rem
Reiss-Engelhorn-Museen

Ferne Gefährten

150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen

SCHNELL + STEINER

MANNHEIM 2

MORI Ōgai (1862–1922) und der deutsch-japanische Kulturtransfer

Beate Wonde

Mori Ōgai zählt zu den vielseitigsten und einflussreichsten Persönlichkeiten Japans an der Wiege der Moderne. „Ōgai" ist sein meistgebrauchtes von annähernd 100 Pseudonymen, unter dem seine Schriften erschienen und mit welchem er in die Kulturgeschichte seines Landes eingegangen ist. Es bedeutet „ausfliegende Möwe" und steht sinnbildlich für die ihm eigene Kraft, sich inmitten vielfältiger Zwänge in höhere geistige Sphären zu erheben.

Welche Voraussetzungen und Widerstände befähigten ihn, letztlich zu einer Symbolfigur eines deutsch-japanischen Kulturtransfers zu werden, der gleichzeitig ein über die deutsche Sprache vermittelter europäischer Transfer war? Wer war dieser Mann mit der außerordentlichen Sprachbegabung, dem geschliffenen Intellekt und dem missionarischen Eifer eines Menschen, der sich in der historischen Umbruchperiode, den „Forderungen des Tages" mit ganzer Kraft stellte?

Mori Rintarō, geboren 1862, also zwischen Unterzeichnung und Inkrafttreten des Vertrages zwischen Preußen und Japan, erhielt in seinem Heimatort Tsuwano eine gediegene Ausbildung in klassischem Chinesisch, die ihm in der Schriftsprache die nötige Stilsicherheit und Flexibilität verlieh – eine unabdingbare Voraussetzung für den künftigen Übersetzer. Infolge der Auflösung des Fürstentums siedelt er 1872 mit seinem Vater nach Tokyo um. Als Spross eines traditionsreichen Arztgeschlechtes erwirbt der lernbegierige Mori bei deutschen Ärzten, wie Erwin Bälz und Wilhelm Schultze, über die deutsche und lateinische Sprache bis 1881 ein fundiertes medizinisches und sprachliches Wissen. Nebenbei beschäftigt er sich mit chinesischer Lyrik und nimmt seine erste literarische Übersetzung aus dem Deutschen in Angriff: Wilhelm Hauffs „Karawane".

Obwohl Jüngster – er hatte sein Geburtsdatum um zwei Jahre vorverlegt – gilt er als einer der besten Studenten seines Jahrganges, schließt aufgrund unglücklicher Umstände aber nur als Achtbester ab. Als ihm vom Kultusministerium, an das er sich 1881 mit der Bitte um Entsendung ins Ausland wendet, ein abschlägiger Bescheid ereilt, bleibt ihm schließlich nur der verhängnisvolle Umweg über die Armee, in die er am Jahresende als Militärarzt eintritt, um an sein Ziel Deutschland zu gelangen.

Nach zweimonatiger Schiffspassage aus Marseille kommend hält der Zug mit dem 22-jährigen Leutnant am 11. Oktober 1884 morgens um 7 Uhr im Hauptbahnhof von Köln. Als er die deutschen Durchsagen hört, notiert Mori erleichtert in sein Tagebuch: *„Komme hierher und werde von meiner Taubstummheit befreit – muss man das nicht als Freude bezeichnen? 8.30 Uhr Ankunft in Berlin".*

