
Leopold Federmair
Das Spiel von Nähe und Ferne
Hiromi Kawakamis Roman »Manazuru«
in interkultureller und intermedialer Perspektive

I. Vorbemerkung. – Seit der Meiji-Zeit (1868–1912) mit ihren tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandlungen stand die japanische Literatur unter dem Einfluss europäischer, später auch amerikanischer Schreib- und Denkformen. Einige der Autoren waren als Vermittler und Übersetzer tätig, zum Beispiel Ogai Mori, in Japan als Autor von Werken wie *Die Wildgans* berühmt, der in Deutschland Medizin studierte und deutschsprachige Literatur wie Goethe, E. T. A. Hoffmann oder Arthur Schnitzler ins Japanische übertrug. Von den heute lebenden Autoren hat sich Haruki Murakami als Übersetzer amerikanischer Literatur (u.a. Raymond Carver, Truman Capote, John Irving) hervorgetan. Die japanische Gegenwartsliteratur verdankt ihre Ausprägung und ihren Reichtum solchen Einflüssen, indem sie gleichzeitig spezifisch japanische Traditionen, fernöstlich geprägte Sichtweisen und Konflikte fortleben lässt. Haruki Murakami, der in Japan als jugendlicher amerikanische Literatur im Original mit großer Begeisterung las und später in den USA lebte, hat sich bei mehreren Gelegenheiten vom japanischen Kontext losgesagt, nahm später aber bestimmte Ereignisse zum Anlass, um sich seinem Herkunftsland als engagierter Bürger und als Autor neuerlich zuzuwenden. Jay Rubin, einer der amerikanischen Übersetzer Murakamis, bemerkt über »seinen« Autor, dessen Stil überrasche »japanische Leser häufig mit seiner Frische und Neuheit, da er sich manchmal wie eine Übersetzung aus dem Englischen liest.«¹ In seinen literarischen Anfängen schrieb Murakami Passagen seiner Werke zuerst auf englisch, um sie dann selbst ins Japanische zu übersetzen. Eine ähnliche Methode, fremdsprachige Literatur zu verwenden, um einen eigenen Stil zu schmieden, wandte Kenzaburo Oe an, freilich mit ganz anderen Ergebnissen.² Bei Oe führte die Anlehnung an andere Sprachen nicht zu einer Vereinfachung, sondern zu einer Erhöhung der Komplexität des japanischen Ausdrucks. Aus heutiger Perspektive könnte man rückblickend sagen, dass die japanische Gegenwartsliteratur schon durch ihre Entstehungsgeschichte interkulturelle Anlagen hat, und ferner, dass die Entwicklung des Landes nach dem Zweiten Weltkrieg der Verbreitung globalisierungsnaher Gattungen bzw. Medien (Manga, Animé-Film, SMS-Roman) und Genres (Fantasy, Horror) förderlich war.

Bei der 1958 in Tokyo geborenen Hiromi Kawakami, deren Erzählwerke seit einigen Jahren in mehrere Sprachen übersetzt werden und ein internationales Publikum erreichen, lässt sich kein unmittelbarer Einfluss nicht-japanischer Literatur feststellen. Die Autorin gehört einer Generation an, die mit der fortschreitenden Globalisierung groß geworden ist und sich, vor allem mit Hilfe des Internets, an heterogenen Kulturgütern bedient. Andererseits fällt bei der Lektüre ihrer Werke auf, dass sowohl ihre Sprache als auch Themen und Motive spezifisch japanisch geprägt sind, ohne dass dies auf eine bewusste Entscheidung der Autorin zurückginge. Eine Besonderheit zeitgenössischer japanischer Literatur ist ihre Durchlässigkeit für Erzählweisen und Figuren der in diesem Land außerordentlich vielfältigen und beliebten Manga-Kultur. Die hier zunächst nur angedeuteten Merkmale von Kawakamis Erzählwerken und der Kontext, in dem sie erscheinen, legen es nahe, sie unter interkulturellen und intermedialen Gesichtspunkten zu betrachten. Es trifft sich, dass einer der herausragenden Manga-Autoren Japans 2008 in enger Kooperation mit Kawakami eine gezeichnete Version ihres sehr erfolgreichen Romans *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* (Originaltitel: *Sensei no kaban*) veröffentlichte. Für diese Ausgabe hat die Autorin zwei Kapitel hinzugefügt, in der ihre Neigung zu phantastischer Darstellung in Verbindung mit altjapanischen Überlieferungen besonders gut zum Ausdruck kommt. Kawakamis charakteristische Art, mit phantastischen Elementen umzugehen und gleichzeitig Szenen des japanischen Alltags in postindustrieller Zeit wiederzugeben, lässt sich aber noch besser an ihrem 2006 in Tokyo unter dem Titel *Manazuru* erschienenen dritten Roman studieren.

Geister. – 1993 schrieb Hiromi Kawakami eine kurze Geschichte mit dem Titel *kamisama*, wörtlich übersetzt: »Gott«. Es ist die Titelerzählung ihres im folgenden Jahr erschienenen ersten Buchs, und der darin lustwandelnde Gott ist ein Bär, der sich von gewöhnlichen Bären dadurch unterscheidet, dass er in einem Zinshaus wohnt und die menschliche Sprache beherrscht. Sprechen, das tut er gern, besonders mit der Erzählerin der Geschichte, die im selben Haus wie er wohnt. Gleich beim Vorstellungsbuch in der Wohnungstür, den der aus einem verseuchten Gebiet – man denkt an Fukushima – zugezogene Bär einem alten Brauch gemäß absolviert, erzählt er der Nachbarin seine Familiengeschichte, die mit der ihren weitläufig verbunden sein könnte: »Der Bär erging sich weitschweifig darüber und sprach sichtlich bewegt von einer ›karmischen Verbindung‹ zwischen uns.«³

Hiromi Kawakami ist kein Shooting Star der japanischen Literatur. Sie studierte Biologie, schrieb eine Doktorarbeit über Seeigel, unterrichtete an einem Gymnasium, heiratete und zog eine Tochter groß. Ihre Romane sind zwar nicht als realistisch zu bezeichnen, enthalten aber viel vom japanischen

Alltag der Jahre nach dem Ende der sogenannten Bubble-Economy, die dem Land in den 1980er Jahren einen fast unverschämten Reichtum beschert hatte. Die Periode wird manchmal als *Lost Decade* bezeichnet – eine Dekade, die mittlerweile schon ein Vierteljahrhundert anhält. Wie die Menschen in der japanischen Wirklichkeit sind viele der von Kawakami entworfenen Figuren von der allgemeinen Unsicherheit und Perspektivlosigkeit erfasst, versuchen aber gleichzeitig, an herkömmlichen Formen und Werten festzuhalten und ihre Felle ins Trockene zu bringen. Einige von ihnen sind Singles, andere geschieden oder überlegen eine Trennung vom Partner. Die Geschichten sind zumeist aus weiblicher Perspektive erzählt oder auf eine Frauenfigur fokussiert. Diese Frauen jungen oder mittleren Alters arbeiten in einem Büro oder jobben, kümmern sich aber auch um den Haushalt, kochen oder essen gern (nicht immer beides). Kawakamis Vertrautheit mit dem Hauswesen spürt man in vielen ihrer Texte, die Achtsamkeit für Gebrauchsdinge und Atmosphären gehört zu ihren Stärken als Autorin. Sie schätzt und liest Mangas seit ihrer Kindheit und hat ein Faible für phantastische Literatur. Wirklich erfolgreich war sie erst mit dem Roman *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* (2001).

In einem Kommentar, den sie 2011 zu *Der Bären Gott* schrieb, steht zu lesen:

Seit alters her kennt man in Japan zahlreiche Gottheiten, die Naturerscheinungen wie einzelne Berge, Flüsse, Meer, Wind, Regen und so fort beseelen. Außerdem bevölkern sie alle möglichen Bereiche des menschlichen Lebens wie Reisfelder, Dörfer, Herdfeuer, Brunnen und sogar Toiletten. Wieder andere Gottheiten sind für Flüche zuständig oder verkörpern sich in Tieren. Neben diesen kennt der Volksglaube weitere regionale Geistererscheinungen, zu denen Namahage (Dämonen), Daidarabotchi (Riesen) und Kijiman (Baumgeister) gehören.⁴

Diese im Shintoismus sozusagen normale Präsenz übersinnlicher Wesen findet man über die Jahrhunderte hinweg auch in der japanischen Literatur, zum Beispiel im *Genji-Monogatari*. Später, ab der Meiji-Zeit, übt auch die phantastische Internationale, deren Ikonen Borges in einem »Buch der imaginären Wesen« versammelte,⁵ ihren Einfluss aus. Man muss aber immer damit rechnen, dass der Geisterglaube im hochmodernen Japan auf selbstverständliche Weise fortlebt. Viele gehen zum Shinto-Schrein und bitten den zuständigen Gott um gutes Gelingen bei der anstehenden Prüfung oder um einen geeigneten Ehepartner. Den Speisen, die sie täglich verzehren, bringen die meisten Menschen eine gleichsam religiöse Ehrerbietung entgegen. Nicht weil ein Gott ihr Wachstum ermöglicht hat, sondern weil die Speisen selbst göttlich sind. Kawakami betont, »im Grunde ihres Herzens« glaube sie nicht unbedingt daran, dass allen Dingen Gottheiten innewohnen. Dennoch

empfinde sie am Morgen oft »die uralte japanische Dankbarkeit gegenüber der ›lieben Sonne‹, die wärmend ins Fenster scheint.«⁶

In *Der Himmel ist blau* zitiert der Sensei, eine der beiden Hauptfiguren des Romans, eine Erzählung von Hyakken Uchida, einem etwas skurrilen Autor des 20. Jahrhunderts, den Hiromi Kawakami besonders schätzt. Der Sensei, ein pensionierter Lehrer, fasst den Inhalt der Geschichte kurz zusammen, das eigentliche Zitat besteht aber in einer Handlung, mit der er eine Szene der Erzählung wiederholt. Sein abschließender Kommentar lautet: »Uchida ist wirklich ein genialer Schriftsteller.«⁷ Sein Werk zeichnet sich nicht zuletzt durch die Vielzahl phantastischer Wesen aus, die seine Geschichten bevölkern, von traditionellen Fabelwesen wie dem in Japan allgegenwärtigen Zauberfuchs (*kitsune*) über bedrohliche Kinder bis hin zu einem Mann mit Pferdekopf. Uchidas erste Geschichtensammlung trägt den Titel *Aus dem Schattenreich*.⁸ Kawakamis Roman *Manazuru* könnte auch *Ins Schattenreich* heißen. Oder anders gesagt: Manazuru, der Ort, den es auf einer Halbinsel in Kanagawa (nicht weit von Tokyo) wirklich gibt, wird für die Ich-Erzählerin zur Schattenwelt, die ein europäischer Leser vielleicht mit dem altgriechischen Hades assoziiert. Geht man diesen Zusammenhängen nach, stößt man unweigerlich auf die unterschiedlichen Prägungen von Kawakamis Schreibkunst.

Das Besondere an ihrer Bären Geschichte liegt vielleicht nur darin, dass das Außerordentliche und das Gewöhnliche darin vollkommen selbstverständlich und unkommentiert nebeneinander bestehen. Die Ich-Erzählerin wundert sich nicht, dass sie vom Bären zu einem Spaziergang eingeladen wird. Autofahrer und andere Freizeitleiter wundern sich, aber auch ihre Verwunderung ist sozusagen normal. »Alle bremsen ab, wenn sie uns sahen, und umfuhren uns weiträumig.«⁹ Sie nehmen aber nicht Reißaus; ein Junge versucht sogar, den Bären zu malträtieren (der nimmt es gelassen hin). Ein kleines Stückchen weit ist das Phantastische schon in die prosaische Welt vorgedrungen. Seltsam scheint nur, dass der Bär der Ich-Erzählerin am Flussufer ein Schlaflied vorsingen möchte. Am Ende zieht die Frau ein zufriedenes Resümee: »Es war kein schlechter Tag gewesen.«¹⁰ Phantastische Literatur wirkt am stärksten, wenn sie unaufdringlich und ohne Erklärungen daherkommt.

