

„Der Kranke“ (やまうど *Yamōdo*, 1906)
von Kanbara Ariake (蒲原有明, 1875-1952) im
internationalen Diskurs um Krankheit in der Literatur seiner Zeit

Michaela Manke

Inhalt

0. Das Gedicht in deutscher Übersetzung
1. Zeitlich-räumliche Verortung des Gedichts
2. Diskursive Richtungsbestimmung der Lektüre des Gedichts: Krankheit und Ehe
3. Lektüre des Gedichts mit Blick auf seine formale Strukturierung
4. Lektüre des Gedichts mit Blick auf seine symbolische Gestaltung
5. Lektüre des Gedichts mit Blick auf seine literaturtheoretischen Implikationen
6. Konsequenzen für die Lektüre mit Blick auf Lächeln und Traum des Kranken

0. Das Gedicht in deutscher Übersetzung

Vorbemerkung

In Pandemie-Zeiten von „Krankheit“ zu sprechen, zumal als Motiv in einem Gedicht, mutet möglicherweise redundant an. Beschäftigt man sich jedoch mit dem Gedicht „*Der Kranke*“ (やまうど *Yamōdo*, 1906) von Kanbara Ariake (蒲原有明, 1875-1952) vom Anfang des 20. Jahrhunderts, einer Zeit, als gerade seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur immer mehr Viren als Krankheitserreger von immer mehr Krankheiten, sondern auch neue Begriffe wie „Krankheitsanlage“ (Disposition)

„entdeckt“ worden waren,¹⁾ was selbstredend große Auswirkungen auf die Veränderung der Vorstellungen von Diagnose, Therapie und Prognose zeitigte, welche wiederum auch außerhalb des rein medizinischen Diskurses die Sichtweise und Symbolkraft von Krankheit in neue Richtungen lenkte, so scheint eine mehrperspektivische Lektüre doch vielversprechend genug, anhand dieses kurzen Beispiels einen kleinen Beitrag zu leisten zum derzeit viel zu oft, aber immer noch nicht konkret genug wiederholten thematischen Nachdenken über das, was mit der Konstruktion des Begriffes „Krankheit“ im spezifischen Falle eigentlich ausgesagt wird und welche Auswirkungen Wandel und Wirken dieser Kategorie, an diesem speziellen historischen Punkt beobachtet, auf Lyrik und Gesellschaft existentiell und literarisch zu zeitigen im Stande sein mögen.

Der Kranke ²⁾ (Kanbara Ariake)	やまうど (蒲原有明)
Der Kranke stöhnt leise, es zittern am Herzen gefaltet beide Hände, ach Frau, seine Hände ...	やまうどは微かに呻く, わなわなと 胸にはむすぶ雙の手や, をみなよ, その手を…………
Der Kranke bewegt sich im Schlaf.	やまうどは寝がへるけはひ。

1) Noch 1924 wird etwa vorausgesetzt, wenn „Krankheit“ im Brockhaus als „Störung regelrechter Vorgänge im ... Körper“ gefasst wird, dass „neben dem Erreger eine Krankheitsanlage (Disposition) des Körpers für das Zustandekommen der Krankheit nötig“ sei, „besonders bei ansteckenden Krankheiten“ (vgl. *Brockhaus. Handbuch des Wissens*. Zweiter Band F-K. Leipzig: F.A. Brockhaus 1924, S. 708), d.h. eine bestimmte genetische Disposition sei ausschlaggebend für alle Krankheitsausbrüche. Im „*Psychembel Online*“ dagegen wird umgekehrt nach heutigem Wissensstand inzwischen in der Definition des Begriffes „Krankheitsanlage“ nicht etwa ihre genetische Notwendigkeit für Krankheitsausbruch an sich und auch nicht ihr Einfluss auf ansteckende Krankheiten, sondern die Einschränkung auf „genetisch bedingte Krankheiten“ betont: „Pathologischer Erbfaktor (Allel eines Gens, das eine krankheitsverursachende Mutation trägt) als Ursache genetisch bedingter Krankheiten. Vererbung und Manifestation der Erkrankung sind abhängig von betroffenem Chromosom (Autosomen oder Gonosomen) und Erbgang sowie von Penetranz und Expressivität“ (vgl. <https://www.psychembel.de/Krankheitsanlage/K0C8P>).

2) Vgl. Erstveröffentlichung in Yone Noguchi 野口米次郎 (Hg.): *Toyohatagumo – Ayame-kai shishū daini* (豊旗雲・あやめ會詩集第二, dt. Bannerwolke / Schwertlilienvereinigung Gedichtsammlung No. 2) *The Iris*; No. 2. Dezember 1906, nachgedruckt in Shunsuke Kamei: Yone Noguchi and the Little Magazines of Poetry. Edition Synapse: Tokyo 2009, ohne Seitenangaben. Später in Ariakes vierte Gedichtsammlung und diverse Sammelbände von Lyrik der Meiji-Zeit oder allgemein der Moderne aufgenommen, z.B. Kanbara Ariake 蒲原有明: *Ariake-shū* 有明集. Ekifūsha 易風社, nachgedruckt in der Reihe *Seisen Meicho Fukkoku zenshū* 精選名著復刻全集 von *Kindai Bungaku-kan* 近代文学館, Horupu shuppan ほるぷ出版 1985, S.163-166. Kanbara Ariake 蒲原有明: *Ariakeshū* 有明集, in *Nihon kindai bungaku taikai* 日本近代文学大系, Band 18. Tokio Kadokawa shoten 角川書店 1972:414f.

Im Finstern das Kissen des Kranken, einsam düster umwölkt ist das Licht des Nachts im Raum, ach Frau, du erhellst es ihm ... Der Kranke transpiriert, auf der Stirne.	やまうどの枕を暗く寂しげに 燈火くもる夜の室, をみなよ, 照らしね…… やまうどは汗す, 額に。
Nach was verlangt der Kranke? Das Atmen äußerst qualvoll ihm, geflüstert hat er, ach Frau, höre und frage... Seine Lippen sind nun bleich.	やまうどは何をかもとむ, 呼吸づかひ いと苦しげに呟ける, をみなよ, 聞け, 問へ…… やまうどの唇褪せぬ。
Die Augen des Kranken verdrehen sich, sinken ein, wie blind ist schon seine Sicht im Leiden, ³⁾ ach Frau, bitte leise... Für den Kranken ist die Nacht herangereift.	やまうどの眼は轉び, 沈み入り, さしめぐらしき悩ましさ, をみなよ, 静かに…… やまうどに夜の気熟みぬ。
Der Kranke ist in tiefen Schlaf gefallen, an den Schläfen flattern die Pulsadern und entspannen sich wieder, ach Frau, oh weh, oh weh... Das Gesicht des Kranken lächelt.	やまうどは落居ぬ眠り, 蟀谷の 脈びよめきて, また弛ぶ, をみなよ, あな, あな…… やまうどの面ほほえむ。
Den Kranken, sag, in diesem Augenblick (erst drei Jahre nun bist du seine Frau), wie siehst du ihn?, ach Frau, hab keine Angst... Des Kranken Traum ist zersprungen.	やまうどをこの束の間に, (その人の 妻たる三年), いかに見る, をみなよ, 畏れな…… やまうどの夢は罅きぬ。
Wechsle doch den Bezug des Kissens, alt gewordenen und doch wieder neuen Stoff hast du doch, ach Frau, wohin... Dem Kranken ist das Licht erloschen.	やまうどの枕をかへよ, 舊りぬるも なを新たなる布ありや, をみなよ, いづくに…… やまうどに燈火滅へぬ。

1. Zeitlich-räumliche Verortung des Gedichts

Im Dezember 1906 gab der Dichter Kanbara Ariake (蒲原有明, 1876-1952) erstmals sein Gedicht „Der Kranke“ (やまうど *Yamōdo*) in einer Gedichtsammlung heraus, die internationalen Charakter trug: im zweiten Band des japanisch-englisch-amerikanischen

3) Die Lesart dieser Zeile unterscheidet sich je nachdem, inwieweit ein Druckfehler in der jeweiligen Erstausgabe angenommen wird. Hier lese ich, wenn auch nicht 100%ig überzeugend, doch dem Erstdruck von Ariakes vierter Gedichtsammlung folgend, als さしめぐらしき悩ましさ *sashi-megurashiki nayamashisa* die Stelle so, dass さし als Vorsilbe behandelt wird, die oft das folgende Wort verstärkt und darauf das lexikalisierte Adjektiv *mekurashi* (ku-Flexion) in einer weicheren Aussprache als *megurashi* folgen könnte, das auch mit den Kanji 目暗 geschrieben wird und beinhaltet, dass man etwas nicht gut sehen oder beurteilen kann. Die Zeile als きしめぐらしきたやましき *kishimegurashiki tayamashisa* wie in der Ausgabe der *Ayame-kai* oder als きしめぐらしき悩ましき *kishi-megurashiki nayamashisa* zu lesen, wie es im NKinBT vorgeschlagen wird, scheint der Thematisierung der „Augen“ (眼 *manako*) in dieser Strophe nicht gerecht zu werden.

Lyrik-Projekts der *Ayame-kai* (あやめ會, dt. Schwertlilienvereinigung), das unter dem japanischen Titel „*Toyohatagumo – Ayame-kai shishū daini*“ (豊旗雲・あやめ會詩集第二, dt. Bannerwolke / Schwertlilienvereinigung Gedichtsammlung No. 2) und dem englischen Titel „*The Iris; No. 2*“ veröffentlicht wurde. Das Projekt der beitragenden Dichter hatte sich zum Ziel gesetzt, japanischsprachige zeitgenössische Lyrik und englischsprachige aus England und Amerika gleichberechtigt nebeneinander gestellt in einer Gedichtsammlung zu vereinen. So waren in den Gedichtband neben der japanischen Lyrik auch 24 englische Gedichte von 8 englischsprachigen Dichtern und dem Herausgeber Yone Noguchi (野口米次郎, Noguchi Yonejirō, 1875-1947) aufgenommen worden.

Kanbara Ariake war dabei. Schon früh schätzte er den Wert interkulturellen Kulturaustausches und lernte 1893/94 an der *Kokumin eigaku kai* (国民英学会, dt. Volksgesellschaft für das Englisch-Studium) intensiv und erfolgreich die englische Sprache und Kultur. Im Alter sollte er seinen Standpunkt so formulieren: „Was die Kultur eines Landes vorantreibt, hängt von dem Stimulus der Einflüsse ausländischer Kulturen ab.“⁴⁾

Das globale Projekt konnte dadurch verwirklicht werden, dass der nach Japan zurückgekehrte Kosmopolit Noguchi nicht nur auf japanischer Seite als Ansprechpartner und treibende Kraft der *Ayame-kai* fungierte, die daraus hervorgegangen war, dass sich zunächst einmal monatlich eine *Mumeikai* (無名会, dt. Vereinigung Namenlos) in seinem Hause zum Lyrikstudium eingefunden hatte, bis die Idee zu dem Projekt gereift war und die dort versammelten Dichter mit ihrem hybriden, als international vernetzt aufgefassten, universalen Lyrikverständnis sich nun *Ayame-kai* nannten, sondern auch durch seine Beziehungen aus langjährigen Auslandsaufenthalten von 1893 bis 1904 in San Francisco, Chicago, New York und London zudem Dichter aus Übersee erfolgreich um die Zusendung eigener Werke für das ehrgeizige Projekt globaler Lyrikvernetzung gebeten hatte.

4) Vgl. Kanbara Ariake 蒲原有明: *Yume wa yobikawasu* (夢は呼び交す, dt. Träume rufen einander zu), Iwanami shoten 1984:65.

Mehrere Monate zuvor hatte die *Ayame-kai* ihr Projekt bereits mit dem ersten Band einer als vierteljährlich erscheinende Zeitschrift geplanten Lyriksammlung gestartet: unter dem japanischen Titel „*Ayamegusa – Ayame-kai shishū dai'ichi*“ (あやめ草・あやめ會詩集第一, dt. Schwertliliengewächs / Schwertlilienvereinigung Gedichtsammlung No. 1) und dem englischen Titel „*The Iris, A Quarterly Magazine of Poetry*“ waren im Juni 1906 als „*Summer Number*“ insgesamt 19 englische Gedichte von 6 Dichtern und 14 japanische Gedichte von 8 Dichtern herausgegeben worden. Ihren Standpunkt erklärten die Teilnehmer des Projekts (stellvertretend formuliert von Iwano Hōmei 岩野鳳鳴) im Wort zur Herausgabe dahingehend, dass sich „das innere Leben einer Nation“ (*kokumin no naibu seimei* 国民の内部生命) zuallermeist in ihrer „hohen Literatur“ (*junbungaku* 純文学) ausdrücke. Daraus leiteten sie die Motivation ihrer Dichtergruppe her, in ihrem zunächst noch als Zeitschriftengründung gedachten Lyrikprojekt neueste lyrische Produkte ihrer Nation denen anderer Nationen gegenüberzustellen, wodurch man nebenbei auch vermeiden könne, sich innerhalb seiner eigenen Nation mit intranationalen kleinlichen Differenzen untereinander in Sicht und Wertung der verfassten Gedichte unnötig aufzureiben. Der schmale Band fand als erstes Projekt seiner Art beim Erscheinen in Japan dementsprechend hohe Beachtung.

So schrieb beispielsweise ein Kritiker auf Grund seines starken Interesses an dieser ersten Gedichtsammlung ihrer Art sieben Wochen lang in Folge unter dem zwar auch später nicht aufgedeckten Pseudonym Hyōshitō 豹子頭, doch immer sehr ausführlich ab dem 24. Juni 1906 in jeder Sonntagsausgabe der Zeitung *Yomiuri shinbun* 読売新聞 eine Erörterung zu den Gedichten aller in dem Band mit Gedichten vertretenen Dichter, wenn auch mit starkem Schwerpunkt auf der Besprechung der Gedichte von Iwano Hōmei 岩野鳳鳴, der mit vier Gedichten die meisten Werke beigesteuert hatte. Auf Ariakes zwei Gedichte ging er nur in der fünften Erörterung und auch eher knapp ein. Darin betonte er vor allem die Weiterführung des Stils seiner dritten Gedichtsammlung „*Shunchō-shū*“ 春鳥集 vom Juli 1905, da Ariake (Hyōshitō gibt in dem Zeitungsartikel für die Zeichen 有明 seines Künstlernamens *Ariake* fälschlicherweise die Lesung *Yūmei* an) auch hier

bewusst „Symbole“ (*shōchō* 象徴) für seine Lyrik nutze. Auch wenn der Kritiker trotz des Mangels an Klarheit (er spricht von „nebelhaftem Stil“, *mōrōtai* 朦朧体), den er kritisiert, die Gedichte als „gute Werke“ (*kasaku* 佳作) wertete, so hoffte er doch auf noch bessere Ergebnisse nach weiteren Lyrik-Studien Ariakes. Außer der Lyrik von Susukida Kyūkin (薄田泣菫, 1877-1945) wurden bei Hyōshitō alle Gedichte des Bandes zur Zielscheibe harscher Kritik.⁵⁾

Ausgabe	Erscheinung	englische Lyrik	japanische Lyrik
„ <i>The Iris</i> , <i>A Quarterly Magazine of Poetry</i> “	Juni 1906	19 Gedichte von 6 Dichtern	14 Gedichte von 8 Dichtern
„ <i>The Iris</i> ; <i>No. 2</i> “	Dezember 1906	24 Gedichte von 8 Dichtern	10 Gedichte von 7 Dichtern

Der zweite Band war, wie auch aus obiger Tabelle zu erkennen, nicht nach einem Vierteljahr, wie ursprünglich angestrebt, sondern erst ein halbes Jahr später erschienen; eine Fortsetzung gab es nicht. Obwohl für diesen Band Verkaufslizenzen in Sonderverträgen mit Buchhandlungen nicht nur in Tokio, sondern von Nagoya über Ōsaka und Kyōto bis hin nach Kumamoto und Kurume auf Kyūshū im Süden und bis in den Norden nach Niigata weithin über das ganze Gebiet Japans verteilt vergeben werden konnten, führt der Herausgeber Noguchi als wichtigsten Grund für den Abbruch des Projekts der *Ayame-kai* finanzielle Schwierigkeiten bei Druckvereinbarungen mit Verlagen mit zu schlechten Bedingungen für Autoren an.⁶⁾

Die Zahl der englischen Gedichte sowie der beteiligten Dichter war gegenüber dem ersten Band sichtbar angestiegen, allerdings engagierten sich etwas weniger japanische Dichter mit deutlich weniger Gedichten.

