

Fünf Thesen zur Literatur der Heisei-Zeit

Daniela Tan (Zürich)

Abstract

The end of the thirty-year Heisei era (1989-2019) is an occasion to sum up the literature of that era, and formulate some specific criteria and features of *Heisei bungaku* 平成文学. Are there any thematic and literary characteristics of the period, and if so, of what kind? This paper postulates five theses that define *Heisei bungaku*. Firstly, a significant increase in the number of female writers since the end of the 20th century indicates a more substantial presence of women in contemporary Japanese literature. Secondly, digitalization has had a formative influence on both text composition and literary production. The third assumption is that stylistic devices of horror have increasingly found their way into mainstream literary genres. This may be related to the narration of the direct and diffuse unease caused by nuclear contamination. Similarly, fantastic and occult elements of mystery literature have found widespread acceptance. The fourth proposition is that the economic fragility after several so-called lost decades has given birth to neo-proletarian literature. Fifthly, in a world of communication characterized by simultaneity, nostalgia informs the experience of the present age. Finally, the one element that permeates almost all aspects of *Heisei bungaku* is its border crossing (*ekkyōsei* 越境性) quality.

Einleitung: Dreißig Jahre Heisei

Im Jahr 2019 endete in Japan nach dreißig Jahren die Ära Heisei 平成 („Frieden schaffen“). Jedoch wird dieser Zeitabschnitt in Japan trotz der schönen Bezeichnung nicht nur mit freudigen und friedlichen Erinnerungen in Verbindung gebracht. Im beinahe ausgelassenen Countdown auf den Beginn der aktuellen Regierungsdevise Reiwa 令和 („schöne Harmonie“) am 1. Mai 2019 zeigte sich auch die Hoffnung auf bessere Zeiten.

Lassen sich für die Literatur, die in diesen dreißig Jahren Heisei entstanden ist, charakteristische Themen und Merkmale finden? Existieren inhaltliche und formale Eigenheiten einer „Heisei-Literatur“ – und wenn ja, welche?

In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, solche Kriterien zu formulieren und in Form von fünf Thesen zur Heisei-Literatur vorzustellen. In einem Rückblick auf die Ära Heisei werden Ereignisse und Veränderungen aufgezeigt, die die Literatur und die Stimmung einzelner Werke prägten. Im Vergleich zu vorhergehenden Epochen ragen dabei

zwei deutliche Veränderungen heraus: die Zunahme von Autorinnen und die Auswirkungen der Digitalisierung. Inhaltlich lässt sich ein auf verschiedenen Ebenen zum Ausdruck gebrachtes Unbehagen feststellen. Zur Verunsicherung aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen kommt ein wieder erwachtes Bewusstsein um die nukleare Bedrohung hinzu. Da sich Sorgen, Ängste und soziale Kritik häufig in Horrorszenarien manifestieren, werden unter der dritten These neben phantastischer Literatur auch Werke zu einer neuen Literatur des Nuklearen gefasst. Die vierte These bezieht sich ebenfalls auf thematische Zusammenhänge, wenn in einer neoproletarischen Literatur prekäre Lebens- und Arbeitsbedingungen thematisiert werden. Unter dem Aspekt der Zeit bilden die wachsende Beschleunigung und die nostalgische Rückwende als Reaktion darauf die fünfte These. In der abschließenden Diskussion werden Eigenheiten des Erzählens in der Heisei-Literatur in Bezug auf die japanische Literatur besprochen und das Überschreiten und Verschwimmen von Grenzen (*ekkyōsei* 越境性) als verbindendes Element der fünf Thesen präsentiert.

Wo aufgrund von gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen Strukturen und Sicherheiten wegbrechen, entstehen Lücken, durch die sich neue Stimmen Gehör verschaffen. Die neuen und dezentralen Kommunikationskanäle im Zuge der Digitalisierung gehören zu den großen Veränderungen, die die Literatur der Heisei-Zeit charakterisieren – seien es der Boom der Handyromane in den Nullerjahren, Mediamix oder die *realtime*-Berichterstattung aus Katastrophengebieten. Auf formaler Ebene sind es der Einbezug von Emojis, Chatverläufen und Tweets in literarischen Texten.

Der Anfang der Heisei-Zeit fiel zusammen mit dem Platzen der japanischen Seifenblasenwirtschaft (*baburu hōkai* バブル崩壊), gefolgt von einer lang andauernden Rezession. Die Nachwirkungen der verlorenen Dekade (*ushinawareta jūnen* 失われた十年) – häufig ist gar von den verlorenen Dekaden (*ushinawareta nijūnen*) die Rede – bleiben weiterhin spürbar. Sie bilden das Fundament der heutigen ökonomischen und sozialen Verunsicherungen, in deren Schatten eine neue Generation in das gesellschaftliche Leben aufgebrochen ist.

Über die Millenials in Japan schreibt der Soziologe und Autor Furuichi Noritoshi 古市憲寿 (*1985), sie seien introvertiert (*uchimuki* 内向き), passiv und ambivalent: anstelle von aktivem Aufbegehren würde Unzufriedenheit durch Kompensationshandlungen sublimiert (Furuichi 2011: 70f). Antriebslosigkeit treffe auf ein vages Bedürfnis, „etwas tun zu wollen“ (*nanika shitai* なにかしたい), da es „so nicht weitergehen kann“ (*kono mama ja ikenai* このままじゃいけない). Die Tendenz zum Rückzug aus sozialen Verpflichtungen werde weiter kompensiert mit losem freundschaftlichem Zusammenhalt (ebd.: 109), wobei den sozialen Medien eine zentrale Rolle zukommt. Trotz des Trends zu Selbstgemachtem und Handgefertigtem attestiert Furuichi der jungen Generation eine ausgeprägte Konsumhaltung (*konsumatorī-ka* コンスマトリー化). Diese Haltung illustriert auch sein Roman *Heisei-kun, sayōnara* 平成君、さようなら [Auf Wiedersehen, mein Heisei; 2019], in

dem die Protagonisten existentiellen Fragen des Lebens mit gesteigertem Konsumverhalten begegnen.

Der Wandel des Arbeitsmarktes zeigt sich darin, dass immer weniger Arbeitgeber die Sicherheit einer Anstellung auf Lebenszeit (*shūshin koyō* 終身雇用) gewähren, während der Tieflohnsektor wächst. Nach der Finanzkrise von 2007–2008 schwand das Vertrauen in die Banken als Garanten finanzieller Absicherung. Diesen Wandel beschreibt der Autor und ehemalige Bankangestellte Ikeido Jun 池井戸潤 (*1963) in seinem Roman *Oretachi baburu nyukōgumi* オレたちバブル入行組 [Wir, Firmeneintritt in der Seifenblasenwirtschaft; 2004]. Wo die Sicherheit eines sozialen Rückhalts verblasst, sieht sich der Einzelne auf sich selbst zurückgeworfen und wird sich seiner Fragilität bewusst.

Vor diesem Hintergrund entstand eine Literatur des Prekariats, in der schwierige Lebensbedingungen und Hoffnungslosigkeit ebenso beschrieben werden wie ein Leben am Abgrund. Als repräsentative Autorin kann hier Kakuta Mitsuyo 角田光代 (*1967) genannt werden, deren Figuren stets zwischen endgültigem Scheitern und Aufbruch schwanken (vgl. Gebhardt 2010: 96–105). Kakuta thematisierte in den Werken ihrer Anfangsphase die prekären Lebensumstände der sogenannten NEETs und die Sinnkrisen in einem System, dessen Wohlstandsversprechen sich in Luft aufgelöst und dem neoliberalen Imperativ der Eigenverantwortung (*jiko sekinin* 自己責任) Platz gemacht haben. Bereits in der Shōwa-Literatur (1926–1989) existierte der Typus des in einer urbanen Umwelt isolierten Individuums. Nun gesellt sich dazu die materielle Unsicherheit einer jungen Generation. Eine Fortsetzung dieser Thematik findet sich beispielsweise im Roman *Konbini ningen* コンビニ人間 (*Die Ladenhüterin*; 2016) von Murata Sayaka 村田沙耶香 (*1979).

Für viele ist das Verbleiben im Elternhaus bis in die Dreißiger ein Weg, um mit einem instabilen Einkommen aus Teilzeit-Anstellungen zu leben. Diese einerseits bequeme, zum anderen jedoch auch notgedrungene Lebenshaltung der Eventualität zeigt sich auch bei der Familiengründung. Denn die unsicheren ökonomischen Verhältnisse stehen dem Wunsch nach einer Familie erschwerend gegenüber. Laut Furuichi (2011) ist diese Kombination von ungewissen Zukunftsperspektiven, Bequemlichkeit und finanzieller Unsicherheit bezeichnend für die neue Generation.

So stellen sich Fragen der Lebensgestaltung wie Familienplanung oder Ausbildung unter veränderten Vorzeichen. Ehe und Familie als sichere Institutionen verheißen tendenziell weniger Stabilität in einem Japan, in dem vier von zehn Ehen geschieden werden. Zudem hinterfragen vermehrt Frauen die Ehe, da sie nicht mehr bereit sind, ihre emotionale und finanzielle Unabhängigkeit gegen die Rolle der Vollzeithausfrau einzutauschen, oder beim beruflichen Wiedereinstieg nach der Kinderpause in der Teilzeit-Tieflohn-Sackgasse zu enden. Für Frauen, auf deren Schultern nach wie vor die Hauptverantwortung für die Betreuung von Familienangehörigen lastet, stellt sich so das traditionelle Familienmodell zunehmend als Risikofaktor heraus. In der rapide alternden Gesellschaft Japans kommt zur Erziehung der Kinder erschwerend die Sorge um betagte

Angehörige dazu. So obliegt beispielsweise die unbezahlte 24/7-Vollzeitbetreuung dementer Familienmitglieder größtenteils den Frauen. Und Familienarbeit wird – in Japan ebenso wie im Westen – kaum entlohnt. Durch den Abbau staatlicher Leistungs- und Absicherungssysteme, der parallel zur Ökonomisierung verläuft, nimmt die Belastung der „Freiwilligen“ stetig zu, denn Dienstleistungen von externen Anbietern können sich längst nicht alle Familien leisten.

Die zunehmende Alterung der Gesellschaft ist als weiteres Thema in der Literatur präsent. Neben Figuren, die die gelassene Weisheit des Alters verkörpern, wie zum Beispiel der pensionierte Lehrer im Werk *Sensei no kaban* 先生の鞆 (*Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß. Eine Liebesgeschichte*; 2000) von Kawakami Hiromi 川上弘美 (*1958), sind die Motive des Zerfalls und der sozialen Isolation allgegenwärtig. Für Angehörige ist sie eine bedrängende soziale Belastung, wie das Beispiel der Protagonistin Yoshie aus Kirino Natsuos 桐野夏生 (*1951) Roman *OUT* (1997) zeigt, die neben der Schichtarbeit noch alleine für die betagte Schwiegermutter sorgen muss. Raum für persönliche Entfaltung oder gar Erholung bleibt da kaum. Doch auch selbstbestimmte Ansätze sind zu finden, wie zum Beispiel in der Figur des dauerbekifften Ich-Erzählers in Nobu Morios ノブ・モリオ (*1970) Roman *Kaigo nyūmon* 介護入門 [Einführung in die Pflege; 2004], der in langen inneren Monologen über das Weltgeschehen, Musik und den Umgang der Menschen miteinander sinniert, während er sich hingebungsvoll um seine demente Großmutter kümmert.

Neben dem sozialen Wandel prägten drei einschneidende Erschütterungen die Heisei-Zeit: Das Hanshin-Awaji-Erdbeben bei Kōbe am 17. Januar 1995 rief die Anfälligkeit des hochtechnologisierten Landes in ein breites Bewusstsein. Zudem regte sich Unmut über die als zögerlich empfundene Hilfestellung Tōkyōs gegenüber der Kansai-Region.

Kurz darauf, am 20. März desselben Jahres, erschütterte der Giftgas-Anschlag einer Sekte¹ auf das Tōkyōter U-Bahn-Netz die japanische Gesellschaft erneut – diesmal von innen. Der Terroranschlag der bis anhin kaum bekannten Aum-Sekte löste Debatten über gesellschaftliche Wertvorstellungen aus und führte zu tiefem Misstrauen gegenüber heilversprechenden Gruppierungen mit separatistischen Intentionen (vgl. Gabriel 2006: 87ff).² Einen Einblick gibt Murakami Harukis 村上春樹 (*1949) *Andāguraundo* アンダーグラウンド

¹ Die Hinrichtungen der Täter im Sommer 2018 lassen sich nicht nur mit dem Arbeitstempo des Strafvollzuges begründen. Die Vermutung liegt nahe, dass durch diesen Schritt dieses unliebsame Kapitel auch juristisch vor dem Ende der Ära Heisei abgeschlossen werden sollte.

² Die Suche nach dem eigenen Glück innerhalb von religiösen Organisationen erhielt den Beigeschmack des Obskuren (STARRS 2011: 240ff). Viel eher sollte der Einzelne auf einer privaten Ebene einen Zugang zu Spiritualität und Vitalkräften erlangen, ohne sich dabei einer potentiell gefährlichen, weil radikalisierten, Religion zu verschreiben: Religion wird zur Option. Der Esoterik-Boom flachte allmählich ab und wich einem veränderten Anspruch an jenseitige Mächte (vgl. GAITANIDIS 2012). Zugleich ist eine Annäherung der Bereiche Lifestyle und Religion zu

ンド (*Untergrundkrieg: Der Anschlag von Tokyo*; 1997), eine lose Porträtsammlung von Betroffenen, Opfern und Tätern. In *1Q84* (2009) greift Murakami das Motiv der religiösen Terrorgruppe erneut auf und zeichnet die Mechanismen der Radikalisierung nach.

Die dritte Erschütterung war die Dreifachkatastrophe vom 11. März 2011 im Nordosten Japans, durch die erneut die Fragilität von Japans Fortschritt offengelegt wurde. Der Naturkatastrophe, ausgelöst durch Tsunami und Erdbeben, stand die durch Menschenhand verursachte technologisch-ökologische Katastrophe gegenüber.³ Der Glaube an die Sicherheit der Atomkraft sowie an die Vertrauenswürdigkeit der verwaltenden Institutionen wurde zutiefst erschüttert, und für eine kurze Zeit rückte das Bewusstsein um einen verantwortungsvollen Umgang mit den natürlichen Ressourcen in den Fokus einer breiteren Öffentlichkeit. Literarische Stimmen wurden laut, als Beobachter und Berichterstatter aus der Krisenregion, wie beispielsweise Yū Miri 柳美里 (*1968) mit *Keikai kuiki* 警戒区域 [Gefahrenzone; 2012] und Murakami Ryū 村上龍 (*1952) mit *Sakura no ki no shita ni wa gareki ga umatte iru* 櫻の樹の下には瓦礫が埋まっている [Unter den Kirschbäumen liegt Schutt begraben; 2012]⁴; als engagierte Autoren wie Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (*1935) und Ikezawa Natsuki 池澤夏樹 (*1945) oder auch als Lyriker wie Wagō Ryōichi 和合亮一 (*1968), der die vorgegebene Form von 140 Zeichen auf Twitter nutzte, um in Gedichten aus der Krisenregion zu berichten (vgl. Iwata-Weickgenannt 2014; Suzuki/Kōriyama 2012: 294f). Erneut regte sich Kritik an der langsamen Reaktion Tōkyōs und somit auch an der zentralistischen Struktur Japans:

Nach der Erdbebenkatastrophe wurde viel Unmut laut über das Verhalten der Regierung. Obgleich es angesichts der Dringlichkeit der Situation viel zu tun gegeben hätte, geschah nichts. Jegliche Maßnahmen gingen in die falsche Richtung, Leben und Besitz der Bürger wurden der Gefahr ausgesetzt, und Besorgnis griff um sich. (Ikezawa 2011: 98)

Die anfangs starke Kritik an der Atomlobby ließ jedoch rasch nach. Trotz andauernder Protestbewegungen stellt sich die Frage, ob „die Reflexion von Themen wie Sicherheit, Umwelt, Nachhaltigkeit und zivilgesellschaftlicher Teilhabe nicht nur punktuell bzw. kurzfristig unter neuen Gesichtspunkten“ (Leser und Trunk 2013: 337) stattfinden wird. Die Heisei-Zeit markiert das allmähliche Ende der relativen Sicherheit, in der sich Japan seit

beobachten, wenn z.B. religiöse Praktiken eingesetzt werden, um das Wohlbefinden wiederherzustellen, wie beispielsweise in TAGUCHI 2014.

