

Die Kodierung von Emotionen in Ogawa Yōkos Werken und deren affektives und gefühlsbezogenes Wirkungspotential

Elena Giannoulis (Berlin)

Abstract

The present article investigates in what way emotions are encoded in the works of Ogawa Yōko and reveals how their affective and feeling-oriented impact potential unfolds. It argues that emotions predominantly occur in their pre-reflective form, i.e. as affects that are expressed by *sensory narration*. The study demonstrates that protagonists cannot verbalize and thematize reflected forms of emotions, i.e. feelings, or they stop at the affective level, primarily at the perception of physiological reactions. Sensory narration is embedded in the fairytale-like and yet uncanny-seeming basic mood that characterizes Ogawa's literature. This mood is largely generated by sequences that will be defined in the present article as a *mood tableau*. After clarifying the issue of the production process and quality of mood in the text and the textual encoding of emotions (affects and feelings), text-based and empirical approaches from literary studies will be incorporated as an outlook on future research on this topic. The hypothesis is that due to the sensory and affective narration style, readers subconsciously shift to an affective perception mode, which subsequently turns into a feeling-oriented mode. This is because, in contrast to the characters, the reader cannot stop at the affective level and cognitively steps in for the protagonists, i.e. the reader reflects on the affective during the reading process and is moved by the feeling that the protagonist lacks; he fills the psychological void in the text. The affect–reaction model introduced here can also be applied to the works of other authors and, by its symbiosis of text-based and empirical approaches, has great potential for the affective sciences within literary studies.

Einleitung

Ihr Sprachstil war nicht besonders. Es gab weder interessante Charaktere noch originelle Schauplätze. Aber hinter ihren Worten rauschte ein kühler Strom, in den ich mein Herz eintauchen konnte.¹

Auf den ersten Blick spielen Emotionen in der Literatur der japanischen Autorin Ogawa Yōko 小川洋子 (geb. 1962) eine geringe Rolle. Sie werden nur selten benannt oder thematisiert

¹ OGAWA 2011: 200.

und ihre Texte gewähren nur wenige direkte Einblicke in die Psyche der Protagonisten.² Doch Emotionen sind ein Schlüssel zum Verständnis von Ogawas Werk und dessen Wirkungspotential. Die These dieses Aufsatzes ist, dass Emotionen in Ogawas Texten hauptsächlich in ihrer vorreflektierten Form als Affekte vorliegen und subtil in eine märchenhafte, geheimnisvolle und beunruhigende Stimmung eingebettet sind, die beim Lesen einen affektiven Raum öffnet. Die Art und Weise, wie Emotionen in die Literatur von Ogawa eingeschrieben sind, erklärt auch ihre starke affektive und gefühlsbezogene Wirkung auf den realen und hypothetischen Leser und liefert eine Erklärung dafür, warum die Rezipienten, bis hin zum körperlichen Nachempfinden des Erzählten, in ihre hermetisch abgeschlossene Welt hineingezogen werden. In dieser geht es um die schmerzhaft und leidvolle wechselseitige Dynamik von Erinnerung und Vergessen bzw. von Festhalten und Loslassen und wie das eine zum Persönlichkeitsverlust, das andere zur Obsession werden kann. Über all diesen Themen steht aber die Omnipräsenz der Emotionen, die sich ihren Weg über die Sinneswahrnehmungen suchen, was in der Ogawa-Forschung bisher kaum thematisiert worden ist.³

² Wenn im Folgenden etwa von „Protagonisten“ und „Lesern“ die Rede ist, dann sind immer, wenn nicht explizit die Wörter „Protagonistinnen“ oder „Leserinnen“ verwendet werden, Protagonist*innen und Leser*innen gemeint.

³ Die japanische Ogawa-Rezeption beginnt kurz nach ihrem Debut im Jahre 1989. Von 1989 bis 1999 finden sich hauptsächlich Buchbesprechungen, aber es existieren auch auf Einzelthemen bezogene Beiträge zu Ogawas Werk, etwa zu Hass/Ekel von TAKAHASHI Toshio 高橋敏夫 (1993) und zur Vagheit (*aimaisa* 曖昧さ) von KOBAYASHI Kōichi 小林広一 (1996). Zwischen 2000 und 2009 steigt das Interesse an ihrem Schreiben, wobei unter den etwa dreißig Beiträgen meist nur kurze Rezensionen zu finden sind. 2004 brachte das Magazin *Yuriika* eine Sondernummer zu Ogawas Gesamtwerk heraus, und es erschienen Einzelartikel zu „Welten in Ogawas Literatur“, zum Thema „Essen“ und zu ihrer Erzählweise. Von 2010 bis 2019 intensiviert sich die japanische Ogawa-Forschung, was sich auch in der Zahl der Beiträge (etwa fünfzig) widerspiegelt. Das abgedeckte Themenspektrum ist breit, und die Forschung beginnt, sich auch mit ihrer Erzählweise auseinanderzusetzen. Es wurden vor allem Aufsätze zu den Themen Krankheit, Tod, Erinnern, Essen, Körperlichkeit, Religion, Anne Frank, Vergangenheit, Angst, Mathematik, Nostalgie und Schach publiziert. In Bezug auf Techniken des Erzählens wurden „Erzählungen in Erzählungen“, die Perspektive und rhetorische Mittel untersucht. Ferner wird sie in einigen Beiträgen in Bezug auf so genannte „Frauenliteratur“ besprochen. Seit 2020 scheint sich das Interesse an ihren Werken weiter zu steigern. Im Fokus stehen Themen wie Tod, Familienbild und Bewusstsein. Eine gute japanische Monographie zum Gesamtwerk von Ogawa hat AYAME Hiroharu 綾目広治 2009 vorgelegt. Leider existiert bisher nur vergleichsweise wenig westlichsprachige Forschung zu Ogawas Werk, die sich zudem nicht mit textuell verankerter Stimmung und Emotionen beschäftigt. Englischsprachig sind bisher Aufsätze zu den Themen Erinnerung und Trauma, Körper, Gender, Essen, Religion sowie Mythen und Märchen entstanden. Zu nennen sind die Beiträge von Lucy FRASER (2013, 2020), Mayako MURAI (2014, 2015), Eve ZIMMERMAN (2016), David HOLLOWAY (2017), Noriko MIZUTA (2018), Roland S. GREEN (2018), Mina QIAO (2019), Yuko OGAWA (2019), Grace En-Yi TING (2020) und FOONG/CHANDRAN (2020). Auf Deutsch liegen die unveröffentlichte Magisterarbeit zu Ogawa von Katja CASSING (1996) und Artikel von Diana DONATH (2006, 2012), Lisette GEBHARDT (2009) und Elena GIANNOULIS (2015, 2016a, 2016b, 2022) vor. Auf Italienisch wurden Beiträge zu Ogawas Literatur von Anna SPECCHIO (2014, 2016a, 2016b) und auf

Um die Kodierungen und Wirkungen von Emotionen in Ogawas Literatur beschreiben zu können, unterscheide ich zwei verschiedene Formen von Emotionen, nämlich *Affekte* und *Gefühle*. Diese Unterscheidung, die im Aufsatz an späterer Stelle genauer erläutert wird, habe ich aus den literarischen Texten und der Emotionstheorie heraus entwickelt. Affekte sind nach meinem Verständnis universelle vorreflektierte Formen von Emotionen, die sich über die Wahrnehmung sensorischer Reize auf eine Umgebung und die dadurch ausgelösten physiologischen Reaktionen äußern können. Gefühle hingegen sind kulturell variable und kognitiv verarbeitete Ausdrücke von Emotionen, die komplexe Formen wie etwa Sekundäremotionen annehmen können. Meine These ist, dass Emotionen im Werk von Ogawa in den meisten Fällen als Affekte vorliegen und nicht als Gefühle. Ogawa bedient sich einer *sensorischen Erzählweise*, welche die visuelle, auditive, taktile/haptische, olfaktorische und gustatorische Wahrnehmung der Umgebung fokussiert und sich durch die Beschreibung körperlicher Reaktionen der Protagonisten auf ihr Umfeld charakterisieren lässt. Da in den meisten Texten von Ogawa die Erzähler und Protagonisten übereinstimmen und die Geschichten aus der Ich-Perspektive erzählt werden, kann man beim Lesen in die sensorische Wahrnehmung der Hauptfiguren schlüpfen und die durch sie erzählte Welt hautnah wahrnehmen.

Die affektive Rahmung für das *sensorische Erzählen* wird durch Sequenzen generiert, die ich als *Stimmungstableaus* bezeichne.⁴ Ein Stimmungstableau ist eine szenisch erzählte Passage, die keine handlungstragenden Elemente besitzt und einen heterotopen Erlebnisraum öffnet, in dem teilnahmslos eine spezifische Visualität, Klang- oder Geruchsfarbe beschrieben wird.

Im Folgenden wird anhand exemplarischer Textstellen aus Ogawas Gesamtwerk gezeigt, wie Emotionen in ihren Äußerungsformen als Affekte und (seltener) Gefühle repräsentiert werden und welche Wirkung sie entfalten. Nach einer kurzen Definition der Termini „Emotion“, „Affekt“ und „Gefühl“ und theoretisch-methodischen Vorüberlegung, wie man Emotionen in Literatur operationalisierbar macht, folgt die Analyse der Stimmung in Ogawas Werken, die als Rahmung für das sensorische Erzählen und die Entfaltung des affektiven und gefühlsbezogenen Wirkungspotentials der Texte zentral ist. Im Anschluss daran werden das sensorische Erzählen definiert und explizite Repräsentationen von Gefühlen untersucht. Dabei werden auch Beispiele aufgezeigt, wie Ogawa ihre Poetologie im Hinblick auf Emotionen, wie etwa im Eingangszitat, innerliterarisch reflektiert. Am Ende des Artikels wird das weitere Forschungsvorhaben skizziert, indem die Thesen zur Kodierung von Emotionen und deren Wirkung auch in Bezug auf reale Leser betrachtet werden. Die Ausarbeitung dieser These leistet einen Beitrag für die empirische Emotionsforschung.

Französisch von Aurélie JULIA (2010) verfasst. Auch Ogawa selbst trägt seit Beginn ihrer Karriere in Form von Essays und überdurchschnittlich vielen Gesprächsrunden (*taidan* 対談) zur Ogawa-Forschung bei.

⁴ Der Begriff Stimmungstableau wurde in der oben genannten Bedeutung von mir geprägt.

Emotionen (*emotions*), Affekte (*affects*) und Gefühle (*feelings*)

Emotionen sind eine universelle Komponente menschlichen Daseins. Unzählige Studien aus Soziologie, Neuro- und Kognitionswissenschaft, Psychologie, Philosophie oder Kulturwissenschaft haben in den letzten zwanzig Jahren – seit sich die Emotionswissenschaft (im englischsprachigen Raum *affective sciences* genannt) als Forschungsfeld etabliert hat – versucht, „Emotionen“ zu definieren, ihre individuelle und gesellschaftliche Bedeutung zu erfassen und ihre Funktionen zu verstehen.⁵ Im semantischen Feld „Emotionen“ tauchen in der Theoriedebatte auch die Begriffe „Gefühl“, „Affekt“, „Leidenschaft“ oder „Empfindung“ auf, und es werden Vorschläge präsentiert, wie sie sich definitorisch voneinander abgrenzen lassen. Insgesamt lässt sich aber feststellen, dass in der Emotionstheorie *kein* Konsens darüber herrscht, wie man Gefühl, Affekt und Emotion, die im vorliegenden Aufsatz im Mittelpunkt stehen, definiert. Es gibt unüberschaubar viele Definitionen, die je nach Erkenntnisinteresse unterschiedlich ausfallen. Weitgehend geeinigt hat man sich in der Emotionsforschung aber darüber, dass Emotionen psychophysiologische Prozesse sind, die durch die bewusste und/oder unbewusste Wahrnehmung eines Objekts oder einer Situation ausgelöst werden und mit physiologischen Veränderungen, spezifischen Kognitionen, subjektivem Gefühlserleben und einer Veränderung der Verhaltensbereitschaft einhergehen. Die meisten Studien betonen, dass Emotionen eine affektiv-phänomenologische, eine kognitive, eine physiologische und eine handlungsmotivierend-funktionale Dimension haben.⁶ Für Emotionen als Oberbegriff für Affekt und Gefühl wird in vorliegendem Aufsatz folgende Definition nach Puca verwendet:

Vielen Definitionen [von Emotionen] ist [...] gemein, dass es sich um ein komplexes Phänomen handelt, das mit einer Veränderung verschiedener Komponenten einhergeht. Physiologische Reaktionen (Physiologie) wie ein Anstieg der Herzfrequenz, Schwitzen oder eine Erweiterung bzw. Verengung von Gefäßen (Erröten und Erblassen) kann man relativ gut beobachten bzw. messen. Dies gilt auch für die Verhaltenskomponenten wie die Veränderung der Mimik, Gestik, Körperhaltung und Stimmlage. Schwieriger zu messen ist die Erlebniskomponente, die im deutschsprachigen Raum auch als *Gefühl* bez. wird. Sie ist nur der ‚führenden‘ Person selbst zugänglich [...]. Von der Verhaltenskomponente und der physiologischen Komponente kann man nicht unbedingt auf die subjektive Komponente schließen. Dies liegt zum einen daran, dass es bisher nicht zuverlässig gelungen ist, physiologische Reaktionsmuster eindeutig unterschiedlichen Gefühlsqualitäten wie z.B. Scham, Furcht oder Überraschung zuzuordnen. [...] E. haben eine wichtige Bedeutung für Motivationsprozesse (*Motivation*). Sie leiten zielgerichtetes

⁵ Vgl. vor allem *Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch* von KAPPELHOFF *et al.* (2020); PRITZKER *et al.* (2020); KOCHINKA (2004); FRIJDA (1986) und PANKSEPP (1998).

⁶ Vgl. etwa EKMAN/DAVIDSON 1994; FRIES 1996, 2008, 2009; WINKO 2003; HILLEBRANDT 2011.

Verhalten (*Ziele*) ein und begleiten es. E. entstehen mit Bedürfnissen (*Bedürfnis*) und wenn die Möglichkeit zur Bedürfnisbefriedigung in Aussicht steht.⁷

Eine Form der Emotion, die erst in den letzten zwei Jahrzehnten in der Forschung an Bedeutung gewonnen hat und bisher in der Literaturwissenschaft nur am Rande thematisiert wird, ist der Affekt. Die meisten aktuellen Studien zu Affekten stammen aus der Soziologie, Sozialpsychologie, Anthropologie und den Kultur- und Medienwissenschaften.⁸ Für die vorliegende Arbeit spielt der Affekt in den literarischen Quellen aus der japanischen Gegenwartsliteratur bei der Kodierung und Wirkung von Emotionen eine entscheidende Rolle, denn der Begriff des sensorischen Erzählens wird aus der Entschlüsselung der Kodierung des Affekts heraus entwickelt. Affekte werden von Gefühlen im folgenden Sinne voneinander abgegrenzt:

Gefühl - [...] Während → *Affekte* [...] als reflexhafte Reaktionen auf äußere Anstöße gelten, beschreibt man das Gefühl als ein reflexives Geschehen im Subjekt (Stalfort 2013). Gefühle sollen dabei in besonderer Weise der Gestaltung und Moderierung (Bildung, Veredelung, Kultivierung) zugänglich sein. Voraussetzung für diese Auffassung ist die Konzeptualisierung des Gefühls als eigenständiges Vermögen zwischen Erkenntnis und Begehren. Die Aufklärungsphilosophie fasst das Gefühl als die Fähigkeit, sich einer sinnlichen Empfindung bewusst zu werden: Gefühle sind ins Bewusstsein tretende Erregungen. [...].⁹

Affekte sind also im Gegensatz zu Gefühlen vorreflektierte physiologische Dimensionen von Emotionen. Sie äußern sich körperlich durch beispielsweise Puls, Drüsenfunktionen und Muskeltätigkeiten.

