

OAG AKTUELL

Livia Monnet

“Die dunkle Sphäre in
der Geist und Fleisch
ineinander übergehen”

Die Literatur
der Kōno Taeko

Festvortrag anlässlich
der
Verleihung
des
Preises der OAG
am 18. 10. 1989



Nr. 50/51 · TOKYO 1991

DEUTSCHE GESELLSCHAFT
FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS

Die OAG ist eine 1873 in Japan durch deutsche Kaufleute, Gelehrte und Diplomaten gegründete Vereinigung, deren Ziel es u.a. ist, die Länder Ostasiens, insbesondere Japan, zu erforschen und Kenntnisse darüber zu verbreiten.

Die Reihe *OAG aktuell* erscheint in unregelmäßigen Abständen und geht allen Mitgliedern der OAG kostenlos zu. Soweit die jeweilige Auflage reicht, steht sie auch anderen Interessenten zur Verfügung.

Die Manuskripte für die Reihe *OAG aktuell* gehen in der Regel auf Vorträge zurück, die in der OAG Tokyo gehalten wurden. Sie enthalten grundsätzlich die Auffassung der jeweiligen Verfasser, die sich nicht notwendigerweise mit der Auffassung der OAG zu decken braucht.

Das vorliegende *OAG aktuell* enthält die Begrüßung durch den Stellvertretenden Vorsitzenden der OAG, Herrn Lutz Walter, die Laudatio von Prof. Dr. Josef Kreiner und eine erweiterte Fassung des Festvortrages, den Frau Prof. Dr. Livia Monnet am 18. Oktober 1989 in der OAG gehalten hat, als ihr für ihre Arbeit *Paradies im Meer des Leidens - Die Minamata-Krankheit im Werk der Schriftstellerin Ishimure Michiko* der 'Preis der OAG Tokyo' verliehen wurde.

Redaktion: Dr. Ulrich Pauly

Umschlaggestaltung: Professor Fritz Lüdtko

Copyright © 1991 Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG) Tokyo, Japan

Printed in Japan, by Komiyama Printing Co., Juni 1991

ISSN 0915-8790

Begrüßung

LUTZ WALTER

Meine Damen und Herren, liebe Gäste, liebe Mitglieder - ich heiße Sie zur heutigen feierlichen Verleihung des Preises der OAG Tokyo herzlich willkommen und begrüße insbesondere die Preisträgerin, Frau Professor Livia Monnet, die Dichterin, Frau Ishimure Michiko, unseren Ehrenvorsitzenden, Herrn Botschafter Dr. Hans-Joachim Hallier, sowie den Sekretär der Schweizerischen Botschaft, Herrn Aldo Deluca.

Unsere OAG wurde gegründet, als es noch keine institutionelle Japanologie im akademischen Sinne gab. Auch heute ist sie kein Japanologenverein und so ist auch der Preis der OAG, den wir heute zum zweiten Mal vergeben, kein eigentlicher Japanologpreis.

Nach den Vergaberichtlinien sollen hervorragende Leistungen jüngerer Wissenschaftler auf dem Gebiet der Japanforschung ausgezeichnet werden. Mit dem Hinweis auf die Jugend der auszuzeichnenden Wissenschaftler wird zum Ausdruck gebracht, daß sich die OAG hier nicht mit bekannten Namen schmücken will, sondern sich als Entdeckerin und Fördererin versteht. Als ich gestern in einem Gespräch den Namen der Preisträgerin erwähnte, war die Reaktion: Noch nie gehört. Ich habe daraufhin geantwortet: Aber in Zukunft werden Sie ihn wohl öfter hören.

In dieser Vermutung bestärkt mich die Berufung von Frau Monnet als Assistant Professor an die University of Minnesota, von der wir erst kürzlich erfuhren, und

auch die Würdigung ihres Schaffens in der *Asahi Shimbun* vor 10 Tagen. Der Preis soll, wie die Vergaberichtlinien weiter ausführen, ein breiteres Publikum auf die Japanforschung aufmerksam machen. Das bedeutet wohl, daß das Thema der auszuzeichnenden Arbeit nicht allein von akademischem fachjapanologischen Interesse sein darf, sondern auch uns, die interessierte Laienwelt berühren soll.

Als ich den Titel der ausgezeichneten Arbeit zum ersten Mal hörte, war ich offengestanden etwas verwundert:

Minamata-Krankheit, war das nicht eine jener schrecklichen Umweltkatastrophen, die vor etwa zwei Jahrzehnten die japanische Öffentlichkeit aufrüttelten und im Ergebnis dazu führten, daß in Japan eine der fortschrittlichsten Umweltschutzgesetzgebungen entstand? Schließlich ist die Atemluft heute an einem beliebigen Straßenrand in Tokyo besser als irgendwo in Frankfurt oder München. Ist Minamata heute noch relevant, habe ich mich gefragt.

Gleich auf den ersten Seiten von Frau Professor Monnets Buch las ich dann, daß 1973 in der Minamata-Gegend jeder zehnte Einwohner von der Krankheit betroffen war, und weiter, daß vor etwa drei Jahren, als das Buch geschrieben wurde, 11.000 noch nicht abgeschlossene Verfahren zur Registrierung von Krankheitsfällen anhängig waren. Wenig später entnahm ich der deutschen Presse, daß jährlich Tonnen von Quecksilber - dem Stoff, der die Minamata-Krankheit auslöst - über die Elbe in die Nordsee fließen.

Vergiftung des Rheins, Robbensterben in der Nordsee, Algenpest in der Adria, globale Erwärmung, Ozonloch. Mit immer neuen, immer weniger lokal begrenzbaren Bedrohungen unserer Umwelt werden wir konfrontiert. Supranationale Lösungen der Probleme

werden auf internationalen Konferenzen diskutiert. Gerade erst sprach der Ministerpräsident von Baden-Württemberg, Herr Lothar Späth, vor der UN-Universität hier in Tokyo zu diesem Thema. Sind die Probleme also erkannt und können wir auf ihre Bewältigung hoffen?

In der *FAZ* las ich vorgestern, daß der Verbrauch der für das Ozonloch verantwortlich gemachten Fluorkohlenwasserstoffe in der Bundesrepublik Deutschland deutlich gesenkt wurde, die Exporte dieses Stoffes aber gleichzeitig in umso größerem Maße gestiegen sind.

Minamata ga utsusu sekai - etwa: Minamata als Spiegel der Welt - ist der Titel eines Werkes von Professor Harada Masazumi, der sich heute unter uns befindet, und dem morgen der von der Zeitung *Asahi Shimbun* gestiftete Osaragi-Jirō-Preis für Prosa verliehen werden wird. Minamata war in der Tat ein Menetekel nicht nur für Japan, sondern für die Welt. Aber haben wir es wirklich verstanden?

Gewiß, die entscheidenden Maßnahmen müssen auf nationaler und internationaler Ebene von den Politikern kommen. Politiker tun aber erfahrungsgemäß nur das, was, wie es so schön heißt, machbar ist. Letztlich entscheidend ist also unser aller Bewußtsein.

Dies wird auch und nicht zuletzt durch die Kunst, durch die Literatur unserer Zeit geprägt. Für die Rezeption des Phänomens Minamata in Japan spielt das Werk der Schriftstellerin Ishimure eine bedeutende Rolle, und hiervon handelt die Arbeit von Frau Professor Monnet.



Verleihung des Preises der OAG Tokyo am 18. Oktober 1989. In der ersten Reihe, von links nach rechts, die Preisträgerin Livia Monnet, Michiko Ishimure, Botschafter Dr. Hans-Joachim Hallier und Frau Hallier.

Laudatio

JOSEF KREINER

Sehr verehrte Frau Kollegin!

Es ist für mich eine ganz besondere Freude und Ehre zugleich, heute an dieser Stelle für Sie die Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG Tokyo) halten zu dürfen, habe ich doch Ihre ersten Schritte auf dem für Sie damals noch neuen Gebiete der Wissenschaft der Japanologie während Ihrer ersten Studiensemester an der Universität Wien begleiten dürfen. Sie haben sich in den seither vergangenen Jahren ein eigenständiges und für den Gesamtzusammenhang sehr wichtiges Arbeitsfeld innerhalb der modernen Japanforschung erschlossen und sich damit in der Fachwelt einen hervorragenden Ruf geschaffen. Die an Sie ergangenen Einladungen und Ihre Beiträge auf internationalen Tagungen und Kongressen der letzten Jahre bezeugen dies deutlich: 4th International Japanese Studies Conference der EAJS in Paris 1985, 7. Deutscher Japanologentag in Hamburg 1987, Symposium "Rethinking Japan" in Venedig 1987, 5th International Japanese Studies Conference der EAJS in Durham 1988 - überall sind Sie mit hervorragenden Referaten in Erscheinung getreten. Dies hat sicherlich die Herausgeber des neu gegründeten wissenschaftlichen Organs der British Organization for Japanese Studies, des "Japan Forum", dazu geführt, Sie um einen Beitrag für ihre erste Nummer zu bitten.

In Ihrer beruflichen Laufbahn hat sich diese Anerkennung Ihrer wissenschaftlichen Leistungen in der Berufung als Universitätsassistentin an das Japanologische Seminar der Universität Heidelberg durch Herrn Professor Schamoni gleich nach Ihrer Wiener Promotion im Jahre 1986 geäußert, in Ihrer jetzigen Arbeit am International Research Center for Japanese Studies in Kyoto, sowie in Ihrer kurz bevorstehenden, hoffentlich nur vorübergehenden Tätigkeit in den Vereinigten Staaten. Damit will ich zum Ausdruck bringen, daß die deutsche, die deutschsprachige und die europäische Japanforschung dringend Wissenschaftler Ihres Grades benötigt und Sie möglichst bald, reicher geworden durch Ihre Lehr- und Forschungserfahrung in Japan und den USA, wieder bei uns in Europa sehen möchte. Die heutige Verleihung des Preises der OAG Tokyo möge Ihnen zeigen, daß Ihre Leistung hier anerkannt und gewürdigt wird.

Ihr Hauptforschungsgebiet, Frau Dr. Monnet, ist das Feld der japanischen Nachkriegsliteratur, wobei das Werk der Schriftstellerin Ishimure Michiko den Anfang, in mancher Hinsicht aber auch den Mittelpunkt Ihrer bisherigen Arbeit darstellt. Ishimure ist eine 1927 auf den Amakusa-Inseln in West-Kyūshū geborene, in der Stadt Minamata im südlichen Kumamoto aufgewachsene und lebende Autorin, deren Werk auch für Japaner inhaltsmäßig, aber durch die Verwendung von lokalem Dialekt auch sprachlich nicht leicht verständlich ist. Ishimure kam mit etwa 30 Jahren mit der sogenannten "Werkkreis-Bewegung" in Berührung, die die Kluft zwischen Künstlern und Kunst einerseits, den Arbeitern und Bauern andererseits zu überbrücken versuchte. Als engagierte Bürgerrechtlerin hat sich Ishimure auch schon sehr früh, 1958, mit der durch die Umweltverschmutzung verursachten sogenannten

"Minamata-Krankheit" und deren Opfern beschäftigt. Ihre Trilogie *Kūgai-jōdo* ("Paradies im Meer des Leidens"), erschienen 1969, ist teils dokumentarisch, teils lyrisch angelegt und hat durch ihre schockierende Wirkung erstmals in breiten Kreisen Japans Verständnis für diese Katastrophe erwecken können. Dieses Werk wurde in Japan mehrfach ausgezeichnet, Ishimure hat jedoch nur den philippinischen Ramon-Magsaysay-Preis für Verdienste im Kampf gegen die Unterdrückung der Armen 1973 angenommen.

Sie, Frau Dr. Monnet, haben schon während Ihrer Studienzeit an der Universität Kumamoto (1980–1982) sich intensiv mit dem literarischen Schaffen von Frau Ishimure auseinandergesetzt, auch in vielen Treffen und Gesprächen mit der Schriftstellerin persönlich. Eine erste Frucht dieser Studien war Ihre in zwei Teilen 1982 in der Zeitschrift *Japan Quarterly* erschienene Übersetzung der Kindheitsschilderung Ishimures *Tsubaki no umi no ki* (*Story of the Sea of Camellias*), die so erfolgreich war, daß sie 1983 mit Unterstützung der Japan Foundation in Buchform erscheinen konnte.

Eine methodisch hervorragende Analyse der Trilogie *Paradies im Meer des Leidens* haben Sie als Dissertation der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien vorgelegt. Die Professoren Slawik und Linhart haben eine revidierte Fassung dieser Arbeit 1988 in den *Beiträgen zur Japanologie* als Band 26 veröffentlicht; in diesem Jahr wird auch Ihre englische Übersetzung des ersten Teils der Trilogie unter dem Titel *Paradise in the Sea of Sorrow* vorliegen.

Von Ishimure ausgehend haben Sie sich in einem weiteren beachtenswerten Aufsatz mit Person und Werk der ebenfalls in Kyūshū wirkenden Schriftstellerin Morisaki Kazue beschäftigt (*Bulletin EAJS* 23, 1985). Eine andere moderne japanische Autorin,

Tsushima Yūko, haben Sie auf dem 7. Deutschen Japanologentag in Hamburg 1987 vorgestellt.

Mit dem gerade in den letzten Jahren mehrfach aufgegriffenen, auch methodisch noch in Diskussion stehenden Fragenkomplex des Genres japanischer Autobiographien haben Sie sich in einem sehr ausführlichen Beitrag (*Japan Forum*, I/1, 1989) auseinandergesetzt und dabei einerseits die sowohl als Autorin wie Frauenrechtlerin der ersten Stunde sehr bekannte Hiratsuka Raichō, andererseits die wiederum aus Kumamoto stammende, im Ausland noch wenig zur Kenntnis genommene Takamura Itsue als Beispiele gewählt.

Dennoch sehen Sie Ihr Arbeitsgebiet weiter, als es durch diese Andeutungen den Anschein erwecken könnte: Sie wollen sich nicht eingengt sehen auf die, nun mit Ihren eigenen Worten, "small community of feminist-minded critics within the large interpretative community of non-Japanese scholars of Japanese literature". Sehr deutlich wird diese Ihre Haltung in Ihrer letzten, noch unveröffentlichten Arbeit "The Melancholy Flagellant or the Responsibility of Literature: Takahashi Kazumi and his Projects for a Revolution" ("Rethinking Japan", Venedig 1987). Hier geht es Ihnen um nichts weniger als - Sie nennen es bescheiden einen Versuch - um die Neubewertung der japanischen Literatur in der Zeit nach 1945. Sie erheben in dieser Arbeit Forderungen an die Forschung, die hohe Ansprüche an die Wissenschaftler stellen: vergleichende Analysen zwischen japanischen Autoren sowie zwischen japanischen und ausländischen Autoren, wie sie bisher noch zu wenig vorgelegt wurden, größere Einbeziehung von relevanten historischen Fakten und Anwendung neuer und neuester Methoden und Theorien, sowohl japanische wie ausländische, wobei Ihnen eine Synthese als Möglichkeit vorschwebt.

Als wichtigste Forderung aber, der Sie selbst in Ihrer Arbeit immer gefolgt sind, nennen Sie an anderer Stelle ein Zitat von Susan Sontag, nämlich nicht die Biographie, das Leben eines Autors für die Interpretation seines Werkes zu verwenden. Diese "Entmythologisierung" ist Ihnen am Beispiel der Trilogie *Paradies im Meer des Leidens* von Ishimure Michiko hervorragend gelungen. Ihre Interpretation dieses Werkes übersteigt an Wissenschaftlichkeit alles, was dazu von japanischer Seite bisher vorgelegt wurde und beweist aufs Neue, daß ausländische - in diesem Falle europäische - Japanforschung wertvolle Beiträge zur Erkenntnis Japans vorzulegen imstande ist.

In diesem Sinne beglückwünsche ich die Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens zu dieser ihrer Wahl von Frau Dr. Monnet als Preisträgerin für die Vergabe des Preises der OAG Tokyo und hoffe, daß Sie, Frau Kollegin, uns weitere Ergebnisse Ihrer Forschungen in nicht allzu ferner Zukunft geben mögen.

“Die dunkle Sphäre, in der Geist und Fleisch ineinander übergehen”

Die Literatur der Kōno Taeko

LIVIA MONNET

Kōno Taeko zählt zweifelsohne zu den bedeutendsten japanischen Schriftstellerinnen der Gegenwart. Ihr vielseitiges Oeuvre wurde mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet. Die ihren Werken entgegengebrachte öffentliche Anerkennung wurde jedoch nicht von einer vergleichbar regen Tätigkeit im Bereich der Literaturkritik begleitet: Die kritisch-analytische und interpretatorische, sowie die rezeptionsgeschichtliche Arbeit steckt, so stellte Hotta Kazuko in ihrem 1985 veröffentlichten Beitrag fest, noch in den Kinderschuhen.¹ In der Tat gibt es bislang keine Buchpublikation in japanischer Sprache über das Werk dieser Autorin. Zwar liegen zahlreiche Aufsätze und Essays vor, von denen aber nur wenige einleuchtende Kommentare und theoretische Überlegungen zu Kōnos Diskurs anbieten.²

Was den Stand der nicht-japanischen Kōno-Forschung betrifft, so ist zunächst anzumerken, daß es keinerlei Anzeichen für eine intensivere Beschäftigung mit dem Schaffen dieser Schriftstellerin gibt. Wir verfügen zwar über eine gewisse, wenn auch nicht ausreichende Anzahl von Übersetzungen³ sowie über ei-

nige kurze Einführungen,⁴ aber von eingehenden Untersuchungen einzelner Texte bzw. Textsammlungen kann keine Rede sein. Die vorliegende Arbeit versteht sich daher als Versuch, ein Modell für eine solche, längst fällige Untersuchung aufzustellen.

Diese Arbeit gliedert sich in sechs Abschnitte. Nach einem biographischen Abriss sollen schwerpunktmäßig zwei Romane und zwei Erzählungen analysiert und gedeutet werden. Im Anschluß daran wird Kōnos Werk innerhalb der japanischen Gegenwartsliteratur situiert, indem Parallelen aufgezeigt werden zwischen der von Kōno bevorzugten Themen- und Motivkonstellation und derjenigen anderer zeitgenössischer japanischer Schriftstellerinnen. Abschließend folgen eine Betrachtung der Rezeption des Werks Kōnos und bibliographische Hinweise.

1. Biographischer Abriss

Kōno Taeko wurde am 30. April 1926 als viertes Kind des Großhändlers Kōno Tameji und seiner Frau Yone in Osaka geboren. Taeko, zweitälteste von fünf Geschwistern, war ein kränkliches, psychisch labiles Kind. Nach Abschluß der Grundschule trat sie 1939 in eine Mädchenoberschule ein, die sie 1943 absolvierte. Während der Schulzeit mußte Taeko an kriegsbedingten Luftschutzübungen, Erste-Hilfe-Unterricht und Gewaltmärschen teilnehmen. 1943 arbeitete sie in einer Fabrik im Rahmen des “Studenten- und Schüler-Kriegseinsatzes”. Ab 1944 studierte sie an der Frauenhochschule Osaka. Das Kriegsende erlebte Taeko, wie sie später in einem autobiographischen Essay festhielt, als Befreiung und als Anbruch eines neuen Zeitalters:

“Wie gewaltig die Erwartungen waren, die ich, durch das Kriegsende endlich befreit, der Welt gegenüber hatte, läßt sich kaum in Worte fassen.”⁵

Die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs lieferte später den Stoff für zahlreiche Erzählungen. Den Entschluß, Schriftstellerin zu werden, faßte Kōno 1947, doch erkrankte sie 1949 an Tuberkulose. 1950 schloß sie sich einem von Niwa Fumio⁶ in Tokyo gegründeten literarischen Zirkel an und begann, an dessen monatlichen Versammlungen teilzunehmen. Kōnos erste schriftstellerische Versuche wurden in der Zeitschrift des Zirkels, *Bungakusha*, veröffentlicht. 1952 übersiedelte Taeko nach Tokyo. Tagsüber arbeitete sie als Angestellte, nachts schrieb sie Erzählungen und Romane. Die aus diesen Jahren stammenden Texte sind durch einen präziösen Ästhetizismus gekennzeichnet, der den Einfluß von Tanizaki Junichirō, dem großen Meister der modernen japanischen Literatur, verrät.

In der Zeit von 1954 bis 1960 veröffentlicht Kōno kein einziges Werk; ihre schöpferische Kraft scheint versiegt zu sein. 1957 erkrankt sie erneut an Tuberkulose. Es sind Jahre der Entmutigung und des verzweifelten Kampfes um die Erlangung ihrer Identität als Frau und Schriftstellerin, eine

“bittere und schwere Zeit, in der meine Unfähigkeit zu schreiben, die Krankheit und eine unglückliche Liebe eine äußerst negative Wirkung auf mich hatten.”⁷

1960 erscheint Taekos Erzählung *Oyama tsukai* (Der Puppenspieler) in der Zeitschrift *Bungakusha*. Dieses Werk, welches das stark sado-masochistisch gefärbte Eheleben eines berühmten Bunraku-Puppenspieler und seine bedingungslose Hingabe an seine Kunst

schildert, erregt die Aufmerksamkeit einiger Kritiker. Der literarische Durchbruch kommt jedoch erst mit der Erzählung *Yōjigari* (Knabenjagd), die 1961 in der Zeitschrift *Shinchō* erscheint und die 1962 mit dem von dieser Zeitschrift gestifteten Literaturpreis ausgezeichnet wird. 1963 erhält Taeko den Akutagawa-Preis (wichtigster Preis am Anfang einer japanischen Schriftstellerkarriere) für die Erzählung *Kani* (Krabben). Um sich ungestört ihrer schriftstellerischen Arbeit widmen zu können, kündigt Taeko 1964 ihren Posten bei der Handelsfirma, bei der sie seit 1954 tätig war. 1965 heiratet sie den Maler Ichikawa Yasushi.

Kōnos Schaffen umfaßt Romane, Erzählungen, Theaterstücke, Essays, Kritiken, Textbücher und Übertragungen aus dem klassischen Japanisch. Neben den bereits erwähnten Erzählungen wurden folgende Werke mit Literaturpreisen ausgezeichnet: 1967 der Band *Saigo no toki* (Die letzten Stunden), der eine Auswahl von Erzählungen enthält, mit dem Frauenliteraturpreis; 1969 der Roman *Fui no koe* (Unerwartete Stimme) mit dem Yomiuri-Preis; 1977 *Tanizaki bungaku to kōtei no yokubō* (Tanizakis Literatur und das Verlangen nach Bestätigung), eine eingehende Studie über Tanizakis Werk, mit dem Yomiuri-Preis für Literaturkritik. Schließlich wurde 1980 der Roman *Ichinen no bokka* (Die Idylle eines Jahres) mit dem Tanizaki Junichirō-Preis ausgezeichnet.

In den letzten Jahren war Kōno hauptsächlich als Kritikerin und Essayistin tätig. 1983 wurde sie zur Vorsitzenden des Schriftstellerinnenverbandes gewählt. Ihr neuester Roman *Miira tori ryōkidan* (Die seltsame Geschichte eines Mumienfangs, 1990) hat ein ziemliches Aufsehen in japanischen Literaturkreisen erregt.

2. Das Werk

Sind Kōnos Romane auch nicht sehr zahlreich, so wurden sie doch fast ausnahmslos zu literarischen Sensationen. Noch viel mehr als die bereits erwähnten, preisgekrönten Romane *Fui no koe* (1968) und *Ichinen no bokka* (1980) lösten die Romane *Kaiten tobira* (Die Drehtür, 1970) und *Chi to kaigara* (Blut und Muschelschalen, 1975) rege Diskussionen in literarischen Kreisen und widersprüchliche Reaktionen seitens der allgemeinen Leserschaft aus. Diese Reaktionen sind z.T. durch die in den genannten Romanen zum Ausdruck kommenden unkonventionellen Aspekte zwischenmenschlicher Beziehungen wie etwa Sodomasochismus, Partnertausch, Fellatio, Kindermord und Inzest zu erklären, aber auch durch die höchst präzise, kühl-distanzierte Darstellung der Psyche der weiblichen Protagonisten. Weniger aufsehenerregend, aber deswegen nicht weniger verstörend waren bei ihrem Erscheinen die Romane *Otoko tomodachi* (Männerfreundschaften, 1965), *Mukankei* (Ohne Beziehung, 1974) und *Yōjutsuki* (Zauberkunst, 1978).

Neben *Saigo no toki* liegen zahlreiche Sammlungen von Erzählungen und Novellen Kōnos vor. Bekannt sind *Bishōjo*, *Kani* (Das schöne Mädchen, Krabben, 1965), *Hone no niku* (Knochenfleisch, 1971), *Suna no ori* (Der Sandkäfig, 1977) und *Tōi natsu* (Ferner Sommer, 1977). Während in den zwei früheren Publikationen sexuelle Perversion ein wiederkehrendes Motiv darstellt, stehen in den zwei letztgenannten Bänden Erfahrungen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs im Mittelpunkt.

Wichtig für das Verständnis der Kōnoschen Kunst sind folgende Essaysammlungen: *Bungaku no kiseki* (Das Wunder der Literatur, 1974), *Watashi no naki-*

dokoro (Meine Schwächen, 1974) und *Mō hitotsu no jikan* (Eine andere Zeit, 1978). Unter Kōnos Dramen sind Bühnenbearbeitungen von Erzählungen Akutagawa Ryūnosukes, von Emily Brontës berühmtem Roman *Sturmhöhe* und ein Hörspiel aus dem Jahre 1973, *Fushigina nichiyōbi* (Ein sonderbarer Sonntag) zu nennen. Die Auswahl des Stoffs für diese Bühnenbearbeitungen war wohl kein Zufall, da sowohl Akutagawa als auch Emily Brontë ebenso wie Tanizaki und Izumi Kyōka⁸ nach eigenen Angaben zu Kōnos Lieblingsautoren gehören.⁹

Im folgenden geht es mir darum, durch die Analyse einiger Kōnoscher Texte zu einer Einsicht in das zu gelangen, was in der äußerst komplexen Bewegung zwischen Signifikanten und Signifikaten in diesen Texten vor sich geht. Gleichzeitig möchte ich prüfen, inwieweit man beim Kōnoschen Diskurs von einem "universalen Charakter", vom "literarischen Selbst", das "jenseits aller Nationalitäts- und Kulturzuschreibungen" liegt,¹⁰ sprechen kann. Die Auswahl der Texte stellt einen Kompromiß dar zwischen dem Urteil der japanischen Kōno-Forschung, die dazu tendiert, lediglich preisgekrönte Texte bzw. Texte, die Aufsehen erregten, als repräsentativ zu betrachten, und meinen eigenen Kriterien zur Beurteilung der Repräsentativfunktion eines literarischen Textes: hohes künstlerisches Niveau und/oder das Ausmaß, in dem der Text formale und inhaltliche Merkmale früherer Arbeiten desselben Autors bzw. seine poetisch-weltanschaulichen Interessen vor und zu dem Zeitpunkt der Entstehung des berücksichtigten Werks reflektiert, bzw. solche Aspekte späterer Texte vorwegnimmt.