Im vorliegenden Fall nimmt man das Seltsame jedoch mit einem Achselzucken hin. Ein menschenfreundlicher Bär, na gut ... Die Erzählung hat so gar nichts Beunruhigendes, sie ist einfach nur nett. Wie auch die Romane Kawakamis nett sind, allerdings mit Beunruhigendem, mit Rätseln und Störungen durchsetzt, sodass man sie nicht ohne weiteres abhaken kann. Ihre Bären Geschichte hat Kawakami 2011 neu bearbeitet. Offenbar nicht, weil sie ein Ungenügen daran empfunden hätte, sondern um sie den neuen Verhältnissen anzupassen. Es handelt sich um eine Adaptierung an die Gegenwart, in der gerade ein bedrohlicher Atomunfall geschehen war. Am Handlungsverlauf hat

sie dabei nichts geändert, auch sprachstilistisch bleibt alles beim Alten, nur ein paar Details sind hinzugefügt, die allesamt mit der Verstrahlung einer nicht genau benannten Gegend zu tun haben: Es könnte Fukushima sein oder ganz Japan, oder auch die ganze Welt. Von einem »Ground Zero« ist jetzt die Rede, die Reisfelder wurden umgepflügt, »um die Erde zu entgiften«. Die radioaktive Belastung wird gemessen, für den Bären liegt der zulässige Grenzwert höher als bei der Frau. Laienhafte Diskussionen werden wiedergegeben, in denen u.a. behauptet wird, Bären seien resistent gegen Strontium und Plutonium. Am Ende der Geschichte umarmt der Bär die Erzählerin mit der Erklärung, das sei in seiner Heimat so Sitte (in Japan umarmt man sich in der Öffentlichkeit nicht und auch zu Hause nur selten). »Da Bären nicht allzu häufig ein Bad nehmen, wies sein Fell vermutlich ziemlich hohe Strahlenwerte auf. Aber schließlich hatte ich mich entschieden, hier wohnen zu bleiben, und von Anfang an beschlossen, mir keine Sorgen zu machen«, bemerkt die Frau dazu.¹¹ Alle diese Hinzufügungen ändern nichts Wesentliches am Text, weder am Handlungsverlauf noch am Erzählrhythmus, weder an den Figurenperspektiven noch an der mitgeteilten Atmosphäre, noch an der Nettigkeit. Mit ihrem Kommentar am Ende der beiden Versionen beweist Kawakami, dass sie sehr bewusst und entschlossen vorgegangen ist. Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es sich bei den durch Fukushima bedingten Ergänzungen nur um eine Art Erzählschmuck handelt. Nichts Notwendiges, nichts Tiefgreifendes, nichts Erschütterndes. Auch nach einem großen Atomunfall werden die Menschen normal weiterzuleben versuchen und nach Möglichkeit nett zueinander sein. Das ist möglicherweise die intendierte Botschaft. Diese Haltung erinnert an Kenzaburo Oes Hiroshima-Aufzeichnungen, die – allerdings zwei Jahrzehnte nach dem Ereignissen – nicht nur den Heroismus der Ärzte und anderer Helfer, sondern auch den Willen der Bewohner von Hiroshima zur Normalität, zum Weiterleben hervorgehoben hatten, im Unterschied zu den erregten apokalyptischen Äußerungen diverser Autoren in der unmittelbaren Nachkriegszeit. »Es gibt nur eine Möglichkeit, das Gleichgewicht im Alltagsleben zu bewahren und der Krise standzuhalten: an das grüne Gras zu glauben, wenn es vor unseren Augen aus der verbrannten Erde zu sprießen beginnt, und sich nicht verzweifelten Vorstellungen hinzugeben, solange nichts Ungewöhnliches geschieht«, schrieb Oe 1964.¹²

Kawakami gibt uns in ihrem Selbstkommentar ein paar wissenswerte Informationen über Uran und dessen Gebrauch bei der Kernspaltung. Sogar in diesem einerseits nüchternen, andererseits angsteinflößenden Kontext findet sie zu animistischen Bildern, in denen Abstraktes lebendig wird: »Mit anderen Worten, Uran 235 ist ein emsiges und flinkes Kerlchen, dem es leichter fällt, Energie zu produzieren, als seinem gemütlicheren Gefährten Uran 238.«¹³ Die studierte Biologin schafft es, Wissenschaft, Skepsis und Spiritualität

zusammenzubringen. »Was wohl die Gottheit des Urans von alldem hält, falls es sie gibt?«¹⁴ Auch das Uran verdient unseren Respekt, auch in seinen Teilchen wohnt (möglicherweise) ein Gott. Kawakamis Schlussbemerkung verdient es, ausführlich zitiert zu werden. Ihre Haltung hinsichtlich der Nutzung der Kernenergie – friedlich oder kriegerisch – kommt der von Kenzaburo Oe nahe. Sie habe die Bären Geschichte keineswegs in der Absicht umgeschrieben,

von einer höheren Warte aus vor den Gefahren der Kernenergie zu warnen. Vielmehr tat ich es aus einem Gefühl des Erstaunens heraus, wie es möglich ist, dass unser Alltag sich so einschneidend verändern kann und dennoch gewissermaßen normal weitergeht. Seit den Ereignissen hat mich ein stiller Zorn ergriffen, der mich nicht mehr loslässt. Dieser Zorn richtet sich natürlich nicht zuletzt gegen mich selbst. Denn auch ich war ja an der Gestaltung des gegenwärtigen Japan beteiligt. Wir werden mit dieser andauernden Erbitterung leben müssen.¹⁵

Warnen, ja, aber nicht unbedingt in der Cassandra-Pose. Kawakamis Bemerkungen legen es nahe, nicht gebannt auf eine möglicherweise nahe Katastrophe zu starren. Rasch zusammengestellte Anthologien wie jene, in der ihre Bären Geschichte in deutscher Übersetzung erscheint, tragen aber genau dazu bei.¹⁶ Ausgerechnet im Vorwort zum Fukushima-Schwerpunkt der Literaturzeitschrift *Neue Rundschau* schreibt Ryosuke Saegusa, seines Zeichens Herausgeber der japanischen Zeitschrift *Gunzo*: »Aber es ist nicht die Aufgabe der Literatur, nur über die Krise, die jetzt gerade explizit vor unseren Augen zutage tritt, sowie über Krisen, die jeder spüren kann, zu berichten. Vielmehr haben erst die Worte, die latente Krisen aufgreifen, die nicht direkt für unser Auge sichtbar sind und von den Menschen nicht bewusst wahrgenommen werden, einen Wert als Literatur. Ginge es nur um das Erstere, würden journalistische Worte ausreichen.«¹⁷ Ganz richtig – aber warum dann dieser Schwerpunkt?

Antwort: Warum nicht? Hiromi Kawakami gehört jedenfalls zu den Autoren, die jene latenten, untergründigen, vielleicht unbewussten Krisen ans Tageslicht bringen, die viele Menschen im heutigen Japan – und nicht nur hier – spüren. Krisen, die schwer zu benennen sind (sicher nicht mit journalistischen Mitteln), die aber durchaus mit handfesten, historisch lokalisierbaren Fakten zusammenhängen, etwa mit der rapiden Industrialisierung des Landes nach dem Zweiten Weltkrieg, mit der nicht immer glücklichen Übernahme westlicher Lebensmodelle, mit dem Verfolgen einer Atompolitik, die Japan von der Siegermacht USA in den 1950er und 1960er Jahren aufgenötigt wurde.¹⁸

2. *Wo liegt Manazuru?* – *Der Geist der Pastamaschine* ist der Titel eines (noch nicht übersetzten) Romans von Hiromi Kawakami.¹⁹ Wir haben gehört, dass

die Autorin an Geister ein wenig glaubt, auch wenn sie solchen Phänomenen wie die meisten modernen Menschen rational zu begegnen pflegt. Eine ganze Geisterwelt baut sie jedoch in *Manazuru* auf, einem Buch, das 2010 unter dem Titel *Am Meer ist es wärmer* auf Deutsch herauskam. Manazuru ist der Name eines Ortes an der Küste südlich von Tokyo. Kei, die Ich-Erzählerin, besucht ihn mehrmals, und während er in ihrem Leben an Bedeutung gewinnt, wird er mehr und mehr zu einem Ort der Phantasie. Im Folgenden behalte ich den Originaltitel bei, weil der deutsche Titel vom Gehalt des Buchs ablenkt, statt auf ihn hinzudeuten. Die Wahl des Verlags scheint mir ähnlich irrig wie jene, als vor über fünfzig Jahren Yukio Mishimas Hauptwerk *Kinkakuji* mit »Der Tempelbrand« übersetzt wurde.²⁰ Die Geisterwelt von *Manazuru* wird nicht von Gespenstern oder Göttern bewohnt, sondern von menschlichen Schattenwesen. Die Gesetze, die dort herrschen, unterscheiden sich zeitweise von denen der realen Welt, in der sich Kei gewöhnlich aufhält. Manazuru gewinnt im Verlauf der Handlung eine immer größere Macht über sie, doch am Ende wird der Einfluss auch wieder schwächer. Die Autorin baut das Gebilde, das sie aufgebaut hat, fast unmerklich wieder ab. Manazuru bleibt im nächtlichen Nichts zurück. Das letzte Bild gehört der Tagwelt, der Präsenz der halbwüchsigen Tochter, der gezähmten städtischen Natur. »Der Park war ganz von Licht durchflutet«, lautet der Schlusssatz.²¹

Nachdem *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* im deutschsprachigen Raum sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik sehr erfolgreich gewesen war, erhielt *Manazuru* wesentlich weniger Zustimmung. Es schien, als hätten die Feuilleton-Redaktionen gnädig davon abgesehen, Besprechungen über das Buch zu veröffentlichen. In den großen Tageszeitungen fand nur Beate Tröger etwas an dem Buch zu loben: die kontrapunktische Komposition, in der sinnlicher Genuss und melancholische Selbstanalyse einander ergänzen. »Deshalb kommen die Anhänger schnörkellosen Erzählens ebenso auf ihre Kosten wie die Liebhaber japanischer Küche«, lautet ihr Fazit.²² Freilich, mit der Schnörkellosigkeit ist es so eine Sache, sie verweist auf die Übersetzung (dazu später). Tatsächlich ist die Form der Erzählung nicht nur sprachlich bemerkenswert, sie besitzt darüber hinaus eine Feinheit von konkreter Beschreibung, kluger Aussparung und atmosphärischer Evokation, die in der zeitgenössischen japanischen Literatur ihresgleichen sucht. Was die von Tröger geschätzte japanische Küche betrifft, so spielt sie, wie es sich für Alltagsgeschichten gehört, in allen Büchern der Autorin eine Rolle, aber nicht in dem Maß wie in *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* oder in *Herr Nakano und die Frauen*.

Zur altjapanischen Überlieferung des Geisterglaubens, die Kawakami in ihren Werken behutsam fortschreibt, kommt eine besondere, möglicherweise auch weiblich bestimmte Empfänglichkeit für Phänomene hinzu, die rational nicht zu erklären sind: Sehen von Dingen und Gestalten, die »eigentlich«

nicht da sind, und Hören von Geräuschen, von Stimmen, die zu Personen oder Gegenständen gehören, die sich anderswo befinden. Telepathie, Kontakt zu Wesen in anderen Dimensionen – alles das, was man landläufig unter ›Okkultismus‹ zusammenfasst. Schriftsteller haben sich immer wieder dafür interessiert, weil die Arbeit des fiktionalen Schreibens, des Erfindens von Körperumrissen und Stimmen, das oft nur ein besonders intensives Hören und Sehen ist, den okkultistischen, seherischen Praktiken ähnelt. Über die Beschwörung von Geistern (aus dem Totenreich) schreibt Antonio Tabucchi, der in seinem Erzählband *Der schwarze Engel* auf höchst kunstvolle Weise Stimmen aus dem Jenseits mit solchen aus der städtischen Menge verspannt:

Die Stimme der Dichtung hat die Macht, mit dem Geist ins Gespräch zu treten. Sobald er von einem Medium gerufen beziehungsweise beschworen worden ist, können die beiden auf alle Sinneswahrnehmungen verzichten, die die Begegnung überhaupt ermöglicht haben: Stimme, Tastsinn, Sehsinn, Geruch, Geschmack. Ist die Beschwörung gelungen, zählt nur noch die *reine Gegenwart* des Geistes.²³

So ist das auch in *Manazuru*. Phasenweise setzt Kei ihre ganzen Lebensenergie ein, um mit Rei, ihrem verschwundenen, möglicherweise verstorbenen Mann in Verbindung zu treten. Sie spürt die Präsenz von Wesen, deren Identität sie oft nicht zu bestimmen vermag, die aber, wenn es gelingt, sie wahrzunehmen, rein ist im von Tabucchi beschriebenen Sinn. Alles Sinnliche, das in Keis Leben tatsächlich eine wichtige Rolle spielt (das Essen, aber auch die Augenlust, menschliche Nähe, familiäre Geborgenheit, sexuelles Begehren), tritt dann zurück, sodass eine reine Kommunikation stattfinden kann, die in bestimmten Augenblicken zur Kommunion wird. Vielleicht nur in der Einbildung, schon möglich. Aber so funktioniert Fiktion, und eine der Besonderheiten von *Manazuru* liegt darin, dass der Roman dieses Funktionieren zeigt, ohne es auch nur ein einziges Mal verbal erwähnen zu müssen.