Theoretisch-methodische Vorüberlegungen zu Emotionen in literarischen Texten

Inzwischen ist die Frage nach Formen und Funktionen von Emotionen auch in den Literaturwissenschaften angekommen.¹⁰ Dies ist wichtig, weil in literarischen Texten Emotionen in narrativer Form vorliegen und somit private und gesellschaftliche

⁷ PUCA 2021: „Emotionen“.

⁸ Vgl. etwa WEHRS/BLAKE 2017; MASSUMI 2002; AHERN 2019; VON SCHEVE 2009; MÜHLHOFF 2018; KRAUSE-WAHL *et al.* 2006.

⁹ ZUMBUSCH 2016: 546f.

¹⁰ Bisher gibt es kaum Studien zu sprachlich ausgestalteten Formen von Emotionen für die japanische Literatur. Es existieren jedoch Arbeiten zu Emotionen in der japanischen Kultur und Gesellschaft, etwa aus der Psychologie und Anthropologie, wie zum Thema Scham von Ruth BENEDICT mit ihrem bekannten Werk *The Chrysanthemum and the Sword* (1946) und zu Gefühlen in sozialen und privaten Kontexten (vgl. MATSUMOTO 1996). Im Rahmen der Maskierung von Emotionen werden Etiketteregeln (vgl. KINSKI 2013), *display rules* (vgl. MATSUMOTO 1996) und Selbstkontrolle (vgl. BIERWIRTH 2005) untersucht.

Bedeutungsdimensionen, die sie im realen Raum besitzen, wegfallen und andere, wie etwa die Instanz des Erzählers, der das Geschehen im Text oder die Innenwelt der Figuren kommentieren kann, hinzukommen. Schwerpunkte literaturwissenschaftlicher Emotionsforschung sind Empathie- und Pathosforschung, Untersuchungen zu Wirkungspotentialen von Texten sowie Rezeptionshaltungen und Emotionalisierungstechniken. Es gibt jedoch nicht nur Arbeiten, die in erster Linie in der empirischen Emotionsforschung zu verorten sind, sondern auch Projekte, die eher die kulturellen Bewertungen und Repräsentationsformen diverser Emotionen wie Trauer, Zorn oder Liebe vornehmen oder Schlüsselszenarien¹¹ literarischer Gattungen mit fest assoziierten Emotionen herausfiltern. Diese Studien arbeiten meist mit text- und rezeptionsbezogenen Ansätzen und präsentieren einen theoretisch-methodischen Zugang zu literarischen Emotionen, der hier als Grundlage für weitere Überlegungen zu Emotionen bei Ogawa verwendet wird.¹² Allen voran seien hier die Arbeiten *Kodierte Gefühle: Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900* (2003) von Simone Winko und *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten: Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel* (2011) von Claudia Hillebrandt genannt, die Ansätze aus Literaturwissenschaft, Psychologie, Kulturwissenschaft, Semiotik und Soziologie zusammenführen. Die textuelle Gestaltung von Emotionen ist, wie auch diese Studien zeigen, äußerst heterogen und man sollte mit allgemeinen Ableitungen und Regeln in Bezug auf die Emotionsdarstellungen zurückhaltend sein. Nicht nur jede Zeit oder jede Kultur bringt andere Kodierungen von Emotionen hervor, sondern auch innerhalb einer Kultur existieren synchron unzählige Wege, Emotionen narrativ zu verankern. Wohl gibt es aber, worauf auch in der Emotionsforschung hingewiesen wird, zeit-, kultur- oder etwa genrespezifische Konventionen bei der sprachlichen Ausgestaltung von Emotionen. Es ist wichtig und richtig, dass in der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung mittlerweile offen damit umgegangen wird, dass man Emotionen nur auf das Erkenntnisinteresse zugeschnitten definieren kann und man Ansätze aus unterschiedlichen Disziplinen kombinieren muss, um das Feld „Emotion und Literatur“ angemessen bearbeiten zu können. Dabei ist zentral, dass man die Kodierung von Emotionen im Text nicht ohne die Wirkung erfassen kann. Der Versuch, den Rezipienten bei der Erforschung der Emotionen außen vor zu lassen, scheitert. Vielmehr muss nach einem Weg gesucht werden, mit den Emotionen des Erzählers, der Figuren, der (hypothetischen) Rezipienten oder gar des Autors umzugehen.

Hillebrandt schlägt für die Erschließung der Kodierung von Emotionen und deren Wirkung einen prototypensemantischen Ansatz vor. Dieser geht davon aus, dass es Skripts oder Schemata mit bestimmten Abfolgen von Ereignissen in bestimmten Kontexten gibt, die kongruent sind zur eigenen emotionalen Erfahrung. Emotionen seien an eine spezifische

¹¹ Vgl. DE SOUSAS 1997.

¹² Vgl. neben den in diesem Kapitel genannten vor allem VON KOPPENFELS (2016); SCHONLAU 2017 und HOGAN 2018.

Form gebunden, die im Text narrativ verankert wird und je nach Kultur, Zeit oder Gesellschaft variiert.¹³ In Bezugnahme auf soziologische Studien kommt Hillebrandt unter Berücksichtigung der Thesen zur Kodestruktur von Emotionen von Winko zu dem Schluss:

Die Tatsache, dass Emotionen auch als kulturell kodiert aufgefasst werden können, damit partiell typisiert und intersubjektiv nachvollziehbar sind, rechtfertigt die literaturwissenschaftliche Analyse von Texten im Hinblick auf Emotionen auch ohne empirische Verfahren [...]. Die Schilderung emotional kodierter Situationen in literarischen Texten erlaubt unter Zuhilfenahme der entsprechenden Emotionsregel [...] Rückschlüsse auf vorhandene oder zumindest stereotyp erwartbare Emotionen.¹⁴

Mit einem wirkungsästhetischen Ansatz nach Wolfgang Iser wird begründet, dass durch die Struktur des Textes auch Aussagen über dessen Wirkung gemacht werden können. Es geht demnach um einen textzentrierten Ansatz zur Beschreibung emotionaler Wirkungspotentiale. Problematisch dabei ist natürlich, dass nicht vollständig entschlüsselt werden kann, zu welchem Code oder zu welcher Darstellungskonvention von Emotion welche emotionale Reaktion gehört, jedoch bieten Ansätze aus den Kognitionswissenschaften, der Lese- und Emotionspsychologie, Linguistik oder der Evolutionspsychologie im Hinblick auf eine bestimmte Kultur oder Epoche Orientierungshilfen, um auf Wirkungspotentiale zu schließen. Ein vielversprechender Ansatz aus der Evolutionspsychologie stammt von Katja Mellmann, die darauf hinweist, dass man sich mit traditionellen philologischen Ansätzen aus der Textanalytik streng genommen nur mit der Mimesis (was fühlt eine Figur im Text) oder der literarischen Ausgestaltung (eine Emotion wird im Text mit einem bestimmten Motiv oder Symbol verbunden) von Emotionen im Text befassen kann. Man könne aber nicht von einer lustigen Szene oder einem traurigen Ausgang sprechen, „ohne sich auf die emotionale Wirkung der Texte auf einen Leser zu beziehen. Und diese Wirkung lässt sich nur über die Korrelation bestimmter Textmerkmale mit den Gesetzmäßigkeiten einer reagierenden Leserpsyche bestimmen“.¹⁵ Für Mellmann stehen dabei eher die unbewussten emotionalen Reaktionen, die auf einfache psychische Strukturen verweisen, im Fokus, wenn sie mit einem evolutionsbiologischen Ansatz Rückschlüsse auf die emotionale Wirkung von Texten auf den Leser zieht. Die reflexhaft einsetzende emotionale Reaktion sei auf „basale physische Vorgänge“ beschränkt, während „emotionsgesteuerte Kognitionen“, die als Gefühle erlebt werden, von kulturellen und individuellen Umständen abhängig seien.¹⁶ Der Rezeptionsprozess von Erzähltexten müsse nach dem Schema einer Reiz-Reaktions-Kette modelliert werden. Ihre Kernthese, dass mediale bzw. fiktionale Reize/Emotionen so genannten

¹³ Vgl. HILLEBRANDT 2011: 36ff.

¹⁴ HILLEBRANDT 2011: 38–39.

¹⁵ MELLMANN 2007: 257.

¹⁶ MELLMANN 2007: 259.

„emotionalen Attrappen“ gleichkommen, entwickelt sie in Auseinandersetzung mit den Arbeiten des Emotionspsychologen Klaus Scherer sowie der Evolutionspsychologen Leda Cosmides und John Tooby. Durch das Konsumieren von Literatur werde durch Propositionen im Text¹⁷ bereits auf neuronaler Ebene ein „Emotionsprogramm initialisiert“, da unsere „emotionalen Auslöseschemata“ aktiviert werden.¹⁸ Unser emotionaler Apparat reagiere auf diese Attrappen, die evolutionär irrelevante Reize seien, mit ererbten physischen und psychischen Mechanismen. Beschriebene emotionale Reaktionen von Rezipienten auf Erzähltexte, Filme und andere Medien zeigten also, dass Attrappen wie etwa Figuren im Roman ausreichen, um Emotionen auszulösen, und dass Faktizität in diesen Auslöseschemata keine Rolle spielte.

In Bezug auf die Kodierung von Emotionen in Erzähltexten haben wir es mit sprachlichen Phänomenen zu tun. Es handelt sich um narrative bzw. fiktive Emotionen. Semiotisch betrachtet stellen in der Literatur Emotionen einen „*eigenständigen Kode*“ dar und sind zugleich selbst *kulturell kodiert*“.¹⁹ Winko hat herausgearbeitet, dass Emotionen in Literatur durch verschiedene konventionalisierte (sprachliche) Mittel explizit oder implizit thematisiert/bezeichnet oder dargestellt/ausgedrückt werden können:

Um die Thematisierung von Emotionen in literarischen und nicht-literarischen Texten zu analysieren, ist zu fragen, welche Propositionen ein Text enthält, die sich auf Emotionen beziehen. In aller Regel werden sie explizit formuliert, möglich ist aber auch, dass in einem Text die thematische Emotion nicht benannt, sondern umschrieben wird und in einer Analyse erst expliziert werden muss. Zu untersuchen ist, was über Emotionen wie gesagt wird. [...] Unter der ‚Präsentation‘ von Emotionen wird hier die sprachliche Gestaltung von Emotionen verstanden, deren Vorkommnisse nicht selbst Propositionen bilden (wohl aber Bestandteil von

¹⁷ In der Rezeptionsforschung von Texten geht man davon aus, dass Emotionen als Propositionen von Texten verstanden werden können, wie Monika SCHWARZ-FRIESEL betont: „Eine Grundannahme der modernen Textverstehensforschung ist, dass der Rezipient bei der Verarbeitung eines Textes nicht bloß die im Text dargebotenen Informationen aufnimmt und analysiert, sondern bei der Erstellung der mentalen Textrepräsentation aktiv Kohärenz herstellt und dabei textuelle Lücken füllt, indem Elemente seines Wissens in den Verstehensprozess mit eingebracht werden. [...] Schlussfolgerungen dieser Art nennt man in der Textverstehensforschung Inferenzen. Jeder Text verfügt also über ein ‚Inferenzpotential‘, das in der sprachlichen Textgestalt latent vorhanden ist, vom jeweiligen Leser dann durch Weltwissensaktivierung und kognitive Prozesse realisiert wird.“ (SCHWARZ-FRIESEL 2007: 32).

¹⁸ Vgl. MELLMANN 2006: 158ff. MELLMANN schreibt ferner: „Das Schicksal literarischer Figuren bewegt uns deshalb, weil unsere emotionalen Dispositionen auf die Vorstellungen, die der Text in unserem Geist hervorruft, genauso reagieren, wie auf kindchenschemagerechte Handydesigns, überhängende Felswände oder andere künstliche oder natürliche ›Attrappen‹.“ (ebd.).

¹⁹ WINKO 2003: 109.

Propositionen sein können) und die im Text durch implizite sprachliche und strukturelle Mittel umgesetzt werden.²⁰

Eine Thematisierung liegt laut Winko also vor, wenn der Erzähler oder die Figuren Emotionen benennen, über deren Qualität sprechen und diese evaluieren. Demzufolge ist eine Thematisierung meist explizit und kann u.a. durch so genannte Emotionswörter identifiziert werden. Wenn Emotionen präsentiert werden, treten sie meist implizit auf, etwa wenn ein Protagonist weint, was etwa auf Traurigsein verweisen kann. Aber auch geschilderte Raumstrukturen, Symbole, Metaphern oder etwa Witterungsbedingungen können auf Emotionen hindeuten. Die Instanz, die auf vielfältige Weise Emotionen ausdrückt, ist meist der Erzähler und/oder ein Protagonist. Emotionskodierende Sequenzen können aber auch manchmal keiner der beiden Parteien zugeordnet werden, können sie doch auch gerade dort kodiert sein, wo sie weder thematisiert noch repräsentiert werden.

Dass in Ogawas Texten Emotionen vor allem als Affekte kodiert sind, erleichtert es, die Reiz-Reaktions-Kette nachzuvollziehen, d.h. welche Wirkung die Kodierung von Emotionen auf den Leser hat. Das Erzählen, also auch die Kodierung, beschränkt sich größtenteils auf sensorische Prozesse, die eine unterbewusste affektive Reaktion seitens des hypothetischen Lesers hervorrufen. Die Protagonisten scheinen keine kognitive Verarbeitung der affektiven Reaktion zu vollziehen, d.h. die Gefühlsdimension der Emotion bleibt aus. Daher ist bei der Interpretation der kodierten Emotion in Ogawas Werken wenig kultur- und zeitspezifisches Wissen über Japan notwendig. Dies ist meiner Ansicht nach auch ein Indiz dafür, warum ihre Literatur global eine ähnliche Wirkung bei den Rezipienten entfaltet und nur sehr geringfügig an Raum und Zeit gebunden ist. Die potentielle Wirkung des sensorischen Erzählens auf den Leser ist zunächst auf der Ebene der Affekte zu verorten, also den unterbewussten universellen körperlichen Reaktionen auf den Text. Diese sind innerliterarisch und im Rahmen des literarischen Kommunikationssystems durch physiologische Beschreibungen zu erschließen und es bedarf keiner Analyse komplexer kognitiver und psychischer Prozesse, die bei Gefühlen untersucht werden müssten. Emotionen in Ogawas Werken sind nur an wenigen Stellen durch Emotionswörter explizit markiert und werden, wenn sie benannt werden, selten thematisiert. Implizit sind sie, ebenso wie die Affekte, vor allem in Stimmungen, Raumstrukturen und Landschaften eingebettet.

Diese definitorischen und theoretisch-methodischen Überlegungen zugrunde gelegt,²¹ wird im Folgenden gezeigt, wie Emotionen als Affekte und Gefühle in Ogawas Literatur

²⁰ WINKO 2003: 111–116.

