



BUNRON

Zeitschrift für
literaturwissenschaftliche
Japanforschung

Inhaltsverzeichnis

Heft 6 (2019)

AUFSÄTZE

- Gala Maria Follaco (Naples)
The unread critic. Higuchi Ichiyō's diaries as *bungei hyōron* 1 – 20
- Daniela Tan (Zürich)
Fünf Thesen zur Literatur der Heisei-Zeit..... 21 – 56

REZENSIONEN

- Hilaria Gössmann (Trier)
Irmela Hijiya-Kirschnerleit イルメラ・日地谷＝キルシュネライト (Hg.) (2018):
„Joryū“ hōdan – Shōwa o ikita josei sakka-tachi 〈女流〉放談——昭和を生きた女性作家たち
[„Women's Talk“ – Women Writers of the Shōwa Period/Gedankenspiele zum Thema
„joryū“/Frauensache/n: Interviews mit Autorinnen der Shōwa-Zeit].
Tōkyō: Iwanami shoten, xvi + 402 S. 57 – 67
- Thomas Hackner (Nara)
Martha-Christine Menzel (2019):
Flucht in den Norden. Der Hokkaidō-Topos in der modernen japanischen Erzählprosa.
München: Iudicium. 68 – 70

The unread critic. Higuchi Ichiyō's diaries as *bungei hyōron*

Gala Maria Follaco (Naples)

Abstract

The diaries of Higuchi Ichiyō (1872–1896) are usually seen as examples of autobiographic writing, whereas her critical attitude is seldom considered. I argue that some parts of her *nikki* can be seen as criticism even if they do not resemble canonical forms of this kind of writing. As early as 1893, for instance, Ichiyō commented on *shintai* questioning the presumed 'modernity' of the most recent stylistic trends, and close reading of her notes reveals her deep knowledge of Japan's literature. These sections signal her literary consciousness at a very specific time: the years between 1893 and 1894, when, according to the dominant scholarship, her narrative production was still heavily dependent on previous models, thus not yet mature, a reading that my contribution will try to challenge. Further, her relationship with the contemporary *bundan*, as well as her acquaintance with Kagawa Kageki's thought will be considered, in order to assess her critical attitude against the backdrop of both her time and her literary education.

Introduction

Often regarded as a *trait d'union* between modern women's writing and the Heian *nikki* 日記 tradition, the diaries of Higuchi Ichiyō 樋口一葉 (1872–1896) are generally considered from the perspective of autobiographism and the inherently biased standpoint of *joryū bungaku* 女流文学. In a bid to distance Ichiyō's journal writing at least in part from this general discourse, in what follows I shall focus on excerpts dealing with the literary styles and trends of her time where she displays the acumen of a veritable critic. My premise is that Ichiyō's diaries are a corpus of complex and diverse texts that, despite having been amply appraised in the context of autobiographism and intertextuality, have received scarce attention in terms of the author's ability as a critic. I argue that the excerpts mentioned above can be seen as a critique – albeit, sometimes, in a sort of veiled form – adding a further, supposedly 'private' dimension (perhaps even gendered – after all, as Bunker and Huff (1996: 20) remind us, "women's diaries [...] posit a questioning of and an emphasis on the social circumstances of the writer"), to both Meiji literary criticism and Ichiyō's studies.

If we look at Ichiyō's diaries as a mixture of genres, styles, themes, and motifs, we implicitly set ourselves the challenge of considering these terms in a way that goes beyond their usual meaning. In particular, we may want to address the question of what can be done

with a diary, on the one hand, and to gauge to what extent a text can exceed the pre-set boundaries of canonical *bungei hyōron* 文芸評論, on the other. Is a presumed private, albeit sometimes overtly shared, text excluded altogether from the realm of criticism, and if so, why? We expect criticism to be influential, provoking, constructive, damaging – in a word: relational. Criticism engages texts and authors and is expected to cause reactions, but what happens when it is not or it cannot be anything but private? These questions will guide the discussion below.

As early as 1893, Ichiyō commented on the relatively new poetic style known as *shintai* 新体 and challenged the presumed ‘modernity’ of the most recent trends, displaying a deep knowledge of the situation in the Japan of her day. Less organised than canonical *bungei hyōron*, these sections help gauge the extent of the author's literary awareness at a time when, according to the dominant scholarship,¹ her narrative production was still heavily dependent on previous models, thus not yet sufficiently mature; a line of thinking that analysis may eventually help to dismiss.

1 Literature review: from autobiography to a text on its own

Wada Yoshie's influential work on Ichiyō's diaries surely paved the way for further theory and research on this part of her output. Pointing out the decisive influence of Heian *nikki* literature, he considered *Ichiyō nikki* as a *watakushi shōsetsu* 私小説 (Wada 1960: 139; Wada 1956: 55), a reading that Keene endorsed in his 1995 contribution, where he stressed the fictional character of a work best described as an autobiographical novel (Keene 1995: 284–303). Gamō Yoshirō (1995: 121–122) questioned, at least in part, the “*watakushi-shōsetsu* theory” observing that the combination of narrative (*monogatari* 物語) and records (*kiroku* 記録) forming the bulk of her diaries² should be rather considered as an attempt at image formulation of her own self in the way that was most congenial to her. Noguchi Seki displayed a similar approach, suggesting that, in her diaries, Ichiyō tried to keep track of her transformation from being the poor, helpless “Natsuko” to the writer “Ichiyō”, as evidence of her personal and artistic growth. Noguchi, however, speculated that this form of self-writing was not intended for an external audience but for Ichiyō herself, so that, by rereading it from time to time, she could keep in touch with her past self and measure her evolution, seeing for herself how far she had grown (Noguchi 1976: 8). Seki Ryōichi, and Kan Satoko with Yamada Yūsaku hold positions that seem consonant with Noguchi's to some extent, as they consider *Ichiyō nikki* a work of self-idealisation (with Ichiyō displaying an idealised version of herself) and self-figuration (Seki 1970: 201; Kan/Yamada 2004: 19).

¹ Cf. MAEDA 1979: 180, DANLY 1981: 79, and KEENE 1998: 174.

² Here Gamō draws on SEKI 1970 although later on he displays a different orientation.

Building on these premises, Katarzyna Sonnenberg has more recently distinguished three fundamental functions of Ichiyō's diaries within the broader context of her literature. First of all, *Ichiyō nikki* represent a biographical source, useful for gathering information on Higuchi Ichiyō's life; secondly, the diaries are used as a paratext, a suitable resource for reading and analysing her stories; thirdly, *Ichiyō nikki* is a text on its own terms, of interest as it activates “tensions or oppositions [...] between the private and the public characters of the text, between its truthfulness and fictitiousness” (Sonnenberg 2011: 81). Quite understandably, the most popular tendencies among scholars are the first two, i.e. the biographical and the intertextual, since, as Sonnenberg has noticed elsewhere: “[i]f the diaries of Higuchi Ichiyō may encourage the critics to read them as an example of a fictionalized diary (or perhaps an I-novel, as Wada suggested), the allusiveness of her short stories, on the other hand, may promote the intertextual reading” (Sonnenberg 2010: 131).

This third function, that of an independent text, appears particularly fascinating as it calls into question a number of problems, stressing how, for instance, throughout her diaries Higuchi Ichiyō seems concerned about those who will read the text, claiming that her diary is not meant to be seen, yet inviting the reader into it. This clarifies two main points about *Ichiyō nikki* that will be crucial to the discussion to hand: first of all, the author's concern about being read reminds us of some Heian precedents, namely Sei Shōnagon 清少納言,³ who stressed the private nature of *Makura no sōshi* 枕草子 (*The Pillow Book*; after 990) while acknowledging that her work was anything but private,⁴ an attitude that, however, has also been considered a legacy of a centrepiece of Kamakura-period literature such as Yoshida Kenkō's 吉田兼好 (1283–1350) *Tsurezuregusa* 徒然草 (*Essays in Idleness*; 1330)⁵; and, even

³ “I wrote these notes at home, when I had a good deal of time to myself and thought no one would notice what I was doing. Everything that I have seen and felt is included. Since much of it might appear malicious and even harmful to other people, I was careful to keep my book hidden. But now it has become public, which is the last thing I expected. [...] I was sure that when people saw my book they would say, ‘It's even worse than I expected. Now one can really tell what she is like.’ After all, it is written entirely for my amusement and I put things down exactly as they came to me. How could my casual jottings bear comparison with the many impressive books that exist in our time? [...]” (MORRIS 1982: 263–264).

⁴ After all, as Joshua Mostow reminds us “it is a thoroughly modern prejudice that sees women's nikki of this period as solely ‘confessional’ and apolitical. In fact, many of the early instances of this genre were commissioned by men with a political purpose in mind” (MOSTOW 2004: 1).

⁵ SUZUKI Jun (2003: 40) refers to section 19 of Kenkō's work, “Changing of the Seasons”, where he admits that little is left to be written about the beauty of the four seasons after Heian court literature but then explains his reasons for engaging in this activity anyway: “[...] I make no pretense of trying to avoid saying the same things again. If I fail to say what lies on my mind it gives me a feeling of flatulence; I shall therefore give my brush free rein. Mine is a foolish diversion, but these pages are meant to be torn up, and no one is likely to see them” (SHIRANE 2007: 827, trans. by Donald Keene). SUZUKI refers, in particular, to a section of *Wakaba kage* [The Shadow of the Young Leaves; 1891], the journal Wada Yoshie considers having been heavily influenced by *Tsurezuregusa* (WADA 1956: 55).

more importantly, her awareness of the position she held (or would soon hold) within the literary world: why else should someone be interested in reading her notes if not for the fact that she was (or would soon be) a writer, part of the *bundan* 文壇 of her time?⁶

This literary awareness is indeed the premise of my argument. Fascinating as it may be, the topic of autobiographism is beyond the scope of this article. The conflation of Higuchi Ichiyō's persona with the author of her diaries and the protagonists of her short stories is a vast and complex subject investigated for decades, often leading to significant re-examinations and re-discussions of this important writer. Wada's work pursues a typical *sakkaron* 作家論 (author studies) methodology that outlines a theory of *Ichiyō nikki* while positioning it firmly within her biography – and vice versa: Ichiyō's life itself seems to be at the core of a research that aims to bring together the author's existence, her fiction writing, and her diaries and letters into a coherent framework. While the utility of such an effort is undeniable, close reading of Ichiyō's diaries (and Wada's work itself), suggests that one should not downplay the point that the text, as we know it, is the result of a complex editing process and that it is in fact a composite work whose timeline has been fixed posthumously. In other words, the linearity of the text should not be considered unbreakable, nor should the evidence of its adherence to Ichiyō's life and artistic development be deemed unquestionable. Notwithstanding the effectiveness of Wada's approach in the context of his own research – the very fact that he likens *Ichiyō nikki* to *watakushi shōsetsu* bolsters his argument that the diaries should be read as fiction, as well as the notion that the Heian *nikki bungaku* 日記文学 was a sort of ancestor to the I-novel – the diversity of the text permits a number of alternative approaches.⁷ In the 1970s, Yamane Kenkichi examined the diaries, suggesting new possible categorisations regarding the genre of each single piece of text (Yamane 1974: 107), but although this kind of approach brings forth a new outlook on *Ichiyō nikki*, analysis of the topics – recent events such as the Sino-Japanese War, her own personal hardships, and her relationship with the Haginoya 萩の舎 and Nakarai Tōsui 半井桃水 (1861–1926) – reveals his substantial adherence to previous scholarship. Certainly, Noguchi Seki

⁶ In this regard it is worth noticing, as observed by ŌHATA, that from the spring of 1895, when her fame as a novelist began to draw the literary world's attention to her, her diary became increasingly a record of the time spent with her colleagues rather than of her inner emotions and intimate thoughts, focusing on her literary persona, on “the writer Ichiyō” rather than the woman Natsu (ŌHATA 2003: 158–159).

⁷ A particularly fascinating one is KANAI Keiko's, whose understanding of *Ichiyō nikki* eschews the notion of diary writing as a merely self-referential activity and encourages the reader to consider it an act of both attunement with, and conceptual elaboration of the world. KANAI rejects temporal linearity also on the basis that the first ‘modern’ (= European-style) diary, with entries arranged by date, has been published in book format in Japan only in 1895, years after Ichiyō began to write her *nikki*. Interestingly, it was *Kaichū nikki* 懷中日記 [Pocket Diary], the diary of Ōhashi Sahei 大橋佐平 (1836–1901), founder of the publishing house Hakubunkan 博文館 and Ōhashi Otowa's 大橋乙羽 (1869–1901) father-in-law (KANAI 1995: 133–134).

also stressed the diversity of the texts coming under the umbrella definition of *Ichiyō nikki*, ascribing some of them to genres, such as the *kashū* 歌集 (collection of poems), which do not necessarily entail, or at least not exclusively, the autobiographical perspective (Noguchi 1966).

Alongside Wada's seminal work and the rich literature I have already touched upon, another contribution worth mentioning is Molly des Jardin's dissertation, which tackles the demanding and fascinating issue of the construction of a literary persona through the editing of *zenshū* 全集 (collected writings) and *senshū* 選集 (selected writings). Des Jardin, among others, stresses the important role played by Ōhashi Otowa, the editor of the first *zenshū* of 1897, and Kōda Rohan 幸田露伴 (1867–1947), who edited the 1912 *zenshū* (the first one that included her diaries), in fashioning 'Higuchi Ichiyō' in the way we have known her for more than a century (Des Jardin 2012: 162–167). Another decisive actor in the establishment of Ichiyō's persona was her sister Kuniko 邦子, who retrieved and edited the diaries. Apart from the somewhat hagiographic connotations evoked in her approach to the text, Kuniko's work is of interest to us also because it brings up the question of abridgement: how, for instance, did she intervene on the sections of Ichiyō's diaries dealing with the work of other writers? Did she remove or modify any content that might irritate the *bundan* in any way? These are very difficult questions to answer as far as it is almost impossible today to imagine the text without Kuniko's interventions.⁸ For the moment, however, what I set out to examine is the way Ichiyō interacts with the literary world from the pages of her diaries. Kuniko sought to construct an image of her sister as a writer fully integrated in the *bundan* of her time.⁹ Indeed, Ichiyō devoted part of her notes to reflections on literature and writing that appear as a forcible reminder of more organised and canonical literary criticism.