Hier beginnt er am folgenden Tag sein vierjähriges „Deutschlandtagebuch 1884–1888", die ausführlichste und lebendigste Schilderung der Wahrnehmungen eines Japaners der Meiji-Zeit in Deutschland überhaupt. Einer der ersten Einträge ist der Rat des Gesandten Aoki Shūzō: *„Wissenschaft besteht nicht nur aus Bücher lesen. Wenn Sie aber genau beobachten, wie die Menschen in Europa denken, wie sie leben und miteinander umgehen, dann kann Ihr Aufenthalt hier durchaus von Nutzen sein."* Der Student beherzigt den Ratschlag, verkehrt in allen Klassen und Schichten, saugt alles auf, was neu, anders und für sein späteres Leben bzw. seine Landsleute daheim wichtig und interessant sein könnte. Lernen ist zunächst Beobachten, Anpassen, Nachahmen. Bei Letzterem bringt er es zu einer gewissen Perfektion: 1902 wird sein einstiger Lehrer Erwin Bälz über ihn sagen: *„Er sieht aus wie ein Deutscher, er spricht und benimmt sich genauso wie ein Deutscher. Dieser Mann hat ein Gehirn gefüllt mit Weisheit."* Seine „germanische" Seite setzt er später geschickt ein, um sich Aufmerksamkeit zu verschaffen oder sich abzugrenzen, und baut seine Stellung als kulturell-geistige Instanz zu Deutschlandfragen systematisch aus. Dennoch ist er durch und durch Japaner. Naive Deutschlandverehrung liegt ihm fern, sein Lebensziel ist eine reflektierte schöpferische Aneignung und Synthese.

Doch zunächst geht er in Leipzig, Dresden, in München bei Max v. Pettenkofer und in Berlin bei Robert Koch seinen Studien der Hygiene und des Heeressanitätswesens nach. Am 13. August 1885 schreibt er in Leipzig, zehn Monate nach seiner Ankunft, begeistert in sein Tagebuch: *„Inzwischen füllen nun schon 170 europäische Bücher mein Regal. Wenn ich zuweilen ein Buch zur Hand nehme und darin lese, ergreift mich ein unbeschreibliches Glücksgefühl. Die ernsten und feierlichen Dramen der großen Griechen Sophokles, Euripides und Aeskylos sind mein. Wunderschön sind die Liebesgeschichten der französischen Meister* [...] *Dantes tiefsinnige ‚Göttliche Komödie (Comedia)' hat mich ganz und gar in Entzücken versetzt. Großartig und erhaben dünken mich Goethes ‚Sämtliche Werke'. Wer kommt und teilt mit mir das Vergnügen?"*

Am Ende seines Aufenthaltes wird er allein 450 Werke der europäischen Literatur gelesen und einen großen Schatz des europäischen Kulturerbes über die deutsche Sprache verinnerlicht haben. Die Lektüre des 24-bändigen „Deutschen Novellenschatzes" von Heyse/Kurz, ein Fundus, aus dem er nach seiner Rückkehr für die eigene literarische Produktion unmittelbar schöpfen wird, bewältigte er in drei

92 Wandbild aus „Auerbachs Keller", Leipzig. Bildkomposition mit MORI Ogai als jungem und altem Mann

Monaten nachts. Aus eigener Kraft hat er sich in einen „Kulturmenschen" verwandelt und die Grundlagen für sein künftiges übersetzerisches Schaffen gelegt.

Nach Deutschland wird er nie zurückkehren. Über deutsche Tageszeitungen und Bücher, bleibt er stets hautnah und vor allem aktuell mit dem kulturellen Leben in Deutschland verbunden. Wieder in Japan stürzt er sich in journalistischen Aktivismus und versucht umgehend alles umzusetzen und zu übermitteln, was er in Deutschland gelernt hat – nicht selten zum Missfallen seiner Vorgesetzten in der Armee.

Theater

Ōgai selbst bezeichnet sich als Träumer, ewig Unzufriedenen, jemanden, der ein Leben lang eine Rolle spielt als Beobachter. Als Zuschauer im wörtlichen Sinne hat er in Deutschland jede sich bietende Gelegenheit wahrgenommen, Theater aller Sparten zu besuchen. So war ihm das Dorftheater, das er während der Herbstmanöver in Dresden erleben konnte, ebenso vertraut, wie exotische Revuen in der Art des „Mikado". Das anspruchsvolle Sprechtheater zog ihn in besonderer Weise an. Er sah u. a. in Dresden „Faust I", in München „Klytaemnestra", in Berlin im Deutschen Theater „Don Carlos" und im damaligen Königlichen Schauspielhaus „Hamlet". Es ist anzunehmen, dass er weitaus mehr Stücke gesehen oder zumindest gelesen hat bzw. von Zeitungsrezensionen her kannte, als uns sein „Deutsches Tagebuch" erahnen lässt.