²¹ An dieser Stelle wird bewusst darauf verzichtet, tiefer auf emotionstheoretische Forschungsliteratur einzugehen, da dies den Gegenstand eher ausfransen denn präzisieren würde. Die Lexikonartikel geben in komprimierter Form das wieder, was nach einer intensiven Beschäftigung mit den unüberschaubar vielen Emotionstheorien zu einer genaueren Definition dieser Termini führt. Sie sind abstrakt genug, um minimalkonsensuale Aussagen zu Emotionen leisten zu können, aber auch konkret genug, um sie auf meine Fragestellungen anwenden zu können. Ferner reicht für die

implizit und explizit kodiert sind. Daraus werden Vermutungen über die Wirkung der Texte abgeleitet, die als Ausblick auf weitere Forschungsergebnisse dienen. Zuvor wird jedoch die textinterne Stimmung untersucht, die Ogawas Literatur affektiv färbt.

Als Materialbasis bzw. Korpus meiner Untersuchungen für die *close readings* dient das Gesamtwerk der Autorin, aus dem ich für meine Thesen exemplarische Textbeispiele wähle. Es werden dabei auch längere Passagen zitiert, da sowohl der Begriff des sensorischen Erzählens als auch der des Stimmungstableaus primär aus den literarischen Texten selbst entwickelt werden und nicht etwa nur aus der Emotionstheorie heraus, denn diese hilft paradoxerweise bei der Präzisierung der Definition von Emotionen und deren erzähltechnischer Konstruktion in Ogawas Werk nur bedingt weiter.²²

Stimmungstableaus

In der japanisch-, deutsch- oder englischsprachigen Rezeption wird die Grundstimmung in Ogawas Texten als ein Merkmal ihrer Literatur hervorgehoben.²³ *En passant* fallen Adjektive wie märchenhaft,²⁴ seltsam/geheimnisvoll²⁵ oder beklemmend.²⁶ *Wie* diese Stimmung textuell generiert wird und welche Funktion sie erfüllt, bleibt jedoch in den wenigen existierenden wissenschaftlichen Arbeiten, Rezensionen und Nachworten zu ihrer Literatur im Dunklen.²⁷ Dies verwundert, denn Ogawa hat seit Beginn ihrer Karriere im Jahre 1989 über 35 Romane und zahlreiche Essaybände verfasst, die in viele Sprachen übersetzt wurden.

Beschäftigung mit Emotionen wie Gefühlen und Affekten in der Literatur eine Minimaldefinition, zumindest verglichen mit dem, was in der Psychologie, Neurologie oder den Sozialwissenschaften im Hinblick auf verschiedenen Emotionsdimensionen notwendig wäre, um dem Gegenstand gerecht werden zu können.

²² Als Grundlage für die Analyse dienen die japanischen Originaltexte, jedoch wird, sofern diese bereits vorliegt, aus der deutschen Übersetzung zitiert. Wenn aus Gründen der sprachlichen oder inhaltlichen Genauigkeit eine eigene Übersetzung aus dem Japanischen ins Deutsche gewählt wird, wird dies kenntlich gemacht.

²³ Ihr Stil wird generell als kühl, subtil, nüchtern und klar beschrieben. Leopold FEDERMAIR vergleicht Ogawas Werke in der *Neuen Zürcher Zeitung* mit einem „kalten Feuer“ (FEDERMAIR 2011: o. S.). In Bezug auf *Hisoyaka na kesshō* 密やかな結晶 (*Insel der verlorenen Erinnerung*, 1999) (OGAWA 2004a/2020) wird auch ein gesellschaftskritisches und politisches Potential in ihrer Literatur erkannt. So betont Steffen GNAM, dass das Regime in diesem Werk an die NS-Zeit und die chinesische Kulturrevolution erinnert (GNAM 2020: 10). Elke BRÜNS liest in das Werk eine Kritik an politische Gewaltherrschaft hinein (BRÜNS 2020).

²⁴ Vgl. etwa HIRSCH 2016: 10.

²⁵ Etwa in den Rezensionen oder anderen Beiträgen zu Ogawas Literatur von Lisette GEBHARDT (vgl. beispielweise GEBHARDT 2009 und 2017) oder in Maria FRISÉS Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 24.01.2005 (FRISÉ 2005: 34).

²⁶ Vgl. etwa GRANZIN 2011: 24 und UNTERHUBER 2019 auf literaturkritik.de.

²⁷ Vereinzelt finden sich in diesen aber auch Bemerkungen zu Wahrnehmung, Stimmung und der Erzählweise in Ogawas Werk. Zu nennen sind vor allem die Beiträge von ŌTA Wakaba 太田若葉 (2021)

Die eingangs beschriebene Grundstimmung fungiert in Ogawas Literatur als Gefäß bzw. Rahmung für das sensorische Erzählen und bedingt die Wirkungsweise der Texte mit. Im vorliegenden Aufsatz werden in Ogawas Texten Sequenzen identifiziert, in denen diese Stimmung mit bestimmten Elementen und Mitteln maßgeblich erzeugt wird und für die in diesem Aufsatz der Begriff *Stimmungstableau* eingeführt wird. Stimmungstableaus bestehen in Ogawas Literatur aus mehreren Bausteinen. Dazu gehören heterotope Schauplätze, szenische Erzähltechniken und die Beschreibung von teilnahmsloser Wahrnehmung. Sie kommen einem Stimmungsmarker gemäß meist am Anfang eines Textes vor oder tauchen in den Szenen auf, in denen Protagonisten Orte zum ersten Mal betreten, und unterbrechen oft Dialoge zwischen Figuren. Auffällig ist, dass sie keine handlungstragenden Elemente besitzen und als retardierendes Textelement wirken, das ein Eintauchen und Einfühlen in die Landschaft ermöglicht, vergleichbar mit dem Moment des Innehaltens beim Betrachten eines idyllischen Postkartenmotivs oder Bilderbuchs.

In den Literaturwissenschaften existieren zahlreiche Studien zum Stimmungsbegriff, der aufgrund seiner Unschärfe und seiner Theorieferne lange nur mit Vorsicht und mit entschuldigendem Gestus verwendet wurde, was laut Hajduk, der sich mit der Geschichte der Stimmung in der Literaturwissenschaft auseinandergesetzt hat, nicht sein müsste, wenn Stimmung in der Literatur „als ein in ästhetischen Objektivationen vermitteltes und als ein über dieselben vermittelndes Phänomen“²⁸ verstanden wird. Hier wird die Stimmungsdefinition von Meyer-Sickendiek (2016) zugrunde gelegt,²⁹ der Stimmung nicht nur als

zu Sinneswahrnehmung und Bewusstsein, ABE Masahiko 阿部公彦 (2018) zum Thema „Angst“, ŌMACHI Mitsuyo 大町光代 (2014) zum Thema Körpergefühl und die beiden bereits erwähnten von KOBAYASHI (1996) und TAKAHASHI (1993). Mina QIAOS (2019) Ausführungen, dass Ogawa „liminal spaces“ eröffnet, in denen Körper zu „liminal bodies“ werden, passt gut zu meiner These der heterotopen Räume als wichtigem Charakteristikum von Ogawas Literatur, jedoch kommt QIAO zu dem Schluss, dass diese Räume eine Auflösung des Körpers einleiten, um den Geist (*spirit*) zu befreien. Für mich sind diese heterotopen Räume aber eine Bedingung, damit sich das Sensorische entfalten kann. GEBHARDT (2009) geht auf mögliche psychologische Deutungen ein. In AYAME (2009) wird zudem versucht, die Stimmung in Ogawas Werk über die Inhalte und Besonderheiten bei der Beschreibung der Schauplätze zu definieren.

²⁸ HAJDUK 2011: 96.

²⁹ WINKO fasst in einem Exkurs zum Stimmungsbegriff folgendes zusammen: „Die Unterschiede [zwischen Stimmung und Emotion] werden in der Dauer und Intensität, dem Verlauf und der Intentionalität gesehen. Während Emotionen in der Regel als mentaler Zustand betrachtet werden, der nur über eine kurze Zeit andauert, intensiv empfunden wird, der abrupt einsetzt, einen Auslöser hat und auf ein Objekt gerichtet ist, gilt das für Stimmungen nicht. Sie werden als lang anhaltende Zustände aufgefasst, die meist unbewusst verlaufen, aber bewusst gemacht werden können, deren Auslöser unspezifischer und deren Objektbezüge unklarer sind oder die sich auf gar keine Objekte richten. Stimmungen werden von körperlichen, motivationalen, kognitiven und emotionalen Zuständen hervorgerufen und lassen sich auch so klassifizieren. Damit kann auch genauer angegeben werden, was an einer textuell ausgedrückten Stimmung in dieser Arbeit von Interesse ist: Es ist ihr emotionaler Wert.“ (WINKO 2003: 77).

Gemütsdisposition versteht, sondern auch deren „gestaltpsychologische“ Dimension betont.³⁰ In ihrer Eigenschaft als „Hintergrund“ bzw. „Dauertönung“ lässt sie sich auf die erzählte Welt übertragen, zumal die Grundstimmung in Ogawas Werken hauptsächlich durch die Disposition und Wahrnehmung der Figuren entsteht. Die Protagonisten selbst benennen die Stimmung/Atmosphäre (空気 *kūki*/風景 *fūkei*/情景 *jōkei*/景色 *keshiki*) im Text häufig als spezifisch. Die Adjektive, die sie dabei verwenden, wie zum Beispiel „seltsam, sonderbar“ (不思議な *fushigi na*) und „besonders“ (特別な *tokubetsu na*), öffnen zwar einen weiten Assoziationsraum, dieser ist aber nicht mit konkreten Bildern verknüpft. Daher bekommt man weder auf psychologischer, noch auf motivischer oder sprachlicher Ebene Antworten darauf, warum die Figuren die Stimmung als seltsam oder besonders bezeichnen.

Stimmungstableaus sind eng mit den Räumen bzw. Schauplätzen der Handlung verbunden. Dabei handelt es sich fast ausschließlich um Heterotopien, wie sie Foucault im Jahr 1967 in seinem Aufsatz „Des espaces autres“ definiert hat. Er zählt sie, ebenso wie Utopien, zu der Gruppe der Orte, „denen die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren“.³¹ Heterotopien sind somit Orte, die sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gesellschaft liegen und in denen in der jeweiligen Zeit und Gesellschaft vorgegebene Normen und Regeln gar nicht oder nur zum Teil gelten oder umgesetzt werden. Sie sind Entwürfe von Gegenräumen, die in besonderer Weise gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegeln. Auch dass Heterotopien einem System der Öffnung und Abschließung unterliegen, macht sie zu einem von anderen Orten abgegrenzten Raum. Das Betreten von Heterotopien ist das freiwillige oder nicht-freiwillige

³⁰ „**Stimmung** [im Original vorgehoben]- Haltung oder Disposition des Gemüts beziehungsweise Färbung der Gefühlslage eines Menschen, häufig auch auf körperliches Befinden bezogener Zustand (z. B. Behagen oder Spannung, Müdigkeit oder Schwäche). [...] Psychologisches Profil gewinnt der Begriff Stimmung in Abgrenzung zu Begriffen wie → *Affekt/Leidenschaft*, → *Gefühl* und → *Emotion*: Stimmungen sind von längerer Dauer, werden konsistenter und häufiger erfahren und sind im Gegensatz zu Emotionen nicht auf ein bestimmtes Objekt beziehungsweise Ereignis fokussiert. Nach William Morris sind Stimmungen nicht-intentionale Zustände mit niedrigerer Intensität, aber gleichwohl großer Auswirkung auf Wahrnehmung, Verhalten und Denken. Gestaltpsychologisch lassen sich Stimmungen als diffuser Hintergrund beschreiben, von dem sich Erlebnisse gleichsam als Figur abheben: Stimmungen sorgen so für eine Dauertönung des Erlebnisfeldes.“ (MEYER-SICKENDIEK 2016: 573).

³¹ FOUCAULT 2013: 320. Während Utopien Orte ohne realen Ort bzw. irreale/fiktive Orte sind, die in einem „allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen“, sind Heterotopien nach FOUCAULT „reale, wirkliche Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen“ (ebd.: 320).

(ritualisierte) Überschreiten einer Schwelle. In Bezug auf Ogawas Texte ist auch die Eigenschaft von Heterotopien als Heterochronien insofern interessant, als dass sie auch den normalen Verlauf der Zeit aufheben. Dies geschieht etwa, indem sie Zeit unendlich akkumulieren und damit auflösen wie Museen, Bibliotheken und Archive. Als Beispiel für „Ewigkeitsheterotopien“ und „Zeitheterotopien“ nennt Foucault u.a. auch Gärten, Friedhöfe, Irrenanstalten, Bordelle, Gefängnisse, Hotels, Kinos, Theater und Schiffe. Ogawas Geschichten spielen sich an heterotopen Orten wie Museen, Bibliotheken, Hotels/Landhäusern, Krankenhäusern/Kliniken, Marktplätzen, Laboren, Kaufhäusern, Schwimmbädern/Schwimmbhallen, Waisenhäusern, Pflegeheimen, Wohnheimen, Gärten, Kindergärten, Inseln, Kurorten, Volieren, Booten und kellerartigen Verstecken/Gefängnissen ab. Auch Schauplätze ihrer Werke wie Gartenpavillons, Schulküchen, Ställe, Gewächshäuser, Balkone, Schulhöfe, Baseballstadien und Fabriken können als Heterotopien verstanden werden. Gelegentlich sind auch so genannte *non-lieux* (Nicht-Orte) nach Marc Augé (1992) wie Bahnhöfe, Parkhausdächer, Busse oder andere Transiträume Ort der Handlung. Die heterotopen Schauplätze in Ogawas Texten hebeln Zeit und (gesellschaftlichen und kulturellen) Raum aus. Dieses verwendete Mittel ist ein erster Baustein, um die Konstruktion der für diese Literatur typischen märchenhaften und ungreifbar entrückten Stimmung zu verstehen.

Ein zweiter Baustein ist die genaue Beschaffenheit und Darstellung dieser Räume. Die Figuren beschreiben sie auf szenische/filmische Art wie Kulissen, die mit versatzstückhaften Requisiten ausgestattet sind. Die szenische Beschreibung ist jedoch hochgradig selektiv, d.h. sie erfolgt nur ausschnitthaft. Immer wiederkehrende Requisiten sind Uhren- oder Glockentürme, Brunnen, Eisdielen, Blumenläden, Vitrinen, Buntglasfenster, Fahrräder, Tauben, Eichen, Leuchttürme, Porzellanpuppen, alte Eisentore oder Kronleuchter, und sogar Figuren wie Ballonverkäufer und Maler mit Staffeleien. Ogawa zählt in diesen Kulissen vor allem Objekte und Statisten auf, die symbolträchtig sind und/oder auf romantische Klischeebilder einer kleinstädtischen westeuropäischen Idylle rekurren. Sie entsprechen bildlich gezeichneten märchenhaften und verträumten Szenerien:

Es war ein wunderschöner Sonntag. Am Himmel zeigte sich keine einzige Wolke, das Laub zitterte in der leichten Brise, und wohin man auch blickte, war alles in gleißendes Licht getaucht. Die Markise der Eisdielen, die Augen einer streunenden Katze, der Wasserhahn des Trinkbrunnens, sogar der mit Taubenkot bedeckte Sockel der Turmuhr – ein jedes Ding funkelte verheißungsvoll.

