

Rezension

Nora Bartels (2022): *Halb im Scherz. Inoue Hisashi und die gesaku-Literatur der Edo-Zeit*. München: Iudicium (Iaponia Insula).

Stanca Scholz-Cionca (Trier)

Selten kommt es vor, dass ein mit Prämien überhäufte und beim breiten Publikum beliebter Star der Populärliteratur so zögerlich von der akademischen Forschung rezipiert wird, wie Inoue Hisashi (1934–2010) – ein äußerst produktiver Autor von Romanen und Kurzprosa, Dramatiker, Essayist, Fernsehautor, und nicht zuletzt prominente Persönlichkeit des öffentlichen Lebens (ehem. Präsident des japanischen Pen-Clubs). Potenzielle Übersetzer fühlen sich durch seine Sprachakrobatik und Dialektfärbung überfordert, während die Forscher – oft verschanzt in ihren akademischen Kompetenzfeldern – vor der Komplexität und Referenzdichte seiner Texte zurückschrecken. Vor fast fünfzig Jahren machte Wolfgang Schamoni seine Münchner Studenten auf den shooting star Inoue aufmerksam, empfahl ihnen aber als Vorbedingung den Einstieg in die Scherz-Prosa der Edo-Zeit (*gesaku*). Doch auch Jahre nach dem Tod des inzwischen gefeierten Autors stand eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Thema noch aus.

Nora Bartels hat sich dieser Herausforderung gestellt. Vorliegende Studie ist eine erste Monografie zu Inoue Hisashi in deutscher Sprache, fokussiert auf das Frühwerk und seinen vielfachen Bezügen auf das *gesaku* und sein Umfeld. Die Kopula im Titel, *Inoue Hisashi und die gesaku-Literatur der Edo-Zeit* ist wohl überlegt: sie kündigt eine ausgewogene Präsenz der zwei ineinandergreifenden Themenkreise in der Ökonomie des Buches an. Darin geht es nicht allein um die Aneignung von Motiven und Techniken der *gesaku* durch den zeitgenössischen Autor, sondern auch um eine möglichst genaue Erfassung der edozeitlichen Textgruppe von ihren Anfängen bis in die Gegenwart. Dieser Anspruch wird in der Studie bravourös aufrechterhalten.

Es kam der Verfasserin zugute, dass sie für diese breit angelegte Untersuchung auf ein methodisches Instrumentarium zurückgreifen konnte, das erst in den letzten Jahrzehnten von der Forschung entwickelt, diskutiert und erprobt wurde. Inter- und Transtextualität, sowie -medialität wurden in Publikationen, Forschungsprojekten, Kolloquien und Konferenzen vielfach behandelt und haben den Blick auf die Vielschichtigkeit literarischer Werke geschärft. Nach Abwägen einiger theoretischer Ansätze entscheidet sie sich für die von Gérard Genette in seinem breit rezipierten Buch *Palimpsestes* (1982) vorgeschlagene Terminologie. So kommen in der Analyse der Werke Inoues die von Genette entwickelten Kategorien konsequent zum Einsatz.

Die strenge Textauswahl der berücksichtigten Werke ist gut begründet und nachvollziehbar (freilich sind die in der Studie diskutierten fünf Schriften Inoues – drei Dramen und zwei Prosawerke, alle in der Zeitspanne von 13 Jahren entstanden – nicht die einzigen, die auf *gesaku* verweisen, doch die Dichte und Zentralität der Bezüge zu *gesaku*-Vorlagen in den gewählten Texten rechtfertigt die Auswahl).

Die Studie besticht durch methodische Stringenz und den ausgewogenen Aufbau, bei dem die zwei thematischen Schwerpunkte alternierend ins Blickfeld rücken. Den Auftakt macht eine kompakte Vorstellung des Autors und seines Gesamtwerks (Kapitel 1) – mit Schwerpunkt auf die frühe Schaffensperiode. Inoue lässt sich schwer verorten, vor allem als Dramatiker: während seine Distanz zur Avantgarde-Bewegung *angura* in den sprachzentrierten Dramen offensichtlich wird, gerät auch das Shingeki zur Zielscheibe seines bissigen Humors. Eine Gemeinsamkeit mit dem *angura* ist die Nostalgie nach einem vage definierten 'authentischen Japan'. Vertreter der Avantgarde verorten es im ethnisch markierten Körper (Hijikata Tatsumi bringt die geschundenen Körper von Arbeitern und Bauern aus dem Tōhoku auf die Bühne; Suzuki Tadashi lehnt sich an die strenge Disziplin des Körpers in klassischen Aufführungskünsten; Ninagawa inszeniert Shakespeare mit 'japanischen Körpern' usw.), während Inoue sich der Scherzprosa der Edo-Zeit zuwendet. Die Verfasserin ist geneigt, ihn als Dramatiker dem 'frenetischen Theater' (Mari Boyds Begriff) zuzuordnen, was eher auf die Inszenierungen fünf früher Stücke Inoues von Ninagawa Yukio (zwischen 2006–2010 auf die Bühne gebracht) zutrifft. Im Aufbau der Stücke, der Figurenzeichnung und in den Aufführungstechniken bleibt Inoue Hisashi dem Shingeki verpflichtet.

