

Poetik der Transgression: Modernistische Erzähltechniken in Kawabata Yasunaris *Suishō gensō*

Sebastian Breu (Tōkyō)

Abstract

Kawabata Yasunari is known not only for the traditionalist poetics of his later days but also for his modernist period during the late 1920's and early 1930's, when he wrote as a member of the avant-garde movement *Shinkankakuha*. This paper provides a detailed reading of one of his last modernist works, the experimental novel *Suishō gensō* (Crystal Fantasies). While showing certain parallels to the psychological I-novel of its time in its exploration of subjectivity, the text distinguishes itself especially on a narrative level, implementing new forms of storytelling that unleash a lyrical and fragmented imagery upon the reader. My analysis seeks to illuminate the diegetic structure of Kawabata's text, showing how it functionally replaces the omnipresent voice of the self-reflexive narrator by cinematographic techniques of montage and collage, and how it provides an alternative „interior view“ of its characters, mediated via *stream of consciousness*. Following the split-second flow of associations, sounds and images, the reader is drawn into a world of intertextual cross-references to mythology, (pseudo-)science, psychoanalysis and popular culture – discourses that left their imprints on the language of modernity and, in their contradictory co-presence, reveal a conflicted scenography of the modern mind.

1

Szenen einer Ehe – mit diesem Filmtitel von Ingmar Bergmann ließe sich die Handlung von Kawabata Yasunaris *Suishō gensō* 水晶幻想 (*Träume im Kristall*) kurz und einfach zusammenfassen. Die 1931 erschienene Erzählung handelt von einem Ehepaar, das vermutlich Mitte der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Japan lebt und sich – mal mehr, mal weniger offensichtlich – in einer Krise befindet. In deren Epizentrum steht der zweiseitige Konflikt zwischen dem unerfüllten Kinderwunsch des Mannes, ironischerweise von Beruf Embryologe, und der offenbaren Infertilität der Frau. Der Konflikt entfaltet sich über zahlreiche Gespräche, etwa über einen neu erworbenen Spiegel (in dem die Frau sich selbst altern sieht), über ihren Hund (der v.a. dem Mann als Kindersatz dient) oder über Biologie und die Wissenschaft im Allgemeinen (welcher die Frau ein romantisch-ästhetizistisches Weltbild entgegenhält), rekurriert jedoch in seiner Grundmotivik immer wieder auf die Konfrontation unterschiedlicher Welten und das

Scheitern von Kommunikation. Und wie es für die Literatur dieser Zeit nicht unüblich ist, erscheint im Unglück der Einzelnen allegorisch das Trauerspiel der modernen Zivilisation.

In der Literaturforschung bilden solche Schilderungen gescheiterter Lebensstrategien und Ehekrisen samt der Phantasien und Ängste ihrer Protagonisten ein ergiebiges Feld für semiotisch-psychoanalytisch orientierte Interpretationsansätze. In der englischsprachigen Japanologie z.B. wird ein solcher Versuch von Roy Starrs¹ unternommen. Unter Bezug auf das zentrale Motiv des Spiegels (als narzisstischer Gegenstand, aber auch als „Seelenspiegel“) gelingt es ihm, neben der Figurenpsychologie auch die dichte Symbolik der Erzählung zu entschlüsseln, ohne dabei, wie es bei solchen Lektüren zuweilen geschieht, voreilige Rückschlüsse von der fiktiven Welt auf das Seelenleben ihres Verfassers zu ziehen. Seine Interpretation widmet sich u.a. dem Thema der Entfremdung, das hier mit Bezug zur Relation zwischen modernem Individuum und Gesellschaft, aber auch im Hinblick auf die subalterne Position der Frau in dieser betrachtet wird, und stellt derzeit die umfassendste japanologische Beschäftigung mit der Erzählung *Suishō gensō* dar.²

Bereits zu Beginn seiner Analyse deutet Starrs jedoch an, dass *Suishō gensō* nicht nur wegen seiner komplexen Figurenpsychologie, sondern auch wegen der Art und Weise, in der diese vermittelt wird, ein interessanter Forschungsgegenstand ist.³ Diese Beobachtung soll hier aufgegriffen werden, um das interpretative Spektrum von der Ebene der *histoire* auf jene des *récit* auszuweiten und die verschiedenen Erzähltechniken, die Kawabatas Erzählung ihren modernistischen und experimentellen Charakter verleihen, genauer unter die Lupe zu nehmen. Relevanz besitzt die Frage nach der Eigenart der narratologischen Ausgestaltung sowohl im historischen Kontext von Kawabatas Gesamtwerk als auch im ästhetischen Kontext der japanischen Moderne: *Suishō gensō* entstand zu einem Zeitpunkt, als Kawabatas Textproduktion, wie jene seiner Zeitgenossen Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 oder Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介, in einer intensiven Auseinandersetzung mit neuen Strömungen und Tendenzen aus der europäischen Erzählliteratur stand.⁴ Solche Einflüsse zeigen sich schon im Vorgängerwerk *Asakusa kurenai-dan* 浅草紅団 (*Die Rote Bande von Asakusa*, 1930), in dem er auf zahlreichen Ebenen neue Erzählstile erprobte, um die moderne Stadtszenerie von Tōkyō in einem Fluxus fragmentarischer Bilder zum Leben zu

¹ STARRS, Roy (1998): *Soundings in Time. The Fictive Art of Kawabata Yasunari*. Richmond: Curzon Press.

² Vgl. STARRS 1998: 106.

³ „Indeed, Japanese literary historians have emphasized the work's general historical importance as a uniquely successful adaptation of a Western modernist technique – Joyce's ‚stream-of-consciousness‘ – by a Japanese writer of the ‚experimental‘ age of the late ‚twenties and early ‚thirties.“ (STARRS 1998: 95).

⁴ Hierunter insbesondere die Literatur von James Joyce, deren Einfluss Kawabata laut Itō Eishirō zwar später herunterspielt, speziell in *Suishō gensō* jedoch deutlich zum Vorschein kommt. Vgl. ITŌ 2011: 198.

erwecken. Man könnte sagen, dass diese experimentelle Phase mit *Suishō gensō* (1931) einen vorläufigen Höhepunkt erreicht: Der spätere Autor von Werken wie *Yukiguni* 雪国 (*Schneeland*, 1947) oder *Senbazuru* 千羽鶴 (*Tausend Kraniche*, 1952), denen oftmals eine traditionsverbundene Ästhetik bescheinigt wird, ist im Hinblick auf die ungewöhnliche Darstellung, in der Techniken wie Collage, Montage oder Bewusstseinsstrom zum Einsatz kommen, kaum wiederzuerkennen.

Folgt man der Konzeption des „Autors“, wie sie Michel Foucault in seinem bekannten Vortrag aus dem Jahr 1969 vertritt, lassen sich solche Brüche leicht nachvollziehen.⁵ Foucault versteht den Autor weniger als schöpferisches Subjekt, sondern primär als historisch kontingentes Ergebnis eines Umgangs mit und einer Zuordnung von Texten. Diese Position bietet u.a. den Vorteil einer nüchternen Perspektive auf Kanonisierungsprozesse, die den „Traditionalisten“ Kawabata in gewissem Sinne erst hervorgebracht haben, der Heterogenität seiner Textproduktion aber nicht immer gerecht werden. Kawabata war an diesem Prozess übrigens nicht unbeteiligt: Seine Inszenierung als Nationaldichter gipfelt vermutlich in der Nobelpreisrede von 1968, einem rhapsodischen Streifzug durch die japanische Literaturgeschichte und die Lyrik des Zen-Buddhismus, die dem vorrangig westlichen Publikum als Inspirationsquelle präsentiert werden.⁶ Jenseits der Domäne dieser kanonisch gewordenen Texte finden sich jedoch auch andere literarische Zeugnisse – etwa solche aus den 1920er Jahren, die geprägt sind von einer Kritik des literarischen Establishments und einer kosmopolitischen, dem Neuen und Unbekannten verschriebenen Haltung. Die Spuren dieses anderen Kawabata, der für sogenannte traditionelle japanische Ästhetik vermutlich wenig übrig hatte, führen zurück zu programmatischen Schriften, die in der Zeitschrift *Bungei jidai* 文芸時代 („Zeitalter der Literatur“, 1924–1927) erschienen sind. Auch wenn dortige Positionen später revidiert oder vergessen werden, zeichnen sie doch ein lebhaftes Bild von der Aufbruchsstimmung, die in literarischen Kreisen nach dem großen Kantō-Erdbeben von 1923 herrschte. Erkennbar wird sie z.B. an den zahlreichen Versuchen, die Rolle und Funktion der zeitgenössischen Literatur im Rahmen neu geschaffener Verhältnisse⁷ zu definieren: „Ohne

⁵ FOUCAULT, Michel (1988): „Was ist ein Autor?“ In: DEFERT, Daniel, François EWALD: *Michel Foucault. Schriften zur Literatur*. stw 1675. Frankfurt/Main: Suhrkamp. Die Analyse beschreibt den Autor als ursprünglich an das Rechtssystem und den Markt gekoppelte Ordnungsfunktion im Diskurs der Gesellschaft, aus der sich im Laufe der Moderne diverse Funktionen ausdifferenzieren, darunter jene ans Individuum gebundene überzeitliche Identitätsgarantie, die als Autor auch lange Zeit den dominanten Rahmen für die Literaturinterpretation bereitstellte.

⁶ KAWABATA, Yasunari (1969): *Japan, the Beautiful and Myself*. San Francisco: Kodansha International.

⁷ So etwa der Wandel und Neubeginn in der japanischen Print- und Medienindustrie, die zunächst große Teile ihrer Infrastruktur in der Erdbeben- und Feuerkatastrophe von 1923 verloren hatte. Laut Edward Mack war das Erdbeben eine Zäsur, die die Publikationsindustrie kurzfristig

einen neuen Ausdruck gibt es keine neue Literatur. Ohne einen neuen Ausdruck gibt es keinen neuen Inhalt. Ohne eine neue Wahrnehmung gibt es keinen neuen Ausdruck.“⁸

Dieses Zitat war gewissermaßen ein Credo für ein neues Literaturzeitalter unter Führung jener avantgardistischen Autorengruppe um Kawabata, die sich dem literarischen Experiment mit „neuen Wahrnehmungen“ verschrieben hatte, der sogenannten *Shinkankakuha* 新感覚派.⁹ Es stammt aus einem Beitrag von Kawabata zur *Shinkankakuha*-Debatte (*Shinkankakuha-ronsō* 新感覚派論争) von 1924/25, erschienen unter dem Titel *Shinshin sakka no shin keikō kaisetsu* 新進作家の新傾向解説 („Eine Erklärung der neuen Tendenzen unter jungen und aufstrebenden Autoren“). Richmod Bollinger beschreibt den Verlauf der Debatte genauer: Sie entzündete sich an einem Text von Yokomitsu Riichi 横光利一 (*Atama narabi ni hara* 頭ならびに腹 (*Kopf und Bauch*), 1924) und begann als Konfrontation zwischen einem neuen Subjektivismus und dem zum damaligen Zeitpunkt etablierten Realismus, entwickelte sich jedoch schnell zu einer Mischung aus abstrakter Polemik und persönlichen Attacken, aus denen nur noch wenig Bezug zum ursprünglichen Streitgegenstand hervorschien.¹⁰ Auch blieb auf theoretischer Ebene weitgehend ungeklärt, worin die geforderten „neuen Wahrnehmungen“ der jungen Schriftsteller bestünden.¹¹ Bollingers Beobachtung aber, dass die Rhetorik der Debatte sich weniger um die Differenz des Fremden zum Eigenen, die später deutlich stärker im Mittelpunkt stehen würde, sondern vielmehr um die Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem organisierte, liefert einen wichtigen Anhaltspunkt zur ideologischen Positionierung der Gruppe: Die Betonung der eigenen kulturellen Identität in strategischer Abgrenzung zum „Westen“ und auch zur „Moderne“¹², die ab Beginn der 1930er Jahre zunehmend virulent wurde, spielte

schwächte, langfristig aber zu ihrer Modernisierung und Zentralisierung in Tōkyō beitrug und diese sogar beschleunigte. Vgl. MACK 2010: 51–90.