Looking at *Ichiyō nikki* outside the sphere of autobiographism or paratextualism is a necessary step in deepening our understanding of this important author. It goes without saying that Ichiyō's thoughts on writing and literature can be considered an additional

⁸ Kuniko's role in the process of publishing of *Ichiyō nikki* is thoroughly explained in Wada's work, where her relationship with Baba Kochō 馬場孤蝶 (1869–1940), Saitō Ryokuu 齋藤緑雨 (1868–1904), Rohan and Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922) is also clarified (WADA 1956: 6–14). Accordingly, Kuniko told Baba in 1903 that she wanted to have the diaries published as soon as possible, convinced as she was that the enterprise would be successful. Baba would discuss Kuniko's suggestion with Ōgai and Rohan, who were not entirely convinced, neither would Togawa Shūkotsu 戸川秋骨 (1871–1939) and Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872–1943) agree in the first instance. After some mediation and further discussion, however, the diaries were edited, a timeline was set, and even *fuseji* 伏せ字 (redaction marks used to conceal content) were added with a view to publication. See also ODAGIRI 1984: 223–231.

⁹ Kuniko was hardly the only one concerned about this. For instance, when he edited the first official anthology of Ichiyō's works, Otowa highlighted her fellow authors' commitment to the enterprise entrusting it with a very specific purpose, as DES JARDIN argues: "In emphasizing the crucial role of these writers in compiling the anthology, Otowa associates both Ichiyō herself and this specific project with their authority" (DES JARDIN 2007: 3).

element in the analysis of her works, following the logic that subordinates her diaries to her narrative fiction. But it should be borne in mind that her diary writing accounts for the major part of her literary output and has all it takes to be considered a corpus of texts in its own right. While the tendency to liken it solely to Heian *nikki bungaku* can now be considered outdated,¹⁰ the third function envisioned by Sonnenberg, the idea of *Ichiyō nikki* as a text on its own terms, demands further investigation even in directions that until now have only received cursory treatment, if any at all.

2 On the “new style”, metre, and the importance of the classics

There is a long entry in *Chiri no naka* 塵之中 [Amid the Dust; 1893–1894], dated 1 December 1893, where Ichiyō comments on *shintai* 新体詩. Other sections of her diaries tell us that, earlier that year, she had challenged herself to produce this kind of composition:

*Ame wa haretari, nokiba no wakaba midorisuzushiku / hito wa matsu ni yoshinashi
kansō no naka / tada naeuri no koe hinabitaru o kikite / sara ni yomitsuzuku Tō shisen.*

The rain stopped, green and fresh new leaves rise above the eaves / Pointless it is to wait for someone in my house quiet / I hear the rustic voice of the seedling vendor / and delve into reading a collection of Tang poems.¹¹

This poem, modelled after Ōwada Takeki's 大和田建樹 (1857–1910) song *Wakaba no kage* 若葉の陰 [The Shadow of the Young Leaves; 1893], is an example of her *shintai* writing and appears very different from the *waka* 和歌 she used to compose. The metrical scheme does not follow the typical 5-7-5 pattern, and some words and images are also unusual; *wago* 和語 and *kango* 漢語 appear together in a poem that has little in common with the corpus forming the cornerstone of Ichiyō's education.

In the 1 December entry, however, she discusses *shintai* at length, and her opinion is not entirely positive. She is commenting on Baba Kochō's poem *Sakawagawa* 酒匂川 [The Sakawa River; 1893], published in the November issue of *Bungakukai* 文學界, [Literary World] and observes that poems in the ‘new style’ (*shintai*) tend to reject traditional topics, now deemed inappropriate to the cultural climate of the time. Accordingly, most poets of the younger generations follow these trends, seeking the reader's approval but ultimately appearing unauthentic and pretentious. Ichiyō agrees that in modern times one should no

¹⁰ Drawing on SUZUKI T. (2001: 72–79), the above-mentioned Molly DES JARDIN has suggested that the very decision to include the diaries in the *zenshū* edited by Rohan might have been motivated by the desire to emphasise Ichiyō's connection with *kana* 仮名 literature at a time when Heian women's writing was seen as a precursor of the modern novel (DES JARDIN 2012: 188).

¹¹ *Higuchi Ichiyō Zenshū* (hereafter HIZ) 3a: 270 (雨ははれたり、軒ばの若葉ミどりすゝしく 人ハまつによしなし閑窓の中 たゝ苗うりの聲ひなびたるをきゝて 更によみつゞく唐詩選).

longer adhere to the old rules of *tanka* 短歌 and wishes she could grasp the logic of change in order to describe “sky and earth, nature's mysteries and the variety of human experience”. But she does not feel ready, and she does not seem to believe that anyone else is either. What she does believe, on the other hand, is that traditional poetry is better able to penetrate the human heart, while *shintai* cannot plumb the depths of human nature and is not yet mature enough to adapt itself to a time of transition like the one they are experiencing. She concludes that *fūryū* 風流 is still essential to poetry and that the imperative of *zoku* 俗, considered here mainly as realism, should not lead poets to cast aside old rhythmic patterns (HIZ 3a: 347–348).

This period of Japanese literary history has been defined by Yamamoto Masahide as an “exploratory phase in the modern style of writing” (Yamamoto 1971: 12–18). Only few years before Ichiyō's observations, Yamada Bimyō 山田美妙 (1868–1910) published *Nihon inbun ron* 日本韻文論 [On Japanese Poetry; 1890], with much emphasis placed on metre as the most distinctive quality of poetry. With her comments, Ichiyō unknowingly (at least in part) situates herself in the context of the *ronsō* 論争 on style and language that began in the 1880s and intensified in the 1890s, with Shimamura Hōgetsu 島村抱月 (1871–1918) and Takayama Chogyū 高山樗牛 (1871–1902) as protagonists. It was the subject of a critical debate originally inspired by the recent translations of Western poetry, and in particular *Shintaishishō* 新体詩抄 [A Selection of Poetry in the New Style; 1882].¹² Obviously, Ichiyō did not take part in this debate officially, as her comments on the topic were private. Nonetheless, she touched upon the very issues that Hōgetsu and Chogyū would discuss years later, such as metre and vernacular language, showing that her concerns were not limited to her own poetic writing but had a more universal dimension and, as a matter of fact, were shared or would soon be shared by canonical authors of literary criticism.

¹² On this debate, see TOMASI 2007: 113–122. The most salient phases can be summarised as follows. In *Wagakuni shōrai no shikei to Toyama hakushi no shintashi* 我邦将来の詩形と外山博士の新体詩 [Dr. Toyama's Shintaishi and the Future Form of Our Poetry; 1895] Takayama Chogyū claimed the need for a new style, whereas in *Shintaishi no katachi ni tsuite* 新体詩の形について [On the Form of the Shintaishi; 1895] Shimamura Hōgetsu stressed the importance of metre, though not of a specific one; in 1896, an essay entitled *Shintaishi no kyō kono goro* 新体詩のけふこのごろ [The Present State of Poetry in the New Style; 1896] appeared (probably written by Chogyū), arguing that the excessively mediating presence of sophisticated language compromised the immediacy of aesthetic experience. Only a month later, Hōgetsu wrote for *Waseda bungaku* 早稲田文学 [Waseda Literature] the well-known essay *Mōrōtai to wa nan zo ya* 朦朧体とは何ぞや [What is the Elusive Style?; 1897], where he claimed that the distinction between *ga* 雅 and *zoku* 俗, according to which the former was poetic whereas the latter was unpoetic, should be dismissed; it was the poet's task to make ordinary language poetic. Years later, back from a sojourn in Europe, he wrote *Isseki bunwa* 一夕文話 [One Night's Conversation; 1906], in which he reasserted the previous idea, claiming that the creation of a truly modern Japanese poetry demanded that people stopped considering the vernacular inelegant: it could now become the language of poetry, as it was in England.

Little more than one year after her observations on *shintai*, Ichiyō resumes the discourse on poetry, this time with special reference to old models and new motifs. In a note dated 1 February 1895, she attributes to the classics the dignity she believes they deserve even at a time when, as we have seen, it was thought imperative to adopt a new style. Whereas, in the note from *Chiri no naka*, she had focused on metre and words, in the 1895 entry she appears especially concerned with topics. Although she agrees with the general notion that modern-day poetry must depict the modern world,¹³ she does not endorse the idea that age-old topics such as flowers and other natural elements are no longer suited to representing the new reality. She observes that, even though metres and styles may change, the inherent transience of these natural elements makes them the most appropriate choice for producing poetry that will last forever, like classics such as *Genji monogatari* 源氏物語 (*Tale of Genji*; early XI century) did (HIZ 3b: 765–766). Assuming that Ichiyō was completely unaware of the debate revolving around the reform of poetry, Keene is somewhat dismissive of her attitude towards poetic composition, stating that “For all her doubts, she had apparently reached the conclusion that although the spirit of the new age could best be expressed in the poetry in the new style (*shintai*), the beauties of nature and the seasons were still the proper business of tanka” (Keene 1998: 176). I do not share this view precisely because I consider Ichiyō's attachment to age-old topics a position firmly rooted in her belief that the classics were an effective tool for the expression of modern concerns. Further, given her acquaintance with many influential writers of the time and her desire to emerge as a writer herself, she was probably well aware of the major debates going on at the time.¹⁴ As Timothy Van Compernelle has argued, Ichiyō's commitment to Japan's literary heritage was anything but an indulgence in nostalgia: according to her approach to literature, the classics should be seen as a way to “engage [...], understand [...], confront [...] and critique modernity” (Van Compernelle 2006: 2). Her relationship with classic literature was intimate and her knowledge of the classics deep-seated, which also explains why the teaching style she adopted in her lectures on *Genji monogatari* in 1895, when she was only twenty-three years old, seemed so natural and easy for the audience to follow, as emerges from the recollections of Togawa Zanka's 戸川殘花 (1856–1924) daughter Tatsu たつ (Odagiri 1976: 1).

It is particularly interesting that, between 1893 and 1895, Higuchi Ichiyō seems to be carrying on a prolonged reflection on poetic renewal, as these were the years of the crucial

¹³ As INOUE Tetsujirō 井上哲次郎 (1855–1944) clearly states in an essay included in *Shintaishishō*: “Poetry written in the Meiji era ought to be poetry of the Meiji era. It should not be old poetry” (TOYAMA et al. 1884: 19–20).

¹⁴ And it is perhaps noteworthy that, as KŌRA Rumiko has suggested, Ichiyō had also very precise ideas about politics, that she was urged to express as ambiguously as possible by both NAKAJIMA Utako 中島歌子 (1845–1903) and NAKARAI Tōsui at the beginning of her career (KŌRA 2013: 50–55). Finally, it has been demonstrated that she was a regular reader of the major literary journals of the time such as *Jogaku zasshi* 女学雑誌 [Women's Education Magazine], *Waseda bungaku* and, obviously, *Bungakukai* (TAKITŌ 1990: 40).

transition from *Yuki no hi* 雪の日 (*A Snowy Day*; 1893) through *Ōtsugomori* 大つごもり (*On the Last Day of the Year*; 1894), *Nigorie* にごりえ (*Troubled Waters*; 1895) and the other works that, according to Maeda Ai (1979: 180), mark her emancipation from the classics, and thus the accomplishment of her artistic growth. The years between 1893 and 1895, when the two entries were written, separate *Yuki no hi*, generally considered too heavily charged with intertextual references, from *Ōtsugomori*, Ichiyō's 'coming-of-age' novella, where she places reality, rather than classical literature, at the very centre of her horizon and her style of writing (Matsuura 2014: 508). But the considerations she recorded in her diaries show that her alleged dependence on previous models was anything but unconscious and, putting aside the question of how, and whether, it really hampered her development, it can be considered symptomatic of her literary awareness.

3 Higuchi Ichiyō and Kagawa Kageki¹⁵

The 1 December entry on *shintai*, mentioned above, clarifies Ichiyō's opinion about modern poetry:

There is refined elegance in the secular world, and there is great vulgarity in refined elegance. But new-style poetry appears vulgar and *waka* seems elegant not only because of tradition. Modern poetry is inferior because it does not enter into the human heart or sing its truths; it does not match the broad-minded thoughts of the present era. Even if the words are vulgar, a poem's melody will naturally have dignity as long as there is elegance at its heart (Ōmori 2006: 144).

This excerpt is a further example of her rapport with classical literature, discussed in the previous section, while in what follows I shall examine Ichiyō's attitude as a reader of criticism, a topic that demands particular attention to the emphasis she places on what Ōmori translated as "melody" (*shirabe* 調).

Her choice of the term *shirabe*, that may also be rendered as 'rhythm' or 'tuning', indicates Ichiyō's familiarity with the work of Kagawa Kageki 香川景樹 (1768–1843), late Tokugawa poet and founder of the Keien school of poetry or Keien-ha 桂園派, whose influence was still considerable in the first decades of the Meiji period; he was known above all as an admirer of Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872–945) and for his work on the *Kokin wakashū* 古今和歌集 (*A Collection of Ancient and Modern Poems*; c. 905–914). Judit Árokay describes Kageki's notion of *shirabe* as a term referring "to a certain quality of linguistic enunciation through which the emotions of the sender are directly transmitted to the listener. *Shirabe* is

¹⁵ I am grateful to Maria Cărbune, whose presentation on Kagawa Kageki in the 7th Forum for Studies in Japanese Literature at the University of Heidelberg in May 2019 sparked my interest in the relationship between his legacy and Ichiyō, ultimately leading me to reflect in greater depth on his influence over her.