Auf dem Platz tummelten sich die Leute und genossen ihren freien Tag. Ein Luftballonverkäufer verwandelte mit quietschenden Geräuschen einen Ballon nach dem anderen in allerlei Tierköpfe, er war umringt von Kindern, die staunend zu ihm aufschauten. Auf einer Bank saß eine Frau, die an einem Pullover strickte. Irgendwo hupte jemand und eine Schar Tauben flog auf. Davon aufgeschreckt, begann ein Baby zu weinen, und seine Mutter nahm es behutsam auf den Arm.

Eine ganz und gar perfekte Szenerie, makellos und vollkommen, entfaltete sich im hellen Licht. Egal, wo man hinschaute, man hätte meinen können, es gäbe keinen Verlust auf dieser Welt.³²

Interieurs gleichen westlichen, mondänen und schlossartigen Räumen mit hohen Decken, wie man sie um 1900 in großbürgerlichen Häusern finden konnte:

Als ich schließlich müde vom Laufen stehen blieb, befand ich mich vor einem steinernen Haus. Davor stand eine majestätische Eiche, die das halbe Gebäude verdeckte. An den mit Spitzengardinen versehenen Fenstern hingen Blumenkästen, in denen rot blühende Pflanzen prangten. In der Eingangspforte war ein eindrucksvolles Relief geschnitzt.

Ich lauschte, es war jedoch nichts zu hören. Alles wirkte wie ausgestorben. Nur das Eichenlaub raschelte im Wind.

MUSEUM FÜR FOLTERINSTRUMENTE stand auf dem Schild an der Pforte. Es war ganz verrostet, aber der Schriftzug war noch zu erkennen.

„Folterinstrumente“, las ich laut. Na, das passt ja zu meiner Verfassung, dachte ich. Die geräumige Eingangshalle war erfüllt von farbigem Licht, das durch die Buntglasfenster einfiel. Ein Schirmständer mit einem Spiegel, zwei Sessel mit hohen Lehnen, ein Klavier, das schon seit ewigen Zeiten keinen Ton mehr von sich gegeben zu haben schien, eine Hutablage ... das alles war harmonisch aufeinander abgestimmt. Die Treppe hinter dem Klavier besaß einen sanften Schwung, und der dicke Teppich am Boden verhielt ein angenehmes Gefühl unter den Füßen. Auf einem Beistelltisch befanden sich eine Vase ohne Blumen und eine Porzellanpuppe, die Korkenzieherlocken hatte und brav auf einem Stuhl saß. Das Schuhregal zierte ein Spitzendeckchen mit einem Schwanenmotiv.

Es war absolut still im Raum, so als würden alle Dinge den Atem anhalten. Nur wenn

³² OGAWA 2011: 5. Da es sich bei diesem Zitat um ein für das Verständnis von Emotionen bei Ogawa sehr wichtiges handelt, seien hier einige Kommentare zu der sehr guten und flüssigen Übersetzung von Sabine Mangold erlaubt: Wörtlich steht im japanischen Original nicht „keine einzige Wolke“, sondern „kein Bruchstück Schatten“, wodurch Ogawa einen eher ungewöhnlichen, poetischen Ausdruck gewählt hat. Ferner ist nicht von einer „leichten Brise“ die Rede, sondern von einem „trockenen Wind“. Eine leichte Brise hat im Vergleich zu einem trockenen Wind eher positive Konnotationen. Im Original steht nicht „verheißungsvoll“, sondern „stolz“. Alle Gegenstände (die Markise oder etwa der Wasserhahn) werden also personifiziert. Das Wort „verheißungsvoll“ in der Übersetzung bezieht sich auf die betrachtende Protagonistin oder die betrachtenden Menschen. Ogawa verwendet für „quietschend“ Onomatopoesie (*kyurukyuru* キュルキュル). Die Übersetzerin wählt für *kanzen* 完全 in der Übersetzung das Wort „perfekt“. Das deutsche Wort perfekt ist meiner Ansicht nach hier etwas zu idealistisch. Ogawa betont durch das Wort *kanzen* 完全 eher, dass der Szenerie kein Teil fehlt und sie nicht beschädigt ist. Diese Szenerie „entfaltet“ sich nicht, sondern sie wird (passiv) vom Licht beleuchtet. Im Original wird nicht betont, dass das Licht hell ist. Im letzten Satz des Zitates geht es um die Innensicht der Protagonistin, denn dort steht *ki ga shita* 気がした.

das Eichenlaub draußen raschelte, warf das Licht, das durch die Buntglasfenster fiel, flirrende Muster auf den Boden.³³

Die scheinbar präzise realistische Beschreibung von Exterieurs und Interieurs führt jedoch nicht zur Imagination einer individuellen bzw. einzigartigen Szenerie, sondern sie wird zu einem austauschbaren, von Raum und Zeit losgelösten Bild.³⁴ Durch diese Beschreibungstechnik entsteht nicht der Eindruck eines konkreten Glockenturms, sondern der eines Bildes von einem Turm, wie man ihn etwa in Märchen oder Bilderbüchern vorfindet. Da die Schauplätze und ihre Requisiten nur im Detail sehr genau beschrieben werden, bleibt der Gesamteindruck nur umrisshaft. Die beschriebenen Details wie etwa eine Uhr am Turm rekurren jedoch auf ein bestimmtes kulturelles Wissen darüber, wie ein Turm mit einer alten mechanischen Uhr mit Soldaten und einem Hahn in etwa auszusehen hat. Durch die Auslassung der Beschreibung des Turms als Ganzem ergänzt der Leser das Bild vor seinem inneren Auge. Die präzise visuelle Wahrnehmung und szenische Beschreibung ist insgesamt nur auf Details ausgerichtet, die bestimmte (abstrakte) Bilder evozieren. Letztlich verwischt die auf den ersten Blick genaue realistische Erzähltechnik eher die Klarheit im Hinblick auf das Gesehene. Gleichzeitig sorgt sie für eine märchenhaft-traumhafte, unwirkliche und zeitlose Stimmung, die eine geheimnisvolle Aura innehat.³⁵

³³ OGAWA 2011: 120f. Im Originaltext steht „vor einem alten steinernen Haus“, was in Kombination mit einer majestätischen Eiche klischeehafter wirkt als in der Übersetzung. Wenn im Japanischen *ki ga shita* 気がした steht, sollte vielleicht in der Übersetzung wieder die Ich-Perspektive gewählt werden. Die „geräumige Halle“ ist ein Atrium. Es geht im Folgenden nicht darum, dass die Farben und Formen der Möbelstücke aufeinander abgestimmt sind, sondern darum, dass sie so platziert sind, dass sie nicht aus dem Gleichgewicht geraten.

³⁴ Zwei weitere Beispiele für Stimmungstableaus sind folgende Sequenzen:

„Der Himmel war wunderbar klar, und der Wind blies nur ein paar dünne Wölkchen vor sich her. An sonnigen Flecken blühten Krokusse, Narzissen und Margeriten. / Vom Bahnhof aus führen wir eine breite Straße am Marktplatz entlang und erreichten bald eine offene Landschaft mit Feldern und Gärten. Rechts von der Straße wucherte Gestrüpp, links breiteten sich Kartoffeläcker aus, hinter denen sich Wiesen und Weiden erstreckten. Wo am Horizont Hügel und Himmel aufeinandertrafen, ragte ein Glockenturm auf. Die gesamte Szenerie war gleichmäßig von der Sonne überflutet, die sich offenbar vorgenommen hatte, sämtliche Überreste des kalten Winters hinwegzuschmelzen, die sich noch im Schatten des Unterholzes verbargen.“ (OGAWA 2013: 6). Und: „Das Klappern der Tassen und Untertassen lockerte die steife Atmosphäre ein wenig auf, gleich darauf breitete sich jedoch wieder Stille aus. / Die Bibliothek hatte eine hohe Decke, und ich fröstelte. Kein Sonnenstrahl drang in den Raum, denn ungeachtet des schönen Wetters waren die dicken Vorhänge zugezogen. Das Licht, das durch die verstaubten Lampenschirme drang, war schwach, so dass der ganze Raum im Halbdunkel lag. Die Bücher in den Regalen, die die nördliche Wand bedeckten, verströmten einen eigentümlichen Geruch nach Leder und Papier.“ (OGAWA 2013: 10).

³⁵ HAYASHI Mariko hat in ihren Erläuterungen zu Ogawas Roman *Shugātaimu* シュガータイム (Sugar Time, 1991) Ähnliches bemerkt: „Wenn ich Bücher von Ogawa lese, spüre ich immer eine seltsame Beklommenheit. Ich frage mich, wohin ich überhaupt hingeführt werde. Während ich glaube, auf einem realen Spielplatz zu spielen, werde ich in eine Welt in einer anderen Dimension geschickt. Das, was ich als eine figurative Malerei betrachte, wendet sich und zeigt sich plötzlich als abstrakte

In Stimmungstableaus spielt auch die Schilderung der Wahrnehmung über die fünf Sinne eine Rolle, jedoch – im Gegensatz zu der in den Passagen des sensorischen Erzählens – aus einer teilnahmslosen, wie von Körper und Geist abgekoppelten Perspektive. Die Figuren bewegen sich in der Kulisse und nehmen Reize wahr, jedoch bleiben physiologische und psychische Reaktionen aus. Die teilnahmslose Beschreibung von Sinneswahrnehmungen birgt ein beunruhigendes Moment. Sie weist auf eine Abwesenheit in der Anwesenheit hin und auf die Unfähigkeit der Figuren, sich zu ihrem Umfeld in Beziehung zu setzen. Die Figuren stehen dem, was sie sehen, hören oder riechen, indifferent gegenüber und übernehmen für den Rezipienten der Texte die Funktion einer Kamera. Die Figuren drücken in einer bildhaften und klaren Sprache aus, was sie sehen, setzen sich dazu aber nicht in Beziehung. Die Indifferenz zeigt sich auch darin, dass sie sich nicht einordnen oder bewerten. Sie benennen, wie als Zuschauer, etwa das Wetter bzw. die Witterungsbedingungen, Klänge und Gerüche am Schauplatz. In Bezug auf das Wetter fällt eine starke Kontrastierung von Hell und Dunkel bzw. Licht und Schatten auf, die jedoch durch die in den Werken vorherrschende, alles umfassende Stille transzendierte wird. Die Dichte der Stille, die als durchdringend und übermächtig spezifiziert wird, schafft ein vakuumartiges Gefäß und begründet die hermetische Abgeschlossenheit der erzählten Welt:

Anders als die gewöhnliche, durch die Semesterferien bedingte Ruhe hatte diese Stille etwas Durchdringendes, Übermächtiges, dessen ich mich nicht entziehen konnte. Sie überwältigte mich stärker als alle Erinnerungen, so dass ich einen Moment vor dem Tor stehenblieb. Im Garten wucherte Unkraut und in einer Ecke des Fahrradständers lag ein Helm. Die Gräser bewegten sich im Wind als ob sie mir etwas zuflüsterten.

Ich suchte die Fenster nach einer menschlichen Gestalt ab. Fast alle wirkten wie eingerostet, und nur aus einem, das einen Spalt offen stand, wehte ein ausgebleichter Vorhang hervor. Überall auf der staubbedeckten Veranda lagen leere Bierflaschen und Wäscheklammern herum.³⁶

Malerei. Ohne präzise, gepflegte Sätze würde daraus nur Unsinn entstehen. Aber Ogawas Bücher sind so aufgebaut, dass alles realistisch wirkt. Ihre Leser fühlen sich aufgrund des realistischen Scheins, der aber wie ein Wellenbrecher wirkt, zunächst sicher und lesen weiter. Auf einmal werden sie dazu gezwungen, in eine unerwartete Richtung zu rennen. Sie denken ‚das kann doch nicht sein!‘, und ihr Herz schlägt immer schneller. Dieses Gefühl könnte man fast als Angst bezeichnen.“ (HAYASHI 2006: 209). HAYASHI belegt ihre Ausführung zu den Lesern von Ogawas Literatur nicht empirisch, aber selbst, wenn ihre Ausführungen zur allgemeinen Wirkung nur spekulativ sind, sind ihre eigenen Leseerfahrungen für die Erforschung der Wirkung der Texte wertvoll.

³⁶ OGAWA 2003b: 25f. Oder: „Auf der anderen Seite herrschte tiefe Stille, wie in einem Wald. Es war eine atemlose Stille, die träge ihre Kreise zu ziehen schien. Lange Zeit vernahm ich nichts außer ihrem Wogen. Ich wartete eine Ewigkeit, aber nichts geschah.“ (OGAWA 2002: 74).

Manche Kulissen wirken wie in einem Dornröschenschlaf: „Durch das Grün des Gartens huschten kleine Vögel, und der Kondensstreifen eines Flugzeugs durchschnitt diagonal den Himmel. Die

Umso wirkungsvoller ist es, wenn Töne in diese Stille treffen, die meist wie weit aus der Ferne zu erklingen scheinen. Ferner wird durch die angespannte Stille jedes auch noch so leise Geräusch deutlich wahrnehmbar. Die Abwesenheit von Tönen schärft den Sinn für das Auditive.³⁷ Draußen hören die Protagonisten zwar beispielsweise das Plätschern des Brunnens, Vogelgezwitscher, kreischende Kinder, Stimmengewirr, das Knirschen von Reifen auf dem Kies, das Rauschen von Zügen, Sirenengeheul oder Glockenläuten, jedoch beschreiben sie diese Geräusche unbeteiligt und wie aus einer großen Distanz heraus. Haptische und gustatorische Wahrnehmung spielen in Stimmungstableaus kaum eine Rolle, was darauf hinweist, dass die Protagonisten ihr Umfeld nicht aktiv, sondern passiv wahrnehmen. Zwar strömen auf sie visuelle, akustische und olfaktorische Reize ein, jedoch nehmen sie diese als Unbeteiligte wahr. Berühren oder Schmecken würde ein aktives Handeln erfordern und bedeuten, dass sich die Protagonisten auf die Schauplätze aktiv einlassen müssten.

Die Emotionen in Ogawas Werk sind in die eben skizzierte Grundstimmung eingebettet, die einen großen Teil zum emotionalen Wirkungspotential der Texte beiträgt, da sie etwa durch heterotope Orte, vakuumartige Stille sowie eine szenisch genaue und doch verwischende Beschreibung eine hermetisch abgeschlossene traum- und märchenhafte Welt generieren, die einen Raum für affektives Erleben schafft. Im Gegensatz zu den Passagen, in denen sensorisch erzählt wird, herrscht in den Stimmungstableaus ein distanzierter Modus vor, obwohl es um die Wahrnehmung der Hauptfiguren geht.

Sensorisches Erzählen

In Ogawas erzählten Welten spielt Reflexion von Gemütszuständen eine geringe Rolle. Es gibt wenig Einblicke in die Innenwelt der Figuren und ihre Motive bleiben undurchsichtig. Stattdessen tritt deren Sinneswahrnehmung in den Vordergrund. Ogawa erzählt sensorisch, d.h. sie beschreibt meist aus der Ich-Perspektive der Protagonisten, welche Sinneswahrnehmungen sie haben und welche Affekte die wahrgenommenen Reize bei ihnen auslösen. Die

Strahlen der Sonne hatten ihre sommerliche Kraft noch nicht eingebüßt. Stille umfing das Gebäude, als läge es in einem tiefen Schlummer.“ (OGAWA 2002: 17).