Um dem der japanischen Sprache nicht kundigen, interessierten Leser den Zugang zu Kōnos Werk zu erleichtern, werden in der folgenden Betrachtung über-

setzte und nicht-übersetzte Texte getrennt behandelt. 11

2.1 Nicht-übersetzte Texte

2.1.1 *Kaiten tobira* (Die Drehtür, 1970), Roman – Die Handlung dieses Romans läßt sich ziemlich mühelos nacherzählen. Kaneda Masako und ihr Mann, ein Firmenangestellter, dessen Vorname nicht preisgegeben wird, ziehen sechs Monate, nachdem Masakos Mann von seiner Firma von Kyūshū nach Tokyo zurückversetzt wurde, wieder in das Haus ein, in dem sie vor der Versetzung nach Kyūshū gewohnt hatten. Die Kanedas sind Anfang vierzig und kinderlos. Für beide ist die jetzige Ehe ihre zweite. Ein jüngeres Ehepaar namens Saeki hilft den Kanedas beim Umzug. Während des dreijährigen Kyūshū-Aufenthalts der Kanedas hatten die Saekis deren Haus gemietet. Die Kanedas konnten nach ihrer Rückkehr aus Kyūshū das eigene Haus nicht gleich wieder beziehen, weil die Saekis unter dem Vorwand, sie hätten noch keine passende Mietwohnung gefunden und Saekis Frau Shigeo müsse nach einer Fehlgeburt wieder zu Kräften kommen, den Auszug immer wieder hinausgeschoben hatten.

Nachdem Kaneda und Saeki den Hausrat ausgeladen und in das Haus getragen haben, kehrt Saeki heim. Seine Frau bleibt zurück, um Masako beim Auspacken, Reinigen und Ordnen kleinerer Gegenstände wie Küchengeschirr zu helfen. Unter stillschweigender Übereinkunft mit ihrem Mann gibt Masako vor, einkaufen gehen zu müssen und bittet Shigeo, zu ihrem Mann in den zweiten Stock zu gehen und ihm bei anderen Arbeiten beizustehen. Während Shigeo und Kaneda im zweiten Stock geschlechtlich verkehren, versucht Masako, die sich unter der Treppe im Erdgeschoß versteckt hat, sich die Szenerie der Liebesspiele der beiden vorzustellen und gerät dabei in einen beinahe

orgasmischen Zustand heftiger sexueller Erregung.

Der Rest der Handlung besteht aus kleinen, völlig undramatischen Szenen und Episoden, die dazu bestimmt sind, verschiedene Aspekte der Persönlichkeit der Protagonistin Masako zu beleuchten, ihren Bekannten- und Freundeskreis vorzustellen, und vor allem die keinen Anlaß zum Optimismus gebende Realität ihres Ehelebens zu enthüllen. So lernen wir das Ehepaar Kume sowie ihre Schwiegertochter Minako kennen. Frau Kume war es, die Masako riet, Kaneda zu heiraten und den Kanedas das Ehepaar Saeki vorstellte. Nun bemüht sich Frau Kume, einen passenden Partner für ihre verwitwete Schwiegertochter zu finden. (Minakos Mann - der älteste Sohn der Kumes - starb nach lediglich zwei Jahren Eheleben bei einem Autounfall.) Es treten weiterhin das Ehepaar Utsugi auf - der Mann, in der Werbebranche tätig, die Frau Eiko, Chefin eines Speiselokals - sowie Nagasawa, ein Rechtsanwalt und gemeinsamer Freund der Utsugis und der Kanedas, mit dem Masako vor einigen Jahren eine Liaison unterhielt. Durch Rückblenden erfahren wir, daß Masako und Kaneda schon seit Anfang ihrer Ehe eine "magere" (*nikuzuki no warui*) Zuneigung füreinander hatten und daß beide eine Zeitlang duldeten, daß der Ehepartner bereits vor der Heirat eingegangene Liebesverhältnisse und Freundschaften aufrechterhielt. Masako kommt zu dem Schluß, daß viele Indizien dafür sprechen, daß Kaneda sie nicht nur mit Saekis Frau, sondern womöglich auch mit Frau Kume und deren Schwiegertochter Minako betrogen hat, wobei sie sich eingestehen muß, daß sie für diese Vermutungen keine festen Beweise hat.

Zum Schluß arrangieren Kaneda und Utsugi einen Partnertausch: während Masako und Utsugi in einem Hotelzimmer miteinander schlafen, sollen sich Kaneda

obigen Zusammenfassung des Inhalts ersichtlich geworden sein.

Die Protagonistin Masako ist sich bewußt, daß sie und Kaneda "keine große Liebe füreinander empfinden."¹⁷ Trotzdem ist sie bemüht, Zwistigkeiten mit ihm zu vermeiden und ein gewisses emotionales Gleichgewicht in ihrer Ehe aufrechtzuhalten. Wie die meisten männlichen Figuren in der Literatur Kōnos ist Kaneda ein derber, selbstsüchtiger Mann, der seine Frau herrisch herumkommandiert und dazu neigt,

"wegen jeder Kleinigkeit einen Wutanfall zu bekommen und brüllend mit der Faust auf den Tisch zu hauen, wie wenn er etwa die Monatskarte für die Bahn, mit der er zur Arbeit fuhr, nicht finden konnte oder wenn er früher als geplant von einer Geschäftsreise plötzlich heimkehrte und das Essen nicht fertig auf dem Tisch vorfand."¹⁸

Das Verhalten Masakos, die trotz des üblen Charakters ihres Mannes nicht nur bei ihm bleibt, sondern ihm Gelegenheiten für erotische Abenteuer verschafft, sich mit den Frauen, mit denen er eine sexuelle Beziehung unterhält bzw. unterhalten hat, seltsam solidarisch fühlt und widerstandslos in den von ihm geplanten Partnertausch einwilligt und mit einem Mann schläft, den sie nicht besonders mag, läßt mehrere Interpretationen zu. Der Text bietet folgende Erklärungen an:

a) die Mitarbeit an den wiederholten Ehebrüchen Kanedas und am Partnertausch mit Utsugi, die Beteiligung an der Suche eines neuen Ehepartners für Minako, das geheime Solidaritätsgefühl mit Saekis Frau und mit allen real existierenden oder imaginierten Freundinnen Kanedas, jede Intervention von außen ist für Masako eine willkommene Gelegenheit, die aufälligen Mängel in ihrem Eheleben auszugleichen.¹⁹

b) Das ungewöhnliche Verhalten der Kanedas - ungewöhnlich insofern, als weder Masako noch ihr Mann trotz gegenseitigen Betrugs eifersüchtig werden und es nicht zur Trennung kommt - wird einerseits durch ein "stillschweigendes Abkommen" (*mokkei*) zwischen den beiden ermöglicht, in die Privatsphäre des Ehepartners nicht einzudringen und seine Denk- und Bewegungsfreiheit nicht zu hemmen. Dieses Abkommen ist "nichts anderes als ein geistiges Spiel", das dazu dienen soll, die sexuelle Lust beider Eheleute zu aktivieren (allerdings bereitet dieses Spiel, wie Masako sich eingestehen muß, den beiden nicht immer Vergnügen).²⁰ Auf der anderen Seite kann dieses Abkommen nur auf der Grundlage des Vertrauens bestehen, das Masako und Kaneda in bezug auf die Befriedigung ihrer sexuellen Begierden zueinander haben (*kairaku jō no shinrai*).²¹ Dies bedeutet, daß Masako dadurch, daß sie—real oder in Gedanken—an den sexuellen Aktivitäten ihres Mannes partizipiert, sein Vertrauen zu ihr prüfen kann, und daß diese Art der Partizipation ebenso wie die außerehelichen, intimen Beziehungen der beiden selbst einen Vertrauensakt oder -beweis darstellen.

c) Schließlich, und mit den zwei vorangegangenen Gedankengängen eng verbunden, sieht Masako in ihren inner- und außerehelichen sexuellen Erfahrungen, insbesondere aber in der Sexualpraktik der Fellatio, deren tabubrechendes, luststeigerndes Potential sie erst nach Kanedas Beischlaf mit Saekis Frau entdeckt, die einzig mögliche Strategie, die lüsterne, niedere Komponente ihrer Libido zu transzendieren und sich Zugang zu einer Welt der reinen geistigen Libido zu verschaffen. Es wird ebenfalls angedeutet, daß nur die Frau imstande ist, zu einer solchen Welt zu gelangen, da es nur ihr zusteht, die Kunst der Fellatio, durch die man "erstaunlich

genau und lebhaft die Sinnesfreude des Geschlechtspartners wahrnehmen" ²² kann, zu meistern.

"Makoto sann darüber nach, wie ihre und ihres Mannes aufrichtige Imaginationen ihre luststeigernde Funktion erfüllten, indem sie ihnen beiden ermöglichten, ihr Vertrauen zueinander wahrzunehmen. Gleichzeitig spürte sie eine große Freude und Begeisterung über dieses neue, gerade entdeckte Verhältnis zu Kaneda in ihr aufsteigen. Es war, als ob diese neue Bindung, die eindeutig sinnlich-sexueller Art war, - das von Kaneda bezogene Vertrauen entstammte dem Bereich der sexuellen Lust ebenso wie ihre Überlegungen über diese Art von Vertrauen - Masako hinauf zu zuvor ungeahnten Höhen des Geistes transportierte.

Wenn es möglich wäre, die sinnlichen und die geistigen Komponenten in der sexuellen Liebe auseinanderzuhalten und jede Komponente für sich zu analysieren, so würde man bestimmt erkennen, daß die sinnliche Komponente in Masakos gegenwärtigem Sexualleben, das seit Kanedas Seitensprung mit Shigeko um eine neue Dimension bereichert schien, abgeschwächt war.

Masako empfand, daß jene wunderbare Welt des Geistes nur insofern bestehen konnte, als zwischen ihr und Kaneda ein Vertrauen herrschte, das es unnötig machte, daß sie über jenes Ereignis (i.e. Kanedas erotisches Abenteuer mit Saekis Frau) miteinander sprachen. Was Masako nun wahrnahm, war nicht sinnliche Freude, sondern so etwas wie ein geistiges Wunder." ²³

Es liegt auf der Hand, daß mit den oben zitierten Erklärungen nicht alles gesagt ist über Masakos Cha-

rakter, ihre Fixierung auf ihre Sexualität und die eigentümliche Realität ihres Ehelebens. Was der Roman nicht ausdrücklich formuliert, ist beispielweise, daß Masakos empirische sexologische "Untersuchungen" und ihre Bemühungen, diese in ein seltsames weltanschauliches Schema zu integrieren, in dem Mann und Frau lediglich als Sexualobjekte bzw. als Anwendungsbereiche eines Universalgesetzes der Libido fungieren, nichts anderes als Strategien zur Errichtung einer eigenen Identität sind. Der Mangel an Identität, ein Symptom, gegen welches nicht nur die Kōnoschen Heldinnen, sondern auch viele weibliche Gestalten in der Gegenwartsliteratur von japanischen wie amerikanischen und europäischen Frauen anzukämpfen scheinen, ²⁴ ist freilich auf die lange Geschichte weiblicher Abwesenheit in der patriarchalischen Kultur zurückzuführen. Dabei kann man im japanischen Fall angesichts der glänzenden, allgemein als "weiblich" angesprochenen Kultur der Heian-Zeit und des umstrittenen Paradoxes der der japanischen Kultur zugrundeliegenden "weiblichen Ästhetik" ²⁵ eher von einem Mythos "weiblicher Allgegenwärtigkeit" sprechen, der auf den nach sozialer Gleichberechtigung und künstlerischer Autonomie strebenden Frauen ebenso schwer lastete ²⁶, wie auf den in dieser Kultur entstandenen, von Frauen bewußt oder unbewußt verinnerlichten Weiblichkeitsbildern und -mythen.

Die Zirkulation solcher Bilder hat wiederum zu jener, von Melanie Klein ausführlich untersuchten Spaltung der Gefühle gegenüber der präödpalen Mutter und zu jener ambivalenten, von amerikanischen feministischen Psychoanalytikerinnen im Rahmen der sogenannten "Objekt-Beziehung"-Theorie geschilderten Mutter-Tochter-Beziehung geführt, ²⁷ die als Stufe eines schmerzhaften Prozesses weiblicher Identitäts-

suche in der Literatur von Frauen in mannigfaltiger Form Niederschlag findet. Daß Masako in *Kaiten tobira* keine fest umrissene Identität, kein gegen unerwünschte Eindringlinge zu verteidigendes Ich-Territorium besitzt, geht u.a. aus ihrer wiederholten Erfahrung des Sich-Hineinversetzens in die intimste psychische Sphäre des Anderen und des Aufgehens darin hervor, eine Bewegung, die Masako am besten in Momenten höchster emotionaler und sinnlicher Spannung wie dem Orgasmus gelingt und die bezeichnend mit der Passivform des Verbs *kakawaru* (teilnehmen, teilhaben) -*kakawareru*- umschrieben wird. Im Kontext des Romans wird dieser Ausdruck eher im Sinne von "In-Mitleidenschaft gezogen werden, die (sexuelle) Leidenschaft des Anderen am eigenen Leibe erfahren" verwendet. Die stets zerfließende, nicht festlegbare Identität Masakos läßt sich auch aus den zahlreichen im Kausativ, Passiv oder Passiv des Kausativs stehenden Verben oder Verbalausdrücken ablesen, die bei der Schilderung ihrer Gedankengänge und Empfindungen auftauchen. Um nur ein Beispiel zu nennen: *kare kara shimesareta shinrai* (Das Vertrauen, das er erkennen ließ, wörtlich: das Vertrauen, das von ihm zu erkennen gegeben wurde). Diese etwas schwerfällige Schreibweise soll den Leser auf die passive Natur der Protagonistin aufmerksam machen, die es zuläßt, daß sie wie ein unbeschriebenes Blatt von allen möglichen Einflüssen und Kräften gleichsam vollgeschrieben wird. Auf die Ebene von mindestens einem Teil der gegenwärtig kursierenden Weiblichkeitstheorien²⁸ übertragen, heiße das, daß eine solche Schreibweise nichts anderes tut, als die berüchtigte weibliche Identitätslosigkeit und die im patriarchalischen Kontext längst als naturgegeben festgeschriebene passive Grundstruktur der Frau bzw. der Weiblichkeit als Metapher²⁹ zu bestätigen, näm-

lich die Unmöglichkeit für die Frau/Weiblichkeit, im Symbolischen als etwas anderes als ein Signifikat zu fungieren, welches von einem allmächtigen männlichen Signifikanten (dem Gesetz des Vaters) rücksichtslos manipuliert wird. Dies ist aber nur scheinbar so.

Wie bereits erwähnt, kann die exklusive Ausrichtung auf das Sexuelle in *Kaiten tobira* als Versuch der Protagonistin interpretiert werden, sich eine eigene Identität, ein fest umrissenes Ich in Abgrenzung gegen die Umwelt aufzubauen. Die geschlechtliche Identität, die dabei entsteht, ist trotz des Anscheins von traditioneller weiblicher Unterwürfigkeit höchst widersprüchlich, subversiv-provokativ und parodistisch. Offenbar geht es Kōno bei diesem Entwurf nicht nur um das Erfassen des "Gewichts des Daseins" an Hand eines durchschnittlichen Frauenschicksals, oder um die Ergründung des "sexuellen Bewußtseins" (*sei-ishiki*) und der "sexuellen Empfindungen" (*sei-kankaku*) der Frau.³⁰ Auch handelt es sich bei Masako und bei der um sie zentrierten Handlung nicht nur um eine Parabel auf die moderne Ehe: Bewußt zur Schau getragenes, unmoralisches Handeln und Verhalten sei die einzige Möglichkeit für verheiratete Menschen, sich die Gefühls- und Gedankenwelt des Ehepartners zu erschließen.³¹ Der Entwurf einer Protagonistin, die den Geschlechtsverkehr nicht nur als einzige Daseinsberechtigung, sondern auch als höchste Form geistiger Betätigung ansieht, die die Mutterschaft zwar als eine "natürliche" Aufgabe der Frau betrachtet, sie aber für sich ablehnt und eine imaginäre Mutterschaft als dem realen Muttersein überlegen heraufbeschwört³² und die schließlich ausgeklügelte Überlegungen anstellt über die grundlegenden Unterschiede im Verhalten und Denken von Mann und Frau in fast allen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens und eine Art

materialistisch-existentialistische Philosophie aus der Routine des Alltags abstrahiert, stellt eine eindeutige Absage an das Frauenbild dar, welches von der Literatur männlicher Autoren bzw. von der japanischen Massenkultur der sechziger und siebziger Jahre propagiert wurde. Der Gestalt der Masako liegt die Überzeugung zugrunde, daß die Emanzipation der Frau nur durch die Trennung von Sexualität und Mutterschaft verwirklicht wird, und daß Mutterschaft - nach traditioneller Auffassung die einzige Daseinsberechtigung der Frau - der Entwicklung der Frau zu einem sozial unabhängigen Individuum hinderlich sein kann. Gleichzeitig artikuliert sich im Verhalten und in den philosophischen Spekulationen Masakos die Ansicht, daß Emanzipation eher im engeren Sinne von finanzieller Unabhängigkeit zu verstehen und die sogenannte volle Gleichberechtigung auf Grund der physiologischen und psychischen Andersartigkeit der Frau nicht nur unerreichbar, sondern auch nicht unbedingt erstrebenswert sei, da die Frau als ein dem Mann in vielerlei Hinsicht überlegenes Wesen von einer solchen Gleichberechtigung nicht viel Nutzen ziehen könnte.³³

Die mittelmäßig wirkende, keine besondere erotische oder geistige Faszination ausstrahlende Masako läßt ebenfalls die Intention Kōnos erkennen, den meist männliche Sehnsüchte, Komplexe und Phantasien verkörpernden weiblichen Gestalten in den Werken von Autoren wie Tanizaki Junichirō, Kawabata Yasunari, Mishima Yukio oder Oe Kenzaburō³⁴ eine Frauenfigur aus weiblicher Perspektive gegenüberzustellen. Wie wir gesehen haben, ist das Resultat eine Antiheldin, die im Gegensatz zu den mythisch-archetypisch konstruierten weiblichen Figuren, die uns bei diesen Schriftstellern begegnen, eine entmystifizierend-partikularistische Wir-

kung hat. Masako besitzt zwar einen gewissen Repräsentativstatus, der aber ständig durch ihre eigenen Beobachtungen und Erfahrungen bzw. durch verschiedene Bewegungen innerhalb des Plots des Romans unterminiert wird, wie etwa wenn sie erkennt, daß sie nie wird erfahren können, was andere Frauen beim Praktizieren der Fellatio empfinden, oder daß ihr Ideal der "natürlichen Mutterschaft" von Saekis Frau vehement abgelehnt wird. Daß Masako als ironisch-parodistisches Frauenbild schließlich nicht nur eine "weibliche Perspektive" durchschimmern läßt, sondern sozusagen die Spuren introjizierter negativer, meist männlichen Vorurteilen entstammender Weiblichkeitsbilder bewahrt, ist aus ihrer sadomasochistischen Veranlagung abzulesen. Im Unterschied zu anderen Kōnoschen Heldinnen mit ähnlichen Anlagen artikuliert sich jedoch diese Neigung bei Masako in sehr subtiler Form. So stellt ihre imaginäre Teilnahme am Geschlechtsverkehr zwischen ihrem Mann und Saekis Frau Shigeko einen eindeutigen Beweis ihrer masochistischen Anlage dar, ebenso wie die geduldig-gelassene, vorwurfslose Art, in der sie das derbe Benehmen ihres Mannes und die zahlreichen Beleidigungen, mit denen er sie vorsätzlich überschüttet, hinnimmt. Auf der anderen Seite ist in Masakos Impuls, Shigeko, die bereits drei Fehlgeburten erlitten hat, eine Predigt über die "natürliche" Aufgabe der Frau zu halten, Kinder zu gebären, eine geheime sadistische Freude nicht zu übersehen.

Die obige Interpretation von *Kaiten tobira* mag den Eindruck erweckt haben, daß in diesem Roman, wenn nicht ein vollständiger Entwurf, so zumindest Ansätze einer "weiblichen Schreibweise", einer unverkennbaren *écriture féminine* zu finden sind, jener noch zu kreierenden Frauensprache, die von den namhaften französischen feministischen Theoretikerinnen

Hélène Cixous und Luce Irigaray³⁵ als Alternative zum *patris sermo*, der in der patriarchalischen Gesellschaft gebrauchten, sich unter Ausschluß der Frau konstituierenden Sprache, vorgeschlagen wurde. Der Diskurs dieses Romans hat jedoch nichts "Weibliches" an sich: äußerst luzid, abstrakt und kühl, beruht er auf einer nüchternen Logik und einer komplexen Rhetorik, die ihn in die unmittelbare Nachbarschaft muskulöser "männlicher" Diskurse zu plazieren scheinen. Überhaupt sei der Kōnosche Diskurs - so das (keineswegs vorurteilsfreie) Lob manchen japanischen Kritikers - untypisch für die Manier der "Frauenliteratur" (*joryū bungaku*) der Gegenwart.³⁶ Die einzige Eigenschaft des Diskurses in *Kaiten tobira*, die vom Standpunkt einer utopischen, sich bei näherer Beobachtung als völlig unhaltbar erweisenden Dichotomie von männlichen und weiblichen Sprachinhalten³⁷ aus gesehen als "weiblich" bezeichnet werden könnte, ist die beinahe paranoide Detailbesessenheit, die mathematisch exakte Wiedergabe aller materiellen Einzelheiten in der Umgebung der Romanfiguren samt ihren banalsten Gedanken und Gesprächen. Unabhängig jedoch von jeglichen Geschlechtszuschreibungen scheint eine solche Schreibweise, wie in der Analyse der Protagonistin Masako angedeutet wurde, Kōnos Widerstand gegen die *écriture* der anerkannten Meister der japanischen Literatur der Nachkriegszeit zu artikulieren, eine *écriture*, die, ob in elliptisch-impressionistischer (Kawabata), klassisch-epischer (Tanizaki, Ibuse Masuji, Inoue Yasushi, Enchi Fumiko), barock-blumiger (Mishima) oder metaphysisch angehauchter Prägung (Ōe, Abe Kōbō), mit dem Status eines absoluten Maßstabs für "gute" Literatur schlechthin versehen wurde.³⁸ Daß dieser Widerstand sich meist durch Parodie ausdrückt, wurde ebenfalls erwähnt. Im

folgenden möchte ich die parodistische Dimension des Diskurses in *Kaiten tobira* näher erläutern.

Die die Realität wie ein Seziersmesser zerschneidende, bewußt anti-intellektuelle Schreibweise dieses Romans scheint nicht nur den "klassischen" Diskurs in der japanischen Gegenwartsliteratur, sondern auch den "weiblichen" Diskurs der "Frauenliteratur" zu ironisieren, der von Matsumoto Tsuruo wie folgt definiert wurde:

"eine Konzeption, bei der die intimsten Erfahrungen (der Protagonistin) und von der Gebärmutter ausgehende Empfindungen im Mittelpunkt stehen."³⁹

Wenn auch diskriminierend und ungenau (in den überwiegend von Männern verfaßten, autobiographisch-bekennnishaften Texten des *shishōsetsu*-Genres stehen "intime Erfahrungen" ebenfalls im Mittelpunkt!), so weist diese Definition auf den tatsächlich beschränkten Erfahrungshorizont hin, der in den Werken vieler zeitgenössischer japanischer Autorinnen geschildert wird. Die Tatsache, daß diese Autorinnen einen sehr schmalen Ausschnitt der Wirklichkeit beleuchten, bedeutet jedoch nicht, daß sie eine beschränkte Vision bzw. eine mangelnde Fähigkeit an den Tag legen, diese Vision zum Ausdruck zu bringen. Da aber in *Kaiten tobira* neben dem mit peinlicher Genauigkeit gezeichneten Mikrokosmos, in dem Masako und der kleine Personenkreis, mit dem sie verkehrt, sich bewegen, eine "Welt da draußen" nicht zu existieren scheint und sämtliche, von der Protagonistin ausgehende Gedankengänge und Gefühlsäußerungen mit geradezu groteskem Eifer auf ihre Sexualorgane zurückgeführt werden, fragt sich der Leser gezwungenermaßen, ob es sich bei dieser sonderbaren Komödie nicht etwa um eine böse Karikatur handelt. Ein Diskurs also, der

nicht nur parodistisch, sondern auch anti-feministisch angelegt ist, was auch aus der Tatsache hervorgeht, daß er feministische Theorien wie Irigarays berühmte Hypothese vom doppelten Ort der Frau - "ihrer Funktion im Symbolischen und dem Anderswo, dem Rest, der in ihre soziale Identität nicht eingeht"⁴⁰- und vom "uneigentlichen Sinn weiblicher Rede"⁴¹ widerspenstig zu widerlegen scheint: es gebe, so *Kaiten tobira*, kein Anderswo, keinen Ort außerhalb der symbolischen Ordnung, an dem sich die Frau "auch befindet neben ihrem Funktionieren im Sozialen."⁴² Der einzige Ort der Frau ist im Hier und Jetzt, in der zermürbenden, grausamen und zugleich unsagbar erregenden Realität des Alltags. Diese Realität, die mit ihren unzähligen belanglosen Einzelheiten das Leben (Dasein) selbst ausmacht, mag noch immer vom Gesetz des Vaters bestimmt sein, aber sie hält ohne Unterschied in der Behandlung Mann und Frau gleich gefangen. Alle Gestalten in *Kaiten tobira* sind außerhalb des engen Territoriums ihrer Lebenserfahrung nicht funktionsfähig, nicht einmal eine imaginäre Wiedervereinigung mit der präödpalen Mutter ist ihnen gestattet (Frau Kume, die zwar mit präödpalen archetypischen Zügen, nicht aber mit der damit einhergehenden romantischen Ausstrahlung versehen ist, bleibt für Masako meist unzugänglich). Der zirkuläre, immer wieder auf sich selbst zurückfallende Diskurs in *Kaiten tobira* deutet darauf hin, daß man dem Dasein, das einem völlig grundlos zugewiesen wurde, nicht entkommen kann, ebenso wie es einem nie gelingen wird, aus der Sprache als sinn- und identitätsstiftender Institution auszubrechen, aus jenem einengenden Gehäuse, welches Frederic Jameson geglückt als "prison-house of language" bezeichnet hat.⁴³ Da aber in diesem Roman der Begriff "Sprache" alle Erscheinungen, wie etwa

Körper- und Zeichensprache, Schweigen und Weinen, die eine Kommunikation ermöglichen, miteinschließt, hat es den Anschein, als ob der Romandiskurs die drei Lacanschen Thesen über das Verhältnis zwischen Unbewußtem und Sprache,⁴⁴ insbesondere aber die Konsequenzen bestätigt und problematisiert, die sich aus diesen Thesen ergeben, nämlich, daß das Subjekt als "ein Sklave der Sprache" erscheint, daß der "Ort des Sprechens . . . virtuell der Ort der Wahrheit ist", und schließlich, daß "das Unbewußte das ist, was wir sagen."⁴⁵ Dieser Eindruck wird aber wiederum durch die Struktur des Romandiskurses entkräftet: die Figuren in *Kaiten tobira* reden meist aneinander vorbei, lügen oder sind unfähig, ihre Wünsche, Absichten und Vorstellungen zu artikulieren. Das Unbewußte ist einerseits das, was diese Gestalten nicht sagen (Masako und Kaneda begehren nicht einander und auch nicht andere Männer bzw. Frauen, sondern das Andere, das Nicht-Ich, den unerreichbaren Ort außerhalb der drei Kategorien des Imaginären, des Symbolischen und des Realen,⁴⁶ den sie irrtümlich glauben, im anderen Geschlecht finden zu können), andererseits ein Theater des minutiös geplanten, bewußt empfundenen Begehrens, ein innig vergeistigter Raum, in dem das Echo sinnentleerter Signifikanten spöttisch hallt. Uns bleibt nichts anderes übrig, als seufzend zuzugeben, daß dieser Roman sich mit Zähnen und Klauen dagegen wehrt, auf eine "definitive" Lesart festgelegt zu werden.