Angst und Wunsch. – Mag sein, dass die Fabel des Romans, sozusagen sein Handlungskern, um den herum sich die kontrapunktische Erzählung entfaltet, nicht auf Anhub glaubwürdig erscheint. Das Verschwinden ihres Mannes liegt dreizehn Jahre zurück, die gemeinsame Tochter, die Kei seitdem allein großzieht (unterstützt wird sie dabei von ihrer Mutter), geht inzwischen an die Oberschule, aber Rei, ihr verschwundener Mann, ist immer noch Teil ihres täglichen Lebens, auch wenn sie einen Liebhaber hat, der selbst verheiratet ist und drei Kinder hat. Warum diese nachhaltige Wirkung der Beziehung zu Rei, dieses geheime Fortbestehen der Zweisamkeit? Er war kein vollkommen außergewöhnlicher Mann, vielleicht nicht einmal besser als Seiji, der Liebhaber, und trotzdem ist er nie aus Keis Leben verschwunden, obwohl er sich physisch

aus dem Staub gemacht hat (oder zu Staub geworden ist). Mit Seiji, das »passt«, denkt Kei einmal, und als er nachfragt, was denn eigentlich passe, antwortet sie etwas nebulös: »Das Ganze.«²⁴ Wenn zwei zueinander passen, genügt das als Basis, um eine Partnerschaft zu errichten. Oder könnte da noch etwas anderes sein? Das, was man Liebe nennt, ohne dass man sein Wie und Warum erklären könnte? Vielleicht liegen hier die Beweggründe, weshalb Rei nach so vielen Jahren immer noch im Leben der Erzählerin präsent ist. Wie dem auch sei, es handelt sich bei dieser Geschichte um einen jener unwahrscheinlichen Fälle, für die sich die Dichter zuständig fühlen. Der pragmatische Seiji mit seinem erfüllten, wo nicht überfüllten Leben sieht sich angesichts des abwesend-anwesenden Konkurrenten zur Eifersucht gedrängt. »Lass mich nicht immer an etwas denken, das nicht da ist«, bittet er und fügt wenig später hinzu: »Ich bin eifersüchtig, eben weil er nicht da ist.«²⁵ Das alles, wohlgemerkt, dreizehn Jahre nach Reis physischem Verschwinden.

Zu den herausragenden schriftstellerischen Fähigkeiten Hiromi Kawakamis gehört die Beschreibung – oder genauer: Beschwörung – von Atmosphären, zunächst in einem recht gewöhnlichen, jedermann vertrauten Sinn. Wie kommt es, dass wir uns manchen Menschen in bestimmten Augenblicken nahe fühlen, in anderen Momenten aber fern? Warum gehen wir zu den einen unwillkürlich auf Distanz, während uns die Nähe von anderen ein kaum definierbares Behagen verschafft? Wie lassen sich solche Empfindungen und Stimmungen überhaupt ausdrücken? Sicher nicht durch strenge Analysen, nicht durch viele Worte; eher schon durch sanfte Pinselstriche, sprachliche Andeutungen, Leerräume zwischen den Sätzen. Dieses unmerkliche, aber stete Spiel von Nähe und Distanz regelt die Ab- oder Anwesenheit des Anderen, seine stärkere oder schwächere Präsenz, die natürlich auch durch seinen Charakter und sein Handeln – oft nur Gesten – bestimmt ist. Ausgangspunkt des Erzählens ist in *Manazuru* nicht das Übersinnliche, es sind vielmehr die Feinheiten des Empfindens und der Wahrnehmung, die die Erzählerin in dieser Geschichte mehr und mehr in halluzinatorische Zustände gleiten lassen. Zustände, die man psychologisch einerseits als paranoid, andererseits als wunschgesteuert bezeichnen und, drittens, mit der fragilen, meist heimlichen Erinnerungsarbeit des Gedächtnisses in Verbindung bringen kann. Ängste und Sehnsüchte erzeugen Bilder, denen noch vor ihrer (möglichen) Niederschrift poetische Qualität zukommt. Tagträume und nächtliche Träume, Wunsch- und Angstträume haben a priori eine ähnliche Struktur wie literarische Fiktionen.²⁶

Als Kei vor der Küste ein brennendes, später dann untergehendes Schiff sieht oder zu sehen glaubt, bemerkt ihre namenlose Verfolgerin, ein ambivalentes, anfangs bedrohliches, oft aber hilfreiches Wesen, das als Botschafter und Vermittler aus der Geisterwelt fungiert: »Vielleicht hast du dir nur gewünscht, dass so etwas geschieht?« Und als Kei sich an eine weit zurückliegende

Situation erinnert (oder zu erinnern glaubt), in der Rei ihr untreu wird – eine Seitensprungszene, bei der sie selbst die detektivische Verfolgerin war –, versucht sie, sich selbst zu beschwichtigen:

Nein, gewiss hatte ich mir die ganze Szene nur eingebildet. Sie hatte sich in mir verselbständigt, wie die Wolken im Sommer ihre Form verändern. Mal sind sie rund, dann wieder spitz, dann lang und dünn oder nur Fetzen. Ebenso wandelbar waren die Vorstellungen, die meine Gedanken hervorbrachten. Bald waren sie groß, bald klein, bisweilen wurden sie zu Schreckgespenstern und dann plötzlich wieder zu etwas Schönerem, Lichthem.²⁷

Eifersucht gebiert paranoide Gefühle und Vorstellungen. Halluzinationen drängen sich dem Eifersüchtigen beinahe auf, und nicht immer, vor allem nicht in der Erinnerung, lassen sie sich von wirklich Erlebtem unterscheiden. In der zeitlosen Gegenwart des Orts Manazuru sieht Kei die (vermeintlichen) Erinnerungen als Vorstellungsbilder vor sich. Und die eine, zugleich aber plurale Geschichte, die die Autorin Hiromi Kawakami uns in *Manazuru* erzählt, hat tatsächlich jene unentwegt changierende Form, die den Wolken eignet. Und so luftig wie ihr Gehalt ist auch die Sprache, in der sie geschrieben ist.

Die angstbestimmte, paranoide Seite des Erzählens in *Manazuru* kommt am deutlichsten in der Passage zum Ausdruck, wo Kei um ihre halbwüchsige Tochter Momo fürchtet, die abends nicht zum vereinbarten Zeitpunkt nach Hause gekommen ist und sich offenbar, statt in der Bücherei zu lernen, irgendwo herumgetrieben hat. Dank der namenlosen Frau, der Botschafterin aus der Geisterwelt, findet Kei Momo in der Nähe eines Baseballplatzes. Bei ihr ist ein Schatten, den Kei sogar anspricht: »Wer sind Sie?« Die Antwort (oder Nicht-Antwort) gibt nicht der Schatten, sondern Momo: »Das spielt keine Rolle.«²⁸ Die beiden Sätze stehen allerdings nicht zwischen Anführungszeichen, sodass der Leser nicht einmal sicher kann, dass sie wirklich ausgesprochen wurden – ein kleines typographisches Mittel, mit dem Kawakami auch sonst immer wieder den Wechsel zwischen realen und inneren Stimmen kennzeichnet. Aus der Szene geht nicht einmal hervor, ob es sich bei dem Schatten um einen Mann oder um eine Frau handelt, obwohl der Leser den Eindruck gewinnt, Momo sei mit einem – vermutlich schon älteren – Mann zusammengewesen. Zu Beginn des folgenden Kapitels besteht Momo darauf, die Identität der Person für sich zu behalten. Gegen Ende des Buchs fragt sie ihre Mutter erstaunt: »Das war mein Vater?« Und gibt erstmals eine Erklärung: »Ich habe mich gefürchtet. Weil ich nichts wusste, hatte ich Angst. Und weil ich Angst hatte, fühlte ich mich zu ihm hingezogen und wollte mit ihm gehen.«²⁹

Dass der Mann ihr Vater war, also der vor dreizehn Jahren verschwundene Rei, den Kei nicht vergessen kann, ist nur eine Vermutung – ein Gefühl –

ihrer Mutter. Es wäre ebensogut möglich, dass sie ihre Tochter damals beim Baseballplatz in letzter Sekunde vor einem unbekanntem Übeltäter gerettet hat. Vergegenwärtigt man sich die Romanhandlung mit kritischen Augen, so wird man zunächst anmerken, dass der Charakter Momos nicht unbedingt Neugier für fremde Männer nahelegt. Dass sich das Mädchen gegen ihre Mutter zusehends verschließt, wäre dann eher ein auktorialer Trick, der diesen – alles in allem sehr dünnen – Erzählstrang rechtfertigen soll. Versetzt man sich andererseits in die Perspektive jenes flüchtigen Schattens und nimmt an, es habe sich tatsächlich um Rei gehandelt, so müsste man annehmen, dass die geheimnisvolle, abwesend-anwesende Hauptfigur nicht gestorben ist und schon gar nicht von Kei – was in einem Kapitel des Romans zumindest als Möglichkeit aufblitzt – ermordet wurde, sondern sich aus irgendwelchen Gründen in eine andere Existenz verabschiedet hat. Unter dieser Voraussetzung ist er ein Vater, der Sehnsucht nach seiner Tochter hat oder wenigstens Neugier dafür, was aus ihr geworden ist. Oder aber ... Noch andere Varianten sind möglich. Die Phantasie des Lesers wird durch die geisterhaften Szenerien des Romans angeregt und nicht, wie es Fantasy-Produkte durch allzu konkretes Ausmalen des Unerhörten oft tun, eingeengt. Viele Möglichkeiten also. Zu viele?

Zeitweise fühlt sich die Ich-Erzählerin von zwanzig oder dreißig »Präsenzen« umgeben, von denen die allermeisten jedoch keine bestimmte Gestalt annehmen. Ausnahmen sind eigentlich nur die namenlose Frau und Rei, dessen Materialisierung Kei herbeisehnt. Die namenlose, schemenhafte Frau erscheint in bestimmten Momenten als Alter-Ego ihrer selbst, sie könnte auch ein inneres Ich sein, das sie entäußert und von sich abgespalten hat. Die Präsenzen sind unterschiedlich dicht, manchmal nur Schatten oder sogar bloße Ahnungen ohne die geringste Sichtbarkeit, substanzlos, dann wieder plastischer, fast greifbar. Auch Kei selbst droht hin und wieder zu solch einem Wesen zu werden; in einer Phase des Romans hat man den Eindruck, als könnte sie jederzeit, begleitet von der Botin, ins Schattenreich hinüberwechseln. »Meine Auflösung hatte begonnen, und ich fühlte mich bis in die Arme gelähmt«, berichtet Kei.³⁰ Einen solchen fortschreitenden Verlust an Materialität erfährt auch die junge Heldin in Hayao Miyazakis (später verfilmtem) Manga *Chihiros Reise ins Zauberreich*. Zum Glück kann die Selbstaflösung dort gestoppt werden; man sieht auf Miyazakis Bildern, wie die Bewegung in beide Richtungen geht, von der Materialität zur Immaterialität und umgekehrt.³¹ So ist das auch in *Manazuru*: Die Ich-Erzählerin verliert als körperliches Wesen ihre materielle Dichte, während das zunächst nur erahnte übersinnliche Wesen an Körperlichkeit gewinnt.