Befinden sich die Protagonisten in Innenräumen, wird oft erwähnt, dass kein Laut von draußen zu ihnen dringen kann: „Draußen, hoch oben am pechschwarzen Himmel schwebte der Mond. Der Ginkgobaum, die Blumentöpfe und ein Spaten versanken in den Tiefen der Dunkelheit. Von oben drang kein Laut zu uns herunter.“ (OGAWA 2002: 87). Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel ist folgendes: „Ich stand neben ihm und lauschte seinen Erklärungen. Von draußen drang kein Laut herein. Es war nur das Echo unserer Schritte zu hören. In jedem Fenster spiegelte sich das Laub des Gartens. Die Sonne neigte sich bereits dem Horizont zu, aber das Licht hier im Zimmer war noch ausreichend.“ (OGAWA 2011: 127). Das liegt auch daran, dass die Figuren sich oft weit unten, wie in einem leeren Schwimmbecken, oder „ganz tief“, wie im hintersten Teil des Gebäudes, bewegen.

³⁷ „Diese Momente sind in mir zu einem einzigen stillen Nachmittag verschmolzen. So still, dass ich noch jetzt das Tropfen seiner Infusionen zu hören glaube.“ (OGAWA 2007b: 63).

Figuren selbst sind meist nicht in der Lage, zu reflektieren und in ihrer Weltwahrnehmung auf ihren Körper zurückgeworfen. Sie versuchen, alles über die visuelle, auditive, haptische/taktile, olfaktorische und manchmal auch gustatorische Wahrnehmung einzuordnen, vermögen es aber nicht, Reize und Affekte kognitiv zu verarbeiten.³⁸

Affekte äußern sich durch die Beschreibung physiologischer Reaktionen auf das Umfeld. Wenn Emotionen nicht als Gefühle verbalisiert werden können, reagiert stellvertretend der Körper. Körperempfindungen sind demnach ein zentrales Mittel der Emotionsäußerung und substituieren die Kognition. Die Skala der beschriebenen Affekte der Figuren ist breit. Am häufigsten reagieren sie in bestimmten Situationen auf sensorische Reize mit Zittern, Schwindel, einem stechenden Ziehen oder Enge in der Brust bzw. Atemnot. Oft werden auch Affekte benannt wie: beschleunigter Puls, Herzpochen/Herzrasen, feuchte/verschwitzte Hände, kalte Schauer über dem Rücken, zugeschnürte Kehle, Finger unter Strom, zum Zerreißen angespannte Nerven, Versteinerung, taube und dumpfe Sinne, diffuse Schmerzen, Schreck, Schock, Gänsehaut, Zusammenzucken, bebende Lippen, Schweißperlen auf der Stirn, Seufzen, Magenkrämpfe, schwere Beine und Arme, Kopfschmerzen, Übelkeit und Ringen nach Luft.³⁹

Sensorisches Erzählen meint aber nicht nur die exzessive Benennung und Darstellung physiologischer Reize und die Reaktion auf sie, sondern auch die Beschreibung von physiologischen Reaktionen auf hypothetische oder erinnerte Reize, die ebenfalls, manchmal sogar noch stärkere Reize und Affekte auslösen können.

In Bezug auf das Haptische sind die hypothetischen und erinnerten Reize und Affekte am stärksten ausgeprägt. In einem Beispiel aus *Kamoku na shigai, midara na tomurai* 寡黙な死

³⁸ ŌTA Wakaba weist darauf hin, dass Ogawa das Bewusstsein der Protagonisten und Protagonistinnen durch die Wahrnehmung ausdrückt, die für das Bewusstsein stünden, das nicht zur Emotion wird (ŌTA 2021). Es ist ŌTA zuzustimmen, dass Körperwahrnehmungen in Ogawas Werken eine wichtige Stellung zukommt und dass diese anstelle von direkten Beschreibungen von Emotionen eingesetzt werden, jedoch zieht sie andere Schlussfolgerungen aus dieser Tatsache. Es ist fraglich, ob ŌTAs These haltbar ist, dass Ogawa deswegen nicht direkt über Emotionen schreibe, sondern Körperwahrnehmungen als Platzhalter nehme, weil das direkte Schreiben über Emotionen in Japan ein Tabu sei. Ferner systematisiert sie keine Charakteristika dieser Schreibweise, und die Frage nach der Konsequenz in Bezug auf den Rezeptionsprozess bleibt offen. Ein wichtiges Merkmal, um die Wirkung der Sinneswahrnehmungen zu verstehen, ist darüber hinaus die Stimmung in den Werken, die eng mit den Schauplätzen verknüpft ist, was in ihrem Aufsatz nicht berücksichtigt wird.

³⁹ In diesem Abschnitt wird zu Nachweiszwecken auf das Gesamtwerk der Autorin verwiesen, da die aufgezählten affektiven Zustände in Ogawas Literatur unzählige Male vorkommen. Exemplarisch für die Aufzählung von Affekten sei hier folgendes Textbeispiel genannt: „Hinter meinen Augen pochte es, meine Brust schmerzte, ich hatte Magenkrämpfe, Arme und Beine schienen blutleer. In meinen Ohren hatte ich ein dumpfes Gefühl der Schwere, als wälze sich zähflüssiger Teer durch ihre Gänge, um den Geigenton zu verdrängen. / Ich versuchte aufzustehen, aber mein Körper gehorchte mir nicht. Um mich zu beruhigen und zu überlegen, was passiert war, schloß ich vorerst die Augen.“ (OGAWA 2004b: 207). An anderen Stellen wird auch oft die Temperatur des Körpers und das Hautgefühl in die Beschreibung einbezogen (vgl. etwa OGAWA 2003b: 61).

骸 みだらな吊い (*Das Ende des bengalischen Tigers*, 1997) stellt sich der Protagonist, ein Taschenhersteller, vor, wie sich für ihn das Herz seiner Kundin anfühlen würde. Zuerst betrachtet er sein „pulsierendes Pochen“⁴⁰ („『キュルッ、キュルッ』という感じで収縮していました“)⁴¹ und „das durch die Adern fließende Blut“⁴² („血管を流れてゆく血“)⁴³ sowie seine „durchsichtig[e]“ (*tōmei na* 透明な) Qualität und die „feinen Gefäße [...] in ihrem Inneren“⁴⁴ („細い管“)⁴⁵. Es folgt eine visuelle Beschreibung der vorgestellten haptisch-taktilen Qualität ihrer Brüste, bis dann schließlich das Herz durch seine Perspektive folgendermaßen wahrgenommen wird:

Die roséfarbene Membran, die das gesamte Organ umspannte. Die lauwarmer Flüssigkeit. Das Filigrane, das man in den Händen wiegen konnte. Perfekt ausbalancierte Konturen, eine geschmeidige Muskulatur. Was für eine Schönheit! Es war atemberaubend.

Wenn ich die Membran in meine Hände nähme, würde sie bestimmt feucht werden. Ich bräuchte nur zudrücken, und die Haut würde vermutlich zerplatzen. Dann würde ich die Muskulatur streicheln. Sie würde in meiner Handfläche zucken. Und sich unter meinen Liebkosungen winden. Nicht die kleinste Unebenheit würde meinen Fingerspitzen entgehen. Ich würde alles bis aufs Letzte auskosten. Meine Lippen würden den Adern folgen, sodass ich alles über ihre Blutbahnen erfahren würde. Ich bräuchte sie nur ein wenig zusammenzukneifen, um die Gefäße zu durchtrennen. Um dieses Verlangen zu unterdrücken, müsste ich das Herz gründlich verpacken.⁴⁶

Dieses durch das Visuelle ausgelöste vorgestellte Haptische ist charakteristisch für Ogawas Literatur. Das Visuelle bekommt durch die Art seiner Beschreibung haptische und taktile Qualität, was ich unter „haptische Visualität“ fasse, die auch als verhinderte Haptik verstanden werden kann. Durch das minutiös auf taktile und haptische Qualitäten ausgerichtete Abtasten mit den Augen oder die Vorstellung davon, wird der Impuls des faktischen Berührens abgeschwächt oder gar gänzlich verhindert.⁴⁷ Die Figuren in Ogawas

⁴⁰ OGAWA 2011: 78.

⁴¹ OGAWA 1998: 95.

⁴² OGAWA 2011: 78.

⁴³ OGAWA 1998: 95.

⁴⁴ OGAWA 2011: 78.

⁴⁵ OGAWA 1998: 95.

⁴⁶ OGAWA 2011: 78f. In der Übersetzung ist von „kleinster Unebenheit“ die Rede, aber im Original steht „Rillen, Kurven und Erhebungen“. Der Satz „Weiche Schleimhäute passen zu einer anderen weichen Schleimhaut“ fehlt in der Übersetzung. „Gefäße zu durchtrennen“ hört sich im Deutschen eher klinisch und nüchtern an. Ogawa wählt hier „durchbeißen“ (*kamikiru* 噛み切る), was eher einen wilden und brutalen Charakter hat.

⁴⁷ Etwa an dieser Stelle: „Am Himmel schimmerten rosige Wolken in allen Schattierungen. Sachte zog die Dämmerung vom Meer herauf und breitete sich zwischen uns aus. Während ich die Umrisse seines Profils dicht neben mir mit meinen Blicken nachfuhr, spürte ich seine Atemzüge, seinen

Werken berühren selten etwas, was einem beim Lesen jedoch durch die haptische Visualität der Beschreibung gegenteilig vorkommt.⁴⁸ Auch das Olfaktorische kann eine taktile Qualität bekommen, wenn die Protagonistin in *Yohaku no ai* sagt: „二人でじっと黙っていると、いくらかずつ濃さを増やしてゆく香りの流れを肌で感じる事ができた。それは霧のように揺らめきながら、闇の中を立ち上がっていた“.⁴⁹ „Nachdem wir eine Zeitlang geschwiegen hatten, spürte ich die zunehmende Dichte des Dufts, der wie schwebender Dunst aus der Dunkelheit aufstieg, auf meiner Haut“.⁵⁰

Die Figuren beschreiben über das Sehen, das in Ogawas Erzählen die wichtigste Form der Wahrnehmung ist, Menschen oder Objekte, als berührten sie diese, indem taktile und haptische Reize erwähnt werden, die sich über eine rein visuelle Assoziation kaum erschließen lassen. Dazu gehören auch Oberflächenstrukturen von Objekten (insbesondere deren Härte- und Weichheitsgrad) und deren Temperatur. Beim sensorischen Erzählen tritt die Frage nach dem „Wie“ gegenüber dem „Warum“ und dem „Was“ in den Vordergrund, wie etwa hier: „[...] ただの真っ白い紙なのだが、その手触りはとっとするくらい際立っていた。人工的なつるつるした感じがなく、自然に近い白さで、ほどよい振りとやわらかみを持っていた。人間の皮膚のようだった“.⁵¹ „Es war einfach nur weißes Papier, fühlte sich jedoch erstaunlich anders an. Nicht so künstlich glatt. Es hatte ein natürliches Weiß und eine gewisse Spannung und Elastizität. Wie menschliche Haut“.⁵² Auch hier nimmt die Beschreibung der Beschaffenheit eines Objekts verhältnismäßig viel Raum ein. Der Leser schlüpft durch die sensorische Erzählweise in die Figuren hinein und erfährt die erzählte Welt mit allen Sinnen:

Das Rauschen des Regens klang so nah, als regnete es in meinen Ohren. Als wären mein Trommelfell, der Bogengang und die Ohrknöchelchen schon durchweicht. [...] Da ich von dem langen Weg durch den Regen völlig durchnässt war und fröstelte, schaltete ich die Heizung an. Rasselnd begann sie, staubige warme Luft in den Raum

Herzschlag und seine Körperwärme. Ehe er weitersprach, räusperte er sich einmal und strich sich mit dem Zeigefinger über die Schläfe.“ (OGAWA 2003a: 146). Genau genommen steht hier im Japanischen sogar „Dadurch, dass ich die Umrisse seines Profils dicht neben mir mit meinen Blicken nachfuhr, konnte ich seine Atemzüge, seinen Herzschlag und seine Körperwärme spüren.“

⁴⁸ In Ogawas Werk *Yasashii uttae* やさしい訴え (*Zärtliche Klagen*, 1996) finden sich jedoch ebenso wie in *Yohaku no ai* 余白の愛 (*Liebe am Papierrand*, 1991) und *Hisoyaka na keshō* einige Stellen, in denen auch tatsächliche körperliche Berührungen stattfinden. Bis auf die Figur des Bruders in „Kanpeki na byōshitsu“ 完璧な病室 („Das vollkommene Krankenzimmer“, 1989) sind es von der Protagonistin begehrte Männer, die sie anfasst. Die weibliche Hauptfigur in *Yasashii uttae* verliebt sich in einen Cembalobauer, und sie haben Sex, der explizit beschrieben wird (vgl. etwa OGAWA 2017: 106).

⁴⁹ OGAWA 1993: 80.

⁵⁰ OGAWA 2004b: 100.

⁵¹ OGAWA 1993: 115.

⁵² OGAWA 2004b: 143.

zu blasen. Ich trocknete mir das Haar in dem warmen Luftstrom und lauschte dem Regen.⁵³

Als Pendant zu faktischen (1), hypothetischen (2) und erinnerten Reizen (3) lösen auch Abwesenheit (1), hypothetische Abwesenheit (2) und Erinnerung an Abwesenheit (3) von Reizen sensorische Reaktionen bei den Figuren aus, die folglich auch Teil des sensorischen Erzählens sind.⁵⁴

Oft springt ein sensorischer Reiz, der durch einen der fünf Sinne ausgelöst wurde, in einen anderen über. Manche Sinnessprünge sind durch einen faktischen Reiz ausgelöst, setzen sich aber durch hypothetische und erinnerte Sinnesreizungen fort. Umgekehrt können sie auch durch vorgestellte Reize oder deren Abwesenheit ausgelöst werden und mit faktischen Reizen über andere Sinnesorgane enden. Die durchgespielten Kombinationsmöglichkeiten sind zahlreich, etwa vom Auditiven ins Visuelle: „純は天井のガラスを見上げた。その横顔の輪郭を目でなぞりながら、純にはもう何も求められないんだと思った。優しく撫でてもらうことも、包んでもらうことも、温めてもらうことも“.⁵⁵ „Er sah zur Decke. Mein Blick streifte sein Profil, und mir wurde bewusst, dass ich nichts mehr von ihm zu erwarten hatte. Nie wieder würde er mich zärtlich streicheln, mich umfassen, mich wärmen“.⁵⁶ Dann kommt im japanischen Original folgender Satz: „純は孤児の鳴き声で濁ったわたしの中のプールには、飛び込んでくれないだろう“.⁵⁷ „Er würde nicht in das Wasser in mir springen, das durch die weinende Stimme eines Waisenkindes getrübt worden war“.⁵⁸ Hören (und Nicht-Hören) ist der zweitwichtigste Sinnesbereich in Ogawas Literatur; das Auditive ist in einigen ihrer Werke auch ein Hauptmotiv, zum Beispiel in *Yohaku no ai* oder in dem bisher nicht in andere Sprachen übersetzten Roman *Kobako* 小箱 (Kästchen, 2019).⁵⁹ In Sätzen wie „「今わたしは、耳鳴りを手にしているんですね」“,⁶⁰ „Jetzt halte ich das Ohrgeräusch in meiner Hand“⁶¹ bekommt es eine taktile Qualität, in anderen eine akustisch (und auch wieder visuelle): „彼が握ったストップウォッチから、静けさの気体がしみ出しているような錯覚を覚えます“.⁶² „Dabei

⁵³ OGAWA 2004b: 61.