Diese dekonstruktive Tendenz in *Kaiten tobira* ist m.E. einem im Romandiskurs eingeschriebenen Kode der "illusionistischen Parodie" zuzuschreiben, einem Kode, der zahlreiche Parodien auf verschiedene Texte und Diskursmodelle (auch die Freud'schen Theorien der Libido und des Kastrationskomplexes) scheinen auf den Kopf gestellt zu werden, ebenso wie Lacans rhetorische

Inthronisierung des Phallus als allmächtigen primären Signifikanten) auszusenden scheint, der aber in Wirklichkeit sich selbst parodiert. Dies wird bei einer Reihe merkwürdiger Phänomene deutlich:

a) Die letzte Szene des Romans, in der Masako durch den Geschlechtsakt mit Utsugi zum Orgasmus kommt, läßt nicht nur alle guten Vorsätze der Protagonistin, ihr gekünsteltes Konstrukt eines unausgesprochenen Vertrauens als Basis ihres nicht sehr harmonischen Ehelebens mit Kaneda, ihre ganze Vorgeschichte wie ein Kartenhaus in sich zusammenfallen, sondern auch die ganze vom Romandiskurs vorgetäuschte Realität eines alternativen Daseinsmodells (die Fiktion entpuppt sich eben als Fiktion).

b) Die peinliche Detailbesessenheit in den deskriptiven Passagen, die philosophischen Spekulationen der Protagonistin und die beinahe ins Karikaturhafte übergehende Banalität der Dialoge sind nur einige Beispiele eines sprachlichen Sodomasochismus (die geistige Selbstpeinigung der Autorin beim Verfassen dieser Passagen entspricht der sadomasochistischen Grundhaltung der Protagonistin und der irritierend-peinigenden Wirkung des Textes auf den Leser.) Dieser Sodomasochismus, wichtiges Leitmotiv im Könöschon Oeuvre, ist, ins Sprachliche transponiert, offenbar ironisch angelegt (niemand wird dabei verletzt!).

c) Das in einem Anhang präsentierte Theaterstück, dem der Titel des Romans entnommen ist, parodiert nicht nur die großen Liebesgeschichten der Weltliteratur und -kunst,⁴⁷ sondern auch den Roman selbst (in gewisser Hinsicht sind die "inzestuösen" Liebhaber Fumiko und Kiyoshi Doppelgänger von Masako und Kaneda, ebenso wie die Mutter und Schwester Kiyoshis ironische Reinkarnationen von Frau Kume sind). Eine zweite Zielsetzung dieses Theaterstücks besteht

darin, uns auf den illusionären Charakter des von der sogenannten hohen Literatur und Kunst erhobenen Anspruchs auf Originalität und universelle Geltung hinzuweisen: Wie die "künstliche" Traumwelt Kiyoshis und Fumikos gedeihen die Künste auf der Grundlage von (unbewußt verinnerlichten und praktizierten) Plagiaten, sind dem kapriziösen Prozeß der Geschmacksbildung unterworfen und können der Zerreißprobe der Zeit nicht standhalten. In noch auffälligerer Form als der Roman bleibt das Theaterstück in der eigenen Maskerade gefangen.

2.1.2 *Chi to kaigara* (Blut und Muschelschalen, 1974–1975), Roman –

Mag dieser Roman bei einer kursorischen Lektüre den Eindruck erwecken, mit *Kaiten tobira* nicht verwandt zu sein, so übernimmt er in Wirklichkeit einen beträchtlichen Teil des motivischen Repertoires seines Vorläufers, vertieft es und entwickelt es weiter. Auch die Konzeption der Protagonistin in *Chi to kaigara* berührt sich mit derjenigen Masakos in *Kaiten tobira* an zahlreichen Stellen. Im Unterschied aber zum früheren Werk, in dem die kritische Intention der Autorin in parodistischer Gestalt auftritt, äußert der spätere Roman ungeschminkt und radikal sein Unbehagen. Gegenstand dieses Unbehagens, das sich im Verlauf der Handlung zu einem mörderischen Haß von apokalyptischen Ausmaßen steigert, sind nicht nur zwei oder drei Aspekte wie in *Kaiten tobira*, sondern die japanische Gesellschaft der Nachkriegszeit, ja sogar der ganze Komplex der Menschheitsgeschichte. Der Grund dafür, daß der Roman trotz dieser breit angelegten, aggressiven Kritik weder zu einem antikapitalistischen Manifest noch zu einem Aufruf zur moralischen Erneuerung des Menschen im Sinne eines längst über-

blick der verängstigten, weinend um Entlassung bitwiederum wie in *Kaiten tobira* - in der Struktur seines Diskurses zu suchen, ebenso wie in einer, den Kōnoischen Diskurs überhaupt kennzeichnenden Abneigung gegen schrille politische Grundsatzklärungen. Auf der anderen Seite ist die Kritik in diesem Roman, der ebenso wie *Kaiten tobira* ein negatives Projekt darstellt, effektiver als in seinem Vorläufer, was m.E. nicht so sehr seinem mißmutigen Tonfall oder seiner negativen Anlage als solcher, sondern vielmehr einem kumulativen sprachlichen Effekt zu verdanken ist, den ich vorläufig "Vexierspiegel-Effekt" nennen möchte. Bevor wir aber diese eben genannten Merkmale von *Chi to kaigara* näher untersuchen, wollen wir uns die wichtigsten Stationen in der Handlung des Romans vor Augen führen.

Allerdings gibt es in *Chi to kaigara* kaum eine nennenswerte Handlung im Sinne einer fortschreitenden, durch die traditionelle Dreiteilung in Anfang, Höhepunkt und Schluß bestimmten Bewegung von äußeren Ereignissen. Der Roman könnte an jedem beliebigen Punkt beginnen, denn anstatt einer Handlung begegnet uns ein chaotisches Durcheinander von Episoden, die in keiner Beziehung zueinander zu stehen scheinen. Bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch dieser Eindruck als trügerisch, denn erstens sind alle Episoden in den größeren Rahmen einer tagebuchartigen Schrift der Protagonistin eingebettet, und zweitens wird eine gewisse, wenn auch lose Verbindung zwischen den einzelnen Episoden durch die Tatsache hergestellt, daß die Autorin dieser Aufzeichnungen darin als Protagonistin oder zumindest als Augenzeugin auftritt. Ferner können wir eine Minihandlung, genauer gesagt, eine Eskalation der Ereignisse innerhalb der einzelnen Episoden beobachten. Der Anschein einer ungeordneten

Abfolge von ungleich langen, voneinander unabhängigen Episoden entsteht dadurch, daß der Roman sehr wenige Hinweise darauf enthält, daß die Story eigentlich aus Aufzeichnungen der Ich-Erzählerin besteht. So erfahren wir erst auf Seite 27, daß die vorangegangene Einführung den ersten Teil eines von der Protagonistin niedergeschriebenen Erfahrungsberichtes darstellt. Den auf diese Bemerkung folgenden Episoden werden keine zeitlichen Angaben wie in einem Tagebuch vorangestellt; sie werden nicht in chronologischer Reihenfolge aufgerollt und enthalten keine von jenen Formeln, die in autobiographischen Texten oft anzutreffend sind, wie etwa "Ich erinnere mich, daß . . .". Auch nachdem die Protagonistin uns offenbart hat, daß sie sozusagen nicht nur als Darstellerin im eigenen Drama, sondern zugleich als Regisseurin und Verfasserin desselben Stückes auftritt, bleibt die auktoriale Hälfte ihrer doppelten Stimme mit Ausnahme einiger weniger Momente durch die ganze Handlung des Romans stumm. Die Protagonistin befindet sich inmitten der vor uns aufgerollten Ereignisse, erlebt sie, beeinflusst sie und läßt sich von ihnen beeinflussen, und zugleich beobachtet sie sich, von uns und ihrer Doppelgängerin auf der Bühne unbemerkt, wie sie ihre eigene Rolle spielt. Wer ist nun diese Protagonistin und was für Erlebnisse vertraut sie ihrer "erkalteten Herzensschrift"⁷⁴⁸ an?

Die namenlose Ich-Erzählerin in *Chi to kaigara* ist Notenkopistin. Ihre Arbeit besteht darin, Partituren je nach den darin enthaltenen Instrumentenpartien zu zerlegen und jede dieser Partien zu transkribieren. Gelegentlich übernimmt unsere Heldin auch die Reinschrift hastig gekritzelter Partituren. Ihre Aufträge kommen von verschiedenen Orten, etwa von einer Musikagentur, einer Fernsehanstalt oder auch von

Privatpersonen. Diese Notenkopistin ist verheiratet, und, wie alle Kōnoschen Heldinnen, kinderlos. Ihr Mann scheint aber eine nebensächliche Rolle in ihrem Leben zu spielen. Der Roman beginnt damit, daß die Protagonistin, die gerade einen dringenden Auftrag übernommen hat, erfährt, daß ein gewisser Miyakawa, ein ehemaliger Arbeitskollege von ihr, im Alter von 34 Jahren gestorben ist. Miyakawa ist eine der sechs Personen, deren Tod die Ich-Erzählerin sich insgeheim wünscht:

„Ich wäre dankbar, wenn sie einfach zugrunde gingen.“⁴⁹

Besondere Gründe für diesen geheimen Wunsch hat sie, wie sie selbst zugibt, nicht: Diese sechs Männer und Frauen sind keine Bösewichte. Die Protagonistin kann aber den Gedanken nicht ertragen, auch nur für einen Augenblick die Anwesenheit eines Mitglieds dieser Gruppe dulden zu müssen. Auf der anderen Seite ist ihr Verlangen nach dem Tod dieser Menschen nicht so stark, daß sie Lust verspüren würde, sie zu ermorden oder sich vorzustellen, wie es gewesen wäre, wenn der Tod von drei ihrer besten, zu früh verstorbenen Freunde durch den Tod von drei Personen aus der „anderen“ Gruppe kompensiert worden wäre.

Die Szene wechselt, und wir erfahren, daß die Ich-Erzählerin eines Tages eine ältere Frau, die, auf dem Weg zur feierlichen Verleihung eines Architekturpreises an ihren Sohn, eine Nasenblutung bekommen hatte, ins Krankenhaus brachte und sie mit Medikamenten und einer Lösung zur Entfernung der Blutflecken auf ihrer Bluse versorgte. Aus Dankbarkeit bombardiert die unbekannte Frau, die sich als Witwe eines Diplomaten vorgestellt hatte, unsere Heldin mit Briefen und Anrufen und schenkt ihr schließlich

einen selbstgestrickten Pullover. Um der Diplomatenwitwe nahezu legen, daß sie keineswegs dem Bild entspricht, das diese womöglich von ihr hat, nämlich dem Bild einer erbarmungsvollen Heiligen, die ihren Mitmenschen aus reiner Nächstenliebe hilft, entschließt sich die Protagonistin, ihre Gedanken, Erinnerungen und Erlebnisse schriftlich festzuhalten. Wenn die Diplomatenwitwe diesen Text liest, so die Überlegung der Ich-Erzählerin, wird sie endlich verstehen, daß sie sie falsch eingeschätzt hat.

„In Wirklichkeit war ich nur deshalb auf die Idee gekommen, diesen Text zu verfassen, weil ich auf Grund der Dankbarkeitsäußerungen, des übertriebenen Lobes und der Vertrauensbeweise, mit denen die Diplomatenwitwe mich unaufhörlich überschüttete, zunehmend in Verlegenheit geraten war. Daß ich ihr an jenem Tag Hilfe anbot, hatte nichts mit dem zu tun, was sie ein gutes Werk nannte, sondern war lediglich ein plötzlicher Impuls, eine völlig unseriöse Laune. Ich hatte keine Lust, den liebenswerten, mitfühlenden, hilfsbereiten Menschen zu spielen, der ihren Vorstellungen entsprechen konnte. Als ich begriff, daß sie tatsächlich glaubte, ich sei eine vorbildliche Frau, fiel mir ein, daß es nicht schlecht wäre, mich schriftlich vorzustellen, die Wahrheit über meine Person und meine sogenannte gute Tat ungeschminkt zu sagen, um ihr zu zeigen, daß ich völlig anders war, als sie es sich vorstellte. Ich überlegte, wie sie reagieren würde, wenn ich ihr diese Schrift vorläse. Ich hatte es wirklich satt, ihr gegenüber jedesmal vergeblich zu beteuern, daß ich ihre Dankbarkeit nicht verdiente, und daß sie das Geschehene vergessen sollte.“⁵⁰

Auf diese Denkpause in der Schrift der Protagonistin folgen Beschreibungen verschiedener, äußerst banaler Episoden, zwischen die Spekulationen, Assoziationen, Träume, allerlei Gedanken der Protagonistin eingeschoben sind. So erklärt eine sehr lange Passage, daß sowohl die Ich-Erzählerin als auch ihr Mann eine Vorliebe für unbearbeitete Felle hätten und daß sie eine ganze Sammlung solcher Felle und Pelze besäßen. Beide Ehepartner empfinden, daß das raue Fell eines Tiers dessen lebendige Wärme bewahrt, und beide geraten durch Berührung eines Fells in heftige sexuelle Erregung. Während des Geschlechtsverkehrs auf einem solchen Fell oder Pelz wünscht sich die Protagonistin ebenso wie ihr Mann, sich in jenes Fell verwandeln zu können. An einer anderen Stelle lesen wir, daß die Protagonistin bei einem Versuch, eine Fliege mit dem Staubsauger abzusaugen, den Schirm der Deckenlampe beschädigte. Es folgen drei bis vier Seiten einer äußerst detaillierten Schilderung der Bemühungen der Ich-Erzählerin, den beschädigten Lampenschirm durch einen neuen zu ersetzen. Vor dieser Episode breiten sich auf etwa zwanzig Seiten die Spekulationen der Protagonistin über die Unterschiede zwischen Tierhaut und Menschenhaut aus, über die Tatsache, daß es für den Menschen viel vorteilhafter wäre, ein dicht behaartes Fell zu haben, das ihm die mühselige Operation des Waschens und das Tragen von Kleidern ersparen würde, und daß die Affen und Urmenschen es im Leben viel leichter hatten etc. Es folgen eine Passage über die Schwierigkeiten der Protagonistin bei der Beseitigung des Haushaltsmülls und eine viel längere Episode, in der ihre Bemühungen, einen schmerzhaften Pickel auf der großen Zehe mit altmodischen Mitteln zu behandeln, mit peinlicher Genauigkeit geschildert werden. Ebenso detailliert werden einerseits der Lie-

derabend der ausländischen Sopranistin E.M. und andererseits die völlig grundlosen Befürchtungen der Protagonistin geschildert, die Künstlerin hätte einem Attentat zum Opfer fallen können. Die Spekulationen der Ich-Erzählerin in bezug auf diesen imaginären Mordanschlag werden immer wilder, und ihr geheimes sadistisches Begehren, beide Hände in das frische Blut der im Sterben liegenden Sängerin tauchen zu dürfen, immer gewaltiger, bis sie schließlich den Entschluß faßt, einen Brief an die Veranstalter der Tournee der berühmten Sängerin zu schicken, in dem sie ihre Vision eines Attentats auf die Künstlerin zum Ausdruck bringt.

Zum Schluß kommen zwei Episoden vor, die inhaltlich und formal noch kurioser sind als das vorangegangene Kapitel über die ausländische Sopranistin. Während die Ich-Erzählerin die Zeit bis zu ihrer Verabredung mit einem Komponisten totschlägt, findet sie auf der Straße ein kleines Portemonnaie, das einem Kind zu gehören scheint. Da sie zwei Schuljungen unweit von dem Ort sieht, wo die kleine Geldtasche lag, ruft sie die Jungen zu sich und übergibt ihnen ihren Fund in der Überzeugung, daß er einem von den beiden gehört. Es stellt sich aber heraus, daß die kleine Geldbörse keinem der Jungen gehörte und daß sie vorgaben, diese dankbar von der Ich-Erzählerin entgegenzunehmen, um in den Besitz ihres Inhalts zu kommen. Enttäuscht über die Haltung der zwei Schüler entschließt sich die Protagonistin, ihnen ihrerseits einen Streich zu spielen. Sie zwingt sie, mit ihr zu einem benachbarten Park zu gehen, wo sie ihnen durch List Handschellen anlegt. Diese Handschellen trägt sie immer bei sich, um Partituren transportieren zu können, wenn beide Hände von anderen Gepäckstücken in Anspruch genommen werden. Nachdem sie den An-

holten aufklärerisch-humanistischen Ideals wird, ist - tenden Kinder voll genossen hat, sperrt die Ich-Erzählerin die Handschellen auf und läßt die beiden Jungen loslaufen.

In der letzten Szene des Romans malt sich die Protagonistin eine riesige Verbrennungsanlage aus, die sie Beweisvernichtungsanlage (*shōko inmetsu setsubi*) nennt, und die nicht nur Haushaltsmüll, Industrieabfälle und dergleichen, sondern auch "schwere Gegenstände und harte Gegenstände", vor allem aber sämtliches Beweismaterial für verübte bzw. geplante, aber noch nicht verübte Verbrechen wie etwa verdächtige Papiere, Tötungsinstrumente, die Leichen ermordeter Personen usw. vernichten könnte.⁵¹ Den Anlaß zu dieser makabren Phantasie gaben eine Reklame für eine Müllverbrennungsanlage, die die Protagonistin in einer Zeitung sah, sowie verschiedene, von ihr gierig verschlungene Berichte über grausame Morde, deren Opfer zerstückelt in Schließfächern auf Bahnhöfen entdeckt wurden. Besorgt und zugleich insgeheim erfreut darüber, daß eine solche "Beweisvernichtungsanlage" tatsächlich erfunden werden könnte, - was freilich zu einem phänomenalen Wachstum der Kriminalität, zur Anarchie und letztendlich zum Zusammenbruch der bestehenden Gesellschaftsordnung führen würde - sehnt sich die Protagonistin danach, ein Gespräch mit dem Generaldirektor der städtischen Kriminalpolizei führen zu dürfen, in dem sie ihre Befürchtungen zum Ausdruck bringen könnte. Sie bildet sich sogar ein, daß jener hohe Polizeibeamte ihre schonungslos den eigenen Charakter entlarvenden Aufzeichnungen lesen und als Ergebnis dieser Lektüre sie festnehmen und in Vorbeugehaft schicken wird.

Wie bereits erwähnt, ist *Chi to kaigara* ebenso wie *Kaiten tobira* ein negativer Entwurf, d.h. Kritik

wird hier wie im früheren Werk durch Negativität ausgedrückt. Bedeutete Negativität in *Kaiten tobira* jedoch meist Ironie, Parodie oder Karikatur, so schließt sie in *Chi to kaigara* auch Provokation, empörte Ablehnung, Sadismus, Haß und Wahnsinn ein. Die Protagonistin begreift sich selbst, ihre Existenz an sich als Provokation. Diese Provokation ist nicht nur gegen einzelne Personen, etwa gegen ihre Arbeitskollegen, gegen ihren Mann oder die Diplomatenwitwe, der sie aus einem "plötzlichen Impuls" half, sondern auch gegen die japanische Gesellschaft der Gegenwart als Ganzes gerichtet. Ohne ein skandalöses Verhalten an den Tag zu legen oder einen hoffnungslosen anarchistischen Guerillakrieg gegen öffentliche Einrichtungen zu führen, provoziert die Ich-Erzählerin durch eine Reihe unkonventioneller, mehr oder minder sichtbarer Akte oder einfach durch ihre physische Anwesenheit. So stellt ihr Entschluß, ihre frühere Stellung bei einem "Kollektiv" (*shūdan*), in dem sie sechs Jahre arbeitete und zu dem auch jener Miyakawa, von dem am Anfang des Romans die Rede ist, gehörte, einzig und allein aus dem Grund zu kündigen, weil sie "vom Charakter her" für die Rolle "eines idealen Gruppenmitglieds" "ungeeignet" sei,⁵² eindeutig einen provokativen Akt dar. Hierin manifestiert sich Kōnos Protest gegen zwei in der japanischen Gesellschaft tief verankerte Verhaltensweisen, nämlich die sogenannte "Gruppenpsychologie" und die eng damit verbundene Rollenverteilung, die beide die individuelle Freiheit einschränken. Ein weiterer, viel radikalerer Provokationsakt ist die Handschellen-Episode, die dazu dient, eine Reihe von Stereotypen, die nicht nur im japanischen Kontext Gültigkeit haben, in Frage zu stellen: den Mutterinstinkt der Frau, Kinder als Inbegriff moralischer Reinheit und Unschuld, die Möglichkeit

einer lückenlosen Kommunikation zwischen Erwachsenen und Kindern. Auf der anderen Seite liegt dem hochdramatischen Szenario dieser Episode und dem sich darin offenbarenden, kaltblütigen Sadismus der Protagonistin zweifelsohne die Intention zugrunde, bestimmte, für das in Japan sehr beliebte Genre des Kriminalromans typische spannungsgeladene Szenen (Verhaftung des gesuchten Verbrechens u.dgl.) zu parodieren. Daß die Protagonistin sich der antisozialen, provokatorischen, ja strafbaren Natur ihrer Tat - denn sie könnte für Mißhandlung von Minderjährigen verhaftet werden - bewußt ist, geht aus der folgenden Passage hervor.

“Für einige Augenblicke war zwischen den Bäumen zu sehen, wie das Kind, das als erstes freigelassen worden und in Richtung der an die hintere Seite des Parks grenzenden Straße losgeschossen war, die Straße hinunterlief. Sein Freund, der gleich nach ihm in die Straße hinausgerannt war, verschwand mit großer Geschwindigkeit in entgegengesetzter Richtung. Ich bedauerte, daß die kleine Kette der Handschelle nicht auseinandergerissen worden war. Wäre das passiert, so wäre jeder der zwei Jungen mit je einer Handschelle als Souvenir davongelaufen.

...

