

Das Lächeln der Amaterasu, Hasenjähre und neue Musik aus Japan - Japanismen in Romanen von Elisabeth Reichart, Adolf Muschg und Thorsten Krämer

REINOLD OPHÜLS-KASHIMA

In einem Spiegel-Artikel vom 27. März 2000 (13/2000: 212-217), der sich aus Anlass des geplanten G7-Treffens mit der Geschichte und der Situation auf Okinawa beschäftigt, führt der Autor Wieland Wagner mit folgendem Satz in das Thema ein:

Bevor Generalleutnant Mitsuru Ushijima mit einem Samurai-Schwert Harakiri beging, funkte er eine letzte patriotische Botschaft von Okinawa zum Kaiserlichen Hauptquartier in Tokio:[...]. (S. 212)

Warum beginnt Wagner diesen halbwegs sachkundigen, wenn auch polemischen Artikel mit einem solchen Satz? Die hier verwendeten Topoi "Samurai", "Harakiri" (statt seppuku) und "Kaiser" ermöglichen ein Kopplungsmanöver, in dem an schon etablierte "Japan"-Vorstellungen angeknüpft wird. Wenn der Spiegel-Leser alle Detailinformationen, wie z. B. die Namen der häufig wechselnden Ministerpräsidenten, schon längst wieder vergessen hat, so wird er sich doch an eine Grundstruktur von "Japan"-Vorstellungen erinnern und alle neuen Informationen an diese anbinden können. "Japan" wird, und dies gilt insbesondere für den Spiegel, zu einer seriellen Narration, in der immer wieder dieselben Grundfiguren wie der Samurai, die Geisha, High Tech und Ikebana, Zen und seit den 70er Jahren auch der Sumô-Kämpfer auftauchen. An anderer Stelle habe ich mich schon mit aktuellen Strömungen des gegenwärtigen Japanismus beschäftigt (Ophüls-Kashima 1996), worunter ich eine auf den deutschsprachigen Raum bezogene, komplexe Struktur von Topoi, Kollektivsymbolen und

Mythen verstehe, die sich auf den Gegenstand "Japan" bezieht. Diese Grundstruktur nenne ich, in Abgrenzung zum historischen "Japonismus", "Japanismus". Um den Terminus "Japanismus" zu charakterisieren, möchte ich auf zwei Begriffe aus der Diskurstheorie des Germanisten Jürgen Link zurückgreifen und ihn provisorisch als "interdiskursives Dispositiv" bezeichnen.

Unter Interdiskursen versteht Link solche Diskurse, die nicht wie die von Foucault analysierten Fachdiskurse einen speziell abgegrenzten Bereich umfassen, sondern im Gegenteil mit Hilfe von narrativen und symbolischen Strukturen eine arbeitsteilige Welt von Spezialdiskursen miteinander verbinden. Beispiele für institutionalisierte Interdiskurse wären die Literatur, die Religion, die verschiedenen Medien oder die Politik (vgl. u.a. Link und Link-Heer 1986). In diesen wiederum wirken nach Foucault und nach Link Dispositive, die, bildlich gesprochen, quer zu den Diskursen oder Interdiskursen liegen und bestimmte Gegenstände formieren und organisieren. Foucault beschäftigt sich ausführlich mit dem Sex als einem wichtigen Dispositiv der Moderne, während Link u.a. die Leistungskonkurrenz (ebenda) und die Normalität (Link 1997) als weitere Dispositive beschreibt. (Zur Definition der Begriffe "Diskurs", "Interdiskurs" und "Dispositiv" vgl. Link, Link-Heer 1986)

Der Japanismus wäre demnach als ein interdiskursives (Mini-) Dispositiv aufzufassen, das in der deutschsprachigen Literatur und in den Medien den Gegenstand "Japan" oder "Die Japaner" formiert und strukturiert. Das japanistische Dispositiv koppelt eine beliebig große Anzahl von Informationen und Bildern an ein begrenztes, reproduzierbares Ensemble von exotischen, orientalistischen oder speziell japanischen Topoi, Kollektivsymbolen und Ideologemen, die für

¹ Zur Darstellung von Japan-Bildern, Japan-Stereotypen und Klischees gibt es eine Vielzahl an Veröffentlichungen, von denen im Literaturverzeichnis nur eine kleine Auswahl aufgelistet werden kann. Verwiesen werden soll hier auf die annotierte Bibliographie Hijjya-Kirschner (Hg.) 1999: *Kulturbeziehungen zwischen Japan und dem Westen seit 1853*, in der ein Großteil der wichtigen Literatur zu diesem Thema erfasst worden ist.

den Leser, Hörer oder Zuschauer den Gegenstand "Japan" wieder erkennbar machen¹.

In diesem Artikel werde ich anhand dreier sehr unterschiedlicher Romane aus den drei deutschsprachigen Ländern Schweiz, Österreich und Deutschland darstellen, in welcher Form solche "Japanismen" auch im Interdiskurs der Literatur verarbeitet werden. Gegenstand der Betrachtung sollen der japanistische "Klassiker" *Im Sommer des Hasen* (Zürich 1967) von Adolf Muschg und zwei Gegenwartsromane, *Das vergessene Lächeln der Amaterasu* (Berlin 1998) von Elisabeth Reichart und *Neue Musik aus Japan* (Köln 1999) von Thorsten Krämer sein. Dabei soll nicht werkimmanent nach dem "Japan-Bild" der einzelnen Autoren gefragt, sondern auf einzelne japanistische Bausteine geachtet werden.