Altjapanische und alteuropäische Überlieferungsstränge. – Reis Vater lässt seinen Sohn nach dreizehn Jahren für tot erklären, und Kei, seine ehemalige

Frau, hat nichts dagegen einzuwenden. Sie nimmt an einer Gedenkfeier in Reis Heimatstadt teil (man erkennt Onomichi, einen spirituellen Ort mit zahlreichen Tempeln und Schreinen, dem Wim Wenders mit einem Foto-Buch ein Denkmal setzte³²), die man sich wohl ähnlich vorzustellen hat wie die familiären Totengedenkfeiern, die man in Japan für die Verstorbenen alle sieben Jahre nach ihrem Abscheiden hält. Keis Aufmerksamkeit wird durch eine Gruppe von Hina-Puppen beansprucht, also von traditionellen Figürchen, die beim jährlichen Mädchen-Fest, dem *hinamatsuri* am 3. März, Verwendung finden. Während der Feier sieht Kei »durch die mit Papier bespannte Schiebetür die Schatten der Bäume im Garten.« Schon vorher hatte sie eine Präsenz wahrgenommen, und neben den Puppen, die selbst etwas Geisterhaftes haben und in eine versunkene Vergangenheit weisen, meldet sie sich erneut. »Die schwache Präsenz kam und ging. Schließlich wurde sie in die Vitrine mit den Puppen hineingesogen. Die Pfeile, die die Minister zur Rechten und zur Linken auf dem Rücken trugen, waren hübsch und in der Form eines Fächers angeordnet.«³³ Die Figuren gehören zum Hofstaat der Heian-Zeit, wie er im *Genji-Monogatari* beschrieben wird. Dort scheint die Präsenz herzustammen.

Die Gedenkfeier findet in einem altjapanischen Zimmer statt, wo Halbschatten herrschen und das Sichtbare oft nur indirekt oder verschleiert wahrgenommen wird. Genau diese Ästhetik der Zurückhaltung herrscht im *Genji-Monogatari*, und Junichiro Tanizaki hat sie in seinem *Lob des Schattens* noch einmal beschrieben und gerühmt, vielleicht zum letzten Mal, denn das moderne Japan frönt einer Ästhetik der grellen Beleuchtung.³⁴ Auch auf diesem Weg kann man Kawakamis Obsession der schwachen Präsenzen verstehen: als Rettung einer vormodernen Ästhetik im Kontext einer Zeit, die Plastizität und Helligkeit, Aufklärung und Pragmatismus bevorzugt. Das eine kann mit dem anderen wechseln bis hin zur Oszillation, jedenfalls in einem Roman wie *Manazuru*, in diesem poetisch-ambivalenten Raum gesteigerter Sensibilität und Aufmerksamkeit, der sich von spätmodernen Verhaltensformen freilich bedroht sehen kann. Gegen Ende des Romans, als Kei sich vom Schattenreich zu entfernen scheint, triumphiert das Sonnenlicht, das die häusliche Welt und den urbanen Park durchflutet, ohne von menschlichen Artefakten geschmälert zu werden. Dabei gewinnen sogar noch dieses Licht und die zutage tretenden Alltagsdinge in Kawakamis Beschwörung etwas Geheimnisvolles, ganz im Sinne des solaren Animismus, den die Autorin in ihrem Kommentar zum *Bären-gott* erwähnt.³⁵

Ausgehend von subtilen Wahrnehmungsschwankungen der Ich-Figur entfaltet sich die mehrdimensionale Fiktion von *Manazuru* und bringt dabei nach und nach eine Vielzahl japanischer Prägungen ins Spiel, zum Teil sogar im Sinne von Lokalkolorit, das Kawakami wohl ganz bewusst einsetzt, neben Hina-Puppen und buddhistischer Totenfeier auch die traditionellen,

shintoistisch geprägten Umzüge im realen Ort Manazuru, wo die Menge hinter tragbaren Schreinen, sogenannten *mikoshi*, herläuft, und auch die Wetterverhältnisse, indem sie Kei an der Küste in einen Taifun geraten lässt. Im Nachwort zur Taschenbuchausgabe von *Manazuru* weist Masashi Miura nicht nur auf das Genji-Monogatari hin, sondern auch auf das No-Theater, wo Götter und Menschen, Geister und Tiere, aber auch die Seelen Verstorbener gleichberechtigt nebeneinander aufzutreten pflegen.³⁶ Keis ambivalenter Umgang mit dem Geisterreich ließe sich aber auch mit der europäisch-griechischen Vorstellung einer Unterwelt in Zusammenhang bringen, zumal Kawakami die Präsenzen in der Art von Schatten porträtiert. Insofern hat *Manazuru* Anteil an jener telepathischen Literatur, deren Bogen sich von der griechischen Mythologie über Ovid und Goethe bis zu Jean Cocteau, Ingeborg Bachmann und Paul Celan spannt, mit vorläufigem Schlusspunkt bei Elfriede Jelinek und ihrem Theaterstück *Schatten (Eurydike sagt)*. Kei will ihren Mann aus dem Schattenreich zurückholen, und zugleich hat sie Angst davor, oder sie befürchtet, selbst zum Schatten zu werden. Auf dem Höhepunkt ihrer Manazuru-Obsession entspinnt sich ein Dialog mit der namenlosen Frau, also der Botin aus dem Jenseits, die ihr in dieser Szene nicht als Feindin, sondern ausdrücklich als Freundin erscheint.

»Ich will Rei sehen«, bat ich sie.

»Willst du das wirklich?«

»Ja.«

»Auch wenn du dann vielleicht nicht mehr zurückkannst?«

»Dann ist es eben so.«

»Und deine Tochter?«

»Sie braucht mich nicht mehr.«³⁷

Die Ich-Erzählerin wird, wie wir alle, von der Nicht-Existenz verfolgt, und zugleich ist sie die Verfolgerin, die aus dem Nichts ein Etwas gewinnen (oder zurückgewinnen) will – was letzten Endes die Aufgabe jedes schöpferischen Künstlers, jedes Erzeugers von Fiktionen ist.

Metaphysik. – Die zuletzt zitierte Passage zeigt, dass *Manazuru* metaphysische Fragestellungen berührt, wie sie seit der Antike in Europa ausgeprägt wurden, ohne dass sich die Autorin dabei einer entsprechenden Terminologie bedienen würde. Die metaphysischen Hintergründe schieben sich unmerklich, mit narrativer Selbstverständlichkeit, ins Blickfeld des Lesers. Selbstreflexion vermeidet Hiromi in ihren Romanen, sie beschränkt sie auf Essays wie den eingangs besprochenen über den *Bäregott*. Eine Ausnahme könnte man in der Schlusspassage von *Manazuru* sehen, wo die Ich-Erzählerin feststellt: »Aus dem

Nichts kommen wir, und ins Nichts kehren wir zurück.«³⁸ Dieser Satz erinnert an das jüdisch-christliche *Memento Mori*, das auf die Genesis zurückgeht: »Bedenke, Mensch, dass du Staub bist und zum Staub zurückkehren wirst.« Damit begnügen sich die Religionen freilich nicht, und auch Kawakamis Heldin äußert im selben Atemzug die wohl eher im Sinne der buddhistischen Wiedergeburtstheorie aufzufassende Hoffnung: »Rei, irgendwann in ferner Zukunft können auch wir uns wiedersehen.«

Die philosophische Grundierung des Romans wird besonders deutlich, wenn Kawakami den zeitlichen Aspekt des Verschwindens ins Spiel bringt. Da taucht nämlich der Gedanke auf, dass jede größere Selbstveränderung bereits als Auflösung des dem Ich vertrauten Subjekts zu verstehen ist. Der Gedankengang beginnt mit der Beobachtung, dass Abwesenheit entweder ein Nicht-mehr- oder ein Noch-nicht-da-Sein sein kann, wobei Letzteres sich mit der Annahme verbindet, dass der Vermisste irgendwann wieder auftauchen wird. In diesem Zusammenhang formuliert die Ich-Erzählerin einen zunächst etwas rätselhaft anmutenden Gedanken:

Nur wer in der Gegenwart präsent ist, dessen vergangene Gestalt kann verschwinden. Wenn jemand jedoch nicht anwesend ist, bleibt sie präsent. Man kann sie nirgendwohin verschwinden lassen. Obwohl die Person gar nicht da ist, verschwindet sie einfach nicht.³⁹

Kei bezieht sich hier auf das Gedächtnis, in dem die Gestalt des in der Realität Abwesenden gespeichert ist. Das Vorhandensein im Gedächtnis tendiert zur Immobilität: Wir erinnern die betreffende Person so, wie sie einst war, ohne die Veränderungen, die sie in der Zwischenzeit zweifellos durchgemacht hat. Echtes Verschwinden wäre in diesem Sinn Identitätswechsel durch Veränderung des eigenen Wesens. Diese Schlussfolgerung mag übertrieben klingen, da bei allen Veränderungen ein unveränderlicher Kern fortbesteht, den man recht eigentlich als Identität bezeichnen mag. Dennoch scheint die Erfahrung, dass Beziehungen nicht abgeschlossen sind, wenn der Andere vorzeitig verschwindet oder man selbst sich vorzeitig von ihm trennt, menschliches Allgemeingut zu sein. Aus der Ich-Perspektive betrachtet, ergibt sich daraus wiederum die Frage, ob man wirklich eine einzige, identische Person ist, oder nicht doch zwei. In bestimmten, biographisch bedeutsamen Augenblicken käme es dann zur Verdoppelung. Die dazugehörige Empfindung formuliert Kawakami in diesem Satz: »Ich legte mir die Arme um den Körper und umarmte mich fest.«⁴⁰ An dieser Stelle endet ein Kapitel, und es ergibt sich ein Leerraum im Erzählablauf. Ob das Sich-selbst-Festhalten im Interesse des zur Spaltung neigenden Ichs ist oder ob es besser wäre, mit dem Anderen auch das alte Ich loszulassen, bleibt an dieser Stelle offen.

Ausbildung und Veränderung, Verlust und Pluralisierung von Identität sind ein offenes oder unterschwelliges Thema in zahllosen Werken der Weltliteratur. Ja, die Suche nach und Problematisierung von Identität ließe sich geradezu als eine wesentliche *raison d'être* literarischen Ausdrucks definieren. Entsprechend willkürlich muss die Auswahl von zwei oder drei Beispielen wirken, die ich hier anführe, um einen interkulturellen Kontext metaphysisch-phantastischer Literatur, in den sich ein Roman wie *Manazuru* stellen ließe, wenigstens anzudeuten. In ihrem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* schildert die türkisch-deutsche Autorin Emine Sevgi Özdamar eine für das Leben der Heldin bedeutsame Entscheidungssituation auf eine Weise, die an den Surrealismus – eher der Malerei und des Films als der Literatur – erinnert, in Bezug auf die Erzählhandlung aber nichts anderes als einen Entwicklungssprung der jungen Heldin bezeichnet. »Die Schauspielerin kam aus meinem Körper heraus, vor sich her schob sie einen Mann und ein Kind und warf sie vom Schiff ins Marmara-Meer. Dann kam sie zurück und ging wieder in mich hinein.«⁴¹ Was hier als Mord beschrieben wird, ist in narrativ-kausaler Rationalisierung, die wir als Interpreten betreiben, die Tötung einer Lebensmöglichkeit. Zu solchen »Tötungen« ist jedes Subjekt wenigstens manchmal genötigt, wenn es sich selbst wählt. Diese Freiheitsforderung wurde im Kontext des französischen Existenzialismus formuliert,⁴² sie entspricht aber einer menschlichen Grunderfahrung. Der metaphorische Mord ist, wie Özdamar sehr schön beschreibt, zugleich eine Geburt.

