



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DEPARTMENT FÜR ASIENSTUDIEN
JAPAN-ZENTRUM



Working Papers des Japan-Zentrums der LMU München

Munich University Japan Center Working Papers

herausgegeben vom / edited by the
Kollegium des Japan-Zentrums der LMU München

Nummer 2

Japan-Zentrum der LMU
2019

Vorwort der Herausgeber_innen

Bei den Beiträgen in der vorliegenden Schriftenreihe handelt es sich um Vortragsmanuskripte, Übersetzungen, Forschungsberichte und ähnliche kleinere Texte aus der Arbeit des Japan-Zentrums der LMU, die vom Umfang und Format her nicht für eine größere Publikation geeignet, aber dennoch von Interesse für eine breitere Fachöffentlichkeit sind.

Editors' Preface

The present series comprises presentations, translations, research notes, and other miscellaneous papers from the Japan Center of Munich University that do not meet the criteria for publication in a book or journal, but might still be of value to the interested public.

Carolin Fleischer und Sabine Schenk (Hg.)

2. Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung – Arbeitspapiere

Workshop am 16. und 17. Mai 2014,
erstmals veröffentlicht 2015

Japan-Zentrum der LMU
Oettingenstr. 67
80538 München

© 2014–2019 Carolin Fleischer und Sabine Schenk
Alle Rechte vorbehalten.

Carolin Fleischer und Sabine Schenk (Hg.)

2. Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung

Arbeitspapiere

München • 2014

Japan-Zentrum der Ludwig-Maximilians-Universität

EINLEITUNG <i>Carolyn Fleischer und Sabine Schenk</i>	1
DICHTUNG ODER WAHRHEIT? DIE VORSTELLUNGSGESCHICHTE ALS CHANCE FÜR EINEN DISZIPLINÜBERGREIFENDEN UMGANG MIT SCHRIFTLICHEN QUELLEN <i>Daniel Schley</i>	6
DIE KATASTROPHE ALS MEDIENEREIGNIS: DIE DARSTELLUNGEN VON ERDBEBENKATASTROPHEN IN JAPANISCHEN „KATASTROPHENPUBLIKATIONEN“ VON 1662-1923 <i>Julia M. Jacoby</i>	11
<i>JINBUNSHO</i> – STRUKTUR UND WANDEL DES JAPANISCHEN BUCHMARKTES FÜR GEISTESWISSENSCHAFTLICHE PUBLIKATIONEN <i>Peter Mühleder</i>	18
<i>MUTEIKŌ SURU BUNGA KU</i> (WIDERSTANDSLOSE LITERATUR)? DIE 1990ER JAHRE ALS WENDEPUNKT DER KANONÄSTHETIK DER <i>OKINAWA BUNGA KU</i> (OKINAWA- LITERATUR) <i>Oliver E. Kühne</i>	25
GESCHLECHT IN DER ÜBERSETZUNG ANHAND VON HAYASHI FUMIKOS <i>SANTŌ</i> <i>RYOKŌKI</i> (1933) <i>Sandra Beyer</i>	34
DAS <i>WAKA</i> UND DIE PERFORMANZ: EINIGE VORÜBERLEGUNGEN <i>Peter Pörtner</i>	43
PERSONEN	53

EINLEITUNG

Carolyn Fleischer und Sabine Schenk

1. DAS FORUM FÜR LITERATURWISSENSCHAFTLICHE JAPANFORSCHUNG

Das Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung wurde im Februar 2012 im Rahmen einer Diskussionsrunde zwischen Vertreterinnen und Vertretern des Fachs an der Universität Bonn ins Leben gerufen; es ist als Zusammenschluss all jener zu verstehen, für die die Arbeit mit japanischsprachigen Quellen zentral und unverzichtbar ist, und soll sowohl der Vorstellung und Diskussion von laufenden Forschungsprojekten als auch der Koordinierung bestehender wissenschaftlicher Aktivitäten dienen.

Wiewohl literarische Texte und literaturwissenschaftliche Verfahren im weiteren Sinne den Schwerpunkt des Forums ausmachen, werden Beiträge aus allen Bereichen der kultur- und sozialwissenschaftlichen Japanforschung begrüßt. Literaturwissenschaft wird hierbei als textanalytische Kernkompetenz verstanden, die über den Gegenstand *Literatur* im engeren Sinne hinaus als Grundlagenmethodik für eine Vielzahl von Wissenschaftsbereichen relevant ist.

Ein erstes, initiiertes Treffen des Forums für literaturwissenschaftliche Japanforschung wurde 2013 an der Universität Heidelberg abgehalten.

2. DAS 2. FORUM FÜR LITERATURWISSENSCHAFTLICHE JAPANFORSCHUNG AM JAPAN-ZENTRUM DER LMU MÜNCHEN

Das 2. Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung fand vom 16. bis 17. Mai 2014 am Japan-Zentrum der LMU München statt. Beide Veranstaltungstage boten verschiedene Formate: Neben zwei Panels, in denen sieben Doktoranden und Doktorandinnen, ein Postdoktorand und eine Juniorprofessorin aktuelle Forschungsprojekte vorstellten, widmete sich je eine Diskussionsrunde den Themen *Globalisierungsprozesse als Desiderat der literaturwissenschaftlichen Japanforschung?* sowie *Literaturwissenschaftliche Japanforschung: Institutionen, Netzwerke, Perspektiven*. Zudem leitete eine Doktorandin einen Workshop zu übersetzungstheoretischen und -praktischen Fragen.¹

Die Pluralität der angebotenen Formate ebenso wie die – im Vergleich zu großen nationalen und internationalen Tagungen – großzügigen Zeitfenster für Diskussionen und Austausch wurden durch die Teilnehmerinnen und Teilnehmer als positiv bewertet, und es wurde angeregt, beides bei den folgenden Veranstaltungen beizubehalten – soll doch das Forum ein Ort für die Auseinandersetzung mit in Arbeit befindlichen Projekten und der Aushandlung grundlegender fachlicher bzw. fachpolitischer Fragestellungen sein.

¹ Vgl. das Programm des 2. Forums für literaturwissenschaftliche Japanforschung unter: http://www.japan.uni-muenchen.de/download/sose2014/forum_lit_wis.pdf.

3. DANKSAGUNG

Der herzlichste Dank der Organisatorinnen gilt Frau Professor Dr. Evelyn Schulz (LMU München), die die Veranstaltung des 2. Forums für literaturwissenschaftliche Japanforschung am Japan-Zentrum der LMU München ermöglichte und überdies maßgeblich mit inhaltlichem Rat und Hinweisen zur Organisation unterstützte. Ebenso sei Frau Professor Dr. Judit Árokay (Heidelberg) gedankt, die als Mitinitiatorin das Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung und das 2. Treffen des Forums in München mit fachlichem und persönlichem Engagement als Plattform der literaturwissenschaftlichen Japanforschung unterstützte. Des Weiteren danken die Organisatorinnen Frau Dr. Tina Kleine (Graduate Center, LMU) für viele wichtige Hinweise sowie dem Graduate Center der LMU für die großzügige Veranstaltungsförderung im Rahmen des Förderprogramms Doctoral Research Training I (LMUexcellent), die es ermöglichte, auswärtige Doktorandinnen und Doktoranden bei der Anreise zum Forum finanziell zu unterstützen. Weiterer Dank gebührt Frau Carola Peñas, Sekretärin am Japan-Zentrum der LMU, und Frau Marie-Luise Schneider, BA-Studentin und Hilfskraft für das Forum, die durch ihre freundliche und engagierte Unterstützung maßgeblich zum Gelingen des Forums und zur angenehmen Atmosphäre beitrugen.

4. LITERATURWISSENSCHAFTLICHE JAPANFORSCHUNG: THEMEN UND TENDENZEN

Die vorliegenden *Arbeitspapiere* vertiefen eine Auswahl der beim 2. Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung in München gehaltenen Vorträge. Dem Charakter des Forums als Austausch- und Arbeitstreffen folgend, werden hier die Beiträge überwiegend in einem frühen Stadium als *work in progress* publiziert. Sie sollen die Ausgangsbasis für eine Weiterführung des während des Treffens gepflegten konstruktiven fachlichen Austauschs bilden und thematische sowie personelle Anknüpfungspunkte für künftige Treffen des Forums und den wissenschaftlichen Dialog darüber hinaus schaffen.

Die *Arbeitspapiere* geben einen Einblick in aktuell laufende Forschungsprojekte auf dem Gebiet der literaturwissenschaftlich orientierten Japanforschung. Die Beiträge zeigen insbesondere auf, dass gegenwärtige Forschungsarbeiten auf diesem Gebiet vielfach über Literaturexegese oder literaturtheoretische Diskurse hinausgehen – auch wenn sie selbige weder überflüssig erscheinen lassen können noch dies beabsichtigen; sie bedienen sich im trans- und interdisziplinären Diskurs hochpräsender theoretischer und methodischer Zugänge oder sind gar selbst als trans-, inter- bzw. multidisziplinäre Projekte konzipiert.

Daniel Schley wagt als Vertreter der historischen Japanforschung einen Brückenschlag zwischen Geschichts- und Literaturwissenschaft innerhalb der Japanologie. Indem er sich literarischen Quellen zuwendet, trägt er zur Neubewertung vermeintlich unumstößlicher geschichtswissenschaftlicher Paradigmen bezüglich fiktionaler und faktualer Quellen bei. Damit beschreitet er einen Weg, den die Philologien in Gestalt des *New Historicism*, der *Rezeptionsforschung* und nicht zuletzt des *Cultural Turns* in umgekehrte Richtung – sprich der Lektüre fiktionaler Quellen als Archiv für faktuales Wissen oder der Erforschung faktualer Quellen als Literatur – gegangen sind.

Julia M. Jacoby, ebenfalls Historikerin, untersucht repräsentative Katastrophenpublikationen aus der Zeit von 1662 bis 1923 im Hinblick auf deren Beitrag zur Konstruktion von kollektiven Erinnerungen. Hierfür erschließt sie die narrativen Strukturen der Quelltexte und analysiert deren Medialität sowie Literarizität.

In seiner literatursoziologische Studie befasst sich Peter Mühleder mit dem japanischen Buchmarkt für geisteswissenschaftliche Publikationen (*jinbunsho*). Er analysiert die Struktur dieses Marktes sowie sein Verhältnis zur japanischen Konsumgesellschaft unter Einbeziehung seiner historischer Entwicklung, um anschließend Ursachen, Effekte und Perspektiven aktueller Veränderungen dieses Marktes zu betrachten.

Oliver E. Kühnes Beitrag kann in die zwischenzeitlich umfangreich gewordene Forschung zur Okinawa-Literatur eingeordnet werden. Mit seiner Analyse repräsentativer, seit 1990 erschienener Werke verfolgt er einen Wandel in der Kanonästhetik hin zu einer *widerstandslosen Literatur*. Damit attestiert er der zeitgenössischen Okinawa-Literatur eine Emanzipation aus der (Selbst-)Einschreibung in Diskurse von Postkolonialität und Alterität.

Sandra Beyers Beitrag basiert auf dem von ihr im Rahmen des Forums geleiteten Übersetzungsworkshop. Sie befasst sich mit dem Sprach-Geschlechts-Nexus in Reiseaufzeichnungen von Autorinnen der Taishō- und frühen Shōwa-Zeit. Am Beispiel von Auszügen aus Hayashi Fumikos (1903-1951) *Santō Ryokōki* (1933) trägt sie sowohl zur Erforschung des bislang nicht hinreichend erschlossenen Forschungsfeldes als auch zu grundsätzlichen Überlegungen zu Fragen der Übersetzung von Geschlecht bei. Diese dürften unverändert für alle philologisch arbeitenden Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, die sich mit Japan beschäftigen, von Belang sein, und für sie gilt es weiterhin zu sensibilisieren.

Peter Pörtner wirft mit seinem Beitrag präliminare Überlegungen zu *waka* und Performanz auf. Ausgehend von einer eingehenden philosophisch-ideengeschichtlichen Kontextualisierung von *Performanz* überträgt er dieses zuerst in der Theaterwissenschaft entwickelte und zwischenzeitlich in allen philologischen, aber auch einigen sozialwissenschaftlichen Disziplinen etablierte Konzept auf das der vormodernen japanischen Literatur entstammende poetische Genre *waka*.

Die vorliegenden *Arbeitspapiere* zeigen, dass – wie Lisette Gebhardt es formuliert – „die strikte Trennung in geistes- und kulturwissenschaftliche versus sozialwissenschaftliche Richtung, die bislang betont wurde, [...] sich in letzter Konsequenz schlecht halten [lässt]“ (2014: 299). Keiner der vorliegenden Beiträge erscheint als ausschließlich literaturwissenschaftliches Unterfangen ohne Einbeziehung von sozio-kulturellen Kontexten und sozialwissenschaftlicher Expertise sinnvoll. Eine enge Verzahnung innerhalb der einzelnen japanologischen Forschungsfelder bleibt unentbehrlich – und dies nicht lediglich einer den zeitgenössischen fach- und forschungspolitischen Erfordernissen² gehorchenden Pragmatik folgend, sondern zuallererst im Interesse der jeweiligen Untersuchungsgegenstände selbst.

Der „Ort“³ für literaturwissenschaftliche Japanforschung ist auszumachen in den sich theoretisch wie methodisch zunehmend diversifizierenden japanwissenschaftlichen

² Womöglich gerade weil sie ein so genanntes *Kleines Fach* ist, mag die Japanologie sowohl im Inneren – d. h. in der Verschränkung ihrer zahlreichen Subdisziplinen – als auch im Äußeren – d. h. im interdisziplinären Wissenschaftsdiskurs – im besonderen Maße um Anschluss bemüht sein (Berwanger et al. 2012).

³ Der Gebrauch des Begriffes „Ort“ ist hier zu verstehen als Verweis auf Irmela Hijiya-Kirschnerets Eröffnungsvortrag der Sektion Literatur I beim 12. Deutschsprachigen Japanologentag in Zürich (2012), der wohl wiederum in Anlehnung an Christa Wolf den

Kontexten und in den Trends der japanologischen Forschung zur Inter- und Transkulturalität sowie der Inter- und Transdisziplinarität (Shirane 2009: 3-4). Denn die philologisch orientierte Japanforschung kann sich nicht nur neuere Untersuchungsgegenstände erschließen – so etwa populärkulturelle oder multi-mediale Quellen, sondern insbesondere ihren Beitrag zu drängenden und in japanologisch wie interdisziplinär vieldiskutierten Diskursen einbringen – so etwa zu Fragen von Globalisierung, sozialer Gerechtigkeit, Vertrauen oder Risiken und Chancen. Die philologisch orientierte Japanforschung vermag es, die Literatur – wohlgemerkt im breitesten zu denkenden Sinne des Begriffs – als Repräsentanz von Lebens- und Weltwirklichkeit zu erschließen.

5. PERSPEKTIVEN

Zum Abschluss der Veranstaltung herrschte Einigkeit darüber, dass das Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung eine wichtige und begrüßenswerte Initiative für die deutschsprachige Japanologie darstellt. Gründe hierfür sind u. a. die großzügig bemessene Zeit, die für Diskussionen zur Verfügung stand, sowie Veranstaltungen in einem neuen, innovativen Format, wie etwa der Übersetzungsworkshop. Die ausführlichen fach- und forschungspolitischen Diskussionsrunden ermöglichten einen leider viel zu seltenen, dennoch sehr gefragten Austausch zu grundlegenden, praktischen und strategischen Fragen. Die Anwesenden beschlossen, das Forum als Plattform für japanologische Nachwuchswissenschaftler und Nachwuchswissenschaftlerinnen fortzuführen und seine institutionelle Anbindung an die GJF beizubehalten.

Das nächste, 3. Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung wird vom 15. bis 16. Mai 2015 an der Japanologie der Universität Bonn abgehalten und von Daniel Gerichhausen und Paul Schoppe organisiert werden.

Abschließend soll auf die beim Forum vorgestellte, neu gegründete Open-Access-Zeitschrift *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung*, die an der Universitätsbibliothek in Heidelberg angesiedelt und unter www.bunron.org zu erreichen ist, verwiesen werden. Die Zeitschrift *Bunron* [deutsch: Text und Theorie] soll durch die Publikation literaturwissenschaftlich orientierter Beiträge der textbezogenen Forschung innerhalb der Japanologie größere Sichtbarkeit verschaffen. Veröffentlicht werden wissenschaftliche Studien, Übersetzungen, Rezensionen, aber auch Berichte über Tagungen und laufende Projekte. *Bunron* legt Wert auf eine theoriegeleitete Diskussion aktueller Fragestellungen und ist bei einem literaturwissenschaftlichen Schwerpunkt auch offen für textanalytische und textkritische Beiträge aus den angrenzenden Disziplinen wie Geschichts- und Kulturwissenschaft, Philosophie und Linguistik.

Das erste Heft von *Bunron*, das sich dem Thema der *Performanztheorie in der japanologischen Kulturwissenschaft* widmet, ist im April 2014 erschienen. Jährlich ist ein Heft geplant; das nächste Heft soll im Frühjahr 2015 erscheinen. Weitere Details und die jeweiligen CfPs finden sich unter: www.bunron.org.

Titel *Literaturwissenschaftliche Japanforschung: Kein Ort. Nirgends?* trug. Der Vortrag befasste sich mit der Situation und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Japanforschung und bescheinigte dieser zunehmend ein „Schattendasein“ innerhalb der gegenwärtigen Japanologie.

LITERATUR

- BERWANGER, KATRIN ET AL.** (Hg.) (2012): *Abschlussbericht des Projekts Kartierung der sog. Kleinen Fächer: Mit den Statements der Internationalen Tagung Kleine Fächer in Deutschland, Europa und in den USA vom 2. Dezember 2011.* www.kleinefaecher.de/files/2013/06/KleineFaecher_Abschlussbericht_2012.pdf (letzter Zugriff 11. 07. 2014).
- GEBHARDT, LISETTE** (2014): Japanische Literatur in der japanologischen Forschung und Lehre: Sichtungen, Bilanzierungen, Perspektiven. In: L. Gebhardt und E. Schulz (Hg.): *Neue Konzepte japanischer Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie: Referate des 15. Deutschsprachigen Japanologentags, Literatur II.* Berlin: EB-Verlag.
- SHIRANE, HARUO** (Hg.) (2009): *New Horizons in Japanese Literary Studies: Cannon Formation, Gender, and Media.* Tokyo: Bensey Publishing

DICHTUNG ODER WAHRHEIT? DIE VORSTELLUNGSGESCHICHTE ALS CHANCE FÜR EINEN DISZIPLINÜBERGREIFENDEN UMGANG MIT SCHRIFTLICHEN QUELLEN

Daniel Schley

Die folgenden, beim zweiten Treffen des Forums für literaturwissenschaftliche Japanforschung in München vorgestellten Überlegungen stellen eine erste theoretische Reflektion für mein neues Forschungsprojekt zur stärkeren Berücksichtigung literarischer Quellen für geschichtswissenschaftliche Fragestellungen vor. Mir geht es dabei einerseits ganz konkret um die mittelalterlichen Vorstellungen zu Gesellschaft, Religion, Geschichte usw., andererseits darum, die vor allem an europäischen Beispielen erhärtete Trennung von Geschichte und Literatur auf der Basis von Fakt-Fiktion von den Quellenzeugnissen her zu überdenken. Im Vortrag habe ich dies anhand von Beispielen aus dem ersten Faszikel der *setsuwa* [Erzählsammlung] *Kojidan* [deutsch: Geschichten vergangener Begebenheiten], um 1212-1215 von Minamoto no Akikane (1160-1215) kompiliert, näher ausgeführt. Doch in diesem Arbeitspapier möchte ich mich aus Platzgründen vor allem auf die theoretischen Aspekte beschränken.

1. GESCHICHTSWISSENSCHAFTLICHE VORBEHALTE

In der Geschichtswissenschaft gehören die Berücksichtigung literarischer Techniken und die Anerkennung des Konstruktionscharakters von Geschichtsdarstellungen längst zum grundsätzlichen Umgang mit den Quellen. Schon Gadamer (2010: 202) wies auf die wechselseitige Verschränkung historischer und philologischer Wissenschaften im Rahmen eines hermeneutischen Textverständnisses hin, wenngleich sich die Definition des jeweiligen „wissenschaftlichen Gegenstandes“ und damit die Herangehensweise notwendigerweise unterscheiden. Der Geschichtswissenschaft geht es generell um Aussagen über die Vergangenheit, die sie durch ihre Quellen erschließt und stetig verfeinert. Dagegen bleibt die Literaturwissenschaft, wie Wilfried Barner (1990: 31, 42) am Ende seines Vergleichs beider Disziplinen urteilt, rein funktional auf die Literatur und ihre Texte bezogen. Wohl vor allem deshalb sind Versuche, auch literarische Quellen in geschichtswissenschaftlicher Weise zu nutzen, bislang eine von beiden Disziplinen oft skeptisch betrachtete Ausnahme.¹

Das mag zunächst gar nicht verwundern, erschweren literarische Werke aufgrund ihres ästhetischen Anspruches und ihrer prinzipiellen Mehrdeutigkeit doch deren Auswertung. Die Fiktionalität gilt gewöhnlich als primäres Hindernis, wohingegen die üblichen, von Historikern verwendeten Quellen (Erlasse, Urkunden, Rechtstexte, Historiographie) durch die Quellenkritik sachgerecht bearbeitet einen Zugang zu den

¹ Siehe z. B. Peters 1999: 176, 180.

vergangenen Fakten erlauben sollen. Denn solche Texte erheben immerhin noch den Anspruch, über reale Verhältnisse und Menschen Auskunft geben zu wollen. Wie aber erkennt man die fiktiven Passagen eines Textes und was ist zu tun, wenn dies kaum noch möglich scheint? Schließlich gibt es zahlreiche Fälschungen, die der Quellenkritik einige Schwierigkeiten bereiten. Es bleibt jedoch auch hierbei das Ziel bestehen, durch das Medium der Quellen Aussagen über die Vergangenheit zu treffen und nicht den ästhetisch individuellen Charakter derselben zu bestimmen. Die genannten Vorbehalte gegenüber der Arbeit mit literarischen Texten lassen sich nun unter zwei Gesichtspunkten verkürzt zusammenfassen:

- a) Die Intention des Verfassers ist eine notwendige Bedingung für die Zuordnung des Textes.
- b) Die faktische Vergangenheit soll durch das Medium der Quellen, soweit möglich, erschlossen werden.

Bei dem ersten Aspekt geht es weniger um die Intention im Sinne der psychologischen Verfassung des historischen Autors oder Autorin, die spekulativ bleiben dürfte, als vielmehr um die Motive und Anlässe der Verschriftlichung, der *causa scribendi*. Dieser Fokus ist zum Teil auf den Einfluss der literaturwissenschaftlichen Diskussion um die Autorenexistenz zurückzuführen. Zwar müssen deshalb mittelalterliche Chronisten und Dichter nicht gleich gewissermaßen als doppelt verstorben gelten, doch sind dadurch die zeitspezifischen Bedingungen der Textproduktion und Rezeption stärker in den quellenkritischen Vordergrund gerückt. Geschichtswerke wurden nicht immer nur allein von demjenigen verfasst, dessen Namen wir heute mit dem Werk als Autorität und Urheber verbinden. Anstelle eines einzelnen Autors waren beispielsweise im mittelalterlichen Europa ebenso ganze Skriptorien mit der Textproduktion beschäftigt. Zu vielen erzählenden und poetischen Quellen fehlen ohnehin Hinweise auf deren Verfasser oder sie lassen sich nicht mehr eindeutig identifizieren. Anders als bei höfischen Erlassen, Gesuchen oder juristischen Dokumenten, die meist unterzeichnet sind, geben sich mittelalterliche Autoren in Japan kaum selbst zu erkennen und um deren Bestimmung kreist oftmals ein Großteil der Forschung, z. B. zum *Jikkinshō* [deutsch: Erzählsammlung zur Verdeutlichung von zehn Lehren] aus dem Jahr 1252.² Beim *Kojidan* fehlen beispielsweise die bei anderen Erzählsammlungen üblichen Kommentare zu den übernommenen Geschichten, wodurch streckenweise der Eindruck einer Chronik entsteht – was hinsichtlich der Bestimmung ob Fakt oder Fiktion interessant ist.

Welche rhetorischen und gattungsspezifischen Techniken geben einem Text also seine spezifische Ausrichtung? Axel Bühleri (1999: 74) hat eine abgeschwächte Variante der Autorintention in Form der kommunikativen Absicht vorgeschlagen, die sich durch die Anwesenheit eines vom realen Autor unterschiedlichen Erzählers identifizieren lasse. Aber selbst dann ließe sich, um ein besonders auffälliges Beispiel zu wählen, vielleicht sogar *Die Geschichte vom Prinzen Genji* (*Genji Monogatari*) fehldeuten, vorausgesetzt alle anderen Zeugnisse dieser Epoche würden fehlen. Fruchtbarer als eine enge disziplinäre Zuordnung der Schriftzeugnisse ist hingegen die Überlegung, für welche Art von Fragestellung sich das *Genji Monogatari* eignen könnte. Denn über die Hofgesellschaft, zum Menschenbild oder Religionsverständnis kann der Text durchaus sinnvoll Auskunft geben. Und mit diesem Gedanken verlieren genannte Einwände ein Stück ihrer Rechtfertigung.