[...] the potential of a poem to transmit emotions authentically and at the same time the capacity of sentient beings to understand emotions and to be moved either to tears or to compose a poem” (Árokay 2014: 95).

Ichiyō clearly appropriates Kageki's interpretation of the term *shirabe* as she stresses the importance of the human heart's “truths” and therefore emotions, in poetry writing. The empathetic interplay between poem and reader, their exchange of emotions as envisioned by Kageki, is certainly relevant to both Ichiyō's poesy and her prose,¹⁶ as demonstrated by the re-elaboration of traditional motifs in her novellas.¹⁷

It is common knowledge that in the 1890s Kageki would become one of the main targets of Yosano Tekkan 与謝野鉄幹 (1873–1935) and Masaoka Shiki's 正岡子規 (1867–1902) attacks regarding the presumed effeminacy of *waka*, especially those composed by poets associated with the Official Bureau of Poetry (Outadokoro 御歌所);¹⁸ furthermore, criticism against him was also a by-product of the efforts to un-dogmatise Tsurayuki and the *Kokin wakashū*.¹⁹ He would eventually become less influential, albeit never completely. But back in 1888, when the Official Poetry Department (Outagakari 御歌掛), which had replaced the Official Department of Literary Affairs (Bungaku goyō-gakari 文学御用掛) two years earlier, was replaced in turn by the Outadokoro, many of its affiliates belonged to the Keien-ha (Tuck 2018: 180). Among those whose poetic style was influenced by Kageki was Nakajima Utako, even though she had been studying under Katō Chinami 加藤千浪 (1810–1877) and composed *waka* following the conventions of the Edo-ha 江戸派, the school of poetry founded in Edo by Katō Chikage 加藤千蔭 (1735–1808) and Murata Harumi 村田春海 (1746–1811), disciples of Kamo no Mabuchi 賀茂真淵 (1697–1769)²⁰ and advocates of a moderate

¹⁶ It has also been suggested that the Keien-ha's precepts undergirded Ichiyō's notion of literature, and that this influence explains the difference between her and the other *Bungakukai* writers, for instance Rohan (whom Ichiyō admired deeply) whose main reference, in this respect, was the *haikai* of Bashō (1644–1694) (TAKITŌ 1990: 40).

¹⁷ For instance, VAN COMPERNOLLE (2006: 70) has stressed how she seemed to want the reader to become engaged in interpretation.

¹⁸ On this topic, refer to chapter 5 of TUCK 2018: 147–191, and MURAI 1999: 65–92.

¹⁹ As in Shiki's renowned remark in *Utayomi ni atauru sho* 歌よみに与ふる書 [Letters to a *tanka* poet; 1898] that Kageki's “worship of the *Kokinshū* and Tsurayuki” was a further demonstration of his “poor judgement” (MASAOKA 1947: 8).

²⁰ It should be noted that Chikage and Harumi had criticised Kageki in their essay *Fude no saga* 筆のさが [The nature of the brush; 1802] for resorting far too often to *zoku* (both in terms of words, *zokugo* 俗語, and content, *zokui* 俗意) in *waka* composition, to which Kageki responded with the treatise *Niimanabi iken* 新学異見 [Objections to new learning; 1811], that directly addressed Mabuchi's *Niimanabi* [New learning; 1765] (see MARRA 1999: 81). The controversy that followed took the name of Chikage and Harumi's essay. On this, see THOMAS 1994. Thomas' work shows how the coexistence of *ga* and *zoku*, that “had provided a creative tension in other genres”, was a harder issue to tackle in *waka* (459). On *Niimanabi* in relation to *Niimanabi iken* see ÁROKAY 2014: 93–96. On *Niimanabi* and Mabuchi in relation to Motoori Norinaga's thought, refer to FLUECKIGER 2019: 118–122.

national scholarship, focused more on literary activity than the search for an “Ancient Way”, which was Motoori Norinaga's 本居宣長 (1730–1801) primary concern (Flueckiger 2011: 199). Ichiyō herself describes her instructor's style as “reminiscent of Kageki's” in an entry of her diary dating 10 August 1893 (HIZ 3a: 316). Thus, it is no surprise that she displays Kageki's profound influence when discussing poetry.

Five years earlier, she had paraphrased and commented on two essays by Ikebukuro Kiyokaze 池袋清風 (1847–1910), an affiliate of Keien-ha who was also involved in the activities of the Outadokoro, published in the *Yūbin hōchi shinbun* 郵便報知新聞 and the *Tōkyō nichi nichi shinbun* 東京日日新聞 in the summer of 1888, entitled *Waka enkakushi* 和歌沿革史 [The history of *waka*] and *Waka gairon* 和歌概論 [An introduction to *waka*] respectively. The first instalment of *Waka gairon* appeared in the 29 June issue of the journal, in the same month that the Outadokoro opened, and both texts appear broadly supportive of Kagawa Kageki and adamant regarding the importance of his legacy within the *kadan* 歌壇 (Gōtō 1975: 83). Ichiyō copies paragraphs from Ikebukuro's texts, most of them dealing with the *Kokin wakashū*, a further demonstration of the affinity of her literary world with Kageki's poetics (HIZ 3b: 540–541).

Tsuyu shizuku つゆしづく [Dew droplets; 1894] includes a number of *waka* where Kageki's influence can easily be detected, for instance when she appropriates the *makura kotoba* 枕詞 *Shikishima no uta* 敷島の哥, a conventional name used for *tanka* (*Shikishima* means “scattered islands” and stands for Japan) since antiquity, but in the same configuration of a poem included in the “Moon” book of Kageki's *Keien isshi* 桂園一枝 [A shoot from the Judas-tree garden; 1830] (HIZ 3b: 743–744). Lines from the same source also appear in the opening page of *Chiri no naka nikki* 塵中につ記 [Journal amid the dust; 1894], two months later (HIZ 3a: 379). Besides Nakajima Utako's influence and the peculiarities of Ichiyō's literary training, however, an additional stimulus might have come from the re-edition of Kageki's most representative collection printed by Tōkyō-based publisher Shikishima hakkōjo in 1892.

In *Sao no shizuku* さをのしづく [Drops dripping from the rod; 1895] she mentions Kageki's *Niimanabi iken* along with *Keien isshi* and blames the worsening of poetry on the degeneration of the times, on the fact that “people have lost their purity of feelings” (*sunao no kokoro* すなほの心) hence the only possible solution is to retrieve and embrace the old way of *waka* (*uta no michi* 歌の道) (HIZ 3b: 775). Again, *Niimanabi iken*'s recent re-edition (1892) from Shikishima hakkōjo might have played a part in Ichiyō's extensive reading of its author's output.

But the real point of convergence between Ichiyō and Kageki is best described by their engagement with the *Kokin wakashū*, one of the classics that she used as a prism through which she firmly believed that reality could – and should – be scrutinised. And if her “literary memory”, to borrow Van Compernelle's definition, the “appropriation and creative negotiation with antecedent texts” (Van Compernelle 2006: 32), allowed her to construct

fictional narratives focusing on the present rather than the past, it also provided her with a framework for the development of her *bungei hyōron*.

Nakamura Minoru observed that Ichiyō's own poems do not thematise notions such as 'I' (*ware* 我) or 'self' (*jiga* 自我) enough and are still too closely attached to traditional values and conventions, to be considered innovative or revolutionary, but she should not be dismissed as utterly old-fashioned, because she looked at her life seriously, objectively, and took it into the realm of poetry (Nakamura 2012: 332). According to the scholar, she did bring about a revolution, albeit within the territory of traditional *waka*: Ichiyō's poems, especially those from 1892, reveal her aspiration to take *waka* beyond the limits imposed by age-old patterns and codes, focusing more directly on feelings, although her reticence to assert her own inner 'self' interferes with her attempt to break out of those boundaries (Nakamura 2012: 334–336). But the attempt was not at all futile, because she managed to broaden the meaning of old symbols and images, and even though she was writing before the *tanka* reform that would take place in the late Meiji period, her personal poems nonetheless enriched the genre of modern *tanka* (Nakamura 2012: 356–357).

Kumasaka Atsuko (1974: 55) argued that Ichiyō progressed from praising refinement exclusively to emphasise the importance of true feelings once she was 'forced' to face up to real life. Gaining first-hand experience of death, poverty, and the hardships of everyday existence determined a shift in focus from poetry to prose, as shown by her exploits in the mid-1890s. While it is true, as also noted by Nakamura (2012: 352), that good *waka* decrease in number in her diaries as her fictional writing intensifies, her interest in poetry was so consistent throughout her life that such a schematic view looks like an oversimplification. While I agree that Ichiyō's thoughts on poetry appear increasingly analytical and rooted in reality, I would attribute this change to both her lived experience *and* reading and discussion (through letters and meetings) rather than consider it within the single framework of autobiographism.

What her diaries demonstrate is that her poetic, as well as narrative practice, was not solely instinctive, rooted in her natural talent and/or acquaintance with classical literature, but the result – one of the results – of a regular, though private or semi-private, critical practice that included prolonged meditation on canonical criticism.

4 On translation

Another topic of great importance in the 1880s that captured Ichiyō's attention and found a place in her journal was translation. Although she is known to have read Ōgai's *Shirururu den* シルレルル傳 [Life of Schiller; 1891],²¹ Uchida Roan's 内田魯庵 (1868–1929) 1892 version of *Crime and Punishment* and also sections of the Bible and some of Shōyō's translations of

²¹ Cf. HIZ 3a: 103.

Shakespeare (Wada 1956: 300; Van Compernelle 2006: 221n20), she is seldom, if ever, associated with foreign literature. Diary entries, however, demonstrate that she had an interest in translation – in its actual practice – quite early on.

Stepping back to late spring 1888, when she was only sixteen years old and studying at the Haginoya, it comes as no surprise that many sections of *Ichiyō nikki* revolve around the matter of writing. What one may not expect to find, however, is a fairly long entry about poetry in translation at the very time when the debate on poetic language and modern poetry was going on.²² To some extent, Ichiyō seems to anticipate many of her colleagues as she meditates on the difficulties one has to face when translating poetry. She mentions English texts²³ and takes *kanshi* 漢詩 into account, the latter being a hot topic, at the time, as regards the definition of what was Japanese and what was other (the popularity of *kanbun* 漢文 was then declining) and she writes that even translating “our” *waka* into “our” language seems impossible (HIZ 3b: 558). She picks a poem from the *Kokin wakashū*²⁴ and transforms it into free verse to demonstrate her thesis that even though the meaning is the same, the result is no longer a *waka* (HIZ 3b: 559).

Her meditation revolves around the concepts of *chokuyaku* 直訳 (word-by-word translation) and *hon'yaku* 翻訳 (adaptation), centred on structure and meaning respectively.²⁵ Placing emphasis on the former rather than the latter, Ichiyō seems to anticipate Bimyō's claim that metre should be considered the essential element of poetry. But most of all, this entry shows that as a teenager she had already become involved, albeit privately, in a cogent debate on questions raised by the publication of *Shintaishishō*, that had been addressed by the most prominent figures of the *bundan* ever since. Yatabe Ryōkichi 矢田部良吉, in an essay he wrote for the collection, had focused on structure and meaning, arguing that traditional rhythmic patterns could hamper the transmission of

²² In a diary entry from 1893 she also relates part of a conversation on the difficulties of translation from English with her friend Itō Natsuko 伊東夏子 (1872–1945) (HIZ 3a: 233–234).

²³ Such as a hymn by E.P. Hammond (1831–1910).

²⁴ Poem 712: *Itsuwari no naki yo nariseba ika bakari hito no koto no ha ureshikaramashi* (いつはりのなき世なりせばいかばかり人のことのはうれしからまし). “If only this were a world without falsehood, how happy I would be to hear a lover’s words”.

²⁵ Although Ichiyō does not speculate further, in this entry, on her usage of translation terminology, from the connotations she attaches to them, pairing *chokuyaku* with structure and *hon'yaku* with meaning, we may infer that her sense of the two terms was not dissimilar from, for instance, Aoki Sukekiyo's 青木輔清 (?–1909) notion of the former as a practice that “involves adding Japanese equivalents and inversion marks to the source text without overlooking every single word, while the latter involves taking the meaning of the text and adapting this into Japanese without being constrained by the order of the original” (WAKABAYASHI 2009: 185). In other words, *hon'yaku* should be considered as a sort of adaptation rather than for the wider meaning that the term has acquired in more recent times. WAKABAYASHI noted that today *chokuyaku* is a “sub-category” of the umbrella-term *hon'yaku* (2009: 185), whereas Ichiyō's usage of the terms in her diary shows clearly how she differentiates them.

meaning (Toyama *et al.* 1884: 32–33), and one year after Ichiyō's note, Mori Ōgai published *Omokage* 於母影 [Vestiges; 1889], where he struggled to find a balance as a translator between content (*i* 意), syllable (*ku* 句), rhyme (*in* 韻) and metre (*chō* 調) (Wixted 2009: 100n69).

In his preface to the *Shintaishishō*, Yatabe had stressed the importance of ordinary language in poetry (Toyama *et al.* 1884: 4), exerting an influence on later works such as *Shintai shiika* 新体詩歌 [Poems in the New Style; 1883], edited by Takeuchi Tadanobu 竹内隆信 (also known as Setsu 節, dates unknown); in the preface he wrote for *Shintai shiika*, Komuro Kutsuzan 小室屈山 (1858–1908) also highlighted the importance of everyday language as a tool for expressing inner feelings (Amō 2001: 3).

Even though Ichiyō was not a translator herself, her reflections on the possibility of transferring meaning from one language into another without losing the feeling (*kanjō* 感情) the authors entrusted to their words confirm that her meditations, discussed above, on the interplay of words, feeling, and technique at work in poetical writing were dynamic and adaptable to different and new literary phenomena.