Um das Theater, wie er es in Europa kennengelernt hatte, auch in Japan heimisch zu machen – sowohl als Ort freier künstlerischer Äußerung als auch als repräsentative nationale Institution eines neuen Japan –, engagierte er sich unmittelbar nach seiner Rückkehr mit dem Shakespeareübersetzer TSUBOUCHI Shōyō in der „Bewegung zur Reformierung des Japanischen Theaters" (*Engeki kairyō undō*).

1889 veröffentlichte er seine erste Dramen-Übersetzung: Calderons „Der Richter von Zalamea". Kurz darauf 1890 Lessings „Emilia Galotti" unter dem Titel „*Ori-bara*" („Die Rose brechen"). Gerade die fremdartige Mentalität des Stückes hält er für eine geeignete Matrix zur emotionalen Aneignung der westlichen Moderne, und hofft, dass Lessing eine vergleichbare belebende Wirkung auf ein neues japanisches Theater haben möge, wie auf das deutsche nach Hans Sachs. Beide Stücke wurden nie aufgeführt. Es mussten noch 20 Jahre vergehen, bis das japanische Theater bereit war für die praktische Umsetzung solcher Texte. Dafür arbeitete er mit seinem jüngeren Bruder

Mori Tokujirō sowie dem Grandseigneur des modernen Sprechtheaters in Japan, Osanai Kaoru, den Gruppen „Freies Theater" (*Jiyū Gekijo*) und der „Gesellschaft für Literatur und Kunst" (*Bungei Kyokai*) zusammen, die nach der Jahrhundertwende mit europäischen Dramen experimentierten. Theatergeschichtlich bedeutsam ist vor allem die Aufführung von Ibsens „John Gabriel Borkmann" in Ōgais Übersetzung. Die Erstaufführung durch das „Freie Theater" 1909 wird als der entscheidende Wendepunkt angesehen, der Japan den Anschluss an die moderne Welttheaterkultur brachte.

Seine von Tsubouchi betreute Übersetzung von „Macbeth" (1913) ist die erste eines Shakespeare-Stückes in umgangssprachliches Japanisch und wurde als wahrhafter Lesegenuss gelobt, bei dem selbst schwierige Passagen durch geschickte Idiome leicht daherkommen. Seine Übertragung des „Götz von Berlichingen" (1912/13) blieb ebenfalls Lesetext. Die Bühnenadaption seiner Faust I-Übersetzung 1913 dagegen wurde von Freunden bejubelt.

Weitere Übersetzungen aus Ōgais Feder von auch heute noch bekannten Stücken sind u. a. Lessings „Philotas" (1892/93), Wedekinds „Der Kammersänger" (1908), Schnitzlers „Liebelei" (1912) und Hauptmanns „Einsame Menschen" (1911). Kurz vor seinem Tod erschienen Ōgais gesammelte Dramenübersetzungen: 1921 unter dem Titel „Deutsches Sprechtheater", gefolgt 1922 von Band 2 „Österreichische Damen". Etwa die Hälfte seiner 45 Dramenübersetzungen sind Einakter, jeder für sich eine kurze Versuchsanordnung, wie man für die Anforderungen eines modernen Theaters, poetisch und verständlich eine neue japanische Bühnensprache, eine ganz eigene *„westlich angehauchte Poesie"* kreieren kann.