5) Hyōshitō 豹子頭: „*Botsu-u-sen – Ayamegusa wo yonde kyūshijin ni atau*“ (没羽箭 – あやめ草を読んで九詩人に与ふ, dt. Federloser Pfeil – nach dem Lesen von *Ayamegusa* an die neun Dichter). *Yomiuri shinbun* 讀賣新聞 12. August 1906.

6) Vgl. Wada Keiko 和田圭子: *Yone Noguchi in London (8) – The Internal Trouble of the Iris*. 野口米次郎のロンドン (8) – あやめ会の内紛。In *Ōsaka Gakuin Daigaku Gaikokugo ronshū* 大阪学院大学外国語論集 41, 2000:13-32.

Auch Kanbara Ariake selbst hatte, wie oben gesehen, im ersten Band noch zwei Gedichte beigetragen (*Megumi no kage* 恵の影, dt. *Schatten der Gnade* auf Position 7 und *Omoide* 追憶, dt. *Erinnerung* auf Position 8 von 14), doch in Band 2 fand sich von ihm nur noch ein Gedicht, das hier betrachtete Gedicht „*Yamōdo*“. Während das die interkulturelle Begegnung mit dem Christentum im 16. Jahrhundert thematisierende Gedicht *Fumie* 踏繪⁷⁾ von Ueda Bin (上田敏, 1874-1916) an den Anfang des Bandes gestellt wurde, bildete Ariakes Gedicht, das im interkulturellen Austausch mit den neuesten zeitgenössischen Diskursen des Begriffsfeldes „Krankheit“ stand, an zehnter Stelle der 10 japanischen Gedichte von 7 Dichtern den Abschluss der japanischen Gedichte an der Schnittstelle in der Mitte des Bandes, wo die von der anderen Seite des Bandes her beginnenden englischsprachigen Gedichte endeten.

Dass Ariake „*Yamōdo*“ trotz dieser Vorveröffentlichung in dem lyrischen Sammelband dennoch in seine vierte Gedichtsammlung „*Ariake-shū*“ (有明集, dt. Ariake-Sammlung) vom Januar 1908 14 Monate später noch einmal mit aufnahm, zeigt, wie hoch er dessen Wert auch langfristig einschätzte. Bei dieser zweiten Veröffentlichung in seinem eigenen Gedichtband wurde „*Yamōdo*“ nun endlich eine gebührende Wertschätzung zuteil, wenn auch verbunden mit einem nur teilweise angemessenen Verständnis: im Februar 1909 brachte eine Rezensionsgemeinschaft mehrerer Dichter, fünf Anglistik-Studenten der Waseda-Universität, eine „*Gemeinsame Kritik der ‚Ariake-Sammlung‘*“ (*Ariake-shū* ‘*Gōhyō* 『有明集』合評) in der Zeitschrift *Bunko* heraus. Sie schätzten Ariakes Lyrik grundsätzlich hoch ein, doch ihre Kritik an der Sammlung insgesamt bestand vor allem und grundsätzlich darin, es sei von Ariake ihrer Meinung nach der von ihnen gesetzte naturalistisch-symbolistische Lyrik-Standard nicht erreicht worden. Von ihrer eigenen standardsetzenden verstandenen naturalistisch-symbolistischen Poetik her gesehen, klassifizierten sie Ariakes Lyrik als „klassizistisch-symbolistische Lyrik“, die nicht dem neuesten,

7) *Fumie* waren „Trittbilder“ mit christlichen Motiven, auf die nach dem Verbot des Christentums jeder Einwohner zum Erweis seiner Nichtgläubigkeit mit Füßen treten musste.

nämlich ihrem Standard der Moderne entspräche.⁸⁾ Speziell auf „*Yamōdo*“ eingehend, wurde es dafür geschätzt, dass es dem inneren Ego eines Menschen von einem naturalistischen Standpunkt aus nachspüre und das Wesen des menschlichen Lebens in seiner Einsamkeit und Bedrücktheit in dem Kranken „symbolisch“ (*shōchōteki ni* 象徴的 (に) erfasse, da es sich in seiner optischen Gestaltung der Figuren auszeichne; aber leider sei es in dem Punkt der symbolistischen Technik der Wahrnehmungsverschränkung noch unzureichend. Somit sei es nicht repräsentativ für die Sammlung. Doch, so fasst der Literaturwissenschaftler Nakajima Yō'ichi (中島洋一) die zentralen Kritikpunkte zusammen, dass die fünf Studenten nur von einem naturalistischen Standpunkt bemängelten, Ariake spüre dem inneren Ego eines Menschen nach und versuche in der Figur des Kranken ein einsames, düsteres Leben zu fassen, aber da vor allem intellektuelle, strukturelle, beschreibende Wendungen verwandt seien und die Symbole darin „nur“ *kannen shōchō* 観念象徴, ideell begrifflich gefasste Symbole bzw. *fūron-teki* 諷論的, d.h. allegorisch seien, sei dieses Gedicht nicht repräsentativ für die vierte Gedichtsammlung Ariakes. Das Gedicht besteche durch Visualisierung von optisch Fassbarem, sei aber in Bezug auf den Einsatz der symbolistischen Technik der Wahrnehmungsverschränkung als unzureichend zu betrachten.⁹⁾ In ihrer Lesart bleibt das Gedicht „*Yamōdo*“ somit (sogar) unter dem allgemeinen Standard der Sammlung. Die Rezension der fünf nicht nur zu diesem Gedicht verletzte Ariake tief und warf ihn gar monatelang aufs Krankenbett. Hier muss daher bedacht werden, ob Ariake dieses Gedicht in seine Sammlung mit aufgenommen hätte, wäre er derselben literaturtheoretischen

8) Vgl. Michaela Manke: *Lyrikrezeption im Wandel – am Beispiel eines Sonetts von 1908: Kambara Ariakes Chie no sōja wa ware wo mite* (智慧の相者は我を見て, *Der Weisheit Zeichendeuter sieht mich an*). In: Hilaria Gössmann, Andreas Mrugalla (Hg.): 11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999. Band 2, Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur/Medien, Informationstechnik. LIT Verlag: Münster, Hamburg, London 2001:219-231. In *Bunko* 36(3), 1908:261-268.

9) Vgl. Nakajima Yō'ichi 中島洋一: „*Ariake-shū*” *no shōchōsei jō – shizenshugi-teki shōchōshi to no kakawari ni tsuite* 『有明集』の象徴性 – 自然主義的象徴詩との関わりについて – (dt. Die Symbolizität von „*Ariake-shū*“ Teil 1 – über den Bezug zu naturalistisch-symbolistischer Lyrik) 『日本文芸研究』 38(4), Januar 1982:46-62, bes.58.

Ansicht wie die fünf Rezensenten gewesen.

Somit gilt es um so mehr, eine dem hier betrachteten Gedicht „*Yamōdo*“ angemessene Lesart zu finden.

2. Diskursive Richtungsbestimmung der Lektüre des Gedichts: Krankheit und Ehe

Kanbara Ariakes Herkunft scheint auf den ersten Blick keine hinreichende Erklärung zu geben für die Wahl der Motivik des Gedichts „*Yamōdo*“.

Als Kanbara Hayao 蒲原隼雄 war er, der sich später als Dichter Ariake 有明 nennen sollte, am 15.3.1875 in der Hauptstadt Tōkyō geboren, dem neuen urbanen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Mittelpunkt des Landes. Seinen Vornamen erhielt er in denkbar prosaischer Weise von dem Stadtteil, in dem er wohnte: Hayabusa-chō 隼町. Er wuchs privilegiert als der Sohn eines Regierungsbeamten auf, der im Laufe der Zeit an verschiedenen Positionen in Kriegsministerium, Bauministerium und Kultusministerium tätig war, zuletzt in der Abteilung für Garten- und Parkarchitektur. Doch obwohl an dieser beruflichen Laufbahn nicht erkennbar, war es sein Vater, durch den eine direkte Verbindung zum medizinischen Sektor bestand.

Ariakes Vater war bei Ariakes Geburt erst seit wenigen Jahren, seit 1868, in der Hauptstadt. Kanbara Chūzō (蒲原忠藏, 1830-1905) stammte ursprünglich aus einem der vier wichtigsten Daimyate Westjapans, aus Hizen (肥前) auf Kyūshū, wo er als zweiter Sohn der Familie Minami (南) geboren wurde. Erst im Zusammenhang mit der Meiji-Restauration hatte er sich die Namensrechte der Familie Kanbara gekauft. Die Familie Minami, aus der er ursprünglich stammte, hatte seit Generationen als Arztfamilie im Dienste des Nabeshima-Daimyats (鍋島藩) gestanden.¹⁰⁾ Zwar machten zuerst Krankheit und dann die auch durch professionelle Nachhilfe nicht auszubügelnden unzureichenden mathematischen Kenntnisse Ariakes den Traum des Vaters zunichte, doch von seinen

10) Vgl. Michaela Manke: *Ein biographischer Versuch über Leben und Werk von Kanbara Ariake (Teil 1)*. In: *Seinan Journal of Cultures*, Vol. 13, No. 2, Februar 1999.

Wurzeln her ist zu verstehen, wie sehr es sich der Vater gewünscht hatte, dass sein Sohn Kanbara Hayao einmal Arzt würde. Entsprechend groß muss die Enttäuschung gewesen sein, als Ariakes medizinische Laufbahn scheiterte, bevor sie noch richtig begonnen hatte. Auch Ariake verband dieses Scheitern auf seinem Weg zum Arztberuf lange nicht; das Gefühl nicht zu genügen, was auch immer er unternahm, verließ ihn sein Leben lang nicht.

Bereits in seiner Kindheit war Kanbara Ariake einmal stark mit der Erfahrung von Krankheit konfrontiert gewesen. 20 Jahre vor Erscheinen des Gedichts „*Yamōdo*“ im Jahre 1886, ebenfalls im Dezember, litt Ariake an einer Hautkrankheit – die genaue Krankheitsdiagnose ist nicht bekannt. Doch musste diese Hautkrankheit immerhin so schwer gewesen sein, dass sein Vater den durch Scheidung bedingt bereits seit mehreren Jahren mutterlosen Jungen¹¹⁾ in die Obhut einer kinderlosen Witwe gab, die neben einer Mädchenschule auch ein Heilbad mit heißen Quellen betrieb.¹²⁾ Sie kümmerte sich rührend um ihren Zögling. Ariake berichtet später, dass Kanagaya Roku (金ヶ谷ろく, 1845-1941), die aus demselben Dorf stammte wie sein Vater, mütterlich für ihn sorgte und ihn zur Behandlung seiner Haut täglich als ersten das Bad benutzen ließ, dessen reines heißes Wasser mit salzhaltigen Mineralien seinen Hautausschlag heilen sollte. Im Alter schreibt Ariake über sie als gewandte und weise, freundliche und tolerante Frau, deren Wortwahl ihn tief anrührte, zu der er sich in ihrer Mütterlichkeit hingezogen fühlte. Er blieb anscheinend nur eine Woche bis 10 Tage dort, wäre aber am liebsten nicht mehr fortgegangen von ihr, die in ihrer erfrischenden, autonomen und freien Art bleibenden Eindruck auf ihn machte. Gerade die Erfahrung der Krankheit, die den nach Mutterliebe hungernden Elfjährigen zu ihr geführt hatte, der aber in dieser Krankheit mit seinem kranken Körper, seiner kranken Haut eine in sich selbst wahrgenommene Verwilderung und Rauheit abstoßend empfinden musste, gerade diese Erfahrung der Krankheit konnte

11) Ariake selbst erinnert sich schmerzlich daran, dass er mit 6 Jahren von seiner Mutter getrennt wurde. Zur Haushaltsführung und Aufsicht über ihn zog die Tante aus der Heimat des Vaters mit einer seiner beiden Halbschwestern ein. Vgl. *Yume wa yobikawasu*, S. 111.

12) Vgl. Yano Hōjin 矢野峰人: *Kanbara Ariake Kenkyū* (蒲原有明研究, dt. Forschungen zu Kanbara Ariake). Nachdruck der Ausgabe von *Tōkō shoin* 刀工書院 1959 bei *Nihon tosho senta* 日本図書センター 1984, S. 64.

den Gegensatz zu ihrer - durch ihren tiefen christlichen Glauben römisch-katholischer Prägung - stark religiös gefärbten, vornehmen und doch gemütvollen Geistigkeit nicht stärker hervortreten lassen. Bis zu ihrem Tode mit 96 Jahren würde er Kontakt halten; sie würde auch die Ehe mit seiner zukünftigen Frau vermitteln. Dass durch die ihn tief prägende mütterliche Zuwendung von Kanagaya Roku für Kanbara Ariake die beiden eher disparaten Aspekte Krankheit und liebevolle Zuwendung eng verbunden waren, sollte sich in dem Gedicht „*Yamōdo*“ wieder zeigen.

Im Gegendruck aber verstärkte wahrscheinlich diese Erfahrung der Geborgenheit durch die Fürsorge der Witwe im Zusammenhang mit seiner Krankheit sicher im darauffolgenden Jahr bei dem gesunden zwölfjährigen Ariake die Reaktion auf die Begegnung mit der neuen Frau seines Vater, die er ablehnte und als typische Stiefmutter empfand, wenn sie sich in sein Leben „einmischte“.¹³⁾

Als Kanbara Ariake dann 1892 ein weiteres Mal mit einer schweren Krankheit konfrontiert wurde, verschloss ihm diese tragischerweise die vom Vater gewünschte medizinische Ausbildung: Er war 17 Jahre alt und hatte gerade die Mittelschule abgeschlossen, als er im Sommer an Beriberi erkrankte. Diese Mangelkrankheit mit möglichen Symptomen wie Nervenentzündungen, Ödemen oder Herzerweiterung wird auf Mangel an Thiamin (Vitamin B1) zurückgeführt, doch die hohe Feuchtigkeit der Wohnverhältnisse, wie sie für Tokio damals typisch gewesen sein soll, und unzureichende Ernährungsbedingungen zu einem Zeitpunkt, als das bereits seit mehreren Jahren verminderte Einkommen seines Vaters durch dessen altersbedingte Entlassung aus dem Staatsdienst¹⁴⁾ die Stiefmutter zu noch extremerer Sparsamkeit bei der Haushaltsführung als bisher¹⁵⁾ zwang, mögen bei Ariake den Ausbruch der damals in allen Schichten Japans

13) Vgl. Matsumura Midori 松村緑: *Kanbara Ariake ronkō* 蒲原有明論考, Meiji shoin 明治書院 1965:11-14 und Kanbara Ariake 蒲原有明: *Yume wa yobikawasu* (夢は呼び交す, dt. Träume rufen einander zu), Iwanami shoten 1984:130.

14) Der Vater verwaltete nach seinem Rückzug aus dem Amt 1885 das Vermögen von Ōki Takato 大木 喬任. Die Familie konnte nun nicht mehr von einem Gehalt, sondern nur noch von dessen Honorar und den Zinsen des eigenen Vermögens des Vaters leben.