³ Ganz so eindeutig ist die Unterscheidung jedoch nicht, da zahlreiche kritische Stimmen auch den Tsunami als menschengemachte Katastrophe klassifizieren, schlicht, weil (wider besseres Wissen) viel zu viel in küstennahen Gebieten gebaut wurde. (Dank an Kristina Iwata-Weickgenannt für diesen Hinweis.)

⁴ Der Titel ist eine Referenz auf den Text *Sakura no mori no mankai no shita* 櫻の森の満開の下 von Sakaguchi Ango 坂口安吾 (1906–1955) aus dem Jahr 1947. Auch in Angos Kurzgeschichte liegt unter der vergänglichen Schönheit der Kirschblüte das Unheimliche verborgen.

dem Ende des Zweiten Weltkriegs währte. Auch die nostalgische Rückwende zur Shōwa-Zeit ist bezeichnend für das Narrativ der Heisei-Zeit als einer düsteren und unsicheren Ära Japans, aus deren Asche im Glanz der Olympischen Spiele 2020 die Hoffnung auf eine lichtere Zukunft aufsteigen soll.

Was ist Heisei-Literatur?

In einem Blog etwa Mitte der Nullerjahre fand ich auf die Frage, was das repräsentative Werk der Heisei-Literatur sei, eine klare Antwort: *Harry Potter*! Die Literatur der Heisei-Zeit sei global, und die märchenhaft science-fiction-artige Welt des Romans repräsentiere als Projektionsfläche für die Leser den Wunsch, in alternative Welten zu entfliehen.

Dieses Beispiel zeigt, dass die Diskussion über eine sogenannte Heisei-Literatur (*Heisei bungaku* 平成文学) in Japan zunächst zurückhaltend geführt wurde. Zwar wurde der Übergang der Shōwa-Literatur zu einer neuen Epoche beschrieben als eine Fortsetzung der literarischen Öffnung Japans gegenüber dem Westen und Asien, sowie der Vereinigung von Subkultur und Konsumkapitalismus (Kimata 1997: 439), doch schien die Zeit noch nicht reif, um die Ära Heisei abschließend zu behandeln.

Einige Jahre später stellte der Literaturwissenschaftler Kawamura Minato 川村湊 (*1951) die Frage nach einer Literatur der Heisei-Zeit erneut. Zunächst unterteilte er die Literatur vergangener Perioden anhand der Attribute „charakterstark“ (*kikotsu* 気骨; Meiji), „gefühlbetont“ (*jojōsei* 叙情性; Taishō), sowie „experimentell, sozial ausgerichtet und avantgardistisch“ (*jikkensei ya shakaisei, zen'eisei* 実験性や社会性、前衛性; Shōwa) (Kawamura 2009). Obwohl die *nengō*-Einteilung an sich fragwürdig und in einer globalisierten Welt an innerjapanischen Kriterien festgemachte Orientierungspunkte problematisch sind, nennt Kawamura einige Charakteristika der Heisei-Literatur: Sie sei global ausgerichtet (*gurōbaruka sarehajimeta nihon bungaku* グローバル化され始めた日本文学) und zeichne sich auf sprachlicher und thematischer Ebene durch Grenzüberschreitung (*ekkyōsei* 越境性) aus. Dazu gehört auch die Aufweichung der Grenzen zwischen Unterhaltungs- und höherer Literatur (*junbungaku* 純文学).⁵ Als repräsentative Autoren nennt er Shimada Masahiko 島田雅彦 (*1961), Tsuji Hitonari 辻仁成 (*1959), Ekuni Kaori 江

⁵ Bereits in den 1960er Jahren löste der Literaturkritiker und Schriftsteller Hirano Ken 平野謙 (1907–1978) mit seinem Essay *Junbungaku wa rekishiteki gainen* 純文学は歴史的概念 [Höhere Literatur ist ein historischer Begriff] eine Debatte darüber aus, inwieweit die Vorstellung von einer „reinen Literatur“ angesichts der realen Verhältnisse überholt sei. Die traditionelle Unterteilung hatte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert, als der Literatenzirkel (*bundan* 文壇) den gesamten, beinahe vollständig auf Tōkyō zentralisierten Literaturbetrieb dominierte. Heute, da neue Technologien Zusammenarbeit von unterschiedlichen Standorten aus ermöglichen, fällt dieser lokale, auf eine Café- und Barszene der Hauptstadt fokussierte Literatenzirkel aus seiner vorherrschenden Position. Auch deshalb verliert diese Unterscheidung gegenwärtig mehr und mehr an Relevanz (vgl. KOYANO 2010: 307ff).

國香織 (*1964), Kirino Natsuo, und natürlich die beiden Murakamis sowie Yoshimoto Banana 吉本ばなな (*1964).

Die Literatur der Heisei-Zeit sei im Vergleich mit der aufregenden Shōwa-Literatur flach, eine Literatur des *anything goes* (*nandemoari* なんでもあり), sagt der Literaturwissenschaftler Urata Kenji 浦田憲治 (*1935) provokativ in seiner 2015 erschienenen „Unvollendeten Literaturgeschichte der Heisei-Zeit“ (*Mikan no Heisei bungaku shi* 未完の平成文学史). Anders als die von ideologischen Diskussionen geprägte Literatur der Shōwa-Zeit sei die

[...] Literatur der Heisei-Zeit, die wir lesen, noch mitten in der Entwicklung, ihre Zeitspanne mit ein bisschen mehr als einem Vierteljahrhundert noch kurz, und es passierte nicht viel, außer dass Ōe Kenzaburō den Literaturnobelpreis erhielt und die Bücher von Murakami Haruki alle zu Bestsellern wurden. (Urata 2015: 11f)

Tatsächlich scheinen klare Einschnitte zu fehlen. Der Beginn der Nachkriegszeit liegt weit zurück, und an die Stelle des Krieges treten andere natürliche und von Menschen verursachte Katastrophen.

Sasaki Atsushi 佐々木敦 (*1964) hingegen unterteilt die Heisei-Zeit in drei Dekaden: Die *Post-bubble 90er* (*posuto baburu no „90nendai“* ポストバブルの「九〇年代」), die Nuller-Jahre (*zero nendai* ゼロ年代) und die Zehner-Jahre (*ten nendai* テン年代) (Sasaki 2016). Als übergreifende Themen nennt er eine Neuausrichtung auf die japanische Literatur, parallel zur Distanzierung von ausländischer, primär englischsprachiger Literatur. Durch den Wegfall der ehemals rigiden Unterteilung in höhere und Unterhaltungsliteratur gewinnen Genres wie Mystery und Science Fiction an Popularität. Die phantastische und kriminalistische Literatur hat eine lange Tradition innerhalb der japanischen Literatur – und erhält nun neue Akzeptanz.

Neben gesellschaftlichen Veränderungen trugen neue Publikationsstrategien zur breiteren Akzeptanz vormals von der Kritik despektierlich ignorierten Genres der Pop- und Subkultur bei. Unter dem Label J-Bungaku, das in Anlehnung an den Begriff J-Pop ab den späten 1990er Jahren von japanischen Buch- und Zeitschriftenverlagen lanciert wurde, sollte Literatur einem neuen Publikum zugänglich gemacht und verkauft werden, um den seit Mitte der 90er Jahre sinkenden Absatzzahlen (*shuppan fukyō* 出版不況) entgegenzuwirken. Buchvernissagen mit Models, eine bunte Aufmachung der Bücher und Kataloge sowie die visuelle Annäherung an die Manga- und Anime-Popkultur gehörten zum neuen Marketingkonzept. Unter dem Label J-Bungaku sollten vermehrt alltägliche und popkulturelle Themen literarisch behandelt werden, wie eine Annäherung an die

Allgemeinkultur (*zentai bunka* 全体文化),⁶ Motive der Subkultur (*furyō* 不良)⁷ oder der Einfluss von Comics auf die Sprache (vgl. Ōtsuka 2007: 16f).

Zunehmend finden auch Ausdruckselemente der neuen Medien und aus dem virtuellen Raum Einfluss in literarische Texte, wie Emojis, Datumsangaben bei fiktiven Sprachnachrichten, und Onlinefunktionen wie Links. Hier zeigt sich das Bestreben nach größtmöglicher Nähe der Schriftsprache zur gesprochenen Sprache sowie die Erschließung literarischer Möglichkeiten, so zu schreiben wie man/frau auch redet. Seit den Anfängen der japanischen Literatur finden sich immer wieder Beispiele für dieses Bemühen, dem das Japanische mit der ihm eigenen Anpassungsfähigkeit und Kreativität nachkommt.⁸

Im Juli 2015 wurde der Akutagawa-Preis in einer Doppel-Preisverleihung vergeben für die Werke *Sukurappu ando birudo* スクラップ・アンド・ビルド [Scrap and build] von Hada Keisuke 羽田圭介 und *Hibana* 火花 des Comedians (*owarai tarento* お笑いタレント) Matayoshi Naoki 又吉直樹 (*1980).⁹ Gleichentags wurde der Roman *Ryū* 流 [Fluss] des Autors Higashiyama Akira 東山彰良 (*1968) mit dem Naoki-Preis prämiert. Die Debuts eines auch im TV bekannten Komikers sowie eines exophonen Autors (Higashiyamas Eltern stammen aus Taiwan) markieren einen Wendepunkt in der Heisei-Zeit, denn sie exemplifizieren gleich mehrere Tendenzen der Heisei-Literatur. *Hibana* (2014) war zudem der erste japanische Roman, der als Grundlage für eine unter gleichem Namen (Hibana/Sparks) international ausgestrahlte Serie von Netflix Asia diente (Tan 2017: 34).¹⁰

Ein weiteres Beispiel für diesen Wandel ist der Film *HIBIKI* 響 (2018), der die Geschichte des literarisch hochbegabten Teenagers Hibiki Akui erzählt. Akui ist eine Außenseiterin, die

⁶ Das prototypische Werk, das große Diskussionen auslöste, war hier Tanaka Yasuos 田中康夫 (*1956) *Nantonaku, kurisutaru* なんとなく、クリスタル (*Kristall Kids*; 1981). Die überaus seichte Geschichte um ein junges, konsumorientiertes Paar und seine Freunde spielt in Tōkyō. Sämtliche Produkte, Marken und Lokalitäten sind mit Fußnoten versehen, und der Index enthält eine Liste der im Text erwähnten angesagten Orte und Dinge. Über dreißig Jahre nach dem Erstling verfasste der unterdessen in der Politik arrivierte Tanaka mit *33nengo no nantonaku, kurisutaru* 33年後のなんとなく、クリスタル [Irgendwie Kristall, 33 Jahre danach; 2014] ein Nachfolgewerk. Allerdings hatte in der Zwischenzeit das Internet die Funktion des Szenen-Wegweisers übernommen, und der Erfolg hielt sich in Grenzen.

⁷ Als Vorreiter wird hier häufig die in der Untergrundszene Tōkyōs angesiedelte Erzählung *Kagirinaku tōmei ni chikai burū* 限りなく透明に近いブルー (*Blaue Linien auf transparenter Haut: Tokio unterm Strich*; 1976) von Murakami Ryū genannt.

⁸ Von der Entstehung der *hiragana* und ihrer Verwendung durch Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872–945) im *Tosa nikki* 土佐日記 (935), bis hin zur meiji-zeitlichen Bewegung *genbun itchi* 言文一致 gibt es zahlreiche Beispiele, die diese Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten der gesprochenen Sprache bezeugen.

⁹ @matayoshi0.

¹⁰ Als Beispiel für die zunehmende Annäherung von Literatur (*bungaku* 文学) und Entertainment (*entame* エンタメ) nennt Sasaki zudem *Captain Thunderbolt* キャプテンサンダーボルト von Abe Kazushige 阿部和重 (*1968) und Isaka Kōtarō 伊坂幸太郎 (*1971).

sich nur für Literatur interessiert. In manga-artiger Überzeichnung¹¹ ihres Charakters schreckt sie auch vor Gewalteinsatz nicht zurück, wenn ihr jemand in die Quere kommt. Als sie ihr Manuskript anonym an einen Verlag sendet, ist die dortige Redakteurin begeistert und möchte den Text für den Akutagawa-Preis nominieren. Dazu braucht sie jedoch den Namen der Verfasserin, den sie schließlich bei einer zufälligen Begegnung im Haus von Akuis Schulfreundin Rika erfährt. Rika, die Tochter eines namhaften Schriftstellers, hat ebenfalls literarische Ambitionen und kann ihren Erstling durch die Beziehungen ihres Vaters publizieren und vermarkten. Der Schock ist jedoch groß, als sie erfährt, dass es nur Akuis Roman in die Endauswahl für den Akutagawa-Preis geschafft hat. Am Ende gewinnt Akui beide Auszeichnungen, den Akutagawa- und den Naoki-Preis. In der Figur Akui werden gleich mehrere bezeichnende Eigenschaften der Heisei-Literatur verkörpert: Sie ist sehr jung, weiblich, eine nerdige Außenseiterin ohne fördernden Familienhintergrund, hat aggressive Tendenzen und durchbricht die Konventionen des traditionellen Literaturbetriebes.

Sasaki nennt als repräsentative Texte und Autoren der Nullerjahre Maijō Ōtarō 舞城王太郎 (*1973) und dessen Werke *Kemuri ka tsuchi ka kuimono* 煙か土か食べ物 *Smoke, Soil or Sacrifices* (2001), *Kurayami no naka de kodomo* 暗闇の中で子供 *The Childish Darkness* (2001) und *Ashura gāru* 阿修羅ガール [Asura Girl; 2003]. Neben Satō Yūya 佐藤友哉 (*1980) und den Light-Novel-Autoren Nishio Ishin 西尾維新 (*1981) nennt er auch Enjō Tō 円城塔 mit dem metafiktionalen Werk *Dōkeshi no chō* 道化師の蝶 [Der Harlekin-Schmetterling; 2010], und schließlich Kanehara Hitomi 金原ひとみ (*1983) und Wataya Risa 綿矢りさ (*1984) als einzige Autorinnen. Deren Auftritt beschreibt er jedoch hauptsächlich mit äußerlichen Attributen wie ihrer Jugend und Attraktivität oder auch der *gyaru* ギャル-Attitüde Kaneharas. Dies steht im deutlichen Kontrast zur These, dass ab der Jahrtausendwende eine deutliche Zunahme von weiblichen Autoren festzustellen sei. Darauf wird im folgenden Kapitel eingegangen.