⁵⁴ Ein gutes Beispiel für „hypothetische Abwesenheit“ ist etwa dieses: „In dieser absoluten Stille nahm ich meine Ohren um so intensiver wahr. Ich spürte, wie die Schwingungen der Luft prickelnd auf die Oberfläche des Trommelfells trafen, noch ehe sie sich überhaupt in ein Geräusch verwandelten.“ (OGAWA 2004b: 250). Die Stille löst ebenfalls eine auditive Assoziation aus, die dieselbe Figur an früherer Stelle bemerkt: „Es herrschte eine so vollkommene Stille, dass man sogar das Gefrieren der Pfützen unten im Park hören konnte.“ (OGAWA 2004b: 226).

⁵⁵ OGAWA 2009a: 244.

⁵⁶ OGAWA 2007a: 61.

⁵⁷ OGAWA 2009a: 244.

⁵⁸ Die Übersetzung dieses Satzes stammt nicht von Sabine Mangold, sondern wurde von mir aus dem japanischen Original noch einmal neu übersetzt.

⁵⁹ OGAWA 2019b.

⁶⁰ OGAWA 1993: 117.

⁶¹ Übersetzung der Autorin.

⁶² OGAWA 2004a: 127.

habe ich das Gefühl, dass die allumfassende Stille wie ein unsichtbares Gas aus seiner Stoppuhr strömt“.⁶³

In vielen Textpassagen führt das Ich über verschiedene, sich immer wieder abwechselnde Sinneskanäle durch die Räume. Die verschiedenen Stationen werden etwa wie folgt wahrgenommen: „Nur das Geräusch des Wassers, das von weit her zu kommen schien, drang bis tief in mein Gehör. Von ihm geleitet, schlich ich mich leise aus dem Zimmer. Im Flur war es etwas heller, da am Treppenabsatz eine Neonleuchte brannte. Die Türen der vier Kinderzimmer waren geschlossen. Der Holzboden kühlte meine nackten Füße“.⁶⁴ An anderen Stellen wird ein Raum durch mehrere Sinnesorgane gleichzeitig als Ganzes wahrgenommen: „Langsam drang ich in das Innere vor. Bei jedem Schritt knarrte der Holzboden unter meinen Füßen. Es roch nach altem Holz, Firnis und Vergangenheit. Ich spürte, wie die Luft immer dichter wurde. Sie regte sich nicht, sondern legte sich wie ein feuchter Film auf meine Schultern und Beine“.⁶⁵

In einem seltenen Beispiel für das Gustatorische löst der Geschmack und der Geruch einer Suppe besondere visuelle und taktile Assoziationen aus:

Er hatte mir wieder die gleiche, seltsam schmeckende Suppe in jener Dose mitgebracht, die so bunt war wie eine Schachtel mit Süßigkeiten. Diesmal achtete ich genau auf den Geruch und die Konsistenz. Ich konnte aber trotzdem nicht heraus-schmecken, was darin war. Sie roch nach einer Mischung aus Obstschalen, Meeresbrise und Baumsaft. Auf der Zunge fühlte sie sich an wie frisch gewaschene Seide. Aber sie schmeckte mir besser als am Tag zuvor. Wohligh durchströmte die heiße Flüssigkeit meinen Körper und drang bis ins Innere meiner Ohren.⁶⁶

Die Assoziation von frisch gewaschener Seide weist auf ein weiteres Charakteristikum des sensorischen Erzählens hin, nämlich dessen synästhetische Qualität. In der synästhetischen Wahrnehmung verschmelzen unterschiedliche Sinne. Es kommt etwa zu Visualisierungen von Tönen in Farben und Formen, oder Wörtern und abstrakten Zeichen werden Gerüche und Geschmack zugeordnet. Zu Ogawas Erzählen passt auch, dass synästhetische Wahrnehmung nicht an faktische Reize gebunden sein muss, sondern auch an Gedanken und Vorstellungen geknüpft sein kann. So beschreibt Ogawa, dass „Tonfolgen wie Tröpfchen

⁶³ OGAWA 2020: 113.

⁶⁴ OGAWA 2007a: 35. „ただ遠くから聞こえてくる水の音だけが、耳の奥で動いていた。その音を頼りに、わたしはそっと部屋を出た。踊り場の蛍光灯が一つだけ点いていたので、廊下は部屋の中より少しだけ明るかった。四つある子供部屋の扉はどれもひっそりと閉まっていた。床板の木目が素足に吸い付いて、ひんやりとした。“ (OGAWA 2009a: 217).

⁶⁵ OGAWA 2004b: 240. „わたしはゆっくりと中へ入っていった。一步踏み出すごとに、板を張った床がみしみしと軌[sic]んだ。家具たちからにじみ出してくる、古びた木と塗料と時間の香りが混ざり合い、あたりを満たしていた。空気の密度がどんどん濃くなってゆくのが分かった。それは淀んだままだこへも流れず、わたしの肩や足をしっとりと包んだ。“ (OGAWA 1993: 198).

⁶⁶ OGAWA 2004b: 225.

[...] glitzern“⁶⁷ ([...] 小さな音の連なりが雫になってきらめいているといった様子だった⁶⁸), dass „[d]as Geräusch der zufallenden Kühlschranktür gegen [...] Helligkeit [prallt]“⁶⁹ (冷蔵庫を閉めたりする音が、その明るさにぶつかって⁷⁰), dass „das Geräusch [...] eine gewisse, schwer zu beschreibende Wärme und Bescheidenheit [hatte]“⁷¹ (そこはかたなく温かみがあり、慎ましかだだった⁷²) und dass eine Protagonistin mit dem Duft des chinesischen Tees „dunkelrote Blüten“ verknüpft⁷³ (濃い赤色の花⁷⁴).⁷⁵ Die Zahl dreizehn fühlt sich für die weibliche Hauptfigur in „Domitorii“ ドミトリイ („Das Wohnheim“, 1991) „rau und kühl“ an⁷⁶ (ざらりとして、冷ややかだだった⁷⁷), und der leichte Geruch von Haarwasser wird mit „frische[m] Meeresblau“ assoziiert⁷⁸ (澄んだ海の色⁷⁹).

Ogawas sensorische Erzählweise lenkt den Rezipienten auf eine affektive Erlebnisebene. Es schafft einen Raum zum Eintauchen in eine Welt der vorreflektierten Emotionen, in der während des Lesens durch die ununterbrochene Schilderung intensiver Sinneswahrnehmungen kein Raum für Kognition gelassen wird. Dass Affekte eine Form von Emotionen sind, wird auch an einer Stelle in „Domitorii“ deutlich, wenn die Ich-Erzählerin/Protagonistin aufzählt, was sie sieht, taktil wahrnimmt und riecht, und wenn sie in diesem Zusammenhang von einer Emotion (*kimochi* 気持ち) spricht.⁸⁰ Die psychologische Undurchsichtigkeit der Figuren und ihre scheinbar fehlende Gefühlswelt, bzw. die ausbleibende Reflexion über Gefühle, rückt vor der Bedeutung der Affekte in den Hintergrund.

⁶⁷ OGAWA 2019a: 16.

⁶⁸ OGAWA 2015: 14.

⁶⁹ OGAWA 2007b: 92.

⁷⁰ OGAWA 2009b: 37.

⁷¹ OGAWA 2004b: 120.

⁷² OGAWA 1993: 95.

⁷³ OGAWA 2004b: 21.

⁷⁴ OGAWA 1993: 17.

⁷⁵ Gerüche werden meist als wohltuend oder ekelerregend wahrgenommen. Es lässt sich generell festhalten, dass Gerüche in der Natur wie „die Luft [begann] nach Meer zu riechen“ (OGAWA 2004b: 234) oder der „Duft der Kiefernadeln“ (OGAWA 2011: 42) eher positiv behaftet sind, wohingegen Menschengemachtes wie Mahlzeiten eher als abstoßend beschrieben werden, etwa der „Gestank von Ketchup, Bratfett und Süßgetränken“ (OGAWA 2007c: 162). In *Yohaku no ai* zieht sich der Duft von Jasmin in einer alten herrschaftlichen Villa als Motiv durch das gesamte Werk und evoziert eine geheimnisvolle und unheimliche Atmosphäre, in der sich Gegenwart und Vergangenheit überlagern. Gelegentlich dient der Geruch den Protagonisten als Orientierungshilfe (vgl. OGAWA 2011: 171f).

⁷⁶ OGAWA 2003b: 43.

⁷⁷ OGAWA 2012a: 121.

⁷⁸ OGAWA 2003a: 139.

⁷⁹ OGAWA 2012b: 169.

⁸⁰ Vgl. OGAWA 2003b: 61.

Benennung und Reflexion von Gefühlen

Emotionen werden in Ogawas Werken selten benannt oder thematisiert. Wenn Emotionen in reflektierter Form als Gefühle vorliegen und verbalisiert werden, bleiben sie vergleichsweise vage und benennen in erster Linie Zustände wie Anspannung/Nervosität (*kinchō* 緊張), Erleichterung (*anshin* 安心, *ando* 安堵) oder Ängstlichkeit/Besorgtheit (*fuan* 不安/*shinpai* 心配). Die Begriffe für diese Zustände variieren im Original nur geringfügig und stehen im Kontrast zu der detaillierten und synästhetischen Beschreibung des Sensorischen und Affektiven. Das kann als erster Hinweis auf den mangelnden Zugang der Protagonisten zu ihren Gefühlen verstanden werden. Zwar rekurren sie oft auf ein seltsames (*kimyō na* 奇妙な), unerträgliches (*tamaranai* 堪らない), grausames (*zankoku na* 残酷な), verschwommenes (*toritome no nai* 取り留めのない) friedliches (*yasuraka na* 安らかな) und beispielsweise fürchterliches (*kitsui* キツイ) Gefühl (*kimochi* 気持ち/*kanjō* 感情), jedoch bleibt durch eine derart unspezifische Weise der adjektivischen Charakterisierung des Gefühls als solchem letztlich unklar, welche konkreten Gefühle sich dahinter verbergen.⁸¹

Das Unvermögen, Gefühle auszudrücken, wird an einigen Stellen, wie in folgender Passage aus *Kusuriyubi no hyōhon* 薬指の標本 (*Der Ringfinger*, 1992), deutlich:

„Eine traurige Erfahrung ... Auch wenn ich darüber nachdenke, fällt mir nichts ein. Ich kann mich an ein paar kleine Mißgeschicke⁸² erinnern, aber ein echtes Unglück ist mir wohl noch nicht widerfahren.“

„Also gut, was ist deine trostloseste Erinnerung?“

„Trostlos ... das ist ein starkes Wort.“ Ich stockte und seufzte. Von Ferne war ein Klavier zu hören. [...]

„Oder vielleicht eine besonders peinliche Erinnerung?“

Die Töne des Klaviers klangen abgerissen.

„Oder etwas besonders Schmerzhaftes?“

Seine Stimme und die Töne des Klaviers verschmolzen in meinen Ohren. Die rauhen Fliesen taten meinem Rücken weh, und ich hätte gerne meine Position geändert, aber zwischen uns beiden gab es keinen Millimeter Raum. Meine Beine hatten sich in seinem weißen Kittel verfangen. Und die Schuhe hatten sich an meinen Füßen festgesaugt.

„Ja, denk nach. Was war das Schmerzhafteste, das Schlimmste, was du je erlebt hast. Wann hast du die größte Angst gehabt?“

Er sprach unverändert in einem ruhigen Tonfall, aber jedes einzelne Wort klang kalt.

⁸¹ In diesem Abschnitt wird zu Nachweiszwecken auf das Gesamtwerk der Autorin verwiesen, da die aufgezählten japanischen Begriffe für Gefühlszustände in Ogawas Gesamtwerk dutzende, wenn nicht gar hunderte Male vorkommen.

⁸² Im Original steht hier „kindliche Traurigkeit“. Wo „echtes Unglück“ übersetzt wurde, steht „wahre Traurigkeit“.

Anscheinend stand ihm ein großer Vorrat an solchen Worten zur Verfügung und ungeachtet meines beharrlichen Schweigens schien er nicht aufgeben zu wollen.⁸³

Hier wird die Protagonistin von einer männlichen Figur genötigt, sich mit ihren Gefühlen auseinanderzusetzen. Anstelle der Verbalisierung und Reflexion von Gefühlen, erfolgt jedoch eine Beschreibung der Sinneswahrnehmungen und Affekte. Die Kognition tritt hinter eine körperliche Reaktion zurück bzw. ersetzt sie.

Aus dem gesamten Spektrum von Primär- und Sekundäremotionen finden sich im Gesamtwerk der Autorin am häufigsten Emotionswörter, die sich in den semantischen Feldern „Angst“ (*fuan* 不安/*shinpai* 心配/*kowai* 怖い/*osore* 恐れ), „Leiden“ (*kurushii* 苦しい) oder „Ekel“ (*hakike* 吐き気) lokalisieren lassen, etwa wie an folgender Stelle, in der es um das Gefühl der Angst geht:⁸⁴

Angst ergriff mich, und ich hatte das Gefühl, ein dicker schwarzer Vorhang lege sich über meinen Kopf. Mir wurde schwindelig. Im Zimmer herrschte noch immer völlige Stille. Ich holte mehrmals tief Luft, um mir die Sauberkeit ganz einzuverleiben.⁸⁵

Selbst hier, wo die Angst direkt verbalisiert wird, wird sie mit sensorischen und affektiven Aspekten vermittelt. Ähnlich sieht es bei dem Gefühl „Ekel“ aus:

In der ganzen Spüle wimmelte es von organischer Materie. Ich verspürte einen dumpfen Ekel, als hätte ich Lippenstift gegessen. Um ihn zu verdrängen, drehte ich den Hahn des Boilers voll auf, ließ den Wasserstrahl hart auf die organische Materie prasseln, während ich mich krampfhaft bemühte, an die weiße Bettwäsche und den blitzsauberen Gasherd im Krankenhaus zu denken.⁸⁶

Eine der Figuren reflektiert, dass eine bloße Benennung von Gefühlen ihrem Wesen weitaus weniger nahekommt und nahekommen kann, als die mit ihnen verbundenen Sinneswahrnehmungen, die eine viel stärkere emotionale Wirkung haben:

„Wie versteinert stand ich da und starrte, ohne auch nur einmal zu blinzeln, auf das Schauspiel. Ich würde Ihnen dieses Gefühl gern beschreiben, aber ich weiß nicht, wie. Wenn es sich mit geläufigen Worten wie Angst oder Ekel erklären ließe, hätte ich es bestimmt schon längst vergessen. Mehr noch als das Gefühl haben sich mir die

⁸³ OGAWA 2002: 54f.

⁸⁴ Ferner werden in Ogawas Texten Gegenständen Gefühle zugesprochen, wie in „Domitorii“: „In der tiefen, alles umfassenden Stille kam es mir so vor, als ob diese armseligen Gegenstände traurig die Köpfe hängen ließen. / Kein Student ließ sich blicken. Je weiter wir hineingingen, desto undurchdringlicher wurde die Stille, nur unsere Schritte hallten von der Betondecke wider.“ (OGAWA 2003b: 26).

⁸⁵ OGAWA 2007b: 76.

⁸⁶ OGAWA 2007b: 91.