² Dazu Schley 2014: 156.

2. EINE NEUE PERSPEKTIVE DURCH DIE VORSTELLUNGSGESCHICHTE

Denn der zweite Aspekt zur Rekonstruktion der Vergangenheit in ihrer Faktizität betrifft in erster Linie solche historischen Aussagen, die von modernen Interessen ausgehen, um nach vergangenen Ereignissen und Strukturen zu fragen. Hier geht es folglich darum, was zu einem bestimmten Zeitpunkt geschah, was ein Ereignis bewirkt hat oder dieses im größeren strukturellen Zusammenhang auszeichnet. Weil der Forschungsgegenstand sich nicht mit dem Quellenbericht deckt, schiebt sich eine Barriere zwischen den fragenden Historiker und die in den Quellen enthaltenen Informationen, die eben erst durch Quellenkritik und Interpretation zugänglich werden. Wendet man sich aber den Quellen direkt zu und fragt nach den darin formulierten Eindrücken, Wertungen und Vorstellungen, also genau nach der sonst als Verzerrung bemängelten, subjektiven Dimension, dann ändert sich die Ausgangslage. Der zuerst von Hans-Werner Goetz (2007: 8–9) vorgeschlagenen *Vorstellungsgeschichte* gelten die Quellen nicht mehr nur als ein Medium, sondern als Begegnungshorizont des Historikers mit den historischen Autoren. Es geht somit jetzt um die Vergangenheit als individuell verarbeitete Wirklichkeit und nicht mehr deren Rekonstruktion. Zur Analyse ist die Quelle daher stets in ihrer Gesamtaussage zu prüfen und nicht nur in zitierfähigen Auszügen. Gegenüber der Ereignis- und Strukturgeschichte verschiebt sich nun auch der über die Quellen befragte Zeitabschnitt von den darin berichteten Ereignissen zum späteren Zeitpunkt ihrer Niederschrift. Insofern die Vorstellungsgeschichte letztlich auch darauf abzielt, die Grundlagen des historisch Sag-, Denk- und Vorstellbaren zu erhellen, überschneidet sie sich in vielerlei Hinsicht ebenso mit parallelen Richtungen, z. B. der historischen Diskursanalyse oder der französischen Mentalitätsgeschichte.³

Selbstverständlich besitzt auch die Vorstellungsgeschichte einige Schwäche, die es zu berücksichtigen gilt. Theoretisch muss das kausale Wechselverhältnis von Vorstellungen und davon beeinflussten Handlungen eingehender bestimmt werden, um einen drohenden Geschichtsdeterminismus oder Idealismus zu umgehen, wie er bei einer Überbetonung Ersterer entstehen kann. Es ist auch keineswegs einfach, die individuellen Vorstellungen der Autoren mit den kollektiven Denkmustern und Wirklichkeitsdeutungen ihrer Zeit in einen ausgeglichen Zusammenhang zu bringen.⁴ Erschwert wird dies nicht zuletzt dadurch, dass viele Informationen durch die zumeist einseitige Perspektive der Autoren verborgen bleiben und aus anderen Texten und methodischen Zugängen ergänzt werden müssen. Allerdings beansprucht die Vorstellungsgeschichte gar nicht, allein an die Stelle der Ereignis- und Strukturgeschichte zu treten, auf die sie nämlich andersherum durchaus bezogen bleibt, wie jene wiederum von dieser wichtige Informationen und Anregungen erhalten.⁵ Quellenkritik und Vergleich bleiben hierbei ebenso wichtig, wie es weiterhin sinnvoll ist, den Kreis möglicher Autoren einzugrenzen, um etwa hinsichtlich Alter und Geschlecht für die Auswertung wertvolle Informationen zu erhalten. Einen hohen Stellenwert behalten auch die Quellentradiierung und damit die Schwierigkeit, bei Verlust der Originale zu entscheiden, welche nachträglichen Veränderungen vorgenommen wurden.

³ Zur Differenzierung nach Denkinhalt (Vorstellungsgeschichte) und Denkweise (Mentalitätsgeschichte): Goetz 2011: 23.

⁴ Dazu auch Sellin 2005: 163; Fleck 1935: 48.

⁵ Goetz 2007: 11.

Letzteres trifft auf literarische Texte, die z. B. einer oralen Tradition entstammen, sogar noch in besonderem Maße zu. Gerade diese Textgattung, die genauso eine bewusst konzipierte Darstellung von Wirklichkeit vorstellt, ist mit dem hier skizzierten geschichtswissenschaftlichen Perspektivenwechsel vom Historisch-Typischen zum Individuell-Singulären noch stärker zu berücksichtigen. Die Vorstellungsgeschichte bedarf ihrer sogar dringend, um wirklich alle Möglichkeiten im flächendeckenden Vergleich auszuschöpfen, die für eine Herausarbeitung vergangener Vorstellungen und Diskurse zu so breit gefächerten Themen wie Herrschaft, Glaube, Wunder, Familie oder Wirtschaft nötig sind. Dadurch steht allerdings die Wahl zwischen Fakt oder Fiktion auch nicht mehr im Mittelpunkt, sondern die Darstellungs- und Wahrnehmungsweise des Faktums.⁶ Denn letztlich *verarbeiten* Historiker und Dichter gemeinsam ihre erfahrene Wirklichkeit.

Dadurch ergibt sich die gute Gelegenheit, die übliche Aufteilung der Quellen entlang disziplinärer Grenzen kritisch zu hinterfragen. Wenn es um die darin geäußerten Ansichten und Vorstellungen historischer Menschen und ihr darin zum Ausdruck kommendes Verhältnis zu Geschichte und Gesellschaft geht, dann erübrigen sich gleichwohl aufwendige theoretische Verfahren zur Differenzierung der Texte entlang rhetorischer und gattungsspezifischer Techniken. Interdisziplinär aufgestellte Fächer wie die Japanologie mögen sich eventuell leichter tun, disziplinär betrachtet unübliche Quellen heranzuziehen. Jedenfalls erleichtert das Fallbeispiel Japan diesen theoretischen Vorstoß durch die ab dem 11. Jahrhundert innerhalb der Hofgesellschaft beliebten Geschichtserzählungen (*rekishi monogatari*). Unter dem Einfluss poetischer Meisterwerke wie dem *Genji Monogatari* entstanden historiographische Texte wie das *Eiga monogatari* [deutsch: Bericht über die Zeit des Glanzes], und die mit dem *Ōkagami* [deutsch: Großer Spiegel] beginnende Reihe von Geschichtsspiegeln (*kagami*). Weitere Spielarten kamen im Lauf der Zeit noch hinzu, so etwa berühmte Kriegserzählungen (*gunki monogatari*) wie das *Heike Monogatari* [deutsch: Geschichte der Heike] oder Geschichtstraktate (*shiron*) wie das *Gukanshō* [deutsch: Sammlung meiner bescheidenen Meinungen]. Diese Quellen stellen nicht nur für die Erforschung historischer Vorstellungswelten ein reichhaltiges Material zur Verfügung.⁷ Sie bieten auch eine exzellente Gelegenheit an, das Verhältnis von Geschichte und Literatur diesseits abgrenzender Fachkriterien von den historischen Vorstellungswelten aus zu überdenken.

LITERATUR

- FLECK, LUDWIK** (1935): *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Basel: Schwabe.
- GOETZ, HANS-WERNER** (2011): *Gott und die Welt: Religiöse Vorstellungen des frühen Mittelalters. Teil I, Band 1: Das Gottesbild*. Berlin: Akademie-Verlag.
- GOMI, FUMIHIKO** (2008): *Yakudō suru chūsei: Nihon no rekishi 5* [Das lebendige Mittelalter: Japanische Geschichte 5]. Tokyo: Shōgakusan.
- PETERS, URSULA** (1999): Mittelalterliche Literatur am Hof und im Kloster. Ergebnisse und Perspektiven eines historisch-anthropologischen Verständnisses. In:

⁶ So schon Goetz (2007: 22) in Bezug auf Hayden Whites Kritik.

⁷ Häufig jedoch als eine Art schmückende Beigabe zur eigentlichen Argumentation genutzt, z. B. Gomi 2008.

- N. F. Pamer und H.-J. Schiewer (Hg.): *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*. Tübingen: Niemeyer, S. 167–192.
- SCHLEY, DANIEL** (2014): *Herrschersakralität im mittelalterlichen Japan: Eine Untersuchung der politisch-religiösen Vorstellungswelt des 13.–14. Jahrhunderts*. Berlin: Lit.
- SELLIN, VOLKER** (2005): *Einführung in die Geschichtswissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

DIE KATASTROPHE ALS MEDIENEREIGNIS: DIE DARSTELLUNGEN VON ERDBEBENKATASTROPHEN IN JAPANISCHEN „KATASTROPHENPUBLIKATIONEN“ VON 1662-1923

Julia M. Jacoby

ABSTRACT

Despite their “natural” origins, natural disasters are mainly phenomena affecting human society: Without human loss and damage, disasters cannot be defined as such. It also depends much on a society's culture and traditions how they are perceived and told. Narratives of natural disasters, like of any other historical event, have to be constructed from a variety of scattered information. In the case of natural disasters, the media are important shapers of those narratives. In Japan, which is, due to her natural conditions, much affected by devastating natural disasters, a special tradition of “disaster publications”, special issues of magazines and books, developed to describe natural disasters, mainly severe earthquakes. Today, they are mostly known as glossy magazines. What is less commonly known is that their origins trace back to the middle of the 17th century. This paper presents three such disaster publications: *Kanameishi* (1663) by Asai Ryōi, *Ansei kenmonshi* by Kanagaki Robun (1855), and *Taishō daishinsai daikasai* (1923) by the publisher Kōdansha. Their analysis demonstrates that a variety of topics and genres typical for the description of natural disasters developed, like statistics, city tours, and standardised forms of narrating personal fate. Those narratives structured the perception of catastrophes and contributed to shaping society's collective memory.

1. KATASTROPHEN UND MEDIEN

Naturkatastrophen sind, trotz ihres „natürlichen“ Ursprungs, vor allem gesellschaftliche Ereignisse¹. Schon aus dem Begriff der „Katastrophe“, ursprünglich aus der griechischen Dramentheorie entlehnt (zur Begriffsgeschichte siehe Groh et al. 2003: 16–19), wird deutlich, dass diese immer im Zusammenhang mit Menschen gesehen werden müssen. Im heutigen Sprachgebrauch wird darunter eine plötzliche Wendung im Leben eines Menschen zum Schlechten verstanden. So ist die

¹ Die Betrachtung von Naturkatastrophen auch als gesellschaftliches Phänomen und somit als fruchtbaren Forschungsgegenstand für die Geisteswissenschaften wurde in den 1970er Jahren zunächst von Anthropologen postuliert (vgl. dazu Hoffman und Oliver-Smith 2002). Seitdem sind in den Geisteswissenschaften zahlreiche Arbeiten zu dem Thema entstanden, in der Geschichtswissenschaft verstärkt seit der Jahrtausendwende (beispielsweise Groh et al. 2003; Mauch und Pfister 2009; Walter 2010; Janku et al. 2012).

Betroffenheit vieler Menschen eine notwendige Voraussetzung dafür, dass ein Naturereignis als Katastrophe wahrgenommen werden kann: Ein extremes Naturereignis kann unbewohnte Gebiete treffen, ohne eine Katastrophe auszulösen, wohingegen es auch bei geringerer Stärke im Falle von dicht besiedelten oder schlecht vorbereiteten Gebieten verheerende Folgen haben kann. Außerdem wird die Wahrnehmung von Katastrophen von der Gesellschaft geprägt, auf die sie trifft, vor allem von ihren kulturellen Traditionen. Katastrophen sind folglich eine Form von Ereignis, das stark von der menschlichen Wahrnehmung und Definition abhängig ist.

Ereignisse wiederum werden erst im Nachhinein durch den Menschen als solche definiert. Das „Ereignis“ besteht nämlich eigentlich aus einer Abfolge von vielen kleinen Ereignissen, deren Zusammenfassung und Abgrenzung zu einem Vor- und Nachher aktiv vorgenommen werden muss, beispielsweise von Historikern (Koselleck 1973: 560–561). Es wird also erst im Nachhinein bestimmt, wenn ein gewisser Überblick über die Situation vorhanden ist, welche Geschehnisse zu einem Ereignis dazugehören und welche nicht. Bei Erdbebenkatastrophen stellt der Moment der ersten Erschütterung offensichtlich den Beginn des Ereignisses dar. Danach liegt es jedoch im Ermessen des Erzählers, ob außer Bebenshäden auch Stadtbrände, Tsunamishäden oder noch erste Versuche zum Wiederaufbau zum Ereignis gezählt werden. Die Erzählung des Ereignisses wird wiederum von bestimmten Konventionen und Topoi strukturiert (am Beispiel der Geschichtsschreibung White 1973).

Bei der Erzählung von Naturkatastrophen spielen die Medien eine zentrale Rolle. Katastrophen sind medienwirksame Ereignisse, die bevorzugt aufgegriffen und diskutiert werden. Durch Gestaltung der Berichterstattung wird mitbestimmt, wie das Ereignis von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird – zum Beispiel kann durch die Häufigkeit, mit der berichtet wird, die Relevanz eines Ereignisses unterstrichen werden (Wilke 2008: 81–83). So ist es stark von der Berichterstattung abhängig, als wie verheerend eine Katastrophe wahrgenommen wird und von wie vielen – nicht betroffenen – Menschen sie als solche registriert wird. Außerdem werden in den Medien die ersten Erzählungen eines Ereignisses konstruiert: Zunächst erscheinen vereinzelt Meldungen über Schäden und Tote, bis diese nach und nach zu einem kohärenten Narrativ verdichtet werden.

Dieses Papier beschäftigt sich mit einer besonderen Form von Printmedien, der Katastrophenpublikation², die sich in Japan seit Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt hat. Da Japan aufgrund seiner geologischen und geographischen Lage häufig von großen Naturkatastrophen heimgesucht wird, hat sich dort bereits früh eine Tradition der Katastrophenberichterstattung herausgebildet, die auch nach der Einführung der modernen Presse in der Meiji-Zeit eine bemerkenswerte Kontinuität aufweist. Die Katastrophenpublikationen haben den Anspruch, das Ereignis als Gesamtheit abzubilden und enthalten daher ein umfassendes Narrativ. Wie hohe Auflagenzahlen belegen, erreichten sie viele Menschen und hatten so einen wichtigen Einfluss auf die kollektive Erinnerung.

² Von der Existenz der „Katastrophenpublikationen“ erfuhr ich während der Bearbeitung meiner unveröffentlichten Magisterarbeit zu dem Thema *Die Katastrophe als Medienereignis. Das Große Kantō-Erdbeben von 1923 in zeitgenössischen Zeitschriften* (Freiburg 2013). Der Begriff und die vorliegende kurze Analyse dieser Publikationsform entstanden im Zuge der Arbeit. Die Definitionskriterien orientieren sich an Kitahara, die sie *jishin sasshi* (2001: 117–118) oder *jishinshi* (2006: 239–240) nennt. Für die Edo-Zeit, allerdings aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, findet sich eine weitere Definition bei Köhn (2002: 37–80).

2. KATASTROPHENPUBLIKATIONEN

Noch heute kennt man zahlreiche Hochglanzmagazine, die im kurzen Abstand nach Erdbebenkatastrophen von den unterschiedlichsten Verlagen als Sonderausgabe (*tokushūgō*) herausgegeben werden. Es handelt sich hierbei hauptsächlich um Kompendien von Informationen, Presseberichten und Fotografien. Der Begriff „Katastrophenpublikation“ bezeichnet somit kein festes Genre, sondern eine besondere Publikationsform, in der eine breite Palette von Genres gebündelt werden, mithilfe derer die verschiedenen Aspekte einer Katastrophe erzählt werden. Seit ihrer Etablierung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren diese einem stetigen Wandel unterworfen, sodass zur Definition von Katastrophenpublikationen recht allgemeine Kriterien aufgestellt werden müssen: Erstens erscheinen sie wenige Wochen bis Monate nach einem katastrophalen Ereignis, in der Regel nach Erdbebenkatastrophen. Sie werden somit recht zeitnah am Geschehen verfasst, aber dennoch mit einem gewissen Zeitabstand veröffentlicht – zu einem Zeitpunkt, an dem es möglich ist, erste Bilanzen des Ereignisses zu ziehen. Zweitens handelt es sich bei Katastrophenpublikationen um Kompendien aus einem Bündel von Inhalten und unterschiedlichen Textgattungen, die aber in ihrer Gesamtheit das beschriebene Ereignis als „Ganzes“ erfassen sollen. Sie haben den Anspruch und das Selbstverständnis, „alles“ Wissenswerte zur Katastrophe in sich zu vereinen. Drittens haben die Katastrophenpublikationen einen ähnlichen Aufbau mit einem positiven Narrativ. Es wird stets mit einer Bestandsaufnahme der Schäden begonnen und endet entweder mit dem Wiederaufbau oder einer Ermunterung an die Betroffenen (Kitahara 2006: 239).

Im Folgenden werden drei Katastrophenpublikationen aus verschiedenen Jahrhunderten kurz vorgestellt. Sie wurden wegen ihres Bekanntheitsgrads bzw. ihrer hohen Auflage gewählt. Die erste nachweisbare Katastrophenpublikation war *Kanameishi* [wörtlich: „Schlussstein“; gemeint ist der mythische Stein, welcher der Volkslegende zufolge den Erdbeben auslösenden Wels³ ruhig halten soll] von Asai Ryōi (1612-1691), die genrebildend werden sollte (Kitahara 2006: 239). Sie gehört zu den *kanazōshi*, eine der ersten Formen Edo-zeitlicher Unterhaltungsliteratur (Inoue 1999: 627–628), und hat ein Erdbeben in Kyoto von 1662 zum Gegenstand, das in einer Art Proto-Reportage beschrieben wird. Vom gleichen Autor erschien bereits 1661 der Roman *Musashiabumi* [deutsch: Steigbügel aus Musashi⁴], der das Großfeuer von *Meireki* beschreibt, das 60 bis 70 Prozent von Edo zerstörte. Als Zweites soll hier *Ansei kenmonshi* [deutsch: Berichte über Gesehenes und Gehörtes aus der Ansei-Zeit] von Kanagaki Robun (1829-1894), einem bekannten Autor von Unterhaltungsliteratur, zu dem Ansei-Edo-Erdbeben von 1855 erwähnt werden. Mit einem prächtigen Farbdruck und Bildern unter anderem von Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) erreichte diese eine Auflage von ca. 3.000 Stück und stand auf dem Höhepunkt der Entwicklung Edo-zeitlicher Katastrophenpublikationen (Herausgabe und deutsche Übersetzung Köhn 2002). Als letzte der hier behandelten Katastrophenpublikationen sei die von Kōdansha herausgegebene *Taishō daishinsai daikasai* [deutsch: Die große Erdbeben- und Brandkatastrophe der Taishō-Zeit] genannt, die aus Anlass des Großen Kantō-Erdbebens 1923 entstand. Sie hatte eine Startauflage von 500.000 Exemplaren, die

³ In der frühen Edo-Zeit handelte es sich indes noch um einen Drachen (Smits 2006: 1051).

⁴ Der Titel spielt möglicherweise auf verschiedene Dinge an. Er ist ein Zitat aus der dreizehnten Episode des *Ise monogatari* [Geschichten aus Ise] und wird als Sinnbild für männliche Untreue gedeutet (Kornicki 2010: 349). Da *Musashi abumi* aber auch ein Name einer Blume sein kann, kann er auch eine Anspielung auf Brände als „Blumen von Edo“ verstanden werden.

innerhalb von einer Woche ausverkauft war, sodass 100.000 Exemplare nachgedruckt werden mussten. Für die Mediengeschichte Japans ist sie nicht uninteressant: Sie entstand gewissermaßen als Vorläufer mit dem Personal der Massenzeitschrift *Kingu* [deutsch: König], die 1925 als erste in Japan eine Millionenaufage erreichen sollte.

3. TYPISCHE MOTIVE UND TEXTGATTUNGEN IN KATASTROPHENPUBLIKATIONEN

Die vorgestellten Katastrophenpublikationen wurden unter der Fragestellung untersucht, ob es typische Formen, also Topoi und Textgattungen gibt, derer man sich bediente, um Katastrophen zu erzählen. Zudem wurden Inhalte, Themen und Darstellungselemente ermittelt, die üblicherweise bei Katastrophenbeschreibungen auftreten. Zuletzt stellte sich die Frage, inwiefern der Transfer westlicher Medienkonzepte und -techniken sich auf die japanische Katastrophenberichterstattung ausgewirkt hat.

So konnten eine Vielzahl von typischen Themen und Textgattungen von Katastrophenpublikationen herausgearbeitet werden. Zunächst ist die quantitative Erfassung von Schäden und Opfern zu nennen, die entweder in Form von Listen oder Chroniken zu finden sind. Die Erfassung geschieht oftmals sehr kleinteilig und weist eine klare geographische Verortung auf, die sogar auf Stadtteilebene erfolgt. Eine weitere typische Form stellen die Stadtrundgänge dar. Diese orientieren sich sehr stark an der Stadtbeschreibungsliteratur, sodass sie auch gerne unter diese gezählt werden (etwa bei Tsuchida 1994). Statt der üblichen *meisho*, also bekannter Orte oder Sehenswürdigkeiten, werden hierbei gewissermaßen *meisho* der Katastrophe aufgesucht: etwa Orte, an denen besonders viele Menschen auf spektakuläre Weise den Tod fanden, wie 1923 auf *Hifukushō-ato*⁵. In den Texten von 1923 wird zudem der Einfluss des angelsächsischen New Journalism deutlich, der um die Jahrhundertwende Japan erreichte (Bösch 2011: 136–137). Wie in deren Reportagen wird der Autor zum teilnehmenden Beobachter, dessen Emotionen immer wieder in die Beschreibung eingestreut werden. Ein weiteres wichtiges Genre stellen die Schilderungen von Einzelschicksalen dar, die allerdings stets literarisch überformt sind. Während in Edo-zeitlichen Publikationen die Erzählungen vielfältig sind und häufig mit einer moralisierenden Pointe schließen, sind die Erzählungen in der Taishō-Zeit dagegen ausdifferenziert nach *Aiwa* (dramatische Darstellungen von Tragödien), *Bidan* („schöne“ Geschichten, in denen heldenhaftes Verhalten von Individuen verherrlicht wird) und Kuriositäten. Die meisten von ihnen folgen typischen Plots (Narita 2003: 213–219). Stets vorhanden sind auch Texte, die sich mit der Deutung der Katastrophen beschäftigen, sowie solche, die die aktuelle Katastrophe historisch einordnen. Kleinere Formen, die aber nicht weniger katastrophentypisch sind, sind Sammlungen von Gerüchten und Verhaltensratschläge im Katastrophenfall. Nicht zuletzt spielen auch visuelle Darstellungen immer eine prominente Rolle.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass ältere Formen von Medien in der Meiji-Zeit durch moderne ersetzt wurden, aber dennoch ihre althergebrachten Funktionen behielten. Die *kusazōshi* [durch Holzbblockdruck hergestellte populäre Hefte] der Edo-Zeit wurden von modernen Zeitschriften abgelöst, die allerdings ein ähnliches Format besitzen. Sie konnten entweder jenseits aller periodischen Erscheinungsform als Sonderausgabe publiziert werden oder erschienen innerhalb bestehender Periodika

⁵ Es handelt sich hierbei um ein ehemaliges Gelände eines Militär-Kleidungsdepots, das durch einen Feuersturm zur Todesfalle für etwa 50.000 Flüchtige wurde.

(wobei sie meist als „Erdbebenausgabe“ gesondert gekennzeichnet wurden). Inhaltlich orientierten sie sich an den Konventionen der Katastrophenpublikation. Die Holzschnitte wurden nach und nach durch Fotografien ersetzt, wobei Bemühungen erkennbar sind, bestimmte Topoi zu erfüllen: Beispielsweise finden sich bei der Edo-zeitlichen Bebilderung des Stadtbrandes stets Darstellungen von Menschen, die kopflos vor dem Feuer fliehen (in *Musashiabumi* [deutsch: Steigbügel aus Musashi] sogar in praktisch jeder Illustration). 1923 stellte sich das Problem, dass während des Brandes keine Bilder gemacht worden waren, sodass man auf Fälschungen zurückgreifen musste. So wurden offensichtlich Tage später aufgenommene Fotografien als die von „vor dem Feuer Fliehenden“ ausgegeben, obwohl die Menschen auf ihnen sichtlich entspannt aussehen (beispielsweise *Taishō daishinsai daikasai* 1923: Bildteil 9).