15) Ariake erinnerte sich noch im Alter, dass die Stiefmutter mit den Haushaltsfinanzen extrem sparsam umging und ihn schalt, wenn er etwa beim Kauf von Keksen den Preis nicht ausreichend berücksichtigt hatte. Vgl. *Yume wa yobikawasu*, S. 128f.

recht verbreiteten Krankheit¹⁶⁾ begünstigt haben. Der Verlauf der Krankheit war bei Ariake zeitweise sogar lebensbedrohlich, so dass er die Aufnahmeprüfung für die höhere Schule natürlich zunächst erst einmal nicht ablegen konnte. Aber auch beim zweiten Versuch nach dem Besuch einer Nachhilfeschule, wo er Mathematik lernte, bestand er 1893 die Aufnahmeprüfung nicht, so dass er den Traum seines Vaters, er könne einmal Arzt werden und so die Familientradition fortführen, nicht verwirklichen konnte.

Betrachtet man es vor diesem Hintergrund, dass Ariake bei seinem ersten schriftstellerischen Erfolg, als er 1898 bei einem Preisausschreiben mit einer Erzählung, die in der Neujahrsnummer der Zeitung *Yomiuri shinbun* 讀賣新聞 erschien, einen Preis gewann, gerade eine blinde Frau als Protagonistin wählte, scheint es naheliegend, dass ihn das Schicksal von Menschen mit Krankheiten und Behinderungen thematisch auch in der Folge beschäftigte. Dass Ariake die Veröffentlichungen des Militärarztes Mori Ōgai (森鷗外, 1862-1922), über die er von einem Bekannten, einem Übersetzer, nicht nur regelmäßig informiert wurde, sondern dem er zweimal auch persönlich begegnen konnte,¹⁷⁾ immer aufmerksam verfolgte, mag zum Beispiel neben dem gemeinsamen literarischen Interesse so gesehen auch mit dieser eine medizinische Ausbildung anstrebenden Vergangenheit Ariakes zusammenhängen.

Es werden ihm wohl auch andere literarische Werke mit medizinischen Themen nicht entgangen sein – besonders nicht zu diesem Zeitpunkt, als er konkret begann, über eine schriftstellerische Laufbahn nachzudenken.

Im Jahr 1898/99 erschien der Roman „*Hototogisu*“ (不如帰, dt. Der Kuckuck) von Tokutomi Roka (徳富蘆花, 1868-1927). Er gehörte zu den meistgelesenen Romanen am Ende der Meiji-Zeit, so dass angenommen werden kann, auch Ariake habe ihn gelesen.

16) Vgl. Alexander R. Bay: *Beriberi in Modern Japan: The Making of a National Disease*. University Rochester Press 2012.

17) Einmal bei einem Treffen der Zeitschrift „*Myōjō*“, ein anderes Mal bei einem etwa eine Stunde langen Besuch gemeinsam mit Iwano Hōmei und Susukida Kyūkin. Ariake und Kyūkin erinnerten sich später jedoch weniger an den Inhalt des Gesprächs, als vielmehr daran, dass sie auf Hōmeis Initiative hin vorher verabredet hatten, den bereits als Autorität geltenden, über zehn Jahre älteren Ōgai nicht mit der Anrede *-sensei* 先生 anzusprechen. Vgl. Yano 1959:49.

Die Protagonistin dieses Romans namens Namiko 浪子 hat eine Stiefmutter – wie Ariake. Und sie wird krank – wie Ariake bereits zweimal, allerdings lautet der Name ihrer Krankheit „Tuberkulose“. Er hätte sich „als Stiefkind“ sehr gut mit der Protagonistin Namiko identifizieren können.

Als Ariake diesen Roman gelesen haben mochte, hatte er bereits Englisch gelernt – zum Beispiel mit Werken von Shakespeare oder Byron, und auch selbst einige kleinere Werke veröffentlicht, hatte für ein Jahr im Süden Japans auf Kyūshū im Heimatort seines Vaters gelebt, in dessen Nähe ihm das Binnenmeer *Ariake-kai* 有明海 zu seinem Schriftstellernamen *Ariake* 有明 verholfen hatte. Gerade in diesem Jahr, als Tokutomi Rokas „*Der Kuckuck*“ erschien, hatte sich Ariake auch gerade schon ein zweites Mal an dem Genre des Romans versucht.

Nur teilweise lassen sich weitere Parallelen erkennen, die über die oben genannten Eckpunkte hinaus eher Gegensätze zu Ariakes Gedicht und Biografie zeigen. Dass Namiko in Tokutomi Rokas Roman von der Familie ihres Mannes dazu gezwungen wurde, ihre bereits geschlossene Ehe aufzugeben, geschah auf Grund ihrer Krankheit, der Tuberkulose, durch die sie als nicht mehr ehe- und gebärfähig gebrandmarkt gesehen wurde; dass dagegen Ariake selbst zweimal davon abgehalten wurde, eine bereits aufgenommene längere sexuelle Beziehung fortzuführen, war offensichtlich auf gesellschaftlich-moralische Erwägungen seiner Familie und nicht auf eine schwere Erkrankung einer der beiden jeweils beteiligten Personen zurückzuführen.

Als der 19-jährige Ariake zunächst mit einer jungen Verwandten seiner Stiefmutter, die mit im Hause wohnte, eine Liebesbeziehung ohne starke bzw. mit bald abflauenden Gefühlen eingegangen war, die eine Zeitlang dazu führte, was er später einen „sexuellen Fehltritt“¹⁸⁾ nannte, erfolgte die radikale Trennung der beiden dadurch, dass er im April 1895, nachdem er bei der Gesundheitsuntersuchung für den Militärdienst als ungeeignet abgelehnt worden war, für einen längeren Aufenthalt in Kyūshū blieb. Sie wurde

18) Vgl. Matsumura Midori 松村緑: *Kanbara Ariake ronkō* 蒲原有明論考. Meiji shoin 明治書院 1965:23-24.

anderwärtig verheiratet, doch diese Ehe hielt nicht lange und sie zog zu ihrem Bruder. Dort besuchte Ariake sie einmal und auch sie besuchte später Ariake einmal in Tokio, aber keine der beiden Besuche führten zu einer Wiederaufnahme der Beziehung. Sie wurde Nonne und verstarb schließlich früh und völlig vereinsamt.

Würde sich eine weitere sexuelle Beziehung, mit einer fünf Jahre älteren Frau, die ebenfalls eine Zeitlang mit im Haus lebte, für etwa 1902 ansetzen lassen, so wäre Ariake tatsächlich bereits etwa 27 Jahre alt gewesen; sie wurde ebenfalls nach einiger Zeit beendet.

Andere Faktoren sträuben sich noch stärker gegen die Annahme eines Rückgriffs von Ariakes Gedicht auf den Roman von Tokutomi Roka oder seine eigene Biografie. Anders als in Tokutomi Rokas Roman ist in Ariakes Gedicht nicht die Ehefrau, sondern der Ehemann erkrankt. Auch anders als in Tokutomi Rokas Roman und den beiden Affären Ariakes wird die Frau im Gedicht nicht zur Trennung von dem Mann gezwungen, sondern sie scheint von sich aus zu gehen. Nicht sie selbst ist krank, sondern ihr Mann und sie verlässt ihn vermutlich auf ihre eigene Initiative hin. Oder ist es der Tod selbst, der die beiden scheidet? Die Familien des Kranken und seiner Frau treten im Gedicht jedenfalls nicht in Erscheinung.

Ariake selbst war beim Erscheinen von „*Yamōdo*“ im Dezember 1906 tatsächlich bereits ein verheirateter Mann – wie der Protagonist seines Gedichts. Doch in dem Gedicht ist von einer schon drei Jahre bestehenden Ehe die Rede, während der inzwischen 31-jährige Ariake erst Ende März des Jahres 1906 (nach Ablauf der 49-tägigen Trauerfrist nach dem Tode seines Vaters im November 1905) geheiratet hatte, so dass nur ca. neun Monate zwischen Heirat und Veröffentlichung lagen. Auch ist aus diesem Zeitraum keine schwerere Erkrankung von Ariake selbst bekannt. Aus diesen Gründen muss davon ausgegangen werden, dass für die Schreibintention Ariakes keine unmittelbare naturalistisch-autobiografische Verarbeitung eigener Erfahrungen des Autors anzunehmen ist.

Dass sein Vater im November 1905 starb, mag hingegen Ariake eventuell

Anregungen für die Beschreibung des Kranken gegeben haben. Dieses Ereignis, dem wahrscheinlich auch eine Phase der Krankheit vorausgegangen war, lag zum Zeitpunkt des Erscheinens des Gedichts im Dezember 1906 gerade erst wenig mehr als ein Jahr zurück. Da jedoch die Ehe seines betagten Vaters schon vor weit mehr als nur gerade erst drei Jahren geschlossen worden war, vermag auch ein Rückgriff auf die Biografie seines Vater keinen direkten Weg zur Erschließung des Gedichtinhalts zu eröffnen.

3. Lektüre des Gedichts mit Blick auf seine formale Strukturierung

Das Gedicht umfasst sieben Strophen. Diese Länge kongruiert zu Ariakes grundsätzlicher Distanz zu kurzen Gedichtformen.¹⁹⁾

Alle 7 Strophen umfassen je 4 Zeilen, deren Länge unregelmäßig ist. Die Entscheidung für vierzeilige Strophen entspricht einer stark dominanten Konventionalität in „westlich“ beeinflussten Lyrikformen, während die Strophenanzahl mit ungerader Zahl konventionelle Formen wie z.B. Sonette mit vier Strophen, eine Form, die Ariake an anderer Stelle bisweilen wählte, weit übersteigt und daher mit der Länge bereits auf eine Anknüpfung an epischeren tradierte lyrische Formen wie die Ballade oder die Ode hinweist.

Bereits vor seiner zweiten Gedichtsammlung „*Dokugen Aika*“ (独絃哀歌, dt. Klagelieder auf einer Saite, Mai 1906) hatte Kanbara Ariake, tief beeindruckt von der englischen Lyrik des Präraffaeliten Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), begonnen, in seiner Lyrik nicht nur mit der Form der Ballade zu experimentieren, sondern auch mit der Technik, durch wörtliche Rede die Handlung darin voranzutreiben,²⁰⁾ wie er sie auch hier in allen sieben Strophen jeweils in der dritten Zeile einsetzt.

19) In einem Gespräch im Mai 1941 mit dem Anglisten Yano Hōjin 矢野峰人 äußert sich Ariake dezidiert über seine Abneigung: „Insgesamt bin ich ein Gegner kurzer Gedichte.“ (一体私は短い詩は嫌ひです。) Vgl. Yano Hōjin 矢野峰人: *Kanbara Ariake Kenkyū* (蒲原有明研究, dt. Forschungen zu Kanbara Ariake). Nachdruck der Ausgabe von *Tōkō shoin* 刀工書院 1959 bei *Nihon tosho senta* 日本図書センター 1984, S. 58.

20) Vgl. Yano 1984:174.

Das epischerende Gedicht in seiner balladenartigen Form setzt als Grundsituation die Pflege eines Kranken zu Hause durch seine Ehefrau. Die Personen im Gedicht werden als Typenmotive vorgestellt: in der dritten Person Singular wird von außen die Situation des Hauptprotagonisten als „der Kranke“ eingeführt, während als Gegenpart „die Frau“ jeweils in der zweiten Person Singular nur angesprochen, aber nicht beschrieben wird. Für keinen der beiden wird ein alltagssprachlich funktionaler Begriff gewählt, sondern ohne Kanji in reiner Hiragana-Schreibung verwendet werden die eher altertümlich klingenden Wendungen *yamōdo* やまうど für den Kranken und *omina* をみな für die (junge) Frau. Konsultiert man Wörterbücher wie *Kōjien* 広辞苑, *Daigenkai* 大言海 oder *Kogojiten* 古語辞典, so findet man für *yamōdo* やまうど als Schreibweise die Kanji 病人 (sonst *byōnin* gelesen) oder 病者 (sonst *byōja* oder *byōsha* gelesen) und für *omina* をみな ganz einfach 女 (sonst *onna* gelesen). An anderer Stelle verwendet Ariake häufig die Meiji-zeitlich gängige Methode, zu geläufigen Kanji-Kombinationen dem Leser eigenwillige Lesarten durch Okurigana vorzugeben, durch die sich die Bedeutung nur in Nuancen verändert. Hier tut er dies nicht. Mystisch in dem Symbolismus eigener Ambiguität wie auch dezidiert dem Genre einer Ballade angemessen beide als Typenmotive kennzeichnend, beschränkt Ariake sich hier auf die optisch schlichte, zurückhaltende, aber volkstümlich anmutend das Akustische betonende Silbenschrift der Hiragana in ihrer klassischen Schreibweise.

Die Sprecherperspektive wirft von außen einen Blick auf die Szene im Krankenzimmer, ist aber durch die regelmäßige Ansprache der „Frau“ aktiv und sogar emotional eng in das Geschehen involviert, ohne jedoch wirklich Einfluss auf das Fortschreiten der Situation nehmen zu können.

Alle sieben Strophen sind metrisch identisch gestaltet: In Zeile 1 beginnen sie mit der Abfolge von 5-7-5 Moren, wie sie autonom etwa aus der Tradition des *Haiku* (俳句) bekannt ist. Wäre eine Anknüpfung an die Tradition des *Tanka* (短歌) intendiert, wäre die folgende Zeile mit einer Abfolge von 7-7 Moren zu erwarten, doch findet man hier in Zeile 2 die Abfolge von 7-5 Moren, die ähnlich wie Zeile 4 mit der Abfolge von 5-7 Moren zwar

die beiden traditionellen autochthonen metrischen Längen von 5 Moren und 7 Moren benutzt, diese jedoch auf eigene Weise kombiniert. In Zeile 3 hingegen wird eine Abfolge von 4-4 Moren eingefügt, deren Länge an die aus der Tradition der *Kanshi* (漢詩, chinesisches Gedicht) bekannte Form von Längen mit gerader Zahl erinnert.

Bei der Wahl des Metrums fällt auf, dass die autochthon japanischen Metren für die Beschreibung des Typus des „Kranken“, d.h. des kranken Mannes, in der dritten Person Singular genutzt werden, während der Einschub in der dritten Zeile jeder Strophe, der Anleihen an die metrischen Formen chinesischer Tradition macht, jeweils in der zweiten Person Singular den Typus der „Frau“ anspricht. Die bewusste Verknüpfung vom metrisch geformten Sprechton mit dem Inhalt wird durch alle 7 Strophen hindurch stringent beibehalten.

So traditionell somit die metrische Formenwahl auch anmuten mag, so wird sie von Ariake jedoch regelmäßig zwischen Zeile 1 und 2 durch Enjambements durchbrochen, während umgekehrt im Umbruch von Zeile 2 zu Zeile 3 sowie von Zeile 3 zu Zeile 4 eine starke Zäsur auffällt, die sowohl formal durch den Wechsel des Metrums und Zeileneinschub als auch inhaltlich durch den Wechsel von einem thematischen Bezug zum Typenmotiv Kranker hin zum Typenmotiv Frau und umgekehrt hervorgerufen wird. Interessanterweise dreht diese Metrenwahl die kulturell verankerte Genderzuordnung der Metren um: während *Kanshi* traditionell fast ausschließlich von Männern gedichtet wurden, somit als „männlich“ gelten, wird hier mit diesem Metrum die „Frau“ angesprochen. Und während dieser Art als autochthon aufgefassten Metren auch ganz besonders eine starke Frauentradition aufweisen, werden sie hier zur Darstellung des offensichtlich männlichen Typus des „Kranken“ genutzt.