Additionally, the emphasis she places on language, and recourse to the notion of 'foreign language' to explain her pessimism regarding translation can also be considered another demonstration of Van Compernelle's insight that tradition, for her, related to language rather than nationalism: "Ichiyō did not have a strong sense of being a national subject, but she was acutely aware of being the heir to a rich literary heritage and did her best to further it" (Van Compernelle 2006: 7).

Her sense of existence, in other words, had a literary structure: for her, literature indeed constituted the spectrum of emotional and cognitive responses to reality and represented her nearest horizon. Ichiyō was part of a system as much as her colleagues whose participation in literary life was more open and institutionalised.

5 Conclusion

At the beginning of this article, I introduced a set of questions that would orientate my discussion towards certain aspects of Ichiyō's critical writing. The key issue to tackle was arguably what we may define the 'relationality' of literary criticism: the practice of *hyōron* entails a twofold engagement with one text (or multiple texts) and one reader (or multiple readers). In particular circumstances, however, this twofold-ness is unachievable: how could Ichiyō, a young (and underprivileged, and unmarried) woman, constantly irritated by those who could not see her simply as a writer instead of stressing her female identity,²⁶ make her voice heard in the realm of literary criticism?

²⁶ As she wrote in her diary in 1896: "Of all the visitors I receive, nine out of ten come merely out of curiosity, because they find it amusing that I am a woman. [...] They do not have enough insight to

Ichiyō's voice as *hyōronka* 評論家 is a gendered one, meaning that her position and condition determine an attitude towards literary criticism that seeks to engage with texts while expanding them, opening up their meanings and inviting new interpretive possibilities rather than encouraging a conversation with an immediate reader. Because, despite her many acquaintances in the literary world, she probably knew that she would never find a place – both figuratively and realistically speaking – for her criticism. Without readers, she could only relate to the texts. But her concern for topics such as style and language, translation, and poetic renovation appears timely and establishes a dialogue, though implicit, with the literary community of her time.

Previous scholarship has demonstrated how Kuniko, Baba Kochō²⁷ and the editors of Ichiyō's *zenshū* have been eager to fashion “Higuchi Ichiyō” as perfectly integrated in the *bundan*, stressing her acquaintance with the most important writers of the time. In her diaries we read that she received regular visits from Kawakami Bizan 川上眉山 (1869–1908), Ueda Bin 上田敏 (1874–1916), and Shimazaki Tōson, and of course, it is well known that Saitō Ryokuu, Kōda Rohan, and Mori Ōgai praised her work lavishly, while perhaps it is less widely known that she was even invited to join them in the literary board of the journal *Mesamashigusa* めさまし草 [The Grass of Awakening], with the idea of transforming their column, called *Sannin jōgo* 三人冗語 [Idle talks among three], into *Yotsudeami* 四つ手あみ [Four-armed scoop net] (Wada 1956: 310). Ichiyō herself reports this episode in her diary. The 2nd of June 1896 Mori Ōgai's younger brother, Miki Takeji 三木竹二 (1867–1908), paid her a visit and invited her, on behalf of the editorial board of *Mesamashigusa*, to join the three contributors of *Sannin jōgo* (HIZ 3a: 490); in July, Rohan also visited Ichiyō asking if she would like to write something with him for the journal, but only two days after his visit she had a conversation with Saitō Ryokuu, one of her closest confidants at the time, who dissuaded her from accepting (HIZ 3a: 522–527). It is not entirely clear what Ichiyō replied to Miki nor if the two proposals were correlated in any way, but considering that, by the 19th of August, major newspapers began to report on her illness, we may also assume that her poor health was the reason, or one of the reasons, behind her refusal. According to Noguchi, an additional motive might have been Ryokuu's desire to protect his good friend Ichiyō from a *bundan* that he considered excessively competitive (HIZ 3a: 531). If that was really the case, it would surely be ironic that the very person who “didn't treat her like a ‘woman writer’ [and] didn't handle her with kid gloves” (Danly 1981: 154) eventually deprived her of the only opportunity she was ever offered to have a readership for her

fathom my deepest thoughts, and they only delight in the fact that I am a woman writer. Thus they reveal nothing in their criticism. Even if there are flaws in my work, they cannot see them. And when there are good things in my works, they cannot explain them” (ŌMORI 2006: 147).

²⁷ ODAGIRI Susumu (1984: 224–230), in particular, has stressed the important role played by Baba in the publication of *Ichiyō nikki*.

criticism. But although *Yotsudeami* never saw the light, Miki's proposal may be indicative of the fact that some of the most respected authors of the time intuited her critical attitude.

Yet her relationship with the literary milieu has never been considered outside the particular framework of her personal associations with authoritative male colleagues, although her crypto-criticism would arguably ensure her a place within the debates that ultimately contributed to fashioning that very literary milieu.

Closer attention to her diaries, as well as the rest of her corpus, including correspondence with fellow writers and critics, if removed from the autobiographical rationale, can open up new interpretative vistas and reveal a previously unknown insider perspective on a personal and collective literary awareness in the making.

Reference list

Abbreviations

Abbreviation	Full Title
HIZ	<i>Higuchi Ichiyō zenshū</i> 樋口一葉全集. Shioda, Ryōhei 塩田良平 <i>et al.</i> (ed.). Tōkyō: Chikuma shobō, 1974–1994.

Primary sources

Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1976 [1892]): “Nikki ni [Diary 2] につ記 二”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a. Tōkyō: Chikuma shobō: 100–111.

Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1976 [1893]): “Yomogiu nikki [Waste of weeds journal] よもぎふにつ記”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a. Tōkyō: Chikuma shobō: 227–240.

Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1976 [1893]): “Nikki [Diary] につ記”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a. Tōkyō: Chikuma shobō: 266–281.

Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1976 [1893]): “Chiri no naka [Amid the dust] 塵之中”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a. Tōkyō: Chikuma shobō: 300–317.

Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1976 [1893–94]): “Chiri naka nikki [Journal amid the dust] 塵中日記”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a. Tōkyō: Chikuma shobō: 346–358.

Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1978 [1893–94]): “Kansō – kikigaki 5: Tsuyu shizuku [Thoughts, annotations 5: Dew droplets] 感想・聞書 5 つゆしづく”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平,

- WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3b. Tōkyō: Chikuma shobō: 738–747.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1976 [1894]): “Chiri naka nikki [Journal amid the dust] 塵中につ記”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a. Tōkyō: Chikuma shobō: 379–384.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1976 [1896]): “Mizu no ue nikki [Diary: Upon the water] ミつの上日記”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a. Tōkyō: Chikuma shobō: 481–503.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1976 [1896]): “Mizu no ue nikki [Diary: Upon the water] ミつの上日記”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a. Tōkyō: Chikuma shobō: 504–532.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1978 [1894–95]): “Kansō – kikigaki 10: Shinobugusa [Thoughts, annotations 10: Memory ferns] 感想・聞書 10 しのかくさ”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3b. Tōkyō: Chikuma shobō: 759–768.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1978 [1895]): “Kansō – kikigaki 11: Sao no shizuku [Thoughts, annotations 11: Drops dripping from the rod] 感想・聞書 11 さをのしつく”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3b. Tōkyō: Chikuma shobō: 769–777.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉 (1978 [1888–89]): “Zakki 1 (Mudai sono ichi) [Random notes 1: Untitled I] 雑記 1 (無題 その一)”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3b. Tōkyō: Chikuma shobō: 535–568.

Secondary sources

- AMŌ, Hisayoshi 阿毛久芳 et al. (eds.) (2001): *Shintaishi, seisho, sanbika shū* [A collection of poetry in the new style, the Bible, elegies] 新体詩, 聖書, 讚美歌集. *Shin Nihon koten bungaku taikei; Meiji-hen* 新日本古典文学大系 明治編. Vol. 12. Tōkyō: Iwanami shoten.
- ÁROKAY, Judit (2014): “Discourse on Poetic Language in Early Modern Japan and the Awareness of Linguistic Change”. In: ÁROKAY, Judit, Jadranka GVOZDANOVIĆ, and Darja MIYAJIMA (eds.): *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China, and the Slavic World*. Cham: Springer International Publishing: 89–103.
- BUNKERS, Suzanne L., Cynthia A. HUFF (eds.) (1996): *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women’s Diaries*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- DANLY, Robert Lyons (1981): *In the Shade of Spring Leaves. The Life of Higuchi Ichiyō With Nine of Her Best Short Stories*. New York: Norton.
- DES JARDIN, Molly Catherine (2007): “Editing Ichiyō: Defining Identity through Literary Anthologies”. Paper delivered at the Japanese Studies Association of Canada 2007 International Conference, Toronto (August 2007).
- DES JARDIN, Molly Catherine (2012): “Editing Identity: Literary Anthologies and the Construction of the Author in Meiji Japan”. PhD diss., University of Michigan.
- FLUECKIGER, Peter (2011): *Imagining Harmony: Poetry, Empathy, and Community in mid-Tokugawa Confucianism and Nativism*. Stanford: Stanford University Press.

- FLUECKIGER, Peter (2019): "National Learning: Poetic Emotionalism and Nostalgic Nationalism". In: DAVIS, Bret W. (ed.): *The Oxford Handbook of Japanese Philosophy*. New York: Oxford University Press: 111–127.
- GAMŌ, Yoshirō 蒲生芳郎 (1995): "Ichiyō no nikki: sono kōzu no tenchō [Ichiyō's journal: its design and modulation] 一葉の日記—その構図の転調". In: *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 国文学: 解釈と鑑賞 769: 121–127.
- GŌTŌ, Sōichirō 後藤総一郎 (1975): *Yanagita Kunio no gakumon keisei. Kyōdō kenkyū* 柳田国男の学問形成 : 共同研究. Tōkyō: Hakugeisha.
- KAN, Satoko 菅聡子, YAMADA, Yūsaku 山田有策 (2004): "Nikki wo yomu (riaru no taiwa) [Reading diaries (real conversation)] 日記を読む〈リアル対談〉". In: *Kokubungaku: kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学 : 解釈と教材の研究 49, 9: 12–35.
- KANAI, Keiko 金井景子 (1995): "Ichiyō no nikki wo yomu tame ni. Nikkenroku kara itsudatsu suru mono [For a reading of Ichiyō's diaries. What chronicles leave out] 一葉の日記を読むために—一日件録から逸脱するもの". In: *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 国文学: 解釈と鑑賞 769: 128–134.
- KEENE, Donald (1995): *Modern Japanese Diaries: The Japanese at Home and Abroad As Revealed Through Their Diaries*. New York: Henry Holt & Co.
- KEENE, Donald (1998): *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era*. Vol. 1: Fiction. New York: Columbia University Press.
- KŌRA, Rumiko 高良留美子 (2013): *Higuchi Ichiyō to josei sakka: kokorozashi, kōdō, ai* [Higuchi Ichiyō and female writers: aspirations, actions, love] 樋口一葉と女性作家 志・行動・愛. Tōkyō: Kanrin shobō.
- KUMASAKA, Atsuko 熊坂敦子 (1974): "Ichiyō ni okeru bungaku no imi [The meaning of literature for Ichiyō] 一葉における文学の意味". In: *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 国文学: 解釈と鑑賞 502: 53–60.
- MAEDA, Ai 前田愛 (1979): *Higuchi Ichiyō no sekai* [The world of Higuchi Ichiyō] 樋口一葉の世界. Tōkyō: Heibonsha.
- MARRA, Michele (1999): *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MASAOKA, Shiki 正岡子規 (1947): *Utayomi ni atauru sho: Masaoka Shiki senshū* [Letters to a tanka poet: anthology of works by Masaoka Shiki] 歌よみに與ふる書: 正岡子規選集. Tōkyō: Hōbunsha.
- MORRIS, Ivan (ed.) (1982): *The Pillow Book of Sei Shōnagon*. New York: Penguin.
- MOSTOW, Joshua (2004): *At the House of Gathered Leaves*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MURAI, Osamu 村井紀 (1999): "Utakai hajime to shinbun kadan. Tanka ni yoru 'shinmin' to 'kokumin' no sōshutsu" [First poetry reading and the newspapers' poetical milieu. The creation of 'subjects' and 'citizens' in *tanka*] 歌会始めと新聞歌壇—短歌による『臣民』と『国民』の創出—. In: FUJII, Sadakazu 藤井貞和 (ed.), *Tanka ni okeru hiyō to wa* 短歌における批評とは. *Tanka to nihonjin* 6 短歌と日本人 6. Tōkyō: Iwanami shoten: 65–92.
- NAKAMURA, Minoru 中村稔 (2012): *Higuchi Ichiyō kō* [On Higuchi Ichiyō] 樋口一葉考. Tōkyō: Seidosha.
- NOGUCHI, Seki 野口碩 (1976): "Henshū kōki" [Following the editing] 編集後記 In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a, supplement. Tōkyō: Chikuma shobō: 8.