Wärme, das Wabern des Dampfes und die seltsamen Bilder wie das von der Schaufel tiefende Frikassee oder die Stiefelabdrücke auf den zerstampften Kartoffeln eingepägt.“⁸⁷

Auch positive Gefühle wie Liebe und Freude treten in den Texten auf. Zuneigung wird meist ausgedrückt, wenn Protagonistinnen an männlichen Figuren interessiert sind, wobei diese eher einer Faszination, Bewunderung oder einer als positiv gedeuteten Abhängigkeit gleichkommt. Ferner existieren Werke wie *Kotori* 小鳥 (*Der Herr der kleinen Vögel*, 2019), *Mīna no kōshin* ミーナの行進 (*Mīnas Marsch*, 2006), *Hakase no aishita sūshiki* 博士の愛した数式 (*Das Geheimnis der Eulerschen Formel*, 2003) oder *Kohaku no matataki* 琥珀のまたたき (*Augenblicke in Bernstein*, 2015), die ich als Harmonie-Typus bezeichnen möchte, wo die Protagonisten platonische Liebe zu Familienmitgliedern, Tieren oder Vertrauenspersonen entwickeln können. Werden die Protagonistinnen direkt darauf angesprochen, ob sie geliebt haben, dann sind sie sich nicht sicher.⁸⁸ Wenn es um körperliche Befriedigung durch einen Mann geht oder dieser ihnen Aufmerksamkeit schenkt, können sie so etwas wie Glück (*shiwase* 幸せ / *kōfuku* 幸福) empfinden. Freude fühlen die Figuren fast ausschließlich, wenn sie andere quälen oder gequält werden, denn sie ziehen aus Schmerz Lust. Einer der Höhepunkte des Lustgewinns und der Freude erlebt die weibliche Hauptfigur in „Daivingu pūru“ ダイビング・プール („Das Schwimmbecken“, 2004), als sie ein kleines Kind aus dem Waisenhaus grausam quält, welches „furchtbare Angst“ verspürt.⁸⁹ Im Zusammenhang mit dieser Stelle findet sich auch eine Reflexion zum Thema Gefühle:

Ein Erwachsener hat die Möglichkeit, Unsicherheit, Einsamkeit, Furcht und Trauer zu verbergen, aber ein Kind kann das nicht. Es kann seine Not nur in die Welt hinaus schreien. Ich wünschte mir, ihre Tränen langsam aufzulecken. Mit meiner Zunge wollte ich in Ries unglückliches Herz fahren, um ihre Schmerzen noch zu steigern.⁹⁰

⁸⁷ OGAWA 2003a: 151.

⁸⁸ „Es war so etwas wie unsere Zeit. Ich war sehr in ihn verliebt. Oder genauer gesagt, ich glaube, daß ich es war. Ich erinnere mich nicht genau.“ (OGAWA 2004b: 182). Am Schluss von *Kusuriyubi no hyōhon* fragt ein Schuhputzer die Protagonistin, ob sie in Herrn Deshimaru „verliebt sei“ (im Original *horeteru* 惚れてる, OGAWA 1994: 85), worauf sie um eine Antwort verlegen ist, ihren Blick senkt und mit dem Ende ihres Schals spielt (OGAWA 2002: 106). Typischerweise folgt darauf eine körperliche Reaktion, wo die Reflektion und die Verbalisierung versagen: „Ich fror am ganzen Körper, nur meine Füße waren dank der Creme und der Hände des alten Mannes warm.“ (OGAWA 2002: 106).

⁸⁹ OGAWA 2007a: 33. „Diese eintönige Regelmäßigkeit weckte allmählich unbarmherzige Gefühle in mir. Diese Gefühle waren nicht unangenehm, insgeheim verspürte ich sogar eine gewisse Lust. In letzter Zeit war dies schon häufiger vorgekommen. Der eigentümliche Geruch des Kindes reizte etwas Grausames, das irgendwo in meinem Innern lauerte. Und der leichte Schmerz, der damit einherging, war wie ein sanftes, tröstliches Streicheln in meiner Brust.“ (OGAWA 2007a: 30f).

⁹⁰ OGAWA 2007a: 31.

Insgesamt finden sich Benennungen und Reflexionen von Gefühlen in Ogawas Werk selten. Wenn sie benannt werden, dann folgen nach deren Erwähnung keine weiteren Ausführungen zur Beschaffenheit, Funktion oder Bewertung dieser Gefühle. Die Protagonisten sind nicht in der Lage, Emotionen kognitiv zu verarbeiten und daraus Schlüsse zu ziehen. Die simple Benennung von Gefühlen führt an den untersuchten Stellen weder zu einem besseren Verständnis der psychologischen Prozesse noch zu einer Wirkung im Sinne einer gefühlsbezogenen Involviertheit oder gar einer Identifikation mit den Figuren. Das emotionale Wirkungspotential der Texte wird dagegen vielmehr durch das sensorische Erzählen ausgelöst, das sich, wie gezeigt, in den Stimmungen und den Stimmungstableaus von Ogawas Werken entfaltet.

Ausblick – Affektives und gefühlsbezogenes Wirkungspotential der Texte

Vorliegender Aufsatz konzentriert sich unter Einbeziehung textbezogener Ansätze darauf, wie Emotionen im Werk von Ogawa als Affekte und Gefühle kodiert und in eine affektive Grundstimmung eingebettet sind. Es stellt sich heraus, dass Emotionen in erster Linie als Affekte vorliegen, die sich durch das sensorische Erzählen manifestieren. Die Thesen zur Kodierung von Emotionen in Ogawas Werk werde ich zu einem späteren Zeitpunkt auch in Bezug auf deren Wirkung auf den realen Leser genauer untersuchen. Die Analyse von wissenschaftlichen Texten, Literaturkritiken⁹¹ und hunderten Leserkommentaren aus aller Welt, die auf Amazon und Goodreads publiziert wurden, haben gezeigt, dass Ogawas Texte ein großes emotionales Wirkungspotential aufweisen.⁹² Dass dies trotz der verwendeten emotionsarmen Sprache und der scheinbaren Abwesenheit von expliziten und impliziten

⁹¹ Im deutschen Feuilleton fühlen sich alle Rezensenten in positiver oder negativer Form emotional von Ogawas Texten berührt. Sogar ein Mitfühlen auf affektiver Ebene wird zuweilen beschrieben, wie etwa, wenn Susanne MESSMER (2005: 17) in einer Rezension aus *Der Tageszeitung* vom 08.02.2005 glaubt, dass sie, ebenso wie die Protagonistin, ein Pfeifen im Ohr vernimmt.

⁹² Die systematische Analyse der Leserkommentare zu Ogawa Yōko wird in einem anderen Kontext veröffentlicht. In den Amazon- und Goodreads-Kommentaren wird deutlich, dass Ogawas Literatur im Hinblick auf die emotionale Wirkung global ähnlich rezipiert wird. Das spricht für meine These, dass die Leser durch die Erzähltechnik des sensorischen Erzählens affektiv affiziert werden, also auf einer Ebene, die nicht kulturell kodiert ist. Die Leserkommentare sind eine wertvolle Quelle für die Wirkungsweise der Texte, denn in ihnen wird vergleichsweise ungefiltert geschildert, was auf welche Art beim Lesen empfunden wurde. Viele Leser waren so sehr affektiv in Ogawas Welt hineingezogen, dass sie selber körperliche Reaktionen wahrgenommen haben, die denen der Protagonisten gleichen. Das zeigt auch, auf welcher unmittelbaren Ebene Ogawas Texte bei den Lesern Emotionen als Affekte auslösen. Auch die Beschreibung, was die Leser nach der Lektüre gefühlt haben, ähnelt sich stark. Interessant ist, dass es zwei Lager zu geben scheint; die einen fühlen sich traurig, einsam und niedergeschlagen und die anderen getröstet und entspannt. Aber unabhängig davon, ob es sich um eine positive oder negative emotionale Reaktion handelte, gab es eine Gemeinsamkeit: Die Leser sprachen von einem emotionalen Nachglühen von Ogawas Literatur in ihrem Inneren.

Emotionen der Fall ist, deckt sich mit den hier vorgelegten Thesen, denn Ogawa kodiert Emotionen auf raffinierte und nur schwer durchschaubare Weise. Mit der Herausarbeitung der Erzähltechnik des sensorischen Erzählens und der näheren Bestimmung der affektiven Gestimmtheit von Ogawas erzählten Welten unterbreitet vorliegender Beitrag eine Erklärung für die affektiven Wirkungsmechanismen ihrer Texte. Bezüglich der gefühlsbezogenen Wirkungsweise der Literatur auf den Rezipienten sind jedoch noch Fragen offen. Meine These ist, dass die Rezipienten durch das sensorische Erzählen unbewusst zu einer affektiven Rezeptionsweise gelenkt werden, die dann in eine gefühlsbezogene umschlägt.⁹³ Mittels der minutiösen sensorischen Schilderung der Welt aus der Ich-Perspektive erlebt der Leser – wie durch einen engen Tunnel – die Sinneswahrnehmungen der Figuren mit. Die Unfähigkeit der Protagonisten, Gefühle zu empfinden oder gar zu benennen und die Zurückgeworfenheit auf ihre sensorische und affektive Wahrnehmung lässt den Leser demnach das Erfahrene durch das sensorische Erzählen affektiv spüren. Die Figuren bleiben dann auf der Ebene des Sensorischen und Affektiven stehen bzw. brechen die Erzählungen an dieser Stelle ab. Die Texte lassen also den Rezipienten, der durch diese Erzählweise auf eine affektive Ebene gelangt ist, mit seinen Emotionen alleine. Der Leser kann im Vergleich zu den Figuren nicht auf der affektiven Ebene stehen bleiben und springt anstelle der Protagonisten kognitiv ein, d.h. er reflektiert im und insbesondere nach dem Prozess des Lesens das Affektive und empfindet dann das Gefühl, das beim Protagonisten ausbleibt, wie etwa Traurigkeit, Einsamkeit oder Freude. Insofern entsteht gerade durch die Nicht-Verarbeitung der sensorischen Reize und Affekte seitens der Figuren und ihres kognitiven Unvermögens ein Gefühl beim Leser, der diese psychologische Leerstelle ausfüllt.

Die These zur Zusammenführung der Kodierung von Emotionen bei Ogawa und dem dadurch erzeugten affektiven und gefühlsbezogenen Wirkungspotential wird in einer längeren Studie zum Thema weiter ausgeführt und dient an dieser Stelle nur als kurzer Ausblick auf die künftige Forschung zu Emotionen in Ogawa Yōkos Literatur. Das erarbeitete Affekt-Wirkungs-Modell könnte auch auf die Literatur anderer Autoren appliziert werden und birgt durch die Verbindung von textbezogenen und empirischen Ansätzen ein großes Potential für die literaturwissenschaftliche Japanologie und Emotionsforschung.

⁹³ ABE (2018: 175) schreibt, dass die Leser von Ogawas Werken keine Einfühlung/Empathie (*kanjō inyū* 感情移入) für die Figuren haben können. Dieser Annahme wird hier nicht zugestimmt, denn Emotionen beim Leser entstehen laut der These dieses Aufsatzes nicht durch die Schilderung von Gefühlen, sondern durch das sensorische Erzählen.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- OGAWA, Yōko 小川洋子 (1991): *Shugātaimu* [Sugar Time] シュガータイム. Tōkyō: Chūō kōron shinsha.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (1993 [1991]): *Yohaku no ai* (*Liebe am Papierrand*) 余白の愛. Tōkyō: Fukutake shoten.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (1994): *Kusuriyubi no hyōhon* (*Der Ringfinger*) 薬指の標本. Tōkyō: Shinchōsha.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (1998 [1997]): *Kamoku na shigai, midara na tomurai* (*Das Ende des bengalischen Tigers*) 寡黙な死骸みだらな弔い. Tōkyō: Jitsugyō no nihonsha.
- OGAWA, Yōko (2002 [1994]): *Der Ringfinger*. Übers. Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung.
- OGAWA, Yōko (2003a): „Das Schwimmbad im Regen“. In: OGAWA, Yōko: *Schwimmbad im Regen*. Übers. Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung: 125–157.
- OGAWA, Yōko (2003b [1991]): „Das Wohnheim“. In: OGAWA, Yōko: *Schwimmbad im Regen*. Übers. Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung: 7–67.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2003c): *Hakase no aishita sūshiki* (*Das Geheimnis der Eulerschen Formel*) 博士の愛した数式. Tōkyō: Shinchōsha.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2004a [1999]): *Hisoyaka na kesshō* (*Insel der verlorenen Erinnerung*) 密やかな結晶. Tōkyō: Kōdansha.
- OGAWA, Yōko (2004b [1993]): *Liebe am Papierrand*. Übers. Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2004c [1996]): *Yasashii uttae* (*Zärtliche Klagen*) やさしい訴え. Tōkyō: Bungei shunjū.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2006): *Mīna no kōshin* [Mīnas Marsch] ミーナの行進. Tōkyō: Chūō kōron shinsha.
- OGAWA, Yōko (2007a [1990]): „Das Schwimmbecken“. In: OGAWA, Yōko: *Der zerbrochene Schmetterling*. Übers. Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung: 7–61.
- OGAWA, Yōko (2007b [1989]): „Das vollkommene Krankenzimmer“. In: OGAWA, Yōko: *Der zerbrochene Schmetterling*. Übers. Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung: 63–127.
- OGAWA, Yōko (2007c [1988]): „Der zerbrochene Schmetterling“. In: OGAWA, Yōko: *Der zerbrochene Schmetterling*. Übers. Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung: 129–186.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2009a [2004]): „Daivingu pūru (*Das Schwimmbecken*) ダイビング・プール“. In: OGAWA, Yōko 小川洋子: *Kanpeki na byōshitsu* [Das vollkommene Krankenzimmer] 完璧な病室. Chūō kōron shinsha: 187–244.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2009b [1989]): „Kanpeki na byōshitsu (*Das vollkommene Krankenzimmer*) 完璧な病室“. Überarbeitete Fassung. In: OGAWA, Yōko 小川洋子:

- Kanpeki na byōshitsu* [Das vollkommene Krankenzimmer] 完璧な病室. Chūōkōron shinsha: 7–73.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2010 [2000]): *Chinmoku hakubutsukan (Das Museum der Stille)* 沈黙博物館. Tōkyō: Chikuma shobō.
- OGAWA, Yōko (2011 [1998]): *Das Ende des bengalischen Tigers*. Übers. Sabine Mangold. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2012a [1991]): „Domitorii (*Das Wohnheim*) ドミトリエ“. In: OGAWA, Yōko 小川洋子: *Ninshin Karendā* 妊娠カレンダー. Tōkyō: Bungei shunjū: 75–148.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2012b [1991]): „Yūgure no kyūshoku shitsu to ame no pūru (*Das Schwimmbad im Regen*) 夕暮れの給食室と雨のプール“. In: OGAWA, Yōko 小川洋子: *Ninshin karendā* [Der Schwangerschaftskalender] 妊娠カレンダー. Tōkyō: Bungei shunjū: 149–191.
- OGAWA, Yōko (2013 [2000]): *Das Museum der Stille*. Übers. Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: dtv.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2015): *Kohaku no matataki (Augenblicke in Bernstein)* 琥珀のまたたき. Tōkyō: Kōdansha.
- OGAWA, Yōko (2017 [1996]): *Zärtliche Klagen*. Übers. Sabine Mangold. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung.
- OGAWA, Yōko (2019a [2015]): *Augenblicke in Bernstein*. Übers. Sabine Mangold. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2019b): *Kobako* [Kästchen] 小箱. Tōkyō: Asahi shinbun shuppan.
- OGAWA, Yōko 小川洋子 (2019c): *Kotori (Der Herr der kleinen Vögel)* 小鳥. Tōkyō: Asahi shinbun shuppan.
- OGAWA, Yōko (2020 [1994]): *Insel der verlorenen Erinnerung*. Übers. Sabine Mangold. München: Liebeskind Verlagsbuchhandlung.