⁸ Kawabata (1925), zitiert nach BOLLINGER 2000: 21.

⁹ Der Begriff wird verschiedentlich als „Neo-Perzeptionalismus“ oder „Neo-Sensualismus“ übersetzt; eine einheitliche Definition liegt m.E. nicht vor. Wie SHIMAMURA (2011: 111) anmerkt, stammte der Name *Shinkankakuha* 新感覚派 ursprünglich vom Kritiker Chiba Kameo 千葉亀雄, bevor er im Kreis des japanischen *bundan* 文壇 Verbreitung fand. Wie bei zahlreichen anderen Ismen handelt es sich auch hier um eine begrifflich grobe Vereinfachung einer facettenreichen Bewegung.

¹⁰ Vgl. BOLLINGER 2000: 17–39.

¹¹ Vgl. BOLLINGER 2000: 22. In einem Abschnitt unter dem Titel „Expressionistische Erkenntnistheorie“ wird der Gedanke einer Einheit von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommener Welt entwickelt, die jedoch m.E. kaum die gängigen Prämissen des cartesianischen Dualismus verlässt. Letztendlich bleibt diese Einheit ein atmosphärischer Begriff, der die unorthodoxe Metaphorik und den unvermittelten Schreibstil der *Shinkankakuha* primär auf der Gefühlsebene rechtfertigt. Ein inhaltlicher Vergleich mit anderen Manifesten, etwa Yokomitsus *Shinkankaku-ron* 新感覚論 („Theorie der neuen Wahrnehmung“, 1925) könnte zur genaueren Klärung beitragen.

¹² Besondere Ausprägung findet dieser Diskurs im Symposium *Kindai no chōkoku* 近代の超克 („Zur Überwindung der Moderne“) (1942). Die Beiträge der zahlreichen bekannten Philosophen und

im Selbstverständnis dieser historischen Avantgarde (soweit es aus solchen Dokumenten hervorgeht) offenbar noch eine untergeordnete Rolle.¹³ Stattdessen legt der Tonfall der Debatte ein Zeugnis ab

vom exotischen Chic fremdländischer Vokabeln und Vorstellungen, der geschickt eingesetzt wird, um die eigene Modernität zu betonen. Vor allem die jüngeren Schriftsteller werfen routiniert mit Namen europäischer Geistesgrößen wie Friedrich Nietzsche, Lew Tolstoi oder Anatole France um sich [...] und verwendeten mit Vorliebe Metaphern aus der zeitgenössischen Welt der Technik oder der Medizin, also Bereichen, in denen Japan erst seit wenigen Jahrzehnten den westlichen Wissensvorsprung aufgeholt hatte.¹⁴

Auch wenn es sich empfiehlt, die implizierte Idee einer linearen Fortschrittsentwicklung von Wissen und Gesellschaft kritisch zu betrachten, liefert Bollinger doch eine interessante Skizze des Verhältnisses zwischen der Attraktivität des Fremden, seiner strategischen Aneignung und einer gewissen Form von Ästhetizismus, durch den die „schöne neue Welt“ von Wissen und Technik, die sich dem Auge des modernen Intellektuellen präsentiert, in literarische Formen übersetzt wird. Falls *Suishō gensō*, wie hier vorgeschlagen wird, als spätes Produkt oder auch Wendepunkt der modernistischen Phase verstanden werden kann, so dürfte sich dieser kulturelle Universalismus zu gewissem Grad auch im zu besprechenden Text manifestieren.

Bevor jedoch größere Eingliederungsversuche unternommen werden, lohnt es sich durchaus, einen genaueren Blick auf den Text selbst zu werfen: Er bildet den zentralen empirischen Gegenstand der Literaturwissenschaft und das Vergleichsobjekt, an dem sich literaturhistorische Beschreibungsversuche messen müssen. Glaubt man den Positionen, die in der *Shinkankakuha*-Debatte auftreten, so scheint das „Althergebrachte“, von dem sich das „Neue“ der japanischen Avantgardeliteratur abgrenzt, in der zeitgenössischen Erzählpraxis des Realismus und der engagierten Literatur seine konkrete Manifestation zu finden. Nun gilt es zu ermitteln, welche neuen Formen auf Basis dieses Abgrenzungsmanövers konkret entwickelt wurden. Wie bereits oben angedeutet, soll dies hier primär auf einer narratologischen Ebene geschehen: Welche Rolle spielt der Erzähler?

Intellektuellen (u.a. Kobayashi Hideo) wurden in der Zeitschrift *Bungakukai* 文学界 („Literarische Welt“) abgedruckt.

¹³ Laut Kawada Kazuko tritt das „Japanische“ als ästhetische Konzeption im Diskursuniversum der modernen japanischen Literatur vor 1930 kaum auf; erst nach dem Mukden-Zwischenfall von 1931 und der einsetzenden Welle des Nationalismus finde der Begriff – unter diffusem Rückbezug auf die Tradition – zunehmend Verwendung. Bedingung einer „Entdeckung“ dieser kulturellen Identitätsform, so Kawada, sei jedoch eine weit fortgeschrittene Internalisierung und „Japanisierung“ (*nihon-ka* 日本化) der sogenannten westlichen Kultur, die erst retrospektiv als Verlust des Indigenen thematisiert bzw. umgedeutet werde. Vgl. KAWADA 2009: 5–10.

¹⁴ BOLLINGER 2000: 39.

Wie transportiert der Text seine Handlung? Welche Erzähltechniken werden verwendet, um die fiktive Welt und ihre Protagonisten zu erzeugen? Bei der Klärung dieser Fragen soll auch die Rolle zeitgenössischer Einflüsse, nicht zuletzt aus dem japanischen Avantgardefilm, sowie die Rolle der Intertextualität in der Erzählstruktur erläutert werden. Dabei wird sich herausstellen, dass sowohl die intertextuelle Vernetzung als auch die kinematographischen Techniken der Montage und Collage in *Suishō gensō* diegetische Funktionen übernehmen, die im modernen japanischen Roman, insbesondere im Realismus des autobiographischen *shishōsetsu* 私小説, ursprünglich dem Ich-Erzähler vorbehalten waren.

Im Zentrum der Analyse von Kawabatas modernistischen Erzähltechniken steht der sogenannte Bewusstseinsstrom. Über ein *close reading* einiger ausgewählter Textpassagen sollen unterschiedliche Aspekte dieses Erzählmodus herausgearbeitet werden, um ein möglichst breites Spektrum seiner ästhetischen Funktionen zu erfassen. Es wird veranschaulicht, dass der Bewusstseinsstrom in *Suishō gensō* im Unterschied zum inneren Monolog auch die textuelle Aneignung von Techniken wie Genre-Crossing, Collage oder Montage ermöglicht – Techniken also, die ursprünglich nicht genuin literarischen Kunstformen entstammen. Darüber hinaus dient er als erzählerisches Medium, in das zahlreiche andere Textwelten und -gattungen miteingeflochten werden – der Bewusstseinsstrom oder *stream of consciousness* fungiert somit einerseits als Blick ins Innere der Hauptfigur, andererseits aber auch als Blick über Textgrenzen hinaus. Er ist eine Schnittstelle zur intertextuellen Vernetzung, die eine disparate Fülle künstlerischer und nicht-künstlerischer Diskurse innerhalb der Sprache der Literatur rekontextualisiert und dabei nicht nur die „Originalität“ literarischer Texte, sondern auch die Einbettung der psychologischen Innenwelt ihrer Figuren in ein bereits vorgeformtes Netz von Sinn und Sprache zur Reflexion bringt. Diese Schreibweise verkörpert damit nicht nur eine alternative Darstellungsform von „Subjektivität“, d.h. die Neuauflage eines bereits durch den japanischen Naturalismus oder den *shishōsetsu* bekannten literarischen Diskurses, sondern bildet in ihrem mehrfach gebrochenen, vom Alltäglichen ins Lyrische und Phantastische abdriftenden Erzählstil auch einen ästhetischen Gegenentwurf zu den subjekt- und erzählerzentrierten „Selbstentblößungsritualen“ (Hijiya-Kirschner) von Kawabatas Zeitgenossen.

2

In der Erzählhierarchie von *Suishō gensō* wird episch geschilderten Passagen keine hervorgehobene Stellung zugewiesen. Die Stimme des Erzählers greift nur selten ins Dargestellte ein; sie begnügt sich lediglich mit einigen kurzen Schilderungen und Ergänzungen, wo dies nottut. Deutlich präsenter sind die Dialoge zwischen den Ehepartnern, über die auch ein signifikanter Anteil der Figurencharakterisierung transportiert wird. Die Dialogstimmen der Frau und des Mannes sind also häufiger zu

hören als die Erzählerstimme im Hintergrund. Während die ersten beiden Merkmale keine nennenswerte ästhetische Differenz zu anderen zeitgenössischen Schreibweisen bilden, ist es besonders eine dritte Erzählebene, in der sich Kawabatas Text als dezidiert anti-realistisch erweist. Dort kommen die Techniken des inneren Monologs und des Bewusstseinsstroms zum Einsatz, die einen besonders radikalen Bruch sowohl mit dem Ich-Erzähler als auch mit traditionellen Erzählerfiguren sowie die Implementierung neuer Darstellungsverfahren ermöglichen.¹⁵ Sie sind es, die den Textwelten von *Suishō gensō* neue Räume eröffnen.

Der erste Aspekt des Bewusstseinsstroms, der hier betrachtet wird, soll „Lyrizität“ genannt werden. Vergleiche der elliptisch-zersplitterten *Shinkankaku*-Prosa mit traditionellen Gedichtformen gab es bereits zuvor, wie z.B. StARRS anmerkt: „The associative leaps in his narrative structures are frequently said to resemble those of the medieval poetic form of *renga* or linked verse.“¹⁶ Selbst ein kurzer Blick, der keine genealogische Auseinandersetzung anstrebt, zeigt einige Merkmale, die für und gegen diese Auffassung sprechen. Etwa im folgenden Beispiel:

青空を銀色のつぶてのやうに落ちる小鳥。海を失はれゆく銀色の矢のやうに走る帆船。湖水を銀針のやうに泳ぐ魚。¹⁷

Wie silberne Kiesel das Himmelsblau durchstürzende Vögel. Wie verirrte silberne Pfeile das Meer durcheilende Segelboote. Wie Silbernadeln die Seen durchschwimmende Fische.¹⁸

Diese kurze Passage aus dem Bewusstseinsstrom gibt wieder, was sich im Inneren der Protagonistin abspielt, während sie ihren Spiegel betrachtet – Reflexionen im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Der verkürzte Satzbau und die skizzenhafte Formulierung bereiten einen darstellerischen Unmittelbarkeitseffekt, eine direkte Konfrontation mit Bildern anstelle einer narrativen Instanz. Auffällig ist zudem die syntaktische Parallelstellung von attributivem Element sowie Verb und Satzsubjekt. Auch die wiederkehrende Farbmotivik, die bei den Vergleichen zur Anwendung kommt, erzeugt lyrische Dichte in der Darstellung. Vermittelnde Verben der Wahrnehmung werden ausgelassen; es entsteht der Eindruck, die Bilder seien direkt und ungefiltert durch die Reflexionen einer Erzählerfigur an den Leser herangetreten.