Eine Stärke des Buches ist die chronologisch-systematische Vorstellung der *gesaku* als lose zusammenhaltende Textgruppe (Kapitel 2). Nora Bartels entwirft ein detailreiches Panorama der thematisch und stilistisch breit gefächerten, etliche Textsorten umfassenden Gruppe, geht auf die wichtigen Autoren ein und verankert diese in ihrem jeweiligen gesellschaftlich-politischen Kontext, wobei sie entscheidende Faktoren, die zur Ausformung der *gesaku* führten, berücksichtigt: soziale Zugehörigkeit der Autoren, Produktionsweisen und praktische Funktionen der Werke, Verortung auf der *ga-zoku*-Achse (einer Werteskala, die in etwa den Kategorien „elegant–vulgär“ entspricht), ästhetische Verfahren (insbesondere die explodierende Vielfalt der Sprach- und Schriftarten). Dabei wird deutlich, dass die als *gesaku* geführten Textsorten – *dangibon*, *sharebon*, *kibyōshi*, *gōkan*, *kusazōshi*, *yomihon*, *hanashibon*, *gōkan* – kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind, wenngleich eine typische Gemütslage einerseits und andererseits der Unterhaltungsfaktor und die raffinierten Sprachspiele als Konstanten gelten können. Auch der heiter-frivole und gleichsam fatalistisch-resignative Zeitgeist des *ukiyo* (in seiner ambivalenten Bedeutung 'flüchtig/bitteres Leben'), der die *gesaku* durchzieht, erweist sich für eine Definition nur begrenzt aussagekräftig.

Beachtlich ist, dass auch den epigonalen *gesaku*, nach der Blütezeit des Genres entstanden, ein selbstständiges Kapitel gewidmet ist (Kapitel 3). Hervorgehoben wird die Resilienz vormoderner Schreibweisen unter widrigen Umständen, im Gegenwind der literarischen Kanonisierung nach westlichen Vorbildern, von der Meiji-Zeit bis in die Gegenwart. Trotz tiefgreifender Umwälzungen der Modernisierung bedienen einige Autoren überkommene Lesegewohnheiten des breiten Publikums und setzen die fein abgestufte Vielfalt alter Sprachstile der verordneten Einheitssprache (*genbun itchi*) entgegen. Bartels hebt die Auswirkungen der Kanonisierung unter westlichem Einfluss auf Produktion und Rezeption literarischen Schaffens hervor – insbesondere die Spaltung in ‘reine Literatur’ und ‘Populärliteratur’, sowie den ‘Kult des Ernstes’. Sie verzeichnet auch die Wiederbelebung von *gesaku* nach dem Zweiten Weltkrieg, begünstigt durch die Aufwertung der Komik und den Siegeszug der Populärkultur. Das erstarkte Selbstbewusstsein des Landes in den 1960er Jahren bewirkt die Rückbesinnung auf die Vormoderne im Allgemeinen, und speziell auf vormoderne Techniken des literarischen Schreibens in den Werken von sogenannten *shin-gesakusha* (‘neue *gesaku*-Autoren’), die das expressive Potential vormoderner Schreibtechniken entdecken und nutzen. Inoue Hisashi ist der prominenteste unter ihnen, auch wenn er sich wiederholt gegen diese Rubrizierung wehrt.

