tieren und Kindern beim Spiel oder beim Essen/Fressen aufgespürt und der darwinistischen Lehre gemäß auf die gesellschaftlichen Verhältnisse übertragen. Die Chuzpe, mit der sich allerdings der Held, ein offensichtlich wenig lebensstüchtiger Mischling, der nie auch nur eine Maus gefangen hat (S. 238–249), gegen die „Überkatze“ Schwarz behauptet, weist hingegen unverhohlen subversiven Charakter auf.

Nicht von ungefähr läßt Sōseki alle zentralen thematischen Bezugslinien in der Kulinarik zusammenlaufen. Man achte darauf, was da alles aufgetischt, genossen, verzehrt, genascht, verschlungen, gefressen wird. Die Nahrungsaufnahme veranschaulicht am eindringlichsten die Begegnung der fremden Kulturen und zugleich die Dialektik von Macht und Erkenntnis. Und so wie sich die japanischen Zeitgenossen neuerdings mit Brot und Fleisch ernähren, so versucht sich der Kater schon mal am *takuan*, dem eingelegten, geschmacklich entfernt an Sauerkraut erinnernden Rettich (S. 43). Bei dem bereits erwähnten verrückten Zen-Adepten heißt es (S. 421):

Verehrung ob seiner unerschrockenen Beherztheit gebührt jenem Mann, der als erster eine Seegurke aß, und der Mut jenes Mannes, der als erster einen Kugelfisch aß, verdient unser aller Respekt! Jener, der als erster Seegurken aß, war eine Reinkarnation Shinrans, und jener, der als erster den Kugelfisch zu sich nahm, ein wiedergeborener Nichiren.

Kurzerhand werden die Wegbereiter der Eßkunst mit den beiden Sektengründern auf eine Ebene gestellt. Unausgesprochen steht nicht nur hier bei der Verknüpfung von Erkenntnis beziehungsweise religiöser Erleuchtung und den kulinarischen Pioniertaten der abendländische Sündenfall durch den Verzehr der verbotenen Frucht im Raum.

Sōseki ist mit den neuesten ästhetischen Strömungen im Europa der Jahrhundertwende vertraut. Er hat sich in Max NORDAUS monumentale kulturkonservative Studie *Entartung*⁸ vertieft und an deren profunden

⁸ Sōseki las die englische Übersetzung: Max NORDAU: *Degeneration*. London 1899.

Darstellungen der modernen Kunst gelernt, ohne sich von der antimodernen Obsession vereinnahmen zu lassen. Im Gegenteil, im Zweifelsfall findet sich Sōseki auf seiten der von NORDAU als entartet und krankhaft gebrandmarkten modernen Kunst. Auch für seine Person erfährt Sōseki diese Stigmatisierung des Verrückten, zu der er sich im Vorwort zu seiner *Literaturtheorie* trotzig bekennt.

Der *Kater* ist ein ästhetisches wie ethisches Plädoyer für eine freie Subjektivität, die sich dem zusehends autoritär vorgegebenen Identitätsschema eines kaisertreuen Untertanen mittels Wahn, genußvoller Leiblichkeit und spielerischem Nonsens entzieht. Jene Institutionen, die dem modernen, nationalistischen Meiji-Staat seine Kontur verleihen, das Bildungssystem („Nichts ist erschreckender als die Folgen schulischer Erziehung“, S. 348), die Wissenschaft (Kaltmonds Sisyphusarbeit des Glaskugelpolierens, S. 264–267), die Polizei, die Armee und ihre Kriege (der *Kater* in der Pose des Admiral Tōgo, der die baltische Armee bezwang und entscheidend zum japanischen Erfolg beitrug, S. 241–244), alle diese Einrichtungen finden sich ihrer Würde beraubt und dem Gelächter preisgegeben.