Der unkonventionellen Wahl des Metrums entspricht inhaltlich die Verleihung von „Agency“ an die Frau, indem sie in der letzten Strophe die Initiative ergreifen kann, den Mann von sich aus zu verlassen. Und ihr entspricht inhaltlich ebenfalls, dass dem Mann Attribute wie Krankheit und dadurch auch Schwäche zugeschrieben werden, die jahrhundertlang in der Genderrollenverteilung kulturell und sozial Frauen zugeschrieben wurden. Selbst bis in seine Formenwahl hinein rekonstruiert Ariake mit seinem Gegenentwurf vorherrschende Genderkonstruktionen.

4. Lektüre des Gedichts mit Blick auf seine symbolische Gestaltung

Als relevant für die Symbolbildung zwar nicht des Krankseins, aber der des Sterbens (welches ja oft mit Krankheit in Zusammenhang steht), führt etwa die Literaturwissenschaftlerin Annette Werberger folgende Aspekte an: „(a) Sterben als etwas, das zur *conditio humana* gehört, (b) die begleitenden rituellen, rechtlichen oder religiösen Praktiken wie Sterbebett, letzte Sätze, Testament, Erbe etc., (c) die Verbindung mit Krankheit, der Körperlichkeit des Menschen, Leiden und Siechtum bzw. medizinischem Fortschritt sowie (d) der Ort des Sterbens“.²¹⁾ Sofern man Krankheit als einen Aspekt des Bereichs Sterben betrachten kann, kann sich entsprechend folgende Relevanz für die Symbolbildung als hierauf anwendbar ergeben: (a) Kranksein als etwas, das zur *conditio humana* gehört, (b) die das Kranksein begleitenden formal in der Pflege handlungsleitenden, rituellen, rechtlichen oder religiösen Praktiken wie Krankenbett, medizinische Untersuchung/Diagnose/Behandlung, Pflege, Krankenbesuch, Wortwechsel bzw. Gebet am Krankenbett etc. (c) die Verbindung des Krankseins mit krankheitsauslösenden Ursachen, der Körperlichkeit des Menschen, Leiden und Siechtum bzw. medizinischem Fortschritt sowie (d) der Ort des Krankseins.

Beide Protagonisten des vorliegenden Gedichts, sowohl der Kranke als auch seine Frau, sind nicht als Individuen, sondern als Typenmotive Gegenstand der lyrischen Verarbeitung. Sie sind auswechselbar: eine Weltsicht, die genretypisch bei Balladen formal Anwendung findet, die sich aber auch sozialtypisch generell bei Adoptivkindern oder wie hier im Falle Ariakes: bei Stiefkindern feststellen lässt.

Diese typenmotivische Funktionalisierung der Protagonisten könnte einer Symbolbildung des Krankseins des Kranken „als etwas, das zur *conditio humana* gehört“ Vorschub leisten. Die Engführung der Perspektive und der daraus erwachsende Mangel an Zusammenhang mit einem normalen Umfeld könnte darauf schließen lassen, doch die eingreifende Stimme aus der Erzählerperspektive bricht das der *conditio humana*

21) Vgl. Metzler Lexikon literarischer Symbole 2008:367.

grundsätzliche Aufsichgestelltsein und die daraus erwachsende Einsamkeit der beiden Protagonisten in dem Krankenzimmer auf und öffnet sie auf eine Weise hin zu weiteren Symbolbildungsoptionen, dass eine solche allein dem Allgemeinen des Krankseins kongruente Symbolbildungsperspektivierung überstiegen wird.

Kontextuelle Einbettung nämlich findet in diesem Gedicht nicht statt. Das heißt, das Geschehen zwischen den typenmotivisch dargestellten Protagonisten des Kranken und seiner Frau und einer Stimme, deren Herkunft nicht bestimmt wird, muss als ein Geschehen gesehen werden, das neben der Abweichung vom Allgemeinen und Gewöhnlichen, das ein Kranksein durch seine Abweichung von einem als normal empfundenen Zustand der Gesundheit auch gewöhnlich impliziert, durch eine Verunsicherung über eine Einordnung in das Gewöhnliche hier das Allgemeine übersteigt und dadurch ein über das normale Kranksein begleitende Abweichungsmaß hinausgehendes Maß an Abweichung vom Allgemeinen und Gewöhnlichen suggeriert.

Es wird kein Hinweis gegeben, woran der Kranke erkrankt ist oder wie lange er schon krank ist; es findet sich, (bis auf die in Klammern sehr disparat erst in die sechste Strophe eingeschobene Information, dass die Frau seit drei Jahren seine Ehefrau ist,) keine Erklärung dafür, warum die Frau ihn pflegt. Noch weniger wird der Leser des Gedichts darüber unterrichtet, woher die Aufforderungen kommen, die regelmäßig an diese Frau in ihrer Krankenpflegetätigkeit gerichtet werden, und inwieweit sie diesen Aufforderungen Folge leistet oder inwieweit sie, wahrscheinlicherweise, das Geforderte auch nicht erfüllt. Eine Einordnung der Stimme ist nur über die Inhalte ihrer Aufforderungen an die Frau durchzuführen, die sich möglicherweise, da keine anderen Personen in Erscheinung treten, an unausgesprochene Wünsche des Kranken oder als innere, an die Gefühle der Frau appellierende Stimme des Kranken denken lassen; es wäre aber auch vorstellbar, sich an gesellschaftliche auf Konventionen basierende Anforderungen an die Ehefrau eines Kranken im allgemeinen als Stimme der Gesellschaft oder auch als innere Stimme der Frau an eine Stimme ihres Gewissens erinnert zu fühlen.

Wie oben bereits gesehen, wird der Kranke in der dritten Person Singular beschrieben.

In den ersten fünf Strophen bleibt dies eine reine Außenperspektive, die Inneres nur symbolisch andeutet. Insofern hält sich auch die Verunsicherung des Lesers über eine Einordnung in das Gewöhnliche des auch das normale Kranksein begleitende Maß an Abweichung vom Allgemeinen und Gewöhnlichen noch relativ in den üblichen Grenzen.

Für die Beschreibung von außen wird in den beiden Anfangszeilen und Endzeilen der ersten 5 Strophen der Blick auf die verschiedenen Körperteile des Kranken gerichtet, an denen sich die Symptome und das Fortschreiten der Krankheit feststellen lassen. In Strophe 1 sind es seine Brust und seine Hände, in Strophe 2 seine Stirne, in Strophe 3 seine Lippen, in Strophe 4 seine Augen und in Strophe 5 seine Schläfen. Es sind typische Symptome eines schwer Erkrankten oder auch Sterbenden, geradezu medizinisch korrekt und präzise in einer biologisch belegbaren Sequenz beschrieben: Atemnot auf der Brust, Schweiß auf der Stirn, bleich gewordene Lippen, eingefallene Augen, unruhiger Schlaf, der sich am Flattern des Pulsschlags der Adern an den Schläfen ablesen lässt. Hier gibt es keinerlei Abweichung des Geschehens vom Allgemeinen und Normalen des Zustands eines schwer Kranken.

In den letzten beiden Strophen findet sich zwar noch eine Thematisierung des Kranken, aber keine deskriptiven Inhalte mehr über den Gesundheitszustand des Kranken. Der Kranke ist, seiner letzten Träume beraubt, der Sicht durch das Gegenüber ausgeliefert (Strophe 6) und die letzten Aufforderungen an die Frau (seine Frau) stellen ihn nicht mehr als Person um seiner selbst willen als der Pflege wert dar.

Hier in diesen letzten beiden Strophen wird auch explizit auf das Innere des Kranken Bezug genommen. Aus einer reinen Außenperspektive heraus wäre eine direkte Aussage wie in Strophe 6 über das Ende der Träume des Kranken nicht machbar. Gerade noch hatte sich auf dem Gesicht des Kranken ein Lächeln gezeigt. Es scheint eher unwahrscheinlich, dass allein die Angst der Frau in dem doch schlafenden Kranken eine solche Wirkung zeitigen könnte. Dass der Kranke bereits aus seinen Träumen aufgewacht sein sollte, wird im Gedicht nicht erwähnt. Diese an dieser Stelle für den Leser unmotiviert anmutende, allein durch die von der Stimme angesprochene Angst der Frau nicht zu erklärende,

auktorial getroffene Aussage über das Zerschneiden der Träume des typenmotivisch angelegten Kranken, also über dessen Inneres, mag hier neben der Abweichung vom Allgemeinen und Gewöhnlichen, das ein Kranksein durch seine Abweichung von einem als normal empfundenen Zustand der Gesundheit auch üblicherweise beinhaltet, durch eine Verunsicherung über eine Einordnung in das Gewöhnliche hier über das Allgemeine hinausgehend zu betrachten sein und dadurch ein über das normale Kranksein begleitende Abweichungsmaß hinausgehendes Maß an Abweichung vom Allgemeinen und Gewöhnlichen suggerieren.

Die Verunsicherung des Lesers erreicht ihren Höhepunkt, indem in der letzten Strophe 7 das Löschen des Lichts (wahrscheinlich durch die Frau) als eine Handlung dargestellt wird, die sich auf den Kranken bezieht: „dem Kranken“ ist das Licht erloschen. Die Abwesenheit der Frau und die Abwesenheit von Licht für den Kranken erwecken den Eindruck, dass diese einander potenzieren.

Wenn durch die in jeder Strophe an sie gerichtete Ansprache aus unbekannter Quelle in Strophe 1 der Blick der Frau zu Anfang noch auf die zitternden Hände des Kranken gerichtet wird, die sie wohl nehmen solle, in Strophe 2 ihre positive Wirkung auf den Kranken gelobt wird, in Strophe 3 an sie der Wunsch nach empathischem Zuhören und Fragen herangetragen wird, lässt sich in den auf die Bedürfnisse des Mannes konzentrierten Aufforderungen ein Versuch feststellen, die Verbindung zwischen Frau und Mann zu initiieren, erneut anzuregen oder zu festigen. Wenn die Frau anschließend in Strophe 4 in dieser schweren Situation aber gerade noch darum gebeten wird, Ruhe zu bewahren, wenn die Anrede an die Frau in Strophe 5 sogar nur noch emphatisch in Wehklagen ausbricht und wenn sie in Strophe 6 gar nur noch getröstet werden kann, sie solle keine Angst haben, ist der Versuch, eine Verbindung zwischen beiden zu stärken, einem In-den-Blick-nehmen der Perspektive der Frau gewichen, der, die sich ja eigentlich in der aktiven Position des Helfens und Pflagens befinden sollte, ihrerseits nun geholfen werden soll, dass sie unter dem Leiden ihres Mannes leidend, ihre Fassung nicht verliert. In der letzten Strophe 7 wird die Frau zwar konkret angewiesen, sich in der Pflegesituation

schließlich nur noch rein physisch des Kissenbezugs anzunehmen und diesen gegen einen frischen auszuwechseln, aber selbst diese nicht auf den Kranken selbst gerichtete Pflege wird nicht mehr durchgeführt, denn die letzte Anrede an sie kann sie nicht mehr erreichen: die Ansprache kann ihr nur noch ein „Wohin?“ hinterherschicken. Sie hat den Raum somit augenscheinlich bereits verlassen.

Dieser Prozess der Veränderung der Aufforderungsinhalte spiegelt die sich langsam wandelnde Sicht aus der Perspektive sowohl der auffordernden Stimme als auch der Frau auf den Kranken wider: die Krankheit hat sich so weit auf die Klimax der Krise zubewegt, dass über den Kranken kein Hinweis mehr auf aktuelle Körperfunktionen und -bedürfnisse gegeben wird und er (auch grammatikalisch wird das Nomen *yamōdo* nicht mehr topikalisiert) nur noch als passives Objekt der Betrachtung und Pflegegegenstand wahrzunehmen ist: nicht mehr als der Ehemann der Frau, der krank ist, sondern nur noch als der Kranke, demgegenüber die Frau ihre normativ von der Stimme definierte Pflegepflicht zu erfüllen hat. Das Auswechseln des Kopfkissenbezugs bleibt wie die bisherigen Aufforderungen ungewiss im Raum stehen, denn es wird nirgends ein Hinweis darauf gegeben, ob die Frau auch nur einer der bisherigen Aufforderungen gefolgt ist, die von Strophe zu Strophe gegeben wurden. Während die vorigen Aufforderungen allerdings die Beziehung zwischen Mann und Frau zum Inhalt hatten, ist die letzte Aufforderung nicht einmal mehr auf den Mann oder die ihn pflegende Frau selbst bezogen, sondern nur noch auf das Material Kopfkissenbezug. Der Blick der Stimme mit dem Anspruch, unablässig die Situation normativ zu bestimmen, bezieht sich bereits nicht mehr auf den Kranken als Person oder die Pflegenden als Person oder eine beide als Subjekt direkt verbindende Pflegehandlung, sondern nur noch indirekt auf ein Objekt, das (wohl unter dem Kopf des Kranken befindliche) Kissen auf dem Krankenbett, das dem Kranken zur Verfügung gestellt ist. Die Frau jedoch hat sich an dieser Stelle bereits der Situation und damit auch dem normativen Anspruch der fordernden Stimme entzogen.

In der Wertung von Ariakes Lyrik, von dem zum Beispiel der Dichter Hagiwara Sakutarō (萩原朔太郎, 1886-1942) sagte, er sei ja als „der Vater der modernen Lyrik

Japans“ zu bezeichnen,²²⁾ galt unter zeitgenössischen Kritikern als ausgemachte Sache: „Ariake misslingt gewöhnlich die letzte Strophe“ (有明は結句に於て常に失敗する, *Ariake wa kekku ni oite tsune ni shippai suru*).²³⁾ Es ist zu untersuchen, ob und inwieweit dies auch hier der Fall sein mag.

Das Auswechseln des Kissenbezugs wird in der letzten Strophe als Bild motivisch genutzt, klingt nach und deutet im Zusammenklang mit der letzten Zeile die Entscheidung der Frau an, nicht den Stoffbezug auf dem Kissen, sondern den darauf krank liegenden Mann wechseln zu „wollen“ (im Falle fortdauernder Krankheit) oder zu „müssen“ (im Falle des Todes).

Durch das offene Ende des Gedichts, das symbolisch (bezogen auf den Kranken als dadurch in-Mitleidenschaft-Gezogenenem) in der letzten Zeile der letzten Strophe nur von gelöschttem Licht spricht, wird offengelassen, ob der Kranke nicht nur seiner Träume, also seiner seelisch-geistigen Funktionen und somit seines Lebensinhalts (mit dem Ende der Strophe 6) bereits beraubt worden ist, sondern (mit dem Ende der letzten Strophe 7) als auch seines Lebens, also seiner körperlichen Funktionen, beraubt zu betrachten sein muss. Es wird aber damit, mit diesem offenen Schluss bezüglich des Kranken, auch zugleich ein offener Schluss bezüglich der Frau hergestellt, da dadurch ein moralisches Urteil über die Frau vereitelt wird, deren Weggehen gemäß herrschender Sozialkonvention im Falle des Genesens und Fortlebens des Kranken (gemeinhin) als „Schuld“, im Falle des Versterbens des Kranken (weithin) zwar als „Pflicht“, aber durch die verfrühte Durchführung eben doch als „Schuld“ gehandelt würde.

Der Kranke bleibt in Weltabgeschiedenheit zurück, doch die erhaltene Information über das bereits erfolgte Zerbrechen seiner Träume verhindert von vornherein beim Leser die Erwartung seiner erneuten Erhebung über alles Gewöhnliche in eine aus der Konvention befreiende Sphäre.

22) Vgl. Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎: *Kanbara Ariake-shi no kinkyō wo kiite* (蒲原有明氏の近況を聞いて, dt. Vom Neuesten, was man über Herrn Kanbara Ariake hört), in *Hagiwara Sakutarō zenshū* 萩原朔太郎全集, Bd.8, Chikuma shobō 1976:604.

23) Vgl. Yano 1984:96.