Die oben erwähnten Themen und Gattungen sind epochenübergreifend zu finden, auch wenn sich die Anordnung innerhalb der Publikation gewandelt hat: *Ansei kenmonshi* ist insgesamt als Rundgang konzipiert, bei dem die Texte einzelnen Orten zugeordnet werden, die verschiedenen Textgattungen sind nach dem Prinzip *variatio delectat* eingestreut. In *Taishō daishinsai daikasai* findet man dagegen eine Aufteilung nach Rubriken und Textgattungen, wobei die Texte ebenso stark geographisch verankert sind wie zuvor (beispielsweise werden bei der Schilderung von Einzelschicksalen die Schauplätze sehr genau beschrieben⁶). Insgesamt lässt sich eine Ausdifferenzierung feststellen: Nicht alle Katastrophenpublikationen der Taishō-Zeit verwendeten alle Gattungen, sondern orientierten sich am Geschmack der Zielgruppe. Es lässt sich zum Beispiel ein Gender-Aspekt feststellen: In den an Frauen gerichteten Zeitschriften spielen die literarisierten Darstellungen von Einzelschicksalen eine große Rolle (etwa *Shufu No Tomo*, *Fujin Kōron* 10.1923), während sie bei eher an Männer gerichteten Zeitschriften teilweise fehlen (*Kaizō*, *Taiyō* 10.1923).

4. DIE BEDEUTUNG DER KATASTROPHENPUBLIKATIONEN FÜR DIE KOLLEKTIVE ERINNERUNG

Abschließend sollen zwei Beispiele für Darstellungskonventionen vorgestellt werden, die eine große Rolle bei der Prägung der kollektiven Erinnerung an die Katastrophen spielen: Alle Katastrophenpublikationen beginnen mit dem genauen Datum und der Uhrzeit des Erdbebens sowie einer Beschreibung des Wetters, das gerade herrschte. Einerseits wird so das plötzliche Einbrechen der Katastrophe in eine Alltagssituation unterstrichen. Andererseits befördert die detaillierte Zeitangabe das Herausbilden einer kollektiven Erinnerung: Den meisten Menschen dürfte zu dem Zeitpunkt der Katastrophe die genaue Uhrzeit nicht bewusst gewesen sein – diese wurde erst durch die Medien verbreitet. Durch deren Betonung dieses Zeitpunkts, den alle erlebt hatten, wurde die Vielzahl individueller Erinnerungen zu einer kollektiven zusammengeführt. Der so konstruierte Anfangspunkt der Erzählung der Katastrophe strukturiert den Großteil der späteren Erzählungen vor. Sowohl bei Erinnerungsberichten Betroffener (Narita 2003: 210–213) als auch bei den meisten historischen Werken über das Große Kantō-Erdbeben wird die Erzählung mit diesem Topos begonnen (etwa bei

⁶ Die genaue geographische Verankerung der Informationen ermöglichte den Betroffenen die Einordnung ihrer eigenen Erlebnisse in die übergeordnete Erzählung des Ereignisses, sie diente also der Verortung der individuellen Erinnerung in der kollektiven (Narita 2003: 205–206, 212).

Takemura 2003: 11 oder dem bekannten populärwissenschaftlichen Werk von Yoshimura 2004: 42).

Ein weiteres auffälliges Merkmal der medialen Beschreibung von Erdbebenkatastrophen ist die bevorzugte Darstellung der betroffenen Stadt, auf die erst stark nachgeordnet die Beschreibung der Schäden in den umliegenden Gebieten folgt. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass in den Städten mit höherer Bevölkerungsdichte mehr Opfer zu beklagen sind, oder dass, besonders im Falle von 1923, die Hauptstadt betroffen war. Doch weist auch die starke Anlehnung der Katastrophenpublikationen an die Stadtbeschreibungsliteratur darauf hin, dass Katastrophen in erster Linie als städtische Phänomene wahrgenommen wurden. Diese Gewichtung in der Berichterstattung schlug sich auch in der kollektiven Erinnerung nieder: Das Kantō-Erdbeben wird in erster Linie mit dem verheerenden Stadtbrand in Verbindung gebracht, dass ein Tsunami in vielen Küstenstädten verheerende Schäden verursachte, ist hingegen in Japan bis heute weitestgehend unbekannt (Takemura 2003: 18–21).

Die Katastrophenpublikation ist eine besondere Publikationsform, in der sich das Prinzip der *kawaraban* [wörtlich: „Dachziegeldruck“; Einblattdrucke der Edo-Zeit] erhalten hat (Kitahara 2001: 122–123): Wenn eine Katastrophe geschieht, muss etwas dazu veröffentlicht werden, auch wenn hierfür notfalls das periodische Erscheinungsprinzip durchbrochen werden muss. Mit der Zeit bildeten sich gewisse Traditionen heraus, welche Inhalte und Textgattungen bei der Schilderung einer Katastrophe erwartet wurden. Schon aufgrund ihrer großen Verbreitung trugen die Katastrophenpublikationen somit zur Strukturierung der kollektiven Erinnerung bei.

LITERATUR

ASAI, RYŌI (1661): *Musashiabumi*.

http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/wo01/wo01_03753/ (letzter Zugriff 01.07.2014).

BÖSCH, FRANK (2011): *Mediengeschichte*. Frankfurt (a. M.): Campus.

GROH, DIETER, MICHAEL KEMPE UND FRANZ MANUELSHAGEN (Hg.) (2003): *Naturkatastrophen: Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*. Tübingen: Narr.

HOFFMAN, SUSANNA M. UND ANTHONY OLIVER-SMITH (Hg.) (2002): *Catastrophe & Culture: The Anthropology of Disaster*. Santa Fe: School of American Research Press.

INOUE, KAZUHIITO, MASAHIKO OKA UND MASACHIKA TANIWAKI (Hg.) 1999): *Kanazōshi-shū* [Kanazōshi-Sammlung]. Tokyo: Shōgakukan.

JANKU, ANDREA, GERRIT J. SCHENK UND FRANZ MAUELSHAGEN (Hg.) (2012): *Historical Disasters in Context: Science, Religion, and Politics*. New York: Routledge.

KANAGAKI, ROBUN (1855): *Ansei kenmonshi*.

http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/wo01/wo01_03754/ (letzter Zugriff 01.07.2014)

KITAHARA, ITOKO (2001): *Saigai Jānarizumu. Mukashi-hen* [Katastrophenjournalismus. Band zur Vergangenheit]. Sakura: Rekishi Minzoku Hakubutsukan Shinkōkai.

KITAHARA, ITOKO (Hg.) (2006): *Nihon Saigaishi* [Katastrophengeschichte Japans]. Tokyo: Yoshikawa Kōbunkan.

- KÖHN, STEPHAN** (2002): „*Berichte über Gesehenes und Gehörtes aus der Ansei-Zeit*“ (*Ansei kemmonshi*): *Kanagaki Robuns (1829-1894) Bericht über das große Ansei-Erdbeben 1855 als Repräsentant des Genres der „Katastrophendarstellungen“* (Bd. 1: *Übersetzung und Genretheoretische Einordnung*). Wiesbaden: Harrassowitz.
- KŌDANSHA** (Hg.) (1923): *Taishō daishinsai daikasai: Aa! Hizetsu seizetsu kūzen no daisanji!!* [Die große Erdbeben- und Brandkatastrophe der Taishō-Zeit. Ach! Was für eine unglaublich traurige und unglaublich schreckliche beispiellose Tragödie!]. Tokyo: Kōdansha.
- KORNICKI, PETER** (2010): Narrative of a catastrophe: *Musashi abumi* and Meireki fire. In: *Japan Forum* 21, S. 347–361.
- KOSELLECK, REINHART** (1973): Ereignis und Struktur. In: R. Koselleck und W.-D. Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München: Fink, S. 560–571.
- MAUCH, CHRISTOF UND CHRISTIAN PFISTER (HG.)** (2009): *Natural Disasters, Cultural Responses: Case Studies Toward a Global Environmental History*. Lanham, MD: Lexington Books.
- NARITA, RYŪICHI** (2003): Kantō daishinsai no metahistorī no tame ni. Hōdō – aiwa – bidan [Für die Metageschichte des Kantō-Erdbebens: Berichterstattung, Aiwa, Bidan]. In: R. Narita: *Kindai Toshikūkan no Bunkakeiken* [Erfahrung von Kultur im städtischen Raum der Moderne]. Tokyo: Iwanami, S. 192–236.
- SMITS, GREGORY** (2006): Shaking up Japan: Edo Society and the 1855 Catfish Picture Prints. In: *Journal of Social History* 39, S. 1045–1078.
- TAKEMURA, MASAYUKI** (2003): *Kantō daishinsai: Daitokyoken no yure o shiru* [Das Große Kantō-Erdbeben: Die Erschütterung im Großraum Tokyo verstehen]. Tokyo: Kajima Shuppankai.
- TSUCHIDA, MITSUFUMI** (1994): *Tōkyō kiroku bungaku jiten: Meiji gannen – Shōwa 20-nen* [Lexikon zur Stadtbeschreibungsliteratur von Tokyo: 1868-1945]. Tokyo: Kashiwa Shobō.
- WALTER, FRANÇOIS** (2010): *Katastrophen: Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam.
- WHITE, HAYDEN** (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- WILKE, JÜRGEN** (2008): Das Erdbeben von Lissabon als Medienereignis. In: G. Lauer und T. Unger (Hg.): *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, S. 75–93.
- YOSHIMURA, AKIRA** (2004): *Kantō daishinsai* [Das Große Kantō-Erdbeben]. Tokyo: Bungei Shunjū.

JINBUNSHO – STRUKTUR UND WANDEL DES JAPANISCHEN BUCHMARKTES FÜR GEISTESWISSENSCHAFTLICHE PUBLIKATIONEN

Peter Mühleder

[O]ffenbar ist hier, in der langen Geschichte des wohlfeinen Buches, ein Punkt erreicht, wo die Quantität in Qualität umschlägt: die neuen *Bücher des Wissens* sind etwas grundsätzlich anderes als frühere Unternehmungen *Aus Natur und Geisteswelt*. [... Das Taschenbuch ist in der Lage] in unsere ganze Soziologie des Lesens, in den geistigen Umsatz der Gesellschaft einzugreifen. Von daher stellen sich der Kritik neue Aufgaben. Sie ist nicht nur Texten, sondern auch der Öffentlichkeit gegenüber verantwortlich. Will sie diese Verantwortung, die auch eine Chance ist, wahrnehmen, so bedarf sie einer Kenntnis jener Industrie, mit deren Produkten sie es zu tun hat (Enzensberger 1964: 139–140).

Mit diesem Worten beschreibt Hans Enzensberger den deutschen Taschenbuchmarkt der Nachkriegszeit. In der modernen Konsumgesellschaft ist auch das Buch eine Ware wie jede andere geworden und als solche ist eine Kenntnis der Produktionsbedingungen und Vertriebsstrukturen notwendig, um seine gesellschaftliche Bedeutung adäquat ermessen zu können.

Diese sozio-ökonomische Dimension wird bei der Auseinandersetzung mit den Werken japanischer Intellektueller und WissenschaftlerInnen meist wenig berücksichtigt, obwohl gerade in Japan der Markt für geisteswissenschaftliche Publikationen einige interessante Besonderheiten aufweist. Aus diesem Grunde werde ich hier die Struktur dieses Marktes bzw. sein Verhältnis zur japanischen Konsumgesellschaft erörtern und dessen historische Entwicklung kurz skizzieren.

Zuerst muss jedoch der begriffliche Rahmen geklärt werden, denn die Übersetzung des japanischen Begriffes *jinbunsho* mit ‚geisteswissenschaftliche Bücher‘ erfordert einige Anmerkungen. *Jinbunsho* ist ein Begriff aus der japanischen Verlagswelt, welcher für einen ‚breiteren Markt für geisteswissenschaftliche Bücher‘ verwendet wird. Dieser umfasst einerseits wissenschaftliche Fachbücher (*senmonsho*), aber ebenso auf dem Massenmarkt ausgerichtete Produkte, vor allem Taschenbücher (sowohl im *bunko*-, als auch im *shinsho*-Format).

Das Vorhandensein von wissenschaftlichen Monographien auf der einen Seite, und breitenwirksame Taschenbuchreihen auf der anderen Seite ist zunächst nichts Ungewöhnliches. Das Interessante im Falle Japans ist aber, dass beides von den gleichen Verlagen publiziert wird: sogenannte *jinbunsho*-Verlage wie z.B. Iwanami Shoten, Maruzen, Chikuma Shobō oder Chūō Kōron. Dem japanischen Medienwissenschaftler Hasegawa Hajime (2003: 240) zufolge ist der Grund dafür, dass es in Japan keinen eigentlichen wissenschaftlichen Publikationsmarkt gibt. Universitätsverlage werden kaum öffentlich subventioniert und sind auch nur in sehr geringem Umfang aktiv. Oft begnügen sie sich damit, Publikationen finanziell zu unterstützen, während die eigentliche herausgeberische Tätigkeit an externe Verlage ausgelagert wird (Ono 2012: 1). Dazu kommt noch, dass die Publikationsform der

wissenschaftlichen Monographie für die Kommunikation im akademischen Bereich nur von indirekter Bedeutung ist. Einer Umfrage des japanischen Verbands der Universitätsverlage (Daigaku Shuppan Kyōkai) aus dem Jahre 2010 besagt, dass nach wie vor institutseigene Journals bzw. Bulletins (*kiyō*) als das beste Mittel zur Verbreitung von Forschungsergebnissen angesehen werden. Veröffentlichungen auf dem *jinbunsho*-Markt sind in dieser Hinsicht weniger wichtig (ebd.: 2–3). Für japanische AkademikerInnen stellen sie vielmehr eine Nebeneinkommensquelle bzw. die Möglichkeit öffentliches Prestige zu erlangen dar.

Das Programm der *jinbunsho*-Verlage ist durch ihre ‚breite Aufstellung‘ in zweierlei Hinsicht gekennzeichnet: einerseits decken sie in ihrer ‚inhaltlichen Breite‘ alle Bereiche der Wissenschaft ab (Geistes- und Sozialwissenschaften, Kunst und kritische Essays, aber durchaus auch Medizin und Naturwissenschaften); andererseits umfassen sie in ihrer ‚publizistischen Breite‘ wissenschaftliche Arbeiten (Monographien) genauso wie Lehrbücher, Lexika, Enzyklopädien, Gesamtausgaben und Taschenbücher. Es ist zudem erwähnenswert, dass ein Großteil der Übersetzungen ausländischer wissenschaftlicher Arbeiten ins Japanische von diesen Verlagen veröffentlicht wird (Hasegawa 2003: 244–6). Sie entscheiden somit wesentlich mit, welches Wissen in den japanischen Diskurs aufgenommen wird. Die Bedeutung der *jinbunsho*-Verlage für die Wissensproduktion und dem intellektuellen Diskurs in Japan kann daher nicht groß genug eingeschätzt werden.

Der Kulturwissenschaftler Yoshimi Shun’ya geht daher in seiner Konzeption des *jinbunsho*-Begriffes einen Schritt weiter und beschreibt ihn als einen „lockeren Diskursraum“, welcher Intellektuelle und ein (Massen-)Publikum verbindet. In seiner konkreten Form entsteht somit ein „kulturelle Öffentlichkeit“, unterstützt von der kommerziellen Struktur des japanischen Publikationsmarktes (Yoshimi Shun’ya, zitiert in Hasegawa 2003: 237).

In diesem Sinne bezeichnet *jinbunsho* keine ökonomische Praxis oder Publikationsform, sondern vielmehr eine „komplexe soziale Formation“ (Hall 1982). Eine derartige Konzeption des Begriffes muss dann aber auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung Rechnung getragen werden:

Complex social formations had to be analysed in terms of the economic, political and ideological institutions and practices through which they were elaborated. Each of this elements had to be accorded a specific weight in determining the outcomes of particular conjunctures (Hall 1982: 83).

Abbildung 1 ist hierbei der Versuch einer schematischen Skizze des *jinbunsho*-Marktes als komplexe soziale Formation im Sinne Halls, worin die verschiedenen ideologischen, institutionellen und individuellen (im Sinne von zentralen sozialen Rollen) Institutionen überblicksmäßig dargestellt werden.

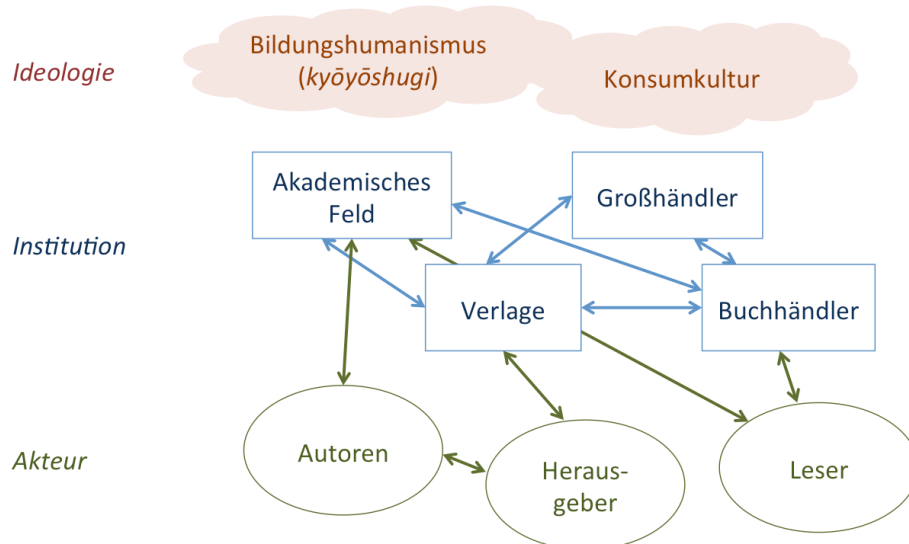


Abb. 1: Schematischer Überblick des jibunsho-Marktes (Quelle: Peter Mühleder)

Auf ideologischer Ebene existiert ein Spannungsverhältnis zwischen Bildung und Konsum, wobei dem *jibunsho*-Markt ein spezifischer Bildungsbegriff zugrunde liegt. Auf institutioneller Ebene haben wir es um dem ‚Apparat‘ der Publikationsindustrie zu tun, d. h. in erster Linie das Zusammenspiel von Verlagen, Großhändlern (*toritsugi*) und dem Buchhandel.¹ Auf der Ebene der sozialen Rollen existiert eine Dreiteilung: Autor, Herausgeber und Leser, sprich Produktion, Mediation und Konsumption.

Kyōyōshugi, der zentrale Bildungsbegriff des *jibunsho*-Marktes, hat seine Wurzeln im deutschen humanistischen Bildungsideal des 19. Jahrhunderts. Mit dem Aufbau des modernen Hochschulwesens in der Meiji-Zeit wurde dieser nach Japan importiert. Wie Regine Mathias (1991: 309) aber anmerkte, war in Japan, im Gegensatz zu Deutschland, eine klassische humanistische Bildung (im engeren europäischen Sinne) nie die Grundvoraussetzung für persönliches Vorwärtskommen (im höheren Staatsdienst beispielsweise). Hierfür wurde spezifisches (Fach-)Wissen mehr Bedeutung zugemessen. Aber dennoch übte das deutsche Bildungsideal großen Reiz auf einen bestimmten Teil der japanischen Bildungselite aus, insbesondere auf Studenten der Imperialen Universitäten.

An der Imperialen Universität Tokyo beispielsweise war der russisch-deutsche Philosoph Raphael von Koeber (1848-1923), welcher die Eckpfeiler der klassischen humanistischen Bildung (Griechisch, Latein und Philosophie) unterrichtete, für die Verbreitung des humanistischen Bildungsgedanken von großer Bedeutung. Unter seinen Schülern befanden sich unter anderem bekannte Namen wie Natsume Sōseki (1867-1918), Abe Jirō (1883-1959), oder Iwanami Shigeo (1881-1946). Diese stellten bald selbst die intellektuelle Elite Japans dar und führten als Autoren, Universitätsprofessoren bzw. Verleger in der Taishō-Zeit eine Blüte des *kyōyōshugi* herbei. Somit wurde das humanistische Bildungsideal zu einem wichtigen Bestandteil des studentischen Lebensstils und hatte auch noch bis in die Nachkriegszeit große Wirkungskraft auf die Studierenden an Japans Eliteuniversitäten (siehe Takeuchi 2003).

¹ Es gibt noch weitere Vertriebsformen in der japanischen Verlagswelt, aber die Großhändler-Einzelhandel-Route ist mit Abstand die bedeutendste Variante (vgl. Hasegawa 2003: 249).

In der japanischen Verlagswelt wird oft der 1913 von Iwanami Shigeo gegründete Verlag Iwanami Shoten als Verkörperung dieses Bildungsgedankens und somit als prototypischer *jinbunsho*-Verlag angesehen. Auch heute ist er noch einer der wichtigsten *jinbunsho*-Verlage. Es war auch Iwanami Shigeo, der 1927 mit Iwanami Bunko eine Taschenbuchreihe nach dem Vorbild von Reclams Universal Bibliothek herausbrachte. Im Zentrum dieser Reihe standen die großen Klassiker und Meisterwerke der – sowohl europäischen als auch japanischen – Literatur und Geistesgeschichte. Als Ergänzung zu diesem Programmschwerpunkt veröffentlichte Iwanami Shoten ab 1937 eine *shinsho*-Taschenbuchreihe dem Vorbild der englischen Pelican Books, in welcher akademische und intellektuelle Abhandlungen zu „wichtigen Themen der Gegenwart“ veröffentlicht wurden (Kawai 2012: 49).

Zwar kann man mit diesen beiden Taschenbuchreihen durchaus von einer Popularisierung des Bildungsgedanken sprechen – und auch die Expansion der Studierendenzahlen in der Taishō-Zeit kamen dieser Entwicklung zugute – aber dennoch differenzierte sich Iwanami Shoten zu dieser Zeit klar von der Massenkultur. Iwanami nahm keinerlei populäre Unterhaltungsliteratur in die Reihe auf. Man blieb streng dem Bildungsideal verschrieben, wodurch die Leserschaft in erster Linie auf Hochschüler, Intellektuelle und Lehrer beschränkt blieb (Mathias 1991: 306). Zu einer Aufweichung dieser Differenzierungsstrategie kam es erst nach dem zweiten Weltkrieg. Diese Veränderung hängt aber auch mit einigen grundsätzlichen Veränderungen und Eigenheiten der japanischen Verlagslandschaft zusammen (vgl. Hasegawa 2003: 247–256):

(1) Zum einem ist die zentrale Rolle der Großhändler von großer Bedeutung. Im Vergleich zu Verlagen und Buchläden ist die Anzahl von Großhändlern sehr gering. Hinzu kommt, dass ein Großteil des Marktes (über 70%) von zwei Firmen beherrscht wird: Nippan und Tōhan. Die Hauptaufgabe der Großhändler ist die Verteilung und Lieferung von Büchern. Im Japan jedoch haben die Großhändler auch die Funktion eines Kreditgebers. Sie geben sowohl Verlagen Vorschüsse für gelieferte Bücher, agieren aber auch als Kreditgeber für Buchläden. Sie kontrollieren somit die Finanzflüsse in beide Richtungen. Das führt zu einer großen Machtkonzentration bei den Großhändlern, die dadurch insbesondere bei Verhandlung gegenüber kleineren Verlagen und Buchhändlern große Vorteile besitzen.

(2) Eine weitere Besonderheit des japanischen Marktes ist, dass alle Printmedien in Japan über die gleiche Route bzw. Großhändler vertrieben werden. Verlage produzieren in vielen Fällen sowohl Bücher als auch Zeitschriften was dazu führte, dass sich das Vertriebssystem seit den 1970er Jahren immer stärker auf den Zeitschriftenhandel einstellte. Aber auch die Buchhändler setzten immer mehr auf Printwaren mit hoher Umschlagsrate, insbesondere da es seit den 1980er Jahren zunehmend schwieriger wurde mit Büchern Gewinne zu erzielen. Es kam zu einer Beschleunigung des Marktes. Es wurde immer wichtiger das Printprodukte sich möglichst schnell verkaufen. Somit entstand eine Situation, welche Printwaren mit großer Umschlagsrate (Zeitschriften, Comics, etc.) ins Zentrum der Geschäftsbemühungen rückte, während solche mit geringer Umschlagsrate (Bücher, insbesondere Hardcover) zunehmend an Bedeutung verloren.