Die Schwierigkeiten, diesen Text zu übersetzen, man ahnt es, sind nicht zu unterschätzen. Sie beginnen mit dem ersten Satz und damit auch mit dem Titel, die im Original identisch sind. Nicht so in der vorliegenden Übertragung. Dem Übersetzer wird bewußt gewesen sein, daß er sich mit welcher Lösung auch immer der Kritik aussetzt. Hier wird auf engstem sprachlichem Raum bereits der Schlußstein gesetzt für ein Textgewölbe, das auf den ersten Blick lediglich als eine Reihe lose verknüpfter Episoden erscheint. „*Wagahai wa neko de aru*“ heißt nichts weiter als „Ich bin ein/der *Kater*“, aber dem Personalpronomen *wagahai* wohnen Bedeutungsvalenzen inne, die mit dem *ich* nicht annähernd auszufüllen sind. Die nur zur Meiji-Zeit (1868–1912) gebräuchliche Ich-Bezeichnung wurde überwiegend von den neuen Eliten der Militärs, Beamten und Intellektuellen, also Männern, benutzt. Aus *wagahai* sprechen repräsentativer Machtanspruch und ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein. All diese Töne schwingen mit, wenn jemand wie Sōsekis Held *wagahai* benützt, sie werden aber stehenden Fußes dementiert, wenn es sich beim Sprecher eben nicht um eine Respektsperson, sondern um eine namenlose Katze handelt. Dieses Paradoxon prägt den gesamten Text.

Im ersten Satz also bereits eine kleine Quadratur des Kreises, doch welche Übersetzung bietet die nicht? Allein, der *Kater* wartet mit einigen besonders aparten Schwierigkeiten auf, etwa den sprechenden Namen. Hier gibt es zwei Möglichkeiten – sie in der Originalform zu belassen, wie dies in der französischen Übertragung durch Jean CHOLLEY (1978) der Fall ist, wobei in Fußnoten die Pointe erklärt und meist der Reiz entzaubert wird, oder sie in die eigene Sprache zu bringen, wie dies das Übersetzerpaar

Aiko ITÔ and Graeme WILSON (1972 u. a.) im Englischen vorgeführt hat. Otto PUTZ entschied sich bei den Hauptfiguren und den augenscheinlich sprechenden Namensbildungen für letztere Variante, die im Idealfall den Vorteil des unmittelbaren Effekts hat.

Dies klingt einfacher, als es in der Tat ist. Der Herr des Katers, *Kushami*, figuriert der Lautbedeutung „niesen“ gemäß als „Schneutz“, die Bedeutungsschicht der Zeichen, in denen der Name geschrieben wird, hingegen geht dabei verloren: *ku* von *kurushii* (mühsam, beschwerlich) und *shami* (buddhistischer Laienpriester, Novize). Der satirische Kontrast von Lesung und Bedeutung der chinesischen Zeichen, die Kombination von Trivialem, allzu Menschlichem und Spirituellem erzeugt in diesem Text nicht nur die Komik, sie schafft auch eine Schicht metasprachlicher Reflexion, in der bewußt mit den divergierenden Zeichen- und Bedeutungsgehalten gespielt wird. Dahinter steht ebenso erzählerische Überlegung wie bei den zahlreichen Kommentaren des Katers zur eigenen Darstellungsweise (z. B. S. 205, 216, 331).

Mit der gelungenen Eindeutschung allein ist es nicht getan. Jede Entscheidung in die eine Richtung zieht Kreise, die den Übersetzer wieder vor neue Probleme stellen. Ein Beispiel zur Illustration: In einem westlichen Restaurant bestellt Wirrwarr ein Gericht namens Trillerglocken (*tochimenbō*, S. 57); der Ober glaubt natürlich, es handele sich um Schillerlocken (*menchi bōru*), eine reizvolle Lösung, die sofort eingängig ist. Sōseki beläßt es aber nicht bei einem simplen Wortspiel, sondern kombiniert in *tochimenbō* drei Assoziationsschichten: die aus der Edo-Zeit überlieferte Bezeichnung für „übereilter Hitzkopf“ (*tochimenbō o furu*), das vermutlich daran angelehnte Pseudonym des zeitgenössischen, heutzutage unbekanntem Dichters Tochimen Bō und das neue, westliche Gericht „Hackfleischbällchen“ (*menchi bōru*), vom Englischen *mince ball*, das durch Vertauschung der ersten beiden Silben *men/chi* entsteht. Hier findet sich eine Karikatur mißglückter Gaumenfreuden an westlicher Küche, mit der man sich *up to date* gab; hier wird Kulinarik mit Dichtung kurzgeschlossen, wenn Haiku-Dichter als Rezeptzutaten figurieren, an denen es an Nachschub mangelt; und als ironische Pointe wird ein Dichter der nationalistisch bewegten *Nihonha* respektlos mit einem abendländischen Gericht in eins gesetzt.