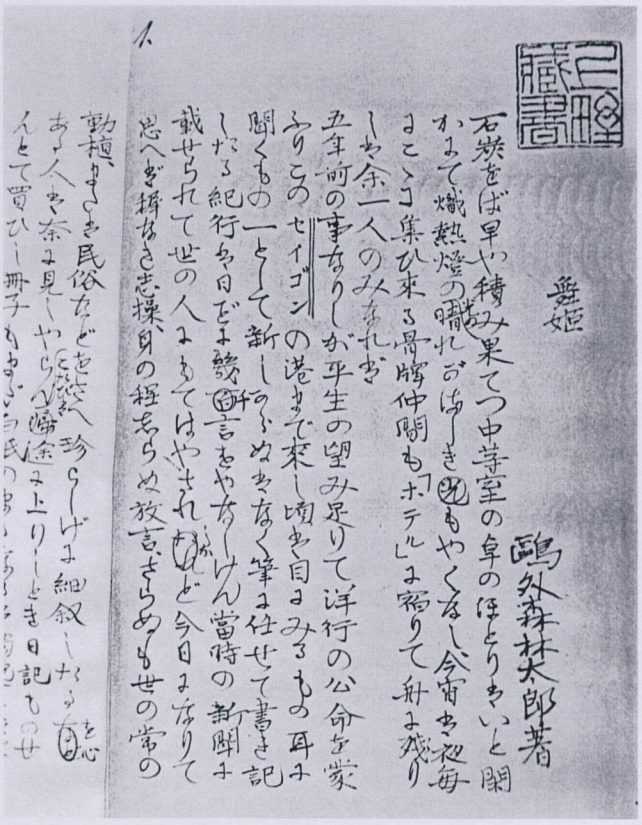
Was angesichts der Vielzahl von Autoren verwundert: Hugo von Hofmannsthal ist der einzige deutsche Autor, mit dem Ōgai nachweislich in Briefkontakt stand. Außer einem im Frankfurter Hochstift verwahrten Brief vom 27. Mai 1914 mit Ōgais Ankündigung der japanischen Ausgabe von „Ödipus und Sphinx" sind weder hierzulande noch in Japan Korrespondenzen mit europäischen Autoren erhalten.

Musik

Beim Namen Ōgai denkt kaum jemand an Musik. Tatsächlich konnte Ōgai nicht einmal Noten lesen, was nicht heißt, dass er unmusikalisch war. In Leipzig soll er sogar in einem Chor mitgesungen haben. In seinen Werken erwähnt er Richard Wagner als Popstar der jungen Generation, journalistisch finden bei ihm alle Komponisten Erwähnung, die seinerzeit auf europäischen Bühnen aufgeführt wurden.

An der Universität Tokyo wird Ōgais Nachlassbibliothek verwahrt. Unter den schätzungsweise 2 500 vorwiegend deutschen und europäischsprachigen Werken befinden sich Programmhefte mit handschriftlichen Notizen zu den Aufführungen in Deutschland sowie eine große Anzahl von Opern-Libretti, die Ōgai als Opern-Kenner ausweisen. Glucks „Orpheus und Euridike" in Ōgais Übersetzung konnte 1914 nicht wie geplant aufgeführt werden, vor allem, weil es damals noch schwer fiel, die Noten mit dem übersetzten Japanisch in Einklang zu bringen. So fand die Erstaufführung erst 2002 statt. Aus Ōgais Feder stammt auch die Übersetzung von Scheffels „Trompeter von Säckingen", der gerade im Rahmen des Deutschland-Jahres mit dem Untertitel „Eine deutsche Oper" im Januar 2011 in der Präfektur Saitama aufgeführt wurde.