¹⁵ Während Ersterer eine aktive Preisgabe von Gedankenvorgängen – meist in direkter Rede – darstellt, schildert Letzterer auch passives Erleben bzw. Sinneswahrnehmungen. Kawabata vermischt beide Techniken streckenweise, bevorzugt jedoch den Bewusstseinsstrom gegenüber dem inneren Monolog.

¹⁶ STARRS 1998: 69.

¹⁷ KAWABATA 1981: 346.

¹⁸ KAWABATA 1974: 8.

Solche Passagen lassen sich also, speziell wenn isoliert betrachtet, nicht nur aufgrund ihrer Wortwahl wie Lyrik lesen, sondern tragen auch strukturelle Analogien in sich. Zugleich muss der Begriff „Lyrizität“ bis zu einem gewissem Grad relativiert werden: Erstens sind im Textbeispiel Stilmittel enthalten, die für traditionelle japanische Lyrik eher ungewöhnlich sind, z.B. Vergleiche. Zweitens ist der Geschwindigkeitsrausch und die schrille visuelle Intensität, die in solchen Bildern zum Vorschein kommt, ebenfalls nur schwer mit Formen wie *haiku* 俳句 oder *renga* 連歌 in Verbindung zu bringen, durchaus jedoch mit moderner Lyrik. Im Text werden hierdurch Elemente des Bewusstseinsstroms assoziativ miteinander verknüpft. Die Bildsequenzen überblenden sich gegenseitig, besitzen jedoch mindestens ein Ordnungssegment, das die Übergänge weicher und weniger kontrastreich wirken lässt. Im oben genannten Beispiel wäre dieses Element neben der auffälligen Parallelstellung die Farbe Silber. So kann der Leser trotz der Heterogenität und Sprunghaftigkeit der Darstellung dem Strom der Assoziationen folgen, ohne sich im Chaos zu verlieren.

Eine vergleichbare Erzähltechnik kommt bei Kawabatas Zeitgenossen und *Bungei jidai*-Mitstreiter Yokomitsu Riichi ebenfalls zur Anwendung, etwa im Roman *Shanghai* 上海 (1932), wo die Szenerie der gleichnamigen Hafenstadt in einer elliptischen Verkettung von Momentaufnahmen zum Leben erweckt wird.¹⁹ Inaugurationstext dieses Schreibstils war vermutlich Yokomitsus zuvor erwähnte Kurzgeschichte *Atama narabi ni hara*: Schon in ihrem Titel deuten sich die zahlreichen metonymischen Verschiebungen der Darstellung an, die zum späteren Anstoßpunkt der *Shinkankakuha*-Debatte werden und die selbst Dennis Keene noch als „exzentrisch“ bezeichnet.²⁰ Auf der Textebene existieren also durchaus Parallelen zwischen beiden Vertretern der *Shinkankakuha*: Was sie kennzeichnet, ist eine Darstellungsform, in der (optisches) Erleben gegenüber reflexiven Vorgängen dominiert oder beide, wenn man so will, miteinander kurzgeschlossen werden.

Kehren wir zurück zum Text: Die folgende Passage illustriert nochmals, dass „Lyrizität“ zwar vorhanden, jedoch nur als Nebeneffekt der sprunghaften Darstellung des

¹⁹ MAEDA (1992: 392) und WASHBURN (2007: 158) bezeichnen diese Perspektive als *camera eye*. In der Terminologie Genettes würde man von externer Fokalisierung sprechen (vgl. GENETTE 2010: 121–124), bei Kawabatas Text hingegen muss von einer internen Fokalisierung, also einer Mitsicht mit der Protagonistin ausgegangen werden.

²⁰ KEENE 1980: 90–91. Keenes Studie lässt sich grob dem sog. *New Criticism* zuordnen. Trotz ihrer Pionierarbeit zu Yokomitsu ist sie leider durchzogen von einer eher unproduktiven Form von Komparatismus: Texte von Yokomitsu werden dort zum Objekt hinkender Vergleiche mit Flaubert, Matsuo Bashō 松尾芭蕉 und sogar William Shakespeare. Das Manko, so Mizuta Lippit, liegt jedoch nicht nur in der Bewertungsbasis (Eurozentrismus), sondern bereits im Beobachtungsschema *success/failure*, das der Studie ihre normative Dimension verpasst: „Keene maintains throughout the book that Yokomitsu Riichi was a ‚considerable talent that had gone wrong‘ and that he did not produce any enduring masterpieces.“ Vgl. MIZUTA LIPPIT 1981: 138.

Bewusstseinsstroms zu verstehen ist. Sie macht zudem als längeres Textbeispiel einige Verknüpfungstechniken sichtbar, mit denen der Bewusstseinsstrom arbeitet:

月の光が降るやうに、海の底に降りそそぐウズ球形蟲の死骸の雨。とこしへに止むことのない、たとひ空中に降ったにしても、人はそれを感じることも出来ないほど軽い死骸の雪白的な雨が、音もなく、そして夜も晝も絶え間なく、海の底に降りつづけている。海底電線の上の白い亡骸、それが教へる、百年に一尺の割合で積もる、と。昔の海の底が、今は白堊質の山。イギリスの南の白墨の崖。遙かなる時の流れ。白墨。女学校の黒板の花の繪。命短し、乙女。²¹

Von Radiolarien-Skeletten ein Regen regnet auf den Grund des Meeres, als fiel Mondlicht hinab. In Ewigkeit nicht stille stehend, auch dann nicht, wenn draußen der Regen rauscht: dieser schneeweiße Regen von Skeletten, so leicht, daß kein Mensch ihn zu spüren vermag, fällt und fällt hinab auf den Grund des Meeres, lautlos, ununterbrochen, Tag und Nacht. Auf dem Tiefseekabel die weißen Skelette zeigen es: eine Schicht von einem Fuß Dicke entspricht hundert Jahren. Einst der Meeresboden ist heute Gebirge aus Kalkgestein. Südenglische Kreideklippen. Strom aus urfernen Zeiten. Weiße Kreide. Auf der schwarzen Wandtafel im Lyzeum Blumenbilder. Dein Leben, Jungfrau, ist von kurzer Dauer.²²

Auch hier finden sich visuelle Details, deren assoziative Horizonte ineinander überblendet werden. Neben der markanten Regen- bzw. Wassermotivik sind es wiederum die optischen Muster, die die Verbindung zwischen den einzelnen Elementen herstellen: Das Mondlicht, die Skelette, der Kalk, die Kreide – die Farbe Weiß begleitet die Darstellung wie ein gemeinsamer Nenner. Die Bildmuster dominieren gegenüber akustischen oder olfaktorischen Verknüpfungen und tragen zudem auch Eigenschaften in sich, die in den Bereich der Schriftbildlichkeit des Japanischen verweisen. Im oben zitierten Beispiel lässt sich z.B. die Sequenz

雪白 → 白い亡骸 → 白堊質 → 白墨 → 黒板

verfolgen, wobei besonders der Übergang zwischen *hakuboku* 白墨 und *kokuban* 黒板 durch minimale Abänderung eines Radikals darauf hindeutet, dass hier, im Unterschied zur alphabetischen Schrift, auch auf graphischer Ebene die Möglichkeit besteht, assoziative Bildsprünge zu aktivieren.²³

²¹ KAWABATA 1981: 351–352.

²² KAWABATA 1974: 16.

²³ Ein Pionier im Spiel mit der Schriftbildlichkeit der chinesischen Schriftzeichen im Japanischen war der Futurist Hirato Renkichi 平戸廉吉 (1893–1922). Seine Gedichte verwenden *kanji* 漢字, oft in unterschiedlichen Schriftgrößen, zur piktographischen Darstellung von Szenen und Landschaften. Sie bewegten sich damit im Grenzbereich von Typographie und Design. Seiji Lippit

3

Zum Repertoire der historischen Avantgarden in Europa gehört neben dem Bewusstseinsstrom, als dessen bekanntester Vertreter James Joyce gilt, auch die Technik der Collage bzw. Montage. Die Collage (von franz. *coller*, „kleben“) schafft eine spezielle Form semantischer Komplexität, indem aus disparaten, bereits vorgeformten Materialien ein neuer Gegenstand erzeugt wird, wobei auch nicht genuin künstlerische Elemente ästhetisch aufgeladen werden. Damit bewegt sich die Collage bzw. Montage auch an der Grenzlinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Die neu arrangierten Elemente „verweisen auf ihre Herkunft und sind zugleich Elemente des neuen Zusammenhangs, in dem sie einige ihrer bisherigen Eigenschaften aktualisieren“.²⁴ Bestimmte Beobachtungselemente der traditionellen Ästhetik, wie z.B. die Unterscheidung schön/hässlich oder die Differenz zwischen Kopie und Original, werden dabei ebenfalls problematisiert.

Im Feld der Literatur ist das Medium für diesen operativen Vorgang der Text.²⁵ Speziell das Gegeneinandermontieren von Textbausteinen verschiedener Epochen, Genres oder Autoren bietet hier einen interessanten Spielraum für Schreibexperimente, denn der Text schreitet in seiner sequentiellen Abfolge immer weiter fort, und so auch über die genealogischen Differenzen seiner Einzelbausteine hinweg – es formt sich im Schreib- und sukzessive im Lesevorgang eine neue Einheit des Disparaten. Dies geschieht natürlich nicht ohne Friktionen, die beim Verarbeiten der unterschiedlichen Textbausteine entstehen; die Lektüre gestaltet sich oft anstrengender als jene von Texten, die aus einem Guss sind. Speziell die sogenannte *écriture automatique*, eine Form, die im Kontext des französischen Surrealismus entstand, fordert ihre Leser durch wilde Assoziationsprünge und fehlende Rücksicht auf die Konventionen von Orthographie, Grammatik und Rhetorik heraus.²⁶

Solche Tendenzen, die auch als Gegenentwürfe zu realistischen Darstellungsformen verstanden werden können, kommen in *Suishō gensō* ebenfalls zum Vorschein. Allerdings erscheint das „Unterbewusste“ der Protagonistin, das dabei wiedergegeben wird, erstaunlich durchkomponiert: Freie Assoziation wird hier weniger praktiziert als dargestellt.

zufolge kann von einem nachhaltigen Einfluss der Futuristen auf die *Shinkankakuha* ausgegangen werden (LIPPIT 2002: 239).