“Sollen sie doch kommen, wenn sie wollen!” rief ich in meinem Innern trotzig aus. Es war mir vollkommen egal, wie ich nun für meine Tat bestraft werden sollte, ob eine aufgebrachte Menge mich umzingelte und auf der Stelle lynchte, oder ob eine Gruppe von Polizisten den Weg versperrte, um mich schließlich abzuführen. Plötzlich kam mir die Verabredung mit dem Komponisten in den

Sinn, den ich um 19 Uhr erneut besuchen sollte, um seine Partitur in Empfang zu nehmen . . . Die Verabredung war nicht einmal der Mühe wert, in die Kategorie noch nicht erledigter Angelegenheiten eingeordnet zu werden. Ich hatte das Gefühl, daß ich nichts mehr zu erledigen hatte, daß alles bereits vollbracht war, was vollbracht werden mußte.”⁵³

Die größte Provokation der Protagonistin ist freilich ihre autobiographische Schrift. Wie bereits angedeutet, enthält sie nicht nur schockierende Passagen wie die oben zitierte Handschellen-Episode, sondern zeigt hysterisch-paranoide, irritierende Züge und auch solche, die Ausdruck puren Wahnsinns zu sein scheinen. Auf den ersten Blick kann diese kuriose Schrift insgesamt als Produkt einer Wahnsinnigen bezeichnet werden. Bei der zweiten und dritten Lektüre merken wir aber, daß die Protagonistin gar nicht so verrückt ist, und wir beginnen, unseren eigenen Verstand oder zumindest unsere Denksysteme und theoretischen Aggregate zur Erschließung der Welt zu bezweifeln. Denn die Aufzeichnungen der Protagonistin rühren an eine Reihe grundsätzlicher Fragen, die alle letztendlich auf dieselbe Frage hinauslaufen, nämlich diejenige nach dem Sinn des Daseins und nach der Gestalt und dem Ort des Ich in einem ständig fluktuierenden, sich selbst nie gleichenden Universum. Neben den bereits erwähnten Fragen der Mutterrolle, der “Gruppenpsychologie” der Japaner, der Beziehungen zwischen Eltern/Erwachsenen und Kindern werden im Text der Protagonistin auch solche Fragen problematisiert wie die traditionelle Institution der Ehe, die Diskriminierung der Frau und das Konsumverhalten der Bürger in der spätkapitalistischen patriarchalischen Gesell-

schaft sowie die immer mehr um sich greifende Kriminalität in dieser Gesellschaft. So stellt das Bekenntnis der Heldin, daß "es möglicherweise die Existenz meines Mannes war, die mich veranlaßte, mit der Niederschrift dieses Textes anzufangen und unverdrossen daran weiterzuschreiben",⁵⁴ und daß ihr Wunsch, ihren Mann "tot zu begraben", "sehr eindringlich" werden könnte,⁵⁵ ebenso wie die zahlreichen im Roman verstreuten Szenen aus ihrem Eheleben einen eindeutigen Beweis dafür dar, daß ihre Ehe keineswegs eine ideale ist und daß sie sich danach sehnt, diese zu ändern. Im Gegensatz jedoch zu Masako in *Kaiten tobira*, die sich von der Beteiligung anderer Personen an ihrem Eheleben durch Ehebruch und Partnertausch eine Stärkung der wackligen Bindung zwischen sich und Kaneda erhofft, also eine eher passive Haltung einnimmt, greift die Protagonistin in *Chi to kaigara* zu verschiedenen Mitteln, um ihrem Mann nahezu legen, daß sie mit ihrem Eheleben unzufrieden ist. Sie drückt ihre Mißbilligung und ihren Protest nicht nur durch gelegentliche, auf den Ehemann und seinen Freundeskreis abzielende bissige Bemerkungen und kleine trotzige Aktionen aus,⁵⁶ sondern auch durch gefährliche, gegen die Öffentlichkeit gerichtete Provokationsakte wie die Handschellen-Episode oder den vor einem möglichen Attentat gegen die ausländische Sängerin E.M. warnenden Brief, vor allem aber durch ihre Schrift, die diese Aktionen vor Vergessenheit rettet und vervollkommen bzw. neu interpretiert. Freilich ist Kōno nicht die einzige unter den modernen japanischen Autoren, die schriftliche oder mündliche autobiographische Berichte der Protagonisten ihrer Texte als strukturelles Mittel zur Erreichung überraschender Effekte, insbesondere aber zur Vermittlung dezidierter Botschaften verwendet. Da sie sich mit dem Werk

Tanizakis, der sich dieses Mittels u.a. in *Yoshino kuzu* (Arrowroot, 1931) und *Kagi* (Der Schlüssel, 1956) bedient, besonders intensiv auseinandergesetzt hat, ist nicht auszuschließen, daß sie die Anregung für den Aufbau von *Chi to kaigara* von Tanizaki erhielt.⁵⁷

Die Kritik an der japanischen Gesellschaft der Gegenwart als Inbegriff der spätkapitalistischen Konsum- und Informationsgesellschaft, die es zuläßt, daß grausame Morde begangen und daß dieselben Morde ebenso grausam als Sensationsberichte von den Massenmedien manipuliert werden, um ein blutdürstiges Publikum zu befriedigen, und daß berufstätige Frauen von ihren Vorgesetzten und Arbeitskollegen von oben herab behandelt werden und sich mit unflexiblen Arbeitszeiten zufrieden geben müssen, ist in den Aufzeichnungen der Ich-Erzählerin freilich nicht zu überhören. Was aber die Protagonistin mit dieser Schrift in erster Linie beabsichtigt, ist nicht so sehr, Kritik zu üben, sondern vielmehr, erstens zu begreifen, weshalb sie so ist, wie sie ist, was es für verborgene psychische Gründe für ihr - von ihr selbst als abwegig bezeichnetes - Verhalten gibt, und zweitens zu erreichen, daß die Umwelt endlich erkennt, daß sie so ist, wie sie in ihrer Schrift erscheint, nämlich paranoid-schizoid, kalt, voll sadistischer Lust und mörderischem, unbegründetem Haß gegenüber einem Großteil ihrer Mitmenschen und verhaltensgestört, und keineswegs die korrekte, vorbildliche Frau, die nie imstande wäre, etwas Böses zu tun, wie es ihr Mann, die Diplomatenwitwe und alle anderen zu glauben scheinen.

Wie aus der im folgenden zitierten Passage hervorgeht, war es vor allem ihr inniger Wunsch, von der Umwelt nicht nur ernst-, sondern überhaupt erst zur Kenntnis genommen zu werden, der die Protagonistin zum Verfassen ihrer beunruhigenden Schrift bewog. Damit

sind wir endlich in das Territorium des Tiefendiskurses des Romans vorgedrungen. Denn jemand, der ständig für jemand anderen oder für etwas anderes gehalten wird, ist in Wirklichkeit gar nicht da, existiert gar nicht, oder nur insofern, als andere Personen ein bestimmtes Bild in ihn/sie hineinprojizieren. Die Protagonistin klagt, eine solche Nicht-Person, ein unsichtbarer Schatten zu sein, der vom Blick und der Imagination anderer Menschen ständig zunichte gemacht und neu modelliert wird. Gleichzeitig behauptet sie, sie sei ein gefährliches, wahnhaft-pervers veranlagtes Individuum, das eine reale Bedrohung für ihre Mitbürger darstellen könnte. Hier haben wir wiederum mit der Problematisierung jener klassischen patriarchalischen Konzeption der Frau als des Bedrohlich-Anderen, das entweder verdrängt oder verharmlost oder schmackhaft gemacht werden muß, zu tun. Wie amerikanische feministische Psychoanalytikerinnen wie Nancy Chodorow, Dorothy Dinnerstein und Juliet Mitchell nachgewiesen haben, ist die Frau in der patriarchalischen Gesellschaft aufgrund der beinahe ausschließlich auf der Mutter beruhenden Früherziehung der Kinder diejenige, die am meisten idealisiert und vergegenständlicht wird und zugleich hoffnungslos gefangen bleibt in der Ambivalenz, die sowohl Männer als auch Frauen in bezug auf Grundgefühle wie Liebe und Abhängigkeit hegen.⁵⁸ Daher das im Zusammenhang mit *Kaiten tobira* angesprochene Phänomen der Unsichtbarkeit der Frau, das "Maskenspiel", in dem sie gezwungen ist, aufzutreten, der ebenfalls schon erwähnte, ewige Prozeß des Projizierens von Bildern in das Konzept Frau/Weiblichkeit und des Internalisierens solcher Bilder durch die Frauen, die Tendenz, "Frauen mit ihrer eigenen Angst vor Regression und Ohnmacht"⁵⁹

zu assoziieren. Das von der Ich-Erzählerin in ihrer Schrift entworfene Selbstbildnis ist also, ungeachtet ihrer wiederholten Beteuerungen, es sei ihr "wahres Ich", in erster Linie ein Produkt dessen, was Patricia Waugh "die kulturelle Reproduktion von Weiblichkeit"⁶⁰ und Sigrid Weigel "die Konstitution des Weiblichen als Verfahren"⁶¹ nennt.

Was nun die wahre Identität der Protagonistin anbelangt, so ist es fraglich, ob sie gleichgesetzt werden kann mit der grotesken Figur, die uns aus ihren Aufzeichnungen anstarrt: Wie das im folgenden zitierte Textfragment mit besonderer Deutlichkeit darlegt, ist die Sprache, ob in geschriebener oder gesprochener Form, ein hoch unzuverlässiges Mittel zur Ergründung bzw. Vermittlung der Realität. Die Sprache reflektiert nichts anderes als sich selbst, und dieses Sich-Selbst schwankt stets zwischen fast perfekten Lügen und einer verführerisch glitzernden Fata Morgana. Dies ist auch aus den widersprüchlichen Aussagen der Protagonistin an anderen Stellen abzulesen, wie wenn sie, wie bereits erwähnt, am Anfang des Romans zugibt, nichts sei ihr willkommener als der Tod von sechs Personen aus ihrem Bekanntenkreis, und im gleichen Atemzug behauptet, es gebe "keinen logischen Grund" für diesen Wunsch, oder wenn sie erklärt, ihren Mann töten zu wollen, und gleich danach mit ebenso großem Nachdruck von sich gibt, sie könne einen solchen Mord nie begehen.⁶² Postmodernistische Posse, dekonstruktivistischer Purismus oder ein die Irigaraysche Utopie des "uneigentlichen Frau-Sprechens" evozierender Manierismus? Auf die Frage nach dem Zweck und der Struktur des Diskurses in *Chi to kaigara* möchte ich am Schluß dieser Analyse zurückkommen. Was die eigentliche Identität der Protagonistin betrifft, so muß sie wohl für immer ein unergründliches Rätsel

bleiben, und zwar deshalb, weil uns jegliche, über den Rahmen ihrer Schrift hinausgehende Information über ihre Person vorenthalten ist: Die eigentümliche Struktur des Romans bewirkt, daß wir, wie übrigens die Protagonistin selbst, aus ihrer Schrift nicht ausbrechen können. Darüber hinaus hoffe ich, daß die obige Darstellung zumindest ansatzweise klarmachen konnte, daß es unter den in *Chi to kaigara* angegebenen Bedingungen so etwas wie eine "wahre Identität" der Protagonistin, überhaupt ein genuines, unbeirrbares, in sich zusammenhängendes Kern-Ich eines jeden Individuums nicht geben kann. Wie Abe Kōbōs *Suna no onna* (Die Frau in den Dünen, 1962) und *Tanin no kao* (Das Gesicht des Anderen, 1964) trägt dieser Roman die Züge einer Parabel auf die Ohnmacht des Einzelnen im hochtechnisierten, entpersönlichten Zeitalter, über die Tragik des individuellen Daseins, das von einer sich selbst verwaltenden, der Selbsterstörung entgegenrasenden Geschichte versklavt wurde. Andererseits ist Kōno hier insofern mit den meisten experimentellen Schriftstellern der Moderne und Postmoderne im Einklang, als sie jene sämtliche Kunst- und Literaturströmungen des zwanzigsten Jahrhunderts kennzeichnende Perplexität über den undefinierbaren Raum zwischen der platonischen Höhle und der Wand, über das zwischen Realität und Illusion wogende Grenzgebiet, übernimmt und in ihrer eigenen exzentrischen Manier überarbeitet. Auch diesen Aspekt macht das folgende Zitat deutlich.

"Diejenige, die anfang, diesen Text zu schreiben und die an ihm bis zu diesem Satz weitergeschrieben hat, ist niemand anders als ich selbst, und zwar ich genau so, wie ich in den vorangegangenen Seiten erscheine. Das Wichtigste ist,

daß ich in diesen Seiten die Wahrheit gesagt habe. Ich kann nicht umhin, zu glauben, daß es eines Tages zu Katastrophen kommen wird, die bewirken werden, daß meine Schrift als prophetisches Dokument wiederentdeckt wird. Die Tatsache, daß ich jetzt diese Sätze auf dem Papier hintereinanderreihen kann, daß ich bis heute ungestört mit meinen Aufzeichnungen fortfahren konnte, ist nur dadurch zu erklären, daß wir bisher von solchen Katastrophen verschont geblieben sind. Dasselbe gilt für den Liederabend der Sopranistin E.M.: Ich konnte hier deshalb alles bis ins kleinste Detail schildern, weil an jenem Abend nichts geschah. Hätte ich mein wildes Begehren in die Tat umgesetzt und die Künstlerin tatsächlich erschlagen, so wäre ich heute bestimmt nicht in der Lage, an meinem Schreibtisch zu sitzen und alles niederzuschreiben, was mir durch den Kopf geht (wie weit meine Aufzeichnungen zu jenem Zeitpunkt fortgeschritten waren, weiß ich nicht mehr genau, aber es gab bestimmt einen Rückstand in der Niederschrift, ich war hinter den Ereignissen zurückgeblieben). Auch wenn ich die Sopranistin wirklich getötet und man mir trotzdem erlaubt hätte, meine Eindrücke von der Tötung schriftlich festzuhalten, oder wenn man mich im Gegenteil gezwungen hätte, über diese Untat zu reden, so bin ich überzeugt, daß ich völlig außerstande gewesen wäre, auf diese Weise meine Empfindungen an jenem Abend mit derselben Intensität und Treue wiederzugeben, wie ich es nach dem Konzert der E.M. in diesen Aufzeichnungen tat.

Ähnlich verhält es sich mit allem, was ich täglich erlebe: egal, was es ist, ob ein Ereignis, eine Person oder eine Empfindung, ich gehe jeder Sache

beharrlich auf den Grund, verfolge alles bis ins kleinste Detail. Diese Veranlagung hat zur Folge, daß ich das, was ich durch meine manischen Untersuchungen entdeckte, a posteriori nie ausdrücken kann, d.h. nachdem das Unheil, das ich kommen sah bzw. selbst verüben hätte können, bereits passiert ist. Nun, ob solche unheilvollen Ereignisse Wirklichkeit werden oder nicht - meine geheimen Wünsche und Vorstellungen, denen bestimmt niemand Gehör geschenkt hätte, auch wenn ich darüber öffentlich gesprochen hätte - oder auch ob Begebenheiten, die einer anderen Art von Obsessionen zu entstammen scheinen, sich tatsächlich ereignen oder nicht, nämlich solche, die mich innerlich reinigen und bewirken, daß in mir eine Freude aufsteigt wie diejenige von einer Muschelschale, die vom Meerwasser bespült wird - für mich jedenfalls ändert sich ihre Bedeutung und die Art und Weise, in der ich sie mir vorstelle . . . ganz und gar nicht. Warum aber hat sich in meinem Verhalten bezüglich solcher Angelegenheiten nichts geändert? Um die Welt, wenn auch nur in bescheidenem Maße, darauf aufmerksam zu machen, daß besagtes Unheil wirklich passieren und ich daran einen bedeutenden Anteil haben könnte, bleibt mir nichts anderes übrig, als eine Schrift wie die vorliegende zu verfassen. Daß ich nicht ernst genommen werde, empfand ich sehr deutlich im Zusammenhang mit dem Brief, den ich an die Musikagentur schickte, die die Tournee der E.M. veranstaltet hatte. Der Brief wurde völlig falsch interpretiert: nicht nur, daß man mich nicht im geringsten verdächtigte, sondern die Antwort war sogar so formuliert, als ob die Gefahr, vor der ich eindringlich gewarnt

hatte, inexistent wäre. Auch wenn ich das Vorhaben, das ich in meinem Brief schilderte, durchgeführt hätte, so hätte mir bestimmt niemand geglaubt, oder meine Tat wäre wiederum mißverstanden worden. Vielleicht wäre der Irrtum noch größer gewesen als im Fall meines Briefes. Der Gedanke an eine derartige Möglichkeit ist mir unerträglich.⁶³

Wie bereits angedeutet, ist *Chi to kaigara* auf der Diskursebene viel radikaler und experimenteller, als es die Abfolge von nicht besonders spannenden Episoden, die den Inhalt des Romans ausmachen, auf den ersten Blick vermuten läßt. Die im Zusammenhang mit *Kaiten tobira* angesprochene Detailbesessenheit, die beinahe alle Kōnoschen Romane kennzeichnet,⁶⁴ geht hier ins Wahnhaft-Alptraumhafte über. Der daraus resultierende Realismus ist nur ein scheinbarer, denn die von Satz zu Satz und Episode zu Episode langsam vor uns aufgerollte Realität entpuppt sich letztendlich als lediglich eine Dimension einer größeren Wirklichkeit oder Surrealität. Diese Surrealität bewahrt das Spiegelbild aller Dinge und Personen aus der diesseitigen, empirisch überprüfbaren Welt, ein Bild, das jedoch entweder seltsam verzerrt ist oder in einer völlig anderen Gestalt auftritt als seine Vorlage. So werden die leblosen unbearbeiteten Pelze oder Felle, für die die Protagonistin und ihr Mann ein Faible haben, in der surrealen Dimension entweder zu lebenden Tieren oder zu hybriden, mythisch anmutenden Menschentieren, die sich am Geschlechtsverkehr der beiden beteiligen. Dem kleinen schmerzhaften Pickel auf der Zehe der Protagonistin entspricht in der anderen Realität ein monströser, lebendiger Auswuchs, der in eine dermatologische Creme übergeht, die ihrerseits zu einem

Brief wird, der von der Protagonistin an die Herstellerfirma dieser Creme geschickt wird. Eine Reklame für einen neuen Typ von Müllverbrennungsanlagen wird zu einer kolossalen Vernichtungsmaschine, die alles verschlingen kann. Die Protagonistin selbst spiegelt sich mal als vampirisches Monster, mal als Kinderpeinigerin, mal als heuchlerische Diplomatenwitwe, mal als eine verstorbene Freundin. Es liegt auf der Hand, daß die Ich-Erzählerin die Diplomatenwitwe und die anderen Personen, deren Tod sie herbeiführen möchte, nur deswegen haßt, weil diese häßliche Aspekte ihrer eigenen Persönlichkeit verkörpern. Wir haben es hier mit einem "Vexierspiegel-Effekt" zu tun, der dazu führt, daß der ganze metaphorische Prozeß, der vom Roman in Gang gesetzt wird, als unglaubwürdige Maskerade bezweifelt werden muß. Die erwähnte surreale Dimension könnte natürlich als das Unbewußte, oder zumindest als das ungewisse Zwischenstadium zwischen Bewußtem und Unbewußtem der Protagonistin interpretiert werden, aber diese Deutung würde an der Behauptung der Protagonistin scheitern, die Realität sei nichts anderes als eben die von ihr wahrgenommene Surrealität, also die Welt des Vexierspiegels. Auch würde es den Anschein haben, als ob der Roman die drei Lacanschen Ebenen des Imaginären, des Symbolischen und des Realen und den regen Verkehr der Signifikanten zwischen diesen Dimensionen mit großer Akribie reproduziere, aber wie wir gesehen haben, sind in *Chi to kaigara* das Symbolische und das Reale austauschbar und das Imaginäre - weit davon entfernt, sich mit der nebligen Identitätslosigkeit des Spiegelstadiums zufrieden zu geben⁶⁵ - hat nicht nur die vom Spiegel reflektierte Welt gewaltsam besetzt, sondern droht, auf das Symbolische und Reale überzugreifen. Mit anderen Worten, der Diskurs dieses

Romans ist ein Spiegeldiskurs, der der Grundvoraussetzung aller abendländischen Diskurse, daß das Wort am Anfang gestanden habe, die Annahme gegenüberzustellen scheint, daß das Bild der Ursprung von allem sei. Dieses Bild, will es scheinen, kann auch ohne Denotate (das Bild widerspiegelnde Gegenstände und Gegenstände, die sich im Bild widerspiegeln) als Bild definiert werden, denn es ist in erster Linie ein Bild von sich selbst. Die "Realität" besteht also zwar aus unendlichen Ketten von Signifikanten, die aber an sich Bilder sind, auch außerhalb der sprachlichen Wirklichkeit, und die in einem unendlichen, signifikantenlosen Raum frei schweben.

Chi to kaigara ist in mehrfacher Hinsicht ein Antiroman. Erstens demonstriert dieses Werk mit großer Akribie, daß der paradigmatische zeitgenössische Roman nur insofern funktionsfähig ist, als er genau das Gegenteil von dem propagiert, was in der Regel mit dem Roman, oder mit "guter Literatur" assoziiert wird: poetische Sprache,⁶⁶ dramatische Handlung, Mehrdeutigkeit des Diskurses, von Figuren durchschnittlichen Formats zu lösende, überdurchschnittliche Aufgaben, dezidierte Botschaften von universeller Bedeutung. *Chi to kaigara* impliziert, daß die Literatur der Gegenwart zwar den Leser "nicht als denselben" entlassen mag, "der er war",⁶⁷ aber nach der Lektüre solcher Romane ist der Leser nicht eigentlich weiser, sondern noch verwirrter und unsicherer als früher. Zweitens hebt *Chi to kaigara* die Unterscheidung zwischen "guter" oder "hoher" Literatur und deren der Unterhaltung dienender, dem Geschmack des Publikums angepaßter Variante insofern auf, als es Elemente aus beiden Traditionen übernimmt (Sadismus, Mordphantasien, die narzistische Selbstbeobachtung und den Beichtdrang des *shishōsetsu*-Genres,

Detailgenauigkeit der Literatur der Meiji-Zeit, die Konzentration auf die private Sphäre in der traditionellen "Frauenliteratur", Tagebuch-Rahmen), diese beliebig vermischt, entmystifiziert und zugleich die ironische Überzeugung ausspricht, daß die sogenannte Unterhaltungsliteratur (*taishū bungaku*) die Literatur schlechthin sei, da sie viel mehr Potential zur Eroberung des Marktes besitze als die elitäre, sogenannte anspruchsvolle Literatur. Drittens legt dieser Roman nahe, daß das Grundpostulat aller aus der realistischen Schule hervorgegangenen Strömungen wie des Naturalismus, der proletarischen oder Arbeiterliteratur und der Reportageliteratur, Literatur sei unvermittelte Übertragung der Wirklichkeit in das Medium der Sprache oder getreues Abbild der Realität des Alltags, illusionär ist, daß jeder Versuch, die Wirklichkeit des Lebens unvermittelt in die Literatur zu transponieren, nicht viel mehr hervorbringen kann als insipide Protokolle, da die Routine des Alltags jegliche Romantik oder Romanhaftigkeit im einzelnen Dasein abtötet. Schließlich ist *Chi to kaigara* auch insofern ein Antiroman, als er eine negative Semiotik aus Protest gegen die Unberechenbarkeit der Sprache und gegen unsere Unfähigkeit, Herr unseres Schicksals zu werden, kreierte. Zum Unterschied aber von der von Julia Kristeva aus der Kunst und Literatur der europäischen Avantgarde abstrahierten negativen Semiotik⁶⁸ ist diejenige von *Chi to kaigara* nicht so sehr subversiv als sich-selbst-unterminierend und in-sich-selbst-auflösend und erhebt keinerlei Ansprüche auf universelle Gültigkeit. Werden die von der europäischen Avantgarde in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hervorgebrachten Werke als Ausdruck einer radikalen Negation gedeutet, so kann *Chi to kaigara* als Negation der Negation definiert werden, wobei

diese doppelte Negation nicht eine positive Vision ergibt, sondern ein zwar durch eine trotzig und luzide Haltung gekennzeichnetes, aber unheilbares Symptom der Resignation.

2.2 In Übersetzung vorliegende Texte

2.2.1 *Yōjigari* (Knabenjagd, 1961), Erzählung – *Yōjigari* zählt zu den bekanntesten und erfolgreichsten Texten Kōnos. Heldin dieser Erzählung ist Hayashi Akiko, eine ledige Frau knapp über dreißig, die ihren Lebensunterhalt mit Übersetzungen aus dem Italienischen, Privatunterricht in derselben Sprache, Stenographie und anderen Gelegenheitsarbeiten bestreitet. Akiko ist Absolventin einer Musikakademie und war bis vor wenigen Jahren Chorsängerin in einem Opernensemble. Wie die Protagonistinnen anderer Kōnoscher Werke wie *Kani* und *Fui no koe* darf Akiko auf Grund einer einige Jahre zurückliegenden Tuberkuloseerkrankung keine Kinder gebären. Dieses Verbot stört sie jedoch nicht im geringsten, da sie einen "von Natur aus (. . .) schwach ausgeprägten Mutterinstinkt"⁶⁹ hat.

"Der Arzt hatte ihr nach ihrer Genesung mitgeteilt, sie dürfe keine Kinder bekommen. Aber sie wollte es auch nicht, selbst wenn er es ihr erlaubt hätte . . .

Immer stärker prägten sich bei ihr eine Unfähigkeit zum Kinderhaben und der Mangel an Mutterliebe aus.

Und so hatte sich Akiko vollkommen damit abgefunden, daß ihr Körper kein Kind gebären sollte. Wenn sie daran dachte, wurde sie sogar fast vergnügt."⁷⁰

Akiko hat einen zwei Jahre jüngeren Liebhaber namens Sasaki, der als Ingenieur bei einer Kompressorenfirma

arbeitet, für die Akiko als Übersetzerin tätig ist. Die beiden passen sehr gut zusammen, da Akiko masochistisch und Sasaki sadistisch veranlagt ist. Um zum Orgasmus kommen zu können, läßt sich Akiko von Sasaki schlagen. Neben dem Geschlechtsverkehr mit Sasaki besitzt Akiko noch ein geheimes Rezept für orgasmische Erfahrungen: eine wiederkehrende Phantasie von einem Vater, der seinen sieben- oder achtjährigen Sohn mit immer größerer Brutalität züchtigt, bis schließlich der Bauch des Jungen platzt und "ein schnurartiges Organ" hervorquillt, das "eine schöne violette Farbe" hat.⁷¹ Bei dieser Züchtigung ist es stets die Stimme einer Frau, die den Vater zu immer grausameren Folterakten anstachelt. Eine weitere sonderbare Veranlagung Akikos ist ihre "exzentrische Zuneigung zu Knaben"⁷² im Alter von drei bis zehn Jahren. Dieser pädophilen Zuneigung, die so weit gehen kann, daß Akiko die kleinen Söhne ihrer Bekannten oder auch von nahezu fremden Leuten ohne einen besonderen Anlaß mit teuren Kleidungsstücken beschenkt, entspricht ein nicht weniger starker Abscheu vor kleinen Mädchen im selben Alter.

Nach einer Nacht wilder Lust mit Sasaki, in der Akiko auf Grund der Tatsache, daß sie und ihr Liebhaber auf dem Höhepunkt der Erregung unterbrochen wurden, in Ohnmacht fiel, geht Akiko ins Badehaus. Ihre Hoffnung, hier kleine "niedliche Jungen" zu finden, mit denen sie spielen könnte, geht nicht in Erfüllung. Auf dem Weg nach Hause aber begegnet Akiko einem Knaben im Alter von etwa drei Jahren, der damit beschäftigt ist, einen Kern aus dem Stück Wassermelone herauszugraben, das er in der Hand hält. Akiko hilft dem Kind bei der schwierigen Operation und bekommt als Belohnung einen "mit dem Schweiß und Schmutz und Speichel des Kindes

getränkten Bissen Wassermelone,"⁷³ den sie "mit Bedacht" herunterschluckt. Als sie dem Kind den Rest des Melonenspalts zurückgeben will, schenkt ihr der Junge die Frucht großzügig und läuft davon.

