

# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

2018



AISTHESIS VERLAG

AV

# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

2018

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands  
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Alle Rechte vorbehalten

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1637-7  
[Print] ISBN 978-3-8498-1386-4  
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1387-1  
ISSN 1432-5306  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

elitist at times. This is particularly evident in some remarks in the appendix. When Tim Parks, in an email to Amit Chaudhuri, writes that „[f]oreign writers [he talks specifically about the works of the Italian writer Elena Ferrante that he clearly does not appreciate] are imagined as literary, I suppose...“ or „[a]lways hard to imagine Americans reading [Henry] Green“ (340) the reasoning about literary taste takes on a rather unpleasant Anglocentric flavour. On the other hand, by focusing so intensely on literary value, the volume misses out on forms of literary activism that consciously distance themselves from aesthetic judgments. Franco Moretti's infamous concept of distant reading started as a form of literary activism once, criticizing close reading's dependence on an extremely small canon.<sup>3</sup> Another prominent and more recent example is the non-profit feminist organization VIDA whose volunteers since 2009 tally „the gender disparity in major literary publications and book reviews“<sup>4</sup> drawing attention to the fact that the neoliberal literary market is not just rather materialistic but also very much gendered as well as discriminatory against writers of colour, writers with disabilities, queer, trans and gender nonconforming writers. While „a criticism that thinks with and about literature“ (319), as expressed in the volume, seems of tremendous importance, a criticism that thinks with and about the writers and their conditions might add a further perspective to the discussion on literary activism that has been initiated on an already very high level by Amit Chaudhuri and his fellow contributors.

Sandra Folie

Michael Wetzel. *Neojaponismen. West-östliche Kopfkissen*. München: Fink, 2018. 197 S.

Roland Barthes' *Reich der Zeichen* vergnügt viele Japaner wegen des begeisterten Tons, in dem ein französischer Gelehrter über Tempura (frittierten Fisch und Gemüse im feinen Teigmantel nach japanischer Art) oder Pachinko (die geräuschvollen japanischen Spielautomaten von sehr bunter Gestalt) erzählt. Andererseits wirkt das Bild eines würdigen deutschen Professors, der mit ernsthafter Miene japanische Animes ansieht, auf Japaner etwas irritierend. Denn ehrlich gesagt gehören Animes in Japan eher zu den Hobbies, die Freunden und Kollegen besser nicht bekannt werden sollten. Jegliche Vorurteile gegenüber einem an Animes interessierten Professor schwinden jedoch angesichts der Gedankenfülle, die Michael Wetzel in seiner Monographie *Neojaponismen. West-östliche Kopfkissen* entfaltet. Das Konzept ist so unprätentiös wie einleuchtend: Das Wort ‚Kopfkissen‘ ist die Übersetzung von *utamakura*, eines Begriffs aus der japanischen Dichtung (Haiku). Es beschreibt die Technik, „besondere denkwürdige Orte, auffällige Landschaften, ausgesuchte Bilder als metaphorische Unterlage zu nehmen“ (34). Der Autor zielt mit seiner Analyse nicht darauf ab, außergewöhnliche Thesen zum

---

3 Franco Moretti. „Conjectures on World Literature“. *New Left Review* 1 (2000): pp. 54-68.

4 VIDA. *Women in Literary Arts*. <http://www.vidaweb.org>. Accessed 7 August 2018.

Orientalismus aufzustellen; es liegt ihm vielmehr daran, neue Konstellationen des Kulturkontakts zwischen Japan und dem Westen auszumachen, um die Leser zu „weitere[n] assoziative[n] Übertragungen“ (ebd.) anzuregen.

Die Dichte des vom Autor geknüpften assoziativen Netzes ist bewundernswert. In ihm erhalten Hoch- und Subkultur den gleichen Wert als Gegenstände der Analyse, zumal sie eigentlich immer miteinander verflochten sind. Auf Grundlage umfassender Kenntnisse - von der Antike über die Romantik bis zur Postmoderne - betrachtet Wetzel die Modernität japanischer Tradition und umgekehrt die latent traditionellen Grundlagen neuester japanischer Kultur. Beispielweise sieht er altehrwürdige Begriffe wie *ma* (Dazwischensein) und *mu* (Nichts) in intimer Beziehung zu (post)modernen Kunstwerken von Marcel Duchamp und Aiko Miyanaga, in denen laut Wetzel besonders die Vorstellung von der „Potentialität des Anders-Werdens“ (107) bzw. von Transformation eine entscheidende Rolle spielt. Dagegen verweisen heutige japanische Animes wie *Ghost in the Shell* und die Filme des *Ghibli*-Studios auf den japanischen Animismus wie auch auf die deutsche Romantik zurück; dies wird besonders anhand von Motiven wie der Seele der Maschinenmenschen und der Nostalgie deutlich. Hier zeigt sich japanische Bearbeitungskultur, die nicht mehr nach Ursprung oder Originalität fragt - unter der Voraussetzung, dass Ursprünglichkeit immer nachträglich geprägt und mythologisiert wird -, sondern den linearen Lauf der Zeit und die Begrenzung des Raums aufhebt, um Simultanität und Hybridisierung als Hauptfaktoren der Kreativität auftreten zu lassen. Aber natürlich ist Wetzel kein naiver Verehrer japanischer Kultur. Er warnt, wenn auch nur andeutungsweise, vor einer japanischen Tendenz zum Zynismus, der aus der übermäßigen Relativierung aller Wertvorstellungen entstehe.