Adolf Muschg, Jahrgang 1934, ist einer der bekanntesten Gegenwartsautoren der Schweiz und unter ihnen so etwas wie ihr Japan-Experte. Der promovierte Germanist Muschg, schon als Kind an "Japan" interessiert und auch von 1962 bis 1964 als Lektor an der ICU in Japan tätig, verarbeitet seine Liebe zu und seine Erfahrungen in Japan in seinem ersten Roman *Im Sommer des Hasen*, der 1965 erschien.

In diesem Roman, der im Jahr des Hasen, also 1963 spielt, schafft es Muschg, zu dem Gegenstand eine zweifache Distanz zu konstruieren. Einmal durch den Ich-Erzähler Bischof, dem Vertreter eines Schweizer Chemiekonzerns in Japan, der seinem Vorgesetzten Inauen in einer Art voluminöser Briefform Bericht erstattet. Eingegliedert in Erzählungen Bischofs sind die Erfahrungsberichte von sechs Halbjahres--Stipendiaten des Konzerns, die -- alle männlich, Schweizer und angehende Schriftsteller wie Muschg zu Beginn der 60er Jahre -- über "Japan" im weitesten Sinn schreiben sollen. Zum Abschluss treffen sie sich mit Bischof und einem japanischen Angestellten des Konzerns, Akinori, bei einer Geisha-Party in Yasumiya am Towada-See in Nordjapan. Die Perspektive ist also die eines -- genauer gesagt

sieben – westlicher – in diesem Fall schweizerischer, männlicher Subjekte. Interaktion findet, vor allem während des Treffens in Yasumiya, vorwiegend zwischen den Schweizern statt, mit Ausnahme des japanischen Mitarbeiter des Konzerns, Akinori, der in diese Dynamik einbezogen wird. Einer der Stipendiaten, Pius Gesell, der sich nicht fähig zeigt, den Gegenstand "Japan" in einer literarischen Form zu systematisieren, wird schließlich gerade deswegen der Nachfolger Bischofs als Werbeleiter des Konzerns in Japan.

“Japan” als Fremde dient in diesem Roman als Anlass für vielfältige Reflexionen und Betrachtungen, mit denen ich mich nicht weiter beschäftigen möchte. Die Subjektperspektive, die Muschg wählt, führt interessanterweise aber dazu, das einzelne japanische Figuren zwar auch Subjektcharakter, diese aber keinen “Innen” erhalten, d. h., deren Verhalten wird aus der Perspektive der jeweiligen westlichen Männer gezeichnet, wobei es oft als fremd und rätselhaft charakterisiert wird. Insgesamt fügen sich die einzelnen japanischen Charaktere, Bilder und Landschaften zu einer großem imaginären Japan-Subjekt zusammen, dem die einzelnen westlichen Subjekte je nach Persönlichkeit verschieden begegnen.

“Japan” als Bilderfolge wird durch eine Reihe von Topoi beschrieben, die auch meist den Eingang in den das japanistische Dispositiv gefunden haben: Schreine und Tempel, Geisha-Parties und tanzende Mädchen auf einem O-Bon-Fest, Haiku-Gedichte und Koto bzw. Shamisen-Musik, Sushi und Go, der Tenno und der Shogun, Kiefern bzw. Föhren –, und auch der Sumo-Kämpfer erlebt schon seinen Auftritt. Zur Illustration ein Zitat:

Ich schloss die Augen und hörte: verhallte Rufe der Vogel- und Goldfischhändler, das Glockenzirpen um eine Geishasänfte, das Wehen eines Fächers, das Murmeln der Sutra, die tickende Bambusflöte; aber die Quelle, die ich fließen ließ, erschöpfte sich, musste das Brummen der Stadt wieder aufkommen lassen, [...].

(126)

Bemerkenswert an dieser Stelle ist nicht nur, wie der Autor einen Fluss von Japan-Bildern produziert, sondern sie auch als Phantasieprodukt eines der Stipendiaten charakterisiert, die auf die moderne "Wirklichkeit" Tokyos trifft.

Im Mittelpunkt einer der sieben Erzählungen, vielleicht auch im Mittelpunkt des Romans überhaupt, steht die Liebesgeschichte zwischen dem Stipendiaten Buser und der Theologie-Studentin und Christin Yamaki Yoko. Auch hier wird der Westler, der sogar bereit ist, seine Frau zu verlassen, letztlich abgewiesen. Wie im Topos der Madame Butterfly ist zwar Liebe, nicht aber eine dauerhafte Bindung zwischen einem westlichen Mann und einer japanischen Frau möglich. Bei Muschg ist es allerdings die Japanerin, für die eine solche Verbindung undenkbar ist, weil sie Rücksicht auf ihre japanische Familie nehmen muss.

Diese unflexible, konservative Werthaltung bezieht sich allerdings nicht auf die Sexualität:

Buser machte viel aus dem Unterschied zwischen Erotik und Sinnlichkeit; von der zweiten sei sie so weit entfernt gewesen, wie es nur ein Geschöpf sein könne, dessen ganzes Wesen erotisch sei. [...]

Yoko sprach nie über die Lust, weder kokett noch anzüglich, auch nicht sachlich, das, Gott behüte, blieb ihr das Allerfernste. Sie war ihr etwas Selbstverständliches, das heiterste Spiel unter anderen. (Muschg 1971: 206f.)