Die Hürde des Wortspiels wird glänzend genommen, aber spätestens bei der Auflösung des Verwirrspiels muß der Schnitt von der Eindeutschung (Schiller) zum japanischen Kontext (Haiku-Dichter der *Nihonha*) gemacht werden. Hier kommt es gelegentlich zu meist unvermeidbaren Brüchen. Damit werden die Grenzen der Übersetzbarkeit in das kulturelle Milieu der Zielsprache gerade dieses Textes bewußt, worin es eben um die irritierende Verlegenheit bei der Begegnung mit einer fremden Kultur

geht. Insofern wurde, was als übersetzerischer Kompromiß zwischen Lesbarkeit und Authentizität des Textes unumgebar war, jene kulturelle Fremdheit mit übertragen, auf die es dem Autor ankam.

An manchen Passagen hingegen möchte man ein präziseres Bild, eine elegantere, dann wieder saftigere Formulierung einfordern. Um einige Beispiele anzuführen: Wie soll man sich Bohnenmusstückchen (S. 194) vorstellen, handelt es sich um Mus oder um Stückchen? Sojamehl mit Zucker (S. 206) klingt wenig schmackhaft, während man sich mit geröstetem Bohnenmehl vielleicht anfreunden könnte, Nudeln haben in der Regel keine Schwänze (S. 262), sondern Enden. Gelegentlich stolpert man auch über holprige Formulierungen wie die „Psychologie des Jemand-Ärgerns“ (S. 351) oder ein „schmutziges Gesicht“ (S. 410, ebf. S. 403), wo „Hänseln“ eingängiger und ein derbes „dreckiges“ oder gar „fieses“ Gesicht angebracht wären.

Die Anmerkungen sind kompetent und informativ, wie auch das Nachwort, ohne sich in den Vordergrund zu drängen. Die Stadt Karatsu liegt allerdings nicht, wie angegeben, „am südlichen Ende der Hauptinsel Honshū“, sondern auf Kyūshū (S. 622, Anm. zu S. 219). Wird die gallertartige Speise *kon'nyaku* wirklich aus Ahornstab und nicht aus der Zehrwurzel gewonnen, oder sind diese identisch (S. 637, Anm. zu S. 479)? Seis drum, beide Pflanzen sind uns wenig vertraut. An anderer Stelle heißt es natürlich Hirten-, nicht Hüttentäschelkraut (S. 174), aber immerhin ein amüsanter, wenn nicht gar beabsichtiger Lapsus, da es auf der „Hütte“ von Schneutz wächst. Geringfügige Lässigkeiten sind auszumachen, hier hätte ein genaueres Lektorat unnötige Schönheitsfehler vermeiden können.

Derlei vereinzelte Ausrutscher stellen freilich eine zu vernachlässigende Größe gegenüber der Fülle gelungener, witziger und kreativer Lösungen dar, die der Übersetzer zu bieten hat. Es erübrigt sich daher, Gegenbeispiele anzuführen, da sie der Leser auf über 600 Seiten zu seinem Ergötzen allenthalben entdecken kann. *Ich der Kater* stellt ein mitunter provozierendes Lesevergnügen dar, das dazu herausfordert, manches Rätsel und manche Behauptung auf eigene Faust zu erkunden, denn der auf die Füße gestellten Logik des Katers sollte durchaus mit Skepsis begegnet werden. Abschließend sei dem Interessierten folgende Lektüreeinweisung des Katers ans Herz gelegt (S. 383–384):

Es mag Leser geben, die der Meinung sind, ich schriebe, wie mir die Schnauze gewachsen ist, aber ich bin keineswegs ein Kater von solch leichtfertiger Denkungsart. Es versteht sich von selbst, daß in jedem Wort, daß in jeder Wendung die fundamentalen philosophischen Prinzipien eingeschlossen sind, die im Kosmos walten; liest man diese Wörter und Wendungen für eine Weile ohne Pausen einzulegen, so

wird eine innere Stringenz sichtbar, bei der alles mit allem verbunden ist und der Anfang das Ende beleuchtet, und was als Ansammlung von belanglosen Geschichten gedeutet und mit leichtem Sinn gelesen wurde, wandelt sich urplötzlich und wird zum bedeutenden Kompendium von Sprüchen und Lehren (...) Ich möchte mir daher strikt die Unhöflichkeit verbitten, diesen Text im Liegen oder mit ausgestreckten Beinen zu lesen und jeweils fünf Zeilen auf einen Blick zu nehmen.