Sekundärquellen

- ABE, Masahiko 阿部公彦 (2018): „Ogawa Yōko no fuan [Angst bei Ogawa Yōko] 小川洋子の不安“. In: *Subaru* すばる (40.4): 174–185.
- AHERN, Stephen (Hg.) (2019): *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. Palgrave Studies in Affect Theory and Literary Criticism. Cham: Palgrave Macmillan.
- AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éd. du Seuil.
- AYAME, Hiroharu 綾目広治 (2009): *Ogawa Yōko: mienai sekai o mitsumete* [Ogawa Yōko: Die unsichtbare Welt betrachtend] 小川洋子—見えない世界を見つめて. Tōkyō: Bensei shuppan.
- BENEDICT, Ruth (1946): *The Chrysanthemum and the Sword*. Boston: Houghton Mifflin.
- BIERWIRTH, Gerhard (2005): *Bushidō: Der Weg des Kriegers ist ambivalent*. München: Iudicium.
- BRÜNS, Elke (2020): „Wenn es keine Literatur mehr gibt“. In: *taz*, 25.09.2020: <https://taz.de/Neuer-Roman-von-Yoko-Ogawa!/5714279/> (zuletzt aufgerufen: 08.12.2021).
- CASSING, Katja (1996): „Ogawa Yōko: Die frühen Erzählungen: ‚Das perfekte Krankenzimmer‘ und ‚Der Tee, der nicht abkühlt““. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Trier.

- DONATH, Diana (2006): „Dekadenz, Morbidität und Konservierung von Erinnerung: Zum Werk von Ogawa Yōko“. In: *NOAG* (76.179/180): 255–269.
- DONATH, Diana (2012): „Black Romanticism in Postmodern Japanese Literature: The Works of Ogawa Yōko“. In: *Silva Iaponicarum* 32/33, Summer/Autumn, Sonderausgabe: 11–38.
- EKMAN, Paul, Richard J. DAVIDSON (Hg.) (1994): *The nature of emotion: Fundamental questions*. New York: Oxford University Press.
- FEDERMAIR, Leopold (2011): „Kaltes Feuer“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 07.07.2011: o. S.
- FOONG, Soon Seng, CHANDRAN, Gheeta (2020): „(Re)Imagining ‚Dystopian Space‘: Memory and Trauma in Yoko Ogawa’s *The Memory Police*“. In: *SARE* (57.1): 100–122.
- FRASER, Lucy (2013): „Lost Property Fairy Tales: Ogawa Yōko and Higami Kumiko’s Transformations of ‚The Little Mermaid‘“. In: *Marvels & Tales* (27.2): 181–193.
- FRASER, Lucy (2020): „Alice on the Edge: Girls’ Culture and ‚Western’ Fairy Tales in Japan“. In: MURAI, Mayako, CARDI, Luciana (Hg.): *Re-Orienting the Fairy Tale: Contemporary Adaptations across Cultures*. Detroit: Wayne State University Press: 309–334.
- FRIES, Norbert (1996): „Grammatik und Emotionen“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (26.1): 37–69.
- FRIES, NORBERT (2008): „Die Kodierung von Emotionen in Texten Teil 1: Grundlagen“. In: *Journal of literary theory* (1.2): 293–337.
- FRIES, NORBERT (2009): „Die Kodierung von Emotionen in Texten. Teil 2: Die Spezifizierung emotionaler Bedeutung in Texten“. In: *Journal of literary theory* (3.1): 19–71.
- FRIJDA, Nico H. (1986): *The Emotions*. Cambridge: Cambridge Universities Press.
- FRISÉ, Maria (2005): „Schneelandsleute“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.01.2005, Nr. 19: 34.
- FOUCAULT, Michel (2013): *Die Heterotopien*. Übers. von Michael Bischoff. Mit einem Nachw. von Daniel Defert. Berlin: Suhrkamp.
- GEBHARDT, Lisette (2009): „Lifestyle und Psychodesign in der japanischen ‚Moratoriums-literatur‘ – Kawakami Hiromi und Ogawa Yōko“. *Forschungen zur zeitgenössischen japanischen Literatur*, Heftreihe der Japanologie Frankfurt, Bd. 1.
- GEBHARDT, Lisette (2017): „Der Mops als Psychopomp. Frühe Fantastik von Yoko Ogawa“. In: *literaturkritik.de*, Nr. 4, April 2017. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=23177 (zuletzt aufgerufen: 08.12.2021).
- GIANNOULIS, Elena (2015): „Ogawa Yōko“. In: Domsch, Sebastian *et al.* (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KlFG)*. München: edition text + kritik.
- GIANNOULIS, Elena (2016a): „Ogawa Yōko“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- GIANNOULIS, Elena (2016b): „Ogawa Yōko: Kusuriyubi no hyōhon“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- GIANNOULIS, Elena (2022): „Yōko Ogawa“. In: HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hg.): *Japanische Gegenwartsliteratur (KlFG Extrakt)*. München: edition text + kritik: 186–207.
- GNAM, Steffen (2020): „Sprechen wir nicht über Sprachverlust. Die unverträgliche Leichtigkeit des Vergessens: Yoko Ogawas Roman ‚Insel der verlorenen Erinnerung‘ imaginiert ein totalitäres Staatsgebilde“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.12.2020, Nr. 302: 10.

- GRANZIN, Katharina (2011): „Mit der Haut ist das auch so eine Sache“. In: *taz am Wochenende*, 09.07.2011: 24.
- GREEN, Ronald S. (2018): „Konkōkyō Religious Ideas in the Writings of Ogawa Yōko“. In: *Japanese Studies* (38.2): 189–205.
- HAJDUK, Stefan (2011): „Vom Reden über Stimmungen: Ihre Geschichte in der Literaturwissenschaft, ihre aktuelle Erforschung und ihre Medialität“. In: *KulturPoetik* (11.1): 76–96.
- HAYASHI, Mariko 林真理子 (2006 [1991]): „Kaisetsu [Erläuterungen] 解説“. In: OGAWA, Yōko 小川洋子: *Shugātaimu* [Sugar Time]. Tōkyō: Chūō kōron shinsha: 209–215.
- HILLEBRANDT, Claudia (2011): *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten: Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Berlin: Akademie Verlag.
- HIRSCH, Anja (2016): „Frei in der Voliere. Federleichte Gegenwart: Yoko Ogawas Roman ‚Der Herr der kleinen Vögel‘“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.05.2016, Nr. 124, S. 10.
- HOGAN, Patrick Colm (2018): *Literature and Emotion*. New York: Routledge.
- HOLLOWAY, David (2017): „Masochism in Contemporary Japanese Women’s Fiction“. In: *electronic journal of contemporary japanese studies* (ejcs) (17.2).
<https://www.japanesestudies.org.uk/ejcs/vol17/iss2/holloway.html>
(zuletzt aufgerufen: 08.12.2021).
- JULIA, Aurélie (2010): „Yōko Ogawa ou le chant des ombres“. In: *Revue des Deux Mondes* (Februar 2010): 89–94.
- KAPPELHOFF, Hermann et al. (Hg.) (2020): *Emotionen: Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- KINSKI, Michael (2013): „Riten beginnen bei Essen und Trinken: Entwicklung und Bedeutung von Etikettevorschriften im Japan der Edo-Zeit am Beispiel der Tischsitten“. In: *Izumi* 13.
- KOBAYASHI, Kōichi 小林広一 (1996): „Ogawa Yōko = aimai“. In: *Kokubungaku* (41.10): 38–39.
- KOCHINKA, Alexander (2004): *Emotionstheorien: Begriffliche Arbeit am Gefühl*. Bielefeld: transcript Verlag.
- VON KOPPFELDS, Martin, Cornelia ZUMBUSCH (Hg.) (2016): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin: Walter de Gruyter.
- KRAUSE-WAHL, Antje et al. (Hg.) (2006): *Affekte: Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Mit einer Einleitung von Mieke Bal. Bielefeld: transcript Verlag.
- MASSUMI, Brian (2002): *Parables for the Virtual*. Durham: Duke University Press.
- MATSUMO, David Ricky (1996): *Unmasking Japan: Myths and Realities About the Emotions of the Japanese*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- MELLMANN, Katja (2006): „Literatur als emotionale Attrappe: Eine evolutionspsychologische Lösung des ‚paradox of fiction‘“. In: KLEIN, Uta, Katja MELLMANN, Steffanie METZGER (Hg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft*. Poetogenesis 3. Paderborn: Mentis: 145–166.
- MELLMANN, Katja (2007): „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von ‚Spannung‘“. In: EIBL, Karl, Katja MELLMANN, Rüdiger ZYMNER (Hg.): *Im Rücken der Kulturen*. Poetogenesis 5. Paderborn: Mentis: 241–268.
- MESSMER, Susanne (2005): „Leises Pfeifen“. In: *taz. die tageszeitung*, 08.02.2005: 17.
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard (2016): „Stimmung“. In: VON KOPPFELDS, Martin, Cornelia ZUMBUSCH (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

- MIZUTA, Noriko (2018): „Women’s Self-Representation and Transformation of the Body: Kōno Taeko and Ogawa Yōko“. In: *Review of Japanese Culture and Society* 30: 105–119.
- MÜHLHOFF, Rainer (2018): *Immersive Macht: Affektttheorie nach Spinoza und Foucault*. Frankfurt: Campus Verlag.
- MURAI, Mayako (2014): „Before and after the ‚Grimm Boom‘: Reinterpretations of the Grimms’ Tales in Contemporary Japan“. In: JOOSEN, Vanessa, Gillian LATHEY (Hg.): *Grimms’ Tales around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*. Detroit: Wayne State University Press: 153–176.
- MURAI, Mayako (2015): *From Dog Bridegroom to Wolf Girl: Contemporary Japanese Fairy-Tale Adaptations in Conversation with the West*. Detroit: Wayne State University Press.
- OGAWA, Yuko (2019): *Healing Literatures by Contemporary Japanese Female Authors: Yoshimoto Banana, Ogawa Yoko, and Kawakami Hiromi*. PhD Thesis. West Lafayette, IN: Purdue University.
- ŌMACHI, Mitsuyo 大町光代 (2014): „Ogawa Yōko ‚Kusuriyubi no hyōhon‘: ‚watashi‘ noshintai kankaku ni miru yokubō [Ogawa Yōko ‚Kusuriyubi no hyōhon‘: Begehren im körperlichen Empfinden des ‚Ichs‘] 小川洋子『薬指の標本』: 「わたし」の身体感覚にみる欲望“. In: *Kokubun Mejiro* 国文目白 53: 199.
- ŌTA, Wakaba 太田若葉 (2021): „‚Kankaku‘ ni yoru ‚ishiki‘ o kiroku suru – Ogawa Yōko ‚Ninshin karendā‘ ron [Bewusstsein durch Wahrnehmung aufzeichnen. Debatte über Ogawa Yōkos ‚Ninshin karendā‘] 「感覚」による「意識」を記録する 小川洋子「妊娠カレンダー」論“. In: *Bungaku kenkyūronshū* 55 文学研究論集 55: 95–107.
- PANKSEPP, Jaak (1998): *Affective Neuroscience. The Foundations of Human and Animal Emotions*. New York: Oxford University Press.
- PRITZKER, Sonya E. et al. (Hg.) (2020): *The Routledge Handbook of Language and Emotion*. London/New York: Routledge.
- PUCA, Rosa Maria (2021): „Emotionen“. In: WIRTZ, Markus Antonius (Hg.): *Dorsch: Lexikon der Psychologie*. 20. überarb. Auflage. Bern: Hogrefe.
- QIAO, Mina (2019): „Escaping the Physical: Liminal Body and Liminal Space in Ogawa Yōko’s *Hotel Iris* / Ogawa Yōko no ‚Hoteru Airisu‘ ni okeru ikai toshintai [Andere Welten und der Körper in ‚Hotel Iris‘ von Ogawa Yōko] 小川洋子の『ホテル・アイリス』における異界と身体“. In: *U.S.–Japan Women’s Journal* 55/56: 153–173.
- VON SCHEVE, Christian (2009): *Emotionen und soziale Strukturen: Die affektiven Grundlagen sozialer Ordnung*. Frankfurt/Main: Campus Verlag.
- SCHONLAU, Anja (2017): *Emotionen im Dramentext: Eine methodische Grundlegung mit exemplarischer Analyse zu Neid und Intrige 1750–1800*. Berlin: De Gruyter.
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika (2007): *Sprache und Emotion*. Basel: Francke.
- DE SOUSAS, Ronald (1997): *Die Rationalität des Gefühls*. Übers. Helmut Papa. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SPECCHIO, Anna (2014): „Ogawa Yōko e la bellezza interrotta“. In: *Orientalia Parthenopea* 14: 87–100.
- SPECCHIO, Anna (2016a): „Le parole dimenticate. Il racconto, la fiaba e il mito nelle opere di Ogawa Yōko“. In: *Quaderni Asiatici* 119: 65–85.
- SPECCHIO, Anna (2016b): „Ogawa Yōko, ‚Nuotare con un elefante tenendo in braccio un gatto‘, recensione“. In: *Pagine Zen* 109: 1–2.

- TAKAHASHI, Toshio 高橋敏夫 (1993): „Ken’o suru shōsetsu: Tawada Yōko to Ogawa Yōko [Romane zum Verabscheuen: Tawada Yōko und Ogawa Yōko] 嫌悪する小説—多和田葉子と小川洋子“. In: *Waseda bungaku* 早稲田文学 211 (Sondernummer: *Ai suru mono o kataru toki ni* [Wenn wir über Dinge sprechen, die wir lieben] あいするものを語るときに): 49–53.
- TING, Grace En-Yi (2020): „Ogawa Yōko and the Horrific Femininities of Daily Life“. In: *Japanese Language and Literature* (54.2): 551–582.
- UNTERHUBER, Eva (2019): „Draußen vor den Mauern, da lauert der böse Hund. Yoko Ogawa erzählt in ‚Augenblicke in Bernstein‘ eine doppelbödige Kindheitsgeschichte“. In: *literaturkritik.de*, Nr. 8, August 2019.
https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25854
(zuletzt aufgerufen: 08.12.2021).
- WEHRS, Donald R., Thomas BLAKE (Hg.) (2017): *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*. Cham: Palgrave Macmillan.
- WINKO, Simone (2003): *Kodierte Gefühle: Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- YURIIKA (2004): *Tokushū: Ogawa Yōko* [Sondernummer: Ogawa Yōko] 特集 : 小川洋子 (36.2). Tōkyō: Seidosha.
- ZIMMERMAN, Eve (2016): „Historical Allegories in Ogawa Yōko’s 2006 ‚Mīna no kōshin‘“. In: *U.S.–Japan Women’s Journal* 49: 68–96.
- ZUMBUSCH, Cornelia (2016): „Gefühl“: In: VON KOPPENFELS, Martin, Cornelia ZUMBUSCH (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter: 546–547.