5. Lektüre des Gedichts mit Blick auf seine literaturtheoretischen Implikationen

Dass es zur Motivik „Krankheit“ Literatur gibt, muss nicht eigens erwähnt werden, oft aus Interesse an Auswirkungen der Problemkreise Körperlichkeit oder Medizin auf Individuum und Gesellschaft. Eskaliert die Krankheit hin zum Stadium des „Sterbens“, so dient das Motiv oft symbolisch dem Ausdruck „der Schwelle und der krisenhaften Wende, des guten bzw. schlechten Lebens und der Medikalisierung des Lebens“.²⁴⁾ Auch in japanischer Literatur findet man Literatur zum Motiv-, Symbol- und Themenkreis der Krankheit, wie zum Beispiel „*Takasebune*“ (高瀬舟, dt. Das Geleitschiff, 1916) von dem Militärarzt und Schriftsteller Mori Ōgai (森鷗外, 1862-1922), „*Jikkenshitsu*“ (実験室 dt. Das Laboratorium, 1917) von Arishima Takeo (有島武郎, 1878-1923) oder „*Rangaku kotohajime*“ (蘭学事始, dt. Beginn der Hollandstudien, 1921) von Kikuchi Kan (菊池寛, 1888-1948)²⁵⁾.

Als frühe Beispiele bereits vor Ariakes Gedicht „Der Kranke“ lassen sich, wie bereits oben genannt, „*Hototogisu*“ (不如帰, dt. Der Kuckuck, 1898/99) von Tokutomi Roka (徳富蘆花, 1868-1927) oder „*Byōshō rokushaku*“ (病床六尺, dt. Das sechs Fuß große Krankenlager, 1902) von Masaoka Shiki (正岡子規, 1867-1902) anführen, wie es zum Beispiel auch Karatani Kōjin (柄谷行人, 1941-) in seinem 4. Kapitel „Die Bedeutung namens Krankheit“ seiner Essaysammlung „Ursprünge der japanischen modernen Literatur“ von 1980 tut²⁶⁾. Darin meint er, er widmete sich besonders dem Zeitabschnitt von 1887 bis 1896, was also mehr als ein Jahrzehnt vor dem hier betrachteten Gedicht „*Yamōdo*“ liegt, doch betrachtet man die Beispiele, die Karatani anführte, reicht der

24) Vgl. Metzler Lexikon literarischer Symbole. (Hg. Günter Butzer und Joachim Jacob) Verlag J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar 2008:367f.

25) Vgl. Abschnitt 33 „*Iryō*“ (医療, Medizin) in *Shakai bungaku jiten* (社会文学事典, dt. Lexikon für Gesellschaft und Literatur), 冬至書房 2007:247pp.

26) Vgl. Karatani Kōjin (柄谷行人, 1941-): *Nihon kindai bungaku no Kigen* (日本近代文学の起源, dt. Ursprünge der japanischen modernen Literatur). Kōdansha 講談社 1980 / Kōdansha bungei bunko 講談社文芸文庫 1988, Revision 2009. Deutsche Übersetzung von Nora Bierich (Hg.) und Kobayashi Toshiaki: *Ursprünge der modernen japanischen Literatur/Karatani Kōjin*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1996.

betrachtete Zeitraum augenscheinlich bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts hinein, was für die Lektüre von Ariakes „*Yamōdo*“ hilfreiche Anregungen versprechen könnte.

Dass im 18. Jahrhundert das tatsächlich große Elend, das die Tuberkulose darstellte, als Zeichen von Anmut, Zartheit und höchster Sensibilität romantisch konnotiert wurde, darauf hatte zum Beispiel auch bereits Susan Sontag in „*Illness as Metapher*“ 1978 hingewiesen, das bei Karatani mit folgender Stelle zitiert wird: „Mit der neuen (sozialen und geographischen) Mobilität, die im 18. Jahrhundert möglich wurde, waren Wert und Rang nicht länger gegebene Tatsachen; sie mussten durchgesetzt werden. Sie wurden durchgesetzt durch neue Anschauungen über Kleider (Mode) und neue Verhaltensweisen gegenüber der Krankheit. Kleider (die äußere Aufmachung des Körpers) und Krankheit (eine Art inneres Dekor des Körpers) wurden bildliche Ausdrücke für neue Einstellungen gegenüber dem Selbst“.²⁷⁾ Hier wurde durch Sontag bereits zwischen Krankheit als solcher und Krankheit als Metapher unterschieden, was laut Karatani berechtigt gewesen sei, doch Karatani versuchte seinerseits zudem aufzuzeigen, dass diese neue Bedeutung der Tuberkulose das tatsächliche Elend der Krankheit nicht nur metaphorisiert, sondern verdeckt und umkehrt habe. Dabei war ein schlagendes Argument bei ihm nicht nur, dass „die Mythologisierung der Tuberkulose im Westen ein Ereignis der Moderne war“, das „nur im jüdisch-christlichen Kontext des Westens möglich“ gewesen sein soll²⁸⁾, sondern er führte sie auf das Wissenssystem der modernen Medizin zurück, da dies letztlich dazu geführt habe, die moderne Medizin mehr als alle anderen Bereiche „zur Macht des *Wissens*“ zu machen, was auch durch die Verstaatlichung der Medizin die Aufgabe des Arztes politisiert habe. Als „Teil des medizinischen Diskurses“ seien „Politik und Literatur“ daher grundsätzlich aufeinander bezogen. Laut Karatani könne man die „Bedeutung“ der Krankheit nur dekonstruieren, wenn man sie nicht physiologisch oder

27) Vgl. Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*. Frankfurt a.M. 1981:39.

28) Gegen eine solche enge Verbindung von Krankheit und Christentum wendet sich zum Beispiel Lisette Gebhardt, die darauf hinweist, dass, wenn überhaupt, eine solche Verbindung weniger aus dem Christentum selbst als viel eher aus einer *Fin de siècle*-Sicht auf das Christentum erwachsen konnte. Vgl. Lisette Gebhardt: *Christentum, Religion, Identität: Ein Thema der modernen japanischen Literatur* 2000:212.

theologisch „auf eine bestimmte Ursache“ reduziere, sondern man müsse das Faktum der Tuberkulose als „soziales und kulturelles Symptom“ begreifen, „das es zu entziffern“ gelte. Nicht der Tuberkelbazillus sei als das Böse, als die einzige Ursache zu bezeichnen, sondern es müsse „das Ungleichgewicht innerhalb eines komplexen Beziehungsgeflechts“, ja sogar „die Grundlagen von Leben und Evolution“ selbst berücksichtigt werden. Zur Mythologisierung der Krankheit in Japan habe die Literatur einen wichtigen Beitrag geleistet durch eine „literarische Ästhetisierung“ der Krankheit.

Für Ariakes Gedicht „*Yamōdo*“ von Ende 1906 kann demgegenüber konstantiert werden, dass die Annahme des bildlichen, vielleicht sogar metaphorischen, Gebrauchs des Begriffsfelds „Krankheit“ durch das Setzen eines Kranken als Typenmotiv zwar naheliegt, und tatsächlich wie in dem Zitat von Susan Sontag angedeutet, dies mit einer Darstellung des „Inneren“ des Kranken schon zu tun hat, bei Ariake jedoch die Bereiche Medizin und Arzt dabei vollkommen ausgeblendet bleiben und auch keine Diagnose welcher Art auch immer eine „Ursache“ der Krankheit zu Tage bringt, die als „das Böse“ mystifiziert werde. Auch dass das tatsächliche Elend der Krankheit verdeckt werde, kann von Ariakes Gedicht nicht behauptet werden. Wie bereits im vorherigen Abschnitt festgestellt, beschreibt es typische Symptome eines schwer Erkrankten oder auch Sterbenden medizinisch geradezu korrekt und präzise in einer biologisch belegbaren Sequenz und zeigt auch deutlich das damit verbundene Leiden des Kranken. Somit können Karatanis Überlegungen hier nur wenig zur Vertiefung der Lektüre des Gedichts beitragen oder werden gar umgekehrt durch Ariakes Gedicht möglicherweise in dieser Beziehung auch widerlegt.

Was hier stärker zum Aufdecken der Funktion der Bildlichkeit des Gedichts beitragen kann, scheint der Blick auf Ariakes Rezeption theoretischer Überlegungen zur Literatur zum Symbolismus seiner eigenen Zeit. Die Ästhetik Johannes Volkelts (1848-1930) in der Übersetzung von Mori Ōgai (森鷗外, 1862-1922) oder die Werke der Präraffaeliten hatte er bereits früher rezipiert, so dass in dieser Schaffensphase eher folgende, den Symbolismus als Mystizismus oder Dekadenz vorstellenden literaturtheoretischen Abhandlungen in Zusammenhang mit dem hier behandelten Gedicht stehen.

Etwa um das Jahr 1903, also bereits drei Jahre vor dem Erscheinen des Gedichts „Yamōdo“ hatte Kanbara Ariake zwei sehr gegensätzliche theoretische Werke zur Strömung des Symbolismus „westlicher“ Literatur gelesen.

Von dem Schriftsteller Max Nordau (1849-1923), dessen Buch „Entartung“ in Berlin bereits 1893 erschienen war, las er die englische Übersetzung „*Degeneration*“²⁹⁾.

Ein weiteres Buch, das Ariake etwa 1903 lesen konnte, hatte er sich von dem Literaturkritiker Hasegawa Tenkei (長谷川天溪, 1876-1940)³⁰⁾ geliehen: Es war „*The Symbolist Movement in Literature*“ (1899) von Arthur Symons (1865-1945).

Und nur einen Monat vor Erscheinen des Gedichts hatte Ariake von dem russischen Schriftsteller Dmitri Merezhovsky (1866-1941) eine komparatistische Erörterung über Tolstoi und Dostojewski als Mensch und Künstler übersetzt und veröffentlicht, die dieser darin als Quellen des russischen Symbolismus vorstellt.

a) Auseinandersetzung mit „Entartung“ (1893, engl. *Degeneration*, 1895) von Max Nordau (1849-1923)

Dem medizinisch ausgebildeten Nordau diente das Wortfeld Krankheit zur Untermauerung seiner kulturkritischen Ausführungen, doch geschah dies keinesfalls in dem Sinne eines metaphorischen Wortgebrauchs, sondern er argumentierte durchgängig sich als radikal innerhalb des medizinischen Diskurses befindlich verstehend. Nordau selbst war nicht nur selbst medizinisch ausgebildet: er stand im Austausch mit neuesten medizinischen Diskursen seiner Zeit und sein Buch war einem von ihm hochgehaltenen Mediziner gewidmet, „Professor Caesar Lombroso“ (Cesare Lombroso, 1835-1909), der ab 1876 an der Universität Turin in Norditalien eine Typisierung von Verbrechern entwickelte, die er anhand äußerer Merkmale als genetisch degeneriert auf eine Stufe

29) Zum Beispiel ist diese englische Übersetzung bei „The Project Gutenberg“ als eBook zu lesen (*Degeneration*, by Max Nordau). Eine Einordnung bei Rütten 2002: 158-161.

30) Hasegawa Tenkei hatte beispielsweise von Oktober bis November 1905 in der Zeitschrift *Taiyō* (太陽, dt. Die Sonne) „*Die Literatur des Symbolismus*“ (*Hyōshōshugi no bungaku*, 表象主義の文学) veröffentlicht, entwickelte sich aber in der Folge in Richtung Naturalismus. Vgl. Manke 1999b:77.

zwischen Geisteskranken und Primitiven einzuordnen versuchte.

Max Nordau unternahm seine eigene Typisierung mit besonderem Augenmerk auf „*authors and artists*“,³¹⁾ die seiner Meinung nach neben „*criminals, prostitutes, anarchists, and pronounces lunatics*“³²⁾ eine weitere untersuchenswerte gesellschaftliche Gruppe von Degenerierten darstellten, denen er nicht nur, nach bestem „medizinischem“ Wissen und Gewissen seine Diagnose stellte, sondern auch noch am Ende eine Prognose lieferte und eine Therapie anbot, ebenfalls mit medizinisch wissenschaftlichem Anspruch.

Max Nordau befand sich dadurch in Deutschland mit seiner Erörterung der „*Entartung*“ in einem Diskursfeld zum „Degenerations- oder Entartungsbegriff“, der vor 1880 besonders zum Beispiel durch den Professor für Psychiatrie an der Berliner Charité Wilhelm Griesinger (1817-1868) geprägt worden war. Während etwa der französische Diskurs der Zeit, sündhaftes Verhalten (zum Beispiel übermäßigen Alkoholkonsum) als ursächlich setzend, eine „moralisch-wertende“ und kollektivierende Operierung des Begriffs generierte, wurde der Begriff hingegen „im deutschen Sprachraum in einer ersten Rezeptionsstufe zunächst im Wesentlichen in einer entpolitisierten und auf Individuen bezogenen Form verwendet“. Doch wurde hier schon bald davon ausgegangen, „durch das Zusammenspiel von „hereditärer Constitution“ sowie den äußeren Lebensbedingungen in den rasch wachsenden Städten, also sozusagen durch das Zusammenspiel von Anlage und Umwelt seien – so Griesinger – vor allem „kleinere Gelehrte, Künstler, Aerzte, Beamte, Literaten“ als gesellschaftliche Gruppen besonders anfällig für eine vorübergehende „reizbare Schwäche“ des Nervensystems.“³³⁾ Dies wurde zu einem Ausgangspunkt einer Entwicklung, die „seit etwa Mitte der 1980er Jahre zu einer erneuten Transformation der Idee vom Zusammenhang zwischen modernen Lebensbedingungen und psychischer Krankheit“ führen sollte, indem der Begriff der

31) Vgl. Max Nordau: *Degeneration* 1993, S. V.

32) Vgl. Max Nordau: *Degeneration* 1993, S. V.

33) Vgl. Roelcke, Volker: Psychiatrische Kulturkritik um 1900 und Umriss ihrer Rezeption im Frühwerk Thomas Manns. In: *Literatur und Krankheit im Fin-de-siècle (1890-1914): Thomas Mann im europäischen Kontext*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2002:98ff.

„*décadence*“ aus der Ästhetik einerseits und die Theorien des Sozialdarwinismus andererseits amalgamiert und somit „in einer zweiten Rezeptionsstufe nun auch im deutschsprachigen Bereich auf Kollektive angewendet und stark normativ aufgeladen“ werden konnten³⁴). Als einer der ersten Autoren, der zu diesem Thema schrieb, wurde Max Nordaus Buch zum Bestseller, der binnen kurzem nicht nur in mehreren Auflagen erschien, sondern auch schnell in englischen, französischen und italienischen Übersetzungen in ganz Europa Verbreitung fand.³⁵) Dass in einem Vorwort von 1966 zur englischen Übersetzung Nordaus „*cosmopolitanism*“ gerühmt wird³⁶) und ein englischer Erzähler zitiert wird, der Nordau einen „*prophet of Degeneration*“³⁷) nannte, ist bezeichnend für die begeisterte Rezeption Nordaus weit über Deutschlands Grenzen hinaus und dort auch bis weit in die Nachkriegszeit hinein. So hatte die englische Ausgabe ihren Weg schließlich auch nach Japan gefunden, wo Kanbara Ariake sie bereits zehn Jahre nach der deutschen Erstpublikation in Händen hielt.