- ODAGIRI, Hideo 小田切秀雄 (1976): “«Nanda, namaikina onna.» Ichiyō to sakka no shokugyōteki jiritsu [«What an arrogant woman.» Ichiyō and the writer's professional independence] 「なんだ、生意気な女」——様と作家職業的自立”. In: SHIODA, Ryōhei 塩田良平, WADA Yoshie 和田芳恵, and HIGUCHI Etsu 樋口悦 (eds.): *Higuchi Ichiyō Zenshū* 樋口一葉全集. Vol. 3a, supplement. Tōkyō: Chikuma shobō: 1–4.
- ODAGIRI, Susumu 小田切進 (1984): *Kindai Nihon no nikki* [Diaries of modern Japan] 近代日本の日記. Tōkyō: Kōdansha.
- ŌMORI, Kyōko (2006): “Higuchi Ichiyō (1872–1896).” In: COPELAND, Rebecca L., and Melek ORTABASI (eds.): *The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan*. New York: Columbia University Press: 126–150.
- ŌHATA, Terumi 大畑照美 (2003): “Higuchi Ichiyō no ‘nikki’: «sakka Higuchi Ichiyō» toshite kaku [Higuchi Ichiyō's diaries: writing as «the writer Higuchi Ichiyō»] 樋口一葉の「日記」——作家樋口一葉>として書く”. In: *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 国文学: 解釈と鑑賞 864: 157–161.
- SEKI, Ryōichi 関良一 (1970): *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron* [Higuchi Ichiyō: examinations and assumptions] 樋口一葉: 考証と試論. Tōkyō: Yūseidō.
- SHIRANE, Haruo (ed.) (2007): *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*. New York: Columbia University Press.
- SONNENBERG, Katarzyna (2010): “The ‘Single Leaf’ Abroad. The Approaches to Higuchi Ichiyō Outside Japan”. In: KRAUSHAAR, Frank (ed.): *Eastwards. Western views on East Asian culture*. Bern: Peter Lang: 121–140.
- SONNENBERG, Katarzyna (2011): “The Self and Faces in a Diary. A Reading of Ichiyō Nikki.” In: *Silva Iaponicarum* 29–30: 77–90.
- SUZUKI, Jun 鈴木淳 (2003): *Higuchi Ichiyō nikki wo yomu* [Reading Higuchi Ichiyō's diaries] 樋口一葉日記を読む. Tōkyō: Iwanami shoten.
- SUZUKI, Tomi (2001): “Gender and Genre: Modern Literary Histories and Women's Diary Literature”. In: SHIRANE, Haruo and Tomi SUZUKI (eds.): *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Stanford: Stanford University Press: 72–79.
- TAKITŌ, Mitsuyoshi 滝藤満義 (1990): “Yuku kumo kara Utsusemi he: Ichiyō ni okeru shōsetsu no hassō [From *Fleeting clouds* to *Cicada shell*: the notion of novel for Higuchi Ichiyō] 「ゆく雲」から「うつせみ」へ——一葉における小説の発想”. In: *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学 67, 10: 37–45.
- THOMAS, Roger K. (1994): “‘High’ Versus ‘Low’. The Fude no Saga Controversy and Bakumatsu Poetics”. In: *Monumenta Nipponica* 49, 4: 455–469.
- TOMASI, Massimiliano (2007): “The Rise of a New Poetic Form: The Role of Shimamura Hōgetsu in the Creation of Modern Japanese Poetry.” In: *Japan Review* 19, 107–132.
- TOYAMA, Masakazu 外山正一, YATABE, Ryōkichi 矢田部良吉, INOUE, Tetsujirō 井上哲次郎 (1884 [1882]): *Shintaishishō shohen* [A Selection of Poetry in the New Style. First edition] 新体詩抄 初編. Tōkyō: Maruya zenshichi.
- TUCK, Robert (2018): *Idly Scribbling Rhymers: Poetry, Print, and Community in Nineteenth-Century Japan*. New York: Columbia University Press.
- VAN COMPERNOLLE, Timothy J. (2006): *The Uses of Memory: The Critique of Modernity in the Fiction of Higuchi Ichiyō*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- WADA, Yoshie 和田芳恵 (1956): *Ichiyō no nikki* [Ichiyō's diary] 一葉の日記. Tōkyō: Chikuma shobō.

- WADA, Yoshie 和田芳恵 (1960): *Higuchi Ichiyō den* [The life of Higuchi Ichiyō] 樋口一葉伝. Tōkyō: Shinchōsha.
- WAKABAYASHI, Judy (2009): "An etymological exploration of 'translation' in Japan". In: WAKABAYASHI, Judy and Rita KOTHARI (eds.): *Decentering Translation Studies: India and beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 175–194.
- WIXTED, John Timothy (2009): "Mori Ōgai: Translation Transforming the Word/World". In: *Japonica Humboldtiana* 13: 61–109.
- YAMAMOTO, Masahide 山本正秀 (1971): *Genbun itchi no rekishi ronkō* [Theory on the history of *genbun itchi*] 言文一致の歴史論考. Tōkyō: Ōfūsha.
- YAMANE, Kenkichi 山根賢吉 (1974): "Ichiyō nikki no sekai [The world of Ichiyō's diaries] 一葉日記の世界". In: *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 国文学: 解釈と鑑賞 502: 107–113.

Fünf Thesen zur Literatur der Heisei-Zeit

Daniela Tan (Zürich)

Abstract

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

Einleitung: Dreißig Jahre Heisei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Was ist Heisei-Literatur?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ @matayoshi0.

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

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

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

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

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

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

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

Fünf Thesen zur Heisei-Literatur

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

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

1 Frauen im Literaturbetrieb: Starke Präsenz der Schriftstellerinnen

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

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

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

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

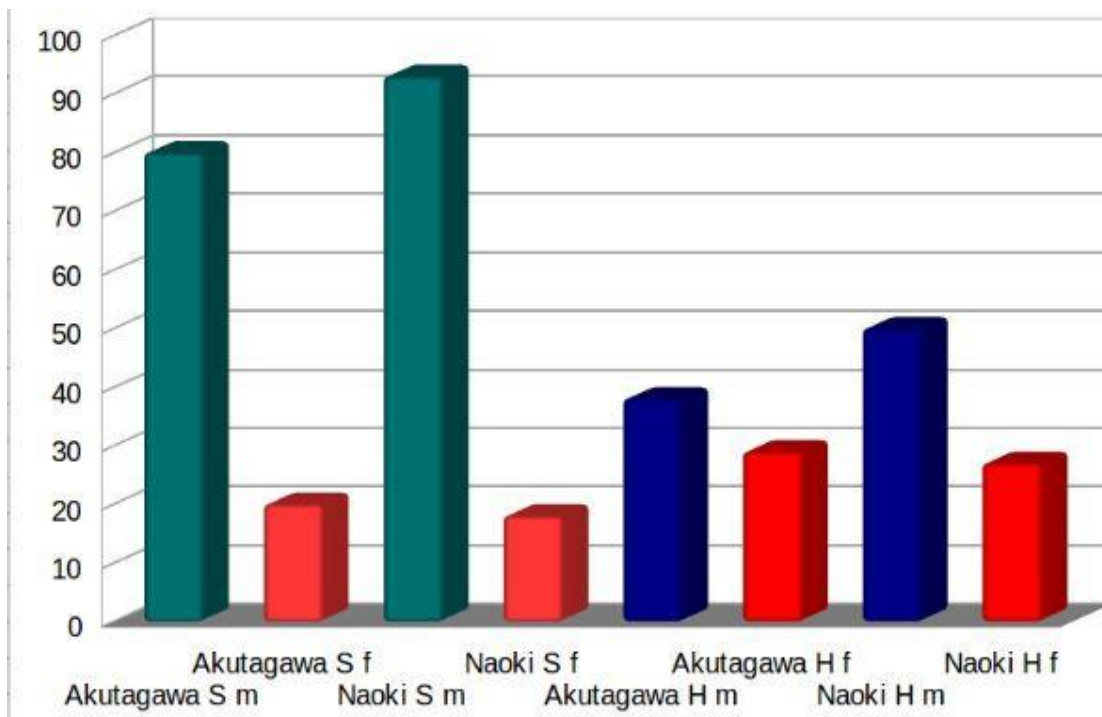


Abbildung 1: Statistik Literaturpreise (Quelle: D. Tan)

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

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

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

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

2 Neoproletariat: Instabile ökonomische Verhältnisse als literarisches Motiv

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Digitalisierung

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

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

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

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

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

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

KŌTARŌ! @kotaro_OVERMUSIC

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

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

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

田名部瑞月 @mizukitanabe

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

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

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

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

4 Horror: existentielle und nukleare Bedrohung

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

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

4.1 *Misuteri shōsetsu* und Horror

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Bildquelle: Japan Media Arts Festival Archive 2011

5 *Realtime* und Nostalgie

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

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

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

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

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

5.1 Magische Zeit

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

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

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

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

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

5.2 Zeit und Metafiktion

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

5.3 Moratorium

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4 Ennui

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

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

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

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

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

Fazit: Transgression

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

Primärquellen

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

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

Sekundärquellen

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

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

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

- WITTKAMP, Robert (2002): *Mord in Japan. Der japanische Krimi und seine Helden: vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*. München: Iudicium.
- WHITE, Eric (2005): „Case Study: Nakata Hideo's *Ringu* and *Ringu 2*“. In: McROY, Jay (Hg.): *Japanese Horror Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 38–50.

Rezension –

Irmela Hijiya-Kirschnerit イルメラ・日地谷＝キルシュネライト (Hg.)
(2018): „Joryū“ hōdan – Shōwa o ikita josei sakka-tachi
〈女流〉放談——昭和を生きた女性作家たち [„Women’s Talk“ – Wo-
men Writers of the Shōwa Period/Gedankenspiele zum Thema „jo-
ryū“/Frauensache/n: Interviews mit Autorinnen der Shōwa-Zeit].
Tōkyō: Iwanami shoten, xvi + 402 S.

Hilaria Gössmann (Trier)

Dieser im Dezember 2018 auf Japanisch publizierte umfangreiche Band bietet anhand von Interviews mit elf japanischen Schriftstellerinnen spannende Einblicke in deren Leben und die Bedingungen ihres literarischen Schaffens in der Shōwa-Zeit. Die Herausgeberin Irmela Hijiya-Kirschnerit führte die meisten Gespräche bereits im Frühjahr 1982.¹ Wie es im Vorwort heißt, bot sich damals jedoch keine Publikationsmöglichkeit, weshalb die Tonaufnahmen der Interviews sehr lange ruhen mussten (*zutto nemuritsuzukeru koto ni natta* ずっと眠り続けることになった, S. ix). Diese konnten nun glücklicherweise wieder erwachen, da die Lyrikerin Itō Hiromi 伊藤比呂美, die von Irmela Hijiya-Kirschnerit von diesen Interviews erfuhr, sie zur Publikation ermutigte und den Kontakt zum Verlag Iwanami herstellte. Dabei erscheint der Zeitpunkt der Veröffentlichung kurz vor dem Ende der Heisei-Ära gut gewählt, denn die Autorinnen, die von ihrem Leben während der Shōwa-Zeit berichten, haben fast alle die darauffolgende Ära ebenfalls erlebt.

Es spricht für eine große Offenheit der Schriftstellerinnen, dass sie alle einwilligten, sich durch Irmela Hijiya-Kirschnerit – damals eine junge, in Japan noch nicht bekannte Japanologin – interviewen zu lassen. Von den 14 durchgeführten Interviews konnten elf publiziert werden, da die Autorinnen selbst oder die Erben sich damit einverstanden erklärten. Neben den Interviews enthält der Band einen Kommentar von Itō Hiromi, ein Vor- und Nachwort sowie einen sehr aufschlussreichen Essay mit dem Titel „Joryū bungaku‘ ga bungaku ni naru hi“ “女流文学”が文学になる日 (Wenn die „Frauenliteratur“ zur Literatur wird) der Herausgeberin.

Anhand ihrer ausführlichen Notizen vermag sie die damaligen Begegnungen mit den Autorinnen sehr lebendig wiederzugeben. Zweifellos hat sie einen der seltenen Einblicke in deren Privatleben bekommen, zumal die meisten Gespräche bei ihnen zu Hause stattfanden. Des Weiteren schildert der umfangreiche Essay u.a., wie in der Japanologie außerhalb Japans

¹ Die Interviews mit Saegusa Kazuko und Setouchi Jakuchō fanden 1988 bzw. 2018 statt.

in den 1980er Jahren das Interesse an japanischen Schriftstellerinnen schlagartig zunahm, was sich etwa darin zeigte, dass 1982, also in dem Jahr, in dem die meisten Interviews stattfanden, gleich drei englischsprachige Sammlungen von Erzählungen japanischer Schriftstellerinnen erschienen.² In diesem Zusammenhang offenbart sich das besondere Verdienst von Irmela Hijiya-Kirschner, im deutschsprachigen Raum moderne japanische Schriftstellerinnen, von denen in den 1980er Jahren noch kaum Übersetzungen vorlagen, bekannt gemacht zu haben.³

Die Bezeichnung *joryū* 女流 für Schriftstellerinnen im Obertitel der Interviewsammlung erscheint heute zweifellos antiquiert⁴, weshalb er sicherlich als eine Form der Distanzierung in Anführungsstrichen steht.⁵ Inzwischen hat sich die im Untertitel verwendete neutralere Bezeichnung *josei sakka* (Schriftstellerin) etabliert. Problematisch an dem zunächst nur auf die Literatur aus weiblicher Feder der Heian-Zeit angewandten Begriff *joryū bungaku* (Frauenliteratur) ist u.a. die Implikation, dass die Literatur von Frauen einer eigenen Strömung oder literarischen Richtung angehöre, was der Diversität der Werke moderner Autorinnen in keiner Weise gerecht wird. Dennoch kam in den 1980er Jahren der Sonderstatus von Literatur von Frauen dadurch zum Ausdruck, dass in japanischen Buchläden Werke von Frauen in gesonderten, mit „*joryū bungaku*“ beschrifteten Regalen standen, während die männlichen Autoren unter „*bungaku*“ (Literatur) zu finden waren. Gegen die Bezeichnung *joryū bungaku*⁶ wenden sich die in den 1980er Jahren interviewten Schriftstellerinnen mehr oder weniger vehement. Der *joryū bungaku-shō* 女流文学賞 (Preis für Frauenliteratur), den einige von ihnen erhalten

² Vgl. TANAKA/HANSON (1982), MIZUTA-LIPPIT/IRIYE-SELDEN (1982) und BIRNBAUM (1982). Im deutschsprachigen Raum wurde die erste Erzählungssammlung von japanischen Autorinnen erst fünf Jahre später publiziert (YOSHIDA-KRAFFT 1987).