(3) Hinzu kommt, dass Bücher in Japan als Kommissionsware gehandelt werden. Für Verlage führt dieses System zu einigen Schwierigkeiten, denn Rücklaufrate bei Büchern ist enorm hoch (bis zu 40 %). Wenn die nicht verkauften Bücher nach der Kommissionsperiode zurück an den Verlag geliefert werden, wird die Differenz zu der durch die Großhändler getätigten Vorauszahlung zur Verbindlichkeit gegenüber den Großhändler. Die einzige Möglichkeit für die Verlage einen Gewinn zu erzielen ist

daher, dass die Vorauszahlung für die neu gelieferten Bücher größer ist, als die Verbindlichkeiten durch die rückgelieferten Bücher. Mit anderen Worten, Neuveröffentlichungen sind für die Verlage finanziell von großer Wichtigkeit. Das führte dazu, dass seit den 1970er Jahren die Zahl der Neupublikation rasant anstieg, auch in den Zeiten, in denen der Markt gesamt gesehen stagnierte oder sich verkleinerte. Die Verlage können gar nicht anders als ständig immer mehr Bücher zu veröffentlichen. Dies führte zu einer ‚Krise‘ des japanischen Publikationsmarktes, welche durch die Konkurrenz durch digitale Medien nochmals verstärkt wurde.²

Diese drei Faktoren haben gravierende Auswirkungen auf die *jinbunsho*-Verlage. Zum einem wurde es immer schwieriger mit Monographien einen Gewinn zu erwirtschaften. Grundsätzlich ist das bei derartigen Publikationen erst möglich, wenn sich die erste Auflage verkauft hat und das Buch zu einem ‚Longseller‘ wird, sprich weitere Auflagen erhält. Dazu benötigt es aber Zeit, welche Buchläden (und auch die Großhändler) Neuerscheinungen immer weniger zur Verfügung stellen. Was sich nicht schnell verkauft, geht zurück an den Verlag. So kam es dazu, dass die *jinbunsho*-Verlage immer geringeren Spielraum bei der Programmgestaltung hatten (insbesondere bei der Veröffentlichung von wissenschaftlichen Monographien) und begannen sich zunehmend auf dem Taschenbuchmarkt, d. h. auf ihre *bunko*- und *shinsho*-Reihen, zu konzentrieren. Daher ist es auch von Bedeutung, sich mit dem Entwicklungen innerhalb dieses Taschenbuchmarktes auseinanderzusetzen, möchte man den gegenwärtigen *jinbunsho*-Marktes verstehen können.

Wie oben erwähnt, führte Iwanami Shoten in seiner *bunko*-Reihe ausschließlich ‚Klassiker und Meisterwerke‘. Diese inhaltliche Schwerpunktsetzung wurde auch in weiteren *bunko*-Reihen in der frühen Nachkriegszeit übernommen. Im Laufe der 1960er und 1970er Jahre kam es aber zu einer enormen Ausweitung des *bunko*-Marktes, sowohl die Zahl der Veröffentlichungen betreffend, aber auch auf inhaltlicher Ebene. Werke gegenwärtiger populärer Autoren sowie Genreliteratur wurden immer mehr und immer schneller als *bunko* veröffentlicht. Der Verlag Kadokawa Shoten schließlich entdeckte das lukrative Geschäftsmodell des ‚Media-Mixes‘ bzw. des ‚Cross-Marketings‘ mit Film, Fernsehen und Populärmusik. *Bunko*-Taschenbücher entwickelten sich somit von einer Sammlung von ‚Klassikern und Meisterwerken‘, den Pfeilern des klassischen Bildungshumanismus, zu einer günstigen, auf den Massenmarkt und auf ‚Bestseller‘ ausgerichtete Taschenbuchform (vgl. Kawai 2012: 40–44).

Eine ähnliche Entwicklung, wenn auch in einer anderen Dimension, fand auch im Bereich der *shinsho*-Taschenbücher statt. Wie bereits erwähnt, wurden *shinsho* ebenfalls von Iwanami Shoten eingeführt, um zeitgenössische akademische Beiträge zu veröffentlichen. Als erste neue *shinsho*-Reihe in der Nachkriegszeit brachte der Verlag Kōbunsha 1954 die Kappa Books Reihe auf dem Markt. Diese wurde von Anfang an als Gegenstück zu Iwanami Shinsho konzipiert, als „anti-*kyōyōshugi*“ (Shinkai 2013: 9). Ziel war es den Themen, welche zuvor primär von einer intellektuellen Elite diskutiert wurden, einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Um das zu erreichen setzte man bewusst auf eine einfachere Sprache und groß angelegte Werbekampagnen. Kappa Books wurde zum Erfolgskonzept.³ Dies führte zu einer großen Expansion des *shinsho*-Marktes: zum einen brachten immer mehr *jinbunsho*-Verlage *shinsho*-Reihen

² Die Entwicklungen der letzten Jahre lassen jedoch eine leichte Verbesserung der Lage erkennen (siehe Hoshino 2011).

³ Insgesamt gibt es in der Kappa Books-Reihe 17 Bücher, die sich in über einer Million Exemplaren verkauften. Im Vergleich dazu gibt es in der Iwanami Shinsho Reihe nur zwei vergleichbar erfolgreiche Publikationen??? (Shinkai 2013: 11–12).

heraus, welche nach wie vor in der Tradition des traditionellen *kyōyōshugi* standen. Es entstand aber auch ein Markt für Non-Fiction-Taschenbücher, welche von Anfang an als Bestseller konzipiert werden, mit sensationalistischen Themen und geringen bis keinen intellektuellen bzw. wissenschaftlichen Anspruch.

Letztendlich wurden Taschenbücher immer wichtiger für die *jinbunsho*-Verlage. So berichtete beispielsweise der Verlag Chikuma Shobō im Jahr 2009, über 70 % seines Umsatzes mit Taschenbüchern zu erwirtschaften (Business Media 2009, Internet). Gleichzeitig kam es zu einer inhaltlichen Veränderung der *jinbunsho* Taschenbücher, welche der Soziologe Satō Ikuya (2002: 80) als Entwicklung in Richtung zu „Zeitschriften ähnelnden, trivialen bzw. pragmatischen Büchern“ beschreibt. Es wurden von *jinbunsho*-Verlagen auch weniger neue wissenschaftliche Arbeiten verlegt, dagegen mehr Einführungswerke, Lehrbücher bzw. Bücher von „berühmten Persönlichkeiten“. Diese Tendenz lässt sich bei allen Verlagen beobachten und nahm insbesondere seit den 1990er Jahren stark zu. Somit verringerte sich zunehmend die Differenz (sowohl inhaltlich als auch preislich) von *shinsho*-Taschenbüchern zu *bunko*-Taschenbüchern (eine auf den Bestseller-Massenmarkt ausgerichtete Publikationsform).

Trotz dieser Entwicklungen stellt die Position, welche intellektuelle bzw. geisteswissenschaftliche Bücher innerhalb der japanischen Publikationslandschaft nach wie vor inne haben, eine besondere Form der Wissensproduktion bzw. -verbreitung dar, die einen relativ einfachen Zugang zu einer Vielzahl von Themengebieten ermöglicht, welche sonst weitgehend auf ein kleines Fachpublikum beschränkt bliebe. Jedoch muss man sie dadurch auch als Produkte in einer Konsumgesellschaft verstehen, was wiederum eine Auseinandersetzung mit der sie hervorbringenden Medienindustrie unvermeidbar macht.

LITERATUR

- BUSINESS MEDIA** (2009): *Sude ni bunko, shinsho baburu wa hōkai? Kachinokoru wa doko* [Ist die Taschenbuch-Bubble bereits geplatzt? Wer wird es überleben?]. http://bizmakoto.jp/makoto/articles/0904/06/news005_5.html (letzter Zugriff 30. 06. 2014).
- ENZENSBERGER, HANS M.** (1964): *Einzelheiten I: Bewußtseins-Industrie*. Frankfurt (a. M.): Suhrkamp.
- HALL, STUART** (1982): The rediscovery of 'ideology': return of the repressed in media studies. In: M. Gurevitch et al. (Hg.): *Culture, Society and the Media*. London und New York: Methuen, S. 56–90.
- HASEGAWA, HAJIME** (2003): *Shuppan to chi no media-ron* [Eine Medientheorie von Printmedien und Wissen]. Tokyo: Misuzu Shobō.
- HOSHINO, WATARU** (2011): Shoseki ryūtsū no henka wa nani o kataru ka [Was sagen uns die Veränderungen im Vertriebssystem von Buchindustrie?]. In: *Daigaku shuppan* 80, S. 9-12.
- KAWAI, RYOSUKE** (2012): Bücher [Shoseki]. In: Ders. (Hg.): *Shuppan media nyūmon* [Einführung in die Verlagsmedien]. Tokyo: Nihon Hyōronsha, S. 37–59.
- MATHIAS, REGINE** (1991): Taishū seisanhin to natta bungakuteki kyōyō [Literarische Bildung als Massenkonsumgut]. In: T. Umesao und Y. Kurita (Hg.): *Chi to kyōyō no bunmeigaku* [Kulturwissenschaft von Wissen und Bildung]. Tokyo: Chūō Kōron, S. 291–316.

- ONO, TOSHIE** (2012): Daigaku shuppanbu no keiei mondai to editashippu [Betriebliche Probleme von Universitätsverlagen und Herausgeberschaft]. In: *Daigaku Shuppan* 87, S. 1–5.
- SATŌ, IKUYA** (2002): Gakujutu shuppan o meguru shinwa no keisei to hōkai [Die Entstehung und der Niedergang des Mythos der akademischen Verlagswelt]. In: *Hitotsubashi Daigaku Kenkyū Nenpō* 43, S. 73–140.
- SHINKAI, HITOSHI** (2013): *Kappa bukkusu no jidai* [Die Epoche der Kappa Books]. Tokyo: Kawade Bukkusu.
- TAKEUCHI, YŌ** (2003): *Kyōyōshugi no Botsuraku* [Der Untergang des japanischen Bildungshumanismus]. Tokyo: Chūō Kōron.

***MUTEIKŌ SURU BUNGA KU* (WIDERSTANDSLOSE LITERATUR)? DIE 1990ER JAHRE ALS WENDEPUNKT DER KANONÄSTHETIK DER *OKINAWA BUNGA KU* (OKINAWA-LITERATUR)**

Oliver E. Kühne

1. EINLEITUNG

Zwischen August 2012 und Mai 2013 befand ich mich zwecks Feldforschung an der University of the Ryūkyūs und am Ryūkyū-Okinawa-Forschungsinstitut der Waseda University in Tokyo.¹ In dieser Zeitspanne interviewte ich zahlreiche Autoren, Literaturwissenschaftler, Journalisten und Kritiker, die sich teils dezidiert mit der *Okinawa bungaku* (Okinawa-Literatur) beschäftigen. Zahlreiche der Gesprächspartner (darunter Katsukata-Inafuku Keiko oder Shinjō Ikuo; beide Professoren, die dezidiert über Okinawa-Literatur forschen) äußerten getrennt voneinander, dass speziell die nach 1990 entstandenen Romane der okinawanischen Autoren Matayoshi Eiki (*1947), und besonders Ikegami Ei'ichi (*1970), als eine *muteikō suru bungaku* (widerstandslose Literatur) zu charakterisieren sein. Die Werke jener Autoren hätten die koloniale/neo-koloniale Herrschaft und Hegemonie Japans und der USA internalisiert, akzeptiert und versuchten nicht mehr jene Machtstrukturen durch Subversion, Ambivalenz oder autochthone Erinnerungskultur zu hinterfragen, zu kritisieren oder schlussendlich zu unterminieren.²

Ikegami Ei'ichi, der derzeit in Japan und auf Okinawa wohl erfolgreichste Autor okinawanischer Herkunft, hat bisher weder Eingang in den generellen Diskurs über *Okinawa bungaku* gefunden³, noch ist er auf breiterer akademischer Basis berücksichtigt worden. In meinen oben erwähnten Gesprächen wurde dezidiert die Aussage vertreten, dass speziell Ikegami „nicht konforme Okinawa-Literatur“ schreibe. Seine Werke würden das politische Desinteresse der dritten Nachkriegsgeneration widerspiegeln und charakterisierten die Hinwendung zu einem stereotypen Okinawa-Bild, welches in *Festland-Japan*⁴ fabriziert und zementiert würde. Doch scheint die

¹ Dieser knapp einjährige Forschungsaufenthalt wurde ermöglicht durch ein Auslandsstipendium des DAAD (Deutscher akademischer Austauschdienst).

² Für eine genauere Einführung in die Kolonialisierungsgeschichte Okinawas (u. a. durch das Daimiyat Satsuma, Japan und die USA) siehe u. a. Kerr 2000; Kühne 2012; Oguma 1998.

³ Ironischerweise sieht sich Ikegami auch selbst nicht als Autor von *Okinawa bungaku*, da diese seiner Meinung nach eine Anti-Kriegsliteratur (*hansen bungaku*) sei und er an jenem Schreiben kein Interesse mehr habe (Ikegami 2006).

⁴ Auf Okinawan spricht man grundsätzlich von *uchinā* (Okinawa) und *yamaton/hondo* (*Festland-Japan*) und markiert so eine klare geographische und diskursorische Unterscheidung. Da Okinawa (Peripherie/Kolonie) nicht nur sich selbst, sondern auch von Japan (Zentrum/Kolonisator) als *anders* betrachtet wird, soll hier dieser autochthonen

kritische Abneigung gegenüber seinen Werken vermutlich eher an einer gewissen etablierten Kanonästhetik zu liegen, welcher seine Werke nicht zu entsprechen scheinen. Zur Klärung dieser Thesen werden in diesem Paper unterschiedliche Zuschreibungsfaktoren beleuchtet, um im Anschluss versuchsweise zu eruieren, warum Ikegami's Werke bisher nicht Eingang in den Kanon der *Okinawa bungaku* finden konnten.

2. IKEGAMI EI'ICHIS UND MATAYOSHI EIKIS WERKE ZWISCHEN *TEIKŌ* UND *MUTEIKŌ*?

Es kann als schlichte Tatsache betrachtet werden, dass in japanische Massenmedien (wie z. B. Fernsehserien, Magazinen oder touristischen Werbekampagnen) seit dem Okinawa-Boom der 1990er Jahre beständig ein äußerst stereotypes Tropen-Okinawa-Bild reproduziert wird, in welchem das Archipel persistent mit Begriffen wie *iyashi* [Heilung] oder *natsukashisa* [Nostalgie] hyper-affirmiert wird (Figal 2012; Hein 2010; Kühne 2012; Tada 2008). Dem Vorwurf, dass die Werke Ikegami's, und auch die späten Werke Matayoshi's⁵, eben eine *muteikō suru bungaku* markieren, die eher jene stereotypen Bilder Okinawas widerspiegeln, geht kausal betrachtet die Schlussfolgerung voraus, dass anerkannte und kanonisierte Okinawa-Literatur eine Art *teikō suru bungaku* oder schlicht *teikō bungaku* (Widerstandsliteratur) sein müsste. Diese konzeptionelle Zuschreibung finden wir in der kritischen und analytischen Texten über *Okinawa bungaku* häufiger (Bhowmik 2008: 68; Motohama 2005: 18; Rabson 1989: 120).

3. *WIDERSTAND* IN LITERATUR: HARLOWS DEFINITION UND DIE POSTKOLONIALEN STUDIEN

Wie lässt sich aber der Begriff *Widerstandsliteratur* definieren? Um dies zu erklären soll hier auf Barbara Harlows Konzept einer *resistance literature* verwiesen werden. Um direkt Missverständnisse auszuräumen: *Widerstand* entspricht hier dem englischsprachigen Wort *resistance* und könnte somit auch als *sich gegen etwas wehren* bezeichnet werden. Diesen Begriff auf (Kon-)Texte anzuwenden, in denen sich mit hegemonialen Beherrschungsverhältnissen auseinandergesetzt wird, ist seit 1966 eine geläufige Praxis geworden.⁶ Unter anderen bezeichnen auch Native Americans oder autochthone Gruppen im Pazifik ihr Schreiben und künstlerisches Handeln teils als *narratives of resistance*, da jene Werke und Texte hegemoniale Identitätszuschreibungen und Unterdrückungsverhältnisse nicht nur aufzeigen, sondern ihnen auch ein autochthones Selbstbild entgegenhalten, um sich so dem *top down*-

Diskurszuschreibung gefolgt werden. Auch Rabson (2012a: 1) und andere Forscher folgen dieser Konvention.

⁵ Da Matayoshi seit den 1960er Jahren regelmäßig Prosa- und Essaytexte an diversen Stellen in Festland-Japan und auf Okinawa veröffentlicht, können seine Werke ab 1990 als charakteristisch für seine „späte Schaffensphase“ gesehen werden, in der er eher zum japanischen Festlandmarkt zu tendieren scheint.

⁶ Siehe hierzu Kanafani 1966, der in seinem Essay die palästinensische Literatur zwischen 1948-1966 als *resistance literature* bezeichnet und den Begriff hier erstmals dezidiert verwendet.

Verhältnis von Zuschreibungsgewalten zu widersetzen.⁷

Harlow definiert in ihrem Werk *Resistance Literature* eine *resistance narrative* mit folgenden Worten:

Resistance literature calls attention to itself and to literature in general, as a political and politicized activity. The literature of resistance sees itself furthermore as immediately and directly involved in a struggle against ascendant or dominant forms of ideological and cultural production. [...] The texts themselves, however, are immediate interventions into the historical record, attempting to produce and impart new historical facts and analyses, what Edward Said has referred to as “new objects for a new kind of knowledge”. This requires that the historical record and the present agenda be rewritten” (Harlow 1987: 28–29 und 116).

Sie zitiert zur Unterstützung ihrer Definition zahlreiche Aktivisten, Autoren und Theoretiker (darunter Ghassan Kanafani oder Ngugi wa Thiong'o), welche passiv, und teils auch aktiv (entweder aus dem Exil oder aktiv vor Ort), für die Befreiung von Kolonialmächten in u. a. Afrika (z. B. Kenia), Arabien (z. B. Iran, Israel und Palästina) oder Indien gekämpft haben. In den von ihr besprochenen Werken unterschiedlichster Provenienz sind die Protagonisten häufig Unterdrückungssystemen jeweiliger hegemonialer Mächte und Kolonisatoren ausgesetzt.

Allein das Niederschreiben eines autochthonen Geschichtserlebens kann laut Harlow also in diversen Kontexten als Akt gegen aktive oder passive Zensur, und somit als subversiver Akt gegen die koloniale Obrigkeit verstanden werden. In diesem Sinne lässt sich der Widerstand gegen koloniale Machtstrukturen und hegemoniale Zuschreibungen in fiktionaler Literatur als Teil einer geographisch (und nicht unbedingt nationalen) Erinnerungslandschaft betrachten, die einen starken Beitrag zum politischen Protest gegen koloniale Unterdrückung geleistet hat und weiterhin einen edukativen Auftrag in der Kolonie verfolgt.⁸ Wie Bakhtin (1981: 259–410) und andere Theoretiker wie Ngugi feststellen, ist auch Heteroglossie eine Form von Widerstand gegen aufoktroyierte linguistische Sanktionen. Diese Formen narrativen und linguistischen Widerstands finden wir auch in anderen Gebieten des Pazifik, wie z. B. Guam oder Neuseeland (Keown 2007).

Auch in den postkolonialen Studien wird stets auf multiplen Ebenen diskutiert, mit welchen Strategien Autoren kolonisierter Völker literarisch Widerstand gegen hegemoniale Deutungsregime leiten. Man denke hier alleine an Spivaks Theorie, ob Subalterne überhaupt eine Stimme in der Hegemonie haben können, an Bhabhas Konzept von *mimicry*, welches besagt, dass sich koloniale Subjekte zuerst Techniken und Performanzen der Kolonisatoren aneignen, um sie schlussendlich gegen sie einzusetzen, oder an Saims Model des *postkolonialen Intellektuellen*, welcher dezidiert das Schreiben aus der Kolonie heraus nutzt, um gegen hegemoniale Deutungsregime

⁷ Siehe hier als Beispiele für Diskurse um Widerstandsnarrativen Publikationen zur Native American Literature Rader 2011 oder Wilson 2008.

⁸ Oftmals wird der Begriff *resistance* oder *Widerstand* für Literatur falsch verstanden, da mit diesem Wort häufig aktiver Protest in Form von z. B. Protestmärschen oder bewaffnetem Widerstand in Verbindung gebracht wird. Dass aber speziell fiktionale Literatur oft einen starken Beitrag zur Auf- und Verarbeitung von nationalen und globalen Traumata leistet und sich so auch teils hegemonialen Deutungsmustern widersetzt wird, brauch hier nicht gesondert erklärt werden. Siehe hierzu beispielsweise Orbaugh 2007: 3–25.

zurück-zuschreiben (englisch: *writing-back*).⁹

4. DIE URSPRÜNGE DES KANONS ORTHODOXER *OKINAWA BUNGAKU*

Folgt man dem Ansatz von Ina Hein (2012b), so können wir davon ausgehen, dass es sich auch bei *Okinawa bungaku* um eine postkoloniale Literatur handelt, da es sich bei der indigenen Bevölkerung des Ryūkyū-Archipels um eine von Japan kolonisierte indigene Bevölkerung handelt.¹⁰ Ich möchte hier allerdings zwei deutliche Einschränkungen vornehmen: 1) Ob der anhaltenden hegemonialen Doppelbeherrschung Okinawas durch Japan und die USA (in Form von militärischen Abkommen mit Japan und Militärbasen auf der Hauptinsel Okinawa, die ca. 18% der gesamten Landmasse der Präfektur einnehmen) sollte eher von einer *neo-kolonialen* Situation Okinawas gesprochen werden, um die heutige Konstellation von der „klassischen“ Kolonisationssituation Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts durch das japanische Imperium abzugrenzen. 2) Ein politisch-subversiver Impetus kann nicht bei allen Werken okinawanischer Autoren vorgefunden werden. Okinawanische Literatur, die einen politisch-historischen Impetus enthält, soll daher als *orthodoxe* Okinawa-Literatur bezeichnet werden, da diese Form auch den Kanon der *Okinawa bungaku* beherrscht. Als umfassendster und aussagekräftigster Kanon kann die *Okinawa bungaku zenshū* [deutsch: Gesamtausgabe der Okinawa-Literatur] gesehen werden, die seit 1991 fortlaufend erscheint.¹¹ Bisher sind 15 von 20 geplanten Bänden fertiggestellt worden, von denen alleine vier Bände Nachdrucke fiktionaler Werke, wie Kurzgeschichten (*tanpen shōsetsu*) und ganze Romane (*chōhen shōsetsu*), wichtiger okinawanischer Autoren enthalten. Alle fiktionalen Werke sind fast ausschließlich auf Hochjapanisch verfasst. Orthodoxie soll als Bezeichnung dieser Literatur eingeführt werden, da das Abweichen von den erwarteten und *kanonisierten* thematischen Normen quasi intrinsisch von Experten und Lesern als Defizit wahrgenommen wird, ohne hier das Potenzial neuen okinawanischen Schreibens zu erkennen.¹² Zudem ist dies nach Assmann ein moderner Fall von Kanonizitätswahrung, der mit einem drastischen Zensur- und Ausschlussverfahren einher geht. Gewisse Werke, die eben nicht dem Kanon entsprechen, werden aussortiert und eben nicht weiter tradiert, publik gemacht oder mit Preisen ausgezeichnet (Assmann 1987: 7–27).

Die Leseerwartungen an den Kanon orthodoxer Okinawa-Literatur lassen sich

⁹ Siehe hierzu Standardwerke der postkolonialen Studien wie Bhabha 2004; Said 2004 oder Spivak 2008.

¹⁰ Siehe zur japanisch-imperialistischen Bildungspolitik auf Okinawa in der Meiji-Zeit, die dezidiert versucht hat Sprachen und Traditionen des Ryūkyū-Königreiches auszumerzen Rabson 2012: 25–30 und Oguma 1998.

¹¹ Diese Sammlung muss allerdings als Höhepunkt der Kanonisierung der *Okinawa bungaku* gesehen werden. Vormalig erschienen bereits zahlreiche Anthologien von Romanen, Kurzgeschichten und Lyrik, die stets von einem ähnlichen Personenkreis kompiliert wurden und durchweg orthodoxe Okinawa-Narrative bevorzugten.

¹² Wie sonst ließe es sich erklären, dass sich in der Forschung fast ausschließlich an etablierten okinawanischen Autoren wie Ōshiro Tatsuhiko, Medoruma Shun oder Sakiyama Tami abgearbeitet wird, deren Schreiben stark dem der klassisch-orthodoxen Okinawa-Literatur entspricht. Zu den ersten beiden Autoren sind zum Beispiel nicht nur wissenschaftliche Monographien, sondern auch Gesamtwerkssammlungen erschienen, hingegen werden Autoren wie Ikegami und neuere Werke von Matayoshi quasi ausgeklammert.

leicht an vorherrschenden Definitionen des Begriffs ablesen. Während Okamoto Keitoku (2002: 313–315) vier historisierenden Themen (1. Traumata, die durch die Schlacht von Okinawa zurückgeblieben sind; 2. die direkte Nachkriegszeit; 3. die Schatten der U.S.-amerikanischen Besatzung und 4. die Zeit vor und nach der Wiederangliederung an Japan) als Kernthemen der *Okinawa bungaku* identifiziert, so fügen Forscher wie Ina Hein die Kategorie „Identitätsstiftung“ hinzu (Hein 2010: 184). Die Themen, auf die in *Okinawa bungaku* allgemein Bezug genommen werden, sind meist jene, die bereits in anerkannten und mit Preisen ausgezeichneten Werken Verwendung fanden oder einen gewissen *impact* hatten.¹³ Kawamura (2011: 252) geht zudem auf die literaturhistorische Entwicklung der *Okinawa bungaku* ein und erklärt, dass jene dort anfangen, wo das Schreiben in Ryūkyū-Sprachen endet. Davinder Bhowmik (2008: 11) attestieren *Okinawa bungaku* zudem den Status einer *minor literature*, übersieht allerdings gänzlich das Potenzial einer Lesart nach den postkolonialen Studien.