Max Nordau subsumierte „*all the fin-de-siècle movements in art and literature*“ (1993:17) unter den Oberbegriff „*degeneration*“, den er als sein diagnostisches Werkzeug verstand, sie zu analysieren. Darunter fielen nicht nur samt und sonders die Gemälde der Impressionisten (1993:27), sondern er ging sogar so weit, so disparate Bereiche wie „*realism, pornography, mysticism, symbolism, diabolism*“ (1993:31) auf eine Stufe zu stellen. Nordau verurteilte alle diese Strömungen als „*effect of diseases in these fin-de-siècle literary and artistic tendencies and fashions*“ und konstantierte lapidar: „*these diseases are degeneracy and hysteria*“ (1993:34). Er führte diese von ihm als Krankheit im medizinisch wörtlichen Sinne verstandenen Phänomene darauf zurück: „*the consequences of states of fatigue and exhaustion, and these, again, are the effect of contemporary civilization*“ (1993:42). In dezidiert medizinischer Nomenklatur war das Anliegen seines Buches auf diese Zielsetzung reduziert: *to “demonstrate the pathological*

34) Vgl. Roelcke 2002:104ff.

35) Vgl. Roelcke 2002:105.

36) Vgl. Max Nordau: *Degeneration* 1993, S.XiV.

37) Vgl. Max Nordau: *Degeneration* 1993, S.XiV.

character of each one of these tendencies” (1993:44). Dementsprechend intensiv widmete er sich folgenden Zeitströmungen, an denen Ariake tiefstes Interesse empfand, mit jeweils einem ganzen Kapitel: „*Mysticism: The Pre-Raphaelites*“, „*Symbolism*“, „*Tolstoism*“, „*The Richard Wagner Cult*“ und „*Spiritualism*“. Nordaus einleitende Worte zum Symbolismus, wofür sich Kanbara Ariake besonders interessiert haben muss, verurteilen auch diese Bewegung als krankhaft und degeneriert: der Symbolismus habe „keinerlei... Kunst-Grundsätze, keinerlei klares ästhetisches Ziel, sondern bloß den einen, uneingestanden, doch deutlich anerkannten Zweck verfolgt, Lärm in der Welt zu machen, durch Wunderlichkeit die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und auf diese Weise zu Ruhm und Genuß, zur Befriedigung aller Begierden und aller Eitelkeiten zu gelangen, von denen die neidzerfressene Seele dieser Erfolgs-Filibustier gerüttelt voll war.“³⁸⁾

Dass sich Ariake auf die medizinischen Diagnostikversuche von Max Nordau tiefer einließ, ist nicht anzunehmen, verstand er sich selbst doch immer stärker als einen Vertreter des japanischen Symbolismus, aber ähnlich wie die Erfahrung des Elfjährigen eine Verbindung zwischen Krankheit und liebevoller Fürsorge tief beeinflussen konnte, mag durch dieses Buch in ihm mittels der Kategorie Mystizismus eine Verbindungslinie zwischen den Kategorien Krankheit und Symbolismus entstanden sein, mögen sie ihm vielleicht auch „grundsätzlich aufeinander bezogen“ (vgl. Karatani) erschienen sein.

Diese Verbindungslinie „Krankheit“-„Symbolismus“ allerdings sollte bei Kanbara Ariake zu ganz anderen Ergebnissen führen als bei Nordau selbst. Nicht zu unterschätzen für seine Rezeption nämlich dürfte sein, dass Nordau in seinem so tendenziösen Werk Symbolisten wie Stéphane Mallarmé (in deutscher Übersetzung zwar, die Kanbara Ariake dann auf Englisch las,) vehement verurteilte, aber eben doch auch stark wörtlich (in Übersetzung) zitierte: „Einen Gegenstand nennen, heißt drei Viertel des Genusses an einem Gedichte unterdrücken, der aus dem Glücke besteht, nach und nach zu errathen. Den Gegenstand suggeriren, das ist der Traum. Die vollkommene Anwendung dieses Geheimnisses bildet das Symbol: allmählig einen Gegenstand heraufbeschwören, um einen

38) Max Nordau: Entartung, Berlin 1893:158. (Die Rechtschreibung entspricht dem deutschen Original.)

Seelenzustand zu zeigen, oder, umgekehrt, einen Gegenstand wählen und aus ihm durch eine Reihe von Entzifferungen einen Seelenzustand herauschälen.³⁹⁾

Liest man Ariakes Gedicht „*Yamōdo*“, findet man keine naturalistische Beschreibung eines kranken Menschen, der seine Gesundheit, seine Hoffnung und schließlich auch seine Frau verliert. Das Fortschreiten der Krankheit bei „dem“ Kranken, der allmählich im Kampf um die Gesundheit unterliegt, wird begleitet von einem Deformieren dieser Wirklichkeit, zerrieben zwischen den drei disparaten Perspektivierungen durch Stimme, Frau und Mann, evoziert somit auf einer anderen Ebene auch das Bild von der künstlerischen Entwicklung „des“ Dichters, dem im Traum Glück widerfährt, der aber abseits von Gesundheit, also abseits von Normativität, von Erfolg in Gesellschaft und Literatur, auf seinem Ringen um das Schaffen symbolistischer Lyrik beharrt: letztlich wird es einsam um ihn.

Das Bild vom Kranken zeigt insofern tatsächlich einen Mangel auf, ganz wie Max Nordau es detailliert aufzuzeigen versucht. Was Nordaus Werk Ariake bieten konnte, kann nämlich neben inhaltlichen Informationen aus Zitaten der als „entartet“ klassifizierten Künstler auch Denkmethisches gewesen sein, insbesondere die abstrahierende Abgrenzung und Diskriminierung des Menschen in seiner singular gefassten Sozialgruppenfunktion, was Ariake in seinem Gedicht „*Yamōdo*“ offensichtlich zur Gestaltung seiner Typenmotive dienlich war.

In den folgenden Ausführungen des Philosophen und Gesellschaftswissenschaftlers Jean Baudrillard (1929-2007) findet man prägnant erklärt, worauf eine solche Differenzierung sich stützt und wie sie zur Diskriminierung führt: „Der Rassismus ist modern. Die früheren Kulturen oder Rassen haben sich ignoriert oder vernichtet, aber niemals unter dem Zeichen einer universellen Vernunft. Es gab kein Kriterium für den Menschen und keine Ausgliederung des Unmenschlichen, sondern nur Unterschiede, die einander bis in den Tod hinein gegenüberstehen. Erst *unser* undifferenzierter Begriff des Menschen läßt die Diskriminierung entstehen.“⁴⁰⁾ Was Baudrillard, aus der Setzung des

39) Vgl. Nordau 1893:183. 1891 geäußert in einem Gespräch mit Jules Huret.

40) Vgl. Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982:195.

„Menschen“ als Universalbegriff hergeleitet, für den Rassismus international beschreibt, gilt ebenso für Nordaus innergesellschaftliche Differenzierung, die er auf das für ihn zentrale Kriterium „Entartung“ aufbaute.

Der Kulturwissenschaftler und Philosoph Thomas Macho (1952-) lenkt den Blick auf die Konsequenzen, wenn er, an Baudrillard anschließend, ausführt: „Eine Serie der Diskriminierungen und Ausschließungen des Fremden, im Zentrum unserer eigenen Kultur. Die Armen, die Behinderten, die Epileptiker, die Perversen, die Intellektuellen, die Frauen, die Kinder, die Wahnsinnigen, die Alten, die Kriminellen, die Arbeitslosen: sie alle geraten in bedrohliche Nähe zum gefürchteten und verbotenen Fremden, das zensiert, exterminiert oder in speziellen Institutionen verwahrt und eingesperrt werden muß.“⁴¹⁾ Auch wenn Ariakes Typenmotive (Kranker und Frau) nicht im Plural als gesellschaftliche Gruppe vorgestellt werden, lässt sich doch in ihrer singulären Form eine stark entsprechende Ausschließungstechnik konstatieren. Dies kann mit Macho in Anlehnung an den Soziologen und Anthropologen Dieter Claessens (1921-1997) als eine Auffassung verstanden werden, die sich allerdings von der sich als rein auf naturwissenschaftlicher Basis verstehenden Analysebemühung eines Max Nordau deutlich unterscheidet: „Der diskriminierte Fremde. Die Unterscheidung zwischen der eigenen Gruppe und den Fremden (der anderen Gruppe) bestimmt die Genealogie des „Abstrakten“, des Fernen und „Nicht-Be-Greifbaren“. Die Boten dieses Abstrakten und Fremden sind die Träume, die Krankheiten und der Tod.“⁴²⁾

Auch der Kranke in Ariakes Gedicht „*Yamōdo*“ ist in seiner Gesellschaft, die der Verfasser des Gedichts nicht in den Blick rückt, sondern ausspart, durch den Ausschluss ein solcher „diskriminierter Fremder“. Von Tod ist in Ariakes Gedicht nicht die Rede, auch nicht von dem Leben, der Kranke existiert offensichtlich in einem Dazwischen, so dass anderes als Kranksein und Träumen des Kranken nicht thematisiert wird. Beides ist für die

41) Vgl. Thomas H. Macho: *Todesmetaphern*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1987:286f.

42) Vgl. Macho 1987:287, unter Bezug auf Dieter Claessens: *Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie*. Frankfurt am Main 1980:154.

Frau, die einzig gezeigte Verbindung zur unter einen Deckmantel des Schweigens gehaltenen Gesellschaft, etwas, das als „Nicht-Be-Greifbares“ gezeigt wird, demgegenüber sie immer stärker vorzieht, die Distanz „des Fernen“ einzunehmen: zunächst nimmt sie nicht die zitternden Hände des Kranken, dann fragt sie nicht nach, was er mit schwacher Stimme zu verlangen scheint, und sie wechselt auch nicht den verschwitzten Kopfkissenbezug des Kranken, nachdem dieser aus seinem Schlaf aufgewacht ist; am Schluss gar, wohin auch immer sie gegangen sein mag, macht sie diese Ferne auch geographisch endgültig.

Hier aber wurde etwas in diesem Gedicht „*Yamōdo*“ ins Spiel gebracht, das ganz zentral den Blick auf eine weitere Bedeutungsebene lenkt, die sich nicht aus den negativ wertenden Argumentationssträngen von Max Nordaus „Entartung“ abgeleitet verstehen lässt: das Lächeln des Kranken. Das als auf seine Krankheit reduziert, typisiert dargestellte Individuum „Der Kranke“ lässt hier – in diesem Lächeln, der Perspektive des Mangels diametral entgegengesetzt – in den tieferen Schichten seines Inneren ein Vermögen erahnen, das der durch die pflegende Ehefrau repräsentierten Außenwelt nicht zugänglich ist und das nur durch dieses wohl von einem Traum hervorgerufenen Lächeln auf dem Gesicht des Kranken „angedeutet“ wird: die Annäherung an ein „Abstraktes“, an ein Fernes.

b) Anregungen durch „*The Symbolist Movement in Literature*“ (1899) von Arthur Symons (1865-1945)

Ein weiteres Buch, das Ariake etwa 1903 lesen konnte, hatte er, wie bereits oben erwähnt, von dem Literaturkritiker Hasegawa Tenkei (長谷川天溪, 1876-1940) geliehen: Es war „*The Symbolist Movement in Literature*“ (1899) von dem englischen Lyriker und Kritiker Arthur Symons (1865-1945), der mit diesem Buch in England als Vermittler der Strömung des Symbolismus in der damaligen französischsprachigen Literatur wirkte.

Auch dieses Buch mag Ariake nicht kritiklos gelesen haben, schrieb Symons doch nicht nur sehr emphatisch und pathetisch davon, dass ohne Symbolismus nicht einmal Sprache möglich sei, und zeigte damit, dass es bei ihm nicht nur um die literarische

Strömung des Symbolismus ging, sondern um die Symbolhaftigkeit von Sprache schlechthin; außerdem zeigte sich an vielen Stellen des Buches, wie er die Problematik von Sprache und ihrer Symbolhaftigkeit untrennbar mit dem christlichen Glauben an die Schöpfung der Welt durch Gottes Wort verbunden empfand – einem Glauben, dem Ariake zwar durch positive Begegnungen mit Christen nicht negativ gegenüberstand, der aber auch zu seiner eigenen Neigung zu einem eher buddhistisch gefärbten Mystizismus nicht unbedingt kongruierte.

Dennoch ist davon auszugehen, dass Ariake aus diesem Buch viele richtungsweisende Anregungen schöpfen konnte, denn Arthur Symons stellte in seinem Buch die Literatur wichtiger Schlüsselpersonen des französischsprachigen Symbolismus auf Englisch vor: Gérard de Nerval, Villiers de L'isle-Adam, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine,⁴³⁾ Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, und sogar den späten Huysmans oder Maeterlinck in seiner Mystik. Am Ende des Bandes fanden sich auch Notizen zu den Biografien und Veröffentlichung dieser Autoren, so dass das Lesen dieses Buches Ariake wichtige Informationen für seine weitere lyrische Entwicklung als symbolistischer Lyriker liefern konnte.

Mit Blick auf das Gedicht „*Yamōdo*“ finden sich besonders zwei Stellen, die Kanbara Ariake als Anregungen gedient haben können.

Im Nachwort spricht Arthur Symons von dem Streben nach Glück des Menschen, in dessen Rahmen er auch den Symbolismus einordnet. Dabei geht er auch auf den Tod ein und die Furcht des Menschen vor dem Tod und deren Beitrag zur Suche nach einem Sinn im Leben: „*The fear of death is not cowardice; it is, rather, an intellectual dissatisfaction with an enigma which has been presented to us, and which can be solved only when its solution is of no further use. All we have to ask of death is the meaning of life, and we are waiting all through life to ask that question.*”⁴⁴⁾

43) Kanbara Ariake selber meint, Tayama Katai (田山花袋), wohl der erste Japaner, der Verlaine gelesen hatte, habe ihm im Februar 1904 einen Gedichtband von Paul Verlaine geschenkt, doch der Anglist Yano nimmt an, dies müsse im Herbst des vorigen Jahres gewesen sein, so dass Ariake der erste in Japan sein müsste, der von ihm beeinflusst wurde. Vgl. Yano 1959:30.

44) Vgl. Arthur Symons: *The Symbolist Movement in Literature* 1899:172.

Inwieweit der Kranke in Ariakes Gedicht Angst vor dem Tode zeigt, ist nicht eindeutig; in der ersten Strophe ist davon die Rede, dass ihm die Hände zittern: es lässt sich ob der Kürze der Andeutung allerdings nicht entscheiden, ob dieses Zittern der Hände eine rein biologische Folge von Schmerzen ist, die er erleidet, oder ob das Zittern einer existentiellen Angst vor dem Tod entspringt. Und ob es wirklich der Tod ist, der den Kranken erwartet, wird überdies ebenfalls nur angedeutet. Im Falle eines am Ende eintretenden Todes aber hätte als Titel des Gedichts nicht „Der Kranke“, sondern „Der Sterbende“ gewählt werden können. Genauso wenig wird explizit verdeutlicht, was aus seiner inneren Hoffnung, vielleicht sogar einer inneren Sinnerfülltheit für sein Leben, die nur kurz in einem Lächeln im Schlaf aufgeblitzt ist, werden wird. Hier erscheint durch das Ersterben eines Sinns des Lebens (*meaning of life*) möglicherweise gerade umgekehrt die These von Arthur Symons gestützt, ohne aber diese Frage erst überhaupt gestellt zu haben.

Weniger von dem Kranken selbst als von seiner Frau wird offensichtlich, dass sie Angst hat, denn sie wird dazu aufgefordert, keine Angst zu haben. Im Angesicht des aus Lesersicht nicht unausweichlich sicheren, aber zumindest möglichen Todes des Kranken, ist sie es, die möglicherweise keinen Sinn mehr im Leben neben ihm, d.h. konkret: im Fortsetzen der Pflege des Kranken erkennen kann und ihn jedenfalls verlässt. Auch während ihrer Anwesenheit versucht sie keine Aufnahme der Kommunikation, vernachlässigt die Krankenpflege und sie wartet das Ende auch anscheinend nicht ab – den Tod oder auch das Genesen. Sie versucht ihr Problem zu lösen, bevor eine Lösung des Problems keinen Sinn mehr macht.