Doch bevor Inoues eigenes *gesaku*-Verständnis zur Sprache kommt, erläutert Nora Bartels die Schreibtechniken edozeitlicher *gesaku* anhand traditioneller Begriffe und deren Erfassung in der einschlägigen Forschungsliteratur (Kapitel 4: ‘Merkmale der historischen *gesaku*’). Hier stellt sie technische Begriffe vor, wie *sekai* und *shukō*, *ugachi*, *naimaze*, *chakashi*, *mitate*, und andere. Leider verwechselt sie die geläufigen Termini der Diade *sekai-shukō*, die den Aufbau von Texten bestimmen: anders als in ihrer Darstellung bezieht sich *sekai* auf die ‘Welt’ (den Stoff, in weitestem Sinne) eines vorangehenden Werks (oft ein Klassiker, engl. ‘antecedent text / established world’), während *shukō* (in etwa: ‘Inventio, neuer Kniff’, engl. ‘innovation, allusive innovation’) auf das aktuelle, meist auf die Gegenwart bezogene Thema hinweist, das mit Rücksicht auf die Zensur in ein *sekai* versteckt, bzw. verschleiert wird. Die Existenz von *sekai*-Kompendien, die bis zu 148 ‘Welten’ als Grundlage für neue *shukō* auflisten, verbietet eine gegensätzliche Deutung. Solche zum Teil in Haikai-Traktaten und Aufführungskünsten (wie Puppenspiel und Kabuki) verwendeten Begriffe bleiben jedoch semantisch polyvalent und vage, und erweisen sich als unzulänglich für die präzise Erfassung intertextueller Verfahren. Ebenso schwierig voneinander abzugrenzen sind die Gattungen (Textsorten) edozeitlicher *gesaku*-Literatur, die einzeln vorgestellt und diskutiert werden (mit Hinweis auf Überlappungen und fließende Grenzen).

Angesichts dieser konfusen Lage erscheint eine moderne wissenschaftliche Terminologie unabdingbar: Kapitel 5 stellt Gérard Genettes Theorie transtextueller Verfahren vor, die eine nuancierte Klassifizierung intertextueller Bezüge ermöglicht. An Genettes sechs Kategorien der Transtextualität (auf den Achsen ‘Beziehung’ bzw. ‘Register’ platziert) – Parodie und Pastiche (im spielerischen Modus); Travestie und Persiflage (im satirischen Modus);

Transposition und Nachahmung/*forgerie* (im ernsten Register) – wird sich die Analyse der Texte Inoues orientieren. Und nicht an Inoues *gesaku*-Verständnis, das in Kapitel 6 mit ausführlichen Zitaten belegt wird. Nora Bartels erkennt scharfsinnig den doppelten Zugang des Autors zu den *gesaku*: über persönliche Erfahrung (biographischer Zugang), und über sein besonderes Verhältnis zur Sprache. Unbestritten ist, dass die Entdeckung der *gesaku* bei Inoue eine starke Wirkung hervorgerufen hat (sie löste schlagartig seine Verklemmtheit und heilte ihn vom Stottern), während der sprachliche Reichtum der Scherzprosa seine Kreativität entfesselte (seine sprühende komische Einbildungskraft freisetzend).

Nach diesem weit ausholenden Präludium, das sich über die 133 Seiten der ersten sechs Kapitel erstreckt, wendet sich die Verfasserin der Kernaufgabe der Studie zu: der Analyse der drei Dramen (Kapitel 7) und zwei Erzählungen (Kapitel 8), die enge Bezüge zu *gesaku* aufweisen. Mit äußerster Akribie und Beharrlichkeit werden die Werke bis in kleinste Details seziert, wobei Spuren intertextueller Verbindungen aufgedeckt, und Figuren, Handlungsführung und Konstruktion besprochen werden. Fiktive Charaktere aus *gesaku*-Werken treffen in Inoues Schriften auf historische Personen, darunter Machthaber, aber auch viele *gesaku*-Autoren. Allein in der Erzählung *Doppelsebstmord* treten vier namhafte Autoren auf: Santō Kyōden, Shikitei Sanba, Kyokutei Bakin und Jippensha Ikku, nebst ihrem berühmten Verleger, Tsutaya Jūzaburō.