Alle Experten gehen davon aus, dass *Okinawa bungaku* nicht zwangsläufig von Okinawanern geschrieben werden muss, jedoch fast alle bisher stärker beforschten Narrationen von Autoren mit okinawanischer Abstammung verfasst wurden. Allgemein ist auffällig, dass sich bei Definition oft auf rein historische Themen fokussiert wird, da die verwendete Sprache nur selten vom Hochjapanischen abweicht und Satzteile, die in Ryūkyū-Sprachen verfasst sind, oft dahinter in Klammern auf Hochjapanisch übersetzt wiedergegeben werden. Man erkennt somit, dass in orthodoxer *Okinawa bungaku* autochthone Erinnerungskultur geschaffen, hegemoniale Strukturen kritisiert und teilweise (wenn auch in sehr begrenztem Umfang) Heteroglossie praktiziert wird. Auch nach Harlow kann bei orthodoxer Okinawa-Literatur also zweifellos von Widerstandsliteratur gesprochen werden.

Als Ursprung der postkolonialen und politisch-subversiven Grundmotivation der orthodoxen *Okinawa bungaku* können Beiträge und Essays in der ersten Literaturzeitschrift der Nachkriegszeit Okinawas, der *Ryūdai bungaku* (Literatur der University of the Ryūkyū's; erschienen 1953–1967) gesehen werden. Speziell ein Disput (*ronsō*) zwischen Ōshiro Tatsuhiro (*1925), dem heute wohl bekanntesten und etabliertesten Autor okinawanischer Herkunft, und den Machern der Zeitschrift Mitte der 1950er Jahre gibt Aufschluss darüber: Während Ōshiro die Anschauung vertrat, dass Literatur nicht allein politisch-marxistischen Zwecken unterworfen werden sollte, so standen die Macher der Zeitschrift dafür ein, dass das politische Engagement die Haupttriebfeder des Schreibens okinawanischer Autoren sein sollte (Gayo 2006). Interessanterweise erscheint im Zusammenhang mit jenem Disput auch das Wort *teikō bungaku* (Widerstandsliteratur) für *Okinawa bungaku*, welches die marxistisch-sozialistisch geprägten Macher der Zeitschrift vom *sozialistischen Realismus* ableiteten. Allgemein haben Strömungen linksgerichteter Theorie seit den 1950er Jahren einen starken Einfluss auf das Denken in Okinawa und auch heute zeigt sich am Schreiben von Intellektuellen wie Shinjō Ikuo der anhaltende Einfluss sozialistischen Denkens.

Diese linksgerichtete Einstellung wurde der Zeitschrift unter US-amerikanischer Okkupation allerdings zum Verhängnis: Da sie mit Vorliebe Essays, Lyrik und Kurzgeschichten publizierte, in denen dezidiert die US-Besatzer und ihre Politik scharf kritisiert wurden, musste die Zeitschrift nach schriftlicher Aufforderung der US-

¹³ Hier sei beispielhaft speziell auf die ersten beiden Werke okinawanischer Autoren verwiesen, die mit dem Akutagawa-Literaturpreis ausgezeichnet wurden. Jene können als quasi prototypisch für orthodoxe okinawanische Widerstandsliteratur gesehen werden. Siehe als prägnante Zusammenfassung Cather 2000.

Verwaltung ihr Erscheinen zwischen 1956 und 1957 einstellen (Molsaky 1994: 122–129). Laut Gabe Satoshi (2009: 214) führten die kritischen Auseinandersetzungen in der *Ryūdai bungaku* dazu, dass man sich auf Okinawa dauerhaft einem nationalen Kanon *japanischer Literatur* (*Nihon bungaku*) widersetzte und eine eigene, okinawanische Form von Narration entwickelt hat. Darüber, dass sich an diesem politisch geprägten Impetus bis in die 1990er Jahre hinein nicht viel geändert hat, geben auch die oben erwähnten Definitionen für den Term *Okinawa bungaku* Aufschluss. Zudem ist auffällig, dass die Vergabekomitees okinawanischer Literaturpreise nicht nur von den zwei großen Tageszeitungen der Insel (*Okinawa Times* und *Ryūkyū shinpō*), sondern auch von einem immer ähnlichen Personenkreis beherrscht wurden. Arakawa Akira zum Beispiel, der als Mitherausgeber der *Okinawa bungaku zenshū* fungiert, war nicht nur bereits als Herausgebermitglied an der *Ryūdai bungaku* beteiligt, sondern auch als Vergabekommissionsmitglied für zahlreiche Literaturpreise auf Okinawa verantwortlich.

5. IKEGAMI EI'ICHIS ERSTLINGSWERK UND DIE ABKEHR VON DER ORTHODOXIE

Mit diesem Vorwissen versehen soll kurz auf die wohl bekannteste Erzählung Ikegami Ei'ichis, nämlich *Bagaa jima nu panasu* (deutsch: Eine Erzählung von meiner Insel) von 1994, eingegangen werden, die kurz nach ihrem Erscheinen mit dem Fantasy Novel Price in Tokyo ausgezeichnet wurde. Dies soll bebildern, warum Ikegamis Werke dieser Art nicht in den oben genannten orthodoxen Kanon der *Okinawa bungaku* passen. Zur Erzählung: Die Protagonistin Ayano des Romans ist eine 19-jährige, faule und rauchende Oberstufenabgängerin, die um das Jahr 2000 in einem Dorf auf einer kleinen subtropischen Insel (welche ungeheure Ähnlichkeit mit Ishigaki hat) wohnt. Ihre beste Freundin ist die 86-jährige Ōjaganmā, mit der sie bereits seit mehreren Jahren ihre Tage verbringt. Während Ayanos Schulfreunde alle nach Tokyo oder Japan gehen oder davon träumen die Insel zu verlassen, wird sie von einer weiblichen Gottheit in ihren Träumen heimgesucht, die ihr befiehlt eine *yuta* (eine okinawanische Schamanin) zu werden. Ayano kann seit ihrer Kindheit gute und böse Geister sehen, ignoriert diese Fähigkeit jedoch für gewöhnlich. Die Gottheit droht ihr allerdings damit sie schwer zu bestrafen, wenn sie ihrem Wunsch eine *yuta* zu werden nicht nachkommt. Da man als *yuta* allerdings nicht seine Insel verlassen darf, ist Ayano zwischen ihrer Liebe zur Insel, dem Wunsch ihrer Eltern endlich etwas gescheites mit ihrem Leben anzufangen und ihrer Freundin Ōjaganmā hin und her gerissen, entscheidet sich allerdings kurz vor dem Tod Ōjaganmās dazu den schweren Weg einer *yuta* zu gehen. Überraschenderweise enthält die Manga-Adaption von 2000, die in Zusammenarbeit mit dem festland-japanischen Manga-Künstler Kurihara Mamoru (*1972) entstanden ist, deutlich mehr Ryūkyū-sprachliche Begriffe, als der Roman. Hier sehen wir allerdings, dass diese Form von Heteroglossie heute als „im Trend“ von Andersartigkeit und nicht-japanischen Autoren gesehen werden kann. Schließlich wird auch Okinawa beständig als *anders* als Festland-Japan deklariert. Auch Autorinnen wie Yoshimoto Banana (*1964) bedienen sich freizügig am Festland-japanischen Angebot stereotyper Okinawa-Marker (Kühne 2012: 229–234) und schrecken auch vor linguistischen Übernahmen nicht zurück. Z. B. gibt die Autorin am Anfang ihrer ersten Erzählung der Okinawa-Kurzgeschichtensammlung *Nankurunai* [englisch: Don't worry, be Happy] von 2007 ein gesamtes klassisch-okinawanisches Dankeslied auf Ryūkyū-Spache wieder, um hier einen gewissen Exotik-Effekt zu erzielen und den Leser direkt auf das *andere* Okinawa einzustimmen.

6. SCHLUSSBETRACHTUNG: ZWISCHEN POST-ORTHODOXEM SCHREIBEN UND SELBSTEXOTISIERUNG?

Aus Platzgründen kann an dieser Stelle nicht eindeutig geklärt werden, ob Ikegami hier wiedergegebenes Werk als vollkommen widerstandslos Okinawa-Literatur betrachtet werden sollte. Die Abwesenheit geschichtlich prägnanter Okinawa-Themen spricht zumindest nach Auffassung eines themenbasierten Kanons nach Okamoto deutlich dagegen Ikegami's Werk als orthodoxe Okinawa-Literatur zu bezeichnen. Doch leistet er einer hegemonialen Zuschreibung gegenüber nicht allein dadurch Widerstand, dass sich Ayano am Ende dieser magisch-realistischen Erzählung gegen Festland-Japan und für die religiösen Traditionen ihrer Insel entscheidet?¹⁴ Schreibt Ikegami nicht so eine gegenwärtige, autochthone Lebensrealität nieder, die ansonsten kaum Niederschlag in literarischer oder populärkultureller Form gefunden hat? Oder hat ihn die Nähe zum japanischen Markt dazu verleitet, es etablierten Autorinnen wie Yoshimoto Banana gleichzutun und sein autochthones kulturelles Erbe als reine Exotik-Staffage zu gebrauchen?

Darüber hinaus muss in weiterer Forschung geklärt werden, wie genau sich nicht nur Ikegami, sondern auch andere Autoren okinawanischer Herkunft wie Matayoshi zwischen den Sphären des japanischen und okinawanischen Marktes bewegen und wie genau die Schreib- und Vermarktungsstrategien dieser beiden Autoren (die neben Ōshiro Tatsuhiro als einzige okinawanische Vollzeitautoren allein vom Schreiben leben) Diskrepanzen, aber vielleicht auch Parallelen aufweisen. Bei einem weiter schweifenden Blick auf die aktuellere Literatur okinawansischer Autoren bleibt festzustellen, dass die 1990er Jahre eine Art Wendepunkt im Schreiben darstellen, da auch auf Okinawa ausgezeichnete Autoren wie Akahoshi Toshizō (*1974) oder Tefu Tefu P. (*1976) weit von den orthodoxen Schreibnormen abweichen (Hein 2010). Somit wäre es auch sinnvoll der These von Katsukata-Inafuku und Shinjō Ikuo nachzugehen, ob es sich bei der Abkehr vom orthodoxen Okinawa-Literaturkanon verstärkt um ein Phänomen der Generation handelt, die um die Zeit der Wiederangliederung Okinawas an Japan (1972) geboren sind. In diesem Falle würde es sich um eine post-orthodoxe Wende handeln, die verstärkt durch die dritte Nachkriegsgeneration von Autorinnen und Autoren auf Okinawa initiiert worden wäre.

LITERATUR

- ARAKAWA, AKIRA ET.AL (Hg.) (1991-2013): *Okinawa bungaku zenshū* [Das Gesamtwerk der Okinawa-Literatur]. 15 Bände. Tokyo: Kokushōkankōkai.
- ASSMANN, JAN UND ALEIDA ASSMANN (Hg.) (1987): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- BHABHA, HOMI K. (2004 [1994]): *The Location of Culture*. London und New York: Routledge.
- BHOWMIK, DAVINDER (2008): *Writing Okinawa: Narrative acts of identity and resistance*. London & New York: Routledge.

¹⁴ Zum Faktum, dass magischer Realismus oft von Autoren postkolonialer Gemeinschaften verwendet wird, um Widerstand gegen bestehende hegemoniale Deutungshoheiten zu leisten, siehe Bowers 2004: 33 und Hein 2012.

- BAKHTIN, MIKHAIL** (1981 [1935]): The Discourse in the Novel. In: M. Holquist und C. Emerson (Übers.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press, S. 259–422.
- BOWERS, MAGGIE ANN** (2004): *Magic(al) Realism*. London und New York: Routledge.
- CATHER, KRISTEN** (2000): Dilution or Diversification? Okinawan Works and the Akutagawa Prize. *PAJLS: Proceedings of the Association of Japanese Literary Studies* 1, S. 47–58.
- FIGAL, GERALD** (2013): *Beachhead: War, Peace and Tourism in Postwar Okinawa*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- GABE, SATOSHI** (2009): „Nihon bungaku” no hensei to teikō: „Ryūdai bungaku” ni okeru kokumin bungakuron [Formation und Widerstand „japanischer Literatur”: Theorien über Nationalliteratur in der „Ryūdai-Literatur”]. *Gengo jōhō kagaku* 7; S. 205–218.
- GAYO, MINAKO** (2006): Sengo okinawa ni okeru „bungaku to seiji”: „Ryūdai bungaku” to Ōshiro Tatsuhiko no bungaku ronsen [„Politik und Literatur” im Nachkriegs-Okinawa: Der Disput zwischen der „Ryūdai Bungaku“ und Ōshiro Tatsuhiko]. *Library, Information and Media Studies* 4 (1), S. 45–57.
- HARLOW, BARBARA** (1987): *Resistance Literature*. New York und London: Methuen.
- HEIN, INA** (2010): Constructing Difference in Japan: Literary Counter-images of the Okinawa Boom. *Contemporary Japan* 22, S. 179–204.
- (2012a): Geister, Schamaninnen, verloren gegangene Seelen: Magischer Realismus in der Literatur aus Okinawa. In: L. Gebhardt und T. Le Blanc (Hg.): *Fantastik aus Japan: Eine Exkursion in japanische Anderswelten*. Wetzlar: Phantastische Bibliothek, S. 55–74.
- (2012b): Okinawa-Repräsentationen postkolonial betrachtet. In: *Minikomi* 82, S. 11–18.
- IKEGAMI, EI'ICHI** (1994): *Bagaa jima nu panasu* [Eine Erzählung von meiner Insel]. Tokyo: Shinchōsha.
- (2006): *Sakka no dokushōdo: Dai 51 kai: Ikegami Ei'ichi-san* [Autoren und ihre Weg des Schreibens. Nr. 51: Ikegami Ei'ichi]. www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi51.html (letzter Zugriff 10. 07. 2014).
- KANAFANI, GHASSAN** (1982 [1966]): *Literature of Resistance in Occupied Palestine: 1948-1966*. Beirut: Institute for Arab Research.
- KAWAMURA, MINATO** (2011): *Gendai Okinawa bungaku sakuhinsen* [Eine Auswahl okinawanischer Gegenwartsliteratur]. Tokyo: Kōdansha, S. 251–267.
- KEOWN, MICHELLE** (2007): *Pacific Island Writing: The Postcolonial Literatures of Aotearoa/New Zealand and Oceania*. New York: Oxford University Press.
- KERR, GEORGE H.** (2000 [1958]): *Okinawa: The History of an Island People*. Tokyo et.al: Tuttle Publishing.
- KÜHNE, OLIVER E.** (2012): Research Report: Historical Amnesia and the „Neo-imperial Gaze” in the Okinawa Boom. *Contemporary Japan* 24 S. 213–241.
- KURIHARA, MAMORU** (2010): *Bagaa jima nu panasu: Watashi no shima no monogatari* [Eine Erzählung von meiner Insel]. Tokyo: Kōdansha.
- MOLASKY, MICHAEL S.** (1994): *Burned-out Ruins and Barbed-wire Fences: The American Occupation in Japanese and Okinawan Literature*. Phil. Diss. Ann Arbor: UMI Dissertation Services.
- MOLASKY, MICHAEL S. UND STEVEN RABSON** (Hg.) (2000): *Southern Exposure: Modern Japanese Literature from Okinawa*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- MOTOHAMA, HIDEHIKO** (2005): *Writing at the Edges: Narratives of Okinawan History and Cultural Identity in the Literary Texts of Oshiro Tatsuhiko*. Phil. Diss. ProQuest. <http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3197719> (letzter Zugriff 10. 07. 2014).
- OGUMA, EIJI** (1998) *„Nihonjin“ no kyōkai: The Boundaries of the Japanese*. Tokyo: Shinyōsha.
- OKAMOTO, KEITOKU** (2002): *Gendaibunka ni miru Okinawa no jigazō* [Das Selbstbild Okinawas im Spiegel von Gegenwartsliteratur]. Tokyo: Kōbunken.
- ORBAUGH, SHARALYN** (2007): *Japanese Fiction of the Allied Occupation. Vision, Embodiment, Identity*. Leiden und Boston: Brill.
- SAID, EDWARD W.** (2004 [1978]): *Orientalism*. London: Penguin Books.
- RADER, DEAN** (Hg.) (2011): *Engaged Resistance: American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to the Nmai*. Austin: University of Texas Press.
- RABSON, STEVEN** (1989): *Okinawa: Two Postwar Novellas*. Berkeley: Institute of East Asian Studies.
- (2012): *The Okinawan Diaspora in Japan: Crossing the Borders Within*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY** (2008 [1988]): *Can the Subaltern Speak?* Wien: Turia + Kant.
- TADA, OSAMU** (2008): *Okinawa imeeji wo tabi suru: Yanagita Kunio kara ijū būmu made* [Eine Reise zu den Images Okinawas: Von Yanagita Kunio bis zum Auswanderungsboom]. Tokyo: Chūōkōron.
- WILSON, MICHAEL D.** (Hg.) (2008): *Writing home: Indigenous Narratives of Resistance*. East Lansing: Michigan State University Press.
- YOSHIMOTO, BANANA** (2007): *Nankurunai* [Don't Worry, be Happy]. Tokyo: Shinchōsha.

GESCHLECHT IN DER ÜBERSETZUNG ANHAND VON HAYASHI FUMIKOS *SANTŌ RYOKŌKI* (1933)¹

Sandra Beyer

„Weil ich eine Frau bin, weil ich allein bin, weil es eine Reise in der dritten Klasse ist, ist das hier und dort Aufschreiben der Aufwendungen, mit wie viel werde ich wohl etwa fahren können, in der dritten Klasse ins Ausland, auch wenn das keine besonders außergewöhnliche Sache ist, ist es diese *Aufzeichnung einer Reise in der dritten Klasse* (Hayashi 1933: o. S.). Diese Worte schrieb die 29-jährige Schriftstellerin Hayashi Fumiko (1903-1951) in der Einleitung *Jo* 序² über sich selbst und gab damit den Ton für die gesamte Reiseaufzeichnung vor. Wie zuvor bei ihrem Erstlingswerk waren Teile davon in Zeitschriften erschienen. Ihr Debütwerk *Tagebuch einer Vagabundin* (*Hōrōki* 放浪記; 1928-1930), das sie berühmt gemacht hatte (Fessler 1998: 45–47, Ericson 1997a: 121–122) war zuvor in *Nyōnin geijutsu* 女人藝術 [deutsch: Frauenkunst] mit einem explizit weiblichen Publikum und *Kaizō* 改造 [deutsch: Rekonstruktion] erschienen. Die Veröffentlichung von *Santō ryokōki* in dem liberalen *Kaizō*-Verlag 1930 führte bereits erschienene Texte und neu geschriebene zusammen.³ Dass damit jedoch keine Reiseerzählung in Buchform erreicht wurde und wahrscheinlich auch nicht erreicht werden sollte, stellt eine der Herausforderungen der Übersetzung dar.

Die ersten beiden Kapitel *Shiberiya no santō ressha* 西比利亜の三等列車 [deutsch: In der dritten Klasse des Zuges durch Sibirien] und *Pari made seiten* 巴里まで晴天 [deutsch: Klarer Himmel bis Paris] erzählen die Hinfahrt über die Nordchinesische Bahn über Andong, Changchun am 12. November, Harbin, Novosibirsk am 16. [November], Omsk am 18. (Hayashi 1933: 6-31), Moskau am 19., Berlin Shriedrich-Bahnhof [Bahnhof Friedrichstraße] am 22., am 23. abends um 8 Uhr in Paris Nordbahnhof [Gare du Nord] (Hayashi 1933: 32-59; 32-51). Die weiteren Texte sind Eindrücke und Beobachtungen zu dem Leben einer Japanerin in den Städten Paris (23. November bis 31. Mai) und London (23. Januar bis 21. Februar), in welche die Reise Hayashi vom 4. November 1931 bis zum 15. Juni 1932 führte. Die Aneinanderreihung von Gedanken und Gefühlen, unterbrochen von Dialogen, die

¹ Der vorliegende Beitrag reflektiert die Workshopleiterin den im Rahmen des 2. Forums für literaturwissenschaftliche Japanforschung abgehaltenen Übersetzungsworkshop. Die hier niedergeschriebenen Ideen ergaben sich aus der Diskussion. Die Autorin bedankt sich bei den TeilnehmerInnen für ihre anregenden Beiträge.

² Einen hinreißenden Artikel in Form eines Enzyklopädieeintrages zum Thema *Das Vorwort* schrieb Wolfgang Schamoni in der Festschrift für Roland Schneider (2004: 3-22).

³ Eine von ihr überarbeitete Fassung erschien 1939 bei Shinchōsha, als Übersetzung in Ericson 1997a: 123-214.

Fessler als „stream-of-consciousness style“ beschreibt (1998: 79), stellt einige Fragen an die Übersetzerin.⁴

Im Workshop nahmen wir uns einzelne Passagen des Texts heraus, die in der Betrachtung von Übersetzung und Geschlecht interessant sein könnten. Eine solche Herangehensweise birgt die Gefahr, dass der Kontext des Gesamttextes aus dem Blick gerät, denn Kontext ist wichtig (Hijiya-Kirschner 2001: 24; Flotow 2005: 48). Da jedoch aufgrund eines besonderen Forschungsinteresses der Workshopleiterin das siebte Kapitel *Hitoritabi no ki* ひとり旅の記 [deutsch: Aufzeichnungen einer Alleinreise] über den Londonaufenthalt gewählt wurde, stellte dies sich als ein kleineres Problem heraus. Denn wie die nicht in *Santō ryokōki* veröffentlichte Aufzeichnung *Rondon no geshuku: sono ta* 倫敦の下宿: 其の他 [deutsch: Zur Untermiete in London, und darüber hinaus], als Artikel in *Chūō kōron* vom 7. April 1932 erschienen, besteht der Text aus Einzelteilen, die thematisch auf den ersten Blick nicht zusammenhängen. Der Text ist in Abschnitte A bis H eingeteilt, die unterschiedliche Eindrücke einer Erzählerin behandeln. Im Abschnitt A und B erscheint er dabei als Korrespondenz mit einer Adressatin:

此間フランススコ・のラ・リュと云ふ本を送りましたが、讀みましたか。
貴女は長い間佛蘭西語をやつてあらつしゃつたが、此は LARUE たしかに
面白い本です。作者はいま賣出したの中年のひとですが、技巧は仲々うま
いもので字引にないやうなプロレタリアの方言が澤山つかつてあります。
(Hayashi 1933: 128).

全く、此様な言葉なんぞ嫌なんだが、當分貴女にもお會ひ出来ないでせう。
(Hayashi 1933: 129).

Der Text selbst gibt keine weiteren Hinweise, um wen es sich bei der Person, die als „Du“ *anata* 貴女 angesprochen wird, handeln könnte. Das biografische Wissen darüber, dass die Autorin Hayashi dazu neigte, spontan zu Reisen aufzubrechen und ihre Mutter und ihren Mann zurückzulassen, könnte dabei helfen, eine konkrete Person zu bestimmen (Fessler 1998: 18). In *Bungaku · Tabi · sono ta* 文学 · 旅 · その他 [deutsch: Literatur, Reise, darüber hinaus] wiederum schrieb Hayashi 1936, dass sie für kurze Reisen ihre Mutter mitnähme: „Weil es für mich sehr unangenehm wäre, wenn meine Mutter in meiner Abwesenheit sterben sollte, nehme ich sie möglichst auf kurze Reisen mit. Ich bin jetzt mit meinem Mann sieben, acht Jahre zusammen, und als er von dem Militärdienst in der Reserve zurückkehrte, fuhr ich ihm entgegen und wir reisten gemeinsam“ (Zit. nach Fessler 1998: 167; Hayashi 2003: 292). Jedoch erscheint zwei Paragraphen später im gleichen Abschnitt B des Kapitels *Hitoritabi no ki* die sehnsüchtige Bemerkung, die Mutter sehen zu wollen: 「母にも會ひたいが、それも遠い話だ」 (Hayashi 1933: 130) Hier spricht der Text über die Mutter, ist also nicht an sie gerichtet. Es scheint mir eher unwahrscheinlich, dass sie eine reale Person in Japan meint, die womöglich Französisch lernte und der sie das Buch *La Rue* von Francis Carco (1886-1958) geschickt haben könnte. Ein Exemplar mit persönlicher Widmung erhielt Hayashi vom Autor selbst am 1. April 1932 nach ihrer Rückkehr von London nach Paris (2001: 116; Imagawa 2003: 18, HFKK 2003: 34; SRH 2004: 39). Im Abschnitt C steht: „Mit diesem Brief schicke ich eine Bildsammlung von Bonārd.“ (1933: 133) Laut ihrem Tagebuch kaufte sie das Buch über den Maler Pierre

⁴ Fessler geht in ihrer Arbeit deskriptiv und vor allem literaturkritisch vor, um Hayashis Texte im Vergleich zu anderen Schriftstellern ihrer Zeit zu bewerten.