Bleibt noch, dem *Kater* und seinem Übersetzer guten Erfolg und dem Autor NATSUME Sōseki die ihm gebührende Aufmerksamkeit zu wünschen.

LITERATURVERZEICHNIS

- FUKAE, Hiroshi (1981): *Sōseki chōhen shōsetsu no sekai* [Die Welt von Sōsekis Romanen]. Tōkyō: Ōfūsha.
- ISHIHARA, Chiaki (Hg.) (1990): *Natsume Sōseki. Hanten suru tekisuto* [Natsume Sōseki. Das Umkippen des Textes]. Tōkyō: Yūseidō.
- KOMORI, Yōichi und Chiaki ISHIHARA (1993 –) (Hg.): *Sōseki Kenkyū* [Sōseki Studien]. Tōkyō: Kanrin Shobō.
- MIZUKAWA, Takao (1989): *Sōseki to rakugo* [Sōseki und Rakugo]. Tōkyō: Sairyūsha.
- MIZUMURA, Minae (1990): *Zoku meian* [„Licht und Schatten“, Fortsetzung]. Tōkyō: Chikuma.
- NATSUME, Sōseki (1971): *Wagahai wa neko de aru. Natsume Sōseki shū I. Nihon kindai bungaku taikai 24. Kaisetsu*: Matsumura Tatsuo, Chūshaku: Matsumura Tasuo, Saitō Keiko. [Aufriß der modernen japanischen Literatur. Natsume Sōseki Sammlung I. Kommentar: Matsumura Tatsuo, Anmerkungen: Matsumura Tatsuo, Saitō Keiko]. Tōkyō: Kadokawa Shoten.
- (1972, 1979, 1986): *I am a Cat*, translated by Aiko Itō and Graeme Wilson. Vermont, Tōkyō: Tuttle 1972 (Vol. 1), 1979 (Vol. 2), 1986 (Vol. 3).
- (1976): *Kokoro* [Kokoro]. Roman. Ü: Oscar Benl. Zürich: Manesse, 2. Aufl. 1994.
- (1978): *Je suis un chat*. Traduit du Japonais et présenté par Jean Cholley. Gallimard/Unesco.
- (1991): *Sanshiro* [Sanshiro]. Ü: Christoph Langemann. Zürich, München: Theseus.
- (1993 –): *Shinhan Sōseki zenshū* [Neue Sōseki Gesamtausgabe]. Tōkyō: Iwanami.
- (1969): *Ein Tor aus Tokio* [Botchan]. Roman. Ü: Jürgen Berndt und Seiei Shinohara. Berlin: Aufbau-Verlag, auch Zürich, München: Theseus 1990.

- (1996): *Das Graskissen-Buch* [Kusamakura]. Ü: Christoph Langemann. Berlin: edition q.
- NORDAU, Max (1899): *Degeneration*. London.
- OKUIZUMI, Hikari (1996): „*Wagahai wa neko de aru*“ *satsujin jiken* [Der Mordfall „Ich der Kater“]. Tōkyō: Shinchōsha.
- ROSKE-CHO, Wha Seon (1973): *Das japanische Selbstverständnis im Modernisierungsprozeß bei Natsume Sōseki*. Wiesbaden.
- STALPH, Jürgen, Gisela OGASA und Dörte PULS (1995): *Moderne japanische Literatur in deutscher Übersetzung. Eine Bibliographie der Jahre 1868–1994*. München: Iudicium.
- WALZOCK, Karlheinz (1975): *Die Beziehungen Natsume Sōsekis zum Kreis der Shaseibun-Schriftsteller*. Bochum (Diss.).