²⁴ VAN DEN BERG 2009: 66.

²⁵ Es gibt selbstverständlich gerade im Kontext experimenteller Schreibweisen auch Grenzformen zwischen Bild und Text, wie etwa die Fotomontagen von Kurt Tucholsky oder Textcollagen, die in Bilder eingearbeitet sind, wie Herta Müllers *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*.

²⁶ Die dabei beanspruchte Ausschaltung der rationalen Kontrolle und Freilegung des Unterbewussten beim Schreibvorgang, die im Kontext der Entdeckungen Sigmund Freuds verstanden werden können, geschieht freilich innerhalb der Grenzen des in der Literatur Möglichen und daher letztendlich doch mit eher vertrautem Syntax und Vokabular. Neben solchen Grundparadoxien eines „kalkulierten Irrationalismus“ zeichnet die Avantgarde(n) generell das Verhängnis aus, dass sie Genrekonventionen nicht aufbrechen können, ohne das jeweilige Genre als solches zu perpetuieren.

Anders gesagt nimmt Kawabatas Prosa offenbar Abstand vom personalen Ich-Erzähler, nicht jedoch von der Darstellung des „Innenlebens“ von Figuren. Was nun genauer betrachtet werden soll, ist die Art und Weise, wie innerhalb der Erzählung unterschiedliche Erzählebenen ineinandergreifen und welche Effekte sich daraus für die Lektüre ergeben. Dass diese Version des Bewusstseinsstroms die Assoziationskraft ihrer Leser herausfordert, wurde bereits angedeutet. Nun gilt es zu betrachten, wie der Bewusstseinsstrom und speziell dessen Montagecharakter mit der Darstellung von Handlung und der Figurenschilderung interagiert.

4

Kawabatas Erzählung hat den Charakter eines Kammerspiels: Es gibt nur wenige Protagonisten, die Handlung spielt sich in einem intimen Rahmen mit minimaler Szenerie ab, dies mit einem psychologischen Schwerpunkt auf der Ehekrise und der ständig scheiternden Kommunikation zwischen den Ehepartnern. Diese Thematik von *Suishō gensō* wird jedoch nicht nur von einem epischen Erzähler transportiert, sondern kristallisiert sich aus dem geschickten Zusammenspiel von Erzählstimme, Dialog und Bewusstseinsstrom langsam heraus. Montage findet somit auf zwei Ebenen statt: innerhalb der Darstellung des Bewusstseinsstroms, wo Bilder bzw. Wahrnehmungen als Schnittsequenz aneinandergereiht werden, sowie außerhalb des Bewusstseinsstroms, wo dieser in den erzählerischen Rahmen integriert wird. Die folgende Szene soll diesen Prozess genauer illustrieren. Sie beginnt mit einer Diskussion der Eheleute darüber, was denn nun die Wissenschaft – in der Erzählung das Refugium des Ehemannes – mit dem „Herzen einer Frau“ (*onna no kokoro* 女の心) und ihrem Gefühlsleben gemeinsam habe. Die Antwort des Ehemanns lautet:

婦人雑誌の医学の頁にだって、ちゃんと書いてある。女のオルガスムスには、心理的な喜びが入用だってね。²⁷

Selbst in den Frauenzeitschriften auf den medizinischen Seiten ist davon ausführlich die Rede. Heißt es etwa: zum Orgasmus der Frau bedürfe es eines seelischen Entzückens.²⁸

Vor dem Hintergrund der unglücklichen Ehe und des dysfunktionalen Sexuallebens des Paares wirkt diese zweideutige Antwort auch als zynischer Seitenhieb, der für die Protagonistin auch nicht ohne Konsequenzen bleibt:

²⁷ KAWABATA 1981: 348.

²⁸ KAWABATA 1974: 10.

夫人は鏡のなかに彼女の色を失った頬をみて、（人工妊娠の器械のピペット。フレンチ・レター。寝室に垂れ下がった、捕虫網のやうな白蚊帳。新婚の夜に彼女が踏みつぶした、夫の近眼鏡。幼い彼女と、婦人科醫であった彼女の父の診察室。） [...] 夫の言葉に赤らまねばならないはずの頬が青ざめたのは、彼女の悲しみであると思ふいともまもなく、鏡のなかの青い女の頬は、鏡そのものの悲しみであるかのやうに思ってしまった。²⁹

Die Dame sah auf ihre im Spiegel erbleichten Wangen. (Pipette, Instrument künstlicher Befruchtung. French letter: Kondom. Weißes Moskitonetz, übers Bett gehängt wie ein Insektenkescher. Die Brille des Kurzsichtigen, die sie zertrat in der Hochzeitsnacht. Sie, ein kleines Mädchen noch, und das Ordinationszimmer ihres Vaters, des Gynäkologen.) [...] Und sie meinte, es wäre von ihrer eigenen Trauer, daß ihre Wangen, die doch hätten erröten müssen bei den Worten des Mannes, bleich geworden waren, und meinte im Augenblick darauf, ob im Spiegel bleiche Frauenwangen nicht die Trauer des Spiegels selber wären.³⁰

Wie hier sichtbar ist, wird die Szene durch einen Sprung von der äußeren Erzählebene ins „Innere“ der Frau unterbrochen. Die dortigen Assoziationsräume sind auf kleinster Ebene gegeneinander montiert: Die Topoi „künstliche Befruchtung“ (klinischer Raum/Raum des Vaters) und „Hochzeitsnacht“ (Schlafzimmer/Raum der Intimität) treffen aufeinander; ihr Spannungsverhältnis wird durch die Intensität der Bilder, wie jenem zerbrochenen Brillenglas oder dem Insektennetz, zusätzlich aufgeladen. Durch diese subtile Verschachtelung gelingt es Kawabata, ein gescheitertes Sexualleben und neurotische Hemmungen darzustellen, ohne diese explizit auszuformulieren. Eine schnelle Montage von Bildern und Szenen tritt an Stelle einer epischen Schilderung der Hochzeitsnacht oder der Kindheit der Protagonistin. Ähnlich wie im oben angedeuteten Streit der Eheleute geschieht also auch hier vieles mithilfe von Anspielungen und Andeutungen (im Bewusstseinsstrom der Ehefrau), die jedoch, auf engstem Raum zusammengedrängt, einen narrativen Synergieeffekt erzielen, welcher anschließend von einer episch geschilderten Passage (das Erbleichen der Frau, die Traurigkeit) wieder abgerundet wird. Es kann festgehalten werden, dass der Bewusstseinsstrom nicht isoliert, sondern immer in einem spezifischen Handlungskontext existiert, mit dem er erzählerisch interagiert – und sei es durch bloße Juxtaposition. So entsteht per Montage eine vielschichtige Erzählstruktur, in der verschiedene Zeitebenen, Erzählperspektiven und Topoi ineinander verflochten auftreten.

Ebenfalls interessant sind die Möglichkeiten, die sich aus dem „Blick ins Innere“ der Frau im Zusammenspiel mit Dialogen ergeben, wie etwa beim Besuch einer Dame, die ihre Hündin zum Decken mitbringt:

²⁹ KAWABATA 1981: 348.

³⁰ KAWABATA 1974: 10–11.

「ほんたうにワイアらしい、いい毛ですこと。白は奇麗でございますわね、お手入れがよくつて。散髪はバリカンでなさいますの？」（だって、坐ってるからいいわ。姿はほめられやしないぢやないの。）「ええ、マニキュアの道具なんですけれど、いろんな形の鉋が揃っていて、ちやうどよろしうございますわ。」「あら。」（マニキュア。）³¹

„Ein schönes Fell hat sie, Ihre Hündin, wie es sich für einen Drahthaar gehört. Dieses saubere Weiß! – nun ja, man sieht die gute Pflege! Nehmen Sie zum Trimmen eine Haarschneidemaschine?“ (Gut allerdings, daß die Hündin sitzt. So brauche ich den Körperbau nicht auch noch zu loben.) „Ach, ich habe da in meinem Maniküre-Necessaire Scheren der unterschiedlichsten Art; die sind gerade richtig dafür.“ „Ja, nicht wahr?“ (Maniküre also!)³²

Im Wechsel der Erzählebenen werden hier die beiden Verhaltensebenen *tatema* 立前 (die Ebene der sozialen Fassade, die bestimmten Verhaltensnormen gerecht wird) und *honne* 本音 (die Ebene der „eigentlichen“ Gefühle, soweit diese in einer fiktionalen Erzählung vorhanden sind) gegenübergestellt.³³ Die Differenz der Höflichkeitssprache (im Dialog) zur alltäglichen Umgangssprache (in der Gedankenwelt) verstärkt diesen Kontrast noch weiter. In einem solchen Wechselspiel bleibt der epische Erzähler außen vor, die gesprochenen und gedachten Passagen greifen unvermittelt ineinander: „The story is structured in an almost fugue-like manner as a contrapunctal interplay between external stimuli and interior monologue.“³⁴ Auf diese Weise illustriert Kawabata die gesellschaftlichen Konventionen des damaligen Japan und markiert damit – sowohl inhaltlich als auch stilistisch – jenen Bruch zwischen der „Poesie des Herzens“ und der „Prosa der Verhältnisse“, der für Hegel das konstitutive Moment des Romans schlechthin darstellt.³⁵

Unübersehbar in diesem Kontext ist die Affinität zum Film, in dessen Repertoire die Technik der Montage bereits vor den Experimenten der literarischen Avantgarde aufgenommen war. William O. Gardner hat in einer Studie die Beziehungen zwischen modernistischen Bewegungen im japanischen Film und der *Shinkankakuha* genauer

³¹ KAWABATA 1981: 358–359.

³² KAWABATA 1974: 26.

³³ *Tatema* und *honne* gehören zu den sog. emischen Konzepten der japanischen Kulturanthropologie und werden hier nicht als Universalkoordinaten für menschliches Verhalten postuliert. Für bestimmte Interaktionsformen in der japanischen Gesellschaft besitzen sie dennoch Erklärpotential. Zu ihrer Verbreitung im wissenschaftlichen aber auch populärwissenschaftlichen Diskurs hat maßgeblich Doi Takeo (z.B. *Amae no kōzō* 甘えの構造 (The Anatomy of Dependence), 1971) beigetragen.

³⁴ STARRS 1998: 96.

³⁵ Vgl. HEGEL 1970: 2. Narratologisch betrachtet führt die Montage von *stream of consciousness* in epische bzw. dramatische Textpassagen außerdem zu einem interessanten Zeitdehnungsphänomen, da die äußere Rahmenhandlung, die sich z.T. in Sekundenbruchteilen ereignet, über ganze Seiten hinweg suspendiert ist.

untersucht. Seine These lautet, dass deren wechselseitige Beeinflussung, wie etwa in der Skriptkollaboration mit Kinugasa Teinosuke 衣笠貞之助, deutlich über den gemeinsamen Kontext einer dezidiert antirealistischen Darstellung hinausgeht:

[...] the shinkankakuha's emphasis on subjectivism finds its parallel in the many subjective shots and sequences in *A Page of Madness* and *Crossways*, a practice that encourages the viewer to experience the action via the perceptive apparatus of the film's characters. As James Peterson has argued, the number, variety, and frequent ambiguity of subjective shots in *A Page of Madness* problematize the notion that an objective narrative can be reconstructed from a film's subjective interludes.³⁶

Suishō gensō, das etliche Jahre nach der Mitarbeit Kawabatas am Drehbuch des genannten Films *Kurutta ippeiji* 狂った一頁 (*Eine Seite des Wahnsinns*, 1926) entstand, zeigt eindeutige Parallelen in der erzähltechnischen Herangehensweise. Ähnlich wie Kinugasa durch die Technik der Montage und den Verzicht auf Zwischentitel versucht, die Präsenz des *benshi*³⁷ durch neue narrative Mittel zu ersetzen, eliminiert Kawabata in zahlreichen Passagen durch den Einsatz von Montage und *stream of consciousness* den auktorialen Erzähler des Romans. Das Ergebnis ist in beiden Fällen eine subjektivistische Kamerafahrt durch das Innenleben der Protagonisten, eine Aneinanderreihung von *shots*, die den Rezipienten bewusst dazu herausfordern, aus den visuellen Fragmenten ein Narrativ zu konstruieren.