Manchmal wünscht man sich, die Zeit möge stehen bleiben, und manchmal bleibt sie wirklich stehen: in der subjektiven Wahrnehmung, oder aber in der Fiktion, die ja im wirklichen Leben wurzelt. Die schöpferische Fiktion nutzt die Erstarrung, um imaginäre Räume zu öffnen, zum Beispiel im Märchen *Dornröschen*, wo der Stillstand eine Strafe bedeutet. In anderen Fällen ist er die Erfüllung eines Wunsches. In Borges' Erzählung *Das geheime Wunder* erbittet sich ein jüdischer Gelehrter in Prag in dem Augenblick, in dem er füsiliert werden soll (die Handlung spielt im Jahr 1939) von seinem Gott ein Jahr, um ein unvollendet gebliebenes Drama fertigstellen zu können. Das Jahr wird ihm gewährt, seine Umgebung und er selbst sind paralysiert (wie die Figuren in *Dornröschen*), die bereits abgeschossene tödliche Kugel bleibt in der Luft stehen, und nun dehnt sich der Raum zwischen einer Sekunde und der nächsten auf ein Jahr aus, in welchem der arme Gelehrte tatsächlich sein Drama vollendet. »Peinlich genau, unbeweglich, geheim spannt er in der Zeit sein hohes unsichtbares Labyrinth.«⁴³ Traum oder Wirklichkeit? Subjektives Erleben einer Sekunde, gegen die numerisch ablaufende Zeit? In *Manazuru*, dem scheinbar realen, in der fiktionalen Wirklichkeit aber halluzinatorischen Ort, der sich immer wieder in die wirkliche, mehr oder minder realistisch dargestellte Lebenswelt der Ich-Erzählerin schiebt, wartet sie einmal – selbst

das Wort »einmal« wäre zwischen Anführungszeichen zu setzen – auf den Bus, und sie blickt auf ihre Armbanduhr: Der Bus geht in zehn Minuten. Als sie dann neuerlich auf die Uhr schaut, geht er wieder in zehn Minuten. Und so weiter, die Zeit ist stehen geblieben, es gibt nicht einmal ein Und-so-Weiter. Diese andere Welt ist lautlos, die Feuerwehrrwagen »standen wie eingefroren«⁴⁴ – eine Szenerie, wie man sie in grotesker Übertreibung etwa auch in der Verfilmung von Michael Endes Roman *Momo* »sehen« kann.⁴⁵ Meister Hora, der Verwalter der Zeit, hat die Zeit angehalten, um der Heldin für ihren Kampf – sozusagen – mehr Zeit zu verschaffen. Hier wie bei Borges nützt der Stillstand dem Helden, bei Kawakami bleibt er ambivalent. Wer in die Zeitlosigkeit hineingesogen wird, kommt möglicherweise nicht mehr aus ihr heraus.

Weibliches Begehren und Häuslichkeit. – Im erzählerischen Alltag zeitgenössischer japanischer Literatur verbergen sich metaphysische Fragen in der Regel hinter lebenspraktischen oder auch hedonistischen Entscheidungszwängen: Wie gehe ich mit meiner halbwüchsigen Tochter um? Welche Rolle soll deren Großmutter im Haushalt spielen? Welche Speisen bestelle ich beim nächsten Besuch im Izakaya? Am Ende der von ihr erzählten Geschichte löst sich Kei, wie wir gesehen haben, vom Schattenreich Manazuru. Ist es besser, auf die »ewige Liebe« zu verzichten? Kommt man im wirklichen Leben ohne pragmatische Anpassung nicht durch? Wieder keine Antworten, der Leser muss sie sich selbst geben. Nachdem wir uns ausführlich mit Keis Beziehungen zum vielgestaltigen Jenseits befasst haben, ist es höchste Zeit anzumerken, dass ein großer Teil des Romans – es wird wohl etwa die Hälfte des Erzählinhalts sein – im sinnlich wahrnehmbaren Diesseits spielt, dem die Figuren einschließlich der Erzählerin durchaus zugetan sind. Hört man in *Manazuru* ein fernes Echo des Genji-Monogatari mit, so geht dieses nicht nur vom alten Geister- und Nachweltglauben aus, sondern auch von der kräftigen Erotik und der subtilen Ästhetik der erzählten Welt von Heian-Kyoto.⁴⁶ *Manazuru* ist ebenfalls ein erotischer Roman – und nicht nur ein »Liebesroman«, wie die deutsche Ausgabe mit Blick auf vermeintliche Zielgruppen suggeriert.⁴⁷ Das sexuelle Begehren der Hauptfigur verschafft sich mit großer Entschiedenheit Ausdruck, sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch auf der sprachlich-erzählerischen. Was die Beschreibung erotischer Szenen betrifft, ist die Autorin jedoch sparsam; Erzählökonomie steigert bekanntlich in vielen Fällen die Wirkung des Erzählten. Zur Zeit, als ihr Roman *Lust* erschien, erklärte Elfriede Jelinek, sie habe versucht, eine weibliche Sprache für das Obszöne zu finden. Sie habe dann aber erkannt, dass eine Frau diesen Anspruch nicht einlösen könne.⁴⁸ Vielleicht wird die Menschheit ja auch in Zukunft ohne weibliche Pornographie auskommen. Nicht aber ohne die Darstellung sexuellen Begehrens aus weiblicher Perspektive, und das gelingt Kawakami

dank der positiven Diesseitsorientierung, die in ihrem Schreiben die Oberhand behält über Möglichkeitslabyrinth und Gesellschaftskritik. Ihr erfolgreichster Roman *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* geht ganz in dieser sinnlichen Welt auf (erst im Schlusskapitel, in dem die Heldin aus ihrer Kindheit erzählt, tauchen Phantasiewesen aus der japanischen Mythologie und andere seltsame »Begleiter« auf).

Kawakami scheut sich nicht, die häusliche Umgebung als irdisches Reich zu beschreiben, in dem eine Frau in Übereinstimmung mit der selbstgestalteten Umgebung leben kann. Die Ich-Erzählerin von *Manazuru* lebt mit zwei anderen weiblichen Wesen zusammen, ihrer Tochter und ihrer Mutter. Die familiären Beziehungen übergreifen drei Generationen, nicht im Sinn der alten Großfamilie, sondern einer Zeit entsprechend, in welcher Single-Dasein und Patchwork-Familien gang und gäbe sind. Während sich Momos Mutter – also Kei – der Geisterwelt zuwendet, gewinnt ihre Großmutter als Bezugsperson an Bedeutung, sodass trotz der Krise, die Kei durchmacht, ein familiäres Gleichgewicht fortbesteht. Das Thema selbst ist alt, man findet es zum Beispiel bei Adalbert Stifter: Der Brückenschlag zwischen den Generationen sichert eine Dauer, die das Individuum übersteigt und an der es teilhaben kann. Jene Identität, die durch das Vordringen des Schattenreichs in Frage gestellt wird, stellt sich als Einheit von Veränderung und Bewahrung dar. Innerhalb dieses Bereichs, der den Einzelnen Sicherheit gibt, kann das Spiel von Nähe und Distanz stattfinden, zwischen Mann und Frau, aber auch zwischen Mutter und Tochter. Kei denkt zurück an die Zeit, als Umarmungen mit dem Kleinkind selbstverständlich waren, und es gelingt ihr zu akzeptieren, dass die Halbwüchsige auf Distanz zu ihr geht – was nötig ist, damit sie ihre eigene Identität ausbilden kann.

Das Spiel von Nähe und Ferne zwischen den Individuen findet überall auf der Welt statt, es folgt aber unterschiedlichen Normen und Traditionen. Japan hat dabei eine Sonderstellung, da dem Anschein nach Höflichkeitsregeln vorherrschen, die Nähe in den meisten Fällen unterbinden. Nicht nur sind Küsse in der Öffentlichkeit verpönt, man gibt sich nicht einmal die Hand. Händchen haltende Paare sieht man nach wie vor selten, und wenn, dann sieht es so aus, als geschähe es fast heimlich, mit Scham. Man isst nicht auf der Straße oder in öffentlichen Verkehrsmitteln, beim Lachen halten sich viele, vor allem Frauen, die Hand vor den Mund, und wenn man sich erkältet hat, trägt man eine Gesichtsmaske, um die anderen und sich selbst nicht zu gefährden (was manchmal die verbale Kommunikation erschwert). Bezeichnend für diese Reserviertheit ist der folgende häusliche Dialog zwischen Mutter und Großmutter:

»Du würdest Momo gern öfter berühren, nicht?«, sagte meine Mutter ruhig. »Aber man darf Menschen nicht so einfach anfassen«, fügte sie hinzu.

Ein unerklärlicher Schauer ergriff mich, und ich sah meiner Mutter ins Gesicht. Sie sah aus wie immer.

»Auch das eigene Kind nicht? Mein eigenes Fleisch und Blut nicht?«, fragte ich hastig.

»Ach, Kei, jetzt redest du selbst wie ein Kind.« Sie lachte wieder. »Was denkst du denn? Du warst doch früher genauso.«⁴⁹

Was für europäische Ohren vielleicht konservativ und streng klingt, ist für Kei durchaus bedenkenswert, obwohl sie die Nähe zu ihrer Tochter (Momo) weiterhin vermissen wird. Die beiden Frauen lassen das Thema auf sich beruhen und widmen sich – wiederum bezeichnend – den eben zubereiteten Speisen.

»Möchtest du vielleicht etwas Niboshi [kleine Sardinen] essen? Ich habe sie mit Sektang und Sojasoße gekocht. Ein paar werden deinem Blutdruck schon nicht schaden. Sie schmecken wirklich gut zu grünem Tee«, schlug ich vor, um wieder etwas Normalität einkehren zu lassen. In Tokyo gab es ein alltägliches Leben, hinter dem man sich verstecken konnte. In Manazuru nicht.⁵⁰

Kawakamis Romane vermitteln immer auch etwas von den Wohltaten und Freuden der Normalität, ohne sich vollends damit zu begnügen.

Neben der Distanz, die dann doch immer wieder in Nähe umschlagen kann, ist die beflissene, geschäftige Lebenshaltung eine atmosphärische Besonderheit des japanischen Alltagslebens. Auch dieser Aspekt kommt in *Manazuru* vor als notwendiger Bestandteil, der nicht selten auch eingesetzt wird, um Distanz aufrecht zu erhalten. Bittet man in Japan um einen Termin oder schlägt ein Zusammentreffen vor, so ist die erste Antwort häufig: »Isogashii« (ich habe viel zu tun). Geht man in ein Konzert, so dankt die Moderatorenstimme dem Publikum fürs Kommen, »obwohl alle so beschäftigt sind«. Sowohl ihre Tochter als auch Seiji, ihr Liebhaber, geben Kei mit dieser Formel einen Korb. Nachdem er mehrmals auf seine beruflichen Verpflichtungen hingewiesen hat, bittet sie Seiji, sie »kurz anzurufen«, wenn er wieder Zeit habe, woraufhin er zögert, »als würde er mich gleich bitten, ihn nicht mehr anzurufen.«⁵¹ Solche Dialoge verweisen nicht nur auf ein strenges Arbeitsethos, das in Japan immer noch die Skala der Werte anführt, sondern auch auf jahrhundertlang gefestigte, im Ursprung konfuzianisch beeinflusste Umgangsformen.

Wenn es so etwas gibt wie eine spezifisch weibliche Sensibilität, in Kawakamis Romanen wird sie greifbar, spürbar, sinnlich erfahrbar. Natürlich ist sie nicht die erste Autorin, für die das gilt. Andere haben vor ihr ausgehend von der häuslichen und/oder mütterlichen Perspektive geschrieben, zum Beispiel die

Sizilianerin Maria Messina. Das Weibliche ist dabei nicht so sehr Kampf für oder gegen etwas, es bestimmt sich vielmehr durch eine Position, die der Frau historisch, kulturell, zum Teil auch biologisch zugefallen ist (und natürlich Veränderungen unterworfen ist). Verständnis für Lebewesen und Lebensmittel, Einfühlungsvermögen in den Mitmenschen, fürsorgliches Verhalten gegenüber Angehörigen, aber auch Dingen, Bevorzugung eines friedlichen Miteinanders anstelle von Kampf und Konkurrenz, sodass das Spiel von Nähe und Ferne recht eigentlich stattfinden kann ... Marguerite Duras, eine Pionierin weiblich-erotischer Erzählliteratur, hat 1986 in ihren Gesprächen mit Jérôme Beaujour, die so etwas wie einen Lebensrückblick der Autorin darstellen, emphatisch behauptet, die Lage der Frau habe sich »im Wesentlichen« nicht geändert; sie kümmere sich »um alles im Haus, auch wenn sie Hilfestellungen erhält und viel erfahrener ist als früher, viel klüger und mutiger. Auch wenn sie viel mehr Selbstbewusstsein besitzt. Öfter als früher ist sie Schriftstellerin, aber im Vergleich zum Mann hat sie sich nicht geändert.«⁵² Das alles trifft auf Hiromi Kawakami und die weiblichen Figuren ihrer Romane zu. Selbstbewusst, klug, mutig, auch zweifelnd, manchmal melancholisch, oder geschäftig in ihrem Beruf, aber immer zu dem stehend, was von alters her ihr Bereich ist: das Haus, die Küche, die Angehörigen, die Erzeugung und das Bewahren von Leben.