³ So legte sie zum einen Übersetzungen von Werken von Enchi Fumiko, Kōno Taeko, Ōba Minako, Saegusa Kazuko und Itō Hiromi vor und nahm weitere Übersetzungen von Autorinnen wie Ishimure Michiko in die von ihr gegründete Reihe „Japanische Bibliothek“ im Insel Verlag auf. Der von Irmela Hijiya-Kirschner übersetzte Roman von Enchi Fumiko *Onnamen* 女面 (1958, *Die Dichterin und die Masken*) war das erste japanische Werk in der 1977 gegründeten Taschenbuchreihe „rororo neue frau“ im Rowohlt-Verlag (ENCHI 1984), in der Romane von Schriftstellerinnen aus verschiedenen Ländern publiziert wurden. Der Roman wurde später unter dem Titel *Frauen, Masken* in die „Japanische Bibliothek“ aufgenommen (ENCHI 1996).

⁴ In ihrer Rezension des Bandes verweist Sakai Junko auf den „Retro-Klang“ (*retoro na hibiki* レトロな響き) des Begriffs *joryū bungaku* (SAKAI 2019: 120).

⁵ Der Auseinandersetzung mit der Problematik des Begriffs *joryū bungaku* widmet sich auch ein Aufsatz von HIJYA-KIRSCHNER (1984). Vgl. hierzu auch HIJYA-KIRSCHNER (1990).

⁶ Als ein wichtiger Beitrag zur Debatte um den Begriff *joryū bungaku* ist der auch im Essay (S. 355) erwähnte Band *Danryū bungaku ron* 男流文学論 (Diskussion über Männerliteratur) zu werten, in dem die Soziologin Ueno Chizuko 上野千鶴子, die Schriftstellerin Tomioka Taeko 富岡多恵子 und die Psychologin Ogura Chikako 小倉千賀子 sehr kritisch über Werke männlicher Autoren diskutieren, wofür sie im Titel des Buches bewusst den eigentlich nicht existenten Begriff *danryū bungaku* (Männerliteratur) verwendeten (UENO *et al.* 1992).

haben, wurde im Jahr 2000 abgeschafft (S. 355); auch dies ist ein Zeichen dafür, dass diese Etikettierung inzwischen als überholt angesehen wird.

Vor dem Hintergrund solcher Entwicklungen erscheint es von großem Interesse, wie sich die einzelnen Autorinnen in den Interviews in den 1980er Jahren äußern. Für die Gespräche bereitete Irmela Hijjiya-Kirschner einige Leitfragen vor, die sehr gut gewählt sind, um dem Selbstverständnis der Autorinnen auf den Grund zu gehen. Hierzu zählen:

- Fühlen Sie sich gegenüber männlichen Autoren benachteiligt?
- Kommt Ihnen als Frau eine Sonderrolle zu?
- Für welches Lesepublikum schreiben Sie?
- Möchten Sie, dass Ihr Publikum sich dessen bewusst ist, ein Werk aus weiblicher Feder zu lesen?
- Werden Sie von den Literaturkritikern – sie waren damals fast ausschließlich männlich – gleichberechtigt behandelt?
- Ist es für Sie ein Lob, wenn über ein Werk von Ihnen gesagt wird, das „könne nur eine Frau schreiben“?
- Was halten Sie von den Aussagen des Literaturwissenschaftlers Tsuge Teruhiko, Literatur von Schriftstellerinnen sei für ihn nicht voll und ganz zu verstehen und er habe den Eindruck, „es besteht die Tendenz, männliche Leser auszuschließen“ (*dansei dokusha o shimedasō to suru* 男性読者を占め出そうとする) (Tsuge 1981).
- Inwieweit soll Literatur sich auch politischen und gesellschaftlichen Aspekten widmen?

Diese Fragen mögen nicht nur im damaligen japanischen Umfeld als sehr direkt erschienen sein – dies spiegelt sich in Formulierungen wie *shitsuyō na toi* (執拗な問い) (aufdringliche/beharrliche Fragen) in einer Rezension des Bandes wider, wobei jedoch auch darauf verwiesen wird, dass diese Fragen es ermöglichten, die wahren Gedanken der Autorinnen in Erfahrung zu bringen (*sakka no honne o hikidasu* 作家の本音を引き出す) (HIRAMATSU 2019).⁷ Offenbar stieß die ungewohnte Direktheit einer ausländischen Gesprächspartnerin bei den Autorinnen durchaus auf Akzeptanz.

Bei den Interviews handelt es sich keineswegs um einseitige Befragungen; es sind vielmehr, wie die Herausgeberin zu Recht hervorhebt, „Gespräche auf Augenhöhe“ (*onaji mesen no takasa de* 同じ目線の高さで) zwischen zwei Frauen aus unterschiedlichen Kulturen und Generationen, die sich jeweils „die Bälle zuwarfen“ (*tagai ni bōru o nageatte ita* 互いにボールを投げ合っていた) (S. viii). So kommt es zu einem fruchtbaren Austausch über die jeweiligen Lebensbedingungen von schreibenden Frauen in Japan und Westdeutschland, und je

⁷ Auch in der Ankündigung des Bandes auf der Homepage des Verlages wird auf das *honno* der Autorinnen verwiesen, das in den Interviews zum Ausdruck kommt. Vgl. <https://www.iwanami.co.jp/book/b427315.html> (zuletzt aufgerufen: 09.09.2019).

nach Autorin auch über verschiedene weitere Themen. Dabei werden gegensätzliche Meinungen durchaus kontrovers diskutiert.⁸

Die Interviews, denen allen eine besonders prägnante Aussage der jeweiligen Schriftstellerin als Überschrift vorangestellt wird, sind unterteilt in drei chronologisch angeordnete Gruppen. Die erste Gruppe steht unter dem Titel „Die in der Meiji-Zeit geborenen Vorkämpferinnen“ (*Meiji umare no senkusha* 明治生まれの先駆者) und wird vertreten durch die zwei sehr unterschiedlichen Autorinnen Enchi Fumiko 円地文子 (1905–1986) und Sata Ineko 佐多稲子 (1904–1998). Erstere entstammt einem intellektuellen Elternhaus, während letztere nicht einmal die Pflichtschulbildung abschließen konnte, sondern schon früh Kinderarbeit verrichten musste. Sata, die durch die Proletarische Literaturbewegung zum Schreiben ermuntert wurde und 1928 mit der Erzählung *Kyarameru kōba kara* キャラメル工場から (*Aus der Bonbonfabrik*) debütierte, berichtet, dass es zu ihrer Zeit, vor allem, wenn man verheiratet war, noch als sehr ungewöhnlich (*jōshiki-banare* 常識離れ) erachtet wurde, dass sich „eine Frau an einen Tisch setzte und einen Roman schrieb“ (*onna ga tsukue no mae ni suwatte, shōsetsu o kaku* 女が机の前に座って、小説を書く) (S. 5–6). Sie habe jedoch das Glück gehabt, dass ihr Mann Verständnis zeigte, da er selbst im literarischen Bereich tätig war (S. 6).⁹

Enchi Fumiko, die schon früh ein literarisches Interesse entwickelte, betont die Förderung, die sie von weiblicher Seite erfuhr, mit den Worten: „Meine Leidenschaft für die Literatur hat nichts mit meinem Vater zu tun; sie beruht ganz und gar auf dem Einfluss meiner Großmutter“ (*Watashi no bungakunetsu to chichi wa kankei arimasen, subete wa sobo no eikyō desu* 私の文学熱と父は関係ありません、全ては祖母の影響です) – so die Überschrift des Interviews mit ihr (S. 23). Beide Autorinnen verweisen darauf, dass ihnen beim Schreiben die Kritik an der Rolle der Frau ein Anliegen ist (S. 5/S. 27).

Die Schriftstellerinnen der zweiten, umfangreichsten Gruppe, alle in den 1920er oder 1930er Jahren geboren, sind sehr unterschiedlich. So erfuhren Kōno Taeko 河野多恵子 (1926–2015) und Ōba Minako 大葉みな子 (1930–2007) bereits große Anerkennung. Beide erhielten den Akutagawa-Preis (*Akutagawa-shō* 芥川賞) und wurden 1987 als erste Frauen in dessen Auswahlkomitee gewählt (S. 355). Saegusa Kazuko 三枝和子 (1929–2003) und Ishimure Michiko 石牟道子 (1927–2018) widmeten sich beide gesellschaftlichen Themen. Ersterer kommt das Verdienst zu, den Zweiten Weltkrieg aus weiblicher Sicht literarisch gestaltet zu haben, während letztere die Problematik der Minamata-Krankheit (*Minamata-byō* 水俣病) ins allgemeine Bewusstsein gehoben hat. Tanabe Seiko 田辺聖子 (1928–2019) wird als populäre

⁸ Vgl. hierzu etwa im Interview mit Saegusa Kazuko die Kontroverse darüber, ob Frauen im Zweiten Weltkrieg in Japan auch zu Täterinnen (*kagaisha* 加害者) werden konnten (S. 144).

⁹ In ihrem autobiographischen Roman *Kurenai* くれなゐ (1928, *Scharlachrot*) thematisiert Sata die schwierige Situation, wenn Ehemann und Ehefrau beide literarisch tätig sind, weshalb die Protagonistin unter dem Widerspruch leidet, ihren „Ehemann zu lieben und sich zugleich nach der Freiheit des Alleinlebens zu sehnen“ (SATA 1990: 28); vgl. hierzu GÖSSMANN (1996: 179–194). Diese Problematik spricht Sata im Interview jedoch nicht an.

Autorin eingestuft, und Togawa Masako 戸川昌子 (1931–2016) war im eher männlich geprägten Krimi-Genre tätig.

Bei den Autorinnen dieser Gruppe ist das frauenemanzipatorische Engagement unterschiedlich stark ausgeprägt, da nun auch andere Themen wie die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg (insbesondere bei Saegusa, Kōno und Ōba) eine Rolle spielen. Kōno Taeko vertritt die Auffassung, wenn Frauen Literatur schaffen, sei dies allein schon eine Form von Frauenemanzipation (S. 73). Dem ist vor allem im damaligen Kontext sicherlich zuzustimmen.

Im Gegensatz zu Enchi und Sata werden von einigen Autorinnen dieser Generation die persönlichen Schwierigkeiten bei der Vereinbarkeit von Familie und schriftstellerischer Tätigkeit sehr konkret angesprochen. Togawa Masako bringt dies mit folgenden Worten auf den Punkt: „Kinder sind Lebewesen, die einem Zeit stehlen.“ (*Kodomo to wa jikan wo nusumi-tabeteshimau ikimono desu* 子供とは時間を盗み食べてしまう生き物です) (S. 197), eine Aussage, die zur Überschrift ihres Interviews wurde. Im Gespräch weist sie jedoch darauf hin, dass der Alltag mit Kindern und die Haushaltsaufgaben ihr durchaus viele Inspirationen für Romane bieten, weshalb sie überall im Hause Notizblöcke liegen habe, damit sie ihre Ideen gleich festhalten kann (S. 200). Ōba Minako verweist auf das „Handicap“ von Autorinnen, nicht wie ihre männlichen Kollegen eine sie umsorgende Ehefrau an der Seite zu haben (S. 196). Dies trifft sicherlich, nicht nur damals, auf viele berufstätige Frauen zu. Erstaunlicherweise wird die Möglichkeit, den Partner in Kinderversorgung und Haushalt mit einzubeziehen, von keiner der Autorinnen in Betracht gezogen. Unklar bleibt, ob dies ein Zeichen dafür ist, wie stark auch sie die in der japanischen Gesellschaft übliche geschlechtsspezifische Rollenverteilung verinnerlicht haben, oder ob sie es für unrealistisch halten, solche Forderungen an ihren Partner zu stellen.

Zweifellos leidet gerade die ältere Generation der Schriftstellerinnen vor allem darunter, dass sie nicht „ein Zimmer für sich allein haben“ (Woolf 2012: 6), was Virginia Woolf neben finanziellen Möglichkeiten als wichtigste Voraussetzung für weibliche Kreativität bezeichnet hat. Nur eine der Autorinnen, Tanabe Seiko, hat sich im selben Wohnhaus ein eigenes Zimmer gemietet, das sie jedoch jeden Abend pünktlich um 18 Uhr verlässt, um zu ihrem kranken Mann zurückzukehren. Sie berichtet, dass Schriftstellerinnen angesichts ihrer häuslichen Belastungen bisweilen zu dem Schluss kommen, es sei ja eigentlich selbstverständlich, dass Männer (die frei von solchen Aufgaben sind) bessere Werke schreiben (S. 116). Eine solche Auffassung findet sich allerdings in den Gesprächen mit den anderen Schriftstellerinnen in diesem Band nicht wieder.

In der dritten Gruppe sind die Autorinnen Tsushima Yūko 津島佑子 (1947–2016), Kanai Mieko 金井美恵子 (*1947) und Nakayama Chinatsu 中山千夏 (*1948) vertreten – alle direkt nach Kriegsende geboren und in den 1980er Jahren noch am Anfang ihrer schriftstellerischen Karriere. Laut Tsushima ist es ihr als alleinerziehender Mutter verwehrt, für ihre Werke Rechercheisen zu unternehmen. Aber sie tröstet sich damit, dass sich dieses

Problem nach Ende der Familienphase lösen würde und sie dann unter denselben Bedingungen wie männliche Autoren arbeiten könne (S. 222).

Kanai Mieko, die jüngste der Schriftstellerinnen, die damals in den Zwanzigern war und noch heute aktiv ist, äußert den Wunsch, man solle ihre Werke lesen, ohne sich dessen bewusst zu sein, dass sie aus weiblicher Feder stammen (S. 259). Nakayama Chinatsu antwortet hingegen auf die Frage, ob sie es als Lob ansieht, wenn es heißt, ihr Werk könne nur von einer Frau geschrieben sein, ganz klar mit „Ja“ (S. 297). Da sie als Oppositionspolitikerin im Oberhaus wenig Zeit hatte, konnte nur ein recht kurzes Interview mit ihr geführt werden, das jedoch interessante Aspekte zum Thema Frauen in der Politik sowie die Problematik der Vereinbarkeit von politischem Engagement mit der schriftstellerischen Tätigkeit anspricht.