Es sei am Rande darauf hingewiesen, dass in der europäischen Avantgarde Ähnliches geschieht, z.B. in Sergej Eisensteins Stummfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), dessen Attraktionsmontage intensive szenische Bilder zu einem ideologischen Narrativ verknüpft, oder Salvador Dalis *Un chien andalou* (1929), der die surrealistische *écriture automatique* mit filmischen Mitteln umzusetzen versucht. Insgesamt lässt sich für die historischen Avantgardebewegungen ein gesteigertes Interesse für visuelle Ästhetik im Film und auch in der Literatur sowie eine intellektuelle Herausforderung der Assoziationskraft der Rezipienten konstatieren.³⁸ Bereits 1925 schrieb Kawabata in *Shinshin sakka no shin keikō kaisetsu* über seine *Bungei jidai*-Zeitgenossen:

³⁶ GARDNER 2004: 67.

³⁷ Rollensprecher und Kommentatoren, die im frühen japanischen Stummfilm neben der Leinwand positioniert waren.

³⁸ Außerhalb der *Shinkankakuha*-Bewegung sind es in Japan besonders die Zeitgenossen Akutagawa und Tanizaki, bei denen Affinität zum Filmischen beobachtet werden kann. Akutagawa hatte kurz vor seinem Tod Filmszenarios verfasst (u.a. *Asakusa kōen* 浅草公園 (*Asakusa Park*), 1927). Tanizaki arbeitete schon während der frühen 1920er Jahre als Drehbuchautor für das Studio *Taikatsu* (*Taishō katsuei* 大正活映); in seinem literarischen Vokabular, wie es etwa in *Chijin no ai* 痴人の愛 (*Naomi*, 1924) zur Anwendung kommt, lassen sich Filmtechniken wie *close-up* oder Montage wiederfinden.

Their imagination flies courageously from one thing to another. The mental images coming in and out of the author's mind drop their shapes into the written characters in a somewhat disorderly and reckless sequence, with a richness that seems to have forgotten arrangement and selection. Couldn't we say this form approaches what psychologists term 'free association'? The expressions of Yokomitsu [Riichi] and Kon [Toko] in particular succeed in capturing the 'speed' with which the myriad shapes of things rush in and out of their heads. One can even sense there a musical rhythm.³⁹

Dieser Essay erschien nur wenige Monate nach dem ersten *Manifeste du Surréalisme* von André Breton und lässt nochmals erkennen, dass die historische Avantgarde sowohl in Japan als auch in Europa mit ähnlichen Inhalten und Problemstellungen arbeitet.⁴⁰

Wie James Peterson herausarbeitet, sind Verbindungen zwischen *A Page of Madness* und der Literatur der *Shinkankakuha* auch auf der Formebene zu finden: „The works focus on the interplay between the mental life of the characters and the physical world around them.“⁴¹ Die Parallelen zu *Suishō gensō* sollten anhand meiner Skizze deutlich erkennbar sein. Als frühes Beispiel für schnelle, unvermittelte Perspektivwechsel ließe sich auch hier eine Erzählung von Yokomitsu Riichi nennen, nämlich *Hae* 蠅 („Die Fliege“, 1923). Die Fokalisierung wechselt dort mehrmals zwischen einigen Figuren, die auf eine Kutsche warten, bis am Ende auch die im Titel erwähnte Fliege zum Blickpunkt des Geschehens wird: Aus ihrer Perspektive wird geschildert, wie die Kutsche einen Abhang hinunterstürzt, wobei mit Ausnahme der Fliege alle Protagonisten ums Leben kommen. Eine Zusammenfassung der Handlung wird der Ausdruckskraft von Yokomitsus Erzählung jedoch kaum gerecht. Dies gilt auch für Kinugasas Film *A Page of Madness*: Die Geschichte des Hausmeisters einer psychiatrischen Anstalt, dessen Frau nach einem versuchten Mord an ihrem Kind in ebendieser Anstalt untergebracht worden ist, wird in ihrer filmischen Darstellung durch schnelle Montage verschiedener Perspektiven und Erzählebenen (Externe Handlung, Erinnerungen, Phantasien der Charaktere) in zahlreiche Einzelteile zerlegt; der fiktive Kosmos per se steht quasi im Schatten seiner verspielten Darstellung. Kinugasa, der belesen war in zeitgenössischer Filmtheorie aus Europa und der Sowjetunion (Eisenstein, Pudovkin), versuchte offenbar mit den Mitteln des Avantgardefilms das „Innenleben“ einer Psychiatriepatientin als wirres Flackern von Phantasie und Realität darzustellen. Zudem gibt der Regisseur selbst an, dass dieses technische Experimentieren mit verschiedenen Arten der Darstellung für ihn eine zentrale Stellung einnahm: „Its story was less important than technical experimentation: tracking shots, close-ups, [...] dissolves,

³⁹ Kawabata, zitiert nach GARDNER 2004: 67.

⁴⁰ Unno Hiroshi schlägt u.a. aus diesem Grund vor, die Epochenbegriffe der Taishō- 大正 und Shōwa-Literatur 昭和文学 zu revidieren und die 1920er aus einer globalen Perspektive zu begreifen. Vgl. UNNO 1988: 12.

⁴¹ PETERSON 1989: 40.

irises, etc. In this film I used almost every avant-garde technique.“⁴² Ähnlich wie im Fall von Kawabatas Text kann diese Gewichtung des Technischen gegenüber dem Inhaltlichen als Aufforderung zur Interpretation mit narratologischem bzw. modalem Kern verstanden werden.

Zwei Aspekte des Bewusstseinsstroms in *Suishō gensō* wurden nun genannt: „Lyrizität“ und Montage. Wie erläutert, ermöglicht die Interpenetration unterschiedlicher Darstellungsmodi und Textebenen eine ungewöhnlich dichte Skizzierung nicht nur des Innenlebens der Protagonistin, sondern auch der Konflikte zwischen den jeweiligen Figuren. Um die Analyse zu vervollständigen, fehlt jedoch noch ein drittes Element: Intertextualität. Denn innerhalb der freischwebenden Verknüpfung von Bildern und Geräuschen, die in *Suishō gensō* an den Leser herantreten, befinden sich zahlreiche Zitate, Anspielungen und Querverweise, d.h. Pforten zu anderen Textwelten.

5

In seiner Erzählung *El Aleph* (1945) beschreibt der argentinische Avantgardist Luis Borges den Aleph, einen Ort, an dem, ohne sich zu vermischen, alle Orte der Welt sich befinden, aus allen Winkeln gesehen – ein *multum in parvo*, und eine schöne Allegorie für das Phänomen der Intertextualität, die das Werk nicht nur dieses Schriftstellers durchdringt. Als der Protagonist den Aleph erblickt, stößt die literarische Sprache der Geschichte an ihre Grenzen; zu groß und mannigfaltig ist das Schauspiel, das sich dem Auge darbietet. Borges' Alter Ego kann die Simultanität der Eindrücke nur als Sequenz prozessieren: als eine lange Kette von Bildern, die von dem Ausdruck „Ich sah“ zusammengehalten werden.⁴³ Diese Technik ist uns nicht unvertraut. Auch im dichten Geflecht des Bewusstseinsstroms von Kawabatas *Suishō gensō* ließe sich so manche Welt entdecken; doch fehlen uns die übernatürlichen Kräfte des Aleph, die (hypothetisch) unendliche Summe der Perspektiven auf die Textwelten, die in der Erzählung enthalten sind, gleichzeitig wahrnehmen zu können. Hier muss also ein spezifischer Rahmen für die Analyse gewählt werden, womit notwendigerweise bestimmte Aspekte der intertextuellen Quervernetzung der Geschichte ausgeschlossen werden. Trotz dieser Prämisse sollte ein möglichst breites Spektrum der Intertextualität von *Suishō gensō* abgedeckt werden. Der Schwerpunkt wird auf ein besonders auffälliges Phänomen gelegt: die Vermischung mythologischer und literarischer Textbausteine aus unterschiedlichen Kulturen sowie das poetische Spiel mit ihrem konnotativen Spektrum.

⁴² Kinugasa, zitiert nach PETERSON 1989: 49.

⁴³ „Jedes Ding (etwa die Scheibe eines Spiegels) war eine Unendlichkeit von Dingen [...]. Ich sah das belebte Meer, ich sah Morgen- und Abendröte, ich sah die Menschenmassen Amerikas, ich sah ein silbriges Spinnennetz im Zentrum einer schwarzen Pyramide [...], sah alle Spiegel des Planeten, doch reflektierte mich keiner.“ (BORGES 1999: 144).

Der Intertextualitätsbegriff dieser Studie befindet sich damit näher an der Konzeption von Julia Kristeva als an jener von Gérard Genette. Während Genette mit seiner Terminologie (v.a. „Hypertext/Hypotext“) ein operatives Analyseinstrument bereitstellt, um die Transformationsprozesse literarischer Stile und Stoffe durch Anspielungen und (nicht zwangsweise markierte) Zitate in unterschiedlichen Texten genauer zu beobachten⁴⁴, zielt Kristevas Ansatz auf den „Prozeß der Sinngebung“ selbst.⁴⁵ In Anknüpfung an Bachtins Theorie der Dialogizität entwickelt sie einen neuartigen Textbegriff, der, losgelöst vom Autor und vom cartesianischen Subjekt, Literatur als ein Mosaik von Zitaten versteht, in dem sich Texte als Sinnträger stetig neu ineinander einschreiben. Im Unterschied zu Genettes Werkzeugkasten geht es Kristeva um das untrennbare Band zwischen *écriture* und *lecture* – also um das freie Spiel der Signifikanten, die, unabhängig von etwaiger ironischer oder anderer Intention eines hypostasierten Verfassers, beim Lesen eine literarische Vielstimmigkeit erzeugen.