Was die Deutung von *Yōjigari* anbelangt, so scheinen in der japanischen Kōno-Forschung zwei Richtungen vorzuherrschen: die eine bedient sich in ihren Erläuterungen der Sexualitätstheorien Freuds und seiner Schüler, insbesondere der Freudschen Darstellung der weiblichen Sexualität; die andere stützt sich im wesentlichen auf die von Kōno selbst in ihrer brillanten Tanizaki-Studie formulierten Ansätze zu einer Theorie des Sadomasochismus. Yonaha Keiko weist beispielsweise darauf hin, daß Akikos abnorme Anlagen mit Hilfe der Freudschen Theorie des Kastrationskomplexes und des darauf beruhenden Minderwertigkeitskomplexes der Frau sowie anhand von Marie Bonapartes Deutung von Masochismus als Resultat der Fortpflanzungsfunktion und der angeborenen Passivität der Frau (Entbindung als der masochistische Akt par excellence) relativ problemlos zu erklären seien.⁷⁴ Nach Yonahas Auffassung sind Akikos Charakter und Sexualverhalten in erster Linie ein Produkt ihrer aus ihrer Kindheit stammenden, unbewußten Sehnsucht danach, ein Knabe zu sein, also ein Produkt ihres Penisneids. Ihr Verlangen nach Züchtigung durch ihren Liebhaber, ihre Phantasien von der grausamen Folterung eines Jungen und ihr "Geschmacksmasochismus", der sich in der Schlußzene der Erzählung dadurch manifestiert, daß Akiko ein Stück vom "zermatschten und lauwarmen" Melonenspalt eines kleinen Jungen verzehrt, seien Ausdrücke eines Selbstbestrafungsdrangs (Akiko bestraft sich dafür, daß sie als junges Mädchen nicht zu einem Knaben werden konnte, wie sie sich innig gewünscht hatte) und zugleich Erscheinungen

ihres Begehrens, solche Jungen wörtlich zu besitzen und in ihnen aufzugehen als Kompensation für den mangelnden Penis und ihren im Keime erstickten Mutterinstinkt (diese Jungen könnten ihre eigenen Kinder sein).⁷⁵ Gleichzeitig stelle Akikos perverse Veranlagung einen eindeutigen Beweis einerseits für die Tatsache dar, daß eine Konstante der weiblichen Psyche in der Unvereinbarkeit von Sexualität und Mutterschaft bestehe,⁷⁶ und andererseits für die Beauvoirsche Behauptung, man werde nicht als Frau geboren, sondern man werde zur Frau.⁷⁷ Tsuge Teruhiko, der auf Kōnos Triade des "physischen, psychischen und konzeptuellen Masochismus" (*nikutaiteki mazohizumu, shinriteki mazohizumu, kannenteki mazohizumu*)⁷⁸ aufbaut, sieht in Akikos "Geschmacksmasochismus" (*mazohizumuteki mikaku*)⁷⁹ ein Symptom des "konzeptuellen" Masochismus, während ihre Knabenliebe und ihr Sexualverhalten überhaupt eine Mischung von "physischem" und "psychischem" Masochismus darstellen.⁸⁰ Nun übersehen solche Interpretationen, die im Rahmen der obengenannten Theorien durchaus plausibel erscheinen, folgende wichtige Sachverhalte: erstens die Tatsache, daß Freuds Theorien über die weibliche Sexualität von der feministischen Psychoanalyse längst in Frage gestellt worden sind;⁸¹ zweitens, daß Kōnos Spekulationen über Sadomasochismus in *Tanizaki bungaku to kōtei no yokubō* hauptsächlich aus der Erfahrung der Autorin als Leserin der modernen japanischen Literatur, insbesondere von Tanizaki, abstrahiert und daher nicht als universeller Maßstab gedacht sind;⁸² drittens, daß es in *Yōjigari* nicht nur um die Erforschung wenig bekannter (da meist verdrängter) Aspekte der weiblichen Sexualität geht. Schließlich lassen die meisten Interpretationen dieser Erzählung die spezifische Gestalt des Erzählungsdiskurses außer acht, die

wie bei den im ersten Teil dieses Kapitels analysierten Romanen einer kritischen Zielsetzung dienlich gemacht wird.

Zu wenig wird von "Knabenjagd"-Interpreten beispielsweise die Tatsache untersucht, daß Akiko eine sadistische Anlage hat, die mindestens ebenso stark ist wie ihre masochistische Veranlagung, was aus einer Reihe von Szenen hervorgeht: Akikos Traum von der brutalen Züchtigung eines sieben- oder achtjährigen Jungen, in dem die Frauenstimme, die den Vater anstachelt, eindeutig ihre Stimme ist; ihren Bemühungen bei ihren Badehausbesuchen, kleine Knaben, die in Begleitung ihrer Mütter baden gekommen sind, zu verführen, was eine indirekte Rache an den "glücklichen" Müttern darstellt, die zugleich eine sadistische, hexenhafte Vorfreude über ein imaginäres Festessen mit einzuschließen scheint, bei dem Akiko die Kinder verschlingen würde wie in einer modernen Version des Hänsel- und Gretel-Märchens oder der japanischen Legende der menschenfressenden Berghexe (*yama-uba*); der Melonen-Episode zum Schluß der Erzählung, in der Akikos Begierde, das Kind samt Melonenstück zu fressen, wiederum grotesk-märchenhafte Züge annimmt. Nicht genug beachtet wird auch die Tatsache, daß Akikos Freund Sasaki, wenn auch in weniger auffallendem Maße als sie, masochistisch veranlagt ist, was daraus abzulesen ist, daß er sich widerstandslos von ihr herumkommandieren läßt, was ihre gemeinsamen Liebesspiele anbelangt (er ist nichts anderes als ein Instrument zur Erfüllung der sexuellen Begierden Akikos),⁸³ und daß sein Bericht über eine Episode aus seiner Studentenzeit unmittelbar nach dem Kriege - er hatte bei der Entbindung einer Frau geholfen, die im selben Haus wohnte, in dem er ein Zimmer hatte - mythisch-archetypisch angelegt ist (der Bericht bewahrt

Spuren sowohl einer typisch männlichen Angst vor dem Akt der Geburt als identitätsgefährdend als auch einer Sehnsucht nach der Rückkehr in die Geborgenheit des intrauterinen Stadiums und einer noch nicht, oder nur teilweise vollzogenen Trennung von der präödiptalen Mutter).

„Daß Akiko sich deutlich zu ihm hingezogen fühlte, bemerkte sie, als er erzählte, wie er als Student kurz nach dem Kriege einmal bei einer Entbindung helfen mußte.

. . . als ich grade ins Bett gehen wollte, kommt diese Vermieterin reingestürzt und sagt, gleich kommt das Baby. Da sag ich, dann dürfen Sie doch nicht rumlaufen. Da ist sie wütend geworden und schimpft, Quatsch, ich bin doch Witwe, aber die hatte wirklich einen ziemlichen Bauch! . . . Also das Baby, das hatte die im ersten Stock, da war der Mann Zeitungsreporter, der hat dauernd gesoffen und ist immer zu spät nach Hause gekommen, und an dem Abend war er natürlich auch nicht da. Jetzt war das Kind fast da, und deshalb konnte man sie nicht mehr ins Krankenhaus bringen. Und weil da oben im ersten Stock alles drunter und drüber ging, sagte sie, ich sollte unten Wasser heißmachen. . . . Aber als ich dann das Wasser aufsetzen wollte, kommt die Frau wieder und sagt, da sollte jemand die Hebamme holen, der kommt nicht zurück, und jetzt sollte ich sie suchen und herschleppen. Aber find du mal eine Hebamme! (. . .) Endlich hab ich dann 'ne andere gefunden und mitgebracht. Das Kind war zwar schon da, aber zum Nabelabbinden und so was konnte man sie ja noch gebrauchen. (. . .) Ich wollte grade wieder in mein Zimmer, da kommt diese Vermieterin schon wieder. Ich soll

gleich das Badewasser von dem Kind ausschütten gehen. Also bin ich gegangen mit dem Kerl aus dem Nachbarzimmer. (. . .) Das schmutzige Wasser schwappte dauernd über und spritzte uns bis ins Gesicht. Da dachten wir uns, das reicht, und haben es an der Straßenecke in den Abfluß gekippt.

Was war's denn?

Das Kind? Ein Junge, ein Prachtkerl.

Diese Schilderung der Geburt hatte auf Akiko eine unerwartete Wirkung. Sie wunderte sich selbst, wieso es sie so erregte, von einem jungen Mann zu hören, der Schwierigkeiten bei der Entbindung einer Fremden hat. Hinter der Frische und Kindlichkeit oder vielmehr der scheinbar verlegenen Hilfsbereitschaft, auf die der Inhalt und der Tonfall seiner Erzählung auf den ersten Blick hinzuweisen schienen, verspürte sie eine ganz bestimmte Brutalität. Das hatte sie gepackt. Sie hatte sich nicht getäuscht. Sasaki entsprach ihrem Geschmack. Nur, als Sasaki geantwortet hatte: „Ein Junge, ein Prachtkerl!“, schien es, als sei er kinderlieb, aber stimmte das eigentlich?“⁸⁴

Ferner möchte ich auf das ebenfalls unbeachtet gebliebene, ambivalente Verhältnis zwischen Akiko und den kleinen Knaben, denen sie zufällig begegnet und zu denen sie sich unwiderstehlich hingezogen fühlt, hinweisen: auch wenn man von gegenseitiger Zuneigung nicht sprechen kann, so steht es außer Zweifel, daß die Jungen auf Akikos Avancen eingehen. Interessant ist aber, daß der Text andeutet, daß nicht etwa die unschuldigen Knaben nichtsahnend in die von der Protagonistin gestellte Falle gehen, sondern daß sie sich auf eine Art Komplizenschaft mit ihr einlassen. Diese kuriose Komplizenschaft kommt in der Schlußszene der

Erzählung besonders deutlich zum Ausdruck. Gleichzeitig legt diese Passage nahe, daß Akiko sich von ihrem Verkehr mit kleinen Jungen nicht nur eine Art rituelle "Reinigung", also eine Auflösung ihrer perversen Triebe erhofft, sondern auch, daß es zwischen ihr und den Knaben zu einem konstruktiven Dialog kommt, ja sogar daß die Kinder ihre Sünden auf sich nehmen und dafür büßen.

"Für Akiko war ein kleiner Knabe der Inbegriff einer grenzenlos gesunden Welt. Sie empfand, daß sie dadurch gereinigt und wiederhergestellt würde. Doch diese Welt, sie war so tief und weit, daß sie auch all das, was an ihr selbst so sonderbar war, aufnahm und sie daraus Mut schöpfen ließ.

Sie merkte plötzlich, daß sie noch immer die Melone mitsamt den Händchen festhielt.

"Dankeschön", sagte sie und ließ los. Der Junge schaute unverwandt auf das Stück Melone, das er zurückbekommen hatte. Dann sagte er: "Schenk ich dir. Ich brauch es nicht", und schob es ihr hin.

Vielleicht mochte er es nun, weil ein fremder Mund es berührt hatte, nicht mehr essen. Er rieb seine Hände am Hosenboden ab und lief los. Ein Stückchen weiter blieb er stehen. Er wandte sich um und sah Akiko, wie sie mit dem Geschenk in der Hand ratlos dasaß."⁸⁵

Auch wenn die obengenannten Aspekte den Eindruck erwecken mögen, sie täten nicht viel mehr als Kōnos Konzeption des Sadomasochismus, insbesondere ihrer Bemerkung, daß "der Masochist die Möglichkeit sadistischer Anlagen in sich" trüge,⁸⁶ beizupflichten bzw. wie die bereits erwähnte Handschellen-Episode in *Chi to kaigara* oder jene Episode in der Erzählung *Bishōjo* (Schönes Mädchen, 1962), in der die Pro-

tagonistin sich einen ganzen Tag um die drei jüngeren Schwestern ihres Liebhabers Nagata kümmern muß,⁸⁷ klischeehafte Vorstellungen über die Psychologie des Kindes in Frage zu stellen, so scheinen sie mir dennoch eine komplexe Problematik aufzuwerfen. Erstens implizieren diese Dimensionen des Textes, daß Sexualität eine androgyne Beschaffenheit hat, daß keine klare Trennungslinie zwischen weiblicher und männlicher Sexualität gezogen werden kann. Dies bedeutet natürlich, daß auch die Psyche androgyn beschaffen ist, zumindest im Idealfall, was die gängige Unterscheidung zwischen solchen Kategorien wie "homo-" und "heterosexuell", "Pädophilie" und "Kinderliebe", "Inzest" und "Mutter-Kind-Bindung", ja diese Kategorien selbst außer Kraft setzt. Auf der anderen Seite scheinen der in den erwähnten diskursiven Dimensionen sich abzeichnenden Auflösung der Grenze zwischen "gesunder" und "perverser" Sexualität grundsätzliche Bedenken ob der Grundvoraussetzung des Freudschen wie des Lakanschen Diskurses zugrunde zu liegen, nämlich, Sexualität sei Ausdruck des Unbewußten, und der Schlüssel zur Entzifferung (der Sprache) des Unbewußten sei der Phallus bzw. phallogozentrische Konstruktionen. Vielmehr scheinen die erwähnten Beispiele auf die Möglichkeit eines sich je nach historischem Moment wandelnden, gesamtgesellschaftlichen "Kastrationskomplexes" im Sinne einer kollektiven psychischen Konstruktion hinzudeuten, die durch das Bewußtsein einer endgültigen Abtrennung von einem mühevoll zu rekonstruierenden paradisiischen Urzustand bestimmt ist. Andererseits bahnt sich in den oben untersuchten Aspekten der Erzählung die Vermutung an, daß Sexualität eine bewußt verfolgte Politik des Kompromisses darstellt, i.e. das Streben des Individuums, durch sein Sexualverhalten als einzigartige und zugleich als

eine in der Gesellschaft aufgehende Persönlichkeit anerkannt zu werden. Diese Überlegung führt zu den nächsten zwei, eng miteinander verknüpften Fragenkomplexen, die in den oben untersuchten Aspekten wie im Diskurs der Erzählung überhaupt eingeschrieben sind: die doppelte Struktur des Liebesdiskurses als einerseits mythisch-archetypische, religiöse Variable, und andererseits als klischeebeladene, hoffnungslos kommerzialisierte Ware; und Spiel als Lebens- und Diskursphilosophie. Daß es in *Yōjigari* in erster Linie um Liebe geht, liegt auf der Hand, denn was Akiko unablässig und trotz wiederholter Enttäuschungen sucht, ist nichts anderes als Liebe. Ihr Ideal ist aber nicht eine absolute Liebe, die die individuelle Freiheit einzuschränken droht, sondern eine in den Rahmen des Alltagslebens durchaus passende, und zugleich dieses doch irgendwie transzendierende Liebesbeziehung. Nun geht aus der bereits zitierten Passage über die von kleinen Knaben bewohnte, "grenzenlos gesunde" Welt ebenso wie aus einer ebenso bedeutungsvollen Stelle am Anfang der Erzählung, in der die "scheußlichen, abstoßenden Empfindungen", die die Protagonistin als kleines Mädchen hatte und die durch ihre erwachsende Sexualität hervorgerufen wurden, mit einem von ihrem Körper abgesonderten "unsichtbaren Schleim", einem "Fluch" oder der "ekelerregenden Gestalt" einer Seidenraupenpuppe verglichen werden, die sich in dem "erstickenden Ende" des Kokons "selbst eingesponnen hatte",⁸⁸ hervor, daß Akiko sich bewußt ist, daß die vielfältigen Erscheinungsformen ihrer Liebe, die vor allem eine Liebe zum Leben ist, eine lange Vorgeschichte haben, die bis in die mythische Welt vergangener Epochen zurückverfolgt werden kann. Darüber hinaus wird in *Yōjigari* darauf hingedeutet, daß Liebe einem religiösen Läuterungs-

ritual gleichkommt, durch das man von Sünden befreit wird, was in einem ein freudiges Gefühl, wie bei einer Wiedergeburt, hervorruft (Liebe bedeutet ja auch methaphorischer, bzw. wie im Fall des *shinjū* oder Doppelselbstmordes zweier von der Gesellschaft verstoßener Liebhaber, realer Tod). Dem Bewußtsein der Protagonistin von der mythisch-religiösen Dimension der Liebe entspricht auf der Diskursebene eine mythisch-archetypische Resonanz der Signifikantenkette, wie in der erwähnten Szene über die Seidenraupe deutlich zu erkennen ist, und auf der allgemein-literarischen Ebene eine Legende oder ein Märchen, in dem nicht so sehr die moralisierend-belehrende Intention (etwa die aus der Konfrontation zwischen Akiko als Bösewicht oder Hexe und den Knaben als Inbegriff des Guten zu ziehende Lehre), sondern vielmehr eine nicht weniger archetypisch wirkende Ehrfurcht vor den unergründlichen Tiefen der menschlichen Psyche und schöpferischen Imagination im Vordergrund steht. Akikos zeitlose, ahistorische Phantasie von der Folterung eines Jungen durch seinen Vater legt diese ehrfurchtsvoll märchenhafte Dimension der Erzählung in meisterhafter Form nahe.

"Warum bist du nur so? begann der Vater. Wenn das so ist, muß ich dich schlimm bestrafen."

Es gab einen heftigen Knall; mit voller Kraft ohrfeigte der Vater das Kind, so daß man dachte, sein Kopf würde weggefeigt. Der Junge verbiß sich den Schmerz und richtete sich taumelnd sofort wieder auf. Dennoch hielt er sich mit einer Hand vorsichtig die Wange (. . .)

"Jetzt mach doch mal das", war von irgendwoher eine Frauenstimme zu hören. Der Vater warf den Gürtel fort und griff statt dessen nach

einem Stock.

Wieder begann die Züchtigung. Jedesmal wenn der Stock niedersauste, stieß der Junge ein unterdrücktes Stöhnen aus (. . .)

Er scheint zu bluten, sagte die Frauenstimme. Tatsächlich hatte das Blut am Gesäß und an den Schenkeln Streifen gezogen, und einige hatte der Stock berührt und flächig verwischt. Wieder schlug der Vater zu. In zwei Strömen, einer schneller als der andere, floß das Blut hervor. Doch es stockte bald, so schnell trocknete es ein, denn es spielte sich alles unter der glutheißen Sonne des Hochsommers ab.

Schlag mich auf den Rücken, Vater, sagte der Junge.

Das kommt noch. So schnell sind wir ja noch nicht fertig. Verstehst du?

Der Vater legte den Stock fort und führte den Jungen an den Rand einer nahen Wellblechhütte. Er packte den Jungen bei den Schultern und drückte ihn gegen das glühende Blech. Der Junge wand sich und bäumte sich auf. Doch vergebens. Er wurde vom massigen Körper des Vaters zurückgedrängt, so daß sein Rücken fest gegen das heiße Blech stieß. Ein zischendes Schmoren war zu hören (. . .)

Wo kann ich ihn denn noch schlagen? fragte der Vater.

Du hast den Bauch noch nicht, sagte die Frau anstachelnd. Nun wurde der Junge dort bearbeitet.

Auf einmal platzte der Bauch des Jungen. Ein schnurartiges Organ quoll hervor. Es hatte eine schöne violette Farbe.

Die Frau hieß den Riemen, an dem der Junge baumelte, zerschneiden. Der Vater schnitt ihn

durch und ließ den Jungen zu Boden fallen. Dann nahm er einen Teil der violetten Schnur, zog sie stramm an und begann, das Kind daran herumzuschleudern, als ob er einen Drachen steigen lassen wollte. Wiederholt schlug der Körper des Kindes gegen die Blechhütte. Jedesmal ertönten gellende Schreie.⁸⁹

Daß der Liebesdiskurs in der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft zu einer mit großem Profit vermarkteten Ware geworden ist, die auf Grund einer häufig niedrigen inhaltlichen und formalen Qualität eine negative Wirkung auf reale Liebesverhältnisse ausübt, wird in "Knabenjagd" eindringlich dargelegt. So drückt sich der Gefühlsinhalt in der auf einer "übereinstimmenden Neigung" beruhenden "Partnerschaft" zwischen Akiko und Sasaki⁹⁰ entweder durch einen völlig banalen Austausch über ebenso banale Alltagsgeschehnisse oder durch nichtssagende schriftliche Botschaften, oder wie beim Geschlechtsverkehr durch lakonische Befehle bzw. Lustschreie aus. Die teuren Geschenke, mit denen Akiko die Sympathie von kleinen Knaben aus ihrem Bekanntenkreis zu gewinnen versucht, stellen ebenfalls eine Form des pervertierten, verkäuflichen Liebesdiskurses dar. Akikos Dialog mit den Jungen, die sie zu verführen sucht, ist auf eine stark vereinfachte Sprachvariante reduziert. Freilich ist hierin auch die Kritik Kōnos an der Manipulation der Sprache durch die herrschende politisch-ökonomische Schicht sowie jener grundsätzliche Zweifel an der Funktion der Sprache als Vehikel geistiger Inhalte zu erkennen, der auch in *Kaiten tobira* und *Chi to kaigara* zum Ausdruck kommt und der ein wiederkehrendes Motiv im Kōnoschen Werk überhaupt darstellt.

Ein anderes wichtiges Motiv in *Yōjigari* ist das Spiel. Nicht nur, daß Akiko ihre Phantasie erschöpft, um ihre geliebten kleinen Knaben zu amüsieren, sondern die von ihr und Sasaki ausprobierten Liebesspiele sind eindeutig auch als Belustigung gedacht.⁹¹ Ferner kommt das spielerische Element in der oben zitierten Folterphantasie der Protagonistin besonders deutlich zum Ausdruck, und zwar nicht nur in dem zum Schluß auftauchenden Vergleich zwischen der Art und Weise, in der der Vater das Kind an dem aus dessen geplatzttem Bauch herausquellenden Darm herumschleudert und dem Steigen eines Drachens, sondern auch in der Anlage der Szene und vor allem in dem methaphorischen Kode, in dem das Ganze festgeschrieben ist: Die extrem konkreten, beinahe greifbaren und zugleich verschwommenen Bilder (die Besitzerin der Frauenstimme ist unsichtbar, die Gesichtszüge des Jungen und des Vaters bleiben unklar, die Folterrequisiten wechseln bei jeder Wiederholung der Vision), das Grotesk-Parodistische der Situation (der Vater und die unsichtbare Frau scheinen sich mit einem Experiment zu vergnügen, das sie an einer Puppe oder einem Roboter ausführen), die aus lakonischen Sätzen bestehenden narrativen Passagen, die zwischen die Dialoge eingeschoben sind und die aus Comic-Heften zu stammen scheinen, all das läßt nicht zu, daß diese Phantasie ernstgenommen wird. Nicht nur, daß die Protagonistin selbst erkennt, daß solche Situationen "in Wirklichkeit ausgeschlossen" sind,⁹² sondern die ganze Erzählung ist so strukturiert, daß der Leser das Geschehen statt mit einem entsetzten Schauern mit einem Lächeln beobachten kann. Wir haben es also in *Yōjigari* mit einer spielerischen Utopie, einem Märchen sowohl für Kinder als auch für Erwachsene zu tun,⁹³ welches jedoch, wie ich bisher zu zeigen versuchte, ernsthafte Implikationen hat. Eine

wichtige Implikation ist die Tatsache, daß sich in dieser Erzählung eine auf dem Gesetz des Spiels beruhende Lebens- und Diskursphilosophie aufzeichnet. Damit meine ich nicht etwa, daß in *Yōjigari* eine Lebensauffassung zum Ausdruck kommt, die dem Leben als universellem Prozeß bzw. dem einzelnen Menschendasein wenig Bedeutung beimißt oder sich für Unstetigkeit als Daseinsformel einsetzt, sondern vielmehr, daß Kōno hier andeutet, daß jede neue Entwicklung oder Schwierigkeit, mit der man konfrontiert wird, positiv als schöpferisch zu lösende Aufgabe zu betrachten sei; und daß die rätselhaften Fragmente, die unsere alltäglichen Erfahrungen bzw. die sinnlich wahrnehmbare Umwelt auszumachen scheinen, sich zwar nicht sinnvoll wie ein Puzzlespiel zusammensetzen, aber dennoch beliebig hin- und herschieben ließen, um Lösungen und Interpretationen zu konstruieren, die an sich nichts anderes als geistige Spiele sind. Dies ist auch eine Folge dessen, daß die Sprache selbst wie ein Spiel konstituiert ist (das Lakansche "Spiel der Signifikanten"), das sich auch ohne die Beteiligung von Spielern oder Akteuren entfalten kann ("es ist die Welt der Worte, die die Welt der Dinge schafft", sagt Lacan),⁹⁴ und das eine Bewegung in Gang setzt, die vor allem *jouissance* (Genießen) im Lacanschen, oder *plaisir du texte* (Lust am Text) im Barteschen Sinne beim Leser/Sprecher hervorrufen soll.⁹⁵ Selbstverständlich wird in *Yōjigari* keine "Theorie des Spieldiskurses" formuliert, aber Szenen wie Akikos wiederkehrende Phantasie von der Bestrafung eines sieben- oder achtjährigen Jungen oder jene Stelle, an der sie den Text einer Karte von einer ehemaligen Kollegin vom Opernensemble (durch diese Karte bedankt sich die Kollegin für das Knabenhemdchen, das Akiko ihrem vierjährigen Sohn geschenkt hat) "ge-

nießerisch (. . .) auf sich wirken" läßt,⁹⁶ legen nahe, daß hier eine Konzeption der Sprache bzw. der Literatur als lusterregendes Spiel vorliegt, wobei "Lust" im weitesten Sinne des Wortes als Lebensbejahung oder "Freude am Dasein"⁹⁷ zu verstehen ist.