Sexualität als heiteres Spiel, die junge Frau und Jungfrau als reines Naturwesen, dessen Liebe rein, unschuldig und einfach ist – hier erscheint eine sehr häufige Männerphantasie, die in allen exotisierenden Topoi verankert ist. Ihr zentraler Bestandteil ist die

Vorstellung einer sexuellen Verfügbarkeit von Frauen, deren Sexualität trotzdem rein und unschuldig bleibt. Der Prototyp dieses Bildes ist die Südsee-Insulanerin, die zwischen Palmen und Korallenriff den westlichen Abenteurer erfreut. Aber auch im Geisha-Topos ist diese Vorstellung enthalten, wobei dort die reine und unschuldige sexuelle Verfügbarkeit eine paradoxe Verbindung eingeht mit einer komplizierten und verfeinerten Kultur, die zugleich unflexibel und ritualisiert erscheint. Symbolisiert wird der Geisha-Topos durch den Kimono und den Fächer, welche in ihrer Ästhetik und Raffinesse die Japanerin von der Frau aus der Südsee unterscheidet (zu der Liebesgeschichte im Roman vgl. u.a. Scheffle 1989 und Giacomuzzi 2000).

Zwei Aspekte des Geisha-Topos treten in dem Roman von Muschg zu Tage: die unschuldige sexuelle Verfügbarkeit einerseits und Unterordnung unter starre gesellschaftliche Regeln andererseits. Wer diesen Geisha-Topos in seiner reinen Form entdecken möchte, braucht nicht auf Arthur Goldens *Die Geisha* von 1998 zurückzugreifen, sondern kann die ebenfalls in Deutschland sehr populäre Erzählung *Mokusei – eine Liebesgeschichte* (1982; deutsch 1993) des 1933 geborenen niederländischen Schriftstellers Cees Nooteboom in die Hand nehmen. Der Protagonist Arnold Pessers, ein holländischer Fotograf, erlebt darin schmerzhaft den Widerspruch zwischen seiner Vorstellung einer reinen japanischen Ästhetik und der großstädtischen und verwestlichen japanischen Gesellschaft.

Im Mittelpunkt der Geschichte steht die Liebe des Protagonisten zu dem japanischen Modell Satoko, die er wegen ihrer ovalen Gesichtsförmigkeit und ihrer weißen Haut "Schneemaske" oder "Schneeeule" nennt. Die Farbe "weiß" symbolisiert hier auch den Aspekt der Reinheit von Satoko, die dennoch mit einer sexuellen Verfügbarkeit einhergeht. Zugleich ist sie als Asiatin undurchdringlich und unverständlich, was durch das Kollektivsymbol der Maske – man denke hier an die Nô-Maske – versinnbildlicht wird. Im Gegensatz zu Muschg verwendet

Nooteboom auch die zum Geisha-Topos gehörigen Kollektivsymbole ausgiebig (Zitat):

Wegen der Kurven der Straße sah er den Berg [den Fuji], dann wieder nicht, und schließlich war er ganz verschwunden. Ein Mann winkte dem Verkehr, die zweite Fahrspur zu verlassen, als sie näher kamen, sah er, dass es ein Roboter war. Das bedrohliche Gefühl, das von ihm ausging, das tägliche Gleichmaß, mit dem die mechanische Hand ihre Bewegungen vollführte, schüttelte er ab. [...]

Sie ging auf die Terrasse, wo die Imitation eines Tempeltors auf alle Amateurfotografen der Welt wartete.

“This is very Japanese.”

Der weiße Kegel des Fuji schwebte über ihrem weißen Kopf wie die Krone der Schneekönigin, die Masse des Berges selbst floss über ihre Schultern und das elende, ach so japanische Tor. [...]

“Yes, very Japanese”, sagte er.

Dies also war das Gleichgewicht. Berg, Frau, Tor. (S. 43 – 47)

Nooteboom gelingt es an diesen Stellen, den Japanismus mit den Kollektivsymbolen „Fujiyama“ (jap. Fujisan), Roboter und Kimono dermaßen zu verdichten, wie es sonst nur Spiegel-Redakteure vermögen. Der Kimono dient als Symbol für den Geisha-Topos, während der „Fujiyama“ Japan allgemein und gleichzeitig Naturmystik symbolisiert. Der Roboter steht hier für modernste und zugleich seelenlose und bedrohliche Technik und damit auch für einen Mangel an Individualität. Wie in der Liebesgeschichte bei Muschg ist eine dauerhafte Beziehung zwischen westlichem Mann und Japanerin nicht möglich, weil die traditionelle japanische Gesellschaft, repräsentiert durch die Eltern beider Frauenfiguren, dies nicht zulässt. Renate Giacomuzzi (2000) untersucht in ihrer Studie ebenfalls die beiden Romane von Muschg und Nooteboom, wobei sie sich mit dem "Madame-

Butterfly“-Topos beschäftigt, den ich an dieser Stelle – provisorisch – als eine Variante des Geisha-Topos mit einer spezifischen narrativen Struktur charakterisieren möchte.