Die Zehnerjahre bezeichnet Sasaki als Phase, in der sich „die gegenwärtige Form des ‚Systems‘ *Nippon-Literatur* (*nippon no bungaku* ニッポンの文学) zu zeigen“ beginne (Sasaki 2016: 315). Als Werke, in denen sich dieser Prozess manifestiert, nennt er das von links nach rechts (*yokogaki* 横書き) und beinahe ausschließlich in *hiragana* verfasste Werk *ab sango ab* さんご [Die ab-Koralle; 2013] der Autorin Kuroda Natsuko 黒田夏子 (*1937). Nicht nur der experimentelle Stil des Romans, sondern auch das hohe Alter der Verfasserin zeugten von einer gewandelten Zeit.

Saitō Minako 斎藤美奈子 (*1956) unterteilt in *Nihon no dōjidai shōsetsu* 日本の同時代小説 (2018) die Heisei-Literatur anhand von Kategorien in Kombination mit zeittypischen

¹¹ Der Film basiert auf der Manga-Reihe *Shōsetsuka ni naru hōhō* 小説家になる方法 [Wie man Schriftsteller wird; 2014] von Mitsuharu Yanamoto. Der Manga wurde 2017 mit dem Manga Taishō-Preis ausgezeichnet.

Merkmale. Wenig erstaunlich bezeichnet auch sie die 90er Jahre als Zeit der weiblichen Autorinnen (*josei sakka no jidai* 女性作家の時代). Hier macht sie verschiedene Themenschwerpunkte und Strömungen aus, wie beispielsweise die Schriftstellerinnen Tawada Yōko 多和田葉子 (*1960) und Shōno Yoriko 菅野頼子 (*1956), in deren Werk „realer und irrealer Raum koexistieren“ (Saitō 2018: 136): *Nanimo shitenai* なにもしてない [Ich mach gar nichts; 1991] und *Taimusurippu konbināto* タイムスリップ・コンビナート [Time Slip Kombinat; 1994] von Shōno, sowie *Inumukoiri* 犬婿入り (*Der Hundebräutigam*; 1993) und *Kakato o nakushite* かかをと失くして [Fersenlos; 1991] von Tawada sind unter anderen Werken bezeichnend hierfür. Die Texte der Autorinnen Miyabe Miyuki 宮部みゆき (*1960) und Kirino Natsuo siedelt Saitō als soziale Mystery (*shakaiha misuterī* 社会派ミステリー) im sozialen Kontext an, denn sie „entlarven die dunklen Stellen und Widersprüche der gegenwärtigen Gesellschaft“ (Saitō 2018: 138). Die Thematisierung von sozialer Ungleichheit (*kakusa shakai* 格差社会) sowie dystopische Momente zählen nach Saitō ebenfalls zu den charakteristischen Eigenschaften der Heisei-zeitlichen Literatur, die sich in ihren Themen und Motiven stark auf Fragen der japanischen Gesellschaft und des sozialen Wandels bezieht.

Fünf Thesen zur Heisei-Literatur

Ausgehend von diesen in der japanischen Literaturkritik diskutierten Themen und Tendenzen sollen im Folgenden fünf Thesen zur japanischen Gegenwartsliteratur formuliert werden. Dabei wird der Versuch unternommen, Eigenheiten dieses Zeitabschnittes herauszuarbeiten und diese anhand von Werken und Textbeispielen zu illustrieren.

- Frauen im Literaturbetrieb
- Neoproletariat
- Digitalisierung
- Horror
- Realtime und Nostalgie

1 Frauen im Literaturbetrieb: Starke Präsenz der Schriftstellerinnen

Das 21. Jahrhundert bringt in der japanischen Literatur eine neue Ära, was die aktive Präsenz der Frauen im Literaturbetrieb betrifft. Bereits ab Ende der 1990er Jahre begann sich eine Zunahme von Schriftstellerinnen abzuzeichnen. Autorinnen werden nun breiter rezipiert und sind außerdem vermehrt präsent in den Jurys der Literaturpreise. Im Jahr

1996 gingen erstmals die beiden wichtigsten Literaturpreise gleichzeitig an zwei Schriftstellerinnen: Kawakami Hiromi wurde für *Hebi o fumu* 蛇を踏む [Schlangen zertreten] mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichnet, und Nonami Asa 乃南アサ (*1960) für *Kogoeru kiba* 凍える牙 [Eiskalte Fänge] mit dem Naoki-Preis.

Zwar lässt sich bereits ab der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Zunahme von Schriftstellerinnen beobachten, doch wurde lange Zeit von Autorinnen verfasste Literatur unter dem Label „Frauenliteratur“ (*joryū bungaku* 女流文学) vom eigentlichen Kanon separiert. Tendenziell kommt die Literaturkritik in der Heisei-Zeit davon ab, Bewertungskriterien für literarische Texte an genderspezifischen Merkmalen festzumachen. Trotzdem findet sich in etlichen größeren Buchhandlungen, wie z.B. Kinokuniya und Junkudō, – nebst vielen anderen Kategorien – weiterhin eine Unterteilung in *josei sakka* 女性作家 (Autorinnen) und *dansei sakka* 男性作家 (Autoren).

Eine Analyse der Akutagawa-Preisvergaben zeigt, dass im Zeitraum 1989 bis Juli 2019 fast die Hälfte aller Preise an Autorinnen gingen. Im Gegensatz dazu waren es im Zeitraum von 1935 bis 1988 nur gerade 30%. Das zeigt, dass sich die Zahl der weiblichen Preisträgerinnen seit Beginn der Heisei-Zeit verdoppelt hat. Das lässt auf eine erstarkte Präsenz von Schriftstellerinnen im japanischen Literaturbetrieb schließen.

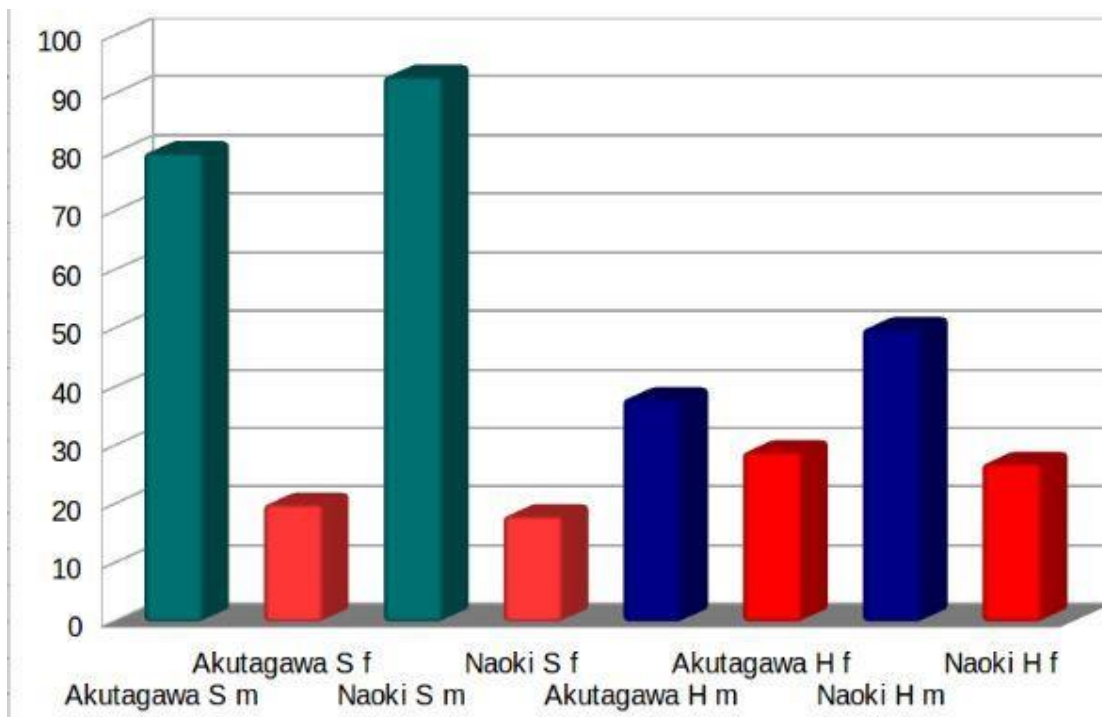


Abbildung 1: Statistik Literaturpreise (Quelle: D. Tan)

Eine analoge Auswertung für den Naoki-Preis, der für Unterhaltungsliteratur ebenfalls zweimal jährlich vergeben wird, zeigt ein ähnliches Resultat. Zwischen Juli 1989 bis Januar 2019 gingen 35% aller Naoki-Preise an Autorinnen, gegenüber rund 15% im Zeitraum von

1935 bis 1988. Die Verdoppelung des Frauenanteils in der Heisei-Zeit kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass mehr als zwei Drittel der Preisverleihungen nach wie vor an männliche Autoren gehen, und somit die markante Differenz weiter besteht.¹²

Als Jahr der Trendwende könnte das Jahr 2003 genannt werden, als die beiden damals sehr jungen Autorinnen Kanehara Hitomi mit *Hebi ni piasu* 蛇にピアス (*Tokyo Love*) und Wataya Risa mit *Keritai senaka* 蹴りたい背中 (*Hinter deiner Tür aus Papier*) bei einer Doppel-Preisverleihung mit dem Akutagawa-Preis ausgezeichnet wurden. Neben der medialen Wirkung von Kaneharas und Watayas öffentlichem Auftreten waren dafür aber auch die in ihren Erzählungen aufgegriffenen Thematiken verantwortlich: *body modification* bis ins Extrem bei Kanehara, Mobbing an der Schule und sozialer Rückzug bei Wataya. In beiden Romanen bewegen sich die Protagonistinnen weg von der gesellschaftlichen Mitte – die eine steigt aus einer als lebensfeindlich wahrgenommenen normativen Gesellschaft durch Akte der körperlichen Abgrenzung aus, die andere zieht sich als Resultat von erlebter Ausgrenzung durch ihr soziales Umfeld in die totale Isolation (*hikikomori* 引き籠り) zurück.

In der gegenwärtigen japanischen Literatur ist es vollends unmöglich geworden, bestimmte Inhalte und stilistische Eigenheiten geschlechtsspezifisch zu begründen. Zu groß ist die Bandbreite der Themen und Schreibweisen, zu stark und somit selbstverständlich die Präsenz von Autorinnen im Literaturbetrieb Japans.

2 Neoproletariat: Instabile ökonomische Verhältnisse als literarisches Motiv

Die „verlorene(n) Dekade(n)“ brachten mit dem Wandel der Arbeitswelt die Freeter hervor. Während Firmen zunehmend auf ‚humanes Verschleißmaterial‘ in Form von TeilzeitarbeiterInnen und temporären Arbeitskräften setzten, um bei Bedarf rasch ‚personellen Ballast‘ abzuwerfen, brachten die schlecht bezahlten Jobs (*baito* バイト) mit unsicheren Anstellungsverhältnissen enorme Instabilität für die ArbeitnehmerInnen mit sich. Diese sahen sich der stabilen Grundlage für eine langfristige Lebens- und Familienplanung beraubt. Andererseits wurde es gerade für Personen mit Ambitionen in der Kreativindustrie möglich, einen vorerst brotlosen Idealjob im künstlerischen Bereich auszuüben, und diesen mit Gelegenheitsarbeiten zu finanzieren. Nicht selten jedoch scheiterten diese Bestrebungen an der existentiellen Überlastung. Die Lebenssituation, Träume und gescheiterten Hoffnungen einer ganzen „Generation Prekariat“, oder auch „Generation Praktikum“, schildert beispielsweise Kakuta Mitsuyo in ihren zahlreichen Erzählungen, die die Thematik und Lebensumstände der Freeter aus unterschiedlichen

¹² Zumindest bei den englischsprachigen Übersetzungen japanischer Literatur besteht jedoch nach wie vor ein immenses Ungleichgewicht (MARGOLIS 2019).

Perspektiven aufgreifen. So schildert sie beispielsweise in *Ekonomikaru paresu* エコノミカルパレス [Economical palace; 2002] ein Paar am Rande des finanziellen Abgrundes, das sich auch mit verschiedenen parallelen Teilzeitjobs nicht über Wasser halten kann (vgl. Iwata-Weickgenannt/Rosenbaum 2015). *Taigan no kanojo* 対岸の彼女 [Die Frau vom gegenüberliegenden Ufer; 2006] hingegen erzählt vom Aufbruch einer Freeterin aus den prekären Lebensumständen in die Selbständigkeit.

Während in der proletarischen Literatur (*proretaria bungaku* プロレタリア文学) der 1920er und 1930er Jahre eklatante gesellschaftliche Missstände und gesellschaftliche Ungerechtigkeit angeprangert und beschrieben wurden, ist in der neoproletarischen Literatur der Heisei-Zeit eine Individualisierung der Problematik erkennbar. Die AutorInnen formieren keine gemeinsame Stimme gegen die vorherrschenden Verhältnisse, sondern erzählen die Geschichten von einzelnen – und vereinzelt – Figuren. Im Roman *Chichi to ran* 乳と卵 [Brüste und Eier; 2008] von Kawakami Mieko 川上美映子 (*1976) verdient die Protagonistin Makiko den Unterhalt für sich und ihre Tochter als Mama-san in einer Bar. Obwohl sie knapp auf das Existenzminimum kommt, träumt sie von einer – angesichts ihrer Situation absurd teuren – Brustvergrößerung. Ihrer pubertierenden Tochter Midoriko ist ihre Mutter dermaßen peinlich, dass sie nicht mehr mit ihr spricht, sondern sich stattdessen einem Notizbuch anvertraut. Beim Besuch bei Makikos Schwester Natsu in Tōkyō kommt es schließlich zur Eskalation, infolge derer die Kommunikation wieder in Fluss kommt. Die Protagonistinnen sind auf sich allein gestellt und isolieren sich zusätzlich in ihren Fantasien von einem besseren Leben oder in der Verachtung der eigenen Umstände als Frau im Japan der Nullerjahre.

Ebenfalls im Jahr 2008 erfuhr ein Werk, das bereits im frühen 20. Jahrhundert verfasst worden war, einen erneuten Boom: Der Roman *Kani kōsen* 蟹工船 (*Das Fabrikschiff*) des Autors Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903–1933) erschien erstmals im Jahr 1933. Im selben Jahr wurde sein Verfasser auf einer Polizeistation in Tōkyō von der *tokkō* 特高, der japanischen Geheimpolizei, zu Tode geprügelt. Der Roman, der das erbärmliche Leben und Sterben der Arbeiter auf einem Krabbenfängerschiff auf dem ochotskischen Meer schildert, gilt als einer der prototypischen Texte der proletarischen Literatur. Im Jahr 2006 erschien eine Manga-Version von Fujio Gō 藤生ゴウ (*1946), die auf grosses Echo stieß.¹³ In einem Gespräch, das der Schriftsteller Takahashi Gen'ichirō 高橋源一郎 (*1951) mit der Proletariats-Aktivistin Amamiya Karin 雨宮処凛 (*1975) in der Zeitung *Mainichi shinbun* führte, erwähnten die beiden das Werk von Kobayashi. „It is symbolic that a proletarian novel from one of the most notoriously oppressive times in modern Japanese history resonated with readers in the early millennium“ (Abe Auestad 2016: 543). Obwohl sich die zeitlichen Umstände des Romans von denen der Heisei-Zeit unterscheiden, stießen

¹³ Download auf: http://www.takiji-library.jp/collection/read/kanikousen/kani_cmc.pdf.