Zu Ōgais ersten, viel gelesenen literarischen Übersetzungen zählt 1890 Ossip Schubins „Geschichte eines Genies". Inhaltlich geht es in dieser Geschichte eines um sein Werk betrogenen Komponisten um die Authentizität von Kunst. Für Japan ist dieser Text in noch anderer Hinsicht bedeutsam: mit dieser mit Fremdworten gespickten Übersetzung gelingt es Ōgai nahezu spielerisch, seiner Leserschaft das noch fremde Orchestervokabular bildhaft vorzustellen und sie gleichzeitig atmosphärisch in die in Europa übliche Aufführungspraxis mit all ihrem Parfümduft, den Kronleuchtern, dem Stimmen der Instrumente, den gesellschaftlichen Konventionen einzuführen. Kurzum eine frühe Ahnung davon zu vermitteln, was klassische Musik Europäern bedeutet, wie sie, auch als gesellschaftliches Ereignis, erlebt wird. Der Subtext dieser Geschichte ist eine Einführung in die Sprache der europäischen Musik und der Etikette ihrer Rezeption.



93 Beginn der Urschrift des Romans „Maihime" (Tänzerin)

94 MORI Ogai mit Schülern in Berlin, 1888, mit eigenhändiger Unterschrift

Bildende Kunst

Die Vermittlung von Kunst und Schönheit ist Ōgai ebenso ein missionarisches Bedürfnis wie seine Freundschaft mit Künstlern. Über den früh verstorbenen HARADA Naojirō weilte er in München häufig im Atelier des Malerstars Gabriel von Max. Er besucht in Deutschland Ausstellungen, Museen, verfolgt sensibel Kritiken. Jüngeren empfiehlt er die Werke von Arnold Böcklin sowie Fritz von Uhde in der Berliner Nationalgalerie und berichtet über Max von Liebermann. Nach Tokyo zurückgekehrt, gibt er neben seinen militärischen Dienstpflichten an der Kunsthochschule Anatomie-Seminare und hält Vorträge zur deutschen Ästhetik, u. a. über Eduard von Hartmanns „Die Ästhetik des Schönen". 1910 stellt er mit der wunderbaren Erzählung „Hanako" nicht nur Auguste Rodin als Künstler und Mensch einfühlsam vor, er setzt auch seinem japanischen Modell ŌTA Hanako ein Denkmal. Mit der Ernennung zum ranghöchsten Arzt des Heeres geht Ōgais Berufung in verschiedenste Kommissionen einher: 1907 wird er für einige Jahre Mitglied der Jury für die Kunstausstellung des Kultusministeriums, 1908 initiiert er die Gründung einer Akademie der Künste. 1910 ist er Mitglied der Auswahlkommission für die Kunst-Weltausstellung in Italien. 1911 wird er Leiter der Abteilung für europäische Gemälde der Kunstkommission und ist bis zu seinem Lebensende in vielen Jurys beratend tätig.

Literarische Übersetzungen

Ohne Zweifel kann man Ōgai als den wohl bedeutendsten Übersetzer des modernen Japan bezeichnen. Er wird am Ende seines 60-jährigen Lebens etwa 130 Werke der europäischen Literatur übertragen haben. Nach deutschen Vorlagen stellte er, außer den bereits genannten Autoren, vor, was in Europa Rang und Namen hatte: Calderon, Wilde, Strindberg, Flaubert, Daudet, Maeterlinck, Tolstoi, Turgenjev, d'Annunzio. Unter den über 60 deutschsprachigen Autoren der Übersetzungsliste finden sich viele inzwischen unbekannte Namen. Sie waren Dichter ihrer Zeit, die wie Sternschnuppen schnell verloschen. Ewige Gegenwart ist nur wenigen Texten vergönnt. Ihre Texte stammten aus Literaturbeilagen der Zeitungen. Andere wiederum waren in ihrer Zeit sogar Bestsellerautoren, wie F. W. Hackländer und die bereits genannte spätere Berliner Saloniere Ossip Schubin alias Aloisia Kirschner. Andere wiederum, die wir automatisch als Ōgais große deutsche Zeitgenossen assoziieren, wie Fontane und Storm, fehlen völlig in dieser Liste.