Eine orthodoxe marxistisch-feministische Deutung von *Yōjigari* würde mit aller Wahrscheinlichkeit behaupten, der Text sei ein Manifest, das gegen die in der japanischen Gesellschaft der sechziger Jahre trotz demokratischer Reformen und rasanten Wirtschaftsaufschwungs weiterhin bestehende Unterdrückung und Diskriminierung der Frau gerichtet sei. Dies könne aus solchen Aspekten abgelesen werden wie beispielsweise dem Entwurf von Akiko als einem dem traditionellen Bild der japanischen Frau entgegengesetzten Frauenbild und von Sasaki als typischem Vertreter des wirtschaftlich und gesellschaftlich arrivierten, sexistischen männlichen Mittelstandes, ferner aus der Tatsache, daß Akiko für ihre Übersetzungen und anderen Gelegenheitsjobs schlecht bezahlt wird oder aus der entschiedenen Ablehnung der traditionellen Institution der Mutterschaft. Hingegen würde eine auf den Erkenntnissen feministischer psychoanalytischer Theorien der letzten zehn bis fünfzehn Jahre fußende Interpretation darauf hinweisen, daß Akikos abnorme sexuelle Anlagen auf jenen bereits angesprochenen Prozeß der "kulturellen Reproduktion von Weiblichkeit" in der patriarchalischen Gesellschaft zurückzuführen seien, ein Prozeß, der in der traditionellen japanischen Mädchenerziehung besonders deutlich zum Ausdruck komme (Vorbereitung der Mädchen auf ihre Rollen als Mütter, Haus- und Ehefrauen von der Kindheit an, Mädchenschulen und -colleges, "Frauenberufe", Streben der Frauen, sich den sie umschreibenden Bildern und Vorstellungen anzupassen etc.). Kōnos

Protest gegen die Indoktrinierung von Mädchen und Frauen ließe sich beispielsweise aus dem Mädchenhaß der Protagonistin ablesen usw. Welche Strategien man auch immer zur Entschlüsselung des Diskurses von *Yōjigari* verwenden mag, so steht es außer Zweifel, daß das Werk zu den bedeutendsten Texten der japanischen Literatur der Gegenwart zählt.

2.2.2 *Tetsu no uo* (Der Eisenschiff, 1976), Erzählung – "Der Eisenschiff" gehört zu jener bereits angesprochenen Gruppe von Kōnoschen Texten, die die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges thematisieren. Texte aus dieser Gruppe wurden in Anthologien zum Thema "Zweiter Weltkrieg" oder "Fünfzehnjähriger Krieg"⁹⁸ aufgenommen. Zu den häufig erörterten Erzählungen zu diesem Thema gehören auch *Hei no naka* (Innerhalb der Mauer, 1962) und *Michishio* (Die Flut, 1964).

Die Handlung in *Tetsu no uo* ist äußerst einfach. Die namentlich nicht genannte Ich-Erzählerin erinnert sich an ein vier Jahre zurückliegendes Ereignis (nach der in der Erzählung angegebenen Chronologie soll es 1970 gewesen sein), das eine gute Freundin von ihr betraf. An einem Herbsttag jenes Jahres ging die Ich-Erzählerin mit dieser Freundin den den Kriegsgefallenen geweihten Yasukuni-Schrein in Tokyo besuchen. In diesem Schrein wird der als "menschlicher Torpedo" (von einem Soldaten ins Ziel gelenkte Torpedos, die in der letzten Phase des Krieges durch Selbstmordeinsatz amerikanische U-Boote und Kriegsschiffe kampfunfähig machen sollten) zugrunde gegangene erste Mann der Freundin "zusammen mit zahllosen Männern und einigen Frauen als Gottheit"⁹⁹ verehrt. In den fünf- und zwanzig Jahren seit dem "seltsamen Tod" ihres ersten Mannes ist dies das erste Mal, daß die Freundin

der Ich-Erzählerin das politisch umstrittene Heiligtum besucht.¹⁰⁰ Die beiden Frauen besichtigen gemeinsam das Kriegsmuseum, das sich auf dem Gelände des Schreins befindet und in dem u.a. Gegenstände ausgestellt werden, die den im Krieg gefallenen Soldaten bzw. den Opfern der Atombombe und anderer Bombenanschläge auf japanische Ziele gehörten. Unmittelbar vor Ende der Öffnungszeiten des Museums wird die Ich-Erzählerin von ihrer Freundin vorausgeschickt unter dem Vorwand, sie wolle sich schnell noch etwas im Museum ansehen und käme gleich nach. Die Freundin aber läßt sich im Museum einsperren und verbringt die ganze Nacht dort. Was während dieser Nacht in ihr vor sich ging, eröffnete sie der Ich-Erzählerin viel später. Nachdem sie im Museum eingesperrt wird, versucht die Frau, sich tastend mit der Form und dem Aufbau des "Eisenfisches", eines jener torpedartigen U-Boote zum Selbstmordeinsatz, das als einziges Exemplar aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges erhalten geblieben ist, vertraut zu machen. Sie klettert auch in den Eisenfisch hinein, um die Gedanken und Empfindungen, die ihr erster Mann unmittelbar vor seinem Tode gehegt haben muß, auf diese Weise nachvollziehen zu können. Dabei wird sie sich der "ersticken-den Enge" im Innern des Eisenfisches gewahr, eine Enge, die ihr Mann als viel bedrückender empfunden haben mußte. Den Rest der Nacht verbringt die Frau auf einem Klappstuhl neben dem hölzernen Absperungsgeländer des Eisenfisches. Sie sinnt über ihre zwei Ehen nach und kommt zum Schluß, daß weder die erste noch die zweite Ehe, die sie sieben Jahre nach dem Tod ihres ersten Mannes einging, wirklich glücklich waren; die erste Ehe war zu kurz, und sie und ihr Mann waren zu "unreif und ungeschickt", um ihrer Zuneigung zueinander freien Lauf lassen zu können. In

der zweiten Ehe war sie von einem zärtlichen Scherz betrogen worden, den ihr zweiter Mann zu Anfang ihrer Ehe machte und der sie hoffen ließ, ihre Erwartungen in bezug auf Liebe, Zärtlichkeit, Aufgabenteilung, alles, was sie sich unter einer glücklichen Ehe vorstellte, würden diesmal in Erfüllung gehen.

"Du mußt in deinem vorigen Leben etwas sehr Gutes getan haben, sonst hättest du kaum so viel Glück gehabt, von einem so gutmütigen Kerl wie mir geangelt und durchgebracht zu werden. Ob ich allerdings den richtigen Fang getan habe . . . Mit diesem Scherz wollte er andeuten, daß sie wegen ihrer Vergangenheit nicht befangen zu sein bräuchte. Dies war das Schönste, was er je zu ihr gesagt hatte. Wegen dieses Satzes, den ihr zweiter Mann zu Anfang ihrer Ehe einmal geäußert hatte, war sie vielleicht bis heute bei ihm geblieben. Manchmal hatte sie zwar das Gefühl, von diesen Worten betrogen worden zu sein. Aber jedesmal dachte sie dann, sie werde es noch einmal überprüfen."¹⁰¹

Zum Schluß geht der Protagonistin auf, daß ihr erster und zweiter Mann in ihrer Imagination ineinander übergegangen und zu einer einzigen Person geworden sind, die eben nichts anderes ist als ein Produkt ihrer Phantasie, dem die zwei Männer, die ihr Leben bestimmt haben, nie vollständig entsprechen können.

"Während sie in der tiefen Dunkelheit gegen das Geländer gelehnt diesen Gedanken nachhing, ging ihr auf, daß ihre Empfindungen gegenüber ihrem ersten Mann von ihrer Ehe mit dem zweiten hervorgerufen wurden und daß ihre erste Ehe wiederum der Grund dafür war, daß sie die damals

geäußerten Worte ihres zweiten Mannes als so wohl-tuend empfunden hatte. War da jemand, der ihr dies eingab? Sie würde es herausfinden, wenn sie noch einmal das Sonnenlicht sehen könnte.”¹⁰²

Tetsu no uo ist zweifelsohne eine der eindrucksvollsten Kōnoschen Erzählungen zum Thema Zweiter Weltkrieg. Auffallend an diesem Text ist die sprachlich-technische Virtuosität, die bewirkt, daß der Erzählungs-diskurs auf mehreren, aufeinander übergreifenden und zugleich jeweils eine unabhängige, in sich geschlossene Einheit darstellenden Ebenen arbeitet, was wiederum dazu führt, daß ganz bestimmte Effekte erreicht werden. Wie Irmela Hijiya-Kirschner im Nachwort zu ihrem Band von Übersetzungen einer Auswahl bekannter Kōnoscher Erzählungen bemerkt, vermeidet die Autorin in *Tetsu no uo* trotz eines dem Kriegs-geschehen entnommenen Stoffes beinahe durchwegs das Vokabular des Krieges.¹⁰³ So werden die torpedoartigen U-Boote, die wie die *kamikaze*-Flieger gegen Ende des Krieges eingesetzt wurden, um das Vordringen der amerikanischen Streitkräfte zu verhindern, “Eisenfische” genannt. Das einzige erhaltene Exemplar dieser Eisenfische hat eine “rostige und rauhe” Haut, Schuppen und je nach der Stelle, wo man ihn berührt, ein “feines”, “hartes” oder “spitziges” Fleisch.¹⁰⁴ Der Yasukuni-Schrein taucht als “jener Ort” auf, und im Museum auf dem Gelände des Schreins sind Fotografien von jungen Frauen ausgestellt, die einen “seltsamen” Tod starben, der durch einen “seltsamen ferngesteuerten Mechanismus”¹⁰⁵ verursacht wurde, was wohl eine Anspielung auf die Atombombe ist. Ferner stellen wir fest, daß zwischen der Nacht, in der die im Museum eingesperrte Protagonistin an ihre Vergangenheit denkt und den Geschehnissen, die

sich ihr aufdrängen, - ihr kurzes Eheleben mit ihrem ersten Mann, das “selbst auf dem Papier nicht einmal zwei Jahre”¹⁰⁶ dauerte und das ihr wie ihrem Mann nicht erlaubte, einander besser kennenzulernen, die zwei Male, die er nach seiner Mobilisierung für eine Nacht zu Besuch kam, die verspätete Mitteilung über seinen Tod, die Wiederheirat und die Anfangszeit ihrer zweiten Ehe - fünfundzwanzig bzw. achtzehn Jahre liegen, daß es zwischen jener bedeutsamen Nacht und der eigentlichen Zeit der Erzählung, also der gegenwärtigen zeitlichen und räumlichen Lage der Ich-Erzählerin, wiederum einen Abstand von vier Jahren gibt und daß die Handlung der Erzählung zur Gänze aus der Perspektive der Ich-Erzählerin aufgerollt wird (die Nacht im Museum wird von dieser nach dem Bericht ihrer Freundin rekonstruiert), was eine dreifache Distanzierung von der Kriegszeit ergibt. Darüber hinaus sind die komischen, ironischen, ja sogar provokatorischen Anklänge in der Schilderung dessen, was den Krieg, seine Ritualisierung und den Mangel an einer kritischen Perspektive über dieses Kapitel der jüngeren japanischen Geschichte in der offiziellen Geschichtsschreibung der Nachkriegszeit betrifft, nicht zu übersehen. Beispiele der genannten Komik, Ironie und Provokation: im Yasukuni-Schrein werden “zahllose Männer und einige Frauen” als *kami* oder Gottheiten verehrt. Von den Redensarten, die der erste Ehemann der Protagonistin mit Vorliebe verwendet, kann sie sich nur an zwei erinnern: “Wir müssen uns beeilen” und “Ich wünsche, daß du. . .” Beide Redensarten gebrauchte er sogar im Bett und auch die zwei einzigen Male, als er von der Front heimkehrte, was nicht nur auf seine Unreife, sondern auch auf seinen Wunsch hingedeutet haben mag, “sie (i.e. die Protagonistin und ihr erster Ehemann) möchten bald noch offener und

freier miteinander umgehen können.“¹⁰⁷ Als die Protagonistin Jahre nach dem Ende des Krieges gefragt wird, weshalb sie den Yasukuni-Schrein nicht besuche, um ihres Mannes zu gedenken, denkt sie irritiert, daß sie das “einen Dreck” kümmere.¹⁰⁸ Eine derartige Strukturierung des Erzählungsdiskurses zielt in erster Linie darauf ab, die Grausamkeit, Unmenschlichkeit und Sinnlosigkeit des Krieges zu veranschaulichen, was Kōno meisterhaft gelingt. Daß *Tetsu no uo* eine antimilitaristische und antinationalistische Anklageschrift ist, liegt auf der Hand, aber diese Einstellung wird ohne Pathos und ohne propagandistische Rhetorik zum Ausdruck gebracht. Je verhaltener der Ton, je unscheinbarer die Darstellungsweise und je größer die Distanz zwischen Betrachter und dem Gegenstand der Betrachtung, - scheint Kōno hier zu behaupten - desto effektiver die Kritik. Diese Abneigung gegen aufdringliche ideologische Inhalte und einen rauen, nackten Realismus in Darstellungen jeder Art, die auch eine implizite Kritik an dem Diskurs mancher Antikriegs- und Atombombenliteratur der Nachkriegszeit¹⁰⁹ einzuschließen scheint, kommt an mindestens zwei Stellen in der Erzählung zum Ausdruck: An einer Stelle charakterisiert die Protagonistin die Reaktion ihrer Begleiterin, die beim Lesen eines im Kriegsmuseum ausgestellten Abschiedsbriefes eines gefallenen Soldaten zu weinen beginnt, als sentimental und unaufrichtig.

“Als ihre Begleiterin in einem der Schaukästen einen Abschiedsbrief las, der mit den Worten endete: Ich bin frei von Schulden, frei von Frauen, frei von Schuld, trat sie unwillkürlich zurück und wandte sich, wohl als Geste des Taktes gedacht, ab, um sich heimlich die Tränen abzuwischen. Als sie dies sah, ging ihr durch den Kopf, daß

Menschen, die diese Zeit miterlebt, aber nicht wirklich erlebt hatten, wohl eher überempfindlich reagierten. Der Eifer der Begleiterin zwang sie, sich die Ausstellung gründlich anzusehen.“¹¹⁰

An einer anderen Stelle bemerkt die Protagonistin mit kühler Ironie, daß die Art und Weise, in der die von Kriegsgefallenen hinterlassenen Gegenstände in einem prachtvollen Museum in Schaukästen ausgestellt werden, einer Art Totenfetischismus gleichkäme:

“Ihr erschienen die hier gezeigten Stücke kaum bedeutungsvoll genug, um sie eigens auszustellen.“¹¹¹

Kōnos Abneigung gegen transparente ideologie- und systemkritische Diskurse kann auch aus der Tatsache abgelesen werden, daß die ungeheuerliche, apokalyptische Dimension des Krieges auf die “kleine” persönliche Tragödie einer Frau, deren erster Mann im Kriegseinsatz starb, reduziert, daß das inhumane Kriegsgeschehen personalisiert wird, was es freilich als noch unmenschlicher erscheinen läßt. (Im übrigen zeichnen sich alle Kōnoschen Erzählungen zum Thema Krieg durch eine ähnliche “Personalisierung” aus.)

Nun scheinen mir die Metaphorisierung, Ironisierung und Personalisierung des Kriegsdiskurses in *Tetsu no uo* nicht nur auf eine antimilitaristische Botschaft hinauszuwollen. Es geht hier m.E. ebenso sehr um eine Warnung vor dem, was Kurt Röttgers “die latente Macht des Diskurses” nennt,¹¹² vor jener der Sprache immanenten, machthungrigen, totalitaristischen Tendenz, die nicht nur das Subjekt unterwerfen (“assujettir” im Lacanschen Sinne),¹¹³ sondern auch ganze Gesellschaften und politische Systeme zum Stürzen bringen, bewaffnete Auseinandersetzungen verursachen bzw. die Lösung bereits bestehender Konflikte herbei-

führen kann. Auch wenn "wir . . . niemals nur die uns zur Verfügung stehende Sprache" sprechen, wenn "in uns oder durch uns niemals nur die Sprache" spricht¹¹⁴ und Diskurse als bloße "Redegewohnheitsnotwendigkeiten" erscheinen, die eine "ambige Mittelstellung . . . zwischen Normativität des Sprachsystems und der Faktizität des Redens"¹¹⁵ haben, so ändert sich nichts am latenten Totalitarismus und Imperialismus des Sprachsystems. Daß *Tetsu no uo* vor der Bewußtmachung und dem Mißbrauch der "sprachlichen Macht"¹¹⁶ warnt, ist eindeutig in der folgenden Passage zu sehen, in der die Protagonistin sich auf den kriegszeitlichen Gebrauch der Sprache als Propaganda zur Stabilisierung und Expansion der Macht der militaristischen Regierung zurückbesinnt.

"Ihr zweiter Mann wollte nicht über seine erste Frau reden, und so sprach sie auch nicht über ihren ersten Mann. Als sie doch einmal zufällig auf ihn zu sprechen kamen, sagte er: Ja, er war einer, der für die Front bestimmt war. Sie sah die Worte an die Front aussprechen, die sie damals so oft gehört hatte, vor sich, und das Bild ihres ersten Mannes überlagerte sich mit dem Mann, der für die Front bestimmt war, zu einer Intensität, wie sie sie nur in diesem Augenblick erlebte. Etwas Derartiges geschah nur ein einziges Mal, obgleich ihr zweiter Mann gegenüber solchen Situationen nicht sonderlich empfindlich zu sein schien."¹¹⁷

Auf diese Stelle folgt jene bereits zitierte Passage über den scherzhaften Satz, den der zweite Mann der Protagonistin einmal zu Anfang ihrer Ehe äußerte und durch den sie sich betrogen fühlt. Hierin kommt wiederum jenes Mißtrauen gegenüber der Fähigkeit und Zuverlässigkeit der Sprache als kommunikatives Mittel

zum Ausdruck, welches uns auch in den oben analysierten Kōnoschen Texten begegnete. Wie in allen Texten des 20. Jahrhunderts, die nicht bloß Produkte der Unterhaltungsindustrie sind und die sich auch in Momenten absurder, nihilistischer, karnevalistischer oder parodistischer Stimmung als Meditation über die Sprache ernst nehmen, gründet dieses Mißtrauen in *Tetsu no uo* sich nicht nur auf das Bewußtsein des Ausgangs eines ewigen, ungleichen Kampfes zwischen Schriftsteller und der sprachlichen Macht, sondern in erster Linie auf die Gewißheit, das es ein

"freies Selbst, das dem Text vorausgeht und das sich des Textes als seines Werkzeugs bedient, um andere Selbst zu beeinflussen",¹¹⁸

einfach nicht gibt.

Wie bereits angedeutet, bewirkt die Struktur des Diskurses in *Tetsu no uo*, daß der Text auf mehreren voneinander abhängigen und zugleich jeweils als autonome Einheit funktionierenden Ebenen wirkt. Die Ebene des Kriegs scheint alle anderen diskursiven Ebenen der Erzählung unterwerfen und in ihre Macht-sphäre bringen zu wollen (sic!), aber gelingt ihr das eigentlich? Auf Grund der angesprochenen Personalisierung der Kriegsebene ist es die Ebene des persönlichen Dramas der Frau, die ihren ersten Mann im Krieg verloren hat, die, obschon von der Kriegsebene entscheidend beeinflußt, im Mittelpunkt des Geschehens steht. Nun könnte diese Ebene ebensogut als Ebene "der Beziehungen zwischen Mann und Frau und der Psychologie der Frau" bezeichnet werden, denn der Aussagegehalt dieser Ebene ist offensichtlich nicht nur für den Einzelfall der Protagonistin bestimmt. Dies ist an zahlreichen Stellen im Text zu erkennen: keine der in *Tetsu no uo* auftretenden

Figuren hat einen Namen; die Protagonistin ist sich bewußt, daß die Mütter, Schwestern, Töchter jener "zahllosen Männer", die im Yasukuni-Schrein verehrt werden, eine ähnliche Erfahrung wie ihre eigene gemacht haben.¹¹⁹ Ferner ist die Intention allgemeingültiger Aussagen auch daraus abzulesen, daß die Protagonistin sich vorstellt, daß ihr Mann sich vor seinem frühzeitigen Tod danach sehnte, "noch einmal das Sonnenlicht zu sehen, den Duft des Winters einzusatmen und die Arme gegen den Himmel auszustrecken",¹²⁰ und daß ihre Freundin, die Ich-Erzählerin, aus deren Perspektive wir ihre Geschichte erfahren, sie wegen ihres kühnen Aktes, sich im Museum einschließen zu lassen, mit einem "heiligen Mönch" vergleicht, "der auf seinen eigenen Wunsch lebendig begraben wird."¹²¹ Was die "persönliche Ebene" andeutet, ist erstens, daß der Grund, weshalb die Protagonistin in ihrer ersten Ehe keine Erfüllung finden konnte, nicht nur ihre wie ihres Ehemannes Unerfahrenheit und die schwierige, entbehrungsreiche Kriegszeit waren, sondern auch die Tatsache, daß die Institution der Ehe in der japanischen Gesellschaft jener Zeit noch immer von der veralteten patriarchalisch-konfuzianischen Moral geprägt war, die als Ergebnis der Kriegspropaganda noch konservativer geworden war. Zweitens wird angedeutet, daß in der Nachkriegszeit die Gleichberechtigung der Frau im privaten wie im öffentlichen Bereich verfassungsmäßig zwar garantiert, aber im realen Leben noch lange nicht realisiert wurde (siehe etwa das Gefühl der Protagonistin, daß ihre zweite Ehe eine Fortsetzung der ersten sei, als ob die zwei Ehen "nahtlos ineinander" übergegangen seien).¹²² Drittens impliziert die "persönliche Ebene", daß die Psyche der Frau so beschaffen ist, daß sie die Bestätigung ihrer Identität und ihres Ich nur dann erfahren kann, wenn sie in

anderen, insbesondere in ihrem männlichen Partner, aufgeht, was dadurch zu erklären ist, daß der weiblichen Psyche eine Tendenz zur Identifikation oder Verschmelzung mit dem Anderen innewohnt.¹²³ (Die Protagonistin hat durch den Tod ihres ersten Mannes einen Teil ihres Ich verloren, was dazu führt, daß sie seit ihrer Wiederheirat das Gefühl hat, sie sei unvollkommen, und daß sie im Museum versucht, durch den symbolischen Akt des Einswerdens mit dem Eisenfisch, ihren verstorbenen, ersten Ehemann "für sich allein zu haben", ihn aus Erinnerungsfragmenten zu rekonstruieren, sozusagen auferstehen zu lassen, damit ihre verlorene Identität gleichzeitig wieder zutage tritt.)¹²⁴ Viertens deutet die erwähnte Ebene darauf, daß sowohl die männliche als auch die weibliche Psyche eine schizoide Struktur haben, die nicht immanent ist, sondern durch das Zusammenwirken sozialer Mechanismen hervorgerufen wird. Die Protagonistin überlegt sich, "welche Enttäuschung und welches Verlangen ihr erster Mann ihr gegenüber wohl empfunden haben mochte, als er sich selbst im Körper des Eisenfisches einschloß",¹²⁵ was im Sinne einer illusorischen Hoffnung des Mannes interpretiert werden kann, die Gespaltenheit seiner Gefühle gegenüber seiner Frau - das Begehren, sie zu besitzen und gleichzeitig von ihr unterworfen und dominiert zu werden - sowie seine Befürchtung, er laufe Gefahr, wegen der "gespannten Atmosphäre" in seiner Ehe seine Pflicht gegenüber dem Kaiser und dem Vaterland zu vernachlässigen, durch seinen Tod endgültig überwinden zu können. Schließlich ist in der persönlichen Ebene in *Tetsu no uo* die implizite These enthalten, daß eine ungehemmte, vorurteilsfreie, konstruktive Beziehung und Kommunikation zwischen Mann und Frau nur außerhalb jeglicher Gesellschaftskategorien und Machtverhält-

nisse, also außerhalb der Sprache, die diese rechtfertigt und stabilisiert, stattfinden kann. Unter den gegebenen Bedingungen der patriarchalisch-kapitalistischen Gesellschaft könne nur von einer Simulation einer derartigen Beziehung gesprochen werden, auch entstände diese Simulation häufiger unter Frauen als zwischen Männern und Frauen (vergleiche etwa die Überlegungen der Begleiterin der Protagonistin über den unkonventionellen Akt ihrer Freundin, sich im Museum einzuschließen, sowie ihren Entschluß, diese nicht zu verraten).¹²⁶

Man kann in "Der Eisenfisch" mindestens noch zwei andere diskursive Ebenen unterscheiden, die wiederum zueinander und zu den oben angesprochenen Kriegs- und Frauenebenen in enger Beziehung stehen. Bei der einen Ebene handelt es sich um die mythisch-religiöse Dimension der Erzählung, bei der anderen um die "Welt der Dinge", das aus Lebewesen und unbelebten Dingen bestehende Universum, in dem sich die hier auftretenden Figuren bewegen. Die mythisch-religiöse Ebene wird durch die Erwähnung von Vorstellungen, Ritualen und Praktiken bestimmt, die hauptsächlich den Tod und das Jenseits, aber auch das Leben im Diesseits betreffen. Hierin vermischen sich shintoistische und buddhistische Elemente (die Tatsache, daß die Seelen der Kriegsgefallenen in einem Schrein verehrt werden, die an den Zweigen der Bäume auf dem Gelände des Yasukuni-Schreins hängenden Holztäfelchen mit Formeln zur Heimrufung der Totengeister, die Anspielung einerseits auf heilige buddhistische Mönche, die sich auf eigenen Wunsch begraben lassen, und andererseits auf die Legende der von einem weiblichen Dämon in Besitz genommenen Glocke des Dōjō-Tempels, die den Stoff des bekannten Nō-Spiels *Dōjōji* bildet) mit Entlehnungen aus dem Volksglauben

(Totenseelen- und Geisterglauben) und Hinweisen auf den Tenno-Kult und die Ideologie des Staatsshintō (der Yasukuni-Schrein war bis 1945 eines der Hauptheiligtümer des Staatsshintō, die meisten der darin verehrten "zahllosen Männer" starben für den als "göttlich" verehrten Kaiser usw.). Der verhaltene, ruhige, beinahe verklärte Ton in der Schilderung solcher Glaubensinhalte und Riten, in dem zugleich ein ironisches, ja sogar satirisches Substrat deutlich zu hören ist, die Vorstellung der Protagonistin vor ihrem Besuch des Yasukuni-Schreines, dieser sei ein düsterer, bedrohlicher Ort, die tragisch-groteske Transformation der Fischsymbolik, all diese Aspekte deuten darauf hin, daß der mythisch-religiösen Ebene in *Tetsu no uo* eine zweifache Intention zugrundeliegt: auf der einen Seite wird anhand dieser Ebene darauf hingewiesen, daß Tenno-Verehrung und alle unter staatlicher Kontrolle stehenden Formen religiöser Organisation und Praktiken - allen voraus der Staatsshintō - die ideologische Grundlage der militaristisch-expansionistischen Politik Japans in der Zeit von 1931 bis 1945 darstellten und daher schonungslos verurteilt werden sollten. Auf der anderen Seite läßt die mythisch-religiöse Ebene Kōnos Identifikation mit dem Volksglauben und einer unabhängig von jeglichen nationalistischen, rassistischen oder militaristischen Zielsetzungen bestehenden Religion als notwendigem Bestandteil der japanischen Kultur durchschimmern. Beide Intentionen, sowohl die ironisch-kritische als auch diejenige, die die historische Kontinuität der japanischen religiösen Traditionen hervorhebt und für ihre Aufrechterhaltung eintritt, sind in der folgenden charakteristischen Passage zu erkennen.