Kobayashis Schilderungen von Ausbeutung und unmenschlichen Arbeitsbedingungen auf großes Interesse (vgl. Cipris 2015).

Auch die populäre Autorin Kirino Natsuo schreibt ihre häufig grotesk überzeichneten und skurril anmutenden Kriminalromane vor dem sozialen Hintergrund gesellschaftlicher Abgründe. Die Protagonistinnen ihres Erfolgsromans *OUT* (1997) arbeiten in der Nachtschicht einer *bentō*-Fabrik und verdienen auf diese Weise ihr bescheidenes Einkommen. Durch einen Unfall erschließt sich ihnen ein makabrer Zusatzverdienst, der schließlich auch die Yakuza auf den Plan ruft. Die Verfilmung des Romans im Jahr 2002 wurde weit über die japanischen Landesgrenzen hinaus bekannt.

Ebenfalls tatkräftig, wenn auch leicht orientierungslos, sind die Protagonisten in der Erzählung *Mahoro ekimae Tada benriken* まほろ駅前多田便利軒 [Allroundgeschäft Tada beim Bahnhof Mahoro] von Miura Shion 三浦しをん (*1976) aus dem Jahr 2006. Der Protagonist Tada Keisuke ist in den Dreißigern, geschieden und arbeitet in einer Kleinstadt als Handlanger. Eines Tages erhält er Besuch von einem alten Bekannten. Während sich die beiden Männer ohne große Lebensträume zusammenraufen, werden sie in dubiose Machenschaften verwickelt. Auch hier liegt der Reiz des Romans in den Protagonisten und ihrem Kampf um eine Existenz auf dem wackeligen Grund an den Rändern der japanischen Gesellschaft.

In einem anderen Milieu sind die Romane des Erfolgsautors Nakamura Fuminori 中村文則 (*1977) angesiedelt. Das Schicksal von Fumihiko Kuki, dem Protagonisten aus *Aku to kamen no ruru* 悪と仮面のルール (*Die Maske*) aus dem Jahr 2010 scheint vorgezeichnet. Als Spross einer mächtigen, zwielichtigen Familie ist er dafür vorgesehen, der Gesellschaft Schaden zuzufügen. Seine ganze Erziehung zielt darauf ab, ihn zu einem Übel heranzuziehen. Sein inneres Ringen um Selbstbestimmung zieht sich wie ein roter Faden durch die Erzählung. Auch Nakamuras Debut *Tsuchi no naka no kodomo* 土の中の子供 [Das Kind in der Erde] aus dem Jahr 2005 handelt von einem Protagonisten, der einer von Alkohol und Drogen gezeichneten Familie am Rand der Gesellschaft entstammt. Die Flucht vor übelsten Misshandlungen und die Frage nach der menschlichen Güte sind auch hier prägende Themen und zeichnen ein Bild der japanischen Gesellschaftsschichten fern vom Mittelstand. Das wohl bekannteste Werk der Heisei-Zeit ist *Konbini ningen* (2016) der jungen Autorin Murata Sayaka, die selbst in einem der unzähligen 24-Stunden-Shops (*konbini* コンビニ) arbeitete, während sie den Roman verfasste. Einer dieser Läden ist der fiktive „lichterfüllte Smilemart“ (Murata 2016: 38), in dem die etwas über dreißigjährige Protagonistin Furukura Keiko gemäß den Anleitungen des Firmen-Handbuches Kunden bedient und Regale auffüllt, und dessen Rhythmus sie auch in ihrer Freizeit innerlich nicht mehr loslässt. „Geschlecht, Alter, Nationalität spielen keine Rolle. In identische Uniformen gekleidet sind als Ladenmitarbeitende alle unterschiedslose Existenzen“ (Murata 2016: 38).

Dass die autistische Protagonistin Furukura¹⁴ als in der Konsumgesellschaft sich selbst entfremdetes, isoliertes Individuum ihre soziale Unsicherheit dadurch kompensiert, ihr eigenes Verhalten wie ein Roboter nach den Vorgaben des Manuals auszurichten, mag zynisch erscheinen. Darüber darf jedoch nicht vergessen werden, dass der *convenience store* als eigentliches Symbol für jenen Teil des urbanen Lebens steht, in dem sich der Einzelne isoliert von der Gesellschaft als Ganzes zwischen den Regalen wiederfindet.

3 Digitalisierung

Neue Medien und damit neue Formen der Kommunikation prägen zum einen die Textgestaltung mit, und tragen zum anderen zu einer Dezentralisierung der Literaturproduktion bei. Jungen AutorInnen eröffnen sich mit den neuen elektronischen Medien Publikationsmöglichkeiten jenseits der etablierten Verlagshäuser. Als ein Vorreiter kann hier der etablierte Schriftsteller Murakami Ryū genannt werden, der bereits 2013 seine Plattform *Murakami Ryū denshibon seisakusho* 村上龍電子本製作所 (Murakami Ryū eBook Maker) lancierte. So erschien beispielsweise die Erzählung *Densha otoko* 電車男 [Der Zugmann] im Jahr 2004 als Thread im Webforum 2channel (*ni channeru* 2ちゃんねる). In der angeblich realen Geschichte hangelt sich ein junger Computernerd mit Unterstützung der Web-Community durch den Dating-Dschungel mit einer Schönheit, und darf dank der guten Ratschläge aus der virtuellen Welt einem Happy end mit seiner Angebeteten entgegenblicken. Die Geschichte mit dem platten Plot um konservative Rollenbilder im coolen digitalen Gewand eroberte alsbald in Printform die Regale der Buchhandlungen und wurde erfolgreich weiter vermarktet als Fernseh- und Manga-Serie und schließlich auch als Kinofilm. Allerdings dauerte es nicht lange, bis die Authentizität der Geschichte in Zweifel gezogen wurde, zumal sich auch zur realen Person des Verfassers, Nakano Hitori 中野独人, keine Anhaltspunkte finden ließen.

Dieses Beispiel ist bezeichnend für die Heisei-Zeit, denn es zeigen sich gleich mehrere Faktoren zeitspezifischer Natur. Zum einen ist dies das Internet als neue Plattform, auf der neue Stimmen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden können. Zum anderen zeigt sich hier eine weitere Entkoppelung der fiktiven Welt von der Person des Autors, was in Japan, wo Literatur tendenziell stark auf AutorInnen hin rezipiert wurde, eine veränderte Sichtweise mit sich bringt. Neue Distributionskanäle wie das Online-Portal *Mahō no i-land* 魔法のiらんど waren auch der Erfolgsmotor hinter dem kurzzeitig enorm erfolgreichen Genre des Handyromans (*kētai shōsetsu* ケータイ小説, auch 携帯小説), dessen Zenit jedoch bereits im Jahr 2007 überschritten war. Mittlerweile ist die kurze freie Spanne zu Ende gegangen, in der Schulmädchen die Möglichkeit hatten, ein großes Publikum mit romantischen und eher seichten Liebesgeschichten in *realtime* zu beliefern. Das

¹⁴ Aus diesem Grund könnte der Roman auch der *disability literature* zugeordnet werden.

Erfolgsphänomen erstickte sich sozusagen selbst, da innert kürzester Zeit eine unüberschaubare Fülle von *kētai shōsetsu* den Markt überschwemmte; das Fehlen der ordnenden Hand der Verlage machte sich insofern bemerkbar, als auch dem Publikum keine entsprechende Vorselektion geboten werden konnte, um die Auswahl zu erleichtern. Nach wie vor werden jedoch erfolgreiche Handyromane in Buchform verlegt und zieren in poppiger Aufmachung die Regale in traditionellen Buchhandlungen; sie haben sich für eine tendenziell sehr junge Generation von Leserinnen etabliert.¹⁵

Nach der Dreifachkatastrophe in Tōhoku (*higashi Nihon daishinsai* 東日本大震災) meldeten sich vermehrt Autoren via Twitter. Bekannt wurde unter anderem der aus Fukushima stammende Dichter Wagō Ryōichi, der unter dem Namen @wago2828 nach dem Erdbeben unter dem Titel *Shi no tsubute* 詩の礫 [Gedicht-Kiesel] Impressionen aus dem Katastrophengebiet versandte (vgl. Beret 2015). Gemeinsam mit dem Musiker und Aktivist Endō Michirō 遠藤ミチロウ (*1950) sowie Ōtomo Yoshihide 大友良英 (*1959) bildete er die Nonprofit-Organisation Project FUKUSHIMA!. Diese hat sich zum Ziel gesetzt, die Region wiederzubeleben.

Des Tweets als literarischen Stilmittels bedient sich auch Asai Ryō 朝井リョウ (*1989) in *Nanimono* 何者 [Wer; 2012], wo eine Gruppe von Schulabgängern sich auf die Arbeitssuche (*shūkatsu* 就活) vorbereitet. Die unterschiedlichen Ambitionen und Lebensentwürfe einer neuen Generation an der Schwelle zum Eintritt in die Gesellschaft werden anhand der sehr verschiedenen ProtagonistInnen durchgespielt. Während der Treffen, bei denen sie sich bei der Jobsuche und beim Ausfüllen der Bewerbungsunterlagen austauschen und gegenseitig motivieren, kommen auch andere Themen auf – so zum Beispiel die Frage, was denn Glück im Leben bedeute, oder ihre Gefühle, wenn die Ehen ihrer Eltern auseinander brechen oder in eintöniger Starre verharren (Asai 2012: 114). Am Beginn des Romans, noch vor dem ersten Kapitel, befindet sich eine Übersicht über die Protagonistinnen und Protagonisten, die in der Form ihrer Twitter-Accounts gehalten ist; hier werden Takuto, Kōtarō, Mizuki, Rika, Takayoshi und Ginji anhand ihrer Profile kurz charakterisiert, wie folgende Beispiele illustrieren:

KŌTARŌ! @kotaro_OVERMUSIC

U-Musik-Club Mittelschule Midorikawa, U-Musik-Club Oberschule Kasugakita, Oyama-Uni MUMC (Ex) Clubvorstand! OVERMUSIC vocals / Chinesisch 8. Klasse / Jobbe als Nachhilfelehrer an Paukschule / Futsal / Amateurbaseball / Trinken / Mah-Jongg / *Winning Eleven* e-Soccer / Rock mit traditionellen japanischen Instrumenten / Steh voll auf Three piece! Würde gerne andere Fans kennenlernen!

¹⁵ 2019 ging der 11. Magic-i-land-Preis 第11回魔法のiランド賞 an Hisara 緋紗羅 für *Sasagebana* — *nigori no kimi yo* — 捧げ華～濁りの君よ～ [Opferblumen — trübes Du —] (KADOKAWA CORPORATION 2020).

Unsere Band ist Stammgast im Konzertlokal orange, suchen andere Bands für gemeinsame Events! OVERMUSIC homepage URL →<http://www.....>

田名部瑞月 @mizukitanabe

Oyama Mädchen-College, Oyama Mädchen-Oberschule, gegenwärtig studiere ich zum Weltkulturerbe an der Universität Oyama. Ich mag Bücher, Filme (in letzter Zeit solche aus Nordeuropa) und Kaffee. Kürzlich zurückgekehrt aus dem Austausch in Colorado. Suche Kontakt zu Leuten mit Austausch Erfahrung und auf Jobsuche! (Asai 2012: 2)

Emotionale Angelegenheiten verhandeln die ProtagonistInnen in den Tweets, die als eine Art erzählerischer Zwischenraum zwischen innerem Monolog und indirekter Kommunikation fungieren. Dadurch entsteht ein dritter Raum, in dem Emotionen und Gedanken digital vermittelt werden. Durch die Ebene der virtuellen Kommunikation entfällt die Präsenz eines Adressaten im diegetischen Raum, und die LeserInnen der Posts erhalten ihrerseits Einsicht in das Innenleben der ProtagonistInnen. Diese narrative Technik bestätigt Furuichis These einer neuen Introvertiertheit der Heisei-Generation.

Nanimono war einer der ersten japanischen Romane, die dieses Stilmittel einsetzten. Inzwischen sind eingebettete Chats, Emails und Tweets jedoch nichts Besonderes mehr. Ein Charakteristikum der Heisei-Literatur ist demnach das Aufgreifen der digitalen Medien in literarischer Form, auch wenn sich dieser Reiz des Neuen rasch verflüchtigt hat und in die Normalität übergegangen ist.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Literatur der Heisei-Zeit neue Kommunikationsmedien literarisch integriert und den Umgang damit reflektiert. Eine weitere Veränderung, die die Ausbreitung sozialer Netzwerke mit sich brachte, ist die Möglichkeit, unabhängig von Verlagshäusern zu publizieren. Dies zeigte sich insbesondere beim Handyroman, und es darf angenommen werden, dass sich diese Tendenz bei der jüngeren AutorInnen-Generation in Form von Blogs oder Mikro-Blogs fortsetzen wird.

4 Horror: existentielle und nukleare Bedrohung

Soziale Unsicherheit und Katastrophen der Heisei-Zeit riefen ein Gefühl existentieller Bedrohung hervor. Dieses wird in der Literatur mit verschiedenen Mitteln zum Ausdruck gebracht. Auffallend ist die häufige Verwendung von Motiven aus dem Horror-Genre, mit denen eine Stimmung des Unheimlichen erzeugt und auf teilweise groteske Art schwer greifbare Bedrohungen durch drastische Überzeichnung sichtbar gemacht werden. Phantastische Elemente, eine Faszination für Übersinnliches und die Welt jenseits des real

Erfahrbaren finden sich ebenfalls in den Szenarien der Computerspiele. Ob in Form von Horror-Elementen wie den omnipräsenten Untoten oder in der knallbunten *yōkai*-Folklore der Populärkultur: Hier manifestieren sich tiefe Ängste und werden zugleich in Wort und Bild gebannt. Neben materiellen Existenzängsten aufgrund irregulärer Beschäftigungsverhältnisse finden sich Stilelemente des Horror auch in Texten, die sich mit der Angst vor akuter und chronischer nuklearer Zerstörung beschäftigen. Deshalb wird im Folgenden auch auf Literatur eingegangen, die als Reaktion auf die Dreifachkatastrophe vom März 2011 entstand, oder sich weiter zurück mit dem Beginn des nuklearen Zeitalters und den Konsequenzen der Atombombenabwürfe beschäftigt.