Die Hälfte der übersetzten Autoren jedoch hat ihren Platz im Kanon der deutschen Literatur und Dramatik bis heute behauptet. Viele von ihnen übertrug Ōgai erstmalig, bevor die japanische Fach-Germanistik sich ihnen zuwandte, u. a. Kleist („Das Fräulein von Scudery" und „Das Erdbeben in Chili"), E.T.A. Hoffmann, Lessing, Dehmel. Klabunds Gedichte sogar so vollendet, dass man ihn lange für einen japanischen Dichter hielt. Oder erwähnte sie erstmalig, wie Hölderlin. Er transplantierte Schnitzler, Rilke, Heine, Hauptmann, Wedekind und noch viele mehr nach Japan. Wie er diese Schriftsteller entdeckte, wann er sie übersetzte und wie sie im Einzelnen den jeweiligen Zeitgeist beeinflussten, kann hier nicht erörtert werden. Es sei lediglich hinzugefügt, dass die meisten Übersetzungen mit Schriften über Autor und Werk gekoppelt waren.

Letztlich war jede in seinem schöpferischen Nachtleben gefertigte Übersetzung für Ōgai eine neue sprachliche Fingerübung, durch die seine eigene Persönlichkeit und seine jeweilige Weltsicht durchschimmerten. Dass ab 1910 einige seiner Übersetzungen, z. B. von Wedekind, Hauptmann und Maeterlinck, von der Asahi-Zeitung auf den Index der „gefährlichen Bücher" gesetzt wurde, obwohl der Verfasser, inzwischen Generalstabsarzt des japanischen Heeres und gerade zum „Dr. der Literatur" (Dr. phil.) ernannt worden war, lässt erahnen, dass der Kulturtransfer keineswegs konfliktfrei verlief.

Man bezeichnet Ōgai häufig als den „japanischen Goethe" – nicht allein wegen der Einheit von Wissenschaft, Kunst und Philosophie auch in seiner Person. Sein maßgebliches Wirken als Wegbereiter der Goethe-Rezeption in Japan ist u. a. dank KIMURA Naoji, dem führenden Germanisten Japans, aufgearbeitet und in mehreren Publikationen auf Deutsch zugänglich. Am Anfang stand die Gedichtsammlung „*Omokage*" („Erinnertes Antlitz") von 1889, bei der er mit Freunden verschiedene Stilvarianten für die Übertragung romantischer Gedichte von Lenau, Kerner, Heine, Byron u. a. ausprobierte sowie Goethes „Mignon" (Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen ...), um die japanische Sprache für die gereimte europäische Lyrik zu öffnen. Die erste Übersetzung des „Heidenröslein", dessen Strophen Japaner heute besser beherrschen als wir, stammt vom November 1890 – aus der Feder Ōgais. Ōgai war es auch, der Goethes Jugendroman 1889 erstmalig einem japanischen Lesepublikum vorstellte. In einer kleinen Schrift fügte er unter dem Titel „Die Sorgen

des Jünglings Werther" als Probe die Übersetzung eines Briefes des unglücklichen Werther vom 16. Julius 1771 in umgangssprachlichem Japanisch bei. Die vollständige Übertragung überließ er später einem jungen Germanisten.

In Auerbachs Keller in Leipzig erinnert heute ein Ölgemälde an Ōgais 1885 dort gegebenes und im Jahre 1913 eingelöstes Versprechen: Innerhalb eines halben Jahres, nachts, gelingt ihm die erstmalige Übertragung von Goethes „Faust" I und II. Das Lied des Königs von Thule übertrug er so perfekt, dass alle späteren Übersetzer diese Version übernahmen.

Nachwirkung

Unbestreitbare Tatsache ist, dass Sprache und Inhalt von Ōgais Übersetzungen einer Blaupause glichen, an der sich eine ganze Generation jüngerer Autoren orientierte. Akutagawa Ryūnosuke, Satō Haruo, Kinoshita Mokutarō, Tanizaki Jun'ichirō oder Mishima Yukio bekannten sich eindeutig zu einer Prägung durch Ōgai, von dessen Anthologie europäischer Erzählungen „*Shokoku monogatari*" („Geschichten aus verschiedenen Ländern", 1915), in die er auch Schnitzlers „Andreas Thalmeyers letzter Brief" und zwei Texte von Rilke aufnahm, Satō Haruo behauptet, dass sie für seine Generation so etwas wie ein „Textbuch" war, das den Zauber des Naturalismus auflöste und die jüngeren Autoren ermutigte, eigene Wege einzuschlagen.