Bonnard (1867-1947) am 23. Januar, dem letzten Tag vor der Abreise nach London, in San Michel (2001: 74). Hayashi selbst habe meist Übersetzungen gelesen, jedoch in Paris eine Sprachschule besucht (1933: 133, 135; 2001: 99).⁵ Der Vorschlag im Workshop, die Anrede „meine Liebe“ zu nehmen, um die persönliche und geschlechtliche Anrede des Textes zu behalten, lässt das Begehren nach einem weiblichen Gegenüber zu. Nun mag man nicht so weit wie die japanische Forschung gehen und nach den (männlichen) Liebschaften suchen, die Hayashi nach Paris geführt haben sollen (Hayashi 2001: 225–267: 244–247)⁶, jedoch ist eine Einsamkeit und die Sehnsucht nach menschlicher Nähe in den Text eingeschrieben. Briefe an ihren Mann, Tezuka Rokubin (Tezuka Masaharu 1902-1989), enthalten Satzteile ihrer Reiseaufzeichnung und wechselt die Ansprache zwischen dem neutral-männlich konnotierten Du *anata* 貴方 und dem intimeren Du *kimi* 君: „Ich bin unbeschwert geworden. Ich bin munter. Aber es gibt viele Tränen. Sollte ich sterben, habe ich auch die Bereitschaft, sterben zu können. Wann wird wohl der Brief eintreffen. Ich bin auf deine [*anata*] Unterstützung angewiesen. Ich will dich [*kimi*] sehen. Ich will auch Mutter sehen, aber weil bei der ja Vater bleibt, ist alles in Ordnung“ (Brief vom 27. Januar 1932, Hayashi 2001: 211). Am 11. November schrieb sie ihm in einem Brief aus Andong, dass sie ihn liebt (2001: 182). Das Tagebuch lässt Spekulationen über ein Schwärmen Hayashis für einen anderen Mann in Paris zu, und die Reiseaufzeichnungen sind die einer allein reisenden und ungebundenen Frau, die die Mutter in Japan zurücklässt. Trotzdem ließe sich sagen, dass der Text ein Brief an ein imaginiertes weibliches Gegenüber ist, das die Rolle von Hayashis Mann als eine moralische Stütze hinter ihrem Schreiben und Reisen (Fessler 1997: 16) übernimmt.

In ihren Reiseaufzeichnungen spricht die Erzählerin ebenfalls von Gedanken an den Tod. Der Sehnsucht nach der Mutter folgt die Erwähnung der Möglichkeit eines physischen Dahinscheidens:

これから何日間、私の體が生きてゐるか、に角もつと洋燈をあかるくしませう。そして大變にかなった、小説を一篇かきあげる積もりです (Hayashi 1933: 130).

Die literarische Strategie der *Melancholie der Reise* (*ryoshū* 旅愁) als strukturelles Merkmal von japanischer Reiseliteratur (Fessler 2004: 22–27; Wittkamp 2001: 36–37 Itasaka 1997: 451) gibt es seit den lyrischen Tagebüchern (*nikki* 日記) der Hofdamen der Heian-Zeit. Neueren Datums war dagegen die „colonial melancholy“ in den Aufzeichnungen von Reisenden der Imperien in die Kolonien (Walder 2011).

⁵ Fessler geht davon aus, dass Hayashi Fremdsprachen nur auf dem Niveau von Grundkenntnissen und Alltagssprache sprach (1996: 18). Im Bestand ihres Nachlasses im *Shinjuku rekishi Hakubutsukan* [deutsch: Shinjuku-Geschichtsmuseum] in Tokyo befinden sich ein englischsprachiges Konversationslexikon für Französisch *French Conversation For English Travellers* und ein Englisch-Japanisch Wörterbuch (SRH 2004: 34).

⁶ Imagawa versucht in ihren Anmerkungen zur Herausgabe des Tagebuchs der Parisreise (1931-32) im Vergleich mit der veröffentlichten Reiseaufzeichnung (1933) herauszufinden, wer die Männer waren, mit denen Hayashi in Paris in Kontakt gekommen sein mag. In *Hayashi Fumiko: Pari no koi* 林芙美子：巴里の恋 [deutsch: Hayashi Fumiko: Die Liebe von Paris] deutet Imagawa an, dass die Reisende dem Architekten Shirai Seiichi 白井晟一 (1905-1983) nach Paris gefolgt wäre.

Fessler bestreitet in ihrer Studie, dass sich Hayashi auf Vorgängertexte wie die *nikki* bezogen haben könnte, und wendet sich damit gegen die Lesart von Joan E. Ericson, dass Hayashis Text ursprünglich als *uta nikki* 歌日記 betitelt werden sollte (Fessler 1998: 47; Ericson 1997a: 59). Sie schreibt jedoch auch, dass Hayashi mitnichten eine ungebildete Frau war, da sie die Mittelschule zwar als schlechte Schülerin abschloss, aber bis ins Erwachsenenalter viel las, vor allem Romane französischer Autoren in japanischer Übersetzung (Fessler 1998: 9). Die Reisende selbst spielt damit, indem sie wie in *Literatur, Reisen, und darüber hinaus* wiederholt vorgibt, halbgebildet zu sein: „Weil ich bisher keine Problem gehabt habe, mein Leben so zu leben, wie ich es möchte, kann ich es vielleicht so sagen, aber ich genieße es, Zeichen nicht schreiben zu können; dieses Vergnügen macht mich zu dem, was ich bin, glaube ich“ (Hayashi 2003: 285; Fessler 1998: 163). Im Gegensatz zu anderen Schriftstellerinnen ihrer Zeit ging Hayashi nicht an eine höhere Töchterschule. Ist dieses Wissen wichtig, um zu verstehen, warum sie in diesem Text die mündliche Sprache mit *desu/masu* sowie mündlich-umgangssprachliche Ausdrücke benutzt?⁷

荷物は何も彼も送り返へして、身經にはなりました。何しろ着のみ着のま々だから、それでも、此女は東洋人です。小さいスーツケースの中には巴里の粕を捨ててかねて、皿を一枚、すきやき鍋、フォークに匙、飯釜、茶碗、こんなものを入れてゐるのです。だからまだ本性はあるのだ。元気だよ。何くそ！と力んでもゐますが、たまに涙がいっぱいにもある。一ところで私は、死ねる覺悟も出來たのですが、此手紙はいったい何日頃着くのでせう。長い時間に晒されて、日本へはるばる着くのだから、いいかげん頼りない話ですね。(Hayashi 1933: 130)

Jedoch beschränkt sich das nicht auf eine Einordnung in das Gesamtwerk einer Autorin oder in deren Leben. Denn ist es für die Übersetzung wichtig, ob und wann die Reise von Hayashi Fumiko stattfand? Kann es der Übersetzerin helfen zu wissen, dass *Hōrōki* als einer der wenigen *Shishōsetsu* einer Japanerin (Hijiya-Kirschner 2005: 244–253) der Vorkriegszeit ähnliche Strukturen aufweist wie ihre Reiseaufzeichnung und sich für die Forschung auch dort die Frage stellte, ob und wie Hayashi bewusst ihre Herkunft als uneheliche Tochter, ihre Armut und den Kampf um Geld und Überleben, ihre Beziehungen zu Männern sowie ihre Stellung als Schriftstellerin fiktionalisierte?

Der Text über London fällt aus der gesamten Reiseaufzeichnung insofern heraus, als dass er gesprochene Sprache und einfache Satzkonstruktionen verwendet. Diese kurzen Sätze sind dabei direkte Ansprachen und Gefühlsausbrüche. Würde es in der Übersetzung helfen zu wissen, dass er im Gesamtwerk ein vergleichsweise junges Werk ist und womöglich eine Schriftstellerin ihren Stil und Ton noch suchen könnte? Dies wiederum würde unterstellen, dass nicht mit den Erwartungen der Leserin gespielt würde (Ericson 1997b: 392): „Hayashi had the quality, as well as considerable drive, showmanship, and a capacity for self-promotion. Hayashi also could sail close to the winds of scandal, if not simple bad taste. Yet for the most part, she was able to determine what was permissible and popular. Hayashi was somewhat reckless in her personal life, but much of what into print was cut out of whole cloth“ (ebd.: 396).

⁷

Ebenso sind dem Text die Lesungen der Kanji in Furigana beigegeben. Auch damit wird jedoch gespielt, da entweder französische Begriffe ins Japanische übertragen und dann mit Katakana in japanisiertem Französisch oder seltenere Lesungen genutzt werden.

Als einer der wortstärksten Vertreterinnen (Simon 1996: 141) der *post-colonial studies* warnte Gayatri Spivak bereits 1993 vor den Fallen der Übersetzung aus einer nicht-europäischen Sprache durch (englischsprachige) weiße Übersetzende. In „Politics of Translation“ machte sie dabei stark, die Position – „location“ in Spivaks Worten – der übersetzenden Person und die Positionen des Textes genau zu markieren (Simon 1996: 140). Dabei geht es nicht darum, zwischen zwei Kulturen in der Form von zwei Sprachen zu vermitteln (Hijiya-Kirschner 2001: 34), denn kulturelle Differenzen werden erst im Akt der Übersetzung durch die übersetzende Person erschaffen: „Translation, as a tangible representation of a secondary or mediated relationship to reality, has come to stand for a difficulty of access to language, of a sense of exclusion from the codes of the powerful“ (Simon 1996: 134–135). „Kultur selbst wird als ein Prozess der Übersetzung verstanden – auch im Sinne eines neuen räumlichen Paradigmas von Über-Setzung. [...] Kulturen sind keine Gegebenheiten, die (wie Gegenstände) übersetzt werden können“ (Bachmann-Medick 2010: 239). In der Transferleistung einer Übersetzung eignet sich die Übersetzerin einen Text an, weswegen Übersetzung selbst zur „Metapher“ von Identitätskonstruktionen geworden ist (Simon 1996: 134):

Wenn also die Übersetzungsperspektive den Kulturbegriff selbst verändert – bis hin zu Kultur als Praxis des Aushandelns kultureller Differenzen –, dann entspringt dies keineswegs nur einem konzeptuellen Impuls. Dahinter steckt die Einsicht, dass Übersetzung zunehmend als kulturelle Handlungsformen erkennbar wird, die für die überlebensnotwendige Auseinandersetzung mit der Zerrissenheit zwischen antagonistischen kulturellen Zugehörigkeiten, Bedeutungen und Anforderungen unverzichtbar wird. Es geht darum, selbst übersetzt zu werden oder sich selbst übersetzbar zu machen angesichts disparater Lebenslagen. (Bachmann-Medick 2010: 250)

Nehmen wir das Zitat von Hayashi über ihre Selbstpositionierung. Sie benutzt kurze Ausrufungen wie „Mir geht es gut! Mist!“ Darin klingt sie störrisch und jünger, als die Autorin sein sollte. Würde eine Übersetzung der zum Teil sehr mündlichen Aussprache den Text insgesamt jugendlich klingen lassen? Auch muss sich die Übersetzerin entscheiden, ob und wie sie die Thematisierung von Geschlecht überträgt: „[...] und trotzdem ist die Frau ein Orientale.“ Sollte diese Passage als Selbstbehauptung einer Reisenden gelesen werden, könnte *kono onna* 此女 auch stärkere Formen annehmen. Zwar beginnt die Einleitung mit den Worten *Onna dakara* „weil ich eine Frau bin“ 女だから, würde das jedoch auch eine starke geschlechtliche Markierung im Deutschen bedeuten: „[...] und trotzdem ist diese Frau [hier] eine Orientalin [Hervorhebung der Übersetzerin]“? *それでも、此女は東洋人です* (Hayashi 1933: 130)⁸. Der Text selbst nimmt keine weiteren expliziten geschlechtlichen Markierung durch *josei* oder *fujin* wie in *nihonjin* 日本人 als „ein/der Japaner“ und *nihon no josei*, *nihon no fujin* als geschlechtlich markierte „die/eine Japanerin“ vor, wie es andere Reiseaufzeichnungen von Japanerinnen der Zeit tun. Als die Erzählerin von einem als stereotyp beschriebenen Herrn mit Zylinder, im Frack und mit Monokel in einem Café in Paris angesprochen wird, ob sie nicht ein Fräulein aus Indochina wäre, antwortet sie auf Französisch in japanischer Umschrift: „Non, non, Monsieur. Ich bin japonais.“

⁸ Eine weitere Schwierigkeit stellt die Selbstbezeichnung *tōyōjin* [deutsch: Mensch, der aus dem Osten gekommen ist] als Orientale/Orientalin dar.

二日目なのですが、倫敦は落ちつけるやうな氣します。巴里のやうに植民地的ではない。植民地と云へば、巴里の茶店で、ある紳士が、「貴女は印度支那のお嬢さんですか、此頃の植民地はどうですマドマゼール」と、私は話しかけうて來た事がありました。

どうも、此シルクハットにタキシードつでな男は大禁物、それモノクルを掛けて見下ろしたところは、どう見ても癪にさはる。

「ノンノン、ムッシュウ！私はジャポネエが、今に佛蘭西も日本の植民地になるでせう。ネスパ」そう云ってやったんです。但し次のキャフェもアンコールしないで、私は出てしまひましたよ、皆が口を開けて見てゐるので――。(Hayashi 1933: 130–131).

Der Herr mit dem Zylinder, der typischerweise für den englischen Gentleman steht, ist hier ein aufdringlicher Gast eines französischen Cafés, der sie über koloniale Besitzungen befragt. Die Beleidigungen der großen Sünde *daikinmotsu* 大禁物 liegen dabei nicht nur in seiner herablassenden Art, auf das Fräulein mit Monokel herabzusehen, sondern auch in der Annahme, sie könne aus den Kolonien in Indochina kommen. Ihm wirft sie an den Kopf: „Nein, ich bin Japaner.“ Da sich die Episode zu wiederholen droht, verlässt sie das nächste Café. Die Selbstbezeichnung als „japonais“, die in der weiblichen Form grammatikalisch richtig „japonaise“ heißen müsste, ist weniger eine Verstärkung der erbosten Worte durch Betonung von Männlichkeit als eine ‚falsche Übertragung‘ vom Französischen ins Japanische im Text. Eine deutsche Übertragung würde die Mischung von Sprachen des Originaltextes womöglich unsichtbar machen, jedoch könnte bei der Entscheidung zwischen dem Adjektiv „japanisch“ und dem Substantiv „Japaner“ eine Bedeutungsverschiebung vorgenommen werden. Würde die Wahl „Ich bin Japaner“ die darauffolgende Bemerkung des Fräuleins, dass nun Paris Japans Kolonie werden würde, verstärken?

Die Auseinandersetzung um die Person des Übersetzers⁹ und seiner Beziehung zum Text nimmt die Metaphorik heterosexuellen Begehrens und dessen Erfüllung in der Schaffung eines neuen Textes an. Der männliche Übersetzer geht eine intime Beziehung der Unterwerfung und Eroberung zur Sprache ein: „[...] a metaphor of love is is not far distant. There is a strain of femininity in the great interpreter, a submission, made active by intensity of response, to the creative presence.“¹⁰ (Steiner 1975: 26) In die Treue zwischen dem Autor und der Übersetzung seines Textes dringt der Übersetzer aktiv ein (Santaemilia 2011: 60). Die Vorstellung von „les belles infidèles“¹¹, dass

⁹ Die Bedeutung des Geschlechts der Übersetzerin und ihrer Rolle als Mutter diskutiert u.a. Ortobasi in Wakamatsu Shizukos (1864-96) Übersetzung von Frances Hodgson Burnetts (1849-1924) Kinderbuchklassiker *Little Lord Fauntleroy* (1886). Wakamatsus Text erschien von August 1890 bis Januar 1892 in der *Jogaku zasshi* [deutsch: Zeitschrift zur Frauenbildung] ihres Mannes Iwamoto Yoshiharu (1863-1942). *Shōkōshi* gab Wakamatsu die Möglichkeit, in der Übersetzung Vorstellungen einer *kenbo* [deutsch: weise Mutter] und ihre Bedeutung für die moderne Familie in die japanische Sprache einzubringen (2011: 186-212).

¹⁰ Einfacher macht es uns die deutsche Sprache, mithilfe des grammatischen Geschlechts diese sexuelle Eroberungsmetaphorik noch zu verstärken: Der Übersetzer eignet sich die Sprache an und führt die Übersetzung in einen neuen Text über.

¹¹ Die Idee von „les belles infidèles“ [deutsch: die untreuen Schönen] geht dabei auf die Kritik an den freien Übersetzungen des französischen Übersetzers Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664) aus dem Griechischen und Lateinischen an der Académie française zurück. Der Spot des Gilles Menage (1613-1692), Ablancourts Texte seien wie

Übersetzungen ihrem Autoren entweder treu sind oder schön und damit mit dem Übersetzer untreu werden, setzt die Übersetzung weiblich und passiv in die Auseinandersetzung zwischen die beiden Männer von Autor und Übersetzer, wie George Steiner es mit Worten der Verführung und Erotik in *After Babel* 1975 schrieb. Der „penetrative act“ (Steiner 1975: 28) der Aneignung eines Textes ist deswegen auch als phallogozentrisch und „ethnocentric violence“ kritisiert worden (Venuti 1995: 14). Nach Spivak, Venuti und anderen (Vgl. auch Antoine Berman 1984) geht es darum, durchaus eine intime Beziehung mit dem Text einzugehen, diese vor allem jedoch transparent zu machen. Spivak nennt diese Haltung der übersetzenden Person „the ethics of translation“ (1993: 181, Simon 1996: 143). Die Entscheidung zwischen Französisch und Deutsch in der Übersetzung der Aufzeichnung von Hayashi kann die von der Übersetzerin als Missverständnis verstandene Stelle des Originaltextes hervorheben und produktiv machen. Denn „[die] Erforschung solcher Zwischenräume kann nur fruchtbar werden, wenn diese als ‚Übersetzungsräume‘ betrachtet werden: als Gestaltungsräume von Beziehungen, von Situationen, ‚Identitäten‘ und Interaktionen durch konkrete kulturelle Übersetzungsprozesse.“ (Bachmann-Medick 2010: 246). Dabei bauen Übersetzungen keine Brücken, sondern legen „Brüche, Fehlübersetzungen, misslungene Übersetzungsversuche frei, um sie gar als notwendige Ausgangspunkte von Verständigungen fruchtbar zu machen.“ (ebd. 255)¹².

Ein Vorschlag aus dem Workshop, sich deutsche Reiseaufzeichnungen aus der gleichen Zeit zu Hand zu nehmen, birgt Gefahren der Übernahme von Sprachen der Zeit, die weder für Hayashis Text an sich noch siebzig Jahre nach Erscheinen des Texts angemessen erscheinen. Nähmen wir Klaus und Erika Manns *Rundherum: Abenteuer einer Weltreise* von 1929, sähen wir, dass der Text politisch bewusst soziale Geschehnisse beschreibt, jedoch ebenso die rassistische Sprache der Zeit, vor allem beim Anblick der Rassendiskriminierung der USA, benutzt (Mann 1988: 26–28).¹³ Die Diskussion über die Übertragung von Kinderbüchern ins Deutsche, die 2013 wiederholt im deutschen Feuilleton hartnäckig geführt und zum Teil abgewehrt wurde¹⁴, zeigte, dass die „Ideologie“ von Texten ebenso in Betracht gezogen werden muss.

Bei allen Überlegungen zu Übersetzungen in japanologischen Bereichen erinnert Hijiya-Kirschnerit daran, dass Japanologinnen und Japanologen für den Markt der Übersetzungen arbeiten. Dabei geht es nicht um die Opposition zwischen Treue einem japanischen Text gegenüber und der Freiheit in der Übersetzung mit der Gefahr der

eine Geliebte, die schön, aber untreu gewesen wäre, verbreitete sich in Europa als geflügeltes Wort für die Beziehung zwischen Übersetzungen und Ausgangstexten (Zuber 1968: 202-203).

¹² Damit geht die Kritik an dem Konzept der (semantischen) Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zielsprache in der Übersetzung einher (Vgl. Bachmann-Medick 2010: 239). Auch die Vorstellung einer dritten Sprache der Übersetzung (Yanabu 1978: 146) oder einer dritten Literatur zwischen Japanisch und Deutsch wird an dieser Stelle in Frage gestellt (Hijiya-Kirschnerit 2001: 27-28, Wakabayashi 2009: 188–189).

¹³ Übersetzungen von Texten von japanischen Schriftstellerinnen dieser Zeit finden sich u. a. in: Gössmann 1996.

¹⁴ Vgl. den Artikel „Die kleine Hexenjagd“ in DIE ZEIT vom 21. Januar 2013, mit dem diese Auseinandersetzung um das Recht, diskriminierende Begriffe benutzen zu dürfen, im Feuilleton begann. Bereits vorher hatten sich Vereine wie die *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland* (ISD) und [Schwarze deutsche Frauen und Schwarze Frauen in Deutschland \(ADEFRA\)](#) zur Darstellung afrodeutscher Menschen in den Medien und zur Verwendung von Fremdbezeichnungen kritisch geäußert.

Exotisierung. Das „literarische Übersetzen“ (Hijiya-Kirschner 2013: 19) im Gegensatz zum akademischen richtet sich aufgrund von Vermarktungsbedingungen der Texte und Bücher an Konventionen, und diese „werfen ein Licht auf eine andere Grundtatsache des Übersetzens. Die Übersetzung ist stets ein Spiegel der Erwartungen der Zielkultur an den Text, ihres ‚Weltbildes‘ und ihrer, wenn man so will, Ideologien“ (Hijiya-Kirschner 2001: 36). Wie Bachmann-Medick (2010) schrieb, stellte der *translational turn* in den Kulturwissenschaften den Begriff der Kultur selbst in Frage. Venuti rückte die Person des Übersetzers, der sich hinter seiner Autorität über Text und damit Interpretation versteckt, in *The Translator's Invisibility: A history of translation* in den Prozess des Übersetzens zurück. Mit Anmerkungen in Vor- und Nachwörtern (Hijiya-Kirschner 2001: 30) und Fußnoten sowie Übernahme des Textes durch „hijacking“¹⁵ (Flotow 2005: 46) greift die Übersetzerin aktiv in den Produktionsprozess ein und gibt sich dem Publikum zu erkennen. Das kann dem „Narzissmus des Übersetzers schmeicheln“ (Hijiya-Kirschner 2001: 18), wenn er sich selbst in den Mittelpunkt setzt und für sich in Anspruch nimmt, von einer anderen Kultur sprechen zu können, jedoch macht es uns als Übersetzende sichtbar, so dass das Publikum mit den Texten und dem Prozess der Übersetzung in Kommunikation treten kann.

LITERATUR

- BACHMANN-MEDICK, DORIS** (2010): *Translational Turn*. In: Dies.: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 238–283.
- ERICSON, JOAN E.** (1997a): *Be a Woman: Hayashi Fumiko and Modern Japanese Women's Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- (1997b): Hayashi Fumiko and the Transformation of Her Fiction. In: A.V. Heinrich: *Currents in Japanese Culture: Translations and Transformations*. New York: Columbia University Press, S. 389–407.
- FESSLER, SUSANNA** (1998): *Wandering Heart: The Work and Method of Hayashi Fumiko*. Albany: State University of New York Press.
- (2004): *Musashino in Tuscany: Japanese Overseas Travel Literature, 1860–1912*. Ann Arbor: University of Michigan.
- FLOTOW, LOUISE V.** (2005): Tracing the Context of Translation: The Example of Gender. In: J. Santaemilia (Hg.): *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*. Manchester: St. Jerome Publishings, S. 39–51.
- GÖSSMANN, HILARIA** (1996): *Schreiben als Befreiung: Autobiographische Romane und Erzählungen von Autorinnen der proletarischen Literaturbewegung Japans*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- HAYASHI, FUMIKO** (1933): *Santō ryokōki* [Aufzeichnung einer Reise in der dritten Klasse]. Tokyo: Kaizōsha.
- (2001): *Pari no koi: Pari no kozukaichō: Sen kyūhyaku sanjū ni nen no nikki: Otto e no tegami* [Die Liebe von Paris: Ausgabenbuch von Paris: Tagebuch von Neunzehnhundertzweiunddreißig: Briefe an den Ehemann]. Hg. v H. Imagawa. Tokyo: Chūō kōron shinsha.
- (2003) *Hayashi, Fumiko: Geta de aruita Pari* [Paris, durch das ich mit Geta spazieren ging]. Hg von W. Tatematsu. Tokyo: Iwanami Shoten.