Nebenbei möchte ich erwähnen, dass sich auch in dem Roman *Der Plan* von Gerhard Roth aus dem Jahr 1998 eine ähnliche Tiefenstruktur in der Liebesbeziehung zwischen einem Westler, hier einem Österreicher, und einer Japanerin wieder findet. Im Unterschied zu den Figuren Yoko und Satoko in den Romanen von Muschg und Nooteboom ist die Japanerin in dem Roman von Roth, Frau Sato, eine erwachsene Frau. Sie ist berufstätig, genauer gesagt Germanistin und Assistentin an einer japanischen Universität, ist verheiratet und hat einen Sohn. Die Liebesbeziehung zwischen der Japanerin und dem Westler Konrad Feldt ist hier nur eine Episode, die nur sehr rudimentär und in einigen kurzen Passagen wiedergegeben wird. Aber auch hier finden wir die Kombination aus unproblematischer, natürlicher sexueller Verfügbarkeit, das Geheimnisvolle und Unverständliche als Charakteristikum von Asiatinnen und die Unmöglichkeit einer dauerhafte Bindung. Im Mittelpunkt des Romans steht eine Kriminalhandlung, mit der die verschiedenen Eindrücke und Bilder einer Reise durch Japan verbunden werden – übrigens mit für diesen Autor erstaunlich wenig literarischem Geschick. In den Erfahrungen der fiktiven Figur Feldt treten der Autor Roth und seine Reiseerlebnisse dermaßen deutlich hervor, dass der Roman auch als ein Reisebericht des Autors selbst gelesen werden kann, und wahrscheinlich wäre die literarische Form eines Reisetagebuchs dem wenig kohärenten Material aus Gedankensplittern, Assoziationen, Erlebnissen und Bildern eher gerecht geworden. Ärgerlich ist auch, dass die in dem Roman auftretenden Figuren bis hin zu den Namen wirklichen Personen überflüssigerweise so ähnlich sind, dass dies zu Spekulationen geradezu einlädt. Der Autor Roth hat sich wahrscheinlich wenig Gedanken darum gemacht, dass dieser Roman auch in Japan gelesen werden und er damit seine Gastgeber verletzen

könnte.

Ich komme nun auf zwei Romane aus den letzten Jahren zu sprechen. 1998 erschien der Roman *Das vergessene Lächeln der Amaterasu* der 1953 geborenen Elisabeth Reichart, der schon im Titel einen unübersehbaren Japan-Bezug aufweist. Der Hinweis auf die Sonnengöttin und Ahnengöttin des japanischen Kaisers, Amaterasu Ōmikami, deren Kenntnis im deutschsprachigen Raum übrigens kaum vorausgesetzt werden kann, weist schon darauf hin, dass mit "Japan" hier eher das Land der Mythen und Traditionen gemeint ist als vielleicht das der Ökonomie und der urbanen Modernität.

Elisabeth Reichart, die seit 1982 als freie Schriftstellerin tätig ist, hat dem Roman eine dreiteilige Struktur gegeben. In dem ersten und längstem Teil wird mit Hilfe einer personalen Erzählsituation eine komplexe Personenkonfiguration entworfen. Im Mittelpunkt stehen die Österreicherin Alwina und ihr japanischer Freund Ichirō. Alwina, eine erfolgreiche Restauratorin und Malerin, und Ichirō, ein nicht ganz so erfolgreicher Sänger, haben in Wien zusammengelebt. Alwinas Mutter, die ihre Familie verlassen hat, war eine traditionelle Japanologin, die Alwina ihr Interesse an Japan als Erbe vermachte. Diese war allerdings eher auf den inzwischen verstorbenen Vater fixiert. Ichirō hingegen ist der älteste Sohn einer alten Samurai-Familie, die in einem Fischerdorf bei Sasebo auf Kyūshū lebt. Alwina gibt ihre Arbeit und ihr bisheriges Leben auf, um mit ihrem Freund in diesem Dorf und mit Ichirōs Familie zu leben, was erwartungsgemäß viele Probleme aufwirft. Zwischendurch besuchen sie auch ihre Freundin Fumiko, eine Malerin wie Alwina, in Tōkyō, in dem ein weniger traditionsorientiertes Leben möglich scheint. Mit den drei Orten Wien, das den Westen und die Moderne allgemein repräsentiert, Sasebo und Kyūshū, die das konservative, traditionelle, irrationale und mythische Japan symbolisieren, und Tōkyō als einer Mischform, d.h. als westlich und japanisch zugleich, erreicht die Autorin eine räumliche Entzerrung des japanistischen Paradoxons, durch das ein sowohl technisch

hypermodernes als auch gesellschaftlich traditionalistisch, "harmonisch" ausgerichtetes Japan zusammen gedacht werden. Der Roman spielt überwiegend bei Sasebo, womit das moderne Japan größtenteils ausgeblendet bzw. auf das ferne Tôkyô projiziert werden kann. Ein großer Unterschied zu männlichen Autoren wie Muschg und Nootboom ist die Verknüpfung japanisch-männlich mit traditionell, im Gegensatz zu weiblich, das als unabhängig-modern oder männerorientiert-traditionell gedacht wird. Dies wird vor allem in dem Gespräch zwischen Alwina mit ihrer Freundin Fumiko, deren Mann Shinji und Ichirô in dem symbolischen Zwischenort Tôkyô deutlich. Fumiko beharrt auf ihrer Unabhängigkeit als berufstätiger Frau, während Shinji zu seiner Familie, d.h. in das traditionelle Japan zurückkehren möchte (S. 99). Japanische Männer sind in diesem Roman Profiteure einer ländlichen, traditionellen und patriarchalischen Gesellschaftsstruktur, während Frauen durch die Moderne und die Großstadt die Möglichkeit von Berufstätigkeit und freier Entfaltung erlangen. Dazu gehört auch Kinderlosigkeit – Alwina hat sich sterilisieren lassen, was sie allerdings Ichirô nicht erzählt hat. Der einzige halbwegs emanzipierte Mann in diesem Roman ist ein Österreicher, Alwinas Vater, mit dem sie sich die Hausarbeit teilt, nachdem ihre Mutter verschwunden ist.

Aus Ichirô, der in Wien als "fröhlich", "humorvoll" und "gelassen" gewesen sei, wird in seiner Heimat ein anspruchsvoller und unfreundlicher Chauvinist, der um sein Erstgeburtsrecht kämpft. Für die Möglichkeit, Konzerte zu geben, verkauft er schließlich Alwina an einen geheimnisvollen Sponsor seiner zukünftigen Karriere mit dem Namen Nagoya.