Ōgais vielfältiges Wirken als Übersetzer und Autor weist ihn, über die vermittelten Inhalte hinaus, als kreativen Schöpfer einer modernen japanischen Sprache aus, die er für westliche Konzepte und westliches Denken überhaupt erst öffnete. Wer in ein Flugzeug steigt und demnächst nach Japan fliegt, sollte sich daran erinnern, dass der Name für dieses Fluggerät „*hikōki*" (in etwa „Flugwegmaschine") ebenfalls auf Ōgai zurückgeht.

95 MORI Ōgai in Uniform, Dresden

Mukudori tsūshin

Unter dem Vielen, allzu Vielen, das es über Mori Ōgai zu sagen gäbe, seien mir noch einige Bemerkungen zu dem bislang wenig beachteten Band 27 von Ōgais Gesamtausgabe erlaubt. Der Band enthält die sogenannten „*Mukudori tsūshin*", die „Nachrichten eines Bauerntölpels", wie Ōgai die 55 Folgen seiner Artikelserie von 1909–1913 in der Zeitschrift „*Subaru*" augenzwinkernd betitelte. Über fünf Jahre hinweg berichtet er ausführlich über alles, was ihm bei der Lektüre vornehmlich des Berliner Tageblatts, der Kölnischen und der Frankfurter Zeitung und anderer Blätter, die er in Japan weiter bezog, berichtenswert erschien. Heute würde man so etwas einen „Blog" nennen. Jemand teilt der Welt mit, was er für wissenswert hält. Und das ist so Einiges. Stichprobenartig stößt man immer wieder auf Überraschungen. Sogar die erste Erwähnung von Karl May in Japan findet sich dort! Freilich gibt Ōgai bei den Einträgen nur wieder, was die deutsche Presse berichtete. Es ist die Zeit, in der May der Scharlatanerie überführt wurde. Wie dieser Autor Menschen anderer Rassen schildert, scheint Ōgai beobachtenswert. In gleicher Weise findet man hier die erste Erwähnung Vincent van Goghs, Freuds und manch anderer Größen jener Zeit in Japan überhaupt. Wenn es einen Preis für Geschwindigkeit im Kulturtransfer gäbe, müsste er Ōgai verliehen werden. Der Futurismus brauchte 1909 dank Ōgai nur einen Monat, um als Konzept nach Japan zu gelangen! Marinettis „Futuristisches Manifest" war am 20. Februar im Pariser „Figaro" veröffentlicht worden. Bereits in der Mai-Ausgabe konnten die Leser in Ōgais Kolumne das Manifest auf Japanisch lesen. Die Übersetzung hatte er am 12. März 1909 abgeschlossen.

Diese von den japanischen Intellektuellen viel gelesene journalistische Langzeit-Berichterstattung zu deutscher Kultur im weitesten

96 HARADA Naojiro: Szene aus dem autobiografischen Roman „Maihime" (Die Tänzerin)

Sinne sucht bis heute Ihresgleichen. Für Ōgai war sie eine nicht zu unterschätzende Möglichkeit der geschützten Einflussnahme. Die Grenzen zwischen Ōgais Ansichten und bloßer Widergabe sind fließend.