Die beiden Autorinnen Kanai Mieko und Nakayama Chinatsu haben anlässlich der Publikation der Interviews jeweils einen kurzen Text verfasst, in dem sie ihre damaligen Aussagen kommentieren. Kanai merkt an, dass ihre Äußerungen doch recht unreif gewesen seien; sie habe jedoch in dem Interviewtext nur eindeutige Fehler verbessert aus Fairness den bereits verstorbenen Kolleginnen gegenüber, die nicht mehr in der Lage seien, ihren Beitrag zu verändern (S. 284). Nakayama hingegen entschied sich dazu, das mit ihr geführte Interview genau in der damaligen Form für den Druck freizugeben. Sie verweist jedoch darauf, dass sie heutzutage Begriffe wie *danna-san* 旦那さん und *goshujin* ご主人 für den Ehemann einer anderen Frau grundsätzlich nicht mehr verwenden würde (S. 300), was ihr Bewusstsein für geschlechterdiskriminierende Begriffe offenbart.

Wie auch Hijiya-Kirschneireit in ihrem Essay anmerkt, geht aus allen Interviews deutlich hervor, dass für die Autorinnen ihre Arbeit als Schriftstellerinnen im Mittelpunkt ihres Lebens steht (S. 341). Mehrere Autorinnen berufen sich auf die Literatinnen der Heian-Zeit, die ihnen den Weg geebnet haben. So sieht Sata Ineko in dieser Tradition von Werken aus weiblicher Feder eine große Unterstützung für Schriftstellerinnen (S. 5); Tsushima Yūko würdigt die Verfasserin des *Genji monogatari* 源氏物語 (um das Jahr 1000, *Die Geschichte vom Prinzen Genji*) mit den Worten „*Murasaki Shikibu ga ganbatte kureta*“ 紫式部が頑張ってくれた („Murasaki Shikibu hat Hervorragendes [für uns] geleistet.“) (S. 228).

Als ein Grund für die Schwierigkeiten, eigene Werke zu publizieren und als Autorin Anerkennung zu finden, wird von einigen angeführt, dass Literaturkritiker und Verlagsredakteure meist männlich seien. Saegusa Kazuko verweist auf die besonderen Schwierigkeiten, denen sie begegnet, wenn sie in den männlich geprägten Bereich der Literaturkritik eindringt, wobei sie und Tomioka Taeko 富岡多恵子, die ebenfalls als Literaturkritikerin tätig war, sich jeweils gegenseitig ermunterten (S. 139). Als problematisch wird zudem bezeichnet, dass in den Redaktionen von Zeitschriften und Verlagen Frauen ebenfalls stark unterrepräsentiert seien. Kanai Mieko berichtet aber auch von Schriftstellerinnen, die es regelrecht als Geringschätzung ihrer Person bewerteten, wenn ihre Ansprechpartnerin in einem Verlag eine Redakteurin war, da diese grundsätzlich auf einer unteren Stufe der Hierarchie standen (S. 264).

Die damalige Situation in den Verlagen, in denen Frauen Aufstiegschancen verwehrt waren, konnte somit zu einer diskriminierenden Haltung von Frauen gegenüber Frauen führen.

Was in den Interviews bei den Autorinnen unterschiedlich stark zur Sprache kommt, sind deren Werke. Im Fall von Enchi Fumiko stehen ihre Romane im Vordergrund. Bezüglich *Onnazaka* 女坂 (1957, *Die Wartejahre*) (S. 27), in dem eine Ehefrau von ihrem Ehemann beauftragt wird, eine Nebenfrau für ihn zu finden, berichtet sie, wie betroffen männliche Leser auf das Ende des Werks, das erstmalige Aufbegehren der Frau gegenüber ihrem Mann, reagierten (S. 28). Zu ihrem 1958 erschienenen Roman *Onnamen* 女面 (*Frauen – Masken*) führt sie aus, sie hätte die Figur der Schwiegertochter, die nach dem Tode des Mannes weiter bei ihrer Schwiegermutter lebt, sicher ganz anders gestaltet, wenn sie das Werk in den 1980er Jahren geschrieben hätte, da Frauen nun viel größere Freiheiten hätten (S. 29). Im Fall von Saegusa Kazuko befragt die Herausgeberin die Autorin ausführlich zu ihrem Roman *Sono hi no natsu* その日の夏 (1987, *Der Sommer an jenem Tag*), da sie zur Zeit des Interviews im Jahr 1988 dieses Werk gerade mit Studierenden der Universität Trier, an der sie damals lehrte, übersetzte und die Gelegenheit wahrnahm, zahlreiche spezifische Fragen zu diesem Text zu klären.¹⁰ Im Gespräch mit Ishimure Michiko steht deren Werk *Kugai jōdō* 苦海浄土 (1968, *Paradies im Meer der Qualen*) im Mittelpunkt. Wie die Herausgeberin in ihrem Essay zeigt, ist es eine erstaunliche Erkenntnis hinsichtlich der Schreibmotivation dieser Autorin, dass sie es als ihre Lebensaufgabe ansah, „die Lyrik wiederzubeleben“ (S. 95), und weniger, über die Minamata-Krankheit aufzuklären.

Am Ende des Bandes findet sich schließlich noch ein Interview mit der seit 1973 als buddhistische Nonne lebenden Setouchi Jakuchō 瀬戸内寂聴, das damals aus Termingründen nicht realisiert werden konnte und anlässlich der Publikation 2018 nachgeholt wurde. Hier zeigt sich ein interessanter Kontrast zu den Gesprächen aus den 1980er Jahren. So bringt Setouchi etwa ihre negative Haltung zur 1936 gegründeten und 2007 aufgelösten Joryū bungakusha kai 女流文学社会 (Vereinigung von Schriftstellerinnen) zum Ausdruck, deren Vorsitz einige der interviewten Autorinnen innehatten. Sie beschreibt diese Vereinigung, in der sie selbst zunächst keine Aufnahme fand, als eine Art Kaffeeklatsch, bei dem der Austausch über Mode und nicht Literatur, dem eigentlichem Anspruch, im Vordergrund gestanden habe (S. 371).¹¹

In ihrem abschließenden Kommentar zu diesem Band beschreibt Itō Hiromi, wie das Lesen der Interviews für sie zu einer Zeitreise (*taimu surippu* タイムスリップ) in die 1980er Jahre wurde und zum Anlass, die Werke der interviewten Autorinnen, viele davon sogar erstmals, zu lesen (S. 395). In diesem Zusammenhang beklagt sie die Praxis in Japan, dass

¹⁰ Die Übersetzung und Einleitung von Hijiya-Kirschnerit erschien im Insel Verlag (SAEGUSA 1990).

¹¹ Der Literaturwissenschaftlerin Yonaha Keiko 与那覇恵子 zufolge war für die meisten Schriftstellerinnen diese Vereinigung durchaus eine große Unterstützung (Aussage im privaten Mailwechsel vom 15.9.2019).

literarische Publikationen schnell vergriffen sind, was allerdings gleichermaßen für Werke aus männlicher Feder gilt (S. 396).

Dieser vielseitige und materialreiche Band fand in Japan zu Recht ein sehr positives Echo, zumal eine solch umfangreiche Interviewsammlung von Autorinnen dieser Zeit bisher einzigartig ist.¹² In nahezu allen großen Tageszeitungen erschienen Besprechungen¹³ und es wurde über Diskussionsveranstaltungen in Buchläden berichtet, bei denen Irmela Hijiya-Kirschner in Tōkyō mit der Soziologin Ueno Chizuko 上野千鶴子 und in Kumamoto mit Itō Hiromi zusammen auftrat (Ueno 1990). So heißt es in einer der Rezensionen (*Nikkei shinbun* 2019), der Inhalt biete dem Lesepublikum in der Tat viele Anregungen, darüber nachzudenken, inwieweit sich die Situation von Frauen und insbesondere Schriftstellerinnen in Japan seit den 1980er Jahren verändert hat. Auch wenn die Interviewsammlung in erster Linie auf ein japanischsprachiges Zielpublikum ausgerichtet ist, ermöglicht sie gerade der jungen Generation von Japanologinnen und Japanologen spannende Einblicke, nicht nur in Diskurse zur Rolle der Frau und vor allem Schriftstellerinnen im Japan der 1980er Jahre, sondern darüber hinaus in die damalige Situation in Westdeutschland.

Es bleibt zu hoffen, dass der Band sowohl in Japan wie auch in der Japanologie außerhalb Japans viele mit einem Interesse für japanische Literatur dazu anregt, die Werke dieser zu Unrecht zunehmend in Vergessenheit geratenen Schriftstellerinnen zu lesen, im Unterricht einzusetzen, zu übersetzen und zum Gegenstand ihrer Forschung zu machen. Zu modernen japanischen Autorinnen besteht noch großer Forschungsbedarf, auch wenn vor allem etwa seit der Jahrtausendwende im deutschsprachigen Raum einige Studien erschienen, die sich ganz oder teilweise den Werken moderner japanischer Schriftstellerinnen widmen.¹⁴

¹² Eine von ENOMOTO (2008) herausgegebene Sammlung bietet Interviews mit zehn Gegenwartsautorinnen, die in den 1970er oder 1980er Jahren geboren wurden. Hier beziehen sich die Gespräche hauptsächlich auf deren Werke. Ein weiterer Band mit Interviews mit jungen, aktuell aktiven Autorinnen (CW HENSHŪBU 2005) richtet sich an diejenigen, die selbst eine literarische Karriere anstreben und sich hierfür Ratschläge erhoffen.

¹³ Vgl. *Nikkei shinbun* (2019), *Mainichi shinbun* (2019), HIRAMATSU (2019), MORITA (2019), SAKAI (2019), TAKAHASHI (2019), UENO (2019), UOZUMI (2019) und YASUDA (2019).

¹⁴ Stellvertretend seien hier eine Sammlung von Aufsätzen (KLOPFENSTEIN 2007) genannt sowie folgende auf Dissertationen basierende Studien: HEIN (2008), JASCHKE (2007), IWATA-WEICKGENANNT (2008), QIAO (2019) und TAN (2017). Auf den Homepages japanologischer Institute im deutschsprachigen Raum werden folgende Arbeitstitel von laufenden Dissertationsprojekten verzeichnet, die den Schwerpunkt auf eine oder mehrere moderne japanische Autorinnen legen: Anna-Lena von Garnier „Die Inszenierung weiblicher Körper in der Literatur moderner japanischer Autorinnen – gelebte leibliche Erfahrung oder Projektionsfläche diskursiver Praxis?“ (Heinrich Heine-Universität Düsseldorf), Christopher Scholz „Repräsentationen des Körpers in den Werken deutscher und japanischer Autorinnen der Gegenwart“ (FU Berlin), Jasmin Böhm „Tawada Yōkos Lyrik: Stimmen aus dem Zwischenraum“ (Universität Trier), Maren Hauffs-Brusberg „Repräsentationen von Gender und Ethnizität in der jpankoreanischen Gegenwartsliteratur“ (Universität Trier) sowie Adam Gregus „The vagabond on front lines: Hayashi Fumiko’s wartime writing“ (Universität Wien).

Die Interviews mit den Autorinnen und der Essay der Herausgeberin vermitteln einen lebendigen Eindruck vom kulturellen Leben im Japan der damaligen Zeit, als es noch kein Gesetz zur Gleichstellung der Geschlechter am Arbeitsplatz gab, aber durchaus schon eine große Anzahl an Schriftstellerinnen aktiv war und die Situation von Frauen in ihren Werken thematisierten. Somit besitzt der Band einen großen Wert nicht nur für die Forschung im Bereich japanischer Literatur, sondern gerade auch für die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen in Japan und für die Gender Studies.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- BIRNBAUM, Phyllis (Hg.) (1982): *Rabbits, Crabs etc. Stories by Japanese Women*. Übers. von Phyllis Birnbaum. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- ENCHI, Fumiko (1984): *Die Dichterin und die Masken*. Übers. von Irmela Hijiya-Kirschner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- ENCHI, Fumiko (1996): *Frauen, Masken*. Übers. von Irmela Hijiya-Kirschner. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel.
- MIZUTA-LIPPIT, Noriko and IRIYE-SELDEN, Kyoko (Hg.) (1982): *Stories by Japanese Contemporary Women Writers*. Armonk, New York: ME Sharpe.
- SAEGUSA, Kazuko (1990): *Der Sommer an jenem Tag*. Übers. von Irmela Hijiya-Kirschner. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- SATA, Ineko (1990): *Scharlachrot*. Übers. von Hilaria Gössmann. München: Ludicum.
- TANAKA, Yukiko, Elisabeth HANSON (Hg.) (1982): *This Kind of Woman: Ten Stories by Japanese Women Writers, 1960–1976*. Stanford: Stanford University Press.
- YOSHIDA-KRAFFT, Barbara (Hg.) (1987): *Das elfte Haus. Erzählungen japanischer Gegenwartsautorinnen*. München: Ludicum.

Sekundärquellen

- CW Henshūbu CW 編集部 (2005): *Shippitsu zen'ya – Josei sakka jūnin ga kataru, puro no shigoto no butaiura* [Vor dem Akt des Schreibens. Zehn Schriftstellerinnen erzählen. Hinter den Kulissen professionellen Schreibens] 執筆前夜—女性作家10人が語る、プロの仕事の舞台裏. Tōkyō: Rase shuppan.
- ENOMOTO, Masaki 榎本正樹 (2008): *Herstories. Kanojotachi no monotatari. 21 seiki josei sakka jūnin intabyū* [Herstories. Ihre Geschichten. Interviews mit zehn Schriftstellerinnen des 21. Jahrhunderts] ハーストリース 彼女たちの物語 21世紀女性作家10人インタビュー. Tōkyō: Shūeisha.
- GÖSSMANN, Hilaria (1996): *Schreiben als Befreiung. Autobiographische Romane und Erzählungen von Autorinnen der proletarischen Literaturbewegung Japans*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- HEIN, Ina (2008): *Under Construction: Geschlechterbeziehungen in der Literatur populärer japanischer Gegenwartsautorinnen*. München: Ludicum.

- HIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1984): „Japanische ‚Frauenliteratur‘ (joryū bungaku) heute“. In: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, Band 7: 391–416.
- HIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1990): „Weibliche Konflikte – weibliche Lösungen in der zeitgenössischen japanischen Literatur“. In: LINHART, Ruth, Fleur Wöss (Hg.): *Nippons neue Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 226–235.
- HIRAMATSU, Yōko 平松洋子 (2019): „Shitsuyō na toikake de sakka no honne o hikidasu [Durch beharrliche/aufdringliche Fragen die wahren Gedanken der Autorinnen in Erfahrung bringen] 執拗な問いかけで作家の本音を引き出す“. In: *Sandē mainichi* サンデー毎日, 04.07.2019: 120.
- IWATA-WEICKGENANNT, Kristina (2008): *Alles nur Theater? Gender und Ethnizität bei der japan-koreanischen Autorin Yū Miri*. München: Iudicium.
- JASCHKE, Renate (2007): „Fremde“ im eigenen Land: Die „Burakumin“ in der modernen japanischen Literatur. München: Iudicium.
- KLOPFENSTEIN, Eduard (Hg.) (2007): Japanische Schriftstellerinnen 1890–2006. In: *Asiatische Studien. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*. LXI, 2.
- Mainichi shinbun* (2019): „Joryū‘ hōdan. Shōwa o ikita josei-tachi [Gespräche mit Autorinnen. Frauen, die in der Shōwa-Zeit lebten] 〈女流〉放談 昭和を生きた女性作家たち“. *Mainichi shinbun* 毎日新聞, 17.02.2019 (Morgenausgabe).
- MORITA, Hiromi 森田裕美 (2019): „Sakka to no taidan. Ima o tou [Gespräche mit Autorinnen. Fragen zur Gegenwart] 作家との対談 今を問う“. In: *Chūgoku shinbun* 中国新聞, 17.03.2019.
- Nikkei shinbun* (2019): „Joryū‘ hōdan. Irumera Hijiya-Kirushuneraito hen 30 yonen mae no kotoba ga utsusu shakai [Gespräche mit Autorinnen. Herausgegeben von Irmela Hijiya-Kirschnerreit. Die Gesellschaft im Spiegel der Sprache vor über 30 Jahren] 〈女流〉放談 イルメラ・日池谷=キルシュネライト編 30余念前の言葉が映す社会“. In: *Nikkei shinbun* 日経新聞, 16.02.2019 (Morgenausgabe).
- QIAO, Mina (2019): *Woman in the Maze – Space and Gender in Kirino Natsuo’s Writing*. Bochum und Freiburg: projekt verlag (= Münchner Schriftenreihe Band 5).
- SAKAI, Junko 酒井順子 (2019): „Joryū‘ no shōmetsu [Das Verschwinden des Begriffs joryū] 「女流」の消滅“. In: *Shūkan bunshun* 週刊文春, 28.02.2019: 120–121.
- TAKAHASHI, Misako 高橋美佐子 (2019): „Jidai no seishin o shimesu 12 nin no katari [Geschichten von zwölf Personen, die den Geist einer Ära offenbaren] 時代の精神を示す12人の語り“. In: *Asahi shinbun* 朝日新聞, 23.03.2019: 27.
- TAN, Daniela (2017): *ZwischenWelten. Ōba Minako im Kontext der introvertierten Generation. Eine narratologische Untersuchung*. Berlin: EB Verlag.
- TSUGE, Teruhiko (1981): „Nijū seiki kōhan bungaku no kōzō [Die Struktur der Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts] 20世紀後半文学の構造“. In: *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞 46, No. 2 (Februar): 11.
- UENO, Chizuko 上野千鶴子, TOMIOKA Taeko 富岡多恵子, OGURA Chikako 小倉千賀子 (1992): *Danryū bungakuron* [Diskussion zur Männerliteratur] 男流文学論. Tōkyō: Chikuma shobō.
- UENO, Chizuko 上野智津子 (2019): „Joryū‘ hōdan. Shōwa o ikita josei-tachi. Irumera Hijiya-Kirushuneraito hen [Frauengespräche. Frauen, die in der Shōwa-Zeit lebten. Herausgegeben von Irmela Hijiya-Kirschnerreit] 〈女流〉放談 昭和を生きた女性作家たち イルメラ・日池谷=キルシュネライト編. „Onna ni shika...“ wa homekotoba ka [Ist es ein Lob zu

- sagen, [das können] nur Frauen?] 「女にしかー」は褒め言葉か“. In: *Kumamoto nichinichi shinpō* 熊本日日新報, 10.03.2019.
- Uozumi, Yuka 魚住有佳 (2019): „Sei ya jendā motsu imi wa? ‚Joryū‘ hōdan chosha bungaku tēma ni teidan [Was bedeuten Gender und Sexualität? Ein Dreiergespräch über Literatur mit der Autorin von „Gespräche mit Autorinnen“] 性やジェンダー持つ意味は? 〈女流〉放談著者 文学テーマに鼎談“. In: *Kumamoto nichinichi shinbun* 熊本日日新聞, 13.03.2019: 13.
- Woolf, Virginia (2012): *Ein Zimmer für sich allein*. Übers. von Axel Monte. Stuttgart: Reclam.
- YASUDA, Natsuko 保田夏子 (2019): „‚Joryū‘ hōdan, rebyū: Kotonaru jidai o ikita 11 nin no sakka no ‚nama no koe‘ ni yotte miete kuru, ‚onna‘ no hensen [Rezension zu „Gespräche mit Autorinnen“. Die Veränderungen von Frauen, wie sie sich in den offenen Worten von elf Autorinnen unterschiedlicher Zeiten offenbaren] 『<女流>放談』レビュー: 異なる時代を生きる 11 人の作家の“生の声”によって見えてくる、「女」の変遷“. In: *Cyzo Woman* サイゾウウーマン (Newsblog), https://www.cyzowoman.com/2019/02/post_219375_1.html (zuletzt aufgerufen: 25.11.2019)

Rezension – Martha-Christine Menzel (2019): *Flucht in den Norden. Der Hokkaidō-Topos in der modernen japanischen Erzählprosa.* München: Iudicium.

Thomas Hackner (Nara)

Mit der Kolonisierung Hokkaidōs gegen Ende des 19. Jahrhunderts erweitert Japan nicht nur sein Territorium, sondern erschließt nicht zuletzt auch der Literatur einen neuen poetischen Raum, der sich umso mehr als Projektionsfläche anbietet, als für dessen Literarisierung vormoderne Topoi kaum zur Verfügung oder – eben auch - im Weg stehen. Hinzu kommt, dass auch wohl nur ein kleiner Teil des zeitgenössischen Publikums Hokkaidō aus eigener Anschauung kennt. So kann Hokkaidō, das „Tor zum Norden“, in der Meiji- und Taishō-Zeit zum Symbol für das ganz Andere werden. Für den Ausbruch aus der physischen, sozialen und mentalen Enge der japanischen Gesellschaft und einem nicht selten christlich konnotierten Aufbruch in die Moderne. Oder eben auch für einen quasi-territorialen Raum, in dem Randexistenzen scheitern, an sich selbst, der Gesellschaft und vor allem einer übermächtigen, menschenfeindlichen Natur.

Dass die Natur dabei keineswegs so unberührt, sondern von einer indigenen Bevölkerung besiedelt war, wird dabei oft geflissentlich ignoriert oder ihre Auslöschung als unvermeidlicher Kollateralschaden beiseitegeschoben.

Martha-Christine Menzels Dissertation zum Hokkaidō-Topos in der modernen japanischen Erzählprosa beschäftigt sich mit literarischen Hokkaidō-Konstruktionen in dieser frühen Phase und untersucht sechs kürzere Texte von fünf Autoren, die zwischen der Jahrhundertwende und der Mitte der 1920er Jahre entstanden. Deren Einzelanalysen vorangestellt ist ein Einführungsteil, in dem sie ihren methodischen Zugriff darlegt und auf die japanische Forschungsgeschichte zur „Hokkaidō-Literatur“ eingeht. Ein Anhang ergänzt die Darstellung mit Übersetzungen der diskutierten Erzählungen, soweit sie bisher nicht in einer publizierten deutschsprachigen Übersetzung vorlagen.

Die Textauswahl umfasst dabei neben kanonischen Texten prominenter Autoren wie Kunikida Doppo's *Sorachigawa no kishibe* (*Am Ufer des Sorachigawa*, 1902) und Arishima Takeos *Kain no matsuei* (*Ein Nachkomme Kains*, 1917) auch eine weniger bekannte Erzählung Tayama Katais *Tokoyo goyomi* (*Der ewige Kalender*, 1914) und von den heute weithin vergessenen Autoren Nagata Mikihiko und Kasai Zenzōs die Texte *Reiraku* (*Verfall*, 1912) bzw. *Yuki onna* (*Die Schneefrau*, 1917) und *Yuki onna II* (*Die Schneefrau II*, 1925).

Dass eine solche Auswahl zu einem gewissen Grad immer willkürlich bleiben muss, räumt Menzel freimütig ein. Dennoch – die Auswahlkriterien werden klar dargestellt: Hokkaidō ist Schauplatz, Lebensbedingungen auf Hokkaidō sind Thema und die Entstehungszeit fällt in

die Meiji- oder Taishō-Periode. Die Zahl der Texte, die alle diese Kriterien erfüllen, dürfte vergleichsweise überschaubar sein. Außen vor bleiben damit von vornherein jedoch auch Texte, in denen Hokkaidō nicht im Zentrum der Handlung steht, sondern nur Bezugspunkt ist. Diese Kriterien erklären sich jedoch einerseits aus dem Vorgehen, sich auf die detaillierte Untersuchung einiger weniger Texte zu konzentrieren, andererseits durch Menzels methodischen Ansatz. Menzel geht explizit auf Distanz zu postkolonialen und genderkritischen Ansätzen und verortet ihre Untersuchung als Teil des sogenannten *spatial* oder *topographical turns* in den Literatur- und Kulturwissenschaften. Aus der inzwischen nur noch schwer überschaubaren Vielfalt raumtheoretischer Ansätze und Methoden greift Menzel dabei zwei heraus.

In Anschluss an Franco Moretti und insbesondere Barbara Piattis „Geographie der Literatur“ stützt sie sich auf die Literaturgeographie als einem Verfahren, bei dem die räumlichen Strukturen literarischer Werke erfasst und in Karten übertragen werden, um sie dann nicht nur in Hinsicht auf die innertextliche Funktion räumlicher Elemente, sondern auch ihr Verhältnis zum realen geographischen Raum zu untersuchen. Dieses Verfahren kombiniert Menzel mit einem „geopoetischen“ Ansatz, der unter Rückgriff auf traditionelle philologische Methoden die Konstruktion literarischer Räume oder auch die Literarisierung geographischer Räume analysiert, wobei sie auch auf ein weit verbreitetes Problem solcher Untersuchungen hinweist: eine – nicht selten ideologisch motivierte – deterministische Verknüpfung von realem Raum und literarischer Repräsentation.

Diese Problematik zeigt Menzel auch deutlich in ihrer Zusammenfassung der japanischen Forschungsgeschichte zur „Hokkaidō-Literatur“ auf. Bei dem in den 1930er Jahren einsetzenden Bemühen um eine Definition, was „Hokkaidō-Literatur“ denn nun genau ausmache, spielen Vorstellungen von einer Prägung durch den Naturraum oder eine durch diesen geformte regionale Mentalität eine zentrale Rolle. Neben vordergründig rein literatur-wissenschaftlichen Fragestellungen werden dabei eben oft auch Fragen wie die Ausbildung einer regionalen Identität, die Aufwertung der Peripherie und das komplexe Verhältnis derselben zum Zentrum verhandelt.

Die Einzelanalysen der Erzählungen, die den zweiten Teil des Buches bilden, folgen durchgängig einem identischen Aufbau. Auf eine kurze Biographie des Autors folgt eine Zusammenfassung der Quellensituation, die neben der Editionsgeschichte auch einen Abriss der bisherigen Forschung zum jeweiligen Text umfasst. Daran schließt sich die eigentliche Analyse an, die wiederum unterteilt ist in Unterkapitel zu Inhalt und Aufbau, Erzählstruktur, zur topographischen Struktur (jeweils ergänzt um mehrfarbige Landkarten) und zu den Themen und Motiven. In einem abschließenden Kapitel wird dann jeweils versucht, die Ergebnisse zusammenzuführen. Das liest sich und ist weit weniger schematisch, als es zunächst klingen mag, was nicht nur an der Diversität der untersuchten Texte liegt, sondern auch an Menzels Bereitschaft, sich trotz des rigiden Rahmens auf diese einzulassen.

Menzels interessanter und faktenreicher Darstellung gelingt es, einen frischen Blick auf einen Aspekt der japanischen Literatur der Meiji- und Taishō-Zeit zu eröffnen, der bisher nicht im Fokus der Forschung stand. In differenzierten Einzelanalysen, die in der Verknüpfung von literaturgeographischer Methodik und traditioneller Philologie auch methodisch Neuland zu erschließen suchen, gelingt es ihr, ein Bild der Formation und Transformation des Hokkaidō-Topos in der japanischen Literatur der Meiji- und Taishō-Zeit zu zeichnen, das die großen Linien aufzeigt, ohne Widersprüche und Ambivalenzen unter den Tisch zu kehren. Dass dabei der Einfluss nicht-literarischer Diskurse ausgeblendet bleibt, mag man als Leser ein wenig bedauern, ist aber vom methodischen Ansatz her konsequent.