Dieser weiblichen Ästhetik korrespondiert bei Kawakami ein Prosastil, dessen hervorstechende Merkmale nicht so sehr Einfachheit oder »Schmucklosigkeit« sind, sondern Weichheit und Aussparung. Also ein annäherungsweise, behutsames, oft auch poetisches Schreiben, das Mehrdeutigkeiten und vage Formulierungen zulässt; eine Erzählform, die mehr mit Andeutungen und Evokationen als mit ausführlichen Beschreibungen arbeitet und gerade dadurch das Andere, die Dinge, das So-Sein zu Wort kommen lässt. Nicht geschwätzig und nicht hermetisch, sondern eine Mischung aus Plauderton und Verschwiegenheit. Mehr als in anderen Büchern gebraucht Kawakami in *Manazuru* Kurzsätze. Sie setzt Punkte, wo sie den Satz fortführen oder einen weiteren Satz nach einem Komma anfügen könnte. Dadurch entstehen viele kleine Pausen, in der eine wortlose Nachdenklichkeit wiederholt: Was könnte es mit jenem Phänomen auf sich haben? Was hat mir das Wesen sagen wollen? War es denn überhaupt da?

Weiche Fügung, harte Übersetzung. – Diese Beobachtungen gelten schon für den ersten Satz des Romans. Übersetzt man ihn möglichst wörtlich, erhält man diese Wortfolge: »Während ich vor mich hinging, war etwas in meiner Nähe.« Liest man nur diesen Satz, ist noch nicht einmal sicher, ob das Wesen (»mono«) menschlich ist oder nicht. Im zweiten Satz erläutert die Erzählerin dann, dass sie nicht sagen konnte, ob das Etwas weiblich oder männlich war. In

der deutschen Übersetzung von Ursula Gräfe (und Kimiko Nakayama-Ziegler, aber für das Deutsche wird die Erstgenannte verantwortlich sein) liest sich der Eingangssatz in extremer Kürze: »Jemand folgte mir.« Mit aller sprachlichen Härte, etwa so, wie ein Krimi beginnen könnte. Diese übersetzerisch-sprachstilistische Tendenz hält Gräfe bis zum Schluss durch. Die ohnehin schon kurzen Sätze, die im Japanischen, das keine Relativsätze kennt, mehr oder minder natürlich wirken, werden in der deutschen Fassung noch kürzer, vielfach steigt die Zahl der Sätze pro Absatz. Die beiden letzten Sätze von *Am Meer ist es wärmer* lauten: »Von fern ertönte Momos weiche Stimme. Der Park war ganz von Licht durchflutet.« Im Original sind sie nicht durch einen Punkt getrennt, sondern durch ein Komma verbunden. Der Rhythmus, der sich in der Übersetzung herstellt, ist nicht weich, tastend oder nachdenklich. Zugespitzt formuliert: Er erinnert an die raschen Schläge eines Holzhackers. Seltsam, aber ganz ähnlich klingen die Sätze in Haruki Murakamis ebenfalls von Ursula Gräfe übersetztem Buch *Wovon ich rede, wenn ich vom Laufen rede*, das inhaltlich nichts und stilistisch (im Original) wenig mit *Manazuru* zu tun hat. Kann es sein, dass bei dieser zweifellos höchst verdienstvollen Übersetzerin die Routine oder die Fülle der Aufträge sprachliche Sensibilität und übersetzerisches Abwägen, das auch in »schnörkelloser« Prosa zuweilen notwendig ist, in den Hintergrund gedrängt hat? Gewiss, man *kann* Kawakamis Bücher »in einem Zug« auslesen. Man *sollte* es aber nicht unbedingt tun, und keinesfalls sollte die Übersetzung einen solchen Leserhythmus fördern.

Es ist hier nicht der Ort, ausgiebig Übersetzungskritik zu treiben, aber wenigstens eine Stelle sei etwas eingehender besprochen. Eine der gekonnten atmosphärischen Beschreibungen – besser gesagt: Evokationen – in *Manazuru* liest sich auf Deutsch so:

Es war mitten in der Nacht.

Laute erfüllten das Hotel. Die Wellen rauschten. Lastwagen donnerten die Landstraße entlang. Ein Stuhl quietschte, als der müde Nachtportier sich darauf fallen ließ. Zahllose Insekten sirrten vor dem Fenster.⁵³

Im japanischen Original wird in allen diesen Sätzen (außer dem ersten) das Wort *oto* – Laut oder Geräusch – verwendet.⁵⁴ Im Deutschen geht dieser Parallelismus verloren, die Übersetzerin scheint keinen Versuch gemacht zu haben, ihn zu bewahren. »Die Wellen rauschten« ist im Original ohne Verb ausgedrückt, sodass er wie ein Haiku klingt: »Rauschen der Wellen.« Darüber hinaus wird das Wort »Nacht« aus dem ersten Satz in der folgenden Aufzählung zweimal wiederholt, in der Übersetzung aber nur einmal. Aus der attributiven Fügung »nächtliche Lastwagen« hat sie das Adjektiv gestrichen oder vergessen. Kurz zusammengefasst: Gräfe hat den Inhalt weitgehend korrekt wiedergegeben

und (möglichst?) schnörkellose Sätze fabriziert, aber der Poetizität dieser Sätze keinerlei Bedeutung beigemessen und deshalb erst gar nicht versucht, sie im Deutschen wiedererstehen zu lassen.

Möglichkeitssinn oder Beliebigkeit? – In einem teils erhellenden, teils etwas seltsamen Essay über *Wahrheit und Wirklichkeit* versuchte Karl Gutzkow eine Klassifizierung literarischer Werke anhand der Art ihres Wirklichkeitsbezugs. Er kommt zu einer der damals, in der Epoche Hegels, beliebten Dreiteilungen: »Schale Gemüter wissen nur das, was geschieht; Begabte ahnen, was sein könnte; Freie bauen sich ihre eigene Welt.« Solehe Freiheit findet Gutzkow in Religion und Poesie, er scheint aber zuzugestehen, dass auch Wirklichkeitsabbildung und antizipatorisches Schreiben, das sich im Unterschied zur frei phantasierenden Dichtung an das Wahrscheinlichkeitsgebot hält, eine Daseinsberechtigung haben. Der freie Dichter baut auf seinen ausgeprägten Möglichkeitssinn und lässt sich in seinen Schöpfungen von der Wirklichkeit nicht behindern. »Unendlich ist das Reich der Möglichkeit, jenes Schattenreich, das hinter den am Lichte der Begebenheiten sichtbaren Erscheinungen liegt.«⁵⁵ Genau dieses Reich betritt der Leser von *Manazuru*, und es ist gewiss kein Zufall, dass Gutzkow von »Schatten« spricht statt von lebendigen, blutvollen Charakteren, wie sie die Vertreter des literarischen Realismus fordern. Die Kunst des freien Dichters besteht nach Gutzkow darin, Unsichtbares durch Worte sichtbar zu machen; oder auch umgekehrt, nach Rilkes Interpretation von »Verwandlung« in der siebten *Duineser Elegie*, die Erde unsichtbar erstehen zu lassen.⁵⁶ Während Rei, der verschwundene Ehemann der Ich-Erzählerin von *Manazuru*, einer schattenhaften Unterwelt anzugehören scheint, hat die namenlose Frau (die Jenseitsbotin) jedoch etwas Engelhaftes, das sie in einer Reihe mit den durchscheinenden Gestalten von Rilkes Gedichten oder einem Film wie Wenders' *Der Himmel über Berlin* erscheinen lässt.

Während man Gedichten eine Vielzahl semantischer Bezugsmöglichkeiten zugesteht und sogar als Qualitätsmerkmal anrechnet, hat die Literaturkritik gegen solche Offenheit oftmals Einwände, wenn es sich um Romane handelt. So zeigt sich auch Georg Patzer in seiner Besprechung von Kawakamis *Manazuru*-Roman, den er offenbar doch mit Genuss gelesen hat, am Ende etwas ratlos und moniert die Beliebigkeit des Werks: »Das Leben ist geheimnisvoll, scheint Kawakami sagen zu wollen. Das tut dem Roman nicht immer gut, der insgesamt doch etwas zu sehr im Vagen verharret, in einem geisterhaften Zwischenreich.«⁵⁷ Etwas zu sehr ... Aber so ist nun einmal die Machart des Buchs, gebaut »mit den feinsten Fäden der menschlichen Seele.«⁵⁸ Diese Fäden führen in verschiedene Richtungen, sie bilden alle zusammen ein Labyrinth, in dem sich die Heldin (und mit ihr der Leser) tastend, lauschend und ahnend zurechtfindet, ohne jemals sicheren Boden zu gewinnen. Kei pendelt gewissermaßen zwischen

dem Schattenreich – »Zwischenreich« würde ich es nicht nennen – und der helleren, realen Welt, wo die Gesetze von Wahrscheinlichkeit und Kausalität gelten. Die Ich-Erzählerin hat mindestens zwei Gesichter, zwei Existenzen. Empfänglich für übersinnliche Phänomene, gehört sie zugleich zu jenen »schalen Gemütern«, die das Behagen der Normalität goutieren.

Pop oder Elfenbeinturm? – »Sie würden fragen, wo sind sie hin? / Ich werd' niemandem sagen, wo ich bin. / [...] / Lass uns verschwinden, lass uns verschwinden. / Wir lösen uns auf, wir lösen uns auf.« So lautet der Refrain eines Songs der deutschen Popgruppe *Wir sind Helden*.⁵⁹ Der weiche Ton sowohl des Liedtextes als auch der Melodie, des Gesangs, der ganzen musikalischen Atmosphäre (des »Sounds«) erinnern an Kawakamis *Manazuru* – E-Literatur und U-Musik hin oder her. Eine Ich-Erzählerin berichtet von ihrem Wunsch und den ersten Ansätzen, unsichtbar zu werden bzw. sich zu verwandeln. Die sehr behutsam evozierte Verwandlung in einen Hund oder in Krill wäre gleichbedeutend mit der Auslöschung des alten Ichs, und die beiden Verwandelten blieben für die in der menschlichen Normalität Hinterbliebenen unauffindbar.

Gewiss, Kawakamis Roman, bedingt auch durch das Genre, ist viel komplexer, und vor allem fehlt es dem deutschen Song an jener Ambivalenz zwischen Angst und Wunsch, die *Manazuru* so verstörend macht. Der hier nur angedeutete Vergleich bzw. die Vergleichbarkeit als solche kann aber zeigen, dass es einen gemeinsamen Grund der Sensibilität und Subtilität gibt, den ganz unterschiedliche Künstler in unterschiedlichen Bereichen, Elfenbeinturm und Massenkultur, teilen. Oder sollte *Manazuru* doch eher der Pop-Literatur zuzurechnen sein?

3. *Manga*. – Auch *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß*, der Titel des bisher (auch in deutscher Übersetzung) erfolgreichsten Romans von Hiromi Kawakami, passt nicht recht zu seinem Inhalt. Es handelt sich bei diesen zwei Sätzen um ein Zitat aus einem Skifahrerlied, das im Roman rein zufällig vorkommt; nicht etwa in einer Szene in den Bergen in der Umgebung Tokyos, sondern mitten in der Metropole, wohin sich das Liedchen gleichsam verirrt hat. Der Originaltitel des Romans lautet *Die Tasche des Sensei*: für einen deutschen Buchtitel vielleicht nicht so brauchbar, weil »Sensei« beim Massenpublikum allzu fremd anmuten mag. Andererseits sollte man die Leser nicht unterschätzen. Im deutschen Sprachraum erfreuen sich Mangas zunehmender Beliebtheit. Bei dieser Leserschaft bleibt schon einiges hängen an Wissen über japanische Kultur und Sprache.