Das ästhetische Konzept der Dialogizität, wie es von Bachtin geprägt wurde, geht ursprünglich auf den Gedanken zurück, dass Sinn immer in einer sozialen Interaktion entsteht, also in einer Berührung des Eigenen mit dem Fremden. Seine Theorie bezieht sich jedoch primär auf den intratextuellen Sinnformungsprozess, spezifisch im Roman, dem er diese dialogischen bzw. polyphonen Qualitäten zuschreibt. Kristeva wandelt diesen Gedanken um zu einem entgrenzten Textbegriff, der den Bereich der Genette'schen „Quellenkunde“ verlässt und beispielsweise auch die Verschriftlichung von oralem Diskurs und andere Diskursträger miteinbezieht. Eine solche Vielstimmigkeit wird in Kawabatas Erzählung durch die psychologische Komponente des Bewusstseinsstroms verstärkt freigelegt: Mythos und Logos, Wissenschaft und Poesie, Traum und Realität, Bruchstücke all dieser unterschiedlichen Diskurse, die in der Moderne auf engstem Raum miteinander konfrontiert werden, scheinen auch im Bewusstsein der Protagonistin zusammengedrängt zu existieren. Das Zitatgewebe ordnet seine Form jedoch dem sprunghaften Modus des *stream of consciousness* unter: Es werden keine längeren Textpassagen erwähnt, und auch die stilistischen Annäherungen an fremde Diskursträger bleiben auf wenige kurze Stellen beschränkt. Textuelle Interaktionen wie Parodie oder Travestie, die Genette z.B. anhand von Ritterromanen untersucht, lassen sich in *Suishō gensō* nicht erkennen, ebenso wenig wie eine hermeneutisch „tiefe“ Auseinandersetzung mit den zitierten Textfragmenten. Der Intertext fließt stattdessen ein in das Psychogramm der Ehefrau, wo Kawabatas Versuch, das Innenleben einer Figur sprachlich darzustellen, auch die gesellschaftliche Dimension sichtbar macht, in die Sprache eingebettet ist: „Der avantgardistische Text wird so zu einer

⁴⁴ Siehe hierzu v.a. GENETTE 1993.

⁴⁵ KRISTEVA 1978: 29.

Untersuchung der Beziehungen des Subjekts zu seiner Sprache, das heißt zu jenen Texten (wissenschaftliche, kulturelle, ideologische et cetera), *die ihn sprechen lassen*“.⁴⁶

Der Assoziationsraum im Inneren der Protagonistin bricht den literarischen Kosmos von *Suishō gensō* auf und macht ihn durchlässig für andere Textwelten, wie etwa Lieder oder Mythen. Diese nehmen zwischen all den Endoskopen, Pipetten und Untersuchungszimmern, sowie den Rückblenden auf die bisherige Ehe, die das Innere der Figur heimsuchen und dabei gewissermaßen durchleuchten, einen besonderen Raum ein: den Raum der Kindheit. Die Rahmenerzählung gibt zwar nur wenig Informationen über die namenlose Hauptfigur preis, aber innerhalb des Bewusstseinsstroms wiederholen sich bestimmte Motive, wie etwa Szenen einer christlichen Mädchenschule (wo auch Englischunterricht stattfand), die sich allmählich zum Mosaik einer Arztochter mit humanistischer Erziehung zusammenfügen lassen. Interessant ist jedoch nun, dass der Raum der Kindheit nicht nur aus diesen modernen (oftmals: abendländischen) Elementen besteht, sondern auf der Ebene der Intertextualität auch auf vormoderne (und daher auch: indigene) Diskurse zurückgreift, die z.B. dem buddhistischen Kontext entstammen können. Das folgende Zitat ist Teil einer längeren Passage über Erlebnisse in der Kindheit:

悲しい子守歌。幼い日の古里の賽河原の和讃。死出の山路の裾野でなくとも、この世にあるのだわ。賽河原。二つや三つや四つ五つ、十にも足らぬみどり子はみんな、そこを知っている。晝は一人で遊べども、日も入相のそのころは、地獄の鬼が現はれて。西や東にかけまはり、石や木の根に躓いて、手足は血潮に染めながら、幼な心のあじきなや、砂をしきつつ石枕、泣く泣く寝入る折からに。⁴⁷

Trauriges Wiegenlied. Rezitation aus der Kinderhöllen-Sutra damals daheim, als ich noch klein war. Es ist ja nicht nur am Bergfuß der Weg hinüber ins Jenseits, es gibt sie auch in dieser Welt. Die Kinderhölle. Und sie kennen den Ort, die Kleinen: zwei drei vier fünf Jahre alt, unter zehn jedenfalls. Solange es Tag ist, spielen sie; beginnt aber dann die Sonne zu sinken, erscheinen ihnen aus der Hölle die Teufel, und wild rennen sie nach Westen und Osten, stolpern über die Steine und über die Wurzeln der Bäume, Arme und Beine färbt ihnen das rinnende Blut, und schließlich die Ratlosigkeit der Kinderherzen: liegen da auf steinernem Kissen im Sand und fallen weinend, weinend in Schlaf.⁴⁸

Die Geschichte von *Sai no kawara* 賽河原, dem Niemandsland zwischen Diesseits und Jenseits, ist ein populäres Mythologem, das an die griechische Sisyphoslegende, und auch ein wenig an das christliche Konzept des „Fegefeuers“ erinnert: Früh verstorbene Kinder können den Fluss der Unterwelt (*sanzu no kawa* 三途川) nicht überqueren, und müssen bis in alle Ewigkeit an einem steinigen Flussufer umherirren, wo sie für ihre Eltern kleine

⁴⁶ ANGERER 2007: 56, Hervorhebung S.B..

⁴⁷ KAWABATA 1981: 362.

⁴⁸ KAWABATA 1974: 30–31.

Türme errichten, die jedes Mal von Dämonen (*oni* 鬼) wieder zerstört werden. Dieses *wasan* 和讃 (buddhistischer Lobgesang in japanischer Sprache) wird auch heute noch als Wiegenlied gesungen; hier evoziert es eine unglückliche Kindheit und markiert als Raum des Mythos zugleich eine Differenz zu jenen Bildern des Vaters, der (wie der Ehemann) völlig von seinem wissenschaftlichen Arbeitsumfeld, dem Raum des Logos, eingenommen ist. Der stilistische Bruch mit dem modernen Japanisch, das in Kawabatas Erzählung mit zahlreichen Fremdwörtern aus Medizin und Technik durchsetzt ist, trägt ebenfalls zu diesem Effekt bei. Durch die textuelle Aneignung vormoderner Diskurse – das Lied als Transportmedium des Mythos – öffnet sich eine Fluchtlinie ins Private, ins Vergangene, aber auch in die Einsamkeit. Die Opposition zum Rationalismus des Ehemanns erhält so zusätzliche Konturen, wobei das Nebeneinander von *bioengineering* und archaischer Jenseitsvorstellungen einen weiteren Aspekt in sich trägt, der charakteristisch für die Moderne ist: die simultane Existenz von Vergangenem und Gegenwärtigem in zuvor ungesehenem Ausmaß.

Das Zitatgewebe, in dem der Text des Mythos den Text des Logos unterwandert und durchwächst, beschränkt sich nicht nur auf ostasiatische Mythologie, sondern enthält auch zahlreiche Motive aus dem Christentum. Verknüpft sind diese mit Erinnerungssprüngen in die Kindheit, in welcher die Frau offenbar in einer katholischen Mädchenschule erzogen wurde („[...] hatte in ihr die Erinnerung wachgerufen an eine Predigt, die in der Kirche in ihrer Heimat die schöne Tochter des Pfarrers auf englisch [sic] gehalten hatte.“)⁴⁹, aber auch mit einzelnen Bildern und Geräuschen, etwa das Läuten einer Vesperglocke (*iriai no kane* 入相の鐘)⁵⁰ oder musikalischen Anspielungen: „Haydn. Bach. Mendelssohn. Gounod. Beethoven. Ich liebe die Musik der Katholiken.“⁵¹ Besonders markant im hier besprochenen Kontext sind jedoch die Bibelstellen, mit denen Kawabata seinen Text quervernetzt. Im folgenden Beispiel überlagern sich wieder epische Erzählsprache, Dialog und Bewusstseinsstrom:

「[...]人間はせっかく優生学といふものを知りながら、それを人間に役立てることが出来なくて、家畜の改良に用いているなんか。」(セザルのものはセザルにかえし、神のものは神にかえせ。かくて地獄の門これに勝たざるべし。)といふ言葉を口のなかで呟いて、[...]⁵²

⁴⁹ KAWABATA 1974: 39. „[...] 古里の教会の牧師の美しい令嬢の英語の説教を、夫人は思い出しているのであった。“ (KAWABATA 1981: 368).

⁵⁰ KAWABATA 1981: 361.

⁵¹ KAWABATA 1974: 46. „ハイドン。バッハ。メンデルスゾーン。グノオ。ベエトオヴェン、私はカソリック教徒の音楽が好きなのだわ。“ (KAWABATA 1981: 372). Es sei am Rande angemerkt, dass die Beschreibung als „Katholiken“ nicht auf alle der genannten Komponisten zutrifft.

⁵² KAWABATA 1981: 365.

„[...] Obwohl der Mensch sich in dieser sogenannten Eugenik sehr genau auskennt, bringt er es doch nicht fertig, sie auf Menschen anzuwenden, sondern benutzt sie vielmehr zur veredelnden Aufzucht von Tieren.“ (Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, gebet Gott, was Gottes ist. Tut ihr also, mag euch die Pforte der Hölle nicht bezwingen.) – Worte indessen, die sie nicht aussprach; [...] ⁵³

Die hier verwendeten Bibelzitate lassen sich im Matthäusevangelium wiederfinden. Zunächst ist auffällig, dass beide Sätze aus unterschiedlichem Kontext stammen, in *Suishō gensō* aber einfach aneinandergereiht wurden: Der erste Satz entspricht der Antwort auf die Frage nach der kaiserlichen Steuer, die in Matthäus 22, 21 von den Pharisäern an Jesus gestellt wurde; der zweite Satz hingegen ist das bekannte Messiasbekenntnis des Petrus, das sich in Matthäus 16, 18 findet („Ich aber sage dir: Du bist Petrus und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen“ ⁵⁴). Dass hier ein Rassenhygienediskurs (Sprache des Logos) solchen Bibelzitate (Sprache des Mythos) gegenübergestellt wird, ließe sich leicht zu einer Interpretation ummünzen, in der ein gläubiger Kawabata die zur Ideologie der Moderne gewordene Wissenschaft aus der Perspektive einer christlichen Ethik anprangert – quasi eine christliche Moralpredigt mit Elementen aus der *Dialektik der Aufklärung*. Das Handbuch *Japanische Gegenwartsliteratur* gibt jedoch bessere Auskunft: „Ungeachtet seiner profunden Bibelkenntnis war Kawabata [...] kein Christ, und seine Zitierungen und Anspielungen auf diesen Text wie auch auf andere Werke der abendländischen Tradition von Dante bis Swedenborg oder Whitman ordnen sich [...] ganz und gar einer ästhetizistischen [...] Aussageabsicht ohne weltanschauliche Nebenintentionen unter.“ ⁵⁵ Die Tatsache, dass die Zitate relativ zusammenhanglos sind, unterstreicht dieses Argument auch aus textimmanenter Perspektive – die Bibel als Intertext fungiert bei Kawabata nicht als Ethikkatalog, sondern primär als ästhetisches Objekt: als Literatur.