4.1 *Misuteri shōsetsu* und Horror

Die Beschäftigung mit bedrohlichen Szenarien und eine Faszination für das Jenseits (*ano yo* あの世) sind allgegenwärtig in der Gegenwartsliteratur. Dabei handelt es sich um ein globales Phänomen, dessen spezifische Ausprägungen in der japanischen Literatur der Heisei-Zeit im Folgenden betrachtet werden sollen. Dazu gehört zum einen die Horror-Literatur (*horā bungaku* ホラー文学), die sich mit den klassischen Motiven des Genres in den letzten Dekaden zur eigenständigen Gattung entwickelt hat, inklusive eigener Literaturpreise und Plattformen. Daneben existiert mit dem Mystery-Roman (*misuteri shōsetsu* ミステリー小説) ein weiteres Genre, das sich mit dem Irrationalen und Unerklärlichen beschäftigt. Die Wurzeln reichen bis zur phantastischen Literatur (*gensō bungaku* 幻想文学) der Moderne zurück, die sich wiederum aus dem reichen Fundus der Edo-zeitlichen Spukgeschichten nährte.

Im Jahr 1991 wurde Suzuki Kōjis 鈴木光司 (*1957) *Ring* リング zum Bestseller; die Verfilmung durch Nakata Hideo (*1961) von 1995 erlangte Bekanntheit weit über die japanischen Landesgrenzen. Eine koreanische Version (*Ring* 링, 1999) sowie die Übernahme des Stoffes für eine Hollywood-Produktion 2002 trugen ihr Weiteres zum Kult-Status von *Ring* bei, den man mittlerweile als neuzeitlichen Klassiker der globalen Unterhaltungskultur bezeichnen kann.¹⁶ Die omnipräsente Technologie als Matrix, in der das Individuum eingebettet ist, ersetzt familiäre und traditionelle zwischenmenschliche Bande. Sie erweist sich als „a vast psychic apparatus, or better, a psychotronic apparatus randomly propagating affective dispositions, libidinal intensities, decontextualised personae and partial selves across the social sphere“ (White 2005: 44f). Die virtuelle Welt

¹⁶ Die Geschichte um das Mädchen Yamamura Sadako, deren Fluch innert Wochenfrist jene heimsucht, die sich ein bestimmtes Videotape angesehen haben, wurde auch als Action-Game für Dreamcast und als Handyspiel herausgegeben und somit erfolgreich kommerziell weiterverwertet. Im Dezember 2012 erschien eine weitere Leinwandadaption unter dem Titel *Sadako 3D* 貞子 3D.

verfügt über virale Mechanismen, sich ins Leben der ansonsten isolierten ProtagonistInnen einzubringen.

Anleihen beim Horror finden sich jedoch auch bei Autorinnen und Autoren, deren Erzählungen nicht direkt in diesem Kontext anzusiedeln sind. So können explizite Gewaltdarstellungen beispielsweise in *I'm sorry mama (Teufelskind; 2007)* von Kirino Natsuo, aber auch der subtilere Einbezug von klassischen Horror-Elementen bei Asabuki Mariko 朝吹真理子 (*1984) vor diesem Hintergrund als Belege dafür gelesen werden, dass das Grauen salonfähig geworden ist. Asabuki bedient sich ihrer in der Erzählung *Kikotowa* きことわ [Kikotowa] aus dem Jahr 2011. Die beiden Protagonistinnen Towako und Kiko, mittlerweile der *arafō (around 40)*-Altersgruppe angehörig, treffen sich nach über 20 Jahren wieder, um gemeinsam das Wochenendhaus zu besuchen, in dem sie als junge Frauen die Sommerferien verbracht hatten. Im Austausch über ihre Leben vermengt sich Erinnerung mit Phantasie, und die Realität selbst scheint in einem Zeitstrudel zu verschwinden. Dabei bedient sich Asabuki eines klassischen Horror-Elements, des langen schwarzen Haares:

Plötzlich war es, als legte sich ein kühler Abendhauch über ihren Hinterkopf. Es war, als würde ihr Oberkörper nach hinten gebogen. [...] die Haare, die nun hätten auf ihren Rücken herabfallen müssen, schienen von irgendetwas gezogen zu werden, und es fühlte sich an, als wüchsen sie nach hinten in den Gang. (Asabuki 2011: 418)

Das Haar als Symbol einer düsteren, ungebändigten Kraft ist ein stets wiederkehrendes Motiv (vgl. Scherer 2011, 2012) und betont den Aspekt einer bedrohlichen Weiblichkeit, die nicht dem Idealbild der Frau entspricht. Bereits in der Edo-Zeit finden sich Darstellungen von zumeist weiblichen Dämonen mit langem, offen herabhängendem Haar. Dieses entwickelt ein eigenständiges und höchst bedrohliches Potential, wenn es sich, wie beispielsweise im Kabuki-Theaterstück *Yotsuya kaidan* 四谷怪談 [Die Geistergeschichte von Yotsuya, 1825], dem männlichen Protagonisten nähert, oder wenn in jüngerer Zeit in einer Szene des Films *Juon* 呪怨 (1999)¹⁷ die unheimliche Ansammlung von Haaren im Abfluss einer Dusche ein tödliches Eigenleben entwickelt. Es weckt alptraumhafte Assoziationen an meist junge Frauen, die sich durch ein Unglück in einen Geist (*yūrei* 幽霊) transformieren und von denen eine immense Bedrohung ausgeht, häufig auch in Verbindung mit dem Rachemotiv. Im Gegensatz zu der meist hilflosen und zerbrechlichen, nur leicht bekleideten physischen Erscheinung dieser Frauenfiguren scheint es, als hätte die Flut der Haare die gesamte Vitalität der Frau absorbiert.

¹⁷ Im Jahr 2003 erschien die nachträgliche Romanfassung von Ōishi Kei 大石圭 (*1961) bei Kadokawa Horror Bunko. Im gleichen Verfahren folgte 2009 Ōishi Keis Romanversion *Juon. Shiroyō* 呪怨 白い老女 [Juon. Die weisse Alte] auf das Sequel des Regisseurs Miyake Ryūta 三宅隆太 aus dem selben Jahr.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, warum eine junge Autorin wie Asabuki auf dieses Motiv in einer Erzählung zurückgreift, die nicht per se dem Horror- oder *misuteri*-Genre zugeordnet werden kann.¹⁸ Durch eine semantische Verknüpfung von Haar, Schatten und Figuren wird der Erzählung eine zusätzliche, spirituell-übersinnliche Nuance verliehen:

Die Nachmittagssonne drang ins Wohnzimmer hinein, und über die ganze Wand zogen sich Lichtflecken, ganz wie Ringe auf dem Wasser. Die Schatten von Kiko und Towako erstreckten sich auf die Wand und überlagerten sich. Es sah aus, als ob Towakos und Kikos Haare miteinander verbunden wären (Asabuki 2011: 437).

An einer anderen Stelle wird ebenfalls beschrieben, wie sich die Haare der Protagonistinnen miteinander vermengen, als sie nebeneinander auf den Futons schlafen. Das Element des Mysteriösen und Unheimlichen verdeutlicht demnach in der Erzählung *Kikotowa* die Verwicklung von eigenen und fremden Erinnerungen, zwischen tatsächlich Gewesenem und Imaginärem (vgl. Kai 2011: 5).

Mit dem *misuteri shōsetsu* ミステリー小説 verfügt die japanische Gegenwartsliteratur über ein Genre, das mit seiner Mischung aus Kriminalroman, Gesellschaftskritik und Übersinnlichem als eine der faszinierendsten neueren Entwicklungen bezeichnet werden kann.¹⁹ Dies legt nahe, dass es sich beim *misuteri shōsetsu* nicht um eine völlig neue Erscheinung, sondern um eine Weiterentwicklung aus bereits existierenden Genres handelt.

Romane des Mystery-Genres zeichnen sich häufig durch die Verwendung von Text- bzw. Erzähltricks (*jojutsu torikku* 叙述トリック) aus. Darunter versteht man die erzähltechnische Irreführung des Lesers durch eine verwirrende Darstellung von Zeit, Raum oder Figuren (vgl. Wittkamp 2002: 51). Neben der zur Auflösung des Rätsels notwendigen Logik kommt auch der emotionalen Seite Bedeutung zu, beispielsweise wenn es um die Hintergründe eines Verbrechens geht. Dabei fließen neben psychologischen Betrachtungen auch häufig gesellschaftskritische Hintergrundinformationen ein, die nicht selten die Figur des Verbrechers in ein ambivalentes Licht rücken. Das geschickte Erzeugen von Identifikationsmöglichkeiten der Lesenden mit dem/der TäterIn macht denn auch den Hauptreiz und die Lust an diesem Genre aus – nicht der Grusel durch Übersinnliches und

¹⁸ Ogawa Yōko bestreitet gar, dass dieser Abschnitt unheimlich sei, und verweist darauf, dass bereits der Titel eine Vermengung der beiden Persönlichkeiten impliziere, da er aus den Namen der beiden Protagonistinnen besteht.

¹⁹ Zwar gibt es Versuche, Kriterien für eine klare Unterscheidung zwischen Mystery-Roman (*honkaku misuteri* 本格ミステリー), Krimi (*honkaku suiri* 本格推理), Detektivroman (*tantei shōsetsu* 探偵小説), Horrorgeschichte und gesellschaftskritischem Kriminalroman zu definieren (vgl. KASAI/SHIMADA 2002: 21f), doch werden die Bezeichnungen *suirī shōsetsu* 推理小説 und *misuteri shōsetsu* ミステリー小説 häufig identisch verwendet für Literatur, die all diese Elemente enthält – in jeweils unterschiedlicher Gewichtung.

Unerklärliches, sondern das Erschauern vor einem Selbst, das zumindest teilweise in der Lage ist, sich in den/die ÜbeltäterIn hineinzusetzen.

Seit dem riesigen Erfolg der TV-Serie *TRICK* トリック und der nachfolgenden Romanversion im Jahr 2000 sowie weiteren Nachvermarktungen ist es kaum möglich, das Augenmerk nicht auf diese zuvor oft als trivial belächelte Literatur zu richten. Generell lässt sich sagen, dass die Trash- und Untergrundkultur mittlerweile wichtige Bestandteile des Mainstream geworden sind (vgl. Ōtsuka 2007), was sich auch in der Beschäftigung mit der Literatur zeigt.

Ein Beispiel hierfür ist die Erfolgsgeschichte der Autorin Miyabe Miyuki, deren Romane mittlerweile als Grundlagen von Computerspielen, Anime und Filmen, auch außerhalb von Japan,²⁰ adaptiert werden. Auf ihrem Roman *Brave Story* ブレイブ・ストーリー aus dem Jahr 2003 basiert nicht nur eine umfangreiche Manga-Serie, sondern sie dient auch als Plot-Vorlage für drei Spiele, die für die Play Station und Nintendo DS entwickelt wurden. Miyabes Werdegang verlief alles andere als geradlinig. Aus einer einfachen Familie stammend, arbeitete sie zunächst in einem Büro und kam erst später zur Schriftstellerei. In ihren Werken zeigt sich eine „entirely unique confluence of literary and extra-literary influences. One can say her work is highly realistic but at the same time she incorporates elements of fantasy, science fiction, and horror“ (Chino 2008: 82). Trotz ihres Erfolges in Japan erhält sie international erst wenig Beachtung. Dies ist auch bei Onda Riku 恩田陸 (*1964) der Fall. Die ungemein produktive Verfasserin von *Misuteri*-Romanen spricht mit ihren Settings ein junges Publikum an, wie beispielsweise in *Domino* ドミノ (2001), in dem das zunächst fiktive Detektivspiel einer Gruppe junger Leute im Backsteingebäude des Tōkyōer Hauptbahnhofes sich durch einen Überfall abrupt in eine reale Verfolgungsjagd wendet. Durch Trick-Elemente, d.h. rational nicht erklärbare Variablen, wird die Geschichte dynamischer. Onda Riku und Miyabe Miyuki stehen stellvertretend für jene kommerziell erfolgreichen Schriftstellerinnen, die abseits von Literaturkritik und Tätigkeiten wie Jury-Mitgliedschaften aktiv sind.

Die bereits aus früheren Zeiten stammende Tendenz zum Düsternen setzt sich in der Literatur der Heisei-Zeit fort. Der noch leichten Esoterik einer Yoshimoto Banana, in deren Texten vom *shōjo manga* 少女漫画 inspirierte junge Mädchenfiguren übersinnliche Begegnungen erleben, wirkt der Okkultismus bei einer Tsujimura Mizuki 辻村深月 (*1980) um einiges realer und bedrohlicher, wie ein Vergleich von Yoshimotos Erstling *Moonlight Shadow* ムーンライト・シャドウ (1986) und Tsujimuras *Tsunagu* ツナグ (2010) zeigen. In

²⁰ Unter dem Titel *Helpless (Hwa-cha)* erschien 2012 unter der Regie des südkoreanischen Regisseurs Byun Young-joo die Verfilmung von Miyabe Miyukis Bestseller *Kasha* 火車 (*Feuerwagen*; 1993). Die Geschichte handelt von einem Mann, der sich auf der Suche nach seiner spurlos verschwundenen Verlobten in die japanische Halbwelt begibt. Bei seiner Reise durch die Welt der Immobilienhaie und das damit eng vernetzte Kreditsystem wird er vom überaus sympathischen Kommissar Honma Shunsuke, einem alleinerziehenden Vater, begleitet.

beiden Geschichten haben die Protagonistinnen nach dem Tod einer nahestehenden Figur die Möglichkeit, diese bzw. ihren Geist durch Vermittler im Kontakt mit dem Jenseits noch einmal zu treffen. Während die manga-artig stilisierte Urara bei Yoshimoto das übersinnliche Phänomen erklärt und sich dabei auf die Geschichte des sommerlichen Tanabata-Festes bezieht, verhandelt bei Tsujimura die Protagonistin Manami mit einem *tsunagu* ツナグ, einem Vermittler zwischen Dies- und Jenseits. Hier jedoch ergeben sich aus den Gesetzmäßigkeiten der anderen Welt klare zeitliche und personelle Bedingungen für solch ein Treffen; bei Zuwiderhandlungen drohen Konsequenzen. Dem im Titel phonetisch verwendeten *katakana*-Begriff *tsunagu* wird im Text durch die Schreibung in *kanji* die Bedeutung „Gesandter“ (*shisha* 使者) zugewiesen. Dieser Begriff wiederum ist homonym zum Wort „Toter“ (*shisha* 死者), was auf einer erweiterten semantischen Ebene Nähe zum Reich der Toten suggeriert.

Zeichnet sich in den bunt-folkloristischen Einflüssen in der Popkultur und den literarischen Schattenwandlern zwischen den Welten eine neoromantische Strömung der Heisei-Literatur ab? Möglicherweise erwuchs aus den tragischen Ereignissen der letzten drei Dekaden ein Bedürfnis nach Kommunikation mit der anderen Welt, deren Dimension auch Konstanz verspricht: Die Stimmen der Toten vermögen nicht nur zu beängstigen, sondern bringen den Lebenden auch Trost.