¹⁵ Ein typisches Beispiel dafür sind die wiederholten Übersetzungen der Bibel in unterschiedlichen Kontexten.

- HAYASHI-FUMIKO KINENKAN (HFKK)** (2003): *Hayashi Fumiko ki'nenkan zuroku* [Aufzeichnungen in Bildnissen des Hayashi-Fumiko Gedenkhauses]. Tokyo: Shinjuku-ku shōgai gakushū zaidan.
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, IRMELA** (2001): ‚Stille Post – Ein Rundgang‘. In: Dies (Hg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit: Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*. München: Iudicium, S. 17-43.
- (2005): *Selbstentblößungsrituale: Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur*. München: Iudicium.
- (2013): *Was vom Japaner übrig blieb: Transkultur – Übersetzung – Selbstbehauptung: Essays*. München: Iudicium.
- IMAGAWA, HIDEKO** (Hg.) (2003): *Hana no inochi wa mijikakute.... Tanjō 100nen Ki'nen: Hayashi Fumiko-Ten* [Kurz ist das Leben einer Blume... Zum Gedenken an den 100. Geburtstag: Hayashi-Fumiko-Ausstellung]. Tokyo: Art Planning.
- MANN, ERIKA UND KLAUS** (1988): *Rundherum: Abenteuer einer Weltreise*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.
- ORTABASI, MELEK** (2011): Brave Dogs and little lords: Thoughts on translation, gender, and the debate on childhood in mid-Meiji. In: I. Levy (Hg.): *Translations in Modern Japan*. London, New York: Routledge, S. 186-212.
- SANTAMILIA, JOSÉ** (2011): Feminists Translating: On Women, Theory and Practice. In: E. Federici (Hg.): *Translating Gender*. New York, Oxford, Berlin [et.al.]: Peter Lang. S. 55-77.
- SCHAMONI, WOLFGANG** (2004): Das japanische Vorwort: Versuch, einen schmerzlich vermißten Artikel für ein ebenso schmerzlich vermißtes Lexikon zu schreiben. In: J. Årokay und K. Vollmer (Hg.): *Sünden des Wortes: Festschrift für Roland Schneider zum 65. Geburtstag*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, S. 3–22.
- SHINJUKU REKISHI HAKUBUTSUKAN (SRH)** (Hg.) (2004): *Shinjuku Rekishi Hakubutsukan shozō shiryō mokuroku 2: Hayashi Fumiko shiryō mokuroku* [Katalog der sich im Shinjuku-Geschichtsmuseum befindlichen Unterlagen 2: Katalog der Unterlagen zu Hayashi Fumiko]. Tokyo: Shinjuku-ku shōgai gakushū zaidan.
- SIMON, SHERRY** (1996): *Gender in Translation*. New York, London: Routledge.
- SPIVAK, GAYATRI** (1993): *Outside the Teaching Machine*. New York, London: Routledge.
- STEINER, GEORGE** (1975): *After Babel*. New York, London: Oxford University Press.
- VENUTI, LAWRENCE** (1995): *The Translator's Invisibility: A history of Translation*. London, New York: Routledge.
- WAKABAYASHI, JUDY UND RITA KOTHARI** (2009): *Decentering Translation Studies: India and beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- WALDER, DENNIS** (2011): *Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation, and Memory*. New York, London: Routledge.
- WITTKAMP, ROBERT** (2001): *Japans frühmoderne Reiseliteratur: Leben und Werk von Sugae Masumi (1754-1829)*. Hamburg: Ges. für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- ZUBER, ROGER** (1968): *Les 'Belles Infidèles' et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*. Paris: Armand Colin.

Das *waka* und die Performanz: Einige Vorüberlegungen

Peter Pörtner

Wodurch und wie macht sich das Unbewusste bemerkbar? – Durch seine Präsenz im Bewusstsein. Woran erkennen wir die Tiefe? – An ihrer Präsenz an der Oberfläche. Und zwar nicht als (eine Art) Symptom, sondern als ein Formativ oder – genauer und besser zu meinem Beitrag passend – als *Performativ*. In diesem – freilich noch zu entfaltenden Sinn möchte ich **Performanz** – selbstverständlich nicht nur, aber auch – verstehen. In gewisser Weise benutze ich Performanz auch wie ein nützliches Modewort für die Art und Weise, wie das *waka* sich uns überhaupt „präsentiert“. Wie hier Gegenwart produziert oder *evoziert* wird. – Wieviel das *waka* als Performativ dem Buddhismus verdankt, das gehört zu den wenigen Fragestellungen, über die – zwar noch nicht ausreichend – aber immerhin schon gearbeitet wurde. Dazu heute also nur einige wenige Anmerkungen, die jedoch notwendig sind, weil meines Erachtens bei der Frage nach der Performanz des *waka* das buddhistische Moment immer mitschwingt, es macht sozusagen den „Ton“ aus, konkreter: die Stimme. Im *Manyōshū* im Vorwort zum Gedicht 803, heißt es:

釋迦如来金口正説 等思衆生

Shaka-nyorais [goldener Mund] lehrt wahrhaftig: Alles Wesende liebe ich auf gleiche Weise.

Unter den Schätzen des Yakushi-ji in Nara befinden sich Steinblöcke mit den Fußabdrücken Buddhas, die so genannten *Bussokuseki*; die darin in der Schrift des *Manyōshū*, der *manyōgana*, eingeritzten Texte, die zu den ältesten überlieferten Gedichten aus fünf- und sieben-morigen Zeilen gehören. Die *Bussokusekika* waren allerdings noch um eine sieben-morige Zeile länger als ein „formgerechtes“ *waka*. Eines dieser *Bussokuseki-ka* lautet:

弥蘩知阿麻利
布多都乃加多知
夜蘩久佐等
曾太札留比止乃
布美志阿止々已呂
麻礼尔母阿留可毛

Ein Ort wie dieser,
den einer mit den zweiunddreißig
und achtzig Merkmalen
und Zeichen der Vollkommenheit
betrat – wie selten doch
muss der sein

Auffällig ist die Betonung der körperlichen Vollkommenheit des Buddha: Er spricht mit einem goldenen Mund; die Fußabdrücke stehen für, re-präsentieren die Zeichen der Vollkommenheit des Buddha-Leibs respektive seiner Rede und Stimme. Es ist signifikant, dass von den 32 Merkmalen des „Großen Mannes“, eben des Buddha, der hier gemeint ist, nur eines, in der Regel als 28stes Merkmal gelistet, nicht den Körper des Buddha als solchen, unmittelbar betrifft, sondern seine Stimme, genauer den brahmanischen Wohllaut seiner Stimme. Das machte die Identifikation des 31-silbigen *waka* mit dem *mantra*, *dharani*, Shingon vielleicht einfacher: Zu den 31 Moren, *ji*, des *waka*, als Statthalter der 31 explizit „körperlichen“ Merkmalen des Buddha, trat als 32stes die Stimme, quasi als Organ der Performanz. Ich setze jetzt einfach voraus, dass die einschlägigen Stellen aus dem *Shasekishū* und dem *Saigyō-monogatari*, in denen die *waka* als die japanischen *darani*, also als vollwertige *hōben*, *upāya*, Hilfsmittel der Erleuchtung im Sinne der buddhistischen *episteme* geadelt werden. In unserem Zusammenhang ist es aber bedenkenswert, dass Saigyō, der, wie die japanische Tradition es gerne hätte, gar nicht anders konnte als *darani* zu schreiben, wenn er *waka* schrieb, interessanterweise ein Feind jeglicher, vor allem forcierter Künstlichkeit (im Sinne von *kokoba no yose* und *engo*) war. Er verabscheute technische Kunstfertigkeit, weil er sie für erlernbar hielt; weil ihr Verfahren und ihr Ergebnis *Imitation* war. Saigyō war folglich einer der vielen „alten“ Japaner, die Mimesis langweilig fanden – und zwar als Nachahmung der Natur *und* als Nachahmung der Kunst. Anders gewendet, in Richtung unseres Themas: Originalität, Frische des Ausdrucks fördert die Performanz. Damit steht Saigyō – immerhin einer der bedeutendsten Repräsentanten der japanischen Tradition – auch außerhalb der Tradition (natürlich nicht allein). Wir können auch sagen: Saigyō wollte die Performativität des *waka* sichern oder sogar steigern. Das lässt sich leicht verbinden mit der Überzeugung Mujūs, des wohl wichtigsten Verfechters der Identifikation des *waka* mit dem *darani*, dass Saigyōs *waka* „*sokkō-teki*“ *dharāni* seien, *shingon* par excellence – *als solche* Worte der Erleuchtung; *als solche* Vollzugsorgane der Erleuchtung. Mit ihren 31 Moren, die – wie wir ja schon wissen – den 31 sichtbaren Markenzeichen des Buddha entsprechen. Bereichert durch das 32ste, die Stimme. Gleichsam als Generalbevollmächtigte einer Performanz, die nicht weniger als *Erlösung* bewirkt; wenn sie uns auch – zumindest uns – nicht verrät, welche? Und wie?

Die Tatsache, dass Nōin 能因 (988-1051?), dessen *waka* über die Barriere von Shirakawa als DAS *honka* für Reisegedichte – von Saigyō nicht nur bis Bashō – werden sollte, die Tatsache, dass Nōin wie ich lese, niemals die Hauptstadt, *miyako*, verlassen hat, wirft ein apartes Licht zumindest auf die Performanz von Reise-*waka*, zumal wenn man der Legende glauben darf, dass Nōin stets darauf bedacht war, einen sonnengebräunten Teint, so muss man das wohl sagen –, zu kultivieren, damit er sozusagen zu seinen eigenen *waka* passte. (Immerhin ist das ungefähr so, als würde Reinhold Messner seit Jahrzehnten regelmäßig auf der Sonnenbank liegen, um zu beweisen, dass er schon einmal auf einem Berg war.) Die Legende vom *nise*-Teint Nōins ist für uns aber nicht nur eine *skurrile* Anekdote, sondern eine, die uns einen deutlichen Hinweis gibt; nämlich den, dass Reise-*waka*, wie wohl Reiseliteratur überhaupt, aufgrund ihrer gelungenen Performanz estimiert wurden, auch wenn ihnen keine „reale“ Erfahrung zugrunde lag. Estimiert wurde offensichtlich die Vorstellungs- oder auch Einbildungskraft des Dichters und die Kraft der Performanz, die sie dem Gedicht mitteilte, die sie mit dem Text teilte. In diesem Kontext hat das *waka* auch eine Stellvertreterfunktion, spielt also eine Ersatzrolle – wie (früher zumindest) eine Postkarte aus Paris, Hongkong oder vom Nordpol. Darüber zu spekulieren, ob die Heian-Aristokraten so klug waren zu wissen, dass man gar nicht da gewesen zu sein

braucht, oder dass der gefälschte Beweis, also letztlich die Fiktion, genügt, vermag ich nicht. Ich denke aber, dass einiges dafür spricht. Man könnte daraus eine Schlüsse auf den Status von Fiktionalität in der Heian-Zeit überhaupt ziehen. – Jedenfalls sind die Geschichten des *Ise-monogatari* gleichsam performative Effekte der *waka*, die in ihrem semantischen Zentrum stehen. Oder – weniger am Begriff der Performanz orientiert – sagt Meredith McKinney: „The method of creation of these episodes is almost without exception an imaginative elaboration of the suggested context of one (or several) poems that form the core of each episode.” Gerade weil das *waka*, jedenfalls in den Episoden des *Ise-monogatari* das narrative Zentrum ist, ist die sich darum „rankende“ Geschichte, wie das ja oft formuliert wird, nicht weniger als eine Art Ausstrahlung, „Emanation“, des Gedichts. Hier ist das Gedicht, sehr altmodisch gedacht die „Seele“ der Narration. Weit cooler sagt wiederum McKinney, das *waka* sei hier der „prompter“, also Taktgeber der Narration, die sonst gar nicht in Gang käme. Das Gedicht ist also das narrative Zentrum, kein Dekor der Erzählung. Als kritischen Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern genügt Ihnen das – zurecht – natürlich nicht. Dennoch möchte ich schon hier von einem *performativen Effekt* sprechen. – Freilich handelt es sich dabei stets nur um *einen der möglichen* performativen Effekte eines *waka*, um nur einen Aspekt der von mir gemeinten „Performanz“ des *waka*; wenn auch um einen *literarisch* höchst wirksamen – *und* in der ganzen japanischen Literaturgeschichte auch weidlich genutzten. Denken wir nur – auch hier wieder – an das *Genji-monogatari*. Aber das ist heute nicht unser Thema. Dass ich hier so viele Anleihen bei Meredith MyKinney mache, hat den einfachen aber hoffentlich schlagenden Grund, dass ich hier in einem Kontext gute Gründe, sozusagen Schützenhilfe für meine Argumente fand, wo ich sie nicht erwartet hatte. Es ist bemerkenswert, dass McKinney in ihrer Übersetzung des *Saigyō-monogatari* ins Englische die Abweichungen ihrer von früheren Übersetzungen (etwa denen von LaFleur und Watson) selbst damit erklärt, dass sie die *waka* **innerhalb** der Narration des *Saigyō-monogatari* als unmittelbare Reaktion respektive Antwort auf die als konkret geschilderte Situation entstanden betrachtet, deutet, interpretiert und übersetzt. Wohlgemerkt: Auch wenn es „in Wirklichkeit“ gar nicht so war. Es interessiert hier nicht, warum zum Beispiel ein (als solches längst identifiziertes) Liebes-Gedicht im *Saigyō-mongatari* im Kontext religiöser Erkenntnis-Zweifel re-animiert wird: Der gleichsam fiktive *Einsatz* eines *waka* innerhalb einer bestimmten Narration verändert seine Performanz und – das möchte ich ergänzen – beweist und demonstriert dadurch, dass es, das *waka*, überhaupt einen performativen Charakter hat. Mit anderen Worten: Seine Performanz wird – in den jeweiligen narrative Kontexten – auf eine Weise ausgebeutet, die unter Umständen seiner ursprünglichen Intention zumindest nicht entspricht; zuweilen sogar widerspricht. Die dem *waka* – ich sage das bewusst und werde es später zu rechtfertigen versuchen – *wesentliche* Performativität leistet der japanischen Literatur die besten Dienste, weil sie immer wieder anders inszeniert und ratifiziert werden kann, ja werden muss. In McKinneys Worten, dasselbe, ein wenig anders: „I have tried to bring a sense of heightened immediacy to the poems, in line with their role in the narrative as compositions created in immediate response to a situation.” Ich möchte von einer *double-bind*-Situation sprechen, in der die Geschichte und das Gedicht miteinander und ineinander verwickelt sind. Freilich, in unserem Zusammenhang genügt diese „immediate response“, von der McKinney redet, zumindest nicht ganz. Denn das Performative des *waka*, das als unmittelbare Antwort auf eine, diese Situation entsteht, entsteht (auch) als *Wiederholung* der Situation im Text durch den Text als (sozusagen ganz literal) Statt-Halter der Situation, selbst als Ersatz, wie bereits angedeutet; als *lieu tenant*, *locum tenens*. Und wenn die Situation

ganz und gar imaginär ist, dann besteht das *waka* – sogar – aus nichts als Performanz. Es ist seine *Architektur*, die dem Gedicht Dauer garantiert. Die *Form* des Gedichts, *eo ipso*, ist schlichtweg seine *forma essendi*. Hier haben wir das Grundparadox der Form in Gestalt einer Tautologie. Die Form ist die Form ihrer selbst. Aber das ist nicht nur tautologisch, sondern auch von großer poetologischer Bedeutung und Tragweite. Ist es doch gerade seine Form, die das *waka* zu einem geselligen, ja sozialen Phänomen macht. Und dass Form und Performanz nicht nur verwandt sind, das brauche ich hier nicht noch einmal zu beteuern. Über seine Form wird die Freude am Gedichte-Verfassen sozialisiert. Das ist nicht anders als bei anderen Gesellschaftsspielen. Das Besondere dieses Spiels besteht aber gerade darin, dass es Sprachspiel ist, literarisches Sprachspiel, raffiniertes Sprachspiel, das viel Wissen, *Informiertheit* voraussetzt. Durch das Prisma des *waka* gesehen sind Dichtung und Gesellschaft kreative Alliierte. Kollaboration ist vorausgesetzt, sonst wird kein (japanisches) Gedicht, zumindest kein *waka*. Das müsste vielleicht nicht gesagt werden, wenn es in der europäischen Literaturgeschichte bis auf wenige Ausnahmen nicht so ganz anders gewesen wäre. – Das *waka* als Form ist folglich eine Form geradezu im antiken Sinn, eine Form, die einer *Vielzahl* von *Stimmen* Raum und Gelegenheit bietet. Sagt doch auch Hegel auf überraschend verständliche Art: „Die menschliche Stimme ist die Hauptweise, in der der Mensch sein Interesse kundtut, was er ist, das legt er in die Stimme.“ Ein interessantes Detail der Gedichtwettbewerbs-Rituale am Hofe, die gerade von Teika verdächtig genau beschrieben wurden, ist, dass nicht die Teilnehmer – noch weniger die hinter *sudare*-Schirmen deponierten Teilnehmerinnen – im realen Mittelpunkt der Performanz standen, sondern – und zwar mit steigender Signifikanz – Erstens) die *Texte*, zweitens) der *bundai* 文台 genannte *Tisch*, auf dem sie lagen, – auch in den *renga*-sessions war, wie Horton sagt, der *bundai* „the textual locus of the ba“, während die Dichter, die daneben saßen, einen „empty space“ okkupierten, der – nach Horton – the intangible orality of their enterprise“ reflektierten – hier wurde also Performativität schon durch eine Art Raumchoreographie signalisiert; auch drittens) durch den Vorleser (*kōji* 講師) und viertens) schließlich und vor allem der *Stimme* des Vorlesers, die *damit* zum entscheidenden Performativ wurde. – Ein Augenblick, in dem die Stimme in ihrer oder trotz ihrer – passageren – Art an der Spitze der Hierarchie stand. Im Moment c der Performanz steht die Stimme an der Spitze der Hierarchie; schlichtweg, weil sie dem Gegenwart verschafft, was ohne sie nicht wäre. Die Stimme ist die „Performerin“ schlechthin. Auch hier darf die Kettendichtung als ein Idealfall genannt werden: Über den *renga*-Meister (vor Ort), den so genannten *sōchō*, der für die ganze Gang-Art, *yuki-yō*, einer Session verantwortlich war, schreibt – noch einmal – Horton: „the renga master thus acts both as principal musician and as conductor, and his direction was in itself a kind of performance.“ Dabei war/ist die Stimme zentral, so selbstverständlich und unverzichtbar, dass sie gar nicht mehr genannt wird. – Der poetologischen Gerechtigkeit willen sollte hier ergänzt werden, dass Go-Toba in den dichtenden Frauen, den *nyōbō utayomi* oder *onna kajin*, veritable Garantinnen und Lieferantinnen des Neuen sah; er nahm in ihren Texten einen Zug zum *Reizvoll-Ungewöhnlichen* und eine besondere Begabung zum *honzetsu-dori*, zu Anspielungen auf japanische Prosaliteratur, *monogatari*, und chinesische Gedichten wahr. Jacques Rancière erklärt die „ästhetische Form“ aus einer Art rätselhaftem Selbstbezug, in dem das eigentlich „hervorbringende“ Moment ein immanenter Widerspruch sei: „Jede ästhetische Form ist der besondere Abstand, durch welchen die Form der Identität widerspricht, die sie bekundet.“ – Wie das genau zu verstehen ist, dass weiß ich auch nicht. Aber die Grundaussage, dass Form etwas durch und durch Paradoxes ist, müssen wir Ernst nehmen. Schon das englische mit *riddle* und auch *Raten* und *Rätsel* verwandte Verb

read weist uns mit seinem etymologischen Zeigefinger darauf hin, dass Lesen letztlich immer zur Art des Rätsellösens gehört. Im Falle des *waka* jedoch – nicht zuletzt dank seines eigentümlichen Oszillierens zwischen Textualität und Oralität – nimmt das Rätsel sehr vielfältige und verschiedenartige Formen an, Formen, die über die Mechanik seiner Performanz entschieden. Selbst forcierte Schlichtheit kann sich als Camouflage entpuppen. Zu den sozusagen offensichtlichen Verrätselungsverfahren des *waka* gehören neben massiver Intertextualität und quasi ubiquitärer Vieldeutigkeit auch die vielen Varianten des Wortspiels (*kotoba-asobi* 言葉遊び) von denen es ungebremst Gebrauch macht. Das wissen Sie, ich bringe es nur noch einmal formelhaft in Erinnerung: Das *waka* zeigt sich, konventionell gesagt, als ein multistabiles Kippbild: Mit der Ambivalenz beginnt die Vieldeutigkeit; mit der Vieldeutigkeit die Vielfalt der potentiellen Deutungen, – und damit zugleich die Vielfalt rezeptiven Genusses. Seine Bedeutung liegt also in der Mehrwertigkeit seiner strahlenförmigen Anschlussfähigkeiten, die Diskrepanz-Effekte nicht nur in Kauf nehmen. All dies: performanz-steigernde Elemente. Beim *waka* bemisst sich die Lust am Text auch an der raffiniert kalkulierten *Abweichung*; am häufigsten, ja krudesten an der von einem gegebenen – beim connaisseur als bekannt vorausgesetzten – Original. Daraus hat sich die so vielgeübte wie fragwürdige Technik des *honka-dori* 本歌取り entwickelt, der so oder anders geschalteten, aneignenden Verfremdung oder verfremdenden Aneignung mehr oder minder vertrauter Topoi und Floskeln. Der so genannte *ästhetische* Genuss eines *waka* ist zwangsläufig – das ergibt sich aus seinen Produktions- und Rezeptionsbedingungen und -verfahren – ein ausgesprochen *intellektueller*. Auch das ist bekannt, bekommt aber einen neuen Reiz, wenn man der Performativität des *waka* lobsingen möchte. Denn dass dies, ausgerechnet die Intellektualität, der performativen Frische des *waka* nicht schaden muss, darin darf man ein kleines produktions- und wirkungsästhetisches Wunder sehen, das zur Deutung einlädt. Die performative Wucht eines *waka* kann ausreichen, um es zu einer veritablen Waffe zumachen. Zum Beispiel zu einer literarischen Streit-Axt in einem Wettstreit der Gedichte. Dabei muss man es den Texten selbst auf den ersten oder auch noch auf den zweiten Blick gar nicht ansehen, welch ein Zorn sie beseelt. Ihre Spezies ist ganz anderer Art als Homers „Ilias“, die bekanntermaßen die Muse, die Göttin beschwört, den Zorn zum performativen Taktgeber des ganzen Epos zu machen:

Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus – et cetera...

Einmal hatte Fujiwara Teika seinen Dichter-Rivalen Suetsune bitter beleidigt, in dem er ihm jedes dichterische Talent abgesprochen hatte. Seine Verachtung für Suetsune ging so weit, dass er es ablehnte, bei Gedichtwettstreiten gegen ihn anzutreten. Im Gegenzug war es wiederum Suetsune gelungen, Teika von einem Wettstreit ausschließen zu lassen, worüber Teika in neuem Gegenzug – wie er in seinem Meigetsuki unmissverständlich schreibt – *rasend* war; er nutzte die Gelegenheit, die gegnerische Partei dem Kaiser gegenüber zu denunzieren (wobei ihn Shunzei unterstützte). Go-Toba ließ sich überzeugen und erlaubte Teika, zusammen mit zwei jüngeren Dichtern, Ietaka und Takafusa, am „Hundert-Gedichte“-*uta-awase* teilzunehmen. Teika bereitete sich zwei Wochen lang vor; – manchmal muss Performanz auch reifen – und es gelang ihm auch, ein exquisites *waka* vorzulegen: *kimi ga yo ni / kasumi o wakeshi / ashitazu no / sara ni sawabe no / ne o ya naku-beki* – Wird ich unter Deiner Herrschaft / Meine Stimme schreiend / Erheben müssen / Wie der Kranich / Der durch Frühlings-Nebel schreitet? – Diese Gedicht gilt einerseits als ein Beispiel des *jukkai* genannten Genres, in dem persönliche (schmerzliche)

Erfahrungen thematisiert werden; andererseits bezieht es sich auf ein *honka*, in dem 14 Jahre vorher Shunzei dem Kaiser Go-Shirakawa gegenüber Teika schon einmal in Schutz genommen, als dieser einen Höherstehenden mit einem Kerzenhalter malträtirt hatte; dadurch gewinnt Teikas Gedicht eine besondere (strategische) performative Brisanz. Shunzeis Gedicht hatte gelautet: *ashitazu no/ kumoji mayoishi / toshi kurete / kasumi o sae ya / hedate-hatsu-beki* – Da das Jahr nun endet / In dem der Kranich / Auf dem Wolkenweg in die Irre ging / Muss er denn nun auch / fern den Frühlings-Nebeln bleiben?