"Die Stelle, wo ihr erster Mann zusammen mit

zahllosen Männern und einigen Frauen als Gottheit verehrt wurde, war ein Gebäude aus Naturstein, gigantischen Holzstämmen und Metall. Gewiß gab es noch viele andere Orte, wo sich ihr erster Mann gern aufhalten würde. Ob er diesen Ort zu Lebzeiten überhaupt gesehen hatte? Aber als er in den Rumpf des Eisenfisches einstieg, mußte er gewußt haben, daß man ihn nach seinem Tode hier verehren würde. Einen Ort, so licht und klar wie diesen, würde er nicht gänzlich verschmähen; dann und wann würde sein Geist gewiß hier auftauchen. Wenn vielleicht auch nicht gerade heute (. . .)

Die Ornamente an dem Gebäude waren dem Ort durchweg angemessen. An den Zweigen der Bäume hingen Holztäfelchen mit Formeln zur Heimrufung der Totengeister. Gewiß würde er manchmal auch kommen, ohne gerufen worden zu sein. Auf einem Täfelchen an einem anderen Baum stand "Ruhe in Frieden". So viele Menschen, die er kannte, mich eingeschlossen, leben noch, dachte sie und bezweifelte, ob er so bald friedlich würde ruhen wollen."¹²⁷

In dieser Passage kommt neben dem Glauben an ein natürliches Zusammenfließen der Welten der Lebenden und der Toten auch eine sowohl im japanischen Volksglauben als auch im Buddhismus und Taoismus anzutreffende, nicht-anthropozentrische Weltanschauung zum Ausdruck, i.e. eine sanfte Kosmologie, in der Lebewesen und unbelebte Materie ein einziges Kontinuum bilden und in der Vorherrschafts- oder Überlegenheitsansprüche keine Legitimation haben. In diesem Weltbild stellt die Geschichte der Menschheit einen verschwindend winzigen Abschnitt dar. Diese Auffassung tritt auch in jener Szene zutage, in der die

Protagonistin sich an den im Museum ausgestellten Eisenfisch anklammert bzw. in dessen Inneres klettert, oder in ihrer Vorstellung, "das auf den Meeresboden herabgesunkene Fleisch ihres ersten Mannes" sei nicht "von den Fischen aufgenommen und Teil dieser Fische geworden", sondern mit den kleinen weißen Steinchen "zersplittert und zerstampft" worden, die im Museum unter dem Eisenfisch verstreut wurden, um eine Unterwasser-Atmosphäre zu schaffen.¹²⁸ Die kunstvolle Ausführung der Erzählung bewirkt, daß dieses Weltbild auf den Text als ganzen übertragen werden kann. Viel mehr als antimilitaristische oder frauenemanzipatorische Parolen ist das, was *Tetsu no uo* im Endeffekt vermitteln zu wollen scheint, eine Verherrlichung des Lebens als kosmische Kraft, die immer zu triumphieren vermag, auch über die schlimmsten Erscheinungen menschlichen Wahnsinns wie den Krieg. Wie in *Yōjigari* und zum Unterschied von *Kaiten tobira* und *Chi to kaigara* ist die Grundbotschaft dieses Textes trotz seiner tragischen Thematik durchaus hoffnungsvoll.

3. Kōnos Stellung in der japanischen Literatur der Gegenwart

Wie bereits erwähnt, kann ein Teil des uns im Kōno'schen Schaffen begegnenden thematisch-motivischen Repertoires als feministische Strategie interpretiert werden, die in der weiterhin in antiquierten patriarchalischen Denkmustern verharrenden japanischen Gesellschaft der Gegenwart kursierenden Weiblichkeits- und Mutterschaftsbilder und -mythen auf den Kopf zu stellen und die Frau aus der Perspektive der Frau gelten zu lassen. Im Rahmen dieser Strategie, die, wie wir gesehen haben, auf Entmystifizierung bzw.

Ablösung allgemeinbürgerlicher wie literarischer Weiblichkeitsbilder abzielt, wird ein breites Spektrum diskursiver Mittel und Entwürfe, von Parodie und Satire bis zur Schaffung neuer Mythologien¹²⁹ verwendet. In den Erzählungen zum Thema Zweiter Weltkrieg geht der Prozeß der Umkehrung, Verzerrung bzw. Ablösung der männlichen Sicht so weit, daß man von einer Neuschreibung der Geschichte des Kriegs sprechen kann. Nun ist Kōno nicht die einzige japanische Schriftstellerin der Gegenwart, die versucht, dem traditionellen, nach wie vor eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübenden Mythos Frau den Boden zu entziehen. Yonaha Keiko unterscheidet in der von Frauen verfaßten Literatur der sechziger, siebziger und achtziger Jahre eine Reihe von ent- bzw. remythologisierenden Strategien, die sich u.a. in der strikten Ablehnung der Mutterschaft, in der Schaffung neuer Frauenbilder wie der Frau, die ohne die Beteiligung des Mannes Kinder empfangen und gebären kann, in der Rückversetzung von Mann und Frau in die kosmische Ordnung als einfache Lebewesen, in der Gleichsetzung der Frau mit einem allgegenwärtigen Frauenkörper oder Mutterschoß, der allem Lebenden Zuflucht, Trost und Geborgenheit bieten kann, oder in der Verherrlichung der Prostituierten als Inbegriff der barmherzigen, lebensspendenden Weiblichkeit artikulieren.¹³⁰ Einige Beispiele von Werken, in denen solche Strategien zum Vorschein kommen, sind die folgenden: Takahashi Takako, *Kanata no mizuoto* (Das ferne Rauschen des Wassers, 1971), *Sōjikei* (Ähnliche Figuren, 1971, engl. 1982), *Ningyōai* (Puppenliebe, 1976, engl. 1982), *Ten no mizuumi* (Der See im Himmel, 1977) und *Yosooi seyo, waga tamashii yo* (Leg, o meine Seele, Dein schönstes Gewand an, 1982); Ōba Minako, *Sanbiki no kani* (Drei Krabben, 1968,

engl. 1982), *Aoi ochiba* (Gefallenes grünes Laub, 1972), *Funakui mushi* (Bootfressende Termiten, 1969), *Yamauba no bishō* (Das Lächeln einer Berghexe, 1976, engl. 1982) und *Kiri no tabi* (Reise im Nebel, 1980); Tomioka Taeko, *Shokubutsu-sai* (Das Fest der Pflanzen, 1973) und *Suiju* (Wassertiere 1984); Tsushima Yūko, *Chōji* (Gnadenkind, 1978, engl. 1983), *Yama o hashiru onna* (Die Frau, die in den Bergen rennt, 1980) und *Damari ichi* (Wortloser Handel, 1982, engl. 1984); Saegusa Kazuko, *Sumidagawara* (Das Bett des Sumida Flusses, 1982) und *Han-mangetsu nado sora ni kakatte* (Ein halbvoller Mond hängt am Himmel, 1985). Die Darstellung der Frauenthematik, die diese Autorinnen mit Vorliebe behandeln, ist weder beschönigend noch versöhnlich, sondern durch ein starkes kritisches Bewußtsein gekennzeichnet: in Texten wie Kōnos *Saigo no toki* (Die letzten Stunden, 1966, dt. 1988) und *Ichinen no bokka* (Die Idylle eines Jahres, 1979–1980), Tomiokas *Oka ni mukatte hito wa narabu* (Leute stehen mit dem Gesicht zu den Hügeln, 1971, engl. 1982) und *Meido no kazoku* (Familie im Jenseits, 1974, dt. 1985) und in der satirischen Utopie *Amanokoku okanki* (Reise im Land Amanon, 1985) von Kurahashi Yumiko werden die häßlichen Seiten der von diesen Autorinnen kreierten Heldinnen schonungslos und mit einer Art ironischer Schadenfreude dargelegt. Ohne hier eine eingehende vergleichende Analyse vorzunehmen, sei darauf hingewiesen, daß die Schreibweisen dieser Autorinnen vom beachtlichen Vormarsch der Frauenbewegung und dem begleitenden Aufblühen feministischer Kunstformen, Literaturen und Wissenschaften in Westeuropa und den USA¹³¹ einerseits, und andererseits von der seit den sechziger Jahren immer auffallenderen Präsenz der Frauen im japanischen Literaturbetrieb nicht unbeeinflusst blieben und daß diese

Schreibweisen - ob als Ergebnis solcher Einflüsse oder nicht - verblüffende Parallelen und Ähnlichkeiten aufweisen mit denjenigen, die in der Gegenwartsliteratur von europäischen und amerikanischen Frauen zu finden sind.¹³²

Im Zusammenhang mit der Thematik des Kōnoschen Schaffens und den von diesen Autorinnen entwickelten diskursiven Strategien sei noch erwähnt, daß die Beschäftigung mit Liebe, Sexualität, ehelichen Beziehungen, Identitätssuche und -findung eine Konstante in der japanischen Literatur überhaupt seit der Blüte des autobiographischen Genres des *shishōsetsu* in der Taishō-Zeit (1912–1926) darstellt. Freilich kann Kōno trotz der autobiographischen Komponente in ihren Werken (in vielen Kōnoschen Texten sind die Heldinnen auf Grund einer Tuberkulose- bzw. einer anderen Erkrankung unfähig, Kinder zu gebären, der den Stoff einiger Erzählungen wie etwa *Hei no naka* bildende, kriegszeitliche Einsatz von Schülern und Frauen als Fabrikarbeiter, Osaka als Hintergrund des Geschehens usw.) nicht als *shishōsetsu*-Autorin bezeichnet werden, aber die Berührungspunkte zwischen ihrem Schaffen und dem von Tanizaki, Satō Haruo (1892–1964), Hirabayashi Taiko (1905–1972), Enchi Fumiko (1905–1986), Noma Hiroshi (geb. 1915), Haniya Yutaka (geb. 1910), Kuroi Senji (geb. 1932), Nakamura Shinichirō (geb. 1918), Kaiko Takeshi (1930–1989) und Mishima Yukio (1929–2970) können nicht übersehen werden. Beispielsweise setzen sich alle genannten Autoren mit dem Thema Ehebruch auseinander,¹³³ und außer Tanizaki, der in den späten Romanen *Kagi* (Der Schlüssel, 1956) und *Fūten rōjin nikki* (Tagebuch eines alten Narren, 1962, dt. 1966) die masochistisch-fetischistischen Anlagen seiner alternden Helden schonungslos darlegt, schildern auch Nakamura

in seinem vierbändigen Hauptwerk *Shiki* (Die vier Jahreszeiten, Band I: *Haru*: Frühling, 1975, Band II: *Natsu*: Sommer, 1978, Band III: *Aki*: Herbst, 1981, Band IV: *Fuyu*: Winter, 1984), Kaiko Takeshi in *Yoru to kagerō* (Die Nacht und die flimmernde Hitze, 1986) und Mishima in *Kinjiki* (Verbotene Liebe, 1951, engl. 1968) und *Kyōko no ie* (Das Haus der Kyoko, 1959) sogenannte abnorme Sexualpraktiken. Darüber hinaus muß bemerkt werden, daß eine Faszination mit sexueller Devianz und Skatologie in der japanischen Literatur über die erotischen und pornographischen Genres in der Edo-Zeit (*kōshokumono*, *enpon*) bis zum *Konjaku monogatari* und *Uji shūi monogatari* in der Heian-Zeit zurückverfolgt werden kann. Was Kōno also eine vorrangige Stellung in der japanischen Gegenwartsliteratur gebracht hat, ist nicht so sehr die Thematik ihrer Werke, noch die sich darin artikulierende "weibliche Perspektive" oder ein experimental-avantgardistischer Stil, sondern ihr kunstvoller Diskurs, die Art und Weise, in der dieser auf Horizonte, die von anderen literarischen, philosophischen oder politischen Diskursen erforscht wurden, ein neues Licht wirft und nach dem Ort der Frau in der Gegenwartsgeschichte und -sprache sucht. Nicht zu leugnen ist jedoch, daß Kōnos Romandiskurs zu eng fokussiert ist und daß ihm auf Grund seines Hangs zur autistischen Introjektion und zur Selbstfetischisierung ein gewisses episches Format und die bannende charismatische Ausstrahlung fehlen, die allgemein für Hauptmerkmale der sogenannten großen Literatur gehalten werden. Daß seit dem Anbruch der Postmoderne ein Konsens zu bestehen scheint, daß die Zeit der großen Literatur und Kunst vorbei ist, ändert nichts an der Tatsache, daß an diese Formen menschlicher geistiger Betätigung und zugleich sinnlicher Belustigung noch immer - gewiß ungerechtfertigt

tigt- anachronistische, romantisch überdimensionale Ansprüche gestellt werden. In mindestens einer Hinsicht sind Kōnos Romane zu sehr Zeitgeschichte, um wertvolle Aussagen auch für künftige Generationen parat halten zu können. Dasselbe kann aber von einem gewichtigen Teil der japanischen Literatur der Gegenwart behauptet werden.

4. Rezeption

Auf Grund der gegenwärtigen komplexen Gestalt des japanischen Literaturbetriebs und Buchmarktes (eine beinahe unüberschaubare Anzahl von Literaturpreisen und -magazinen, ständig wechselnde Modetrends, riesige Zahlen von Neuerscheinungen mit riesigen Auflagen, nach Beruf, Alter und anderen Kriterien gebildete, miteinander kaum kommunizierende Leserkreise mit deutlich ausdifferenzierten Lesepräferenzen, auf die viele Autoren ihre Schreibweise abstimmen, entscheidender Einfluß der Massenmedien auf den Inhalt literarischer Erzeugnisse und den Geschmack der Leser sind nur einige Aspekte dieses Phänomens) ist es sehr schwierig, den Stand der gegenwärtigen Rezeption des Kōnoschen Oeuvres genau abzuschätzen. Eines scheint jedoch festzustehen: ihre Werke erfreuen sich bei der Kritik noch immer eines großen Prestiges, was u.a. daraus abzulesen ist, daß sie Mitglied des Preis-Komitees des Akutagawa-Preises ist (zweites weibliches Mitglied: die 1930 geborene namhafte Schriftstellerin Ōba Minako) und daß ihre Werke weiterhin in wichtige Anthologien der Gegenwartsliteratur bzw. der Literatur der Shōwa-Zeit aufgenommen werden.¹³⁴ Auf der anderen Seite ist es ebenso unbestritten, daß es noch keine Ausgabe von Kōnos gesammelten Werken gibt (im japanischen Literaturbetrieb ein unmiß-

verständlicher Erfolgsindikator)¹³⁵ und daß ihre Texte von der jungen Generation überhaupt nicht zur Kenntnis genommen werden.¹³⁶ Die letztgenannten Trends weisen daraufhin, daß Kōnos Literatur nicht von der Sorte ist wie diejenige von Murakami Haruki und Yoshimoto Banana¹³⁷, die Millionenauflagen erreichen kann. Dies ist wiederum darauf zurückzuführen, daß die Schriftstellerin seit ihrem Debut Anfang der 1960er Jahre sich konsequent geweigert hat, ihre Vision und Darstellungsart auf ein nach Unterhaltung dürstendes Lesepublikum abzustimmen.

5. Anstatt einer Schlußbemerkung

Wie wir gesehen haben, ist das Auffällige an Kōnos Schaffen nicht so sehr die Neuartigkeit der Stoffe und Motive oder revolutionären Sprachexperimente, sondern ein komplexes diskursives Gewebe, in dem verschiedene reale wie imaginäre Erfahrungshorizonte komplexe Signifikantenbewegungen in Gang setzen, die alten "universellen" Fragen wie Liebe und Sexualität neuen Glanz und neue Dimensionen verleihen. Kōnos Entwürfe sind subversiv und dekonstruktivistisch, also system-, ideologie- und sprachkritisch auf sehr subtile und unscheinbare, aber zugleich ziemlich radikale Weise. Ihre Sprache zeichnet sich durch eine bohrende visuelle Intensität aus und eine paranoide, fetischisierende Detailgenauigkeit, die oft entnervend wirkt. Kōnos Kunst, ob in Romanen wie *Fui no koe*, *Chi to kaigara* und *Ichiner no bokka*, oder in Erzählungen wie *Yōjigari*, *Hone no niku* (Knochenfleisch, 1969), *Saigo no toki* (Die letzten Stunden, 1966), *Tetsu no uo* oder *Suna no ori* (Der Sandkäfig, 1976) läßt uns zwar nicht indifferent, reißt uns aber selten mit, denn ihre Stärke liegt nicht in dramatischen Kon-

struktionen und unerwarteten Handlungswendungen. Was wir im Vexierspiegel ihres Diskurses entdecken, ist ein Stück japanischer Gegenwart und jüngster Vergangenheit, wie sie wiederum reflektiert wird durch die Psyche der Frau: Eine Situation, die nur oberflächlich an nationale Eigenschaften gebunden ist, denn nach eigenen Angaben schreibt Kōno in erster Linie über den Menschen und seine psychosexuelle Geographie.

„Der Ursprung für das, was ich schreiben möchte, liegt in jener dunklen Sphäre, in der Geist und Fleisch (unter Fleisch verstehe ich nicht etwa ein dem Geiste entgegengesetztes Phänomen; sinnliche Erfahrung wäre vielleicht der bessere Ausdruck) ineinander übergehen.“¹³⁸

6. Bibliographie

6.1 Übersetzungen

Ein vollständiges Verzeichnis deutschsprachiger Übersetzungen bis 1988 findet sich in Gisela Ogasa, Dörte Puls und Jürgen Stalph: *Moderne Japanische Literatur in deutscher Übersetzung. Eine Bibliographie der Jahre 1868-1987* (Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1988), S. 60-61. In diesem Verzeichnis ist auch die bereits zitierte Auswahl von Kōnoschen Erzählungen in der exzellenten Übersetzung Irmela Hijija-Kirschneireits, *Knabenjagd* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988) enthalten. 1977 erschien Lucy Lowers Übersetzung der Erzählung *Hone no niku*, die zugleich die erste englische Übersetzung eines Kōnoschen Textes überhaupt war, in *Contemporary Japanese Literature*, Hrsg. Howard Hibbett (New York: Alfred Knopf), S. 42-52. Ein Verzeichnis aller englischen Übersetzungen

bis 1985 findet sich in Van C. Gessel, Tomone Matsumoto (Hrsg.): *The Shōwa Anthology. Modern Japanese Short Stories, 1929-1984* (Tokyo, New York: Kodansha International, 2. Aufl. 1989). Diese Anthologie enthält auch eine Übersetzung von *Tetsu no uo*, S. 362-374.

6.2 Sekundärliteratur

Das jüngste und vollständigste bibliographische Verzeichnis zum Kōnoschen Schaffen in japanischer Sprache, das auch Rezensionen, Interviews, veröffentlichte Gespräche der Autorin mit anderen Schriftstellern oder Kritikern, Lexika-Einträge usw. enthält, ist Masuda Shūko: *Kōno Taeko sankō bunken moku-roku* (Bibliographisches Verzeichnis zu Kōno Taeko), *Kokubungaku* (Kansai daigaku kokubungaku-kai), 66 (Dezember 1989): 55-79. In europäischen Sprachen gibt es lediglich einige Beiträge, die jedoch neben Kōno Taeko auch andere zeitgenössische japanische Schriftstellerinnen behandeln. Hier seien der Beitrag Irmela Hijija-Kirschneireits, *Weibliche Konflikte - weibliche Lösungen. Zu einigen thematischen Aspekten in der zeitgenössischen japanischen Literatur*, in: *Japans Frauen heute. Vom Stereotyp zur Wirklichkeit*, Hrsg. Ruth Linhart und Fleur Wöss (Wien: Literas, 1988), S. 145-155, und der Artikel Van G. Gessels, *Echoes of Feminine Sensibility in Literature, Japan Quarterly XXXV*, No. 4 (Oktober-Dezember 1988), genannt. Außerdem liegt eine unveröffentlichte Magisterarbeit vor, die sich aber ausschließlich mit übersetzungstechnischen Fragen auseinandersetzt: Irmgard Leo Grunwald: *Probleme der Übersetzung, aufgezeigt an der Erzählung "Saigo no toki" von Kōno Taeko* (Bochum 1985). Die Tatsache, daß seit Anfang der achtziger Jahre in Europa und den U.S.A. der modernen

und zeitgenössischen Literatur von japanischen Frauen immer mehr Aufmerksamkeit gewidmet wird, was u. a. in zahlreichen Übersetzungen und in jüngster Zeit auch in längeren Studien zum Ausdruck kommt,¹³⁹ läßt hoffen, daß auch Kōno bald die Beachtung finden wird, die sie verdient.

Anmerkungen

1. Vgl. Hotta Kazuko, *Kōno Taeko*, in: *Joryū bungaku no genzai*, hg. von Yamada Yūsaku (Tokyo: Gakujutsu tosho shuppansha, 1985), S. 206.
2. Vgl. etwa Yonaha Keiko, *Gendai joryū sakkaron* (Tokyo: Shinbisha, 1986), S. 7–29 und dies., *Ichinen no bokka, Kokubungaku*, 31, Nr. 5 (Mai 1986): 108–110.
3. Für ein Verzeichnis der vorliegenden englisch- und deutschsprachigen Übersetzungen vgl. den bibliographischen Teil dieser Arbeit.
4. Vgl. beispielsweise, Van C. Gessel, *Echoes of Feminine Sensibility in Literature, Japan Quarterly XXXV*, Nr. 4 (Oktober-Dezember 1988).
5. Kōno Taeko, *Bungaku no kiseki* (Tokyo: Kawade shobō shinsha, 1974), S. 121.
6. Schriftsteller, geboren 1904 in Yokkaichi in der Präfektur Mie als Sohn eines buddhistischen Priesters. Erste literarische Versuche während des Studiums an der Universität Waseda in Tokyo. 1932 literarischer Durchbruch. Sehr produktiv, publiziert auch in kommerziellen Zeitschriften. 1938 nach China gesandt. 1940 Kriegsreporter der Marine, wird verletzt. Während des Pazifischen Krieges wiederholt Schreibverbot. Nach dem Krieg enorme Produktivität: Romane, Erzählungen, Essays, Theaterstücke. 1974–1976 gesammelte Werke in 28 Bänden. Zahlreiche Literaturpreise. 1977 wird Niwa mit dem höchsten japanischen Kulturorden (*bunka kunshō*) ausgezeichnet. Hauptwerke: *Iyagarase no nenrei* (Das Alter der Peinigung, 1947);

Bodaiju (Der Buddha-Baum, 1955–1956); *Kao* (Das Gesicht, 1960); *Shinran*, 5 Bände (1969); *Rennyō*, 8 Bände (1982–1983). Die zwei letztgenannten Monumentalwerke sind Biographien Shinrans (1173–1263), des Gründers der Sekte des Wahren Reinen Landes (Jōdo Shinshū) bzw. Rennyōs (1414–1499), der neben Shinran bedeutendsten Priesterpersönlichkeit dieser Sekte.

7. Vgl. Kōno, *Bungaku no kiseki*, S. 76.
8. 1873–1939, Erzähler und Romancier. Wurde 1890 Schüler des Ozaki Kōyō (1867–1903), des prominentesten Vertreters des Kenyūsha-Dichterkreises, der sich der Pflege traditioneller literarischer Werte als Reaktion auf die damalige Verwestlichungstendenz annahm. Mit den Novellen *Yakō jūnsa* (Der Polizist auf nächtlichem Kontrollgang, 1895) und *Gekashitsu* (Der Operationssaal, 1895) profilierte sich Izumi als einer der talentiertesten Autoren der japanischen Romantik. In seinen späteren Werken machen sich phantastisch-mythische Themen und ein den Surrealismus vorwegnehmender Stil bemerkbar. Zu seinen bekanntesten Werken zählt die Erzählung *Kōya hijiri* (Der Wanderpriester, dt. 1960).
9. Vgl. *Bungaku no kiseki*, S. 82, 103.
10. Vgl. "Nachwort" in Taeko Kōno, *Knabenjagd: Erzählungen, ausgewählt, aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Irmela Hijya-Kirschner* (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988), S. 141.
11. Die Anregung zu einer getrennten Behandlung von übersetzten und nicht-übersetzten Texten verdanke ich Chieko Irie Mulhern, der Herausgeberin des 1991 im Verlag Greenwood erscheinenden Werks *Japanese Women Writers: A Biocritical Source Book*.
12. *Kaiten tobira* (Tokyo: Shinchōsha, 12. Aufl. 1978 (1970)), S. 294.
13. Vgl. die dem Roman beigelegte Broschüre *Kaiten tobira o megutte*, S. 2. Dieses Gespräch erschien ursprünglich in der Zeitschrift *Nami*, Nr. 18 (1970).
14. Loc. cit.