Die Familien- und Dorfstrukturen werden mit Hilfe einer Reihe von Figuren wiedergegeben: da ist vor allem die Mutter Ichirôs, die sich um die Bewahrung der Traditionen bemüht und Alwina feindlich gegenüber steht, der Vater Ichirôs, ein Trinker, der immer wieder peinliche Situationen heraufbeschwört, die schamanistische Priesterin,

ihre Nachfolgerin Kikuko, weiter Natsuko, die ursprünglich aus der Großstadt kommt und mit Ichirôs jüngerem Bruder, dem charmanten und leichtfertigen Sasaki verheiratet ist, weiter eine Tante, die als Hebamme arbeitet, ein freundlicher Onkel, der von Ichirô als Softie verachtet wird, und die abergläubischen und irrationalen Dorfbewohner. In Rückblicken wird auch eine ehemalige Geliebte Ichirôs in Wien, Keiko, erwähnt, die als ausgesprochen eifersüchtig dargestellt wird. In dieser Welt der Tradition gelingt es Alwina nicht, sich anzupassen, und verstößt ungewollt gegen ihr unbekannte und unverständliche Regeln. Symbolisch steht dafür der schöne, aber äußerst unbequeme Kimono, den Alwina, Ichirôs Mutter zuliebe, für ein Fest anzieht, nur um feststellen, dass sie die einzige ist, die einen solchen angezogen hat, und sich damit der Lächerlichkeit preisgibt (S. 135f.).

Das zentrale Symbol des gesamten Romans ist das Schwert, das Kollektivsymbol für den Samurai. Dieses erscheint immer wieder in den scharfen Messern, vor denen Alwina, an kleine westlichen Obstmesser gewöhnt, Angst empfindet, und verdichtet sich in einer Szene (S. 148), in der Ichirô Alwina vergewaltigt und in dem das Schwert zum gewalttätigen Phallussymbol wird.

Im zweiten Teil des Romans wird Alwina, von Ichirô verraten, in das Haus von Nagoya gelockt unter dem Vorwand, dort für diesen zu malen, und dann dort gefangengehalten, was aus der Ich-Perspektive beider Figuren erzählt wird. Nagoya, ein genauso reicher wie bizarrer Einzelgänger, der wegen einer angeblichen Kleiderallergie fast nie aus dem Haus tritt, hat sie sozusagen Ichirô abgekauft. Wie sich herausstellt, ist dieser Japaner ein ehemaliger Österreicher aus Wien namens Herbert Löffelwolf, der sich allen möglichen Operationen und Maßnahmen unterworfen hat, um genauso wie ein Japaner auszusehen, was allerdings auch zu einer Hautallergie geführt hat. Hinter dieser Maske – auch ein im Japanismus häufig verwendetes Kollektivsymbol! – plant er die Umsiedlung der Japaner ins Meer.

Alwina als Österreicherin ist für ihn schließlich die einzige Möglichkeit, sich zu offenbaren. Schließlich wählt er, von Alwina halb gezwungen, die einzige Möglichkeit, ein wirklicher Japaner zu werden – das Seppuku, oder, japanistisch ausgedrückt, das Harakiri. Bei der detailgetreuen Beschreibung der Selbstmordszene hat möglicherweise der Film "Mishima" Pate gestanden, denn die Autorin begnügt sich nicht damit, ihn sich ein Messer in den Bauch stechen zu lassen, sondern lässt Alwina auch seinen Kopf abschneiden (S. 275).

Der dritte und kürzeste Teil schließlich gibt die inneren Gedanken und Assoziationen Alwinas beim Verfertigen eines Gemäldes wieder, in dem sie ihre Japanerfahrungen verarbeitet. Darin eingewoben ist auch ein Dialog mit der Mutter, in dem deren Briefe an Alwina zitiert werden. Immer wieder kommt sie in ihren Gedanken auf das Schwert zurück, wie u.a. in folgenden Sätzen:

Ich möchte das Schwert gegen den Pinsel tauschen. (S. 291)

Ich hätte den Pinsel nie gegen das Schwert tauschen dürfen. (S. 293)

Dolch und Schwert statt Farben und Bild. (ebd.)

Hätte Nagoya kein makellooses Schwert besessen, seine Gedanken wären nicht jahrelang um Seppuku gekreist. (S. 309)

Keine einzige Blume. Ikebana hat mich nie interessiert. Ich hätte früher wissen sollen, dass mein Meister das Schwert ist. (S. 314).

Das Schwert des Samurai symbolisiert das männliche Japan, und der Samurai wiederum die männliche Gewalt und Herrschsucht überhaupt. Als Symbol für Männlichkeit wird der Gott Susano, jüngerer Bruder der Amaterasu, angeführt, der von Alwina als mutterbezogen und eifersüchtig gesehen wird. Dagegen habe Amaterasu, die ältere Schwester und brave "Vatertochter", mit ihrem passiven Verhalten erst die Herrschaft der Männer ermöglicht.