Das Wort *sensei* ist schwer zu übersetzen. Es bezieht sich nicht allein auf Lehrer und Erzieher, sondern auch, beispielsweise, auf Ärzte. Ein Sensei ist gut

in seinem Beruf oder hat zumindest einen guten Leumund. Oft dient das Wort aber vor allem zur Ehrbezeugung gegenüber einer älteren oder verdienstvollen Person. Der Sensei von Kawakamis Roman ist ein pensionierter Lehrer, gesehen aus der Perspektive der Ich-Erzählerin, einer ehemaligen Schülerin von ihm, 38 Jahre alt und ebenso allein lebend wie er. Jiro Taniguchi hat *Sensei no kaban* als Manga adaptiert und daraus eine *graphic novel* gemacht, einen gezeichneten Roman, der seiner Vorlage entschieden treu ist und viel vom Text wiedergibt, anders als zum Beispiel Nicolas Mahler bei seiner graphischen Bearbeitung von Musils *Mann ohne Eigenschaften*, die vom Text fast gar nichts und kaum etwas von Musilschen Atmosphären übrig lässt.⁶⁰ Taniguchis Verfahren mit seiner Aufmerksamkeit für Details und deren Beziehung zum Bildganzen ist ganz im Sinne des bildnerischen Realismus, den er seit langem pflegt. Die meisten Szenen spielen in Wohngebieten von Tokyo, die Figuren bewegen sich viel im Freien, und so ist es nicht verwunderlich, dass dieses Werk stark an ein anderes, für seine Kunst typisches Werk Taniguchis erinnert, nämlich an den *Spazierenden Mann*.⁶¹ Der Sensei ist auf den Zeichnungen sehr oft mit jener Aktentasche zu sehen, auf die sich der Buchtitel bezieht; in der japanischen Ausgabe ziert er auch das Cover. Diese Aktentasche macht ihn visuell – mehr als in der Romanfassung, wo sie nicht in einem fort Erwähnung findet – zu einem leicht verschrobenern, aber liebenswürdigen Wesen, das ein ganz normales, im Einzelnen aber doch normabweichendes Leben führt. Die Abweichung des Sensei von der Normalität liegt möglicherweise nur in der besonderen Interpretation dessen, was unter »normal« zu verstehen ist. Sein heiteres, undogmatisches Festhalten an Werten und Gepflogenheiten, die sich über lange Zeit als sinnvoll erwiesen haben, kann in einer innovationsstüchtigen Gesellschaft abnormal wirken.

Als sich Tsukiko, die Ich-Erzählerin, in der Kneipe selbst Sake einschenkt, äußert der Sensei Bedenken, denn eine Frau sollte sich nach herkömmlichen Regeln beim Trinken vom ihr zunächst sitzenden Mann bedienen lassen. Tsukikos Antwort: »Sie sind altmodisch, Sensei.« Darauf er: »Das will ich doch hoffen.«⁶² Im Grunde genommen hat aber auch die zirka drei Jahrzehnte jüngere Frau altmodische Züge. Die beiden begegnen sich in einem unsichtbaren Raum, wo bedächtig-bewahrende Gesten vorherrschen. Konservativ im sturen, verbohrtten Sinn sind dagegen ihre gleichaltrigen Arbeitskollegen. Einem von ihnen, der sie angeschnauzt hatte, weil ihm ihre Art des Einschenkens nicht gefiel, gibt Tsukiko zurück: »Ist das nicht eine etwas überholte Sichtweise?«⁶³

Von der Zeitschrift des japanischen Buchhandelsvereins nach ihrem Umgang mit Büchern befragt, kam Hiromi Kawakami im Handumdrehen auf Mangas zu sprechen, für die es in Japan viele spezialisierte Buchhandlungen gibt (neben Manga-Cafés, Manga-Bibliotheken ...). So erzählte sie zum Beispiel von ihrer Suche nach bestimmten Folgen der Serie *Bukkomi no*

taku, die in den 1990er Jahren im *Shounen Magazine* erschienen war, einer Manga-Zeitschrift mit Millionenaufgabe, die sich an Jugendliche männlichen Geschlechts richtet, aber auch von anderen Altersgruppen und, wie man sieht, von Frauen gelesen wird.⁶⁴ Ihre Lesebiographie zeigt, dass Kawakami mit Mangas auf vertrautem Fuß steht. Auch aus diesem Grund liegen graphische Umsetzungen ihrer Romane nahe. Und Jiro Taniguchi mit seiner Neugier für Alltagsszenen – statt Fantasy, Horror, Adventure – scheint der richtige Mann dafür zu sein. In seiner Adaptierung von *Sensei no kaban* lernt man zahlreiche Winkel von Tokyo kennen, man sieht städtische Panoramen und ihre eigene, spröde Schönheit, man sieht steil ansteigende Straßen, Flussuferlandschaften und Parks mit blühenden Kirschbäumen, schmale Gassen mit vielen kleinen Geschäften und steilen Treppen, Gemüsemärkte, Stromleitungen, nächtliche Straßenlaternen ... Nur nicht das High-Tech-Tokyo, an das man in Europa denkt, wenn der Name der Stadt fällt. In solchen kleinteiligen, vertrauten, manchmal sogar ein wenig schmutzigen Welten bewegen sich Kawakamis Figuren, die von Taniguchi als Normalbürger gezeichnet werden, ohne Cosplay und andere Verrücktheiten, wie sie von westlichen Medien gern kolportiert werden. Keine stereotypen Kulleraugen, wie sie dem vorherrschenden Manga-Stil entsprechen, sondern Menschen, die lächeln, die Stirn runzeln, den Mund verziehen und nachdenklich oder skeptisch oder müde dreinsehen.

Oft treffen wir die beiden Hauptfiguren in einem bestimmten Izakaya an, einer Kneipe traditioneller Art, wo sie ihrer gemeinsamen Freude am Essen und Trinken fröhnen können. Auch dieser besondere Aspekt von Kawakamis Erzählwelt findet in Taniguchis Zeichnungen seine Entsprechung. Hin und wieder sehen wir Tsukiko auch an ihrem Arbeitsplatz. Sie ist kein ›Freeter‹, führt keine prekäre Existenz, zeigt aber eine Lebenseinstellung, die an die Generation Prekariat (bzw. Praktikum) erinnert. Großraumbüro, viele Computer, voneinander isolierte, in Bildschirme versunkene Angestellte; dann eine Cafeteria, kurzes Gespräch mit einer Kollegin; dann die Single-Wohnung, die eine Art Leere ausstrahlt. Taniguchi zeigt sich im Gespräch unzufrieden mit der Art, wie er Tsukikos Wohnung gezeichnet hat. Kawakami antwortet ihm mit der fürsorglichen Liebe der Schöpferin für die von ihr geschaffene Figur: »Ach? Ich finde sie gut. [...] Tsukiko ist eigentlich ein eher schludriger Mensch, auf kleine Dinge wie Bilder oder Nippes legt sie keinen besonderen Wert.«⁶⁵ Pragmatischer Alltag, aber auch Einsamkeit, Tränen – Tsukiko geht hinaus auf die Straße, wo die Laternen schon ihre Lichtbälle angesteckt haben. Der Zufall will, dass sie dem Sensei über den Weg läuft.

Einmal, nachdem sich die beiden behutsam angenähert haben, machen sie zusammen mit dem Wirt der Stammkneipe einen Ausflug in die Berge, um nach Pilzen zu suchen. Der Sensei scheint ein geübter Waldgeher zu sein, aber seine Aktentasche trägt er auch hier mit sich. Im Gewirk von Zweigen

und Blättern verschwindet er von einem Augenblick zum nächsten aus dem Gesichtsfeld Tsukikos – nicht seitlich, sondern in der Mitte des Bildes. Im dichten Blattwerk sind vom Sensei nur noch Hut und Tasche zu sehen. Kein Grund zur Unruhe, bald wird der Verschwundene wieder sichtbar – und hörbar: »Ich habe Ihnen doch gesagt, dass ich immer bei Ihnen bin.«⁶⁶

Taniguchi setzt in der *graphic novel* auch das Spiel von Nähe und Ferne in Szene, freilich mit ganz realitätsbezogenen, sozusagen real-kausalen Methoden, ohne sich zeichnerisch mit übersinnlichen Phänomenen ablagen zu müssen. Einmal, an der Seite eines früheren Schulkollegen, den sie nach vielen Jahren wiedergetroffen hat, denkt Tsukiko, und Taniguchi zeigt den Gedanken auf ihrem Gesicht, in ihrer Haltung, in der Umgebung, auf die der Gedanke ausstrahlt: »In diesem Moment war der Sensei weit weg. Die Distanz zwischen uns begann mir zuzusetzen.«⁶⁷ An Hilfe aus der Geisterwelt denkt Tsukiko nicht, dazu ist sie viel zu wirklichkeitsorientiert. Erst in den beiden letzten Kapiteln, als sie dem Sensei Erinnerungen an ihre Kindheit erzählt, kommt das Übersinnliche in Gestalt von zwei Tengu, alten japanischen Fabelwesen, ins Spiel. Diese Szenen hat Kawakami für die Manga-Fassung hinzugefügt, sie stehen nicht im Roman. Tatsächlich fallen sie aus dem Rahmen der ansonsten sorgfältig linear erzählten Handlung – aber die Fremdkörper tun dem Manga-Ganzen gar nicht schlecht. Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans über den Sensei und seine Freundin hat sich ein Stück aus der Welt von Manazuru in diese Geschichte eingeschlichen.

Die beiden (gedachten) Sätze über die Ferne des Sensei stehen so nicht im Roman. Vermutlich fassen sie einen Absatz zusammen, den Taniguchi bildnerisch zum Ausdruck bringt. Im Roman sinniert die Ich-Erzählerin: »Alles erschien mir auf einmal so weit fort: Der Sensei, Takashi Kojima, der Mond, alles. [...] Sensei, sagte ich noch einmal, aber wie sollte meine Stimme ihn erreichen?«⁶⁸ In *Manazuru* ist die Hauptfigur für Übersinnliches empfänglicher, sie kann die Stimme ihres abwesenden Mannes hören. Aus Tsukikos Leben jedoch sind die Geister irgendwann in ihrer Kindheit verschwunden. Als das Kind von seiner Mutter, die ebenfalls von einem Fabelwesen begleitet worden war, wissen will, wann dieses verschwunden sei, antwortet sie rätselhaft: »Also das verrate ich nicht.«⁶⁹ Es ist wie in Wim Wenders' Film *Der Himmel über Berlin*: Nur Kinder können die Engel sehen, für die Erwachsenen sind sie unsichtbar.

Während des vorhin erwähnten nächtlichen Spaziergangs geht Tsukiko in sich. Es wird ihr bewusst, dass sie sich in der Mitte ihres Lebensweges befindet, und sie muss sich sagen: »Ich war beinahe vierzig und trotzdem noch wie ein Kind.«⁷⁰ Dieses Kind-Bleiben, dieses Nicht-erwachsen-werden-Können oder -Wollen ist ein zentrales Problem jener Generationen, denen die Unsicherheit und stumme Härte der postindustriellen Arbeitswelt, der

Erwachsenenwelt insgesamt, zu schaffen macht. Der Typus des Hikikomori, des ewigen Nesthockers,⁷¹ ist nur die Spitze eines Eisbergs, unter dem sich ein Strukturproblem der japanischen Gesellschaft verbirgt. Viele junge und – inzwischen – auch weniger junge Japaner gehen nicht mehr zur Schule, zur Arbeit, weil diese Umwelt sie krank macht. Tsukiko ist nicht krank, sie steht ihre Frau, ohne von irgendwem Unterstützung zu erhalten, und der Sensei scheint ein – trotz gescheiterter Ehe – alles in allem erfülltes Leben hinter sich zu haben und, so hat man den Eindruck (der gegen Ende des Romans dementiert wird), auch noch eine Reihe von Jahren vor sich. Aber Tsukiko muss sich eingestehen, dass sie wie ein Kind ist. Gegen Ende des Romans beschließen sie und der Sensei, nach Disneyland vor den Toren Tokyos zu fahren, als Verlobungsreise gewissermaßen.⁷² Keiner der beiden denkt auch nur einen Augenblick daran, dass sie mit dieser Handlung den Mustern einer Infantilgesellschaft entsprechen, die strengen Arbeitsdruck durch kindliche Unterhaltung in den Massenmedien und der Pop-Industrie kompensiert. »Die Musik wurde lauter, und die Zwerge hopsten. Damit ging der Umzug zu Ende. Als Mickey, der den Zug beschloss, tänzelnd verschwand, blieben wir in der Dunkelheit zurück. Wir hielten uns an den Händen. Ich zitterte ein bisschen.«⁷³ Durch Tsukiko ist auch der Sensei kurz vor seinem Tod, auf dem zu diesem Zeitpunkt noch nichts hindeutet, wieder zum Kind geworden.