Um die Chiasmus-Form des Verhältnisses zwischen Westen und Osten überzeugend zu erklären, verhandelt der Autor genauso sorgfältig die westlichen Rezeptionsweisen japanischer Kultur, z. B. bei Loti, Monet, Fenollosa und Eisenstein, bei verschiedenen Autorenfilmregisseuren der Nouvelle Vague, Vertretern des französischen Strukturalismus u. a. Dabei würdigt Wetzel die dialektische Bewegung, in der westliche Künstler und Wissenschaftler durch die Rezeption japanischer Denkweisen an der Autorität der eigenen Kultur zweifeln und nach der Integration beider Elemente streben. Aber die vernünftigen Augen des Autors übersehen nicht, dass sich in diesem Bestreben oft genug westliche Denkmuster und Wunschträume verbergen. So betonen Fenollosa, Eisenstein und auch Derrida insbesondere den Ideogrammcharakter japanischer Schrift und Haikus, obwohl deren Bildlichkeit eigentlich nur metaphorisch zu nehmen ist, sie sich nicht ganz als Ideogramm erweisen, sondern zwischen Malerei und Schrift schweben. Solchen Verzerrungen liege westlicher Logozentrismus und der „Wunsch nach einem Sprung in die vierte Dimension des Erzählens“ (54) zugrunde. Um die Tendenz zum Japonismus, also zur Romantisierung eines exotischen Landes, zu überwinden, solle man das Spannungsfeld zwischen „Vertrautheit im Fremden“ und „Fremd[heit] im Vertrauten“ (26) berücksichtigen. In diesem Zusammenhang taucht der Begriff ‚Neojaponismen‘ auf.

Eine der Theorien zur traditionell japanischen Denkweise, auf die sich der Autor beruft, stammt von Ryôsuke Ôhashi. Dieser widmet sich der japanischen

Schönheitsvorstellung des ‚Schnitts‘ oder ‚Teilens‘ (*kire*) in der Kunst. Mit *kire* meint man „die Eingebundenheit des einzelnen Schnitts in eine Kontinuität von Schnitten“ (47). Ôhashi macht dieses Prinzip vor allem im Ritual des (abbrechenden) Schreitens im No-Theater und in der Form des Haikus aus. Man darf annehmen, dass Wetzels *Neojaponismen* selbst nach dem *kire*-Prinzip bzw. der ‚osmotischen‘ Funktion konzipiert ist. Das Buch besteht aus fünf Kapiteln mit zunächst ganz verschiedenen Themen, die sich dann aber im Ganzen doch sehr eng aufeinander beziehen. Und umgekehrt: Obwohl die Tiefgründigkeit der verhandelten Themen sich nicht zuletzt ihren Beziehungen verdankt, müssen auch die feinen Differenzen der konkreten Motive akzentuiert werden, damit sie auf uns noch einen nuancenreichen Eindruck machen können.

Weitere wichtige Bezugspunkte für Wetzels sind das Prinzip der Osmose und die Zeichen *ma* und *mu*, die in der unendlichen Bewegung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit eine Verwandtschaft aufweisen. Bei *ma* als Zeitbegriff geht es um das „infinitesimale[...] Nichts zwischen zwei Augenblicken“ (99). Gerade aus solch einem unendlich kleinen Zeitraum spreche die Präsenz „intensive[r] Virtualität“ (ebd.) in Form der Abwesenheit. *Mu* bedeutet hingen – scheinbar – nur absolute Abwesenheit, aber man kann darin mit einem Blick auf die zeitliche Ausdehnung auch den vergangenen und den zukünftigen Zustand aller Dinge sehen. Zugleich zeigt sich die Vergänglichkeit als Potential schon im Anwesenden. *Mu* fungiert als das dynamische Ganze, das diese beiden Vorgänge umfasst. Dennoch ist auch der Unterschied zwischen *ma* und *mu* beachtenswert. *Ma* tendiert zur Harmonisierung der Gegensätze, wie die dabei oft aufgerufene Metaphorik der Haut-Membrane verdeutlicht. Eine Haut-Membrane fungiert einerseits als Grenze zwischen Außen und Innen, andererseits ermöglicht gerade die dünne und poröse Trennwand, die äußere und die innere Komponente in Kontakt treten zu lassen: dies, weil die osmotische Haut-Membrane selbst weder dem Außen noch dem Innen eindeutig zugehört. Dementsprechend begleitet den Begriff *ma* immer die feine, spielerische Ununterscheidbarkeit von Schein und Sein, wie Monzaemon Chikamatsu, ein Dramatiker der frühen Tokugawa-Epoche, veranschaulicht. Beim *mu* kommt dagegen der Drang nach freien Sphären, wenn auch nicht gleich nach dem Transzendentalen, zum Vorschein. Deswegen wird *sora*, also der sichtbare – und nicht religiöse – Himmel, in einigen Werken der Künstlerin Aiko Miyanaga, der Wetzler ein Kapitel widmet, zum Hauptthema. *Sora* ist hier als ein „Raum voller Bewegung und Veränderung“ (103) – allerdings noch auf der irdischen Ebene – zu verstehen. Ihre Kunstwerke sollen das Verstreichen von Zeit darstellen. Die *sora*-Räume Miyanagas führen beispielsweise die chemischen Prozesse von Sublimation und Reduktion vor, nicht um die Vergänglichkeit der Dinge pessimistisch zu demonstrieren, sondern um die unerwartete „Potentialität des Anders-Werdens zu offenbaren“ (107).

Auf diese Weise funktionieren die verschiedenen Themen in *Neojaponismen* selbst nach dem *kire*- wie auch nach dem Haut-Membran-Prinzip des *ma* als wechselseitige Durchdringung der Gegensätze. In diesem Sinn ist dem überaus gelungenen Buch ein Moment der Selbstreferenz inne.

Minami Miyashita