Während bei Muschg oder Nooteboom Variationen des Geisha-Topos im Mittelpunkt stehen, konzentriert sich der Roman von Reichart auf den Samurai bzw. dessen Kollektivsymbol, das Schwert. Als Gegenpol dient die westliche und moderne Alwina, während die traditionsorientierte Japanerin, vor allem dort die Mutter Ichirôs, das Samurai-System unterstützt. Die Kombination aus Unterwürfigkeit und Ästhetik, verkörpert durch das Kollektivsymbol Kimono und Topoi wie die Teezeremonie und Ikebana (im Roman Formen weiblicher Ästhetik), koppeln sie allerdings ebenfalls an den Geisha-Topos. Demgegenüber stehen Fumiko und bis zu einem gewissen Grad Natsuko, die allerdings auch den Kompromiss mit der Männerwelt verkörpern. Um diesen beiden Pole, Samurai und westliche bzw. westlich-orientierte Frau, werden Beobachtungen, Landschaftsmomente, Naturbilder gruppiert, vor allem der Bambus, das Meer und wilde Orangen, und Vorstellungen einer uralten, irrationalen und ritualisierten Gesellschaft, für die vor allem die Figur der Schamanin steht.

Gemeinsam bei Muschg, Nooteboom und Reichart ist ein exotisierender Blick auf Japan, der nicht darauf verzichten kann, als das aus westlicher Sicht völlig "Andere" zu imaginieren. Reichart muss dafür allerdings bis nach Kyûshû ausweichen, während der Roman *Im Sommer des Hasen* den Vorteil hat, diesen Blick auch als westlichen Blick deutlich zu machen. In dem Roman von Muschg verschließen einige der Schweizer sogar bewusst die Augen vor der japanischen Realität, um sich ihr eigenes Japan herbeizuphantasieren.

Gibt es einen anderen Blick auf Japan, der sich nicht unentwegt an japanistische Topoi wie Samurai und Geisha ankoppeln muss? An dieser Stelle halte ich es für interessant, einen kurzen Blick auf den Roman eines jüngeren Autors, Thorsten Krämer, Jahrgang 1971, zu werfen. Bei seinem ersten, 1999 erschienenen Roman *Neue Musik aus Japan* handelt es sich um eine Reihe von Episoden und Kurzgeschichten, die nicht in einer chronologischer und logischen

Reihfolge angeordnet sind, sondern durch die auftretenden Figuren mehr oder weniger zufällig verbunden werden. Die einzelnen Geschichten werden jeweils mit dem Namen einer japanischen Rock- oder Popgruppe oder einem Sänger bzw. einer Sängerin aus den 80er Jahren überschrieben, also u.a. Mari, Ken Ishii, Guernica, Sadistic Mika Band, etc. Sie entsprechen den Titel eines Samples japanischer Rockmusik, das der Student Arnd der Musikredakteurin Anne schenkt. Um den berühmtesten in den Geschichten auftretende Rockmusiker dürfte es sich dabei um Sakamoto Ryûichi handeln. Ein japanischer DJ namens Haruki, der in Hamburg lebt, meint allerdings zu dessen Musik:

Das ist Sakamoto Ryuichi, erklärte Haruki, das verstehen Deutsche unter japanischer Musik. Die Stimme klingt wie David Bowie, meinte Anne. Eben, sagte Haruki, ich kann das nicht mehr hören. (S. 116)

Es gibt in dem "Roman" eine Reihe von Episoden mit Japan-Bezug, und vier von ihnen kreisen um die Personen Martin, der in Berlin beschäftigt ist, seine Frau Makiko und ihren jüngeren Bruder Haruki. Ihr gemeinsamer Ausgangspunkt ist die kurze Geschichte, die schon im Jahr 1974 und in Japan spielt. In ihr wird erzählt, wie Makiko, die als Verkäuferin im Textiliengeschäft ihres Schwagers arbeitet, ihrem 25. Geburtstag entgegenseht. Sie wird von ihrer Familie mehr oder weniger subtil gedrängt zu heiraten, was sie auch nicht grundsätzlich ablehnt. Allerdings muss sie feststellen, dass ihr keiner der ihr vorgestellten Männer genug gefällt. Nur mit ihrem sechsjährigen und sehr intelligenten Neffen Haruki braucht sie nicht über eine Heirat zu reden. Haruki ist ein großer Fußballfan und verfolgt mit großer Aufmerksamkeit die Fußballweltmeisterschaft in Deutschland. Mit seiner Begeisterung steckt er auch Makiko an, die sich an sich nicht sehr für Sport interessiert:

Das Endspiel fand eine Woche vor ihrem 25. Geburtstag statt, der Druck der Verwandten hatte sich nun verwandelt; sie versuchten nicht länger, Makiko zu einer Hochzeit zu bewegen, sondern strafte sie mit stiller Verachtung darüber, dass sie so völlig ohne Rücksicht der Familie eine große Schande zufügten. Tatsächlich hatten sie es geschafft, dass es Makiko inzwischen wirklich egal war, was die anderen sagten, an eine mögliche Hochzeit dachte sie nur noch selten. (S. 38)

In dieser Situation lernt Haruki eine Gruppe Deutscher beim Fußballspielen kennen und wird von ihnen eingeladen, das Endspiel mit ihnen zu sehen. In Begleitung von Makiko wird ihm das auch erlaubt, und so treffen sie einen Deutschen namens Martin, der sie vom Bahnhof Shinjuku abholt. Die Deutschen gewinnen das Endspiel gegen die Holländer, Martin bringt die beiden nach Hause und wird von Makiko zu ihrer Geburtstagsfeier eingeladen.