Zwischen den beiden Protagonisten des Gedichtes gibt es nur einmal den Ansatz eines Dialogs, wenn es in Strophe 3 heißt, dass der Kranke etwas murmelt, wispert oder flüstert: *tsubyakeru* 呟ける. Aber auch auf die Aufforderung der Stimme hin, dem Kranken zuzuhören und nachzufragen, schweigt die Frau – und der Kranke schläft schließlich ein, auch er schweigt nun. Ihre „Neigung zu verstummen“ aber entspringt offenbar nicht einer irgendwie gearteten „quälenden Solidarität“. Dass Schweigen „Indiz“ einer „Zugehörigkeitsvermutung“ wäre, lässt sich in der Figur der Frau in Ariakes

„*Yamōdo*“ nicht verifizieren.⁴⁵⁾

Am Ende des Gedichtes wird der Kranke durch das Weggehen der Frau in eine Situation versetzt, die ihm nichts Anderes übriglässt, als zu warten. Worauf der Kranke zu warten hat, ob auf ein Weiterleben als in seinem Schaffen und Leben Gescheiterter oder auf den Tod selbst, dies führt Ariakes Gedicht „Der Kranke“, wie oben gesehen, nicht weiter aus, das Ende bleibt daher offen.

An einer weiteren Stelle zitiert Arthur Symons Stéphane Mallarmé, der mittels Sprache eine Verbindung zwischen Krisenhaftigkeit und Lyrik gezogen sieht: „Poetry“, said Mallarmé, “is the language of a state of crisis”.⁴⁶⁾

Der Kranke in Ariakes „*Yamōdo*“ befindet sich offensichtlich, durch konkrete Symptome des Krankheitsverlaufs dem Leser vor Augen geführt, in einem kritischen Stadium seiner Krankheit. Hierin kann, um es mit Symons zu sagen, eine “evocation of a passing ecstasy” vermutet werden, die seine Lyrik konkret in Traum und Traumverlust als eine Sprache der Krisis in Erscheinung treten lässt.

c) Einflüsse durch den Begründer des russischen Symbolismus Dmitri Merezhkovsky (1866-1941): *Tolstoi und Dostojevski* (1893)

Dass Ariake das Lächeln auf dem Gesicht des Kranken in „*Yamōdo*“ derart in den Mittelpunkt seines Gedichts stellte, lässt sich auf eine weitere Quelle über den europäischen Symbolismus zurückführen. Im Monat vor der Veröffentlichung des Gedichts „Der Kranke“ hatte Ariake in der renommierten Literaturzeitschrift „*Teikoku bungaku*“ (帝国文学, KaiserreichLiteratur) unter dem Titel *Nikurei no kankei* (肉靈の關係, dt. Beziehung zwischen Fleisch und Geist) seine Übersetzung des Kapitels 13 aus Teil 2 der Erörterung über Lev Nikolaevich Tolstoi (1828-1910) und Fëdor Mikhailovich

45) Macho 1987:17. Dort als Reaktion auf, wie er es ausdrückt, „jene grausig-neuartige Todeserfahrung“ von „Auschwitz, Majdanek, Bergen-Belsen, aber auch Hiroshima und Nagasaki“ bezogen. Hier bei Ariake geht es eindeutig nicht um Historisches, eher um Krankheit eines Individuums, durch Typisierung universalisiert und literaturtheoretisch lesbar.

46) Vgl. Arthur Symons: *The Symbolist Movement in Literature* 1899:120.

Dostoevskij (1821-1881) herausgegeben,⁴⁷⁾ verfasst von dem seit seinem literarischen Manifest von 1893 als ein Begründer des russischen Symbolismus geltenden Erzähler, Dichter, religiösen Denker und Literaturkritiker Dmitri Merezhovsky (1866-1941).⁴⁸⁾

In diesem 13. Kapitel des zweiten Teils seines Buches, in dem er sich thematisch dem Künstlertum von Tolstoi widmet, schreibt Merezhkovsky über „Mystik“ als menschlich und somit als vorerst einmal vorreligiös, um im Anschluss darauf aber auf die Grenzziehung zwischen menschlicher, tierischer und pflanzlicher Welt in den weltanschaulichen Texten der alten Griechen und Ägyptens (z.B. Sphinx) und sodann bei den von ihm als „Semiten“ bezeichneten Israeliten des Alten Testaments einzugehen, ohne aber auch Hinweise auf Jesus Christus, die europäische Zivilisation oder auch den Buddhismus auszuspüren.

Hier relevant für Ariakes Gedicht wird die im 13. Kapitel gleich eingangs gemachte Erwähnung einer „Einheit der beiden Welten von Innen und Außen“ (von Ariake übersetzt als *Naigai ryōkai no itchi* 内外両界の一致, auf Englisch „*the unity of the external and inward creation*) sowie die Ausführung, dass die Israeliten ihr menschliches „Gesicht“ (人間の顔貌 *ningen no ganbō*) als das „Antlitz Gottes“ (神の面影 *kami no omokage*) widerspiegelnd (模した *utsushita*) verstanden, wovon sie glaubten, es müsse sie von den Tieren unterscheiden, im Englischen: *The face of man, its own face, it fenced off and separated as the likeness and image of God from all animal beings by an impassable*

47) Vgl. Kanbara Ariake 蒲原有明: *Nikurei no kankei* (肉靈の關係, dt. Beziehung zwischen Fleisch und Geist), in: „*Teikoku bungaku*“ (帝国文学, KaiserreichLiteratur) November 1906: 17-34. Da er des Russischen nicht mächtig war, zog Ariake wahrscheinlich eine englische Übersetzung heran. 1902 war auf Englisch „*Tolstoi as man and artist: with an essay on Dostoievski by Dmitri Merejkowski*“ z. B. von G.P. Putnam's Sons erschienen. Ebenfalls 1902 erschien auf Englisch „*Tolstoi as man and artist, with an essay on Dostoievski*“ bei Westminster Archibald Constable & Co LTD. Whitehall Gardens 1902. Dort findet man das Kapitel 13 auf den Seiten 226-238, vgl. <https://archive.org/details/tolstoiasmanarti00mereuoft/page/n23/mode/2up>

48) Vgl. auch die deutsche Übertragung von Carl von Gütschow „*Tolstoi und Dostojewski : Leben, Schaffen, Religion*“ 1912 im Karl Voegels Verlag. Eine vollständige japanische Übersetzung aus dem Deutschen erschien später als *Hito oyobi geijutsuka to shite no Torusutoi narabi ni Dosutoiefusuki* (人及芸術家としてのトルストイ並びにドストイエフスキー), übersetzt von Morita Yonematsu (森田米松) und Abe Yoshishige (安倍能成) im Genkō-sha 玄黄社, 1914. Das von Ariake übersetzte Kapitel 13 der englischen Ausgabe ist hier in Teil 2 Kapitel 4 (Seite 422-469).

gulf.⁴⁹⁾

Bei Ariake konzentriert sich der Blick auf das Äußere des Körpers in den Strophen 2 bis 5 nämlich auf das Gesicht: auf die Stirne, auf der Schweiß steht, auf das Atmen und die bleichen Lippen, auf die eingefallenen Augen und schließlich das Pochen des Pulsschlags an den Schläfen, um sodann von dem Gesicht des Kranken zu berichten, es lächle: Das Gesicht lächelt, 面 (おもて) ほほゑむ.

Im 9. Kapitel (1902:182) finden sich bei Merezhkovsky neben einem Hinweis auf die Relevanz und wahrnehmungsverschränkende Funktion, die ein Lächeln haben kann, auch in einer Formulierung, die sich auf den ersten Blick wie eine Wiederholung ausnimmt, als Urheber des Lächelns zwei verschiedene Quellen: *“that a smile is reflected not only on the face, but in the sound of the voice, that the voice, as well as the face, can be smiling”*. Im ersten Satzteil wird ein Lächeln, das etwa eine im Innern des Kranken aufkommende Regung abbildete, auf als dem Gesicht reflektiert vorgestellt; im zweiten Satzteil, am Schluss, erhält das Gesicht als ein Teil des Äußeren, des Körpers, selbst die Subjektfunktion, das Lächeln zu generieren. Die Stimme des Kranken kommt bei Ariake nicht zum Einsatz, hier schweigt der Kranke bereits; Ariake wählt auch nicht die Perspektive, dass das Lächeln auf dem Gesicht des Kranken reflektiert werde: nur das Gesicht selbst ist es, das lächelt.

In Kapitel 14 wird davon ausgegangen, dass bei Tolstoi „der äußerliche körperliche Rahmen“ „die innere Gestaltweisen des Geistes“ offenbarte: *„With Tolstoi the movements and gestures of the outward bodily frame, revealing the inward shapes of mind, ...“*⁵⁰⁾ Ob nun angeregt vom Inhalt des Kapitels 14 oder nicht, das Innere des Kranken offenbart sich bei Ariake im körperlich Äußeren, dem Gesicht, nicht nur: das Lächeln des Gesichts setzt das Innen und Außen des Kranken in Beziehung, vereint sie und schafft somit ein Symbol.

Erhellend erscheint hierfür die Wortwahl für den Begriff „Gesicht“. Während Ariake

49) Vgl. Ariake 1906:19-20 und Merejkowski 1902:227. Bei Morita/Abe 1914:327 beides als sugata 像.

50) Vgl. Merejkowski 1902:243-244, 117: „Flesh and spirit (...) Finally, they are a unity.“ Und 118: „symbol, σύμβολον means unification“.

in seiner Übersetzung, wie oben gesehen, zwischen dem „Gesicht des Menschen“ (人間の顔貌 *ningen no ganbō*) und dem „Antlitz Gottes“ (神の面影 *kami no omokage*) unterscheidet, findet sich hier ein dritter Begriff, der das menschliche Gesicht mit dem für Gottes Antlitz benutzten Begriff verbindet: *omote* 面 klingt stark an *omokage* an. Im tiefsten Schlaf, in der tiefsten Krise seiner Krankheit spiegelt der Kranke in seinem Lächeln etwas Göttliches wider, in diesem Augenblick ist seine in der Krankheit quälende fleischliche Natur durch sein Träumen geheimnisvoll, mystisch, symbolisch eins mit seinem Geist.

Nicht alles jedoch, was der als Begründer des russischen Symbolismus gefeierte Merezhkovsky schreibt, wurde von Ariake angenommen und auch genau so weitergegeben, wie er es auf Englisch gelesen haben muss; teilweise ging er mit bestimmten Aussagen ablehnend, teilweise modifizierend um. Wohl auf Argumentationen des deutschen Philosophen Friedrich Nietzsches (1844-1900) zurückgreifend, behauptet Merezhkovsky an einer Stelle in antisemitischem Ton, der „Geist des Semitismus“ habe „einen der indogermanischen Stämme mit einem mächtigen und ansteckenden Gift infiziert“, aus Furcht vor dem Körperlichen das unrettbar sündige Leibliche abzutöten. Ariake mildert diese Aussage durch Streichen der Endung „-ismus“ graduell ent-diskriminierend und anthropologisierend zu einem „Geist der Wüste des semitischen Volkes“ ab. Dennoch nimmt er die Metapher vom „Infizieren“ in die Übersetzung auf – hierbei kann er sich dem Zeitgeist nicht entziehen, so dass er das Begriffsfeld „Krankheit“ schließlich gar für sein Gedicht „*Der Kranke*“ nutzt.

Für Europa, bzw. genauer: die europäische Zivilisation z.B. deklariert Merezhkovsky eine Vergiftung durch „die rein semitische Angst vor Nacktheit und damit vor dem eigenen menschlichen Körper“ (*We are poisoned by the purely Semitic dread of nakedness, of our bodily selves*, 1902:229), doch hier wird von Ariake auch diese antisemitische Metaphorisierung von Merezhkovsky, die des Vergiftens (schon im Mittelalter wurden Juden des Brunnenvergiftens verdächtigt und Progromen ausgesetzt), in seiner Übersetzung stillschweigend übergangen, wenn er übersetzt: *gojin wa kono jun-semichikku*

no rashin wo osoruru kannen ni yotte,shintaijō hito-taru yuen no kachi wo messon seraruru no de aru (吾人はこの純セミチックの裸身を恐るる感念によって、身軀上人たる所以の価値を減損せらるるのである、dt. Wir degradieren durch das rein semitische Furchtgefühl vor dem nackten Körper den Wert, den wir bezüglich des Leibes ja um unseres Menschseins willen eigentlich haben sollten). Ariakes interpretierende, korrigierende Übertragung weist in Umkehrrichtung darauf hin, dass er selber dem Kranken in seinem Gedicht trotz der Erkrankung von dessen Körper, die ihn (ungenannt) zum Kranken macht, dennoch ungebrochen den vollen Wert als Mensch zuerkannte.

Was laut Merezhkovsky die Israeliten auszeichne, das aus Körperfurcht resultierende „Abtöten des Fleisches“, werde durch das Kommen Jesu von dessen „Auferstehung des Leibes“ abgelöst: „What an incredible change from the mortification of the flesh to the resurrection of the body!“ (1902:233) Ariake gibt in seiner Übersetzung die Hervorhebung im Originaltext doppelt wieder, durch Fettdruck und Unterstreichungspunkte: *shinniku no shimetsu wo idete, „nikutai no fukkatsu“ ni itaramu to wa, shin-zu bekarazaru henka de aru* (身肉の死滅を出でて、『肉體の復活』に至らむとは、信ずべからざる変化である、dt. sich von dem Abtöten des Körpers abwendend, ist „die Auferstehung des Leibes“ eine nicht zu glaubende Veränderung.) Er zeigt damit, dass er die Wichtigkeit dieser Passage ebenfalls hochschätzte, wie auch daran zu sehen ist, dass er dem Kapitel, das in der englischen Ausgabe nur als „Kapitel 13“ gezählt wurde, die bereits oben genannte Überschrift gab, in der Körper und Geist beide miteinander eng verbunden vorkommen: „*Nikurei no kankei*“ (肉靈の關係, dt. Beziehung zwischen Fleisch und Geist). In Ariakes Gedicht jedoch ist nirgends angedeutet, dass der Leib des Kranken etwa bewusst abgetötet werde; der Kranke ist passiv dem Leiden durch die Krankheit ausgesetzt. Und da der Text keinerlei „Abtötung des Leibes“ enthält, kann natürlich auch keine „Auferstehung des Körpers“ erfolgen. In Ariakes Gedicht liegt keine Dichotomie zwischen Geist und Körper in dem Kranken vor, umgekehrt zeigt sich an dem Kranken direkt durch das Gesicht (durch das Äußere/durch den Körper) das Träumen (das Innere/der Geist), wenn „sein Antlitz lächelt“: Fleisch und Geist sind vereint.

Hier kommt etwas zum Ausdruck, was vielleicht sogar kompatibel erscheint zu etwas, was zum Beispiel den Schriftsteller Thomas Mann (1875-1955), der zur selben Generation wie Kanbara Ariake gehörte und der ebenfalls von Dmitri Merezhkovsky beeinflusst wurde, beschäftigte. Denn auch bei Mann entwickelt Krankheit sich „zunächst als Thema und Motiv als Deutungsmuster von Krisenerfahrungen“, wird dabei aber, „begriffen als Grenzüberschreitung“, zur Bedingung einer neuen „normenkritischen Erkenntnisweise erklärt“,⁵¹⁾ und würde ihn 1955 an dem klassischen Dichter Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) beschämen: „dass er körperlichem Leiden keinen Einfluss gestatte auf die Freiheit und Heiterkeit seines Geistes“, Erhebung nicht durch Vereinigung, sondern durch Grenzziehung.