Dies vorausgeschickt, lässt sich nun genauer beobachten, mit welchen Effekten Kawabata die Bibel in *Suishō gensō* einsetzt. In der folgenden Passage überlagern sich z.B. mehrere Textwelten:

カソリック教徒の作曲家のレコオドを揃へたレコオド・ケエス。人のをかす罪はみな身の外にあり、されど淫行をなす者は己が身を犯すなり。處女もし嫁ぐとも罪を犯すにあらず。然れど斯かる者はその身、苦難に遭はん、我なんじらを苦難に遭はずに忍びず。婚姻するは胸の燃ゆるより勝ればなり。クロイツエル・ソナタ。 ⁵⁶

⁵³ KAWABATA 1974: 36.

⁵⁴ „Die Bibel in der Einheitsübersetzung“, publiziert in: Katholisch-Theologische Fakultät, Universität Innsbruck: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/mt16.html> (zuletzt aufgerufen 28.10.2014).

⁵⁵ HIJIIYA-KIRSCHNEREIT 2000: 102.

⁵⁶ KAWABATA 1981: 372–373.

Schallplattenalbum, in dem lauter Platten katholischer Komponisten zusammengetragen sind. Alle Sünden, die der Mensch tut, sind außer seinem Leibe; wer aber hurt, der sündigt an seinem eigenen Leibe. So eine Jungfrau heiratet, sündigt sie nicht. Leibliche Bedrängnis aber werden sie haben, und davon sähe ich euch gern verschont. Heiraten ist ein weit Vortrefflicheres, als wenn die Brust entflammt. Kreuzersonate.⁵⁷

Die Bibelzitate stammen diesmal aus den Korintherbriefen des Paulus. Wieder kann man beobachten, dass die einzelnen Zitate aus unterschiedlichem Kontext zusammengetragen wurden:

- 1 Kor 6, 18* Hütet euch vor der Unzucht! Jede andere Sünde, die der Mensch tut, bleibt außerhalb des Leibes. Wer aber Unzucht treibt, versündigt sich gegen den eigenen Leib.
- 1 Kor 7, 28* Heiratest du aber, so sündigst du nicht; und heiratet eine Jungfrau, sündigt auch sie nicht. Freilich werden solche Leute irdischen Nöten nicht entgehen; ich aber möchte sie euch ersparen.
- 1 Kor 7, 9* Wenn sie aber nicht enthaltsam leben können, sollen sie heiraten. Es ist besser zu heiraten, als sich in Begierde zu verzehren.⁵⁸

In diesem Beispiel kann beobachtet werden, wie ein Apolog mit moralisch-didaktischen Elementen aus seinem ursprünglichen Kontext entfernt, in den Bewusstseinsstrom transponiert und ästhetisch aufgeladen wird: Es entsteht ein dichter Knoten im intertextuellen Gewebe, der durch konnotative Überlagerung der moralischen Imperative des Paulus, der Hintergrundgeschichte Kawabatas (das gescheiterte Eheleben) und der anschließenden Erwähnung der *Kreuzersonate* des christlich geprägten Lew Tolstoi, in der ebenfalls das Verhängnis einer kinderlosen Gattin geschildert wird, einen besonderen ästhetischen Reiz ausmacht. Aus Unoriginalität entsteht Originalität, wie in der Technik der Collage: Abwesende Texte drängen herein, das Material, das wie hier aus so unterschiedlichem Kontext stammt, erfüllt die Funktion, das Innenleben einer Figur transparent zu machen. Die „abendländischen Bildungsbrocken“, die auf einer Ebene aneinandergelagert am Auge des Lesers vorbeischnitten, lassen sich nicht auf eine eindeutige Interpretation festlegen, sondern erzeugen Vielstimmigkeit, eine Polyphonie, die das Wort und den Sinn in Vielfaches aufspaltet. Zugleich wird sichtbar: Ein literarischer Text ist keine *creatio ex nihilo*; Sprache ist in verschiedenste kulturelle Stätten der Sinnproduktion eingebettet, deren Spuren sich bis ins Unterbewusste verfolgen lassen.

⁵⁷ KAWABATA 1974: 46.

⁵⁸ „Die Bibel in der Einheitsübersetzung“, publiziert in: Katholisch-Theologische Fakultät, Universität Innsbruck: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/1kor6.html>, <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/1kor7.html> (zuletzt aufgerufen 28.10.2014).

Intertextualität meint also in der hier vorgeschlagenen Formulierung nicht nur die Markierung der Differenz zwischen Original und Zitat, sondern auch ein Hervortreten der Einheit von Kreation und Rezeption. Nicht das Subjekt lässt die Texte sprechen, sondern gegenwärtige und vergangene Texte sprechen als Artefakte der kulturellen Bedingtheit von Sprache *per se*, die uns bis in die Domäne von Traum und Phantasie verfolgt.

Auch in solchem Sinne handelt es sich bei *Suishō gensō* um einen Text, der die kulturelle Situation der Moderne reflektiert. Die Differenzen alt/neu und eigen/fremd verwischen sich zunehmend in einem kulturellen Transformationsprozess, der sich in Japan seit der Meiji-Zeit zunehmend beschleunigt und zum Entstehungszeitpunkt der Erzählung bereits weit fortgeschritten ist. Das fragmentarisch evozierte Innenleben der Protagonistin, in dem buddhistische und christliche Mythologeme, moderne und vormoderne Literatur, Frauenzeitschriften und Volkslieder, große und kleine Erzählungen aus unterschiedlichsten Diskursträgern wie auf einem Faden aneinandergereiht erscheinen, lässt sich als Allegorie auf jenen Zustand lesen, den Seiji Lippit im Anschluss an Kobayashi Hideo 小林秀雄 mit dem Begriff *dislocation* bezeichnet: „In effect, [...], the outside (the West) is no longer recognizable as such, which is only to say that the inside (Japan) has also been made unrecognizable.“⁵⁹ Die poetische Sprache von *Suishō gensō* ist dezidiert modern auch in jenem Sinne, dass in ihr eine Pluralität z.T. antagonistischer Diskurse (etwa Wissenschaft und Religion) simultan existieren und die Frage nach ihrem historischen Ursprung mehr und mehr in den Hintergrund rückt. Die *Kreutzer-sonate* ist durch Übersetzungen⁶⁰ Teil der japanischen Kultur geworden, ebenso wie die Musik von Bach oder Haydn; der Zugriff auf diese Werke erfolgt mit ähnlichem Wissen oder ähnlicher Präntention wie in ihren Herkunftsländern, die Trennlinien zwischen Elite- und Massenkultur verschwimmen immer mehr und mit ihnen auch jene Identifikation der Modernität, die mit dem Westen assoziiert war: „The fragmentation of the cosmopolitan conception of modernity finds its expression, in the first instance, in the dismantling of literary form, as well as through the delineation of fragmented cultural topographies.“⁶¹ Dieses Phänomen der kulturellen Vielschichtigkeit wird in Kawabatas Erzählung durch die polyphonen Qualitäten des Intertextes eindrucksvoll verkörpert.

6

Wie im Laufe der Argumentation sichtbar wurde, erfüllt der Bewusstseinsstrom in *Suishō gensō* mehrere Funktionen. Im Vordergrund steht – und diesen Aspekt teilt die japanische

⁵⁹ LIPPIT 2002: 3–4.

⁶⁰ Die erste japanische Übersetzung durch Yonekawa Masao 米川正夫 erschien 1922 unter dem Titel *Hiren no kyoku – kuroituseru sonata* 悲恋の曲 – クロイツェル・ソナタ (Lied der unglücklichen Liebe – Die Kreutzer-sonate) beim Verlag Kinseidō 金星堂.

⁶¹ LIPPIT 2002: 17.

Avantgarde mit ihren europäischen Zeitgenossen – eine Entrationalisierung der Erzählsprache, deren Selbstverständnis sich im Realismus der bürgerlichen Literatur entwickelt hatte. Literarische Figuren werden nicht mehr durch weitschweifige Prosa zum Leben erweckt; an Stelle der epischen Erzählform tritt eine fragmentarische und assoziativ-springende Darstellung, in die neben lyrisch anmutender Passagen auch pathologische Visionen und intertextuelle Anspielungen eingeflochten werden. Ähnlich wie bei der *écriture automatique* des Surrealismus handelt es sich um ein poetisches Verfahren, das die Konventionen der Literatur aufsprengen will, zugleich aber innerhalb der medial bedingten Formgrenzen derselben praktiziert werden muss. Statt einer neuen Literatur oder „neuen Wahrnehmungen“, wie diese programmatisch gefordert wurden, bildet sich also im Endeffekt eine weitere stilistische Signatur bzw. Modifikation heraus, durch die sich Kawabatas Text von der narrativen Form z.B. naturalistischer oder marxistisch geprägter Werke unterscheidet. Sei es durch das Stören der Semantik traditioneller Erzählsprache, durch die Montage unterschiedlicher Textwelten, die elliptische „Kunst des Weglassens“, die durchaus mit Lyrik – wenn auch nicht unbedingt mit traditioneller – vergleichbar ist, oder durch die kinematographischen Schnittsequenzen: Der „andere Kawabata“ bemüht sich im Zeichen der historischen Avantgarde um Abgrenzung, Ausdifferenzierung und Negation.⁶² „Doch was den Schriftsteller wieder zurückerobert, ist abermals die Dauer, denn es ist nicht möglich, eine Negation in der Zeit zu entwickeln, ohne gleichzeitig eine positive Kunst zu erarbeiten, eine Ordnung, die abermals zerstört werden muß.“⁶³ Dieser Vorgang der kreativen Zerstörung ist es, den die *Shinkankakuha* mit ihren Formexperimenten auf die Spitze getrieben hat und der die Lektüre ihrer Texte auch heute noch zu einem schmerzhaften Vergnügen macht.

Wie Seiji Lippit in *Topographies of Japanese Modernism* zeigt, war Kawabata mit seinem modernen Universalismus und seiner fragmentierten Darstellung kultureller Identität nicht alleine. Die Heterogenität des Spätwerks von Akutagawa, die sich über Genres wie Ich-Roman, Kurzgeschichte, Lyrik, Essay, Satire etc. erstreckt und dabei unterschiedlichste Stilformen und Narrative aus der japanischen und europäischen Literaturgeschichte zitiert, ist ein weiterer Beleg dafür.⁶⁴ Der hohe Grad der Selbstreflexion und Selbstkritik in Bezug auf literarische Formen, wie er von der *Shinkankakuha*-Debatte, aber z.B. auch von der Debatte um den „Roman ohne Handlung“ (*hanashi no nai shōsetsu*

⁶² So werden zwar Genrekonventionen aufgebrochen, aber medienbedingt – und dies trifft auch auf den Stummfilm *Kurutta ippeiji* zu – muss Literatur, und muss auch Film, immer in Sequenzen arbeiten. Man kann zwar aus der Linearität der Handlung ausbrechen, indem man z.B. die Zeitstrukturen extrem rafft, elliptisch verkürzt oder die Chronologie selbst abändert, aber der lineare Charakter der Diegese selbst – und das unterscheidet Literatur z.B. von der bildenden Kunst – lässt nur eine mögliche Sequenz zu.

⁶³ BARTHES 2006: 35.

⁶⁴ Vgl. LIPPIT 2002: 37–72.