15. Loc. cit.
16. Vgl. Yonaha Keiko, *Gendai joryū sakka-ron*, S. 26-27 und Tsuge Teruhiko, *Joryū ni okeru gensō to riariti; Kōno Taeko, Takahashi Takako o jiku toshite, Kokubungaku* (Dezember 1980): 92.
17. *Kaiten tobira*, S. 166.
18. *Ibid.*, S. 94.
19. *Ibid.*, S. 202.
20. *Ibid.*, S. 202-203.
21. *Ibid.*, S. 204.
22. *Ibid.*, S. 206.
23. *Ibid.*, S. 204-206.
24. Vgl. etwa das von den Protagonistinnen folgender Romane und autobiographischer Aufzeichnungen geschilderte Gefühl einer fließenden, grenzenlos expandierenden Identität: *Chōji* (Gnadenkind, 1978), *Hi no kawa no hotori de* (Am Ufer des Feuerflusses, 1983), *Yoru no hikari ni owarete* (Vom Lichte der Nacht verfolgt, 1986) von Tsushima Yūko; *Yosooi seyo waga tamashii yo* (Leg, o meine Seele, Dein schönstes Gewand an, 1982) und *Ikari no ko* (Kind des Zorns, 1985) von Takahashi Takako; *Flying* (1974) und *Sita* (1977) von Kate Millet; Judith Offenbachs *Sonja: Eine Melancholie für Fortgeschrittene* (1980); Karin Strucks *Klassenliebe* (1973) und *Kindheits Ende: Journal einer Krise* (1982); Doris Lessings *The Summer before the Dark* (1973); Verena Stephans *Häutungen: Autobiographische Aufzeichnungen, Gedichte, Träume, Analysen* (1975); Margaret Atwoods *Surfacing* (1972).
25. Zur Frage des "weiblichen" Charakters der japanischen Kultur und der ihr angeblich innewohnenden "weiblichen Ästhetik" siehe Barbara Yoshida-Kraft, *Einführung*, in *Das elfte Haus: Erzählungen japanischer Gegenwarts-Autorinnen*, hrsg. von Yoshida-Kraft (München: iudicium verlag, 1987) S. 7-18. Für eine kritische Position zu dieser Frage und zum Problemkomplex der Mann-Frau-Dichotomie in der jap. Sprache und Kultur siehe Irmela Hijjya-Kirschner, *Das Ende der Exotik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp,

- 1988, Es 1466 NF 466), S. 27-61.
26. Wie sehr der Mythos der "weiblichen" Grundlage der japanischen Kulturgeschichte und das eng damit verbundene konfuzianisch beeinflusste Ideal der hingebungsvollen, opferbereiten "guten Ehefrau und weisen Mutter" (*ryōsai kenbo*) die japanische Frau auf bestimmte Rollen- und Verhaltensmuster festlegten und allgemein zu ihrer politischen, sozialen und ökonomischen Benachteiligung führten, ist in den autobiographischen Schriften der bedeutenden Frauenrechtlerinnen Hiratsuka Raichō (1886-1971) und Ichikawa Fusae (1893-1981), der Historikerin Takamura Itsue (1894-1964) und der Schriftstellerinnen Ishimure Michiko (geb. 1927), Sata Ineko (geb. 1904), Ōhara Tomie (geb. 1912) und Setouchi Jakuchō (Setouchi Harumi, geb. 1922) nachzulesen.
27. Vgl. etwa Melanie Klein, *Love, Guilt and Reparation* (1937), und *Notes on Some Schizoid Mechanisms*, (1946). Für eine knappe Darstellung der Kleinschen Theorie vgl. Patricia Waugh, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern* (London, New York: Routledge, 1989), S. 62-71. Nach der Auffassung feministischer psychoanalytischer Theorien, die auf die *object-relation*- (Objekt-Beziehung-) Theorie aufbauen, sucht das Kind in der prädipalen Phase nicht so sehr die Befriedigung seiner Begierden, sondern vielmehr Identifikationsobjekte, Beziehungen, in denen seine Affekte zur Geltung kommen können. Mädchen bewahren ihre Bindung an die prädipale Mutter länger als Knaben, denen sehr früh nahegelegt wird, daß die Erlangung der männlichen Identität oder Subjektivität über die Trennung von der Mutter und die Hervorhebung der geschlechtlichen Differenz zu vollziehen ist. Die sog. geschlechtliche Identität muß als ein Konstrukt zur Aufrechterhaltung des Status quo in der patriarchalischen Gesellschaft angesehen werden. Die Grundlage der weiblichen Psychologie ist nicht etwa der von Freud dargelegte Penisneid, sondern die bedrohliche, und daher zu verdrängende Konstruktion der Weiblichkeit. Vgl. Nancy Chodorow,

- The Reproduction of Mothering* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1978); Dorothy Dinerstein, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise* (New York and London: University of New York Press, 1976); Luise Eichenbaum und Susie Orbach, *Outside In Inside Out: Women's Psychology: A Feminist Psychoanalytic Approach* (Harmondsworth: Penguin, 1982) und dies., *Understanding Women* (Harmondsworth: Penguin, 1985).
28. Ich denke hier insbesondere an die Weiblichkeitskonstruktionen bei Freud, Lacan und Derrida. Vgl. etwa Freuds *Psychologie des Unbewussten* und *Die Traumdeutung*, Lacans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse* (Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, 1973), *Les écrits techniques de Freud* (Freuds technische Schriften, 1975) und *Les psychoses* (Die Psychosen, 1981) und schließlich Derridas *De la grammatologie* (Grammatologie, 1967), *L'écriture et la différence* (Die Schrift und die Differenz, 1967) und *Éperons. Les styles de Nietzsche* (Sporen. Die Stile Nietzsches, 1978). Eine gute Einführung in die Lacansche Theorie und in Derridas Verfahren der Dekonstruktion mit Bibliographie findet sich in *Diskurs-theorien und Literaturwissenschaft*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Suhrkamp Taschenbuch Materialien (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, St 2091), S. 53–80 und 95–113.
29. Eine scharfe Kritik an der Praxis vieler männlicher Autoren, Weiblichkeit als diskursives Verfahren einzusetzen, findet sich bei Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Das Geschlecht, das keins ist, 1974; dt. 1979) und in den Schriften der deutschen feministischen Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel. Siehe insbesondere Weigels *Der Schielende Blick. Zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*, in Inge Stephan, Sigrid Weigel, *Die verlorene Frau* (Berlin 1983) und *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen* (Dülmen-Hiddingsel: Tende, 1987).
30. Kōno Taeko, *Kaiten tobira de shitta koto*, in *Bungaku no kiseki*, zitiert nach Yonaha Keiko, *Gendai joryū sakka-ron*, S. 25.
31. Yonaha, loc. cit.
32. Masako und ihr Mann spielen oft die Eltern einer imaginären Tochter, die an ihren Mahlzeiten teilnimmt. Masakos geschäftige Beteiligung an der Suche nach einem passenden Ehepartner für Minako ist mütterlich angehaucht, usw.
33. *Kaiten tobira*, S. 204–206.
34. Vgl. hierzu Tanizakis *Shisei* (Tätowierung, 1910), *Chijin no ai* (Die Liebe eines Verrückten, 1925), *Shunkinshō* (Biographie der Frühlingsharfe, 1933); Kawabatas *Yama no oto* (Das Dröhnen des Berges, 1954), *Yukiguni* (Schneeland, 1947) und *Nemureru bijo* (Die Schlafenden Schönen, 1961); Mishimas *Ai no kawaki* (Liebesdurst, 1950); Ōes *Kojintekina taiken* (Eine persönliche Erfahrung, 1964). Für ein Verzeichnis deutschsprachiger Übersetzungen dieser Werke siehe Gisela Ogas, Dörte Puls, Jürgen Stalph (Hg.), *Moderne japanische Literatur in deutscher Übersetzung* (Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1988). *Nemureru bijo* und *Ai no kawaki* liegen noch nicht in deutscher Übersetzung vor. Daß Kōno eine ausgezeichnete Kennerin und Kritikerin der modernen japanischen Literatur ist, geht nicht nur aus ihrer preisgekrönten Studie, *Tanizaki bungaku to kōtei no yokubō*, sondern auch aus ihren zahlreichen Essays und aus den Gesprächsrunden hervor, an denen sie teilnahm.
35. Vgl. Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift* (Berlin: Frauenoffensive, 1980); Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (Berlin: Frauenoffensive, 1979) und dies., *Speculum, Spiegel des anderen Geschlechts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980).
36. Vgl. Matsumoto Tsuruo, *Kōno Taeko, Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 50, Nr. 10 (September 1985): 77.
37. Eine einleuchtende Kritik des europäischen und amerikanischen feministischen literaturwissenschaftlichen Diskurses der vergangenen zwei Jahrzehnte findet sich

- in Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989). Felski legt nahe, daß konzeptuelle Kategorien wie "weibliche Ästhetik", "weibliche Schreibweise", "weibliche Subjektivität", "weiblich = subversiv = revolutionär vs. männlich = konservativ = reaktionär" letztlich utopisch und dem Verständnis literarischer Texte nicht förderlich sind, da sie die sozial-politischen Bedingungen, die die Produktion, Distribution und Rezeption dieser Texte entscheidend beeinflussen, meist außer acht lassen.
38. Ein solcher Widerstand artikuliert sich auch in der Monographie über Tanizaki und in Kōnos Beitrag zu folgenden Gesprächen bzw. Gesprächsrunden: *Buntai e no futatsu no apurōchi* (Gespräch mit Yoshiyuki Junnosuke), *Buntai* (Februar 1977) und *Bungaku no atarashisa to riariti* (Gesprächsrunde mit Kojima Nobuo und Ōba Minako), *Gunzō* (September 1969).
39. Matsumoto, *Kōno Taeko*, S. 77.
40. Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa*, S. 208. Weigel bezieht sich hier auf Irigarays *Das Geschlecht, das nicht eins ist*.
41. Weigel, *ibid.*, S. 209. Weigel zitiert eine signifikante Passage aus *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, in der Irigaray die Merkmale des "uneigentlichen Frau-Sprechens" folgendermaßen beschreibt:
 "Die Frau spricht niemals gleich. Das, was sie von sich gibt, ist fließend, fluktuierend. Flunkern. Man kann ihr nicht zuhören, ohne daß dabei die Sinne, der eigentliche Sinn, der Sinn des Eigentlichen, schwinden. Daher die Widerstände gegen diese Stimme, die das Subjekt entgrenzt."
 Zitiert nach Weigel, *loc. cit.*
42. Weigel, *loc. cit.*
43. Vgl. Frederic Jameson, *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972). Jameson kritisiert in dieser Studie die Tendenz des französischen Strukturalismus und des russischen Formalismus, die Dimension der Diachronie (Geschichte) zu vernachlässigen und die Sprache als einzige, selbstreferentielle Wirklichkeit zu betrachten.
44. Die drei Lacanschen Thesen über das Verhältnis zwischen Unbewußtem und Sprache lauten: das Unbewußte hat die "radikale Struktur der Sprache (langage)" bzw. ist strukturiert "wie eine Sprache"; das Unbewußte ist "der Diskurs des Anderen"; das Unbewußte ist "eine Signifikantenkette". Vgl. Lacan, *Ecrits* (Paris 1966), zitiert nach Claus von Bormann, "Das Spiel des Signifikanten: Zur Struktur des Diskurses bei Lacan", in *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, S. 54.
45. Lacan, *Ecrits* und *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, zitiert nach Bormann, *ibid.*, S. 61-62.
46. Die drei Kategorien des Imaginären, Symbolischen und Realen entsprechen bei Lacan jeweils der undifferenzierten, sprach- und identitätslosen präödpalen Phase, der Sprache bzw. der sich darüber konstituierenden (patriarchalischen) Ordnung und der referentiellen Wirklichkeit. Vgl. Bormann, *ibid.*, S. 55.
47. Das Theaterstück spielt mehrmals auf die Liebesgeschichte des Orpheus und der Eurydice und auf inzestuöse Liebes- und Ehepaare der römischen und griechischen Antike (Ödipus-Sage?) an.
48. Vgl. Manfred Schneiders *Die erkaltete Herzensschrift: Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert* (München, Wien, 1986). Schneider analysiert autobiographische Schriften von Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Walter Benjamin u.a. Für eine Interpretation der kursorischen pseudo-autobiographischen Gestalt des Diskurses in *Chi to kaigara* siehe unten.
49. *Chi to kaigara*, in Kōno Taeko, *Ichinen no bokka. Bishōjo, Shinchō gendai bungaku 60* (Tokyo: Shinchōsha, 1980), S. 7.
50. *Ibid.*, S. 27.
51. *Ibid.*, S. 109.
52. *Ibid.*, S. 9.
53. *Ibid.*, S. 106-107.

54. Ibid., S. 107.
55. Loc. cit.
56. Vgl. etwa die Episode, in der ein Freund des Mannes der Protagonistin bei den beiden übernachtet. *Chi to kaigara*, S. 39–45.
57. Siehe u.a. Kōnos kritische Analyse von *Kagi* in *Tanizaki bungaku to kōtei no yokubō* (Tokyo: Bungei shunjū, 1976).
58. Vgl. Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, Dinerstein, *The Mermaid and the Minotaur* und Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth: Penguin, 1975). Vgl. auch Patricia Waugh, *Feminine Fictions*, S. 69–71.
59. Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, S. 83. Zitiert nach Waugh, *ibid.*, S. 69.
60. Waugh, loc. cit.
61. Weigel, *Die Stimme der Medusa*, S. 213.
62. *Chi to kaigara*, S. 107.
63. *ibid.*, S. 96–97.
64. Vgl. Kawamura Jirō, *Kaisetsu*, in Kōno Taeko: *Ichinen no bokka*, *Bishōjo*, S. 385.
65. Ich beziehe mich hier auf Lacans berühmten Essay *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Siehe Lacan, *Schriften I*, S. 61–70.
66. Ich verwende hier den Ausdruck „poetische Sprache“ nicht im Kristevaschen Sinne einer „Explosion des Semiotischen im Symbolischen“, sondern einfach als Sprachvariante, die sich metaphorisch von der Alltagssprache abhebt. Vgl. Kristeva, *La révolution du langage poétique* (Paris 1974), dt.: *Die Revolution der poetischen Sprache* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978).
67. Kōno Taeko, zitiert nach Irmela Hijjiya-Kirschner, *Nachwort*, in *Knabenjagd*, S. 148.
68. Vgl. Kristeva, *Revolution der poetischen Sprache*.
69. *Knabenjagd*, S. 5.
70. *Ibid.*, S. 20.
71. *Ibid.*, S. 23.

72. *Ibid.*, S. 27.
73. *Ibid.*, S. 29.
74. Yonaha, *Gendai joryū sakka-ron*, S. 9–13.
75. *Ibid.*, S. 16.
76. *Ibid.*, S. 18.
77. Vgl. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949, dt. Das andere Geschlecht, 1976) zitiert nach Yonaha, *ibid.*, S. 11.
78. Vgl. Kōno, *Tanizaki bungaku to kōtei no yokubō*, S. 32.
79. Vgl. Yonaha, *Gendai joryū sakka-ron*, S. 21.
80. Tsuge Teruhiko, *Joryū ni okeru gensō to riariti*, S. 90.
81. Einige Beispiele von Studien, die sich mit Freuds Theorien über die weibliche Sexualität aus feministischer Perspektive auseinandersetzen: Amy Gallen, *Rethinking Freud on Female Sexuality: A Look at the New Orthodox Defense*, *Psychological Review*, 62, Nr. 2 (1979): 173–186; Janine Chasseguet-Smirgel, *Freud and Female Sexuality*, *International Journal of Psychoanalysis*, 57 (1976); Renate Schlesier (Hg.), *Konstruktionen der Weiblichkeit bei Freud. Zum Problem der Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie* (Frankfurt am Main, 1981).
82. Kōno sagt uns beispielsweise nicht, wie ihre Theorie des Sadomasochismus auf literarische Texte, die nicht von Tanizaki stammen, bzw. im außerliterarischen Kontext auf homosexuelle Liebesbeziehungen anzuwenden seien.
83. Vgl. hierzu Yonaha Keiko, *Gendai joryū sakka-ron*, S. 14.
84. *Knabenjagd*, S. 18–19.
85. *Ibid.*, S. 29–30.
86. Kōno, *Tanizaki bungaku to kōtei no yokubō*. Zitiert nach Yonaha, *ibid.*, S. 21.
87. Kōno, *Ichinen no bokka*, *Bishōjo*, S. 312–314.
88. *Knabenjagd*, S. 6.
89. *Ibid.*, S. 21–23.
90. *Ibid.*, S. 17.
91. Vgl. hierzu Yonaha, *Gendai joryū sakka-ron*, S. 22,

- und dies., *Josei sakka no senchū kara sengo e:shintaisei no kakutoku*, in *Kokugo to kokubungaku*, Sondernummer (Mai 1989): 136–137.
92. *Knabenjagd*, S. 21.
93. In *Ichinen no bokka* kommt der Spielcode noch deutlicher zum Ausdruck als in *Yōjigari*. Die Protagonistin Sachiko erfindet Spiele, um die Zeit während ihrer langen Rekonvaleszenz nach einer Tuberkuloseerkrankung (für diese Zeit wurde ihr von ihrem behandelnden Arzt der Geschlechtsverkehr untersagt) zu vertreiben. Beispiele solcher erotisch gefärbter Spiele sind Sachikos Flirt mit Kasuga, einem jungen Firmenangestellten und Kōjirō, dem geistig zurückgebliebenen Sohn eines Ehepaars aus der Nachbarschaft, sowie ihr Briefwechsel mit ihrem langjährigen Freund Yamano.
94. Vgl. Lacan, *Ecrits*, S. 835 (*Schriften II*, S. 213), zitiert nach Claus von Bormann, *Das Spiel der Signifikanten: Zur Struktur des Diskurses bei Lacan*, S. 59.
95. Vgl. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse* (Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse) und Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris 1973, dt. Die Lust am Text, Frankfurt am Main, 1974). Auf das spielerische Element im literarischen Diskurs verweist Kōno u.a. in einem Gespräch mit dem Schriftsteller Niwa Fumio, *Shōsetsu sakuō to gendai bungaku no chihei*, *Ushio* (August 1983).
96. *Knabenjagd*, S. 19.
97. Kōno, zitiert nach Irmela Hijiya-Kirschner, *Knabenjagd*, S. 148.
98. In der japanischen Geschichtsschreibung wird die Zeit von 1931 bis 1945 als „Fünfzehnjähriger Krieg“ (*jūgonen sensō*) bezeichnet. Die militärische Expansion Japans begann 1931 mit der Eroberung der Mandschurei, 1937 folgte die Invasion in China und 1941 der Überfall auf Pearl Harbor, der den Pazifischen Krieg eröffnete. Bis zum Juli 1942 waren weite Gebiete in Ostchina, Singapur, Malaya, der größte Teil Burmas, Niederländisch Indien, die Philippinen und ein Teil Ozeaniens unter japanischer Herrschaft. Der Krieg
- endete 1945 mit der Kapitulation Japans nach dem Abwurf der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki.
99. *Knabenjagd*, S. 132.
100. 1969 wurde im japanischen Parlament der erste Versuch unternommen, einen Gesetzesentwurf durchzusetzen, der den Yasukuni-Schrein unter die Verwaltung und Protektion des Staates stellen sollte. Dieser wie auch weitere Versuche scheiterten an der Opposition. Auf Grund des Artikels 20 der Verfassung, der die Trennung von Religion und Staat vorsieht, wurde der Schrein zu einer nicht religiösen Institution erklärt.
101. *Knabenjagd*, S. 138–139.
102. *Ibid.*, S. 139.
103. Hijiya-Kirschner, *Nachwort*, in *Knabenjagd*, S. 147.
104. *Knabenjagd*, S. 132–137.
105. *Ibid.*, S. 125.
106. *Ibid.*, S. 129.
107. *Ibid.*, S. 136.
108. *Ibid.*, S. 130.
109. Vgl. beispielsweise Ōoka Shōhei, *Nobi* (Feuer im Grasland 1948–1951, dt. 1959) und *Leyte senki* (Leyte-Kriegsbericht, 1967–1969); Noma Hiroshi, *Shinkū chitai* (Die Vakuumzone, 1952, engl. Zone of emptiness, 1956); Ōta Yōko, *Shikabane no machi* (Stadt der Leichen, 1948) und *Han-ningen* (Ein halber Mensch, 1945, dt. 1984).
110. *Knabenjagd*, S. 134.
111. *Loc. cit.*
112. Vgl. Röttgers, „Diskursive Sinnstabilisation durch Macht“, in *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, S. 125.
113. Vgl. Lacan, *Les quatre concepts de la psychoanalyse*, S. 189, 226, und Claus Bormann, *Das Spiel der Signifikanten*, in *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, S. 70.
114. Röttgers, *ibid.*, S. 124.
115. *Loc. cit.*
116. Röttgers, *ibid.*, S. 125.
117. *Knabenjagd*, S. 138.

118. Röttgers, *Diskursive Sinnstabilisation*, S. 121.
 119. Vgl. Knabenjagd, S. 129, 132.
 120. *Ibid.*, S. 137.
 121. *Ibid.*, S. 127.
 122. *Knabenjagd*, S. 138.
 123. Vgl. hierzu Luise Eichenbaum und Susie Orbach, *Outside In Inside Out: Women's Psychology: A Feminist Psychoanalytic Approach*, S. 122–130; Patricia Waugh, *Feminine Fictions*, S. 73–87; Sandra Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in Twentieth Century, B. 1, The War of Words*, (New Haven, London: Yale University Press), S. 194–217.
 124. *Knabenjagd*, S. 130, 136–137.
 125. *Ibid.*, S. 139.
 126. *Ibid.*, S. 128.
 127. *Ibid.*, S. 132.
 128. *Ibid.*, S. 136.
 129. Beispiele solcher neuer Mythologien: die künstliche Traumwelt, die Fumiko und Kiyoshi im Theaterstück "Kaiten tobira" im gleichnamigen Roman versuchen, für sich allein zu schaffen; Akikos wiederkehrende Phantasie von der Züchtigung eines sieben- oder achtjährigen Jungen in *Yojigari*; der imaginäre Raum, in dem die Liebenden in *Kusa ikire* (Dampfendes Gras, 1967–1969) unter den fiktiven Namen Lucio und Lucia versuchen, sich wie die Urmenschen (*genshi no danjo*) zu lieben etc.
 130. Vgl. Yonaha Keiko, *Onna noshintai, onna no ishiki, in Kōza: Shōwa bungakushi*, 5 Bde., B. 5. (Tokyo: Yūseidō, 1989), S. 117–129.
 131. Für eine kritische Darstellung der europäischen und amerikanischen Frauenbewegung und der parallelen Entwicklung feministischer Künste und Wissenschaften vgl. Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, S. 1–85.
 132. Derartige Parallelen weist beispielsweise Kōnos *Yōjutsuki* mit Fay Weldons *The Lifes and Loves of a She Devil* (1983) auf.
 133. Vgl. etwa Tanizakis *Chijin no ai* (Die Liebe eines

- Verrückten, 1925, dt. Naomi oder Eine unersättliche Liebe, 1970), Mishimas *Ai no Kawaki* (Liebesdurst, 1950, engl. Thirst for love, 1969), Enchis *Onnazaka* (1957, Die Wartejahre, dt. 1985).
 134. Jüngstes Beispiel derartiger Anthologien ist das im Verlag Shōgakukan erschienene, sechsendreißigbändige *Shōwa bungaku zenshū* (1984–1990). Werke von Kōno wurden in Band 19 aufgenommen.
 135. Setouchi Harumi (geb. 1922) ist eine von Kōnos Kolleginnen, deren "Ausgewählte Gesammelte Werke" bereits in sieben verschiedenen Ausgaben erschienen sind. Sie ist viel aktiver und erfolgreicher als Kōno. Ihren Erfolg verdankt sie in erster Linie der großen Menge sentimentaler, in der Manier des *shishōsetsu* verfaßter Liebesromane und -erzählungen, die sie insbesondere in der sechziger und siebziger Jahren verfaßte.
 136. Für eine einleuchtende Analyse solcher Erscheinungen wie der Jugendkultur und -subkultur und der engen Verbindung zwischen diesen und den Massenmedien in der japanischen Gesellschaft der Gegenwart vgl. Ōtsuka Eiji, *Monogatari shōhiron*, (Tokyo: Shinyōsha, 1989).
 137. Yoshimoto Banana (geb. 1964), Tochter des namhaften Kritikers und Dichters Yoshimoto Takaaki (geb. 1924), debütierte 1987 mit dem Roman *Kitchin*, der mit dem Izumi Kyōka-Preis und dem Preis der Zeitschrift *Kaien* ausgezeichnet wurde. Wie *Kitchin* wurden auch der Roman *Tsugumi* (1989, ausgezeichnet mit dem Yamamoto Shūgorō-Preis) und die Novellensammlung *Utakata, Sankuchuari* (1989, ausgezeichnet mit dem Förderpreis für debütierende Schriftsteller) zu Riesenerfolgen. Murakami Haruki (geb. 1949) ist unbestritten zur Zeit der populärste und erfolgreichste Schriftsteller der jüngeren Generation. Sein 1982 erschienener, mit dem Noma-Preis ausgezeichnete Roman *Hitsuji o meguru bōken* (Ein Abenteuer, das sich um ein Schaf dreht, engl. A Wild Sheep Chase, 1989) sorgt zur Zeit für Schlagzeilen in den U.S.A. Der 1987 erschienene, zweibändige Roman *Norway no mori* (Norwegischer

Wald) hat bisher eine Auflage von über vier Millionen Exemplaren erreicht.

138. Vgl. Kōno, *Watashi no shisei*, in *Bungaku no kiseki*, S. 97.
139. Die jüngste und bisher umfangreichste Studie über die moderne Literatur von japanischen Frauen ist Victoria Vernons *Daughters of the Moon: Wish, Will and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women* (Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California Press, 1988).

Livia Monnet

geboren 1954 in Bukarest, Rumänien

- 1973-76 Studium der Kunstgeschichte und Anglistik in Tel Aviv.
- 1976-86 Studium der Japanologie und Sinologie in Wien.
- 1980-82 Studium der japanischen Sprache und Literatur in Kumamoto.
- 1986 Studium der chinesischen Sprache und Literatur an der Beijing University of Science and Technology.
- 1986 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Wien mit einer Arbeit zum Thema *Die Minamata-Krankheit im Spiegel der zeitgenössischen japanischen Literatur*.
- 1986-89 Universitätsassistentin am Japanologischen Seminar der Universität Heidelberg.
- 1989 Verleihung des Preises der OAG Tokyo für eine aus der Dissertation hervorgegangene Arbeit.
- 1989- Assistant Professor of Japanese am Department of East Asian Studies der University of Minnesota.

Zahlreiche Veröffentlichungen zu Themen der japanischen Literatur.