In einer anderen Episode, die im Jahr 1981 angesiedelt wird, erfahren wir dann, dass Martin und Makiko anscheinend geheiratet haben und nach Berlin übergesiedelt sind. Makiko ist nach Japan gefahren, da ihre Mutter im Sterben liegt. Anscheinend ist ihr Bruder Haruki ebenfalls in Deutschland gelandet, denn im Jahr 1995 besucht Anne Haruki beim ihm zu Hause, wo sie gemeinsam japanische Popmusik hören. Sein Zimmer wird, wohl in Anlehnung an eine bestimmte Vorstellung von japanischer Raumästhetik, als "nur spärlich eingerichtet" bezeichnet. Haruki schläft auf einem Futon, und sein Zimmer wirkt "sehr aufgeräumt". (S. 109–116).

Sowohl die Schilderung der Wohnung Harukis als auch die Heiratsnöte von Makiko lassen sich an japanistische Topoi ankoppeln. Schon Muschg hat eine Kurzerzählung mit dem Titel "Atsuko soll heiraten" (1970) geschrieben, die den gesellschaftlichen Druck auf eine junge Frau beschreibt. Wer regelmäßig den Spiegel liest, wird dort die japanische Gesellschaft als "harmoniesüchtig", dass heißt als starr,

unflexibel und kollektivistisch erleben, wobei den “Japanern” ein Mangel an Individualität unterstellt wird. Bei Muschg, Reichart und Nootboom z.B. reagieren die Frauenfiguren entsprechend einer gesellschaftlichen oder familiären Erwartungshaltung, ohne dass eine Alternative überhaupt denkbar erscheint. Auch bei Krämer findet sich die Vorstellung einer homogenen Welt, die unisono Druck auf Makiko ausübt. Allerdings unterscheidet sich Makiko von den Japanerinnen bei Muschg, Nootboom und Reichart insofern, als ihre Entscheidungen durchaus individuell ausfallen, obwohl sie durchaus nicht als Rebellin gezeichnet wird. Sie erscheint weder unterwürfig noch als sexuell verfügbar und unterscheidet sich damit grundlegend von den Frauenfiguren des Geisha-Topos. Ebenso ist das Zimmer von Haruki individuell genug, um ihn als Persönlichkeit zu charakterisieren. Am ehesten kommt die Darstellung Martins als fußballspielender und fußballverrückter Deutscher einem Klischee nah.

Auch Krämer erliegt ein wenig der Versuchung, das “Japanische” als das “Andere” darzustellen, und die Lakonie und Unbestimmtheit seiner Texte lädt den Leser oder die Leserin dazu ein, die Lücken mit der eigenen Phantasie aufzufüllen und dabei an japanistische Vorstellungen anzuknüpfen. Dennoch werden die japanischen Figuren in Krämers Roman – trotz der Kürze der Episoden – als Individuen kenntlich, die im Kontext ihrer Kultur zu eigenen Entscheidungen und Handlungen fähig sind. Damit löst sich der Autor von den japanistischen Topoi, welche die öffentliche–mediale und literarische Wahrnehmung von Japanern und Japanerinnen dominieren. Vielleicht werden wir von diesem Autor eines Tages einen Roman lesen können, in dem Japan nicht als das “Andere” der eigenen Kultur, sondern als eine andere Normalität beschrieben wird.

Literatur:

1. Primärliteratur:

Golden, Arthur: *Die Geisha*. München: Bertelsmann, 1998.

Krämer, Thorsten: *Neue Musik aus Japan*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999 (KiWi 543).

Muschg, Adolf: *Im Sommer des Hasen*. Zürich: Peter Schifferli Verlags AG "Die Arche", 1965; Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975 (suhrkamp taschenbuch 263).

Nooteboom, Cees: *Mokusei! Eine Liebesgeschichte* [niederl.: *Mokusei! een liefdesverhaal.*, 1982]. Übers. Helga van Beuningen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990; Suhrkamp 1993 (suhrkamp taschenbuch 2209).

Reichart, Elisabeth: *Das vergessene Lächeln der Amaterasu*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1998.

Roth, Gerhard: *Der Plan*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1998.

2. Ausgewählte Sekundärliteratur

Berger, Klaus: "Dreimal Japonismus". In: Hermann Pollig u.a. (Hg.): *Exotische Welten, europäische Phantasien. Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen und des Württembergischen Kunstvereins*. Stuttgart: Cantz, 1987. S. 192-201.

Berliner Festspiele (Hg.): *Katalog: Japan und Europa; 1543-1929*. Berlin: Argon-Verlag, 1993.

dies: *Essays: Japan und Europa 1543 – 1929. Zur Ausstellung der 43. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau, Berlin*. Berlin: Argon-Verlag, 1993.

Breger, Rosemary Anne: *Myth and Stereotype – Images of Japan in the German Press and in Japanese Self-Presentation*. European University Studies, Series XXII (Sociology). Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1990.

Delank, Claudia: *Das imaginäre Japan in der Kunst – "Japanbilder"*

- vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. München: iudicium, 1996.
- 馬淵明子『ジャポニズム。幻想の日本』ブリュッケ、東京、1997年。
- Giacomuzzi, Renate: “Die Töchter der Madame Chrysanthème – Zum westlichen Japanbild aus der Perspektive der Geschlechterforschung”. In: 『ドイツ文学論集』 21, 2000. S. 154–174.
- Hijiya-Kirschnerreit, Irmela: *Das Ende der Exotik*. Frankfurt a. M.: edition suhrkamp, 1988.
- dies. (Hg.): *Kulturbeziehungen zwischen Japan und dem Westen – Eine annotierte Bibliographie*. München: iudicium, 1999 (Bibliographische Arbeiten aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung, Band 6).
- dies.: “Japan im Spiegel”. In: *Leviathan – Zeitschrift für Sozialwissenschaft* 1/1991. S. 16–20.
- Kreiner, Josef: “Das Bild Japans in der europäischen Geistesgeschichte”. In: *Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung* 1, 1990. S. 13–42.
- Link, Jürgen und Ulla Link-Heer: “Kleines Begriffslexikon”. In: *kultuRRevolution – Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie* 11, 1986. S. 70f.
- dies.: *Normalismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.
- Nagata, Sabine: *Die Japan-Berichterstattung des deutschen Nachrichtenmagazins DER SPIEGEL (1947–1988)*. Tokyo: OAG (OAG Taschenbuch 77), 2000.
- Ophüls-Kashima, Reinold: “Vulkane und Erdbeben, Geishas und Sumo-Kämpfer – Überlegungen zum Japanismus heute”. In: *kultuRRevolution – Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie* 32/33, 1995. S. 88–98.
- dies.: 「侍、芸者、相撲力士『人間と社会』現代ドイツにおける日本と日本人のイメージ - ドイツにおけるヤパニスムス (東京農工大学発行) 九号. 1998年. p. 195 - 210.