Das Lächeln des Kranken im Gedicht von Kanbara Ariake erhebt diesen gewissermaßen über „das Gemeine“, wie Thomas Mann es im selben Zusammenhang folgendermaßen ausdrückte: „Was nämlich ist das Gemeine? Nicht nur das Gewöhnliche, das Niedrige. Es ist das Natürliche unterm Gesichtspunkt des Geistes und der Freiheit gesehen; es ist Gebundenheit, Abhängigkeit und Gehorsam, nicht Wille und sittliche Emanzipation.“⁵²⁾ Das Lächeln des Kranken erhebt diesen über ein solches „Gemeines“ und verleiht ihm, wenn auch nur für den Augenblick des Träumens, Unabhängigkeit inmitten seiner Abhängigkeit von der Pflege seines kranken Körpers durch seine Frau.

Nicht nur die Einsamkeit des Dichters Kanbara Ariake inmitten der sozialen Krise unter den Dichtern der aus der „Mumeikai“ hervorgegangenen „Ayame-kai“⁵³⁾ lässt ihm in seinem Innern Freiheit; auch in der Krise der zwischenmenschlichen Beziehung von Mann und Frau, die ihren lyrischen Ausdruck in der Krankheit des Kranken findet, zeugt das Lächeln des Kranken von einer sittlichen Emanzipation, die ihn in diesem Augenblick vom Unverständnis der Frau für sein kulturelles Schaffen unabhängig macht; in diesem Moment der Erhöhung im Traum, in der Krise des kranken Leibs kann nichts ihm sein Inneres, seinen Dichter-Geist nehmen.

51) Vgl. Eberhard Falcke: *Die Krankheit zum Leben. Krankheit als Deutungsmuster individueller und sozialer Krisenerfahrung bei Nietzsche und Thomas Mann*. Peter Lang: Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992 Umschlagtext.

52) Vgl. Thomas Mann: *Werke. Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden*. (Hg. Hans Bürgin), Frankfurt am Main 1968:115/367.

53) Vgl. Wada 2000.

6. Konsequenzen für die Lektüre mit Blick auf den Traum des Kranken

Was das im Gedicht in Strophe 5 zentral positionierte Lächeln des Kranken hervorruft, ist erst durch die folgende Strophe verifizierbar: der Auslöser war ein Traum des Kranken.

Ariake drückt das Wesen des Traumes im Alter mit folgender Definition aus: „Auch in einem Traum liegt sicher geschärfte Sensibilität.“⁵⁴⁾

Dass der Traum eine besondere Rolle spielt, verbindet Ariake mit dem Dichter Charles Baudelaire (1821-67), dem Begründer des französischen Symbolismus; auch bei Ariake erweist sich, wie Baudelaire forderte, seine Symbolkraft in einer „Überlegenheit über die dingliche Nähe, der qualitative Gegensatz zwischen Traumweite und Weltenge“,⁵⁵⁾ doch das Lächeln des Kranken, das seinen Traum nur suggeriert, bis in der folgenden Strophe auf das Ende des Traumes hingewiesen wird, könnte noch weitergehend in Arthur Rimbaudschem Sinne gedeutet werden als „realitätsüberlegene Phantasie“, die er als die „maßgebende Kraft des Künstlers“ setzt;⁵⁶⁾ hier in Ariakes Symbolismus international vernetzt vor allem auf Symonschen Einfluss hin, ganz neu auf Merezhovskyschen Einfluss hin, aber dispart eben auch auf Nordauschen Einfluss hin. Durch Rückgriff auf ein medizinisches Wortfeld wird „die kreative Freiheit“ des Künstlers mittels des durch ein Lächeln angedeuteten Traums letztlich als eine die äußere Realität des Leidens in seiner Krankheit für einen Augenblick aufhebende „innere Kraft“ des Kranken vermittelt. Es ist „nicht die Welt“⁵⁷⁾ um den Kranken herum, Frau, Licht oder Kissen, die ihm ein Lächeln auf die Lippen zaubern, es ist allein der „Traum“.

Insofern dieser Traum jedoch absolut gesetzt außer der Suggestivkraft des Lächelns keinen Inhalt hat, mag hier zugleich aber auch der Geheimnishaftigkeit der nur

54) Vgl. *Yume wa yobikawasu*, 1984:87. (夢というものにも鋭敏な感受性があるにちがいない。Yume to iu mono ni mo ebin-na kanjusei ga aru ni chigai nai.)

55) Vgl. zum Traumbegriff Baudelaire's Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Hamburg 1956, S.40.

56) Vgl. Friedrich 1956:66. Arthur Rimbaud (1854-1891), ein weiterer Vertreter des französischen Symbolismus.

57) Vgl. Friedrich 1956:135.

andeutenden Sprache und Bilder das Potential bereits inhärent sein, wie etwa bei Stéphane Mallarmé, dass etwas, das einmal Traum genannt wurde, ein anderes Mal dann über den Begriff des Nichts ins Spiel gebracht werden mag – ein Begriff, der sich auch in Ariakes späterer Lyrik immer wieder als Absolutes in den Vordergrund drängt.

Dennoch zerspringt gleich darauf in den folgenden Strophen dieser Traum des Kranken; und am Ende löscht die Frau das Licht im Zimmer des Kranken.

Was für den Kranken ohne Traum und Licht folgen könnte, bleibt offen. Es mag sein Genesen sein, das somit den Sonderstatus des Kranken von ihm nähme. Es mag der Tod sein, der somit endgültiges Scheitern besiegelte. Die Positionierung des Gedichts durch den Herausgeber in der ersten Veröffentlichung des Gedichts in der zweiten Gedichtsammlung der *Ayame-kai* auf Position 10 von 10 Gedichten deutet auf die letztere Lesart hin. Die Positionierung durch Ariake selbst in seiner vierten Gedichtsammlung *Ariake-shū* auf Position 44 von 47 Gedichten schließt auch die erstere Lesart nicht aus. Was der Schluss dem Leser lässt, ist ein nicht gewechselter Kopfkissenbezug und eine licht- und lautlose Leere. Die Frau ist weg. Nur der Kranke selbst bleibt zurück.⁵⁸⁾

Literatur

Primärliteratur:

Kanbara Ariake 蒲原有明: *Ariake-shū* 有明集. Ekifūsha 易風社. Januar 1908, nachgedruckt in der Reihe *Seisen Meicho Fukkoku zenshū* 精選名著復刻全集. *Kindai Bungaku-kan* 近代文学館, Horupu shuppan ほるぷ出版 1985:163-166.

Kanbara Ariake 蒲原有明: *Ariakeshū* 有明集. *Nihon kindai bungaku taikei* 日本近代文学大系 (NKinBT, Band 18). Tokio Kadokawa shoten 角川書店 1972:414f.

Kanbara Ariake 蒲原有明: *Yume wa yobikawasu* (夢は呼び交す, dt. Träume rufen einander zu), Iwanami shoten 1984. Erstveröffentlichung unter dem Titel *Mokushi oboegaki* (黙子覚書, dt. Notizen eines Schweigers) von Juni 1946 bis Mai 1947 in der Zeitschrift *Geirin kanpo* 藝林間歩. Bei Aozora unter <https://www.aozora.gr.jp/cards/001055/card43739.html> (zuletzt abgerufen am 15.12.2022)

58) Dieser Schluss mag auch Anfrage sein, lesbar heute etwa auch als Anfrage an eine Zeit, die im Noch-Corona immer wieder bereits ein Post-Corona postulieren will.

Yone Noguchi 野口米次郎 (Hg.): *Toyohatagumo – Ayame-kai shishū dai-ni* (豊旗雲・あやめ會詩集第二, dt. Bannerwolke / Schwertlilienvereinigung Gedichtsammlung No. 2) *The Iris; No. 2*. Dezember 1906, nachgedruckt in: Shunsuke Kamei: *Yone Noguchi and the Little Magazines of Poetry*. Edition Synapse: Tokyo 2009.

Sekundärliteratur:

Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982.

Bay, Alexander R.: *Beriberi in Modern Japan: The Making of a National Disease*. University Rochester Press 2012.

Claessens, Dieter: *Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie*. Frankfurt am Main 1980.

Falcke, Eberhard: *Die Krankheit zum Leben. Krankheit als Deutungsmuster individueller und sozialer Krisenerfahrung bei Nietzsche und Thomas Mann*. Peter Lang: Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992.

Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Hamburg 1956.

Gebhardt, Lisette: *Christentum, Religion, Identität: Ein Thema der modernen japanischen Literatur*, Peter Lang: Berlin 2000.

Hyōshitō 豹子頭: *Botsu-u-sen – Ayamegusa wo yonde kyūshijin ni atau* (没羽箭 – あやめ草を読んで九詩人に与ふ, dt. Federloser Pfeil – nach dem Lesen von Ayamegusa an die neun Dichter). *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 12. August 1906.

Karatani Kōjin 柄谷行人: *Nihon kindai bungaku no kigen* (日本近代文学の起源, dt. Ursprünge der japanischen modernen Literatur). Kōdansha 講談社 1980 / Kōdansha bungei bunko 講談社文芸文庫 1988 年, Revision 2009. Deutsche Übersetzung von Nora Bierich (Hg.) und Kobayashi Toshiaki: *Ursprünge der modernen japanischen Literatur/Karatani Kōjin*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1996.

Macho, Thomas H.: *Todesmetaphern*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1987.

Manke, Michaela: *Lyrikrezeption im Wandel – am Beispiel eines Sonetts von 1908: Kambara Ariakes Chie no sōja wa ware wo mite* (智慧の相者は我を見て, Der Weisheit Zeichendeuter sieht mich an). In: Hilaria Gössmann, Andreas Mrugalla (Hg.): *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999. Band 2, Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur/Medien, Informationstechnik*. LIT Verlag: Münster, Hamburg, London 2001:219-231.

Manke, Michaela: *Ein biographischer Versuch über Leben und Werk von Kambara Ariake (Teil 1)*. In: *Seinan Journal of Cultures*, Vol. 13, No. 2, Februar 1999.

Manke, Michaela: *Ein biographischer Versuch über Leben und Werk von Kambara Ariake (Teil 2)*. In: *Seinan Journal of Cultures*, Vol. 14, No. 2, September 1999.

Manke, Michaela: *Ein biographischer Versuch über Leben und Werk von Kambara Ariake (Teil 3)*. In: *Seinan Journal of Cultures*, Vol. 34, No. 2, August 2019.

Mann, Thomas: *Werke. Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden*. (Hg. Hans

- Bürgin), Frankfurt am Main 1968.
- Matsumura Midori 松村緑: *Kanbara Ariake ronkō* 蒲原有明論考. Meiji shoin 明治書院 1965.
- Merejkowski, Dmitri: *„Tolstoi as man and artist, with an essay on Dostoievski“*. Westminster Archibald Constable: Whitehall Gardens 1902.
- Merezhkovsky, Dmitry Sergejevich (Übs. Morita Yonematsu 森田米松 und Abe Yoshishige 安倍能成): *Hito oyobi geijutsuka to shite no Torusutoi narabi ni Dosutoiefusuki* (人及芸術家としてのトルストイ並びにドストイエフスキー, dt. Tolstoi und Dostojewski als Mensch und Künstler), Genkō-sha 支黄社 1914.
- Merezhkovsky, Dmitry Sergejevich (Übs. Kanbara Ariake 蒲原有明): *Nikurei no kankei* (肉靈の關係, dt. Beziehung zwischen Fleisch und Geist), in: „*Teikoku bungaku*“ (帝國文学, KaiserreichLiteratur) November 1906: 17-34.
- Merezhkovsky, Dmitry Sergejevich (Übs. Carl von Gütschow): *Tolstoi und Dostojewski: Leben, Schaffen, Religion*, Karl Voegels Verlag 1912.
- Metzler Lexikon literarischer Symbole*. (Hg. Günter Butzer und Joachim Jacob) Verlag J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar 2008.
- Nakajima Yōichi 中島洋一: *„Ariake-shū” no shōchōsei jō – shizenshugi-teki shōchōshi to no kakawari ni tsuite* 『有明集』の象徴性 – 自然主義的象徴詩との関わりについて – (dt. Die Symbolizität von „*Ariake-shū*“ Teil 1 – über den Bezug zu naturalistisch-symbolistischer Lyrik) *Nihon bungei kenkyū* 日本文芸研究 38(4), Januar 1982.
- Nordau, Max: *Entartung*, Berlin 1893.
- Nordau, Max: *Degeneration*. (Nachdruck der englischen Übersetzung von D. Appleton & Co.: New York 1895.) University of Nebraska Press: Lincoln and London 1993.
- Roelcke, Volker: *Psychiatrische Kulturkritik um 1900 und Umriss ihrer Rezeption im Frühwerk Thomas Manns*. In: *Literatur und Krankheit im Fin-de-siècle (1890-1914): Thomas Mann im europäischen Kontext*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2002:95-113.
- Rütten, Thomas: *Krankheit und Genie*, in: *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890-1914)*. Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main 2002:131-170.
- Shakai bungaku jiten* (社会文学事典, dt. Lexikon für Gesellschaft und Literatur), Tōji shobō 冬至書房 2007.
- Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher*. Frankfurt a.M. 1981.
- Symons, Arthur: *The Symbolist Movement in Literature* 1899.
- Wada Keiko 和田圭子: *Yone Noguchi in London (8) – The Internal Trouble of the Iris*. 野口米次郎のロンドン (8) – あやめ会の内紛 – In *Ōsaka Gakuin Daigaku Gaikokugo ronshū* 大阪学院大学外国語論集 41, 2000:13-32.
- Yano Hōjin 矢野峰人: *Kanbara Ariake Kenkyū* (蒲原有明研究, dt. Forschungen zu Kanbara Ariake). Nachdruck der Ausgabe von *Tōkō shoin* 刀工書院 1959. *Nihon tosho sentā* 日本図書センター 1984.

蒲原有明の「やまうど」(1906年)を読む

— 同時代の世界文学における「病気」をめぐる言説を考慮して —

目 次

0. 「やまうど」のドイツ語訳
1. 詩が置かれている時空について
2. 言説を辿って詩を読む：病気と男女関係
3. 詩形を見て詩を読む
4. 象徴性を見て詩を読む
5. 詩論的含意を見て詩を読む
6. 『やまうど』のほほゑみと夢を見て詩を読むときの諸結論

「病気」を題材とする蒲原有明の詩「やまうど」の初出は、野口米次郎の編集で出版された『豊旗雲・あやめ會詩集第二, *The Iris; No. 2*』で、1906年においてであったが、14か月後、再度、僅かな修正で、自らの第4の詩集『有明集』にも有明はそれを収録した。病気という題材を選んだ背景には、明治以前に医療関係の仕事に従事した家系も、そこから自ら医者になることを目指したことも、また2度の病気の際、看病されるとき母の世話を受けることとのつながりと病気によって医者になるという道が閉ざされたこともある。但し、医療系職志望と病気の体験を見ても、女性関係を見ても、詩の中身との共通点が乏しく、自然主義的立場からの執筆動機は見出すことが難しい。詩形と象徴性を見ると、「やまうど」の読み方には、詩論的かつ文学論的含蓄の背景は自伝的影響よりも強いということがわかる。そこで文学論の受容に目を向け、特に詩の執筆時に読んだ論説には、象徴主義が取り挙げられたドイツのノルダウやイギリスのシモンズ、そしてロシアのメレシュコフスキーといった論者3人の象徴主義理解と有明の詩を照り合わせて見ることにした。内面と外界の接点にはこの詩の「ほほゑみ」の暗示と、世界文学としての象徴主義において大きな役割を果たしている「夢」とに目を向

けると、「肉霊」は病人のほほゑみをする「面」において統一を、病気という危機体験の中で肉霊間の境界線の超え方を、示す。内面には危機があっても霊的自由がやどり、男女関係に関しても詩人としての使命に関しても至福がつかの間に終わっても主体性が奪われないことが表象される。「やまうど」は、有明の当時の最先端を担う詩論の関連でしか解きあかされない一例として位置づけられる。