Eine Frau mittleren Alters und ein pensionierter Lehrer vergnügen sich zusammen in Disneyland. Die Altersdifferenz ist in Japan – vielleicht mehr als anderswo – ungewöhnlich, die Art der Vergnügung aber ganz normal. Das seltsame, von allerlei Normen abweichende Paar sehnt sich nach Normalität, und die Sehnsucht ist nicht schwer zu erfüllen, man muss nur seinen Konsumenten-Obolus entrichten. Tokyo-Disneyland wird in der Realität von vielen Erwachsenen besucht, und nicht nur von jungen Liebespaaren. Zum Studienabschluss machen Scharen von Studenten ihre Reisen dorthin, organisiert vom Studentenwerk ihrer Universität. Mag sein, dass sich der Sensei ein wenig zu dieser Reise nach »Dasnieland« herabgelassen hat. Dann aber lässt er sich von Tsukikos Sentimentalität anstecken, und die beiden weinen zusammen. Taniguchi zeichnet ihn in dieser Szene mit einem Taschentuch vor der Nase, den Blick nach innen gewandt, Tsukikos Frage mit der fast trotzigem Bemerkung erwidern: »Alte Menschen sind eben leicht zu rühren.«⁷⁴ Der Augenblick der wiedergefundenen Kindlichkeit ist das erste und letzte Mal, dass sich der Sensei als alt bezeichnet. Auch dieses letzte Einverständnis eines bis dahin nicht alten, nur altmodischen – also modernen, der Moderne zugehörigen – Menschen mit der Postmoderne des 21. Jahrhunderts ist Teil seiner stillen, unaufdringlichen Weisheit, für die ihn seine ehemalige Schülerin liebt.

Anmerkungen

- 1 Jay Rubin, *Murakami und die Melodie des Lebens*, Köln 2004, 344.
- 2 Vgl. etwa die Bemerkungen Oes in seinen Gesprächen mit Mariko Ozaki. Ich verweise auf die französische Übersetzung: *Oe Kenzaburo. L'écrivain par lui-même. Entretiens avec Ozaki Mariko*, Arles 2014, 45f. und 54ff.
- 3 Hiromi Kawakami, *Der Bären Gott* (übersetzt von Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler), in: *Neue Rundschau*, 123(2011)1, 25.
- 4 Ebd., 31.
- 5 Jorge Luis Borges, *Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 2004.
- 6 Kawakami, *Der Bären Gott*, 31.
- 7 Hiromi Kawakami, *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß*, übersetzt von Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler, München 2010, 78.
- 8 Hyakken Uchida, *Aus dem Schattenreich*, übersetzt von Lisette Gebhardt, München 2009.
- 9 Kawakami, *Bären Gott*, 21.
- 10 Ebd., 24.
- 11 Ebd., 29.
- 12 Kenzaburo Oe, *Hiroshima Notes*, übersetzt von David L. Swain und Toshi Yonezawa, New York-London 1995, 126. Vgl. dazu Leopold Federmair, *Hiroshima. Ein Gespräch über Bäume*, in: *kursiv*, Jg. 2006, 101-111 (überarbeitete Version im Internet: <http://www.zintzen.org/2011/03/18/espace-d%E2%80%99essays-leopold-federmair-hiroshima-ein-gespraech-ueber-baeume/>).
- 13 Kawakami, *Bären Gott*, 31.
- 14 Ebd., 32.
- 15 Ebd., 33.
- 16 Ähnlich, um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, der Band *Nachbeben Japan. 12 Standpunkte*, hg. von Jürgen Draschan und Bertlinda Vögel, Wien 2012. Er enthält Beiträge von österreichischen Autoren, die während der vergangenen Jahre Japan besucht haben.
- 17 Ryosuke Saegusa, *Wo steht die japanische Literatur nach Fukushima?*, in: *Neue Rundschau*, 123(2011)1, 10.
- 18 Diesen Prozess beleuchtet Kawakamis Kollegin Randy Taguchi in dem Essay *Hiroshima, Nagasaki, Fukushima. Genshiryoku o ukeireta Nihon*, Tokyo 2011. Der Untertitel bedeutet in etwa: »Japan, ein Land, das die Kernenergie akzeptiert hat«. Vgl. zum Thema auch: Shunichi Takekawa, *Drawing a Line between Peaceful and Military Use of Nuclear Power. The Japanese Press, 1945-1955*, in: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, <http://japanfocus.org/-Shunichi-TAKEKAWA/3823> [letzter Zugriff 09.04.2015].
- 19 Hiromi Kawakami, *Pasta mashin no yure*, Tokyo 2010.
- 20 *Der goldene Tempel* wäre eine akzeptable wörtliche Übersetzung. Kinkakuji ist in Japan freilich ein Ortsname mit starker kultureller Strahlkraft und sollte am besten unübersetzt bleiben, zumal es sich um das zentrale Werk eines weltberühmten Autors handelt. Übrigens gibt es in *Manazuru* mindestens eine Stelle, die an *Kinkakuji* erinnert.
- 21 Hiromi Kawakami, *Am Meer ist es wärmer. Eine Liebesgeschichte*, übersetzt von Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler, München 2012 (Erstveröffentlichung 2010), 205.

- 22 Beate Träger, *Spuk des Verlusts. Geist der Heilung*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.11.2010 (auch im Internet).
- 23 Antonio Tabucchi, *Die Autobiographien der anderen. Über die Bücher und das Leben*, übersetzt von Karin Fleischanderl, München 2013, 24.
- 24 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 44.
- 25 Ebd., 68.
- 26 Vgl. dazu Leopold Federmair, *Die kleinste Größe*, in: ders., *Die kleinste Größe. Traktal Kafka Montaigne*, Wien 2001, 9–24.
- 27 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 125.
- 28 Ebd., 83.
- 29 Ebd., 201.
- 30 Ebd., 95.
- 31 Hayao Miyazaki, *Spirited Away. Chihiros Reise ins Zauberreich*, aus dem Japanischen von Nina Olligschläger, Hamburg 2002, Bd. 1, 102ff.
- 32 Wim Wenders, *Journey to Onomichi*, München 2009. Onomichi ist der Ausgangspunkt der Reise nach Tokyo in der gleichnamigen Filmerzählung des von Wenders verehrten Regisseurs Yasujiro Ono.
- 33 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 193.
- 34 Junichiro Tanizaki, *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*, übersetzt von Eduard Klopfenstein, Zürich 2002. Tanizaki trat unter anderem auch mit Übersetzungen des Genji-Monogatari in modernes Japanisch hervor.
- 35 Kawakami, *Der Bärenhirt*, 31.
- 36 Masashi Miura, *Watashi to iu yure - kyori ni sawaru kotoba*, in: Hiromi Kawakami, *Manazuru*, Tokyo 2009, 261ff.
- 37 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 163.
- 38 Ebd., 205.
- 39 Ebd., 86.
- 40 Ebd., 109.
- 41 Emine Sevgi Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, 3. Aufl., Köln 2008, 193f.
- 42 Vgl. etwa Hans Martin Schönherr-Mann: »Im Grunde beschreibt Sartre die Struktur einer äußerst anstrengenden wie beängstigenden Selbstschöpfung, die den Menschen zeitlebens begleitet und ihn nie losläßt. Er ist eben zur Freiheit verurteilt.« – Martin Schönherr-Mann, *Sartre. Philosophie als Lebensform*, München 2005, 56.
- 43 Jorge Luis Borges, *Das geheime Wunder*, in: ders., *Fiktionen*, übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs, Frankfurt/Main 1992, 138.
- 44 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 165.
- 45 Ich beziehe mich auf den 1986 erschienenen Film *Momo* von Johannes Schaaf, der die Romanvorlage recht getreu adaptiert hat.
- 46 Junichiro Tanizaki, der das *Genji-Monogatari* in modernes Japanisch übersetzte, stellt in seinem Essay über *Liebe und Sinnlichkeit* die Frage: »Wie war es möglich, dass in Japan die Frauen herabgesetzt und gleichsam als Sklavinnen betrachtet wurden, nachdem der Kriegerstand die politische Macht errungen und der *bushido*, der Weg des Kriegers, sich etabliert hatte? Warum nur konnte es dazu kommen, dass Zartheit gegenüber dem weiblichen Geschlecht als »nicht mit dem Samurai-Stand vereinbar, sondern als Zeichen der Verweichlichung angesehen wurde?« (Junichiro Tanizaki, *Liebe und Sinnlichkeit*, übersetzt von Eduard Klopfenstein, Zürich 2011, 30). Kennt man den japanischen Alltag zu Beginn des 21. Jahrhunderts, so stellt sich die Frage, ob der hier benannte Bruch jemals ganz heilen konnte.
- 47 Die Originalausgabe kommt ohne Untertitel aus.

- 48 Sigrid Löffler, »Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.« Interview mit Elfriede Jelinek, in: *profil*, 28.3.1989, 83–85.
- 49 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 136.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., 150.
- 52 Marguerite Duras, *La vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris 1987, 58.
- 53 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 121.
- 54 Seite 148 des Originals (siehe Anm. 35) – falls jemand vergleichen will.
- 55 Karl Gutzkow, *Wahrheit und Wirklichkeit*, in: ders., *Wally, die Zweiflerin*, Stuttgart 1979, 128–132, hier 128.
- 56 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Wiesbaden-Frankfurt/Main 1955, 717.
- 57 Georg Patzer, *Eine Traumwelt voller Geister und Ahnungen*, in: ders., *Glanz und Elend*, http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/k/hiromi_kawakami.htm [letzter Zugriff 09.04.2015]
- 58 Gutzkow, *Wahrheit und Wirklichkeit*, 129.
- 59 *Lass uns verschwinden*, zitiert nach der Live-Aufnahme auf der CD *Soundso* (EMI Music Germany 2006).
- 60 Nicolas Mahler nach Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 2013. Vgl. dazu Leopold Federmair, *Drei leere Sprechblasen oder Die Essenz von Musils »Mann ohne Eigenschaften«*, <http://www.begleitschreiben.net/drei-leere-sprechblasen/> [letzter Zugriff 09.04.2015].
- 61 Jiro Taniguchi, *Der spazierende Mann*, Hamburg 2009 (in Japan erstmals 1992 erschienen).
- 62 Hiromi Kawakami, Jiro Taniguchi, *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß*, Hamburg 2011, Bd. 1, 32.
- 63 Ebd., 41.
- 64 *An interview with Kawakami Hiromi*, <http://japanesetranslator.wordpress.com/2011/06/10/an-interview-with-kawakami-hiromi-part-2/> [letzter Zugriff 09.04.2015].
- 65 *Im Gespräch mit Hiromi Kawakami und Jiro Taniguchi*, in: Kawakami, Taniguchi, *Der Himmel ist blau ...*, Bd. 2, 239.
- 66 Ebd., Bd. 1, 96.
- 67 Ebd., 192.
- 68 Kawakami, *Der Himmel ist blau ...*, 99.
- 69 Kawakami, Taniguchi, *Der Himmel ist blau ...*, Bd. 2, 212.
- 70 Ebd., Bd. 1, 131 (ähnlich im Roman, 65).
- 71 Die österreichische Autorin Milena Michiko Flašar hat darüber einen Roman geschrieben: *Ich nannte ihn Krawatte*, Berlin 2012.
- 72 Kawakami, *Der Himmel ist blau ...*, 173.
- 73 Ebd., 181.
- 74 Kawakami, Taniguchi, *Der Himmel ist blau ...*, Bd. 2, 178.