- Ricker-Aberhalden, Judith (Hg.): *Über Adolf Muschg*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979 (edition suhrkamp 686).
- Scheiffle, Eberhard: "Das Verhältnis zu Japan". In: Dierks, Manfred (Hg.): *Adolf Muschg*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. S. 100–115.
- Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*. Bern, München: Francke, 1977.
- dies.: *Vorbilder und Zerrbilder – China und Japan im Spiegel der deutschen Literatur 1773–1890*. Bern, Frankfurt a.M., New York, Paris: Peter Lang, 1988 (Schweizer Asiatische Studien, Monographien Band 6).

Zusammenfassung:

In einer Untersuchung zu heutigen "Japan"-Vorstellungen in Deutschland, "Vulkane und Erdbeben, Geishas und Sumô-Kaempfer – Überlegungen zum Japonismus heute" (kultuRRevolution - Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie 32/33 (1995), S. 88-98) habe ich aktuelle Strömungen des gegenwärtigen Japonismus analysiert, worunter ich darunter eine auf den deutschsprachigen Raum bezogene, komplexe Struktur von Topoi, Kollektivsymbolen und Mythen verstehe, die sich auf den Gegenstand "Japan" bezieht.

In dieser Abhandlung wird anhand dreier sehr unterschiedlicher Romane aus den drei deutschsprachigen Ländern Schweiz, Österreich und Deutschland dargestellt, in welcher Form solche "Japanismen" auch in der Literatur verarbeitet werden. Gegenstand der Analyse sind der japanbezogene "Klassiker" *Im Sommer des Hasen* (Zürich 1967) von Adolf Muschg und zwei Gegenwartsromane, *Das vergessene Lächeln der Amaterasu* (Berlin 1998) von Elisabeth Reichart und *Neue Musik aus Japan* (Köln 1999) von Thorsten Krämer. Trotz großer Unterschiede zwischen den Romanen wird in allen dreien "Japan" (bei Reichart vor allem "Kyushu") insbesondere in Bezug auf

die Rolle der Frau als starre, traditionelle Struktur abgebildet, die zu der “modernen” Normalität der jeweiligen westlichen Gesellschaft in Kontrast gesetzt wird. Nicht nur im Journalismus und in den Massenmedien, sondern auch in der Literatur kann anscheinend nicht darauf verzichtet werden, Japan als das “Andere” zu imaginieren.

概要

論者はすでに「侍、芸者、相撲力士 ドイツにおけるヤパニスムスの現在」(『人間と社会』所収東京農工大学発行、1998年、九号、p. 195 - 210)等の論文で、ドイツの文学理論家ユルゲン・リンクが提唱したディスクール分析概念に方法論的基礎を置きながら、ドイツにおける日本のイメージについて考察をおこなった。これら論考では、シュピーゲル、フォーカス、ツァイトのような雑誌や、新聞、小説、推理小説における現在の《ジャパニズム》(独：ヤパニスムス)の幾つかの例を分析している。《ジャパニズム》は、さまざまなトポス、シンボル、神話、語りによって組み立てられた柔軟な構造であり、日本に関する新しい事件と経験はそのなかに統合されてはじめて、《理解》可能なものとなるのである。

ドイツにおける日本についての《ジャパニズム的》観点の根本発想は逆説的である。たとえば、《日本》は《ロボットとコンピューター》でシンボル化される圧倒的な経済・技術面での《成功者》として表現されると同時に、《フジヤマ》でシンボル化されるエキゾチックな《自然》としてイメージされる。ヨーロッパから見た日本は、西洋の国々と競争可能な初めてのエキゾチックな国であった。従って、《エキゾチックな国》という古いイメージが、経済的そして技術的發展というより新しいイメージと結合されて逆説的なひとつの実体が作り上げられた。

芸者や侍といった、ジャパニズムの重要で伝統的なトポスは、今日でもまた再生産されている。芸者のイメージは、処女であると同時にいつでも性的に利用できる女という逆説的なものであり、西洋の男のエキゾチックな夢を表わしている。侍とそれに属する日本の《サラリーマン》には、合

理性を欠いているとはいえ、伝統的な戦う人、という少なくともポジティブな姿がある。

本論考は、その《ジャパニズム》が、主に三冊のドイツ語圏の小説、スイス人のAdolf Muschgによる『Im Sommer des Hasen』(1967年)、オーストリア人のElisabeth Reichartによる『Das vergessene Lächeln der Amaterasu』(1998年)とドイツ人のThorsten Krämerの手になる『Neue Musik aus Japan』(1999年)の物語の構造の中に、どのような形で加工、再生産そして再編されるか、再考察しようと試みたものである。