4.2 Literatur des Nuklearen (*kaku-bungaku* 核文学)

Das nukleare Trauma ist in der japanischen Literatur präsent seit den beiden Atombombenabwürfen über Hiroshima und Nagasaki im August 1945. In Japan wurde für Texte, die sich mit der Erfahrung der Atombombenabwürfe, aber auch ihren Nachwirkungen und Folgeschäden beschäftigen, ein eigener Genrebegriff geprägt: der der Atombombenliteratur (*genbaku bungaku* 原爆文学). Diese findet auch in der Heisei-Zeit ihre Fortsetzung – zum einen in postnuklearen Hintergrundscenarien wie beispielsweise in *Taiyō machi* 太陽待ち (*Warten auf die Sonne*; 2001) von Tsuji Hitonari, oder als reales Setting in Murakami Ryūs *Gofungo no sekai* 五分後の世界 [Die Welt fünf Minuten später; 1994], das von der bedrohlichen Atmosphäre eines nuklear kontaminierten Japan geprägt ist. Seit der Dreifachkatastrophe vom März 2011 erweiterte sich das Themenspektrum um die Bedrohung durch Radioaktivität, Kernenergie und vom Menschen verursachte Katastrophen, so dass mittlerweile breiter von einer „Literatur des Nuklearen“ (*kaku bungaku* 核文学) die Rede ist (vgl. Kawamura 2011; Tan 2014 und 2019). Dem allgemeineren, auch die Vergangenheit umfassenden Begriff stellt Kimura Saeko 木村朗子 (*1968) mit *shinsaigo bungaku* 震災後文学 (Literatur nach der Erdbebenkatastrophe) einen Begriff gegenüber, der auch den Tsunami und die Verheerungen vom März 2011 miteinschließt (Kimura 2013). Kawamura kontextualisierte in *Genpatsu to genbaku*

(Kawamura 2011) Atombombe und Kernkraftwerke als Bedrohungen einer nuklearen Zeit. Die Präsenz der Atombombe und ihrer Nachwirkungen in der aktuellen Literatur verweisen darauf, dass die Auseinandersetzung mit dem Trauma, Opfer zweier Atombombenabwürfe geworden zu sein, auch im heutigen Japan weiter stattfindet. So steht der Protagonist des kürzlich erschienenen Romans *TIMELESS* (2018) von Asabuki Mariko 朝吹真理子 (*1984) als Enkel einer *hibakusha* 被爆者 für die Fortsetzung eines Diskurses, der über den Tod der letzten direkten Zeugen hinaus weitergeführt werden muss.

Das nukleare Unbehagen prägt auch die Erzählung *Kentōshi* 献灯使 (*Sendbo-o-te*) von Tawada Yōko aus dem Jahr 2014. In einer radioaktiv kontaminierten Welt mutieren die Körper der Kinder zunehmend zu einer Art Quallen, so auch der von Mumey, der in der liebevollen Obhut seines Ur-Urgroßvaters Yoshiro lebt. Während die Generation der Älteren vor Gesundheit nur so strotzt, sind die Jungen schwach und gebrechlich. Mental können sie sich hingegen als hochsensible Wesen mit ihrer Umwelt verbinden und verfügen so über eine eigentümliche Kraft. Die überbordende Natur überwuchert die Städte und die behelfsmäßigen Wohnstätten der Menschen:

In den Schaufenstern steht das Regenwasser und auf den ausgestellten Handtaschen wächst und verbreitet sich der Schimmel. – In einem Stöckelschuh döst eine Ratte. – Der Asphalt auf den Straßen ist aufgeplatzt, aus den vielen Rissen wächst, schnurgerade und zwei Meter hoch, gewöhnliches Hirtentäschelkraut in den Himmel. (Tawada 2018: 39)

In das von den Erinnerungen an die Liebe und die Unausweichlichkeit des menschlichen Versagens zehrende Überleben der ProtagonistInnen dringen Elemente, wie sie aus dem Horror-Genre bekannt sind, wenn es zum Beispiel heißt:

Da kam es Marika plötzlich so vor, als würden Blutadern, wie feine Äste aus ihr herauswachsen. Dünne Blutäderchen, wie Spinnfäden. Sie breiteten sich über Wände und Decke aus und überwucherten auch die Uhr an der Wand. Es lief ihr eiskalt über den Rücken, und sie sprang auf. (Tawada 2018: 122).

Wenn sich die vermeintlich festen Grenzen zwischen Innen und Außen, Ich und Umwelt auflösen, öffnet sich ein Abgrund der Urangeist. Die radioaktive Kontaminierung durchdringt alles und kann nicht mit den menschlichen Sinnen wahrgenommen werden. Obwohl sie allgegenwärtig ist, liegt sie jenseits der als real erlebten Normalität. Die Gefahr lauert überall, in der Umwelt ebenso wie in jeder menschlichen Zelle. Der Mensch erlebt sich selber als potentiell feindlich gesinnter Fremdkörper, dessen Regungen sich nicht mehr in Einklang mit dem Gewohnten vollziehen.

In ihrem Roman *Zazen gāru* 座禅ガール [Zazen girl] aus dem Jahr 2014 nähert sich Taguchi Randy 田口ランディー (*1959) dem Themenkomplex von Gedächtnis, Erinnerung und Verlust aus der Sicht der Autorin Yōko an, die auf verschiedenen Ebenen damit

konfrontiert wird. Yōko ist in den Vierzigern, als sie eine junge Frau namens Rinko bei sich aufnimmt. Rinko hat offensichtlich Probleme, sich an ihre soziale Umwelt anzupassen, und leidet unter Symptomen von Dissoziation, unter anderem an teilweisem Gedächtnisverlust. Im Verlauf der Geschichte stellt sich heraus, dass Rinko ihren Freund im Tsunami verloren hat und sich selbst im Kummer über diesen Verlust zu verlieren droht. Yōko nimmt sich ihrer an und ist gleichzeitig abgestoßen von Rinkos Verhalten. Im Verlauf der Erzählung wird deutlich, wie durch Katastrophen große Teile des sozialen Netzes ausgelöscht werden können, sei es durch Tod oder auch durch die nachfolgenden Veränderungen wie Evakuierung und die Zerstörung lokaler Gemeinschaften. Bereits 1989 verfasste Taguchi einen Roman über den Super-GAU im AKW Chernobyl und die nuklearen Unfälle in Fukushima in den späten neunziger Jahren (vgl. Taguchi 2011: 28). Diesen folgte 2009 unter dem Titel *Hibaku no Maria* 被爆のマリア [Die verstrahlte Maria] eine Erzählung über die Atombombenabwürfe in Hiroshima (vgl. Tan 2019: 203).

Auch im Manga und dem Genre der Graphic Novel ist die Beschäftigung mit dem nuklearen Horror angekommen, wie beispielsweise im Manga *Ano hi kara no manga* あの日からのマンガ [Manga seit jenem Tag] aus dem Jahr 2018 von Shiriagari Kotobuki しりあがり寿 (*1958). Shiriagari sammelte Eindrücke und Erinnerungen von Bewohnern aus Fukushima und verarbeitete diese in einer Serie von kurzen Manga in der Abendausgabe der Asahi-Zeitung, von denen der erste drei Tage nach dem Erdbeben erschien. Sie schildern den „realen Seelenzustand (*riaru na shinri* リアルな心理) und das Handeln der Menschen zu jenem Zeitpunkt“ (Japan Media Arts Festival Archive 2011), basierend auf Shiriagaris Erfahrungen als freiwilliger Helfer im Katastrophengebiet. Unweigerlich richtet sich dabei sein Fokus auf die Kernkraft als Problem (*genshiryoku mondai* 原子力問題).

Im Werk der Manga-Autorin Kōno Fumiyo こうの史代 (*1968) aus Hiroshima zeigt sich die gesamte Bandbreite der nuklearen Problematik. In *Yūnagi no machi, sakura no kuni* 夜風の街、桜の国 [Stadt der nächtlichen Windstille, Land der Kirschblüten; 2004] erzählt sie die Geschichte einer Frau, die zum Zeitpunkt des Atombombenabwurfes in ihren Zwanzigern war. Zehn Jahre danach lebt sie mit ihrer Mutter in einer behelfsmäßigen Wohnung und verliebt sich in einen Arbeitskollegen, stirbt jedoch langsam an der Strahlenkrankheit. In der Essay-Sammlung *Hi no tori* 火の鳥 [Feuervogel; 2012] wiederum erzählt Kōno die Geschichte eines Mannes, der seine nach einem Tsunami verschollenen Frau im Katastrophengebiet sucht. Die Auseinandersetzung mit dem nuklearen Trauma und der sich in die Gegenwart weiterziehenden Bedrohung ist auch hier verknüpft mit der Frage nach dem Gedächtnis, und damit dem Gedenken.



Bildquelle: Japan Media Arts Festival Archive 2011

5 *Realtime* und Nostalgie

Was ist eine Gegenwart, die sich hauptsächlich als zu überbrückende Ungewissheit im Hinblick auf unklare Zukunftsperspektiven manifestiert? Die Konsumwelt liegt weder räumlich noch finanziell in greifbarer Nähe, und reale Begegnungen driften zunehmend in eine von Simultaneität geprägte Kommunikationswelt hinein. Oder ist *realtime* das neue Real? Die Möglichkeit einer grenzüberschreitenden Gleichzeitigkeit bringt nicht nur neue Formen des Austausches hervor, sondern auch den Wunsch nach dem Echten und Authentischen. In nostalgischen Rückblenden wird eine Zeit heraufbeschworen, in der die Verhältnisse scheinbar noch klarer, die Werte beständiger und die Zukunft weniger vage waren.

In der Literatur der Heisei-Zeit finden sich neben einer Shōwa-Nostalgie zahlreiche Sehnsuchtsorte der Vergangenheit. Im Roman *Hitori biyori* 一人日和 (*Eigenwetter*; 2007) von Aoyama Nanae 青山七重 (*1983) zieht die zwanzigjährige Protagonistin Mita Chizu zwar nach Tōkyō, doch stellt sich ihre Unterkunft in der Großstadt bei der Ankunft als einfaches Zimmer im Haus der 71-jährigen Ogino Ginko, einer Bekannten in einem Vorort heraus. Die luxuriöse Glitzerwelt der Metropole liegt räumlich immer noch in weiter Distanz und scheint auch sonst unerreichbar. Chizu beginnt zu jobben, doch die anfängliche Aufbruchsstimmung weicht bald einem Gefühl der Stagnation und Orientierungslosigkeit. Die Bewältigung der unmittelbaren Gegenwart scheint schwierig, und so schweift Chizu in Gedanken in eine Vergangenheit, in der die Dinge noch in Ordnung gewesen waren, und sehnt sich vage nach einer Zukunft, in der die Probleme des Jetzt gelöst sein werden. Dieser sehnsüchtige Blick zeigt sich immer wieder im Bild der

vorbeifahrenden Züge. So arbeitet Chizus Freund im Kiosk eines Bahnhofs, und das Haus ihrer Vermieterin liegt unmittelbar an einer Bahnlinie:

Ohne Unterbruch durchdrangen die Geräusche der vorbeifahrenden Züge und die Stimme mit den Ankündigungen das Haus. Jedes Mal, wenn ein Schnellzug oder ein Express vorbeifuhr, zitterte und klirrte die Glastür. Daran hatte ich mich unterdessen gewöhnt. Für ein Haus, in dem jemand, der sich mit irgendwelchen Jobs durchschlägt, mit einer Seniorin zusammenwohnt, war so ein Lärm nur gut. Wenn ich mir morgens die Zähne putzte, ging ich auf die Veranda hinaus und schaute mit einer Hand auf den Hüften den vorbeifahrenden Zügen nach. Manchmal traf sich mein Blick mit jemandem im Zug, und ich wendete die Augen ab, da diese Person bestimmt zurückstarren würde. Von Oginos Haus aus gesehen war es der letzte Wagen des Zuges Richtung Shinjuku. (Aoyama 2007: 372)

Chizu erlebt ihre eigene Perspektivenlosigkeit im Kontrast zur Vermieterin Ogino Ginko, die sich als äußerst vitale und tatkräftige Dame erweist und sich auch in Liebesdingen keineswegs so zögerlich und verkorkst anstellt wie die fünfzig Jahre jüngere Chizu. Allmählich entwickelt sich ein Austausch zwischen den beiden ungleichen Frauen. In einer leisen, poetischen Atmosphäre nähern sie sich an, eingebettet in den Ablauf der Jahreszeiten. Die Züge als moderne Metaphern für den Fluss des Lebens sind ein Motiv, das sich in vielen anderen Erzählungen ebenfalls findet. Ebenso wie Flüsse verbinden Züge verschiedene Stationen, und können als Metapher für den Wunsch gelesen werden, dass die Dinge im Fluss sind, sich in der verwirrenden Gegenwart ein Weg zeigt, der zum nächsten Punkt im Leben führt und somit eine Perspektive bietet.

5.1 Magische Zeit

Diesen Wunsch nach einer alles verbindenden Zeitlichkeit setzt Kawakamis Kurzgeschichte *Kamisama* 神様 (Der Bärengott; 1998) konsequent um. Sie erschafft eine scheinbar außerhalb der Zeit stehende, magische Welt. Zusammen mit ihrem kürzlich zugezogenen neuen Nachbarn, einem großen Bären, macht die namenlose Protagonistin einen Spaziergang. Die Erzählung verläuft nach einer kurzen Rückblende zu Beginn chronologisch. Der Text steht fast ausschließlich im Präsens, nur selten finden sich Anzeichen des Fiktionalitätsmarkers *-ta*. Daher entsteht der Eindruck, dass man sich an jedem Punkt der Erzählung innerhalb des Bewusstseins der Erzählerin befindet. Der Leser wird gleichsam von einem *stream of consciousness* einer Erzählinstanz mitgetragen, deren Gestalt als Ich-Erzählerin sich im japanischen Text erst spät und beiläufig offenbart.

Der Bär hat mich zu einem Spaziergang eingeladen. Wir gehen zum Flussbett. Das Flussbett ist zu Fuß in etwa zwanzig Minuten zu erreichen. Ich war zu Beginn des

Frühlings einmal dort, um den Enten zuzuschauen. In der heißen Jahreszeit, sogar mit einem Mittagessen dabei, war es das erste Mal für mich. Wanderung trifft es sogar vielleicht besser als Spaziergang. (Kawakami 1998: 9)

Der Spaziergang ist in einer Art fiktiven Gegenwart erzählt, was weiter zum märchenhaften Charakter der Geschichte beiträgt. Dies ist die magische Zeit der Erzählung. Zwar existieren Rückblenden, doch sind diese gleichsam abgetrennt und außerhalb der Sphäre des Jetzt. Nicht nur zeitlich sind die Grenzen aufgehoben, auch sonst verschwimmen die Grenzen: der Bär benimmt sich menschlicher als ein Mensch, und im Blick der Fische im Wasser spiegelt sich der der Erzählerin. Die Geschichte vermittelt ein Gefühl des wundersamen Wohlbefindens, eines Einsseins des Ich mit seiner Umgebung.

In der Neuauflage der Erzählung nach der Dreifachkatastrophe im März 2011, *Kamisama 2011* 神様 2011, nimmt die magische Zeitlosigkeit ein abruptes Ende. Geigerzähler, Schutzmasken und weiteres Instrumentarium der Post-Fukushima-Ära machen deutlich, dass auch mit einem Spaziergang in den Zauberwald der Gegenwart nicht mehr entronnen werden kann. Die zeitliche Trennung in ein Davor und ein Danach zieht sich wie eine unsichtbare Mauer durch die Erzählung.