Aber lassen wir uns vom *waka* noch ein ziemliches Stück weiter zurück in die japanische Vergangenheit leiten: Die folgende Geschichte soll sich nämlich während der Regierungszeit des Kaisers Tenji, der von 626 bis 672 gelebt hat, abgespielt haben. Im Jahre 667 ließ Tenji seinen Hof von Yamato im Lande Ōmi nach Ōtsu am Biwa-See, in der heutigen Präfektur Shiga, verlegen; und musste also, nachdem die entsprechenden Vorbereitungen getroffen worden waren, auch selbst nach Ōtsu umziehen. Und das tat er selbstverständlich mit seiner ganzen Entourage. Die einen ritten auf Pferden, andere wurden in Sänften getragen, und wieder andere gingen zu Fuß. Sie brachen in der Gegend des heutigen Nara auf, bewegten sich entlang des Kizu- und des Yodo-Flusses bis in die Gegend des heutigen Kyoto. Von dort überquerten sie die Berge in Richtung Biwa-See. Und das war damals eine geradezu abenteuerliche Unternehmung. Eine der Abenteurerinnen war Nukata no Ōkimi, die bei dieser Gelegenheit ein *waka* schrieb, das sich als 18. im ersten Band des *Manyōshū* findet. Der Umzug, das muss noch erwähnt werden, fand zu einer Zeit statt, als die Japaner den Miwa-Berg als die Schutzgottheit der Yamato-Gegend verehrten. – Stellen wir uns vor, wir sind dabei: beim Umzug von Asuka/Nara nach Ōtsu; wir klettern den steilen und gefährlichen Bergpfad im Gefolge des Tenji-Tennō und in Begleitung von Nukata no Ōkimi keuchend hinauf – und wenden uns immer wieder um, um zu schauen, ob die Wolken, die den Gipfel des heiligen Miwa-Bergs verbergen, ihres Versteckspiels nicht doch einmal müde werden. – Da rezitiert die Dichterin Nukata no Ōkimi – den umwölkten Miwa-Berg vor Augen ein *waka*: *miwa-yama o / shikamo kakusu ya / kumo dani mo / kokoro ara-na mo / kakusafu-beshi ya* – Was verbergt ihr / uns den Miwa-Berg so / ihr Wolken – Hättet ihr / ein Herz würdet ihr ihn / dann auch verstecken? – Zugegeben, ob die Szene sich wirklich so abgespielt hat, das weiß keiner. Das Gedicht verdanken wir zwar Nukata no Ōkimi. Es gibt aber auch die These, dass der Kaiser selbst den Text auf dem Weg nach Ōtsu rezitierte. Wie dem auch sei, uns interessiert, dass es sich um ein geradezu exemplarisch „performatives“ *waka* handelt, das zudem mindestens doppelt „registriert“ ist: Wir dürfen das Gedicht als einen privaten Stoßseufzer interpretieren, in dem sich Trennungsschmerz, Einsamkeit, Traurigkeit aussprechen; oder auch als ein „öffentliches“ (fast zeremonielles) Schutzgebet (für die und in der Gemeinschaft), ein Gebet, in dem und mit dem Nukata no Ōkimi stellvertretend (für die Gruppe) den Gott von Miwa, der bis heute große Verehrung genießt, bittet, dem Kaiser und seinen Hof, seinen politischen Unternehmungen, ja seinem ganzen Land glücksbringend – *medetai*, – beizustehen. In einem weiteren Sinne noch ist es – stellvertretend für eine große Gruppe von *waka* – zwiefach: Es unterscheidet und vermittelt in einem; als Beobachtung, wie es die Art von Beobachtung ist, unterscheidet es, als auf die beschriebene Weise performativ-Handelndes vermittelt es. Wir können aus dieser Umzugs-Anekdote aber nicht nur lernen, dass das *waka* viel mit Performanz zu tun hat, sondern auch: dass es vor allem im ersten halben Jahrtausend nach seiner Erfindung eine aristokratische Angelegenheit und obendrein eine sehr männliche war. Nukata no Ōkimi ist eine der wenigen Frauen, die sich als Dichterinnen in der dichtenden Männerwelt der Nara-Zeit durchsetzen konnten. Vielleicht ist aber gerade diese

aristokratische Prägung dafür mitverantwortlich, dass in den *waka* dieser Zeit das Öffentliche und das Private so eigentümlich überblendet erscheinen – und dass wir ein *waka*, wenn wir es verstehen wollen, sozusagen nach seinen zeremoniellen und kultischen Momenten befragen müssen. Inwieweit wir auch von religiösen Funktionen sprechen dürfen, das muss von Fall zu Fall geprüft und entschieden werden. Denn wir müssen zwar von vielen verschiedenen historischen Varianten ausgehen, aber – allgemein gesagt – gehört das *waka* in einen zeremoniellen Raum. – Und „Raum“ soll hier im Sinne Michel de Certeaus verstanden werden, schlicht als „ein Ort, mit dem man etwas macht“. Bisweilen ist das *waka* ein wesentliches – und auch effektives – Mittel, einen solchen Raum zu schaffen. Aber was bedeutet hier: „zeremonieller Raum“? – Es bedeutet einen markierten (vielleicht virtuellen) Raum, in dem eine Gruppe von Menschen, die nach Maßgabe von Regeln, die alle Anwesenden teilen und respektieren, gemeinsam (auf eine bestimmte Weise) agieren. In diesem Sinne sind auch Fußballplätze, Vorlesungen, Bars, Partys etc., im Grunde jeder Raum, in dem sich etwas d. h. letztlich Kommunikation ereignet, „zeremonielle Räume“; denen ihr *besonderer Charakter* jeweils vom gewählten *Medium* zugeteilt wird. Zeremonielle Räume sind mithin auch theatralische Räume. In ihrem Mittelpunkt stehen Performanzen. Auch wenn alles getan wird, das zu kaschieren. Und Performanz soll hier auch bedeuten: die Herstellung von Ereignissen, von kollektiv erlebten Situationen. Dabei bleibt vorausgesetzt und mitgedacht, dass Performativität, abgesehen davon, dass sie – formal formuliert – immer raum-zeitlich situiert sein muss, stets *Aufführung*, auch hier könnten wir tautologisch wieder *performance* sagen, das In-Szene-Setzen und (das Wissen um) Wiederholung zur Bedingung hat. Für das *waka* sind diese Momente seit Susanoo sein Hochzeitslied von den Acht Wolken aus den Wolken über Izumo sang, und seit die Mythologie zum ersten Mal davon erzählt hat, geradezu garantiert. Seither *ist* das *waka* Performanz, selbst in den Träumen der Literatur; und immer auch im Sinne einer inszenierten Wiederholung jener Urszene von Izumo. Die zwingende Performanz des *waka* wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass es für die dichtenden Japaner und Japanerinnen entscheidend war und ist, *mit* oder *zusammen* oder *für* jemanden zu dichten (*yomu* 詠) und nicht („einfach nur“) Gedichte zu schreiben. Gedichte „schreibt“ man in Japan – vielleicht – seit der Begegnung mit dem westlichen „Modell“ im 19. Jahrhundert. *Japanische* Gedichte, *yamato no uta*, sind in diesem Sinn, wie die japanische so genannte Höflichkeitssprache, *adressiert*; sie haben prinzipiell etwas von einer Anrede oder einem Brief (vom Haiku sagt man, seit der – umstrittene – Takahama Kyoshi (1874-1959), der damit einen Begriff aus der Zeit des *Manyōshū* aufgriff und revitalisierte, sie seien gegenseitige „Grüße“ (*sōmon* 相聞)). Oder sollen wir in ihnen eine Art von Visitenkarten sehen, insofern sie Optionen für, oder Aufforderungen zur Kommunikation ist. Apodiktisch gesagt: Ein *waka* ist erst ein *waka*, wenn seine ganze Performanz *erfüllt* ist, oder schlichter gesagt: wenn es produziert *und* rezipiert wurde und ist. Eben da, wo sich Produktion und Rezeption überschneiden. – Niklas Luhmann, damit ich ihn heute wenigstens einmal nenne, hätte vielleicht gesagt: *wo sie sich interpenetrieren* – *DA geschieht*, ereignet sich das Gedicht *names waka*, da ist der Ort seiner Performanz. Zu meiner Sicherheit ergänze ich, dass das *waka* freilich nur ein Beispiel für eine ganze Reihe „performativer“ Künste Japans ist, die es erfordern „dabei zu sein“, teilzunehmen vor Ort, – Ort im Sinne von „*ba*“. Nicht umsonst gibt es dafür den Begriff der *tōzasei* 当座性 in dem sich gleichsam die performative Aura eines Ortes verdichtet. – H. Mack Horton schreibt in Bezug auf das „*renga*“, das ja in enger Beziehung zum *waka* steht:

[Renga] were based on an oral and performative composition process, and modern reader reception of the renga sequence is predicated on an awareness of what occurred at the locus of that performance, the *ba*, 場. With linked verse, as with other major performative art forms in medieval Japan such as the *nô* drama and the tea ceremony, which developed hand in hand with renga, one „had to be there“.

Erinnert sei hier auch noch daran, dass die frühesten überlieferten *renga*, vom Anfang des 10. Jahrhunderts oft so genannte *tanrenga*, Kurz-*renga*, waren, die aus zwei Versen von der Länge nur eines *waka* bestanden.

Beobachten wir ein bekanntes Beispiel, das sich als hochgradig, ja geradezu exemplarisch „performativ“ präsentiert: Zunächst das *jo-kotoba*, das Vor-Wort, in dem das Szenario beschrieben wird, das für das Ereignis und Erlebnis, das erste das *waka* „proviziert“ hat und das zweite das zu seinem Verständnis unverzichtbar ist, den szenisch-semantischen Hintergrund bildet; *waka* und *jo-kotoba* müssen dabei als ein unzertrennliches „set“ gesehen werden. Der Wortlaut des Vor-Worts ist: „Wir traten heraus aus den Bergen von Hakone und sahen: da war eine kleine Insel, an deren Ufer die Wellen schlugen. Ich fragte die Begleiter: ‚Kennt Ihr den Namen dieses Meeres?‘ Und sie antworteten: ‚Es heißt das Meer von Izu.‘ Als ich dies hörte, dichtete ich: *hakoneji o / ware koe-kitare-ba / izu no umi ya / oki no kojima ni / nami o yoru miyu* – Über die Straßen von / Hakone gekommen / da lag es das Meer von Izu / vor unserem Blick / und die wellenumspielte Insel. – In diesem *waka* finden sich übrigens auch zwei deutliche Hinweise oder Bezüge auf das *Manyōshū*, vermittelt durch die Wörter „*koekitareba*“ und „*miyu*“; aber das muss hier nur erwähnt bleiben und kann nicht ausgeführt werden. Aber ganz abgesehen von den intertextuellen Bezügen: – Ich denke, wir sind ein wenig erstaunt. – Das soll ein Gedicht sein?! Da haben sich welche über einen Pass gequält, und freuen sich (wohl zurecht), als sie das Meer sehen: „Da ist das Meer von Izu“, „*Izu no umi ya*“; mit einer kleinen Insel drin, die – nicht wirklich überraschend – von Wellen umspült ist. (Heute ist an dieser Stelle natürlich eine Steinstele aufgestellt, in die unser Gedicht eingemeißelt ist. Gleichsam als die Totenmaske seiner Performanz). Unser Urteil, dass das doch zu wenig ist für ein Gedicht, ist legitim, solange wir den Text nur als eine Aussage, eine konstatierende Äußerung lesen. Allerdings waren bedeutende japanische Dichter und Literaturwissenschaftler (wie z. B. Saitō Mokichi und Kobayashi Hideo) gerade von diesem *waka* begeistert, ohne nach seinem „performativen“ Charakter zu fragen... Vielleicht ist es aber auch das gerade interessant, dass sie ihn nicht bemerkt und nicht darüber gesprochen haben. Schauen wir uns aber das *jo-kotoba* ein wenig genauer an. Der Dichter schildert, wie er den Pass von Hakone überquert hat und plötzlich – eben nicht das Meer, sondern eine wellenumspülte Insel vor Augen hatte. – Sonderbar aber, dass er nicht nach dem Namen der Insel, sondern nach dem des Meers fragt. Sonderbar auch, dass er nach dem Namen eines Meers fragt, von dem er sicher weiß, wie es heißt. Denn es ist nicht anzunehmen, dass er zufällig hergekommen ist; auch nicht, dass er sich hierher verlaufen hat; mit all seinen Begleitern. Wir wissen, dass der Dichter zur Entourage des Shōguns gehört, der eine Wallfahrt, *mōde*, zu den Gongen, den Atavaren, von Hakone und Izu unternimmt, eine für das Kamakura-Shōgunat höchst bedeutsame Wallfahrt, das so genannte *nisho-mōde*. Wir können, dürfen, ja wir müssen also annehmen, dass die Pilger wussten, dass sie auf dem Weg nach Izu waren, weil sie ja auch dorthin wollten. Wo also ist das Rätsel dieses *waka* versteckt? – Doch wohl in dem Ausruf „*Izu no umi ya*“, „Da ist es, das Meer von Izu!“ . Denn im *jo-kotoba* heißt es ja: *uchi-idete*, „heraus-, hervortretend“ (aus dem Wald, durch den der Pass uns geführt hat); und *idete* ist eine Form von *izu*, „hevor-, heraustreten“. – Das Wort *izu* fungiert hier also

als *kake-kotoba*: Weil der Shōgun und seine Entourage aus dem Berg heraustreten, „izu(ru)“ – genau deswegen stehen sie – der performativen Logik des *waka* gemäß – vor dem Meer von „Izu“. Und nur das, nicht mehr, teilt der dichtende Gefolgsmann seinen Begleitern mit. Das braucht uns keineswegs zu enttäuschen. - Zelebriert wird hier der Moment des „wir haben es geschafft, wir sind da“; das *waka sagt*, was da geschieht, was in diesem Augenblick mit dem Shōgun und seinen Gefolgsleuten *geschieht*. Anders gesagt: das *waka* zelebriert die Präsenz des Ereignisses. Ist es ja auch tatsächlich, das behauptet zumindest das *jo-kotoba*, vor Ort, in diesem Augenblick geschrieben. Und gerade, wenn das nicht stimmt, wird dem *waka* hier besonders viel performative Kompetenz zugemutet. Umso erstaunlicher und bemerkenswerter, dass gerade dieses *waka* auch – eben von den genannten Saitō und Kobayashi – als ein Paradebeispiel für den literarischen Ausdruck von „Einsamkeit“ gedeutet wurde. Aber vielleicht wäre es kein *waka*, wenn es nicht so „vexierend“ wäre. Man kann es freilich auch irreführend einfach sagen: Das *waka* steht, strukturell ein Janus-Imitat, auf einer Faltlinie: auf der Faltlinie zwischen außen und innen, zwischen Emotion und Intellekt, zwischen privat und öffentlich. Die Art seiner Performanz ist also – auch – von der Art eine Türangel: Auch die Kopfkissen-Wörter leisten ihr gerüttelt, bei (westlichen Daunen-)Kissen müsste man ja wohl sagen: geschüttelt Maß an Performativität: Denn *makura-kotoba* sind auch Provokateure von zeremoniellen Räumen, eben solchen, in denen im Zentrum der performance und Performanz das *waka* genannte Gedicht steht. Sybille Krämer hat – selbstverständlich auch in spätem Anschluss an J. L. Austin die „konstative“ Äußerung von der „performativen“ unterschieden und die („ursprünglichen“) Performativa – ganz im Sinne unserer *waka*-Interpretation definiert als: „Rituale, Restbestände einer quasi-magischen Praktik im zeremoniellen Reden.“ – Ad hoc inszenierte zeremonielle Räume, die von der „quasi-magischen“ Praktik des *waka* gleichsam erzeugt werden, also performances auf der Basis von *waka* sind, kennt die japanische Tradition viele: das *zōtōka* 贈答歌 das *uta-awase* 歌合わせ, das bei seiner Einführung in der Heian-Zeit – das mag nicht allgemein bekannt sein – offensichtlich dem Modell des *sumō* 相撲, folgte und schnell zum beliebtesten künstlerischen Wettkampf am Kaiserhof wurde, dann das *byōbu-uta* 屏風歌, das *shōji-uta* 障子歌, das *Hitomaro-eigu* 人麿影供 usw. Das Dialogische und der Wettbewerbscharakter der *waka*-Praxis, die vor allem den beteiligten Frauen Witz, Wissen und Schlagfertigkeit abforderten, sind wohl in erster Linie dafür verantwortlich zu machen, dass sich gerade in diesem Bereich eine spezifische Reflexivität ausbildete, die in der japanischen Geschichte nur wenige Parallelen hat. Es lässt sich freilich – umgekehrt – auch sagen, dass die Performanz das Lebelement des *waka* ist; und das ist sicher ein Grund dafür, dass es auch heute noch praktiziert wird: wie auch – am 14. Januar – am Kaiserhof, bei der Zeremonie des so genannten *uta-kai-hajime* 歌会始. An dem wir seit einigen Jahren über Youtube ja auch teilnehmen dürfen. Eben als ritualisierte Performanz. In einem Abschnitt des *Saigyō-monogatari-emaki* ist der Augenblick abgebildet, in dem Saigyō, von Ise kommend, an der Bucht von Futami innehält – und dichtend betet, betend dichtet. Dabei steht er in fast anbetender Haltung einem „klassischen“ *suhami* gegenüber: die Gestalt, der Sand, die Kiefern, alles ist da und alles stimmt. Und wir wissen, dass Saigyō wusste, dass kiefernbestandene Sandstrände (in *suhami*-Form; in der auch Amidas „Reines Land“ im Westen, *jōdo* 浄土, dargestellt wurde) als *locus classicus* des Liminalen (und Übergänglichen) galt: Hier, wohl auch weil sich aus langer Erfahrung die Einsicht verankert hatte, dass dies ein Ort großer Gefahr ist, mithin ein ungeschützter, verwundbarer Ort, begegnete man dem Übernatürlichen, dem, das nicht der Routine unterworfen ist, hier war der Ort, an dem

man mit den Göttern (*kami*) kommunizieren konnte; ein Ort, wo man, wie gesehen, das Unerwartbare erwarten, ja, provozieren kann, nicht zuletzt mit einem *waka*. Das *waka* als Kommunikationsangebot an die Götter: Vielleicht ein Zusammenhang, eine performative Szene, in dem, in der die Rede von der Beseeltheit der Worte, durch *koto-dama* 言霊 endlich einen diskutablen Sinn ergibt.

Ich schließe – endlich bleibt nicht ewig aus! – mit einem meiner „Lieblings-*waka*“, Sie kennen es wahrscheinlich, ist es doch auch im *Hyakunin-isshu* zu finden. Geschrieben hat es Fujiwara no Kiyosuke, der von 1107 bis 1177 gelebt haben soll. In diesem Gedicht fliegt die Frage nach Sein und Zeit in reine Performanz auf. Vielleicht hätte Goethe es einen „mutwilligen Sommervogel“ genannt.

NAGARAEBA
MATA KONO GORO YA
SHINOBA REN
USHI TO MISHI YO ZO
IMA WA KOISHIKI

Wenn ich noch lange lebe,
wird dann einmal auch dieser
Augenblick, jetzt, mir so köstlich sein,
so wie jener, der damals ganz glücklos schien,
mir jetzt so lieblich erscheint...

Personen

ÜBER DIE HERAUSGEBERINNEN

CAROLIN FLEISCHER studierte Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Japanologie an der LMU München. Sie ist Doktorandin und Lehrbeauftragte am Japan-Zentrum der LMU und Stipendiatin im DFG-Graduiertenkolleg „Funktionen des Literarischen in Prozessen der Globalisierung“. Zuvor war sie Promotionsstipendiatin am Deutschen Institut für Japanstudien (DIJ) in Tōkyō. Im Rahmen ihres Dissertationsprojekts forscht sie zu „Globalisierungsentwürfen im epischen, dramatischen und filmischen Werk von Terayama Shūji“.

SABINE SCHENK ist Doktorandin am Japan-Zentrum der LMU. Nach ihrem Studium der Japanologie, Neueren deutschen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an der LMU München sammelte sie kuratorische Erfahrung am Clark Center for Japanese Art and Culture in Kalifornien und war Stipendiatin am DIJ in Tōkyō. In Ihrem Dissertationsprojekt beschäftigt sie sich mit Aneignungsprozessen und Rezeptionsästhetik im Jugendstil in Japan. Sie arbeitet derzeit als Koordinatorin des Verbindungsbüros der Universität Heidelberg in Kyoto.

ÜBER DIE AUTORINNEN

SANDRA BEYER studierte bis 2008 Japanologie und Anglistik/Amerikanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin (M.A. zu Mori Ōgai als Übersetzer deutscher Dramen). Seit 2010 ist sie Promotionsstudentin der Johann-Wolfgang-von-Goethe-Universität (Frankfurt/Main) und arbeitet zu Reisen, Geschlecht und „London“ als Raum in den Reiseaufzeichnungen von Japanerinnen der 1920er und 30er Jahre. Zudem hat sie als Büroleiterin, Übersetzerin und Lehrerin gearbeitet. Seit 2011 ist sie Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung.

JULIA M. JACOBY hat Neuere und Neueste Geschichte, Lateinische Philologie und Geologie auf Magister und Lehramt an der Universität Freiburg sowie an der Ritsumeikan-Universität Kyoto studiert. Während ihres Studiums spezialisierte sie sich auf die Bearbeitung von japanischer Geschichte. Seit 2014 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für East Asian History der Universität Freiburg und arbeitet an ihrer Dissertation zum Großen Kantō-Erdbeben 1923. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Katastrophengeschichte, Mediengeschichte und Wissensgeschichte Japans. Sie interessiert sich sehr für die Anwendung literaturwissenschaftlicher Methoden in der Geschichtswissenschaft.

OLIVER E. KÜHNE war zwischen 2011 und 2013 LGF-Stipendiat an der Graduiertenschule „Heilige Texte“ der Universität Tübingen und erhielt zudem ein DAAD- und Toshiba-Stipendium für Feldforschungen auf Okinawa und in Japan. Sein Promotionsprojekt über post-orthodoxe und „neo-koloniale“ Okinawa-Narrative der Gegenwart wird betreut von Prof. Klaus Antoni (Universität Tübingen) und Michael S.

Molasky (Waseda University, Tokyo). Derzeit ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen tätig.

PETER MÜHLEDER absolvierte das Bakkalaureats- sowie Masterstudium der Japanologie an der Universität Wien. Derzeit tätig er in Rahmen seiner Dissertation einen zweijährigen Forschungsaufenthalt an der Universität Tōkyō. Seine Dissertation beschäftigt sich mit dem Postmodernismus-Boom im Japan der 1970er und 1980er Jahre.

PETER PÖRTNER, geboren 1953 in Elz (Hessen) studierte Ostasienwissenschaften, Philosophie, Germanistik und Musikwissenschaft in Marburg und Tübingen (1972-1979) und war DAAD-Stipendiat an der Philosophischen Fakultät der Universität Tōkyō (1979-1981). Er war Lektor an der Fremdsprachenuniversität Osaka (1981-1984) und Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Hochschulassistent am Seminar für Sprache und Kultur Japans an der Universität Hamburg (1984-1990). Nachdem er die Professur für Japanologie an der Universität Köln vertrat (1990-1992) ist er seit Januar 1992 Professor für Gegenwartsbezogene Japanologie und Leiter des Japan-Zentrums der LMU München. Publikationen zu den Bereichen japanische Ideen- und Literaturgeschichte sowie moderne japanische Gesellschaft. Zahlreiche literarische und nicht-literarische Übersetzungen.

DANIEL SCHLEY ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Japan-Zentrum der LMU München. Er studierte bis 2007 in Hamburg Geschichte, Philosophie und Japanologie. Währenddessen absolvierte er 2004-05 einen einjährigen Aufenthalt in Osaka und Tōkyō. Zur Fortsetzung seiner Masterarbeit über die Sakralität von Herrschaft, die noch auf das europäische Mittelalter bezogen war, nahm er von 2008 bis 2013 am Japan-Zentrum der LMU München sein Promotionsvorhaben auf. Die Arbeit entstand hauptsächlich während eines vierjährigen Aufenthalts als Gastforscher am Historiographischen Institut der Tōkyō Universität und setzt sich mit den Vorstellungen sakraler Herrschaft in Japan im 13. - 14. Jahrhundert auseinander. Seitdem beschäftigt er sich mit japanischen Geschichtsschreibung des Mittelalters.

Impressum

2. Forum für literaturwissenschaftliche Japanforschung: Arbeitspapiere

LMU München, Japan-Zentrum
Oettingenstr. 67
80538 München

© Carolin Fleischer, Sabine Schenk, Daniel Schley, Julia M. Jacoby, Peter Mühleder,
Oliver E. Kühne, Sandra Beyer und Peter Pörtner

Herausgeberinnen:

Carolin Fleischer
E-Mail: carolin.fleischer@posteo.de

Sabine Schenk
E-Mail: sabine.schenk@me.com