Am ausführlichsten fällt die Untersuchung von *Omote ura Gennai kaeru gassen*, des ersten abendfüllenden Theaterstücks Inoues (1970 uraufgeführt), aus, das sich thematisch und stilistisch an die Biographie und die *gesaku*-Schriften des Multitalents Hiraga Gennai (1729–1780) anlehnt. Bartels erläutert den kunstvollen, vieldeutigen Titel (der auf das Thema und gleichsam auf literarisch-dramaturgische Verfahren anspielt) und stellt Figuren, Handlung und Aufbau des Stücks vor, um schließlich auf erkennbare Hypotexte und den Sprachstil des Stücks einzugehen. Eine genaue Lektüre des Prologs (*close reading*) entfaltet exemplarisch das dichte Gefüge des Textes in einer vierspaltigen Darstellung: Originaltext nebst Transkription (um die phonetische Gestaltung genau abzubilden), gefolgt von zwei Übersetzungen (die erste nahe am Wortlaut, um den Umgang des Autors mit dem Sprachmaterial zu verdeutlichen; die zweite eine reife literarische Übertragung). Zusätzliche Kommentare und zahlreiche Fußnoten enthüllen Inoues Spiel mit Anleihen und Andeutungen, mit offenen Hinweisen und absichtlichen Verschleierungen. Denn Inoue kann sich nicht wie die *gesaku*-Autoren auf ein homogenes, eingeschworenes Publikum verlassen (eine Voraussetzung für die adäquate Rezeption dichter Intertextualität), und schwankt deshalb zwischen Überdeterminierung (einer Flut von metatextuellen Informationen zu historischen Hintergründen und sprachlichen Besonderheiten) und elliptischer Ausdrucksweise. Seine kunstvollen Texte wirken einerseits pedantisch (überfrachtet mit 'Fußnoten', bzw. 'Fußnoten zu den Fußnoten'), andererseits verschlüsselt und dunkel. Der Prolog lehnt sich an ein vormodernes Verfahren an, *monozukushi*, die 'versteckten Listen'

von semantisch oder akustisch verwandten Begriffen, die einen Text durchsetzen. In diesem Fall sind es Bohnen/Erbsen, in einem späteren Stück setzt er Textilien leitmotivisch ein (*Tenpō jūninen no Shekusupia*), oder Reisklöße (*Yabuhara kengyō*). Den komischen Effekt solcher 'Listen' (wie z.B. die mit Fischarten gespickte Predigt eines hungrigen Bonzen im Kyōgen *Uo-zeppō*) steigert Inoue bisweilen durch Persiflage oder Parodie klassischer Vorbilder. So wirkt der 'Erbsen-Prolog' im Gennai-Stück eher schlicht im Vergleich zur fantastischen Reise der Reiskuchen und Bohnen in der Darbietung des blinden Rezitators Yabuhara, der eine *michiyuki*-Parodie nach dem *Heike monogatari* (Yoshitsunes Reise gen Osten) als Wettlauf kämpfender Speisen vom Mund bis zum After, in rhythmisch beschwingten Versen zum Besten gibt: seine Nummer mündet in ein onomatopoetisches Furzkoncert. Modelle sprachlicher Virtuosität findet Inoue nicht zuletzt beim *gesaku*-Autor Gennai selbst, der in einem seiner Texte in kunstvoll ausgeschmückter Rede die *michiyuki*-Reise eines Läuse-Pärchens auf dem Rücken eines Jünglings besingt, vom Kimonokragen bis zum Hotel Testikeln.

Inoue zieht alle Register der Inter- und Transtextualität, vermischt Historisches mit Fiktionalem, kombiniert Versatzstücke aus *gesaku*-Schriften, bedient sich bekannter Legenden, schwelgt in Zitaten, Plagiaten und Anspielungen. Unbeirrt von seinem Hang zum Chaotischen und dem zentrifugalen Sog seiner komischen Wendungen, klassifiziert Nora Bartels die untersuchten Werke als Transpositionen, d.h. Fortschreibungen vorhandener Stoffe in ernstem Register, während sie den weiteren Varianten – Parodie, Pastiche, Travestie und Persiflage – episodische Rollen attestiert.

Die klare Argumentation und der elegante, reife Stil bieten eine angenehm-anregende Lektüre. Beeindruckend ist die gründliche Dokumentation, die auch viel unveröffentlichtes Material berücksichtigt (vermissen kann man in der umfangreichen Literaturliste z.B. Bachtins *Literatur und Karneval*). Hervorzuheben ist das feine Gespür der Verfasserin für Wortnuancen in den übersetzten Passagen. Für viele knifflige Stellen findet sie überzeugende deutsche Entsprechungen (siehe z. B. den Prolog zu *Froschkampf*). Ihre Vorschläge für verdeutschte Inoue-Titel wecken Erwartungen: *Lit und Schitt; Guten Tag, Mampfel und Zwergel!; Japanissimo General Nogi; Energisch gebundene Stirnbänder* usw.

Nora Bartels gelingt es, den deutschen Lesern durch ihre umfassenden Analysen einen herausragenden Autor der japanischen Gegenwart zu vermitteln, der aus dem Fundus vormoderner Schreibtechniken schöpferische Kraft bezieht. Epochenübergreifende Studien wie diese bringen Erkenntnisgewinn und sind jedem zu empfehlen, der für japanische Literatur in ihrer Breite und historischen Tiefe empfänglich ist.

Es empfehlen sich Übersetzungen dieser Arbeit ins Japanische und Englische.