5.2 Zeit und Metafiktion

In seinem Text *Dōkeshi no chō* aus dem Jahr 2012 erzählt Enjō Tō die höchst versponnene Geschichte eines Schriftstellers, der als Ich-Erzähler *watashi* unterwegs dem Reisenden A. A. Abrams begegnet. *Watashi* sinniert über seine Geschichten mit einigermaßen absurd klingenden Titeln wie „Geschichten, die man nur im Flugzeug lesen kann“ bis zu „Geschichten, die man nur unter einer Katze lesen kann“ (*neko no shita de yomu ni kagiru* 猫の下で読むに限る). Im Gespräch mit A. A. Abrams über die Übersetzung in tote und nichtexistierende Sprachen erfährt er von einer seltenen Insektenart, dem Harlekin-Schmetterling. Dieser muss mit einem speziellen Netz über den Köpfen der Menschen eingefangen werden. Die Zeitebenen sind in diesem metafiktionalen Geflecht aus Ideen, Gedanken über Autorschaft und Originaltext nicht mehr auseinanderzuhalten. Zwar werden in gelegentlichen Rückblenden Hintergründe und Vorgeschichten eingeflochten, doch insgesamt entzieht sich diese Erzählung aufgrund ihrer Selbstreferenzialität einer temporalen Strukturierung. Hier wird die Zeitlichkeit mit dem Mittel der Metafiktion aufgehoben und der Text bietet dem Leser die Möglichkeit, der Gegenwart zu entkommen.

5.3 Moratorium

Ein Typus, über den in der japanischen Kritik der 1990er Jahre viel debattiert wurde, ist der Moratoriumsmensch (*moratoriumu ningen* モラトリアム人間). Dieser zögert „seine Reifung und seinen Eintritt ins Erwachsenenstadium hinaus, um sich im psychischen Aufschub der gesellschaftlichen Verantwortung zu entziehen“ (Erikson, zit. nach Gebhardt 2010: 272). Prototypisch hierfür stehen die zumeist männlichen Hauptfiguren von Murakami Haruki. So verbringen sowohl der leicht lethargische, namenlose Protagonist aus *Hitsuji o meguru bōken* 羊を巡る冒険 (*Wilde Schafsjagd*; 1982) wie auch Tengen aus *1Q84* (2009) ihr Junggesellendasein recht angenehm fern von einer von Überstunden und Ernährertum geprägten hegemonialen Salaryman-Maskulinität.

Einen Eindruck von der Befindlichkeit des Einzelnen in einer Moratoriums-Phase gibt auch folgender Auszug aus *Watashi no kareshi* わたしの彼氏 [Mein Freund; 2010] von Aoyama Nanae.

Drinne lasen die Mitglieder des Vorleseclubs in Gruppen aufgeteilt voller Eifer *kamishibai*, eine Art Schaukastentheater mit Papierbildern. Meine Gruppe führte gerade die Geschichte „Kachikachi yama“ [Der Feuerberg, eine Vendetta-Geschichte zwischen einem Hasen und einem Tanuki] vor. Als er das Bild des ahnungslosen Tanuki auf dem Boot betrachtete, ging Ayutaro durch den Kopf, dass die freieste und langweiligste Zeit seines bisherigen Lebens gerade jetzt sei. Da war nichts gewesen außer dem jetzigen Moment, und es würde wohl auch nichts mehr kommen. In dieser Stimmung wurde es ihm zumute, als sei sowieso alles einerlei. (Aoyama 2011: 164)

In der lose aneinandergereihten Darstellung der Gegenwart reflektiert sich die kurze Phase des Studentendaseins, dessen Vergänglichkeit die Protagonisten mit einem Vorgeschmack der Nostalgie zur Kenntnis nehmen.

Der Mensch im sozialen Moratorium findet sich in der Literatur der Heisei-Zeit immer wieder, auch nach dem Eintritt ins Erwerbsleben. Ein Beispiel ist der Träumer Tarō im Roman *Haru no niwa* 春の庭 (*Frühlingsgarten*; 2014) von Shibasaki Tomoka 柴崎友香 (*1973), der Bequemlichkeit zur obersten Handlungsmaxime in seinem Leben gemacht hat. Nichts ist ihm so sehr zuwider wie „Umstände“ (*mendō* 面倒) und sämtliche sozialen Verpflichtungen, die diese mit sich bringen. Der Kontrast zu seiner Nachbarin Nishi könnte größer nicht sein. Die unkonventionelle Manga-Zeichnerin ist muskulös, braungebrannt und trinkfest – und von einer besessenen Neugierde getrieben, das hellblaue Nachbarhaus zu erkunden. In einem Tōkyō, das sich in rasantem Um- und Neubau befindet, zieht das alte Haus ihre Phantasie in den Bann. Ohne einheitlichen Baustil vereint es japanische und westliche Bauelemente und scheint gleichermaßen das Portal zu einer anderen Dimension, in der verschiedene Zeiten aufeinanderzutreffen scheinen:

Zumindest wenn sie vom Sofa im Wohnzimmer aus auf den Garten hinter der Veranda hinausblickte, fühlte sich Nishi vollkommen glücklich. Das Licht der untergehenden Sonne schien schräg bis zu ihrem Platz, und außer den Vogelstimmen hörte man fast kein Geräusch. Die Dielen der Veranda waren so oft poliert worden, dass sie stellenweise weißlich aussahen, und die Zeit, die seit Jahrzehnten darüber hinweg geflossen war, schien sich zu überlagern mit der Zeit dieses Nachmittags. (Shibasaki 2018: 120)

In diesem Haus, das eine Art Raum außerhalb der hektischen Gegenwart darstellt, kristallisieren sich die Sehnsüchte und Gedanken Nishis und schließlich auch Tarōs.

Die Autorin Shibasaki Tomoka zeichnet in ihren Erzählungen ein Zeitgefühl, das im urbanen und sozialen Wandel der Gegenwart die Isolation des Einzelnen inmitten dieser Geschäftigkeit spürbar macht. In ihrem Werk *Haru no niwa* schildert sie die eigenartig-unbeholfenen Versuche ihrer Protagonisten, miteinander und mit ihrer Umgebung in Kontakt zu treten. Dieses Motiv zieht sich durch sämtliche Erzählungen Shibasakis, angefangen mit dem erfolgreich verfilmten Debüt *Kyō no deki goto* 今日の出来事 [Was heute geschah; 2000], über *Dreamers* ドリーマーズ (2009) bis *Haru no niwa*. Während auf der räumlichen Ebene das Streifen durch die ausgehöhlten urbanen Landschaften der Metropolen steht, überlagern sich auf der zeitlichen Ebene digital beschleunigte Kommunikation mit nostalgischen Gedankengängen über ein früheres, entschleunigtes Bild der Stadt.

5.4 Ennui

Eine besondere Form der Langeweile ist der Ennui (*unzari* うんざり). Hier entfällt der kreative Aspekt, der in der Semantik der Langeweile noch enthalten ist. Der Ennui beinhaltet auch ein Gefühl der Übersättigung und der Gereiztheit. Murakami Ryū gilt als der prominenteste Vertreter dieses Zeitempfindens, dessen Spannung sich bei ihm in Aggression und Gewaltausbrüchen entlädt.²¹ Beispielhaft hierfür ist seine Erzählung *Line* ライン (1998), in der eine Nacht der Reihe nach aus den wechselnden Perspektiven von knapp zwanzig ProtagonistInnen erzählt wird. Im Zentrum steht dabei eine mysteriöse junge Frau namens Yūko mit übersinnlichen Fähigkeiten. Sämtliche Figuren befinden sich am Rand der Gesellschaft und bewegen sich in einem diffusen Halbschatten aus Illegalität und Gewalt. Sie alle begegnen sich mehr oder weniger zufällig im Verlauf einer einzigen Nacht und geben sich den Erzählfaden bei der Begegnung weiter. Eine dieser Figuren ist die fünfundzwanzigjährige Junko, die unter dem Namen Megumi als Prostituierte S/M-

²¹ Auch Kuroda Akira 黒田晶 (*1977) mit seinem *yellow trash*-Debut *Made in Japan* メイドインジャパン (2001) und Kanehara Hitomi mit *Hebi ni piasu* (2003) könnten hierzu gezählt werden.

Dienstleistungen anbietet. Auf dem Weg zu einem Kunden gehen ihr folgende Gedanken durch den Kopf:

„Heiß heute, nicht“, sagte der Taxifahrer, als sie das Fenster fünf Zentimeter herunterließ. Junko fand es nicht so heiß. Der Fahrer war gegen Ende zwanzig, also etwas älter als sie, und hatte einen Kaugummi im Mund. Vorhin, als Junko gefragt hatte, ob sie rauchen könne, hatte er sie mit verwundertem Blick über den Rückspiegel angeschaut. Sein Gesichtsausdruck verriet Erstaunen über ihre höfliche Art, obwohl sie mit ihrem dicken Make-Up ganz offensichtlich aus dem Rotlichtmilieu stammte. Lästiger Typ (*unzari na yatsu da na* うんざりなやつだな), hoffentlich beginnt der nicht zu quatschen, dachte sie. (Murakami 1998: 25)

Die Verwendung von *unzari* verweist hier primär auf eine soziale Übersättigung, einen Überdruß an Zwischenmenschlichkeiten. Zugleich klingt hier die Langeweile in ihrer negativen Form an. Dies ist auch dann der Fall, wenn im Verlauf der Erzählung verschiedene Protagonisten ihr Zeitempfinden und ihre Eigenwahrnehmung mit dem Onomatopoetikum *gunyagunya* グニャグニャ („gummiartig“) umschreiben. Die Entgrenzung in der temporalen und physischen Wahrnehmung entläßt sich in brachialen Gewaltexzessen. Zeit wird buchstäblich totgeschlagen, im Kriegsszenario des Videospiele eines *hikikomori* ebenso wie in der ziellosen Autofahrt mit der Leiche im Kofferraum oder der manischen Telefoniererei der Speed-Konsumentin Chiharu. Jenseits der massiven Aggression und hyperindividualistischen Isolation der Charaktere bricht die Morgendämmerung an. Die ebenso unerklärliche wie sinnlose Schönheit bringt für einen kurzen Augenblick die irren Stimmen der Nacht und ihre Traumata zum Verstummen. Im Tagesanbruch erscheint für einen kurzen Moment ein Horizont und damit ein Orientierungspunkt – doch dieser bleibt Sehnsucht.

Fazit: Transgression

Vielleicht ist es gewagt, anhand einiger weniger Thesen die Literatur der Heisei-Zeit zu charakterisieren. Dennoch konnten auf diese Weise einige literarische Tendenzen der Gegenwartsliteratur aufgezeigt und umrissen werden, die in dieser Form im Verlauf der drei Dekaden Heisei in Erscheinung getreten sind.

Die Zunahme von Schriftstellerinnen in der Heisei-Zeit ist eine markante Veränderung der literarischen Landschaft der letzten dreißig Jahre. Und in Anbetracht der Tatsache, dass viele der ältesten Werke der japanischen Literatur von Frauen verfasst wurden, ist es nur erstaunlich, dass es so lange gedauert hat, bis Autorinnen nun auch im Bereich der Preisverleihungen in ausgeglichenerem Verhältnis präsent sind.

Die literarische Öffnung für die neuen Kommunikationstechnologien ergibt sich aus dem Aufkommen neuer Medien im Zuge der Digitalisierung. Die Offenheit der Literatur

jedoch für neue Ausdrucksformen, das Einflechten komprimierter, emotionaler Bilder in Prosatexte ist an sich keine grundsätzliche Neuerung. Bereits in der *waka*-Lyrik und später in der *haiku*-Dichtung fand dieser Prozess statt – und in der Heisei-Zeit nun mithilfe von Twitter oder Textnachrichten. Zudem ist die Multimedialität ein ständiger Begleiter literarischer Texte, wie das Beispiel des *Heike monogatari* 平家物語 aus dem 12. Jahrhundert illustriert: Nach mündlichen Überlieferungen entstand eine Niederschrift, die, begleitet von Bildrollen, schließlich in den Nō-Stücken von Zeami 世阿弥 (1363–1443) adaptiert wurden.²²

Dasselbe ließe sich sagen über die Mystery- und Horror-Literatur. Diese verfügt über eine weit zurückreichende Tradition in der japanischen Literatur – man denke nur an die Dämonen (*oni* 鬼) des *Ise monogatari* 伊勢物語 aus dem 10. Jahrhundert oder an die Schaugestalten der Lesehefte (*yomihon* 読本) und Kabuki-Stücke des 17. Jahrhunderts. Nach einer Phase der phantastischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermengten sich in der Heisei-Literatur Genres vom Untergrund in die Massenkultur, zum einen durch die Popkultur, zum anderen durch Strategien der Verlage, um neue potentielle Leserschaft anzuziehen.

Die neoproletarische Literatur reflektiert inhaltlich die ökonomische Instabilität nach dem Platzen der Seifenblasenwirtschaft. Die Schilderung prekärer Lebens- und Arbeitsbedingungen aus der Perspektive Betroffener lässt sich zurückverfolgen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, als mit der proletarischen Literatur die Arbeiterschicht literarisch in Erscheinung trat. Charakteristisch für die Gegenwartsliteratur ist jedoch die spürbare Vereinzelung des Individuums in der Heisei-Zeit: Nicht mehr Klassenkampf, sondern das Überleben des Einzelnen steht im Mittelpunkt. Ein weiteres Merkmal der Heisei-Literatur sind die zeitlichen Aspekte der Nostalgie und der Dystopie. In beiden reflektieren sich sowohl Ängste in Bezug auf die Gegenwart wie auch Wünsche nach Alternativen für die Zukunft. Dem *realtime*-Zwang der dauernden Simultaneität entzieht sich, wer sich in den Gegenentwürfen aus der Allgegenwart des Nebeneinanders hinauskatapultiert. Dieser Tendenz zur Nostalgie steht der zeitgeschichtliche Bezug vieler heisei-zeitlicher Texte vermeintlich gegenüber. Denn eigentlich bietet genau die Möglichkeit solcher Gegenentwürfe einen Weg, sich der gegenwärtigen Realität zu vergewissern, während die Geister vergangener Traumata und die schwelenden künftigen Gefahren sich um das Ich im Hier und Jetzt ranken. Autoren und Autorinnen der Heisei-Ära sind die Stimmen einer Zeit an der Schwelle. Sie sind Medien, die die Grenzen von Vergangenheit und Zukunft, zwischen Leben und Tod, zwischen Sein und Nichtsein überschreiten, eine jede auf ihre eigene Weise.

²² Die jüngste bekannte Version einer Schlüsselstelle aus dem Epos findet sich in Murakami Harukis 1Q84, was jedoch eher ein Beispiel für die Intertextualität ist.

Aus diesem Grund soll an dieser Stelle als umfassendes Motiv die Transgression genannt werden: Die Literatur der Heisei-Zeit ist geprägt von der Grenzüberschreitung (*ekkyōsei* 越境性) in sprachlicher und inhaltlicher Hinsicht. Sie ist global und transnational. Das Japanisch als ihre Sprache ist auch ein Instrument von exophonen AutorInnen innerhalb und außerhalb Japans, die die sprachlichen Möglichkeiten immer wieder aufs Neue ausloten. Das Verschwimmen der Grenze zwischen Literatur und Unterhaltung zeichnete sich bereits länger ab, und zeigt sich beispielsweise im Mediamix. Autoren und Autorinnen, die wie Machida Kō 町田康 (*1962) neben ihren schriftstellerischen Aktivitäten in einer Punkband spielen oder wie Murata Sayaka in einem 24-Stunden-Laden arbeiten, wie Murakami Ryū und Miyabe Miyuki Gameplots oder Drehbücher verfassen oder in anderen Projekten tätig sind, sind keine Seltenheit mehr.