Maihime

Fragte man heutzutage in Japan jemanden willkürlich nach Ōgai, wird das Gespräch bald auf seine 1890 veröffentlichte Novelle „*Maihime*" umschwenken. „Die Tänzerin" oder, in einer anderen deutschen Übersetzung, „Das Ballettmädchen" betitelt, ist *die* „Berliner Novelle" schlechthin in Ōgais Werk. Wer immer in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg eine Oberschule absolviert hat, ist im Unterricht damit in Berührung gekommen. Im Mittelpunkt dieser ersten Ich-Erzählung der japanischen Literatur steht ein junger japanischer Student, der *„mit der vagen Hoffnung auf Ruhm und der Absicht, fleißig zu lernen"* in die neue Metropole Europas gekommen war und eine innere Befreiung durch die Liebe zu der armen deutschen Balletttänzerin Elis erlebt. Als er sie am Ende verlässt, um seine Fähigkeiten in den Dienst seines Landes zu stellen, also Liebe und Pflicht nicht mehr vereinen kann, verzweifelt die inzwischen Schwangere. Es ist die Geschichte einer gescheiterten Emanzipation. Die Novelle trägt autobiografische Züge, was häufig dazu führt, dass die literarische Fiktion als tatsächlich so ereignet gelesen und der hohe Symbolcharakter dieses Werkes außer Acht gelassen wird. Japanische Medien haben die fieberhafte Suche nach dem Modell jener Elis, einer Berlinerin mit Namen Elise Wiegert, die ihm bis nach Japan gefolgt ist, längst zu ihrem Lieblingsthema erklärt und sorgen so dafür, dass Ōgais Frühwerk trotz des wachsenden historischen und sprachlichen Entfremdungsgrades wie keine andere literarische Reminiszenz das Berlin- und Deutschland-Bild der Japaner bis in die Gegenwart prägt. Wie es Deutsche immer wieder nach Schloss Gripsholm zieht, suchen Japaner auf den Spuren einer einstigen Romanze den literarischen topos Berlin und die dort 1984 eröffnete Mori-Ōgai-Gedenkstätte auf.

Ohne Zweifel werden Ōgais vielfältigen Verdienste und Verflechtungen die Wissenschaft auch in Zukunft herausfordern. Doch – Ironie des Schicksals? – im öffentlichen Bewusstsein, in der kulturellen Erinnerung seines Landes lebt der japanische Dichterfürst, der geniale Vermittler deutscher Kultur und Literatur aus anderer Quelle unsterblich weiter, nämlich: durch seine einzige Schwäche – die Liebe zu einer Deutschen...

Weiterführende Literatur

Richard John Bowring: *Mori Ōgai and the Modernization of Japanese Culture*, Cambridge et al. 1979 (University of Cambridge Oriental Publications 28).

Naoji Kimura: *Jenseits von Weimar. Goethes Weg zum Fernen Osten*, Bern 1997.

Klaus Kracht u. Katsumi Tateno-Kracht: *Ōgais „Noël". Mittwinterliches aus dem Leben des Hauses Mori und des Burgstädtchens Tsuwano – jenseits der idyllischen Stille*, Wiesbaden 2011 (Izumi. Quellen, Studien und Materialien zur Kultur Japans, Bd. 11).

Ōgai Mori: *Im Umbau. Gesammelte Erzählungen.* Ausgewählt, aus dem Japanischen übertragen und erläutert von Wolfgang Schamoni, Frankfurt a. M. 1989 (Neuauflage 1994).

Ōgai Mori: *Deutschlandtagebuch 1884–1888.* Hrsg. und aus dem Japanischen übersetzt von Heike Schöche, Tübingen 1992 (Neuauflage 2008).

Ōgai Mori: *Das Ballettmädchen. Eine Berliner Novelle.* Aus dem Japanischen übersetzt von Jürgen Berndt und einem Nachwort von Ursula Berndt, Berlin 1994 (Neuauflage 2010).

Wolfgang Schamoni: *Mori Ōgai. Vom Münchener Medizinstudenten zum klassischen Autor der modernen japanischen Literatur*, München: Bayerische Staatsbibliothek 1987 (Ausstellungs-Kataloge 41).

Heike Schöche: „Mori Ōgai in Berlin", in: *Berlin–Tōkyō im 19. und 20. Jahrhundert.* JDZB (Hrsg.), Berlin 1997, S. 71–78.