話のない小説) zwischen Akutagawa und Tanizaki veranschaulicht wird, zeichnen die modernistische Phase der 1920er und frühen 1930er als eine Zeit des Umbruchs und der Formsuche, die mit dem Zerfall und Neuaufbau literarischer Institutionen einhergeht. Es mag leichtfallen, diese Phase wie Donald Keene als „Übergangsphase“ zu apostrophieren,⁶⁵ ebenso leicht mag es fallen, das Spiel mit literarischen Formen und den Kosmopolitismus der *Shinkankakuha* als „oberflächliche Imitation“ europäischer Originale abzutun. Man kann aber auch die Theoriegrundlagen revidieren und behaupten, dass die (oft eurozentrisch formulierte) Frage nach der „Authentizität“ oder „Originalität“ von Literatur keine gute Grundlage zur Evaluierung künstlerischer Zeugnisse bietet, sondern einem Phantasma von Nationalliteratur verhaftet ist, das zu relativieren gerade die Aufgabe einer komparatistisch orientierten Literaturwissenschaft wäre.

Mit dem Aufstieg des japanischen Faschismus während der frühen 1930er Jahre änderte die Frage nach dem Status der modernen Literatur allmählich ihre Vorzeichen. Die Mischung aus Fortschrittsglauben und Enthusiasmus, die aus der Manifesto-Literatur der historischen Avantgarde hervorscheint, verblasst immer mehr und verschwindet unter dem Gestampfe von Militärstiefeln. Die Publikation von *Bungei jidai* war schon seit 1927 eingestellt, gegen 1933 kollabieren auch die Institutionen der proletarischen Literatur unter Verfolgung, Zensur und Assimilationszwang. Auch wenn Schriftsteller unterschiedlich auf diese neue Realität reagierten, war offener Widerstand kaum möglich; zum Erscheinungszeitpunkt von *Suishō gensō* befand sich also sowohl experimentelle als auch politische Literatur zunehmend im Abstieg. Die besprochene Erzählung gehört zu den letzten Zeugnissen, in denen sich die Spuren der *Shinkankakuha*-Ästhetik noch deutlich abzeichnen.

Die neuen Fluchtwege, die sich nach dem Auseinanderbrechen der historischen Avantgarde öffnen, führen für manche zurück in die Welt der Innerlichkeit, für manche in die fiktive Heimat der japanischen Vormoderne. Während der 1930er Jahre artikuliert sich die Frage nach dem Status der Literatur immer mehr als die Frage nach ihrer Verwurzelung in einer (oft als Differenz zum „Westen“ formulierten) nationalen Identität. Diese Phase wird im Anschluss an einen Essay von Hagiwara Sakutarō 萩原朔太郎 auch als „Rückkehr nach Japan“ (*Nihon e no kaiki* 日本への回帰, 1938) bezeichnet. Sie hinterlässt ihre Spuren auch in der thematischen Orientierung und Schreibweise (nicht nur) der ehemaligen *Shinkankakuha*-Protagonisten Yokomitsu und Kawabata.⁶⁶ „Prominent modernist figures

⁶⁵ KEENE 1984: 631: „For Tanizaki or Kawabata Modernism was only a passing phase in careers devoted to more traditional literature; to treat them as Modernists would be misleading, if only because their best works are not in this vein.“

⁶⁶ Zum Stilwandel bei Yokomitsu sei z.B. auf die Differenzen zwischen *Shanghai* (1931) und dem zwischen 1937 und 1946 publizierten Roman *Ryoshū* 旅愁 („Melancholische Reise“) hingewiesen. *Shanghai* kann als Portrait der asiatischen Moderne, verkörpert durch die semikoloniale Hafenstadt Shanghai, zugleich aber auch als Stilexperiment im Grenzbereich von proletarischer

such as Kawabata Yasunari, Nakagawa Yoichi, Hayashi Fumiko, Tanizaki Jun'ichiro, Sato Haruo, and Hagiwara – each in different ways and to various degrees – turned from an engagement with modern culture toward an exploration of a native cultural aesthetic.“⁶⁷ Im Fall Kawabata sind jedoch schon in die ersten Zeilen dieser traditionsaffinen Prosa, die auch sein späteres Werk und Autorenbild kennzeichnet, noch Spuren jener Ästhetik eingeschrieben, die sich der Konfrontation mit „neuen Wahrnehmungen“ verschrieben hatte:

国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。信号所に汽車が止まった。向側の座席から娘が立って来て、島村の前のガラス窓を落とした。雪の冷気が流れこんだ。⁶⁸

Als der Zug aus dem langen Grenztunnel herauskroch, lag das „Schneeland“ vor ihm weit ausgebreitet. Die Nacht war weiß bis auf ihren Grund. An der Signalstation hielt der Zug.

Von ihrem Sitz, Shimamura gegenüber, erhob sich ein Mädchen und zog das Fenster vor ihm herab. Ein kalter Schneehauch strömte herein.⁶⁹

Es ist vielleicht keine Übertreibung, in jener temporeichen und doch poetischen Anfangspassage von *Yukiguni* 雪国 (*Schneeland*), die den symbolischen Einzug des Stadtbürgers Shimamura in die schöne alte Welt der Vergangenheit vollzieht, das kinematographische Vokabular, die schnellen Schnittwechsel und die Intensität visueller Details wiederzufinden, die das Kennzeichen modernistischer Texte wie *Suishō gensō* oder *Asakusa kurenai-dan* waren.

Literaturverzeichnis

Quellentexte

KAWABATA, Yasunari (1957 [1947]): *Schneeland*. Übers. Oscar Benl. München: Carl Hanser Verlag.

KAWABATA, Yasunari (1969): *Japan, the Beautiful and Myself*. San Francisco: Kodansha International.

Literatur, Populärliteratur und Ästhetizismus gelesen werden. *Ryoshū* hingegen, basierend auf einer Europareise um 1937, verzichtet im Laufe der Handlung immer mehr auf die Darstellung kultureller Konflikte und versucht stattdessen, das „vermisste“ Heimatland u.a. in der kolonialisierten Mandschurei, aber auch in der mystischen Welt des japanischen Shintō 神道 zu entdecken.

⁶⁷ LIPPIT 2002: 201.

⁶⁸ KAWABATA 2006: 6.

⁶⁹ KAWABATA 1957: 5.

- KAWABATA, Yasunari (1974): *Träume im Kristall. Erzählungen*. Übers. Siegfried Schaarschmidt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- KAWABATA, Yasunari 川端康成 (1981 [1931]): „Suishō gensō [Träume im Kristall] 水晶幻想“. In: *Kawabata Yasunari zenshū* 川端康成全集, Bd. 3. Tōkyō: Shinchōsha: 345–377.
- KAWABATA, Yasunari 川端康成 (2006 [1947]): *Yukiguni [Schneeland]* 雪国. Tōkyō: Shinchōsha.

Sekundärliteratur

- ANGERER, Eva (2007): *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*. Wien: Passagen Verlag.
- BARTHES, Roland (2006): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Edition Suhrkamp 2471. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOLLINGER, Richmod (2000): *Gegen-Sätze. Der frühe Kawabata als literarischer Rebell und Innovator im Kontext des japanischen Modernismus*. Marburg: Tectum.
- BORGES, Jorge Luis (1999): *Das Aleph. Erzählungen 1944–1952*. Frankfurt/M.: Fischer.
- FOUCAULT, Michel (1988): „Was ist ein Autor?“ In: DEFERT, Daniel, François EWALD (Hg.): *Michel Foucault. Schriften zur Literatur*. stw 1675. Frankfurt/M.: Suhrkamp: 234–270.
- GARDNER, William O. (2004): „New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism“. In: *Cinema Journal* 43.3: 59–78.
- GENETTE, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Edition Suhrkamp 1683. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- GENETTE, Gérard (³2010): *Die Erzählung*. Stuttgart: UTB.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970): „Vorlesungen über die Ästhetik“. In: STEINECKE, Hartmut (Hg.): *Theorie und Technik des Romans im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2000): *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch*. München: Edition Text + Kritik.
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2005 [¹1981]): *Selbstentblößungsrituale. Zur Theorie und Geschichte der autobiographischen Gattung „Shishōsetsu“ in der modernen japanischen Literatur*. München: Iudicium.
- ITŌ, Eishirō 伊東栄志郎 (2011): „United States of Asia‘: James Joyce and Japan“. In: BROWN, Richard (Hg.): *A Companion to James Joyce*. Oxford: Blackwell.
- KAWADA, Kazuko 河田和子 (2009): *Senjika no bungaku to „nihon-teki na mono“*. Yokomitsu Riichi to Yasuda Yojūrō [Das „Japanische“ und die Literatur der Kriegszeit. Yokomitsu Riichi und Yasuda Yojūrō] 戦時下の文学と「日本的なもの」－横光利一と保田與重郎. Fukuoka: Hana shoin.
- KEENE, Dennis (1980): *Yokomitsu Riichi: Modernist*. New York: Columbia University Press.
- KEENE, Donald (1984): *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*. Bd. 2. New York: Holt, Rinehart and Wilson.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*. Edition Suhrkamp 949. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- LIPPIT, Seiji M. (2002): *Topographies of Japanese Modernism*. New York: Columbia University Press.
- MACK, Edward (2010): *Manufacturing Modern Japanese Literature. Publishing, Prizes and the Ascription of Literary Value*. Durham, London: Duke University Press.

- MAEDA, Ai 前田愛 (1992 [¹1982]): *Toshi-kūkan no naka no bungaku* [Die Literatur im Stadt-Raum] 都市空間のなかの文学. Tōkyō: Chikuma shobō.
- MIZUTA LIPPIT, Noriko (1981): „Yokomitsu Riichi, Modernist‘ by Dennis Keene (Book Review)“. In: *Journal of Asian Studies* 41.1: 137–139.
- PETERSON, James (1989): „A War of Utter Rebellion: Kinugasa’s *Page of Madness* and the Japanese Avant-Garde of the 1920s“. In: *Cinema Journal* 29.1: 36–53.
- SHIMAMURA, Teru 島村輝 (2011): „Shinkankakuha‘ wa ,kankaku‘-teki datta no ka? Dōjidai no hyōgen-shisō to kanren shite [Waren die ‚Neo-Perzeptionalisten‘ ‚perzeptionalistisch‘? Eine Gegenüberstellung mit zeitgenössischen Weltanschauungen und Ausdrucksformen] 「新感覚派」は「感覚」的だったのか? 同時代の表現思想と関連して“. In: *Ritsumeikan gengo-bunka kenkyū* 立命館言語文化研究 22 (März): 109–118.
- STARRS, Roy (1998): *Soundings in Time. The Fictive Art of Kawabata Yasunari*. Richmond: Curzon Press.
- UNNO, Hiroshi 海野弘 (1988): *Modan toshi Tōkyō: Nihon no 1920 nendai* [Die moderne Stadt Tōkyō: Die 1920er in Japan] モダン都市東京: 日本の一九二〇年代. Tōkyō: Chūō kōronsha.
- VAN DEN BERG, Hubert, Walter FÄHNDEERS (Hg.) (2009): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart: Metzler.
- WASHBURN, Dennis (2007): *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*. New York: Columbia University Press.

Internetquellen

- KATHOLISCH-THEOLOGISCHE FAKULTÄT, Universität Innsbruck: „Die Bibel in der Einheitsübersetzung“. <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/> (zuletzt aufgerufen: 28.10.2014).