Im Erzählen verbinden sich Menschen aller Zeiten mit der Welt. Es kann als eine Grundeigenschaft des Menschen bezeichnet werden. In der Wahl des Mediums jedoch und in der Art und Weise, wie die Dinge ausgedrückt werden, scheint der Hintergrund der jeweiligen Zeit und ihrer Geschichte durch. Die Ausprägungen des Erzählens reflektieren die Zeit ihres Entstehens – in diesem Fall der dreißig Jahre Heisei von 1989–2019.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- ABE, Kazushige 阿部和重 (2004): *Gurando finale* [Grande finale] グランド・フィナーレ. Tōkyō: Kōdansha.
- AOYAMA, Nanae 青山七重 (2007): „Hitori biyori (*Eigenwetter*) 一人日和“. In: *Bungei shunjū* 3: 364–433.
- AOYAMA, Nanae 青山七重 (2011): *Watashi no kareshi* [Mein Freund] わたしの彼氏. Tōkyō: Kōdansha.
- ASABUKI, Mariko 朝吹真理子 (2011): „Kikotowa [Kikotowa] きことわ“. In: *Bungei shunjū* 3: 390–443.
- ASABUKI, Mariko 朝吹真理子 (2018): *TIMELESS*. Tōkyō: Shinchōsha.
- ASAI, Ryō 朝井リョウ (2012): *Nanimono* [Wer] 何者. Tōkyō: Kōdansha.
- KAKUTA, Mitsuyo 角田光代 (2002): *Kūchu teien* [Schwebender Garten] 空中庭園. Tōkyō: Bunshun bunko.
- KAKUTA, Mitsuyo 角田光代 (2004): *Taigan no kanojo* [Die Frau am gegenüberliegenden Ufer] 対岸の彼女. Tōkyō: Bungei shunjū.
- KAKUTA, Mitsuyo 角田光代 (2007): *Sanmen kiji shōsetsu* [Seite Drei-Romane] 三面記事小説. Tōkyō: Bunshun bunko.
- KANEHARA, Hitomi 金原ひとみ (2003): *Hebi ni piasu (Tokyo Love)* 蛇にピアス. Tōkyō: Shūeisha.
- KAWAKAMI, Hiromi 川上弘美 (1998): *Kamisama (Der Bären Gott)* 神様. Tōkyō: Chūō kōronsha.

- KAWAKAMI, Hiromi 川上弘美 (2011): *Kamisama 2011 (Der Bäregott 2011)* 神様 2011. Tōkyō: Kōdansha.
- KAWAKAMI, Mieko 川上未映子 (2008): *Chichi to ran* 乳と卵 [Brüste und Eier]. Tōkyō: Kōdansha.
- KIRINO, Natsuo 桐野夏生 (1997): *OUT* アウト. Tōkyō: Shūeisha.
- MATAYOSHI, Naoki 又吉直樹 (2015): *Hibana* [Funken] 火花. Tōkyō: Bungei shunjū.
- MIURA, Shion 三浦しをん (2006): *Mahoro ekimae Tada benriken* [Allroundgeschäft Tada beim Bahnhof Mahoro] まほろ駅前多田便利軒. Tōkyō: Bungei shunjū.
- MIYABE, Miyuki 宮部みゆき (1993): *Kasha (Feuerwagen)* 火車. Tōkyō: Shinchō Bunko.
- MURAKAMI, Haruki 村上春樹 (2009): *1Q84*. Tōkyō: Shinchōsha.
- MURAKAMI, Ryū 村上龍 (1998): *Line* ライン. Tōkyō: Gentōsha.
- MURATA, Sayaka 村田紗耶香 (2016): *Konbini ningen (Die Ladenhüterin)* コンビニ人間. Tōkyō: Bungei shunjū.
- NAKAMURA, Fuminori 中村文則 (2005): *Tsuchi no naka no kodomo* [Das Kind in der Erde] 土の中の子供. Tōkyō: Shinchōsha.
- NAKAMURA, Fuminori (2018): *Die Maske*. Übers. von Thomas Eggenberg. Zürich: Diogenes.
- NOBU, Morio ノブ・モリオ (2004): *Kaigo nyūmon* [Einführung in die Pflege] 介護入門. Tōkyō: Bungei shunjūsha.
- SHIBASAKI, Tomoka (2018): *Frühlingsgarten*. Übers. von Daniela Tan. Berlin: bebra.
- TAGUCHI, Randy 田口ランディ (2011): *Hiroshima, Nagasaki, Fukushima: Genshiryoku o ukeireta Nihon* [HIROSHIMA, NAGASAKI, FUKUSHIMA: Japan akzeptiert die Atomenergie] ヒロシマ、ナガサキ、フクシマ 原子力を受け入れた日本. Tōkyō: Chikuma purimā shinsho.
- TAGUCHI, Randy 田口ランディ (2014): *Zazen gāru* [Zazen girl] 座禅ガール. Tōkyō: Shōdensha.
- TAWADA, Yoko (2018): *Sendbo-o-te*. Übers. von Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch Verlag.
- TSUJIMURA, Mizuki 辻村深月 (2010): *Tsunagu* ツナグ. Tōkyō: Shinchō bunko.
- TSUJIMURA, Mizuki 辻村深月 (2018). *Kagami no kojō* [Die einsame Spiegelburg] かがみの孤城. Tōkyō: Popura sha.
- WATAYA, Risa 綿矢りさ (2017): *Keritai senaka (Hinter deiner Tür aus Papier)* 蹴りたい背中. Tōkyō: Kawade Shobō Shinsha.
- YOSHIMOTO, Banana (1992): „Moonlight Shadow“. Übers. von Wolfgang E. Schlecht. In: SCHLECHT, Wolfgang E. (Hg.): *Kitchen*. Zürich: Diogenes: 135–183.

Sekundärquellen

- ABE AUESTAD, Reiko (2016): „Invoking affect in Kawakami Mieko's *Chichi to ran* (Breasts and Eggs, 2008): Higuchi Ichiyō, playful words and ludic gestures“. In: *Japan Forum* 28 (4): 530–548.
- BERET, Madlen (2015): „*Worte ohne Schutzanzug*“. *Wagō Ryōichi. Japanische Lyrik nach „Fukushima“*. Berlin: EB Verlag.
- CIPRIS, Zeljiko (2015). „To Hell With Capitalism: Snapshots from the Crab Cannery Ship 資本主義の生き地獄より 「蟹工船」のスナップ数枚“. In: *The Asia-Pacific Journal* 13 (17/3): <https://apjif.org/Zeljko-Cipris/4315.html> (zuletzt aufgerufen: 5. Februar 2020)

- CHINO, Noriko (2008): *Miyabe Miyuki's Place in the Development of Japanese Mystery Fiction*. Ohio State University (Dissertation):
https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:osu1230340838
 (zuletzt aufgerufen: 16. August 2019).
- FURUICHI, Noritoshi 古市憲寿 (2011): *Zetsubō no kuni no kōfukuna wakamonotachi* [Glückliche Jugend im Land der Verzweiflung] 絶望の国の幸福な若者たち. Tōkyō: Kōdansha.
- GABRIEL, Philip (2006): *Spirit matters. The transcendent in modern Japanese literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- GAITANIDIS, Ioannis (2012): „Spiritual Therapies in Japan“. In: *Japanese Journal of Religious Studies* 39 (2): 353–385.
- GEBHARDT, Lisette (2010): *„Nach Einbruch der Dunkelheit“. Zeitgenössische japanische Literatur im Zeichen des Prekären*. Berlin: EB Verlag.
- IKEZAWA, Natsuki 池澤夏樹 (2011): *Haru o urandari wa shinai. Shinsai o megutte kangaeta koto* 春を恨んだりはしない 震災をめぐって考えたこと [Den Frühling hasse ich nicht. Gedanken zur Katastrophe]. Tōkyō: Chūō Kōron Sha.
- IWATA-WEICKGENANNT, Kristina, Roland ROSENBAUM (Hg.) (2015): *Visions of precarity in Japanese popular culture and literature*. Abingdon: Routledge.
- IWATA-WEICKGENANNT, Kristina (2014): „‘Fukushima leben’, oder wie spricht man von der verlorenen Heimat? Politische Ambivalenzen in Wagō Ryōichis Katastrophenpoesie“. In: GEBHARDT, Lisette und Evelyn SCHULZ (Hg.): *Neue Konzepte japanischer Literatur? Nationalliteratur, literarischer Kanon und die Literaturtheorie*. Referate des 15. Deutschsprachigen Japanologentags. Berlin: EB Verlag: 223–252.
- Japan Media Arts Festival Archive (2011): *Excellence Award. Ano hi kara no manga* [Manga seit jenem Tag] あの日からのマンガ:
http://archive.j-mediaarts.jp/festival/2011/manga/works/15m_Ano-hi_kara_no_Manga/ (zuletzt aufgerufen: 17. August 2019).
- Kadokawa Corporation (2020): „Maho no i-Land taishō [Der große Maho no i-Land-Preis] 魔法のいらんど大賞“: <http://award.maho.jp/entrylist/> (zuletzt aufgerufen am: 5. Februar 2020).
- KAI, Sayaka 甲斐さやか (2011): „Sakka Asabuki Mariko [Die Schriftstellerin Asabuki Mariko] 作家朝吹真理子“. In: *AERA* 18. April: 5.
- KASAI, Kiyoshi 笠井潔, SHIMADA Sōji 島田荘司 (2002): „Honkaku misuterī ni ‘Dai-san no ha’ ga yatte kita [Die dritte Welle der echten Mystery ist da] 本格ミステリーに『第三の派』がやってきた“. In: YAMAZAKI, Yukio 山崎幸雄 (Hg.): *Misuterī ga wakaru shōsetsu torippā-hen* ミステリーがわかる. 小説トリッパー編. Tōkyō: Asahi Shinbunsha: 11–42.
- KAWAMURA, Minato 川村湊 (2009): „Heisei bungaku to wa nani ka? Gurōbarusei to ekkyōsei o haranda bungaku [Was ist Heisei-Literatur? Literatur der Globalisierung und der Transgression] 平成文学とは何か? グローバル性と越境性をはらんだ文学“. Beitrag auf *imidas*: <https://imidas.jp/jijikaitai/l-40-067-09-01-g148> (zuletzt aufgerufen: 15. August 2018).
- KAWAMURA, Minato 川村湊 (2011): *Genpatsu to genbaku. „Kaku“ no sengo seishinshi* [AKWs und Atombombe. Psychologie der „nuklearen“ Nachkriegszeit] 原発と原爆 「核」の戦後精神史. Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

- KIMATA, Satoshi 木股知史 (1997). „Murakami Haruki kara Yoshimoto Banana made [Von Murakami Haruki bis Yoshimoto Banana] 村上春樹から吉本ばななまで“. In: ŌHASHI Nobuo 大橋信夫 (Hg.): *Jidai betsu nihon bungakushi jiten. Gendai hen* 時代別日本文学史 時点 現代編. Tōkyō: Tōkyōdō Shuppan: 438–442.
- KIMURA, Saeko 木村朗子 (2013): *Shinsaigo bungakuron. Atarashii nihon bungaku no tame ni* [Literatur nach der Katastrophe. Für eine neue Literatur Japans] 震災後文学論 あたらしい日本文学のために. Tōkyō: Seidosha.
- KOYANO, Ton 小谷野敦 (2010): *Gendai bungaku ronsō* [Debatten der Gegenwartsliteratur] 現代文学論争. Tōkyō: Chikuma shobō.
- LESER, Julia, Maria Trunk (2013): „Radioactivists: Wurzeln und Dynamiken von Protest und Dissidenz in Japan seit Fukushima“. In: GEBHARDT, Lisette, Steffi RICHTER (Hg.): *Lesebuch ‚Fukushima‘: Übersetzungen, Kommentare, Essays*. Berlin: EB-Verlag: 337–348.
- MARGOLIS, Eric (2019): „Mind the gap. The ongoing battle to translate Japan's leading literary women“. In: *Metropolis Magazine* November 29, 2019.
- NUMANO, Mitsuyoshi 沼野充義 (2018): „Nihon bungaku no ima, koko – sekai bungaku kyōwakoku wa kanō ka? [Das Hier und Jetzt der japanischen Literatur – Kann es Weltliteratur geben?] 日本文学のいま、ここ – 世界文学共和国は可能か?“. In: Nihon bungeika kyōkai (Hg.): *Bungaku 2018* 文学 2018. Tōkyō: Kōdansha: 1–11.
- ŌTSUKA, Eiji 大塚英志 (2007): *Sabukaruchā bungakuron* [Literatur und Subkultur] サブカルチャー文学論. Tōkyō: Asahi shinbunsha.
- SAITŌ, Minako 斎藤美奈子 (2018): *Nihon no dōjidai shōsetsu* [Japanische Romane der Gegenwart] 日本の同時代小説. Tōkyō: Iwanami shoten.
- SASAKI, Atsushi 佐々木敦 (2016): *Nippon no bungaku* [Literatur Japans] 日本の文学. Tōkyō: Kōdansha gendai shinsho.
- SCHERER, Elisabeth (2011): *Spuk der Frauenseele: weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge*. Bielefeld: transcript.
- SCHERER, Elisabeth (2012): *Unheimlich prominent. Yōkai und yūrei in der japanischen Kulturgeschichte*. Düsseldorf: Japanstudien (DJAS), Bd. 4.
- STARRS, Roy (2011): *Politics and religion in modern Japan. Red sun, white lotus*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- SUZUKI, Hisao 鈴木比佐雄, KŌRIYAMA Naoshi 郡山直 et al. (2012): *Datsu genpatsu, shizen enerugī 218nin shishū = Farewell to Nuclear, Welcome to Renewable Energy: A Collection of Poems by 218 Poets* 脱原発自然エネルギー218 人詩集. Tōkyō: Kōrusakkusha: 294–308.
- TAN, Daniela (2014): „Literature and the trauma of Hiroshima and Nagasaki“. In: *Japan Focus* 12 (40/3): <https://apjjf.org/2014/12/40/Daniela-Tan/4197.html> (zuletzt aufgerufen: 28. August 2019).
- TAN, Daniela (2017). „Diese Schläge treffen die Herzgegend“. In: *Neue Zürcher Zeitung* 25. Juli: 34: <https://www.nzz.ch/feuilleton/hibana-bei-netflix-diese-schlaege-treffen-die-herzgegend-ld.1307615> (zuletzt aufgerufen: 28. August 2019).
- TAN, Daniela (2019): „Telling time. Literary rituals and trauma“. In: MONTEMAYOR, Carlos, Robert DANIEL (Hg.): *Time's urgency*. Leiden/Boston: Brill: 198–211.
- URATA, Kenji 浦田憲治 (2015): *Mikan no Heisei bungakushi* [Unvollständige Literaturgeschichte der Heisei-Zeit] 未完の平成文学史. Tōkyō: Hayakawa shobō.

WITTKAMP, Robert (2002): *Mord in Japan. Der japanische Krimi und seine Helden: vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*. München: Iudicium.

WHITE, Eric (2005): „Case Study: Nakata Hideo's *Ringu* and *Ringu 2*“. In: McROY, Jay (Hg.): *Japanese Horror Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 38–50.